

## Nils Büttner

### »Een veerdige handelinghe op de nieuw manier«

#### Das Neue und die Kategorie des Neuen in Haarlem um 1600

##### Selten neu

Was seinerzeit in der Luft lag, war nichts, was Karel van Mander mit dem Terminus »neu« belegt hätte.<sup>1</sup> Überhaupt verwandte er den Begriff »nieuw« nur selten, als er 1604 in Haarlem sein *Schilder-Boeck* publizierte. In diesem »Maler-Buch« wird, wie es auf dem Titelblatt heißt,

»der lernbegierigen Jugend erstmals die Grundlage der edlen und freien Kunst der Malerei vermittelt, in verschiedenen Teilen vorgetragen, danach in drei Teilen das Leben der berühmten, ausgezeichneten Maler der alten und neuen Zeit, schließlich die Auslegung der »Metamorphosen« des Publius Ovidius Naso, darüber hinaus auch die Darstellung der Figuren, alles zu Nutz und Frommen der Maler, Kunstliebhaber und Dichter sowie Menschen aller Stände.«<sup>2</sup>

Einen breiten Raum nehmen innerhalb dieses umfassenden Kompendiums der Malkunst die auf drei Bücher verteilten Malerviten ein, an deren Anfang die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler des klassischen Altertums stehen. Dort ist beispielsweise von Gyges die Rede, der die Kunst der Malerei erfunden habe, wobei allerdings nicht bekannt sei, wem er seine neue Erfindung, »zijn nieuwe Inventie«, weitergegeben habe.<sup>3</sup> Des Weiteren lernt man dort, dass »unsere Malkunst aus Ägypten nach Griechenland gelangte und dort als eine neue Entdeckung zum Vorschein kam.«<sup>4</sup>

1 Für seine stete Gesprächsbereitschaft zu van Manders Auffassung vom Neuen gilt Hessel Miedema, Amsterdam, mein besonderer Dank. Für die kritische Lektüre des Textes danke ich Ulrich Heinen, Mathias Ohm und Undine Wobus.

2 van Mander 1604.

3 Ebd., fol. 62v: »Tot onsen Lydischen Gyges weder keerende, hem wordt de eere ghegheven, dat hy, wesende binnen Egypten, de Schilder-const ghevonden, en den eersten Teyckenaer was. maer wanneer hy gheweest is, oft wien hy dese zijn nieuwe Inventie gemeen ghemaect oft gheleert heeft, daer hebben wy geen bescheydt van.«

4 Ebd., fol. 62v: »[...] dat onse Schilder-const is uyt Egypten ghecomen in Grieken, en daer als eenen nieuwen vondt te voorschijn ghecomen.«

Von dem Maler Parrhasius heißt es an anderer Stelle, er habe »die Malkunst durch seinen schnellen Geist um verschiedene neue Entdeckungen bereichert und verbessert«. <sup>5</sup>

### **inventio – erfinden, entdecken und wiederentdecken**

Zu den wenigen Dingen, die in den Lebensbeschreibungen der antiken Maler ausdrücklich als »neu« charakterisiert werden, treten in den Viten der modernen Maler weitere Neuerungen, wie die Jan van Eyck zugeschriebene Erfindung der Ölfarbe, die Antonello da Messina nach Italien gebracht habe. <sup>6</sup> Doch nicht nur bestimmte Maler werden als Neuerer bezeichnet. Auch die zeichnerische Kunstübung selbst besaß von Mander folgend ein innovatives Potenzial, egal ob sie von den Künstlern aus niederen Beweggründen oder zum Besten aller ausgeübt wurde.

»Denn fleißiges Studium befruchtet ohne Zweifel die guten Geister, die täglich neue, schöne Dinge ans Licht bringen, zum Vergnügen und um den unterschiedlichen Stimmungen und Geschmäckern der Menschen zu genügen.« <sup>7</sup>

Wie auch an anderen Stellen ist der Begriff des Neuen hier unmittelbar an den der Erfindung gebunden, an die künstlerische *inventio*, der van Mander augenscheinlich eine positive Qualität beimaß. Das verdeutlicht auch seine Lebensskizze des Malers Filippino Lippi. Dieser war

»in seinen Gemälden so erfindungsreich und so überaus geistreich, ja so durchmodelliert und so gänzlich staunenswert in seinen Ausschmückungen, dass er der erste wurde, der den Modernen in den Sinn brachte, die Gewänder zu verändern und sie, auf eine neue Art, mit schönen Verzierungen, seinen Figuren anzupassen, sie ihnen auf antikische Art umzuhängen und zu gürteln. [...] und als er nach seiner Rückkehr die begonnene Strozzi-Kapelle vollendete, tat er dies mit solcher Kunstfertigkeit

5 Ebd., fol. 69r: »Hy heeft de Schilder-const door zijnen snellen gheest met verscheyden nieuwe vindinghen vermeerderd en verbeteret.«

6 Ebd., fol. 104v: »maer ten lesten is gheweest enen Antonello, van Messina gheboren: Desen Siciliaen is d'eerste gheweest, die in Italien heeft ghebracht de nieuw inventie van d'olyverwe.«

7 Ebd., fol. 101: »Wanneer onder ander Consten, de ghene die uyt der Teycken-const ontstaen, worden van den Constenaers gheoeffent om strijdt, oft om te best: sonder twijffel, de goede gheesten met vlijtich ondersoecken baren, en brengen daghelijcx nieuwe fraey dingen in't licht, tot vermakinge, en voldoeninge der verscheyden ghesintheden, oft apetijten der Menschen.«

und zeichnerischer Finesse, dass sich jeder ob der Neuheit und des gewandelten Dekorationsstiles verwunderte, der dort zu sehen war: Männer in antikischen Rüstungen, mit all der oben beschriebenen Schönheit des Beiwerks, was auch für die Frauenkleider und Priestergewänder gilt.«<sup>8</sup>

Was van Mander in Filippino Lippi's Œuvre neben dessen Erfindungsgabe in Bezug auf die Dekorationen als neu würdigte, war die »niew manier«, die »neue Art«, die Gewänder nach antikem Vorbild zu gestalten. Es war die rhetorische Würdigung der erneuten Etablierung des antiken Ideals. Genau wie die Erfindung der Ölfarbe verdiente eine solche Wiederentdeckung als *inventio* in besonderer Weise Lob und Beachtung. Den der Rhetorik entlehnten Begriff der *inventio* wandte van Mander dabei nicht allein – in Anlehnung an seine Vorbilder aus der italienischen Kunsttheorie – auf die jedem Kunstwerk zugrunde liegende Erfindung an, sondern beispielsweise auch auf van Eycks »niew inventie«, die Ölmalerei.<sup>9</sup>

Der dem Neuen durchaus verwandte Terminus der *inventio*, mit dem gleichermaßen Erfindungen und Entdeckungen bezeichnet wurden, galt dabei nördlich der Alpen zugleich als Qualitätskriterium.<sup>10</sup> Das erweist zum Beispiel Gabriel Kaltemarckts 1587 zu Papier gebrachtes Bedenken, wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn möchte.<sup>11</sup> Explizit werden darin die Erfindung oder die Wiederentdeckung einer Kunsttechnik oder Kunstfertigkeit zum Argument, einzelnen Künstlern einen Platz in der Sammlung zuzuerkennen, die eine »Kunst widerumb an Tage gebracht haben« oder gar, wie etwa Jan van Eyck, etwas »erfunden, welches auch den allereltesten Malern als dem Apelle und andern unbekandt gewesen.«<sup>12</sup> Auch und vor allem in Gestalt des auf unzähligen Druckgraphiken angebrachten Hinweises auf die Autorschaft an einer Bildidee war der Begriff der *inventio* nachgerade omnipräsent. Soweit die spärlichen Schriftquellen über-

8 Ebd., fol. 109r: »Desen Philipppo Lippi dan was soo overvloedich van gheest, en inventie in zijn schilderen, jae soo bootsich, en soo heel nieusnuffich in zijn vercieringen, dat hy d'eerste was, die den Moderne in't hooft bracht de cleedingen te veranderen, en op een nieu manier, en met schoon ornamenten zijn figuren toe te maken, en op d'Antijcksche wijze t'omhangen, en gorden. [...] en alsoo weder keerende, voldede de begonnen Capelle voor Strozzi, en dat met sulcken Conste, en teyckeninge, dats hem yeder verwondert, om de nieuwicheden, en veranderinghen der versierselen, dieder in te sien zijn: gewapende Mannen op zijn Antijcksche, met alle boven verhaelde fraeyicheyt van bywercken, oock Vrouw hulselen, en Priesterlijck ghewaedt.«

9 Ebd., fol. 199v: »Dese Tafel op ghedaen wesende, heeftse nae zijn nieuw inventie, en ghelijck hy nu ghewoon was, vernist, en steldese te drooghen in de Sonne, maer of de penneelen niet wel ghevoeght en ghelijmt en waren, oft de hitte der Sonnen te gheweldich, de Tafel is in de vergaderingen gheborsten, en van een geweken.«

10 Vgl. dazu Spicer 2005 mit weiterer Literatur und Belegen.

11 Gutfleisch/Menzhausen 1989.

12 Ebd. S. 21 u. 24.

haupt verallgemeinernde Schlussfolgerungen zulassen, war dieser Terminus im nordalpinen kunsttheoretischen Diskurs fest etabliert.

Ganz anders der Begriff des Neuen. Abgesehen von den spärlichen Hinweisen auf neue Erfindungen, wie die Entdeckung der Ölmalerei, fand er vor allem dort Verwendung, wo es die Wiederentdeckung künstlerischer Errungenschaften der Antike zu würdigen galt. So verwendet van Mander den Begriff beispielsweise, um die »neue bessere Art«, »de nieuwbeter manier«, auszuzeichnen, für die der Maler Lambert Lombard berühmt gewesen sei.<sup>13</sup> Genau wie Marinus van Reymerswaele, von dem van Mander schreibt, er habe sich einer »kunstfertigen Handhabung auf die neue Art« befleißigt, »een veerdige handeling op de nieuwbeter manier«.<sup>14</sup> Gemeint waren damit eine stärkere Orientierung am antiken Ideal und das Bemühen um ein höheres Maß an mimetischer Qualität in der bildlichen Wiedergabe. Doch obwohl van Mander dieses Bemühen zahlreichen Malern zuschreibt, bedient er sich doch nur selten des Begriffes »neu«, um die Ergebnisse ihrer Bestrebungen zu charakterisieren. Zwar erweist die Lektüre des Schilder-Boeck, dass ein Verständnis seiner eigenen Zeit als »neu« zu den selbstverständlichen Prämissen seiner Wahrnehmung und Schilderung von historischen Prozessen gehört, doch findet das Wort ansonsten nur ausgesprochen selten Verwendung.<sup>15</sup>

### Vom flüchtigen Reiz und den Gefahren des Neuen

Ein Grund für diesen vorsichtigen Umgang mit dem Wörtchen »neu« mag darin liegen, dass dieser Begriff damals längst nicht den positiven Beiklang hatte, der ihm gegenwärtig gemeinhin zugewilligt wird. Denn die noch heute gültige Hochschätzung des Neuen, vor allem in den Wissenschaften und Künsten, setzte sich, will man der Philosophiegeschichte glauben, nur sehr allmählich in einem vom 16. bis zum 18. Jahrhundert andauernden Prozess gegen die traditionalistische Abwertung des Neuen zugunsten des

13 van Mander 1604, fol. 247v: »Alsoo Lambert Lombardus groot gerucht hadde, om zijn uytnemende blinkentheyte in onse Const, dewijl hy haer op de nieuwbeter manier wel van de eerste begon oefenen, hadde veel Discipulen: onder ander is oock hem by gevoecht Hubert Goltzius, geboren te Venlo, van afkomst doch van Wirtzburg, welck zijn voorders gheboort-plaets is.« Vgl. hierzu auch van Mander/Miedema 1994–1998, Bd. 4, S. 101.

14 van Mander 1604, fol. 261v: »Het gherucht wil qualijck laten verswijgen enen constighen Schilder, gheheeten Marijn van Romerswalen, oft Marijn de Seeu. Sijn wercken zijn veel geweest in Zeelandt. Hy hadde een veerdige handeling op de nieuwbeter manier, doch meer rouw als net, by dat icker van heb ghesien.« Vgl. van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 4, S. 228.

15 Diese Form der Reflexion auf das eigenzeitlich Neue gehörte »seit der Renaissance zu den grundlegenden Orientierungs- und Selbstverständigungsleistungen des europäischen Denkens.« Vgl. Rath 1986, S. 726f.

Alten durch.<sup>16</sup> Eine Schlüsselstellung wird zumeist René Descartes und Francis Bacon zugemessen, die für sich in Anspruch genommen hatten, neue Methoden des wissenschaftlichen Denkens und Argumentierens zu begründen. Ausdrücklich betont Bacon 1620 in der Vorrede seiner *Instauratio magna* das völlig Neue seiner Methode.<sup>17</sup> Durch sein »novum organum« wolle er »dem Verstand von den sinnlichen Wahrnehmungen aus einen neuen und sicheren Weg eröffnen und befestigen«. <sup>18</sup> Es wäre durchaus lohnend, einmal darüber nachzudenken, inwieweit Kunst und Kunsttheorie am Beginn der Neuzeit zu der positiven Bewertung der Kategorie des Neuen beigetragen haben, denn von der Kunst wurde schon seit der Renaissance gefordert, dass sie Neues hervorbringe. Ein berühmtes Beispiel dafür aus dem Bereich der nordalpinen Theorieproduktion ist Albrecht Dürer, der – genau wie nach ihm Karel van Mander – vom Maler eine inventive Begabung forderte und die Fähigkeit, Neues zu erfinden,

»dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur und obs mütlich war, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen.«<sup>19</sup>

Doch was die künstlerische Invention anging, gab es theoretische Überlegungen, die einer gewissen Skepsis gegenüber dem Neuen das Wort redeten.

Seit den Zeiten Leon Battista Albertis und den Anfängen der Kunsttheorie hatten sich deren Protagonisten bemüht, die antike Dichtungstheorie und die Regeln der Rhetorik auf die Bildkünste anzuwenden. Immer wieder wurde dabei vor allem die Dichtkunst des Horaz zitiert, nicht zuletzt weil die dort behauptete Gleichheit von Bild und Gedicht und das von Horaz proklamierte gleiche Recht für Dichter und Maler im Bemühen um die theoretische Aufwertung der Malerei zentrale Argumente geliefert hatten.<sup>20</sup> Doch ausgerechnet Horaz erwies sich, wo es um die angemessenen Themen für eine künstlerische Beschäftigung ging, nicht unbedingt als ein Freund des Neuen. »Es ist schwer, Allgemeines passend zu sagen«, hatte Horaz geschrieben, »Du wirst deshalb mit weniger Gefahr ein Schauspiel aus der Iliade ziehen, als dich an was ganz Neuerfundenes

16 Ebd.

17 »sunt certe prorsus nova«. Vgl. Bacon/Spedding 1858 (1963), Bd. 1, S. 123.

18 »novam autem et certam viam, ab ipsis sensuum perceptionibus, menti aperiamus et muniamus« Ebd. Bd. 1, S. 151 (Praefatio).

19 Heidrich 1910, S. 308.

20 Q. Horati Flacci opera (Oxford classical texts), Oxford 2000, (Hor. ars.) 361: »ut pictura poesis«; Hor. ars. 9f.: »pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas«. Vgl. auch Rensselar 1967; Warncke 1987.

zu wagen.«<sup>21</sup> In den beiden kommentierten Horaz-Ausgaben, die der Maler Rubens in seiner Bibliothek hatte, wurde die Botschaft dieser Zeilen als Mahnung verstanden.<sup>22</sup> Es sei weit besser, Gebräuchliches als Unbekanntes zu behandeln, führte beispielsweise der Brügger Professor Jacobus Cruquius aus, und Petrus Nanius aus Alkmaar schrieb in der vom Antwerpener Bischof Lieven van der Beke besorgten Ausgabe, dass selbst »Seneca all seine Tragödien ausgenommen seine ›Octavia praetexta‹ aus griechischen Quellen nach Italien gebracht hat.«<sup>23</sup> In dem so schon für die Antike verbürgten Traditionalismus fand auch die kulturkritische Moralistik Nahrung, die dem Neuen seit alters her mit Skepsis gegenüberstand. Sie fand sogar in einem anderen Horaz-Vers Bestätigung, der dem Neuen durchaus einen Reiz zuerkannte. Dort war von jenen Komödiendichtern die Rede, die ihr betrunkenes Publikum mit dem Reiz des Neuen, »grata novitate«, zu fesseln suchten.<sup>24</sup> Doch vermochte dieser Reiz, genau wie Lachen und Scherz, nur für kurze Zeit zu wirken.<sup>25</sup> Das lehrte auch Baltasar Gracián *Oráculo manual*, das viel gelesene und in alle europäischen Sprachen übersetzte »Handorakel«. Ausdrücklich betont Gracián, dass »Neuheit Beifall erweckt.«<sup>26</sup> »Und eine funkelnelagelneue Mittelmäßigkeit«, so heißt es dort an anderer Stelle,

»wird höher geschätzt als ein schon gewohntes Vortreffliches. Das Ausgezeichnete nutzt sich ab und wird allmählich alt. Jedoch soll man wissen, daß jene Glorie der Neuheit von kurzer Dauer sein wird: Nach vier Tagen wird die Hochachtung sich schon verlieren.«<sup>27</sup>

- 21 Hor. ars. 128f.: »difficile est proprie communia dicere, tuque rectius Iliacum carmen deducis in actus quam si proferres ignota indictaque primus.«
- 22 Der Nachweis dieser Bücher in Rubens' Bibliothek bei Arents 2001, S. 309, Nr. S1; S. 357 (19, kol. 2) und S. 310, Nr. S3; S. 356 (18, kol. 1).
- 23 Q[uintus] Horatius Flaccus cum commentariis & enarrationibus [...] Jacobi Cruquii Messenii literarum apud Brugenses professoris, Antwerpen 1597, S. 627: »rectè deducis in. aliquid ab Homer. scriptum deducis in actus sup. tuos, hoc est, melius ex vsitatis quàm ignotis & à nemine tactis scribis fabulam aut tragœdiam.« Q[uintus] Horatius Flaccus, cum erudito Laevini Torrentii commentario, nunc primum in lucem edito, item Petri Nanii Alcarniani in Artem poëticam, Antwerpen 1608, S. 798: »Sic Seneca omnes Tragœdias præter Octauiam è Græcis fontibus in Latium deduxit.«
- 24 Hor. ars. 220–224: »Carmine qui tragico uilem certauit ob hircum, mox etiam agrestis Satyros nudauit et asper incolumi grauitate iocum temptauit eo quod inlecebris erat et grata nouitate morandus spectator functusque sacris et potus et exlex.«
- 25 Horaz; Cruquius 1597 (wie Anm. 23), S. 630.
- 26 Gracián 1647, Nr. 81: »y en el otro la novedad soliciten aquí el aplauso.«
- 27 Ebd., Nr. 269: »Aplaze la novedad, por la variedad, universalmente; refréscase el gusto y estimase más una medianía flamante que un extremo acostumbrado. Rózanse las eminencias, y viénense a envejecer; y advierta que durará poco essa gloria de novedad: a quatro días le perderán el respeto.« Die Übersetzung zitiert nach: Gracián/Schopenhauer 1978, S. 113.

Ähnlich skeptisch zeigt sich dem Neuen gegenüber auch der bei weitem meistgelesene niederländische Philosoph an der Wende zum 17. Jahrhundert, Justus Lipsius. In seiner den Staaten von Holland zugeeigneten Schrift *De una religione* widmete er sich beispielsweise den Neuerern, den »Novatores«, die er als denkbar größte Gefahr für jedes Staatswesen charakterisierte:<sup>28</sup> »Ernstlich mahne ich Euch ihr Fürsten, nehmt Euch in acht. Durch keine Sache droht Reichen und Szeptern größere Gefahr.«<sup>29</sup>

### Natürlich – neu?

In dieser von Lipsius und der Moralphilosophie seiner Zeit vertretenen Skepsis gegenüber dem Neuen mag ein Grund dafür liegen, dass man die heute so hoch geschätzte Vokabel in den Niederlanden der Frühen Neuzeit eher selten im Munde führte. Was auch immer es noch an Gründen dafür geben mag: Längst nicht alles, was später als bedeutende Innovation wahrgenommen wurde und in der Rückschau als neu erschien, wird von van Mander auch so genannt. Das beste Beispiel dafür ist seine *Vita Caravaggios*, der, wie van Mander schreibt, »in Rom wunderbare Sachen macht«.<sup>30</sup> Ausdrücklich betont van Mander, dass »dieser Michelangelo sich mit seinen Werken bereits einen bedeutenden Ruf, Ehre und einen Namen erworben« habe.<sup>31</sup> Die Begründung dafür, dass lag für van Mander auf der Hand, war Caravaggios bemerkenswertes Bemühen um eine genaue Naturnachahmung.

»Denn sein Reden ist, dass alle Dinge nichts als Bagatelli, Kinderkram oder Pazziereien wären, egal was, oder von wem gemalt, so sie nicht nach dem Leben gemacht und gemalt seien, und dass es nichts Gutes oder Besseres geben könne, als der Natur zu folgen.«<sup>32</sup>

28 Zu Wirkung und Verbreitung dieser Schrift vgl. De Landtsheer 2006, S. 96f.

29 Lipsius 1675, hier: Bd. 4, S. 296: »Novatores periculosi in omni statu [...] Serio ego vos Principes moneo, cavete. A nulla re majus periculum imperiis & sceptris.«

30 van Mander 1604, fol. 191r: »Daer is oock eenen Michael Agnolo van Caravaggio, die te Room wonderlijcke dinghen doet.«

31 Ebd., fol. 191r: »Desen Michael Agnolo dan heeft alree met zijn wercken groot gherucht, eere, en naem gecreghen.«

32 Ebd.: »Dan zijn segghen is, dat alle dinghen niet dan Bagatelli, kinderwerck, oft bueselinghen zijn, t'zy wat, oft van wien gheschildert, soo sy niet nae t'leven ghedaen, en gheschildert en zijn, en datter niet goet, oft beter en can wesen, dan de Natuere te volghen.«

Das Lob, das van Mander der bedingungslosen Naturnachahmung Caravaggios zollt, wird noch durch die an den Schluss der Lebensskizze gesetzte Feststellung gesteigert, dass dessen malerische Handschrift gefällig, wunderschön und von einer Art sei, die der malenden Jugend zum Vorbild gereichen könne.<sup>33</sup> Neu fand er Caravaggios Art zu malen nicht, doch dessen Bemühen um höchste mimetische Treue bei der Naturwiedergabe traf augenscheinlich van Manders Ideal und das seiner niederländischen Zeitgenossen. Als van Mander 1583 nach Haarlem gelangte, so heißt es in seiner 1618 publizierten Lebensbeschreibung, habe er dort »kurz darauf die Bekanntschaft von [Hendrik] Goltzius und Cornelis [Cornelisz.] gemacht, die miteinander eine Akademie hielten und einrichteten, um nach der Natur zu studieren«, »om nae 't leven te studeeren.«<sup>34</sup> Es ist verschiedentlich und wohl zu Recht darauf hingewiesen worden, dass es sich bei dieser »Akademie« wohl nicht um eine Institution gehandelt habe, die auch nur annähernd dem entsprach, was man sich gemeinhin unter diesem Begriff vorstellt.<sup>35</sup> Dennoch waren tatsächlich alle drei Künstler um ein genaues Naturstudium bemüht, das van Mander in seinem dem *Schilder-Boeck* vorangestellten *Lehrgedicht* auch »der lernbegierigen Jugend« dringend ans Herz legte. Zur Morgenstunde, so lautet eine der Empfehlungen, möge man sich mit seinen Zeichenutensilien vor die Tore der Stadt begeben:

»Der schönen Ansichten halben, die draußen sich böten,  
 Wo wilde, geschnäbelte Musiker flöten,  
 Dort sollen sie viele Ansichten genießen,  
 Die später in die Landschaftsbilder fließen.«<sup>36</sup>

Wie verschiedene Zeichnungen von seiner Hand belegen, zählte van Manders Freund und Kollege Hendrick Goltzius zu jenen Künstlern, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts tatsächlich vor die Tore der Stadt zogen, um die gesehene Natur in Zeichnungen festzuhalten (Abb. 1).<sup>37</sup> Ohne unmittelbar in seine eigene Malerei einzufließen,

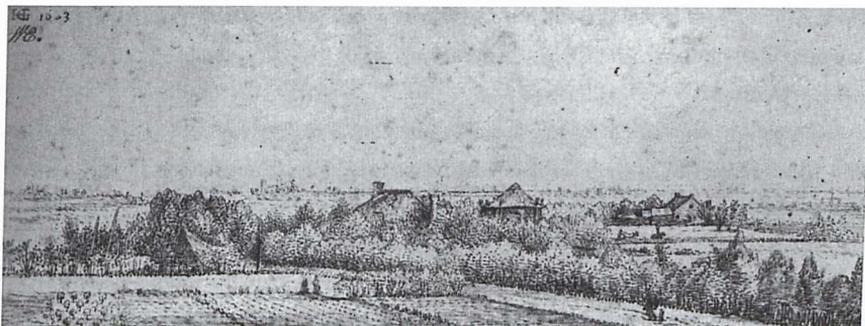
33 Ebd.: »dan soo veel zijn handelinghe belangt, die is sulcx, datse seer bevallijck is, en een wonder fraey maniere, om de Schilder-jeught nae te volgen.«

34 Vgl. van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 1, S. 26: »Eerstelijck tot Haerlem, etc. gekomen zynde in't jaer 1583. maeckte hy [...], en quam korts daer nae aen kennisse van Goltzius, en Mr. Kornelis, hielden en maeckten onder haer dryen een Academie, om nae 't leven te studeeren.«

35 Zur »Akademie« vgl. die kritischen Ausführungen von van Thiel 1999, S. 59–90, und van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 6, S. 18f. mit weiterer Literatur.

36 van Mander 1604, fol. 34r: »En gaen sin de schoonheyt, die daer is buyten, Daer ghebeckte wilde Musjckers fluyten, Daer sullen wy bespieden veel ghesichten, Die ons al dienen om Ladtschap te stichten.« van Mander/Miedema 1973, hier: Bd. 1, S. 202f.

37 Hendrick Goltzius: *Landschaftspanorama in der Umgebung von Haarlem, 1603*, Feder in brauner Tusche, 78 x 179 mm, Paris: Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Inv. 2628. In seinem *Schilder-Boeck*



1 Hendrick Goltzius: Landschaftspanorama in der Umgebung von Haarlem, 1603, Feder in brauner Tusche, Paris: Fondation Custodia.

scheinen diese extrem querformatigen Zeichnungen, die die Weite der holländischen Landschaft ebenso festhalten wie deren schlichte Motive, die zukünftige Malerei jedoch wesentlich angeregt zu haben. Schon bald gehörten derartige Bilder, gezeichnet, gemalt oder gedruckt, zum festen Repertoire der holländischen Kunstproduktion. Besonders die Tatsache, dass mit Beginn des 17. Jahrhunderts eine große Zahl von graphischen Serien mit schlichten landschaftlichen Motiven erschien, lässt auf ein in dieser Zeit sprunghaft gestiegenes Interesse an derartigen Darstellungen schließen. Denn beinahe alle damals tätigen Landschaftsmaler reproduzierten ihre Ansichten der heimischen Natur auch in Radierungen, die als niederländisches Spezifikum zu einem festen Bestandteil der visuellen Kultur wurden. So sah es zumindest der Diplomat Constantijn Huygens, der um das Jahr 1630 beschlossen hatte, die Geschichte seines Lebens aufzuzeichnen.<sup>38</sup> Das lateinische Manuskript enthält einen Exkurs über die Maler seiner Zeit und darin heißt es, dass in der

»leichten, blühenden, lebendigen Ausführung der Gestalten und jeden beliebigen Zustandes von Menschen und Tieren, und ebenso der Gestalten von Bäumen, Flüssen, Bergen und Landschaftselementen aller Art, die jetzt mit höchster Kunst-

berichtet van Mander (wie Anm. 2, fol. 284r), dass Goltzius um das Jahr 1600 erkrankte und seit dieser Zeit zum Zwecke der Erholung zahlreiche Spaziergänge unternahm. Ein Zusammenhang dieser Spaziergänge mit den Zeichnungen erstmals vermutet durch Reznicek 1961, Bd. 1, S. 7f. Vgl. van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 5, S. 197; vgl. auch Büttner 2006, S. 163f.

38 Das Manuskript befindet sich in der Bibliothek der Koninklijke Academie, Den Haag, Huygenshandschriften, Catalogus van Handschriften, N° XL.VIII. Die Passage zu Rubens dort auf fol. 967–969. Der lateinische Text ediert durch Worp 1897. Zu Huygens vgl. URL: [http://www.dbnl.nl/auteurs/](http://www.dbnl.nl/auteurs/auteur.php?id=huyg001) [http://www.dbnl.nl/auteurs/](http://www.dbnl.nl/auteurs/auteur.php?id=huyg001) (11. 02. 2008).

fertigkeit schnell hergestellt werden, die Niederländer – wenn überhaupt irgendwer, und ich nehme hier auch die Alten nicht aus – überlegen sind.«<sup>39</sup>

Besonders auffällig erschien dabei schon dem Zeitgenossen die große Zahl jener Maler, die sich auf die Landschaftsdarstellung kapriziert hatten. Dazu schrieb Huygens:<sup>40</sup>

»An Land[schafts]malern – so möchte ich jene nennen, die sich besonders um Wälder, Wiesen, Berge und Gegenden bemühen – gibt es in unseren Niederlanden eine so ungeheuer große und berühmte Menge, dass derjenige, der sie einzeln anführen wollte, damit ein Buch füllen dürfte.«

### Quantität und Qualität

Tatsächlich waren zu keiner Zeit und an keinem Ort je mehr Landschaften gemalt worden als in der vergleichsweise kleinen Provinz Holland. Im Rahmen einer statistischen Berechnung wurde ermittelt, dass die Zahl der in den sieben nördlichen Provinzen der Niederlande tätigen Maler sich in den Jahren zwischen 1605 und 1635 annähernd verdachtete.<sup>41</sup> Allein in den Jahren zwischen 1605 und 1615 hatte sich deren Zahl verdreifacht, wobei der stärkste Anstieg nach dem Jahr 1609 zu verzeichnen war. Es war die Zeit nach dem Waffenstillstand mit dem habsburgischen Süden, der eine lange Zeit der unmittelbaren militärischen Auseinandersetzung beendete. Ein Zusammentreffen zahlreicher politischer, wirtschaftlicher und kultureller Faktoren, die hier nicht im Einzelnen benannt werden können, hat damals zu einem explosionsartigen Anstieg der Kunstproduktion beigetragen, vor allem zu einer nie dagewesenen Produktion von Landschaftsbildern.<sup>42</sup> Tatsächlich lässt sich aus zeitgenössischen Inventaren errechnen, dass mehr als ein Drittel aller holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts dem Land-

39 Worp 1897, S. 64: »quâ hominum atque animalium formae statusque quilibet, arborum item fluviorum, montium et huiusmodi rerum campestrium figurae levi, florido, vividoque ductu celeriter effinguntur, quo nunc artificio, si quisquam (nec veteres hic excipio) Belgae mei praestant.«

40 Ebd., S. 70: »Ruralium pictorum (libet nempe sic appellare, qui sylvis praecipue, pratis, montibus pagisque operam dant) tam immensa in Belgio nostro ac praeclara seges est, ut, qui singulos commemorare curet, libellum impleat.«

41 Die Zahlen entstammen einer bislang unpublizierten Arbeit von Marion Boers-Goosens, deren Ergebnisse auch in einen Aufsatz eingeflossen sind: Boers-Goosens 2000.

42 Zu diesem Phänomen vgl. Bakker 2004, S. 262–298, mit weiterer Literatur.

schaftsfach angehörte. Sie waren manchmal nicht teurer als ein oder zwei Gulden, während sich das als Tagelohn ausgezahlte wöchentliche Einkommen von Webergesellen oder Fischerknechten zur gleichen Zeit um sieben Gulden bewegte. Landschaftsbilder waren damals selbst für die untere gesellschaftliche Mittelschicht keine unerreichbaren Luxusartikel. Dazu fügen sich die Berichte staunender ausländischer Reisender, die den Eindruck vermitteln, es habe in Holland kaum einen bürgerlichen Hausstand gegeben, der nicht üppig mit Gemälden ausgestattet war.<sup>43</sup>

Dieses Phänomen beobachtete und beschrieb rückblickend auch der Maler und Kunstschriftsteller Samuel van Hoogstraeten, der 1678 konstatierte, dass

»am Beginn dieses Jahrhunderts die Wände in Holland noch nicht so dicht mit Bildern behängt waren, wie sie inzwischen sind. Eher schlich sich dieser Brauch täglich mehr ein, der zahlreiche Maler dazu anspornte, sich auf das Schnellmalen zu verlegen, um alltäglich ein Stück zu verfertigen, sei es groß oder klein. Und während sie darin Gewinn und Ruhm noch suchten, kam es eines Tages gar zu einer Wette, zwischen Sonnenauf- und -untergang ein Stück anzufertigen, das in Qualität und Wert die anderen übertreffen sollte.«<sup>44</sup>

Der im Folgenden geschilderte Wettkampf dreier Maler wurde zu einer auch später gern referierten Legende.<sup>45</sup> Wohl wegen des anekdotischen Charakters dieser Erzählung, in der van Hoogstraeten die Vielzahl der Maler mit erhöhtem Produktionstempo in Verbindung brachte, fiel es über lange Zeit nicht auf, dass sich dieser Bericht an den aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts überlieferten Landschaftsgemälden tatsächlich bestätigen lässt.<sup>46</sup> So ist zum Beispiel ein 1614 datiertes Gemälde mit Reitern in einer Landschaft von Esaias van de Velde mit dünnen, lasierenden Farben auf einer Tafel

43 Büttner 2006, S. 163–169.

44 van Hoogstraeten 1678 (1969), S. 237: »In't begin dezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, aslze tans wel zijn. Echter kroop dit gebruik dagelijx meer en meer in, 't welk zommige Schilders dapper aenporde om zich tot ras schilderen te gewinnen, jae om alle daegen stuk, 't zy kleyn of groot te vervaerdigen. Zy dan hier gewin en roem in zoeckende, zoo viel'er eyndelijk een wedding, van binnen sonneschijn een stuk te maecten, dat in deugt en waerdy d'andere zou te boven gaen.«

45 Mit beinahe identischem Wortlaut erzählt sie auch Houbraken 1718–1721, hier: Bd. 1, S. 166f.

46 Erstmals wurde auf diesen Zusammenhang hingewiesen durch Montias 1987; Montias 1990. Seit-her ist eine große Zahl von monographischen Studien und Einzeluntersuchungen erschienen. Für einen Überblick vgl. Gifford 1995, S. 140–147; Sluiter 1999; Liedtke 2003.



2 Esaias van de Velde: Reiter in einer Landschaft, 1614, Enschede: Rijksmuseum Twenthe.

ausgeführt, die zuvor nur mit einer zarten Imprimitur überzogen wurde (Abb. 2).<sup>47</sup> Durch die dünnen Farbschichten hindurch, die deutlich eine Verarbeitung Nass in Nass verraten, erkennt man die horizontal verlaufende Maserung des Holzes, die zum Stimmungs- und Ausdrucksträger wird. Es ist immer wieder beschrieben worden, dass Esaias van de Velde mit diesem gestalterischen Kunstgriff zum Vorläufer zahlreicher anderer Haarlemer Maler wurde, die diese dünne Malweise schon bald aufgriffen.

### Schön schnell

Die von Samuel van Hoogstraeten mit drei Haarlemer Malern in Verbindung gebrachte Form der Effizienz ging als malerisches Spezifikum und typisches Phänomen der holländischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Kunstgeschichtsschrei-

<sup>47</sup> Esaias van de Velde: Reiter in einer Landschaft, 1614, Öl auf Holz, 25 x 32,5 cm, Enschede: Rijksmuseum Twenthe. Vgl. Keyes 1984, Nr. 114; Gibson 2000, S. 46f. Haak 1984, S. 141, bezeichnete das Bild als »the earliest known Holland landscape«.

bung ein. Dabei geriet aus dem Blick, dass diese Art der Malerei gar nicht gänzlich neu war, sondern auf älteren Traditionen fußte. So findet sich diese Form der lasierenden alla-prima-Malerei schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei Pieter Balten, einem Landsmann und Altersgenossen von Pieter Bruegel dem Älteren, den van Mander in seinem *Schilder-Boeck* als ausnehmend guten Landschaftsmaler lobt. Balten habe sich, so van Mander, sowohl in Öl- als auch in Wasserfarben einer glatten Manier und großer Schnelligkeit befleißigt, »een schoon en veerdige maniere«. <sup>48</sup> Durchmustert man den Fundus südniederländischer Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts, stößt man auf eine ungebrochene Traditionslinie dieser schnellen, lasierenden Malerei, die bis zu Rubens und weiter bis zu Adriaen Brouwer reicht, der sich über längere Jahre in den nördlichen Provinzen der Niederlande aufgehalten und in Haarlem seine malerische Ausbildung abgeschlossen hatte. <sup>49</sup> Doch nicht nur für van de Velde Arbeitstechnik, sondern auch für seinen motivischen Fundus lassen sich ältere Vorbilder anführen, die – und längst nicht nur von ihm – um das Jahr 1600 adaptiert wurden.

Besonders augenfällig werden diese Übernahmen auf dem Gebiet der Druckgraphik, die ungemein zur Popularisierung der schlichten, einheimischen Landschaftsmotive beigetragen hat. Eine Schlüsselrolle kam dabei dem Amsterdamer Verleger Claes Jansz. Visscher zu, der Drucke beinahe aller Haarlemer Künstler herausgab. Zudem radierte er selbst annähernd zweihundert Platten, teils nach eigenem Entwurf, teils nach älteren Vorlagen. So griff er beispielsweise die Kupferstichserien mit Dorflandschaften des sogenannten Meisters der kleinen Landschaften auf, die 1559 und 1561 im Antwerpener Verlag des Hieronymus Cock erschienen waren. Im 16. Jahrhundert hatten diese Drucke wenig Resonanz gefunden. Als sie jedoch 1601 in Antwerpen von Theodor Galle erneut herausgegeben wurden, begannen sie eine breite Wirkung zu entfalten, und das auch in den nördlichen Niederlanden. Ob im Original oder in Form der seinerzeit erschienenen Nachdrucke beeinflussten diese Blätter beispielsweise auch Esaias van de Velde, dessen Radierungen, genau wie seine vor 1625 entstandenen Gemälde, deutlich die Nähe zu den flämischen Vorläufern verraten. <sup>50</sup>

48 van Mander 1604, fol. 257r: »Hy wrocht in Water en in Oly-verwe, op een schoon en veerdige maniere.« Vgl. van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 4, S. 160f.

49 Vgl. für diese Zusammenhänge Büttner 2006, S. 157f.

50 Als Beispiel seien hier die Radierungen seiner Haarlem-Serie angeführt, etwa *Spaarvou* oder vergleichbare Blätter. Vgl. Gibson 2000, S. 102f. Als besonders dem flämischen Vorbild verpflichtet lässt sich hier ein Gemälde im Rijksmuseum anführen: Esaias van de Velde, *Landschaft mit Überfall*, 1616, Öl auf Holz, 36,7 x 50,1 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, Inv. SK-C-1533.

### *In Belgio nostro*

Derartige Bilder trafen seinerzeit auf ein kunstsinniges Publikum, das sowohl die heimatlichen Motive der Bilder wie die teils lockere und schnelle malerische Ausführung zu würdigen wusste. Dass zumal der malerischen Ausführung der Landschaften van de Velde höchste Wertschätzung zuteil wurde, bezeugt Constantijn Huygens, der stellvertretend für die reiche Landschaftsmalerei seiner Zeit nur drei Maler besonders würdigt:

»Indem wir die Übrigen ihrem Schicksal überlassen, unter denen Poelenburg, Uytembroeck, van Goyen und andere gewiss als außergewöhnlich hervorstechen, stelle ich exemplarisch für alle zwei vor: Jan Wildens und Esaias van de Velde, und stelle sie nur Paul Brill nicht gleich, der Niederländer war, aber sein Leben in der Fremde zugebracht hat.«<sup>51</sup>

Mit Jan Wildens und Esaias van de Velde werden von Huygens ein Exponent der Malerei des katholischen Südens der Niederlande und ein Vertreter der holländischen Malerei in einem Atemzug genannt, die – ohne dass den Unterschieden ihrer Gemälde in Technik, Ausführung und Preis Rechnung getragen würde – als einander gleichrangig vorgestellt werden. Übertroffen wurden sie nach Huygens' Auffassung allein von Paul Brill, der allerdings weniger als Niederländer denn als italienischer Maler charakterisiert wird. Huygens schreibt über die Maler in »unseren Niederlanden«, »in Belgio nostro«, und meint damit das gesamte Gebiet der heutigen Niederlande, Belgiens und einiger Teile Nordfrankreichs, die traditionell als gemeinsamer Kulturraum aufgefasst wurden.

Einer national orientierten Kunstgeschichtsschreibung blieb es vorbehalten, im 19. Jahrhundert nach dem spezifisch Eigenen der holländischen Kunst zu suchen.<sup>52</sup> Dabei gerieten die flämischen Vorläufer aus dem Blick, die von Huygens und anderen Zeitgenossen noch in einem gleichberechtigten Nebeneinander einer gemeinsamen niederländischen Kunsttradition wahrgenommen wurden. Erst die an der Kategorie des Nationalen sich orientierenden Kunst- und Geschichtswissenschaften am Beginn des

51 Worp 1897, S. 70f.: »Caeteris famae suae commissis, quâ profecto Poelenburgius, Uytembroeckius, Goyius aliique non proletariâ clarent, omnium instar duos, Iohannem Wildium Esaiamque Veldium propono et Paulo Brillio, Belgae et ipsi, sed peregre vitâ functo, tantum non adaequo.«

52 Die nationalistisch geprägte Deutungsgeschichte der niederländischen Malerei ist bis jetzt nur in Ansätzen aufgearbeitet. Vgl. dazu Vlieghe 1998; zukünftig: Ulrich Heinen: »Rasse und Vernichtungskrieg. Rubens bei Flamen und Deutschen«, Vortrag im Rahmen der Tagung *Die Tiefe der Oberfläche. Populäre Kunstgeschichte als Problem*, Rom, Bibliotheca Hertziana, 7. Oktober 2008.

19. Jahrhunderts hatten sich bemüht, das jeweils Eigene der flämischen und der holländischen Kunst zu beschreiben und zu erklären. Einen gewichtigen Beitrag dazu leistete der deutsche Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der angemahnt hatte, dass für ein Verständnis der niederländischen Malerei die Geschichte befragt werden müsse:

»Der Holländer hat sich zum großen Teil den Boden, darauf er wohnt und lebt, selbst gemacht und ist ihn fortdauernd gegen das Anstürmen des Meeres zu verteidigen und zu erhalten genötigt; die Bürger der Städte wie die Bauern haben durch Mut, Ausdauer, Tapferkeit die spanische Herrschaft unter Philipp II., dem Sohne Karls V., dieses mächtigen Königs der Welt, abgeworfen und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Kleinen und im Großen, im eigenen Land wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche nette Wohlstand, die Froheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, daß sie dies alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht.«<sup>53</sup>

Mit dieser Deutungsprämisse setzte ein Perspektivwechsel ein. Der Maler Esaias van de Velde, dessen Eltern als flämische Emigranten nach Amsterdam gekommen waren, erschien nun nicht mehr als Glied in einer langen Traditionskette einer gemeinsamen nord- und südniederländischen Malerei. Als holländischer Maler der ersten Generation wurde van de Velde zur Gründerfigur einer nationalen Malereitradition der nördlichen Provinzen der Niederlande. Das durchaus Eigene seiner Werke erschien in dieser Perspektive als neu und wurde seit dem 19. Jahrhundert auch immer als solches beschrieben.

### **Cornelis und die Sphinx**

Von den Zeitgenossen wurde seine Art der Malerei dabei weniger als neu, sondern vielmehr als anders und eigen wahrgenommen und beschrieben. Das erweist zum Beispiel auch der Blick auf die Bilder von Karel van Manders Freund Cornelis Cornelisz., der eine ausgeprägt eigene Art des Farbauftrages entwickelt hatte (Abb. 3).<sup>54</sup> »Er hatte sich eine sichere Art des Malens angewöhnt«, heißt es im *Schilder-Boeck*,

<sup>53</sup> Hegel 1983, S. 222f.

<sup>54</sup> Sie ist beispielsweise an einem seiner berühmtesten Gemälde ablesbar: Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *Adam und Eva*, 1592, Öl auf Leinwand, 273 × 220 cm, Amsterdam: Rijksmuseum, Inv. SK-A-129. Vgl. van Thiel 1999, S. 291f.

»eine gewisse sehr eigene Art der Pinselführung, bei der er fürderhin ohne jeden Wechsel und ohne etwas anderes zu versuchen, bis heute ununterbrochen geblieben ist.«<sup>55</sup>

Leider geht van Mander in seiner Äußerung nicht ins Detail, doch fällt beim Blick auf Cornelis' Gemälde auf, wie über lasierend dünn aufgetragenen Farbschichten mit wenigen pastoseren Strichen die Stofflichkeit von Gegenständen imitiert wird. Zudem wirken seine Bilder durch die in vielen Teilen noch durch die letzten Malschichten schimmernde bräunliche Imprimitur koloristisch geschlossen. Über diese Art der Farbverwendung hatte sich schon einige Jahre vor van Mander der Utrechter Kanonikus Johannes Stephanus de Wit ausgesprochen lobend geäußert, der nicht zögerte, Cornelis über alle Maler seiner Zeit zu stellen. Zwar gebe es welche, die ihm in der *inventio* und der Eleganz der Komposition überlegen seien, doch sei er niemandem in der angemessenen Farbwahl und der Malerei hintanzusetzen.<sup>56</sup> Wenige Jahre später äußerte sich Constantijn Huygens eher zurückhaltend zu diesem Maler. »Reichlich lobe ich Cornelis van Haarlem«, schrieb er,

»einen Zeitgenossen und Mitbürger von Goltzius, indem ich ihn diesem unmittelbar nachstelle. Aber bei dem Glück, welches in der Malerei dieses Jahrhunderts liegt, wäre ihm das Schicksal weniger wohlwollend gewesen, wenn es ihn dreißig Jahre später hervorgebracht hätte. In seiner Zeit war er berühmt; dass er auch unserer Zeit gefiele, hätte er kaum erreichen können; doch war er kein Maler von der gewöhnlichen Sorte oder jemand, dessen sein Vaterland sich schämen müsste.«<sup>57</sup>

Indem er als Angehöriger einer anderen Generation charakterisiert wird, erscheint Cornelis in Huygens' Perspektive nachgerade als altertümlich. Ohne dass diesem Überkommenen explizit ein Neues gegenübergestellt würde, kann sich – das macht der Kon-

55 van Mander 1604, fol. 292v: »Hy heeft hem aengewent een vaste manier van schilderen, met een eyghen seker wijze van strijcken, daer hy tsindert altyt sonder verwisselen, oft anders te versoecken, gestadigh tot noch toe is by gebleven.« Vgl. van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 6, S. 25f.

56 Worp 1897, S. 64: »Cornelius Cornelii, Harlemæus, præstantis in hac arte industriæ vir et quem Bataui non verentur præferre omnibus hujus æui pictoribus; Attamen sunt illo superiores in inuentionis præsertim dispositionisque gratia, verum coloribus apte collocandis pingendisque nulli profecto secundus, ita eius pictura vitam ipsam, non specimen dare videntur [sic].« Hier zitiert nach van Mander/Miedema 1994–98, Bd. 6, S. 18, Anm. 8.

57 Worp 1897, S. 64: »Cornelium Harlemensem, Goltzii coætaneum et concivem, satis laudo, cum huic proximum recenseo. Sed quæ nunc sæculi in picturâ felicitas est, minus huic bene fata voluissent, si tricennio posteriorem edidissent. Suâ ætate clarus vixit; nostræ ut placeret, vix obtinere posset; pictor interim non de vulgaribus, aut cuius pudere patriam oporteat.«



3 Cornelis Cornelisz. van Haarlem: *Adam und Eva*, 1592, Amsterdam: Rijksmuseum.

text des Zitates deutlich – die Malerei von Cornelis Cornelisz. nicht mit der überwältigenden Affektschilderung von Rubens messen, in dem Huygens den herausragendsten Vertreter der Malerei seiner Zeit sah.<sup>58</sup> Vor allem aber sollte man Huygens' Bemühen nicht übersehen, Cornelis abschließend durchaus als nicht gewöhnlichen Maler zu würdigen.

58 Zu Huygens' Bewunderung für Rubens' Affektmalerei vgl. Heinen 2007 mit weiterer Literatur.

Dass allen Unkenrufen zum Trotz auch spätere Autoren durchaus noch etwas mit Cornelis anfangen konnten, bezeugt Balthasar de Monconys, ein Diplomat und Connaisseur, der den Herzog von Chevreux 1663 auf seiner Europareise begleitete. Anlässlich eines Besuches in Haarlem notierte er am 22. August, dass

»von Leeuwarden seine Hoheit vor dem Abendessen in den Prinzenhof führte, wo es nichts Bemerkenswertes gab, abgesehen von zwei guten Gemälden, eines von Cornelis van Haarlem mit Adam und Eva, lebensgroß, das andere eine Taufe Christi, die, wie ich glaube, von Annibale oder Agostino Carracci war.«<sup>59</sup>

Das nämliche Bild von Cornelis Cornelisz. (Abb. 3) fand auch Konrad Zacharias Uffenbach unvergleichlich schön, der es 1711 bewunderte.<sup>60</sup> Bei dem von de Monconys für einen Carracci erachteten Gemälde handelt es sich übrigens um ein heute im Frans Hals-Museum befindliches Bild von Jan van Scorel.<sup>61</sup> Dabei erweist die lobende Erwähnung der beiden genannten Bilder – bei aller Unsicherheit in der Zuschreibung – im Kontext seiner anderen Bemerkungen zu Kunst und Künstlern, dass die Aktualität einer künstlerischen Position für ihn kein Kriterium war. So konnte er für Werke, die zu seiner Zeit längst nicht mehr »neu« waren, durchaus Bewunderung aufbringen, während er Dingen, die in der Rückschau als gleichsam revolutionär erscheinen, eher skeptisch gegenüberstand. Deutlich zeigt sich das bei seinem Besuch in Delft, wo er auch einen Maler namens Vermeer traf, der ihm nichts von seiner Hand zeigen konnte.<sup>62</sup> Allerdings sah er bei einem Bäcker ein Bild, für das 600 Gulden bezahlt worden seien, für das er allerdings keinesfalls mehr als 60 zu zahlen bereit gewesen wäre (Abb. 4).<sup>63</sup> Er sollte für lange Zeit der letzte bleiben, der sich überhaupt zur Malerei Vermeers äußerte. Vermeer geriet in Vergessenheit und wurde erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt. Damals

59 de Monconys 1666, Bd. 2, S. 172: »Avant que de diner van Leoarden mena M. à la maison du Prince, où il n'y a rien de remarquable, que deux beaux tableaux, l'un de Corneille de Harlem, d'un Adam et Eve en nature, et un Batême de Jésus-Christ, que je tiens d'Annibal ou d'Agostin Carrache.«

60 Uffenbach 1753–1754, hier: Bd. 3, S. 530 (10. Februar 1711).

61 Luijten/van Suchtelen 1994, Nr. 7, S. 338.

62 de Monconys 1666, S. 149: »A Delphes ie vis le Peintre Verme[e]r qui n'auoit point de ses ourages: mais nous en vismes vn chez vn Boulanger qu'on auoit payé six cens liure, quoyqu'il n'y eust qu'une figure, que j'aurois creu trop payer de six pistoles.« Vgl. dazu Broos 1995, S. 48; Greub 2004, S. 50.

63 Bei dem von de Monconys erwähnten Gemälde mag es sich um ein Gemälde wie die Gitarrenspielerin gehandelt haben, die sich nachweislich im Besitz des Bäckers Hendrik van Buyten befand: Jan Vermeer: Gitarrenspielerin, um 1669–1672, Öl auf Leinwand, 53 x 46,3 cm, Kenwood: English Heritage as Trustees of the Iveagh Bequest. Vgl. dazu Weber 1994 mit weiterer Literatur. Zu den genannten Preisen vgl. Montias 1989, S. 180, Anm. 40.



4 Jan Vermeer: Gitarrenspielerin, um 1669–1672,  
Kenwood: English Heritage as Trustees of the Iveagh Bequest.

wurde der den Zeitgenossen kaum bekannte Maler zur »Sphinx von Delft« und zu dem herausragenden Vertreter einer holländischen Kunst stilisiert, als der er heute weltberühmt ist.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> W. Bürger, eigentlich Etienne-Joseph-Theophile Thoré, kommt das Verdienst zu, Vermeer, »le sphinx«, wiederentdeckt zu haben. Vgl. Bürger 1860, S. 67–88. Vgl. auch Blum 1945.

## Die Tradition des Neuen

Vermeer wurde genau zu jener Zeit wiederentdeckt, als die internationale Avantgarde des 19. Jahrhunderts auch in den Niederlanden den immer wieder reproduzierten Mythos vom radikalen Traditionsbruch stiftete, dass ästhetische Neuerung stets aus der Überwindung des Alten erwachse. Die Überwindung des Alten und die Herausbildung eines nie da gewesenen Neuen wurde erst seit dieser Zeit zu einer Denkfigur, die dem kunsthistorischen Erzählpathos bei der Schilderung stilistischer Entwicklungen genauso zugrunde liegt wie jeder avantgardistischen Kunsttheorie. Hier finden sich zugleich auch die Wurzeln des avantgardistischen Traditionsbruchs, der mit der Vorstellung und Konstruktion einer künstlerischen Neuerung zwangsläufig einher geht. Gegen Ende der 1950er Jahre hat deshalb der Kritiker Harold Rosenberg das Schlagwort von der »tradition of the new« eingeführt, die aus diesem Überwindungspathos der Avantgarde erwachsen sei.<sup>65</sup> Unabhängig von der kulturellen Genese dieser »Tradition des Neuen« steht außer Frage, dass die ihr zugrunde liegenden Kategorien keine überzeitliche Gültigkeit beanspruchen können.<sup>66</sup>

In den Niederlanden der Frühen Neuzeit gab es diese Tradition des Neuen noch nicht. In einer höfischen Gesellschaft, die vom Prinzip der Memoria getragen war, die als prägende Form der Wahrnehmung die soziale Praxis und das alltägliche Leben bestimmte, kam der Kategorie des Neuen nur bedingt Bedeutung zu. Die soziale Praxis war in weiten Teilen von einem instrumentalisierten kollektiven Erinnern geprägt, das Gegenwärtiges stets in einem aus den jeweils aktuellen Bedingungen heraus erwachsenen, versichernden Zurückblicken wahrnahm. Alles Neue wurde stets im Kontext seiner jeweiligen Traditionen wahrgenommen und an seine Geschichte angebunden. Das galt auch und gerade für die zahlreichen Entwicklungen auf dem Gebiet der Künste, für deren Beschreibung man sich seit den Anfängen der Kunsttheorie philologischer Vorbilder bediente. Die mit Alberti einsetzende Übernahme aller wichtigen Topoi des kunsttheoretischen Diskurses aus der Rhetorik legt es nahe, die im Bewusstsein der Traditionen sich vollziehenden Entwicklungen auf dem Gebiet der Bildkünste mit dem Begriff

65 Schmidt-Burkhardt 2005, S. 1.

66 Tatsächlich führt vermutlich nur das Bemühen um die Rückgewinnung des Verständnisses von Begriffen aus der Vergangenheit zu den Bedingungen und Prämissen, unter denen die Protagonisten der Vergangenheit diese als ihre Gegenwart erfuhren. Auch in der Kunstgeschichte sollte die in den Geschichtswissenschaften allgemein akzeptierte Grundannahme der Alterität von Vergangenheit in den Grundprämissen ihrer Erfahrungsbildungsprozesse Wirkung entfalten. Vgl. zu diesem Problem Gumbrecht 2006.

der *Aemulatio* zu beschreiben.<sup>67</sup> Dieses »Nacheifern« versteht sich als ein Neugestalten im bewussten Umgang mit der Tradition. Nicht um mit ihr zu brechen, sondern um ihrem Regelsystem gemäß das Alte durch ein Neuere zu überbieten. Nicht der Bruch der Regeln oder die Neuschöpfung ist hierbei impliziert, sondern die Fortschreibung des als gut Erkannten zum Ziele einer allmählichen Vervollkommnung. Dieses Bestreben zielte darauf, das als vorbildhaft Betrachtete zu überbieten, durch ein Besseres, das zwangsläufig auch ein Neues war. Sein Neusein war in diesem Kontext ein eher nachrangiges Nebenprodukt. Karel van Mander, der sich mit den Modi seiner Beschreibung auch in seinen Kategorien dem Vorbild Giorgio Vasaris verpflichtet zeigt, verwendet den lateinischen Begriff der *Aemulatio* nicht. Das dahinter stehende Prinzip prägt jedoch sein gesamtes Schreiben und Denken. So gehört zu den in seinem *Lehrgedicht* stets wiederholten Forderungen an die »lernbegierige Jugend«, ein unermüdliches Bestreben, andere zu übertreffen.<sup>68</sup> »Vroech beginnen, ander overtreffen« lautet die Devise, auch sei besonderer Fleiß geraten, um selbst die Italiener zu überbieten.<sup>69</sup> Das Feld, auf dem diese Konkurrenz ausgetragen wurde, das stand für van Mander außer Frage, war ein möglichst hohes Maß an Naturnachahmung.<sup>70</sup> In einem kunsttheoretischen Wertesystem, dessen zentrales Kriterium die *Mimesis* ist, bedeutet eine nie da gewesene Steigerung der Naturnähe keinen Bruch mit der Tradition, sondern ausschließlich eine Verbesserung. Und deshalb war, was sich zu seiner Zeit ereignete, auch nichts, was Karel van Mander mit dem Terminus »neu« belegt hätte. Es als innovativ und nie da gewesen zu beschreiben, musste späteren Generationen vorbehalten bleiben.

## Quellen und Literatur

- Arents, Prosper: *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, hg. von Alfons K.L. Thijs, Antwerpen 2001.
- Bacon, Francis: *The Works*, hg. von James Spedding, Robert Leslie Ellis und Douglas Denon Heath, London 1858, 14 Bde., (Neudruck Stuttgart/Bad Cannstatt 1963).
- Bakker, Boudewijn: *Landschap en Wereldbeeld van van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004.

67 Vgl. Dörpp 2001; Bauer 1992.

68 van Mander 1604, fol. 2r: »vroech beginnen, ander overtreffen.«

69 Ebd., fol. 57v: »Vlijt doen, om d'italianen t'overtreffen, geraden«; vgl. ebd. fol. 7r: »Al veel door de mande, doet diligency, Vlijt te doen gheraden, om d'italianen hun Spreeckwoort te benemen. Op dat wy gheraken t'onser intency, Dat sy niet meer en segghen op haer spraken, Vlaminghen connen geen figueren maken.«

70 Zu van Manders Forderung der Naturnachahmung und dem mit diesem Ideal verbundenen Begriff »nac t'leven« vgl. Melion 1991, bes. S. 63–66.

- Bauer, Barbara: »Aemulatio«, in: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 141–187.
- Blum, André: *Vermeer et Thoré-Bürger*, Genf 1945.
- Boers-Goosens, Marion: »Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50* (2000), S. 195–219.
- Broos, Ben: »Un celebre Peijntre nommé Verme(c)r«, in: ders./Wheelok, Arthur K. (Hg.): *Vermeer. Das Gesamtwerk*, Ausst.kat. National Gallery of Art, Washington/Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Den Haag/Stuttgart u.a. 1995, S. 47–65.
- Bürger, W. (=Etienne-Joseph-Theophile Thoré): *Musées de la Hollande*, Bd. 2: *Musée Van der Hoop*, Paris 1860.
- Büttner, Nils: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.
- De Landtsheer, Jeanine: *Lievelling van de Latijnse taal. Justus Lipsius te Leiden herdacht bij zijn vierhonderdste sterfdag*, Leiden 2006.
- De Monconys, Balthasar: *Journal Des Voyages De Monsieur De Monconys*, Bd. 2: *Voyages d'Angleterre, Pais-Bas, Allemagne, & Italie*, Lyon 1666.
- Dörpp, Siegmund (Hg.): *Aemulatio*, Göttingen 2001.
- Gibson, Walter S.: *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley u.a. 2000.
- Gifford, E. Melanie: »Style and Technique in Dutch Landscape Painting in the 1620s«, in: Wallert, Arie u.a. (Hg.): *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, Los Angeles 1995, S. 140–147.
- Gracián, Baltasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, übers. von Arthur Schopenhauer, Stuttgart 1978.
- Gracián, Baltasar: *Oráculo manual y arte de prudencia*, Huesca 1647.
- Greub, Thierry: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, Petersberg 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, Paderborn 2006.
- Gutfleisch, Barbara/Menzhausen, Joachim: »How a Kunstkammer Should be Formed. Gabriel Kallimachos's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587«, in: *Journal of the History of Collections I* (1989), S. 3–32.
- Haak, Bob: *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1984.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Vorlesungen über Ästhetik I«, in: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1983.
- Heidrich, Ernst (Hg.): *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß*, Berlin 1910.
- Heinen, Ulrich: »Rasse und Vernichtungskrieg. Rubens bei Flamen und Deutschen«, Vortrag im Rahmen der Tagung: *Die Tiefe der Oberfläche. Populäre Kunstgeschichte als Problem*, Rom, Bibliotheca Hertziana, 7. Oktober 2008.
- Heinen, Ulrich: »Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen«, in: Knappe, Joachim (Hg.): *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007, S. 113–158.
- [Horaz] Q. Horati Flacci opera (Oxford classical texts), Oxford 2000.
- Houbraken, Arnold: *De groote schouburgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–1721.
- Keyes, George S.: *Esaias van de Velde, 1587–1630*, Doornspijk 1984.
- Liedtke, Walter: »Cottage Industry: Some Haarlem Landscapes of the Early Seventeenth Century«, in: *Apollo 158* (2003), S. 21–31.
- Lipsius, Justus: *Justi Lipsii v. c. opera omnia postremum ab ipso aucta et recensita: nunc primum copioso rerum indice illustrata*, 4 Bde., Wesel 1675.
- Luijten, Ger/van Suchtelen, Ariane (Hg.): *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620*, Ausst.kat. Rijksmuseum, Amsterdam 1993/94, Zwolle 1994.
- Melion, Walter S.: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's »Schilder-Boeck«*, Chicago u.a. 1991.
- Montias, John Michael: »Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art«, in: *Art History 10* (1987), S. 455–466.
- Montias, John Michael: »The Influence of Economic Factors on Style«, in: *De Zeventiende Eeuw 6* (1990), S. 49–57.

- Montias, John Michael: *Vermeer and his Milieu*, Princeton 1989.
- Rath, Norbert: »Neu, das Neue«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter u.a., 12 Bde., Bd. 6 (1984), Darmstadt 1971–2004, S. 726f.
- Rensselaer, W. Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.
- Reznicek, Emil Karel Josef: *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, Utrecht 1961.
- Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde*, Berlin 2005.
- Sluiter, Eric Jan: »Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw«, in: Falkenburg, Reindert u.a. (Hg.): *Kunst voor de Markt – Art for the Market 1500–1700*, Zwolle 1999, S. 113–143.
- Spicer, Jonathan: »The Role of Invention in Art and Science at the Court of Rudolf II«, in: *Studia Rudolphina* 5 (2005), S. 7–17.
- van Hoogstraeten, Samuel: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leervinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, Rotterdam 1678 (Neudruck: Utrecht 1969).
- van Mander, Karel: *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen Daer nae in dry deelen t'Leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtleggginghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis. Oock daerbeneffens wtbeeldinghe der fugueren, Alles dienstlich en nut den schilders, constbeminde en dichters, oock allen Staten van menschen*, Haarlem 1604.
- van Mander, Karel: *Den grondt der edel vrij schilderconst*, hg. von Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973.
- van Mander, Karel: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-Boeck (1603–04)*, hg. u. kommentiert von Hessel Miedema, 6 Bde., Doornspijk 1994–1998.
- van Thiel, Pieter J.J.: *Cornelis Cornelisz. van Haarlem 1562–1638. A Monograph and Catalogue Raisonné*, Doornspijk 1999.
- Vlieghe, Hans: »Flemish Art, does it really exist?«, in: *Simiolus* 26 (1998), S. 187–200.
- Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.
- Weber, Gregor J.M.: »Johannes Vermeer, Pieter Jansz van Asch und das Problem der Abbildungstreue«, in: *Oud Holland* 108 (1994), S. 98–106.
- Worp, J.A.: »Fragment ener Autobiographie van Constantin Huygens«, in: *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 18 (1897), S. 1–122.
- Uffenbach, Zacharias Konrad von: *Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland*, 3 Bde., Ulm u.a. 1753–1754.