

Klaus F. Steinsiepe

**Winterbilder im niederländischen Kunstmarkt
des 17. Jahrhunderts:
Käufer, Besitzer, Verbreitung**

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-68018

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6801>

DOI: 10.11588/artdok.00006801

Winterbilder im niederländischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts: Käufer, Besitzer, Verbreitung

Klaus F. Steinsiepe

Seite Inhalt

02 *Abstract*

04 Fragestellung

Erster Teil: Grundlagen

06 Die niederländische Republik im 17. Jahrhundert

10 Die niederländische Gesellschaft im 17. Jahrhundert:
Sozioökonomische Aspekte

15 Malerei, Gesellschaft und Wirtschaft

21 Der niederländische Kunstmarkt im 17. Jahrhundert

40 Niederländische Winterlandschaften im 16. und 17. Jahrhundert

Zweiter Teil: Auswertungen / Ergebnisse

45 Inventare (*probate inventories*)

47 Methodik

49 Ergebnisse der Auswertung

56 Verteilung der Winterbilder in niederländischen Häusern

60 Dritter Teil: Zusammenfassung und Diskussion

69 Bibliographie

Abstract

Winter Landscapes in the Dutch Art Market of the 17th Century: Buyers, Owners, and Distribution

The setting for this article is the Dutch culture of the Golden Age in the 17th century. For various, not least economic reasons the demand for pictures of all kind (including copies and prints) in this period lead to an unprecedented production of paintings and to an expanding Dutch art market. Landscapes, including winters, were an important part of this artistic activity, and winter landscapes are considered to have been very popular. Allegedly, almost every Dutch household had numerous paintings and/or pictures on its walls.

My paper poses different questions. First, which social classes of the Dutch society at that time were in fact able to afford paintings in general? Second, how was the distribution of landscape paintings from a social point of view? Third, how large was the share of these winter paintings in relation to all Dutch landscape paintings? And finally, which occupations and which socio-economic position can be attributed to buyers and owners of winter landscapes in particular, and how did they display these paintings in their homes?

To answer these questions, part one of my contribution describes the background. Here the historical, political and social fundamentals of the Dutch society are summed up and the links between painting, economy and society in the Golden Age are explained, including remarks on the value of Gulden and the prices of landscape paintings. Also, part one gives an in-depth account of the Dutch art market by describing its different protagonists and its distribution channels in great detail, in particular the typical lotteries and auctions. A historical and artistic overview of winter landscapes, their rise and decline is also given.

Part two presents material and method of my analysis. The Montias database (1'280 inventories, nearly 36'000 paintings) and Duverger's Antwerpse Kunstinventarissen (more than 3'900 inventories, about 70'000 paintings) have been scrutinised for landscape and winter paintings in a period from 1600 to 1689, following a list of 15 criteria including occupation of owners and buyers, attributed/anonymous paintings, ratio of landscapes to winters, prices, and distribution of paintings in different rooms.

Landscape paintings in Amsterdam make up 15% of all paintings compared to an estimated 10% in Antwerp. Winter landscapes in the Montias database make up 5.6% of all landscapes and 0.85% of all paintings. The respective numbers for Antwerp are 4% and 0.39%.

Occupation of owners/buyers are compared with the findings of Montias (2002), who examined these groups in auctions in Amsterdam. More than half of inventories in Amsterdam containing winter landscapes were owned by whole-sale merchants and manufacturers while craftsmen and ordinary servicemen owned 5% of inventories with winters. Contrary to these findings in Amsterdam, most of winter-containing inventories in Antwerp belonged to higher employees and public servants while large-scale merchants ranked third.

Other results are given in several tables according to the diverging structure of the two sources.

In conclusion, winter landscapes represent less than 1% of all paintings in Amsterdam inventories and less than 0.5% in Antwerp. In general, we find much less landscapes and winters in Antwerp than in Amsterdam reflecting the economic situation in 17th century Low Countries. This is confirmed by the different occupational distribution of owners and buyers possessing winter landscapes. On the other hand, there is no difference when we look at the hanging of paintings inside Amsterdam or Antwerp houses where winter landscapes are distributed evenly in public and private rooms.

In the discussion, I emphasise the socio-economic analysis of incomes and purchase power and present an appraisal of the term 'middle class' in 17th century Netherlands. Contrary to widespread belief, nearly half of the Dutch society in this century could not take an active part in the art market. In spite of their obvious popularity, winter landscapes represented a very small fraction of the vast art production. My results place them mainly in the property of a prosperous to wealthy upper class of whole-sale merchants, factory owners and regents. Nevertheless, winter landscapes are part of the artistic effort to create a collective imagination of Dutch landscape.

Zur Fragestellung

Die Niederlande¹ erlebten im 17. Jahrhundert ihr ‚Goldenes Zeitalter‘. Sie hatten in Europa die höchste Urbanisierung, ein ausgebautes soziales Netz und die geringste Zahl an Analphabeten; sie waren die führende Wirtschaftsmacht und hatten einen ungewöhnlich grossen und verbreiteten Kunstbesitz.² Die Blüte der niederländischen Kultur in dieser Zeit ist vielfach beschrieben worden.³ Die Malerei spielt dabei eine führende, vielleicht die ausschlaggebende Rolle. Das betrifft vor allem deren Qualität und die Entwicklung neuartiger Sujets wie Genrebilder oder die Landschaftsmalerei.⁴

Hinzu kommt der quantitative Aspekt einer enormen Produktion: In der Hochblüte sollen in den Niederlanden jährlich etwa 70'000 Bilder gemalt worden sein, zwischen 1640 und 1659 1,3 bis 1,4 Millionen.⁵ „Eine beispiellose Zahl von Käufern erwarb eine präzedenzlose Anzahl von Qualitätsbildern.“⁶ Die Folge davon war eine ebenfalls ungewöhnliche Verbreitung von Gemälden in niederländischen Haushaltungen des 17. Jahrhunderts.⁷

Wer waren die Käufer und Besitzer dieser zahllosen Bilder? Dieser Frage ist seit den 1970er Jahren vor allem der Wirtschaftswissenschaftler John Michael Montias (1928-2005) in zahlreichen Untersuchungen nachgegangen. Die vorliegende Arbeit versucht in ähnlicher Art erstmals, die Besitzer eines als repräsentativ geltenden Gemäldetypus zu erfassen und *pars pro toto* eine Antwort auf die oben gestellte Frage zu geben. Zu diesem Zweck bezieht sie sich auf niederländische Winterlandschaften.

*Wintertjes*⁸ eignen sich für eine solche Studie gut. Sie gehören zu den Landschaftsbildern, die im ‚Goldenen Zeitalter‘ besonders beliebt waren und viel gekauft wurden.⁹ Als ein spezifisches, typisch niederländisches Genre werden sie fast ausschliesslich zwischen 1565 und etwa 1680 gemalt.¹⁰ Gleichzeitig ist ihre Zahl begrenzt, weil die niederländischen Landschaftsmaler nur einen Teil ihrer Bilder dem Winter widmeten (eine Ausnahme bildet H. Avercamp). Winterbilder als Genre werden in einem gesonderten Abschnitt vorgestellt.

¹ Hier und im Folgenden sind die nördlichen Niederlande gemeint, also die vereinigten sieben Provinzen, die sich von der spanischen Krone losgesagt hatten. Darauf wird weiter unten genauer eingegangen. Obwohl Holland nur eine dieser Provinzen war, wird ‚holländisch‘ und ‚niederländisch‘ oft synonym gebraucht, weil Holland die bestimmende Macht darstellte (vgl. den deutschen Titel von Huizingas Klassiker *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*: ‚Holländische Kultur im 17. Jahrhundert‘).

² North 2001, 1, 19.

³ S. u.a. Huizinga 1941; Schama 1988; Israel 1995; North 2001; Prak 2005.

⁴ Brown 1984; Sutton 1987; Büttner 2006.

⁵ Montias 1990 *Estimates*, bes. S.70; Van der Woude 1991 *The Volume and Value of Paintings* (Van der Woudes Schätzungen waren schon seit 1987 bekannt). Siehe dazu unten Seite 16.

⁶ Israel 1995, 556.

⁷ Loughman/Montias 2000; North 2001 u.a.

⁸ S. Büttner 2006, 175.

⁹ Stechow 1966 *Dutch Landscape Painting*, bes. *Winter*, 82-100; Müller 2006 *Die Winterlandschaft in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*; Ferencz 2012 *Die Entwicklung der Winterlandschaft in der flämischen und holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*.

¹⁰ Van Suchtelen 2001; Goedde 2005.

Meine Fragestellung lautet somit: Wer hat während der Blüte der niederländischen Kultur im 17. Jahrhundert Winterbilder in Auftrag gegeben und gekauft? Wie verbreitet waren sie, welche sozialen Schichten haben sie besessen? Dafür müssen wir einen Einblick in die sozioökonomische Zusammensetzung der niederländischen Gesellschaft gewinnen, sollten zum Beispiel also wissen, ob sich ein Handwerker den Erwerb eines solchen Gemäldes leisten konnte. Das wiederum bedingt, den kulturellen Hintergrund zu skizzieren und hier vor allem den Handel mit Kunst.

Wie die Besitzer von Winterlandschaften zu ihren Objekten kamen, wie also der Handel mit Bildern damals aufgebaut war, ist gerade für die Niederlande des 17. Jahrhunderts sehr vielgestaltig. In Frage kamen nämlich nicht nur die üblichen Kanäle (Kauf bei einem Kunsthändler, direkt beim Maler oder auf Messen), sondern auch die häufig durchgeführten Auktionen und Lotterien. Diese Distributionswege werden ausführlich dargestellt.

Quellen hierzu sind zumeist Inventarlisten.¹¹ Deren Bandbreite reicht von notariellen Inventarien bis zu den Inventarlisten der privat oder von Behörden wie der Waisenkammer (*weeskamer*) organisierten Auktionen. Vor allem Montias hat diese Quellen zwischen 1982 und 2002 in mehreren Monographien und Beiträgen detailliert bearbeitet. Darauf wird immer wieder eingegangen.

Damit sind wesentliche Teile am Aufbau der vorliegenden Arbeit festgelegt. Sie umreißt einleitend den geschichtlichen, wirtschaftlichen und sozialen Hintergrund der nördlichen Niederlande im 17. Jahrhundert und schildert ausführlich den niederländischen Kunstmarkt dieser Zeit. Sie beschreibt die Winterbilder und fragt nach deren Vorkommen in den damaligen Nachlassinventarien. Die Auswertung der Quellen wird mit der Literatur verglichen.

Zusammenfassend möchte die Arbeit die Frage beantworten, wie verbreitet die Winterlandschaften im Goldenen Zeitalter der Niederlande wirklich waren und wie ihre Eigentümer eingeordnet werden können. Damit sollten auch die vielfältigen Beziehungen zwischen der Malerei und den sozioökonomischen Verhältnissen in der niederländischen Republik des 17. Jahrhunderts einsichtiger werden.

¹¹ Dazu allgemein Schuurman 1980.

Die niederländische Republik im 17. Jahrhundert

*Geschichtlich*¹² entwickelten sich auf dem Gebiet der heutigen Niederlande, Belgiens und Luxemburgs (sog. Benelux-Staaten) sich im 12. und 13. Jh. weitgehend selbständige Provinzen und Städte, die seit etwa 1384 schrittweise unter die Oberhoheit der Herzöge von Burgund kamen (burgundische Niederlande). Vertreter dieser Provinzen (Staaten) wurden seit 1437 zu einer Ständeversammlung, den Generalstaaten, einberufen, welche vor allem die Abgaben zu regeln hatten. Wirtschaftliches Rückgrat waren die reichen Handelsstädte Gent, Brügge und Ypern sowie die flämische Tuchindustrie. Antwerpen entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 15. Jh. zur Handelsmetropole (englisches Tuch, oberdeutsche Metallwaren, portugiesische Gewürze aus Indien und Afrika).

Die burgundischen Herzöge erreichten ihr politisches Ziel, die Vereinigung der Niederlande mit ihrem Stammland im Süden (Burgund, Franche Comté), jedoch nicht. 1477 verlor der letzte Herzog Karl der Kühne auf dem Schlachtfeld vor Nancy in Lothringen sein Leben, ohne einen männlichen Erben zu hinterlassen. Seine einzige Tochter Maria heiratete bald darauf Maximilian I. von Österreich, den Sohn von Kaiser Ferdinand III. Die burgundischen Niederlande gingen so an das habsburgische Reich. Erst nach kriegerischen Auseinandersetzungen mit Frankreich, das dynastisch begründete Ansprüche erhob, und mit den flandrischen Städten, die ihre Unabhängigkeit bedroht sahen, wurde 1493 das Erbe Burgunds zwischen Frankreich und dem Haus Habsburg im Vertrag von Senlis geregelt.

1522 einigten sich Karl V. und sein Bruder Ferdinand I. (die Enkel von Maximilian I.) darauf, das habsburgische Weltreich in eine spanisch-niederländische und eine deutsch-österreichische Linie aufzuteilen (Vertrag von Brüssel). Die jetzt spanischen Niederlande umfassten nach dem Erwerb weiterer nördlicher Territorien durch Karl V. 17 Provinzen, von Artois und Hennegau im Süden über Flandern, Brabant und Holland bis hinauf nach Friesland und Groningen. 1548 wurden diese Provinzen rechtlich als Einheit zusammengefasst. 1555 dankte Karl V. ab und übergab das Reich seinem Sohn Philipp II., der in Spanien geboren und aufgewachsen war, anders aber als sein Vater weder flämisch noch französisch sprach und zudem das spanische Weltreich nur von Madrid aus regierte (Escorial).

Schon Karl V. hatte jegliche reformatorische Bewegung in den Niederlanden unterdrückt. Philipp II. verfolgte eine streng zentralistische, spanisch-katholische Politik, durch die sich der lokale Adel zurückgestuft sah, und verschärfte die Inquisition. Dennoch gewann der Calvinismus an Boden. 1566 kam es zu Aufständen und einem Bildersturm in den

¹² Grundlagen dieses Abschnittes und gleichzeitig weiterführende Literatur: Als Überblick dtv-Atlas Weltgeschichte 2000, besonders 193, 245; kurz gefasst North 2013, 9-20, 28-36; ausführlicher Prak 2005, 7-44; umfassend Israel 1995, Kap. 2, 4, 6-10 (S. 9-230).

katholischen Kirchen. Daraufhin schickte Philipp spanische Truppen unter der Führung des „eisernen“ Herzogs von Alba, der die Aufständischen blutig verfolgte und die Steuern drastisch an hob, um seine Soldaten bezahlen zu können. Das wiederum verstärkte den Widerstand vor allem in den Provinzen Holland und Seeland, die sich 1572 offiziell der Revolte unter der Führung Wilhelms von Oranien anschlossen. Nach der Abberufung Albas und dem frühen Tod seines Nachfolgers schlossen sich die nördlichen und südlichen Provinzen 1576 kurzfristig in der Genter Pazifikation zusammen, um den Terror der spanischen Soldateska zu beenden, die zuvor Antwerpen eingenommen und dort ein Blutbad angerichtet hatte. Schon 1579 kam es mit der südkatholischen Union von Arras und der protestantischen Union von Utrecht zur entscheidenden Trennung innerhalb der Niederlande. Nur zwei Jahre später erklären sich die Nordprovinzen für unabhängig vom spanischen König. Ihre militärischen Rückschläge, darunter die endgültige Einnahme Antwerpens durch die Spanier 1585, wurden durch die Unterstützung Frankreichs und Englands aufgewogen. Die Weltmacht Spanien erfuhr mit der Vernichtung der spanischen Armada 1588 und einem wiederholten Staatsbankrott schwere Einbußen. Ihre finanzielle Lage war mit ein Grund, warum sie nach längeren Verhandlungen einem zwölfjährigen Waffenstillstand mit den sieben abtrünnigen Provinzen zustimmte (1609-1621). Diese *Generalstaaten* hatten unter Vorsitz Hollands ihre Ziele erreicht: eine de facto-Anerkennung, den ungestörten Handel mit Ostindien, die weitere Blockade der Scheldemündung und damit des Antwerpener Seehandels und nicht zuletzt das Verbot der katholischen Religionsausübung in ihrer Republik.

Ursachen und Motive dieses Kampfes gegen die spanische Herrschaft sind vielfältig und prägen die gesellschaftlichen Verhältnisse der Niederlande noch im 17. Jahrhundert. North sieht in diesem Kampf vor allem die Verteidigung der ständischen Privilegien gegen die Zentralisierung der absolutistischen Staatsgewalt.¹³ Der religiöse Gegensatz wurde wegen der unnachgiebigen Haltung Philipps II. († 1598) nie in einem Kompromiss entschärft. Dies, die Brutalität der spanischen Kriegsführung („spanische Furie“) und die Belastung der Bevölkerung durch immense Steuern waren wichtige Motive im eigentlichen Freiheitskampf.

Der zwölfjährige Waffenstillstand kam als Konsequenz einerseits der spanischen Schwäche in dynastischer, militärischer und finanzieller Hinsicht, der niederländischen Widerstandskraft, ihrer wirtschaftlichen Erfolge und ihrer politisch-staatlichen Konsolidierung andererseits zustande. *Politisch* war die Republik jetzt ein föderaler Staatenbund aus sieben souveränen Provinzen, deren Vertreter unter Führung Hollands (das mehr als die Hälfte der jährlichen Staatsausgaben bezahlte) die Generalstaaten, das oberste Staatsorgan, bildeten. Der Statthalter war oberster Beamter im Dienst der Provinzstände. Weil er aus dem fürstlichen Haus der Oranier stammte und den militärischen Oberbefehl in Kriegszeiten hatte (also bis 1648 andauernd), besass er nach innen wie nach aussen einen monarchischen Rang. Daneben war der Landesadvokat, Leiter der holländischen Delegation in den Generalständen, der führende Staatsmann der Republik. Die Rivalität zwischen dem Statthalter als Armeeführer und dem Landesadvokaten als Leiter der politischen Exekutive entzündete sich während des Waffenstillstandes an einem religiösen Konflikt innerhalb der niederländischen reformierten Kirche, die trotz der Religionsfreiheit, die in der Union von

¹³ North 2013, 34.

Utrecht zugesichert war, als einzige öffentlich in Erscheinung treten durfte. Während der Landesadvokat Oldenbarnevelt aus Gründen der Staatsräson eine tolerantere Form des Calvinismus vertrat, stellte sich Statthalter Maurits hinter die radikalen Calvinisten. Die bis an den Rand eines Bürgerkrieges führende Auseinandersetzung endete mit der Hinrichtung des Landesadvokaten¹⁴ und dem vorläufigen Sieg des rigiden Calvinismus.

Mit dem Auslaufen des zwölfjährigen Waffenstillstandes 1621 flackerten die Kämpfe mit Spanien wieder auf, führten aber zu keiner entscheidenden Änderung. Nach langjährigen Vorverhandlungen und nach Klärung der territorialen Besitzansprüche zwischen Spanien und der Republik (Ost- und Westindien, Brasilien) wurde die Ratifizierung eines Friedensvertrages am 15. Mai 1648 in Münster feierlich von den Delegationen Spaniens und der Generalstaaten beschworen.¹⁵ Die Vereinigte Republik wurde im Rahmen des Westfälischen Friedens rechtlich von allen europäischen Mächten als unabhängiger Staat anerkannt und schied aus dem Reichsverband aus (ebenso wie die Schweizerische Eidgenossenschaft).

Spätestens die zweite Hälfte des 17. Jh. sieht die niederländische Republik als Weltmacht. Die österreichischen Habsburger und die Spanier hatten ihre Macht verloren; England, Frankreich und die Niederlande waren jetzt die führenden Mächte. Die ungeklärte Machtbalance führte zu drei aufeinander folgenden Kriegen mit England (1652-54, 1665-67, 1672-74) und zum Einmarsch der Franzosen 1672. Vierzig Jahre lang herrschte ein fast dauernder Kriegszustand zwischen Frankreich und den Niederlanden. Nachdem seit 1650 kein Statthalter mehr ernannt worden war, führte die Invasion Frankreichs 1672 (dem „Katastrophenjahr“) dazu, Wilhelm III. zuerst als Befehlshaber von Heer und Marine und später als erbberechtigten Statthalter einzusetzen. 1677 heiratete Wilhelm III. seine Cousine Maria (Stuart), die Nichte des 1685 hingerichteten englischen Königs Charles II. In der *Glorious Revolution* von 1688 wurde der katholische König James II. abgesetzt und sein Schwiegersohn Wilhelm III. vom Parlament zum englischen König bestimmt (Beginn der konstitutionellen britischen Monarchie). Schon 1701 begann allerdings der spanische Erbfolgekrieg, der England und die Republik erneut gegen Frankreich führte. Im Frieden von Utrecht 1713 fielen schliesslich die südlichen (spanischen) Niederlande an das österreichische Habsburg zurück. Die Republik der Vereinigten Provinzen hatte ihre territoriale Integrität gewahrt, ihre Rolle als Weltmacht jedoch eingebüsst.

Der geschichtliche Ablauf kann gerade im Fall der Niederlande nicht von der *wirtschaftlichen Entwicklung* getrennt werden.¹⁶ Flandern und Brabant waren schon seit dem 14. Jh. bedeutende wirtschaftliche Regionen in Europa, Brügge galt als die reichste Stadt nördlich der Alpen. In der zweiten Hälfte des 15. Jh. wurde Antwerpen mit der Verarbeitung von englischem Tuch und dem Umschlag oberdeutscher Metalle und portugiesischer Gewürze zum europäischen Handelszentrum; hier und in Rotterdam wurden ca. 50% der

¹⁴ Danach wurde das Amt des Landesadvokaten umbenannt in Ratspensionär (Prak 2005, 46, Anm. 1).

¹⁵ Von Gerard ter Borch in seinem bedeutenden Historiengemälde 1648 festgehalten. Siehe Kettering 1998 sowie www.rijksmuseum.nl.

¹⁶ Grundlagen dieses Abschnittes und weiterführende Literatur: Slicher 1982; North 2001, 19-41; Prak 2005, 75-121; North 2013, 43-53.

Welthandelsgüter umgeschlagen.¹⁷ Nach der Einnahme von Antwerpen durch die Spanier 1585 wanderten viele Protestanten in die Nordprovinzen aus (darunter zahlreiche Maler, wie wir noch sehen werden). Zudem sperrten die Nordniederländer den Unterlauf der Schelde und blockierten damit Antwerpens Zugang zum Meer. Die wirtschaftliche Bedeutung Antwerpens nahm danach deutlich ab.

In globaler Hinsicht verlagerte sich im 16. Jh. der wirtschaftliche Schwerpunkt vom Mittelmeer zum Atlantik, und die europäische Expansion nach Übersee wurde zur Triebkraft der Handels. Holland mit der Hauptstadt Amsterdam übernahm die Führung in der Frachtschiffahrt, im Getreidetransport aus dem Ostseeraum und im Fischfang. Schon im 15. Jh. besaßen die Niederländer doppelt so viel Frachtschiffraum wie Venedig. Amsterdam übernahm zunehmend die Rolle Antwerpens als Handels- und Finanzdrehzscheibe. Der Import von billigem Getreide aus dem Ostseeraum, schon früh eine wirtschaftliche Lebensader für die Niederlande (um 1500 kamen mehr als die Hälfte aller Schiffe, die den dänischen Sund passierten, aus Holland; 1636 waren es zwei Drittel), hielt den Brotpreis niedrig und erlaubte der Landwirtschaft eine beträchtliche Spezialisierung. Sie benötigte nur noch knapp 30% der arbeitenden Bevölkerung, was wiederum Gewerbe und Handel zugute kam. Rund 40% der Berufstätigen arbeitete im Gewerbe, vor allem im Textilgewerbe, das von Flüchtlingen aus dem katholischen Süden in Leiden und Haarlem aufgebaut wurde. Daneben war der Schiffsbau der bedeutendste Wirtschaftszweig. Holländer entwarfen das erfolgreichste Frachtschiff ihrer Zeit, die *flute*; ein solches Schiff von 200 Tonnen konnte mit neun bis zehn Mann Besatzung gesegelt werden, ähnlich grosse Schiff der Engländer benötigten dreissig Mann. Auch die keramische Industrie gewann an Bedeutung. Immer wichtiger wurde der Handel, gefördert durch die überlegene Frachtschiffahrt. Die Republik entwickelte sich zu einer „Drehzscheibe der Weltwirtschaft“¹⁸, nicht zuletzt durch die Gründung von zwei Handelsgesellschaften. Die VOC (*Verenigde Oostindische Compagnie*) vereinte den Handel mit Südostasien (Pfeffer und andere Gewürze; Gründung der Festung Batavia auf Java 1619, Vorläufer des heutigen Jakarta). Der ebenfalls aggressiv-militärisch geführte Handel durch die WIC (*Westindische Compagnie*, Karibik, Brasilien, Afrika) sicherte einige Jahrzehnte die Dominanz im Zuckerhandel; Mitte des 17. Jh. war Holland der grösste Zuckerproduzent Europas. Auch im Sklavenhandel waren die Niederländer erfolgreich. VOC und WIC waren als Aktiengesellschaften organisiert, konnten militärische Aktionen durchführen und mit anderen Staaten Verträge abschliessen, waren also teilautonom.

Der niederländische Handel wurde 1609 durch die Gründung einer neuartigen Bank, der *Wisselbank* (Wechselbank) in Amsterdam, gefördert, die für stabile Finanzverhältnisse sorgte (Münzwesen, Wechsel, Kredite).¹⁹

Ein weiterer Grund für die prosperierende Wirtschaftsentwicklung war die Bevölkerungszunahme. Zwischen 1500 und 1650 stieg die Bevölkerung von 0,95 auf 1,9 Millionen, auch wegen erheblicher Zuwanderung. Es gab also genügend Arbeitskräfte, und es

¹⁷ dtv-Atlas, 245.

¹⁸ North 2013.

¹⁹ Ebd. 52f.

gab reichlich Investitionskapital. Die Wirtschaftsbedingungen waren liberal. Zusammen mit einer den Konkurrenten lange Zeit überlegenen Technologie und genügend Energiereserven (Windkraft, Torfverbrennung) sind damit die wichtigsten Faktoren genannt, die im 17. Jh. die Niederlande zur führenden Wirtschaftsmacht und zum reichsten Land Europas aufsteigen liessen. Die Literatur bezeichnet die niederländische Wirtschaft dieser Zeit als Marktwirtschaft mit weltweitem Handelsnetzwerk und als *The First Modern Economy*.²⁰ Diese führende Stellung ging im letzten Drittel des 17. Jh. zunehmend (und definitiv mit dem Ende des Spanischen Erbfolgekrieges, s. o.) an England verloren.

Die niederländische Gesellschaft im 17. Jahrhundert: Sozioökonomische Aspekte

Eine Analyse der ökonomischen Verhältnisse und der Einkommensverteilung in der Republik soll uns Antwort auf die Frage geben., welche sozialen Schichten sich den Kauf von Bildern leisten konnten. Wieviel musste man verdienen, um Gemälde kaufen zu können?

Michael North zitiert in seinem Buch über Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts²¹ mehrere Unterteilungen dieser Gesellschaft, angefangen mit der des Amsterdamer Maklers Joris Craffurd aus dem Jahr 1686 über D. J. Roorda (1961) bis zu G. Groenhuis (1977).²² Schon Bengtsson hatte 1952 in seiner Dissertation über die holländische Landschaftsmalerei die damalige soziale Schichtung beschrieben und dabei eine untere Einkommensgrenze von monatlich 30-36 fl. für den Kauf von Kunst definiert.²³ Die differenzierteste Unterteilung der niederländischen Gesellschaft, ihrer verschiedenen Berufe und deren Einkommen findet sich bei J. de Vries und A. van der Woude in ihrem Standardwerk "*The First Modern Economy*"²⁴ mit der Einschränkung, dass die von den Autoren angegebenen Zahlen von 1742 stammen. Da die Lebenshaltungskosten in den nördlichen Niederlanden zwischen 1640 und 1750 kaum zugenommen haben, die Löhne in dieser Zeit sogar um 10-15% gestiegen sind²⁵ und keine gesellschaftliche Umwälzung abgelaufen ist, können wir diese Unterteilung auch für das 17. Jahrhundert heranziehen, zumal sie sich weitgehend mit den anderen Beschreibungen deckt.

Alle diese Einteilungen beziehen sich auf die städtische Bevölkerung. Der Grad der Urbanisation war in den Niederlanden so hoch wie in keinem anderen Land. Er betrug 1675 in der gesamten Republik 45%, in der Provinz Holland sogar 61% (schon 1525 waren es hier erstaunliche 44%).²⁶ Fast die Hälfte der Bevölkerung lebte bereits in Städten.

²⁰ De Vries/Van der Woude 1997.

²¹ North 2001, 42-59.

²² D. J. Roorda: *Partij en Factie*, Groningen 1961; G. Groenhuis: *De Predikanten*, Groningen 1977; Zitate und Einteilungen bei North 2001, 46f.

²³ "A monthly income of about 30-36 fl was not likely to suffice for purchase of art to any considerable extent", Bengtsson 1952, 36.

²⁴ De Vries/Van der Woude 1997, 561-596.

²⁵ Ebd. 628 mit Abb. 12.4 und 610-613 mit Tab. 12.1-12.2.

²⁶ Ebd. 57-77, besonders 60f.

Folgen wir also De Vries und Van der Woude und entnehmen relevante Ergänzungen den Arbeiten der anderen Autoren. Die untersten Schichten in den Städten bestanden aus dem *grauw*, also Obdachlosen, Bettlern und Landstreichern; knapp darüber die Schicht der Hausierer, Marktverkäufer und Strassenhändler zusammen mit Lastenträgern und Gelegenheitsarbeitern. Bei Bengtsson gehören auch die Garnwickler in der Textilindustrie dazu, die noch 1620 nur 16 Stuiver in der Woche verdienten.²⁷ Beide Gruppen bildeten die tiefste soziale Kategorie, zusammen 10 bis 20% je nach Stadt und nach Wirtschaftslage.²⁸ Diese Schichten kauften sicherlich keine Bilder.

In der grösseren Gruppe darüber findet man Knechte und Dienstmädchen, Matrosen, Soldaten, Schutenführer sowie zahlreiche ungelernte und halbgelernte Lohnarbeiter, die um 1650 in den wohlhabenderen westlichen Niederlanden 18 bis 19 stv. täglich verdienten (13 in den östlichen Niederlanden). Säger und Schaufler verdienten mehr, rund 28 stv., ebenso Zimmermänner, dies bei einem Arbeitstag von 11-12 Stunden im Sommer und geringerem Lohn im Winter sowie rund 300 Arbeitstagen im Jahr.²⁹

Diese Schichten zusammen machten knapp die Hälfte (etwa 45%) der städtischen Gesellschaft aus. Zwei Drittel von ihnen waren Lohnarbeiter. Sie bildeten die grösste Gruppe in der unteren Hälfte der Gesellschaft. De Vries und Van der Woude bezeichnen sie als *working class* mit einem mittleren Einkommen von 325 fl. jährlich.³⁰ Davon mussten im 17. Jh. rund 60% für Nahrungsmittel aufgewendet werden.³¹ Ob der Besitz von Landschaftsbildern bis in diese untere soziale Hälfte der Einwohner niederländischer Städte reichte, muss man bezweifeln.

Dass die obersten Schichten, auf die ich noch zurückkomme, sich Bilder leisten konnten und sehr viele Gemälde besaßen, steht ausser Frage. Wie aber war es mit den mittleren Schichten? Wenn wir den Satz von Schama ernst nehmen, „dass es in der holländischen Republik für die bürgerliche Familie üblich war, Kunstwerke zu besitzen“³², müssen wir herausfinden, wie eine „bürgerliche Familie“ vielleicht nicht definiert, aber situiert war. Da Schama an anderer Stelle vom *brede middenstand* spricht und ihn mit bestimmten materiellen Gütern (Besitz einer holzgeschnitzten Leinenvitrine und einer Truhe; Ausrüstung mit Töpfen, Pfannen und Geschirr; Spiegel) verbindet³³, liegt die Annahme nahe, ‚bürgerlich‘ mit ‚Mittelstand‘ gleichzusetzen.

Zur *burgerij* zählten die Niederländer alle Einwohner, die über den untersten sozioökonomischen Gruppen rangierten, also rund 55% der städtischen Bevölkerung. Sie verdienten von 350 fl. an aufwärts und zählten zur ‚guten‘ Gemeinde (*goede gemeente*, im

²⁷ Stuiver (Groschen), abgekürzt stv. 1 Gulden (fl) ist unterteilt in 20 stv.

²⁸ De Vries/Van der Woude 1997, 562. Dies entspricht den Schichten 4 und 5 bei Roorda und bei Bengtsson sowie 5 und 6 bei Groenhuis (De Vries/Van der Woude nummerieren die Schichten nicht).

²⁹ De Vries/Van der Woude 1997, 610-617 (Tab. 12.1, 12.2; Fig. 12.1).

³⁰ Ebd. 562 sowie 565, Tab. 11.12. Dies entspricht den Schichten 5 bei Groenhuis bzw. 4 bei Bengtsson und Roorda.

³¹ Ebd. 625, Tab. 12.5.

³² Schama 1988, 344.

³³ Ebd. 340-344.

Gegensatz zur *schamele gemeente*, der dürftigen Gemeinde).³⁴ ‚Gute Bürger‘ sind also einkommensdefiniert.

Die unterste *burgerij*³⁵ hatte ein Jahreseinkommen von 350 bis 500 Gulden und bestand aus einfachen, aber selbständigen Handwerkern und Ladenbesitzern mit bescheidenem Umsatz, aus besserem Personal von Geschäftsbetrieben und aus kleineren Beamten wie Operatoren von Hebebrücken oder Hafenbeamten. Das war immerhin ein Viertel der städtischen Bevölkerung (27%).³⁶ Diese eigentlich „breiteste“ Schicht verdiente zwischen 350 und 500 fl jährlich, also im Durchschnitt 425 fl., rund 35 fl. im Monat. Das ist gerade die Einkommensgrenze, die laut Bengtsson nicht mehr für Kunstkäufe reichte. Von den 27% der *smalle burgerij* kommt gut die Hälfte deshalb nicht für Kunstbesitz in Betracht, womit sich dieser Teil der Bevölkerung auf 55% erhöht (45% *grauw* und *working class* sowie 15% der untersten Bürgerschicht).

Darüber (aber noch immer Bürger mit geringen Mitteln) kamen Buchhändler, Lehrer, Inspektoren, dann die Bäcker, Fleischer, Schuster, Schneider, Klempner und alle spezialisierten Geschäftsinhaber, aber auch Bestatter, Geburtshelfer, bestimmte Chirurgen und bescheidene Apotheker. Bengtsson zählt auch einen grossen Teil der „intellektuellen Bourgeoisie“ dazu, nämlich Ingenieure, Professoren, Wissenschaftler, Ärzte, Rechtsanwälte und Notare, Richter, Pfarrer und viele Künstler (einige Ärzte und Anwälte waren reich und rechneten zu den höheren Schichten).³⁷ Diese Gruppe verdiente 500 bis 600 fl. jährlich (40 bis 50 fl. im Monat), machte aber nur 8% aus.³⁸

Damit bleiben 20% Städter, die über mehr als 600 fl. im Jahr verfügen konnten. Bis zu einer Grenze von 1000 fl. umfasste dies erfolgreiche Händler und Handwerker, viele Bäcker, Schmiede, Zimmerleute mit Meisterstatus, Buchhändler, Chirurgen, Gastwirte, selbständige Schiffer, Offiziere der unteren Ränge sowie Weinhändler, Metzger und Notare. Auch Buchhalter, städtische Amtsträger, höhere kaufmännische Angestellte oder Grosshändler gehörten zur Einkommensgruppe 600 bis 1000 Gulden. Sie stellten 12 bis 14% der städtischen Bevölkerung dar und konnten ihr Kapital bereits in Lagerbeständen, Rohmaterialien oder Häusern anlegen, sicherlich auch in Bildern.³⁹

Der *Mittelstand* wird heute über das Medianeinkommen von Haushalten (eine oder mehrere Personen; Anzahl Kinder) definiert. Zwischen 70 und 150 Prozent dieses mittleren Einkommens qualifizieren für den ‚Mittelstand‘. In den OECD-Ländern erreichen dies fast 60% der Bevölkerung (Schweiz: 57-61% in den Jahren 1998-2013, Quelle: BFS 2013). De Vries/Van der Woude geben für das Jahr 1742 ein durchschnittliches Haushaltseinkommen in

³⁴ De Vries/Van der Woude 1997, 563.

³⁵ Sie entspricht der *smalle burgerij* bei Loughman/Montias 2000, 21.

³⁶ De Vries/Van der Woude 565, Tab. 11.12.

³⁷ Bengtsson 1952, 35.

³⁸ De Vries/Van der Woude 1997, 565, Tab. 11.12. Auf dieser Basis zählen Loughman/Montias 2000, 21 die zwei zuletzt erwähnten Schichten als *lower middle classes* mit 35 % Bevölkerungsanteil zusammen. Loughman vermutet, dass die Nachfrage nach modischen Möbeln und Dekoration auch in diesen Schichten entstanden sei, hält aber die weitere Erforschung der materiellen Kultur in den Einkommensschichten zwischen 350 und 600 fl für nötig, ebd.

³⁹ De Vries/Van der Woude 1997, 564.

Holland von 654 fl. pro Jahr an.⁴⁰ Nimmt man die Spanne von 70-150% dieses Medianeinkommens, dann zählten etwa 34% der niederländischen Bevölkerung zu einer solchen ‚rechnerischen‘ Mittelklasse.⁴¹ Diese 34% umfassen die 12% der Einkommensgruppe 400-500 fl., 8% 500-600⁴² sowie die städtische Gruppe, die zwischen 600 und 1'000 fl. jährlich verdienten (12-14%, siehe diese Seite oben). Das ist für das 17./18. Jahrhundert ein sehr grosser Anteil, der die Aussage, die Vereinigten Provinzen hätten damals den höchsten Lebensstandard in Europa besessen, bekräftigt.

Die 6 bis 8 Prozent Grossbürgertum (die *grote burgerij*) mit einem Jahreseinkommen von mehr als 1000 fl. bestanden aus reichen Kaufleuten und Grossgrundbesitzern, protestantischen Geistlichen (Stadtpredikanten) sowie freien Berufen (Professoren, Anwälte, Ärzte)⁴³. Dazu gehörten Unternehmer wie Bierbrauer und Seifenfabrikanten, höhere Offiziere, hohe Regierungsbeamte wie Gerichtsschreiber und Stadtsekretäre sowie Vorstände der Handelskompanien. An der Spitze standen die Regenten, also das regierende Patriziat (Bürgermeister, Stadträte, Schöffen, Beiräte). Es bestand aus reichen Bürgern und Adligen, die in die Städte gezogen waren. Diese Elite, eine oligarchische Schicht von etwa 2'000 Personen (bei einer Bevölkerungszahl von 1,85 Millionen Mitte des 17. Jahrhunderts⁴⁴), teilte die staatlichen und städtischen Ämter unter sich auf. Diese beiden Schichten, also Adel und bürgerliches Patriziat sowie das wohlhabende Kaufmannsbürgertum, hatten genügend Geld, um sich (fast) jedes Gemälde kaufen zu können. Der (ländliche) Adel wird einzig von Groenhuis in der obersten Schicht erwähnt; als Auftraggeber von Gemälden scheint jedoch nur der Statthalterhof in Den Haag tätig gewesen zu sein.⁴⁵

Versuchen wir, anhand dieser Ausführungen abzuschätzen, mit welchem Einkommen sich ein Haushalt Bilder an den Wänden leisten konnte. Die Schwelle, von der an Bilderkauf möglich war, dürfte in etwa mit der Abgrenzung der *smalle burgerij* nach unten zusammenfallen bzw. mit der *lower middle class*, für die wir ein unterstes Einkommen von 350 fl. festgestellt haben. Dies deckt sich mit der bereits erwähnten Ansicht von Bengtsson, dass ein monatlicher Verdienst von 30-36 fl. nicht ausreichte, Kunst in nennenswertem Ausmass zu erwerben.⁴⁶ Anders gesagt: die *working class* kaufte keine Gemälde. Sie erwarb allenfalls billige *bortjes*, Kopien oder einen Stich.⁴⁷ Das dürfte auch für die unterste Gruppe der Kleinbürger (Jahreseinkommen 350-400 fl., immerhin 15% der Stadtbewohner) zutreffen.

⁴⁰ De Vries/Van der Woude 1997, 567-569 mit Tab. 11.13.

⁴¹ 70-150% dieses Medianeinkommens = 460 bis 980 fl (eigene Berechnung).

⁴² De Vries/Van der Woude 1997, 565, Tab. 11.12.

⁴³ Knevel 2002, 218-221, hier Tab. 3.4.

⁴⁴ North 2001, 20.

⁴⁵ Chong 1987, 104-106. Siehe auch Bengtsson 1952, 67-70 (unter besonderer Berücksichtigung von Esaias van de Velde). In der Monographie *The Nobility of Holland* (Van Nierop 1993) findet sich kein Hinweis auf eine Kunstpatronage des Adels. Portraitaufträge hat es vermutlich gegeben, aber weil sie (abgesehen vom Hof in Den Haag) nirgends erwähnt werden, dürften es nur wenige gewesen sein.

⁴⁶ Bengtsson 1952, 36.

⁴⁷ Bengtssons Einschätzung wird von A. Jager 2016, 129 geteilt, die nicht ausschliessen kann, dass in der Einkommensgruppe von 200-350 fl pro Jahr *bortjes* und Stiche vorhanden waren, die man für einige Stuiver(!) kaufen konnte. North (2013) schreibt, Kupferstiche und Radierungen seien „nahezu für alle Niederländer erschwinglich“ gewesen; dafür habe es „einen riesigen, heute kaum mehr rekonstruierbaren Markt“ gegeben (S. 63).

Es ist wenig wahrscheinlich, dass sie sich ein Gemälde, sei es auch nur die Kopie eines Landschaftsbildes, leisten konnte. Montias schreibt dazu: “Households with an assessed value of movable goods of less than three hundred guilders [...] rarely had more than a few prints hanging on the wall or five or six little ‘bortjes’ [...].⁴⁸

Kann uns die Frage nach der *Kaufkraft des Geldens* im 17. Jh. bei dieser Abgrenzung weiterhelfen? Einige wenige Beispiele mögen zeigen, wie schwierig es ist, einen Vergleich mit heutigen Einkommen, Ausgaben und Preisen zu ziehen; zu unterschiedlich sind die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Bedürfnisse, zu unterschiedlich auch die Löhne, die für viele heute gut bezahlte Berufe absurd tief waren (so gibt Schama das Jahresgehalt eines Lehrers oder Predigers mit 200 fl. an⁴⁹). Zudem mussten in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 60% des Einkommens für Nahrung aufgewendet werden⁵⁰, während der gewichtete LIK-Warenkorb 2018 des Schweizerischen Bundesamtes für Statistik dafür 13% verzeichnet (Alkohol und Tabak einbezogen, was auch für die Niederlande zutreffen dürfte). Umgekehrt gaben schweizerische Haushalte im Jahr 2018 33% ihres Einkommens für Verkehr, Nachrichtenübermittlung, Freizeit/Kultur sowie Restaurants/Hotels aus⁵¹, was kaum auf die niederländischen Verhältnisse im Goldenen Zeitalter übertragen werden kann.

Wir kennen hingegen einige Preise damaliger Güter. Brot kostete wenig: 12 Pfund 6-9 stv., d.h. für einen Gulden konnte man etwa 15 kg Brot kaufen.⁵² Ein Krug Bier kostete einen halben stv., bezogen auf den Wochenlohn eines Facharbeiters von 2,8 fl.⁵³ De Vries/Van der Woude beziffern die jährlichen Kosten eines Warenkorbes zum Leben um 1640 mit 250 fl.⁵⁴ Andererseits kostete das Haus eines kleinen Händlers 900 fl., und ein erfolgreicher Kaufmann erwarb ein Haus für 1'000 fl.⁵⁵ Das entspräche 15'000 kg Brot, die bei uns heute mit etwa 30-50'000 Franken zu Buche schlugen⁵⁶, oder aber fünf Jahresgehältern eines Grundschullehrers - das eine ist unrealistisch, das andere nicht. Man sieht, wie wenig hier vergleichbar ist. Das trifft auch auf die reine Währungsumrechnung zu. Floerke hat für die 1890er Jahre berechnet, dass 1 Gulden des 17. Jahrhunderts 4 Mark Reichswährung entspreche.⁵⁷ Eine

⁴⁸ Dem Wort ‘bortjes’ (auch *bortges*) werden wir noch mehrfach begegnen. Es handelt sich um kleine Tafeln, ‚Brettchen‘ (ursprünglich zum Essen benutzt). Darauf konnte ein einfaches Gemälde sein, oder ein Druck war daran befestigt oder auch eine handgeschriebene oder gedruckte Bibelstelle. Ausführlich Montias 1996, 85-88 (‘Appendix on “Little Boards”’). Montias nimmt an, dass jedes zehnte *painting* ein solches *bortje* war, entweder mit einem gemalten Bild oder mit einem Druck versehen.

⁴⁹ Schama 1988, 651. Das ist allerdings sehr tief geschätzt, wenn sogar dem *grauw* 200-300 fl Jahreseinkommen zugebilligt werden (s. De Vries/Van der Woude 1997, Tab. 11.12 auf S. 565).

⁵⁰ De Vries/Van der Woude 1997, 625 (Tab. 12.5).

⁵¹ <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/preise/erhebungen/lik/warenkorb.html> (29.08.2018)

⁵² Schama 1988, 651. Ähnlich Van Zanden 1993, 131 (Tab. 7.1). Allerdings waren die Brotpreise regional unterschiedlich (ebd.) und hoch volatil (De Vries 1993, 97f.).

⁵³ Schama 1988, 651.

⁵⁴ De Vries/Van der Woude 1997, 628 (Abb. 12.4).

⁵⁵ Schama 1988, 339, 341. Auch Floerke schildert den Verkauf eines Hauses für 900 fl an den Maler De Vlioger im Jahr 1637 (1905/1972, 36). Montias 2002, 8 gibt deutlich höhere Preise an: “...a typical merchant’s house in Amsterdam cost anywhere from f 5,000 to 13,000 (which was the price for which Rembrandt bought his large house on the Breestraat)“, also im obersten Preisbereich.

⁵⁶ Das billigste Weissbrot kostet beim Grossverteiler heute SFr. 2,- pro Kilo; gehobenere Brotsorten kosten SFr. 5.-/kg. Zur Kritik an Indices, die sich am Brotpreis orientieren und dadurch Veränderungen im Reallohn falsch einschätzen: De Vries 1993 “Between purchasing power and the world of goods“, 97.

⁵⁷ Floerke 1905/1972, Anm. 43 auf S. 188.

Mark aus dem Jahre 1890 wird offiziell mit 6,40 Euro verglichen.⁵⁸ Ein damaliger Gulden wären heute somit (näherungsweise umgerechnet) € 25,-.

Bringt uns das wirklich weiter? Das erwähnte Haus hätte dann € 25'000 gekostet, vielleicht ein plausibler Mittelwert. Für ein Kilogramm Brot hätte man € 1,65 gezahlt, nach heutigem Masstab eher wenig (der Brotpreis war städtisch reguliert⁵⁹). Ziemlich teuer dagegen war beispielsweise eine mit Stroh oder Federn gefüllte Matratze, die zwischen 25 und 50 fl. kostete⁶⁰; das wären 625 bis 1'250 Euro und mindestens das Dreifache der jährlichen Lebenshaltungskosten.

Diese schlanke Umrechnung ist jedoch kaum geeignet, ein realistisches Bild der damaligen Preissituation bzw. der finanziellen Belastung mittlerer und ärmerer Schichten zu zeichnen; wir lesen einfach andere Zahlen. Deshalb raten Wirtschaftshistoriker von Kaufkraftvergleichen ab und empfehlen, solche Berechnungen gar nicht anzustellen.⁶¹

Malerei, Gesellschaft und Wirtschaft

Bilder an den Wänden zu haben, war in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ausserordentlich verbreitet. „Das Gemälde hing überall: im Rathaus, in der Schützengesellschaft, im Kontor, im kleinen Salon des Patrizierhauses und in der guten Stube des Bürgerhauses, nur in der Kirche nicht.“⁶² Die Angaben über die Verbreitung von Bildern, zu denen neben originalen und kopierten Gemälden auch Drucke und Stiche gehörten, sind sowohl bei Zeitgenossen als auch von Historikern erstaunlich und werden immer wieder zitiert. Augenzeugen haben zahlreiche Beschreibungen dazu geliefert. Der bekannteste unter ihnen, der Kaufmann, Reisende und Schriftsteller Peter Mundy, schrieb 1640: „Alle bemühen sich, ihre Häuser, besonders den äusseren, zur Strasse hin gelegenen Raum mit kostbaren Stücken zu schmücken⁶³, Metzger und Bäcker ihre Läden nicht weniger [...] oft haben sogar Schmiede und Schuhmacher das eine oder andere Bild in ihrer Schmiede oder ihrem Marktstand hängen.“⁶⁴

Jean Nicolas de Parival aus Verdun, Professor für französische Sprache an der Universität Leiden, schrieb 1661: „Ich glaube nicht, dass man irgendwo sonst so viele gute Maler finden

⁵⁸ Stand 2015. Angaben aus: Wissenschaftliche Dienste, Deutscher Bundestag, Aktenzeichen ED4-3000-096/16 vom 05.08.2016 (www.bundestag.de), abgerufen am 30.08.18)

⁵⁹ De Vries/Van der Woude 1997, 621f. (auch Abb. 12.3).

⁶⁰ Loughman/Montias 2000, 26.

⁶¹ Übereinstimmende Empfehlung von Prof. T. Straumann, Univ. Zürich (per E-Mail 29.04.2019) und Prof. M. Denzel, Univ. Leipzig (per E-Mail 17.05.2019), der auch die Umrechnung von Floerke bestreitet. Beiden Wirtschaftshistorikern danke ich sehr für ihre Stellungnahme.

⁶² Huizinga 1941/2002, 108.

⁶³ Damit meint Mundy das *voorhuis*, siehe unten Seite 71.

⁶⁴ „*As For the art off Paintings and the affection off the people for Pictures, I thincke none other goe beyond them [...] All in general striving to adorne their houses, esp. the outer or street roome, with costly peeces, Butchers and bakers not much inferiour in their shoppes which are Fairly set Forth yea many tymes blacksmithes, Coblers, etts., will have some picture or other by the Forge and in their stalle Such is the general Notion, enclination and delight that these Countrie Natives have to Paintings.*“ *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia*, Hg. R.C. Temple, London 1925, Bd. 4, 70, zitiert nach Chong 1987, 104, übersetzt nach Brown 1984, 63.

kann; auch sind die Häuser voll von sehr schönen Gemälden und auch der arme Bürger möchte genug davon haben.“⁶⁵

Dazu gibt es einige quantitative Rekonstruktionen. Am besten bekannt sein dürften die Hochrechnungen, die in die Millionen gehen: Zwischen 1580 und 1800 sollen allein in Holland 5 bis 10 Millionen Gemälde entstanden sein.⁶⁶ Andere Autoren gehen von 4,7-5,3 Millionen Bildern zwischen 1580 und 1680 in der gesamten niederländischen Republik aus.⁶⁷ Diese Zahlen können aus mehreren Gründen zu hoch veranschlagt sein.⁶⁸ Bok ist sogar der Ansicht, sie müssten beträchtlich revidiert werden, weil spätestens ab 1672 die Nachfrage stark eingebrochen sei; die Angaben von Van der Woude für die Jahre 1660-1699 seien massiv zu hoch.⁶⁹

Montias ist bei seinen Berechnungen für die beiden Dekaden 1640-59, die quellenmässig besser abgesichert sind, allerdings auch auf 70'000 Gemälde jährlich gekommen, die allein von *master-painters* angefertigt wurden.⁷⁰ Wie kam es zu dieser enormen Produktion? Gab es auch die entsprechende *Nachfrage*?

Damit ist ein Phänomen angesprochen, das in den Worten von Jonathan Israel keine Parallele in der Geschichte findet: Aufblühen und Verbreitung der Kunst, künstlerische Errungenschaften und Neuerungen in einer bislang unbekanntem Intensität und Grössenordnung mit einer beispiellosen Vielfalt von Künstlern und künstlerischen Fähigkeiten, die sich am Ende des 16. Jh. in den vergleichsweise armen Niederlanden angesammelt hatten.⁷¹ Die Erklärungen für diese einmalige Entwicklung zum „Goldenen Zeitalter“ sind vielfältig und dürften auch nur in ihrer gesamten Kombination zutreffen.

Montias und auch Bok betonen in ihren Arbeiten die ökonomischen Zusammenhänge; Montias will wirtschaftliche Erklärungen für Langzeitveränderungen in der niederländischen Kunst vorlegen. Das betrifft vor allem den Aufschwung von Handel und Wirtschaft in den Vereinigten Provinzen ab etwa 1590.⁷² Im 17. Jh. verlief die niederländische Bilderproduktion nämlich parallel zum Wirtschaftswachstum. Auch die Zahl der Maler stieg

⁶⁵ „Je ne croy point qu'il se trouve tant de bons peintres ailleurs qu'ici; aussi les maisons sont-elles remplies de très beaux tableaux, & n'y a si pauvre bourgeois qui n'en veuille être bien pourveu.“ Jean Nicolas de Parival, *Le délices de la Hollande, avec un traité du gouvernement et un abrégé de ce qui s'est passé de plus mémorable jusque à l'an de grâce 1661*“, Leiden 1662, 25 (zitiert bei Van der Woude in Freedberg/De Vries 1987, 286, eigene Übersetzung).

⁶⁶ Van der Woude 1991, 309.

⁶⁷ De Marchi/Van Miegroet 2006, 93.

⁶⁸ '...a large margin of error...relying on rather crude evidence...' , s. Van der Woude 1991, 297; 309.

⁶⁹ Bok 2001, 208 mit Anm. 111. Seither haben zwei weitere Arbeiten die Produktionszahlen nochmals bis auf 1 Million statt 5-10 Mill. gesenkt (Kloos-Frölich 2005 und Biemans 2007, letztere unpubliziert; beide zitiert bei Bok 2008, 9 Anm. 2).

⁷⁰ Montias 1990 *Estimates*, Schlussfolgerung S. 70.

⁷¹ Israel 1995, 548.

⁷² Montias 1987 *Cost and Value*, 456. Ebenso wie Montias verweist auch Israel 1995 auf den Zusammenhang zwischen der raschen Steigerung der künstlerischen Produktion und der sozio-ökonomischen Entwicklung der niederländischen Gesellschaft, die eine solche Steigerung möglich und dauerhaft machte (S. 551).

entsprechend an und war, auf die Bevölkerung umgerechnet, etwa viermal höher als im Italien der Renaissance.⁷³

Nun kann die Verbesserung der finanziellen Situation resp. die Erhöhung der Kaufkraft durchaus den Wunsch wecken, Kunst zu kaufen.⁷⁴ Ein weiterer Grund dafür war in den Niederlanden der Konfessionswechsel.⁷⁵ Die ikonoklastischen Wellen ab 1566 hatten sehr viele geistliche Kunstwerke zerstört, die man in den gereinigten Kirchen nicht mehr sehen konnte. Dadurch entstand eine Nachfrage nach religiöser Kunst im Privaten, vor allem bei Katholiken, aber auch bei Calvinisten, die ihren Kunstbedarf mit religiösen Historienbildern befriedigten.⁷⁶ Einige der besten geistlichen Kunstwerke wurden in öffentlichen Gebäuden ausgestellt.⁷⁷

Der Zusammenbruch des Kunstmarktes in *Antwerpen* ist im Kontext des 80jährigen Krieges zu sehen.⁷⁸ Das calvinistische Antwerpen wurde 1585 von den Spaniern zurückerobert. Der folgende Exodus halbierte seine Einwohnerzahl.⁷⁹ Die meisten flohen in die Nordprovinzen. Zu den überwiegend protestantischen Emigranten zählten zahlreiche Kaufleute mit besten Handelsbeziehungen und mindestens 225 Maler.⁸⁰ Darunter sind illustre Namen wie Vinckboons, Savery, Esaias van de Velde und Coninxloo.⁸¹ Auch Karel van Mander war Flame. Sie alle brachten die künstlerische Erbschaft von Brügge, Gent und Antwerpen mit. Allerdings blieben auch viele Maler in Antwerpen.⁸²

Das hatte in zweifacher Hinsicht tiefgreifende Konsequenzen: für die Entwicklung der Malkunst in den Vereinigten Provinzen und für deren Kunstmarkt. Wir werden zuerst die Auswirkung der flämischen Immigration auf die künstlerische Entwicklung beleuchten.⁸³ Bruyn sieht hier einen Wendepunkt in der Geschichte der niederländischen Kunst. Der Umschwung hin zu dem, was man allgemein ‚niederländischen Realismus‘ nennt (das Natürliche, das Alltägliche, auch die Landschaft), basiert für ihn auf der Kunst von Bruegel und seinen Kollegen.⁸⁴

⁷³ North 2001, 75f. Genaue Zahlen unten Seite 26.

⁷⁴ Vgl. unten „Grundsätzliches zum Kunstmarkt“, Seiten 21-23.

⁷⁵ Büttner 2006, 189.

⁷⁶ Montias 1987 *Cost and Value*, 459. S. auch die Anm. 8 auf S. 465.

⁷⁷ Die Räume des Bürgermeisters von Leiden waren mit Bildern von Lucas van Leyden ausgestattet, s. Israel 1995, 548.

⁷⁸ Vermeulen 2003, 109-118; De Marchi/Van Miegroet 2006, 90.

⁷⁹ Von 80'000 bis knapp über 100'000 auf die Hälfte, s. Vermeulen 2003, 37 (Tab. 2) und 109; Schott 2014, 147; Büttner 2016, 49.

⁸⁰ Bok 1993 *Art-Lovers*, 151.; Bok 2001 *Rise of Amsterdam*, 194 unter Verweis auf J.G.C.A. Briels: *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw, 1585-1630*, Amsterdam 1987.

⁸¹ Coninxloo kam aus , auf dem Umweg über Deutschland nach Amsterdam, s. Büttner 2016, 48.

⁸² Büttner 2016, 50f. tritt der Annahme eines Massenexodus von Malern aus Antwerpen 1585 entgegen Er hält fest, dass „[...] die Mehrzahl der noch heute bekannten Mitglieder der Lukasgilde [...] Antwerpen nicht verließen“ (S. 50), geht aber auf die Briels'sche Zahl von 225 emigrierten Malern nicht ein.

⁸³ Die strukturellen und ökonomischen Auswirkungen auf den Kunstmarkt werden später behandelt (s. unten ‚Vertriebswege‘ Seiten 30-36).

⁸⁴ Bruyn in Luijten 1993 *Dawn of the Golden Age*, 116-119. Bok 2001, 188 sieht den Hauptbeitrag der flämischen Emigranten zur holländischen Malerei in der Einführung neuer Genres.

Die flämische Landschaftsmalerei behielt ihren Einfluss in der ersten Hälfte des 17. Jh.⁸⁵ Gleichzeitig setzte, nicht zuletzt auf Grund der calvinistischen Bildauffassung, eine Entwicklung zu einer ‚realistischen‘ Landschaftsdarstellung ein.⁸⁶ Die Holländer bildeten ihr flaches weites Land und ihre Dörfer zuerst in weit verbreiteten Druckgraphiken und Stichen als „*Plaisante Plaetsen*“, als erfreuliche Orte ab⁸⁷; die ‚Schönheit Arkadiens‘ lag für sie jetzt vor der eigenen Haustür.⁸⁸ Wegbereiter dieser naturalistischen Darstellung in der Malerei wurden Esaias van de Velde (1590-1630) und Jan van Goyen (1596-1656).

Es gab also seit den 1590er Jahren reichlich künstlerisches Talent und gleichzeitig eine wirtschaftliche Ressourcensteigerung – wohlgermerkt alles in Kriegszeiten. Aber noch ein anderer Aspekt der Beeinflussung durch flandrische Künstler muss erwähnt werden. Der 12jährige Waffenstillstand öffnete ab 1609 die Grenze zum Süden. Sluijter geht davon aus, dass danach eine Flut von billigen Bildern und Drucken aus Antwerpen den Markt in den Vereinigten Provinzen überschwemmte, gekauft zumeist von den Immigranten aus dem Süden. Ihre Angewohnheit, die Wände der Häuser mit vielen Bildern zu dekorieren, wurde nach und nach von den Nordniederländern übernommen.⁸⁹ Damit kopierte die bürgerliche Gesellschaft auch eine Repräsentationstechnik, die früher dem Adel und den Eliten vorbehalten war: die Betonung des sozialen Status durch Kunstbesitz.⁹⁰

Auf diese Weise verstärkte sich nochmals die Nachfrage, aber auch das Angebot, denn die Künstler (vor allem die der zweiten Immigrantengeneration) richteten ihre Produktion auf das zunehmende Bedürfnis nach Bildern für die bürgerlichen Häuser aus. Damit einher ging eine Reihe von Neuerungen, die Montias als Produkt- und Prozessinnovation beschrieben hat. Marktnachfrage und Konkurrenz unter den Malern führte zu einer zunehmenden Spezialisierung.⁹¹ Sie war nicht nur auf die Ausweitung der Landschaftsmalerei und auf Genrebildern beschränkt. Im 17. Jahrhundert gab es Maler, die nur Stilleben malten oder Seestücke, andere spezialisierten sich auf Tierdarstellungen, Mondscheinbilder oder Blumensträuße. Avercamp malte fast ausschliesslich Winterbilder, während der Winter für andere Landschaftsmaler ein Motiv unter vielen war. Italienisch anmutende Landschaften waren eine weitere Kategorie vor allem der niederländischen Maler, die ihre Ausbildung in Italien erweitert oder dort eine Zeit lang gearbeitet hatten (die ‚Italianisanten‘⁹²).

Die Entwicklung solch neuer Bildthemen kann als Produktinnovation aufgefasst werden. Der Markt führte aber auch zu maltechnischen Neuerungen, die darauf abzielten, Kosten und Zeit

⁸⁵ S. dazu Ferencz 2011, 13-17.

⁸⁶ S. Bengtsson 1952: „*Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625*“. Dieser Realismus stellt allerdings keinen Anspruch auf topographische Korrektheit und bleibt „in vieler Hinsicht ein idealisierender, poetischer Realismus“ (Hedinger in Budde 2001, 11).

⁸⁷ ‚*Pleasant Places*‘: Gibson 2000, *passim*; Van Suchtelen 2001, 54; Büttner 2006, 171-174. Dies war in etwa die Zeit des zwölfjährigen Waffenstillstandes mit Spanien 1609-1621.

⁸⁸ S. Büttner 2006, 179.

⁸⁹ Sluijter 2000 (2009), *passim*. S. auch Israel 1995, 549.

⁹⁰ North 2001, 17f.

⁹¹ Kloek 2001 liefert eine schöne Übersicht über die Spezialisierung der niederländischen Malerei im 17. Jh., auch über deren Ursachen. Winterbilder sind für ihn keine eigenständige Spezialität.

⁹² Ausführlich Büttner 2006, 192-202.

einzusparen (Prozessinnovation).⁹³ Grossformatige, arbeitsintensive Historiengemälde traten beispielsweise zugunsten kleinerer Landschaftsbilder zurück, die weniger arbeitsaufwändig waren und von denen man deshalb mehr pro Zeiteinheit herstellen konnte. Hier muss die *tonale Malerei* erwähnt werden, deren Einführung auf Esaias van de Velde, Jan van Goyen und Salomon van Ruysdael zurückgeht und die besonders in der Landschafts- und Seemalerei verwendet wurde.⁹⁴ Dabei wurde die Farbpalette auf braune, graue und gelbe Farbtöne reduziert, der Untergrund wurde in die Bildstruktur miteinbezogen, die Pinselführung war breiter.⁹⁵ So konnten Bilder viel schneller gemalt werden - bis zu einem Bild am Tag, wie eine bekannte Anekdote zeigt: Knibbergen, Van Goyen und Porcellis wetteiferten, wer in einem Tag das beste Bild malen könne.⁹⁶

Die Einschränkung der Farbpalette in der tonalen (oder monochromen) Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ist nach Israels Ansicht nicht eine künstlerische Entwicklung und auch keine bewusste Sparmassnahme, um die Kosten zu senken, sondern Folge der einbrechenden Handelsbeziehungen mit Spanien, Portugal, der Karibik und dem spanischen Amerika in den frühen 1620er Jahren. Dadurch konnten Farbstoffe wie Indigo, Karmin, Rot- und Blauholz sowie Erdpigmente nicht mehr in ausreichendem Masse geliefert werden, was besonders die brillanten Rot-, Blau- und Gelbtöne betraf.⁹⁷

Diese rein ökonomische Erklärung für den Stilwechsel in der Landschaftsmalerei, den Stillleben und den Seestücken ist, so weit ich sehe, von der Literatur nicht weiter aufgenommen worden.⁹⁸ Auf den kostensparenden Effekt und die dadurch ermöglichte Preissenkung von Bildern, die ‚tonal‘ gemalt wurden, hat Montias schon 1987 hingewiesen.⁹⁹ Für ihn hat die Einführung dieser Technik in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. einen eigenen künstlerischen Stellenwert, der Landschaften so wiedergab, wie es einem breiten Publikum gefiel. Die Attraktivität dieser Bilder wurde noch durch ihren tiefen Preis erhöht, und da die Kaufkraft der ‚Mittelklasse‘ zunahm, fanden solche Bilder reichlich Abnehmer.¹⁰⁰ Das wiederum stimulierte das Angebot, so dass zur Blütezeit der niederländischen Malerei jeder Maler fast zwei Bilder in der Woche fertigstellte.¹⁰¹

Der Leser hat vielleicht einen Eindruck gewonnen, welche Faktoren auf der Nachfrage- wie auf der Angebotsseite die enorme niederländische Bildproduktion beeinflusst haben. Mit der Untersuchung der Besitzverhältnisse in Delft des 18. Jh. durch T. Wijzenbeek-Olthuis erhalten

⁹³ Zu beiden Begriffen s. Montias 1987 *Cost and Value*, 456-458.

⁹⁴ Vgl. Israel 1995, 560 mit besonderer Erwähnung von Jan Porcellis.

⁹⁵ Als Beispiel Jan van Goyen, s. Büttner 2006, 181.

⁹⁶ S. u.a. Montias 1987 *Cost and Value*, 460. Picasso hat zeitweilig bis zu drei Bilder am Tag gemalt: AK *Blaue und Rosa Periode*, Fondation Beyeler (Bouvier), Riehen b. Basel 2019, 33.

⁹⁷ Israel 1995, 559f und besonders Israel 1997 *Adjusting to hard times*.

⁹⁸ Ein solcher Stil- und Farbwechsel ist in der Geschichte der Malerei nicht ungewöhnlich, wie beispielsweise die Entwicklung des Kubismus zu Beginn des 20. Jh. zeigt (Braque, Gris, Delaunay, auch Picasso). Guillaume Apollinaire hat „die Tendenz junger Maler in Paris, ihre Farbwahl auf Grautöne zu beschränken“, beschrieben (Text zur Ausstellung *Kosmos Kubismus*, Kunstmuseum Basel 2019).

⁹⁹ S. Montias 1987 *Cost and Value*, der das mit der Preisreduktion durch die ‚Innovatoren‘ belegt (S. 461). Auch Roeck 1999, 24 glaubt, dass eine durch wirtschaftliche Zwänge verstärkte Konkurrenz unter Künstlern neue stilistische Entwicklungen begünstigen kann.

¹⁰⁰ Montias 1990a, *Socio-economic aspects*, 371f.

¹⁰¹ Montias 1990 *Estimates*, 70; Montias 1990a *Socio-economic aspects*, 373 mit Anm. 125.

wir eine weitere Vorstellung davon, wie der *Besitz von Bildern* auf die ökonomischen (und sozialen) Schichten verteilt war.¹⁰² Insgesamt fünf Schichten werden nach der Höhe der Begräbnissteuer unterteilt, die wiederum nach dem Besitz berechnet wurde. Die Hälfte der Verstorbenen war so arm, dass sie keine solche Steuer zu bezahlen brauchte (die *Pro Deo*-Klasse mit einem Besitz von weniger als 300 fl). Diese Schicht wies immerhin sieben ‚*paintings*‘ pro Haushalt auf, jedoch waren das nur 5,4% aller Bilder. Von Montias haben wir dazu bereits erfahren, dass Haushalte mit weniger als 300 fl. Besitz beweglicher Habe selten mehr als einige Drucke oder 5-6 billige kleine *bortjes* (einfach bemalte Brettchen) hatten.¹⁰³ Die gemäss Besteuerung reichsten 13% der Delfter besaßen dabei 83% aller Bilder (allein die obersten 7% kamen auf 70% bzw. auf 53 Bilder pro Haushalt). Eine „untere Mittelschicht“ von immerhin 31% wies noch 11,5% Bildbesitz auf (in jedem Haushalt durchschnittlich 15[!] Bilder). Es ist anzunehmen, dass dies in etwa der *smalle burgerij* entspricht.

In Amsterdam waren zum Vergleich 80% der Verstorbenen von der Begräbnissteuer ausgenommen¹⁰⁴ und nicht 50% wie in Delft, auch wenn die Berechnungskriterien unterschiedlich waren.¹⁰⁵ Ich gehe davon aus, dass sich in Amsterdam der Bilderbesitz mehr zu den wohlhabenden Schichten verschoben hat.¹⁰⁶

Auch bei der Frage, wie die Häuser und deren Räume aussahen, in denen zahlreiche Bilder hingen, wird erneut das soziale Gefälle erkennbar. Loughman und Montias haben die Beziehung zwischen Räumen und darin aufgehängten Bildern in den Häusern der Republik im 17. Jh. untersucht. Ihre Arbeit bezieht sich allerdings auf ein gehobenes Milieu mit wertvolleren, meist zugeschriebenen Gemälden und Häusern mit zahlreichen Räumen.¹⁰⁷ Ihre Abgrenzung, wie weit Bildbesitz in der unteren Mittelklasse (also auf der sozialen Skala nach unten) reichte, bleibt vage; sie beschreiben dabei die *smalle burgerij* mit einem jährlichen Einkommen von 350 bis 600 Gulden, die 35% der städtischen Bevölkerung ausmachten, sprechen gleichzeitig aber von einer nicht repräsentativen Auswahl von Nachlässen, die zum grossen Teil von Kunstsammlern stammten.¹⁰⁸ Auch ihre Bildbeispiele (Gemälde von damaligen Interieurs; kunstvolle Puppenstuben aus der Zeit) stammen aus dem oberen sozialen Fünftel, die Puppenhäuser sogar aus dem Grossbürgertum.¹⁰⁹

Diese Häuser waren grundsätzlich in zwei Bereiche gegliedert: den ‚öffentlichen‘, in dem Gäste, aber auch Kunden oder Geschäftskollegen empfangen wurden (*voorhuis* mit

¹⁰² S. Wijsenbeek 1980 sowie Van der Woude 1991. Letzterer hat aus einer späteren Arbeit von Wijsenbeek-Olthuis *Achter de gevels van Delft* (Hilversum 1987) Tabellen und eine Zusammenfassung erstellt (288-291 sowie Tab. 2 - 6). Ich beschränke mich hier auf die Jahre 1706-30, bes. Tab. 4 und 5, S. 311f. (die Anzahl der Bilder nahm im Verlauf des 18. Jh. kontinuierlich ab, ebd. 289).

¹⁰³ Montias 1990a *Socio-economic aspects*, 361 Anm. 19. Zu den *bortjes* siehe oben Anm. 48.

¹⁰⁴ Faber 1980, 149 für die Jahre 1701-10.

¹⁰⁵ Van der Woude 1991, 291.

¹⁰⁶ Die nicht sehr umfangreichen, aber detaillierten Statistiken von Faber 1980, 153 (Tab. 5 u. 6) verweisen in diese Richtung: Die beiden (gemäss zu zahlender Begräbnissteuer) reichsten Schichten besaßen zwar ‚nur‘ 65,5% der Bilder (in Delft waren es 70%), aber deren Wert belief sich auf 87,5% des Gesamtwertes. Die durchschnittlich 37 Bilder pro Haushalt in der obersten Steuergruppe hatten einen Durchschnittswert von 11 fl 10 stv; die Bilder der von der Steuer befreiten untersten Gruppe waren jedes 1 fl wert.

¹⁰⁷ Loughman/Montias 2000, hier 51.

¹⁰⁸ Ebd. 21; 51.

¹⁰⁹ Vgl. Westermann 2001, 43-45.

Seitenräumen und die grosse Halle, *zaal*) und den ‚privaten‘ mit innerem Herdraum (*binnenhaard*), manchmal einer separaten Küche sowie einem Hinterraum oder einem separaten Hinterhaus (*achterkamer, achterhuis*) und, je nach Grösse des Hauses, Räumen im ersten Stock. Die bedeutenden und wertvollen Bildern hingen in den ‚öffentlichen‘ Räumen; Familienbilder/Porträts und religiöse/mythologische Bilder fanden sich in den ‚privaten‘.¹¹⁰ Am auffälligsten für die Autoren ist die ungeordnete Mischung aller möglichen Themen in sämtlichen Räumen. Eine Gliederung bestand oft nur in der formalen Hängung der Bilder, meist in Reihen hoch im Raum. Bilder scheinen für die meisten Niederländer mehr Dekoration als Inhalt bedeutet zu haben, „*a way of filling an empty void on a wall*“.¹¹¹ Dabei gab es aber auch Kunstkenner und -sammler und solche, die trotz der allgemeinen Auffassung, Bilder seien Dekoration, ihre wertvollsten Bilder über den Kamin hingen, sie mit einem Goldrahmen versahen oder sie mit einem seidenen Vorhang abdeckten.¹¹²

Was *Landschaften* betrifft, erfahren wir, dass sie in den ‚öffentlichen‘ Räumen zahlenmässig übervertreten waren.¹¹³ Eine Aufgliederung der Bilder, die auf dem Ehrenplatz über dem Kamin hingen (*vor de schoorsteen*), zeigt, dass 12 von 41 Gemälden Landschaften darstellten.¹¹⁴ *Winterbilder* werden von Loughman und Montias nicht erwähnt.

Der niederländische Kunstmarkt im 17. Jahrhundert ¹¹⁵

Auf dem Kunstmarkt¹¹⁶ werden Kunstgüter, also die Ware ‚Kunst‘ gehandelt. Wie auf jedem Markt bestimmt das Verhältnis von Angebot und Nachfrage die Preise. Findet ein Einzelstück mehr als einen Interessenten, handelt es sich um ein knappes Gut.¹¹⁷

Man unterteilt in einen primären und einen sekundären Kunstmarkt. Auf dem *Primärmarkt* wird ein Kunstwerk zum ersten Mal verkauft (Arbeiten eines bislang unbekanntes Künstlers oder neue Arbeiten eines etablierten Künstlers). Typischerweise arbeitet der Künstler mit einem Galeristen (oder einem Händler, die Übergänge können fließend sein) zusammen; der Künstler als Produzent besorgt die kreative Arbeit, der Galerist/Händler besitzt Marktwissen und Erfahrung, mit denen er die Marktstrategie und den Marktpreis des Künstlers gestaltet. Auf dem *Sekundärmarkt* werden die Werke der Künstler durch eine Galerie, eine Kunsthandlung oder ein Auktionshaus weiterverkauft. Diesen kommerziellen Vermittlern der

¹¹⁰ Siehe dazu den Abschnitt über die Verteilung der Winterbilder in niederländischen Häusern, unten Seiten 56-59.

¹¹¹ Loughman/Montias 2000, 50.

¹¹² Ebd., 131.

¹¹³ Ebd. 69.

¹¹⁴ Ebd. 187, Anm. 10.

¹¹⁵ Franz Wilhelm Kaiser hat 2017 einen (trotz unklaren Fragezeichens) lesenswerten Überblick zu diesem Thema geschrieben: *Die Geburt des Kunstmarktes?*, in *Die Geburt des Kunstmarktes*, 18-169 (der Text umfasst volle 15 Seiten und nicht 150, weil es sich um einen Ausstellungskatalog mit über 100 Bildern handelt).

¹¹⁶ Heilbrun/Gray 2001, 169-182; Velthuis in Towse 2003, 470-475; Hausmann 2014, 13-267; Boll 2017, 11-70.

¹¹⁷ Boll 2017, 71.

Ware Kunst stehen ihre inhaltlichen Vermittler gegenüber (Museen, Kunsthochschulen, Medien).

Mehr als auf anderen Märkten besteht auf dem Kunstmarkt eine asymmetrische Informationslage, weil die Güter nicht in grosser Zahl vorhanden sind. Neukäufer im Primärmarkt wissen nicht, welche Bilder angeboten werden, von welcher Qualität sie sind und wieviel Zeit und Einsatz es braucht, sie zu beschaffen. Sie sind ungenügend informiert, tragen deshalb erhebliche Transaktionskosten und gehen ein ziemliches Risiko ein. Im Sekundärmarkt hingegen ist der Käufer üblicherweise gut informiert. Risiko und Informationskosten sind deshalb kleiner.

Auf der *Angebotsseite* findet man Auftragswerke und ‚spekulative‘ Arbeiten. Klienten, die den Künstler und seine Malweise kennen, erteilen ihm einen Auftrag wie z.B. ein Porträt.¹¹⁸ Spekulative Werke sind solche, die ‚on spec‘ auf Käufer hoffen/warten; sie werden im Primärmarkt vermittelt. Ihr Preisniveau ist abhängig von den Produktionskosten (Arbeitszeit, Material) und dem erwarteten Verkaufserlös. Der Künstler kann seine Arbeiten auch bei sich zurückbehalten; wird er ‚entdeckt‘, kann er sie zu höheren Preisen auf den Markt bringen.

Auf der *Nachfrageseite* stehen Sammler (auch Unternehmen und Körperschaften), Händler, Museen und private Käufer. *Sammler* sind zahlungskräftige (reiche) und gut informierte Käufer mit Vorlieben (und Geschmack). Sie legen Bildersammlungen an, die nach Epochen, Themen oder anderen Kriterien geordnet sind. Ihre besondere Eigenschaft besteht darin, die Sammlung vergrössern und bereichern zu wollen; die scheinbare Erfüllung verstärkt dieses Begehren noch mehr.¹¹⁹

Weitere Akteure am Kunstmarkt sind neben den erwähnten Galerien (im Primärmarkt zuständig für den Absatzmarkt, aber auch für die Entdeckung und Förderung neuer Kunst) die Auktionshäuser (die zunehmend in den Primärmarkt eindringen und damit die Galerien konkurrenzieren), ferner Kunsthochschulen, Kunstmessen, Experten, Kunstberater und Kunstkritiker. (Wir werden später die Akteure dieses modernen Kunstmarktes mit denen des niederländischen Kunstmarktes im 17. Jahrhundert vergleichen können.)

Beim Ankauf von Kunst spielen folgende *ökonomische Parameter* eine Rolle: Vermögen (also die finanziellen Ressourcen); erwartete Rendite (im Vergleich mit Substituten); Risiko (im Hinblick auf die Rendite); Liquidität (wie rasch und einfach kann das Kunstwerk wieder auf dem Sekundärmarkt verkauft werden); ferner Geschmack und Vorlieben (aber auch die Liebe zur Kunst ganz allgemein).

Haushalte mit mehr Ressourcen können mehr Kunst kaufen. Deshalb ist anzunehmen, dass mehr Kunst gekauft wird, wenn ein Haushalt reicher wird. Den Grad, mit dem die Nachfrage nach Kunst auf Änderungen im Vermögen reagiert, nennt man die Einkommens- oder

¹¹⁸ Klienten, Patrone, Mäzene - die Terminologie der *Kunstpatronage* ist vielfältig, vgl. Roeck 1999, 13f. Ich bevorzuge den neutralen Begriff ‚Auftraggeber‘, werde ihn aber bei Bedarf genauer fassen.

¹¹⁹ Boll 2017, 60-70.

Vermögenselastizität für Kunst. Sie wird auf rund 1,3 geschätzt.¹²⁰ Nimmt der Wert des Besitzes um 1 zu, steigt also die Nachfrage nach Kunst um den Faktor 1,3. Reiche kaufen deshalb überproportional mehr Kunst, wenn sie reicher werden, durchschnittliche Haushalte nicht. Umgekehrt sinkt bei den Reichen die Nachfrage nach Kunst überproportional zu den sinkenden Einnahmen. Bilder zählen aus dieser Sicht zu den Luxusgütern, werden also nur von ausreichend zahlungskräftigen Käufern erworben.¹²¹

Im Hinblick auf die niederländischen Verhältnisse im 17. Jh. ist eine weitere Unterscheidung sinnvoll. Kunstwerke (in unserem Fall Gemälde) können doppelte Eigenschaften aufweisen: eine dekorative Wirkung oder Funktion und einen intellektuellen Reiz bzw. Anspruch. Die erste Eigenschaft beruht auf Grösse, Bildmaterial, Rahmung, Zustand und Bildthema; die zweite auf der Qualität des Bildes, der Reputation des Malers, der kunsthistorischen Bedeutung und der Einstellung des Betrachters/Besitzers zur Kunst. Beide Eigenschaften schliessen einander nicht aus, können sich aber deutlich voneinander unterscheiden.¹²²

*Geschichtlich*¹²³ gab es seit dem 15. Jahrhundert erste Primärmärkte für den Einzelverkauf von Bildern in Florenz und in Brügge. In Florenz wurden zwar die meisten Bilder im Auftrag von Kirchen, Klöstern, Armenspitälern, Gilden und vermögenden Privatpersonen gemalt (vielfach als Wettbewerb ausgeschrieben), aber es gab auch einen Markt für konfektionierte (religiöse) Kunst wie Altäre, Tabernakel und Devotionalbilder, so in der Werkstatt des Neri di Bicci, des um 1480 reichsten Malers in Florenz.¹²⁴ In Brügge (Flandern) entstand ein hoch organisierter und kommerzialisierter Kunstmarkt mit immer weniger direkten Auftraggebern und zunehmendem Händlertum.¹²⁵ Trotz rückläufiger wirtschaftlicher Entwicklung im 15. Jh. nahm hier die Zahl der Maler zu, zum Teil durch Einwanderung. Ursache war die anhaltende Nachfrage nach Bildern durch ausländische Kaufleute und deren ansässige Vertretungen sowie eine jährliche internationale Messe im Mai. Unter Memlings Käufern machten Kaufleute aus dem Ausland 60% aus.¹²⁶ Der Wettbewerb zwischen Kunstmalern, Dekorations- oder Behangmalern¹²⁷ und Buchilluminatoren sowie Innovationen in der Maltechnik führte zu erhöhter Produktion bei tieferen Preisen. Brügge stand am Anfang einer Entwicklung, bei der billige Bilder in grosser Zahl gekauft und auch in bescheideneren Häusern zur Schau gestellt wurden.¹²⁸ Die kommerzialisierte Bilderproduktion in Antwerpen und im nahe gelegenen Mechelen soll im 16. Jh. 30'000 Bilder im Jahr erreicht haben.¹²⁹

¹²⁰ 1,35 nach Heilbrun/Gray 2001, 178, Anm. 17; 1,23 nach Montias 1982 *Artists*, 265 (0,92 für unterdurchschnittliche Vermögen).

¹²¹ Zu diesen ökonomischen Parametern siehe auch Montias 1982, 263-268; De Vries in Freedberg/De Vries 1991, 268-270; Montias *Works of Art* 1996, 75f.; De Marchi/Van Miegroet 2006, 79f.; Heilbrun/Gray 2001, 177-182.

¹²² Modifiziert nach Singer 1978.

¹²³ S. De Marchi/Van Miegroet 2006.

¹²⁴ Siehe auch Roeck 2018, 667f.

¹²⁵ Campbell 1976.

¹²⁶ De Marchi/Van Miegroet 2006, 80 mit Anm. 36. Siehe auch Ainsworth 1998, 34.

¹²⁷ Floerke 1905/1972, 4.

¹²⁸ De Marchi/Van Miegroet 2006, 83f. Vgl. Sluijter 2000 (2009).

¹²⁹ De Marchi/Van Miegroet 2006, 88f. mit Anm. 61; 109 (4). Das wären bei geschätzten 200 Malern 3 Bilder pro Woche (50 Wochen Arbeit). Noch 1990 war Montias in *Estimates* auf 1,8 Bilder pro Woche gekommen, hat aber 2002 diese Zahl für Maler in Amsterdam in Relation zum Preis ihrer Bilder ebenfalls auf bis zu 3 Bilder pro Woche erhöht (für eine Preisspanne von 5-9 fl, s. *Notes on Economic Development* 2002a, 120).

Als vereinfachtes Fazit formuliert: Während sich Kunstproduktion und Kunstmarkt im 15. Jh. in Brügge und im 16. Jh. in Antwerpen konzentriert hatten, zog mit Beginn des 17. Jh. vor allem Holland als grösste, reichste und vom Krieg wenig bedrohte Provinz Maler und Händler an – vor allem die Hauptstadt Amsterdam, aber auch zahlreiche mittelgrosse Städte, die wir im Goldenen Zeitalter als Kunstzentren erleben.

Im Folgenden stelle ich die verschiedenen *Akteure* im niederländischen Bildermarkt des 17. Jahrhunderts vor.¹³⁰

Die *Auftraggeber* kann man in öffentliche, korporative und private unterteilen. Als öffentlicher Auftraggeber trat die Kirche in den Vereinigten Provinzen nicht mehr in Erscheinung: Die katholische Kirche war verboten¹³¹, in den calvinistischen Kirchen durften keine Bilder aufgehängt werden. Der Oranierhof im Haag vergab zwar Aufträge für Porträts und für die Ausschmückung von Sälen, aber deren Ausmass war begrenzt.¹³² Der Adel, wie schon bemerkt (oben Seite 13 mit Anm. 45), spielte als Auftraggeber keine nennenswerte Rolle. Dafür waren niederländische Meister an zahlreichen europäischen Höfen erfolgreich.¹³³

Vor allem in den Jahren nach 1590 vergaben die Regierungen der Provinzen und der Städte, begünstigt durch die wirtschaftliche Entwicklung, zahlreiche Aufträge für Kunstwerke unterschiedlicher Art.¹³⁴ Die meisten Aufträge dienten zur Dekoration der Rathäuser. Lukrative Aufträge ergingen beim Neubau des Amsterdamer Rathauses (ab 1648, eingeweiht 1655, künstlerisch ausgeschmückt in den 1650-1660er Jahren¹³⁵); sie brachten Jan Lievens, Ferdinand Bol und Govert Flinck 1'000 bis 1'500 Gulden pro Bild.¹³⁶ In Delft war man bescheidener. Hier wurden zwischen 1619 und 1675 für öffentliche Aufträge im jährlichen Schnitt nur 135 fl. ausgegeben.¹³⁷

¹³⁰ Montias *Artists* 1982, 183-219 beschreibt in Kap. 7 *The Art Market* paradigmatisch die Verhältnisse in Delft; De Marchi/Van Miegroet 1994 *Art, value and market practices* betonen anhand der Praktiken von Künstlern und von Kunsthändlern den Unterschied zwischen Markttheorie und damaliger Praxis; Schwartz 1998 unterteilt detailliert die Handelswege der Kunst und zeigt deren intensive Vernetzung auf; North 2001, 79-99 bietet im Kap. V einen breiten Überblick über „Auftraggeber und Kunstmarkt“; Vermeylen 2003, 6f. stellt kritische Überlegungen zur Kommerzialisierung der Kunst in den Niederlanden an, deren Wurzeln er in den südlichen (spanischen) Niederlanden des 16. Jh., insbesondere in Antwerpen sieht. Sluijter 2015 beschreibt in der Einführung zu *Rembrandt' Rivals* vorzüglich Umfeld und kompetitive Situation der Maler.

¹³¹ Seit 1581 war den Katholiken die öffentliche Ausübung ihres Glaubens untersagt (North 2013, 58; Prak 2005, 206). Die Realität war allerdings differenzierter, s. Prak ebd. 210-216. Noch ausführlichere Angaben zu den lokal unterschiedlichen Verhältnissen im Abschnitt *The catholic revival*, Israel 1995, 377-395.

¹³² Die Kunstpatronage der Oranier war im Vergleich mit europäischen Königshäusern bescheiden, s. Montias *Artists* 1982, 184 mit Einzelheiten.

¹³³ Schwartz 1998, 236.

¹³⁴ S. Israel 1995, 551f., 878f.

¹³⁵ Ebd. 868. Vgl. Haak 1984, 358-364 (ohne Hinweis auf Zahlungen).

¹³⁶ North 2001, 81.

¹³⁷ S. Tab. 7.1 in Montias *Artists* 1982, 186f. 1640 allerdings bezahlte Delft 700 fl an Simon de Vlioger für einen (heute nicht mehr vorhandenen) Bilderzyklus, der vielleicht für Wandteppiche vorgesehen war, s. Montias 1982, 188 und Chong 1987, 109.

Die öffentlichen Aufträge (vor allem der Stadtregierungen) für Landschaftsbilder hat Chong 1987 zusammengestellt. Diese gut bezahlten Aufträge wurden allerdings nur an renommierte Maler vergeben.¹³⁸ *Winterbilder* sind nicht darunter, aber welche Regierung wird ein Bild ihrer Stadt aufhängen, auf dem sie im Schnee liegt und der Fluss davor zugefroren ist?

Schützengilden (also Bürgerwehren), Vorstände anderer Gilden oder karitativer Organisationen bestellten Gruppenporträts, deren berühmtestes Rembrandts ‚Nachtwache‘ darstellt.¹³⁹ Sie sind in ihrer Art einmalig und sind typisch für die Epoche. In der ersten Hälfte des 17. Jh. wurden allein in Amsterdam rund 40 solcher Gruppenbilder gemalt.¹⁴⁰ Einzelporträts wurden auch von Handwerksmeistern oder Kaufleuten in Auftrag gegeben; billige Porträtmaler verlangen 6 fl., für 30 fl. erhielt man ein qualitativ gutes Kopfbild.

Sicherlich haben sich alle Maler um direkte Aufträge bemüht, weil sie lukrativ waren. Ob aber „die meisten – wenn nicht alle – niederländischen Künstler des 17. Jh. vom Mäzenatentum der einen oder anderen Art profitierten“, wie Schwartz meint¹⁴¹, ist bei der immensen Zahl unbekannter und angestellter Maler zu bezweifeln.

Kunsthändler unterschiedlichster Art scheinen den damaligen Markt mehr geprägt zu haben als heute.¹⁴² Nach North waren sie für die Mehrheit der Maler die wichtigsten Abnehmer. Ihre Intermediärfunktion bei der Vermarktung von Bildern scheint nach 1630 stark zugenommen zu haben.¹⁴³ Mit Bildern handelten allerdings sehr viele Personen: die Maler selbst im Nebenerwerb mit Bildern anderer (Beispiel: Vermeer), professionelle Händler (nicht selten erfolglose Maler), etliche Gastwirte, aber auch Rahmenmacher, Handwerker und Weinhändler, schliesslich Trödler, meist Frauen (*uydraegster*), die bei der Abwicklung eines Nachlasses halfen und billige Bilder weiterverkauften.¹⁴⁴ Bilderhandel wurde somit in fast allen sozialen Schichten betrieben, ein weiterer Hinweis auf die ausgeprägte Kommerzialisierung des Kunstmarktes und der niederländischen Gesellschaft.

Aber auch die Klientel der Kunsthändler war sozial unterschiedlich. Erstklassige Händler (wie De Renialme und Uylenburgh¹⁴⁵) belieferten die Oberschicht. Sie konnten Bilder unterschiedlicher Stilarten und Perioden anbieten und spürten qualitativ hochwertige Bilder auch in anderen Städten auf. Kleinere Kunsthändler kauften oder bestellten billige Bilder bei unbedeutenden Künstlern, oder sie stellten junge Maler an, die für sie preiswerte Dutzendware produzierten („auf der Galeere malen“¹⁴⁶). Diese Händler besorgten auch den Verkehr

¹³⁸ Chong 1987, 104-109.

¹³⁹ 1642, Kloveniers-Gilde in Amsterdam. Der korrekte Titel des Bildes im Amsterdamer Rijksmuseum lautet *Schutters van wijk II onder leiding van kapitein Frans Banninck Cocq* (Schützen des Distrikts II unter der Leitung von Kapitän Frans Banninck Cocq).

¹⁴⁰ Spaans 2018, 11.

¹⁴¹ Schwartz 1998, 237.

¹⁴² North 2001, 89-94; Montias 1988 *Art Dealers*.

¹⁴³ Montias 1987 *Cost and Value*, 461.

¹⁴⁴ S. auch Montias 1982 *Artists*, 204 f.

¹⁴⁵ Montias 1988 *Art dealers*, 250-252; North 2001, 92f.

¹⁴⁶ Floerke 1905, 95f; Montias 1988, 246.

zwischen den Städten und vor allem den Import nach Amsterdam.¹⁴⁷ Die Trödler bzw. *second hand*-Verkäufer setzten ihre Ware im Strassenhandel und auf Jahrmärkten ab.

Von einer bewussten Förderung junger Künstler durch die Kunsthändler (wie zum Beispiel Berthe Weill Picasso in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts gefördert hat) lesen wir nichts. *Galeristen* als „Marktmacher der Kunst“¹⁴⁸ oder *Mäzene* im heutigen Sinn (Schenkungen an Museen, Gründung von Stiftungen) gab es damals nicht. Die Funktion einer Galerie, eine Plattform für die öffentliche Präsentation und Diskussion von Kunst anzubieten¹⁴⁹, erfüllten zum Teil die Ausstellungsräume der Gilden (s. unten S. 28f.). Kunstmuseen gab ebenso wenig wie die heutigen Berufe des Kunstberaters oder Sachverständigen¹⁵⁰, auch wenn die Gilden immer wieder Experten zur Verfügung stellten.

Die Zahl der *Maler* hatte sich zwischen 1600 und 1620 um das Vierfache erhöht, zu einem grossen Teil durch die Einwanderung aus dem Süden. Bis 1640 verdoppelte sie sich nochmals und erreichte 1650-60 ein Maximum von etwa 650 bis 750 Malern in der gesamten Republik.¹⁵¹ Im statistischen Durchschnitt malte jeder von ihnen wöchentlich fast zwei Bilder und verdiente rund 1'400 Gulden, mehr als das Dreifache eines Tischlermeisters.¹⁵² Maler konzentrierten sich auf die grossen und mittleren Städte, in denen im Schnitt 1,5 bis 2 Maler auf tausend Einwohner kamen. Diese Städte besaßen gewisse thematische Schwerpunkte. So entwickelte sich die Landschaftsmalerei vor allem in Haarlem¹⁵³, in Utrecht lag der Schwerpunkt auf historischen Bildern, aber man denkt auch an die „Caravaggisten“, die in Italien unter den Einfluss des *chiaroscuro* geraten waren. Middelburg war bekannt für seine Blumen-Stilleben. In Delft formierte sich die Architekturmalerie, und Leiden rühmte sich seiner *fijnschilders*, der Feinmaler mit ihren detailgenauen Bildern.¹⁵⁴ Andererseits waren etliche niederländische Maler im Ausland tätig, vor allem in Italien.¹⁵⁵

Trotz dieser scheinbar lokalen Verankerung produzierten die Maler zunehmend für einen anonymen Markt („*on spec*“, s. oben). Die Verschiebung von der Auftragskunst zum Markt hatte, wie wir gesehen haben, bereits im 15. Jh begonnen.¹⁵⁶ Wie diese Maler ihre wahrscheinlich rund 50'000 jährlich produzierten Bilder in den Verkauf brachten, welche Handels- und Vertriebswege es dafür gab, wird weiter unten im Einzelnen beschrieben.

¹⁴⁷ Amsterdam war *net importer of paintings*, De Marchi/Van Miegroet 2006, 114.

¹⁴⁸ Hausmann 2014, 22.

¹⁴⁹ Boll 2017, 68.

¹⁵⁰ Ebd., 49-51.

¹⁵¹ Montias 1990 *Estimates*, 64; De Vries 1991 *Art History*, 259-261 sowie Tab. 2. Boers-Goosens hat 2000 eine Verdreifachung zwischen 1605 und 1615 und eine Verachtfachung bis 1635 errechnet; der stärkste Anstieg war nach 1609 zu verzeichnen (zitiert bei Büttner in Pfisterer/Wimböck 2011, 96).

¹⁵² Montias 1990 *Estimates*, 64-67, bes. 66. Vgl. auch North 2001, 74f. Montias 2002a *Notes* berechnet bis zu 3 Bilder einer wöchentlichen Produktion, vgl. Anm. 129.

¹⁵³ Vgl. Bengtsson 1952.

¹⁵⁴ Prak 2005, 242f.; Spaans 2018, 23. Siehe auch *Interactive Map of the Principle Centers of Artistic Production & Timeline of Seventeenth-Century Dutch Painters*, unter www.essentialvermeer.com.

¹⁵⁵ S. Schwartz 1998, 239.

¹⁵⁶ Campbell 1976.

Die *Sammler* wurden schon oben erwähnt. In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gab es zahlreiche bekannte Sammlungen.¹⁵⁷ Berühmt ist die von Herman Becker, der als Kunsthändler und als Geldverleiher für Maler tätig war, die ihre Bilder als Pfand einbrachten (u.a. Rembrandt). Beckers Sammlung umfasste 231 Bilder, darunter 14 von Rembrandt. Sie wurde 1679 versteigert.¹⁵⁸ Das Schwergewicht bei Becker lag auf der niederländischen Gegenwartskunst. Seine Sammlung soll rund ein Drittel Landschaftsbilder enthalten haben.¹⁵⁹ Andere grosse Sammlungen in den Niederlanden (Reynst, Kretzer, Van Uffelen, Lopez, Van Capelle, Uylenburg¹⁶⁰) wiesen vor allem italienische und flämische Werke auf, dazu Bilder von Rembrandt, Holbein und Lievens und einige wenige ‚italianate‘ Landschaften.¹⁶¹

Im Hinblick auf diese Sammlungen stellt sich die Frage der definitiven Abgrenzung. North bezeichnet nämlich die von Montias ausgewerteten Nachlassinventare in Delft und Amsterdam durchwegs als „Sammlungen“. Montias selbst fasst Kunstobjekte in den Nachlassinventaren als *collections* zusammen. Die Mehrheit der Käufer auf Auktionen sind für ihn jedoch *ordinary collectors*, deren Absicht es war, ihre Häuser auszustatten.¹⁶² Chong unterscheidet ‚Gelegenheitssammler‘, in deren Nachlass bis zu 80 Bilder auftauchen¹⁶³ (selten teurer als 75 fl.) und die bewegliche Güter mit einem Wert von 500-1500 fl. besaßen (nicht zu verwechseln mit einem Jahreseinkommen dieser Höhe), und ‚ernsthafte‘ Sammler mit 100 Bildern oder mehr, darunter wertvolle Stücke, die ihrem erheblichen Vermögen entsprachen.¹⁶⁴ Es dürfte klar werden, dass Gelegenheits- und *ordinary collectors* keine einheitliche Gruppe darstellen. Montias spricht von einer signifikanten Minderheit an Kunstliebhabern (*lieffebers*).¹⁶⁵

Die Behauptung von North, „der Niederländer“ habe in erster Linie eine bestimmte Bildergattung gekauft und erst in zweiter Linie einen bestimmten Maler¹⁶⁶, kontrastiert mit der Darstellung von Loughman, dass Bilder meist zu Dekorationszwecken (und nach passendem Format) aufgehängt wurden und im allgemeinen ein Wirrwarr an Bildthemen bestand.¹⁶⁷ Diesen Widerspruch kann man auflösen: Die Niederländer interessierten sich mehr für Bildthemen als für Maler. Sie kauften, was ihnen inhaltlich oder formal gefiel.¹⁶⁸ Wäre dem nicht so, müssten die einzelnen Inventare eine grössere Einheitlichkeit aufweisen. Nicht jeder, der Bilder kaufte und seine Wände damit füllte, kann somit als

¹⁵⁷ Floerke 1905, 163-178 gibt einen breiten Überblick, in dem er „den Sammlerkunsthändler [...] als die Regel“ betrachtet und betont, dass man „Wahrhaft grossartigen Sammlungen [...] im Besitz von Künstlern“ begegnet (173; 177). Siehe auch North 2001, 100-122.

¹⁵⁸ Einzelheiten zur Sammlung Becker: Postma 1988; North 2001, 110-119.

¹⁵⁹ Nach Chong 1987, 110. Ich zähle allerdings nur 50 Landschaften unter 231 Bildern. Winterbilder sind nicht dabei.

¹⁶⁰ North 2001, 107-110

¹⁶¹ Chong 1987, 110.

¹⁶² Montias 2002 *Art at Auction*, 15.

¹⁶³ North 2001, 101 erwähnt drei Leidener Tuchfärber, die je 64, 96 und 103 Bilder besaßen.

¹⁶⁴ Chong 1987, 119 Anm. 6.

¹⁶⁵ Montias 2002, 15.

¹⁶⁶ North 2001, 121.

¹⁶⁷ S. Loughman/Montias 2000, 50, 131. Man vergleiche diese Feststellungen mit *furnishing their homes* (Montias) und mit dem modernen Begriff des *Interior Decorating* (Boll 2017, 79-82). Zu dekorativen Eigenschaften s. auch oben S. 21.

¹⁶⁸ Diesen Hinweis verdanke ich N. Büttner (E-Mail vom 30.08.2019).

„Sammler“ bezeichnet werden, und nicht alle Nachlassinventare mit Bildern sind „private Kunstsammlungen“ im ästhetischen Sinn.

„Ernsthafte“ Sammler waren häufig auch Händler. Den sammelnden Kunsthändler gab es schon immer (Ernst Beyeler steht in der Schweiz paradigmatisch für diesen „besonderen Typus des Sammlers“¹⁶⁹). Auch dass Sammler eine gezielte Patronage ausübten, war nicht ungewöhnlich; so im Fall des „Feinmalers“ Gerard Dou, dessen Sammler (zuerst Spiering, später De Bye) ihm regelmässig und gegen jährliche Vorauszahlung die Bilder abkauften, oder wie Pieter van Ruijven, der ausschliesslich Vermeer sammelte und fast zwanzig Jahre exklusiv dessen Bilder erwarb.¹⁷⁰

Sowohl Kunstliebhaber als auch grosse Sammler stellten jedoch nicht die Mehrheit der *Käufer* dar. Der Kunstmarkt in den Niederlanden blieb das ganze 17. Jh. hindurch ein Käufermarkt. Die grosse Menge der Käufer aus dem mittleren und oberen Bürgertum und zu einem Teil aus der *smalle burgerij* (Personen mit einem Jahreseinkommen ab 400 fl nach oben) bestimmte die Nachfrage. Sie war bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts grösser als das Angebot; nach 1650 überstieg das Angebot die Nachfrage in einer Masse, dass nach Ansicht von Schwartz kein Maler ohne Protektion (oder ohne Nebenberuf) sein Auskommen finden konnte.¹⁷¹

Gilden oder Zünfte¹⁷² waren „formelle, obrigkeitlich anerkannte und formal^[SEP] wie sozial hierarchisch strukturierte Korporationen von^[SEP] Handwerkern, die in weiten Teilen Europas vom Hoch^[SEP] und Spätmittelalter bis teilweise ins 19. Jh. existierten.^[SEP] [Ihre] zentrale^[SEP] Funktion [...] war neben Ausbildung (Berufsbildung) sowie Qualitätskontrolle die Regulierung ökonomischer Aspekte im Bereich des jeweiligen Gewerbes, insbes. der Waren- und Arbeits-Märkte.“¹⁷³ Im Kunstmarkt waren sie, ebenso wie die städtischen Regierungen, *Regulatoren* und sahen sich als Verteidiger sowohl der Qualitätsmalerei als auch der Einkommen ihrer Mitglieder.¹⁷⁴

Der hl. Lukas ist der Schutzpatron der Maler¹⁷⁵; er soll als erster ein Bild der Jungfrau Maria gemalt haben.¹⁷⁶ Maler waren in den Niederlanden seit dem späten Mittelalter in Zünften (Gilden) organisiert. 1579 trennten sich die Maler in Amsterdam von anderen Berufen und gründeten die Gilde des hl. Lukas (Lukasgilde), die neben den Malern auch Bildhauer,

¹⁶⁹ Boll 2017, 66f.

¹⁷⁰ Chong 1987, 109; North 2001, 120.

¹⁷¹ Schwartz 1998, 242.

¹⁷² Relevante Literatur: North 2001 *Das Goldene Zeitalter*, Kap. IV, bes. 66-70; Romein/Korevaar 2006 *Dutch Guilds*; Prak 2008 *Painters, Guilds, and the Art Market*. S. auch „Zunft“ in Enzyklopädie der Neuzeit, hg. von Friedrich Jaeger, Bd. 15, Stuttgart 2012, Sp. 599-605.

¹⁷³ Enzyklopädie der Neuzeit 2012, Bd. 15, Sp. 599.

¹⁷⁴ De Marchi/Van Miegroet 1994, 458.

¹⁷⁵ Und der Ärzte: „Der Evangelist Lukas soll nicht nur Arzt (Kol. 4, 14), sondern auch – so die Legende seit dem 6. Jh. – Maler gewesen sein“, Klaus Bergdolt: *Bildende Kunst und Medizin*, in: Werner E. Gerabek u.a. (Hrsg.), *Enzyklopädie Medizingeschichte*. Berlin/New York 2005, S. 177f. S. auch E. Gorys: *dtv-Lexikon der Heiligen*, München 2008, 219-221.

¹⁷⁶ Von den zahlreichen Darstellungen erwähne ich die *Inspiration des hl. Lukas* von Hermen Rode (1484), das Bild von Niklaus Manuel Deutsch *Der hl. Lukas malt die Madonna* (1515 Kunstmuseum Bern) und natürlich die bekannte Lukas-Madonna von Rogier van der Weyden (1535/36).

Glasmacher und „alle anderen, die mit Pinsel und Farbe umgehen“, umfasste.¹⁷⁷ Mit dem Beginn des Waffenstillstandes 1609 konnten Waren aus dem Süden leichter in den Norden kommen, darunter zahlreiche Gemälde.¹⁷⁸ Als (Gegen-)Reaktion darauf wurden weitere Gilden gegründet (z.B. 1609 Gouda, Rotterdam; 1611 Delft, Utrecht).¹⁷⁹ Diese Gründungen kamen also mit der Expansion des Bildermarktes und dessen Spezialisierung zusammen.¹⁸⁰

Die Kontrolle dieses Marktes durch die Gilden beschränkte sich noch im 17. Jh. lange auf die Produktion ihrer Mitglieder und die Qualität der Bilder. Die Gilden legten die Ausbildung fest und begrenzten die Anzahl der Lehrlinge.¹⁸¹ Nur Mitglieder durften mit ihren Bildern handeln bzw. Bilder ausserhalb der regulären Messen verkaufen.¹⁸² Dieses angestrebte Monopol wurde zunehmend umgangen: Jedes Gildemitglied konnte Bilder in anderen Städten erwerben; auch Händler, die in der Gilde eingeschrieben waren, konnten somit auswärtige Bilder verkaufen.¹⁸³ Schliesslich belieferten sogar Gildemitglieder irreguläre Auktionen und Lotterien. Zwar wurden lokale Meister von den Käufern bevorzugt, aber in der Praxis war das Monopol wenig wirksam.¹⁸⁴

Diese Expansion des Kunstmarktes wird von mehreren Autoren auf die Einwanderung der vielen Künstler aus dem Süden zurückgeführt.¹⁸⁵ Sie brachten nicht nur sehr viele billige Bilder mit, sondern auch die Sitte, die Wände ihrer Häuser mit zahlreichen Bildern zu behängen. Amsterdam und Leiden verboten deshalb jeden Bilderverkauf ausserhalb der Messen. Trotz verstärkter Regulierung durch die Gilden begünstigte die zunehmende Nachfrage irreguläre Vertriebskanäle wie Strassenverkäufe, Lotterien oder unbewilligte Auktionen.¹⁸⁶ Deshalb gingen die Gilden dazu über, diese Kanäle zu kontrollieren. Sie überwachten die öffentlichen Verkäufe, sie registrierten die angebotenen Bilder, übernahmen Expertisen und führten schliesslich selbst Auktionen durch.¹⁸⁷ Das führte schliesslich zu einer aktiven Organisation der Verkäufe durch die Gilden, die eigene Läden einrichteten und Auktionen (aber keine Lotterien) veranstalteten. Gilden wandelten sich folglich von restriktiven Regulatoren über Kontrolleure des Verkaufs zu aktiven Marktteilnehmern.¹⁸⁸

Die Lukasgilden förderten im übrigen spezifische Stile und lokale Repertoires und hoben damit den Qualitätsstandard.¹⁸⁹ Ihre Gründerphase um 1610 fällt nicht zufällig mit dem Aufstieg der holländischen Malschule zusammen.¹⁹⁰ Zu deren künstlerischem und kommerziellem Erfolg trugen sie dadurch bei, dass sie einen stabilen Rahmen für die

¹⁷⁷ Zitat bei North 2001, 66.

¹⁷⁸ Sluijter 2000 (2009).

¹⁷⁹ Prak 2008, 151f.

¹⁸⁰ Ebd., 154.

¹⁸¹ North 2001, 64f.

¹⁸² Prak 2008, 158 zitiert die entsprechenden Statuten der Lukasgilde Utrecht 1611 und deren Übernahme durch das Malerkollegium 1644.

¹⁸³ Montias 1988 *Art Dealers*, 247f.

¹⁸⁴ Ebd., 159-161.

¹⁸⁵ Sluijter 2000 (2009); Romein/Korevaar 2006, 9.1 (und 9.3).

¹⁸⁶ Romein/Korevaar 2006, 9.4.

¹⁸⁷ Ebd. 9.5.

¹⁸⁸ Ebd. 9.6, 9.7.

¹⁸⁹ Prak 2008, 165.

¹⁹⁰ Ebd. 170.

Ausbildung schufen, die Asymmetrie zwischen Produzenten (Malern/Händlern) und Kunden verringerten und so den Markt für die Käufer transparenter machten.¹⁹¹

In den Niederlanden des 17. Jh. wurde in einem ungewöhnlich grossen Ausmass *Handel mit Bildern* betrieben.¹⁹² Die treibende Kraft hinter der steigenden Nachfrage und der Entwicklung neuer Marktkanäle waren die vielen eingewanderten Künstler aus dem Süden.¹⁹³ Selbstverständlich konnte man Bilder im Atelier eines Malers oder im Lager eines Kunsthändlers kaufen.¹⁹⁴ Auch die Buchhändler boten Bilder zum Kauf an, wie zwei bekannte Zeichnungen zeigen.¹⁹⁵ Weitere *Vertriebswege und -orte* werden im Folgenden beschrieben: Strassen- und Markthandel; Ausstellungsräume; Lotterien; Auktionen.

Kunsthandel war im Spätmittelalter zunächst Teil des allgemeinen Warenhandels. Seit dem 14. Jh. erfolgte eine Abtrennung. Kunsthandel wurde vorerst in Form des *Strassenhandels* und besonders auf *Messen und Märkten* getätigt.¹⁹⁶ Diese öffentlichen Verkäufe hat Floerke im Kapitel „Der Markt- und Strassenhandel mit Kunstwerken“ beschrieben.¹⁹⁷ „Dass sich Maler oder Maler-Kunsthändler auf einer Brücke oder sonst einem öffentlichen Platz aufstellten, war nicht ungewöhnliches. In der Regel war dazu eine Erlaubnis der Behörde erforderlich.“¹⁹⁸

Der *Strassenhandel* wurde in Antwerpen schon 1460 in Buden bzw. auf Stände gelenkt, die *Panden*. Dass der Handel „unter freiem Himmel“¹⁹⁹ unter Umgehung solcher Einrichtungen ein wichtiger Vertriebsweg blieb, zeigt nicht nur Amsterdam; hier wurde 1623 auf Betreiben der Lukasgilde „verboten, Bilder auf Brücken, in den Strassen und vor der Börse, überhaupt unter freiem Himmel feilzuhalten“. 1635 wurde auch das Hausieren mit Bildern untersagt.²⁰⁰ Strassenhandel blieb somit irregulär.

Der reguläre *Markthandel* mit Bildern war sehr beliebt. Freie Märkte fanden in den grossen Städten zwei- bis dreimal jährlich statt. In Antwerpen wurde seit 1410 zweimal im Jahr ein sechswöchiger Markt abgehalten.²⁰¹ Auch die regionale Kirmes (bei der Weihefeier der Hauptkirche) bot Gelegenheit zum Bilderhandel.²⁰² Stände auf dem Marktplatz wurden mehr

¹⁹¹ Ebd. 162. Damit sanken die Transaktionskosten, vgl. oben ‚Kunstmarkt‘ Seite 21f.

¹⁹² Eine Zusammenstellung aller Möglichkeiten, wie Maler ihre Bilder vertreiben konnten, gibt Schwarz 1998, 236-40. Eine lebendige, gut bebilderte Übersicht zu diesem Thema: Bok 2008 *Paintings for Sale*.

¹⁹³ Sluijter 2000 (2009), *passim*; Romein/Korevaar 2006, 165f. (9.1) und 169-172 (9.3).

¹⁹⁴ Montias 1982 *Artists*, 194f. erwähnt die grossen Bestände von Bildern bei prominenten Delfter Malern, hat aber keinen einzigen Beleg eines Atelierversauchs gefunden.

¹⁹⁵ Chong 112, Abb. 12; Bok 2008, 15 Abb. 9 und 10; die besten Wiedergaben sind Abb. 10 und 11 bei Spaans 2018, 21.

¹⁹⁶ Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2011, 260.

¹⁹⁷ Floerke 1905/1972, 6-23.

¹⁹⁸ Ebd. 10.

¹⁹⁹ *Open-air sales*: Schwartz 1998, 239.

²⁰⁰ Floerke 1905/1972, 11f.

²⁰¹ Floerke 1905/1972, 186.

²⁰² John Evelyn war überrascht, wie viele Bilder er 1641 in Rotterdam auf der Kirmes vorfand. (Als visuelles Beispiel diene ein Gemälde von Franz Francken d.Ä. bei Floerke 1905/1972, 16-17.) Allerdings zog er falsche ökonomische Schlüsse daraus. Er behauptete, einfache Bauern würden ihr Geld in Gemälde anlegen, weil es zu wenig Land gebe, in das sie investieren könnten (s. Floerke 1905, 20). Montias hat diese verbreitete Meinung überzeugend widerlegt (Montias 1982 *Artists*, 269; 1990 *Socio-Economic Aspects*, 361f.).

von professionellen Zwischenhändlern betrieben als von Malern selbst.²⁰³ Sogar normale Kaufleute nahmen Bilder in ihr Handelsgut auf; Van Coninxloo habe viel für solche Kaufleute gemalt, die dann seine Bilder exportierten.²⁰⁴ Bok hat kürzlich die früheren Darstellungen von Märkten und Kirmessen anschaulich weitergeführt.²⁰⁵

Auf der anderen Seite stehen die anhaltenden Verbote von öffentlichen Bilderverkäufen, wie sie in Haarlem noch 1644 durch den Magistrat bestätigt wurden.²⁰⁶ Sie entsprachen der restriktiven Einstellung der Gilden, die nur Mitgliedern den Handel mit ihren Bildern erlaubte und damit Herstellung und Verkauf regulierte.

In Antwerpen konnten seit 1445 im *Pand*, einer *Verkaufshalle* oder einer Art Kunstgalerie in Buden neben der Liebfrauenkirche, Bilder während der Messezeiten ausgestellt und verkauft werden.²⁰⁷ Solche Verkaufsstände gab es später noch mehr, bis hin zu einer Galerie mit 100 Ständen im ersten Stock der 1540 eröffneten Antwerpener Börse, dem *schilderspand*.²⁰⁸

Die aus dem Süden, vor allem aus Antwerpen emigrierten Künstler und Kaufleute waren eine wesentlich liberalere Verkaufspraxis gewohnt als in den Vereinigten Provinzen üblich. Die Folge waren unkontrollierte öffentliche Verkäufe und die Suche nach regulären Vertriebskanälen. Eine der Massnahmen, die die Lukasgilden schliesslich ergriffen, um die Kontrolle über den Bildermarkt nicht zu verlieren, bestand in der Eröffnung eigener Verkaufsräume. 1639 bekamen die Maler in Utrecht eine solche *schilderkamer*. Aufgelaufene Bestände wurden alle drei Jahre öffentlich verkauft.²⁰⁹ Eine gleiche Kammer (Ausstellungs- und Verkaufsraum) wurde 1656 in Den Haag eingerichtet. Sie war so erfolgreich, dass sie 1682 in grössere Räume umzog, wo weiterhin zweimal im Jahr Verkäufe stattfanden.²¹⁰ Auch in Delft wurde 1661 ein Ausstellungsraum eingerichtet und festgelegt, dass alle Verkäufe und Auktionen von Bildern der Gildemitglieder in der Zunfthalle durchgeführt werden mussten.²¹¹ Die eher späte Einrichtung solcher Ausstellungs- und Verkaufsräume durch die Gilden belegt, wie schwer es ihnen fiel, von der Rolle der Kontrolleure und Regulatoren zu der von kompetitiv aktiven Teilnehmern auf dem Kunstmarkt zu wechseln.

Kunst wurde gegen alles und jedes getauscht, und die Maler benutzen *Bilder als Zahlungsmittel*²¹²; die Beispiele dafür sind zahlreich.²¹³ Ein Garten wurde gegen zwei

²⁰³ Schwartz 1998, 239.

²⁰⁴ Nach Karel van Mander, zitiert bei Floerke 1905/1972, 18, Anm. 39.

²⁰⁵ Bok 2008, 19-21 (*The continuation of old customs*, mit zeitgenössischen Stichen Abb. 16 und 17).

²⁰⁶ Vgl. De Marchi/Van Miegroet 1994, 458-460. Auch hier galten die üblichen Ausnahmen: Nachlassverkäufe, Berufsaufgabe, Wegzug.

²⁰⁷ S. auch Floerke 1905/1972, 7f; Vermeylen 2000, 14; ders. 2003, 21f.; De Marchi/Van Miegroet 2006, 87f.

²⁰⁸ Vgl. Floerke 1905/1972, 62; Vermeylen 2003, 50-61 (beachte dazu die Abb. 10 auf S. 59); De Marchi/Van Miegroet 2006, 88.

²⁰⁹ Floerke 1905/1972, 65-67; North 2001, 83f.; Romein/Korevaar 2006, 181f. Sie wurde 1674 wegen mangelnder Beteiligung wieder geschlossen, ebd.

²¹⁰ Floerke 1905/1972, 67-70; North 2001, 84; Romein/Korevaar 2006, 182 f.

²¹¹ Montias 1982 *Artists*, 365; Romein/Korevaar 2006, 183.

²¹² S. den Abschnitt „Bilder als Zahlungsmittel“ bei Floerke 1905/1972, 30-37; ferner North 2001, 88f.

²¹³ Schwartz 1998, 239; North 2001, 88.

Gemälde getauscht²¹⁴, Wirtshausschulden wurden häufig mit Bildern beglichen²¹⁵, ebenso wurden Kredite oder Ratenzahlungen für ganze Häuser mit Gemälden abbezahlt.²¹⁶

Bilder waren gut verfügbare Wertgegenstände, eigentlich eine Ware. Für den Handwerker, der sich seine Arbeit mit einem Bild bezahlen liess, war dieses Bild ein Handelsobjekt; ein Käufer dafür fand sich ebenso leicht wie einer für eine silberne Kanne oder einen lederbezogenen Stuhl. Im gleichen Sinn konnte ein Bild als Gebrauchsgegenstand gelten und zur Dekoration genutzt werden, wie es in den niederländischen Häusern üblich war (s. oben). Als Wertgegenstand musste es jedoch einen allgemein akzeptierten Preis haben. Montias glaubt, dass die Qualitätsstandards innerhalb derselben sozialen Klasse damals ziemlich einheitlich waren. Die ästhetische wie auch die ökonomische Wertschätzung von Kunst sei heute wesentlich disparater.²¹⁷

Die Grundhaltung der Lukas-Gilden war, wie wir gesehen haben, nicht darauf ausgerichtet, Verkäufe von Bildern zu fördern und dafür auch neuartige Vertriebskanäle einzurichten. Die stark steigende Nachfrage und damit das Wachstum des Kunstmarktes machten es aber nötig, dass Künstler und Käufer sich nicht nur an den regelmässigen Messen und in den offiziellen Ausstellungsräumen treffen konnten. Aus dieser Situation erklären sich die Bedeutung von *Lotterien und Auktionen* im niederländischen Kunstmarkt des 16. und 17. Jahrhunderts.²¹⁸

Lotterien sind Glücksspiele. Die Teilnehmer an einer Lotterie kaufen zu einem festgelegten Preis Lose und erhoffen sich Gewinne, die nach dem Zufallsprinzip verteilt werden. Man unterscheidet zwischen Geldlotterie (Gewinne sind Bargeld, wie beim Lotto) und Warenlotterie (sog. Ausspielgeschäft, bei dem Sachpreise gewonnen werden können). Forderungen oder Rechtsschutz gelten nur, wenn die zuständige Behörde die Lotterie / das Ausspielgeschäft bewilligt hat.²¹⁹

Verlosungen sind seit der Antike bekannt (z.B. von Ämtern in Athen und Rom). Gleichfalls zur Besetzung lukrativer öffentlicher Ämter, aber mit dem Ziel, dadurch Einnahmen zu generieren, veranstalteten flandrische Städte schon ab 1440 *Lotterien*, so dass deren Prinzip in den Niederlanden lange bekannt war.²²⁰

Man kann bei den Lotterien in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts unterscheiden zwischen solchen, die von weltlichen oder religiösen Institutionen zugunsten öffentlicher

²¹⁴ Montias 1982 *Artists*, 205.

²¹⁵ Floerke 1905, 31; Montias 1982, 195. Nicht wenige Wirte handelten mit Kunst, so Vermeers Vater.

²¹⁶ North 2001, 88.

²¹⁷ Montias 1982, 205f.

²¹⁸ Relevante Literatur im Überblick: Montias 1982 *Artists and Artisans*, 197-202 mit Beispielen; Schama 1988 *Überfluss und schöner Schein*, 331-335 zur Mentalität von Gewinn und Luxus; De Marchi 1995 *The role of Dutch auctions and lotteries*, bes. 214-217 innerhalb eines grundlegenden markttheoretischen Beitrags; Romein and Korevaar 2006 *Dutch Guilds and the Threat of Public Sales*, bes. 175-177 im Rahmen einer Darstellung der St.Lukas-Gilden; Raux 2018 *Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries*, umfassende Abhandlung mit umfangreicher Bibliographie, vermittelt den Eindruck, Lotterien seien der wichtigste Treiber des frühneuzeitlichen Kapitalismus gewesen.

²¹⁹ Schweiz. Obligationenrecht (OR) § 515.

²²⁰ Romein/Korevaar 2006, 175; Raux 2018, 19-21.

Einrichtungen bzw. zu wohltätigen Zwecken veranstaltet wurden, und Lotterien privater Unternehmer bzw. Händler aus kommerziellen Gründen.²²¹ „Das Lotteriewesen war durch eine offizielle, von den Ständen von Holland oder Seeland gewährte Erlaubnis sanktioniert und von der Kirche als eine Form der Mildtätigkeit gesegnet.“²²² Dies änderte sich, als die Künstler Lotterien als zusätzliche Vermarktungs- und Absatzmöglichkeit begriffen. Wiederum waren die aus dem Süden emigrierten Maler und Händler, bei denen Lotterien eine längere Tradition hatten, für diese Entwicklung bestimmend.²²³ Sie gerieten dabei in Konflikt mit den regulatorischen Vorschriften der Gilden und der städtischen Obrigkeiten. Allerdings waren die Vorschriften nicht in allen Städten gleich und wurden auch nicht gleich konsequent gehandhabt; wie üblich, war Amsterdam liberaler (oder weniger durchsetzungsfähig) als Städte wie Delft, Utrecht oder Haarlem.²²⁴

Was machte die Lotterien attraktiv? Dasselbe, was sie auch heute attraktiv macht: die Aussicht auf einen im Vergleich zum Einsatz unverhältnismässig hohen Gewinn. Der Reiz des Glückspiels scheint in den Niederlanden hoch gewesen zu sein. Lotterien hatten enormen Zulauf, Wetten waren äusserst beliebt²²⁵, und die berühmte Tulpenspekulation weist in die gleiche Richtung.²²⁶ Für Lotterien wurde mit Plakaten geworben; es gab eine Gratismahlzeit für die, die eine bestimmte Menge Lose kauften; es gab Preise für die höchste Anzahl gekaufter Lose.²²⁷ Die Hauptpreise waren nicht selten hochkarätig. Um die Gewinnchancen zu erhöhen, wurden bündelweise Lose gekauft. Dafür setzten die Käufer erhebliche Sachwerte ein.²²⁸

Genauere Angaben zu einer genehmigten Lotterie von Gemälden 1626 in Delft finden wir bei Montias.²²⁹ Der Gesamtwert der Bilder betrug 1'275 fl. Der Hauptpreis, ein Gemälde von *Blommert* (Abram Bloemaert), war 360 Gulden wert. Ein Los kostete beträchtliche 25 fl.²³⁰ Das ergab 51 Lose zu je 25 Gulden. 30 davon gewannen, 21 waren Nieten; wer drei Nieten zog, erhielt ein Bildchen (*stuckgen schilderij*) im Wert von 2 flämischen Pfund, also 12 Gulden.²³¹ Die wichtigsten Bilder wurden von den Leitern der Lukasgilde geschätzt. Der Organisator der Lotterie konnte nur einen Profit machen, wenn der Schätzwert der Bilder höher war als die Summe, die er dafür ausgegeben hatte.

²²¹ Raux 2018, 8; 22-28.

²²² Schama 1988, 332. Bei Lotterien, deren Gewinn zum Bau von Altersheimen oder Irrenanstalten dienten, wurden 1592 in Amsterdam und 1609 in Haarlem über 300'000 Lose verkauft, s. Prak 2005, 162; Raux 2018, 65.

²²³ Romein/Korevaar 2006, 176; Raux 2018, 35.

²²⁴ So wurden Lotterien in Haarlem von den Behörden 1607, 1634 und 1642 verboten (De Marchi 1995, 214).

²²⁵ S. Montias 1982 *Artists*, 201f. mit Beispielen.

²²⁶ S. Schama 1988, 379-392.

²²⁷ De Marchi 1995, 215f.

²²⁸ Zu den Hauptpreisen einer Lotterie (4000-2000 Gulden!) von 1662 s. Schama 1988, 334; zu den für den Loskauf eingebrachten Sachwerten ebd., 335.

²²⁹ Montias 1982, 198f. auf der Basis von Bredius 1:321-4, dem er Auslassungen nachweist; u.a. wurden zwei *Winterbilder* zu 11 bzw. 13 fl. als Preise ausgesetzt.

²³⁰ De Marchi 1995, 214 (Anm. 14) gibt einen Lospreis von 2 fl. an, was auch einem Facharbeiter mit einem Tageslohn von 1,25 fl. eine Teilnahme erlaubt habe; ein Bild für 25 fl. zu kaufen stand ausser Frage. Schon ein anderer Lospreis von dreimal 4 fl. (Haarlem) beschränkte die Teilnahme auf „mittlere“ Einkommen. Wenn man bei solchen Lospreisen seine Gewinnaussichten durch den Kauf mehrerer Lose erhöhen wollte, musste man wohlhabend sein.

²³¹ Montias 1982, 198 zitiert nicht ganz korrekt; der Trostpreis war 2 fläm. Pfund (12 fl) wert, nicht drei (18 fl).

Die Maler konnten durch den Verkauf von Gemälden auf Lotterien höhere Preise erzielen als mit gewöhnlichem Verkauf.²³² De Marchi glaubt zudem, dass die Attraktivität der Lotterien die Nachfrage nach Bildern angefacht habe.²³³ Beides zusammen mag erklären, warum es immer wieder nicht genehmigte Lotterien gab²³⁴ oder solche, die ausserhalb der städtischen Jurisdiktion durchgeführt wurden.

Die Anziehungskraft der Lotterien erschöpfte sich mit der Zeit.²³⁵ Die auf dem Zufall beruhende Verteilung der Preise auf eine heterogene Gruppe von Teilnehmern konnte sich gegen die individualisierte Beziehung zwischen Objekt und Käufer, wie Auktionen sie ermöglichten, nicht durchsetzen.²³⁶ Das traf auf Gemälde in besonderem Masse zu, weil die Kennerschaft im niederländischen Kunstmarkt wuchs und einzelnen Künstlern zugeschriebene Bilder sowohl in ihrer Anzahl als auch in ihrem Wert zunahmen.²³⁷ Auktionen waren für den gezielten Erwerb solcher Bilder durch Kenner und Liebhaber wesentlich besser geeignet.

Versteigerungen sind schon aus der Antike, vor allem aus dem Römischen Reich bekannt²³⁸, waren aber im Mittelalter nicht gebräuchlich. In den niederländischen Städten wurden sie unterschiedlich gehandhabt. Amsterdam kennt *Auktionen* seit Beginn des 16. Jahrhunderts; der Portier des Rathauses führte testamentarisch verfügte Verkäufe durch, die Waisenkammer sonstige Auktionen.²³⁹

Die Waisenkammer (*Weeskamer*, nicht zu verwechseln mit dem Waisenhaus) war eine Aufsichtsbehörde in den Niederlanden, die für das ererbte Vermögen minderjähriger Waisen zuständig war. Sie bestellte einen Vormund, der für die Aufstellung eines Nachlassinventars sorgte. Solche Hinterlassenschaften wurden wöchentlich versteigert.²⁴⁰ Aufgrund demographischer Zahlen geht Montias von 5'000 Begräbnissen jährlich in Amsterdam aus.²⁴¹ 30-40% davon dürften minderjährige Erben gehabt haben, also 1500 bis 2000. Nur 10-15% davon erschienen vor der Waisenkammer. 85-90% der Hinterlassenschaften war so klein oder

²³² De Marchi 1995, 216f., bes. Anm. 15.

²³³ Dieses Argument hält Schwartz 1998, 239 für zu optimistisch.

²³⁴ Beispiele bei Montias 1982, 200f., und bei De Marchi 1995, 215, 217.

²³⁵ Montias 1982 *Artists*, 198 sieht eine begrenzte Spitzenzeit zwischen 1615 und 1625, aber es gab noch weit ins 17. Jh. hinein Lotterien; sie blieben aber keine dauerhafte Einrichtung des Kunstmarktes.

²³⁶ Raux 2018, 310.

²³⁷ Vgl. Tummers 2008.

²³⁸ „Kunst [wurde] in der gesamten Antike auf Märkten [...] ebenso wie bei *Versteigerungen* gehandelt“, Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, 2011, 260 (kursiv durch Verf.).

²³⁹ Schwartz 1998, 238 (zitiert Isabella van Eeghen 1969 *Het Amsterdamsche Sint Lucasgilde*, 74-88); Montias 2002 *Art at Auction*, 15.

²⁴⁰ Üblicherweise wurde ein Erbe gemäss Testament verteilt; war keines vorhanden, nach den gesetzlichen Bestimmungen. Der überlebende Partner konnte jedoch eine Versteigerung des Erbes durch die Waisenkammer bewirken, um das Geld dafür direkt den Kindern zukommen zu lassen. Waren die Erben minderjährig (unter 25 und unverheiratet), wurde stets die Waisenkammer (*Weeskamer*) eingeschaltet (ausser wenn das Testament dies untersagte), die den Besitz öffentlich versteigerte und den Gewinn für die Erben bis zu deren Grossjährigkeit verwahrte. Auch diese konnten eine Versteigerung des Erbes durchsetzen. S. Montias 2002, 17f., 20.

²⁴¹ Ungefähre Einwohnerzahl von Amsterdam: 1585: 60'000; 1622: 105'000; 1650: 175'000; gegen Ende des 17. Jh. etwa 200'000.

so verschuldet, dass es für die Erben bei der Kammer nichts zu holen gab. Wer vor der Kammer erschien, war also überdurchschnittlich begütert. Das galt noch mehr für die Käufer: Von den reichsten Amsterdamerern kaufte jeder Dritte bei den Auktionen; von denen, die am wenigsten Steuern zahlten (unter 50 fl jährlich), nur jeder Fünfte. Allerdings waren nur 15% der Amsterdamer steuerpflichtig.²⁴²

Daneben führte die Waisenkammer auch Auktionen durch, die von Künstlern und Kunsthändlern veranlasst wurden, die also keine Nachlassauktionen bei Todesfällen waren und bei denen ausschliesslich Kunst, zumeist Bilder versteigert wurden.²⁴³

In Antwerpen war die Lukasgilde schon seit 1508 berechtigt, eigenständig Künstlergut zu versteigern.²⁴⁴ In Delft führte der städtische Auktionator (*venduemeester*) allwöchentlich Nachlass- oder Benefizversteigerungen durch, bei denen viele Bilder verkauft wurden.²⁴⁵ In Den Haag konnte die Lukasgilde jährlich eine sechstägige Auktion durchführen.²⁴⁶

Solche Auktionen waren für Kunstliebhaber mit die wichtigsten Quellen, um Bilder zu erwerben. Umgekehrt war für die Maler der Verkauf ihrer Bilder an Kunstauktionen eine sichere Einnahmequelle. Sie konnten andernfalls ihre Bestände nur dann versteigern, wenn sie in eine andere Stadt zogen oder wenn sie bankrott gingen.²⁴⁷

Montias hat die einzigen erhaltenen Akten der Amsterdamer *weeskamer* aus den Jahren 1597-1638 studiert und die 524 Auktionen ausgewertet, bei denen es zu Verkäufen von Bildern kam (sie umfassen 95% aller Bilder, die im Gesamtzeitraum veräussert wurden). Die überwältigende Mehrheit davon waren billige Tafeln (die schon mehrfach erwähnten *bortjes*²⁴⁸) oder kleine Drucke, die bar bezahlt wurden. Montias hat vor allem die *Käufer* der versteigerten *Bilder* untersucht.²⁴⁹

Bis 1619 bildeten Käufer aus dem Süden die grösste Mehrheit.²⁵⁰ Von 2048 identifizierten Käufern ist bei 1088 der Beruf bekannt. Rund 30% waren Kaufleute, die meisten im internationalen Handel engagiert. Zählt man alle Berufe, bei denen mit Bildern gehandelt wurde, dazu (also auch einen Teil der Maler, der Goldschmiede u.a.), waren knapp mehr als die Hälfte aller Käufer im Handel tätig. Unter den Käufern gab es doppelt so viele Künstler,

²⁴² Montias 2002 *Art at Auction*, 51; 55. Die tiefste Steuerrate betrug 5 fl bei einem Besitz von ca. 1'000 fl. Vgl. Seite 24f. sowie die Angaben zur Begräbnissteuer in Anm. 391.

²⁴³ Die bekannteste solche Auktion ist die der Bilder Van Uffelens 1637, s. unten Seite 36.

²⁴⁴ Floerke 1905/1972, 38.

²⁴⁵ Montias 1982 *Artists*, 202f.

²⁴⁶ Schwartz 1998, 238 (zitiert Hoogenwerff 1947 *St. Lucasgilden*, 194).

²⁴⁷ Das führte zu einigem Missbrauch: Fremde Bilder wurden in Nachlassversteigerungen eingeschmuggelt, oder es wurde ein Konkurs nur vorgetäuscht (Floerke 1905/1972, 42f.; Romein/Korevaar 2006, 173f.)

²⁴⁸ Zu den *bortjes* siehe oben Anm. 48 auf S. 14.

²⁴⁹ Montias 2002, *passim*, hier Kap. 4-6. Montias schätzt, dass die bei den Auktionen der Waisenkammer versteigerten Kunstwerke 5% der in ganz Amsterdam umgeschlagenen Kunst ausmachten. Da in seinem Untersuchungszeitraum von 40 Jahren die Waisenkammer rund 100'000 f umgesetzt hat (ebd. 34f.), müsste in ganz Amsterdam Kunst für 2 Mill. fl. verkauft worden sein (50'000 pro Jahr).

²⁵⁰ Montias 2002 *Art at Auction*, 63. Es waren natürlich nicht nur die Maler und Händler, die den Kunstmarkt belebten.

Bildhauer, Goldschmiede und andere hochspezialisierte Handwerker wie unter den Inventarbesitzern.²⁵¹

Eine feste Gruppe von Käufern bei den Nachlassauktionen stellten die Trödlerinnen dar (*uitdraagster*, Altwarenhändlerinnen, praktisch alles Frauen aus unteren sozialen Schichten). Sie ersteigerten neben Gebrauchtgegenständen auch preiswerte Bilder²⁵², um sie auf Märkten oder in Läden weiter zu verkaufen, und sorgten damit für eine signifikante Verbreitung von Bildern (oder Drucken).²⁵³

Der Durchschnittspreis der auf den Auktionen der Waisenkammer versteigerten Bilder liegt deutlich unter 10 fl. Bis 1619 war nur ein Viertel aller Bilder teurer als 9 fl., danach bis 1638 nur ein Fünftel; die erzielten Preise gingen also zurück.²⁵⁴ Das ist angesichts der erwähnten Tatsache, dass Erblasser wie Auktionäre aus einem ökonomisch gehobenen Milieu kamen (nach Montias aus den 15% besser gestellter Bürger von Amsterdam²⁵⁵), doch überraschend.

Landschaften waren zu Beginn des 17. Jh. noch überdurchschnittlich teuer, die Preise gingen bis zur Mitte des Jahrhunderts aber deutlich zurück. Das Gros der Preise für Landschaften lag zwischen 5 und 49 Gulden (knapp zwei Drittel aller Bilder; ein Viertel fiel in die Kategorie 5-9 fl.), mit leicht sinkender Tendenz. Während der Anteil der Landschaften an allen Bildern bei diesen Auktionen mit den Jahren mässig zunahm (in der zeitlich zweiten Hälfte waren es 18,2%), blieben alle religiösen Bilder zusammen auf beträchtlichen gut 30% und erzielten die gleichen Preise wie Landschaften.²⁵⁶

In der Zusammenfassung von *Art at Auction* hebt Montias hervor, dass die Käufer bei den Auktionen der Amsterdamer Waisenkammer 1597-1638 untereinander und auch mit den Erblässern sozial eng vernetzt waren und dass in dieser Zeit ausschliesslich niederländische Bilder an Einheimische versteigert wurden. Erst nach 1638 kam es zu Versteigerungen auch von italienischen Bildern an Auswärtige.²⁵⁷

Welche Grössenordnung/Ausmasse Versteigerungen der Waisenkammer erreichen konnten, zeigt die aussergewöhnliche Van Uffelen-Auktion von 1639. Die Gesamtsumme der versteigerten Kunstwerke belief sich auf fast 60'000 Gulden. Das teuerste Gemälde war Raffaels Porträt von Castiglione für 3'500f fl.²⁵⁸

²⁵¹ Ebd. 41-51 mit Tab. 5.3 auf S. 45f.

²⁵² Durchschnittspreis um die 5 fl bei Montias 2002, 44 mit Tab. 5.2; 1-2 fl bei North 2001, 89.

²⁵³ Montias 2002, 204f.

²⁵⁴ Ebd. 88f. mit Tab. 9.2. Vgl. Etro/Stepanova 2016, 320 u. Abb. 1 auf S. 324.

²⁵⁵ Montias 2002, 108.

²⁵⁶ Ebd. 90f.

²⁵⁷ Montias 2002 *Art at Auction*, 108-110.

²⁵⁸ Rembrandt war bei dieser Auktion anwesend, fertigte eine Skizze dieses Porträts an und notierte den Preis (Montias 2002, diverse bes. 28 sowie 257, Anm. 8). Es wurde von Alfonso Lopez für den französischen Hof gekauft (North 2001, 88) und hängt heute im Louvre. Eine Jungfrau Maria von Tizian brachte 3000 fl (Montias 2002, 28). Es gibt leider keine Zusammenstellung aller versteigerten Werke und/oder ihrer Käufer.

Für die Preissetzung heutiger Gemälde gibt es keine standardisierte Methodik. Die *Bilderpreise*²⁵⁹ hängen vor allem vom Bekanntheitsgrad des Künstlers und von der Zahlungsfähigkeit des Käufers ab. Sie sind also bestenfalls flexibel, teilweise irrational.²⁶⁰

Für die Niederlande des 17. Jh. kann man sich an konkreten Faktoren orientieren.²⁶¹ Wesentlich sind Materialkosten, Arbeitszeit und Reputation des Malers.²⁶² Bok nimmt an, dass Farben, Eichentafeln oder Leinwand wenig gekostet hätten. Die Preise von Cochenille-Farbstoff und Brasilholz, die Israel von Postumus übernimmt, scheinen jedoch recht hoch, ebenso die von Leinwand in besserer Qualität.²⁶³ Aus dem häufig zitierten Vertrag, mit dem sich Jan Porcellis 1615 verpflichtete, jede Woche zwei Bilder zu malen, geht hervor, dass der Auftraggeber pro Bild 8,25 fl. an Porcellis zahlte (den Vorschuss von 30 fl. eingerechnet), aber vier Gulden für Malbretter und Rahmen und einen für Farben ausgab; das heisst bei jedem Bild mussten mehr als ein Drittel (37,7%) Materialkosten berechnet werden.²⁶⁴

Arbeit konnte man in Stunden oder Tagen bemessen, und es ist logisch, dass grössere Bilder mehr Zeit beanspruchten.²⁶⁵ Grössere Bilder waren in der Regel teurer als kleine.²⁶⁶ Der Arbeitsaufwand kann aber auch nach anderen Kriterien berechnet werden wie Zeitaufwand für den Entwurf oder die Vorbereitung des Bildes²⁶⁷, das Ausmass der Details oder Figuren auf dem Bild²⁶⁸, schliesslich Malstil (grosszügig oder fein-genau) und Fertigkeit des Künstlers. Selbstverständlich unterschied sich der Preis eines Originals, also eines zugeschriebenen Bildes von dem einer Kopie oder eines unbekanntes Malers.²⁶⁹

²⁵⁹ Eine mehr theoretischen Abhandlung darüber: De Marchi/Van Miegroet 1994; ein pragmatischer Überblick bei North 2001, 94-99.

²⁶⁰ S. dazu die Meinungen moderner Künstler bei Bok 1998, *Pricing the Unpriced*, 104f. ("It's a matter of trial and error").

²⁶¹ Bok 1998, 105; Boers-Goosens 2006, bes. 60f; Sluijter 2008, bes. 9-13 (*valore di stima*).

²⁶² Boers-Goosens 2006, 60. Sluijter 2015, 3-5 betont ebenfalls die Bedeutung der Reputation für die Preisbildung (S. 4).

²⁶³ Israel 1979, 473. mit Quellenangabe auf S. 472. Auf die Hauptthese dieser Arbeit gehe ich nicht weiter ein, s. oben Seite 23f. Zur Leinwand vgl. Boers-Goosens 2006, 70 (Anm. 26). Büttner hält Pigmente, Öl und Eichentafeln sogar für teuer (pers. Mitteilung per E-Mail 01.09.2018).

²⁶⁴ Eigene Berechnung auf Basis der Angaben von Floerke 1905 (1972), 19f. Montias 1990 *Estimates*, 67 zitiert falsch: die Kosten für Malbrett und Rahmen betragen nicht 3, sondern 4 fl für jedes Bild. Boers-Goosens 2006, 70 (Anm. 24) liest den Vertrag selbst falsch, weil sie die Materialkosten direkt von Porcellis Verdienst (wöchentlich 15 fl sowie 30 fl Vorauszahlung) abzieht. Sie wären aber erst vom Gewinn abgezogen worden, den der Auftraggeber durch den Verkauf der Bilder erzielt hätte (und an dem Porcellis beteiligt gewesen wäre).- Nimmt man an, dass damit die Materialkosten pro Bild unter ein Drittel gesunken wären, deckt sich die Grössenordnung mit der Berechnung von Montias 1990 *Estimates*, 70, der für die grosse Auktion von 1647 in Den Haag einen (korrigierten) Durchschnittspreis aller originaler Bilder von 11,6 fl schätzt, der 3,12 fl (27%) Materialkosten enthält (also 8,5 fl für den Maler pro Bild; Porcellis bekam 8,25 fl).

²⁶⁵ Drei Viertel des Unterschiedes in investierter Arbeitszeit ist durch die Dimensionen eines Bildes erklärt: Bok 1998, 106.

²⁶⁶ S. dazu die Statistiken von Van der Woude 1991, 308 sowie 324, Tab. 17.

²⁶⁷ Mit Recht weist Boers-Goosens 2006, 61 darauf hin, dass der Originalentwurf eines Bildes mehr Zeit in Anspruch nimmt, als wenn ein bekanntes Motiv oder eine Kopie umgesetzt wird.

²⁶⁸ Der Architekturmaler Jan van Vucht berechnete den Preis nach der Anzahl Säulen auf seinen Bildern, s. Kloek 2001, 7.

²⁶⁹ Auf dieses umstrittene Thema trete ich nicht ein. Eine kurze Übersicht gibt E. J. Sluijter 2008 in seiner Einführung zu *Art Market and Connoisseurship (Determining Value*, hier 16-18; im selben Band die vertiefte Studie von A. Tummers *By His Hand*, 31-66).

Angaben über Stundenlöhne oder Tagesansätze zeigen bereits eine grosse Bandbreite. Der bestbezahlte Maler seiner Zeit, Adriaen van der Werff (1659-1722), verlangte einen Basispreis von 25 Gulden pro Tag; dazu kamen alle Material- und Nebenkosten sowie ein subjektiver Aufschlag je nach Marktlage.²⁷⁰ Gerrit Dou, der berühmte Leidener Feinmaler und Schüler von Rembrandt, verlangte sogar 6 Gulden pro Stunde.²⁷¹ Berchem erhielt zehn Gulden am Tag. Mittelmässigen Antwerpener Malern wurden 3-4 fl. pro Tag bezahlt.²⁷²

Aber auch die Maler des Goldenen Zeitalters versuchten, die Preise hochzutreiben. Hendrick Vroom forderte einmal für ein Seeschlachtenbild 6'000 fl., erhielt aber den Auftrag nicht.²⁷³ Rembrandt verlangte zum Teil extravagante Summen, die er mit seiner Reputation und Qualität rechtfertigte. Gleiches gilt für Rubens.²⁷⁴

Bilder im Wert bis zu zehn Gulden waren Mitte des 17. Jh. in den niederländischen Haushalten „stark verbreitet“.²⁷⁵ Der durchschnittliche Preis einer kleinen Landschaft oder eines kleinen Stillebens betrug 3-4 fl.²⁷⁶ Es gab Kunsthändler, deren Bestände an Bildern im Durchschnitt unter 4 fl. wert waren, die aber rege handelten.²⁷⁷ Jede Holztafel (*bort, bortje*), die einen Gulden kostete, war ziemlich sicher ein Gemälde; Drucke kosteten für gewöhnlich 10 Stuiver (einen halben Gulden) oder weniger.²⁷⁸

Wie steht es mit den Preisen für verschiedene Kategorien von Bildern, besonders von Landschafts- und *Winterbildern*, um bei unserem Thema zu bleiben? Bilderpreise verschiedener Gattungen im 17. Jh. hat Chong schon 1987 verglichen, allerdings vor allem bei Bildern mit Zuschreibungen, die stets teurer sind.²⁷⁹ Landschaftsbilder blieben bis 1675 preiswert, vergrösserten aber ihren Anteil von 25 auf fast 40%; d.h. ihre Produktion stieg in den beiden mittleren Quartalen des 17. Jh. stark an, während ihre Preise sogar sanken. Der Durchschnittspreis für Landschaftsbilder mit Zuschreibung betrug während dieser Zeit 23 fl., der für nicht zugeschriebene sogar nur 11,2 fl. Avercamp, der fast ausschliesslich Winterbilder malte, erzielte hohe Preise (im Schnitt fast 40 fl.). Von den Künstlern, die sonst zahlenmässig

²⁷⁰ Bok 1998, 106-108.

²⁷¹ Sluijter 2008, 10. Allerdings malte Dou mit seiner metikulösen Technik auch nur zwei oder drei Bilder jährlich.

²⁷² Ebd., 12.

²⁷³ Chong 1987, 108 und Sluijter 2008, 13 (nach Bredius II, 671-79). Ebenfalls 6'000 Gulden verlangte Gerhard ter Borch für seinen „Friede von Münster“, was das Gemälde (wohl beabsichtigt) unverkäuflich machte (vgl. S. J. Gudlaugsson *Gerard ter Borch*, 1959, 67f., der die Forderung von Vroom zum Vergleich heranzieht). Vielleicht wollte Vroom das Bild gar nicht malen? Allerdings verlangte er noch gut anderthalb Jahre später 70 Gulden nur für Unkosten und Mühe, die er gehabt habe (Dok. 16 bei Bredius II 675/679). Vgl. auch die Interpretation von Boers-Goosens 2006, 61-63, bes. Anm. 9.

²⁷⁴ Sluijter 2008, 13-16.

²⁷⁵ North 2001, 95 bezieht sich hier auf Bredius 1916 *Künstler-Inventare*, 2. Teil, 457-520. Dieses *Register der „Venduwe van schilderijen“ von Mitgliedern der Haager St.Lukasgilde*, beginnend am 8. April 1647, enthält die Preise von 1'323 Bildern, die von den Gildemitgliedern verkauft wurden (sie hatten das Recht, abwechselnd Bilderverkäufe durchzuführen, bei denen sie auch Bilder auswärtiger Künstler vertreiben durften). Der von mir errechnete Durchschnittspreis (die Preise und die Namen der Käufer sind genau aufgeführt) liegt mit 6 fl 15 st tiefer als bei Montias, der für 850 originale Bilder 9,3 fl und für 68 Kopien nach anerkannten Meistern 4,13 fl annimmt (1990 *Estimates*, 69).

²⁷⁶ Schama 1988, 345.

²⁷⁷ S. Jager 2015, § 4-8: *Three Art Dealers*.

²⁷⁸ Montias 1996 *Works of Art*, 86f. Vgl. Anm. 47 auf S. 14.

²⁷⁹ Chong 1987, hier 115-118.

die meisten Winterbilder gemalt haben, wurde Art van der Neer, der 150 Winterbilder gemalt hat, in den Jahren 1650-75 mit 20 fl. gehandelt, bis 1700 nur noch mit 9 fl. Van Goyens Bilder (davon rund 100 Winter) waren bis 1675 mit rund 17 fl. günstig zu haben und wurden bis 1700 noch billiger (rund 8 fl.). Salomon van Ruysdael (rund 24 Winterbilder) wurde mit rund 9-12 fl. gehandelt, Jacob van Ruisdael war deutlich teurer (42 fl. bis 1675, danach 28 fl.).

Auch bei diesem kurzen Überblick bestätigt sich, dass Landschaftsbilder weniger kosteten als andere Sujets. Damit ist nicht gesagt, dass auch die Winterbilder preiswert waren; nach Chong kosteten *Winterlandschaften* gut 50% mehr als Landschaften allgemein (nur zugeschriebene), nämlich 35,8 fl. Das ist aber vielleicht auf die hohen Preise für Avercamp zurückzuführen.

Dass die Landschaftsbilder im Laufe des 17. Jh. immer beliebter wurden, ihr Anteil in Nachlässen und Sammlungen also zunahm, hatte 1982 schon Montias für die Delfter Kunstsammlungen des 17. Jh. nachgewiesen.²⁸⁰ Er konnte diese Entwicklung für Amsterdam bestätigen. In dortigen Inventarien nahm der Anteil an Landschaftsbildern zwischen 1620 und 1689 von 20,2% auf 36,5% zu.

Winterbilder stellen in Montias' Statistiken keine eigenständige Kategorie dar. Er hat die Gattung ‚Landschaft‘ zwar in sieben Subkategorien unterteilt, Winterbilder aber nicht dazu genommen (Seestücke, Stadtansichten, Luftperspektiven, Schlachtenbilder, Strandszenen, Bilder von Reitern). Sie dürften in die achte Kategorie fallen, *Landscapes n.o.s.*, also andere, nicht spezifizierte Landschaftsbilder.²⁸¹ Auch in seiner letzten grossen Arbeit *Art at Auction* (2002) heisst es lapidar „*Landscapes include seascapes, beachscapes, cityscapes, and riders on horseback*“.²⁸² Warum ‚*winterscapes*‘ nicht berücksichtigt werden, hat wahrscheinlich einen quantitativen Grund, den diese Arbeit im Folgenden klarstellen wird.

Niederländische Winterlandschaften im 16. und 17. Jahrhundert

Landschaftsmalerei kann man definieren als eine Bildgattung, bei der die Natur bzw. ein Ausschnitt davon das essentielle Motiv des Bildes darstellt.²⁸³ Dieser Naturausschnitt wird mit einem ästhetischen Interesse an Flora, an geomorphologischen Strukturen und an kulturbildenden Eingriffen des Menschen wiedergegeben.²⁸⁴

Die frühere Lehrmeinung, dass sich die Landschaft in der Malerei vom Hintergrund religiöser Bilder zum profanen, zunehmend eigenständigen Bildthema entwickelt habe, ist widerlegt.²⁸⁵ Die Schönheit der Landschaft war seit der Antike ein Thema, ebenso die symbolische Ideal- wie auch die Gartenlandschaft (Stichworte sind *locus amoenus* und *hortus conclusus*). Später kam der geographische Bezug hinzu, einerseits Landschaft als Darstellung des

²⁸⁰ Montias 1982 *Artists*, 220-271, hier 242 mit Tab. 8.3 und S. 270.

²⁸¹ Montias 1991 *Works of Art* 350 u. 352, Tab. 2 u. 3.

²⁸² Montias 2002 *Art at Auction* 87, Tab. 9.1 und 90, Tab. 9.3.

²⁸³ Langdon 1996 in *Dictionary of Art*, 700.

²⁸⁴ Schneider 2009, 15.

²⁸⁵ „Es war keine Profanierung, die die Landschaft zum Thema werden ließ, sondern deren Etablierung in anderen Medien“, Büttner (pers. Mitteilung 2019). S. dazu Büttner 2006 *Geschichte der Landschaftsmalerei*, 19-21 und *passim*; explizit die Buchbesprechung dazu von Lewis 2007.

Herrschaftsbereiches, mit dem wachsenden Interesse an Kartographie und Geographie zu Beginn des 16. Jh. andererseits die ‚Weltbeschreibung‘.²⁸⁶ ‚Landschaft‘ wird vermessen und malerisch dargestellt; der Zusammenhang zwischen der Ästhetik der Landschaftsbilder und der wissenschaftlichen Erfassung der Natur ist offensichtlich.²⁸⁷

Mit Joachim Patinir und seinen überblicksartigen ‚Weltlandschaften‘ etabliert sich die Landschaftsmalerei im flämischen Raum.²⁸⁸ Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525-1569) brachte von einer dreijährigen Italienreise ausschliesslich Landschaftszeichnungen mit nach Antwerpen, dem damaligen Zentrum der geographischen Wissenschaften und der Kartographie.²⁸⁹ Bruegel knüpfte 1565 mit seinem berühmten Zyklus der Jahreszeiten zudem an die illustrierten Stundenbücher des 15. Jh. an, in denen der monatliche Wandel der Landschaft zusammen mit den wechselnden Tätigkeiten der Menschen dargestellt wird.²⁹⁰

Die Darstellung *winterlicher Landschaften* kann man als Sonderform der Landschaftsmalerei bezeichnen.²⁹¹ Sie war für die Maler wegen der winterlich ‚reduzierten‘ Landschaft und der Reflexion von Licht und Farben auf Eis und Schnee anziehend²⁹², aber auch deswegen, weil der Winter keine Landwirtschaft erlaubte, dafür (neben Jagd und Holzarbeiten) den geselligen Zeitvertreib auf dem Eis, der im Bild dargestellt werden konnte. Niederländische Winterlandschaften des 17. Jahrhunderts sind folglich eine Mischung aus naturalistischer Landschaft, aus winterlicher Dorflandschaft und aus Eisszenen. Schlittschuhlaufen, Spiele und gesellschaftliches Treiben auf dem Eis waren traditionell und auch deshalb beliebt, weil sich dabei die sozialen Unterschiede auf dem Eis ausglich.²⁹³ Schlittschuhe aus Holz oder Eisen waren seit dem 14. Jh. bekannt²⁹⁴, und ein Holzschnitt von 1498 zeigt bereits Skater auf dem Eis.²⁹⁵ *Eis* als führendes Charakteristikum ist im Gegensatz zu alpinen Darstellungen auf praktisch allen Winterbildern vorhanden, Schnee hingegen viel weniger; Schneefall, also Flocken wurden ganz selten gemalt.²⁹⁶

²⁸⁶ Büttner 2000 *passim*, hier 14 und 16.

²⁸⁷ Michalsky 2011 *passim*, hier 335. Vgl. auch Hedinger in Budde 2001, 11.

²⁸⁸ Joachim Patinir (um 1475-1524) wurde von Dürer nach einer persönlichen Begegnung 1520 als „gut landschaftt mahler“ bezeichnet, die erstmalige Verwendung dieses Begriffes (Büttner 2006, 100).

²⁸⁹ Büttner 2000, 47-60 und 189f.

²⁹⁰ Vgl. Wiemann *Winterlandschaften* 2005, 65.

²⁹¹ Einen Überblick über den Winter in der europäischen Kunst gibt R. de Leeuw in Haag et al. 2012 *Wintermärchen*, 15-57. Zusammenfassende Darstellungen *niederländischer* Winterlandschaften findet man bei Stechow 1966, 82-100; Van Suchtelen 2001, besonders 14-70; Wiemann 2005, 65-81; Büttner 2006, 171-213; Müller 2006; Ferencz 2012.

²⁹² Das galt nicht zuletzt für die Impressionisten. Für sie, namentlich für Monet bedeutete „eine Winterlandschaft das perfekte Sujet, in dem er mit Licht-Dunkel-Kontrasten experimentieren und trotz begrenzter Farbpalette mit feinen Nuancen eine starke Tiefenwirkung schaffen konnte“, E. Becker in Haag et al. 2012, 355 (Bildbesprechung 150 „Die Elster“). Vgl. auch Van Suchtelen 2001, 15.

²⁹³ Van Suchtelen 2001, 16-26, hier 20.

²⁹⁴ Seit 1551 gab es in Amsterdam eine Handwerker Gilde für Schlittschuhkufen (Roelofs 2009, 59).

²⁹⁵ „Sturz der Heiligen Lidwina von Schiedam“, s. Van Suchtelen 2001, 16. Frauen durften sich, entgegen den sonst üblichen Anstandsregeln, sportlich bewegen (Gräf 2009, 50). Eislaufen ist bis heute Volkssport in den Niederlanden, vgl. Roelofs 2009, 7.

²⁹⁶ Auch das beginnt mit Bruegel d. Ä. („Die Anbetung der Heiligen Drei Könige im Schnee“, 1563). Van Valckenborch hat später ebenfalls Schneefall dargestellt (s. Ferencz 2012, 49f.).

Winterbilder entstanden in den südlichen Niederlanden. Mit der Darstellung des Februar in *Les Très Riches Heures de Duc de Berry* (1411-16), dem berühmtesten Stundenbuch dieser Zeit, gelang den Brüdern Limburg die erste Winterlandschaft.²⁹⁷ „Jäger im Schnee“, das Winterbild aus Bruegels grossformatigem Jahreszeiten-Zyklus mit seiner neuartigen frostigen Atmosphäre, aber auch mit seinen Schlittschuhläufern, gilt als Ursprung, als ‚Initialzündung‘ aller niederländischer Winterbilder des 16. und 17. Jahrhunderts.²⁹⁸

Auch die weiteren Winterbilder von Bruegel²⁹⁹, die Jahreszeiten-Serien mit Eisszenen und Schlittschuhläufern von Jacob und Abel Grimmer und von Lucas van Valckenborch, die Dorflandschaften von Joos de Momper und viele andere waren in den südlichen Niederlanden sehr populär. In den nördlichen Niederlanden entstanden bis in das erste Jahrzehnt des 17. Jh. aber keine Landschaftsbilder.³⁰⁰ Das änderte sich nach der Eroberung Antwerpens durch die Spanier 1585. Der Exodus von Malern in den Norden befruchtete hier die Landschaftsmalerei.³⁰¹ Hendrik Avercamp (1585-1634), „*Master of the Ice Scene*“³⁰², der bedeutendste Maler von Winterbildern zu dieser Zeit, war durch den aus dem Süden emigrierten Maler Hans Bol (†1593) geprägt. Gillis van Coninxloo (†1607) war mit Avercamps Lehrmeister befreundet; der ebenfalls emigrierte David Vinckboons aus Mechelen (†1632) lebte in der Nähe.³⁰³ Auch bei Adriaen van de Venne (1589-1662), der aus Delft stammte, war der flämische Einfluss deutlich.³⁰⁴

Die flämische Landschaftsmalerei wurde also, stark vereinfacht gesagt, nach Holland exportiert³⁰⁵ und behielt ihren Einfluss in der ersten Hälfte des 17. Jh. Die Entwicklung zu einer ‚realistischen‘ Landschaftsdarstellung wurde bereits skizziert (oben Seite 18). Deren Protagonisten Esaias van de Velde und Jan van Goyen waren, zusammen mit Salomon van Ruysdael (1600-1670), auch Exponenten der ‚tonalen Malerei‘ mit monochromen Winterbildern. Damit einher ging eine Abkehr von der vergnüglichen Eisszene als Hauptmotiv hin zur Darstellung der Natur und der Menschen in den Härten des Winters. Sein zügiger Malstil und die monochrome Farbpalette erlaubten Van Goyen die Herstellung von rund 1200 Gemälden; davon sind 108 Winterbilder.³⁰⁶

Sogar die Sonderform der Winterbilder fächerte sich, wohl als Folge einer ökonomisch bedingten Spezialisierung, in unterschiedliche Richtungen auf.³⁰⁷ Es gab Maler, die weiterhin

²⁹⁷ „*Winter landscape painting began in the workshop of the Limburg Brothers some time around 1415*“, Stechow 1966, 82. Das mag apodiktisch tönen, aber Bruegel, der als erster Tafelbilder mit Winterlandschaften malte, kannte zweifellos die Arbeiten der Brüder Limburg und ihres späten Nachfolgers Simon Bening (1483/84-1561, s. Van Suchtelen 2001, 36-38).

²⁹⁸ Gräf 2009, 33; Van Suchtelen 2001, 13.

²⁹⁹ S. Gräf 2009. Von Bruegels „Winterlandschaft mit Vogelfalle“ (Brüssel) gibt es 127 Kopien; die meisten sind in der Werkstatt seines Sohnes entstanden (Van Suchtelen 2001, 41).

³⁰⁰ S. Stechow 1966, 84-86. Van Suchtelen 2001, 50 schreibt: “[...] *Northern Netherlandish art had no separate landscape tradition at all before the seventeenth century*“.

³⁰¹ Zum Einfluss der Immigranten auf die holländische Malerei in mehrfacher Hinsicht s. Sluijter 2000/2009.

³⁰² So der zutreffende Untertitel der grossen Avercamp-Retrospektive 2009 (s. Roelofs 2009). Avercamp malte (und zeichnete) fast ausschliesslich solche Eisszenen.

³⁰³ Roelofs 2009, 15; 31f.; 36; 41f.; Van Suchtelen 2001, 46.

³⁰⁴ Stechow 1966, 85f.

³⁰⁵ Ausführlich und differenzierter u.a. Ferencz 2011.

³⁰⁶ Eigene Zählung aus Beck 1973, Bd. II: Katalog, 2-52.

³⁰⁷ S. Van Suchtelen 2001, 58-67.

genrehafte Eisszenen in der Tradition von Avercamp bevorzugten.³⁰⁸ Andere malten vor allem bäuerlich-dörfliche Szenerien.³⁰⁹ Sogar die italienisch geprägten Maler verfertigten Winterbilder.³¹⁰ Aelbert Cuyp ist für seine Lichteffekte auf Schnee und Eis bekannt, Aert van der Neer, der führende Landschaftsmaler im dritten Quartal des 17. Jh., für seine Nachtstücke.³¹¹ Bei Jan van de Capelle dominiert die Landschaft ohne Menschen. Architekturmaler wie Jan Beerstraten (1622-66) präsentierten verschneite Türme und Stadttore. Adriaen van de Velde (1636-72) ist in seinen wenigen Winterbildern Figuren- und Landschaftsmaler. Mit Jacob van Ruisdael (1628-1682) und seinen schwermütig-bedrückenden Winterlandschaften erreicht die Landschaftsmalerei einen Höhepunkt. Auch Philips Wouwerman (1619-1682), eigentlich spezialisiert auf Bilder von Pferden, hat die frostig-eisigen Verhältnisse überzeugend dargestellt.

Insgesamt sehen wir im 17. Jh. eine Entwicklung von der idealisierten flämischen zur naturalistischen holländischen Landschaftsmalerei, eine Verlagerung im Bild von der Erde zum Himmel durch die abgesenkte Horizontlinie und eine Verwandlung der Szenerie vom fröhlichen Treiben auf dem Eis zur menschenleeren, melancholisch-düsteren Winterlandschaft. Diese stilistischen Veränderungen liefen innerhalb von rund siebzig Jahren ab.

The end of a tradition überschreibt Van Suchtelen den Abschnitt, in dem sie erläutert, warum im letzten Viertel des 17. Jh. die Malerei der Winterlandschaft zum Erliegen kam: Zwischen 1668 und 1683 beschlossen fast alle bedeutenden Maler von Winterbildern ihr Leben.³¹² Dass dies den Abstieg der Landschaftsmalerei in den Niederlanden allgemein betreffe, hatte 1987 schon Sutton angeführt.³¹³ In beiden Arbeiten wird somit das *Aussterben* der Maler als wichtigster Grund für diesen Niedergang betrachtet. Das ist nicht falsch, aber es ist nur die eine Seite des Problems. Wichtiger ist, dass es *keinen Nachwuchs* gab. So wurde nach 1636 (Adriaen van de Velde) kein bedeutender Wintermaler mehr geboren. Betrachten wir das etwas genauer.

Jan de Vries hat 1991 mit verschiedenen Berechnungen demonstriert, dass die Zahl der nach 1640 in den Niederlanden geborenen Maler nicht allmählich zurückging, sondern abrupt abfiel.³¹⁴ Gary Schwartz hat das 1998 mit weiteren Zahlen belegt und auch graphisch dargestellt.³¹⁵ Diese Zäsur um 1640 hat eine praktische Bedeutung: Viele Eltern gaben seit etwa 1650 ihre Kinder nicht mehr wie früher zu einem Maler in Ausbildung, sondern liessen sie einen anderen Beruf lernen, so dass ab 1660/70 die Zahl aktiver Maler drastisch abfiel.

³⁰⁸ Arent Arentsz, genannt Cabel; Barent Avercamp.

³⁰⁹ Isaac von Ostade.

³¹⁰ Asselijn; Berchem.

³¹¹ Van der Neer hat rund 150 Winterbilder gemalt, Rembrandt nur eines.

³¹² Wouwerman starb 1668, S. van Ruysdael 1670, A. van de Velde 1672, A. van der Neer 1677, J. van de Capelle 1679, J. van Ruisdael 1682, Berchem 1683. Van Goyen war schon 1656 gestorben, s. Van Suchtelen 2001, 70.

³¹³ Sutton 1987, 55.

³¹⁴ De Vries 1991, 249-271, bes. 258, 261.

³¹⁵ Schwartz 1998, 242f. mit Tafel 2. Etro/Stepanova haben 2016 mit modernen statistischen Methoden diesen Rückgang für Amsterdam bestätigt, auch wenn ihre Grafik dazu weniger drastisch erscheint (S. 325, Abb. 2).

Ich habe die These von De Vries und Schwartz auf andere Weise überprüft, indem ich alle 172 Landschaftsmaler aus dem Standardwerk von Stechow³¹⁶ nach *Geburtsjahrgängen* geordnet habe (siehe Abb. 1). Auch hier ist ein klarer Rückgang schon vom Jahr 1631 an erkennbar. Zwischen 1651 und 1682 verzeichnet Stechow nur noch 8 (neu geborene) Maler (in den ersten 50 Jahren des 17. Jh. kamen 110 Landschaftsmaler zur Welt, in jedem Jahrzehnt durchschnittlich 22). Noch eindeutiger sind die Zahlen bei den Malern, die Stechow im Kap. II *'Winter'* aufführt.³¹⁷ Hier wurden nach 1630 nur noch drei Maler geboren und nach 1640 keiner mehr.

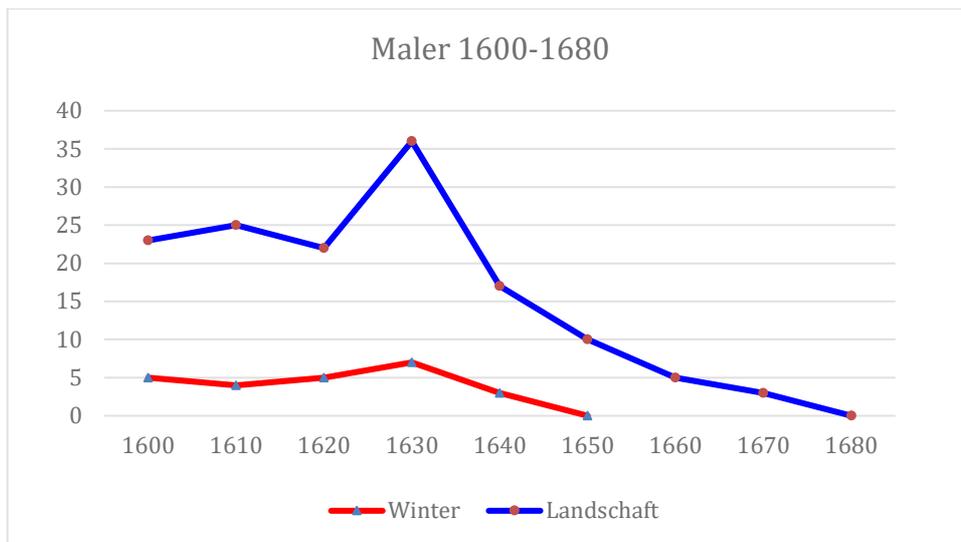


Abb. 1: Jahrgänge niederländischer Landschaftsmaler 1600-1680 (Anzahl nach Dekaden; blaue Linie). Darunter die Anzahl der Maler von Winterbildern nach Jahrgang (alle Daten aus Stechow 1966). Erläuterung im Text

Was sind die Gründe für diesen Rückgang? Warum glaubten die Eltern nicht mehr, dass der Beruf des Malers für ihre Kinder der richtige sei? Der Umschwung deckt sich eher zufällig mit dem Friedensjahr von 1648, das den achtzigjährigen Krieg mit Spanien beendete und der Republik die formelle Unabhängigkeit brachte. Man hätte ja meinen können, dass die Aussichten für Maler in gesicherten Friedenszeiten besser gewesen wären. Aus ökonomischer Sicht haben zwei wesentliche Faktoren diese Einschätzung verändert: Die wirtschaftliche Situation verschlechterte sich um 1650 (der erste niederländisch-englische Krieg datiert 1652-54); als Folge davon wurden weniger Bilder vor allem der tieferen Preisklasse gekauft. Zudem war der Markt an Bildern mittlerweile gesättigt. Haushalte und Sammler mussten ihre Bilder wegen deren langer Lebensdauer kaum ersetzen, schon gar nicht, wenn es ihnen wirtschaftlich schlechter ging.³¹⁸ In ästhetischer Hinsicht zog das Publikum bei den Landschaftsbildern immer mehr französisch und italienisch orientierte Bilder vor, so dass die „dritte Generation“

³¹⁶ Stechow 1966.

³¹⁷ Ebd., 82-100.

³¹⁸ Bok 1994 beschreibt dies als „strukturelle Überproduktion“, s. 124-127. Schwartz 1998, 242 ergänzt: *“After 1650, supply so exceeded demand that no painter without special ties of protection was certain of his livelihood.”*

der Italianisanten kaum noch niederländische Elemente in ihren Gemälden aufwies.³¹⁹ Stechow diagnostiziert zudem eine ‚Erschöpfung‘ der künstlerischen Vitalität nach ca. 1670.³²⁰ Das betraf die Winterlandschaft besonders; sie geriet aus der Mode, obwohl die kältesten Winter des ganzen 17. Jahrhunderts erst nach 1680 eintrafen.³²¹ Ausserdem brach im Katastrophenjahr 1672, als die Franzosen weite Teile der Niederlande einnahmen, der Kunstmarkt strukturell zusammen.³²² Mäzene wurden wichtiger; die gesellschaftliche Funktion der niederländischen Kunst glich sich an die im übrigen Europa an.³²³

Zweiter Teil: Auswertungen / Ergebnisse

Inventare (*probate inventories*)

Wer waren nun die Besitzer und die Käufer von Winterlandschaften im 17. Jh. in den Niederlanden? Anhand welcher Quellen können wir diese Frage beantworten? Vor allem mit Hilfe sogenannter *Nachlassinventare* (darauf wurde oben schon kurz hingewiesen). Im Folgenden werden Inventare und ihre Besonderheiten kurz vorgestellt. Danach kommen wir auf die beiden grossen Inventarsammlungen zu sprechen, die dieser Arbeit zugrunde liegen.

Ein Inventar ist ein Verzeichnis, besonders eines, das den Nachlass eines Verstorbenen auflistet. Es bezweckt, erbrechtlichen Verpflichtungen und Ansprüchen nachzukommen. Das schweizerische Erbrecht kennt Steuerinventare, Sicherungsinventare und öffentliche Inventare.

³¹⁹ Sutton 1987, 55; Van Suchtelen 2001, 70.

³²⁰ Stechow 1966, 185f.

³²¹ Das Maunder-Minimum begann 1675 und führte 1708/09 zum kältesten Winter überhaupt, s. Mauelshagen 2010, 70. Dies ist eines der vielen Argumente, die dagegen sprechen, dass niederländische Winterbilder direkter Ausdruck klimatischer Langzeitveränderungen waren (weitere Argumente: Steinsiepe 2020).

³²² S. Israel 1995, 881- 884. „*A number of genres flourishing before 1672 sharply declined thereafter, among them the landscape, still life, and low-life scenes*“, S. 883.

³²³ De Vries 1991, 267f.; Kaiser 2017 *Das Ende des Goldenen Zeitalters*, 167 mit Thesen zur Rezeptionsgeschichte.

Nachlassinventare sind eine wichtige Quelle für das Studium der materiellen Kultur in der frühen Neuzeit geworden (Besitz einschliesslich Kunstbesitz, Lebensweise, Verteilung des Reichtums, Sozialstruktur).³²⁴ Der 2005 verstorbene franko-amerikanischen Ökonomieprofessor John Michael Montias, dessen grundlegende Arbeiten schon wiederholt zitiert wurden, hat bei der Auswertung solcher notariellen oder behördlichen Inventare Pionierarbeit geleistet. Sie bieten zudem einen langfristigen Überblick über die Preisveränderungen auf dem Kunstmarkt.³²⁵

In den Niederlanden des 17. Jh. finden sich Inventare in Notariatsarchiven (wenn ein Testament notariell abgefasst wurde), in den Archiven der Waisenkammer (*weeskamer*), in den Archiven der Waisenhäuser (die in der Regel einen Notar zur Verfügung hatten) und in Familienarchiven.³²⁶ Die Waisenkammer sorgte für die Absicherung minderjähriger Waisen und Halbwaisen; ihre Inventarien betreffen zumeist gut situierte, ja reiche Familien (s. oben Seite 43). Die Waisenhäuser waren für die ärmeren Waisen, für deren Aufnahme oder Zuteilung zu Pflegefamilien zuständig; Inventare schafften Klarheit darüber, ob sich diese Massnahmen finanzieren liessen. Weitere Gründe dafür, ein Inventar zu erstellen, waren Heirat (Güterabwägung), Erteilung einer Vormundschaft, die Ablehnung einer Erbschaft oder eine Insolvenz. Für letztere war die Insolvenzkammer zuständig, die *Desolate Boedelskamer*. Die meisten Inventare wurden beim Tod eines Erblassers erstellt; in der Montias-Datenbank sind das gut dreimal so viele wie aus anderen Gründen (häufig Insolvenz).

Inventare führen Immobilien, Bargeld, Wertgegenstände und persönliche Habe auf, ebenso die Verbindlichkeiten, alles von einem Notar, zwei Zeugen (nicht selten Sachverständige) und einem oder mehreren Familienmitgliedern beglaubigt. Ihre Grösse schwankt sehr; Wijzenbeek berichtet über Delfter Inventarien von nur elf Objekten (Kleider eingeschlossen) bis zu einer Liste von mehr als 200 Seiten (darin die Aufzählung von über tausend Porzellanstücken).³²⁷

Schwartz hat aufgrund der Angaben von Wijzenbeek eine Rangfolge der Verlässlichkeit von Inventaren verfasst.³²⁸ Am glaubwürdigsten sind solche, die eine Familie mit minderjährigen Erben zusammenstellt, weil alles in der Familie bleibt. Weniger verlässlich sind Inventare, die von der Waisenkammer für Kinder erstellt werden, die ins Waisenhaus kommen, weil dabei die Verwandten möglichst viel zurückhalten. Am wenigsten zuverlässig sind Insolvenzinventare, weil der Bankrotteur alles Interesse hat, das Inventar in seinem Sinne zu beeinflussen. Als Konsequenz daraus hat Wijzenbeek sich bei ihrer Untersuchung der materiellen Kultur in Delft nur auf Todesfallinventare gestützt.³²⁹

Schwartz warnt insbesondere davor, Nachlassinventare auf Bildgattungen hin zu analysieren. Er begründet das vor allem damit, dass Inventarien (und damit substanzieller Besitz und

³²⁴ S. Van der Woude/Schuermann 1980.

³²⁵ North 2001, 94.

³²⁶ Die folgenden Ausführungen beruhen auf Wijzenbeek 1980, 159-164 und auf Montias 2002 *Art at Auction*, 15-20.

³²⁷ Wijzenbeek 1980, 164.

³²⁸ Schwartz 2006, 405.

³²⁹ Wijzenbeek 1980, 162.

dessen Verteilung) der ärmeren Schichten unterrepräsentiert sind. Montias hat ja vor allem Inventarien mit zugeschriebenen Bildern untersucht.³³⁰ Allerdings lässt sich diese Annahme weder mit dem Anteil von Genrebildern noch von Landschaften beweisen, den Montias bei einem Vergleich zwischen reicheren (*relatively wealthy*) und ‚ärmeren‘ (*more modest*) Inventarien gefunden hat; im Gegenteil, Genrebilder waren häufiger in reichen Inventaren vorhanden als in ärmeren, ebenso Landschaften.³³¹ Es ist also fraglich, ob die Warnung von Schwartz³³² vor dem unkritischen Gebrauch von Inventarien in jedem Fall berechtigt ist.

Was die Winterbilder angeht, stützt sich die vorliegende Arbeit auf zwei der grössten Sammlungen von Inventarien aus den damaligen Metropolen Amsterdam und Antwerpen, die uns zur Verfügung stehen: Die Datenbank von Montias und die Inventarsammlung des 17. Jh. von Duverger.

Die *Montias-Datenbank*³³³ wurde von John Michael Montias zusammengestellt und umfasst 1'280 Inventarien aus dem Amsterdamer Staatsarchiv (*Gemeentearchief*) aus den Jahren 1597 bis 1681. Die darin erwähnten Malereien, Drucke, Skulpturen, Möbel und andere Kunstgegenstände (insgesamt 51'071) lassen sich unter verschiedenen Gesichtspunkten gliedern und abrufen: Art des Gegenstandes (in unserem Fall: *painting*), Name des Künstlers (oder *anonymous*), Titel des Bildes (hier die geringfügig verschiedenen Wörter für ein Winterbild, meist *winter* oder *wintertje*), die thematische Kategorie (in diesem Fall *landscape*) sowie die originale Kurzbeschreibung auf holländisch, oft mit dem geschätzten oder auf der Auktion erzielten Wert in Gulden (fl). Hinzu kommen teils ausführliche Angaben über die Besitzer (in der Regel familiärer Art wie Heiraten) und die Käufer. Zahlreiche weitere Angaben lassen sich mit der Funktion *Advanced Search* herausfiltern.

Gänzlich anders geartet ist die zweite von mir ausgewertete Quellensammlung. Es handelt sich um eine chronologische Aufstellung von insgesamt 4318 Nachlassinventarien der Stadt Antwerpen, die das gesamte 17. Jahrhundert umfassen.³³⁴ Der 2004 verstorbene belgische Kunsthistoriker Erik Duverger hat sie in den Jahren 1984 bis 2002 in insgesamt 12 Bänden (und einem 13. Band „Index Personennamen“ 2004) katalogisiert und herausgebracht. Zum besseren Vergleich mit Montias (1597-1681) habe ich die Erhebung auf den Zeitraum 1600-1689 begrenzt.

Bei *Duverger* werden die notariell erhobenen Inventarien im flämischen Wortlaut wiedergegeben. Trotz des Titels *Kunstinventarissen* enthalten sie (anders als in der Montias-Datenbank) auch zahlreiche Gegenstände der Inneneinrichtung und des täglichen Gebrauchs, sind also vollständige Inventarien. Die Bilder werden jeweils kurz, aber prägnant beschrieben, so dass sich Bildtypen wie *lantschap* und *winter* (auf Holz oder Leinwand) gut herauslesen lassen. Im Vergleich mit der Datenbank von Montias gibt es weniger Berufsangaben und keine

³³⁰ Siehe Montias 1982 *Artists*, 221-225.

³³¹ Montias 1991 *Works of Art*, 350f., Tab. 2.

³³² Bzw. die Hypothese von J. Rosen: Schwartz 2006, 408f.

³³³ <http://research.frick.org/montias>. Wood Ruby 2006 erläutert den Zusammenhang mit dem Getty Research Institute und der Frick Art Reference Library. Ich verwende durchgehend den Begriff ‚Montias-Datenbank‘.

³³⁴ Duverger 1984-2002.

familiären oder genealogischen Schilderungen; das strikte notarielle Schema ist durchgehend eingehalten. Dazu gehören fast durchgehend genaue Angaben, in welchen Räumen die Bilder hingen. Preisangaben zu den Bildern fehlen dagegen fast völlig.

Methodik

Entsprechend der Fragestellung unserer Arbeit wurden aus beiden Quellensammlungen Bilder extrahiert, die eindeutig als *winter*, *wintertje*, *winterken* bezeichnet waren. In der Montias-Datenbank mussten sie zudem unter der Kategorie ‚Landschaft‘ rubriziert sein. Gleichzeitig wurde in beiden Quellen die Anzahl Landschaftsbilder in den erfassten Inventaren gezählt. Für beide Sammlungen wurde je eine Excel-Tabelle geführt. Deren einzelne Parameter gehen aus folgender Gegenüberstellung hervor (Tabelle 1):

<u>Montias-Datenbank</u>	<u>Duverger-Inventare</u>
Datenbank-Nummer	Inventarnummer (und Seitenangabe)
Bildtyp (<i>winter</i> , <i>wintertje</i> u.a.)	Bildtyp (<i>winter</i> , <i>winterken</i>)
Name des Malers / <i>anonymous</i>	Name des Malers / <i>anonymous</i>
Name des Besitzers / Käufers	Name des Besitzers (meist verst.)
Anlass zum Inventar (Tod o.a.)	(nicht erhoben, fast nur Nachlassinv.)
Jahr des Inventars	Jahr des Inventars
Beruf (bei Witwen Beruf des verst. Ehemannes, falls bekannt)	Beruf (bei Witwen Beruf des verst. Ehemannes, falls bekannt)
Konfession	(keine Angaben, die meisten kath.)
Total der Kunstgegenstände	(keine Angabe, Schätzung Bilder s.u.)
Anzahl Landschaftsbilder	Anzahl Landschaftsbilder (pro Band)
Anzahl Winterbilder	Anzahl Winterbilder
Ort/Raum der Hängung (falls bekannt)	Ort/Raum d. Hängung (falls bekannt)
Preis (falls bekannt)	Preis (nur sehr wenige angegeben)
Anmerkung (zB. Doppelbild Winter - Sommer)	Anmerkung (Besonderheiten; Doppelbilder unter Bildtyp)

Tabelle 1: Einzelheiten der tabellarischen Erfassung (die originalen Excel-Tabellen sind beim Verfasser einsehbar)

Anhand dieser Parameter wurden beide Quellensammlungen systematisch bearbeitet. Obwohl Montias, wie oben erwähnt (Seiten 47f.), in seinen zahlreichen Arbeiten nie Winterbilder als Subkategorie der Landschaftsbilder aufführt, kann man in der Datenbank unter *Browse/Search Art -> Art Keywords* den Begriff *winter* eingeben.³³⁵ Es erscheint eine Liste von 376 „Winterbildern“, von denen nur 307 als „reine“ Winterlandschaften gelten können. So sind alle Doppelbilder Sommer/Winter in der Winter-Datei zweifach aufgelistet, aber natürlich ist nur eines davon ein Winterbild. Bei anderen Winterbildern war nicht der Winter das Thema, sondern zB. die personifizierten Monate Januar/Februar (131.0071); eine winterliche Bauernkirmes von Pieter Breugel wird mitgezählt, aber korrekt als *Subject* GENRE bezeichnet (169.0044); oder es wird ein Heiliger vor winterlichem Hintergrund dargestellt und unter RELIGION aufgeführt (199.0014). Diese Beispiele mögen die Reduktion der 376 Winterbilder um 18% erklären.

Die Inventarsammlung von Duverger wurde mir von Prof. N. Büttner in einer von ihm digitalisierten Fassung zur Verfügung gestellt. Mit den Suchbegriffen *winter* und *lantschap* konnten aus den Inventaren der Jahre 1600 bis 1689 insgesamt 275 Winterbilder und 3'927 Landschaftsbilder definiert werden. Dabei wurden nur Landschaftsbilder gezählt, die keine biblisch-religiösen oder mythologischen Figuren in einer Landschaft zeigten; auch Porträts oder Köpfe vor einer Landschaft wurden ausgeschieden. Das waren recht viele, zwischen 10 und 20%, darunter allerdings nur ganz wenige Winterbilder.

Ziel der Erhebungen war, die Anzahl der Winterbilder zu erfassen; ebenso ihr numerisches Verhältnis zu den Landschaftsbildern (und bei Montias zur Gesamtzahl der inventarisierten Gemälde). Zugeschriebene Bilder wurden von solchen unbekannter Hand (*anonymous*) unterschieden. Der Beruf ihrer Besitzer/Käufer wird als Schlüssel zum sozialen Status und damit auch zum wahrscheinlichen Reichtum angesehen.³³⁶ Wenn vorhanden, wurden andere soziologische Angaben der Besitzer sowie ihre Konfession erhoben. Weiterhin wurde der Raum bzw. das Zimmer erfasst, in dem Winterbilder hingen. Schliesslich wurden die Preise notiert, die für Winterbilder bezahlt wurden oder angegeben waren.

Ergebnisse der Auswertung

Die Montias-Datenbank gibt *allgemein* Auskunft über 1'280 Inventare. Von den 51'071 darin verzeichneten Kunstwerken sind 35'948 Gemälde (*paintings*). Darunter sind 5'465 Landschaftsbilder, das sind rund 15%. 0,85% aller Gemälde und 5,6% der Landschaften sind Winterbilder, insgesamt 307.

Von den 35'948 Gemälden sind 30'601 nicht zugeschrieben (85,1%). 5'347 sind zugeschriebene Bilder (14,9%). Zum Vergleich: In einer anderen Arbeit von Montias (11'984

³³⁵ Andere Suchbegriffe wie *winterje* oder *ice* ergeben weniger Treffer.

³³⁶ Hier war die genaue Unterscheidung von Berufen nützlich, die Montias 2002 in *Art at Auction* erstellt hat: 45 f., Tab. 5.3. Vgl. Seite 50.

Gemälde in 362 Amsterdamer Inventarien 1620-1679) waren 23% mit und 77% ohne Zuschreibungen.³³⁷ Die Inventare der Datenbank enthalten im Vergleich zu dieser Arbeit deutlich weniger zugeschriebene Bilder, aber immer noch so viele, dass man von einer gehobenen Auswahl sprechen kann.

Winterbilder im engeren Sinn (also in der ‚gereinigten‘ Auswahl) machen weniger als ein Prozent aller Gemälde aus (0,85%). Die 307 Winterbilder finden sich in insgesamt 217 Inventarien (von total 1'280, das sind 17%). Auf jedes dieser 217 Inventare entfallen im Durchschnitt 1,4 Winterbilder. Sie sind ziemlich gleichmässig verteilt: In drei von vier dieser 217 Inventare (75,5%) figuriert nur ein einziges Winterbild, und nur 18 Inventare weisen mehr als zwei Winterbilder auf (8,3%). Ein einziger Sammler, der Kunsthändler und Maler Cornelis Doeck (†1664, Inv. Nr. 532), bringt es auf neun Winterbilder.³³⁸

Anders verhält es sich mit den Landschaftsbildern. Pro Inventar fallen in der Montias-Datenbank immerhin 4,27 Landschaften an (5'469 / 1'280). Auffällig ist dabei Folgendes: Diese 5'469 Landschaften verteilen sich auf 1'280 Inventarien. Die 217 Inventarien mit einem oder mehreren Winterbildern enthalten aber bereits 2'165 Landschaften. Das heisst, diese 17% Inventarien weisen fast 40% aller Landschaften auf – in einem Inventar *mit* einem Winterbild finden sich im Schnitt zehn Landschaften; in einem Inventar *ohne* rechnerisch aber nur drei (ich habe die verbleibenden über 1'000 Inventarien nicht auf Landschaftsbilder ausgezählt).

Ein Unsicherheitsfaktor bei diesen Berechnungen ist die grosse Anzahl von *unknown subjects*. Beispielsweise finden sich im Nachlass des Malers Pieter IJsacksen unter 129 Gemälden 58 unbekannte Themen (45%), die von den Nachlassprüfern (darunter viele, die nicht Kunstexperten waren, wie etwa Notare und Angestellte der Waisenkammer) nicht kategorisiert wurden (werden konnten?).

Von den 217 Inventaren mit Winterbildern sind 100 Nachlassinventare, die nicht versteigert wurden. 56 Nachlassinventare wurden von der Waisenkammer versteigert. Es gibt 29 Insolvenzinventare. Die restlichen Inventare verteilen sich auf Erbteilungen, Heiraten, andere Inventargründe oder sind unbekannt.

Berufe der Besitzer: Von den 217 Inventareignern liefert uns die Datenbank 172 Berufe³³⁹ (knapp 80%, also vier Fünftel). Diese Berufe wurden nach der Einteilung gegliedert, die Montias in seinem letzten Buch *Art at Auction in 17th Century Amsterdam* (2002) für die Käufer auf diesen Auktionen verwendet hat.³⁴⁰ Er hat darin alle Grosskaufleute / Grosshändler (*Trade, large-scale*) zusammen genommen und sie den Einzelhändlern gegenübergestellt (*Retail*); dazu zählt er (trotz Beständen von 600-700 Bildern!) auch die Kunsthändler. Die

³³⁷ Montias 1991 *Works of Art*, 349 Tab. 1.

³³⁸ Wie die von A. Jager 2016 ausgewerteten Nachlassinventare von Doeck und zwei weiteren Amsterdamer Kunsthändlern zeigen, handelte Doeck in grossem Stil mit billigen Historienstücken und beschäftigte zahlreiche Maler ungewisser Reputation. Winterbilder werden von Jager nicht erwähnt. Vgl. Anm. 344 u. Anm. 360 unten.

³³⁹ Bei zwei Besitzern war deren Reichtum so offensichtlich, dass ich sie unter *merchant/large scale* eingereicht habe.

³⁴⁰ Tab. 5.3, S. 45f.

Künstler werden unter *Art crafts* geführt; dazu gehören Maler und Goldschmiede. Bei den Handwerkern unterscheidet Montias *High-skill crafts* (wie z.B. Diamantschleifer, Uhrmacher) und andere; wegen der geringen Zahl von Handwerkern habe ich beide Gruppen vereint (nur 7 unter 172). Das verarbeitende Gewerbe (*Manufacturing*) umfasst u.a. Brauer, Seifensieder sowie Nahrungsmittelerzeuger wie Bäcker und Metzger. Im Dienstleistungssektor (*Services*) finden sich u.a. Notare, Broker und Banker. Schliesslich beinhaltet die Gruppe der Angestellten (*Employees* im weiteren Sinn) auch hohe Beamte und freie Berufe wie Ärzte und Anwälte. Man kann diese Einteilung sicherlich hinterfragen; Maler und Kunsthändler zum Beispiel lassen sich oft nicht trennen (in meiner Montias-Auswertung stehen immerhin fünf Doppelbezeichnungen). Jede andere Gruppierung hat aber ebenfalls Überschneidungen oder andere Schwächen. Ausserdem verteilen sich die 172 Berufe bereits auf sieben Kategorien.

In der folgenden Tabelle 2 werden die Berufsgruppen der Besitzer von Winterbildern aus der Montias-Datenbank in Prozentzahlen aufgelistet und denen gegenübergestellt, die Montias 2002 für Besitzer (*owner*) von Inventaren ermittelt hat, die durch die Amsterdamer Waisenkammer in den Jahren 1597-1638 versteigert wurden.³⁴¹

<u>Berufe</u>	Winter-Besitzer	Montias 2002
Trade (large-scale):	45,3 %	27,6
Retail (inkl. art dealer)	10,5 %	4,7
Art crafts	12,2 %	13,1
High-skill and other crafts	4,0 %	13,6
Manufacturing	8,7 %	7,3
Services	11,6 %	15,7
Employees	7,5 %	11,4

Tabelle 2: Berufe der Inventarbesitzer mit Winterbildern aus der Montias-Datenbank (linke Spalte) im Vergleich mit denen von Besitzern versteigelter Inventare in Amsterdam (s. Anm. 341)

86% der Inventarien weisen zwischen 10 und 100 Bilder auf. 13 Inventare (6%) enthalten weniger als 10 Bilder (davon stets ein Winterbild); drei davon gehörten Kaufleuten, zwei einfachen Serviceangestellten und eines einem Kerzenmacher (die übrigen Berufe sind nicht

³⁴¹ Montias 2002 *Art at Auction*, 50, Tab. 5.4. Beachte: Die in *dieser* Tabelle aufgeführten Berufe wurden in Gruppen gemäss Tab. 5.3 (ebenfalls Montias 2002) zusammengefasst, um eine einheitliche Nomenklatur zu erhalten.

bekannt). 18 Inventare (8%) weisen mehr als 100 Bilder auf (zwischen 120 und 603); 11 davon gehörten Malern und/oder Kunsthändlern.

Aus diesen Zahlen (und aus der Auswertung der Tabelle) lassen sich folgende Schlüsse ziehen:

- Grosskaufleute und Fabrikanten machen zusammen mehr als die Hälfte der Besitzer von Amsterdamer Inventarien aus, die mindestens ein Winterbild enthalten (und ausserdem eine überdurchschnittliche Anzahl an Landschaftsbildern).
- Derselben Gruppe gehörte aber nur ein gutes Drittel der Inventare, die durch die Waisenkammer versteigert wurden.
- Handwerker und einfache Dienstleistende mit einem Winterbild besaßen knapp 5% der Inventarien. Ihr Wohlstand ist schwer abzuschätzen: Der einzige Schmied mit einem Winterbild besass 26 Gemälde, der einzige Schneider 28.
- Maler und Kunsthändler zusammen kamen auf knapp 9% der Inventare; mehr als die Hälfte davon besaßen weit über hundert Bilder.

In der Winterbilder-Datenbank erscheinen 56 versteigerte Inventare (nicht Bilder!), die insgesamt 77 Käufer auf den Plan riefen. 48 von diesen Käufern, also etwas weniger als zwei Drittel (62,3%), tragen eine *Berufsbezeichnung*.³⁴² Ihre Einteilung ist dieselbe wie bei den Besitzern, mit einer wichtigen Ausnahme, nämlich den Trödlern (*uitdraagsters*). Das waren einfache Strassenhändlerinnen und Wiederverkäufer, die sich darauf spezialisiert hatten, preiswerte Gegenstände und auch Bilder auf Auktionen zu ersteigern. Sie machen bei Montias 2002³⁴³ nur knapp 9% der Käufer aus, aber sie stellen in der Datenbank fast ein Viertel (23%) der Käufer von Winterbildern. Hier die entsprechende Tabelle 3:

<u>Berufe</u>	Winterbilder-Käufer	Montias 2002
Trade (large-scale):	35,4 %	32,2%
Retail (ohne <i>uitdraagsters</i>)	6,3 %	7,4%
Art crafts	6,3 %	19,5%
High-skill and other crafts	2,0 %	6,3%
Manufacturing	12,5 %	8,8%
Services	4,2 %	8,6%
Employees	10,4 %	8,5%

³⁴² Montias 2002 *Art at Auction*, 45 zählt bei 2'048 Käufern 1'088 mit bekanntem Beruf (53%).

³⁴³ Montias 2002 *Art at Auction*, 45f.

<i>uitdraagsters</i>	23,0 %	8,9%
----------------------	--------	------

Tabelle 3. Berufe der Käufer von Winterbildern in der Montias-Datenbank (linke Spalte) im Vergleich mit denen von Käufern auf den Auktionen der Amsterdamer Waisenkammer (rechte Spalte), in Prozenten. Berufseinteilung wiederum einheitlich nach Montias 2002, 45f.

Warum der Anteil der *uitdraagsters* unter den Käufern von Winterbildern fast dreimal grösser war als unter den Käufern bei Auktionen allgemein, könnte man nur dann erklären, wenn die Winterbilder besonders billig gewesen wären oder/und die *uitdraagsters* vor allem preiswerte *wintertjes* gekauft hätten. Nur die zweite Annahme ist belegbar, dürfte aber keine befriedigende Erklärung darstellen:

- Durchschnittspreis der von 11 *uitdraagsters* gekauften Winterbilder: 4,6 fl
- Durchschnittspreis der von 37 anderen Käufern mit identifizierten Berufen gekauften Winterbilder: 18,14 fl
- Durchschnitt der mit einem Preis belegten Winterbilder in der Montias Datenbank: 11,58 fl

In der Datenbank werden als *anonymous paintings* 30'601 Bilder angezeigt, das sind 85% aller Gemälde. 15% der Datenbank-Bilder können somit einzelnen Künstlern *zugeschrieben* werden. Bei den Winterbildern sind es 18,6 % (57 von 307). Gut die Hälfte, nämlich 30 von 57 findet man in den 47 Inventarien, die mehr als ein Winterbild enthalten.³⁴⁴

Eines von 5 Winterbildern ist somit zugeschrieben, geringfügig häufiger als andere Bilder. Von diesen ist fast jedes vierte von Avercamp (13 von 57), gefolgt von Beerstraten³⁴⁵ (5) und Esaias van de Velde (4).

Knapp die Hälfte der in der Montias-Datenbank abrufbaren Winterbilder ist mit einem ‚Preisschild‘ versehen (147 Bilder, 48%). Der Durchschnittspreis beträgt 12,4 Gulden. Dabei reichen die *Preise* von 0,4 fl (ein anonymes Winterbild aus dem Inventar 696 Colijns, von einem unbekanntem Käufer ersteigert) bis zu 75 fl. (ein Avercamp aus dem Verkauf des Juweliers Jan van Maerlen 1637, der in der Familie blieb³⁴⁶).

Die *Ergebnisse bei Duverger*, wie schon erwähnt, sind anders als in der Montias-Datenbank; auch die Ausgangslage ist eine andere. Im Zeitraum unserer Auswertung (1600-1689) fallen 3'927 Inventare an, also gut das Dreifache wie bei Montias (1'280). Wieviele Gemälde insgesamt diese 3'927 Inventare enthalten, kann nicht abgerufen werden. In absoluten Zahlen

³⁴⁴ Bei Cornelis Doeck (s. oben Seite 49 mit Anm. 338) sind sogar 8 von 9 Wintern zugeschrieben.

³⁴⁵ Johannes und Abraham Beerstraten. Zu Jan Beerstratens bekanntem Winterbild *Ansicht von Nieukoop* s. Stechow 1966, 99 mit Abb. 196.

³⁴⁶ S. Montias 2002 *Art at Auction*, 188-199, bes. Tab. 19.1

zähle ich in diesen Inventaren 275 Winterbilder und 6'785 Landschaftsbilder.³⁴⁷ Die 275 Winterbilder finden sich in insgesamt 213 Inventaren (von total 3'927, das sind 5,4%). Auf jedes dieser Inventare entfallen im Durchschnitt 1,3 Winterbilder. (Auch bei Montias war dieser Anteil mit 1,4 kaum höher.)

Anders als bei Montias, bei dem alle Winterbilder auch Landschaftsbilder sind, müssen bei Duverger die Winterbilder zu den Landschaften dazugezählt werden. Damit sind 3,9% der Landschaften Winterbilder (5,6% bei Montias).

Wie hoch der Prozentsatz an Winterbildern oder Landschaften in Antwerpen insgesamt ist, lässt sich deshalb nicht genau sagen, weil wir die Gesamtzahl aller Bilder (Gemälde auf Holz, Leinwand oder Kupfer) nicht kennen. Im Zeitraum unserer Auswertung (1600-1689) fallen 3'927 Inventare an, also gut das Dreifache wie in der Montias-Datenbank (1'280). Die einfachste Schätzung wegen der dreifachen Anzahl an Inventarien wäre also: Fast 36'000 Bilder bei Montias, also 100'000 Bilder bei Duverger.

Aber sind nicht die Antwerpener Inventarien bescheidener und damit kleiner als die in Amsterdam? Einerseits nein, denn in beiden Quellen gibt es grosse Sammlungen von 600, 900 und weit über 1'000 Kunstgegenständen, zumeist Bilder. Andererseits ja, denn hinter den Antwerpener Inventarien steckt, einfach gesagt, weniger Geld. Die ökonomische Situation war in Amsterdam ungleich besser. Zudem hat Montias (wie schon mehrfach betont) Inventarien mit Zuschreibungen bevorzugt. Tatsächlich finden wir in seiner Datenbank, dass 18,6% der Winterbilder zugeschrieben sind; bei Duverger sind es nur 14,9%. Es gibt bei Duverger auch deutlich weniger Landschaften, dafür eindeutig mehr religiöse und historische Sujets.

Zusammen mit dem Eindruck, die Inventare bei Duverger seien kleiner und bescheidener als bei Montias, würde ich das Inventarverhältnis von 1:3 auf ein Bildverhältnis von 1:2 reduzieren, also nur mit der doppelten Anzahl von Bildern rechnen. In diesem Fall wären 72'000 Bilder in den Antwerpener Inventarien von 1600-1689 enthalten. Das wird gestützt durch den geschätzten Anteil von Landschaften, der sicherlich tiefer ist als bei Montias; ich gehe von 10% aus (bei Montias sind es 15%). Bei 6'800 Landschaftsbildern in den ausgewerteten Inventaren kämen wir auf rund 68'000 Bilder.

Wenn wir also von 70'000 Bildern insgesamt ausgehen, betrüge der Anteil der 6'785 Landschaften, die ich ausgezählt habe, 9,7% (deutlich weniger als die 15% in der Montias-Datenbank) und der Anteil der 275 Winterbilder würde sich auf 0,4% belaufen (ebenfalls weniger als die 0,85% bei Montias).

Die Amsterdamer Inventare weisen also mindestens 50% mehr Landschaftsbilder und doppelt soviele Winterbilder auf als diejenigen in Antwerpen. Dabei spielt auch das Verhältnis von Landschaften zu Wintern eine Rolle: Bei Montias sind 5,6% der Landschaften Winter, bei

³⁴⁷ Auch hier sind beide Gattungen ‚gereinigt‘: Heilige in einer Landschaft gelten als religiöses Motiv, Porträts mit Landschaftshintergrund werden nicht gezählt (vgl. Seite 48).

Duverger nur 4%. Während sich die 307 „reinen“ Winterbilder in Amsterdam auf 217 Inventarien verteilen (1,4 Bilder pro Inventar in 17% der Inventare), sind es in Antwerpen 275 Bilder in 213 Inventaren (1,3 Winter pro Inventar in 5,4% aller Inventare). Aus diesen Zahlen lässt sich ableiten, dass Landschafts- und Winterbilder in Antwerpen deutlich geringer vertreten waren.

Die Angaben über die *Berufe* der Inventarbesitzer (die meisten Erblasser) oder deren Ehemänner sind bei Duverger spärlicher als bei Montias: 110 Berufsangaben bei 213 Inventaren (51,6% gegenüber 79,2%). Das schränkt die Aussagekraft etwas ein. Die folgende Tabelle 4 zeigt die erfassten Berufe der Antwerpener Inventareigner in derselben Einteilung, wie sie für Besitzer (und Käufer) in Amsterdam verwendet wurde. Die Prozentzahlen der Inventareigner aus der Montias-Datenbank³⁴⁸ stehen zum Vergleich daneben:

<u>Berufe</u> (Besitzer)	Duverger	Montias-Datenbank
Trade (large-scale):	19 %	45,3 %
Retail (incl. art dealer)	13 %	10,5 %
Art crafts	10 %	12,2 %
High-skill and other crafts	8,2 %	4,0 %
Manufacturing	5,5 %	8,7 %
Services	20 %	11,6 %
Employees	24,5 %	7,5 %

Tabelle 4. Verteilung der Berufe in Prozenten von Antwerpener und Amsterdamer Inventarbesitzern (nach der Einteilung von Montias)

Auf der linken Seite stehen jetzt ganz andere Zahlen als rechts. In Antwerpen dominieren nicht mehr die Grosskaufleute, sondern die höheren Angestellten und Beamten, zu denen ich

³⁴⁸ Also aus der eigenen Erhebung, s. oben Tabelle 2.

sechs Adlige ohne Berufsangabe dazugerechnet habe (gut ein Fünftel) - nicht mangels Alternativen, sondern weil Montias für Amsterdam auch Regenten und Admiräle zu den *employees* gezählt hat (Adlige mit inventarisiertem Besitz gibt es bei ihm nicht). Auch die Dienstleister sind in Antwerpen stark vertreten, während die Grosskaufleute auf den dritten Platz abgerutscht sind. Das passt gut zur wirtschaftlichen Situation von Antwerpen im 17. Jahrhundert, denn die Stadt hatte sich nie von der Einnahme durch die Spanier 1585 erholt. Die Schelde und damit der direkte Zugang zum Meer waren seither durch die Nordniederländer blockiert, und die enorm wichtigen ausländischen Handelshäuser hatten sich aus Antwerpen zurückgezogen oder ihre Aktivitäten stark reduziert. Obwohl die Künste wieder auflebten³⁴⁹, ging die wirtschaftliche Bedeutung Antwerpens in der zweiten Hälfte des 17. Jh. deutlich zurück.³⁵⁰

Käufer, wie gesagt, sind in den Duverger-Inventarien keine Kategorie. Nur eine einzige Auktion ist verzeichnet (Inventar 2095) und einmal auch ein Käufer (Inv. 2587). Deshalb sind auch nur acht *Preisangaben* vorhanden. Ihre Spannweite ist, wie bei Montias, recht weit und reicht von 1 fl bis 25 fl. Von den acht Bildern mit Preisangaben sind 5 zugeschrieben.

Insgesamt finden sich bei den Antwerpener Winterbildern 41 *Zuschreibungen*, das sind 15% und damit nur leicht weniger als in der Datenbank. Während in Amsterdam bei den zugeschriebenen Bildern der Holländer Avercamp führt, ist es in Antwerpen der Flame Momper mit 11 Zuschreibungen, gefolgt vom Namen ‚Breugel‘ (in dieser Schreibweise), dessen 13 Nennungen sich wohl auf mehrere Generationen verteilen.³⁵¹ Ebenfalls ist der Name Mostaert mehrfach vertreten. Wie bei Montias, sind auch bei Duverger die meisten zugeschriebenen Winterbilder in Inventarien zu finden, die mehr als ein solches Bild aufweisen.

Bei der Suche nach Winterbildern stösst man in den Inventaren immer wieder auf solche, die zusammen mit einem Sommerlandschaftsbild aufgeführt sind. Es heisst dann beispielsweise *„twee schilderytges een winter ende somertgen“*. Wie diese Bilder, die bei Montias gemeinsam unter *landscape* rubriziert werden, im Einzelnen kombiniert sind, wird nicht erläutert, aber es sind getrennte Darstellungen, wie man auch aus den Preisbezeichnungen ersieht. In der Montias-Datenbank kommen sie 35mal vor, machen also 11,4% der Winterbilder aus. Bei Duverger sind es weniger, aber immerhin noch 23 Bilder, somit 8,4%. Jedes sechste dieser Winter-Sommerbilder ist bei Montias ein zugeschriebenes Bild; darunter sind bekannte Namen wie Ostade, Grimmer, van de Velde. Bei Duverger werden nur zwei dieser Bilder einem Maler zugeschrieben; einer davon ist ‚Breugel‘.

Wenn wir an Bruegel, an Jacob Grimmer oder an Lucas van Valckenborch denken (s. oben Seite 52), erschliessen sich die *Sommer-Winterbilder* aus der flämischen Tradition der

³⁴⁹ Balis 1993, 115-127. Die Antwerpener Lukasgilde verzeichnete zwischen 1590 und 1600 177 neue Malerlehrlingen, s. Büttner 2016, 49.

³⁵⁰ Voet 1993, 17; Schott 2014, 146-148.

³⁵¹ Da ‚Peter Breugel‘ am meisten genannt wird (und einmal auch der ‚Höllensbreugel‘), dürfte es sich um Pieter Bruegel d. J. handeln, zudem einmal um Jan Bruegel d. Ä. Drei Bilder sind mit der Zuschreibung ‚Momper und Breugel‘ versehen.

Jahreszeitenbilder. Sie haben mit den Kalenderbildern der Brüder Limburg ihren Anfang genommen und sind mit dem Zyklus von Pieter Bruegel d. Ä. als Tafelbilder berühmt geworden.³⁵² Die insgesamt 58 Doppelbilder von Sommer und Winter, die bei Montias und Duverger vorkommen, stehen also für eine lange Tradition.

Verteilung der Winterbilder in niederländischen Häusern

Wir haben bislang die sozialen Aspekte untersucht. Im folgenden Abschnitt geht es um die *Verteilung* dieser Bilder in den Sälen, Räumen und Kammern der Häuser sowohl in Amsterdam als auch in Antwerpen. Ich folge hier der wegleitenden Arbeit über *Public and Private Spaces* von John Loughman und John Michael Montias aus dem Jahr 2000³⁵³, messe mir aber nicht an, deren Tiefe der statistischen Auswertung und kulturhistorischen Beschreibung zu erreichen. Im Wesentlichen geht es mir darum, ob Winterbilder in bestimmten Räumen häufiger zu finden waren und welche soziale ‚Funktion‘ diese Räume hatten.

Die grundsätzliche Zweiteilung der niederländischen Häuser wurde schon kurz erläutert. Das Haus war direkt mit der Strasse verbunden. Die vorderen Räume im Erdgeschoss, also die, in die man zuerst eintrat, waren „öffentlich“; hier wurden Besucher empfangen, Gäste bewirtet, teilweise auch Geschäfte abgewickelt oder der Beruf ausgeübt.³⁵⁴ Die inneren bzw. hinteren Räume waren dagegen „privat“; hier versammelte sich die Familie, hier wurde gekocht (an der Feuerstelle oder in einer eigenen Küche). Die Zimmer im ersten Stock dienten ebenfalls familiären Zwecken (Schlafzimmer, Kinderzimmer). Die öffentlichen Räume auf der Frontseite der Häuser waren gleichermassen die Repräsentationsräume. In Amsterdam war dies das *voorhuis*, in Antwerpen die *neercamer*, die allenfalls noch eine *voorcamer* besass. *Voorhuis* wie *voorcamer/neercamer* waren nicht nur diejenigen Räume, die Besucher zuerst betraten; beide beherbergten die wertvollsten Kunstwerke des Hauses.³⁵⁵ Grösse und Ausstattung waren abhängig vom sozialen Status und/oder dem Bedürfnis nach Repräsentation. Diese Räume konnten Nebenräume (*zijkamers, sy camers*³⁵⁶) aufweisen, auch ein Büro, das *comptoir*, oder in Antwerpen eine *cleyn neercamer* für religiöse Zwecke. Mit

³⁵² Zu den ‚Jahreszeitenbildern‘ ausführlich Schütz 2003, mit Bildbeispielen (Kat.nr. 90-100). Grimmers „Die vier Jahreszeiten“ auch bei Büttner 2006, 118f. Zudem Ferencz 2012, 47 und Abb. 37 auf S. 128.

³⁵³ Loughman/Montias 2000. Zu früheren Arbeiten ebd. S. 12f, bes. Anm. 5 u. 6 auf S. 179. Ebenfalls zum Thema: Westermann 2001, 25-31.

³⁵⁴ Vgl. Westermann 2001, 27-29

³⁵⁵ Vgl. die Beobachtung von Mundy (oben Seiten 15 mit Anm. 64).- Zur besonderen Rolle des *voorhuis* s. Montias Kap. II in Loughman/Montias 2000. Zur *neercamer* Kaminska 2019, 73 mit Anm. 1. Die *neercamer* war zudem „[...] a highly esteemed male place within the home“, s. Blondé/De Laet 2006, 81. Sie wurde deshalb auch als *heerencamer* bezeichnet, s. *Maiden's House Museum* Antwerpen, *Visitor Guide* 2015, S. 18.

³⁵⁶ Aufgrund der Übersetzung von *sy camer* mit *side room* bei Westermann 2001, 30 sowie von Textstellen in *Amstelodamum* (1962 *Maandblad* Jaargang 49, <https://amstedolamum.archiev.nl>) und in *Oud Holland* Vol. 2 (1884, oudholland.rkd.nl) gehe ich davon aus, dass *sydelcamer* und *zijkamer* identische Bezeichnungen sind. In mehreren Wörterbüchern habe ich keine Erklärung oder Übersetzung für *sydelcamer* gefunden.

der Zeit und mit wachsendem Reichtum kamen eigentliche Empfangsräume hinzu: die grosse Halle (*zaal, sael*) oder die *beste kamer*, das beste Zimmer.³⁵⁷

Das private Innere des Hauses war der *binnenhaard* oder das *binnenhuis* zusammen mit der Küche (*keuken* oder *ceycken*). Es gab hintere Räume (*achterkamer*) oder sogar ein separates Hinterhaus (*achterhuis*) neben einem Innenhof und durch einen Korridor verbunden. Zahlreiche andere Räume konnten, je nach Grösse des Hauses, hinzukommen. Ich zähle in den Amsterdamer Inventarien von Montias 31 verschiedene Räume und in den Antwerpener Inventarien von Duverger sogar 47 (und ich habe nur die gezählt, in denen ein Winterbild hing). Diese Räume sind aber nicht immer spezifiziert, weder in ihrer Funktion noch in ihrer Lokalisation. Ein hinteres oder ein vorderes Zimmer konnten im Erdgeschoss oder im ersten Stock liegen, oder ein Raum oben (*bovenkamer*) nach vorn oder nach hinten zeigen. Bezeichnungen wie *beste kamer*, *grote kamer* oder *zaal* scheinen austauschbar zu sein.³⁵⁸

Bleiben wir angesichts dieser Fülle (oder dieses Wirrwars) bei unseren einfachen Fragen. Winterbilder fanden sich in beiden Inventarien in praktisch allen Zimmern, nämlich 156 Bilder verteilt auf 31 bezeichnete Räume in Amsterdam und 224 Bilder verteilt auf 47 bezeichnete Antwerpener Räume (die Duverger-Inventare bezeichnen die Räume präziser). In allen diesen Räumen hing, wie wir schon gesehen haben, in der Regel nur ein Winterbild. Welche Räume mit einem Winterbild (oder allenfalls zwei Bildern) dabei häufiger genannt wurden als andere, zeigt die folgende Tabelle 5:

<u>Amsterdam</u>	n	<u>Antwerpen</u>	n
<i>Voorhuis</i>	31	neercamer	49
<i>Binekamer</i>	15	voorkamer	30
<i>Beste kamer/Sydelkamer</i>	je 13	ceucken	17
<i>achterkamer / gang</i>	je 11	bovenkamer	14
		bovenvoorc./grote kamer	je 11
gesamt	94		132

Tabelle 5: Räume, die in der Montias-Datenbank und bei Duverger für die Hängung von Winterbildern am häufigsten genannt werden (n = Anzahl Nennungen)

Natürlich sind diese häufiger genannten Räume auch die, in denen überhaupt mehr Bilder hingen; im *voorhuis* also mehr als in der *knechtskamer* und in der Antwerpener *neercamer*

³⁵⁷ Vgl. Westermann 2001, 30, mit Hinweisen auf Veränderungen im Lauf des 17. Jh.

³⁵⁸ Loughman/Montias 2000, 14f.; Marten/Peeters 2006, 40.

mehr als in der *slaepcamer*. Die jeweils sechs Räume in der obigen Aufstellung zeigen für Amsterdam einen Anteil von 60% an den Winterbildern (94 von 156, alle übrigen Bilder verteilen sich auf 25 Räume); in Antwerpen ist der Anteil praktisch derselbe (59%, nämlich 132 von 224, die restlichen Bilder verteilen sich auf 41 Räume). Ähnlich verhält es sich, wenn man nur die beiden Räume anschaut, die am meisten genannt wurden: In Amsterdam *voorhuis* und *binecamer* mit einem Anteil von 29,5% an den Winterbildern, in Antwerpen 35,3% in *neercamer* und *voorcamer*. Auch hier gilt: diese Anteile betreffen in einer ähnlichen Grössenordnung die Verteilung aller Bilder, Winterbilder sind ein kleiner Teil davon.

Man kann daraus auch nicht schliessen, dass in Amsterdam weniger Bilder in den „öffentlichen“ Räumen hingen; die *beste cameren* sowie die *sydelcameren*, die Nebenräume des *voorhuis*, waren ebenfalls Repräsentationsräume. Der Anteil an Nennungen von „öffentlichen“ Räumen beläuft sich unter dieser Prämisse auf 36,5%, während er in Antwerpen 35,3% beträgt.

Wir können somit eine einfache *Schlussfolgerung* ziehen: Winterbilder waren, was ihre Hängung in verschiedenen Räumen niederländischer Häuser betrifft, keine Ausnahme. Repräsentationsräume, in denen der Bürger seinen Besitz zeigte, werden zwar deutlich häufiger genannt, wenn es um Räume mit Winterbildern geht, aber deren Anzahl pro Raum bleibt unterschiedslos tief (eines, selten zwei Bilder³⁵⁹). Anders formuliert: Winterbilder reflektieren die Verteilung von Gemälden auf die verschiedenen Räume niederländischer Häuser und zeigen keine überproportionale Konzentration auf einzelne Räume im „öffentlichen“ oder im „privaten“ Bereich.

Wie steht es mit der *Bedeutung* derjenigen Winterbilder, die in den Repräsentationsräumen hingen? Man könnte vermuten, dass hier die Anzahl zugeschriebener Bilder höher ausfiele. Das trifft aber für die Winterbilder der Montias-Datenbank nicht zu: Von 57 zugeschriebenen Bildern ist bei 26, also fast der Hälfte kein Raum angegeben, und die Repräsentationsräume *voorhuis*, *sydelcamer* und *beste kamer* sind nur für 11 der 57 Bilder genannt (jedes fünfte, d.h. 19,3%).³⁶⁰ Anders sieht es in den Duverger-Inventarien aus: Hier wird nur für ein gutes Viertel der 41 zugeschriebenen Bilder kein Raum genannt, und bei immerhin 13 von diesen 41 Bildern werden *neercamer/voorcamer* bezeichnet (knapp ein Drittel, 31,7%).

In Antwerpen kamen also tendenziell die zugeschriebenen Winterbilder in den repräsentativen Räumen häufiger vor als in allen anderen. Hier gab es ausserdem Winterbilder in besonderen Bilderräumen, der *schilderscamer* oder der *constcamer*; eine Eigenheit, die in Amsterdam nicht (oder noch nicht) erwähnt wird.

³⁵⁹ 6 Räume mit 2 Winterbildern in der Montias-Datenbank (1 Raum mit 4); 10 Räume mit 2 Winterbildern bei Duverger.

³⁶⁰ Von den 8 zugeschriebenen Winterbildern im Inventar von Cornelis Doeck hing keines in einem seiner Repräsentationsräume. S. oben Seite 49 mit Anm. 338.

Dritter Teil: Zusammenfassung und Diskussion

Diese Arbeit sucht Ergebnisse und Antworten auf Fragen innerhalb des niederländischen Kunstmarktes, wie er sich im 17. Jh. vor dem Hintergrund der politischen, wirtschaftlichen, sozialen und vor allem künstlerischen Entwicklung eines Landes präsentiert, das in einer einmaligen Dynamik in allen diesen Bereichen unversehens an die Weltspitze gelangt war. Huizinga hat dazu die Frage gestellt: „Wo gibt es ein zweites Beispiel einer nationalen Kultur, die gleich nach der Geburt von Staat und Volk selbst ihren Höhepunkt erreicht?“³⁶¹

Der damalige Kunstmarkt widerspiegelt diese Dynamik in seinen unterschiedlichen Teilnehmern, in seiner sich unablässig bis zu einer Klimax steigenden Folge von Angebot und Nachfrage und in seinen vielfältigen Marktmechanismen und Vertriebskanälen.

Aus dieser Vielfalt geht deutlich hervor, dass im Vergleich zu heute erheblich grössere Teile der Bevölkerung am Bildermarkt teilgenommen haben – häufig als Zuschauer auf den Märkten und Strassen, aber auch als Käufer bei den *uitdraagsters*, den Wiederverkäuferinnen billiger Drucke, Stiche oder Kopien, als Mitspieler bei Lotterien, vielleicht als Käufer bei Händlern, in Ateliers oder Buchläden oder sogar als Mitbieter auf Auktionen.³⁶² Das war auf jeder Ebene eine Frage der Kaufkraft, die, wie schon mehrfach ausgeführt, allerdings für die

³⁶¹ Huizinga 2007 [1941], 11.

³⁶² Vgl. die (etwas blumige) Darstellung von Floerke 1905/1972, 27-30 sowie - neben dem Text - die zahlreichen Abbildungen in Bok 2008 *Paintings for Sale*.

Hälfte der niederländischen Bevölkerung nicht ausreichte, um aktiv mit Erwerbungen am Bildermarkt teilzuhaben.

Meine bewusst breit angelegte Übersicht über diesen Kunstmarkt lässt einen gewissen Wildwuchs erkennen. Aus der Melange verschiedener Akteure und diversifizierter Vertriebswege heraus spürt man förmlich die Dynamik einer Gesellschaft, die ihre wachsenden Möglichkeiten realisiert und damit ihre Ansprüche steigern kann. Man kann das mit guten Gründen als frühkapitalistisch bezeichnen.³⁶³ Dazu gehören explizit das Wechselspiel von Nachfrage und Angebot auf dem Bildermarkt, Verkaufskanäle und Verkaufstechniken, Regulationsbestrebungen von Behörden und Gilden und ebenso deren Umgehung durch (fast) alle Beteiligten.

Aufstiegsmöglichkeiten erfordern Statussymbole, nicht zuletzt den Besitz von Bildern. Geld ist wie immer entscheidend; in den bürgerlich-calvinistischen Niederlanden wurde man durch Reichtum ‚geadelt‘. Das gilt für den „freien“ Kunstmarkt nicht weniger als für den Auftragsmarkt.³⁶⁴

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung der Achse Antwerpen – Amsterdam wurde schon hingewiesen (oben Seite 50-53). Nicht nur die künstlerische Entwicklung folgt dieser Achse, auch der Kunstmarkt in den Vereinigten Provinzen des 17. Jh. wird durch Vorbilder, Erfahrungen und vor allem Menschen aus dem südlichen Niederlanden geformt.³⁶⁵ Viele Marktmerkmale, die wir im 17. Jh. in den Vereinigten Provinzen finden, waren bereits im 15. Jh. in den burgundischen Niederlanden vorhanden.³⁶⁶

Ebenfalls aus dem Süden kamen die Winterlandschaften, das wichtigste Untersuchungsobjekt der vorliegenden Arbeit. Pieter Bruegels d. Ä. Paukenslag „Jäger im Schnee“ von 1565 eröffnete eine neue Gattung. Obwohl Teil einer Darstellung bäuerlicher Arbeit im Wandel der Jahreszeiten (vgl. ‚Jahreszeitenbilder‘ auf Seite 70f.), blieb das Bild des Winters als neuartiges Sujet prägend und wurde zum ikonischen Vorläufer der niederländischen Winterlandschaften und Eisszenen. Bruegel selbst trug mit weiteren drei (oder vier) Winterbildern dazu bei; vor allem seine „Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle“ wurde immer wieder variiert und kopiert.³⁶⁷

Nachdem Landschaftsbilder allgemein zur beliebtesten Gattung in den niederländischen Gemäldesammlungen des 17. Jh. avanciert waren³⁶⁸ und Avercamp zum erfolgreichen *Master of the Ice Scene*³⁶⁹ wurde, sollte man annehmen, dass Winterlandschaften einen ähnlichen

³⁶³ Vgl. *Dutch capitalism and world capitalism* (Hg. M. Aymard 1982, bes. Kap. 2); Van Zanden 1993, *Economic Growth in the Golden Age*. Aus kulturhistorischer Sicht dazu lesenswert die Seiten 371-379 in Schama 1988.

³⁶⁴ In den engl. Texten heisst es stets ‚open‘ oder ‚anonymous market‘.

³⁶⁵ Vgl. De Marchi/Van Miegot 2000 und Sluijter 2000 [2009].

³⁶⁶ Campbell 1976, *Art Market*. Im Einzelnen werden aufgeführt (S. 198): Hoher Organisationsgrad, Kommerzialisierung der künstlerischen Produktion, nur wenig Auftragswerke, statt dessen Händler, Aufweichung der Monopole und der Produktionskontrolle durch die Gilden.

³⁶⁷ S. oben Anm. 299 auf Seite 41. Zur Anziehungskraft von Winterbildern s. S. 40 mit Anm. 291-292; zum niederländischen „Eisfieber“ S. 41 mit Anm. 293-295.

³⁶⁸ Bok 2008, Grafik S. 20; North 2008, 62f.

³⁶⁹ S. Roelofs 2009.

Höhenflug angetreten hätten.³⁷⁰ Ihre Verbreitung scheint aber begrenzt zu sein, wie die Ergebnisse meiner Auswertung nahelegen. Es ist auffällig, wie wenig Winterbilder in grossen Sammlungen oder bei bedeutenden Auktionen vorkommen. Schon in der grossen Versteigerung der Haager Maler von 1647, die „Hunderte von Käufern“ verzeichnete³⁷¹, findet sich nur eine Winterlandschaft.³⁷²

In der 1679 versteigerten Sammlung von Herman Becker, die mit 231 Bildern „ihresgleichen sucht“, zähle ich zwar 47 Landschaften (gut ein Fünftel), aber kein Winterbild.³⁷³ Nimmt man aus *Art at Auction* von Montias die drei grössten Auktionsinventare dazu³⁷⁴, kommt man zusammen auf 549 Bilder. Davon sind 102 Landschaftsbilder (jetzt knapp ein Fünftel), aber insgesamt finde ich nur acht Winterbilder (1,46%). Montias als der beste Kenner der quantitativen Verhältnisse in diesem Zusammenhang hat wohl deshalb keine Kategorie ‚Winterbilder‘ in seinen Arbeiten eröffnet.³⁷⁵

Meine Auswertung zeigt für Amsterdam und noch deutlicher für Antwerpen, dass der Anteil von Winterbildern in insgesamt 5'207 Inventarien unter 1% liegt (0,85 in Amsterdam, geschätzte 0,4% in Antwerpen). Mir scheint das überraschend wenig, wenn ich die Bekanntheit bestimmter Winterbilder von Bruegel und Avercamp mit Landschaftsbildern anderer Niederländer vergleiche.³⁷⁶ Die Zahlen sind jedoch eindeutig: Winterbilder stellen, trotz ihrer Beliebtheit noch beim heutigen Publikum³⁷⁷, ein Randphänomen dar.

Sie nahmen in Inventaren, Sammlungen oder Häusern der Niederländer auch keinen prominenten Platz ein. Nur in jedem vierten Amsterdamer Inventar fanden sich zwei oder mehr Winterbilder (in nur 8% mehr als zwei³⁷⁸), und in Antwerpen sogar nur in jedem zwanzigsten (5,6%, nie mehr als zwei solcher Bilder).

Bei der Schlussfolgerung, dass Winterbilder nicht gesammelt wurden, muss man allerdings berücksichtigen, dass es im 17. Jh. in den Niederlanden keine thematischen Sammlungen gab, erst recht nicht in den Häusern. Dort wurden Bilder unter eher dekorativen Gesichtspunkten und solchen der Repräsentation gehängt (vgl. oben Seite 26). Ohnehin gab es in der Regel nur ein Winterbild pro Haus. Sie hingen deutlich häufiger in *voorhuis* oder *neercamer* als in anderen, namentlich familiär genutzten Räumen. Das gilt, wie Montias für Amsterdam gezeigt

³⁷⁰ „Die Winterlandschaft wird zur Massenware“, behauptet Müller 2006, 85. Ich glaube das nicht.

³⁷¹ Montias *Estimates* 1990, 69f.; ders. 2002 *Art at Auction*, 29.

³⁷² Bredius 1916 *Künstler-Inventare*, 2. Teil, 457-520 (vgl. oben Anm. 275 auf Seite 48). Allerdings ist nur bei wenigen Bildern deren Thema beschrieben; darunter *Een wintertge* auf S. 512, verkauft zusammen mit zwei weiteren Stücken für 8 fl 5 st im Auftrag der Gildemaler Schuijff und Van Goyen an Pieter Oosterom.

³⁷³ Postma 1988; North 2001, 110-119, hier 111.

³⁷⁴ Die inventarisierten Bilder von Johannes de Renialme, die 1640 auf dem Dachboden von Lambert Massa gefunden wurden (Montias 2002, 141-143); die Käufe auf der Auktion Jan van Maerlen im Herbst 1637 (ebd. 199-203) und die auf der Auktion Paulus Bisschop im April 1620 (ebd. 241f).

³⁷⁵ S. oben Seite 39 mit Anm. 281 u. 282.

³⁷⁶ Beispiel Google: 557'000 Ergebnisse für „Landschaftsbilder Malerei“ und 280'000 Ergebnisse für „Winterbilder Malerei“ (aufgerufen 03.12.2019).

³⁷⁷ Allein zwischen 2001 und 2011 fanden vier grosse Ausstellungen über das Thema statt: „Die Kleine Eiszeit“ (Berlin 2001-02, s. Budde 2001); „Holland Frozen in Time“ (Den Haag 2001-02, s. Van Suchtelen 2001); „Master of the Ice Scene“ (über Avercamp, Amsterdam 2009, s. Roelofs 2009); „Wintermärchen“ (Zürich 2011, s. Leeuw 2011).

³⁷⁸ Doeck stellt mit 9 Winterbildern eine Ausnahme dar, s. oben Seite 49 Anm. 338.

hat, in gleichem Masse für Landschaftsbilder allgemein. Ebenso waren zugeschriebene und wertvolle Gemälde stärker im *voorhuis* vertreten.³⁷⁹

Man kann die Verbreitung der Winterbilder noch durch ein anderes Rechenbeispiel überprüfen. Geht man von der bereits erwähnten (und nicht ganz unbestrittenen) Annahme aus, im 17. Jh. seien in den nördlichen Niederlanden 5 Millionen Bilder gemalt worden³⁸⁰, dann wären 1% davon Winterbilder, also 50'000. Nach den Berechnungen von Brulez³⁸¹ ist von allen Bildern nur etwa 1% erhalten geblieben. Wir könnten deshalb annehmen, dass heute rund 500 Winterbilder physisch vorhanden sind; eine Zahl, die ich nicht nachprüfen kann, die mir aber als Grössenordnung plausibel erscheint.³⁸²

Schliesslich darf im Rahmen einer solchen quantitativen Betrachtung nicht übersehen werden, dass etliche hoch produktive Maler nur wenige Winterbilder gemalt haben; Van Ruisdael zum Beispiel nur 25,³⁸³ Rembrandt sogar nur ein einziges. Man kann deshalb nicht von einem konstanten Anteil an Winterbildern innerhalb der Produktion von Landschaftsbildern ausgehen.

Winterbilder, ebenso aber auch Landschaftsbilder kommen in den Antwerpener Inventarien von Duverger signifikant seltener vor als in denen aus Amsterdam. Das könnte ökonomische Gründe haben, weil Winterbilder teurer waren als andere Bildgattungen³⁸⁴ und weil das Berufsprofil der Antwerpener Inventarbesitzer auf einen geringeren Wohlstand deutet. Da aber in Antwerpen biblische und mythologische Themen, die durchwegs teurer sind als Landschaften³⁸⁵, am häufigsten vorkommen, kann der geringere Anteil an Winter- und Landschaftsbildern nicht mit Geldmangel erklärt werden.

Damit sind wir bei Vorlieben, Ästhetik und Konfession. Seit 1585 war Antwerpen wieder katholisch. Die Kirche protegierte religiöse Kunst und deren Hersteller. Sie förderte die Ausstattung von Gotteshäusern und beeinflusste dadurch auch die Kunst im Privatbereich.³⁸⁶ Der geringere Anteil an Landschaften (und damit auch an Winterbildern) kann somit (auch) durch den konfessionellen Unterschied erklärt werden.

Bevor ich auf den sozioökonomischen Status von Käufern und Inventarbesitzern eingehe, soll die Titelfrage nach der Verbreitung von Winterbildern in einer anderen Dimension beantwortet werden. Welche sozialen Schichten kauften diese Bilder? Wer konnte sie sich

³⁷⁹ Loughman/Montias 2000, 69.

³⁸⁰ S. oben Seite 18 unter Hinweis auf Van der Woude 1991 und De Marchi/Van Miegroet 2006.

³⁸¹ W. Brulez: *Cultuur en getal*, Amsterdam 1986, zitiert und ausführlich besprochen von Montias 1990 *Socio-Economic Aspects*, 372. Ebenso North 2001, 158 Anm. 2.

³⁸² Stechow meint, es seien noch heute viele Hunderte, vielleicht einige Tausende Winterbilder vorhanden, belegt das aber nicht (Stechow 1966, 82).

³⁸³ Ferencz 2012, 86.

³⁸⁴ Vgl. Chong 1987.

³⁸⁵ Zumindest in der Montias-Datenbank, s. Van der Woude 1991, 319 (Tab. 12). Die wenigen Preisangaben bei Duverger (s. oben Seite 67 Absatz 3.2.2.2) lassen keine Aussage zu.

³⁸⁶ Rubens ging auch deshalb nach seiner Rückkehr aus Italien 1608 nicht in den Norden, sondern zurück nach Antwerpen. „Schon wenige Jahre später gab es in seiner Heimatstadt kein bedeutendes öffentliches Gebäude, in dem man nicht ein Werk von ihm bewundern konnte“, Nils Büttner: *Pietro Paolo Rubens. Eine Biographie*, Regensburg 2015, 60.

leisten? Damit direkt verbunden ist die Frage, wie breit eigentlich die so genannte *Mittelschicht* damals war.

Aussagen über den Mittelstand fehlen in keiner Publikation, die sich mit der niederländischen Gesellschaft beschäftigt. Sie sind aber nicht kongruent. So beschreibt Dagmar Freist eine *urbane Mittelschicht* aus Pfarrern, Lehrern, Ärzten, städtischen Amtsträgern, Handwerksmeistern, Schiffern und grösseren Händlern.³⁸⁷ Büttner meint: „Landschaftsbilder waren damals selbst für die *untere gesellschaftliche Mittelschicht* keine unerreichbaren Luxusartikel“. ³⁸⁸ Schama hat ausführlich die materiellen Güter beschrieben, die seiner Ansicht nach für den *brede middenstand* charakteristisch sind.³⁸⁹ Müller schildert sogar eine *sehr breite* Mittelschicht von mittleren und kleinen Kaufleuten, Gewerbetreibenden, Beamten, unteren Offiziersklassen und Handwerksmeistern.³⁹⁰ Spaans spricht von einer „*large middle class of moneyed citizens*“. ³⁹¹ Die Liste kann man verlängern, ohne aber eine Definition vom ‚Mittelstand‘ zu erhalten. Die vorliegende Arbeit versucht genauer aufzuzeigen, wie eine solche ‚Mittelschicht‘ zusammengesetzt war.

Auf der Grundlage mehrerer Studien wurde oben (Seiten 12-16) bereits ein Überblick über die sozialen Schichten in den nördlichen Niederlanden gegeben und mit Einkommenszahlen verknüpft.³⁹² Ich wiederhole kurz die wichtigsten Fakten.

45% der städtischen Gesellschaft verdienten weniger als 350 fl jährlich, also weniger als 30 fl im Monat. Sie konnten sich keine Kunst „in nennenswertem Ausmass“³⁹³ kaufen, also keine Landschafts- oder Winterbilder. Ein Teil von ihnen, die *working class (loonafhankelijk)*, 30% der städt. Gesamtbevölkerung) kaufte vielleicht Drucke, einen Stich oder billige *bortjes*.³⁹⁴

35% der städt. Gesellschaft bildeten die untere Mittelschicht, die *smalle burgerij* (De Vries/Van der Woude; Knevel) bzw. die *lower middle class* (Loughman/Montias). Rund drei Viertel davon erzielten einen monatlichen Durchschnittslohn von 35 fl. In dieser Schicht beginnt wohl langsam der ‚Erwerb von Kunst‘ vermutlich in Form von Kopien oder billigen Bildern. Hier liegt wohl auch (ab einem jährlichen Einkommen von 400 fl) die unterste Grenze des Mittelstandes.

Sicher kann man die *brede burgerij* mit einem Jahreseinkommen von 600-1'000 fl zum Mittelstand rechnen. Vielleicht meint Schama dies mit *brede middenstand*, aber nach meiner Kenntnis war er nicht ‚breit‘, sondern nahm höchstens 15% der Einkommensschichten ein.

³⁸⁷ Freist 2012, Absatz 42.

³⁸⁸ Büttner in Pfisterer/Wimböck 2011, 97 (Kursivsetzung durch Verf.).

³⁸⁹ Oben Seite 14 (Schama 1988, 340-344).

³⁹⁰ Müller 2006, 8.

³⁹¹ Spaans 2018, 11.

³⁹² Dieser jährliche Verdienst hat zwar keine direkte Korrelation zum Besitz (ich habe auch keine solche gefunden), aber man muss an dieser Stelle erwähnen, dass im 18. Jh. in Delft 55% der Bevölkerung keine Begräbnissteuern zu zahlen brauchten, weil sie zu wenig Besitz hatten (Van der Woude 1991, Tab. 5 nach Wijsenbeek-Osterhuis). In Amsterdam betrug dieser Anteil über 80% (Faber 1980, 149).

³⁹³ Vgl. die mehrfache Erwähnung der Einkommensgrenze für Kunst bei Bengtsson Seite 12 mit Anm. 23 u. Seite 16.

³⁹⁴ Zu den *bortjes* s. oben Anm. 48 auf Seite 14.

Mit einem Einkommen von mehr als 1'000 fl jährlich gehörte man nämlich bereits zur *grote burgerij*, also zur Oberschicht. „Bürgerlich“ kann man weder nach oben noch nach unten mit „Mittelstand“ gleichsetzen.

Wir kommen damit auf etwa 36% der städt. Bevölkerung (Spannbreite 32 bis höchstens 40%), die man dem Mittelstand zurechnen kann. Die gute Korrelation mit dem ‚rechnerischen‘ Mittelstand von 34% nach heutiger OECD-Definition (siehe oben) ist deshalb erstaunlich, weil diese Definition auf moderne Sozialgesellschaften angewendet wird. Zu Recht gelten die Niederlande des 17. und 18. Jahrhunderts als erste moderne Volkswirtschaft.³⁹⁵

Chong 1987 definiert „*middle class*“-*collectors* als eine Gruppe, die typischerweise 500-1500 fl jährlich verdient. Das träfe nach den Zahlen von De Vries und Van der Woude allerdings auf höchstens 25% der städt. Bevölkerung zu. Hier scheint mir die obere Einkommensgrenze zu hoch angesetzt; mehr als 1'000 fl im Jahr verdienten nur 6-8 %. Knevel bemerkt dazu, dass sich diese Schicht im Lebensstil kaum vom Patriziat unterschieden habe.³⁹⁶

Wahrscheinlich finden wir mit dieser zusammenfassenden Auswertung auch eine konkrete Antwort auf die Frage, *wie verbreitet der Bilderbesitz war*: Kaum die Hälfte der niederländischen Stadtbewohner konnten am ‚Kunsthandel‘ teilnehmen und dessen Erzeugnisse zum Schmuck ihrer Häuser erwerben. Gemälde konnte sich wohl nur (oder immerhin) gut ein Drittel der Bevölkerung leisten, wobei innerhalb dieses oberen Gesellschaftsdrittels die sozialen Unterschiede beträchtlich waren.

Wo in dieser Sozialordnung finden wir *Käufer und Besitzer von Winterbildern*? Neben der Verbreitung dieser Bilder ist dies die andere Titelfrage. Die Antwort darauf ist ziemlich einfach. Winterbilder waren im Besitz einer wohlhabenden bis sehr reichen Oberschicht, die sich überwiegend aus (Gross-)Kaufleuten, Fabrikanten und gut situierten Amtsträgern zusammensetzte. Anders formuliert: rund 80% der Besitzer von Inventaren mit einem oder mehreren Winterbildern waren wohlhabend bis sehr reich (dazu zähle ich alle Grosskaufleute, die Hälfte der Künstler und Goldschmiede, alle Fabrikanten und Amtsträger sowie die Hälfte der Dienstleistenden und der Einzel- und Kunsthändler; siehe oben Tab. 2).

Die grössten Unterschiede zu den Zahlen von Montias liegen darin, dass der Anteil an Grosskaufleuten und Kunsthändlern unter den Inventarbesitzern mit Winterbildern deutlich höher ist als unter den Besitzern anderer versteigerten Inventare. Das ist eher ein Hinweis auf die Qualität dieser Inventare allgemein, als dass es eine Vorliebe für Winterbilder darstellt. Auffällig ist der tiefe Anteil an Handwerkern (alle Niveaus) sowohl bei den Besitzern wie bei den Käufern. Der Umstand, dass einige ‚echte‘ Handwerker mehr als 20 Bilder besaßen (dabei stets nur ein Winterbild), spricht wohl für deren beruflichen Erfolg (und vielleicht für Mundy's Beobachtung).³⁹⁷

³⁹⁵ Vgl. Seite 11. „*The First Modern Economy*“ lautet der Titel der grundlegenden wirtschafts- und sozialwissenschaftlichen Studie, die schon mehrfach zitiert wurde (De Vries/Van der Woude 1997).

³⁹⁶ Knevel 2002, 218-221, hier Tab. 3.4.

³⁹⁷ S. Anm. 64 auf Seite 16. Zu Mundy's Beobachtungen bemerkt Mariët Westermann: „*Mundy unquestionable exaggerated the social spectrum of people able to afford such lavish home decoration in 1640 [...] One*

Der Anteil an Malern und Goldschmieden bei Auktionskäufen der Waisenkammer ist dreimal höher als der unter den Käufern von Winterbildern. Sie wurden offenbar von den Künstlern weniger geschätzt, aus welchen Gründen auch immer.

Ein weiterer deutlicher Unterschied liegt darin, dass fast jeder vierte Käufer von Winterbildern eine Trödlerin oder ein *second hand*-Verkäufer war, während diese *uitdraagsters* bei den Auktionen, die Montias ausgewertet hat, nur knapp 9% der Käufer(innen) ausmachten.³⁹⁸ Sie kauften in aller Regel billige Waren und preisgünstige Bilder. Tatsächlich zahlten sie für ihre Winterbilder im Durchschnitt weniger als ein Viertel des Preises, den die anderen Käufer für ihre Winterbilder beglichen; damit blieben sie ihren ökonomischen Prinzipien (und Möglichkeiten) treu.

Der Durchschnittspreis eines Winterbildes in der Montias-Datenbank beträgt 12,4 Gulden und entspricht damit dem Durchschnittspreis bei 784 in den Jahren 1620-38 versteigerten Landschaftsbildern (12,0 fl).³⁹⁹ Für die 22 zugeschriebenen Winterbilder wurde im Schnitt 25,75 fl gezahlt, für 125 nicht zugeschriebene 10 fl. Zuschriebene Winterbilder haben bei Chong einen Durchschnittspreis von 35 fl (und sind gut 50% teurer als zugeschriebene Landschaften).⁴⁰⁰ Dieser Durchschnittspreis von 35 fl ist deutlich höher als der von 25,75 fl in der Montias-Datenbank. Die sieben bei Chong preislich eingestuft Winterbilder von Avercamp haben im Schnitt 37 fl gekostet; die sieben Avercamps mit Preisen (sechs ohne Angabe) in der Datenbank kosteten durchschnittlich 37,3 fl, also praktisch dasselbe.

Wie sah es zum Vergleich in Antwerpen aus?

Obwohl Landschaftsmalerei und Winterbilder in Flandern ihren Ursprung haben, liegt ihr Anteil in Antwerpener Inventaren deutlich tiefer als in Amsterdam. Wir sehen hier Unterschiede, die sich mit der bereits geschilderten gedämpften Wirtschaftslage und dem Einfluss des gegenreformatorisch erstarkten Katholizismus erklären lassen. Der Verlust der wirtschaftlichen Vormachtstellung mag erklären, dass sich in den Duverger-Inventarien die soziologische Gliederung der Inventarbesitzer mit Winterbildern verschiebt, weg von der Dominanz des Grosshandels hin zu Beamtentum und zum Dienstleistungssektor. Während in Amsterdam 45% der Besitzer zu den Kaufleuten zählten, stammen in Antwerpen wiederum 45% aus den Kategorien *Employees* und *Services*, sind also höhere Staatsangestellte, Adlige, Geistliche, Ärzte, Banker und Anwälte/Notare (siehe Tab. 4). Das grosse, früher im Handel verdiente Geld scheint hier bei der Kunst zu fehlen. Alles wirkt bescheidener, der Durchschnittspreis der wenigen (7) zugeschriebenen Winterbilder beträgt 13 fl, obwohl die Maler berühmte Namen tragen: Bruegel und Momper.

Winterbilder werden im letzten Drittel des 17. Jh. immer weniger gemalt, ja dieses Genre stirbt aus. Das liegt nicht allein am Tod bedeutender Landschaftsmaler in den 70er und 80er

wonders how many houses "of indifferent quality" or "common" farmsheds these well-heeled travellers saw", Westermann 2001, 31.

³⁹⁸ Montias 2002 *Art at Auction*, 45f. mit Tab. 5.3.

³⁹⁹ Ebd., 90 mit Tab. 9.3.

⁴⁰⁰ Chong 1987, 116.

Jahren.⁴⁰¹ Faktoren, die den niederländischen Kunstmarkt dieser Zeit allgemein beeinträchtigen, treffen auch die Winterbilder. Man kann diese Faktoren unterteilen in ökonomische, demographische und solche, die spezifisch den Kunstmarkt, Geschmack und Mode betreffen. Sie hängen miteinander zusammen und entfalten ihre volle Wirkung erst in ihrer Kombination.

Einige Gründe wurden bereits erörtert (oben Seiten). Die Kriege mit England und die Okkupation durch französische Truppen 1672 verschlechterten die ökonomische Lage.⁴⁰² Damit stand weniger Geld zur Verfügung, die Vermögenselastizität für Kunst nahm ab.⁴⁰³ Demographisch starben nicht nur wichtige Protagonisten der Landschaftsmalerei, auch die Bevölkerung stagnierte bzw. ging leicht zurück.⁴⁰⁴ Und der Kunstmarkt war gesättigt, weil es bereits einen Überhang nicht verkaufter Bilder gab und die Nachfrage (wiederum aus ökonomischen Gründen) einbrach („strukturelle Überproduktion“⁴⁰⁵). Der Einfluss des französischen Geschmacks machte sich zunehmend auch in der Dekoration der Häuser bemerkbar; die Wandtapete verdrängte dort die Bilder, und Winterlandschaften waren in Frankreich nie *en vogue*.⁴⁰⁶ Aus dem Zusammenspiel aller dieser Faktoren erklärt sich das unmittelbare Problem der niederländischen Maler: der mangelnde Nachwuchs.

Trotz ihrer geschätzten Gesamtzahl von vielleicht 40-50'000 waren Winterbilder als Subspezialität von dieser Entwicklung besonders betroffen. Sie blieben ein temporäres Nischenprodukt. Auch wenn sie beliebt waren, stellten sie, wie meine Untersuchung aufzeigt, keine zentrale Gattung dar. Nur 17% der Inventare enthalten einen *winter* oder ein *wintertje*, und ihr Anteil an allen Gemälden liegt unter einem Prozent. Mit den in dieser Arbeit gewonnenen Resultaten vor Augen halte ich die Aussage von Müller, Winterbilder hätten eine „tragende Rolle“ in der Entstehung der realistischen holländischen Landschaftsmalerei gespielt, für übertrieben.⁴⁰⁷ Und ich kann mich kaum dem Enthusiasmus von Stechow anschliessen, der meint, dass die schiere Anzahl von Winterbildern im Verhältnis zur Bevölkerungszahl Hollands sehr eindrücklich gewesen sein müsse; Winterbilder seien von einem Grossteil der Bevölkerung ausserordentlich begünstigt worden.⁴⁰⁸

Die Quellenlage positioniert diese Bilder vor allem in eine gut situierte Bürgerschicht, sicherlich nicht in die *working class*. Zehn Gulden Durchschnittspreis war auch für die untere Mittelklasse viel Geld. *Master painters* wurden meist vom oberen Drittel der Reichtumsverteilung gekauft. Immerhin seien aber, wie Montias schreibt, Bilder von Gildemeistern bis in die mittlere und untere Schicht der Delfter Gesellschaft gelangt, was vor dem 17. Jh. nicht der Fall war und was sicherlich nicht in Frankreich, England oder Italien zu dieser Zeit vorkam.⁴⁰⁹

⁴⁰¹ S. oben Seite 42 u. 43 mit Anm. 312 u. 313.

⁴⁰² De Vries/Van der Woude 1997, 410f. und 673-675.

⁴⁰³ S. oben Seite 23 mit Anm. 120 u. 121; ferner De Vries in Freedberg 1991, 268-270.

⁴⁰⁴ De Vries/Van der Woude 1997, 49f.

⁴⁰⁵ De Vries in Freedberg 1991, 270 sowie Bok 1994, s. oben Anm. 318 auf Seite 44.

⁴⁰⁶ De Vries 1991, 270; Müller 2006, 110.

⁴⁰⁷ Müller 2006, 63.

⁴⁰⁸ Stechow 1966, 82.

⁴⁰⁹ Montias 1982 *Artists*, 269f.

Die Landschaftsbilder des 16. und 17. Jh. hätten das Bild der Niederlande für Zeitgenossen und Nachgeborene massgeblich geprägt; in diesen Bildern sei die Vorstellung von der „Realität“ der historischen Niederlande überhaupt erst generiert worden, schreibt Michalsky.⁴¹⁰ Eine solche Vorstellung vom eigenen Land sollte dessen winterliche Realität einschliessen. Leider belegt Michalsky ihre Aussage mit keinem einzigen Winterbild, sieht man von der eher oberflächlichen Besprechung der ikonischen „Jäger im Schnee“ ab. Die von Michalsky postulierte „Obsession“ der Niederländer, ihr Land unter jedwedem Blickwinkel darzustellen, hätte wohl eine Erwähnung der Winterbilder gerechtfertigt. Auch ihre Ausführungen zu den Jahreszeiten und zum Wetter nehmen keinen Bezug zum Winter oder zu dessen bildhafter Darstellung.⁴¹¹ Dennoch (und damit kann ich Michalskys These ergänzen) haben Winterbilder zweifellos einen spezifischen Beitrag geleistet nicht nur zur Etablierung einer kollektiven Vorstellung der niederländischen Landschaft, sondern auch zur Bestätigung der politischen und sozialen Situation in den Vereinigten Provinzen – dies obwohl, wie ich gezeigt habe, Winterbilder quantitativ weniger verbreitet waren, als ihre selektive Publizität suggeriert. Die „Erfahrung von Kreatürlichkeit und existentieller Bedrohung“⁴¹² ist schon in Bruegels Winterbildern angelegt, bei Avercamp versteckt zu beobachten, und sie wird beispielsweise in Ruisdaels späten Bildern zum Hauptthema. Gerade Avercamps Bilder wären ein gutes Beispiel für „kollektive Imagination“⁴¹³, weil sie ein Bild friedlicher sozialer Durchmischung vermitteln, das zwar, einem Zeugnis von Hugo Grotius nach⁴¹⁴, auf dem Eis gelebt wurde, abseits davon aber wohl kaum.

Die am Anfang dieser Arbeit gestellten Kernfragen, wie verbreitet die Winterlandschaften im Goldenen Zeitalter der Niederlande wirklich waren und wie ihre Eigentümer eingeordnet werden können, sind, wie ich glaube, mit meinen Ausführungen beantwortet. Sie werfen ein neues Licht auf das quantitative Ausmass von Winterbildern und Eisszenen im 17. Jahrhundert, auf die sozioökonomischen Verhältnisse ihrer Besitzer und auch auf die Verbreitung von Bildern in den Gesellschaftsschichten dieser Zeit.

⁴¹⁰ Michalsky 2011, 335.

⁴¹¹ Ebd., 284-290.

⁴¹² Michalsky 2011, 355.

⁴¹³ Ebd., 333.

⁴¹⁴ S. Van Suchtelen 2001, 20.

Bibliographie

Quellen

Bredius, A.: Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI^{ten}, XVII^{ten} und XVIII^{ten} Jahrhunderts. Erster Teil, Haag 1915 (S. 1-368); Zweiter Teil, Haag 1916 (S. 369-735).

Duverger, Erik: Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw, Bände 1 bis 11, Brussel 1984-2001 (Dokumente 1-3927).

Montias-Database (The Frick Collection): <http://research.frick.org/montias>

Sekundärliteratur

Ainsworth, Maryan W.: The Business of Art: Patrons, Clients and Art Markets, in: Dies./ Keith Christiansen (Hg.): From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art, New York 1998, S. 23–37.

Aymard, Maurice (Hg.): Dutch Capitalism and World Capitalism. Capitalisme hollandaise et capitalisme mondial, Cambridge, London [etc.], Paris 1982 (Studies in modern capitalism = Etudes sur le capitalisme moderne).

Balis, Arnout: Antwerp, Foster-mother of the Art: its Contribution to the Artistic Culture of Europe in the Seventeenth Century, in: Jan van der Stock (Hg.): Antwerp, story of a metropolis 16th-17th century, Gent 1993, S. 115-127 (AK Antwerp, Hessenhuis 1993).

Beck, Hans-Ulrich: Jan van Goyen 1596-1656, Oeuvreverzeichnis in zwei Bänden. Band II: Katalog der Gemälde, Amsterdam 1973, S. 2-52.

- Bengtsson, Åke: Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610-1625, Uppsala 1952.
- Blondé, Bruno / De Laet, Veerle: Owning Paintings and Changes in Consumer Preferences In the Low Countries, Seventeenth-Eighteenth Centuries, in: Neil De Marchi/Hans J. van Miegroet (Hg.): Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750, Turnhout 2006, S. 69-84 (Studies in European Urban History [1100-1800], Nr. 6).
- Boers-Goosens, Marion: Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century, in: A. Golahny/M.M. Mochizuki/L. Vergara (Hg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias, Amsterdam 2006, S. 59-71.
- Bok, Marten Jan: Art-Lovers and their Paintings. Van Mander's Schilder-boeck as a Source for the History of the Art Market in the Northern Netherlands, in: Ger Luijten/Ariane van Suchtelen (Hg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art, 1580-1620, AK Amsterdam/Zwolle 1993-1994, S. 136-166.
- Ders.: Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700 (Supply and demand in the Dutch art market, 1580-1700), Utrecht 1994.
- Ders.: Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth-Century Painters determined the Selling Price of their Work, in: Michael North/David Ormrod (Hg.): Art Market in Europe, 1400-1800, Aldershot u.a. 1998, 103-111.
- Ders.: The rise of Amsterdam as a cultural centre: the market for paintings, 1580-1680, in: Patrick O'Brien, Urban Achievement in Early Modern Europe., Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London, Cambridge, New York u.a. 2001, S. 186-209.
- Ders.: «Paintings for sale»: new marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age, in: Jannet de Goede / Martine Gosselink (Hg.): At home in the Golden Age, Zwolle 2008.
- Boll, Dirk: Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt, Berlin 2017.
- Brown, Christopher: Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, München 1984.
- Bruyn, Josua: A Turning-Point in the History of Dutch Art, in: Ger Luijten/Ariane van Suchtelen (Hg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish art, 1580-1620, Amsterdam, Zwolle 1993, 1994, S. 112-121 (AK Amsterdam 1993-1994).
- Budde, Michael (Redaktion): Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert, Berlin 2001, Ausstellungskatalog Berlin und Hamburg 2001-2002.
- Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste).
- Ders.: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

- Ders.: »Een veerdige handelinge op de nieuw manier« - Das Neue und die Kategorie des Neuen in Haarlem um 1600, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.): »Novità« Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich 2011, S. 87-109.
- Ders.: Antwerpen 1585: Künstler und Kenner zwischen Krieg und Neubeginn, in: Eckhard Leuschner (Hg.): Rekonstruktion der Gesellschaft aus Kunst. Antwerpener Malerei und Graphik in und nach den Katastrophen des späten 16. Jahrhunderts, Petersberg 2016.
- Campbell, Lorne: The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century, in: The Burlington Magazine 118, 1976, S. 188–198.
- Chong, Alan: The Market for Landscape Paintings in Seventeenth-Century Holland, in: Masters of 17th-Century Landscape Painting, Hg. Peter C. Sutton, Boston 1987, S. 104–120.
- De Marchi, Neil: The role of Dutch auctions and lotteries in shaping the art market(s) of 17th century Holland, in: Journal of Economic Behavior & Organization 28 (1995), S. 203-221.
- De Marchi, Neil/Van Miegroet, Hans J.: Art, value and market practices in the Netherlands in the seventeenth century, in: Art Bulletin 76 (1994), S. 451-464.
- Dies.: Rules versus play in early modern art markets, in: Recherches Économiques de Louvain - Louvain Economic Review 66 (2), 2000, S. 145-165.
- Dies.: The History of Art Markets, in: Victor A. Ginsburgh/David Throsby (Hg.): Handbook of the Economics of Art and Culture, Bd. 1, Amsterdam u.a. 2006, S. 69–122.
- dtv-Atlas Weltgeschichte (Hermann Kinder/Werner Hilgemann), Sonderausgabe München 2000.
- Etro, Federico/Stepanova, Elena: Entry of painters in the Amsterdam market of the Golden Age, in: J. Evol. Econ. 26 Nr. 2 (2016), 317-348.
- Faber, Johannes A.: Inhabitants of Amsterdam and Their Possessions, 1701-1710, in: Ad van der Woude/Anton Schuurman (Hg.): Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development, Wageningen 1980 (A.A.G. Bijdragen 23), S. 149–155.
- Ferencz, Katalin: Die Entwicklung der Winterlandschaft in der flämischen und holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Diplomarbeit Kunstgeschichte Universität Wien 2012.
- Floerke, Hanns: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert, München und Leipzig 1905 (Nachdruck Soest 1972).
- Freist, Dagmar: Das „niederländische Jahrhundert“, in: Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012. URL: <http://www.ieg-ego.eu/freistd-2012-de> (abgerufen 03.12.2019)
- Gibson, Walter S.: Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael, Berkeley/Los Angeles/London 2000.

- Goedde, Lawrence O.: Bethlehem in the Snow and Holland on the Ice. Climatic Change and the Invention of the Winter Landscape, 1560-1620, in: Wolfgang Behringer/Hartmut Lehmann/Christian Pfister (Hg.): Kulturelle Konsequenzen der Kleinen Eiszeit, Göttingen 2005 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Institutes für Geschichte Band 212), S. 311-322.
- Gräf, Christian: Die Winterbilder Pieter Bruegels d. Ä. Jahreszeitliche Erscheinungen des Winters als Bedeutungs- und Stimmungsträger, Saarbrücken 2009.
- Haak, Bob: Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984.
- Hausmann, Andrea (Hg.): Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung, Bielefeld 2014 (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement).
- Hedinger, Bärbel: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Michael Budde (Redaktion): Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Berlin und Hamburg 2001-2001, S. 11-25.
- Heilbrun, James / Gray, Charles M. (Hg.): The economics of art and culture, Cambridge 2001.
- Huizinga, Johan: Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze, München 1941/2007.
- Israel, Jonathan I.: The Dutch Republic : Its rise, greatness, and fall, 1477-1806, Oxford 1995 (The Oxford history of early modern Europe).
- Israel, Jonathan I.: Adjusting to Hard Times: Dutch art during its period of crisis and restructuring (c. 1621 - c. 1645), in: Art History 20 No. 3 (1997), S. 449-476.
- Jager, Angela: 'Galey-schilders' en 'dosijnwerck': De productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam. PhD thesis 2016, Faculty of Humanities, Amsterdam School of Historical Studies. Permalink <https://hdl.handle.net/11245/1.533102>
- Kaiser, Franz Wilhelm: Die Geburt des Kunstmarktes?, in: Franz Wilhelm Kaiser/Michael North/Kathrin Baumstark (Hg.): Die Geburt des Kunstmarktes. Rembrandt, Ruisdael, van Goyen und die Künstler des Goldenen Zeitalters, Hamburg 2017, S. 18-169 (Publikationen des Bucerius Kunst Forums; AK Hamburg 2017-2018).
- Kaminska, Barbara A: Pieter Bruegel the Elder. Religious Art for the Urban Community, Leiden/Boston 2019.
- Knevel, Paul: Een kwestie van overleven. De kunst van het samenleven, in: Thimo de Nijs/Eelco Beukers (Hg.): Geschiedenis van Holland, deel II: 1572-1795, Hilversum 2002, S. 218-221.
- Kettering, Alison M.: Gerard ter Borch's "Swearing of the Oath of Ratification of the Treaty of Münster" as Historical Representation, in: Klaus Bussmann/Heinz Schilling (Hg.): 1648: War and Peace in Europe. Essay Volume II: Art and Culture, Münster 1998, S. 605-614.
- Kloek, Wouter: The art of specialists, in: Jan Piet Filedt Kok et al. (Hg.): Netherlandish art in the Rijksmuseum 1600-1700, Amsterdam 2001, S. 7-19.

- Langdon, Helen: Landscape Painting, in: Jane Turner (Hg.): The Dictionary of Art, London 1996. S. 700-720.
- Leeuw, Ronald de: Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr...Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: Sabine Haag/Ronald de Leeuw/Christoph Becker (Hg.): Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys, AK Wien/Zürich 2011-2012, S. 15-57.
- Lewis, Michael J.: The ley of the land (book review), in: The New Criterion Sept. 2007, S. 67-70.
- Loughman, John / Montias, John Michael: Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses, Zwolle 2000 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History).
- Martens, Maximiliaan P. J. / Peters, Natasja: Paintings in Antwerp Houses (1532-1567), in: Neil De Marchi/Hans J. van Miegrot (Hg.): Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750, Turnhout 2006, S. 35-51 (Studies in European Urban History [1100-1800], Nr. 6).
- Mauelshagen, Franz: Klimageschichte der Neuzeit, Darmstadt 2010.
- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011.
- Michalsky, Tanja: Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, München 2011.
- Montias, John Michael: Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century, Princeton, New Jersey 1982.
- Ders.: Cost and value in seventeenth century Dutch art, in: Art History 10 (2), 1987, S. 455-466.
- Ders.: Art dealers in the seventeenth-century netherlands, in: Simiolus 18, 1988, S. 244-256.
- Ders.: Estimates of the number of Dutch master-painters, their earnings and their output in 1650, in: Leidschrift 6, 1990, S. 59-74.
- Ders.: Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey, in: The Art Bulletin LXXII (No. 3) (1990), S. 358-373 (= Montias 1990a).
- Ders.: Works of Art in Seventeenth-Century Amsterdam. An Analysis of Subjects and Attributions, in: David Freedberg/Jan de Vries (Hg.): Art in history - History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture, Santa Monica 1991, S. 331-372.
- Ders.: Works of Art in a Random Sample of Amsterdam Inventories, in: Michael North (Hg.): Economic History and the Arts, Köln/Weimar/Wien 1996, S. 67-88 (Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien, Bd. 5, Hg. Stuart Jenks, Michael North und Rolf Walter)..
- Ders.: Art at Auction in 17th Century Amsterdam, Amsterdam 2002.
- Ders.: Notes on Economic Development and the Market for Paintings in Amsterdam, in:

- Simonetta Cavaciocchi (Hg.): *Economia e arte secc. XIII-XVIII*, Prato 2002, S. 115-130 (Serie II – Atti delle “Settimane di Studi“ e altri Convegna 33) (= Montias 2002a).
- Müller, Albert: *Die Winterlandschaft in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Zur Entstehung, Funktion und Ausprägung eines Genres*, Magisterarbeit der philosophischen Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität, München 2006.
- Nierop, Henk F. K. van: *The nobility of Holland: from knights to regents, 1500-1650*, Cambridge [etc.] 1993.
- North, Michael: *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln ²2001.
- Ders.: *Geschichte der Niederlande*, München ⁴2013.
- Prak, Maarten: *The Dutch Republic in the Seventeenth Century: The Golden Age*, Cambridge 2005.
- Ders.: *Painters, Guilds, and the Art Market during the Dutch Golden Age*, in: S.R. Epstein und Maarten Prak (Hg.): *Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge/New York u.a. 2008, S. 143-171.
- Postma, Hugo J.: *De Amsterdamse verzamelaar Herman Becker (ca. 1617-1678). Nieuwe gegevens over en geldschietter van Rembrandt*, in: *Oud Holland* 102 (1988), S. 1-21.
- Raux, Sophie: *Lotteries, art markets, and visual culture in the low countries, 15th-17th centuries*, Leiden/Boston 2018.
- Roeck, Bernd: *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit : Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15. - 17. Jahrhundert)*, Göttingen 1999 (Sammlung Vandenhoeck).
- Ders.: *Der Morgen der Welt. Geschichte der Renaissance*, München 2018.
- Roelofs, Pieter (Hg.): *Hendrick Avercamp, Master of the Ice Scene. Exhibition catalogue*, Amsterdam/Washington 2009.
- Romein, Ed / Korevaar, Gerbrand: *Dutch Guilds and the Threat of Public Sales*, in: Neil De Marchi/Hans J. van Miegrot (Hg.): *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, Turnhout 2006, S. 165-184 (Studies in European Urban History (1100-1800), Nr. 6).
- Schama, Simon: *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt ²2009.
- Schott, Dieter: *Europäische Urbanisierung (1000-2000). Eine umwelthistorische Einführung*, Köln-Weimar-Wien 2014, bes. S. 141-148.

- Schütz, Karl: Die Jahreszeitenlandschaft, in: Wilfried Seipel (Hg.): Die Flämische Landschaft 1520-1700, Lingen und Wien 2003, AK Essen/Wien 2003-2004, S. 252-275.
- Schuurman, Anton: Probate Inventories: Research Issues, Problems and Results, in: Ad van der Woude/Anton Schuurman (Hg.): Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development, Wageningen 1980 (A.A.G. Bijdragen 23), S. 19-31.
- Schwartz, Gary: The Shape, Size and Destiny of the Dutch Market for Paintings at the End of the Eighty Year's War, in: Klaus Bussmann/Heinz Schilling (Hg.): 1648: War and Peace in Europe, Vol. II: Art and Culture, Münster 1998, S. 235-243.
- Ders.: Some Questions Concerning Inventory Research, in: A. Golahny/M.M. Mochizuki/L. Vergara (Hg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias, Amsterdam 2006, S. 59-71.
- Singer, Leslie: Microeconomics of the art market, in: Journal of Cultural Economics 2 (1) (1978), S. 21-40.
- Slicher van Bath, Bernard Hendrik: The economic situation in the Dutch Republic during the seventeenth century, in: Maurice Aymard (Hg.): Dutch capitalism and world capitalism / Capitalisme hollandais et capitalisme mondial, Cambridge 1982, S. 23-35.
- Sluijter, Eric Jan: Over Brabantse voddens, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw, in: Reindert Falkenburg et al. (Hg.): Kunst vor de markt / Art for the Market 1500-1700, Zwolle 2000. Englisch: On Brabant Rubbish, Economic Competition, Artistic Rivalry, and the Growth of the Market for Paintings in the First Decades of the Seventeenth Century, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 2009 1 (2). DOI: 10.5092/jhna.2009.1.2.4.
- Ders.: Determining Value on the Art Market in the Golden Age: An Introduction, in: Anna Tummers/Koenraad Jonckheere (Hg.): Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries, Amsterdam 2008, S. 7-28.
- Ders.: Rembrandt's Rivals. History Painting in Amsterdam 1630-1650, Amsterdam 2015 (Oculi – Studies in the Arts of the Low Countries, Bd. 14).
- Spaans, Erik: The Netherlands in the Golden Age. The Growing Pains of a Young Republic, in: Gregor J. M. Weber (Hg.): 1600-1700. Dutch Golden Age, Amsterdam 2018.
- Stechow, Wolfgang: Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century, London 1966 (National Gallery of Art: Kress Foundation Studies in the History of European Art).
- Steinsiepe, Klaus F.: Niederländische Winterlandschaften 1500-1700: Bruegel, Avercamp und die Kleine Eiszeit. Erschienen 2020 auf ART-Dok, URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-67979; DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006797>

- Suchtelen, Ariane van (Hg.): *Holland Frozen in Time. The Dutch Winter Landscape in the Golden Age*, Zwolle 2001 (AK Den Haag 2001-2002).
- Sutton, Peter C. (Hg.): *Masters of 17th-Century Dutch landscape painting*, Boston 1987 (AK Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-1988).
- Tummers, Anna: «By His Hand»: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship, in: Dies./ Koenraad Jonckheere (Hg.): *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008.
- Velthuis, Olav: *Visual Arts*, in: Ruth Towse (Hg.): *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham und Northampton 2003, S. 470-475
- Vermeylen, Filip: *Exporting Art across the Globe. The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century*, in: Reindert Falkenburg et al. (Hg.): *Kunst vor de markt / Art for the Market 1500-1700*, Zwolle 2000, S. 13-29.
- Ders.: *Painting for the market : commercialization of art in Antwerp's golden age*, Turnhout 2003 (Studies in European urban history (1100-1800), Nr. 2).
- Voet, Leon: *Antwerp, the Metropolis and its History*, in: Jan van der Stock (Hg.): *Antwerp, story of a metropolis 16th-17th century*, Gent 1993, S. 13-17 (AK Antwerp, Hessenhuis 1993).
- Vries, Jan de: *Art History*, in: David Freedberg/Jan de Vries (Hg.): *Art in History – History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, S. 249-282.
- Ders.: *Between purchasing power and the world of goods: understanding the household economy in early modern Europe*, in: John Brewer/Roy Porter (Hg.): *Consumption and the World of Goods*, London und New York 1993, S.85-132.
- Ders. / Woude, Ad van der: *The First Modern Economy. Success, failure, and perseverance of the Dutch economy, 1500-1815*, Cambridge 1997.
- Westermann, Mariët: *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Denver und Zwolle 2001 (AK Denver/Newark 2001-2002).
- Wijsenbeek, Thera: *Delft in the Eighteenth Century*, in: Ad van der Woude/Anton Schuurman (Hg.): *Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development*, Wageningen 1980 (A.A.G. Bijdragen 23), S. 157-176.
- Wiemann, Elsbeth / Gaschke, Jenny / Stocker, Mona (Hg.): *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. & 17. Jahrhunderts* (AK Stuttgart 2005-2006).
- Wood Ruby, Louisa: *The Montias Database: Inventories of Amsterdam Art Collections*, in: A. Golahny/M.M. Mochizuki/L. Vergara (Hg.): *In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam 2006, S. 395-401.

Woude, Ad van der: The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic, in: David Freedberg/Jan de Vries (Hg.): Art in history - History in art. Studies in seventeenth-century Dutch culture, Santa Monica 1987, S. 285-329.

Woude, Ad van der / Schuurmann, Anton: Editor's Introduction, in: Dies. (Hg.): Probate Inventories. A new source for the historical study of wealth, material culture and agricultural development, Wageningen 1980 (A.A.G. Bijdragen 23), S. 1-5.

Zanden, Jan L. van: The rise and decline of Holland's economy. Merchant capitalism and the labour market, Manchester und New York 1993.