

Ende des goldenen Zeitalters?

Aspekte niederländischer Porträtmalerei des späten 17. Jahrhunderts

vorgelegt von
Frank Scholze

bei
Dr. phil. habil. Reinhard Wegner
und
Prof. Dr. Herwarth Röttgen

Universität Stuttgart
Institut für Kunstgeschichte
November 1996

Inhalt

	Seite
1. Einführung	3
2. Porträtmalerei - Repräsentation und Individuum	6
2.1. Individualität und Ideal	6
2.2. Die Wirkung der Farbe	8
2.3. Repräsentation	9
2.4. <i>Imitatio</i> und <i>Decorum</i>	11
2.5. Tizian	13
2.6. Internationalisierung	15
2.7. Anthonis Van Dyck (1599 - 1641)	17
2.7.1. Ritter und Aristokraten - die <i>loechte maniere</i> Van Dycks	19
3. Das goldene Zeitalter des "bürgerlichen Realismus" im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts	23
4. Die Auftraggeber - Soziale und wirtschaftliche Situation in den Niederlanden	27
4.1. Patrizier und Adel	27
4.2. Aristokratisierung	29
4.3. Das "Katastrophenjahr" 1672	35
5. Ähnliche Karrieren - Caspar Netscher und Nicolaes Maes	37
5.1. Caspar Netscher (um 1636 - 1684)	37
5.2. Nicolas Maes (1634 - 1693)	43
6. Das Patrizierbildnis - Versuch einer Annäherung	48
6.1. Die Porträts von Maerten Nieupoort und seiner Frau Maria Colve	48
6.1.1. Tugend und Reputation	50
6.1.2. Aspekte der Idealisierung	54
6.2. Bildnis einer Frau im roten Atlaskleid	57
6.2.1. Statussymbole	59
6.3. Kostbare Kabinettstücke	61
6.4. Gattungsfragen	62
6.5. Patrizier- und Fürstenbildnisse	64
6.6. Werkstattpraxis und Invention	66

7. Künstlerische Wechselwirkungen - Flandern, Niederlande und Frankreich	68
7.1. Maltechnische Überlegungen zu Van Dyck	68
7.2. <i>Disegno</i> und <i>colore</i> , <i>rouw</i> und <i>net</i>	69
7.3. Farbe und Vornehmheit	72
7.4. Französischer "Klassizismus"	73
7.4.1. Maes, Mignard, Netscher - ein Bildvergleich	75
7.4.2. <i>Fijnschilderij</i>	78
7.4.3. Verwandte Ausdrucksmodi	80
7.5. Adriaen van der Werff	84
7.6. Kollektiver Geschmack und Eigenständigkeit	86
8. Schlußbetrachtung	88
8.1. Zwischen <i>disegno</i> und <i>colore</i>	88
8.2. Sozial- und geistesgeschichtliche Dimension der Idealisierung	90
9. Bibliographie	92
9.1. Bestandskataloge	92
9.2. Ausstellungskataloge	93
9.3. Literatur und veröffentlichte Quellen	95
10. Abbildungsverzeichnis	104

1 Einführung

Vor zwei Jahren war im Vorwort der Ausstellung *Dawn of the Golden Age*, die sich mit den Anfängen der sogenannten Blütezeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert beschäftigte, nachzulesen, wie unerfreulich das Goldene Zeitalter endete:

The Golden Age came to an end (...) By the end of the 17th century the dynamic, enterprising burghers of a bygone day had degenerated into periwigged effeminates. Politically the Dutch Republic was a spent force. The economy collapsed, art went downhill. What else could the insipid ninnies admire but a bland international Classicism, curly ornaments and frivolous decoration?¹

So augenzwinkernd überspitzt die Formulierung auch sein mag, drückt sie doch im wesentlichen die bisherige Bewertung der niederländischen Kunst, Wirtschaft und Politik in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aus - ein bedauernswerter Niedergang "perückentragender Weichlinge", der die Leistungen der ersten Jahrhunderthälfte nur um so deutlicher hervortreten läßt. Am Beispiel von Caspar Netscher (1636/39 - 1684) und Nicolaes Maes (1634 - 1693), die sich von "typisch niederländischen"² Genremalern zu gefeierten Porträtisten der Adels- und Patrizierkreise entwickelten, soll diese These überprüft und korrigiert werden. Ihre ähnlich verlaufenden Karrieren und die Rezeption ihrer Kunst machen sie zu aussagekräftigen Beispielen für die zeitgenössische Wertschätzung und spätere Tendenz zur Abwertung der niederländischen Malerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Ihre qualitätvollen Arbeiten sind vorbildlich für die stattfindende künstlerische Neuorientierung, die bislang weitgehend mißverstanden oder ignoriert wurde.

Nach der Klärung verschiedener Grundbegriffe und Zusammenhänge, die zur Analyse der Porträtmalerei seit der frühen Neuzeit nötig ist, werden anhand von Beispielen Tizians und Van Dycks Grundpositionen des repräsentativen Porträts vorgestellt und verglichen. Ausgehend davon wäre eine direkte Betrachtung niederländischer Porträts möglich, wären unsere Vorstellungen - wie das Zitat eingangs zeigt - nicht immer noch in starkem Maße

¹ Amsterdam 1993, S. 7.

² Im folgenden soll der Begriff Niederlande für die vereinigten sieben nördlichen Provinzen gebraucht werden und nicht Holland, das als politisch einflußreichste Provinz der Union von Utrecht oft als Synonym für diese verwendet wird. Die südlichen oder spanischen Niederlande werden entsprechend kunsthistorischer Terminologie (vor allem der englischsprachigen Länder) im weiteren als Flandern bezeichnet, obwohl auch dies nur eine pars pro toto Bezeichnung ist. Jedoch liegen im Unterschied zu den nördlichen Niederlanden tatsächlich alle künstlerischen Zentren der südlichen Niederlande in der Grafschaft Flandern. Vgl. Kassel 1989, S. 12. Zur Genese der Vorstellung vom "Typischen" der niederländischen Kunst vgl. vor allem Kapitel 3.

von den kunst- und kulturgeschichtlichen Modellen des Wachsens, Blühens und Vergehens geprägt, die im 19. Jahrhundert für die niederländische Malerei entwickelt wurden. Ein zeittypisches Beispiel für das zyklische Verstehen kultureller Abläufe sind Wilhelm Bodes *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei* von 1883, in denen er von der "allmählichen Erstarrung und Ausartung der Feinmalerei"³ spricht. Niederländische Maler des späten 17. Jahrhunderts werden als rein passive Rezipienten und Imitatoren "ausländischer Modeströmungen" gesehen und ihr Werk mit dem zur Norm erhobenen Werk Rembrandts verglichen und abgewertet.⁴

Eingedenk dieser Wertmaßstäbe soll daher das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld von Auftraggebern und Malern ebenso untersucht werden, wie die formale und stilistische Seite des Malprozesses. Anhand verschiedener Bildnisse Caspar Netschers, Nicolaes Maes' und einiger Zeitgenossen soll die Gattung des repräsentativen Porträts in den Niederlanden des späten 17. Jahrhunderts aus ihrem stilistischen und soziokulturellen Zusammenhang heraus neu bewertet werden.

Der stilistische Wandel in der Malerei der Niederlande gegen Ende des 17. Jahrhunderts ist unübersehbar. Zur Erklärung wird stets die Orientierung an Frankreich, den Vorbildern Poussin, Mignard, Champaigne und anderen, in einer Weise betont, die einem modernen kunsthistorischen Topos gleichkommt. Die Vorstellung vom überwältigenden Einfluß Frankreichs soll kritisch überdacht und differenzierter gefaßt werden.

Dazu gilt es einmal, die starken niederländischen Maltraditionen zu berücksichtigen, in denen die Künstler durch ihre Lehrzeit und den Kontakt mit anderen Malern standen. Hier sind Gerard Ter Borch (der Lehrer Netschers), Frans van Mieris, die Amsterdamer und Haager Porträtisten und auch teilweise der Rembrandtumkreis (zu dem Maes mit Einschränkungen zählt) zu betrachten. Diese Traditionen werden nicht, wie häufig angeführt, durch ständiges Kopieren verwässert, sondern lediglich in den Dienst eines spezifischen Auftraggeberkreises gestellt. Hierbei spielt die Entwicklung reicher Kaufleute zu noch reicheren "Rentiers", die eine Aufwertung der eigenen Stellung durch die soziale Orientierung am Adel suchten, eine zentrale Rolle. In diesem Zusammenhang ist auch die wirtschaftliche Entwicklung der Niederlande zu sehen, die trotz aller Rückschläge (vor allem

³ Vgl. das Kapitel "Ausgang der holländischen Malerei: Einfluß fremder Kunst und Verfall" bei Bode, 1883, S. 30-33.

⁴ Vgl. auch Valentiner, 1924, S. 9f.

nach dem Einmarsch französischer Truppen im Jahre 1672) für die Oberschicht noch profitabler wurde. Damit wurden die Patrizier zur wichtigsten Auftraggeberschicht, da große Teile des mittleren oder gehobenen Bürgertums wirtschaftliche Einbußen hinzunehmen hatten. Pastorale und mythologische Szenen entsprachen neben repräsentativen Porträts dem Wunsch der verbliebenen Auftraggeber nach Nobilitierung. Netschers Karriere in Den Haag zeigt ebenso wie die Maes' in Amsterdam, daß sie es verstanden, sich dieser spezifischen Klientel anzupassen.

Der zweite Ansatzpunkt gilt den bisher beinahe als getrennte Welten betrachteten südlichen und nördlichen Niederlanden. "The Age of Rubens"⁵ und die "Rembrandtzeit" stehen sich konträr gegenüber. Diese Trennung mag für manche Bereiche der Kunst hilfreich sein, doch gerade im Porträt der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ergeben sich doch vielfältige Bezugspunkte zwischen flämischen und niederländischen Künstlern. Hier kann im Bereich des Repräsentationsbildnisses mit Recht von einer gewissen Internationalisierung gesprochen werden. Anthonis van Dyck ist dabei als epochales Vorbild zu untersuchen, ebenso auch andere flämischer Maler wie beispielsweise Conzales Coques. Tut man dies, so zeigt sich für die niederländische Malerei des späten 17. Jahrhunderts meines Erachtens eine ebenso einflußreiche Beziehung und Wechselwirkung wie sie bisher ausschließlich für den französischen "Klassizismus" der Kunst zur Zeit Ludwigs XIV. postuliert, jedoch nicht nachgewiesen worden ist. Es sind weniger direkte künstlerische Vorbilder als vielmehr kunsttheoretische Überlegungen aus Frankreich, die in Wechselwirkung mit niederländischen Kunstauffassungen und -traditionen treten.

Ausgehend von diesen Überlegungen soll die verstärkte internationale Orientierung niederländischer Maler des späten 17. Jahrhunderts nicht als reine Nachahmung oder Einfallslosigkeit verstanden werden, sondern als bewußte Entscheidung, die, dem Kunstmarkt angepaßt, auch niederländische Maltraditionen fortführt und einen eigenständigen Beitrag zur repräsentativen Porträtmalerei leistet.

⁵ Titel der Ausstellung Boston/Toledo 1993.

2 Porträtmalerei - Repräsentation und Individuum

Spricht man von Individualporträt, so ist mit diesem Begriff die Darstellung eines bestimmten Menschen gemeint, dessen Individualität, d.h. seine unverwechselbare Persönlichkeit, durch seine physiognomischen Eigentümlichkeiten und nicht nur durch Zeichen seines Amtes oder Standes vergegenwärtigt werden soll.⁶ Daß der Begriff Porträt (*portrait*) zeitabhängig auch anders verwendet wurde, so z.B. bis ins 17. Jahrhundert hinein als Synonym für Bild oder Gemälde (*tableau*), sollte dabei stets berücksichtigt werden.⁷

Auch an wissenschaftlichen Klärungsversuchen des Porträtbegriffs bis in unsere Zeit wird deutlich, daß sich hierbei aufgrund der Besonderheit des Bildgegenstandes - des Menschen im tripolaren Wechselfeld von Künstler, Auftraggeber bzw. Dargestelltem und Betrachter - zahlreiche begriffliche und erkenntnistheoretische Probleme ergeben.⁸

2.1 Individualität und Ideal

Erwin Panofsky hat in seinem Werk zur altniederländischen Malerei zwei grundlegende Kriterien beschrieben, die das Individualporträt bestimmen und gegenüber anderen Bildgattungen wie dem Genrebild oder der Idealfigur abgrenzen:

(...) individuality, or uniqueness; and totality, or wholeness. On the one hand it seeks to bring out whatever it is in which the sitter differs from the rest of humanity and would even differ from himself were he portrayed at a different moment or in a different situation; and this is what distinguishes a portrait from an 'ideal' figure or 'type'. On the other hand it seeks to bring out whatever the sitter has in common with the rest of humanity and what remains in him regardless of place and time; and this is what distinguishes a portrait from a figure forming part of a genre painting or narrative.⁹

⁶ Dies entspricht inhaltlich in etwa der Definition von Keller, 1939, S. 229, die so oder leicht abgewandelt immer wieder angeführt wird.

⁷ So z.B. von Abraham Bosse (1602-1676), dem berühmten Kupferstecher und ersten Lehrer für Perspektive an der Académie Royale in Paris: "portraiture (...) qui est un mot général qui comprend et la Peinture et la Gravure." Zit. nach Paul O. Rave, "Bildnis" In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1948, Bd. 2, Sp. 639-680.

⁸ Zur allgemeinen Begriffsgeschichte des Porträts vgl. das Kapitel "Portraiture" bei Boehm, 1985, S. 45-50. Grundlegend auch Deckert, 1929, S.261-282 mehr jedoch wegen seiner stilistischen und inhaltlichen Begriffsklassifikation als der Schlußfolgerungen, die er daraus über die künstlerische Qualität des Bildnisses zieht. Eingehende Kritik an Deckert übte Lohmann-Siems, 1972, S. 68-74.

Je nachdem, auf welchem der beiden Pole eine stärkere Betonung liegt, ergibt sich seiner Ansicht nach eine eher beschreibende ("descriptive and static approach") oder deutende ("interpretative and dynamic approach") Porträtdarstellung.

David Martin unterscheidet, ähnlich wie Panofsky, zwischen "idealized" und "descriptive portraiture", wobei er den Begriff des idealisierten Bildnisses nicht lediglich als eine nach bestimmten Maßstäben verschönerte Darstellung sehen will, sondern eine, die allgemeine künstlerische Aussagen oder Vorstellungen des Malers mit einbezieht:

The idealizing portraitist uses his model's features as a framework on which to peg his artistic conceptions on man, rather than allowing either the distinctive appearance or distinctive character of his model to dominate.¹⁰

Dieser zweite, schwieriger zu beschreibende Pol des idealisierenden oder idealisierten Porträts erhält zusätzliches Problempotential in seinem nicht klar definierten Verhältnis zur sozialgeschichtlichen Dimension des Porträts, das den Menschen mit seiner "public mask" zeigt, "the mask formed in conformity with the habits, customs and ideals of contemporary society."¹¹ "Idealisierend" ist somit ein relativ vager Sammelbegriff für verschiedenartigste Zielsetzungen im Verhältnis von Künstler und Dargestelltem, der am ehesten in seiner negativen Abgrenzung aufgefaßt werden kann - als all das, was nicht "beschreibende" Darstellung ist im Hinblick auf die physiognomischen Eigentümlichkeiten des Gesichtes. Gerade diesem zweiten Pol des Individualporträts soll in der vorliegenden Arbeit verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet werden, da er in zunehmenden Maße die Porträtkunst der Niederlande im späten 17. Jahrhundert bestimmt. Dazu ist es wichtig, kurz auf die entscheidenden gattungsgeschichtlichen Entwicklungen innerhalb der Porträtmalerei der Neuzeit einzugehen, um diese Pole und das zwischen ihnen bestehende Spannungsfeld besser verstehen und beschreiben zu können.

⁹ Panofsky, 1958, Bd. 1, S. 194.

¹⁰ Martin, 1961, S. 69 unterscheidet dabei zwischen der "aesthetic" und der "biographical personality" des Künstlers in Anlehnung an Benedetto Croce "Zur Theorie und Geschichte der bildenden Kunst" In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 18 (1926), S. 21. Eine Unterscheidung, die in der Literaturwissenschaft mit der Trennung von Erzähler und Autor bei der Interpretation bereits wesentlich konsequenter verfolgt wurde, als in der Kunstgeschichte.

¹¹ Martin, 1961, S. 70. Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Götz-Mohr, 1987, S. 13-18, die den Aspekt der zunehmend idealisierenden Darstellung in der Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts als soziales Phänomen herauszuarbeiten sucht, in Abgrenzung zu der "Errungenschaft der Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts, (welche) die naturgetreue Abbildung der individuellen Physiognomie des Menschen" ist.

Die unstrittige Errungenschaft der Bildniskunst des 15. Jahrhunderts liegt in der Darstellung des autonomen, individuellen Menschen mit seiner unverwechselbaren Physiognomie, die durch Antonello da Messina in ihrer möglicherweise radikalsten Form - des nur über das Gesicht als Kraft- und Willenszentrum sich handlungsfähig Zeigenden - entfaltet wurde.¹²

Neben der Entfaltung des Individualporträts ist es die subtile Verwendung der Farbe, die sich vor allem im 15. Jahrhundert in Venedig herausbildet. Sie hat für die verschiedenen Funktionen des Porträts, wie noch zu zeigen sein wird, ebenfalls entscheidende Bedeutung.

Giovanni Bellini (um 1430-1516), der aus einer angesehenen venezianischen Malerfamilie stammte, gilt auch wegen seiner Stellung als Lehrer von Giorgione, Palmavecchio, Tizian und anderer als einer der bedeutendsten und einflußreichsten venezianischen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Seine Porträts stehen durch seinen Kontakt mit Antonello da Messina bei dessen Aufenthalt in Venedig 1475/76 und der möglichen Kenntnis von Werken Memlings in venezianischen Sammlungen in engem Zusammenhang mit den altniederländischen Beispielen.¹³

2.2 Die Wirkung der Farbe

Welche Wirkung die differenzierte Verwendung der Farbe für die Beschreibung des Dargestellten haben kann, spiegelt sich in einem sicherlich herausragenden Beispiel von Bellinis Porträtwerk wider. Es handelt sich dabei um das *Bildnis des Dogen Leonardo Loredan*.¹⁴ In Kopfhaltung und Bildausschnitt ähnlich dem Bildnis Antonellos von 1474 in Berlin, wendet sich der ungefähr Fünfzigjährige fast schon frontal dem Betrachter zu. Das Licht fällt von links oben herein, so daß sich Loredans vom Betrachter aus gesehen rechte Gesichtshälfte zunehmend verschattet. Auch das prächtige, goldverzierte Gewand und die Kopfbedeckung - Ausdruck seiner offiziellen Stellung - liegen nach rechts hin im Schatten. Ein Parapetto auf Brusthöhe trägt den Zettel mit der Künstlersignatur "IOANNES BELLINVS". Außer der in Bellinis Porträtwerk unvergleichlichen, durch die

¹² Zu Antonello vgl. Boehm, 1985, v.a. S. 145-150. Zur Bedeutung der frühniederländischen Malerei für die Entwicklung des Individualporträts vgl. Castelfranchi Vegas, 1984, S. 79-130.

¹³ Castelfranchi-Vegas, 1984, S. 187f.

¹⁴ Giovanni Bellini, *Porträt des Dogen Leonardo Loredan*, 1501/05, London, National Gallery.

Lichtführung geschaffenen Plastizität, ist vor allem die Behandlung der Farbe von Bedeutung. Farb- und Lichtwirkung bedingen und bestimmen sich gegenseitig, getragen von den Farbkontrasten des Ziegelrots im Parapetto, der Gelbtöne von Gewand, Kopfbedeckung und Haut sowie der Blautöne des Hintergrundes. Dieser Farbkontrast vermittelt einen - gleichsam über die rein räumliche Plastizität hinausgehenden - Kontrast von Figur und Hintergrund einerseits und die Begrenzung des Körpers durch den Parapetto andererseits. Die Farbe gewinnt somit eine "bauende Funktion" (Boehm), die in ihrem Zusammenklang auch für die Individualisierung und Charakterisierung der Person von Bedeutung ist. Der Farbzusammenklang erzeugt eine umfassende Bild-Atmosphäre, die die Vornehmheit des Dogen vermittelt, zusammen mit dem wieder nach links aus dem Bild gewandten Blick jedoch auch das "Phänomen der Ferne."¹⁵ Hier ist zu bemerken, daß Bellinis Bild formal auch stärker den mittelalterlichen Büstenreliquiaren ähnelt als z.B. die Bildnisse Antonellos, die Büste nimmt wieder deutlich größeren Raum ein, das Gesicht in der oberen Bildhälfte ist somit nicht mehr das fast allein Bildfüllende bzw. -bestimmende.

Außer der offiziellen Amtstracht sind es hier also sehr subtile künstlerische Mittel, welche den Aspekt der Idealisierung bestimmen und die Distanz zwischen Dargestelltem und Betrachter als Funktion seiner gesellschaftlichen Rolle vermitteln. Diese Mittel - im Beispiel Bellinis vor allem Licht und Farbe, jedoch auch das Anknüpfen an formale und inhaltliche Traditionen - lassen der Individualität Loredans noch genügend Spielraum, so daß "das Amt der Person, nicht die Person dem Amt"¹⁶ zugeordnet scheint.

2.3 Repräsentation

Eine Darstellung, die dem Individuum als wirkendes und handelndes Selbst deutlich weniger Präsenz im Vergleich zur Betonung seiner offiziellen Stellung einräumt, wurde in der überwiegenden Zahl der Fälle bestimmend für das Herrscherbildnis des 16.

Jahrhunderts. Hier zeigt sich stärker der Aspekt der Repräsentation¹⁷ des Menschen als

¹⁵ Boehm, 1985, S. 151f. Hier transportieren Farb- und Lichtwirkung inhaltliche Kategorien, sie vermitteln gewissermaßen die hoheitlich-auratische Wirkung des Dargestellten.

¹⁶ Boehm, 1985, S. 152 bezieht sich dabei auf Norbert Huse, *Studien zu Giovanni Bellini*, 1972, S. 98.

¹⁷ Wobei "Repräsentation als" hier in einem weiteren Sinne gemeint ist, der von Ähnlichkeitsbeziehungen unabhängig ist. Vgl. dazu Goodman, 1973, S. 17: "Tatsache ist, daß ein Bild, um ein Objekt [im Sinne von Thema] zu repräsentieren, ein Symbol für es sein muß, für es stehen, sich auf es beziehen muß; und daß kein Grad der Ähnlichkeit [allein] ausreicht,

etwas (als äußerer Faktor: Beruf, soziale Zugehörigkeit usw.) in seinem Verhältnis zur Darstellung als Individuum als psychologische Größe, welche dem Bildnis erlaubt, auch "unsichtbare Qualitäten darzustellen (...) seien sie seelischer, geistiger oder willentlicher Art."¹⁸ Symptomatisch dafür ist die meist schematischere, d.h. einem Ideal folgende Darstellung des Gesichts und der Körperhaltung im 16. Jahrhundert, eben jener Faktoren, über die sich das Individuum direkt mitteilen kann, wohingegen die Faktoren der Repräsentation (Umraum, Kleidung, Gegenstände, Symbole u.ä.) stärker dominieren als bei den Beispielen des 15. Jahrhunderts. Dies wird deutlich in der Vergrößerung des Bildausschnitts, d.h. der Ausweitung des Fokus, der sich weiter vom Gesicht entfernt. An die Stelle des Brustbildes traten Dreiviertel- oder Ganzfigurenporträt. Maria Kusche erklärt diesen Wandel durch soziale Faktoren, indem sie das ganzfigurige Repräsentationsbildnis in einer eigenständigen Tradition sieht, die unabhängig ist von der Entwicklung des Brustbildes:

Die ganzfigurige Darstellungsweise, bei der die Kleidung und damit der soziale Rang des Porträtierten voll sichtbar wurden, kamen dem Bedürfnis des Bürgertums entgegen, sich in ihren neuen Würden auszuweisen. Es war besser dazu geeignet, als das hauptsächlich auf das Antlitz konzentrierte Brustbild, das das Individuum mehr als den Stand betonte.¹⁹

Meines Erachtens bewertet sie die Entwicklung der kompositionell verschiedenen Porträtformen damit zu isoliert: Sowohl Brustbild als auch Ganzfigurenbild wurden entsprechend der epochalen Umwälzungen des 15. Jahrhunderts "erneuert", wobei das Brustbildnis für die Entdeckung und Entfaltung der Individualität die Vorreiterrolle einnahm und dies sowohl in der Darstellung des Adels als auch gehobener bürgerlicher Schichten, wie die Beispiele Jan van Eycks, Hans Memlings, Antonello da Messinas oder Giovanni Bellinis zeigen. Adelsporträt und bürgerliches Porträt beeinflussten sich dabei wechselseitig. Ohne dies aus den Augen zu verlieren, soll zunächst der Bereich des Adelsporträts und das dort auftretende Verhältnis von Individualität und "Repräsentation als" weiter untersucht werden.

um die erforderliche Relation der Bezugnahme herzustellen."

¹⁸ Boehm, 1985, S. 150.

¹⁹ Kusche, 1991, S. 20. Jedoch bildet sich der Typus des Brustbildes in Dreiviertelansicht, wie es von Campin oder van Eyck gemalt wurde, gerade erstmalig für eine bürgerliche Auftraggeberschicht aus.

2.4 *Imitatio* und *Decorum*

Ein wichtiger Punkt für die Beschreibung des höfischen Porträts, der auch in direktem Zusammenhang mit dem Kunstverständnis der Zeit steht, ist die Tatsache, daß das Kopieren von Bildnissen an den Höfen gängige Praxis war.²⁰ Dies erklärt sich aus der vielfachen Funktion des offiziellen Porträts und dem daraus resultierenden starken Bedarf. Zum einen sollte das Porträt den Herrscher im realen wie idealen Sinne darstellen, d.h. sowohl körperlich als Person als auch seine Macht und Würde. Dies schließt den immer wieder beschriebenen Stellvertreteranspruch ein, den das Herrscherbildnis schon seit den antiken Münzbildnissen besaß. Anne Steland faßt dies im Rahmen einer didaktischen Ausstellung so zusammen:

Herrscherbildnisse sollten Herrschaft legitimieren, die Machtposition verdeutlichen und den abwesenden Regenten im Abbild stellvertretend repräsentieren. (...) seit der beginnenden Neuzeit (wurde) auch im Herrscherbildnis zusätzliche Ähnlichkeit verlangt.²¹

Martin Warnke beschreibt die Funktionen des höfischen Repräsentationsbildes zutreffend als *Imitatio* (naturgetreue Nachahmung) und *Decorum* (normgerechte Erscheinung). Die Vorstellung von *Decorum* umfaßt dabei sowohl den Aspekt der "Repräsentation als" wie auch den der Idealisierung, die sich aus den jeweils zeitabhängig gültigen Maßstäben von Vornehmheit, Würde und anderen ethischen und ästhetischen Werten ergibt. Auch dabei handelt es sich um prinzipiell "unsichtbare Qualitäten", nicht jedoch primär psychologischer oder seelischer Art wie Boehm hinsichtlich der Individualität vermerkt, sondern eher um Eigenschaften normativer und gesellschaftlicher Art.

Der neue Repräsentationsanspruch des Herrscherbildnisses im doppelten Sinne, der *Decorum* und *Imitatio* berücksichtigt, kann nur als Teil der umfassenden geistesgeschichtlichen Entwicklung seit der Mitte des 15. Jahrhunderts verstanden werden, die den Menschen zunehmend als autonomes, individuelles Selbst begreift und so neue künstlerische Darstellungsformen nach sich zieht, die eine wie auch immer geartete Gewichtung des Verhältnisses von *Imitatio* und *Decorum* vornehmen müssen. Das Gleichgewicht oder Ungleichgewicht zwischen der Darstellung von "privater" und "öffentlicher" Person in der

²⁰ Zum prinzipiellen Problem des Vervielfältigens von Bildern vgl. die Kapitel "Bilder werden kopiert" bei Günter, 1991, S. 181-185.

²¹ Braunschweig 1992, S. 12.

bildhaften Umsetzung verschiedener Epochen zu bestimmen, ist daher für den Bereich der Porträtmalerei generell lohnenswert.²²

Weitere Verwendung fanden höfische Bildnisse in der dynastischen Ehepolitik bei der Wahl eines passenden Ehepartners oder als Geschenk für befreundete Höfe.²³ Der Wert der Bildnisse lag dabei stärker im Ikonographischen, d.h. in Rang, Würde und gesellschaftlichem Status des Dargestellten, eben dem, was er im Verhältnis von *Imitatio* und *Decorum* "darstellt", und nicht primär in der ästhetischen oder künstlerischen Originalität der Bilder. Diese eher außerkünstlerische Betrachtungsweise verwischt logischerweise die Grenzen zwischen Original und Kopie, die mehrschichtige Repräsentation des Herrschers steht im Vordergrund.

Um diese uns fremde Vorstellung zu verdeutlichen, lohnt sich ein Blick auf die Kunsttheorien, die am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert in Italien formuliert wurden. Giovanni Paolo Lomazzo bereitete mit seiner auf das Innenleben gerichteten Kunstmetaphysik den Weg für die Konzeption Federico Zuccaris, daß das Kunstwerk im Geist des Künstlers als *Disegno interno* oder *Idea* vorgebildet sein muß, um materiell umgesetzt zu werden. Dadurch, daß die Idee als *Disegno interno* den eigentlichen Wert des Kunstwerkes darstellt, ist die Materialisierung der Idee leichter wiederholbar, ohne an Wert zu verlieren. Natürlich muß trotzdem noch differenziert werden, zwischen der ersten Ausformung einer *Idea* als *Disegno esterno* und der Kopie, die ein anderer Maler nach dieser ersten Ausformung anfertigt und die somit zwangsläufig weiter entfernt sein muß von dem ursprünglichen *Disegno interno*. Es würde daher zu weit führen, diese Theorie im Sinne einer Auflösung künstlerischer Wertmaßstäbe ins rein mechanische Vervielfältigen zu verstehen.²⁴ Trotzdem begünstigten derartige Vorstellungen, die in der Tradition des Mimesisgedankens der Philosophie Platons der Idee apriorischen Charakter zusprechen und daher bereits die erste materielle Ausformung als Kopie des *Disegno interno* ansehen, zusammen mit einem steigenden Bedarf an Bildnissen die Praxis des Kopierens bzw. die Verbreitung von Repliken, da auf diese Weise natürlich auch der Verdienst von Malern und Kunsthändlern wuchs.²⁵

²² Vgl. Warnke, 1985, S. 272f.

²³ Ebd. S. 277-284.

²⁴ Klauner, 1961, S. 136-138. Zu Lomazzo, 1584 und Zuccari, 1607 vgl. Panofsky, 1924, S. 39ff und, stark zusammenfassend, Kultermann, 1987, S. 72f.

²⁵ Vgl. Günter, 1991, S. 182. "Es gab auch deshalb keine wirksame Kontrolle über die Vervielfältigung, weil die meisten Maler daran mitwirkten und davon profitierten." Klauner, 1961, Anm. 27, 29, 31 weist hier auf eine Bestellung Erzherzog Ferdinands hin, worin er Philipp II.

Zum anderen war es üblich, sich an passenden und würdigen Beispielen anderer Künstler zu orientieren und deren Bilderfindungen zu übernehmen. Kopieren gehörte daher zur Grund- ausbildung junger Künstler auch in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, wobei es nicht nur um die Motive, sondern auch um die Beherrschung der Maltechnik, der *pen-ceelsbehandeling*, des Lehrmeisters ging. "Es hat sogar den Anschein, als könnte die Kopie oder das Kopieren eines bekannten Motivs geradezu als ein Zitat angesehen werden, wobei der Ehrgeiz des Kopisten dahin ging, womöglich das Vorbild maltechnisch noch zu übertreffen."²⁶ Im geglückten Fall ehrte dies sowohl Vorbild als auch Nachahmer, wie man an dem bekannten Selbstbildnis Rembrandts im Alter von 34 Jahren sehen kann.²⁷ (Abb. 1) Hier orientierte sich Rembrandt in Haltung und Ausdruck unverkennbar an dem Bildnis des sogenannten Ariost von Tizian, das er nachweislich in Amsterdam gesehen hat.²⁸ (Abb. 2) Frans van Mieris griff seinerseits kompositionell auf Rembrandts Vorbild zurück, als er sich 1667 selbst porträtierte.²⁹ Dabei zeigen sogar seine Gesichtszüge eine gewisse Ähnlichkeit mit denen Rembrandts. (Abb. 3)

2.5 Tizian

Tizian schuf mit seinen Porträts Karls V. und Philipps II. vielbeachtete Vorbilder für das höfische Dreiviertel- und das Ganzfigurenporträt, ebenso wie für das Reiterbildnis. In seinen Bildern verbinden sich die subtile atmosphärische Behandlung der Farbe in der venezianischen Maltradition mit dem getragenen feierlichen Repräsentationsanspruch des habsburgischen Herrscherhauses.³⁰ Trotz des Einflusses seiner Bildnisse hat auch Tizian sich - wie im Falle des *Porträts Karls V. mit Hund* von 1533 - seinerseits an bestehenden Darstellungsformen und -schemata orientiert. (Abb. 4, 5) Hierbei wandelte er die Vorlage des österreichischen Hofmalers Jakob Seisenegger jedoch so ab, daß noch eindrucksvoller

bittet, Porträts der spanischen Könige für seine Porträtgalerie herstellen zu lassen. Dabei wünschte er ein bestimmtes Porträt Philipps II., das samt Rahmen kopiert wurde.

²⁶ Gaetgens, 1987, S. 112.

²⁷ Rembrandt, *Selbstbildnis im Alter von 34 Jahren*, 1640, Öl auf Lwd., London, National Gallery.

²⁸ Tizian, *Bildnis eines Mannes, sog. Ariost*, um 1512, Öl auf Lwd., London, National Gallery. Vgl. Berlin/Amsterdam/London 1991, Kat.-Nr. 32.

²⁹ Frans van Mieris, *Selbstporträt im Alter von 32 Jahren*, 1667, Öl auf Holz, Polesden Lacey (National Trust). Vgl. Naumann, 1981, Bd. 2, Kat.-Nr. 66.

³⁰ Beinahe paradigmatische Beispiele sind das Ganzfigurenporträt *Karl V. mit Hund*, um 1533, Madrid, Prado (nach einer Vorlage des österreichischen Hofmalers Jakob Seisenegger, 1532, Wien, Kunsthistorisches Museum) sowie das Reiterbildnis *Karl V. nach der Schlacht zu Mühlberg*, 1548, Madrid, Prado. Vgl. auch Trevor-Roper, 1976, S. 26.

die herrschaftliche Würde des Dargestellten bei gleichzeitiger Distanz und Vornehmheit vermittelt wird. Er konzentrierte den Bildausschnitt noch mehr auf die Figur des Kaisers und reduzierte schmückendes Beiwerk wie Vorhang, Fußbodenmuster und Hund. Die Auflösung von harten Konturen durch weiche Farbübergänge spielt eine weitere entscheidende Rolle für die Bildwirkung, vor allem auch bei der idealisierten Darstellung des Gesichts. Marianna Jenkins faßt dies folgendermaßen zusammen:

However, any hack can flatter a sitter by making his face more beautiful than it is in reality. The power of Titian's portrait does not lie in the correction of physical defects alone. Perhaps the most striking features of the composition are the easy carriage and graceful proportions of the body which suggests those qualities of majesty and courtly dignity that were so admired in the sixteenth century. It is as much by these effects as by "dissimulation" of ugly features that Titian has given embodiment to the concept of the emperor rather than the man.³¹

Tizian verzichtete in diesen Beispielen auf Embleme oder Allegorien, auch wenn der Schriftsteller Pietro Aretino ihm über das Reiterbildnis *Karl V. nach der Schlacht zu Mühlberg* schrieb:

(...) vorrei vedere a lo incontro fermarsi in piedi e moversi (...) la Religione e la Fama; l'una con la croce e il calice in mano, che gli mostrassi il cielo; e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo.³²

Indem Tizian auf derartige Symbolik verzichtete, betonte er mehr die Charakterisierung der Person und ihrer unmittelbar "realen" Umgebung, wie sie durch seine idealisierte Darstellung der Haltung, Gesichtszüge, Kleidung und des Umraumes erfahrbar ist, d.h. er verband *Imitatio* und *Decorum* auf subtile Weise enger miteinander. Stärker noch als Bellini verließ er sich dabei auf die Wirkung der Farbe in Verbindung mit einer lockereren und deutlich sichtbarerem Pinselführung. Dies geht beispielsweise bei dem *Bildnis des Dogen Andrea Gritti* so weit, daß Aretino sich 1545 in einem Brief darüber beklagte, solche Bilder seien eher nur skizziert (*abbozzato*) als fertig ausgeführt.³³ (Abb. 6) In einem ähnlichen Gewand wie Bellinis *Loredan* ist Gritti dargestellt, der Bildausschnitt zeigt jedoch seinen mächtigen Oberkörper bis zum Gürtel, vor dem sein rechter Arm den goldbraunen

³¹ Jenkins, 1947, S. 43.

³² Pietro Aretino in einem Brief vom April 1548, *Lettere sull' Arte*, Ausgabe Mailand 1957-60, Bd. 2, S. 212.

³³ Tizian, *Bildnis des Andrea Gritti*, 1540, Washington, National Gallery of Art. Pietro Aretino in einem Brief vom Oktober 1545, *Lettere sull' Arte*, Ausgabe Mailand 1957-60, Bd. 2, S. 106f. Vgl. Venedig 1990, Kat. Nr. 37.

Umfang hält. Rot, braun, gold und weiß sind die Farben, die ausschließlich verwendet wurden. Auch Gritti wendet den Blick aus dem Bild, er ist damit vom Betrachter distanziert, andererseits jedoch geben die sichtbare Pinselführung mit ihren energischen Strichen und der enge Bildausschnitt, den der nach links gewendete Körper bereits überschneidet, dem Bildnis eine Dynamik, die verbunden mit der Distanziertheit zugleich würdevolle Zeremonialität ausstrahlt.

Mit Tizians Porträts ist bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein formaler und inhaltlicher Rahmen für den relativ neuen Typus des Repräsentationsbildnisses abgesteckt; vor allem jedoch in seiner malerischen und farblichen Ausdruckskraft und der damit erzeugten atmosphärischen Bildwirkung übte er entscheidenden Einfluß auf das höfische Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts aus.

2.6 Internationalisierung

Die schnelle Verbreitung repräsentativer Bildnisse erklärt unter anderem, warum man mit Recht von einer "Internationalisierung" des höfischen Porträts gegen Ende des 16. Jahrhunderts sprechen kann. Die Betonung des *Decorum* in der von Tizian entfalteten Weise stand im Vordergrund, gleichzeitig wurde ein detailreicher, "feinmalerischer" Stil bevorzugt, der auf die Malweise altniederländischer Porträtkunst zurückgeht und durch Maler wie Anthonis Mor Verbreitung und Einfluß erlangte. Die einmal als gut erkannten Bildnischemata wurden immer wieder angewandt. Man mag sich die Frage stellen, warum Tizians Repräsentationsporträts nur in ihrer formalen, d.h. kompositorischen, nicht jedoch in ihrer malerischen Behandlung eine direkte Fortsetzung fanden.³⁴ Diese Beobachtung gilt in besonderem Maß für den Einflußbereich der Habsburger und speziell für Spanien, wo die Vorstellung des *Decorum* wesentlich vom Hofzeremoniell geprägt wurde, das aus Burgund übernommen worden war. Wichtig ist jedoch festzustellen, daß es bereits im 16.

³⁴ Diese Frage ist bislang nicht befriedigend beantwortet worden. Heinz, 1963, S. 104f, der hier leicht abgewandelt von den Wölfflinschen Grundbegriffen ausgeht, sieht den von Mor geprägten Stil als klarer in der politischen Aussage, um "die Vorstellung von der Sendung und der Pflicht des Fürsten" zu verdeutlichen: "Wie immer ist die klare und einfache Formel von stärkerer Überzeugungskraft als eine vierteilige und daher weniger bestimmte Idee (...) Der Triumph dieser Art von Malerei hat selbst die Wirkung der großen venezianischen Meister, selbst Tizians Fürstenbildnisse, weit übertönt." Neuere Forschungsansätze sind möglicherweise in der bislang unveröffentlichten Dissertation von Joanna Woodall, *The Portraiture of Anthonie Mor*. London Courtauld Institute 1989 enthalten.

Jahrhundert im Bereich des Adelsporträts mit höfisch-politischem Prestigeanspruch international zu einer stärkeren Angleichung kam als in anderen Bildgattungen. Denn auch an anderen Höfen orientierte man sich kulturell an der habsburgischen Hegemonialmacht. Roberto Longhi spricht daher zutreffend von "dem höfischen Geschmack, der abgesehen von persönlichen Qualitätsunterschieden überall derselbe war, von Florenz bis Madrid, von Paris bis Antwerpen, von Bronzino bis Sanchez Coello, Francois Clouet und Antonio Mor."³⁵ Diese Tendenz spielt - wie noch zu zeigen sein wird - unter anderen malerischen Vorzeichen auch im späten 17. Jahrhundert in den Niederlanden eine Rolle.

Die venezianische Maltradition im Stile Tizians wurde bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wieder aufgenommen und weitergeführt. Neue Malerpersönlichkeiten wie Velazquez, Rubens oder Van Dyck behielten das formale Schema des höfischen Repräsentationsbildes zwar bei, indem sie auf die bewährten Gesten, Haltungen und Attribute zurückgriffen. Sie bevorzugten jedoch einen freieren Farbauftrag, bei dem es stärker auf atmosphärische Wirkung ankam. Der Pinselduktus wurde dabei freier und lockerer, kurz, es kam zu einer erneuten Betonung der koloristisch-malerischen Bedeutung der Porträts. Damit verbunden war zudem eine größere Lebendigkeit der individuellen Merkmale der Dargestellten, die in Gefahr geriet, gänzlich zugunsten einer stilisierten Zeichenhaftigkeit aufgegeben zu werden, wie dies etwa in den Bildnissen Juan Pantoja de la Cruz' oder Josef Heintz' zu beobachten ist.³⁶ Indem erneut stärker malerische Werte zur Charakterisierung des Dargestellten eingesetzt wurden, knüpften Maler wie Van Dyck einerseits bewußt an die Tradition der venezianischen Porträtkunst Bellinis und Tizians an und schufen andererseits jedoch auch ein neues Gleichgewicht von *Imitatio* und *Decorum*.

2.7 Anthonis Van Dyck (1599 - 1641)

Anthonis Van Dyck, der von 1618 an nachweisbar in der Werkstatt von Rubens mitarbeitete, ist nach Rubens wahrscheinlich der bekannteste flämische Künstler des 17. Jahrhunderts und möglicherweise der bekannteste und einflußreichste Porträtist seiner Zeit. Obwohl er bei dem Antwerpener Maler Hendrick van Balen ausgebildet worden war, galt er schon zu Lebzeiten als ein Schüler Rubens'. Wie Julius Held betont, muß hierbei von

³⁵ Roberto Longhi, "Indicazioni per Sofonisba Anguissola" In: *Paragone* (1963) Nr. 157. Zit. nach Castelnovo, 1993, S. 66.

³⁶ Vgl. Klauner, 1961, v.a. S. 155.

einer besonderen Beziehung ausgegangen werden, da Van Dyck zu dieser Zeit selbst schon als unabhängiger Meister der Antwerpener Malergilde geführt wurde.³⁷ Zudem zeigen sich schon in dieser frühen Zeit der Zusammenarbeit Unterschiede in der malerischen Behandlung der Form. Christopher Brown verdeutlicht dies anhand eines Vergleichs dreier Bilder (aus London, Brüssel und Dresden) mit Darstellungen des "trunkenen Silen".³⁸ Zusätzlich kann man noch eine weitere Version von Rubens (in der Alten Pinakothek in München) mit heranziehen.³⁹ (Abb. 7, 8) Dabei zeigt sich, daß in den Gemälden Van Dycks von ca. 1618 und 1620 die Figuren weniger plastisch und körperlich sind, sondern stärker in ihrer Farb- und Lichtwirkung erfaßt werden. Der Farbauftrag Van Dycks ist dabei schon bewegter und differenzierter, einzelne Details sind nur flüchtig angedeutet, andere wieder stärker ausgeführt. Auch bei Rubens ist ein lockerer, jedoch gleichmäßigerer Farbauftrag zu beobachten. Körper und Stoffe sind dabei in allen Teilen gleich greifbar und plastisch gestaltet. Obwohl die Auffassungen beider Künstler malerisch zu nennen sind, betont Rubens dabei gleichzeitig die Plastizität der Gestalten durch eine differenzierte Lichtführung. Van Dyck geht es mit seiner Lichtführung jedoch stärker darum, Farben zu differenzieren, so daß seine Versionen des Themas flächiger wirken.

Es wurde deshalb immer wieder - zuletzt in der Van Dyck-Ausstellung in Washington 1990 - darauf hingewiesen, daß Van Dyck schon vor seiner Reise nach Italien, die er im Oktober 1621 begann, sich neben Rubens stark an italienischen, insbesondere venezianischen, Vorbildern orientierte:

Constantly in these early years, Van Dyck aligned himself as a painter with the light, the color, the techniques, and in the end - most importantly - in the human grace and pathos of Titian, Veronese, and Tintoretto. (...) he knew their works in large part from Rubens' copies and Rubens' collection, he saw there and pursued there what Rubens had not and would not develop fully for another decade. Van Dyck was the bellwether of his generation's interest in Venetian painting (...)⁴⁰

Während seines Italienaufenthaltes zwischen 1621 und 1627 hatte Van Dyck Gelegenheit, sein Interesse an italienischer Malerei zu erweitern und zu vertiefen. Dieser widmete er

³⁷ Julius S. Held, "Van Dyck's Relationship to Rubens" In: *Van Dyck 350*, 1994, v.a. S. 67f.

³⁸ Peter Paul Rubens (und Werkstatt), *Trunkener Silen*, um 1620, Öl auf Lwd., London, National Gallery. Anthonis Van Dyck, *Trunkener Silen*, um 1618, Öl auf Lwd., Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, sowie eine weitere Variante des Themas um 1620, Öl auf Lwd. Dresden, Gemäldegalerie. Vgl. Brown, 1982, S. 27-30.

³⁹ Peter Paul Rubens, *Trunkener Silen*, um 1617/18, Öl auf Eichenholz, München, Alte Pinakothek. Vgl. auch Washington 1990, Kat. 12.

⁴⁰ Susan J. Barnes, "The young Van Dyck and Rubens" In: Washington 1990, S. 23f.

sich auch fast ausschließlich, wie die zahlreichen Zeichnungen aus seinem italienischen Skizzenbuch beweisen. Antike Statuen interessierten ihn hingegen so gut wie überhaupt nicht, obwohl gerade die Antiken auch im 17. Jahrhundert für Künstler einen der Hauptgründe darstellten, nach Italien und dort vor allem nach Rom zu reisen. Bezeichnenderweise hielt er sich nur kurz in Rom auf, und die einzige Zeichnung, die er von einer antiken Skulptur (einer Sitzfigur des Philosophen Diogenes) anfertigte, beschäftigt sich primär mit der Verteilung von Licht und Schatten im Faltenwurf der Toga.⁴¹

Unter diesen Voraussetzungen muß seine Arbeit als englischer Hofmaler unter Karl I. gesehen werden. Als neuen Tizian holte der König Van Dyck 1632 nach England. Beide bewunderten die subtile Art, mit der das venezianische Vorbild Farbe und Licht zur atmosphärischen Charakterisierung seiner Bildnisse einsetzte.⁴² Mit den zahlreichen Bildnissen, die in England entstanden, wie das der *Cecilia Crofts, Lady Killigrew* (Abb. 9), das des *James Stuart, Herzog von Richmond und Lennox* oder das der *Königin Henrietta Maria mit Sir Jeffrey Hudson*⁴³ knüpfte er an das Vorbild Tizian an und wurde gleichzeitig selbst zum Vorbild mehrerer Generationen von Porträtmalern in verschiedenen Ländern.

2.7.1 Ritter und Aristokraten - die *loechte maniere* Van Dycks

Sehr gut lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Porträtauffassung Tizians und Van Dycks verdeutlichen, wenn man dessen ganzfiguriges *Porträt des Sir James Stuart*⁴⁴ Tizians Bildnis *Kaiser Karl V. mit Hund* gegenüberstellt. (Abb. 10, 4)

Van Dyck war erst kurze Zeit in England, als er Stuart porträtierte, wahrscheinlich aus Anlaß der Verleihung des Hosenbandordens, einer der höchsten und ehrenvollsten Auszeichnungen am Hof Karls I. Der Herzog trägt den Orden hier oberhalb des Strumpfes an der linken Wade, und auch das silberne Georgskreuz auf seinem schwarzen Umhang,

⁴¹ Das Original der Skulptur befindet sich heute im Louvre, das italienische Skizzenbuch Van Dycks im British Museum. Vgl. Brown, 1982, S. 69-72.

⁴² Vgl. Brown, 1982, S. 7, 62: "Titian was the idol of both King and painter, and in Van Dyck Charles (...) saw the Venetian artist reborn." Die allgemeine Wertschätzung, die Tizians Kunst in England genoß, ist belegt bei Tizianello, *Breve Compendio della Vita del Famoso Titiano Vecellio di Cadore Cavalliere, et Pittore, con l'Arbore della Sua Vera Consanguinità* . Venedig 1622.

⁴³ Washington 1990, Kat. 66, 67.

⁴⁴ Anthonis Van Dyck, *Sir James Stuart, Herzog von Richmond und Lennox* , 1633, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb 10. Anthonis Van Dyck, James Stuart, Herzog von Richmond und Lennox, 1633,
215 x 127,6 cm, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb 4. Tizian, Karl V. mit Hund, um 1533, 192 x 111 cm, Öl auf Lwd., Madrid, Prado

umgeben von einem Strahlenkranz, weist ihn als Mitglied des Hosenbandordens aus. In lockerem Kontrapost steht er vor einem dunkelgrünen Vorhang, der jedoch nur zwei Drittel des Raumes hinterfängt. Die Wand oder der Pfeiler aus hellbraun-grauem Material im Hintergrund links⁴⁵ bildet einen starken Helligkeitskontrast zum Vorhang und damit eine vertikale Trennlinie. Zur Rechten Stuarts befindet sich ein Jagdhund, der seinen Herrn ansieht. Spätestens hier drängt sich aufgrund der kompositorischen Ähnlichkeit ein Vergleich mit Tizians Bildnis Karls V. auf, das sich zu dieser Zeit im Besitz Karls I. von England befand. Die Körperhaltung der Dargestellten ist fast identisch, in Tizians Bild befindet sich der Hund nur zur Linken seines Herrn, während dieser den rechten Arm in die Seite stützt, bei Van Dycks Porträt ist es umgekehrt.

Karl V. steht ebenfalls im Kontrapost, beide Fußsohlen ruhen gleichmäßig auf dem Boden, der Bewegungsimpuls ist ebenso wie bei dem beschriebenen Dogenbildnis spürbar. Obwohl auch Tizian Gestalt und Haltung des Kaisers schon idealisierte, wirkt sie im Vergleich zu Van Dycks Darstellung des Herzogs kompakter und gespannter. Stuart scheint sein Spielbein leicht anzuziehen, so daß nur noch die Fußspitze auf dem Boden ruht (eine Vorstellung, die von den Schuhen mit Absatz verstärkt wird, welche das Knie stärker nach vorn abgewinkelt erscheinen lassen). Seine Haltung wirkt dadurch lockerer und zugleich gezielter, da ihr geringere Spannung innewohnt. Die Figur ist insgesamt schlanker und eleganter. Gleiches gilt auch für den Jagdhund, der, auf Van Dycks Bild von vorn gesehen, besonders schmal und hochgezüchtet erscheint. Bei Tizian wirkt der Hund, der von der Seite gezeigt wird, ebenfalls kräftiger und gespannter, er sitzt nicht, sondern steht neben seinem Herrn und hat so ebenfalls einen größeren Bewegungsimpuls. Obwohl verwandte malerische Mittel eingesetzt werden, stehen sich hier - überspitzt gesagt - Macht und Eleganz⁴⁶ als grundlegende inhaltliche Konzepte der Porträtauffassung

⁴⁵ Die Richtungs- bzw. Ortsangaben beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt, auf den Dargestellten, nicht auf den Betrachter. Trotz rezeptionsästhetischer Ansätze der neueren Kunstgeschichte (vgl. Wolfgang Kemp (Hrsg.) *Der Betrachter ist im Bild*. Berlin, 1992) gibt es meines Wissens für die Bildgattung Porträt noch keine Untersuchung über die Wechselwirkung zwischen Betrachter und Dargestelltem und dem damit in bewußtem oder unbewußtem Zusammenhang stehenden Beschreibungsmodus des Betrachters. Diesem auch für die Frage nach der Individualität des Dargestellten interessanten Gedanken soll hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden, da er den Rahmen der Arbeit sprengen würde.

⁴⁶ Seit dem 16. Jahrhundert vor allem als rethorischer Begriff verwendet (vgl. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Bd. 2, S. 203f, Ausg. Venedig 1763), trifft der aus dem lat. eligere (= auslesen, auswählen) abgeleitete Terminus (Zedlers Universallexikon, Bd. 8, Halle 1734, kennt immer noch nur den lat. Begriff) die in den Bildnissen ausgedrückte Geisteshaltung, auch wenn er sich, soweit mir bekannt, nicht in der kunsttheoretischen Literatur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts verankern läßt. Allerdings findet man hier bereits die zunehmend

gegenüber oder wie Eugène Fromentin bezüglich der Van Dyckschen Porträts formuliert: "Es sind keine Ritter mehr, es sind Kavalierere."⁴⁷

Die Vorstellungen von Vornehmheit und Würde, die Van Dyck so treffend darzustellen verstand, wurden geprägt von Traktaten wie dem *Libro del cortegiano* des Baldassare Castiglione.⁴⁸ Darin wird ein Verhaltenskodex für Höflinge entworfen, der sich auf Haltung, Gebaren, Kleidung und Geschmack (*gusto*) bezog. Am englischen Hof wurden diese Ideen schon seit Elisabethanischer Zeit aufgenommen und weiterentwickelt, ebenso in Frankreich. Das Äquivalent zum englischen *Gentleman* wurde dort durch die Vorstellung des *honnête homme* verkörpert. Verglichen mit dem italienischen Vorbild wurde stärkerer Wert auf Loyalität, Galanterie und Höflichkeit gelegt. Würdevolles Auftreten stellte dabei eine Verbindung aus Gewähltheit und einer gewissen "Lockerheit" dar, welche die eigene Überlegenheit demonstrieren sollte.⁴⁹ Diese Lockerheit oder Lässigkeit ist jedoch keineswegs im modernen Sinn des Wortes zu verstehen, sondern bewegte sich immer vollständig in den Bahnen, die durch die eigene Stellung vorgegeben waren. Nur durch die vollendete Beherrschung der jeweils gültigen Verhaltensnormen entstand Überlegenheit, die dann in scheinbarer Lässigkeit demonstriert wurde. Zunehmend wichtiger wurde während des 17. Jahrhunderts die Reputation, d.h. die Wertschätzung in den Augen anderer. Diese konnte am wirkungsvollsten durch äußere Zeichen wie Bewegung, Kleidung und Sprache erreicht werden.⁵⁰

wichtiger werdende Verbindung von Würde und Geschmack (*gusto*), die der modernen Vorstellung von Eleganz nahekommt, so z.B. bei Romano Alberti, *Origine e Progresso dell'Accademia de Disegno*. Rom 1604, S. 59. Vgl. Blunt, 1959, S. 146. Vor allem in Frankreich wurde seit dem späten 17. Jahrhundert der Begriff der "Élégance", ebenso wie der des "Goût", als ästhetisches Konzept in Literatur, Malerei und Gesellschaft entwickelt. Vgl. die *Encyclopédie* von Diderot/d'Alembert, Bd. 5, S. 482f, Paris 1755, Moriarty, 1988, S. 54ff.

⁴⁷ Zit. nach Hubala, 1970, Sonderausg. 1990, S. 57.

⁴⁸ Castiglione, 1528. Vgl. Erich Loos, *Castigliones Libro del Cortegiano: Studien zur Tugend-auffassung des Cinquecento*. Frankfurt 1955.

⁴⁹ Brown, 1982, S. 169 hat im Zusammenhang mit Van Dycks Porträt Karls I. bei der Jagd, 1635, Paris, Louvre auf diese Verbindung hingewiesen. Über Zusammenhänge und Unterschiede zwischen Cortegiano, Gentleman und *honnête homme* vgl. Weyl, 1989, S. 16-25 mit weiteren Literaturangaben.

⁵⁰ Weyl, 1989, S. 21 folgt hier A. Shalvi, *The Relationship of Renaissance Concepts of Honour to Shakespeare's Problem Plays*. Diss. Jerusalem 1962, S. 279: "(...) by about 1620 the code of honor was in fact an irascible code of reputation, far more concerned with outer show than with inner moral worth."

Jeffrey Muller weist darauf hin, daß der von Van Dyck selbst als *loechte maniere* beschriebene Stil ganz wesentlich an die inhaltlichen Vorstellungen von Würde und Vornehmheit gebunden war:

Van Dycks "airy style" can thus be understood as a style that seeks to evoke the "air", the delicate spirit that ideally would animate the whole painting. (...) The grace embodied in Van Dyck's history painting really was like the social grace of the aristocrats whose portraits he painted.⁵¹

Die unbestrittene Fähigkeit Van Dycks, dieser höfischen Haltung und Lebensart bildlichen Ausdruck und Dauerhaftigkeit zu verleihen, ist zugleich Ansatz von Würdigung und Kritik seiner Kunst. Als einer der gesuchtesten Porträtisten seiner Zeit gefeiert, hatte er einen beinahe schon unüberschaubaren Einfluß auf nachfolgende Malergenerationen in Italien, Flandern und in England.⁵² Auch sein Einfluß auf die Porträtmalerei der Niederlande, die er 1628-29 und nochmals 1632 besuchte, war unbestreitbar und soll im Folgenden näher untersucht werden.⁵³

Die negative Seite der Beurteilung blieb nicht aus: Schon bei seinem Italienaufenthalt unter dem abwertend gemeinten Spitznamen *il pittore cavalieresco* bekannt und von seinen flämischen Malerkollegen in Rom aufgrund seiner höfischen Lebensweise beneidet und abgelehnt,⁵⁴ wurde Van Dyck von der Kunstkritik und später von der kunstgeschichtlichen Forschung wegen der starken Anpassung an seine Auftraggeber kritisiert. Vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts wurde er verstärkt an der herausragenden Persönlichkeit Rubens gemessen und dabei sein Charakter negativ bewertet, seine künstlerischen Leistungen als "weniger genial" eingestuft. Eine Beurteilung, die selbst in Standardwerke der Kunstgeschichte Eingang gefunden hat:

Wahr ist es, daß (...) Van Dyck im Vergleich mit Rubens auch als Bildnismaler kraftlos wirkt. Es fehlt ihm die Sicherheit und Ruhe, mit der Rubens selbst das Ungemeine ins Werk setzt und zu Ende bringt. Die Ausführung kann bei ihm unkonzentriert, ja achtlos werden; er neigt zu Übertreibungen (...)⁵⁵

⁵¹ Jeffrey M. Muller, "The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck" In: Washington 1990, S. 30-34. Van Dycks Beschreibung seines Stils findet sich auf einer Kompositionszeichnung, um 1620, Chatsworth, Devonshire Collection. Vgl. Vey, 1962, Bd. 1, Kat.-Nr. 103.

⁵² Vgl. Brown, 1982, S. 222-230.

⁵³ Vgl. Van Gelder, 1959, S. 43-86.

⁵⁴ Vgl. Bellori, 1672, S. 255f.

⁵⁵ Hubala, 1970, Sonderausg. 1990, S. 57. In diesem Tenor auch Piper, 1992, S. 81 u.a. Vgl. Filipczak, 1987, S. 90f mit verschiedenen Beispielen für die zunehmend kritischere Beurteilung um die Jahrhundertwende.

Das spezifisch malerisch-koloristische Element, das Van Dyck in seiner Auseinandersetzung mit Tizian gewinnt und das seinen Stil von dem Rubens' unterscheidet, wird hier als "Achtlosigkeit" beschrieben und erst in neuester Zeit grundlegend überdacht und gewürdigt.⁵⁶

⁵⁶ Zusammenfassend dargestellt bei Arthur K. Wheelock, "The Search for 'The Central Orb': Van Dyck and his historical Reputation" In: Washington 1990, S. 11-16: "He (= Van Dyck) was proud, ambitious, and yet too ready to ingratiate himself with his patrons by acceding to their demands." Gleichzeitig wurde in dieser Ausstellung die künstlerische Persönlichkeit Van Dycks neu bewertet und "von Rubens' Schatten befreit". Dabei stellt gerade Van Dycks Beschäftigung mit der venezianischen Malerei und Tizian einen entscheidenden Ansatzpunkt dar.

3 Das goldene Zeitalter des "bürgerlichen Realismus" im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts

Schon bei der Van Dyck-Rezeption zeigt sich eine (beinahe mit moralischen Kategorien verbundene) Bewertung der Porträtkunst, welche die psychologisch-individualisierende Bedeutung des Bildnisses hoch über die repräsentativ-idealisierende stellt. Eine ähnliche Bewertung spiegelt sich auch in der Auseinandersetzung mit der niederländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts wider, wie sie selbst in der gegenwärtigen kunsthistorischen Literatur noch zu finden ist. Während die Porträts von Malern wie Frans Hals oder Rembrandt aufgrund ihrer psychologischen Durchdringung gewürdigt werden, ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden immer wieder ein (sicherlich zu recht beobachteter) "Geschmackswandel" konstatiert worden, mit dem jedoch gleichzeitig ein "Qualitätsverlust" zu verzeichnen sei.⁵⁷

Wie Barbara Gaehtgens zeigen konnte, ist für die generelle Abwertung der niederländischen Malerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts vor allem das kunsthistorische Modell des kulturellen Wachstums, Blühens und Vergehens verantwortlich, wie es im 19. Jahrhundert geprägt wurde.⁵⁸ Kunsthistoriker und -kritiker wie Thoré-Bürger, Jakob Burckhardt, Wilhelm Bode oder Cornelis Hofstede de Groot rückten Maler wie Vermeer und vor allem Rembrandt ins Zentrum des Interesses. Zugleich legten sie damit aber auch einen Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung fest, nachdem es ihrer Meinung nach unwillkürlich zu "Erschlaffung" und "Verfall" kam, ja kommen mußte.⁵⁹ Interessanterweise wurde dabei zugleich die schlichte "Bürgerlichkeit" der Kunst Rembrandts und seiner

⁵⁷ Haak, 1984, S. 499 ebenso Hubala, 1970, Sonderausg. 1990, S. 45 als stellvertretend für im Grunde differenzierte Darstellungen der niederländischen Malerei, die sich jedoch von derartigen Werturteilen nicht freimachen können.

⁵⁸ Gaehtgens, 1987, S. 30f. In diesem Zusammenhang ist die Übertragung biologisch-organischer Modellvorstellungen auf historisch-kulturelle Zusammenhänge interessant, eine Tradition, die sich unter anderen Vorzeichen von Vasari bis Winckelmann verfolgen läßt. Vgl. Dilly, 1979, S. 95. Zur prinzipiellen Problematik dieser Übertragung vgl. Kubler, 1962, v.a. S. 8f: "(...) the biological metaphor of style as a sequence of life-stages was historically misleading, for it bestowed upon the flux of events the shapes and the behavior of organisms."

⁵⁹ Wilhelm von Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*. Berlin 1906, v.a. S. 1. Vgl. auch Wilhelm von Bode und Cornelis Hofstede de Groot, *Rembrandt: Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde*. 8 Bde. Paris 1897-1905, Theophilé Thoré (alias William Bürger), "Van der Meer de Delft" In: *Gazette des Beaux-Arts* 21 (1866), S. 297-330, 458-470, 542-575.

Zeitgenossen betont, um sie mit der späteren, repräsentativ "höfischen" Kunst kontrastieren zu können.

Hier liegen auch die Wurzeln der Vorstellung, die niederländische Kunst des "goldenen Zeitalters" sei ausschließlich ein exakter Spiegel der Wirklichkeit, von protestantisch-nüchtern denkenden Bürgern in Auftrag gegeben. Jan Bialostocki konnte nachweisen, daß der Begriff des "Realismus" im 19. Jahrhundert eine entscheidend falsche Besetzung erfuhr, da man nicht berücksichtigte, daß auch immaterielle Kategorien (wie Tugenden, Laster und andere geistig-moralische Eigenschaften) so dargestellt wurden, als ob das Bild eine reale Wirklichkeit wiedergebe. Thoré-Bürgers Konzept der photographischen Darstellung eines *vie vivante* des 17. Jahrhunderts blieb lange Zeit wirksam.⁶⁰ Dabei wurde nicht zwischen einem Realismus der Darstellung und einem Realismus des Darstellungsgegenstandes unterschieden, sondern davon ausgegangen,

(...) daß die Holländer das einfache Abspiegeln der Wirklichkeit als die vollkommenste Aufgabe ihrer Gemälde angesehen hätten. Das, was die Art und Weise der Darstellung betraf, wurde auf die Themen und den Inhalt der holländischen Kunst bezogen.⁶¹

Realismus in dem von Bialostocki beschriebenen Sinne wurde im 19. Jahrhundert gleichsam zum Paradigma niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts erhoben, so daß jegliche idealisierende Tendenz als "Entfernung von der alten kraftvollen Frische"⁶² gedeutet wurde. Gleichzeitig feierte man den Realismus als "holländischen Nationalstil", internationale Einflüsse, die während des gesamten 17. Jahrhunderts wirksam waren, blieben weitgehend unberücksichtigt.⁶³ Die unübersehbare Anpassung an internationale Trends gegen Ende des Jahrhunderts wurde dann wiederum als Bestätigung der organischen Theorie des Verfalls interpretiert.

(...) endless praise of the presumed realism in Dutch art has probably been the most effective obstacle between modern art history and a proper understanding of the original aims of painting in seventeenth-century Holland.⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Thoré, 1858-60, Bd. 1, S. 322f.

⁶¹ Bialostocki, 1984, S. 422f. bezieht sich auf Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik* (Ausg. Berlin 1955), Gustav Friedrich Waagen, Thoré-Bürger und Hippolyte Taine. Zum Problem der zweifachen Auffassung von Realismus verweist er auf Miedema, 1977, S. 205-219.

⁶² *Kunst und Künstler*, 1877/78, Bd. 2, S. 39.

⁶³ Eine Vielzahl an Publikationen der letzten Jahrzehnte (angefangen mit Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*. London, 1966) hat diese Einschätzung zu widerlegen versucht und stattdessen auf die künstlerischen Beziehungen zwischen den Niederlanden und anderen Ländern (vor allem Italien) hingewiesen.

⁶⁴ Hecht, 1985, S. 174f.

Die Kontroverse um den Realismus bzw. Symbolgehalt des Darstellungsgegenstandes ist vor allem für die sogenannte Genremalerei,⁶⁵ aber auch für das Porträt bis heute nicht beendet. Interpretationsansätze, die eher die sichtbare, äußere Form (der bemalten Leinwand bzw. Bildoberfläche) berücksichtigen, stehen solchen, die stärker vom Bildinhalt ausgehen, oft unversöhnlich gegenüber.⁶⁶ Die Diskussion wird dadurch erschwert, daß zeitgenössische niederländische Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts sich wenig bzw. meist gar nicht mit den genannten Bildgattungen (Genre und Porträt) auseinandersetzten. Trotzdem unterlag und unterliegt die Vorstellung von Realismus in der Niederländischen Kunst einer Diskussion, die zu umfangreichen Revisionen des Begriffs und damit zu einem neuen Bildverständnis geführt hat. Weitgehend unbeachtet blieb dabei jedoch das organische Modell der Kunstentwicklung, das im 19. Jahrhundert zusammen mit der Interpretation des Realismus eine Definition für Blüte und Verfall lieferte, so daß über die "Blütezeit" der niederländischen Kunst und Kultur in zeitlicher Hinsicht nie ein Dissens bestand. Aufgrund seiner scheinbaren Universalität und Einfachheit wird das zyklische Verstehen kultureller Abläufe erst allmählich revidiert. Vielen Untersuchungen liegt es noch unterschwellig zugrunde.⁶⁷

Im so geschmähten späten 17. Jahrhundert kommt es jedoch in den Niederlanden im Gegensatz zu den vorangehenden Dezennien nur wieder zu einer stärkeren Annäherung von Darstellungsweise und Darstellungsgegenstand im Sinne der klassischen Kunsttheorie, die fordert, daß Immaterielles wie Tugenden oder andere geistige Konzepte in idealen Formen darzustellen sei. Daß diese Art der Darstellung im 19. Jahrhundert durchweg für "unwahr" und "geleckt"⁶⁸ gehalten wurde, zeigt, wie stark der Zeitgeschmack in die

⁶⁵ Zur Begrifflichkeit vgl. Raupp, 1983 mit weiterführender Literatur. In letzter Zeit wird häufiger auch der Begriff Figurenmalerei gebraucht, um darauf hinzuweisen, daß es sich im Unterschied zur Historien- oder Porträtmalerei um Darstellungen mit unbekanntenen Personen handelt. (Mündl. Mitteilung von Prof. Raupp, 23.5.96)

⁶⁶ Für ersteren steht heute allgemein Alpers, 1985 (mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, S. 15: "Die Bedeutung ist weder abwesend, noch ist sie jenseits des Bedeutenden zu finden, sie steckt vielmehr in der Oberfläche, in der handwerklichen Gestaltung der Oberfläche, durch die schließlich alles, was wir hier verhandeln, zur Erscheinung kommt, sie steckt im Sichtbaren, in der Darstellung des oberflächlich Sichtbaren, zusammengenommen."), eingeschränkt bei Hecht, 1985, S. 173-187 bzw. Hecht, 1992, v.a. S. 95 und Bedaux, 1990, v.a. S. 9-19; für den ikonologischen Ansatz, der vor allem die Bedeutung von Emblemata für die Interpretation betont vgl. u.a. Eddy de Jongh in Amsterdam 1976a, Braunschweig 1978 und Haarlem 1986, aber auch Raupp, 1983, S. 401-418 u.a. Einen Überblick über den bisherigen Diskurs bietet Günter, 1991, S. 25-35, wobei er zugunsten von Alpers Stellung bezieht.

⁶⁷ Hier sei nochmals verwiesen auf Haak, 1984, S. 499, Hubala, 1970, Sonderausg. 1990, S. 45, aber auch auf Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1951-1966 bzw. Amsterdam 1993, S. 7.

⁶⁸ Wurzbach, 1885, S. 217ff, zit. nach Gaetgens, 1987, S. 32.

kunsthistorische Betrachtung Eingang fand und wie wenig die Intentionen einer idealisierenden und aristokratisch orientierten Kunst zu dieser Zeit noch verstanden werden konnten oder wollten.⁶⁹ Vollkommen anders stellt sich der Fall in der Rezeptionsgeschichte des 18. Jahrhunderts dar, als niederländische Künstler des späten 17. Jahrhunderts noch hoch geschätzt wurden.⁷⁰

Hier sind wir wieder bei dem zeitabhängigen Problem des Verhältnisses von Individualität (die im 19. Jahrhundert weitgehend mit bürgerlicher "Natürlichkeit" gleichgesetzt wurde) und "Repräsentation als" im Sinne einer idealisierenden Charakterisierung angelangt, das durch Auftraggeber, Maler und Betrachter bestimmt wird und somit einem konstanten Prozess der Umwertung unterliegt.⁷¹

Um diesen Faktoren Rechnung zu tragen, muß einerseits die stilistische und formale Seite des Malprozesses geklärt werden; andererseits muß jedoch auch das soziale und kulturelle Umfeld des Auftraggebers bzw. des zeitgenössischen Betrachters soweit wie möglich Berücksichtigung finden, um beabsichtigte und erlebte Wirkung der Bilder besser verstehen zu können. Gerade weil es den "unschuldigen" Betrachter nicht geben kann, sind die nun folgenden Überlegungen vor einer Analyse der Kunstwerke notwendig.

⁶⁹ Vgl. dazu Helmut Börsch-Supan, "Zur Geschichte des höfischen Portraits im Spätbarock" In: Berlin 1966, S. 3f. Hecht, 1985, S. 175 hat auf die interessante Parallele hingewiesen, daß Thoré die niederländische Kunst teilweise im Blick auf den französischen Realismus seiner Zeit interpretierte, wie er durch Courbet, Manet und Degas vertreten wurde.

⁷⁰ Gaehtgens, 1987, S. 19-27 bezogen auf Adriaen van der Werff. Vgl. auch Wieseman, 1991, S. 28-31 hinsichtlich Caspar Netscher. Für Nicolaes Maes steht eine derartige Aufarbeitung noch aus. Erst in neuester Zeit weist auch Israel, 1995, S. 883 in seiner umfassenden Geschichte der niederländischen Republik darauf hin, daß die Bewertung unmittelbar nachfolgender Generationen - ganz im Gegensatz zu den Werturteilen des 19. Jahrhunderts - bislang von der Forschung nicht genügend berücksichtigt wurde: "(...) for European taste in the nineteenth and twentieth centuries, and principles of selection followed by the modern world's public collections, have had the effect of screening out of our awareness a substantial artistic production which in terms of quality, and also the high standing it enjoyed throughout eighteenth-century Europe, represents a genuine and not unimpressive prolongation of the Golden Age."

⁷¹ Daß die repräsentativen Bildnisse Van Dycks oder auch Caspar Netschers für den zeitgenössischen Betrachter (anders als im 19. Jahrhundert) nicht gekünstelt oder "unnatürlich" wirkten, betont Peter Hecht in Amsterdam 1989, S. 172.

4 Die Auftraggeber - Soziale und wirtschaftliche Situation in den Niederlanden

4.1 Patrizier und Adel

(...) changes in both political and economic conditions encouraged the transformation of the oligarchy in Holland into a distinct social order with the monopoly of power (...) the fluidity of the regent élite in the seventeenth century had meant that new men and families directly involved in trade or industry steadily found their way into the oligarchy. Such seems no longer to have been the case in the eighteenth century (...) As fewer and fewer families made their way into the oligarchy the *rentier* element became increasingly predominant.⁷²

Mit den Begriffen "oligarchy" und "regent élite" versucht John L. Price eine soziale Schicht zu beschreiben, aus der sich ungefähr dreiviertel der identifizierbaren Auftraggeber von Caspar Netschers Bildnissen rekrutieren.⁷³ Bereits im Freiheitskampf der nördlichen Provinzen, die sich 1579 in der Union von Utrecht gegen die spanisch-habsburgische Herrschaft vereinigten, hatte die Oberschicht der Stadtbevölkerung neben dem Adel an politischem Einfluß gewonnen. Diesen verstand sie in der Folgezeit geschickt weiter auszubauen, was sich auch in der Verfassung der neu entstandenen Generalstaaten niederschlug. Die darin vorgesehenen Vertreter der Provinzen (die Generalstände) kamen zum Großteil aus den Reihen der städtischen Eliten, den sogenannten Regenten. Der Antagonismus zwischen Regenten und Adel zeigte sich in den konkurrierenden Ämtern des Landesadvokaten und des Statthalters. Der von den Generalständen bestimmte Landesadvokat oder Ratspensionär übernahm de facto die Aufgaben eines Außenministers, zugleich jedoch sollte er die Interessen der Regenten gegenüber dem adeligen Statthalter wahren. Formal war dieser nur Statthalter einer Provinz, jedoch schlossen die Kompetenzen des Amtes sowohl militärische als auch juristische Aufgaben für die gesamten Provinzen mit ein, knüpften also an die Befugnisse eines Monarchen an.⁷⁴ Um die politische und militärische Macht kam es zwischen dem adeligen Statthalter und seinem Hof in

⁷² Price, 1974, S. 211, 216f definiert dabei das 18. Jahrhundert als sozio-kulturelles Konzept: "Taken in this sense, the 'eighteenth century' started around 1670 or 1680 in the Republic."

⁷³ Vgl. Wieseman, 1991, S. 116. Für Nicolaes Maes liegen noch keine vergleichbaren Daten vor, der Anteil dieser Auftraggeberschicht wird jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit ähnlich hoch sein.

⁷⁴ Vgl. Lademacher, 1983, S. 81-86.

Den Haag einerseits und dem Patriziat andererseits immer wieder zu mehr oder weniger offenen Auseinandersetzungen.

Die Regenten wurden von der Bevölkerung das ganze 17. Jahrhundert hindurch als herrschende Klasse innerhalb der Städte und Provinzen angesehen. Um die städtische Herkunft ihrer Mitglieder zu betonen und sie vom Adel abzusetzen, ist es sinnvoll von einem Patriziat zu sprechen.⁷⁵ Anders als die Patrizier anderer Länder, übernahmen sie in den Niederlanden direkte politische Macht auf Staatsebene.

Wesentlich schwieriger und komplexer als die Frage nach der der Abgrenzung gegenüber dem Adel ist zunächst die Frage nach der Unterscheidung des Patriziats von den bürgerlichen Schichten, aus denen seine Mitglieder hervorgegangen sind. Dabei stellt sich die häufig diskutierte Frage,

whether the regents should be regarded as the upper stratum of the middle class, or as a distinct stratum apart from it. In other words: was the Dutch Republic essentially bourgeois or not?⁷⁶

Spierenburg versucht zu zeigen, daß die Schicht der Regenten tatsächlich verschieden von der bürgerlichen Ober- und Mittelschicht (städtische Händler,⁷⁷ Handwerksmeister, Offiziere, städtische Amtsträger) war und sich selbst auch so betrachtete. Daher legten sie Wert auf einen Verhaltenskodex, der Standesunterschiede deutlich machte: "So they (= die Regenten) demanded deference, as the aristocracies abroad did."⁷⁸ Dieses Verhalten unterlag einer allmählichen Wandlung, die mit dem in verschiedenen Bedeutungen gebrauchten Begriff der "Aristokratisierung" belegt worden ist. Diesen Schlüsselbegriff für die Entwicklung des niederländischen Patriziats gilt es, näher zu betrachten.

4.2 Aristokratisierung

Oftmals sind es die sozialen Veränderungen des Patriziats in der zweiten Jahrhunderthälfte, die mit diesem Schlagwort angesprochen werden und die sich auf die, bereits von Price erwähnte, finanzielle Betätigung dieser Gruppe beziehen:

⁷⁵ So verfahren Zumthor, 1992, S. 260f und auch Spierenburg, 1981, S. 19, der dabei Roordas (Roorda, 1961) ungenauen Umgang mit den Begriffen "aristocracy" und "patriciate" anmerkt.

⁷⁶ Spierenburg, 1981, S. 19.

⁷⁷ Im Unterschied zu den Kaufleuten, die den Groß- und Fernhandel bestimmten.

⁷⁸ Ebd. S. 25, vgl. auch North, 1992, S. 62f.

Um die Frage nach der "Aristokratisierung" beziehungsweise Verschiebung vom Unternehmertum zum Rentiersdasein zu beantworten, ist eine quantitative Erhebung nötig. Zwei Merkmale, die sich statistisch auswerten lassen sind: erstens, ob die Mitglieder der Elite einen Beruf ausübten oder nicht, und zweitens, ob sie ein Landhaus besaßen oder nicht (...) Dennoch dürfte eine Zunahme des Besitzes an Landhäusern und eine Abnahme von Berufsangaben innerhalb der Elite ein deutliches Indiz für eine Verschiebung vom Unternehmer zum Rentier sein.⁷⁹

Burke benützt den Begriff "Aristokratisierung" nur für die Zunahme der Rentiersmentalität innerhalb des Patriziats. Dabei stützt er sich auf eine Untersuchung von Van Dijk und Roorda,⁸⁰ deren Zahlen belegen,

daß die fragliche Verschiebung tatsächlich stattgefunden hat, daß sie nicht plötzlich, sondern allmählich erfolgte und daß der Rentier nicht schon (...) 1650 den Unternehmer als vorherrschendes Modell ablöste, sondern erst um 1700.⁸¹

Häufig wurde in diesem Zusammenhang auch der allgemeine wirtschaftliche Niedergang des Landes betont. Als dessen deutlichstes Zeichen gilt der zunehmende Rückzug erfolgreicher Kaufleute aus dem aktiven Wirtschaftsleben, die ihr Vermögen stattdessen auf dem internationalen Kapitalmarkt investierten.⁸² Wie Riley zeigen konnte, ist die Analyse der wirtschaftlichen Gesamtsituation des Landes zwischen 1650 und 1800 jedoch keineswegs eindeutig und daher auch umstritten. Ein zentrales Problem ist die Verfügbarkeit und Bewertung wirtschaftlicher Daten, die sowohl Theorien konstanten ökonomischen Verfalls als auch Wachstums zulassen.⁸³ Selbst wenn man von der Kompromißthese ausgeht, daß das pro-Kopf-Einkommen auf hohem Niveau stagnierte und die wirtschaftliche Wettbewerbsfähigkeit unter hohen Löhnen und Preisen im Inland und ausländischen Handelsbeschränkungen zu leiden hatte, ist nach Riley gerade die allgemeine Prosperität der Grund dafür, sich mit dem Erreichten zufrieden zu geben. Auf einer übertragenen Ebene erinnern "the problems of sustaining economic growth in conditions of high material prosperity"⁸⁴ an die gegenwärtige wirtschaftliche Situation der Bundesrepublik.

Der von Roorda schon früher geprägte Begriff der "Aristokratisierung" des Patriziats⁸⁵ sollte auf die Gesamtentwicklung dieser gesellschaftlichen Schicht im 17. Jahrhundert

⁷⁹ Burke, 1993, S. 161.

⁸⁰ Van Dijk und Roorda, 1971, S. 306-328. Vgl. auch North, 1992, S.68.

⁸¹ Burke, 1993, S. 162.

⁸² Vgl. Price, 1974, S. 213f.

⁸³ Riley, 1984, v.a. S. 521-524.

⁸⁴ Ebd. S. 569.

bezogen werden. Die Patrizier verfolgten den Ausbau ihrer Machtposition, wobei sie sich vor allem in der ersten Jahrhunderthälfte vom Adel und der Bourgeoisie abzugrenzen suchten. Daher sollte der Begriff Aristokratisierung mit Bedacht verwandt werden, da er zwar eine Tendenz anzeigt, nicht jedoch eine linear verlaufende Assimilation einer gesellschaftlichen Schicht an eine andere. Als politisch und wirtschaftlich bedeutendste Schicht spielte das Regentenpatriziat eine soziale Rolle, für die es bis zu diesem Zeitpunkt keine Vorbilder gab, es stellte gewissermaßen ein neues "soziales Phänomen" dar.⁸⁶ Dessen Beschreibung wird zusätzlich dadurch erschwert, daß die Patrizier keineswegs eine homogene gesellschaftliche Gruppe darstellten, da ihre Lage je nach den regionalen Gegebenheiten der einzelnen Städte und Provinzen unterschiedlich war. Es sind lediglich allgemeine Ähnlichkeiten dergestalt festzuhalten, daß

(...) es sich um eine soziale Schicht handelte, die die städtische Politik lenkte, die Verwaltung in Händen hielt (...) aus der höchsten Kaufmannsschicht stammte und zum Teil noch als Lenker und Verwalter der Stadtpolitik am Wirtschaftsleben direkt beteiligt war.⁸⁷

Um den eigenen Status zu unterstreichen, mußten die Patrizier auf bestimmte Repräsentationsformen zurückgreifen. Nur so ist die seltsame Ambivalenz zwischen bürgerlichen und aristokratischen Attributen auf manchen Patrizierbildnissen der ersten Jahrhunderthälfte zu verstehen, die sich danach aufzulösen beginnt:

(...) regent authority appears to have been widely regarded as a particular kind of nobility, rather than an alternative to it (...) After 1650, the temporary defeat of the court, together with the legal recognition of the Dutch Republic, encouraged the Amsterdam élite to appropriate the most prestigious and explicit means of expressing their authority and elevated status.⁸⁸

⁸⁵ Erstmals bei Roorda, 1961. Vgl. auch Roorda, 1964, S. 109-132.

⁸⁶ Peter Geyl zit. nach Lademacher, 1983, S. 91.

⁸⁷ Ebd. S. 91, 121. Dabei können die Begriffe Patrizier und Regenten jedoch nicht vollkommen synonym verwendet werden. Auch Burke, S. 12 hat darauf hingewiesen, daß nicht alle Mitglieder der städtischen Kaufmanns- bzw. Vermögenselite auch gleichzeitig der politischen Elite angehörten. Trotzdem kann für die Patrizier ein prinzipiell ähnliches Statusbewußtsein und ein ähnlicher Lebensstil angenommen werden, der "in die Nähe adeligen Auftretens rückte" (Lademacher).

⁸⁸ Woodall, 1990, S. 49, mit Bildbeispielen von Bartholomeus van der Helst, Thomas de Keyser, Cornelis van der Voort u.a., bezieht sich dabei speziell auf das Amsterdamer Patriziat, da hierzu die genauesten sozialgeschichtlichen Untersuchungen vorliegen. In anderen Städten ist jedoch mit Sicherheit von einer analogen Entwicklung auszugehen. Vgl. auch Spierenburg, 1981, S. 19.

Erst nach dem Tod Wilhelms II. im Jahr 1650 und der Ernennung des Regenten Johan de Witt zum Advokaten von Holland 1653 hatte das Patriziat die unangefochtene politische Macht innerhalb der vereinigten Provinzen übernommen, die sogenannte "Statthalterlose Zeit" begann. Damit war eine strikte Abgrenzung gegenüber dem Adel nicht mehr vonnöten, und nur so ist es zu erklären, daß nach 1650 innerhalb des Patriziats die Adaption höfischen Lebensstils und entsprechender Kleidung ebenso offen einsetzte wie die Aneignung des höfischen Porträtstils, um den eigenen Status als gesellschaftlich wichtigste Gruppe zu unterstreichen.⁸⁹ Diese Entwicklung führte dazu, daß die Patrizier gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine wesentlich homogenere und geschlossenerere Gruppe darstellten als in der ersten Jahrhunderthälfte, d.h. der Prozeß der Aristokratisierung war vor allem identitätsstiftend.

Ein gutes Beispiel für die neue Form des Patrizierbildnisses ist das 1655 entstandene *Porträt der Margaretha Tulp* von Govert Flinck.⁹⁰ (Abb. 11) Margaretha Tulp war die Tochter des angesehenen Amsterdamer Arztes Nicolaes Tulp und heiratete im Entstehungsjahr dieses Porträts den Regenten Jan Six. Flinck, der in den 1630er Jahren in Rembrandts Werkstatt tätig gewesen war, hatte im Laufe der 40er Jahre seinen Malstil entscheidend geändert, ein Phänomen, auf das im Folgenden noch im Zusammenhang mit Nicolaes Maes näher eingegangen werden soll. Hier präsentiert er die Patrizierin in der von Van Dyck gewohnten Weise - in der dieser jedoch Aristokratinnen darstellte. (Abb. 9)

In Dreiviertelansicht steht Margaretha Tulp vor einer Balustrade, auf der eine Vase mit einer einzelnen Tulpe steht, die auf ihren Nachnamen hinweist.⁹¹ Dahinter erstreckt sich ein durch Rosenbüsche und Bäume angedeuteter Park. Zu ihrer Linken befindet sich ein Brunnen, in dessen Wasser sie einen Blumenstrauß erfrischt. Der Brunnen ist mit der Skulptur eines Amorknaben und einer kreisförmig gewundenen Schlange als Wasserspeier geschmückt. Im Hintergrund links deuten zwei Pfeiler ein herrschaftliches Gebäude an. Margaretha Tulp selbst trägt ein weit ausgeschnittenes, grünseidenes Kleid, darunter wird ein gelber Rock sichtbar. Ihr Schmuck besteht aus einer Perlenkette und zwei Ohrringen mit großen Perlen. Diese spielen in ihrer lateinischen Namensform *margarita* auf den

⁸⁹ Woodall, 1990, S. 44 hat erstmals auf einen derartigen Lösungsansatz hingewiesen, um den Wandel bei den Porträtaufträgen des Patriziats zu erklären: "(...) there was the virtual eschewal of the types of portraiture fashionable in The Hague court, and then their sudden adoption around 1650."

⁹⁰ Govert Flinck, *Bildnis der Margareta Tulp*, 1655, Öl auf Lwd., Kassel Gemäldegalerie Alte Meister. Vgl. Kassel 1996, Bd. 1, S. 117.

⁹¹ Vgl. Den Haag, 1986, Kat.-Nr. 8 mit weiteren symbolischen Bezügen.



Abb. 11: Govert Flinck, Bildnis der Margareta Tulp, 1655, 138 x 103,5 cm, Öl auf Lwd., Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Vornamen der Porträtierten an und sind zugleich Zeichen des Reichtums. Auch der Amor mit der gewundenen Schlange weist einerseits symbolisch auf die Unvergänglichkeit der Liebe hin, andererseits ist er ebenso wie Schmuck, Gewand und Haltung Zeichen von Anmut und Geschmack der Dargestellten als Vertreterin ihrer gesellschaftlichen Klasse und als Verkörperung eines idealen Wesens. Die Darstellung der normgerechten Erscheinung als Patrizierin, sprich eine spezifische Vorstellung von *Decorum*, überwiegt, trotzdem ist die individuelle Ausdruckskraft der Person ebenfalls berücksichtigt. Anders als bei Bellinis *Bildnis des Dogen Leonardo Loredan* hält diese Ausdruckskraft jedoch das Bild nicht in einem Schwebezustand zwischen offizieller und privater Person. Der weiter gefaßte Bildausschnitt, die kostbaren Stoffe, die Architektur, die Parklandschaft und die Blumen ordnen die Person ihrem gesellschaftlichen Stand zu und machen sie zum Sinnbild moralischer und charakterlicher Werte. So kommt es zu einer gesellschaftlichen und symbolischen Nobilitierung durch Art und Gegenstände der Darstellung, das Individuelle geht stärker in den Bedingungen seiner Zeit auf.⁹²

Deshalb wird es für den Betrachter zunehmend schwieriger, eine Unterscheidung zwischen Adeligem und Patrizier zu treffen, wenn der oder die Dargestellte durch Inschriften oder andere Quellen nicht eindeutig identifiziert werden kann, da sich die normgerechte Erscheinung dieser gesellschaftlichen Gruppen angleicht. Genau diesem Porträttypus soll die nähere Betrachtung der folgenden Kapitel gelten.

Es ist zu bemerken, daß auch die höfischen Sitten einem konstanten Wandlungsprozeß unterlagen, da sie ein komplexes System von Regeln und Verhaltensweisen darstellten, die auf verschiedene Arten Verbreitung fanden. Erst nach 1650 wurden mehr und mehr "Anleitungen zum guten Benehmen" gedruckt und gelesen. Es dominierten italienische und französische Autoren wie Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa und Antoine de Courtin. Courtins *Nouveau Traité de Civilité* wurde sowohl in der französischen als auch der niederländischen Ausgabe mehrfach aufgelegt.⁹³ Darüberhinaus vermittelten mündliche Kontakte, Haus- und Tanzlehrer sowie die *Grand Tour* aristokratische Sitten.⁹⁴

⁹² Friso Lammertse in: Baden-Baden 1995, S. 21 betont das "in Szene setzen" als Ausdruck "barocken Ichgefühls", das den Stand höher bewertet als Individualität. Wesentliche Anregungen zum Problem von Subjekt und Individuum verdanke ich Professor Röttgen und seiner Vorlesung "Die Entdeckung des Subjekts in der Bildkunst der frühen Neuzeit" im Sommersemester 1995.

⁹³ Erstausgabe Paris 1671. Die erste niederländische Übersetzung erschien 1672 in Amsterdam, eine Neuauflage 1675, die bereits 1677 nachgedruckt wurde. Vgl. Herman Roodenburg, "The 'Hand of Friendship': Shaking Hands and other Gestures in the Dutch Republic" In: *A Cultu-*

All diese Veränderungen deuten auf eine Internationalisierung des Lebensstils hin. In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf den kulturellen und sprachlichen Einfluß Frankreichs verwiesen. Wie Frijhoff zeigen konnte, wird dabei oftmals zu stark von nationalstaatlichen Überlegungen ausgegangen und die Tatsache vernachlässigt, daß Frankreich selbst als Sammelbecken verschiedener kultureller Strömungen angesehen werden muß:

(...) de Franse cultuur hier op de eerste plaats als een supranationale, Europese cultuur werd binnengehald, niet of veel minder als de cultuur van een specifiek land.⁹⁵

Gleichzeitig werden Traditionen der niederländischen Kultur im späten 17. Jahrhundert seiner Meinung nach unterbewertet, da die kulturellen Wechselbeziehungen mit Frankreich von der Forschung bisher negativ als passives Unterliegen der Niederlande, eben als Indikator für "Verfall", interpretiert worden sind und nicht als aktive Auseinandersetzung, die noch dazu lokal begrenzt war. Kleinere Provinzen ohne mächtige Handelszentren wie Friesland, Drenthe oder Groningen waren für äußere kulturelle und sprachliche Einflüsse weniger empfänglich.⁹⁶

Eines der lokalen Zentren der Internationalisierung war, neben Amsterdam, Den Haag. In diesem Fall wirkte der Hof gewissermaßen als Katalysator, da hier diplomatische Vertreter der verschiedenen europäischen Staaten mit den Vertretern der Generalstaaten zusammentrafen, die zum Großteil aus den städtischen Eliten stammten. Durch die politischen Funktionen, welche die Patrizier auf staatlicher Ebene innehatten, waren sie einem internationalen Wettbewerb aristokratischer Eliten unterworfen, dem sie sich anpassen mußten um Anerkennung und Geltung zu finden:

During most of the 17th century French and English aristocrats recurrently depreciated Dutch patricians as uncivilized and bourgeois. (...) At the end of the century the Dutch elites acquired some recognition.⁹⁷

ral History, 1992, S. 155f, Anm. 12. Spierenburg, 1981, S. 16 irrt hier: "The Dutch edition (...) remained the only one for 56 years."

⁹⁴ Vgl. Roodenburg, 1992, S. 157. Zur Grand Tour, die sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Patrizierkreisen zunehmender Beliebtheit erfreute vgl. Frank-Van Westrienen, 1983, v.a. Kap. 6.

⁹⁵ Frijhoff, 1989, S. 597.

⁹⁶ Vgl. Birmingham 1989, S. 76.

⁹⁷ Spierenburg, 1981, S. 26, 31f mit zeitgenössischen Quellen.

Verteidigung und Festigung des erreichten Status waren daher die wesentlichen Ziele des Patriziats, die sich auch in der von ihr in Auftrag gegebenen Kunst spiegeln. Es ist ebenso irreführend, das Patriziat ausschließlich als Neo-Aristokratie zu sehen, wie seine reine "Bürgerlichkeit" zu betonen,⁹⁸ da sowohl Lebensweise als auch ästhetische Wertmaßstäbe dem Prozeß der Aristokratisierung unterworfen waren. So bildete sich eine primär städtische Elite heraus, die zwischen Adel und Bürgertum anzusiedeln ist und gleichzeitig Charakteristika dieser verschiedenen sozialen Schichten zeigt.⁹⁹ Das Patriziat war, gerade auch dadurch, daß es keine homogene Schicht darstellte, geprägt vom "sowohl als auch". Die allgemeine Tendenz eine Nobilitierung anzustreben schließt dies nicht aus.

Erst im 18. Jahrhundert führte der kontinuierliche Wandel, der sich innerhalb dieser Schicht beobachten läßt, zu einer fast vollkommenen Annäherung an den Adel und einer deutlicheren Abgrenzung gegenüber der Bourgeoisie. Dies zeigt sich in einem Führer von 1739, der die Salons in Den Haag in drei Kategorien einteilt, wobei als höchste Gruppe Adelige, Diplomaten und Patrizier zusammengefaßt werden (*Nobles et autre Personnes d'un rang distingué par leurs Charges*). Danach folgt eine Gruppe etwas geringer eingestufte Patrizier, aber erst deutlich getrennt die Gruppe der Bürger von Rang (*Bons Bourgeois, entremêlés d'avocats, procureurs, marchands*).¹⁰⁰

4.3 Das "Katastrophenjahr" 1672

Im Rahmen dieser sozialgeschichtlichen Betrachtungen ist es abschließend noch wichtig, auf den Einmarsch französischer Truppen in den Niederlanden einzugehen. Dieser Angriff Ludwigs XIV. auf die vereinigten Provinzen stellte einen schweren Einschnitt in der

⁹⁸ So etwa Wieseman, 1991, S. 107: "(...) they remained essentially burgers at heart", obwohl auch sie von "a newly-created social stratum" spricht (S. 105). Günter, 1991, S. 94 erwähnt die ambivalente Stellung der Patrizier, ohne näher darauf einzugehen: "Die Rollen, die Kaufleute spielten, welche sich Adelsgüter kauften, mußten im Einzelnen im Hinblick auf ihre Doppelschichtigkeit untersucht werden."

⁹⁹ Burke, 1993, S. 37f. hat auf die - bereits zeitgenössische - Schwierigkeit hingewiesen, die sich verändernden sozialen Schichten der niederländischen Gesellschaft zu beschreiben. Da das traditionelle Ständemodell hier versagte, wurde zunehmend der Begriff "Klasse" verwendet. Zum komplexen Problem der Urbanität des Patriziats vgl. Kooijmans, 1987, S. 93-103, teilweise auch das Kapitel "Holland as town" bei Price, 1974, S. 58-84. Wichtig bleibt auch die handelsbezogene Einstellung des Patriziats, vgl. Roorda, 1964, S. 119: "They did not immediately withdraw from commercial activities and they never entirely severed their links with trade."

¹⁰⁰ Dijkshoorn, 1925, S. 41f. Zit. nach Spierenburg, 1981, S. 26f.

Geschichte des Landes dar, da er zunächst zu großen Gebietsverlusten führte. In dieser bedrängten Lage wurde Wilhelm III. zum Generalkapitän und Statthalter von Holland und Seeland ausgerufen. 22 Jahre nach dem Tod seines Vaters trat er damit dessen Nachfolge an. Um das Vordringen der französischen Truppen zu verhindern, wurden große Landstriche um Amsterdam geflutet. Bald schon zeigten sich erste militärische Erfolge zu Land wie auch zu See gegen die mit Frankreich verbündeten Engländer, so daß 1674 der Friede von Westminster die Kriegshandlungen beendete.¹⁰¹

Zeitgenossen berichten, daß in der folgenden Zeit ein Rückgang der künstlerischen Produktion einsetzte, da die breite Basis der bürgerlichen Käuferschicht sich in wirtschaftlich schlechten Verhältnissen befand:

But from the year 1672 (...) many no longer desired to buy paintings or to plant flowers. Then many scarcely earned in one year what in former times they had spent in one hour.¹⁰²

Die Preise für Gemälde und andere Kunstgegenstände gingen dramatisch zurück. Der führende Amsterdamer Kunsthändler Gerard Uylenburgh mußte, wie aus einer notariellen Urkunde vom Januar 1673 hervorgeht, aus diesem Grund seinen Bankrott erklären.¹⁰³ Bekanntlich war auch Johannes Vermeer unter den Betroffenen, da er als Maler und Kunsthändler zweifach durch die zurückgehende Nachfrage belastet wurde.¹⁰⁴ Wenig oder gar nicht betroffen waren jedoch die Porträtisten jener speziellen Klientel, die oben beschrieben wurde. Die reichen Patrizierfamilien hatten ihr Kapital so gewinnbringend in in- und ausländischen Unternehmungen und Staatsanleihen angelegt, daß sie von den unmittelbaren Vorgängen im Land wirtschaftlich gesehen relativ unbehelligt blieben. Nur so ist es zu erklären, daß die Spitzenvermögen bis ins 18. Jahrhundert hinein stetig anwuchsen.¹⁰⁵ Auch setzte der Trend zum Landkauf innerhalb dieser Schicht - wie gezeigt - erst nach den Ereignissen von 1672 in verstärktem Maß ein. Dies ist ebenfalls ein Indikator dafür, daß die wirtschaftliche Situation günstig blieb, so daß an prestigeträchtige Landsitze gedacht werden konnte.

¹⁰¹ Einen Überblick der Ereignisse bieten Marie Christine van der Sman, "The Year of Disaster: 1672" In: Den Haag 1996, S. 136-140 bzw. Israel, 1995, S. 796-806.

¹⁰² L. van der Saan, Manuskript Universitätsbibliothek Leiden, BPL 1325. Zit nach Sman, a.a.O., S. 136.

¹⁰³ Vgl. Bredius, 1916, S. 92.

¹⁰⁴ Vgl. Arthur K. Wheelock, "Johannes Vermeer - sein Leben, seine Kunst" In: Washington/Den Haag 1995/96, v.a. S. 16. Montias, 1982, S. 215.

¹⁰⁵ Vgl. North, 1992, S. 66-69.

Generell kann man sagen, daß mit dem Rückgang einer differenzierten Nachfrage auch das hochspezialisierte System des niederländischen Kunsthandels mit seiner Vielzahl von Bildgattungen teilweise zusammenbrach. Ein Teil der Genreszenen (vor allem der "niederen" Gesellschaft), Landschaften, Seestücke, Stilleben und Ähnliches fanden keine Abnehmer mehr oder wurden von ihren Besitzern zu niedrigen Preisen möglichst in größeren Städten verkauft.¹⁰⁶ Die Auftraggeberschicht, die nach 1672 den Kunstmarkt dominierte, war an einem vergleichsweise kleinen Ausschnitt möglicher Bildproduktion interessiert. Pastorale und mythologische Szenen sowie Porträts als Ausdruck und Bekräftigung des eigenen Anspruchs auf gesellschaftliches und politisches Renommee wurden von den städtischen Eliten bestellt. Dies ist Ausdruck des anhaltenden Prozesses der Aristokratisierung, da eine weitere Annäherung an Bildthemen und ästhetische Normen des Adels vollzogen wurde. Eine Reihe von Malern verstand es, diese Ansprüche mit entsprechenden Bildlösungen zu befriedigen, unter ihnen Caspar Netscher und Nicolaes Maes. Nach einem - auch für das Verständnis der Entwicklung ihrer Malweise wichtigen - Blick auf den Werdegang der Künstler soll, anhand von ausgewählten Beispielen, die geschmähte Kunst des Patrizierbildnisses näher betrachtet werden. In wie weit sie auf in- oder ausländische Vorbilder rekurriert, wird im Anschluß daran zu klären sein, wenn es um die stilistischen Einflüsse Frankreichs und Flanderns geht.

¹⁰⁶ Montias, 1982, S. 219 betont in diesem Zusammenhang, daß kleinere Städte wie Delft von der negativen Entwicklung des Kunstmarktes noch stärker betroffen waren.

5 Ähnliche Karrieren - Caspar Netscher und Nicolaes Maes

5.1 Caspar Netscher (um 1636 - 1684)

Beinahe so vielfältig wie das Œuvre, das Caspar Netscher hinterlassen hat, sind die Berichte über sein Leben und hier vor allem über Geburt und Jugend des Künstlers. Dem steht eine nur geringe Zahl von verifizierbaren historischen Dokumenten gegenüber. Bisher konnte keine Geburts- oder Taufeintragung gefunden werden, die sich auf Netscher bezieht, und selbst über seine Eltern oder seinen Geburtsort gibt es keine definitive Klarheit.

So bleibt das Puzzle der älteren biographischen Literatur, auf der die neue weitgehend aufbaut.¹⁰⁷ Bereits die beiden ältesten Lebensbeschreibungen Netschers differieren in wesentlichen Punkten. Roger de Piles gibt in seiner *Abrégé de la vie des peintres* (1699) als Geburtsort Prag und als Geburtsjahr indirekt 1635/36 an, da er berichtet, Netscher sei 1684 im Alter von 48 Jahren gestorben.¹⁰⁸ Im Vorwort zu seiner *Groote Schouburgh* folgt Arnold Houbraken de Piles was den Geburtsort Prag angeht, später nennt er als Geburtsort jedoch Heidelberg und als Geburtsjahr 1639.¹⁰⁹ Nur so ist es zu erklären, daß ein Teil der späteren Biographen Netscher in Prag zur Welt kommen läßt, der überwiegende Teil jedoch Houbraken folgt und Heidelberg als Geburtsort angibt. Als Eltern werden bei den Houbraken folgenden Berichten Johann Netscher aus Stuttgart und Elisabeth Vetter aus Heidelberg angegeben. Eine erste kritische Würdigung der frühen Lebensbeschreibungen Netschers anhand von Urkunden versuchte Huffschmid.¹¹⁰ Dabei stellte er fest, daß sich in Prag keinerlei urkundliche Hinweise auf Netscher oder seine Eltern feststellen lassen. Auch in den Tauf-, Ehe- oder Totenbüchern Stuttgarts ist ein Johannes Netscher nicht nachweisbar. Lediglich Elisabeth Vetter läßt sich urkundlich in Heidelberg nachweisen, jedoch fehlt ein Hinweis auf ihre Vermählung. Allerdings sind den kirchlichen und städtischen Archiven Heidelbergs während des Dreißigjährigen Krieges und bei der Besetzung durch die Franzosen im Jahr 1693 schwere Verluste entstanden, so daß Huffschmid, nicht ohne einen gewissen Patriotismus, feststellt,

¹⁰⁷ Sofern sie Netscher überhaupt erwähnt. Meist sind dies Bestands- oder Ausstellungskataloge. Vgl. die in Anm. 113 aufgeführte Literatur. Wieseman, 1991 stellt hier die Ausnahme dar.

¹⁰⁸ Vgl. De Piles, 1699, S. 452, 455.

¹⁰⁹ Vgl. Houbraken, 1880, S. 5, 334.

¹¹⁰ Vgl. Huffschmid, 1924, S. 167-170, der auch einen Großteil der biographischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts anführt.

daß Netschers Mutter tatsächlich eine Heidelbergerin war und daß es sehr wahrscheinlich ist, daß man Heidelberg auch als seine Vaterstadt ansehen darf. (...) Der Umstand, daß von ihm (...) sich in Heidelberg kein Taufeintrag findet, steht dem nicht entgegen, indem in jener dem Protestantismus ungünstigen Zeit häufig Taufen und Trauungen im unbesetzten Gebiete oder nur heimlich im besetzten stattfanden.¹¹¹

Aufgrund der unsicheren Beweislage weist Wieseman in der neuesten wissenschaftlichen Aufarbeitung der Literatur über Netscher daher alle bisherigen Vorschläge zurück und gibt als mögliche Eltern Johannes Nescher oder Netschert und Susanna Jans. van Rotterdam an.¹¹² Diese lassen sich auch in Rotterdam und Amsterdam dokumentarisch belegen, nicht jedoch die Geburt eines Sohnes namens Caspar. Der Rotterdamer Johannes Nescher war Maler und ist in der Zeit von 1634 bis 1640 regelmäßig dort nachweisbar. Die von Wieseman geäußerte Vermutung, Johannes Nescher sei zwischenzeitlich in Heidelberg oder Prag Hofmaler gewesen, ist somit genauso wahrscheinlich wie die von ihr abgelehnten Thesen, zumal es keinen Nachweis für die Tätigkeit Netschers außerhalb Rotterdams gibt.

Bevor nicht eindeutige Dokumente gefunden werden, die Caspar Netschers Herkunft belegen, ist man weiterhin auf Vermutungen angewiesen, die jedoch durchaus auf den historischen Lebensbeschreibungen basieren sollten. Bis heute folgt dabei eine Vielzahl der wissenschaftlichen Veröffentlichungen Houbraken, so kritisch man seine ausschmückenden bzw. widersprüchlichen Berichte auch betrachten muß.¹¹³ Gleiches gilt für die weitere Beschreibung von Netschers Kindheit, die sich in der von Houbraken kolportierten Form so weder belegen noch widerlegen läßt. Danach floh Netschers Mutter nach dem Tod ihres Mannes aus Heidelberg, da sie gegen den Willen ihrer Familie geheiratet hatte, von dort also keine Unterstützung erwarten konnte und die Situation für Protestanten im katholisch besetzten Heidelberg immer schwieriger wurde. Auf der Flucht nach Norden starben die beiden Brüder und die Schwester Netschers, so daß nur er und seine Mutter Arnheim erreichten, wo sie von einem Doktor Tulleken aufgenommen wurden. Jedoch findet sich auch in Arnheim kein urkundlicher Hinweis auf Netscher oder seine Mutter.¹¹⁴

¹¹¹ Ebd. S. 178.

¹¹² Wieseman, 1991, S. 5f, Doc. 4, 5, 7-12 mit einer Darstellung der relevanten historischen Literatur, die im Wesentlichen auf Huffs Schmid basiert. Zusätzlich weist sie noch auf Dezalliers d'Argenville, 1745-52, Bd. 3, S. 54-57 und Van Gool, 1750-51, Bd. 1, S. 367-70 hin.

¹¹³ Beispielsweise Haarlem 1986, S. 93, Genf/Winterthur 1989, S. 80, München 1986, S. 367, Dresden, 1992, S. 279. Oft wird auf Prag als möglichen Geburtsort noch zusätzlich hingewiesen, vgl. Haak, 1984, S. 530, Frankfurt 1993, S. 352f, oder gar kein Geburtsort mehr genannt wie im Bestandskatalog Rotterdam 1995, S. 153.

Die Akten der Lateinschule, die Netscher dort angeblich besucht haben soll, reichen nur ins Jahr 1655 zurück. Nach einem begonnenen Medizinstudium erhielt Netscher seinen Neigungen gemäß wahrscheinlich Zeichenunterricht von dem Stilleben-, Porträt- und Genremaler Hendrick Coster.¹¹⁵ Coster ist in der Zeit von 1642 bis 1659 nachweislich in Arnheim tätig gewesen. Der einzige Hinweis auf Arnheim, der tatsächlich aus Netschers Lebenszeit stammt, ist ein Skizzenbuch, das sich im Nachlaßinventar von Netschers späterer Frau Margaretha Godijn findet.¹¹⁶ Solange keine neuen Dokumente gefunden werden, muß man jedoch davon ausgehen, daß Netscher die 1640er und den Anfang der 1650er Jahre in Arnheim verbrachte. Politisch und konfessionell waren die Beziehungen zwischen den Vereinigten Niederlanden und der Kurpfalz durchaus eng, so daß eine Flucht der Netschers aus dem katholisch besetzten Heidelberg in die protestantischen Provinzen der Niederlande durchaus nicht unwahrscheinlich ist. Der rheinpfälzische Kurfürst Friedrich V. ging nach seinem Sturz als König von Böhmen mit seiner Frau Elisabeth Stuart nach Den Haag ins Exil. Elisabeths Hofdame Amalie von Solms heiratete dort Friedrich Heinrich aus dem Hause Oranien-Nassau, der ab 1625 Statthalter der Vereinigten Provinzen wurde.

Der nächste Hinweis auf Netschers weiteren Lebensweg ist bereits sein erstes signiertes und datiertes Bild aus dem Jahr 1655. Dabei handelt es sich um eine Kopie der sogenannten *Väterlichen Ermahnung* von Gerard Ter Borch (1617 - 1681), von der zwei eigenhändige Fassungen bekannt sind.¹¹⁷ Die Vermittlung Netschers in die Werkstatt Ter Borchs in Deventer kam möglicherweise durch den Arnheimer Lizenzmeister Willem Everwijn zustande, der mit der Familie Tulleken verwandt war.¹¹⁸ Aus dieser Zeit um 1653-55

¹¹⁴ Vgl. Wieseman, 1991, S. 20. Der von Houbraken erwähnte Tulleken wurde von Portheine, 1914, Teil 6 als Arnold Tulleken identifiziert, der sich in Arnheim nachweisen läßt. Wieseman, loc. cit. schlägt als Mentor Netschers Abraham Tulleken vor, einen entfernten Verwandten Arnolds, da dieser, wie sie meint, besser Netschers spätere Beziehung zur Familie Everwijn erklären würde, jedoch scheint mir diese Argumentation nicht stichhaltig, da der Kontakt auch durch Arnold Tulleken zustande gekommen sein kann.

¹¹⁵ Hendrick Coster wird allgemein als Netschers erster Lehrer identifiziert, da Houbraken, 1880, S. 335 auf einen Coster verweist, der "Küchenstücke und todte Vögel" gemalt habe. De Piles, 1699, S. 453 vermutet, dieser Coster könne ein Glasbläser gewesen sein und auch Portheine, 1914, Teil 1 denkt an den Glasgraveur Johan Coster. Vgl. Wieseman, 1991, S. 20.

¹¹⁶ "een boeckje daerin C. Netscher heeft geteickent tot Arnheim seijnde" Gemeentearchief Den Haag, Notariele Archiven Nr. 919, S. 487-524, Notar Pieter van Aerden. Dokument vom 22.11.1694. Veröffentlicht bei Bredius, 1887, S. 267-274 und Wieseman, 1991, S. 249-257.

¹¹⁷ Netschers Kopie befindet sich im Museum Gotha und ist nach Ter Borchs Vorbild in der Gemäldegalerie Berlin (Inv.-Nr. 791) angefertigt. Die wahrscheinlich frühere, eigenhändige Version Ter Borchs befindet sich im Rijksmuseum Amsterdam (Inv.-Nr. 570). Vgl. Gudlaugsson, 1959/60, Bd. 2, Kat. 110, Berlin 1975, S. 420f

stammen auch zwei Porträts, die Ter Borch von Everwijn und seiner Frau anfertigte.¹¹⁹ Die erstaunliche Tatsache, daß Netscher schon kurz nach seiner Aufnahme in das Studio Ter Borchs ein Bild selbst signieren durfte, begründet Gudlaugsson einmal damit, daß in Deventer kein Zunftzwang mit dem üblichen strengen Reglement herrschte. Zum anderen ist es für ihn ein indirekter Beweis für ein Geburtsdatum um 1635/36, da er vermutet, daß Netscher bei seinem Eintritt in die Werkstatt schon 18 oder 19 Jahre alt gewesen sein muß, da er sonst auch bei fehlenden Zunftvorschriften nicht die Erlaubnis bekommen hätte, seine Bilder zu signieren.¹²⁰ Besonders gelungene Kopien wurden in der Folgezeit wahrscheinlich mit dem Monogramm Ter Borchs versehen, gleichsam als Gütezeichen, um einen leichteren Verkauf der Bilder zu erreichen.

Gudlaugsson gibt als weiteren Beweis für die Verbindung Netschers und Ter Borchs zu dem Bilder an, für die seiner Meinung nach Netscher dem Lehrmeister Modell stand. Für die fruchtbare Mitarbeit Netschers in der Werkstatt seines Lehrmeisters spricht darüber hinaus die Tatsache, daß Ende der 1650er Jahre die Zahl der Arbeiten aus Ter Borchs Werkstatt zurückging. 1658 oder spätestens Anfang 1659 zog Netscher nach Den Haag und arbeitete für dort ansässige Kunsthändler.¹²¹ Diese belieferte er mit Kopien von Bildern seines Lehrers, aber auch anderer geschätzter Maler, ein damals vollkommen geläufiges Verfahren. Zu erwähnen ist hier eine Kopie von Van Dycks *Die Zeit beschneidet Amor die Flügel* (heute in Kassel),¹²² sowie einige heute nicht mehr nachweisbare Gemälde, die im Nachlaßinventar seiner Frau Margaretha Godijn von 1694 erwähnt sind. Hierzu zählen die Kopien einer Pietà von Annibale Carracci, von Rubens' *Eherner Schlange* oder Van Dycks *Venus in der Werkstatt Vulkans*.¹²³ In Den Haag hatte Netscher wohl erstmals Gelegenheit, verschiedene Malweisen und -techniken in größerem Umfang zu studieren und selbst zu erproben.

¹¹⁸ Gudlaugsson, 1959/60, Bd. 1, S. 107, Bd. 2, S. 113 weist darauf hin, daß Houbraken, 1880, S. 335 hier irrtümlich den erst 1648 geborenen Wynand Everwijn als Kontaktperson nennt.

¹¹⁹ Sammlung Hartog New York. Vgl. Gudlaugsson, 1959/60, Bd. 2, Kat. 103, 104

¹²⁰ Vgl. Gudlaugsson, 1959/60, Bd. 1, S. 107

¹²¹ Vgl. Gudlaugsson, loc. cit., S. 119f. Houbraken, 1718-21, Bd. 1, S. 94, De Piles, 1699, S. 454 und andere stimmen in diesem Punkt überein.

¹²² Vgl. Amsterdam, 1989, S. 179 bzw. Kassel 1996, Bd. 1, S. 205.

¹²³ Vgl. die Bilder Nr. 13, 14, 16, 17, 38 und 114 im Nachlaßinventar, 1694. Vgl. Bredius, 1887, S. 267f. bzw. Wieseman, 1991, S. 251-254. Van Dycks Originale der *Zeit* (heute Musée Jacquemart-André, Paris) bzw. der *Venus in der Schmiede Vulkans* (heute Bildergalerie Potsdam-Sanssouci) lassen sich mindestens seit 1673 bzw. 1654 im Besitz der Oranier in Den Haag nachweisen. Vgl. Washington 1990, Kat. Nr. 57, 58 und Potsdam 1990, S. 33f.

Bereits im Sommer 1659 gab er diese, wie De Piles berichtet, schlecht bezahlte Arbeit mit der Absicht auf, nach Italien zu reisen, um seine künstlerische Ausbildung zu vervollständigen. Seine Schiffsreise führte ihn zunächst nach Bordeaux, wo er auf Empfehlung seines Mentors Tulleken bei einem Kaufmann aufgenommen wurde.¹²⁴ Wie in anderen See- und Handelsstädten, gab es auch in Bordeaux eine stattliche Zahl niederländischer Bürger. Dort nahm Netschers Leben nun jedoch eine überraschende Wendung, denn nach Houbraken heiratete er bereits am 25. November 1659 die Hugenottin Margaretha Godijn. Sie war die Tochter eines aus Lüttich stammenden Werkzeugmachers. Nach der Hochzeit blieb Netscher verständlicherweise in Bordeaux, vermutlich arbeitete er dort auch als Maler, jedoch sind keine Bilder überkommen oder dokumentarisch belegt, die sich in diese Zeit datieren lassen. 1661 wurde der erste Sohn, Theodoor, geboren.¹²⁵ Er arbeitete später in der Werkstatt seines Vaters mit und wurde, ebenso wie der 1668 geborene Sohn Constantijn, Maler.

Mit der Regierungsübernahme Ludwigs XIV. im Jahr der Geburt des ersten Sohnes begann sich das politische Klima für die Protestanten in Frankreich wieder zu verschlechtern. Weyerman berichtet, daß der am Hof in Den Haag tätige Marinus de Jeude sich als Vermittler anbot, Netscher die Rückkehr in die Niederlande zu erleichtern.¹²⁶ Am 25. Oktober 1662 ist Netschers Eintritt in die Haager Malergilde *Pictura* urkundlich belegt. Er bezahlte sowohl das *meestergeld* in Höhe von 12 Gulden als auch den jährlichen Beitrag von 3 Gulden und hatte damit das Recht erworben, als selbständiger Maler in Den Haag tätig zu werden.¹²⁷ Von nun an ist Netscher bis zu seinem Tod im Jahr 1684 dort nachweisbar.

In Den Haag malte er Genreszenen, die deutlich den Einfluß seines Lehrers Ter Borch verraten, denn besondere Sorgfalt widmete er der differenzierten Behandlung der Stoffe und anderer Materialien in ihrer Wirkung durch Licht und Schatten. Eines seiner bekanntesten Werke ist die *Spitzenklöpplerin* aus der Wallace Collection.¹²⁸ (Abb. 12) Dieses

¹²⁴ Houbraken, 1718-21, Bd. 1, S. 94 spricht von einem gewissen "Neny", den Wieseman, 1991, S. 7 als Jacob Noeij identifiziert.

¹²⁵ Vgl. van Gool, 1750/51, Bd. 1, S. 172, jedoch gibt es bezüglich der Geburt, wie auch der Eheschließung keinen Hinweis in den Archiven von Bordeaux. Protestantische Kirchenbücher gehen lediglich bis ins Jahr 1675 zurück. Vgl. Wieseman, 1991, S. 8, 21.

¹²⁶ Vgl. Weyerman, 1729-69, Bd. 4, S. 130-131. Vgl. auch Frankfurt 1993, S. 352f.

¹²⁷ Vgl. Abraham Bredius, "De boecken der Haagsche schilders-confrerie" In: Obreen, 1877-90, Bd. 4, S. 150 und Bd. 5, S. 131.

¹²⁸ *Die Spitzenklöpplerin*, dat. 1662, Öl auf Lwd., London, Wallace Collection.

Bild, das immer wieder mit Vermeers Darstellung des gleichen Themas verglichen wird, besticht durch einen ungeheuren Detailreichtum, der mit feinsten Pinselstrichen ausgeführt wurde.¹²⁹ Es wirkt jedoch nicht pedantisch, da harmonisch aufeinander abgestimmte Rot-, Braun und Grüntöne durch feine Hell-Dunkel Abstufungen einen atmosphärischen Gesamteindruck vermitteln, der dem Bild seine Lebendigkeit gibt. In der Folge sind es oft vornehmer gekleidete Einzelpersonen oder kleine Gruppen, die in reich ausgestatteten Innenräumen gezeigt werden. Farb- und Lichtwirkungen von Stoffen und anderen Materialien wird dabei höchste Aufmerksamkeit geschenkt.¹³⁰

Gleichzeitig mit den Genrebildern entstanden jedoch auch schon Porträts. Als eines der ersten das 1662 datierte und signierte *Bildnis eines 56-jährigen Mannes*, der bisher nicht identifiziert werden konnte, traditionell jedoch als protestantischer Geistlicher (*predikant*) bezeichnet wird.¹³¹ (Abb. 13a) Mit dieser Art des nicht näher definierten Umraumes und der zurückhaltenden Charakterisierung durch Kleidung knüpft Netscher an Bildnisse an, die noch während seiner Lehrzeit bei Ter Borch entstanden sind.¹³² (Abb. 13) In Halb- oder Dreiviertelfigur sind die Dargestellten nur durch ihre Kleidung und möglicherweise einen Gegenstand, den sie in der Hand halten, charakterisiert. Die Kleidung ist kostbar und folgt in der schwarzen Farbe noch der spanischen Mode. Die elegante Geste, in der sich beispielsweise der Geistliche mit seiner rechten Hand an die Brust faßt, deutet jedoch neben der religiösen Konnotation, die besondere Liebe des Predikanten zu Gott zu verdeutlichen, schon auf das Selbstbewußtsein und Statusdenken hin, denen die folgenden Porträts von Netscher noch deutlicheren bildhaften Ausdruck verleihen sollten.¹³³

Ebenso wie in seinen Genrebildern änderte Netscher in seinen Bildnissen bald die Darstellungsweise. Damit folgte er einer allgemeinen Tendenz in der niederländischen Porträtmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bedingt durch die homogene

¹²⁹ Zuletzt in Washington/Den Haag 1995, Kat. Nr. 17. Dort fälschlicherweise 1664 datiert.

¹³⁰ Beispiele, die für eine ganze Reihe weiterer Bilder gelten können, sind *Der Briefschreiber*, 1665, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister oder *Junge Dame mit Brief und Bildnismedaillon*, 1667, Kassel, Staatliche Museen. Vgl. Frankfurt, 1993, Kat. Nr. 62.

¹³¹ *Bildnis eines 56-jährigen Geistlichen (?)*, 1662, Öl auf Lwd., Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Vgl. Rotterdam, 1995, S. 153f. Wieseman, 1991, S. 295f.

¹³² *Bildnis eines Herrn* und Pendant *Bildnis einer Dame*, 1656, Öl auf Lwd., Den Haag, Sammlung Van Ittersum. Vgl. Gudlaugsson, 1959/60, Bd. 2, S. 289. Wieseman, 1991, S. 281f.

¹³³ Das Bild steht unzweifelhaft in der bislang nicht ausreichend erforschten Tradition des Geistlichenporträts in den Niederlanden, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, da sich weder Maes noch Netscher später mit dieser Aufgabe befassten. Einen ersten Versuch, diese Tradition zu analysieren, unternahm Paul Dirkse, "Cornelis de Vischer en de iconografie van het noordnederlands pastoorportret" In: *Nederlandse Portretten*, 1989, S. 255-286.

gewordene patrizische Auftraggeberschicht. Wie am Beispiel von Flincks *Porträt der Margareta Tulp* bereits gezeigt, wurden Reichtum und Vornehmheit der Dargestellten durch die ihnen zur Verfügung stehenden kostbaren Kleider und Gegenstände verstärkt und zusätzlich auch durch ihre Umgebung präsentiert. Statuen, Parks, Vorhänge und Teppiche, Architekturen und Landschaften bereicherten nun die Bildnisse und betonten eine ähnliche Auffassung von *Decorum*, wie sie auch in den Porträts Van Dycks zum Ausdruck kommt.

5.2 Nicolas Maes (1634 - 1693)

Wie stark die Patrizierschicht die Bildnisauffassung beeinflusste, zeigt neben der Karriere von Caspar Netscher auch die von Nicolas Maes. Maes, der im Januar 1634 in Dordrecht geboren wurde, gehörte der selben Generation wie Netscher an. Wie dieser von Coster, erhielt Maes Zeichenunterricht von einem künstlerisch als eher unbedeutend eingestuften Maler.¹³⁴ Ende der 1640er Jahre trat er ebenfalls in die Werkstatt eines bekannten Malers - Rembrandt - ein. Dies geschah möglicherweise, wie Werner Sumowski vermutet, über den Kontakt mit Samuel van Hoogstraten, der ebenfalls aus Dordrecht stammte und von 1640 bis 1648 in Rembrandts Werkstatt in Amsterdam tätig war.¹³⁵ Ab 1653 ist Maes wieder in Dordrecht nachweisbar, aus diesem Jahr stammt auch sein frühestes bekanntes Gemälde *Die Verstoßung der Hagar*.¹³⁶ Im Januar 1654 heiratete er Adriana Brouwer, die Witwe eines protestantischen Priesters.

In den folgenden Jahren entstanden weitere biblische und mythologische Szenen, sowie Genrebilder, die zwar den Einfluß Rembrandts hinsichtlich des Bildaufbaus und ihrer atmosphärischen Raumwirkung verraten, daneben aber schon deutlich eigenständige Züge aufweisen. Ein charakteristisches Beispiel ist das Bild *Eingeschlafene alte Frau*, das um 1656 als Teil einer Gruppe von vier Gemälden entstand.¹³⁷ (Abb. 14) Eine alte Frau,

¹³⁴ Houbraken, 1718-21, Bd. 2, S. 273 nennt nicht einmal den Namen dieses "gemeen Meester". Das Geburtsjahr gibt er mit 1632 an. Dieses wurde jedoch durch Martin, 1942, Bd. 2, S. 512 aufgrund eines Fundes im Dordrechter Gemeindegarchiv berichtigt.

¹³⁵ Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1951 ebenso Valentiner, 1924, S. 15-17 vermuten auch eine künstlerische Beziehung, da Maes in Zeichnungen und Skizzen Vorlagen von Hoogstraten aufgreift.

¹³⁶ Nicolaes Maes, *Die Verstoßung der Hagar*, 1653, New York, Metropolitan Museum. Vgl. Sumowski, 1983-90, Bd. 3, Kat.-Nr. 1315.

¹³⁷ Nicolaes Maes, *Eingeschlafene alte Frau*, um 1656, Öl auf Lwd., Brüssel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Vgl. Sumowski, 1983-90, Bd. 3, Kat.-Nr. 1366. Berlin/Amster-

bekleidet mit weißem Kopf- und Schultertuch, ist in einem Sessel sitzend eingeschlafen. Mit ihrer linken Hand stützt sie ihr Kinn, die rechte, in der sie ihre Brille hält, ist auf ein Buch gesunken, das in ihrem Schoß liegt. Links neben ihr steht ein Tisch mit roter Tischdecke, auf dem ein Klöppelkissen, eine aufgeschlagene Bibel und eine Sanduhr zu sehen sind. An der rückwärtigen Wand ist ein grünes Tuch aufgespannt, darüber befindet sich auf der linken Seite eine Nische, in der sich eine Kerze mit Ständer, ein Deckelkrug und zwei Bücher befinden. Das Licht fällt von rechts vorne ein.

Anders als Rembrandt betont Maes die Gegenständlichkeit der Dinge und löst sie nicht in einer Raumgesamtwirkung auf. Rot, Weiß, Braun und Schwarz als Hauptfarben besitzen eine gewisse Eigenständigkeit, obwohl sie in subtilen tonalen Abstufungen, das Spiel von Licht und Schatten wiedergeben. Die so erzielte Prägnanz der Einzelform bei gleichzeitiger maximaler atmosphärisch-tonaler Wirkung ist mit dem bereits beschriebenen Bild der Spitzenklöpplerin von Netscher zu vergleichen. Beide Beispiele sind "virtuos in der Illusion des Stofflichen und, darüber hinaus, für ästhetische Werte offen, für Material-Schönheit alltäglicher Sachen."¹³⁸

Bereits 10 Jahre vor Netscher begann Nicolaes Maes sich seit etwa 1660 vorwiegend auf die Porträtmalerei zu konzentrieren. Er trat damit die Nachfolge des 1652 verstorbenen Jacob Gerritsz Cuyp als vorrangiger Porträtist Dordrechts an, obwohl auch Maler wie Hoogstraten, Cornelis Bisshop oder Jacobus Levecq (ebenfalls ein Rembrandtschüler) auf diesem Gebiet tätig waren. 1658 kaufte er ein Haus in der Steecheversloot, 1665 ein Gartengrundstück vor den Toren der Stadt,¹³⁹ so daß man von dem wirtschaftlichen Erfolg seiner Tätigkeit ausgehen kann. In den 1660er Jahren entwickelte er ebenso wie Netscher einen eleganten und repräsentativen Stil. Houbraken berichtet von einer Reise nach Antwerpen, ohne jedoch das genaue Datum anzugeben. Dort besuchte Maes seinen Angaben zufolge die Werkstatt Jacob Jordaens' und hatte mit Sicherheit auch Gelegenheit, Werke von Rubens und Van Dyck zu sehen. Ein genaues Datum konnte bisher nicht belegt werden, jedoch stimmen alle neueren Publikationen darin überein, daß die Reise in dem Jahrzehnt zwischen 1660 und 1670 stattgefunden haben muß.¹⁴⁰ Selbst wenn die Reise eine Erfindung des Künstlers oder seines Biografen Houbraken war, wie Robinson seit

dam/London, 1991/92, Kat.-Nr. 78.

¹³⁸ Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1956.

¹³⁹ Bredius, 1923/24, S. 208.

¹⁴⁰ Vgl. Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1951 mit der älteren Literatur.

neuestem vermutet, so sollte sie den Zeitgenossen breits seinen bewußten Stilwandel begründen oder verdeutlichen.¹⁴¹ Dieser Wandel war so umfassend, daß im 19. Jahrhundert lange Zeit angenommen wurde, es müsse zwei Maler namens Nicolaes Maes gegeben haben - einen geschätzten Genremaler und einen modischen Porträtisten.¹⁴²

Ebenso wie Netscher, der flämische Bilder besaß und kopierte, setzte sich auch Maes mit den künstlerischen Leistungen der südlichen Provinzen auseinander. Dabei wird deutlich, daß beide wohl gerade darin Anregungen für eine erfolgreiche Weiterentwicklung des niederländischen Porträtstils sahen. Mit dem Verarbeiten der flämischen Vorbilder vollzog sich ein stilistischer Wandel, der, wie bei Netscher auch, bisher von der kunsthistorischen Forschung unterbewertet bzw. als unbedeutend abgewertet wurde.

Ausschlaggebend dafür war bisher das Nachwirken des bereits skizzierten Kunsturteils des 19. Jahrhunderts. Stellvertretend kann die Bewertung Valentiners angeführt werden:

Maes hatte das Unglück, das Ende der großen Blüte der holländischen Kunst, die wie alles Organische ihre genau umrissene Zeit des Werdens und Vergehens hatte, schon in jungen Jahren zu erleben (...) Die kraftvolle nationale Bewegung hatte sich nach einer außerordentlichen Betätigung während der fünfzig Jahre von 1620 bis 1670 innerlich erschöpft, und unbewußt ihrer Schwäche, wurden die holländischen Maler zu Sklaven einer fremdländischen Kunst (...) So verfiel auch Maes (...) den von Frankreich und Flandern mächtig her-eindrängenden Modeeinflüssen.¹⁴³

Die positive Beurteilung seines künstlerischen Stellenwerts, so Valentiner weiter, verdanke er ausschließlich den frühen Genrebildern und Zeichnungen, die zwischen 1653 und 1659 entstanden. Exemplarisch ist die Vorstellung des organischen Ablaufs künstlerischer Entwicklungen, die sich über nationale Eigenständigkeit definiert. Diese Bewertung übernimmt Sumowski in der bislang neuesten umfassenden Würdigung des Malers fast wörtlich:

Sein Ansehen beruht auf den Arbeiten weniger Jahre (...) Mit dem Frühwerk, das sein Nachleben sichert, ist dem Künstler keine Karriere gelungen, sondern erst mit seiner ausufernden Bildnismalerei. Deren Ertrag wird die Einkünfte aus der anspruchsvollen Tätigkeit bei weitem übertroffen haben. (...) Der Geschmack orientiert sich an französischen Mustern. Amor-Buben, nun wie präziöse Zwerggockel aufgeputzt, tapsen durch idyllische Parkwinkel.¹⁴⁴

¹⁴¹ William Robinson, "Nicolaes Maes: Some Observations on his early Portraits" In: *Rembrandt and his Pupils*, 1993, S. 113f.

¹⁴² Gealt, 1993, S. 355.

¹⁴³ Valentiner, 1924, S. 8-10.

Beide sprechen den Porträts von Maes nur geringen Wert zu, auch wenn diese, wie widerstrebend eingeräumt wird, von den Zeitgenossen in hohem Maße geschätzt und gewürdigt wurden. Sumowski erwähnt den wirtschaftlichen Erfolg, den Maes mit seinen Porträts hatte. Diese Tatsache trug - wie bereits auch am Beispiel Van Dycks gezeigt - lange Zeit häufig zu einer eher verhalteneren Bewertung der künstlerischen Qualität bei, da das romantische Konzept des unverstandenen, genialen Künstlers, der seiner Zeit voraus ist und daher keinen kommerziellen Erfolg haben kann, starke Bedeutung besaß und immer noch besitzt.¹⁴⁵

Die wenig berücksichtigte bzw. falsch verstandene zeitgenössische Wertschätzung drückte sich bei Maes dergestalt aus, daß er im Dezember 1673 mit seiner Familie nach Amsterdam umsiedelte, weil er hoffen konnte, dort ein noch besseres Auskommen zu finden. Mehrere Faktoren dürften beim Umzug eine Rolle gespielt haben: Die wichtigsten Porträtmaler der Amsterdamer Eliten waren kurze Zeit zuvor verstorben: Der dominierende Bartholomeus van der Helst (1613 - 1670) starb 1670 (Abb. 39), zwei Jahre später auch Abraham Lambertz van den Tempel (1622/23 - 1672), so daß hier ein gewisses Vakuum vorhanden war. Ein ähnlicher Wechsel vollzog sich zur gleichen Zeit in Den Haag, als die dortigen Konkurrenten Netschers im Bereich des eleganten Porträts verstarben und Netscher sich in der Folgezeit fast ausschließlich auf diese Aufgabe konzentrierte. Sowohl Adriaen Hanneman (1601 - 1671), der von 1632 bis 1637 gleichzeitig mit Van Dyck in England gewesen war, als auch Jan Mijtens (1614 - 1670), der wahrscheinlich von seinem Onkel, dem englischen Hofmaler Daniel Mijtens ausgebildet wurde, waren dem Porträtstil Van Dycks nahestehend, so daß Netscher sich mit diesen spezifischen

¹⁴⁴ Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1951, 1959 bezieht sich auch in seinen diesbezüglichen Fußnoten auf Bode und Valentiner.

¹⁴⁵ Am deutlichsten ist der umgekehrte Schluß wohl bei der Person Rembrandts spürbar, vgl. etwa Valentiner, 1924, S. 10: "(...) Rembrandt (...) der unbekümmert um die Umwelt seines Weges bis zu Ende ging." Jedoch ist gerade bei Rembrandt in den letzten Jahren eine deutliche Neubewertung zu verzeichnen, die ihn mehr in den Kontext zeitgenössischer Kunstströmungen stellt und von dem Bild des unverstandenen Genies abrückt. Vgl. Berlin/Amsterdam/London 1991/92 bzw. Alpers, 1989. Natürlich stellt eine "romantisch" gefärbte Bewertung in der Kunstgeschichte, die wirtschaftlichen Erfolg und künstlerische Ausdruckskraft eher als Gegensätze auffaßt, auch nur eine zeitabhängige Tendenz dar und keine absolute Regel (man beachte Ausnahmen wie Rubens oder Tizian), doch ihre Auswirkungen sind in versteckter Form immer noch virulent. So bemerkte Douglas Stewart in Bezug auf Godfrey Kneller, einem weiteren mit dem Stigma des kommerziellen Erfolgs behafteten Porträtisten: "For an age accustomed to 'multiples' as works of art, the ideas of studio repetitions or the use of identical patterns for different sitters should not be as alarming as they once seemed." (Ausstellungskat. London 1971, S. 6, vgl. auch Stewart, 1983) Eine differenzierte Aufarbeitung von Knellers Werk und seiner Bedeutung steht jedoch noch aus.

Porträterfahrungen und -erwartungen seitens seiner Auftraggeber auseinandersetzen mußte.

Zum anderen hatte sich die wirtschaftliche Situation für große Teile der Bevölkerung durch den Krieg mit Frankreich und England 1672-74 so weit verschlechtert, daß nur noch eine weit geringer differenzierte Auftraggeberschicht über die finanziellen Mittel verfügte, Gemälde bestellen zu können. Den weiter prosperierenden Patrizierkreisen lieferte Nicolaes Maes ebenso wie Netscher mit seinen Bildnissen auf kongeniale Weise sichtbare Zeugnisse des von ihnen angestrebten Selbstverständnisses. So verbrachte Maes die letzten 20 Jahre seines Lebens als angesehener und gesuchter Porträtist in Amsterdam und beeinflusste seinerseits Maler wie beispielsweise David van der Plaes, Jan Vollevens d.Ä., Jakob Moelaert und andere.

6 Das Patrizierbildnis - Versuch einer Annäherung

6.1 Die Porträts von Maerten Nieupoort und seiner Frau Maria Colve

Kurz vor seinem Weggang aus Dordrecht schuf Nicolaes Maes die *Pendantporträts von Maerten Nieupoort und seiner Frau Maria Colve*,¹⁴⁶ die hier als Beispiele für seinen neuen Porträtstil interpretiert werden, um dann einem beinahe zur selben Zeit entstanden Beispiel Netschers gegenübergestellt zu werden. (Abb. 15, 16, 19)

Maerten Nieupoort stammte aus einer Haager Patrizierfamilie. Zu dem Zeitpunkt, als das Porträt entstand, war er 30 Jahre alt und Hauptmann einer Infanteriekompanie. In dem Kniestück ist er als Krieger mit Brustpanzer dargestellt. Links neben ihm, am Fuß einer abgebrochenen Säule, liegen sein Helm mit rotem Federbusch und darunter sein Kommandostab, von dem nur der Knauf zu sehen ist. Der Kopf ist leicht nach links gewandt, damit nimmt er Bezug auf das Pendantporträt seiner Frau. Einer alten Tradition gemäß befindet sich das Bildnis des Mannes zur Rechten der Frau (heraldisch rechts), wie auch in diesem Fall. Nieupoorts Körper ist gegenüber seinem Kopf etwas nach rechts gedreht, die linke Hand hält er in die Hüfte gestemmt, die Rechte vor der Brust. Mit beiden Händen hält er ein rotes Tuch, das er hinter dem Rücken über die rechte Schulter gerade im Begriff ist, weiter nach vorn zu ziehen. Es kontrastiert mit seinem dunkel glänzenden Brustpanzer und dem dunkel-goldenen Untergewand, über dem an Armen und Beinen noch ein aus dunkelbraunen Lederstreifen bestehender Schutz zu sehen ist. Rechts im Hintergrund erkennt man eine summarisch gegebene hügelige Landschaft im Abenddämmer. Die Öffnung der Arme nach links, die durch das noch nicht zusammengeknotete Tuch der roten Schärpe unterstrichen wird, wiederholt sich im Bildnis der Frau.

Maria Colve stammte aus einer Dordrechter Familie und heiratete Maerten Nieupoort 1667. Ihr Bildnis trägt Signatur und Datum: N MAES 1672. Kopf und Körper der Frau sind leicht nach rechts gewandt. Auf einer Brüstung zu ihrer Rechten befindet sich ein mit Pflanzenreliefs geschmückter Topf, in dem ein kleiner Strauch wächst. Davor sitzt die

¹⁴⁶ Nicolaes Maes, *Porträt des Maerten Nieupoort* und *Pendant Porträt der Maria Colve mit ihrer Tochter Anna Maria Nieupoort*, beide Öl auf Lwd., 1672, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Vgl. Rotterdam 1995, Kat.-Nr. 39, 40, dem die biographischen Angaben der Dargestellten entnommen sind.



Abb 15: Nicolaes Maes, Porträt des Maerten Nieupoort, Öl auf Lwd., 1672, 137,5 x 111 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



Abb 16: Porträt der Maria Colve mit ihrer Tochter Anna Maria Nieupoort, Öl auf Lwd., 1672, 136 x 110 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Tochter Anna Maria, bekleidet mit einem weißen Seidenkleid. Der rechte Arm der Mutter ist locker um das Kind gelegt, mit ihrer linken Hand hält sie drei Pfirsiche oder Orangen im Schoß der Tochter. Diese hat den Kopf zwar zum Betrachter gewandt und blickt diesen an, ihr Oberkörper ist jedoch zur Mutter gedreht, wobei sich ihre linke Hand an deren Schulter abstützt. Mit der Rechten greift sie an das mit weißer Spitze besetzte Dekolleté ihrer Mutter und zieht es in kindlicher Unbekümmertheit herab. Sowohl Mutter als auch Tochter tragen Perlenhalsbänder, -ohrringe und perlengeschmückte Gestecke in ihren kunstvoll arrangierten Frisuren. Das rote Atlaskleid der Mutter kontrastiert effektiv mit dem weißen Kleid der Tochter, ein gerundeter Schatten liegt auf der linken Seite der Frau, während das Licht ansonsten schräg von links vorn einfällt. Auch dies verbindet die Pendants: Denn auch auf dem rechten Ellbogen Nieupoorts zeichnet sich ein Schatten ab, der von einem Gegenstand außerhalb der Bildfläche herrühren muß. Er wird von rechts vorn beleuchtet.

Das Licht auf beiden Porträts ist jedoch nicht realistisch zu nennen, sondern dient dazu, verschiedene Materialien effektiv hervorzuheben und zu strukturieren. So glänzt die rechte Seite von Nieupoorts Brustpanzer in hellem Licht (neben dem kleineren Reflexlicht auf dem Helm die hellste Stelle des Bildes), die linke Seite liegt dagegen völlig im Dunklen, lediglich ein schwach rötlicher Reflex zeigt sich neben dem in die Seite gestemten linken Arm, der wiederum hell beleuchtet ist. Die atmosphärische, aber diffuse Lichtwirkung wird auf beiden Bildern durch die Abenddämmerung verstärkt. Auf dem Bildnis von Frau und Tochter sind links im oberen Hintergrund Blätter eines sie überfangenden Baumes zu sehen, darunter die rötlich-gelb beschienenen Wolken, unter denen sich eine baumbestandene Landschaft andeutet, die jedoch teilweise noch von einer steinernen Balustrade verdeckt wird.

Trotz des erkennbaren Unterschiedes der Geschlechterrollen, die den Mann traditionell als den aktiven Teil, die Frau als beschützende Mutter ausweisen,¹⁴⁷ sollen diese Bildnisse dem Betrachter vor allem Würde und Status der Dargestellten vermitteln. Neben dieser sozialgeschichtlichen Dimension muß jedoch auch der religiös und metaphorisch orientierte geistesgeschichtliche Hintergrund der Zeit berücksichtigt werden. Verschiedene Funktionen gehen dabei eine fruchtbare Verbindung ein. Dazu werden unterschiedliche

¹⁴⁷ Zum Problem der Rollenproblematik und seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Bedeutung in den Niederlanden vgl. Smith, 1982, S. 44-49 bzw. Franits, 1993, v.a. S. 111-160.

künstlerische Mittel eingesetzt, zu denen das Anknüpfen an aristokratische Bildnistraditionen, Idealisierung und symbolhafte Bezüge gehören.

6.1.1 Tugend und Reputation

Was die Bildtraditionen anbelangt, so war das Porträt in Rüstung bereits im 15. Jahrhundert aufgekommen, wies es doch den Dargestellten als tapferen und tugendhaften Ritter aus. Ein frühes Beispiel des gerüsteten "Miles Christianus" ist das autonome Dreiviertelporträt *Philipps des Schönen*, das Bernhard Strigel 1498 malte.¹⁴⁸ Im 16. Jahrhundert wurde diese Bildnisform zunehmend mit säkularen Konnotationen besetzt. Der in zahlreichen Beispielen Tizians ausgedrückte herrschaftliche und militärische Anspruch des Dargestellten wurde zum festen Bestandteil aristokratischen Repräsentationsgefühls. Lomazzo erwähnt die Rüstung als besonders geeignetes Symbol, da sie, wie bereits bei den Römern, zugleich Würde und Autorität verkörpere.¹⁴⁹ Neben den Bildnissen der habsburgischen Kaiser Karl V. und Philipp II. ist Tizians *Porträt des Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino*,¹⁵⁰ (Abb. 17) ein Beispiel für den Bildtypus, der von Paulus Moreelse, Rubens, Van Dyck und zahlreichen anderen Porträtisten wieder aufgegriffen wurde, um die besonderen militärischen Meriten des Dargestellten zu betonen. Zu diesen Künstlern gehörte auch William Dobson (1611-1646), der Nachfolger Van Dycks als englischer Hofmaler während der Zeit des Bürgerkriegs zwischen Königstreuen (Cavaliers) und Parlament (Roundheads). Maes, der vermutlich keine Bilder des Engländers gekannt hat,¹⁵¹ bezieht sich in ähnlicher Weise wie Dobson auf diese Tradition, jedoch nicht wie dieser für ein rein höfisches Publikum, sondern um einen Offizier aus Patrizierkreisen darzustellen.

Eine in den Niederlanden bereits wohl adaptierte Form des Ausdrucks von Autorität und (häufig militärischer) Stärke und Selbstbewußtsein wird über die Körpersprache vermittelt. Beide Ellbogen Nieupoorts sind raumgreifend angewinkelt. Vor allem der linke Arm, der durch das helle Licht, das auf ihn fällt, zusätzlich betont wird, ist achtungsgebietend

¹⁴⁸ Bremen, Privatbesitz.

¹⁴⁹ Lomazzo, 1584, 6. Buch, Kap. 51. Vgl. Jenkins, 1947, S. 41.

¹⁵⁰ Tizian, *Francesco della Rovere*, um 1537, Öl auf Lwd., Florenz, Uffizien. Vgl. Washington 1990, Kat.-Nr. 28.

¹⁵¹ Dobsons Bildnisse befinden sich heute noch zum überwiegenden Teil in englischen Privatsammlungen, er stand ausschließlich in den Diensten der höfischen Gesellschaft um Karl I. Es wäre reizvoll, darüber zu spekulieren, ob Maes Dobsons sehr eigenständige Weiterführung der Kunst Van Dycks gekannt haben könnte, jedoch fehlt bislang jeglicher durch Quellen abgesicherter Anhaltspunkt dafür. Zu Dobson vgl. London 1983.

nach vorn (d.h. zur Bildfläche hin) gedreht. Wie Joaneath Spicer zu zeigen versuchte, gehen die militärischen Assoziationen dieser Haltung auf die Darstellungen von Landsknechten oder Bannerträgern zurück. Ein frühes Beispiel sind die Innenseiten der Seitenflügel des *Paumgartner-Altars* von Dürer.¹⁵² Sie zeigen die Heiligen Georg und Eustachius in zeitgenössischer Rüstung, doch handelt es sich möglicherweise um Porträts der Auftraggeber Stephan und Lukas Paumgartner. Zwar sind die Figuren hier noch in einen religiösen Kontext eingebunden, doch stellen sie formal schon eine Vorstufe der Porträts militärischer und später auch ziviler Würdenträger dar, wie sie vor allem in den Niederlanden in Auftrag gegeben wurden. Bilder von Evert van der Maes, Frans Hals oder Bartholomeus van der Helst stellen bezüglich dieser "sprechenden Körperhaltung" direkte niederländische Vorläufer für das Porträt Nieupoorts dar.¹⁵³ Der selbstbewußten Haltung des Mannes entspricht die eher passive, beschützende Haltung Maria Colves. Die Arme sind

wegungsimpuls eine aktivere Rolle einnimmt. Wenn auch unterschiedlich im Bildaufbau, so ist das Aktionsverhältnis doch ähnlich wie auf dem *Bildnis der Catharina Hooft mit ihrer Amme*.¹⁵⁴ Auch auf dem Bild von Frans Hals greift das Mädchen selbstbewußt an den Kragen der Amme, die es beschützend um- und hinterfängt.

Mit der abgebrochenen Säule im Hintergrund greift Maes für das Patrizierbildnis wieder auf höfische Traditionen zurück. Wäre der Dargestellte nicht identifiziert, so fiel die Entscheidung, ob es sich um einen Patrizier oder Adligen handelt, gewiß nicht leicht; so gut ist die Annäherung an die internationale Bildsprache des Repräsentationsbildnisses gelungen. Die Säule als Zeichen von Beständigkeit (*constantia*) und Stärke (*fortitudo*) tritt bereits im 16. Jahrhundert verbreitet auf. Beispiele finden sich im Werk Giovanni Battista Moronis, Sofonisba Anguissolas,¹⁵⁵ Tizians und anderer. Ein Beispiel Tizians ist dabei

¹⁵² Albrecht Dürer, *Seitenflügel des Paumgartner-Altars*, um 1498-1504, Lindenholz, München, Alte Pinakothek. Vgl. Joaneath Spicer, "The Renaissance Elbow" In: *A Cultural History*, 1992, S. 88-93 mit weiteren Bildbeispielen auch ohne militärische Konnotationen; darunter das Selbstbildnis Dürers von 1498 im Prado als Vorläufer für die bereits erwähnten Porträts von Tizian, Rembrandt (Abb. 1, 2) u.a. Hier dient die Körpersprache mehr allgemein dazu Selbstbewußtsein und die (angestrebte oder tatsächliche) soziale Stellung zu verdeutlichen.

¹⁵³ Evert van der Maes, *Standartenträger*, 1617, Den Haag, Gemeentemuseum. Frans Hals, *Bildnis eines Mannes (sog. lachender Kavalier)*, 1624, London, Wallace Collection. Bartholomeus van der Helst, *Bildnis des Andries Bicker*, 1642, Amsterdam, Rijksmuseum. Vgl. Spicer, loc. cit., S. 97-100.

¹⁵⁴ Frans Hals, *Bildnis der Catharina Hooft mit ihrer Amme*, um 1619/20, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Vgl. Berlin 1975, S. 197. Amsterdam 1993, Kat.-Nr. 273.

¹⁵⁵ Vgl. Cremona 1994, S. 38 und Kat.-Nr. 11f.

besonders interessant, da die Identifizierung des Dargestellten aus den oben angeführten Gründen umstritten war. Nach heute vorwiegender Meinung handelt es sich bei dem in Wien befindlichen Bildnis um eine Darstellung des Florentiner Humanisten Benedetto Varchi (Abb. 18), der jedoch in Pose und Umgebung ebenfalls im Rahmen eines aristokratischen Standesporträts wiedergegeben ist "(...) the few scenic elements marking the aristocratic setting, and his elegant stance make this painting by Titian exemplary for portraitists of the aristocracy in the following centuries, Van Dyck in particular."¹⁵⁶ Varchi war reich genug, um wie ein Adeliger zu leben und eine ähnliche Nobilitierung seiner bildlichen Darstellung anzustreben, wie die niederländischen Patrizier gut hundert Jahre später. Wie bereits erwähnt, war das Orientieren an Vorbildern gebräuchliche und gelobte Praxis, letztlich bereitete diese Orientierung jedoch die Auflösung der (Gattungs-) Schranken zwischen aristokratischem und bürgerlichem Bildnis vor. Bezüglich der Form, in der die Patrizier sich bildlich erinnern wollten, kann man kaum noch vom bürgerlichen Porträt sprechen.

Die Säule neben Maerten Nieupoort ist abgebrochen und weist deutliche Beschädigungen auf. De Jongh hat gezeigt, daß auch eine abgebrochene Säule den gleichen positiven Bedeutungsgehalt besitzen kann, wie eine intakte.¹⁵⁷ Neben diesen positiven Assoziationen, die sogar die Tugend der Keuschheit einschließen können (auf einem Ehepaarbildnis gleichzusetzen mit ehelicher Treue), sollten jedoch auch die religiös-moralischen Bezüge überdacht und im Zusammenhang des Gesamtbildes gedeutet werden. Bruyn hat darauf hingewiesen, daß gerade die abgebrochene Säule im Rahmen der Grabskulptur auftaucht und daher auch als Memento Mori-Symbol steht¹⁵⁸ - eine Betrachtungsweise, die angesichts der militärischen Laufbahn Nieupoorts, welche ja durch seine Darstellung als Krieger in Rüstung betont wird, einiges für sich hat. Die Dämmerung ist in diesem Fall als Abenddämmerung zu verstehen, die ebenfalls an den Tod gemahnt. Die Rottöne auf Nieupoorts Bild sind in der Tat stärker mit Blau vermischt und kontrastieren mit den warmen rot-goldenen Tönen, die möglicherweise die Morgendämmerung auf dem Bildnis der Maria Colve andeuten. Der Morgen als Sinnbild des Lebensbeginns bezöge sich hier dann auf die Tochter Anna Maria.

¹⁵⁶ Washington 1990, Kat.-Nr. 36. Um 1540/43, Öl auf Lwd., Wien, Kunsthistorisches Museum.

¹⁵⁷ De Jongh, 1981/82, v.a. S. 156f mit Bild- und Quellenbeispielen.

¹⁵⁸ Bruyn, 1991, S. 255.

Zusätzlich zu dem sinnbildhaften Charakter der Gegenstände wird mit ihrer Hilfe eine arkadische Atmosphäre geschaffen. Dieses literarische und kulturelle Konzept war seit der Antike bekannt und in vielfacher Weise mit der Selbstdarstellung von Fürsten und Adel verbunden. Das Leben in Arkadien stand einerseits für die *vita contemplativa* und war mit der Freiheit von Mühe und Arbeit verbunden. Dabei wurde der Aspekt des Vergnügens und der Verspieltheit mit der Zeit stärker betont. Zum anderen stellte der Besitz von Land zwar nicht mehr die einzige, aber immer noch die vornehmste Möglichkeit dar, zu Reichtum zu gelangen. In diesem Sinne war er das Statussymbol eines aristokratischen Lebens schlechthin. Jan Mytens war einer der ersten Künstler in den Niederlanden, die idealisierte Landschaftshintergründe einführten, um derartig aristokratisch-pastorale Bezüge herzustellen:

The pastoral associations of these paintings were further enhanced by the shimmering textures that the sitters favored, a clothing style perfectly in keeping with the atmospheric backgrounds and light tonality of the works and one which was likewise inspired by Van Dyck's English portraits of the 1630s.¹⁵⁹

Auch die Beispiele von Maes besitzen durch ihre farblichen und malerischen Entsprechungen diese harmonische Verbindung der Dargestellten (in ihren kostbaren Gewändern) mit der landschaftlichen Umgebung. Der kargere, heroische Hintergrund bei Nieupoort entspricht dem parkähnlichen, beschirmenden Hintergrund im Bildnis von Frau und Tochter¹⁶⁰, gemäß der Rollenverteilungen von Krieger und Mutter.

Wie bereits gezeigt, bestehen zwischen den Bildnissen der Eheleute formale Bezüge, denen inhaltliche entsprechen. Denn auch die Orangen in der Hand Maria Colves, können als Anspielung auf Fruchtbarkeit und Keuschheit verstanden werden und damit als feminines Äquivalent zu der mittels der Säule assoziierten Keuschheit im Bildnis Nieupoorts gelten. In dieses Bild der gegenseitigen Treue, denn nur so ist Keuschheit in Verbindung mit einer ehelichen Gemeinschaft zu deuten, fügen sich auch die Perlen ein, die als ursprünglich christliches Symbol der Reinheit auch von zeitgenössischen Schriftstellern wie Jeremias de Decker oder Jacob Cats sinnbildlich verwendet wurden.¹⁶¹ Woodall sieht im

¹⁵⁹ Kettering, 1983, S. 65, zur Bedeutung der Pastorelle als Statussymbol vgl. auch S. 10f. Eines der frühesten Beispiele von Mytens ist sein Familienporträt von 1638, Öl auf Lwd., Musée National du Château de Versailles.

¹⁶⁰ Etwaige Bezüge zur Marienikonographie wie beispielsweise die Vorstellung des Hortus Conclusus sind möglich, sollen hier jedoch nicht weiter vertieft werden.

¹⁶¹ Jacob Cats, *Houwelick*. Amsterdam 1661, S. 63. Vgl. De Jongh, 1975/76, S. 69-97 zur Symbolik der Perlen bzw. Haarlem 1986, S. 244 bezüglich der Früchte.

Zeigen familiären Tugenden einen Hinweis auf bürgerliche Werte, die jenseits von sozialen Rollen und Statusdenken liegen, diese jedoch nicht ausschließen:

Characterisation in terms of paternal or husbandly care and wifely dependance, for example, can be seen in terms of the development of affective relationships within an increasingly nuclear family. (...) Far from being incompatible with the imposition of authority and the confirmation of elevated status, the public exposure of these 'private' aspects of identity can serve to humanise the face of power and privilege (...)¹⁶²

So sollte bei der Feststellung ikonografischer Bezüge nicht vergessen werden, daß gleichzeitig Reichtum und Würde in den Bildnissen ausgedrückt werden sollten. Tugend und soziale Reputation waren Teil des patrizischen *Decorum*, das ein historisch bedingtes und veränderliches Geflecht von Werten und Verhaltensritualen darstellte.¹⁶³ Daher können die Bilder immer auf mehreren Ebenen interpretiert werden, eine Erkenntnis, die zunehmend auch die Debatte um Realismus und Symbolgehalt der niederländischen Malerei entschärft. Diese Offenheit der Betrachtung muß, wie Gregor Weber in anderem Zusammenhang gezeigt hat, durchaus nicht zu Beliebigkeit führen, andererseits behalten die Bilder den ihnen als Kunstwerken zustehenden Teil nicht mehr verbalisierbarer Substanz.¹⁶⁴

6.1.2 Aspekte der Idealisierung

Der englische Maler Robert Walker, so wird berichtet, "schwor, daß alle Porträts von Peter Lely aussähen als seien sie Brüder und Schwestern."¹⁶⁵ Betrachtet man den Trend zur Internationalisierung innerhalb des repräsentativen Porträts gegen Ende des 17. Jahrhunderts, so ist es nicht verwunderlich, daß die Arbeiten des Van Dyck-Nachfolgers Lely eine hohe Ähnlichkeit mit den Werken von Maes und Netscher aufweisen. Volle runde Gesichter mit einem Ansatz zum Doppelkinn (bei Frauen und etwas ausgeprägter noch bei Männern), üppige Lippen und große dunkle Augen gehörten zum Schönheitsideal der Zeit, dem sich individuelle physiognomische Eigenarten nach Möglichkeit unterzuordnen hatten. Maes betont diese Merkmale, ohne jedoch die individuellen Eigenarten darunter zu begraben. Der direkte Blickkontakt zum Betrachter vermittelt, ebenso wie die

¹⁶² Woodall, 1990, S. 50.

¹⁶³ In diesem Sinne Günter, 1991, S. 85.

¹⁶⁴ Vgl. etwa Weber, 1994, S. 287-314. Auch Günter, 1991, S. 121f betont die dramaturgische Mehrschichtigkeit der Bilder.

¹⁶⁵ British Museum, Add. MS 22950,f41. Zit. in London, 1978, S. 25, 63.

Körperhaltung, gleichzeitig Würde und Lebendigkeit. Einzelne Falten an Wangen und Augen, die Tränensäcke und die geschwungene Form der Nasen bei Nieupoort und - in etwas abgeschwächter Form - bei seiner Frau, zeigen einen veristischen Einschlag hinsichtlich der Darstellung physiognomischer Einzelheiten, der so bei Lely nicht zu beobachten ist.

Es wird aber deutlich, daß es auch Maes nicht darum ging, einen psychologischen Kommentar über den Dargestellten zu geben, sondern daß er ihn in seiner persönlichen *Virtù* präsentieren wollte, die zusätzlich seine Bildwürdigkeit begründete. Noblesse und Vornehmheit sollten den Betrachter nicht nur beeindrucken, sondern auch erheben, ebenso wie die Porträts berühmter Männer ihn zu eigenen Leistungen anspornen sollten.¹⁶⁶ Mit der Zeit wurde es als unvereinbar mit diesem hohen Anspruch empfunden, Unregelmäßigkeiten der Physiognomie zu zeigen. Die Qualitäten und der Status, die repräsentiert werden sollten, verlangten nach einer adäquaten äußeren Form, nicht nur in Kleidung und Umgebung, sondern auch in den Gesichtszügen. Diese Suche nach der Idealform ist in den späteren Porträts von Maes noch deutlicher zu bemerken, es ist ein erneuter Versuch, Schönheit künstlerisch festzulegen und so eine gültige Entsprechung von Form und Idee zu erreichen.

Decorum bedeutet in diesem Zusammenhang das seit Plato existierende Konzept der Verbindung von äußerer, körperlicher und stofflicher Schönheit und geistigen und ethischen Werten.¹⁶⁷ Diese Vorstellung entsprach den Wünschen der patrizischen Auftraggeber, "bürgerliche" Tugenden einerseits und aristokratischen Prestigeanspruch andererseits darzustellen, um ihre sozialen Stand abzugrenzen. Marjorie Wieseman sieht in diesem Punkt sogar eine Parallele zu der Entwicklung von Teilen des reichen Handelsbürgertums im Frankreich des 16. Jahrhunderts. Wie George Huppert zeigen konnte, gab es auch dort Familien, die sich sowohl vom Adel als auch vom Bürgertum abzugrenzen versuchten:

We shall be hearing, on the one hand, of merchant-bourgeois who leave their *condition* behind and whose descendants are allowed to assume "tacitly" the status of *gentilshommes* by various means of "arriving". The destination of other successful families of merchant-bourgeois origin often appears to be

¹⁶⁶ So der Humanist Franziskus Junius, 1637. Zit. bei Raupp, 1984, S. 92.

¹⁶⁷ Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Ideal der Schönheit in den Niederlanden des späten 17. Jahrhunderts fehlt bislang. Sie wäre sicherlich aufgrund der spärlichen theoretischen Äußerungen auch weit schwieriger als vergleichbare Untersuchungen anderer Epochen und Länder, wie sie etwa mit Michael Jägers *Theorie des Schönen in der italienische Renaissance*. Köln 1991 bereits vorliegen.

deflected. They succeed in "living nobly" without becoming identified with the *gentilshommes*. (...) In the late sixteenth century in particular, the evidence of contemporary sources forces the historian to view this group not merely as a herd of usurpers arrested in their migration from *roture* to *noblesse* but as a large, powerful, and vocal category of families who claim they are neither bourgeois nor *gentilshommes* but something both different and better.¹⁶⁸

Der normgerechten Erscheinung wurde nach der Entdeckung, Erprobung und Entfaltung der *Imitatio* im 15. Jahrhundert insgesamt wieder eine zentralere Rolle eingeräumt. Auf die pointierte Entfaltung der Individualität in den Bildnissen Antonello da Messinas folgte wieder eine Ausweitung des Fokus in kompositorischer und inhaltlicher Hinsicht. Aspekte der "Repräsentation als" gewannen an Bedeutung. In dieser Tradition stehen auch die Bilder des späten 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. Individuelle Physiognomie wurde mit dargestellt, sie galt jedoch nicht als entscheidende künstlerische Leistung, vielmehr kam es nun darauf an, die "wahre" - und dies bedeutete für den Auftraggeber meist die ideale - Person im Sinne patrizischen *Decorums* zu zeigen. Es ist daher eine vom heutigen Standpunkt des möglichst individualistischen Menschenbildes aus gefällte Kritik am "Zeitgeist" dieser Epoche, in der Beschreibung der äußeren Form von "durchgehendem Schematismus" und "lächerlicher Auffassung" zu sprechen.¹⁶⁹ Das Streben nach einem Ideal in der bildenden Kunst bedingt immer eine gewisse Ähnlichkeit der Form, sei es nun bei den Madonnen und Heiligenbildern Raffaels oder den Bildnissen der Nazarener. Im Bereich des Porträts scheint es besonders schwer, eine derartige Vorstellung zu akzeptieren.

Die Idealität des Darstellungsgegenstandes und der Darstellungsweise sollten wieder in stärkerem Maße aufeinander bezogen sein; ebenso wie Maes suchte auch Netscher nach einer besseren Entsprechung von Inhalt und Form für eine spezifische Auftraggeberschicht, die ihren gesellschaftlichen und politischen Anspruch nach 1650 noch expliziter ausgedrückt wissen wollte. Daß der Inhalt der Bildnisse dabei nicht individueller Verismus war, erschwert den Blick des Betrachters und der kunstgeschichtlichen Forschung bis heute.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Huppert, 1977, S. 4, 180f mit einer Liste der bislang unveröffentlichten Quellen zu diesem Problem. Vgl. auch Wieseman, 1991, S. 107f.

¹⁶⁹ Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1959f, wobei er Maes gleichzeitig höchste malerische Qualität zuerkennt. Auch Günter, 1991, S. 88 verfällt in anderem Zusammenhang in diese Denkmuster, wenn er die "Individualisten" Leonardo und Rembrandt den "formelhaften Stereotypen" gegenüberstellt, die unter der Ägide der französischen Akademie entwickelt worden seien: "Leonardo da Vinci hätte mit ihnen (=den akademischen Regeln) nicht weniger Probleme gehabt als Rembrandt."

6.2 Bildnis einer Frau im roten Atlaskleid

Wie Maria Colve präsentiert sich eine junge Frau in einem Kleid aus rotem Atlas auf dem Bildnis Caspar Netschers, das sich heute in der Sammlung Posselt im Kurpfälzischen Museum Heidelberg befindet.¹⁷¹ (Abb. 19) Kleidung, Habitus und angestrebte Bildwirkung scheinen mit den Beispielen von Maes eng verwandt zu sein. Die junge Frau ist hier sitzend in ganzer Figur gegeben, sie lehnt schräg nach rechts und stützt ihren Kopf auf den Arm. Diesen hat sie wiederum auf einen Tisch oder ein Podest gestützt, das unter einem persischen Teppich verborgen bleibt. Lediglich der mit einem Delphin und einem Puttenkopf geschmückte Sockel wird sichtbar. Auf ihm ist die Signatur "Anno 1674 C.Netscher Fec." zu erkennen. Der Kopf ist leicht nach links gewandt, das dunkle Haar fällt auf das tief ausgeschnittene Kleid herab, das sogar die linke Schulter freiläßt. Die linke Hand der Frau liegt in ihrem Schoß und hält einen hellblauen Gürtel, der locker um ihre Taille liegt. Ein Vorhang, dessen Farbton dem Rot des Kleides nahekommt, bildet den Hintergrund. Er ist jedoch links der Frau bühnenartig geöffnet und gibt den Blick frei auf eine Säule, die von einem stark hervortretenden Relief mit Putten und Weinranken in ornamentalen Überschneidungen bedeckt ist. Links davon ist in der zunehmenden Verschattung des Hintergrundes noch eine Frauenstatue zu erkennen. Sie wurde bisher als antike Skulptur der Flora Farnese identifiziert, die von Jan de Bisschop wenige Jahre zuvor als Radierung in seinen *Signorum Veterum Icones* veröffentlicht worden war.¹⁷² (Abb. 21) Netscher verwendete diese Vorlage auch tatsächlich für sein Porträt des Christiaen Huygens, das er ebenfalls im Jahr 1671 malte. Bei näherer Betrachtung des Heidelberger Frauenbildnisses zeigt sich jedoch eindeutig, daß Netscher hier auf eine andere Vorlage aus den *Icones* zurückgriff, die eine Nike-Statue zeigt. (Abb. 20) In ihrer linken Hand hält diese, bei De Bisschop irrtümlich als Flora Mattei bezeichnete Figur deutlich einen Palmwedel, der auch auf Netschers Bild zu erkennen ist.¹⁷³

¹⁷⁰ Hier sei nochmals auf die von Bialostocki beschriebene Gleichsetzung von Realismus und künstlerischer Leistung während des 19. Jahrhunderts verwiesen, so daß idealistische Tendenzen in der niederländischen Kunst mit erhöhter Skepsis oder gar nicht betrachtet wurden, da sie nicht in das allgemeine Deutungsmodell paßten. Vgl. Kap. 3.

¹⁷¹ Caspar Netscher, *Bildnis einer Frau*, 1674, Öl auf Holz, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Vgl. den vorläufigen Auswahlkat. Heidelberg 1995, S. 22f. Eine wissenschaftliche Bearbeitung ist in Vorbereitung.

¹⁷² De Bisschop, 1668/69 Tafel 40-42. Vgl. Wieseman, 1991, Kat.-Nr. 125. Netscher hat nachweislich ein Exemplar von De Bisschops Buch besessen, es taucht im Nachlaßinventar von 1694 auf.

¹⁷³ De Bisschop, 1668/69, S. 2, Tafel 38, 39. Vgl. Van Gelder und Jost, 1985, S.119f. Die originale Marmorstatue befindet sich heute in den Uffizien, das Original der Flora Farnese im Mu-



Abb 19: Caspar Netscher, Bildnis einer Frau, 1674, 54,8 x 39,5 cm, Öl auf Holz, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.

Der Teppich kann mit einiger Sicherheit als persischer Typus mit floralen Einfassungen identifiziert werden. Er wurde sowohl von Flamen wie Rubens und Van Dyck, als auch von Niederländern wie Thomas de Keyser als luxuriöses Statussymbol bei Porträts verwendet. Einen Höhepunkt erreichten die bildlichen Darstellungen dieser Teppiche in der Zeit zwischen 1660 und 1680.¹⁷⁴ Spätestens Anfang der 1690er Jahre waren sie aus der Mode gekommen. Die hier Dargestellte befindet sich jedoch Mitte der 70er Jahre mit ihrem Geschmack auf der Höhe der Zeit. Auch in Bezug auf die Kleidung vollzogen sich im Laufe des 17. Jahrhunderts größere Veränderungen. Galten bis um die Jahrhundertmitte dunkle Kleider mit großen (Mühlstein-) Krägen gleichzeitig als schicklich im calvinistisch-protestantischen Sinne und doch auch als elegant, da sie an das Vorbild der spanischen Hoftracht erinnerten,¹⁷⁵ so kam es in der folgenden Jahrzehnten zu größerer Prachtentfaltung und Wandlungsfähigkeit in Bezug auf Farben, Stoffe und Formen. Bei den Frauen wichen die Krägen immer tiefer ausgeschnittenen Dekolletés. Mode und Geschmack begannen hier als ästhetische Kategorien im Bildnis einen noch größeren Stellenwert einzunehmen, da sie sich nicht nur auf Kleidung, Haartracht und Accessoires bezogen, sondern als Symbol der Eleganz gewissermaßen eine weitere "Tugend" des oder der Dargestellten verkörperten. Um der allzugroßen Vergänglichkeit von Modeströmungen zu entgehen, wurden häufig eher "zeitlose" Gewänder bei den Porträtsitzungen verwendet. Dazu gehörten Hausmäntel, später auch japanische Seidenmäntel oder ein vage antikisierendes, sogenanntes "römisches" Gewand.¹⁷⁶ Dies war ein Kunstgriff, den auch Van Dyck bereits angewandt hatte, um zeitlose und umfassende Eleganz anzudeuten, wobei die Kostbarkeit der Stoffe nicht nur die Vornehmheit, sondern auch den materiellen Reichtum ihrer Besitzer zeigen sollte.

So ist auch die Vorliebe für die gekonnte Darstellung der verschiedenen Oberflächen (Teppich, Seide, Stein, Perlen, Haut und Haare) im vorliegenden Beispiel Netschers zu

seo Nazionale in Neapel.

¹⁷⁴ Vgl. Ydema, 1991, S. 59-64 mit den entsprechenden Bildbeispielen.

¹⁷⁵ Vgl. Olbrich und Möbius, 1990, S. 85. Irene Groeneweg, "Regenten in het zwart: vroom en deftig?" In: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 199-251 konnte nachweisen, daß auch in Frankreich schwarze Kleidung bei bestimmten offiziellen Anlässen vorgeschrieben war, in Fragen der Mode also bereits vor der Jahrhundertmitte eine internationale Orientierung der Eliten (hier am gemeinsamen Vorbild Spanien) anzunehmen ist.

¹⁷⁶ De Marly, 1975, S. 443-451 weist darauf hin, daß allerdings bei der Haartracht, sowohl von Männern als auch von Frauen, keine Konzessionen an einen zeitlosen Stil gemacht wurden. Sie hatte immer der gerade gültigen Mode zu entsprechen. Will man jedoch die Bildnisse als historische Quelle benutzen, um Rückschlüsse über Kleidung und Mode zu gewinnen, so ist höchste Vorsicht angebracht, da es sich oftmals um eine idealisierte "Porträtmode" handelt.

erklären, die durch die Licht- und Farbwirkung in ihrer Kostbarkeit noch gesteigert werden sollen. Rot, Gold und Weiß bilden abermals einen kleinen Grundakkord an Farben, der durch die differenzierte tonale Abstufung und einzelne Kontraste wie das Blau des Gürtels oder im Muster des primär roten Teppichs jedoch zu einem abwechslungsreichen Gesamteindruck gesteigert wird. Das Licht ist dabei, wie bei Maes oder auch Vermeer, nicht in einem realistischen Sinn eingesetzt, sondern dient dazu, die Oberflächenreize zu steigern. Oberflächenreize stellen ja auch schon in den frühen Genrebildern von Maes und Netscher einen wesentlichen Teil der Bildwirkung dar. (Abb. 12, 14)

Mit der Steigerung dieser Oberflächenreize anhand luxuriöser werdender Materialien auch in den Bildnissen ist ein ganz deutliches Anknüpfen an die malerischen Traditionen der "Genreszenen aus der besseren Gesellschaft" gegeben, wie sie von Gabriel Metsu, Frans van Mieris oder Ter Borch (Abb. 23) und eben auch von Netscher ausgeführt worden waren. Auch dort hatte die Darstellung kostbarer Stoffe, Gläser, Möbel, Schmuckstücke und anderer Dinge einen hohen Stellenwert, der sich auch auf den Preis des Bildes auswirkte.¹⁷⁷ Diese Technik der minutiösen Oberflächenbehandlung (*fijnschilderij*) wird jedoch hier nur noch auf einzelne Partien des Porträts, vornehmlich Oberkörper und Gesicht der jungen Frau, angewandt. Die Skulpturen (Tischfuß, Säule und Statue), Teile des Teppichs und auch der Vorhang am linken Bildrand sind dagegen weitaus summarischer behandelt, die Faktur deutlicher erkennbar. Weichere Formen, die stärker von ihrem Licht- und Farbwert bestimmt werden, sind auch für viele der Van Dyckschen Porträts charakteristisch. Auf diese Verbindung verschiedener stilistischer Traditionen soll jedoch später noch näher eingegangen werden.

6.2.1 Statussymbole

Es sind jedoch nicht nur stilistische Parallelen zu den Werken Van Dycks, sondern auch inhaltliche, die sich in Netschers Bildnissen zeigen. Was bei beiden Malern häufig fehlt, ist die machtpolitische Seite der vorgetragenen Bedeutung. Die Verschiebung von der Repräsentation als tatkräftiger Machthaber zur Repräsentation als eleganter Aristokrat war auch schon ein wesentlicher Unterschied, der anhand der Beispiele Tizians und Van Dycks deutlich wurde. (Abb. 4, 6, 9, 10) Sowohl Netscher als auch Maes setzten diese Art der Charakterisierung fort und verwendeten sie für ihre Patrizierbildnisse, die den

¹⁷⁷ Vgl. Floerke, 1905, S. 181 bzw. Berlin/Philadelphia/London 1984, S. 12.

aristokratischen Bildnissen in der Tradition Van Dycks nun weitgehend entsprachen. Deutlich wird dies in der Wahl der beigegebenen "Attribute" und in der Gestaltung des Umraumes der Personen, die nicht mehr, wie in der niederländischen Porträtmalerei der ersten Jahrhunderthälfte üblich, in einem Innenraum dargestellt werden, sondern vorwiegend in freien Parklandschaften.¹⁷⁸ Dies ist eine konsequente inhaltliche und perspektivische Weiterentwicklung des Fenster- ausblicks bzw. Landschaftshintergrunds, der bereits bei Bildnissen des 15. Jahrhunderts Verwendung fand. Hier wird nun der Reichtum in Form von Landbesitz zum Statussymbol und zugleich mit pastoralen Assoziationen aufgeladen. Pastorale und Landbesitz waren unweigerlich mit einer aristokratisch-höfischen Tradition verbunden, die nun auch von Patriziern übernommen wurde

(...) because the court was no longer a serious rival for power and status, whereas previously the choice of this mode would have acknowledged the court's preeminence.¹⁷⁹

Folgerichtig verwandte auch Netscher häufig Parklandschaften als Hintergrund, die jedoch meist durch Vorhänge, Architektur, Felsen oder Bäume gegliedert sind. Obwohl nicht so typisch für diese neue Raumauffassung wie andere Beispiele aus Netschers Werk, bezieht sich das Heidelberger Bildnis mit den starken Vorhangdraperien und dem unbestimmten Ausblick ins Halbdunkel, der einen größeren Raum zumindest ahnen läßt, doch mehr auf Van Dycksche als auf niederländische Vorbilder der ersten Jahrhunderthälfte, die in der Regel ein klar definiertes Interieur oder neutralen Hintergrund zeigen.

Die Bezüge zur klassischen Antike, wie sie durch die Skulpturen zum Ausdruck kommen, stehen eher in der allgemeinen (auch pastoralen) Tradition als Symbole von Vornehmheit und Reichtum und dienen nicht zur expliziten Verkörperung politischer Macht.¹⁸⁰ Das Sammeln antiker Skulpturen und Reliefs war bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Patriziern betrieben worden. Eine der ersten und bedeutendsten Sammlungen war die der Amsterdamer Kaufleute Jan und Gerrit Reynst, die 1639 die Sammlung

¹⁷⁸ Vgl. Gaetgens, 1987, S. 103. Ein ähnlicher Windhund wie auf dem *Bildnis des James Stuart* taucht beispielsweise in Netschers *Bildnis eines Mannes* von 1676, Sammlung Thyssen-Bornemisza, wieder auf. Leider ist bislang nicht festgestellt worden, ob es sich bei dem Dargestellten um einen Adligen oder einen Patrizier handelt. Vgl. Castagnola 1981, S. 238.

¹⁷⁹ Woodall, 1990, S. 45. Vgl. auch Kettering, 1983, S. 7-18.

¹⁸⁰ Besonders der Herkules-Mythos wurde von Herrschern im Sinne einer politischen Ikonographie adaptiert, die hier nicht zu beobachten ist. Vgl. G. Bruck, "Habsburger als Herkulier" In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (1953), S. 191ff. bzw. L.D. Ettlinger, "Hercules Florentinus" In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 16 (1972), S. 119-142.

Vendramin aufkauften, doch auch zahlreiche andere Patrizier und ebenso Künstler wie Thomas de Keyser sammelten Antiken.¹⁸¹

Van Dyck verzichtete in seinen Porträts häufiger auf antike Bezüge als dies beispielsweise Tizian oder Rubens und später auch Dobson, Lely oder Netscher taten. Er ersetzte sie jedoch, wie am Beispiel des Porträts von James Stuart gezeigt (Abb. 10), durch eine Vielzahl anderer Attribute und Anspielungen. Sie sollten eine möglichst geschmackvolle und mit Bedeutung aufgeladene Umgebung schaffen, die dem oder der Dargestellten angemessen ist.¹⁸² Theoretiker wie Lomazzo hatten auf die Notwendigkeit solcher Bezüge für das repräsentative Porträt hingewiesen, galt es doch die Eigenschaften (*qualità*) des Dargestellten durch passende Symbole zu verdeutlichen.¹⁸³

Für Netscher bedeutete diese Forderung Lomazzos wiederum nichts anderes, als daß Schönheit, Würde und soziale Stellung der jungen Frau nur in idealisierten Formen wirksamen Ausdruck finden konnten. Vornehmheit, Geschmack und Schönheit sollten sich in der Darstellung der "idealen Person" entsprechen. Den Bezügen zur Antike in Form der Skulpturen kommt daher gleicher Stellenwert zu, wie der Idealisierung des Gesichts mit seinen ebenmäßigen Zügen, der geraden Nase und den betonten, dunklen Augen.

6.3 Kostbare Kabinettstücke

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein Blick auf das Format der Bilder. Während Van Dyck sich hier ganz im fürstlichen Rahmen des annähernd lebensgroßen Bildnisses bewegte, verwendeten Netscher und Maes überwiegend ein kleineres Format, ähnlich dem ihrer Genrebilder, das selten über die Maße von 50 x 40 cm hinausgeht.¹⁸⁴ Kleinere Formate wurden in den nördlichen Provinzen generell bevorzugt, da man Bilder als Handelsware betrachtete, die man bei den verschiedensten Gelegenheiten verkaufte.¹⁸⁵ Handlichkeit bedeutete, wie Montias zeigen konnte, daher einen wirtschaftlicher Vorteil

¹⁸¹ Vgl. das Kapitel "The Interest in Antique Sculpture in the Northern Netherlands in the 17th Century" bei Van Gelder und Jost, 1985, S. 35-50.

¹⁸² Wieseman, 1991, S. 132 beschreibt dies als "cultural refinement". Diese Art der Charakterisierung läßt sich im 18. Jahrhundert vor allem bei Malern wie Pompeo Batoni wieder beobachten.

¹⁸³ Lomazzo, 1584, 6. Buch, Kap. 51. Vgl. London 1983, S. 18.

¹⁸⁴ Eines der größten Bilder Netschers ist das Familienbildnis in Rotterdam (Abb. 25) und mißt 83,6 x 90,5 cm. Vgl. Rotterdam 1995, Kat.-Nr. 51.

¹⁸⁵ Dazu gehörten u.a. Auktionen und Lotterien. Vgl. Montias, 1982, S. 183-219.

und beeinträchtigte keineswegs die Kostbarkeit und die damit verbundene Statuswirkung der Bilder. Für den Wert waren ausschließlich Maler, Darstellungsweise und Darstellungsgegenstand entscheidend.

Marjorie Wieseman hat darauf hingewiesen, daß auch flämische Maler wie Gonzales Coques bereits in kleinerem Format malten, jedoch im Stil stark an Van Dyck orientiert waren.¹⁸⁶ Coques, der in Anspielung darauf auch als "Kleiner Van Dyck" bezeichnet wurde, hielt sich von 1645 bis 1648 in den Niederlanden auf, wo er Aufträge für den Statthalter Friedrich Heinrich und seine Frau Amalia von Solms (u.a. im Huis ten Bosch) sowie zahlreiche andere Porträts ausführte. Da die Bildnisse von Coques eine starke Ähnlichkeit mit denen Netschers aufweisen, ist es umso interessanter festzustellen, daß Netschers Lehrer Ter Borch sich um 1640 in Antwerpen aufhielt, wie mehrere aus dieser Zeit datierte Werke bezeugen.¹⁸⁷ Dort könnte Coques sich mit den Werken des Niederländers und deren vergleichsweise kleinem Format auseinandergesetzt haben:

Sometimes, as in *The Scholar and his Sister* at the State Gallery, Cassel (No. 151), the artist appears deeply concerned with Dutch impact. The young scholar in the foreground and his sister to the right at the spinet seem to have been borrowed from Gerard Ter Borch (...) The painting is dated 1640 and this is the year that the Dutchman visited Antwerp.¹⁸⁸

Es sind dabei nicht nur die Figuren, sondern auch die feinmalerische Brillanz in der Wiedergabe der Oberflächen und Stoffe, die Coques in seinen Bildern verarbeitet. Auch er ist daher ein Beispiel für die gegenseitige Beeinflussung niederländischer und flämischer Künstler, wobei im Bereich des repräsentativen Porträts ein neuer Bildtypus entsteht, der kleines Format, feinmalerische Technik und atmosphärisches Kolorit verbindet.

6.4 Gattungsfragen

Coques war, im Gegensatz zu dem kompositorisch flexibleren Netscher, beinahe ausschließlich auf das Familienporträt spezialisiert. (Abb. 24, 25) Dieser Porträttypus zeigt aufgrund der möglichen Interaktion zwischen den Dargestellten und der Betonung der Umgebung Ähnlichkeit mit den gleichzeitig entstehenden eleganten Genrebildern, so daß

¹⁸⁶ Vgl. Wieseman, 1991, S. 129f.

¹⁸⁷ Vgl. Frankfurt 1993, S. 329.

¹⁸⁸ Larsen, 1985, S. 251. Das Bild wird heute überzeugend als Ehepaarbildnis gedeutet, vgl. Kassel 1996, Bd. 1, S. 84.

hierfür der Terminus "Genreporträt" vorgeschlagen wurde.¹⁸⁹ Auf die Beziehung zwischen diesen Bildgattungen kann hier nicht ausführlich eingegangen werden, an dieser Stelle sei lediglich darauf verwiesen, daß wohl auch zeitgenössischen Betrachtern das Spiel mit den Grenzen zwischen *conversatie* (Genre) und *contrefeytsels* (Porträt) bewußt war und daß dieses Spiel zugleich eine größere Nähe von Kunst und Leben bedeutete:

(...) the "proximity of life and art" in these paintings reflects the degree to which life itself was becoming more of an art among the upper classes, increasingly proscribed by the artifice of fashion and etiquette.¹⁹⁰

Idealisierung wird damit nicht nur über die Einzelform und den Stil, sondern auch über die Bildgattung und deren Überschneidungen vermittelt. In diesem Sinne sind auch die sogenannten *Portraits historiés* zu betrachten, die die Dargestellten als biblische, mythologische, historische oder literarische Gestalten erscheinen lassen und damit Porträt und Historienbild (im weiteren Sinne) miteinander verbinden. In den nördlichen Niederlanden gibt es eindrucksvolle Beispiele nicht nur für die "Grenzüberschreitung" vom Porträt zum Genre, sondern auch für die im *Portrait historié* vollzogene, vor allem vom Porträt zum Historienbild religiösen Inhalts. Ein exemplarisches Beispiel ist Lambert Doomers *Porträt der Familie von Francoys Wynants van Beweste und Elida Essing*, dargestellt als die alttestamentarischen Gestalten Hanna und Elkana, die ihren Sohn Samuel zum Hohepriester Eli bringen.¹⁹¹

Etwas weiter gefaßt spricht man auch vom allegorischen Porträt, um zu verdeutlichen, daß ethische und geistige Begriffe im Porträt personifiziert dargestellt werden.¹⁹² Dabei wird

¹⁸⁹ Vgl. Marjorie Wieseman, "The Art of 'Conversatie': Genre Portraiture in the Southern Netherlands in the 17th Century" In: Boston/Toledo 1993/94, S. 182-193. Über die generelle Annäherung von Porträt und Genre in der niederländischen Kunst vgl. Smith, 1987 bzw. Lyckle de Vries, "Tronies and other Single Figured Netherlandish Paintings" In: *Nederlandse Portretten*, 1990, v.a. S. 193.

¹⁹⁰ Wieseman in: Boston/Toledo 1993/94, S. 184.

¹⁹¹ 1. Sam. 1,1-26. Lambert Doomer, *Hanna bringt Samuel zu Eli, Porträt der Familie von Francoys Wynants van Beweste und Elida Essing*, 1668, 190 x 130 cm, Öl auf Lwd., Orléans, Musée des Beaux-Arts. Vgl. Orléans 1996, S. 58. R.E.O. Ekkart "Een 'portrait historié' door Lambert Doomer" In: *Nederlandse Portretten*, 1990, S. 247-253 hat darauf hingewiesen, daß die historischen Themen nicht zwangsläufig eine enge inhaltliche Beziehung zur Situation der dargestellten Personen haben müssen, so daß man durchaus von einem bewußten Spiel mit den Gattungen ausgehen kann. Weitere Beispiele finden sich im Ausstellungskat. Münster 1994.

¹⁹² Zur Terminologie bezüglich des allegorischen Porträts vgl. Wishevsky, 1967, S. 13-15. Eine aktuellere und umfassendere Behandlung des Themas liegt bislang nicht vor, zeitgleich zu dieser Arbeit entsteht jedoch in Stuttgart die Magisterarbeit von Esther Ziemer, die sich mit dem mythologischen Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich beschäftigt.

die Grenze zum repräsentativ-idealisierten Bildnis fließend, das seinerseits durch die Nähe zum Historienbild in der Gattungshierarchie aufgewertet wird.

Auch Van Dyck hat immer wieder Porträt und Historienbild zu verbinden gewußt. Ein erst in neuester Zeit wieder entdecktes Bild, das während des ersten Englandsaufenthaltes vom Oktober 1620 bis Februar 1621 entstand, zeigt Sir George Villiers, den späteren Herzog von Buckingham, und Lady Katherine Manners wahrscheinlich als Venus und Adonis.¹⁹³ Peter Hecht sieht in dem Bestreben das Vorbild Van Dyck mit niederländischen Traditionen zu verbinden einen bewußten Anschluß an internationale Kunstströmungen, sowohl formal als auch inhaltlich:

Er valt veel voor te zeggen om Netschers late, antikiserende tafereeltjes grosso modoop te vatten als even zovele pogingen om het voorbeeld van de alomtebewonderde Van Dijck in het meer handzame formaat van het kabinetstuk te vertalen en zo, op een zeer praktische manier, bij te dragen an de destijds algemeen gewenste idealistische reformatie van de Nederlandse kunst.¹⁹⁴

Die Grenzen zur Historienmalerei zu überschreiten war dabei eine international geübte Praxis der Porträtmalerei, das Spiel zwischen Genre und Porträt stellt hingegen eine spezifisch flämisch-niederländische Variante der Idealisierung dar.

6.5 Patrizier- und Fürstenbildnisse

Besonders Caspar Netscher trug mit seinem Werk zur Etablierung und raschen Verbreitung dieses neuen Bildnistypus bei. Adelige Auftraggeber begannen das intimere Format ebenfalls zu schätzen, so daß es auch in diesem Punkt zu einer Angleichung von Fürsten- und Patrizierbildnissen kam, diesmal gewissermaßen in einer Bewegung von "oben nach unten". Die Auftraggeber dieser verschiedenen sozialen Klassen wurden sich in ihrem Geschmack und der daraus resultierenden Art, sich im Porträt darzustellen, immer ähnlicher, ohne sich jedoch völlig anzugleichen.

¹⁹³ Anthonis van Dyck, *Sir George Villiers und Lady Katherine Manners als Venus und Adonis*, 1620/21, 223,5 x 160 cm, Öl auf Lwd., London, Harari & Johns Ltd. Während die Identifizierung der historischen Personen zweifelsfrei scheint, sind aufgrund der fehlenden Attribute jedoch schon unterschiedliche Vorschläge bezüglich des mythologischen oder literarischen Sujets gemacht worden. Vgl. Washington 1990, Kat.-Nr. 17, *Van Dyck 350*, 1994, S. 369.

¹⁹⁴ Amsterdam 1989, S. 179f.

Stellvertretend für eine ganze Reihe weitere Beispiele sei hier Netschers Ehepaarbildnis des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach und seiner Gemahlin Eleonore Erdmuthe Luise von Sachsen-Eisenach aus dem Jahr 1681 kurz beschrieben.¹⁹⁵ (Abb. 22) Es hat die bescheidenen Maße von 61 mal 74 Zentimeter. Die Jungvermählten sitzen vor einer im Halbdunkel liegenden Parklandschaft und werden zusätzlich auf der rechten Seite von einem dunklen Vorhang hinterfangen, so daß die heller beleuchteten kostbaren Gewänder, vor allem von Eleonore, besser zur Geltung kommen. Besonders der mit Hermelin besetzte blaue Umhang der Frau und die ebenfalls pelzverzierte Samtrobe des Markgrafen unterstreichen die fürstliche Herkunft des Paares. Dies sind Statussymbole, die den Standesunterschied zur Patrizierschicht noch betonen. Ansonsten werden eine Reihe von Attributen eingesetzt, die aus den Patrizierbildnissen hinlänglich bekannt sind. Eleonore hat ihre rechte Hand um eine Schale mit Blumen und Orangen gelegt. Zusammen mit dem blühenden und zugleich Früchte tragenden Orangenbäumchen auf der steinernen Ballustrade links des markgräflichen Paares und der skulptierten Brunnengruppe mit Putten dahinter deutet dies auf die erhoffte Fruchtbarkeit der Verbindung.¹⁹⁶ Auch die Statue der Blumengöttin Flora neben dem Brunnen im Hintergrund ist in diesem Zusammenhang zu sehen.

Eine andere Deutung der Orangen, die in diesem Fall durchaus zutreffend sein könnte, sieht die Früchte als Zeichen der Loyalität gegenüber dem Haus Nassau-Oranien. Es bestanden in der Tat gute bzw. familiäre Beziehungen zwischen den Markgrafen von Brandenburg und den Statthaltern der Niederlande; so war zum Beispiel der "Große Kurfürst" Friedrich Wilhelm I. (1620-1688) mit Louisa-Henrietta von Nassau-Oranien verheiratet. Auch Ludwig von Brandenburg, der Sohn aus dieser Verbindung und Cousin Wilhelms III., wurde von Netscher porträtiert.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Vgl. Potsdam 1990, S. 53, Wieseman, 1991, Kat.-Nr. 183. Als Entstehungsjahr wird allgemein 1681 angenommen, da in diesem Jahr die Hochzeit stattfand und die ineinandergelegten Hände auf ein "bräutliches oder jungvermähltes Paar hindeuten"; auf dem Bild lesbar sind lediglich die Ziffern "168". Weitere Beispiele für Netschers Fürstenbildnisse im kleinen Format sind die Porträts Wilhelm III. und seiner Frau Maria Stuart im Format 80,5 x 63 cm bzw. das Brustbild Wilhelms III., 49 x 39,5 cm, sämtlich im Rijksmuseum in Amsterdam befindlich. Vgl. Amsterdam 1976, S. 413.

¹⁹⁶ Vgl. Potsdam 1994, S. 76f.

¹⁹⁷ Caspar Netscher, *Ludwig Markgraf von Brandenburg*, um 1682, 47,7 x 39,4 cm, Öl auf Lwd., Berlin, Schloß Grunewald. Vgl. Wieseman, 1991, Kat.-Nr. 193. Bei unidentifizierten Porträts ist eine derartige politische Deutung der Orangen jedoch äußerst zweifelhaft. Vgl. London 1992, Bd. 4, S. 239.

6.6 Werkstattpraxis und Invention

Der Porträttyp im kleinen Format erfreute sich im späten 17. Jahrhundert stetig wachsender Beliebtheit. Wie bereits angedeutet, war es daher selbstverständlich, die bewährten Kompositionen, Gesten und Attribute immer wieder zu verwenden. Bereits Netschers Lehrer Ter Borch hatte dabei nicht nur auf bewährte Vorlagen zurückgegriffen und sie leicht abgewandelt, sondern Bilder schlicht kopiert bzw. durch Gehilfen kopieren lassen.¹⁹⁸ Lediglich der Kopf des Auftraggebers wurde dann in das vorgefertigte Bildnis eingefügt. Auch Caspar Netscher wandte diese Praxis des "Ausfüll-Porträts" (*invul-portret*) an. In diesem Zusammenhang muß auch die Praxis der Zeichnung innerhalb einer Werkstatt gesehen werden. Netscher fertigte beispielsweise zahlreiche Kompositions- und Detailstudien (von Händen, Armen u.a.) an, die er als *modelli* für Porträtaufträge und als Vorlage für seine Schüler verwandte.¹⁹⁹ Etwas seltener bzw. durch Werkstattgehilfen wie seinen Sohn Theodoor entstanden auch dokumentarische Skizzen bereits fertiggestellter Porträts, sogenannte *ricordi*. Sowohl *modelli* als auch *ricordi* dienten jedoch mit Sicherheit nicht nur dokumentarischen Zwecken, sondern auch als Vorbilder für spätere Versionen einer Komposition.

Das "Ausfüll-Porträt" ist jedoch nicht allein durch die arbeits- und kostensparende Technik angesichts zahlreicher Aufträge zu erklären, sondern auch im Zusammenhang mit der Tendenz, den Dargestellten als "ideale Person" zeigen zu wollen. Dabei gewinnt die *Inventio* des Malers größeres Gewicht, da er es ist, der die Natur in einem künstlerisch-intellektuellen Prozeß verbessert:

Bij het invul-procédé nu, kreegt niet de slaafse navolging van de natuur, maar 's meesters eigen *inventie* weer de voorrang en kwam de uitvoering (...) pas op de tweede plan.²⁰⁰

Da das Ideal überindividueller Natur ist, konnte es auch unabhängig vom einzelnen Auftrag im Bild dargestellt werden und gerade darin lag nach zeitgenössischem Urteil die kreative Leistung des Künstlers - nach den heutigen Vorstellung von künstlerischer Originalität eine schwer nachzuvollziehende Tatsache. Nicht zuletzt deshalb galt auch die

¹⁹⁸ Vgl. Gudlaugsson, 1959, Bd. 1, S. 138, Abb. 159 und 160, 174 und 179, 158 und 161.

¹⁹⁹ Im Nachlaß der Margaretha Godijn von 1694 finden sich mehrere Mappen mit Zeichnungen, bei denen auf diese Funktionen hingewiesen wird. Vgl. Wieseman, S. 154, 256.

²⁰⁰ Blankert, 1966, S. 269, der als einer der ersten auf das Phänomen des "invul-portret" aufmerksam machte.

Historienmalerei innerhalb der Hierarchie der Bildgattungen als die vornehmste Aufgabe. Durch die Betonung der *Inventio* für die Porträtmalerei sollte auch diese als weniger bedeutend eingeschätzte Gattung aufgewertet werden. Sie ist daher in einem Zusammenhang mit dem bereits angesprochenen Bestreben zu sehen, die Gattungsgrenzen zu überschreiten bzw. mit ihnen zu spielen. Der Wunsch nach einer idealisierenderen Darstellung im späten 17. Jahrhundert in den Niederlanden entsprach damit sowohl den Zielen der Auftraggeber nach sozialer Nobilitierung, wie auch denen der Maler nach einer Aufwertung ihrer Porträtkunst.

7 Künstlerische Wechselwirkungen - Flandern, Niederlande und Frankreich

Ausgehend von maltechnischen und stilistischen Überlegungen, die für die Maler der Zeit auch eine bedeutende inhaltliche Rolle gespielt zu haben scheinen, soll im Blick auf das Repräsentationsporträt das komplexe System kultureller Beziehungen im späten 17. Jahrhundert beleuchtet werden.

7.1 Maltechnische Überlegungen zu Van Dyck

Immer wieder ist Anthonis Van Dyck als epochales Vorbild angesprochen worden. Mit seinen Bildnissen schuf er exemplarische Beispiele des eleganten modischen Porträts, die immer wieder verarbeitet wurden. Auch er erhielt nicht nur Porträtaufträge der Aristokratie, sondern auch von der wohlhabenden Kaufmannsschicht Antwerpens, die sich zwar nicht in einer politisch ähnlich einflußreichen Position befand, wie die Patrizierschicht der nördlichen Provinzen, trotzdem aber eine Aufwertung der eigenen gesellschaftlichen Stellung anstrebte.²⁰¹ Diese Nobilitierung gelang den städtischen Eliten im Norden zwar wesentlich umfassender, gleichwohl sind hier bereits gewisse Parallelen zu sehen.

Wie bereits erwähnt, hatten sowohl Maes als auch Netscher Gelegenheit, Bilder von Van Dyck und Malern, die dieser beeinflusste, zu studieren. Dabei ist nicht nur die augenscheinliche Ähnlichkeit in der Oberflächenbehandlung von Interesse, sondern auch die zugrundeliegenden Maltechniken. Es sind zwei zeitgenössische Quellen überliefert, in denen etwas über Van Dycks Maltechnik überliefert wird. Das Manuskript des englischen Hofarztes Theodore Turquet de Mayerne enthält eine Sammlung von technischen Bemerkungen zur Malerei, die von Rubens, Van Dyck und anderen englischen Hofmalern stammen.²⁰²

Ein zweites, Van Dyck zugeschriebenes, handschriftliches Traktat von vier Seiten Länge ist gegenüber dem Mayerne-Manuskript noch ausführlicher.²⁰³ Hier betont er die

²⁰¹ Vgl. Hans Vlieghe, "Thoughts on Van Dyck's early Fame and Influence in Flanders" In: *Van Dyck 350*, S. 199. Zur Frage der "Aristokratisierung" des Patriziats in den südlichen Niederlanden vgl. Baetens, 1976, Bd. 1, S. 312-316 bzw. Wieseman in: Boston/Toledo 1993/94, S. 186f.

²⁰² *Le Manuscrit de Turquet de Mayerne: Pictoria Sculptoria & quae subalternarum artium* . 1620-46. Gedr. Lyon 1974.

²⁰³ Es ist Teil des sogenannten Commonplace-Book von Thomas Marshall, Oxford, Bodleian Li-

technische Qualität der Tempera-Malerei, die auch bei Anwendung der Ölmalerei seiner Meinung nach befolgt werden sollte. Danach erläutert er im einzelnen die verschiedenen Malschichten (*Maniera lavata, maniera sbazzata, maniera finita*) aus denen das Bild aufgebaut sein soll. Er gibt dabei als Vorbilder ausschließlich venezianische Maler wie Tizian, Giorgione, Pordenone und Palma Vecchio an, deren Technik Van Dyck wiederum in Italien studierte. Bei aller Betonung des Malerischen, der Farbe (*colore*) gegenüber der Linie (*disegno*) wendet er sich damit gegen die *alla prima* Technik. Es ist der kalkulierte Effekt der Farben, der in einer ausgewogenen Komposition zur Geltung kommen soll. Ausgewogenheit und Erlesenheit stehen dabei im Vordergrund, dies bedeutet wiederum eine differenzierte Haltung gegenüber Rubens' Behandlung der Farbe:

Early critics such as Bellori and De Piles noted especially that Van Dyck painted flesh color more delicately than Rubens did and in the sixteenth century Lodovico Dolce had already identified the delicate and sweet painting of flesh color as a source of grace.²⁰⁴

7.2 *Disegno und colore, rouw und net*

In diesem Zusammenhang muß kurz auf die erbittert geführte Auseinandersetzung zwischen *Rubenistes* und *Poussinistes* eingegangen werden. Im Vordergrund stand dabei die Frage nach dem Primat von *colore* oder *disegno*. Diese verschiedenen stilistischen Aspekte waren bereits seit dem 15. Jahrhundert diskutiert worden, wobei *colore* für die Auswahl und Verteilung von Farbtönen und Lichtwerten stand, mit denen Materialien und Oberflächen dargestellt wurden. *Disegno* wurde hingegen mit dem zeichnerischen Entwurf von Komposition und Proportion gleichgesetzt, bei dem die Linie dominiert. Diese Konzepte wurden erst im 17. Jahrhundert zu vollkommen konträren Positionen ausgebaut.²⁰⁵ Der Farbauftrag galt gegen Ende des Jahrhunderts als ein wesentlicher Indikator der jeweiligen Position: ein lockerer Farbauftrag mit sichtbaren Pinselspuren stand einer stärkeren Durcharbeitung der Bildoberfläche mit Betonung der Umrißlinien gegenüber.

brary. Veröffentlicht bei Carol Christensen et al. "Van Dyck's Painting Technique, His Writings, and three Paintings in the National Gallery of Art" In: Washington 1990, S. 45f ebenso bei Vey, 1960, S. 193-201.

²⁰⁴ Muller in: Washington 1990, S. 31, Anm. 41.

²⁰⁵ Vgl. Poirier, 1987, S. 52-86, der zeigen konnte, daß *disegno* und *colore* im 16. Jahrhundert nicht in dem Maß als antagonistische Konzepte verstanden wurden, wie bisher immer betont wurde.

Entscheidend verschärft wurde die Diskussion dadurch, daß beide Seiten die favorisierten stilistischen Eigenschaften mit Wertmaßstäben wie Würde und Vornehmheit verbanden:

Civility was undoubtedly invoked in order to justify the intellectual and artistic credibility of the style being defended, and by implication, the artists who painted in this style: hence the *Poussinistes* maintained that color was superficial because it appealed to the masses, while the *Rubenistes* countered by upholding their eponymous, artistic champion Rubens as elegant and civil man. Artistic aspirations were therefore indelibly linked to elite values as both camps equated the styles they championed with notions of civility.²⁰⁶

Gerade die Tatsache, daß Van Dyck eine Position einnimmt, die Elemente beider Lager enthält, macht seine einflußreiche Stellung innerhalb der Porträtmalerei aus. In dem bereits erwähnten Traktat über malerische Technik betont Van Dyck den Wert der Zeichnung, sowohl was die Gesamtkomposition angeht als auch in Bezug auf die Proportion der einzelnen Körper:

It is important to sketch in the forms, so perfectly, that afterwards there will be no reason to make a change. (...) Proper drawing means to get the hand used to it that it will function so assuredly that the proportions in the drawing will be so correct that they will be in accordance with that which the eyes perceives (...)²⁰⁷

Hinzu kommt die bereits erwähnte Technik des kalkulierten Farbauftrags in mehreren Schichten, die unterschiedliche Oberflächenbehandlungen erlaubt. Obwohl Van Dyck als Vertreter des *colore* galt und gilt, wurde doch bereits von Zeitgenossen sein Stil als verfeinerte Form des malerischen Farbauftrags empfunden. In diesem Sinne urteilte Marco Boschini in einer der ersten gedruckten kunstkritischen Auseinandersetzungen mit dem flämischen Künstler: "Questo è dessegno! questo è colorito!"²⁰⁸ Noch interessanter sind Houbrakens Bemerkungen über Jan de Baen, der ab 1660 als Porträtist in Den Haag arbeitete und somit ein Kollege und Konkurrent Netschers war. (Abb. 40) Bis ungefähr 1652 arbeitete er im Studio von Jacob Backer, der zum Rembrandt-Umkreis gehörte. Die Wahl des richtigen Stils war für ihn keine Entscheidung zwischen *disegno* und *colore*:

Nu moest hij zig een wyze van schilderen voorstellen die prysselyk was om zig daar aan te houden. De penceelkonst van *Ant. van Dyk* was in groote

²⁰⁶ Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 402f mit der relevanten Literatur zur Auseinandersetzung um *disegno* und *colore*.

²⁰⁷ Traktat aus dem *Commonplace-Book*. Zit. nach Christensen in: Washington 1990, S. 45f.

²⁰⁸ Marco Boschini, *La Carta del Navigar Pitoresco*. Venedig 1660. Zit. nach der Ausg. Venedig/Rom 1966, S. 191. Vgl. Muller in: Washington 1990, S. 27, der darauf hinweist, daß Boschini von der Forschung bislang nicht zur Kenntnis genommen wurde.

agting, en die van *Rembrandt* vond ook veel aanhangers. Op dezen tweesprong stond hy lang te dutton, niet wetende wat weg best in te slaan, dog verkoos de handeling van den eersten als van duurzamer aart, tot zyn voorwerp.²⁰⁹

Hier stehen sich Van Dyck als Vertreter der eleganteren, verfeinerten Manier und Rembrandt gegenüber, der von Zeitgenossen mit einem ungezügelteren, pastosen Farbauftrag in Verbindung gebracht wurde.²¹⁰ Dabei zeichnet sich neben der Auseinandersetzung um *disegno* und *colore* noch eine zweite Unterscheidung ab: Bereits Karel van Mander unterschied zwischen einer feinen (*net*) und einer groben (*rouw*) Malweise,²¹¹ eine Betrachtungsweise, die langsam auch in den *disegno-colore*-Streit Eingang fand und eher zu einer Verunklärung der Debatte führte, da *rouw* und *net* nicht synonym für *colore* und *disegno* verwendet werden können. Dies führte dazu, daß Van Dycks Stil sehr unterschiedlich bewertet wurde:

Thus for some critics and connoisseurs, Van Dyck could be considered a painter with a style that was *rouw* or related to *colore*, while for others, among them Houbraken, the artist's pictures could be equated with a style that was *net* or related to *disegno*.²¹²

Ein interessanter Ansatz zur Klärung des Problems wird in einem Aufsatz von Ernst van de Wetering vorgestellt, in dem er Rembrandts Technik analysiert. Seiner Meinung nach ist Rembrandts stilistischer Wandel hin zur "groben Manier" wiederum auf eine bewußte Entscheidung zurückzuführen. Auch Rembrandt wählte sich, wie Van Dyck, Tizian zum Vorbild. (Abb. 33a) Im Unterschied zu diesem ließ er sich auch von Tizians Spätstil anregen, den Vasari als "Malen mit Flecken" (*pittura di macchia*) bezeichnete. Van Mander übernahm Vasaris Lebensbeschreibung Tizians fast wörtlich in sein *Schilder-Boeck*.²¹³ Dabei ist der hohe Stellenwert technischen Könnens für eine derartige Malweise wichtig, den beide Kunstschriftsteller betonen: Erst im Alter mit einer gewissen Erfahrung könne ein Maler sich daran wagen, die "grobe Manier" anzuwenden, die auf Fernwirkung abzielt.

²⁰⁹ Houbraken, 1718-21, Bd. 2, S. 305.

²¹⁰ Vgl. Den Haag/Antwerpen 1994, Kat.-Nr. 2.

²¹¹ Van Mander, 1604, Fol. 48v.

²¹² Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, Anm. 10.

²¹³ Van Mander, 1604, Fol. 174v-117v nach Vasari, 1568 (Ausg. Florenz 1987), Bd. 6, S. 154-174. Der Einfluß auf Rembrandt ist ausführlich dargestellt bei Ernst van de Wetering, "Rembrandts Malweise: Technik im Dienst der Illusion" In: Berlin/Amsterdam/London 1991/92, S. 12-39.

Auch Van Dyck orientierte sich, wie bereits gezeigt, an Tizian, jedoch eher an der eleganten atmosphärischen Farbwirkung seiner frühen und mittleren Phase. Alle drei verbindet das Konzept der *sprezzatura*, einen Begriff, den Castiglione in seinem *Libro del Cortegiano* verwendete, um die nonchalante Haltung des Höflings mit der lockeren Pinselührung des Malers zu vergleichen.²¹⁴ In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts wurde *sprezzatura* mit *lossigheydt* übersetzt, was wiederum soviel wie die bereits erwähnte Lässigkeit oder Lockerheit bedeutet. Doch wie verschiedenartig man diese Vorstellung künstlerisch weiterentwickeln und umsetzen kann, zeigt die unterschiedliche Stellung beider Maler, die sich für De Baen dann als ein Scheideweg (*tweesprong*) seiner eigenen künstlerischen Zukunft darstellte. Wichtig erscheint die Tatsache, daß die Stilwahl für einen Maler oftmals ein bewußt vollzogener Akt war, der von künstlerischen und wirtschaftlichen Überlegungen geprägt wurde, da der Stil zunehmend mit bestimmten ideellen Kategorien in Verbindung gebracht wurde, die für mögliche Auftraggeber von Bedeutung waren.²¹⁵

7.3 Farbe und Vornehmheit

Auch Netschers atmosphärische Farbwirkungen sind ein Produkt seiner Arbeitsweise, in mehreren Schichten zu malen, bis die angestrebte Tonalität erreicht war. Hier sieht man deutliche Parallelen zu Van Dycks Auffassung der malerischen Technik. De Piles berichtet über Netschers Malweise:

Quand il vouloit donner la dernière main a quelque Ouvrage, il y passoit un Vernis, qui, avant de sécher, luy donnoit le temps d'y travailler deux ou trois jours de suite; il luy donnoit en même temps le moyen de remanier à son gré les couleurs, qui n'étant, ni trop dures, ni trop liquides, pouvoient se lier facilement à celles qu'il y mettoit de nouveau, sans rien perdre de leur fraîcheur, ni de leur première qualité.²¹⁶

Es wird deutlich, daß auch für Netscher der kalkulierte und exquisite Farbauftrag ein Mittel ist, um Würde und Status im Bildnis darzustellen. Ebenso wie Van Dyck geht er von

²¹⁴ Castiglione, 1528, S. 18.

²¹⁵ Als einer der ersten hat Banks, 1977, S. 9 auf das Phänomen der bewußten Stilwahl hingewiesen, die er als abhängig vom Bildgegenstand innerhalb einer Gattungstradition begriff: " 'stylistic conventions' (...) the degree to which style was conditioned by subject". Auch im 16. Jahrhundert wurden Stile mit inhaltlichen Kategorien in Verbindung gebracht, wie Joanna Woodall, "Honour and Profit: Antonis Mor and the Status of Portraiture" In: *Nederlandse Portretten*, 1989, S. 82 zeigen konnte.

²¹⁶ De Piles, 1699, S. 456.

einem verfeinerten "malerischen" Stil aus und auch Nicolaes Maes hatte sich dieser Malweise angeschlossen, um eine bestimmte Auftraggeberschicht zu befriedigen. Diese "Parallels (...) between refined behavior and style in art"²¹⁷ schließen Idealisierungen mit ein, indem geistige und ethische Werte äußerer Form und Schönheit entsprechen sollen.

Der diesem Konzept innewohnende Begriff der Idealisierung fordert geradezu die Betrachtung verschiedener kunsttheoretischer Überlegungen heraus, die vor allem in Frankreich entstanden und mit dem unscharfen Begriff "klassizistisch" umschrieben werden. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Überlegungen war, daß die passendsten Teile der Natur vom Künstler ausgewählt werden müssen, um in seinem Kunstwerk *la belle nature* zu erschaffen. Dieser intellektuelle Prozeß stützte sich auf Überlegungen zu Proportion, Perspektive und Komposition, wobei die Vorbilder der klassischen antiken Kunst normativen Charakter erhielten.²¹⁸ Traditionell stehen dabei Linie und Form im Vordergrund, der Farbe wird geringere Bedeutung in der Kunst zugesprochen.

7.4 Französischer "Klassizismus"

Sieht man von der oft wiederholten Behauptung, die holländischen Maler hätten sich ab etwa 1660/70 stark am Vorbild Frankreich orientiert, einmal ab, so ist der Einfluß französischer Kunst und Kunsttheorie auf die holländischen Porträtisten des späten 17. Jahrhunderts ein bisher noch wenig erforschtes Gebiet. Der zu beobachtende Wandel in Kunst und Geschmack wird oft generalisierend mit dem Übernehmen französischer "Muster" oder der Orientierung an französischen Malern wie Mignard, Rigaud oder Champagne erklärt, jedoch nicht eingehender nachgewiesen.²¹⁹ Schon deshalb bedarf diese Vorstellung der Differenzierung.

Daß ein Wandel in der niederländischen Kunst und Kunsttheorie am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert einsetzte, ist unbestreitbar. Das Problem beginnt bei der Frage nach Art und Ausmaß dieser Veränderung, die meist mit dem Begriff des zunehmenden "Klassizismus" in den Niederlanden umschrieben wurde. Die Orientierung an Vorbildern der klassischen Antike ist vor allem in der niederländischen Kunsttheorie bereits das gesamte 17. Jahrhundert hindurch zu beobachten. Franziskus Junius, Joachim Sandrart, Karel van

²¹⁷ Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 403.

²¹⁸ Vgl. Stanton, 1980, S. 176-178. Weyl, 1989, S. 171f.

²¹⁹ Sumowski, 1983-90, Bd. 3, S. 1959 bzw. Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 404.

Mander und auch Constantijn Huygens und Jan de Bisschop (auch bekannt unter seinem latinisierten Namen Johannes Episcopus) beschäftigten sich mit dem Ideal antiker Kunst und deren Regeln. De Bisschop, der mit dem Dichter und Staatsmann Huygens (1596 - 1687) und auch mit dessen Sohn Constantijn d.J. (1628 - 1698) befreundet war, ist hierbei von besonderem Interesse, da er - obgleich kein Künstler sondern Rechtsanwalt von Beruf - sich als talentierter Zeichner betätigte und durch zwei von ihm herausgegebene Vorlagenbücher als Vermittler antiker und italienischer Kunst auftrat. Die *Paradigmata Graphices* (1671) enthalten eine Auswahl von Radierungen nach Zeichnungen vorwiegend italienischer Meister, unter ihnen Raffael, Michelangelo, Giulio Romano, Federico Zuccari und andere. Noch wichtiger im folgenden Zusammenhang sind die *Signorum Veterum Icones* (1668/69), deren Radierungen nach antiken Statuen und Reliefs angefertigt wurden. Netscher besaß ein Exemplar dieses Buchs und man kann einen persönlichen Kontakt zu De Bisschop vermuten, der sich ab 1653 bis zu seinem Tod 1671 meist in Den Haag aufhielt. Darauf deuten auch die gezeichneten Kopien hin, die De Bisschop nach Porträts von Netscher anfertigte.²²⁰ Neben der italienischen Kunst der Renaissance und des Manierismus hatte auch die Kunst Frankreichs für De Bisschop einen wichtigen Stellenwert, jedoch mehr als allgemeines ästhetisches Vorbild, denn als praktische künstlerische Anweisung für seine Landsleute:

Vranckrijck (...) heeft als eygen de goede verkiesinge van't schoon en aengenaem, ten dele uyt onderrichtingh van Poussin en't sien van goede voorbeelden, ten dele uyt aengeboren aerdt en geest des volcks.²²¹

Bislang wurde diese mehr intellektuell ausgerichtete Beschäftigung mit der Kunst, die im Streben nach der *belle nature* Kohärenz zwischen Darstellungsgegenstand und Darstellungsweise forderte, als ein in den 1670 und 1680er Jahren auftretender Umschwung in der niederländischen Kunsttheorie betrachtet, der in den Schriften des Malers Gerard de Lairesse gipfelte. Dieser, ein Freund Jan de Bisschops, richtete sich verstärkt an den Regeln und Theorien der französischen Académie Royale de Peinture et de Sculpture aus,

²²⁰ "Y is nogh een boeck na Italiaense beelden geintituleert Signorum veterum icones" Nachlassverzeichnis der Margaretha Godijn von 1694, vgl. Wieseman, 1991, S. 257. Einige Kopien De Bisschops nach Netscher veröffentlicht bei Van Gelder, 1971, S. 208, 228, Abb. 76, 84.

²²¹ De Bisschop, 1671, Widmung an Jan Six, lobt Frankreich nachdem er die Bedeutung der Antike und der italienischen Maler wie Raffael, Michelangelo, Correggio und Tizian unterstrichen hat. Übers. bei van Gelder, 1971, S. 227: "France (...) has an ability to make the right choice of the beautiful and the charming, which quality has been gained partly through the lessons of Poussin and the confrontation with good examples partly from an innate manner and the spirit of the people." Vgl. auch van Gelder, 1985, S. 229.

die aus dem Konflikt zwischen Hofkünstlern und Gilden heraus 1648 in Paris gegründet worden war. Unter Colbert wurde sie in den 1660er Jahren zu einem Instrument zentralistischer Kontrolle der Kunst im Sinne Ludwigs XIV. Bald besaß die Académie das Monopol zur Ausbildung im Zeichnen nach der Natur, d.h. dem Aktzeichnen. Daneben wurde besonderes Gewicht auf die Ausbildung in Geometrie, Perspektive, Arithmetik, Anatomie, Astronomie und die Beschäftigung mit der Kunst der Antike gelegt.²²²

Im Jahr 1669 war in Amsterdam die Vereinigung *Nil Volentibus Arduum* ins Leben gerufen worden, die sich primär mit Philosophie und Literatur auseinandersetzte und gedanklich eng in Beziehung zur Académie Française stand. Die akademische Lehrbarkeit von Kunst nach festgelegten Prinzipien stand für De Lairese im Vordergrund, als er der Vereinigung beitrug.²²³

Wie Arno Dolders zeigen konnte, ist De Lairesses *Groot Schilderboek* jedoch auch als Teil des Diskurses innerhalb der Niederlande zu sehen und nicht nur, wie bisher üblich, als rigoroser Bruch mit der "vorklassizistischen" Kunsttheorie:

(...) most "classicist" features are also to be found in earlier "pre-classicist" treatises (...) In French art theory, with which Lairese's treatise has invariably connected in the past, I know of no works possessing a similarly encyclopedic character as that of the *Schilderboek*. Both the conception and the way it is developed clearly follow on from the writings of Hoogstraeten and Goeree, whose works were known to Lairese.²²⁴

7.4.1 Maes, Mignard, Netscher - ein Bildvergleich

Um zu zeigen, daß nicht nur die Kunsttheorie, sondern auch die praktische Umsetzung der Kunst weniger starke Brüche aufweist als bisher angenommen, soll ein Bildvergleich

²²² Um die Bedeutung der akademischen Künstlerausbildung zu unterstreichen, sind hier Teile des Quadriviums der Artes Liberales mit ins Lehrprogramm aufgenommen worden. Einen konzisen Überblick über die Gründung und Entwicklung der französischen Akademie im 17. Jahrhundert bietet Pevsner, 1973, S. 82-102.

²²³ Vgl. D. P. Snoep. "Classicism and History Painting in the late 17th Century" In: Washington/Detroit/Amsterdam 1980/81, S. 237-240 bzw. Gealt, 1993, S. 318.

²²⁴ Dolders, 1985, S. 197-202 mit der älteren Literatur. Vgl. auch Banks, 1977, S. 33-42 bzw. Van Gelder, 1971, S. 210 zu den klassischen Ansätzen innerhalb der niederländischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Vgl. auch Snoep in: Washington/Detroit/Amsterdam 1980/81, S. 237-240 bezüglich der von Lairese zitierten Literatur: "It is striking that as far as the literature of his own time was concerned, Lairese restricted himself to publications which appeared in the Dutch language."

nachvollzogen werden, den Wayne Franits in einer der neuesten Arbeiten über Nicolaes Maes unternimmt. Ausgangspunkt ist ein *Bildnis der Duchess de la Vallière* von Pierre Mignard.²²⁵ (Abb. 26) Auch wenn die Zuschreibung an Mignard nicht unbestritten ist, so soll doch zunächst die Argumentation nachvollzogen werden. Dargestellt als Flora wendet sich die Gräfin nach rechts und läßt aus ihrer erhobenen rechten Hand Blumen herabfallen. Pose und Draperie sieht Franits zu recht in der Tradition Van Dycks, dessen Einfluß auch auf Frankreich belegt ist.²²⁶ Unterschiede sieht er vor allem in Bezug auf den glatteren Farbauftrag, die betonte Verwendung von Lokalfarben und die hellere Transparenz der Hautpartien:

The portrait by Mignard was deliberately chosen to illustrate this point because his work was influential in the Netherlands, as is demonstrated by the work of such Dutch artists as Karel Dujardin, Nicolaes Maes and Caspar Netscher. While the poses and the sinuous forms of the elegant women (...) in the portraits by Mignard and Dujardin illustrated here remain thoroughly Van Dyckian, the facture is, to use the artistic parlance of the day, smooth. (...) This stylistic approach had gradually superceded the more painterly manner employed by Van Dyck.²²⁷

Für das von Dujardin angeführte Beispiel mag diese Gleichsetzung der künstlerischen Mittel auf den ersten Blick noch gelten, doch es gibt deutliche Unterschiede zu dem Bild von Maes, welches Franits selbst als Beispiel wählt.²²⁸ (Abb. 29) In diesem *Bildnis einer Frau mit ihrer Tochter* sind gerade die malerischen Eigenarten zu erkennen, die er Maes absprechen möchte. Die Gewänder, ebenso wie der Landschaftsausblick und der Brunnen, an bzw. auf dem die Dargestellten stehen, sind mit lockeren Pinselstrichen gegeben, die Faktur ist deutlich erkennbar. Glatt ist der Farbauftrag lediglich in den Gesichtspartien, doch dieser Wechsel wurde auch von Van Dyck angewendet. Insbesondere das Wasser lädt zu einem Vergleich ein. Auf dem Bild von Maes ist das Wasser, das aus einer oberen in eine untere Brunnenschale fließt, summarisch und beinahe nachlässig angegeben. Wie ein Schleier, in dem einzelne dunkle Bahnen zu erkennen sind, ergießt es sich über den Rand der oberen Schale. Ganz anders bei Dujardin. Auch hier ist zur Linken der Frau ein Brunnen dargestellt, in dessen Zufluß die Frau ihre Hand hält. Mit kristallener Härte sind

²²⁵ Pierre Mignard, *Bildnis der Duchesse de la Vallière*, 1660, Öl auf Holz, Moskau, Puschkim-Museum. Nikolenko, 1983 erwähnt das Bild in ihrem Werkverzeichnis Mignards weder als authentisches Werk noch als Kopie.

²²⁶ Vgl. Corbet, 1946, S. 132-148.

²²⁷ Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 404

²²⁸ Karel Dujardin, *Frauenbildnis*, 1671, Öl auf Lwd., New York, Bob B. Habeldt & Co. Nicolaes Maes, *Bildnis einer Frau und ihrer Tochter*, um 1676, Öl auf Lwd., Den Haag, Hoogsteder & Hoogsteder.

die einzelnen Wassertropfen minutiös gezeigt, in ihrer Wirkung den Perlen vergleichbar, welche die Frau in einer Kette um ihren Hals trägt. Falten und Kontur des Gewandes und des Körpers sind noch präziser, "härter" und nahsichtiger dargestellt als auf dem Bildnis Mignards. Dies verweist jedoch auch nicht zwangsläufig auf französische Vorbilder sondern auf die altniederländische Tradition des zur Perfektion entwickelten Detailrealismus. Porträtisten wie Anthonis Mor hatten diese Art der Oberflächenwiedergabe erfolgreich für das repräsentative Porträt angewandt. Beispiele wie sein *Bildnis einer Frau mit Blumenarmband* von 1560 zeigen, daß auch hier die präzise gestaltete Oberfläche der Gewänder einen Zug zur Härte besitzt.²²⁹ (Abb. 28)

Ebenso wie Bildkomposition, die Haltung und Gesten der Figur und der Ausblick auf eine Parklandschaft, ist die Kleidung *à l'antique*, in der Mignard die Gräfin darstellt, keine französische Erfindung, sondern geht auf Van Dyck zurück, der sich wiederum auf italienische Vorbilder bezog.²³⁰ Auch bezüglich der Malweise lassen sich etliche Beispiele französischer Maler finden, die direkt von Van Dyck beeinflusst sind; so etwa der in Brüssel geborene Philippe de Champaigne in seinem *Selbstporträt* von 1668 (Abb. 31) oder Sebastien Bourdon im *Bildnis eines Mannes mit schwarzen Armbändern* von 1657.²³¹ (Abb. 32) Diese und andere Bilder zeigen zusätzlich zu den kompositionellen Ähnlichkeiten einen tonalen Farbauftrag und eine von Licht und Schatten bestimmte atmosphärische Bildwirkung.

Im Unterschied zu dem Beispiel Mignards steht auch Netscher der Technik von Maes noch sehr nahe, wie man auf einem *Frauenbildnis* von 1677 sehen kann. (Abb. 30) Die Dargestellte - vermutlich als Maria Timmers identifiziert²³² - sitzt in einer Parklandschaft, die in diffuses Licht getaucht ist. Die dunklen Stellen ihres mit Brokat besetzten Übergewandes heben sich kaum vom Hintergrund ab. Die floralen Stickereien sind durch Lichtreflexe stellenweise hervorgehoben. Das blaue Seidentuch, das die Dargestellte vor

²²⁹ Anthonis Mor, *Bildnis einer Frau mit Blumenarmband*, um 1560, Öl auf Lwd., Madrid, Prado.

²³⁰ Vgl. De Marly, 1975, S. 444-450 bezüglich der antikisierenden Kleidung. Auch Mignard war wohl von italienischen Beispielen beeinflusst. Vgl. Gealt, 1993, S. 382f.

²³¹ Philippe de Champaigne, *Selbstbildnis*, 1668, Öl auf Lwd., Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Dabei handelt es sich um eine Replik nach einem verschollenen Original, vgl. Brüssel 1994, Kat.-Nr. 18. Sebastien Bourdon, *Bildnis eines Mannes mit schwarzen Armbändern*, 1657, Öl auf Lwd., Montpellier, Musée Fabre.

²³² Caspar Netscher, *Frauenbildnis*, 1677, Öl auf Lwd., Winterthur, Jakob Briner Stiftung. Vgl. Winterthur/Genf 1989, Kat.-Nr. 26. Trotz Signatur und Datum schließt Wieseman, 1991, Kat.-Nr. B 32 aufgrund des Erhaltungszustandes eine sichere Zuschreibung aus.

ihrer Brust hält, läßt deutliche Pinselspuren erkennen. Der Eindruck des Bildes resultiert aus seiner atmosphärischen Farbwirkung, ebenso wie aus der idealisierten Darstellung des Gesichts und der eleganten Pose. Dies sind Merkmale, die in den Bildern Van Dycks nachvollzogen werden können, etwa in dem *Bildnis des Philip, Lord Wharton* von 1632.²³³ (Abb. 33) Auch hier ist, wie bei Netschers oder Maes' Bildern, der Landschaftsausblick malerisch gestaltet, er besitzt in seiner die Umrisse auflösenden Wirkung ein gewisses Sfumato.

7.4.2 *Fijnschilderij*

Die Betonung der Materialkostbarkeit ist sehr stark in der Tradition der Feinmalerei zu sehen, die in ihrer minutiösen Behandlung der Bildoberfläche konträr zu der Malweise Van Dycks zu sein scheint. Besonders die Entwicklung der niederländischen Genremalerei zu einer immer kunstvolleren und kostbareren Kunst der Kabinetttücke steht dabei in Wechselwirkung mit der Porträtmalerei. Die Bilder von Malern wie Gerrit Dou, Frans van Mieris und Gerard Ter Borch zeigen eine zunehmende Verfeinerung der malerischen Mittel zusammen mit einer präzisen Detailtreue, deren Wurzeln bis in die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts zurückverfolgt werden können. Sowohl bei Netschers *Spitzenklöpplerin* als auch bei Maes *Schlafender Alten* ist diese genaue Oberflächenbeobachtung und -wiedergabe zu beobachten, jedoch bereits gepaart mit einem starken Gespür für nuancierte Farb-Licht Wirkungen. (Abb. 12, 14) Der Trend zu einer ästhetisierenderen und damit auch idealisierenderen Darstellung verlief in Porträt- und Genremalerei parallel in gegenseitiger Wechselbeziehung, wobei die stärkere Dominanz der städtischen Eliten als Auftraggeber in den Jahrzehnten nach 1672 für beide Bildgattungen sicherlich eine entscheidende Rolle spielte.²³⁴

Wie Oliver Banks bemerkte, nahm Netscher die Traditionen auf, er verstand es jedoch, sie mit dem eleganten malerischen Stil Van Dycks, der ebenfalls ein Ideal darstellen will, zu verbinden. Die malerische Wirkung von Licht und Farbe verbunden mit feinmalerischer Präzision im kleinen Format erschließen die Bildgegenstände auf zweifache Art - in ihrer Materialität durch die Oberfläche und in deren atmosphärischer Wirkung.²³⁵ Auf diese

²³³ Anthonis Van Dyck, *Philip, Lord Wharton*, 1632, Öl auf Lwd., Washington, National Gallery of Art. Vgl. Washington 1990, Kat.-Nr. 63.

²³⁴ Vgl. De Vries, 1977, S. 86f. bzw. Smith, 1987, S. 423 zur Annäherung von Genre- und Porträtmalerei. Zur feinmalerischen, detailreichen Maltradition vgl. Panofsky, 1958, Bd. 1.

Art schuf er einen eigenen Zugang zu den kunsttheoretischen Forderungen nach idealer Schönheit, ebenso wie Maes:

(...) the alleged impact on French art on the Dutch seems to me extremely dubious. Many of the "refinements" in the paintings of the last quarter of the century in the Netherlands appear to me to be natural extensions of indigenous Dutch artistic traditions which later have a decisive influence on the development of French painting. (...) The works of Metsu, Terborch and others prove that the "rules of art" could be adapted to typically Dutch subjects and modes. It was in fact among painters like Netscher (...) that the gulf between indigenous Dutch themes and styles and the refinements demanded by French-influenced classicists such as de Bisschop was most successfully bridged. (...) it is French doctrine, not French Art that has the greater impact.²³⁶

Selbst für den Bereich der Kunsttheorie ist, wie bereits angedeutet, dieser letzte Satz nur mit Einschränkungen gültig. Am weitgehendsten trifft der Begriff "doctrine" auf den Lebensstil des französischen Adels zu, der, ebenso wie die französische Sprache, von den niederländischen Eliten rezipiert wurde, eine Tatsache, die bereits von zeitgenössischen Beobachtern negativ als reine Nachahmung bewertet wurde:

They (die Patrizier) strive to imitate the French, in their Mien, their Cloaths, their way of talk, of eating, of Gallantry or Debauchery (...)²³⁷

Dem kritischen Urteil des englischen Botschafters Sir William Temple, der Netschers Bildnisse im übrigen sehr schätzte und sich auch selbst von ihm porträtieren ließ, können jedoch auch positive Bewertungen der niederländischen Patrizier gegenübergestellt werden, beispielsweise von seinem Landsmann William Montague:

We met with very few refin'd Heads, except amongst the States (= den Patriziern), who are for the most part very prudent, sober, and civil Men, of stanch Reputation and great Integrity, of good Families (...)²³⁸

Diese unterschiedlichen Einschätzungen der niederländischen Oberschicht durch Zeitgenossen zeigt bereits die Problematik einer allzu eindimensionalen

²³⁵ Auch Wiesemann, 1991, S. 165 sieht in der Verbindung verschiedener stilistischer Traditionen einen Hauptgrund für Netschers Erfolg: "Netscher's exquisite technique, combining tactile brushwork with exacting detail, (...) heightened the appeal of his works for patron and collector."

²³⁶ Banks, 1977, S. 8, 41, 43.

²³⁷ Temple, 1668, S. 165 zit. nach Naumann, 1981, Bd. 1, S. 81. Spierenburg, 1981, S. 16, 31.

²³⁸ Montague, 1696, S. 164f. Das Porträt, das Netscher 1675 von Temple anfertigte, befindet sich heute in der National Portrait Gallery in London.

Betrachtungsweise, die lediglich von einem Vorbild (Frankreich) ausgeht, das kritiklos imitiert wird.²³⁹

7.4.3 Verwandte Ausdrucksmodi

Mit diesen Betrachtungen soll nicht der generelle Wandel in der niederländischen Porträtmalerei bestritten werden, jedoch ist der von Franits formulierte französische Einfluß, sofern er sich auf direkte künstlerische Vorbilder bezieht, problematisch. Vielmehr vollzieht sich in den Niederlanden eine langsame künstlerische und intellektuelle Annäherung an Vorstellungen von Schönheit und Natur, die in der französischen Kunsttheorie bereits schärfer umrissen und formuliert, jedoch auch in der niederländischen Kunstdiskussion ansatzweise vorhanden waren. Hinzu kommt die Vorbildfunktion, die der Antike nicht nur für die Kunst, sondern auch bezüglich ethischer und sozialer Normen zuerkannt wurde.²⁴⁰

Dies ist Teil eines Prozesses, der zu einem stärkeren Anschluß an internationale Kunstströmungen führen und einer Reihe von niederländischen Malern internationale Reputation und Aufträge ausländischer Fürstenhöfe und Sammler einbringen sollte; unter ihnen Netscher, Frans van Mieris, Carel de Moor, Eglon Hendrick van der Neer, Godfried Schalcken und Adriaen van der Werff. Dabei bleiben niederländische Maltraditionen äußerst wirksam. Naumann hat, auf dieser Überlegung aufbauend, sogar die Vermutung geäußert, daß gerade die Weiterentwicklung der kostbaren *fijnschilderij* von den Malern gewissermaßen als Markenzeichen der niederländischen Kunst verstanden und bewußt vorangetrieben wurde:

Rather than viewing the change towards stylistic refinement deductively, as a reaction to the impossibility of further development, I see the decorative tendency adopted by later Dutch painters in all genres as a positive movement towards the establishment of a cohesive style.²⁴¹

Berücksichtigt man diese verschiedenen Strömungen innerhalb der Porträtmalerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, so ist das Bemühen festzustellen, ein

²³⁹ Vgl. Frijhoff, 1989, S. 592-609, der, ebenso wie Dolders für den Bereich der Kunsttheorie, die starken niederländischen Traditionen im Bereich kultureller Wechselwirkungen generell betont.

²⁴⁰ Weyl, 1989, S. 171f. mit zahlreichen zeitgenössischen Belegen aus Frankreich.

²⁴¹ Naumann, Bd. 1, S. 80. Vgl. Wieseman, 1991, S. 111-114.

neues Verhältnis von Schönheit und Natur bildhaft umzusetzen. Ästhetische und moralische Schönheit waren in angemessenen Formen auszudrücken, um die Statuswünsche einer kleiner und homogener gewordenen Auftraggeberschicht befriedigen zu können, die sich an internationalen Maßstäben orientierte. Zu diesem Zweck wurde einmal auf das epochale Vorbild der Bildnisse Van Dycks zurückgegriffen. Dessen eleganter, malerischer Stil wurde jedoch durch feinmalerische Techniken bereichert. Schließlich bildeten gesellschaftliche und intellektuelle Einflüsse Frankreichs die Grundlage für eine Verstärkung von kunsttheoretischen Tendenzen innerhalb der Niederlande, die antike Vorbilder als Maß idealer Form propagierten. All diesen Strömungen ist eines gemein - der Wunsch nach einer angemessenen und eleganten Form, um inhaltlichen Kategorien gerecht zu werden. Maes und Netscher wirkten daher nicht vorwiegend als Vermittler eines französischen Stils, sondern eher als Begründer eines repräsentativen Porträttypus im kleinen Format, der durch antike Bezüge bereichert ist. In diesem Sinne stellen sie tatsächlich ein Bindeglied dar, zwischen flämischen und niederländischen Stiltendenzen auf der einen und theoretischen Zielen französischer Prägung auf der anderen Seite.

In diesem Sinne kann auch die Äußerung Houbrakens verstanden werden, die Franits zum Anlaß seiner Betrachtungen nimmt. Indem er den stilistischen Wandel von Maes dadurch zu erklären versucht, "that young women in particular took more pleasure in white than in brown"²⁴² betont Houbraken, ähnlich wie bei der Lebensbeschreibung Jan De Baens, den Gegensatz zwischen der "groben Manier" Rembrandts und der feineren Malweise Van Dycks und nicht nur den Gegensatz zwischen Rembrandt und den neoklassischen Idealen von De Lairese.

Franits betrachtet meines Erachtens die "malerischen" Stile Van Dycks und Rembrandts rezeptionsästhetisch als zu ähnlich, ohne die von Zeitgenossen erkannten Unterschiede genügend zu berücksichtigen. Außerdem unterschätzt er den Einfluß des eleganten Porträttypus Van Dyckscher Prägung als internationalem Muster, das auch in den nördlichen Niederlanden sehr geschätzt wurde. Im Zuge des Bürgerkriegs in England kehrten eine Reihe niederländischer Maler in ihre Heimat zurück, die mit der Kunst Van Dycks in Berührung gekommen waren. Cornelis Jonson van Ceulen (1593-1661) arbeitete nach seiner Rückkehr im Jahre 1643 in einem "Van-Dyck-nahen (...) Stil"²⁴³ als gesuchter Porträtist in Middelburg, Amsterdam, Den Haag und Utrecht, wo er sich schließlich 1652 niederließ.

²⁴² Houbraken, 1718, Bd. 2, S. 273-274. Zit nach Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 406.

²⁴³ Braunschweig 1992, S. 49.

Adriaen Hanneman, der von ungefähr 1626 bis 1638 in England arbeitete, war ebenfalls stark von Van Dyck beeinflusst und hatte in Den Haag, wo er ab 1638 bis zu seinem Tod 1671 lebte, Kontakt zu Caspar Netscher.²⁴⁴ (Abb. 38)

Auch ein Kontakt Netschers zu Peter Lely, der nach dem kurzen Zwischenspiel William Dobsons Van Dycks Nachfolger als Hofmaler in England wurde und dessen Stil stark verpflichtet war, ist belegt. (Abb. 37) Er kam über den Amsterdamer Kunsthändler Gerrit Uylenburch zustande, der als Agent Netschers auftrat und diesen auch für Gutachten heranzog. Bei dem Bankrott Uylenburchs 1675 befanden sich durch seine Vermittlung mindestens vier Bilder von Netscher bei Lely in England, die sie dort möglicherweise weiterverkaufte.²⁴⁵ Es ist bezeichnend, daß der englische Botschafter William Temple Netscher mehrmals Angebote Karls II. unterbreitete, als Hofmaler in England zu arbeiten. Dies zeigt die Wertschätzung seiner Bildnisse in einem Land, in dem das repräsentative Bildnis des 17. und frühen 18. Jahrhunderts wie in keinem anderen durch die Kunst Van Dycks geprägt worden war.²⁴⁶

Netschers Aufenthalt in Frankreich von 1659 bis 1662 scheint andererseits nicht zu intensiven künstlerischen Auseinandersetzungen geführt zu haben. Bordeaux galt nicht gerade als Zentrum künstlerischer Aktivität oder begeisterter Kunstförderung: "(...) een Stad waar in de Kastanien, de Eschalotten en de Champignons, greeter zyn gewilt als Sint Lukas Konstkleinoden."²⁴⁷ Leider ist nicht bekannt, ob Netscher noch andere französische Städte besuchte, auch sind keine datierbaren Werke aus dieser Phase überliefert, jedoch zeigen die unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Niederlande entstandenen frühen Genrebilder wie etwa die Spinnerin (heute in Dresden)²⁴⁸ keinen Einfluß französischer Maler wie Pierre Mignard, der erst 1658 oder Anfang des Jahres 1659 wieder aus Italien nach Paris

²⁴⁴ Wieseman, 1991, S. 129.

²⁴⁵ Gemeentearchief Amsterdam, Desolatie Boedelskamer, Nr. 879 vom 16.10.1675. Veröffentlicht bei S. A. Dudok van Heel in: *Jaarboek Amstelodamum* 74 (1982), S. 84-87 und Wieseman, 1991, S. 233.

²⁴⁶ Vgl. Frankfurt 1993, S. 353. München 1979/80, S. 56: "Sein (Lelys) Werk kann mit Bildern von Nicholas Maes oder Caspar Netscher verglichen werden, entwickelte sich aber parallel zu ihnen und leitet sich nicht von ihnen ab."

²⁴⁷ Weyerman, 1729-69, Bd. 4, S. 131. Für einen Einfluß der Frankreichreise vor allem durch Bildnisse Mignards sprechen sich Gerson, 1983, S. 53f und Gaehtgens, 1987, S. 102 aus, die jedoch bemerkt, daß eine Analyse von Netschers Gesamtwerk, welche diese These belegen könnte, noch aussteht. Deshalb fällt die von Wieseman, 1991, S. 8, 166 vorgetragene Meinung stärker ins Gewicht, die hier keinen Einfluß sieht.

²⁴⁸ Caspar Netscher, *Die Spinnerin*, um 1662, Öl auf Holz, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Depot). Vgl. Dresden 1930, S. 145 bzw. Wieseman, 1991, Kat.-Nr. 13.

zurückgekehrt war. Neben seiner langen Tätigkeit in Rom hielt Mignard sich im Winter 1654/55 auch in Venedig und Bologna auf. Vor allem dort setzte er sich mit den Farbwirkungen der venezianischen Malerei auseinander.²⁴⁹ Obwohl Mignard seinen Stil später grundlegend änderte²⁵⁰ ist hier im Bezug auf ähnliche italienische Vorbilder ein Konnex zur Kunst Van Dycks zu sehen.

Anstatt deshalb für das späte 17. Jahrhundert einen ästhetischen Antagonismus zwischen Van Dyck, Rubens und Rembrandt, als Vertretern des *colore*, einerseits und der akademischen französischen Kunst andererseits, als Ausdruck von *disegno*, zu konstruieren, ist es sinnvoller Van Dycks "refined, elegant manner of painting"²⁵¹ und den ebenfalls idealisierenden, stärker linearen "classicizing style"²⁵² als verwandte Ausdrucksmodi zu betrachten, die den Künstlern parallel zur Verfügung standen.

Peter Burke hat in anderem Zusammenhang den Begriff "occasionalism" geprägt, um bestimmte Wahlmöglichkeiten zu verdeutlichen, die eine historische Person hat. Diese bewegen sich zwar innerhalb eines bestimmten Rahmens, können jedoch jenseits historischer Epochen- oder Stilkonzepte liegen und daher auch linearen Entwicklungsschemata zuwiderlaufen.²⁵³ Der Rahmen ist in diesem Fall durch den Anspruch der Auftraggeber nach würdevoller Repräsentation und idealer Transformation abgesteckt. Erst im Einzelfall wird das Kunstwerk durch Künstler und Auftraggeber konkretisiert.

Trotz dieser Überlegungen im Sinne einer "Mikrokunstgeschichte"²⁵⁴ kann als generelle Entwicklung festgehalten werden, daß der Einfluß akademisch orientierter klassischer Kunstvorstellungen erst im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts stilistische Dominanz in den Niederlanden gewinnt, indem sich bereits vorhandene Tendenzen der Feinmalerei verstärken:

²⁴⁹ Vgl. Nikolenko, 1983, S. 6. Bedauerlicherweise ist nur ein einziges Porträt aus dieser Zeit erhalten, das möglicherweise den Senator Marco Peruta darstellt. Es befindet sich heute in der Nationalgalerie in Prag.

²⁵⁰ Exemplarisch zu sehen an Porträts wie dem der *Marquise de Seignelay mit zwei ihrer Kinder*, 1691, Öl auf Lwd., London, National Gallery.

²⁵¹ Den Haag/Antwerpen 1994, S. 134.

²⁵² Franits in: *Beeld en Zelfbeeld*, 1995, S. 409.

²⁵³ Peter Burke "The Italian Renaissance and the Challenge of Postmodernism" Vortrag, Stuttgart 5.6.96 (Publikation in Vorbereitung).

²⁵⁴ In Anlehnung an den Begriff der "Mikrohistorie" gebraucht, der seit Mitte der 1970er Jahre einen neuen Ansatz innerhalb der Kulturgeschichte bezeichnet. Dieser rückt zunehmend Individuen in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Betrachtung. Vgl. Burke, 1993, S. 13f, der sich, wie es auch in diesem Fall versucht wird, für eine methodische Synthese mit der sog. Makrohistorie ausspricht, die sich mit generellen historischen Entwicklungen beschäftigt.

(...) brushwork becomes more polished, line more predominant. Nudes are more common towards the end of the century as artists become more concerned with ideal proportions and canons of beauty.²⁵⁵

7.5 Adriaen van der Werff

Ein Beispiel für das Aufgreifen verschiedenster Stil Tendenzen mit einer deutlichen Betonung "klassischer" Anregungen im Laufe der Zeit ist das Werk Adriaen van der Werffs, der im Rückblick auf seine Lehrzeit (1671-1676) bei Eglon Hendrik van der Neer schrieb:

Eglon van der Neer (...) een zeer fraey meester omtrent het behandelen van het penceel en het teder mengelen zyner verwen. Dog zyne verkiesing was na de moderne manier, (als die van Terburgh) om satijne rokjes en andere kleetjes te vertoonen (...)²⁵⁶

Die Malweise Ter Borchs wird ausdrücklich als Beispiel für die "moderne manier" in den 1670er Jahren angeführt. In dieser Zeit orientierte sich Werff neben den Feinmalern Dou, Mieris und van der Neer auch an Caspar Netscher, dessen Porträttypus er sich stark annäherte. Ein gutes Beispiel ist sein *Porträt eines Herrn im Seidenmantel* von 1685.²⁵⁷ (Abb. 34) Den Oberkörper nach links gedreht und seinen rechten Arm auf eine antikisierende Brüstung gestützt, sitzt er vor einer von Bäumen und Blumen besetzten Parklandschaft. Mit der linken Hand greift er vor der Brust in den Rock. Im Hintergrund ist, wie auch bei Netscher so häufig, eine antike Skulptur zu sehen. Diesmal handelt es sich tatsächlich um die sogenannte "Flora Farnese" und auch Van der Werff folgt der beliebten Vorlage De Bisschops in den *Icones*, wobei er sich an die spiegelbildliche Darstellung der Radierung hält.²⁵⁸ (Abb. 21) Die Kostbarkeit des grünen Seidenstoffes wird ganz in der von Netscher geprägten eleganten Manier vorgetragen, wobei die verschiedenen Materialien durch ihre Lichtwirkung charakterisiert und voneinander abgesetzt sind. Auch hier unterscheidet sich die skizzenhafte Ausführung der Skulptur und der Büsche von der stärkeren Durcharbeitung des Gesichts. Der Gesamteindruck entspricht ganz dem Bildnistypus von Netscher und Maes, der Vornehmheit und Würde des Dargestellten zu vermitteln sucht.

²⁵⁵ Banks, 1977, S. 42.

²⁵⁶ Manuskript, Fol. 2, 1719/20, Rotterdam, Historisch Museum. Veröffentlicht bei Gaehtgens, 1987, S. 433.

²⁵⁷ Adriaen van der Werff, *Porträt eines Herrn*, 1685, Öl auf Lwd., London, National Gallery. Vgl. Amsterdam 1989, Kat.-Nr. 56.

²⁵⁸ De Bisschop, 1668/69, Taf. 41. Vgl. Gaehtgens, 1987, Kat.-Nr. 115.

Die Entwicklung vom idealisierenden zum "klassizistischen" Maler wurde erst in den darauffolgenden Jahren deutlich:

Die Jahre um 1690 sind als Zeit der thematischen Umorientierung und des stilistischen Wandels zu betrachten. (...) Dabei ist ganz besonders zu betonen, daß die Auseinandersetzungen Adriaen van der Werffs mit Gerard de Lairese nicht im Anschluß an seine theoretischen Erörterungen - die erst 1701 und 1707 entstanden - stattfand, sondern vor den Werken des Malers Lairese.²⁵⁹

Dabei fand dieser Wandel nicht so sehr in den Bildnissen Van der Werffs seinen Niederschlag, sondern in der Tatsache, daß die Zahl der Bildnisse, vor allem seit seiner Verpflichtung an den Hof Johann Wilhelms von der Pfalz im Jahr 1697, rapide zurückging. Dies ist dadurch zu erklären, daß nach der akademischen Hierarchie der Gattungen die Porträtmalerei nur eine untergeordnete Rolle spielte. Stattdessen konzentrierte er sich zunehmend auf die Historienmalerei, welcher der höchste Stellenwert zugesprochen wurde. Sie bot Anlaß für weitergehende inhaltliche Aussagen und kompositorischer Entwürfe, sowie der Darstellung idealer Nacktheit in Anlehnung an antike und klassische Vorbilder.

Eines der seltener gewordenen Bildnisse ist das um 1700 entstandene *Porträt der Anna Maria Luisa de Medici*, der Gemahlin des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz.²⁶⁰ (Abb. 35) Mit seinen Maßen von 76 mal 53 Zentimeter ist es für ein repräsentatives Fürstenporträt relativ klein ausgefallen und gehört damit ebenfalls zu dem von Netscher verbreiteten Typus der "kleinformatigen Porträtkostbarkeiten". Auch der Bildaufbau folgt dem bekannten Schema. Die Fürstin steht zwischen einem Brunnen, auf dessen Rand sie sich mit ihrer Linken stützt, und einem großen Blumenkübel, auf dem reliefartige Blumengirlanden und Satyrköpfe angebracht sind. In ihrer Rechten hält sie einen Zweig, den sie soeben von dem Orangenbaum abgebrochen zu haben scheint, der in den Kübel eingepflanzt ist. Bekleidet ist sie mit einem antikisierenden Seidengewand, das durch Sandalen passend ergänzt wird. Über den Schultern liegt locker eine rote Samtrobe mit Hermelinbesatz. Der Hintergrund zeigt die bekannte aber unbestimmbare Parklandschaft, deren Bäume sich im Dämmer verlieren.

In ihrer Körperhaltung ist die Fürstin diesmal selbst einer antiken Statue nachempfunden und zwar der bereits erwähnten Nike, die in De Bisschops *Icones* abgebildet ist.²⁶¹ (Abb.

²⁵⁹ Gaehtgens, 1987, S. 132.

²⁶⁰ Adriaen van der Werff, *Anna Maria Luisa de Medici*, 1700, Öl auf Lwd., Schleisheim, Staatsgalerie. Vgl. Gaehtgens, 1987, Kat.-Nr. 146.

²⁶¹ De Bisschop, 1668/69, Taf. 39.

20) Gewand und Sandalen weisen ebenso wie die Haltung eine große Übereinstimmung auf. Lediglich der rechte Arm, den die Nike demonstrativ mit einem Lobeerkranz ausgestreckt hält, ist bei der Kürfürstin am Körper angelegt und nur leicht angewinkelt. Die Malweise, in der das Gewand ausgeführt ist, ist in ihrer präzisen Glätte zwar den theoretischen Forderungen nach der Dominanz der Linie nahe, andererseits ist sie Teil - und hier entspricht sie dem Beispiel Dujardins - der feinmalerischen Tradition, eine vollendete Oberfläche sinnlich darzustellen. Selbst Van der Werff behielt also spezifische Merkmale niederländischer Kunst bei, obwohl er sich noch stärker als Netscher oder Maes an französischen Vorbildern orientierte. Zu diesem Ergebnis kommt auch Gaetgens in ihrer zusammenfassenden Bewertung seines Gesamtwerks:

Diese für den Stil Adriaen van der Werffs wesentlichen Quellen (= Theorie und Kunst Frankreichs) dürfen allerdings nicht die großen Unterschiede vergessen lassen, die seine Kunst etwa von der zeitgenössischen französischen Malerei trennt. Adriaen van der Werffs "Klassizismus" muß als eine spezifisch holländische Ausprägung dieser Stilform angesehen werden.²⁶²

7.6 Kollektiver Geschmack und Eigenständigkeit

Martin Weyls Analyse der akademisch orientierten französischen Kunsttheorie im 17. Jahrhundert gewinnt im Zusammenhang mit der differenzierteren Bewertung der Kunst Van der Werffs auch außerhalb Frankreichs Bedeutung, da sie eine größere Flexibilität hinsichtlich der Kunstpraxis aufzeigt:

It has been demonstrated that the wish to please was in many instances more important than a strict observation of the rules, and, besides, the intellectual limitations of the art critics never allowed the formation of a clear doctrine. It was rather a collective taste that guided the artists as well as the critics.²⁶³

Dieser "kollektive Geschmack" erlaubte gerade den Künstlern in den Niederlanden, eigenständige stilistische Verbindungen innerhalb der repräsentativen Porträtmalerei zu schaffen. Dies gilt für Adriaen van der Werff und in noch höherem Maß für Caspar Netscher und Nicolaes Maes. Sie waren es, die eine Sonderform des kleinformatigen Repräsentationsporträts prägten, deshalb ist es interessant zu beobachten, daß ein Bildnis Mignards, das diesem Typus malerisch und kompositionell sehr nahe kommt, lange Zeit als Werk Constantijn Netschers, später als dasjenige seines Vaters galt. Es handelt sich dabei

²⁶² Gaetgens, 1987, S. 177.

²⁶³ Weyl, 1989, S. 174f.

um das um 1683 entstandene Bildnis der Mademoiselle de Blois, der Tochter Ludwigs XIV. und der Madame de Montespan.²⁶⁴ (Abb. 36) Auch Mignard bediente sich hier eines international geläufigen Porträttypus Van Dyckscher Prägung, der in Frankreich ebenso wie in England (durch Dobson und Lely), Flandern (durch Coques und Bisset) und den Niederlanden (durch Flinck, Hanneman, Van der Helst und andere) gleichzeitig weiterentwickelt wurde. Ohne diese Tatsache überbewerten zu wollen, zeigt sich doch ein differenzierteres Bild als das bisher übliche einer dekadenten *Verfransing*, die, kulturell lediglich passiv und rezipierend, angeblich den Untergang der Niederlande als "Kulturnation" einleitete.

²⁶⁴ Vgl. Paris 1974, Bd. 2, S. 205.

8 Schlußbetrachtung

In unserem Jahrhundert entwickelt sich eine neue Sicht auf diese von den Zeitgenossen so geschätzte Porträtkunst des späten 17. Jahrhunderts in einem sehr langsamen Prozeß. Als einer der ersten wagte Eduard Plietzsch eine vorsichtige Revision der allgemein ablehnenden Bewertung:

Man muß diese Werke aus dem Geist ihrer Epoche heraus zu begreifen versuchen. Man erkennt dann, daß sie dem ihrer Zeit vollkommen entsprechen (...) Genauso wie die spätbarocken Porträts von Nicolaes Maes sind auch Caspar Netschers Bildnisse keine Verfallsprodukte, zumal von einem Nachlassen des technischen Könnens nicht die Spur zu entdecken ist.²⁶⁵

Die Erkenntnis, daß die niederländischen Porträts des späten 17. Jahrhunderts neuen ästhetischen Maßstäben idealisierter und verfeinerter Eleganz folgten und ausgehend von diesen bewertet werden müssen, wurde erst in neuester Zeit wieder aufgegriffen und vertieft. Dies ist vor allem den Arbeiten von Gaetgens (1987) und Wieseman (1991) zu verdanken. Sie schufen wichtige Grundlagen dafür, die stärker internationale Orientierung niederländischer Maler nicht als künstlerische Einfallslosigkeit, sondern als bewußte Entscheidung verstehen und so auch die gleichzeitige Weiterführung niederländischer Maltraditionen würdigen zu können.²⁶⁶ Die hier vorliegende Arbeit versteht sich als Erweiterung und Präzisierung dieser Erkenntnisse im Sinne einer ausgewogenen Verbindung sozial- und geistesgeschichtlicher Ansätze mit maltechnischen und formalen Überlegungen.

8.1 Zwischen *disegno* und *colore*

Gerade in Frankreich wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts wieder stärker die idealisierende Wirkung einer malerisch-atmosphärischen Kunst gewürdigt. Oftmals wird von einem Sieg der *Rubenistes* gesprochen, der seine Bestätigung in der Aufnahme Roger de Piles als Ehrenmitglied der französischen Akademie im Jahr 1699 fand. Das noch relativ

²⁶⁵ Plietzsch, 1972, S. 62. Vgl. auch Plietzsch, 1959, S. 313-325.

²⁶⁶ Vgl. Wieseman, 1991, S. 113: "The formal traces of 'foreign influence' now detected in Dutch painting of the late seventeenth century more often express common theoretical goals (...) than direct and undiluted stylistic influences from the art of France, Italy or Flanders." Vgl. dazu auch Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij. "Correspondences et interactions entre peintres française et hollandais au XVIIe siècle" In: Paris 1986, S. 47-76.

junge akademische System der Vermittlung von Kunst nach strikten rationalen Regeln wurde damit bereits wieder durchbrochen. In den wirtschaftlich schwierigen Zeiten für die Akademie fand nach Einstellung der Zahlungen durch den König von 1694 bis 1700 kein Unterricht in Perspektive und Anatomie mehr statt. Kunsttheoretische Vorlesungen wurden seltener gehalten und in den wenigen Fällen, in denen dies noch der Fall war, wurden alte Vorlesungen wiederholt.²⁶⁷

De Piles, dessen kritische Äußerungen über Poussin und dessen mangelnde Beherrschung von Farb- und Lichtwirkung bekannt sind, schätzte Netscher in seinen *Abrégé de la vie de peintres* als einen der besten niederländischen Maler im kleinen Format. Zugleich unterstrich er dessen meisterhafte Behandlung der Hell-Dunkel-Verteilung und sein Können in der Darstellung von Stoffen, die er ganz in der Tradition Ter Borchs sah:

Netscher a beaucoup reténu de cette inclination, et s'il ne l'a pas suivie dans tous ses sujets, comme a fait son Maître, il s'en est servi dans plusieurs de ses tableaux, mais toujours avec prudence. (...) Netscher a été un des meilleurs peintres des Pais-Bas (...) Il entendoit fort bien le Clair-obscur, & entre ses couleurs locales, qui étoient toutes bonnes, il avoit un talent particulier pour bien foire le linge.²⁶⁸

In De Piles Wertschätzung bestätigt sich die Integrationsfähigkeit, die das Porträtwerk Netschers und Maes' auszeichnet. Flämische und niederländische Maltraditionen wurden zu einer neuen Form des Repräsentationsbildnisses weiterentwickelt, die den Schematismus von *disegno* und *colore* überwindet, indem sie Elemente beider Auffassungen miteinander verbindet. Auch deshalb waren die Bilder von Maes und Netscher in der Zeit des Régence in Frankreich, als der Streit zwischen *Rubenistes* und *Poussinistes* (selbst von der Akademie) als irrelevant betrachtet wurde, gesuchte Sammlerobjekte.

In der kreativen Verbindung verschiedener Strömungen schufen Maler wie Netscher und Maes eine kongeniale Form für die Porträtmalerei ihrer Zeit, die zwischen *disegno* und *colore* anzusiedeln ist. Mit dem Anknüpfen an unterschiedliche Bildnistraditionen blieb das Ideal einer Entsprechung von innerer und äußerer Schönheit bildbestimmend. Damit waren sie keine radikalen Neuerer, sie betonten jedoch stärker diejenigen Aspekte der niederländischen Malerei, die mit den kunsttheoretischen Forderungen Frankreichs und Italiens korrespondierten. Die stärkere Betonung des künstlerischen Ingeniums einer

²⁶⁷ Vgl. Pevsner, 1973, S. 103. Banks, 1977, S. 43-45.

²⁶⁸ De Piles, 1699, S. 454f. Die negative Bewertung Poussins ebd., S. 469.

Malerei, die die Natur durch Auswahl zu verbessern suchte, stand dabei ganz im Dienste des Auftraggebers, um ihn in einer erhöhten und idealen Weise erinnert zu wissen. Die so entstandenen Bildnisse entsprachen dem international verbindlichen Kanon repräsentativer Darstellung, bei der Nonchalance, Eleganz und Geschmack als unverzichtbare Eigenschaften mit im Bild verkörpert werden sollten.

8.2 Sozial- und geistesgeschichtliche Dimension der Idealisierung

Die niederländischen Patrizier suchten mit derartigen Bildnissen eine ihrem sozialen Stand gemäße Darstellungsform zu finden, die Tugend und Eleganz gleichermaßen auszudrücken verstand. Hier definierte sich das Individuum nun über materielle und ideelle Würdeformen und -formeln,²⁶⁹ wobei das Spannungsfeld zwischen *Imitatio* und *Decorum* weitgehend aufgehoben wurde, da diese Vorstellung in ihrer geistig-materiellen Ambivalenz jene mit einbezog. Die "unsichtbaren Qualitäten" (Boehm), die so im Bild dargestellt werden, sind nicht seelischer oder psychologischer Art, sondern Teil des Ideals, das vorgestellt wird. Die Beschreibung der auf den Van Dyckschen Porträts Dargestellten, "(...) as though endowed by nature with the physical and mental attributes that superbly complemented the station accorded them by their birth."²⁷⁰ trifft daher auch auf die vorgestellten Patrizierbildnisse zu.

Reichtum und Eleganz, Ethik und Ästhetik bestimmen das Individuum. Dies entspricht der von David Martin angesprochenen polyvalenten Form von Idealisierung, die hier sozialgeschichtliche und geistesgeschichtliche Bedeutung trägt. Denn zum einen entsprechen die Porträts der "public mask" zeitgenössischen Geschmacks, zum anderen spiegeln und verkörpern sie die angestrebten moralischen und charakterlichen Werte der dargestellten Eliten. Die so definierte Würde, das so entworfene Ideal rangierte vor einer psychologischen Durchdringung und Beschreibung des einzelnen Menschen im Bildnis.²⁷¹

²⁶⁹ In diesem Sinne auch Günter, 1991, S. 85: "In den Lehren vom 'decorum' sprach sich (...) jahrhundertlang nicht einfach die Vermutung des Schicklichen aus, wie wir heute gern anzunehmen geneigt sind, sondern jeweils historisch bedingte Geflechte von Verhaltensritualen. Am deutlichsten drückten sie sich in einem Repertoire von Würdeformen aus."

²⁷⁰ Gealt, 1993, S. 185.

²⁷¹ Es wäre eine zu starke Vereinfachung, würde man nicht an dieser Stelle erwähnen, daß sehr wohl während des gesamten 17. Jahrhunderts auch Porträts entstanden, die sich dem Individuum stärker in seiner privaten und psychologischen Dimension nähern. Diese Tendenzen

Künstler wie Maes oder Netscher reagierten auf die sich stets verändernden sozialen, geistesgeschichtlichen und künstlerischen Bedingungen ihrer Zeit und waren doch gleichzeitig auch aktiv daran beteiligt, sie neu mitzugestalten. So strebten sie wieder eine stärkere Beziehung zwischen der "Realität" des Darstellungsgegenstandes und der "Realität" der Darstellungsweise an, gemäß dem patrizischen Selbstverständnis der Auftraggeber, denen es um ihre "Repräsentation als" ideale Person ging, deren geistige, ethische und ästhetische Qualitäten veranschaulicht bzw. "in Szene gesetzt" werden sollten. Die Patrizierbildnisse waren gleichzeitig Propaganda und Selbstbestätigung, Wunschbild und Statussymbol, kurz gesagt die Vergewisserung eines Ideals "of sophistication, easy affluence and cosmopolitan savoir faire"²⁷² durch Anschaulichkeit.

Dem Wunsch der Auftraggeber nach Konsolidierung bzw. Nobilitierung ihres Status' entsprach eine Weiterentwicklung der repräsentativen Bildnisse, die gleichzeitig konservative Tendenzen aufwies. So knüpfte die niederländische Porträtmalerei des späten 17. Jahrhunderts wieder expliziter an Traditionen des repräsentativen Bildnisses in Flandern oder Frankreich an, wobei sie diese Traditionen durch eigene malerische Mittel, vor allem aus dem Gebiet der Genremalerei, bereicherte.

Das Streben nach der bildhaften Umsetzung international orientierter Vornehmheit und Verfeinerung, das "putting on Dyckian airs"²⁷³ als bewußte und eigenständige Fortsetzung aufgrund gewandelter historischer und sozialer Gegebenheiten und nicht als Verfall der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu begreifen, war das Ziel dieser Arbeit.

gewinnen jedoch erst im Laufe des 18. Jahrhunderts, im Zuge einer neuen Bestimmung der ontologischen Stellung des Menschen im Rahmen der Aufklärung, eine stärkere Bedeutung neben der repräsentativen und idealisierenden Porträtmalerei.

²⁷² Wieseman, 1991, S. 145.

²⁷³ Rosenberg, Slive, Ter Kuile, 1966, S. 44, 184 gebrauchten diesen Begriff noch im abwertenden Sinne, um ihrer Meinung nach eine Dekadenzerscheinung zu kennzeichnen.

9 Bibliographie

9.1 Bestandskataloge

- Amsterdam 1976. *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: A Completely Illustrated Catalogue*. Amsterdam 1976
- Antwerpen 1988. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*. Antwerpen 1988
- Berlin 1975. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts*. Berlin 1975
- Bremen 1991. Corinna Höper, *Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*. Kunsthalle Bremen 1991
- Castagnola 1981. Gertrude Borghero, *Catalogo Ragionato delle Opere Esposite. Collezione Thyssen-Bornemisza Castagnola* 1981
- Dresden 1930. H. Posse, *Katalog der Alten Meister*. Gemäldegalerie Dresden 1930
- Dresden 1992. Gemäldegalerie Dresden - Alte Meister: *Katalog der ausgestellten Werke*. Leipzig 1992
- Heidelberg 1995. Annette Frese, *Die Sammlung Posselt im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg*. Heidelberg 1995
- Karlsruhe 1966. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: *Katalog Alte Meister bis 1800*. 2 Bände. Karlsruhe 1966
- Kassel 1989. Bernhard Schnackenburg, *Flämische Meister in der Kasseler Gemäldegalerie*. 2. Aufl. Melsungen 1989
- Kassel 1996. Bernhard Schnackenburg (Hrsg.) *Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*. 2 Bände. Mainz 1996
- London 1992. The Wallace Collection: *Catalogue of Paintings*. Band 4. John Ingamells, *Dutch and Flemish*. London 1992
- München 1986. Alte Pinakothek München: *Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*. München 1986
- Orléans 1996. *Mémoire du Nord: Peintures Flamandes et Hollandaises des Musées d'Orléans*. Orléans 1996
- Paris 1974. Musée du Louvre: *Catalogue Illustré des Peintres: Ecole Française XVIIe et XVIIIe Siècles*. 2 Bände. Paris 1974

Potsdam 1990. Götz Eckardt, *Die Gemälde in der Bildergalerie von Sanssouci* . 4. Aufl.
Potsdam-Sanssouci 1990

Potsdam 1994. *Die königlichen Galerien in Sanssouci*. Leipzig 1994

Rotterdam 1995. *Nederlandse Portretten uit de 17e Eeuw* . Museum Boymans-van
Beuningen. Rotterdam 1995

9.2 Ausstellungskataloge

Aachen 1988. Dagmar Preisling, *Anthonis van Dyck: Porträts in Radierung und
Kupferstich*. Suermondt-Ludwig-Museum

Amsterdam 1976a. Eddy de Jongh, *Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse
Genrevoorstellingen uit de Zeventiende Eeuw* . Rijksmuseum

Amsterdam 1989. Peter Hecht, *De Hollandse Fijnschilders: Van Gerard Dou tot Adriaen
van der Werff*. Rijksmuseum

Amsterdam 1993. *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art 1580 - 1620*.
Rijksmuseum

Baden-Baden 1995. *Niederländische Porträts des 17. Jahrhunderts: Werke aus der
Sammlung des Museums Boymans-van Beuningen Rotterdam* . Staatliche
Kunsthalle

Berlin 1966. Helmut Börsch-Supan (Hrsg.) *Höfische Bildnisse des Spätbarock* . Schloß
Charlottenburg

Berlin 1980. *Bilder vom Menschen* . Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Berlin/Philadelphia/London 1984. *Von Frans Hals bis Vermeer: Meisterwerke
holländischer Genremalerei* . Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußi-
scher Kulturbesitz u.a.

Berlin/Amsterdam/London 1991/92. *Rembrandt: Der Meister und seine Werkstatt -
Gemälde* . Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz u.a

Birmingham 1989. Christopher Wright, *Dutch Painting in the 17th Century: Images of a
Golden Age in British Collections* . Birmingham City Museums and Fine
Art Gallery

Boston/Toledo 1993. *The Age of Rubens* . Museum of Fine Arts Boston u.a.

Braunschweig 1978. *Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der
niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* . Herzog Anton
Ulrich-Museum

- Braunschweig 1992. Anne C. Steland, *Menschen-Bilder: Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel*. Herzog Anton Ulrich-Museum
- Brüssel 1994. Maïté Pacco, *De Vouet à David: Peintures Francaises du Musée d'Art Ancien XVIIe et XVIIIe Siècles*. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
- Cremona 1994. *Sofonisba Anguissola e le Sue Sorelle*. Museo Civico
- Den Haag/Antwerpen 1994. *Music and Painting in the Golden Age*. Hoogsteder & Hoogsteder u.a.
- Den Haag 1996. *Dutch Society in the Age of Vermeer*. Haags Historisch Museum
- Frankfurt 1993. *Leselust: Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*. Schirn Kunsthalle
- Genf/Winterthur 1989. *Images of Reality - Images of Arcadia: Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections*. Musée d'Art et d'Histoire u.a.
- Haarlem 1986. Eddy de Jongh, *Portretten van Echt en Trouw: Huwelijk en Gezin in de Nederlands Kunst van de Zeventiende Eeuw*. Frans Halsmuseum
- London 1971. J. Douglas Stewart, *Sir Godfrey Kneller*. National Portrait Gallery
- London 1976. *Artists in 17th Century Holland*. National Gallery
- London 1979. Oliver Millar, *Sir Peter Lely: 1618-80*. National Portrait Gallery
- London 1983. Malcolm Rogers, *William Dobson: 1611-46*. National Portrait Gallery
- München 1979/80. *Zwei Jahrhunderte englische Malerei: Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880*. Haus der Kunst
- Münster 1994. *Im Lichte Rembrandts: Das Alte Testament im goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*. Westfälisches Landesmuseum
- Paris 1983. *Reflets du Siècle d'Or: Tableaux Hollandaise du Dix-septième Siècle*. Institut Neerlandais
- Venedig 1990. *Titian: Prince of Painters*. Palazzo Ducale
- Washington/Detroit/Amsterdam 1980/81. *Gods, Saints & Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt*. National Gallery of Art u.a.
- Washington 1990. Arthur K. Wheelock (Hrsg.) *Anthony van Dyck*. National Gallery of Art
- Washington/Den Haag 1995/96. *Johannes Vermeer*. National Gallery of Art u.a.

9.3 Literatur und veröffentlichte Quellen

Svetlana Alpers, "*Taking Pictures Seriously: A Reply to Hessel Midema*" In: *Simiolus* 10 (1978/79) Nr. 1. S. 46 - 50

--. *Die Kunst der Beschreibung: Die holländische Malerei im 17. Jahrhundert* . Köln 1985

--. *Rembrandt als Unternehmer: Sein Atelier und der Markt* . Köln 1989

Art in History - History in Art: Studies in 17th Century Dutch Culture . David Freedberg (Hrsg.) Santa Monica, Ca. 1987

Roland Baetens, *De Nazomer van Antwerpens Welvaart* . 2 Bände. Brüssel 1976

Oliver T. Banks, *Watteau and the North: Studies in Dutch and Flemish Baroque Influence on French Rococo Painting* . New York 1977

Jan Baptist Bedaux, *The Reality of Symbols: Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800* . 's-Gravenhaage 1990

Beeld en Zelfbeeld in de Nederlandse Kunst: 1550 - 1750 . Reindert Falkenburg et al. (Hrsg.) Zwolle 1995 (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek ; 46)

Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni* . Genua 1672

Walther Bernt, *Die niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* . 5 Bände. München 1979/80

Jan Bialostocki, "Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung: Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts" In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1984), S. 421 - 438

Jan de Bisschop, *Signorum Veterum Icones* . Erstausg. in 2 Teilen. Den Haag 1668/69

--. *Paradigmata Graphices Variorum Artificum: Voor-Beelden der Tekenkonst van verschyde Meesters* . Den Haag 1671

Albert Blankert, "Invulportretten door Caspar en Constantyn Netscher" In: *Oud Holland* 81 (1966), S. 263-269

Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy: 1450 -1600* . Repr. Oxford 1959

Wilhelm Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei* . Braunschweig 1883

Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance* . München 1985

Abraham Bredius, "Een en ander over Caspar Netscher" In: *Oud Holland* 5 (1887), S. 263-274

--. "Italiaansche schilderijen in 1672 door Haagsche en Delftsche schilders beoordeeld" In: *Oud Holland* 34 (1916), S. 88 - 93

--. "Bijdragen tot een biografie van Nicolaes Maes" In: *Oud Holland* 41 (1923/24), S. 208ff

Christopher Brown, *Van Dyck*. Oxford 1982

--. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. München 1984

Josua Bruyn, "Over het 16de en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als memento mori" In: *Oud Holland* 105 (1991), S. 244 - 261

Peter Burke, *Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert*. Göttingen 1993

Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. Venedig 1528

Enrico Castelnuovo, *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1993

A. Corbet, "Antoon van Dyck en de Fransche portrettschilders in de XVIIe en XVIIIe eeuwen" In: *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire d'Art* 16 (1946), S. 132 - 148

Benedetto Croce, "Bildnis und Ähnlichkeit" In: *Gesammelte philosophische Schriften*, Hans Feist (Hrsg.) Reihe 2, Bd. 3. Kleine Schriften zur Ästhetik. Tübingen 1929, S. 265 - 270

A Cultural History of Gesture. Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.) Ithaca 1992

Hermann Deckert, "Zum Begriff des Porträts" In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), S.261 - 282

Antoine J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la Vie des plus Fameux Peintres ...* 3 Bde. Paris 1745-52

Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt am Main 1979

Arno Dolders, "Some Remarks on Lairese's *Groot schilderboek*" In: *Simiolus* 15 (1985) Nr. 3/4, S. 197 - 220

H. van Dijk und Daniel J. Roorda, "Sociale mobiliteit onder regenten van de Republiek"
In: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 84 (1971), S. 306 - 328

Johannes A. Dijkshoorn, *L'Influence Francaise dans le Moeurs et les Salons des Provinces-Unies*. Paris 1925

Van Dyck 350: Proceedings of the Symposium sponsored by the Center for Advanced Study in the Visual Arts. Susan J. Barnes (Hrsg.) Hanover, N.H. 1994

Götz Eckardt, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1971

Zirka Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*. Princeton 1987

Hans Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte: Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert*. München 1905

Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge 1993

Anne Frank-Van Westrienen, *De Grootte Tour: Tekeningen van de Educatiereis der Nederlanders in de Zeventiende Eeuw*. Amsterdam 1983

Willem Frijhoff, "Verfransing? Franse taal en nederlands cultuur tot in de revolutietijd"
In: *Bijdragen en Mededelingen Betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 104 (1989), S. 592-609

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Aufl. Tübingen 1975

Barbara Gaehtgens, *Adriaen van der Werff*. München 1987

Adelheid M. Gealt, *Painting of the Golden Age: A Biographical Dictionary of 17th-Century European Painters*. Westport, CT 1993

Jan G. van Gelder, "Anthonie van Dyck in Holland in de zeventiende eeuw" In: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 8 (1959), S. 43-86

--. "Jan de Bisschop: 1628-1671" In: *Oud Holland* 86 (1971), S. 201 - 288

--. und Ingrid Jost, *Jan de Bisschop and his Icones and Paradigmata: Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in 17th Century Holland*. Doornspijk 1985

Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem 1942. Repr. Amsterdam 1983

Brita von Götz-Mohr, *Individuum und soziale Norm*. Frankfurt am Main 1987

Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst: Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt 1973

Johan van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen*. 2 Bände. Den Haag 1750-51

Sturla J. Gudlaugsson, *Gerard ter Borch*. 2 Bände. The Hague 1959/60

Roland Günter, *Amsterdam - Sprache der Bilderwelt: Mediale und ästhetische Aspekte der historischen holländischen Stadt-Kultur*. Berlin 1991

Kenneth H. D. Haley, *An English Diplomat in the Low Countries: Sir William Temple and John de Witt 1665-1672*. Oxford 1986

Peter Hecht, "The Debate on Symbol and Meaning in Dutch 17th Century Art: An Appeal to Common Sense" In: *Simiolus* 15 (1985), S. 173 - 187

--. "Dutch 17th-Century Genre Painting: A Reassessment of some current Hypothesis" In: *Simiolus* 21 (1992), S. 83 - 93

Günther Heinz, "Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande" In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59 (1963), S. 99 - 224

Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibung und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhundert*. 10 Bände. Esslingen und Paris 1907-28

Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*. 3 Bände. Amsterdam 1718-21

Arnold Houbraken's Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Alfred von Wurzbach (Hrsg.) Wien 1880

Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt 1970, Sonderausg. 1990 (Propyläen Kunstgeschichte)

Maximilian Huffs Schmid, "Stammt der holländische Maler Kaspar Netscher aus Heidelberg?" In: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg* 11 (1924), S. 166 - 179

--. "Kaspar Netschers mütterliche Verwandte" In: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg* 11 (1924), S. 343 - 347

George Huppert, *Les Bourgeois Gentilshommes*. Chicago 1977

Jonathan Israel, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall 1477 - 1806* . Oxford 1995

Marianna Jenkins, *The State Portrait: Its Origin and Evolution* . New York 1947

Eddy de Jongh, "Pearls of Virtue and Pearls of Vice" In: *Simiolus* 8 (1975/76), S. 69 - 97

--. "Bol vincit amorem" In: *Simiolus* 12 (1981/82), S. 147 - 161

Franziskus Junius, *De Pictura Veterum Libri Tres* . Amsterdam 1637.

Harald Keller, "Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters" In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), S. 229 - 356

Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*. Montclair, NJ 1983

Friderike Klauner, "Spanische Porträts des 16. Jahrhunderts" In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 57 (1961), S. 123 - 158

Luuc Kooijmans, "Patriciaat en aristocratisering in Holland tijdens de zeventiende en achttiende eeuw" In: J. Aalbers und M. Prak (Hrsg.) *De Bloem der Natie: Adel en Patriciaat in de Noordelijke Nederlanden* . Amsterdam 1987, S. 93 - 103

George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven 1962

Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt 1987

Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts. 2 Bände. Leipzig 1877/78

Maria Kusche, "Der christliche Ritter und seine Dame: Das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur" In: *Bruckmanns Pantheon* 49 (1991), S. 4 - 35

Horst Lademacher, *Geschichte der Niederlande: Politik, Verfassung, Wirtschaft* . Darmstadt 1983

Erik Larsen, *17th Century Flemish Painting* . Freren 1985

Isa Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts in der kunstgeschichtlichen Literatur*. Diss. Hamburg 1972

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura at Architettura* . Mailand 1584

Niklas Luhmann, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M 1984

--. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M 1995

Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck...* Haarlem 1604

Diana de Marly, "The Establishment of Roman Dress in 17th-Century Portraiture" In: *Burlington Magazine* 117 (1975), S. 442 - 451.

F. David Martin, "On Portraiture: Some Distinctions" In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961) Nr. 1, S. 61 - 72

Willem Martin, *De Hollandsche Schilderkunst in de Zeventiende Eeuw*. 2 Bände. 2. Aufl. Amsterdam 1942

Hessel Miedema, "Realism and Comic Mode: The Peasant" In: *Simiolus* 9 (1977) Nr. 4, S. 205 - 219

William Montague, *The Delights of Holland, or a three Months Travel about that and the other Provinces*. London 1696

John M. Montias, *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the 17th Century*. Princeton 1982

Michael Moriarty, *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France*. Cambridge 1988

Otto Naumann, *Frans van Mieris the Elder*. 2 Bände. Dornspijk 1981

Nederlandse Portretten: Bijdragen over de Portretkunst in de Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw. S'Gravenhage 1990 (Leids Kunsthistorisch Jaarboek ; 7)

Pieter M. Netscher, *Geslachtsregister der Familie Netscher*. Den Haag 1889

Frederik D. O. Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*. 7 Bände. Rotterdam 1877-90

Harald Olbrich und Helga Möbius, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Leipzig 1990

Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin 1924

- . *Early Netherlandish Painting*. 2 Bände. Cambridge, Mass. 1958
- Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present*. New York 1973
- Roger de Piles, *Abrégé de la Vie des Peintres, avec des Réflexions sur le Œuvres*. Paris 1699
- David Piper, *The English Face*. New Ed. London 1992
- Eduard Plietzsch, "Randbemerkungen zur holländischen Malerei vom Ende des 17. Jahrhunderts" In: *Festschrift Friedrich Winkler*. Berlin 1959, S. 313 - 325
- . *Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Leipzig 1972
- Maurice Poirier, "The Disegno-Colore Controversy Reconsidered" In: *Explorations in Renaissance Culture* 13 (1987), S. 52 - 86.
- H. Portheine, *De Kunstschilder Caspar Netscher zijn Vrouw en Kinderen*. Arnheim 1914
- John L. Price, *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century*. London 1974
- Hans-Joachim Raupp, "Musik im Atelier: Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts" In: *Oud Holland* 92 (1978), S. 106 - 129
- . "Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert" In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401 - 418
- . *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim 1984
- . "Besprechung der Ausstellung *Portretten van echt en trouw*" In: *Simiolus* 16 (1986) Nr. 4, S. 254 - 262
- Rembrandt and his Pupils: Papers given at the Symposium in the Nationalmuseum Stockholm, 2 - 3 October 1992*. Stockholm 1993
- James C. Riley, "The Dutch Economy after 1650: Decline or Growth?" In: *Journal of European Economic History* 13 (1984), S. 521 - 569
- Daniel J. Roorda, *Partij en Factie*. Groningen 1961
- . "The Ruling Classes in Holland in the 17th Century" In: *Britain and the Netherlands II*. Groningen 1964, S. 109-132
- Jakob Rosenberg, Seymour Slive und E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*. Harmondsworth 1966 (Pelican History of Art)

- Herbert H. Rowen, *John de Witt: Grand Pensionary of Holland*. Princeton 1978
- Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein: Zur Kultur der Niederlande im goldenen Zeitalter*. München 1988
- Seymour Slive, "Realism and Symbolism in 17th-Century Dutch Painting" In: *Daedalus* 91 (1961) Nr. 3, S. 469 - 500
- David R. Smith, *Masks of Wedlock: 17th-Century Dutch Marriage Portraiture*. Ann Arbor 1982
- . "Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in 17th Century Dutch Painting" In: *Art Bulletin* 69 (1987), S. 407 - 430
- Pieter E. Spierenburg, *Elites and Etiquette: Mentality and Social Structure in the Early Modern Netherlands*. Rotterdam 1981
- Donna C. Stanton, *The Aristocrat as Art: A Study of the honnête homme and the Dandy in 17th- and 19th-Century French Literature*. New York 1980
- J. Douglas Stewart, *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait*. London 1983
- Werner Sumowski, *Die Gemälde der Rembrandt-Schüler*. 5 Bände. Landau 1983-90
- William Temple, *Observation upon the United Provinces of the Netherlands*. London 1668
- Theophilé Thoré (William Bürger), *Les Musées de la Hollande*. 2 Bände. Paris 1858-60
- Hugh Trevor-Roper, *Princes and Artists: Patronage and Ideology at four Habsburg Courts 1517 - 1633*. London 1976
- Wilhelm R. Valentiner, *Nicolaes Maes*. Berlin 1924
- Giorgio Vasari, *Le Vite dé più eccellenti Pittori Scultori e Architettori*. 3 Bände. Florenz 1568
- Horst Vey, "Anton van Dijck - über Maltechnik" In: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 96 (1960), S. 193 - 201
- . *Die Zeichnungen Anton van Dycks*. 2 Bände. Brüssel 1962
- Lyckle De Vries, *Jan Steen: 'de Kluchtschilder'*. Diss. Groningen 1977

Martin Warnke, *Hofkünstler*. Köln 1985

Gregor J. Weber, " 'om bevestige[n], aen-te-raden, verbreden ende verciere[n]' - rethorische Exempellehre und die Struktur des 'Bildes im Bild' " In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994), S. 287 - 314

Jakob C. Weyerman, *De Leven-beschryvingen der Nederlandsche Konst-schilders en Konst-schilderessen*. 4 Bände. Den Haag und Dordrecht 1729-69

Martin Weyl, *Passion for Reason and Reason of Passion: 17th Century Art and Theory in France*. New York 1989

Rose Wishnevsky, *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden*. Diss. München 1967

Marjorie E. Wieseman, *Caspar Netscher and late 17th Century Painting*. Diss. Columbia 1991

Joanna Woodall, "Status Symbols: 17th Century Netherlandish Portraiture" In: *Dutch Crossing* 42 (1990), S. 34 - 68

Alfred von Wurzbach, *Geschichte der holländischen Malerei*. Leipzig 1885

Onno Ydema, *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings 1540 - 1700*. Zutphen 1991.

Federico Zuccari, *Idea dei Scultori, Pittori ed Architetti*. Turin 1607

Paul Zumthor, *Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts*. Paris 1959, Übers. Neuausg. Leipzig 1992.

10 Abbildungsverzeichnis

1. Rembrandt, Selbstbildnis im Alter von 34 Jahren, 1640, 93 x 80 cm, Öl auf Lwd., London, National Gallery
2. Tizian, Bildnis eines Mannes, sog. Ariost, um 1512, 81,2 x 66,3 cm, Öl auf Lwd., London, National Gallery
3. Frans van Mieris, Selbstporträt im Alter von 32 Jahren, 1667, 17,7 x 13,3 cm, Öl auf Holz, Polesden Lacey (National Trust)
4. Tizian, Karl V. mit Hund, um 1533, 192 x 111 cm, Öl auf Lwd., Madrid, Prado
5. Jakob Seisenegger, Karl V. mit Hund, 1532, Wien, Kunsthistorisches Museum
6. Tizian, Bildnis des Andrea Gritti, 1540, 133,6 x 103,2 cm, Washington, National Gallery of Art
7. Peter Paul Rubens, Trunkener Silen, 1617/18 - 1626, 205 x 211 cm, Öl auf Eichenholz, München, Alte Pinakothek
8. Anthonis Van Dyck, Trunkener Silen, um 1620, 107 x 91,5 cm, Öl auf Lwd., Dresden, Gemäldegalerie
9. Anthonis Van Dyck, Cecilia Crofts, Lady Killigrew, 106,4 x 81,9 cm, Öl auf Lwd., um 1636, Los Angeles, Joseph M. B. Guttmann Galleries
10. Anthonis Van Dyck, James Stuart, Herzog von Richmond und Lennox, 1633, 215 x 127,6 cm, Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art
11. Govert Flinck, Bildnis der Margareta Tulp, 1655, 138 x 103,5 cm, Öl auf Lwd., Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister
12. Caspar Netscher, Die Spitzenklöpplerin, 1662, 34 x 28 cm, Öl auf Lwd., London, Wallace Collection.
13. Caspar Netscher, Bildnis eines Herrn und Pendant Bildnis einer Dame, 1656, je 28 x 22,5 cm, Öl auf Lwd., Den Haag, Sammlung Van Ittersum
- 13a. Caspar Netscher, Bildnis eines Geistlichen, 1662, 83 x 67 cm, Öl auf Lwd., Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
14. Nicolaes Maes, Eingeschlafene alte Frau, um 1656, 135 x 105 cm, Öl auf Lwd., Brüssel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
15. Nicolaes Maes, Porträt des Maerten Nieupoort, Öl auf Lwd., 1672, 137,5 x 111 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

16. Porträt der Maria Colve mit ihrer Tochter Anna Maria Nieupoort, Öl auf Lwd., 1672, 136 x 110 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
17. Tizian, Bildnis des Francesco della Rovere, um 1537, 114 x 103 cm, Öl auf Lwd., Florenz, Uffizien
18. Tizian, Benedetto Varchi, Um 1540/43, 117 x 91 cm, Öl auf Lwd., Wien, Kunsthistorisches Museum
19. Caspar Netscher, Bildnis einer Frau, 1674, 54,8 x 39,5 cm, Öl auf Holz, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum
20. Nike, Radierung aus De Bisschop, 1668/69, Tafel 39
21. Flora Farnese, Radierung aus De Bisschop, 1668/69, Tafel 41
22. Caspar Netscher, Ehebildnis des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach und seiner Gemahlin Eleonore Erdmuthe Luise von Sachsen-Eisenach, 1681, 61 x 74 cm, Öl auf Lwd., Potsdam, Gemäldegalerie Sanssouci
23. Gerard Ter Borch, Die Neugierige, um 1660, 73,5 x 60 cm, Öl auf Lwd., New York, Metropolitan Museum of Art
24. Gonzales Coques, Familienbildnis, Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery
25. Caspar Netscher, Familienbildnis, 1667, 83,6 x 90,5 cm, Öl auf Lwd., Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen
26. Pierre Mignard, Bildnis der Duchess de la Vallière, 1660, 47 x 36 cm, Öl auf Holz, Moskau, Puschkina-Museum
27. Karel Dujardin, Frauenbildnis, 1671, 128 x 142 cm, Öl auf Lwd., New York, Bob B. Habelt & Co
28. Anthonis Mor, Bildnis einer Frau mit Blumenarmband, um 1560, 95 x 76 cm, Öl auf Lwd., Madrid, Prado
29. Nicolaes Maes, Bildnis einer Frau und ihrer Tochter, um 1676, 57,2 x 44,5 cm, Öl auf Lwd., Den Haag, Hoogsteder & Hoogsteder.
30. Caspar Netscher, Frauenbildnis, 1677, 47,5 x 38 cm, Öl auf Lwd., Winterthur, Jakob Briner Stiftung
31. Philippe de Champaigne, Selbstbildnis, 1668, 92 x 72,5 cm, Öl auf Lwd., Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
32. Sebastien Bourdon, Bildnis eines Mannes mit schwarzer Schärpe, 1657, 108 x 89 cm, Öl auf Lwd., Montpellier, Musée Fabre

33. Anthonis Van Dyck, Bildnis Philip, Lord Wharton, 1632, 133 x 106 cm, Öl auf Lwd., Washington, National Gallery of Art
- 33a. Rembrandt, Jan Six, 1654, Öl auf Lwd, Amsterdam, Sammlung Six
34. Adriaen van der Werff, Porträt eines Herrn, 1685, 47,3 x 38,3 cm, Öl auf Lwd., London, National Gallery
35. Adriaen van der Werff, Anna Maria Luisa de Medici, 1700, 76 x 53 cm, Öl auf Lwd., Schleisheim, Staatsgalerie
36. Pierre Mignard, Mademoiselle de Blois, um 1683, 138 x 98 cm, Öl auf Lwd., Paris, Louvre
37. Peter Lely, Henry Hyde, Viscount Cornbury und seine Gemahlin Theodosia Capel, 1661/62, 142 x 181 cm, Öl auf Lwd., The Earl of Clarendon
38. Adriaen Hanneman, Henry, Herzog von Gloucester, um 1653, 104,8 x 87 cm, Öl auf Lwd., Washington, National Gallery of Art
39. Bartholomeus van der Helst, Samuel Marez und Pendantporträt seiner Frau Margaretha Trip, um 1665, je 132 x 112 cm, Öl auf Lwd., Privatbesitz
40. Jan de Baen, Hieronymus van Beverdinck, 1670, 156 x 121,5 cm, Öl auf Lwd., Amsterdam, Rijksmuseum
41. Gerard Ter Borch, Hendrik Casimir II. von Nassau-Dietz, 1670, 33 x 27,9 cm, Öl auf Lwd., Manchester, City Art Galleries