

Jakob Golab

Hollandismus als Methode der treuen Naturnachahmung

Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei des
17. Jahrhunderts im französischen Kunstdiskurs des Spätbarock
und der Aufklärung

V&G

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Zugleich: Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

Erstgutachter: Prof. Dr. Roland Kanz

Zweitgutachter: apl. Prof. Dr. Thomas Noll

Tag der Disputation: 22. Januar 2013

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH, Kromsdorf 2018

Besuchen Sie uns im Internet unter
www.asw-verlage.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

Satz & Gestaltung: Benjamin Preiß, arts + science weimar GmbH
Druck: CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-89739-920-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	7
2	Natur und ihre Nachahmung im 17. Jh.	15
2.1	Konventionalität der Naturdarstellung als Stilmittel der Naturtreue in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jh.	16
2.2	Naturbeobachtung und Naturdarstellung in der künstlerischen Praxis	19
2.3	Van Mander: Vorbild und Naturnachahmung in der niederländischen Theorie des 17. Jh.	28
2.4	Verhältnis zur Natur im Frankreich des 17. Jh.	31
2.4.1	Naturbegriff in der Kunsttheorie des 17. Jh.	32
2.4.2	Idealisierende Nachahmung als wahres Naturbild	34
3	Natur und ihre Nachahmung in der ersten Hälfte des 18. Jh.	49
3.1	Einfluss der modernen Wissenschaften und des erkenntnistheoretischen Empirismus	50
3.2	De Piles: Verhältnis von Natur- und Vorbildnachahmung im Maler-Ausbildungskonzept und -Arbeitsprozess der ersten Jahrhunderthälfte	54
3.3	Dubos: Irrationalisierung der Kunstwirkung	63
3.4	Verhältnis zur Natur bis 1740	68
3.5	Naturdarstellung der ersten Hälfte des 18. Jh.	70
3.6	Hinwendung zur Natur um 1740	85
3.6.1	Physiokratie – das praktische Interesse an der Natur	87
3.6.2	<i>Sensibilité</i> – die Intensivierung des Naturerlebnisses	88
3.7	Publikumsinteresse an niederländischer Malerei	91
3.7.1	Niederländer in französischen Sammlungen	91
3.7.2	Niederländer auf dem französischen Kunstmarkt	104
3.8	Batteux: Entgrenzung des Bildwürdigen	108
4	Natur und ihre Nachahmung in der zweiten Hälfte des 18. Jh.	113
4.1	Vorbild- und Naturnachahmung um 1750	114
4.1.1	Naive Pastorale	118
4.1.2	Das Erhabene der Berglandschaft	127
4.1.3	Druckgrafik als Verbreitungsmedium des <i>Goût hollandais</i>	129
4.1.4	Das Erhabene der Meere	141
4.2	Diderot: empirisch fundierte Subjektivierung des Idealen	161
4.3	Cochin: Individualisierung der Darstellungsweise zum Ausdruck subjektiver Erfahrung	214
4.4	Valenciennes: offizielle akademische Doktrin des empirisch-realistischen Klassizismus	226

4.5	Watelet: Anerkennung der Notwendigkeit von Konventionen und der Arbeitsmethode der Niederländer als zweckmäßiges Verfahren der Naturnachahmung in der Kunst	248
5	Resümee	269
5.1	Theorie	271
5.2	Praxis	290
6	Literaturverzeichnis	305
6.1	Quellen	306
6.2	Sekundärliteratur	316
6.3	Ausstellungskataloge	330
6.4	Bestandskataloge	335

1 EINLEITUNG

Bekanntlich gilt die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jh als der erste Höhepunkt des Genres, und dies inzwischen nicht bloß ihrer hervorragenden handwerklichen Qualität wegen, sondern – womöglich hauptsächlich – weil die Künstler dieser Zeit und Region zum ersten Mal dazu übergehen, Landschaft als solche, als Hauptgegenstand darzustellen, ohne ein religiöses oder mythologisches Sujet wenigstens als Vorwand heranzuziehen. Obwohl die Qualität der Machart und die Treue der Wiedergabe realer Gegenstände nie bestritten wurde, galt die niederländische (Landschafts-)Malerei unter den Kunstgelehrten und Sammlern des 17. Jh. gerade aufgrund dieser Merkmale als minderwertig und keine Kunst im engsten Sinne, sondern als etwas, das heutzutage als *low art* bezeichnet würde.

Im 19. Jh. dagegen, als das Landschaftsfach zur Hauptaufgabe der Maler wurde, galten die Niederländer bereits als unbestrittene Meister und Vorbilder, auf die sich die nachfolgenden Landschaftschulen stets beriefen: sei es in Frankreich die *École de Barbizon*, sei es in England die *School of Norwich*, aus der J. Constable hervorging, seien es in Deutschland die Romantiker wie C. D. Friedrich oder Realisten wie C. Blechen, sei es schließlich die radikal subjektive Malerei des Impressionismus, deren deklariertes Hauptsujet die empirisch erfahrbare Erscheinung war.

Die vorliegende Untersuchung schreitet die Stationen der Landschaftsmalerei im Lauf des dazwischen liegenden 18. Jh. ab, in der Hoffnung, so die Verbindungslinien, Konstanten und mögliche Brüche innerhalb des Kunstdiskurses offenzulegen. Die Dimensionen der Aufgabe, ein ganzes Jahrhundert im Detail zu betrachten, erzwingen eine räumliche Eingrenzung. Da Frankreich im 18. Jh. als die nordalpine Kunstnation von buchstäblich *maßgeblichem* internationalen Einfluss galt, liegt es nahe, den dortigen Kunstdiskurs anzuvizieren. Dies ist ein gefälliger Untersuchungsgegenstand, da der französische Kunstdiskurs dank der Einrichtungen des 17. Jh. bereits institutionalisiert war, eine gewisse Tradition ausbilden konnte und von recht klar konturierten Teilnehmern bestimmt wurde. Und es ist ein umso interessanterer Gegenstand, weil gerade in Frankreich eben im Lauf des 18. Jh. Diskurselemente etabliert wurden, die den modernen Kunstdiskurs bis heute bestimmen: ein öffentliches Ausstellungswesen und die professionelle Kunstkritik.

Ausgehend von der Vorstellung, der Kunstdiskurs sei nur ein Subsystem neben weiteren, die zusammen das System Gesellschaft sind und zwangsläufig interaktiv aufeinander einwirken, scheint es zweckmäßig, auch Prozesse in anderen Subsystemen zu betrachten, um ihre mögliche Rolle als Impulsgeber oder Antriebskräfte des Wandels innerhalb des Kunstdiskurses auszumachen. Deshalb wird insbesondere ein Seitenblick geworfen werden auf den philosophischen Begriffs- und Gewichtungswandel in Ontologie und Erkenntnistheorie sowie auf ökonomische Theorien der Zeit und ihre praktischen Auswirkungen in der Landwirtschaft, außerdem schließlich auf den Wandel literarischer Darstellungsformen der Natur und des Landlebens.

Über solche allgemeinen Einsichten in das Wesen und die Ursachen des sogenannten *Hollandismus* hinaus dürfte endlich klarer werden, was so verschiedene Künstler wie Watteau und Houël oder Boucher und Valenciennes gemeinsam haben und was genau alle diese Künstler den Niederländern verdanken. Die Antworten, welche in der Forschungsliteratur zu den jeweiligen Künstlern geboten werden, lassen sich letztlich nur auf den unbefriedigenden, weil unspezifischen und dennoch nicht allgemeingültigen Verweis auf

holländische Motive wie Wind- oder Wassermühlen, alte Bäume und verfallende Hütten subsumieren. Mag sein, dass diese Verweise als konkrete Äußerung einer (in Forscherkreisen als selbstverständlich) gedachten Grundthese gemeint sind – eindeutig festlegen mochte sich jedoch kein Forschungsbeitrag.

Dessen ungeachtet, wiegt schwer, dass ein Interessierter sich einen Überblick über die Rezeption der Niederländer durch die Einarbeitung in die Forschung zu einzelnen Künstlern verschaffen muss, wenn ihm die Hinweise im zwar umfassenden, doch an der Oberfläche verbleibenden und inzwischen auch bejahrten Kompendium Horst Gersons nicht genügen. Dabei wird man einerseits in den Publikationen zu niederländischen Künstlern fündig, sofern diese Abschnitte zur Nachwirkung enthalten, andererseits in den Publikationen zu den holländisierenden Künstlern des 18. Jh. In der Theorieforschung, also in den Publikationen über das ästhetische Denken der Zeit, sind möglichen Querverbindungen zu den Begriffen und Gedankengängen niederländischer Kunstschriftsteller oder Überlegungen zur eventuellen Einwirkung niederländischer Malerei auf die ästhetischen Theorien des 18. Jh. bisher nur marginale Anmerkungen gewidmet worden.

Deshalb ist dies – nicht nur im deutschen Sprachraum – die erste umfassend dimensionierte und zusammenhängend präsentierte Untersuchung über den Einfluss der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jh. auf die französische Malerei des 18. Jh., von der es heißt, sie bereite die nächsten, eben erwähnten Höhepunkte des Genres vor. Man staunt, wie bescheiden die Suchergebnisse zu Stichworten wie „Hollandismus“, „hollandisme“, „goût hollandais“ und ähnlichen ausfallen – ganz so als ob diese Begriffe keiner näheren Erläuterung bedürften. Letztlich wird man auf ganz wenige Titel verwiesen, allen voran auf die Monografie „Watteau and the North“ (New York, London 1977) von Oliver Banks, den Ausst.-Kat. „Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIIIe siècle“ (Lille 1985) und vereinzelt Aufsätze wie Seymour Slives „A Fragonard Landscape after Jacob van Ruisdael's 'Wooded Landscape with a Pond'“ (Los Angeles 1981) oder Jacques Foucart's „L'influence des peintres nordiques du XVIIIe siècle sur les Français du XVIIIe siècle: pastiche et création“ (Lille 1985), worin der Autor vergeblich versuchte, die Bezeichnung „L'hollandisme“ im französischen Sprachgebrauch zu etablieren.¹

1 Vgl. Foucart, Jacques: *L'influence des peintres nordiques du XVIIIe siècle sur les Français du XVIIIe siècle: pastiche et création*, in: Ausst.-Kat. Lille 1985: Oursel, Hervé (Hrsg.): *Au temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIIIe siècle*, Lille, Musée des Beaux-Arts, 14.9.–8.12.1985, Lille 1985, S. 15–20. Auch betreffs des deutsch- oder englischsprachigen Kunstdiskurses ist der interessierte Forscher weitestgehend auf Glücksfunde zurückgeworfen, denn außer der umfangreichen, aber lokal fokussierten Monografie „Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts“ (Köln 1983) von Elisabeth Herrmann-Fichtenau und den ebenfalls lokal konzentrierten Aufsätzen „Anmerkungen zum Problem des Hollandismus in der sächsischen Malerei um 1800“ (in: „Die Kunst als Spiegel des Lebens“ (Greifswald 1999)) von Gerd Helge Vogel beziehungsweise Paul Raves „Die holländernde Mode in der Vaterstadt des jungen Goethe“ (in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, N. F. 12 (1950)), wird der Suchende keine dem Hollandismus gewidmeten Titel finden. Er muss auf spezielle Untersuchungen zurückgreifen wie den Aufsatz „Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ (in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 19 (1974)) von Michael Brotje und Arbeiten ähnlichen Umfangs zu den als Hollandisten oder Goethe-Maler bezeichneten Künstlern des 18. und frühen 19. Jh., etwa S. Geßner, F. A. Maulbertsch, Chr. W. E. Dietrich, J. H. Brand, Pascha Weitsch, J. A. Thiele, Chr. G. Schütz d. Ä. und die anderen Schützs, J. G. Trautmann, J. L. E. Morgenstern, J. C. Seekatz. Und auch die angelsächsische Forschung hat zum Hollandismus-Phänomen bisher so gut wie keine Ergebnissynthesen partikulärer Untersuchungen zu

Angesichts dieses offenbaren Forschungsdesiderats scheint es angemessen, die Untersuchung in mehrere Stränge aufzuteilen, entlang derer die jeweiligen Veränderungen nachvollzogen werden können: einmal der allgemeine, makroskopische Strang der ästhetischen Theorie, dann der besondere, mikroskopische Strang der individuellen künstlerischen Form der hollandisierenden Landschaftsmalerei, der produktiven Rezeptionsweise der Niederländer durch den jeweiligen Künstler, schließlich der Strang aller gesellschaftlichen Erscheinungen, die ebenfalls als relevante Aspekte der Niederländerrezeption angenommen werden. Dazu werden die unproduktiven Komponenten des Kunstdiskurses gezählt, etwa die Kunstsammler, der Kunstmarkt oder das Ausstellungswesen, aber auch andere Kulturdiskurse, namentlich der Wissenschafts- und der literarische Diskurs als wichtige Impulsgeber des ästhetischen Wandels.

Zwecks Einführung werden relevante Forschungsergebnisse zum Wesen und zur Funktionsweise der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jh. rekapituliert und am Beispiel ausgewählter Werke einzelner Künstler veranschaulicht. Hierbei werden vorrangig als realistisch geltende Maler der sogenannten holländischen Nationalschule herangezogen und vornehmlich der italienisierenden Schule zugerechnete Maler vernachlässigt, weil der idealisierende Grundcharakter der Werke dieser als evident gilt, wohingegen jene im 17. und weit ins 18. Jh., gelegentlich gar noch im 20. Jh. in dem Ruf standen, das Sichtbare vollkommen treu abzubilden. Es scheint daher für die weitere Argumentation zweckmäßig, die Geltung von Thesen der Niederländerforschung, die ein alternatives, geradezu gegenteiliges Verständnis der niederländischen Malerei entwerfen, vor allem mit Werkbeispielen der holländischen Nationalschule zu untermauern.

Anschließend fixiert die Untersuchung die Ausgangsposition des theoretischen Denkens in Frankreich des 17. Jh., wobei die für die Wandelprozesse relevanten Anknüpfungspunkte hervorgehoben werden. Von hier ausgehend wird dieser Wandel abgeschritten: beginnend bei de Piles, über Dubos, Batteux, Diderot, Cochin und Valenciennes, um mit Watelet abgeschlossen zu werden, in dessen Artikel über die *École hollandaise* zum ersten Mal explizit ein Bewusstsein für das spezifische Verfahren der Niederländer sowie die konstitutive Funktion der Konventionen für den Eindruck hoher künstlerischer Qualität fassbar wird. Als Untersuchungsmaterial wurden ausgewählte, in der Forschung als zeittypisch und zukunftsrelevant erachtete theoretische Schriften französischer Denker des 18. Jh. herangezogen, ergänzt um sozialgeschichtlich interessante Texte wie Briefe, Memoiren oder Reiseberichte. Hierbei wurden gemäß dem *Ad-Fontes*-Leitspruch Erstaussagen bevorzugt, was dank der nachahmungswürdigen Digitalisierungsinitiative der Bibliothèque nationale de France (www.bnf.fr) größtenteils gelungen ist.

Den jeweiligen theoretischen Positionen sind Betrachtungen ihrer praktischen Konsequenzen in den *Œuvres* zeitgenössischer, für das Landschaftsfach richtungsweisender

einzelnen Künstlern vorgelegt, die im Ruf stehen, entscheidende Anregungen von den Niederländern empfangen zu haben, wie etwa T. Gainsborough, R. Wilson, J. Constable oder W. Turner. Allein der schon ältere Ausst.-Kat. Den Haag und London 1971 „The Shock of Recognition: The Landscape of English Romanticism and the Dutch Seventeenth Century School“ bietet einen Überblick an, wonach man sofort zu mikroskopischen Untersuchungen wie dem Aufsatz „Young Gainsborough and the English taste for Dutch landscape“ (Apollo 145 (1997)) von Susan Foister oder „Ebenezer Tull, ‚The British Ruysdale‘ ...“ (The Burlington Magazine 120 (1978)) von John Hayes überzugehen gezwungen ist.

oder besonders charakteristischer Künstler gegenübergestellt. Dies soll gelingen, indem zum einen konkrete Landschaftsgemälde analysiert und auf mögliche allgemeine, strukturelle Parallelen zu niederländischen Vorbildern betrachtet werden, zum anderen das kreative Verfahren des konkreten Künstlers mit dem der Niederländer verglichen wird. Angesichts der Fülle an möglichen Vorbildern und ihren stilistischen Verflechtungen untereinander sowie in Anbetracht der Masse und gleichzeitigen Verbreitung der Niederländer scheint es in den allermeisten Fällen höchst spekulativ, ganz konkrete Einflüsse zu behaupten, zumal dies das Phänomen „Hollandismus“ – zugespitzt ausgedrückt – wieder auf die Übernahme von Wind- oder Wassermühlenmotiven und knorrigen Eichen reduzieren könnte.

Obwohl der theoretische und der praktische Strang nicht separat und nacheinander verfolgt, sondern in synchroner Verflechtung betrachtet werden, um auf diese Weise die manchmal flüchtig scheinenden kausalen Zusammenhänge möglichst deutlich in Erscheinung treten zu lassen, wäre es allzu naiv, aus dieser Anordnung stets einen unmittelbaren kausalen Zusammenhang zwischen der Veröffentlichung einer theoretischen Position und konkreten Kunstwerken herauszulesen. Wenn dokumentiert ist, dass ein Künstler sich persönlich mit dem theoretischen Schrifttum auseinandergesetzt oder es in irgendeiner Form vermittelt zur Kenntnis genommen hatte, wird darauf explizit hingewiesen, anderenfalls werden hypothetische Möglichkeiten, etwa die Hinweise in Nachlassbeständen, gemäß ihrer Wahrscheinlichkeit erwogen. In den meisten Fällen ist aber davon auszugehen, dass die Künstler außerhalb oder nach der akademischen Ausbildung der theoretischen Diskussion nicht folgten, sondern davon nur mittelbar und in allgemeinen Zügen Kenntnis nahmen, wie es sich für jemanden geziemte, der in kultivierten Kreisen verkehrte, wo dergleichen diskutiert wurde.

Auch wenn es sich um fließende Prozesse des bruchlosen Übergangs von einer Position zur nächsten handelt, sodass kein punktförmiger Anfang, Zwischenstadium oder Ende fixiert werden können, wird die Untersuchung der Übersicht halber in drei Abschnitte unterteilt: der erste konturiert die Ausgangssituation in den letzten Jahrzehnten des 17. Jh., der zweite beschreibt die Veränderungen in der ersten Hälfte des 18. Jh. und der dritte den Fortgang dieses Wandels seit der Jahrhundertmitte bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jh. Insofern handelt es sich tatsächlich um eine Studie, die das Material chronologisch sichtet und präsentiert, damit der Leser im Lauf der Lektüre den Wandel nachvollzieht und so am Ende einen Überblick über das Phänomen „Hollandismus“ gewonnen haben wird. Da dieses Verfahren die Gefahr mit sich bringt, vor lauter Details und Einzelaspekten den allgemeinen Zusammenhang aus den Augen zu verlieren und dem Irrtum zu verfallen, es handle sich um unzusammenhängende, punktuell isolierte Erscheinungen, werden die zuvor weitestgehend synchron betrachteten Einsichten im Resümee in zwei aufeinanderfolgenden Sequenzen rekapituliert. Zuerst wird der Wandel ästhetischer Theorien vor dem Hintergrund damit interagierender außerästhetischer Phänomene behandelt, danach die praktischen Darstellungsformen der Natur bei den einzelnen Künstlern des 18. Jh. Die streng chronologische Anordnung wird dann durchbrochen, wenn eine theoretische oder praktische Position, die zeitlich später liegt, inhaltlich einem früheren Zeitpunkt angehört.

Die Untersuchung basiert auf der Behauptung, die niederländische Malerei biete Muster der treuen Naturnachahmung an, welche gutgeheißen und aufgegriffen werden, sobald die Begriffe von Natur und Naturtreue unter dem Eindruck des erkenntnistheoretischen Empirismus mehr und mehr sensualistisch aufgefasst werden. Das Aufkommen des Hollandismus hat anscheinend zweierlei Ursachen: einmal bedingt es der Naturbegriffswandel im Zuge der Entfaltung der modernen, empirisch orientierten Naturwissenschaften und des damit einhergehenden wachsenden Interesses am sinnlich Wahrnehmbaren. Dieses Interesse nimmt im anvisierten Kontext die Form einer Wertschätzung des Sichtbaren als Referenzgegenstand der Kunst an und zwar sowohl durch die Künstler, als auch – was noch wichtiger scheint – durch das Publikum. Zugleich schafft der ebenfalls durch die Umformung epistemologischer Paradigmen bedingte Wandel innerhalb der Kunsttheorie Voraussetzungen dafür, dass bisher als minderwertig beurteilte Künstler für bestimmte künstlerische Probleme als Vorbilder herangezogen werden können, etwa diejenigen niederländischen Meister, die in den sogenannten niederen Gattungen tätig waren.

Weil der Mensch des 18. Jh. sich dem empirisch Erfahrbaren zuwendet, interessieren sich auch Kunstsammler und potentielle Käufer für die sichtbare Natur und darauf bezugnehmende, also im sensualistischen Sinn naturtreue Landschaftsgemälde. Da derartige Darstellungen zugleich von der kunsttheoretischen Seite aufgewertet werden, steigt die Nachfrage danach. Dies betrifft zum einen Alte Meister, vor allem die bis dahin weniger geschätzten nordalpinen Meister der sogenannten niederen Gattungen, die man unter dem Begriff der *École du Nord* zusammenfasste und deren Kernmasse niederländische Maler des späten 16. und des 17. Jh. bildeten. Es betrifft aber auch französische Künstler des 18. Jh., die aufgrund bestimmter diskursiver Bedingungen nunmehr in diesen Gattungen reale Aussichten auf künstlerischen, gesellschaftlichen und nicht zuletzt ökonomischen Erfolg hatten.

Eine Malerei, die auf die treue Wiedergabe des Wahrnehmbaren abzielt, was spätestens seit den Brüdern van Eyck insbesondere über die niederländische Malerei behauptet wurde, konnte nämlich nicht als wahre Kunst und nachahmungswürdiges Vorbild gelten, solange unter „Natur“ vor allem ein geistiges, immaterielles Wesen der Dinge verstanden wurde, das in oder hinter deren wahrnehmbaren Qualitäten verborgen und das hervorzuholen und sichtbar zu machen die Aufgabe bildender Künste sei, weil das Wahrnehmbare keineswegs das Wahre und Eigentliche, das Wesen der Dinge sei, sondern dessen unvollkommene Repräsentation, welche eine rationale Erkenntnis behindere oder gar verfälsche. Nur eine Kunst, die dieses Wesen der Dinge, ihre (vermeintlich) wahre, ideale, folglich ideelle Gestalt zur Anschauung bringe, konnte in diesem begrifflichen Milieu als wahre Naturdarstellung, mit einem Wort als *naturtreu* gelten. Sobald aber das empirisch Wahrnehmbare als durchaus zuverlässiges Forschungsmaterial und -gegenstand geistiger Erkenntnis etabliert und in Konsequenz physische Erscheinungen (natur-)wissenschaftlich mehr und mehr begriffen wurden, wandelten sich auch die betreffenden Begriffe im ästhetischen Kontext, während andere Vorstellungen letztlich unverändert blieben.

Ganz allgemein ist der gemeinte kunsttheoretische Wandel im Lauf des 18. Jh. als eine stufenweise Umwertung irrationaler Komponenten auf Kosten der rationalen Aspekte künstlerischer Tätigkeit zu charakterisieren. Er beginnt mit der Aufwertung scheinbar

sekundärer, handwerklicher Gesichtspunkte wie der Farbgebung (als Verkörperung der Materialität) gegenüber der Zeichnung (als Versinnbildlichung der Form oder Idee) und wird fortgeführt als Ausweitung der scheinbar wichtigeren Dimension bildwürdiger Inhalte über die Grenzen der rational formulierbaren Aussagen in das irrationale Reich der mehr oder weniger bewussten Gefühlsempfindungen. Im Lauf dieses Wandels wird also aufgewertet, was schon von der klassischen Kunstlehre des 17. Jh. als Kernkompetenzen der Niederländer hervorgehoben und in kleinräumig gesteckten Grenzen gewürdigt wurde.

Andererseits hielt man aber noch bis weit ins 18. Jh. an einer eklektizistischen Ästhetik fest, die seit der Renaissance schrittweise etabliert wurde und im 17. Jh. in gleichsam endgültiger theoretischer wie praktischer Form behauptete, dass künstlerische Qualität durch selektiv kumulierende Nachahmung anerkannter Vorbilder realisiert werde. Ebenso behielten die *sujet*-bedingte Gattungshierarchie und daraus abgeleitete künstlerische Qualitätsabstufungen selbst bei Theoretikern wie de Piles oder Dubos ihre Gültigkeit, obwohl deren Thesen diese Axiome faktisch untergruben und langfristig zu ihrer Aufhebung führten. Dieser Umbruchcharakter verpflichtete die Künstler zwar noch gewissen ästhetischen Normen im Umfeld dieser Axiome, an deren objektiver Verbindlichkeit nicht wenige selbst noch um 1800 festhielten, andererseits räumte deren fortschreitende, obgleich nicht vollendete Auflösung den Malern immer mehr Freiheit in der Wahl subjektiver Ausdrucksmöglichkeiten ebenfalls zunehmend beliebiger – im positiven Sinn beliebiger – werdender *Sujets* ein.

Diese ambivalente Beschaffenheit der Kunsttheorie im 18. Jh. lässt die Einschätzung unberechtigt erscheinen, der Hollandismus sei ein *anti*akademisches oder bestenfalls *außer*akademisches Randphänomen – zumal dies in Konsequenz bedeuten würde, dass Boucher, Oudry, Fragonard oder Vernet als einflusslose Randerscheinungen zu bewerten seien, wenigstens im Landschaftsfach.² Deshalb wird im Folgenden ebenfalls untersucht, inwiefern der Hollandismus, das Hollandisieren als ein *akademiekonformes* Verfahren gelten kann.

Um dies zu bewerkstelligen, gilt es, Klarheit über das Charakteristische des Hollandismus zu gewinnen und das Gemeinsame in den Werken derjenigen Künstler auszumachen, welche im Ruf stehen, niederländischen Einflüssen verpflichtet zu sein. Um die postulierte Lösung vorwegzunehmen: Es wird untersucht, inwieweit das Bildfindungsverfahren der Niederländer von den Hollandisten aufgegriffen wird. Dieses Bildfindungsverfahren wurde bereits von van Mander als *künstliche* oder *kunstvolle Natürlichkeit* charakterisiert und ist ein kombinierendes Zusammenstellen durch Naturstudium gesammelter Motive zu mehr oder weniger modifizierten Kompositionen unter Berücksichtigung geltender Darstellungskonventionen, deren Kenntnis durch die Auseinandersetzung mit vorbildhaften Vorgängern erworben wird. In seiner Struktur ist dieses Verfahren offenbar identisch mit dem akademischen Eklektizismus, der zu neuen Bildschöpfungen ebenfalls durch modifizierende Kombination von Naturstudien mit eigenen sowie fremden Motiverfindungen

² Betrachtete man auch andere, im 18. Jh. ebenfalls an Interesse und Ansehen gewinnende Genres, wären Künstler wie Chardin oder Greuze in ihren *Metiers* gleichermaßen als Randerscheinungen einzustufen.

gelangt, und zwar unter der Anleitung gültiger Ideale, die von Werken bestimmter Alter Meister in einer als vollkommen erachteten Weise verkörpert werden.

Obwohl die hier aufgestellten und im folgenden zu begründenden Thesen mutmaßlich über das Landschaftsfach hinaus beispielsweise für das Genre, das Stillleben und eventuell sogar das Porträt gelten, beschränkt sich die Untersuchung nur auf diese eine Gattung, weil darin der eigentliche Beitrag niederländischer Maler zum Wandel der Malerei im Allgemeinen und besonders des Landschaftsfachs in seiner Gewichtigkeit am deutlichsten fassbar wird: nämlich die Verpflichtung zum unablässigen, konsequenten und konzessionslosen Studium des Wahrnehmbaren und implizit der Wahrnehmung selbst, um den Kosmos in noch größerer Übereinstimmung mit der menschlichen Perspektive auf die Leinwand zu bringen. Sicherlich kann man einwenden, dass auch die italienischen Künstler die Natur gelegentlich unmittelbar studierten und dass auch Vertreter der akademischen Doktrin Maler zum Naturstudium aufriefen. Diesem Einwand wird an geeigneten Stellen entgegengehalten, dass das ältere Schrifttum zur Kunst stets auf nordalpine Künstler, insbesondere die Niederländer als eifrige Freilichtzeichner und abbildende Nachahmer der sichtbaren Natur verweist und deren Eigenheit als alternative, jedoch (vermeintlich) nicht zur gewünschten künstlerischen Meisterschaft führende Praxis bewertet. Es wäre sicherlich erhellend, auf die Rolle der Naturstudie in den Bildfindungsverfahren solcher Maler wie Domenichino, Poussin, Lorrain oder Rosa im Detail einzugehen, doch würde dies den Fokus dieser Untersuchung über Gebühr und zwangsläufig auf Kosten der Tiefenschärfe ausweiten – zumal der interessierte Leser reichlich Lektüre hierzu finden wird.

Auch wenn die soeben gespannte Tragweite der niederländischen Praxis des unablässigen Naturstudiums ins radikal Subjektive jenseits der absoluten Objektivität weder den einzelnen Theoretikern des 18. Jh. wirklich bewusst war, noch von den einzelnen niederländischen oder hollandisierenden Künstlern angestrebt worden sein dürfte, werden die folgenden Betrachtungen doch vor Augen führen: Es war genau das Beispiel der Niederländer, das die Künstler des 18. und frühen 19. Jh. zum ehrlichen, vorurteilsfrei beobachtenden Naturstudium anleitete, von dem wiederum ausgehend die nachfolgenden Generationen die Möglichkeiten radikal subjektiver Naturdarstellung nach und nach ausloten sollten.

2 NATUR UND IHRE NACHAHMUNG IM 17. JH.

2.1 Konventionalität der Naturdarstellung als Stilmittel der Naturtreue in der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jh.

O bwohl die niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jh. von den meisten Kunsttheoretikern des 17. und 18. Jh., und sogar noch von vielen Kunsthistorikern des 20. Jh. als treue, geradezu buchstäbliche Nachahmung der sichtbaren Umwelt beurteilt und aus diesem Grund abgewertet wurde, ahnt der Betrachter schnell, dass es sich um einen konstruierten Eindruck handelt, dass diese Naturtreue eine Illusion sein muss: etwa weil ein und dasselbe Motiv in mehreren Gemälden jeweils modifiziert dargestellt wird oder identische bzw. geringfügig veränderte Details in ansonsten völlig verschiedenen Gemälden auftauchen.

Die riesige Menge niederländischer Landschaftsgemälde des 17. Jh.³ lässt sich in wenige Subgenres aufteilen, wie Wolfgang Stechow in seinem Standardwerk überzeugend vorgeführt hatte.⁴ Die Möglichkeit einer solchen Kategorisierung tausender Werke mehrerer Hundert Künstler offenbart, wie eng die Spektren der darstellungswürdigen Sujets und der künstlerischen Möglichkeiten ihrer Darstellung definiert wurden.

Es wurden keineswegs alle Landschafterscheinungen oder Wetterlagen abgebildet, sodass schwerlich von einer topografischen oder enzyklopädischen Bestandsaufnahme gesprochen werden kann. Vielmehr scheint die Künstler das Charaktervolle und Ausgeprägte interessiert zu haben: Es gibt zahlreiche Winterszenen mit gefrorenen Seen und Kanälen, aber kaum welche im Tauwetter; ebenso zeigen viele Seestücke katastrophale Stürme oder völlige Windstille, aber kaum welche eine mäßige Brise.⁵ Auch wurden nostalgische Motive, das Vergangene oder Im-Schwinden-Begriffene bevorzugt: So sind die in den Jahren 1612–50 erschlossenen Polderlandschaften oder laufenden Stadterweiterungen sehr selten in der Malerei anzutreffen,⁶ die sich auf traditionelle Ländlichkeitsmotive konzentriert und statt neuer Höfe auf den erschlossenen, der Natur entrissenen Anbauflächen alte, zerfallende, von der Natur überwucherte Gebäude darstellt.⁷ Schließlich unterliegt auch die menschliche Gegenwart in den Landschaftsgemälden gewissen Regeln: Besonders häufig sind Reisende oder sich zu irgendeinem Zweck durch die Landschaft auf Straßen, Pfaden oder Flüssen fortbewegende Figuren; etliche Landschaften (an der Gren-

3 Zu Schätzungen der Gesamtmenge niederländischer Gemälde aller Gattungen vgl. Woude, Ad van der: *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic*, in: Freedberg, David; Vries, Jan de (Hrsg.): *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture*, Santa Monica (CA) 1991, S. 285–329. Woude schätzt die Masse auf fünf bis zehn Millionen – zwar werden seine Berechnungen angezweifelt, aber sie deuten dennoch an, in welcher Größenordnung die Produktion zu schätzen ist.

4 Stechow, Wolfgang: *Dutch Landscape Painting of the seventeenth Century*, London 1966.

5 Vgl. Ausst.-Kat. Madrid 1994: Sutton, Peter C.: *The Golden Age of Dutch Landscape Painting*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 1994, S. 22.

6 Vgl. Bakker, Boudewijn: *Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept*, in: *Simiolus* 23 (1995), S. 147–162, hier S. 154, online.

7 Vgl. Goedde, Lawrence O.: *Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape*, in: Franits, Wayne (Hrsg.): *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, S. 129–143, hier S. 135; Bakker, Boudewijn: *Langhuis and Stolp: Rembrandt's Farm Drawings and Prints*, in: Ausst.-Kat. Washington 1990: *Rembrandt's Landscapes: Drawings and Prints*, Washington D. C., National Gallery of Art, 11.3.–20.5.1990, Washington D. C. 1990, S. 39–59.

ze zum Genre) zeigen Rastende an einer Wegegabelung, einer Furt oder einem Gasthaus, wobei der Gesamteindruck stets die Weiterreise suggeriert;⁸ auch wurde postuliert, dass viele Aktivitäten der Figuren in den Landschaften sich analog zu literarischen Themen verhalten würden.⁹

Diese Konventionsgebundenheit, die auch in anderen Genres der holländischen Malerei festzustellen ist, hängt mit den besonderen Produktionsbedingungen zusammen:¹⁰ Die allermeisten Landschaftsgemälde entstanden ohne Auftrag, für einen unspezifischen, künftigen Käufer, dessen *Erwartungen* am ehesten durch Berücksichtigung von Darstellungskonventionen und gegenwärtiger Mode hinsichtlich Format, Sujet und Stil entsprochen werden konnte.¹¹ Zugleich stand der einzelne Maler unter einem gewissen Druck, eine eigene *Marke* zu etablieren und ein Marktsegment für sich zu sichern, was die hohe Spezialisierung erklären dürfte.

Auf diese Weise wird das einzelne Landschaftsgemälde zunächst dem Behandlungsspektrum des gewählten Sujets untergeordnet und erst dann vom persönlichen Stil des Künstlers, von seinen technischen und künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten individualisiert. Meist scheint das Œuvre der kleineren Talente auf eine sehr begrenzte Palette an Darstellungskonventionen einer lokalen Tradition zurückführbar, wohingegen größere Meister sich nach und nach ein aufgefächertes Spektrum verschiedener solcher Traditionen erarbeiteten, die sie zu einem persönlichen Stil kombinierten und erweiterten, der über die Summe solcher Kombinationen hinaus zu einer bahnbrechenden Meisterschaft führte.¹² Die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jh. als Ganzes erscheint somit als ein komplexer Prozess der Entfaltung und Modifikation von Möglichkeiten innerhalb der traditionell vorgezeichneten Subgenres, deren Motivspektren und Darstellungskonventionen durch vorangehende, anerkannte Meister vorgegeben und durch gelungene, wiederum kanonisierte Modifikationen folgender Generationen erneuert und erweitert wurden. Angetrieben wird dieser Prozess von künstlerischen Individuen, die von einem ästhetischen und zugleich ökonomischen Optimierungswunsch der eigenen Fähigkeiten und des Tradierten motiviert werden.

Es ist davon auszugehen, dass der Eindruck ungekünstelter, unmittelbarer Naturnachahmung vom Publikum geschätzt und von den Künstlern angestrebt wurde, und zugleich, dass Konformität mit und Abweichung von Darstellungskonventionen ebenfalls

8 Solche Reismotive leiten in der Regel die Erschließung der Bildfläche durch das Auge des Betrachters. Vgl. Levesque, Catherine: *Journey Through Landscape in Seventeenth-Century Holland: The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park (PA) 1994, S. 5–10.

9 Vgl. Goedde 1997, S. 133; Goedde, Lawrence O.: *Tempest and Shipwerck in Dutch and Flemish Art: Convention, Rhetoric and Interpretation*, University Park (PA) 1989, S. 15–21, S. 116–130.

10 Obwohl zweifellos ein fördernder Faktor, waren die Produktionsbedingungen kein ausschließlicher Grund der Konventionalität, denn die meisten künstlerischen Strömungen sind traditionsgebunden, da Kommunikation nur auf der Basis von Konvention funktionieren kann. Vgl.: Summers, David: *Conventions in the History of Art*, in: *New Literary History* 13 (1981/82), S. 103–125.

11 Vgl. Goedde 1997, S. 130; Price, John L.: *Culture and Society in the Dutch Republic during the 17th Century*, London 1974, S. 122–123, S. 142, S. 144–145.

12 Vgl. Liedke, Walter: *Style in Dutch Art*, in: Franits 1997, S. 116–128, hier S. 125; Wetering, Ernst van de: *Rembrandt's Manner: Technique in the Service of Illusion*, in: *Ausst.-Kat. Berlin 1992: Salvesen, Sally (Hrsg.): Rembrandt: The Master and His Workshop, Paintings*, Berlin, Altes Museum 12.9.–27.10.1991, Amsterdam, Rijksmuseum, 4.12.1991–19.1.1992, London, National Gallery 26.3.–24.5.1992, 2 Bde., New Haven (CT) 1991, hier Bd. 1 (Paintings), S. 12–39.