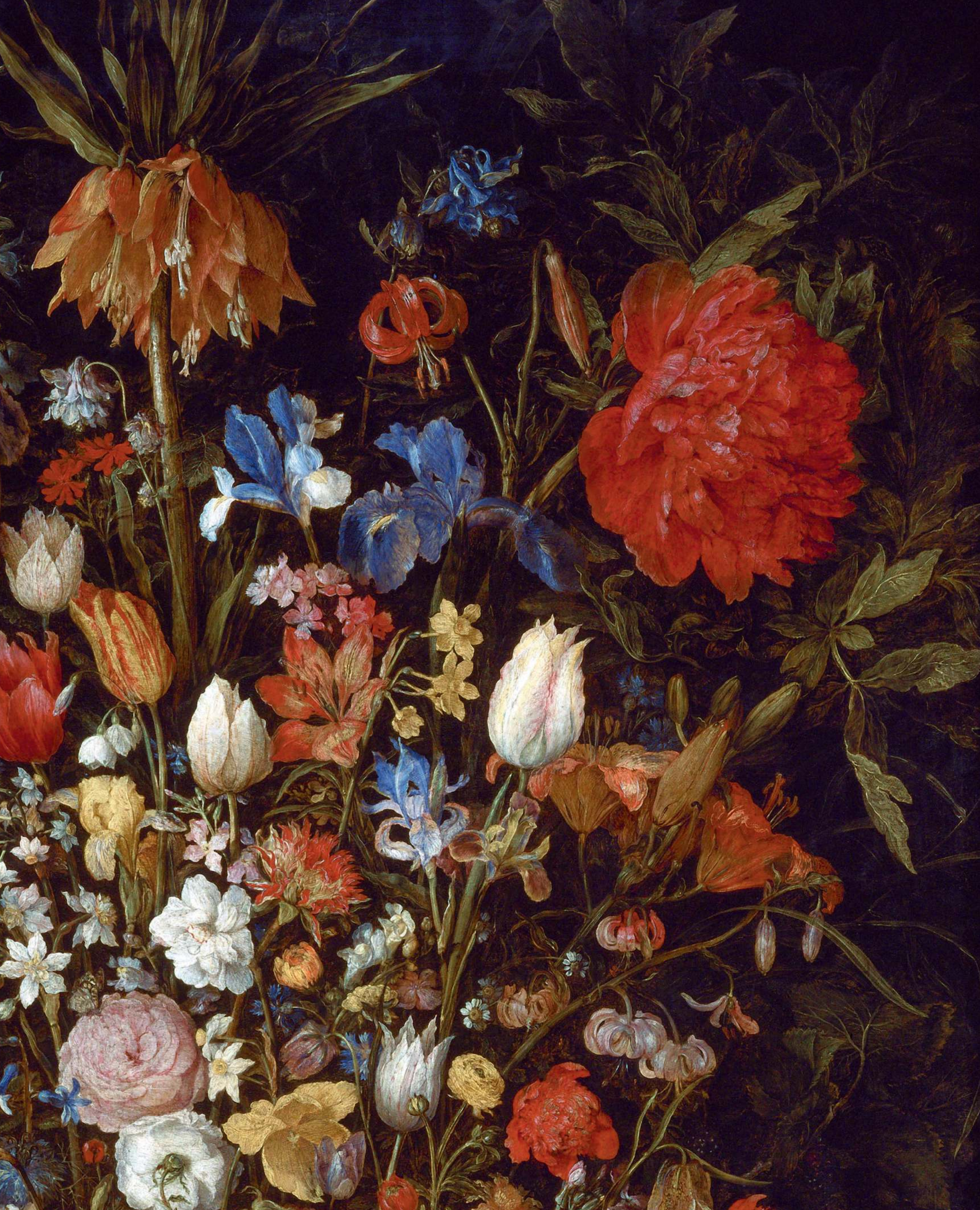






Rembrandt. F. 1661













NORBERT WOLF

DAS GOLDENE ZEITALTER

der niederländischen Malerei

PRESTEL

München · London · New York

Inhalt

13 HINWEISE ZUR LEKTÜRE · DANK

15 I REALITÄT UND MYTHOS

18 Der niederländische Freiheitskampf:
Die gespaltene Einheit

22 Auf dem Weg zum Goldenen
Zeitalter

24 Rubens-Kult und
Rembrandt-Verehrung

28 Ein Jahrhundert voller Bilder

33 II KULTURELLE MILIEUS

36 Brüssel und Antwerpen:
Dominanz von Kirche und Adel

46 Holland: Pluralismus
in Gesellschaft und Kunst

59 III MALER UND BILDER

70 FLÄMISCHE BAROCKMALEREI

72 JAN BRUEGHEL D.Ä.
UND DIE FLÄMISCHEN
›MINIATURISTEN‹

75 ABRAHAM JANSSENS:
KLASSIZISTISCHE
HISTORIENMALEREI

77 PETER PAUL RUBENS

78 Frühe Hauptwerke

82 Feudale Aufträge – private Motive

89 Elementare Physis: Körper und Landschaften

95 Die Poesie der Affekte

101 ANTHONIS VAN DYCK

101 Auf Rubens' Spuren

105 Porträtist der englischen Aristokratie

108 JACQUES JORDAENS

114 GATTUNGSSPEZIALISTEN

116 Adriaen Brouwer und David Tenier d.J.:
das Bauerngenre

120 HOLLÄNDISCHE MALER

122 GERARD VAN HONTHORST
UND DIE UTRECHTER
CARAVAGGISTEN

126 PIETER LASTMAN
UND DIE AMSTERDAMER
HISTORIENMALER

128 REMBRANDT

133 Die Inszenierung des Malerischen

137 Rollenspiele

142 Theatrum mundi

155 Das Ich im Spiegel – im Spiegel des Ich

166 In Rembrandts Schatten

171 JOHANNES VERMEER VAN DELFT

176 Illusion und Bildsinn

182 Die Ästhetik des Augenblicks

187 FRANS HALS

195 CAREL FABRITIUS

198 GATTUNGSSPEZIALISTEN

200 Genremaler

208 Meister des Stilllebens

217 Landschaftsmaler

227 IV DIE PHYSIOGNOMIE
EINES JAHRHUNDERTS

228 Eine Frage des Stils?

230 Das System der Inszenierung

232 Empirie, Symbolik, Allegorie

238 Eine Frage des Wertes

243 V ZUR WIRKUNGSGESCHICHTE

256 Anmerkungen

262 Literatur

266 Abbildungsverzeichnis

270 Namensregister



Das Jahr 1648, das den Dreißigjährigen Krieg beendete, besiegelte auch die Teilung der ehemals vereinigten Niederlande. Die nördlichen Provinzen des Landes hatten sich in einem achtzigjährigen Freiheitskrieg aus der spanischen Herrschaft gelöst und den calvinistischen Glauben angenommen. Die südlichen Provinzen dagegen blieben Teil Spaniens und wurden für die katholische Kirche zu einer Bastion der Gegenreformation. Trotz dieses epochalen Konfliktes entfaltete die Kunst des 17. Jahrhunderts, vor allem die Malerei, sowohl in den südlichen wie den nördlichen Niederlanden einen exzeptionellen Reichtum, den spätere Generationen mit dem mythischen Glanz eines Goldenen Zeitalters verglichen.

Meine ersten beiden Kapitel wollen die komplexen politischen, konfessionellen, sozialen und ökonomischen Entwicklungen kurz zusammenfassen und untersuchen, welche Auswirkungen sie auf die kulturellen Milieus zeitigten. Doch ist es wissenschaftlich überhaupt erlaubt, die Malerei beider Niederlande als, wenn auch getrennte, Einheit zu behandeln? Hatten sich die beiden Kunstlandschaften während des Freiheitskampfes, der zugleich ein Bürgerkrieg war, nicht zu sehr auseinanderdividiert in ein Land des katholischen und frühabsolutistischen Barock und ein Land protestantisch-bürgerlicher Nüchternheit?

Eine Antwort auf diese Kardinalfrage bedarf erst einer Reihe von Werkanalysen, die sich im dritten, im umfangreichsten Kapitel finden. Das niederländische 17. Jahrhundert war eine erstaunliche Epoche der Bilder, die in gewaltiger Zahl produziert, verbreitet, rezipiert, »konsumiert« wurden, und von denen noch unzählige und sicherlich die besten in Museen, Privatsammlungen oder Auktionshäusern zu bewundern sind. So kann das vorliegende Buch keinen auch nur annähernden Gesamtüberblick bieten, sondern eine konzentrierte Auswahl. Auch unter den Malern konnte ich, gruppiert um die Jahrhundertgestalten Rubens und Rembrandt, nur die besten und die eine Bildgattung prägenden herausgreifen. Ihre kreative Leistung mit dem zeitgeschichtlichen Kontext zusammen zu sehen, schien mir wichtiger, als ausführliche Biografien zu rekapitulieren. Skizzen aus der Lebensgeschichte einzelner Maler finden sich nur dann, wenn sie für das Verständnis des Gesamtwerkes relevant sind.

In Kapitel IV versuche ich, im Rückgriff auf die erwähnte Frage, essenzielle Gemeinsamkeiten zwischen der süd- und nordniederländischen, das heißt der flämischen und holländischen Malerei herauszuarbeiten, ohne dabei zweifellos vorhandene Divergenzen künstlich zu nivellieren; gleichzeitig bieten diese wichtigen Passagen eine resümierende Fortsetzung bisheriger Gedankengänge.

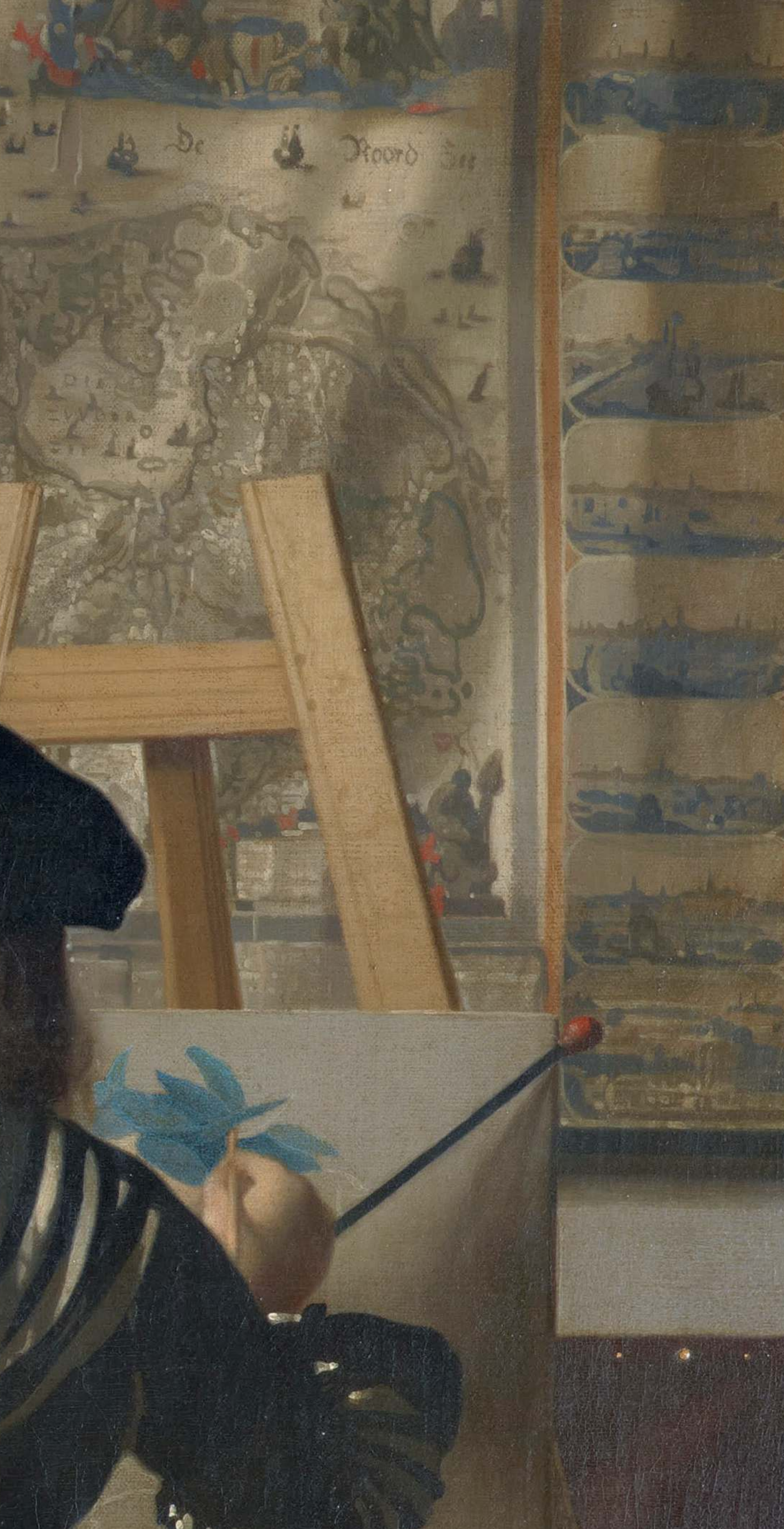
Das Schlusskapitel will anhand einiger Fallstudien mehr oder weniger überraschende Zusammenhänge zwischen niederländischen Gemälden der fraglichen Epoche und ihrer Rezeption vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart aufzeigen.

Die Notwendigkeit, den Rahmen des Buches nicht zu sprengen, bedingte in Wort und Bild die absolute Fokussierung auf Malerei. Architektur, Skulptur und Kunsthandwerk kommen ebenso wenig vor wie Handzeichnung und Grafik – Letzteres vor allem ein Manko im Hinblick auf Rembrandt. Trotz dieses Defizits ist es mir hoffentlich gelungen, das Faszinosum nicht nur dieses einen Künstlers, sondern des Goldenen Zeitalters niederländischer Malerei im Ganzen einzufangen.

Längst sind die Publikationen zur niederländischen oder jeweils zur flämischen und holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beziehungsweise zu einzelnen Künstlern unüberschaubar angewachsen. Selbst das Verzeichnis jener Titel, die ich über Jahre hinweg ausgewertet habe, wäre zu umfangreich geworden, hätte ich mich nicht auf weiterführende Angaben beschränkt, vor allem solche, die einem nichtspezialisierten Publikum (relativ) leicht zugänglich sind und ihrerseits zusätzliche Literaturangaben aufweisen. Den Anmerkungsapparat habe ich so eingegrenzt, dass er nur Zitatnachweise oder besonders wichtige Anregungen seitens der Sekundärliteratur verzeichnet. Die Publikationen im Literaturverzeichnis, die sich unmissverständlich auf Künstler, Sachinhalte und so weiter beziehen, habe ich folglich nicht nochmals in den Anmerkungen genannt. Die Lebensdaten aller ausführlicher zur Sprache kommenden Personen sind im Register vermerkt.

Die vorliegende Publikation ist auch und nicht zuletzt eine Liebeserklärung an die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Dass sie in dieser ausnehmend schönen Form erscheint, dafür danke ich den Verantwortlichen des Prestel Verlages, allen voran Claudia Stäuble. Nur aufgrund ihres Engagements und ihrer Expertise konnte das Projekt überhaupt Gestalt annehmen. Besonders gern danke ich auch Julie Kiefer, Friederike Schirge und Kira Uthoff, die wieder einmal einfühlsam und kompetent dazu beitrugen, dass die Realisierung des Buches samt der Bildbeschaffung problemlos ablief, was ja keine Selbstverständlichkeit ist. Und schließlich danke ich noch Clemens von Lucius, der die Korrekturarbeiten wie gewohnt mit außerordentlicher Sorgfalt vorgenommen hat.





I

REALITÄT UND MYTHOS



ABB. 1
Karte der südlichen und nördlichen Niederlande (Generalstaaten) mit dem 1609 vereinbarten Grenzverlauf

ABB. 2
GERARD TERBORCH
Der Friedensschluss zu Münster am 15. Mai 1648, 1648
Öl auf Kupfer, 45,4 × 58,7 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

→ ABB. 3
PETER PAUL RUBENS
Die Wunder des heiligen Franz Xaver, um 1617/18
Öl auf Leinwand, 535 × 395 cm
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

1648, ALS DER am 24. Oktober unterzeichnete Westfälische Friede das Desaster des Dreißigjährigen Krieges beendete, malte Gerard Terborch¹ den Höhepunkt eines Monate vorher inszenierten Großereignisses (Abb. 2): die Ratifikation des Separatfriedens zwischen Spanien und den von Spanien abgefallenen nördlichen Provinzen der Niederlande, den sogenannten Generalstaaten (Abb. 1). Die feierliche Unterzeichnung fand im Rathaus der westfälischen Stadt Münster statt, und Terborch schildert die festliche Zusammenkunft der Emissäre so, wie er sie an Ort und Stelle als Augenzeuge beobachtet hatte.

Die Machtposition der nördlichen, der protestantischen Niederlande war niemals größer als in jenem Schicksalsjahr. Die flächenmäßig so kleine Konföderation autonomer Teilgebiete, die von der Ems und der Vlie bis zur Maas und zur Schelde reichte, hatte nach langem, blutigem Widerstand gegen das habsburgische Spanien ihre im Westfälischen Frieden endgültig sanktionierte

Unabhängigkeit erkämpft und sich gleichzeitig zu einem Faktor ersten Ranges im europäischen Kräftemessen entwickelt.

Welche historische Konstellation steckt in dem Begriff »Generalstaaten«? Auf welche Identität konnte sich ihr unmittelbarer Gegenpart, konnten sich die die südlichen Niederlande berufen? Konnten sie es überhaupt? Die beiden Nachbarterritorien waren ja eine politische und kulturelle Einheit, ehe sie zum Spaltprodukt des achtzig Jahre dauernden niederländischen Unabhängigkeitskrieges wurden. Den hatte erst das gesamte Land und nach der Niederlage des Südens der allein auf sich gestellte protestantische Norden gegen die Besatzungstruppen des frühabsolutistischen und erzkatholischen Spanien geführt. Die Frage ist, ob die gewaltsame politische und konfessionelle Trennung auch eine künstlerische Demarkationslinie zur Folge hatte.



Der niederländische Freiheitskampf: Die gespaltene Einheit

IM 15. JAHRHUNDERT, im »Herbst des Mittelalters« (Johan Huizinga), bildeten die niederländischen Gebiete einen wichtigen Teil des reichen burgundischen Herzogtums. Nach der Heirat des Kaisersohnes Maximilian mit Maria, der Erbin Burgunds, im Jahr 1477 gehörten sie zum Habsburger Vielvölkerstaat. Maximilians Enkel, Kaiser Karl V., übergab 1555 die insgesamt siebzehn Provinzen seinem Sohn Philipp II., dem kommenden spanischen König. 1559 setzte dieser wiederum eine Tochter Karls V., Margarete II. von Parma, als Generalstatthalterin der Niederlande ein, um der Region den Anstrich politischer Selbstverwaltung zu geben. In Wahrheit aber wurden die städtischen und ständischen Freiheiten vom spanischen Zentralismus erdrückt, ein rigoroser »Staatskatholizismus« und der Apparat der Inquisition »säuberten« das Land von protestantischen »Ketzern«. Ab 1566 organisierte der calvinistische Adel (die Geusen) den Aufstand, begleitet von Zerstörungssorgien gegen katholische Gotteshäuser oder zumindest ihren Bilderschmuck.² Die Besatzungsmacht in Person des Herzogs von Alba reagierte brutal und ließ 1568 die Grafen Lamoraal von Egmont und Philipp II. von Hoorne in Brüssel hinrichten. Die Bluttat stand am Beginn eines achtzigjährigen Krieges!

Denn der Norden der Niederlande handelte rasch. Die Provinzen Holland und Zeeland ernannten Wilhelm I. von Oranien, den »Schweiger«, zum Statthalter und riefen 1572 den Widerstand aus. 1579 proklamierte die Utrechter Union die Loslösung der sieben föderalistisch zusammengeschlossenen Provinzen – Gelderland, Holland, Zeeland,

Utrecht, Friesland, Overijssel und Groningen. Die südlichen Niederlande schlossen sich der Revolte an, mussten sich jedoch 1585, nach der Einnahme Antwerpens, unterwerfen. Aus ihnen waren jetzt und endgültig die Spanischen Niederlande geworden, die Philipp II. schließlich gegen Ende des Jahrhunderts seiner Tochter Isabella und ihrem Gemahl Albrecht von Österreich als Lehen überließ. Sie verblieben bis 1714 unter spanischer, anschließend unter österreichischer Verwaltung.³

Um in diesem Buch keine Begriffskonfusion aufkommen zu lassen, ist ein kleiner Exkurs notwendig: Die Trennung zwischen Nord und Süd brachte keine Klärung in der von jeher schwankenden Benennung der Landesteile. Denn schon im 15. Jahrhundert finden sich für das gesamte niederländische Gebiet die Namen »Belgia«, »Belgium«, »Belgica« (hauptsächlich in literarischen und gelehrten Sprachzeugnissen) zusammen mit dem volkstümlichen Terminus »Nederland«. 1657 gab Hugo Grotius seiner Abhandlung des niederländischen Aufstandes (den ja hauptsächlich die nördlichen Provinzen trugen) den Titel *Annales et historiae de rebus Belgicis*. Die Wortwahl bezieht sich also auf den gemeinsamen Ursprung aller Provinzen. Den anhaltenden Wunsch nach Zusammengehörigkeit demonstriert übrigens auch die Wandkarte im Hintergrund von Vermeers um 1665/66 entstandenem Bild *Die Malkunst* (Abb. 146). Sie zeigt alle Landesteile, ungeachtet ihrer bereits vollzogenen politischen Trennung, sowie bunt durcheinandergewürfelte Stadtveduten.⁴ Noch 1814



tauchte der Namensvorschlag Königreich der zwei Belgien sogar für das nach dem Sturz Napoleons installierte Königreich der Vereinigten Niederlande auf. Heutzutage stehen ›Holland‹ und ›Niederlande‹ annähernd synonym für den modernen Staat auf dem Boden der einstigen Nordprovinzen.

Im Süden liest man in Urkunden 1789 zum letzten Mal die Bezeichnung ›Nederlandsche Staeten‹ und ›Belgische Staeten‹ nebeneinander. Danach wird die neue Wortprägung ›La Belgique‹ beziehungsweise ›België‹ verbindlich. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass italienische Quellen im 15. und 16. Jahrhundert mit ›flandri‹ oder ›flamminghi‹ unterschiedslos Süd- und Nordniederländer meinten, oft sogar zusammen mit den Deutschen. Seit 1648 fokussierten sich die Termini ›Flandern‹ und ›flämisch‹ rein auf den Süden, also auf Belgien (und unterschieden im 19. Jahrhundert die flämisch-niederländisch sprechende Bevölkerungsgruppe von den frankofonen Wallonen im Land).⁵

Unter Berücksichtigung des historischen Sprachgebrauchs werde ich von jetzt an ›Niederlande‹ und ›niederländisch‹ für das Gesamtgebilde aus Nord und Süd verwenden, ›Spanische Niederlande‹ beziehungsweise ›Flandern‹ für die südlichen Provinzen und ›flämisch‹ für die dortige Kunst; die von Spanien abgefallenen Provinzen werden im Text entweder als ›nördliche‹ oder ›protestantische Niederlande‹ beziehungsweise meist als ›Holland‹ (›Republik Holland‹), gelegentlich auch als ›Generalstaaten‹ (so der im 17. und 18. Jahrhundert offizielle politische Titel) auftreten.

Zurück zu der Frage, was die Landesteilung mit sich brachte und welche Folgen sie für die Kunst hatte. Ich beginne mit dem Süden:

Nach 1585 wurde neben dem reichen Bürgertum die von den Statthaltern unterstützte und privilegierte katholische Kirche zum kulturbestimmenden Machtfaktor schlechthin. Vor allem die Jesuiten als Speerspitze der Gegenreformation »machten die spanischen Provinzen zur Operationsbasis für den geistlichen Kampf um den abgefallenen Norden, die Rheinlande, Niederdeutschland und England. [...] Man zählte in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts über 1500 Ordensmitglieder in rund 50 Niederlassungen, das ist vergleichsweise mehr als in jedem anderen europäischen Land.«⁶

Nicht zuletzt die ›Jesuitenkunst‹ kaschierte den unaufhaltsamen ökonomischen Niedergang des Südens mit neuem Prunk nach außen hin. 1617 bestellte die Kongregation beim alles überragenden Hofmaler des spanischen Statthalterpaares, bei Peter Paul Rubens, zwei monumentale Gemälde für den Hochaltar der neuen Ordenskirche in Antwerpen (zunächst St.-Ignatius-, später St.-Karl-Borromäus-Kirche genannt). Eines der beiden Altarblätter stellte die Wunder des ›heiligen‹ Franz Xaver dar (Abb. 3) – eine beabsichtigte Titel-Antizipation, wurde doch der jesuitische Heidenmissionar, der ›Apostel Indiens‹, der im Bild zwei Tote zum Leben erweckt, erst 1619 seliggesprochen und erst 1622 kanonisiert. Die im Altarblatt vorweggenommene Heiligsprechung sollte die von der Societas Jesu betriebene ›propaganda fide‹, die

ABB. 4
SIMON DE VLIÉGER
*Die Fregatte Amsterdam
vor Den Helder*, um 1649/50
Öl auf Holz, 70,5 × 92,5 cm
Berlin, Staatliche Museen,
Gemäldegalerie

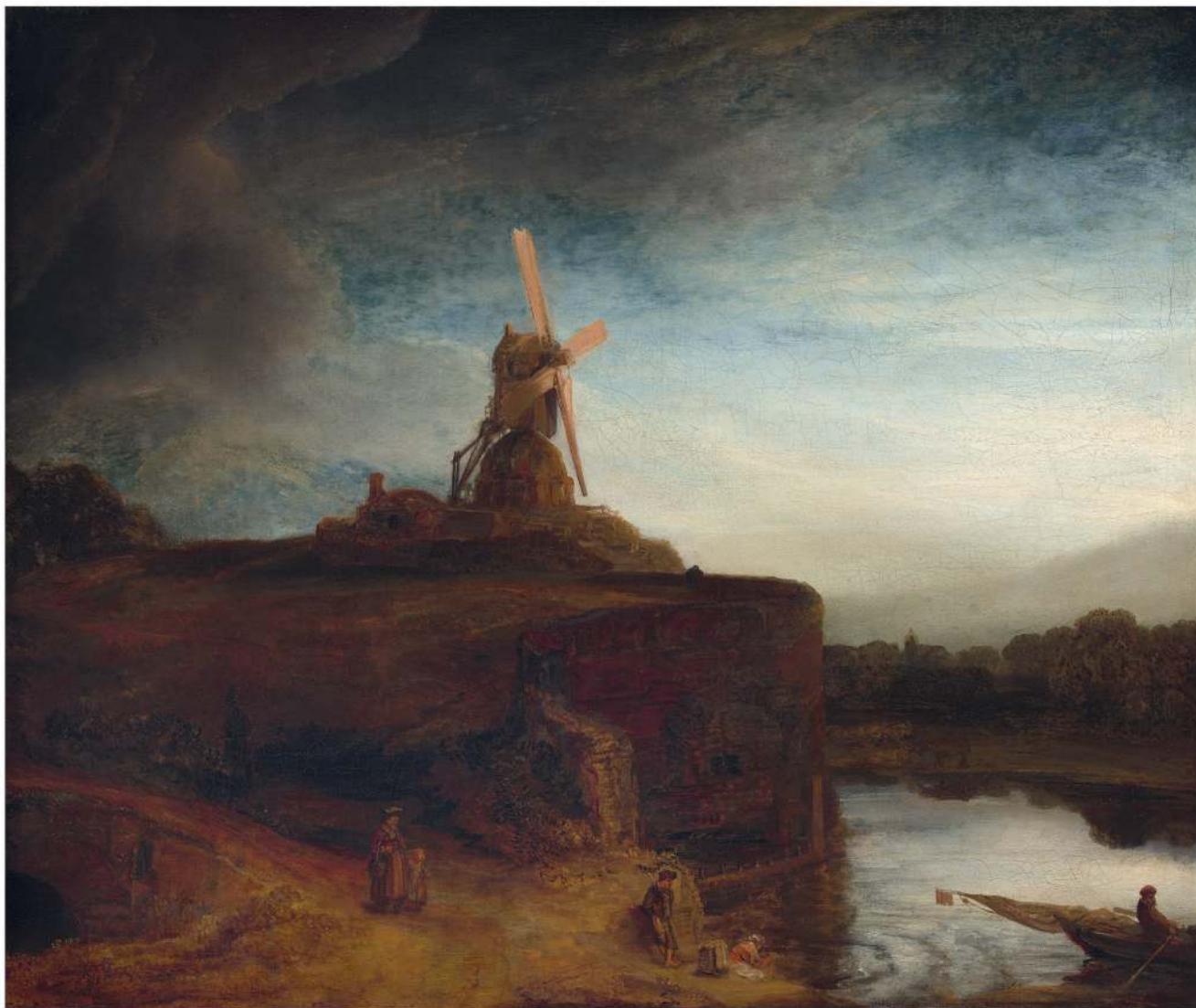


ABB. 5
REMBRANDT (?)
Die Mühle, um 1645
 Öl auf Leinwand, 87,6 × 105,6 cm
 Washington, National Gallery
 of Art, Widener Collection

Ausbreitung des katholischen Glaubens, triumphal als himmlisch gesegnete Mission verkünden.⁷ 1620 gewann der Orden für Seitenschiffe und Emporen seiner Antwerpener Kirche Rubens gleich noch für 39 Deckengemälde. Der lieferte nur die Ölskizzen, die Ausführung oblag seiner umfangreichen Werkstatt unter der Regie Anthonis van Dycks.⁸ Selbst der protestantische Theologe Adam Samuel Hartmann aus Böhmen formulierte angesichts des Ensembles 1657 enthusiastisch: »Inwendig aber ist die pracht u[nd] herligkeit so schon, dass man fast sich entsetzen muss.«⁹ Die Jesuiten, die vehement das geistliche Schauspiel zu einem Instrument gegenreformatorischer Propaganda und zum Sinnbild des »theatrum mundi« machten, wussten, was sie an der Inszenierungskunst Rubens' hatten, in der Diesseits und Jenseits, Christliches und Mythologisches, sinnliche Ekstase und ekstatisches Martyrium überwältigend zusammenfanden.

Freilich, auch die weltliche Obrigkeit war bemüht, monumentale Sakralkunst als Mittel der Machtinszenierung und -stilisierung einzusetzen. Dementsprechend beschloss der Rat der Stadt Antwerpen 1611, bei jedem Hochamt Almosen für die Wiederherstellung und Renovierung jener Gotteshäuser einzusammeln, die ein halbes Jahrhundert zuvor von den Calvinisten ruiniert worden

waren. Noch im selben Jahr erfolgte die Grundsteinlegung der Kapuzinerkirche, 1615 die der Augustinerkirche und die der Ordenskirche der Annuntiatinnen. Offenbar wollte jeder dieser Orden ein Werk des 1608 aus Italien zurückgekehrten, mit der »großen« Renaissance-malerei vertrauten Rubens als Schmuck des Hauptaltars. Der Ruf, den sich Rubens Bild um Bild erwarb, verhalf ihm rasch zu klerikalen Aufträgen aus halb Europa. »In dieser Situation wurde Rubens für die katholischen Länder im nördlichen Europa der produktivste Maler von Heiligen. [...] Mit Sensibilität und frommer Hingabe versetzte er sich in die Viten und die Eigenart der verschiedenen Heiligen und fühlte sich in die spezifische Spiritualität und die Interessen der diversen kirchlichen Auftraggeber ein.«¹⁰

Durch die sakralen »Programmbilder« aus der Hand eines Rubens sowie anderer prädestinierter Maler integrierte sich in den Stadtraum Antwerpens ein festlich bespieltes »theatrum sacrum« des katholischen Glaubens.

Vor dem katholischen Regiment flüchteten Tausende Protestanten, darunter viele Künstler und qualifizierte Handwerker, aus den Spanischen Niederlanden nach Holland. Dort war man in konfessionellen Fragen unvergleichlich

tolanter. Zwar wurde der Calvinismus (die reformierte Kirche) zum dominanten Faktor, nie aber gerierte er sich als exklusive Staatsreligion. Neben ihm existierten weitere protestantische Richtungen und Sekten, auch die Religionsausübung der Katholiken sowie spanischer und portugiesischer, aus ihrer Heimat geflohener Juden wurde nur in Maßen eingeschränkt. Eine vergleichbare Toleranz bestimmte in Holland das gesamte Geistesleben und ermöglichte, um nur zwei Beispiele zu nennen, den Philosophen René Descartes und Baruch de Spinoza die Veröffentlichung ihrer revolutionären Ansichten.

Geistige Liberalität ging einher mit hohem Bildungsstand und wirtschaftlichem Pragmatismus. Verglichen mit dem Rest Europas wies Holland im 17. Jahrhundert die höchste Städtedichte sowie die geringste Zahl an Analphabeten in den urbanen Zentren wie auf dem breiten Lande auf. Die alte Aristokratie war praktisch verschwunden,¹¹ selbst der Einfluss der Statthalter aus der Oranier-Familie blieb eingeschränkt. Den Ton gaben Mitglieder der bürgerlichen Oberschicht an, Bankiers, Kaufleute, Reeder und Gewerbetreibende. Und es war ebenjene Geldaristokratie, der das Wirtschaftswunder des 17. Jahrhunderts zu verdanken war, das sich mit erfolgsorientierter Tüchtigkeit der Ressourcen der Erde, des Wassers und des Windes bediente.

Holland und das Wasser – das hieß Nutzbarmachung der Binnengewässer, Deichbau, um der See Land abzugewinnen, und Schifffahrt auf den Weltmeeren. Viele holländische Marinebilder besitzen folgerichtig, abgesehen von ihren ästhetischen Qualitäten, einen dezidiert patriotischen Akzent. So auch Simon de Vliegers *Die Fregatte Amsterdam vor Den Helder* (Abb. 4): In der Nähe des Strandes ankert die Flotte, von kleinen Schaluppen mit Proviant versorgt. Das Flaggschiff, die Amsterdam, unter Segeln und mit geöffneten Geschützluken, ist dabei, wieder in den Schiffsverband zurückzukehren. Ganz links segeln Fischerboote aufs Meer hinaus, »getrieben von jenem Wind, der auch die dunklen Wolken vom rechten Bildrand vertreibt«.¹² Unter dem Schutz der Flotte, der symbolische Resonanz in der Natur erfährt, gehen die Menschen an der Küste ihrer Arbeit nach.

Die heute oft nur noch als touristisches Motiv wahrgenommenen Windmühlen waren einst wichtige Instrumente der Volkswirtschaft. Denn sie dienten nicht nur dem Mahlen des Getreides, sondern auch, wenn sie Pumpwerke antrieben, der Entwässerung und damit der Landgewinnung. Viele Landschaftsbilder verwenden sie

als Embleme¹³ stolzer Heimatliebe; das scheint auch der Fall in einem neuerdings wieder Rembrandt zugeschriebenen eindrucksvollen Gemälde aus der Zeit um 1645 (Abb. 5), das die Mühle zum dramatischen Bildhelden macht.¹⁴

Im 17. Jahrhundert bewährte sich holländische Wirtschaftskraft weltweit: in der Monopolisierung des Ostseehandels, in überseeischen Import- und Exportgeschäften und bei der Kolonisation. Die 1602 gegründete Niederländische Ostindien-Kompanie unterhielt seit 1619 einen Generalgouverneur in Batavia (dem heutigen Jakarta). Durch sie beherrschte Holland bald alle bedeutenden Handelswege zwischen Arabien, Persien, Indien und China; auf Ceylon und Formosa (heute Sri Lanka und Taiwan) standen Festungen der Handelsgesellschaft – seit der Ausweisung der Portugiesen 1641 waren die Holländer außerdem für mehr als zwei Jahrhunderte die einzigen Europäer, die in Japan zum Handel zugelassen waren.¹⁵ Das Gegenstück war die 1621 ins Leben gerufene Westindien-Kompanie. Deren kriegerrische Unternehmungen gegen Spaniens südamerikanische Besitztümer, ferner die Kaperung der spanischen Silberflotte 1628 trugen erheblich zum Niedergang der iberischen Weltmacht bei. Mit ihrer Hilfe kontrollierten die Generalstaaten zeitweilig sogar die Antillen und Teile Brasiliens. Ebenfalls nur kurzfristig existierten die nordamerikanischen Neu-Niederlande, gingen sie doch bald an England verloren – Neu-Amsterdam, von 1624 bis 1664 Verwaltungssitz der Kolonie, wurde dabei zu Ehren des siegreichen Herzogs von York in New York umgetauft.

Der französische Philosoph und Aufklärer Denis Diderot notierte 1772 staunend die Impressionen seiner Holland-Reise: Die Bewohner dieses Landes seien »menschliche Ameisen, die sich über alle Regionen der Welt verbreiten; sie sammeln alles, was selten ist oder praktisch oder kostbar, und schaffen es zurück in ihr Lagerhaus. Nach Holland wendet sich das übrige Europa, wenn es etwas braucht. Holland ist Europas Handelszentrum. [...] Überall im Land sieht man die Kunst mit der Natur ringen und immer gewinnen, Wohlstand ist ohne Eitelkeit, Freiheit ohne Unverschämtheit, Steuereintreibung ohne Gewalt und Besteuerung ohne Not.«¹⁶ Wenn solche Beobachtungen noch im 18. Jahrhundert möglich waren, als die Glanzzeit Hollands schon vorbei war, wie viel mehr gelten sie dann für das 17. Jahrhundert! Für ein Säkulum, das das Prädikat eines »Goldenen Zeitalters« zugeteilt erhielt.

Auf dem Weg zum Goldenen Zeitalter

DER GRIECHISCHE EPIKER Hesiod hat um 700 v. Chr. in seinem Lehrgedicht *Werke und Tage* den Mythos vom Goldenen Zeitalter ins Leben gerufen: Fünf Weltzeitalter hätten einander abgelöst. Den Anfang machte eine paradiesische Urzeit, ein goldenes Säkulum. In ihm lebten die Menschen ohne Kampf und Arbeit, ihre Umwelt gewährte alles im Überfluss, ehe das Silberne, das Bronzene und Heroische, schließlich das Eiserne Zeitalter die Verhältnisse ins zunehmend Schlechtere verwandelten, Ungerechtigkeit und Krieg zum Dauerzustand machten.

Seit Hesiod etablierte sich das Goldene Zeitalter als Sehnsuchtsziel abendländischer Geschichtsspekulation. Es erhielt in der politischen Propaganda unter Kaiser Augustus sowie in der augusteischen Dichtung neue Geltung, etwa in Vergils 4. Ekloge, ferner bei Horaz oder in Ovids erstem Buch der *Metamorphosen*, das den Beginn des Goldenen Zeitalters mit den Worten »aurea prima sata est aetas« (Vers 89) preist. Das römische Altertum gab die Idee ans Mittelalter, an die Renaissance und an spätere Jahrhunderte weiter, verknüpft mit den verschiedensten Ideologien – nationalmythischer, sozialutopischer, nostalgisch-eskapistischer oder pseudoreligiöser Art. Dann aber verflachte der Begriff zur Metapher einer kulturellen Blütezeit und einer Häufung überwältigender künstlerischer Leistungen.

Die Hochkonjunktur, die die protestantischen Niederlande wirtschaftlich und kulturell im 17. Jahrhundert erlebten, war freilich keine Begleiterscheinung einer »goldenen« Friedenszeit. Denn nach den Kämpfen gegen Spanien folgte eine Auseinandersetzung mit Britannien. Drei

Jahre nach dem Westfälischen Frieden erließ nämlich das englische Parlament 1651 eine Navigationsakte, die die holländische Vorherrschaft auf den Weltmeeren brechen sollte. Im Jahr darauf entschlossen sich die Generalstaaten zum Seekrieg gegen England, mit zunächst katastrophalen Verlusten. Dann wendete sich das Blatt und der Friede von Westminster 1654 garantierte den Holländern für einige Jahrzehnte noch ihren Rang als eine führende Seemacht. Ins Jahr 1672 schließlich datiert der Beginn des Krieges mit dem absolutistischen Frankreich, den England zu erneuten Attacken gegen die holländische Handelsflotte ausnutzte.

Noch weniger brachte das 17. Jahrhundert den Spanischen Niederlanden Ruhe, Frieden und Prosperität. Sie hatten unter der Konkurrenz und den feindlichen Akten der nördlichen Nachbarn zu leiden – und dies seit 1585, als die Generalstaaten anfangen, die Schelde zu blockieren. Dadurch versperrten sie Antwerpen den Zugang zum Meer und minimierten seine Rolle im Überseehandel. »Unsere Stadt«, schrieb Rubens 1627 an einen Pariser Freund, »sieht dahin wie ein Körper, der von der Schwindsucht befallen ist. Tag für Tag sehen wir die Zahl der Einwohner abnehmen, da unser unglückliches Volk keine Mittel besitzt, um seinen Unterhalt durch seiner Hände Arbeit oder Handel zu gewinnen.«¹⁷ Gegenmaßnahmen sollten Abhilfe schaffen: »Das Handwerk spezialisierte sich auf arbeitsintensive Luxusgüter [...]. Ein europaweit verzweigtes Netz von Mitgliedern Antwerpener Kaufmannsfamilien sorgte für nach wie vor gute Geschäftsverbindungen in alle wichtigen Zentren.«¹⁸



ABB. 6
GERARD (GERRIT)
VAN HONTHORST
Der lustige Spielmann, 1623
Öl auf Leinwand, 108 × 89 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

Dennoch, die große Zeit war vorbei. Umso bemerkenswerter die Blüte der Künste und vor allem der Malerei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts!

1897 veröffentlichte der Historiker Pieter Lodewijk Muller eine Beschreibung der *Republic der Vereenigte Nederlanden in haar bloeitijd* (*Die Republik der Vereinigten Niederlanden in ihrer Blütezeit*). Sein Verleger bestand darauf, dass das Buch ab der zweiten Auflage einen klangvolleren Titel erhielt: *Onze gouden eeuw* (*Unser Goldenes Zeitalter* beziehungsweise *Unser Goldenes Jahrhundert*).¹⁹ Spätestens mit dieser Publikation war dem holländischen 17. Jahrhundert ein mehr als anspruchsvolles Etikett aufgedrückt.

Die Bedeutung seiner Heimat und ihrer Malerei im 17. Jahrhundert bewunderte auch der holländische Kulturhistoriker Johan Huizinga in seinem bis 1941 in zwei Fassungen erschienenem Werk *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw* (*Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*). Allerdings verwahrte er sich gegen das seiner Ansicht nach irreführendem Motto des Goldenen Zeitalters: Der Name taue nichts, denn er rieche nach Schlaraffenland. »Wenn unsere Blütezeit einen Namen haben soll, so nenne man sie nach Holz und Stahl, Pech und Teer, Farbe und Tinte, Wagemut und Frömmigkeit, Geist und Phantasie.«²⁰

Huizinga hatte die erste Druckfassung seines Buches – in deutscher Sprache! – 1933 vorgelegt, als sich jenseits des Rheins die Barbarei des Nationalsozialismus ausbreitete. Der beginnenden Finsternis hielt er das heimische 17. Jahrhundert als ideales – und idealisiertes – Konstrukt entgegen. Bernd Roeck beurteilt das daraus resultieren-

de Kulturmodell folgendermaßen: »Es ist ein Paradies von herber Schönheit – aber eben doch ein Paradies, ein batavisches Arkadien, an dessen Bild der Autor ›im Schatten von morgen‹ mit Melancholie, ja mit Schmerz zurückdenkt.«²¹ Alle dunklen Seiten bleiben aus diesem Rückblick ausgeklammert, etwa die rücksichtslosen Methoden der Ostindien-Kompanie bei der Errichtung ihres Übersee-Imperiums und der von ihr organisierte Sklavenhandel. An die Stelle des Goldenen Zeitalters setzte Huizinga die Nostalgie einer so gut wie schattenlosen Epoche, geprägt angeblich von einem oft recht hausbackenen, aber ehrenwerten Mittelstand. Auch die Maler seien »weder gesellschaftlich noch als Künstler je aus der Sphäre des bürgerlichen Lebens herausgetreten. [...] Sie wurden keine Herren wie Rubens, van Dyck oder Velázquez.«²²

Wenn Huizinga die holländische Reinlichkeit mit der Hochschätzung aller Dinge des gewöhnlichen Lebens und der »Würde des Alltäglichen« zusammennimmt und letztlich mit der »innigsten Frömmigkeit, dies alles als Gaben Gottes zu würdigen« und »diese Dinge als Schönheit zu genießen«, wenn er weiterhin sagt, dass sich in besagter Reinlichkeit »etwas von ethischem Gleichgewicht, das die niederländische Form der Frömmigkeit kennzeichnet«,²³ niederschlägt, zeichnet er ein Gegenbild zu den katholischen Niederlanden, in denen die Würde des Alltäglichen, so wäre zu folgern, hinter einer frühabsolutistisch indoktrinierten Kultur zurückgetreten war, in der Rubens oder van Dyck eben Herren und keine Bürger waren.

Rubens-Kult und Rembrandt-Verehrung

ABB. 7
PETER PAUL RUBENS
Selbstbildnis, 1623
Öl auf Holz, 85,7 × 62,2 cm
The British Royal Collection

HOLLAND WURDE 1795 als ›Batavische Republik‹ zum französischen Protektorat, dann 1806 zum Königreich unter französischer Aufsicht degradiert und schließlich 1811 Frankreich einverleibt. Nach dem Sturz Napoleons beschloss der Wiener Kongress 1814 beide Niederlande, den vorwiegend katholischen Süden und den hauptsächlich protestantischen Norden, zu einer Einheitsmonarchie zusammenzufassen.²⁴ Belgiens Revolte dagegen im Jahr 1830/31 mündete 1839 in die Unabhängigkeit. Der damit einhergehende konfrontative Nationalismus unterstützte die Suche nach identitätsstiftenden Symbolen aus der Vergangenheit. Ein chauvinistischer Kulturkampf reizte auf beiden Seiten das künstlerische Potenzial des Goldenen Jahrhunderts aus²⁵: Der Flame Rubens und der Holländer Rembrandt hatten als Nationalhelden gegeneinander anzutreten.

1840 ehrte der junge Staat Belgien ›seinen‹ Rubens mit einem Bronzedenkmal auf dem Antwerpener Groenplaats, südlich der Liebfrauenkathedrale. Das Terrakottamodell der Statue, die Rubens als eleganten und lässigen Edelmann vorführt, kam ins Rubens-Haus, das man 1946 in ein Museum umwandelte. Im November 1610 hatte Rubens besagtes Haus im Zentrum Antwerpens erworben und bis gegen 1620 umbauen lassen. Besucher der Stadt rühmten den Wohn- und Atelierkomplex als »herrlichen Palast«, der hinter einer schlichten Fassade ein umfangreiches allegorisches Bildprogramm entfaltet.²⁶

Wie sah sich der Bewohner dieses zur Weihestätte verwandelten Domizils selbst? Wie wollte er gesehen

werden? Keines der wenigen Selbstbildnisse feiert ihn als Künstler. Jedes präsentiert ihn vielmehr in aristokratischem Habitus, vom spanischen König geadelt, vom englischen König zum Ritter geschlagen, als international versierten Höfling und Diplomaten, selbstbewusst, dies freilich durch Formeln der Bescheidenheit abgemildert: immer im Dreiviertelprofil, im ›bürgerlichen‹ Typus des Brustbildes, aber gehüllt in ein nobles Cape. Im Selbstporträt aus dem Jahr 1623²⁷ (Abb. 7) zeigt sich Rubens zudem mit schwarzem Hut, unter dessen elegant ausschwingender Krempe sein Gesicht strahlend hervortritt. Nur angedeutet ist jene goldene Ehrenkette, die ihm, dem soeben installierten Hofmaler, 1609 das erzherzogliche Statthalterpaar in Brüssel verliehen hatte. Der Bildhintergrund impliziert vielleicht eine Anspielung auf seinen Namen, Fels und rötlicher Himmel heißen nämlich im Lateinischen ›petrus et caelum rubens‹.

Dem zum Nationalheros Belgiens ausgerufenen Weltmann und Malerfürsten Rubens setzte der holländische Nationalstolz des 19. Jahrhunderts den ›Maler-Handwerker‹ Rembrandt entgegen – verharmlost zum heimatverbundenen Exponenten eines bürgernahen Säkulums. Selbstverständlich sollte auch er in einem überlebensgroßen Bronzestandbild verewigt werden – 1852 stand es auf dem Amsterdamer Botermarkt, den man 1876 in ›Rembrandtplein‹ umbenannte.²⁸ Das 1885 in der Hauptstadt gegründete Rijksmuseum figurierte als eine Art Rembrandt-Tempel, die *Nachtwache* (Abb. 117) erhielt als einziges Exponat einen separaten Raum: Außerdem wollte man im berühmten Gemälde »ein fernes Spiegel-





bild der Staatsgründung wiederentdecken – eine im Aufbruch begriffene Bürgerkompanie, bereit, ihre Stadt zu verteidigen«. ²⁹

Das Rembrandt-Image des 19. Jahrhunderts basierte weitestgehend auf simplifizierenden Mystifikationen. ³⁰ Inzwischen weiß man zur Genüge, wie sehr der Holländer Rubens' ins Große gehenden Stil bewunderte und anfangs damit zu konkurrieren suchte; und man weiß, dass er sich selbst keineswegs als bescheidenen Maler-Handwerker einschätzte, wie unter vielen Beispielen auch das Londoner Selbstporträt von 1640 (Abb. 8) verdeutlicht: Rembrandt wirft sich in ein historisierendes Prunkkostüm und in eine Haltung, die ihn früheren ›Malerfürsten‹ an die Seite stellt. Für vorliegendes Gemälde hat er Porträts Raffaels und Tizians studiert, noch mehr freilich nahm er sich Albrecht Dürers stolzes Selbstbildnis von 1498 (im Madrider Prado) zum Vorbild. ³¹

Ein einziges seiner Gemälde, *Die Verschwörung des Claudius Civilis* (Abb. 9), scheint nationaler Mythenbildung verpflichtet. Man vergegenwärtige sich: 1795 erhielt Holland kurzfristig den Namen ›Batavische Republik‹. Die germanischen Bataver hatten sich in der römischen Provinz Belgica angesiedelt. Ihre Revolte gegen Rom im Jahr 69 n. Chr. führte Claudius Civilis an, ehemals General in römischen Diensten, aus vornehmerm batavischem Geschlecht. Trotz militärischer Niederlage gelang ihm ein günstiger Friedensschluss. Auf dem Stammesgebiet der Bataver entstand später die Grafschaft Holland. Nordniederländische Humanisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts erhoben folgerichtig die tapferen und freiheitsliebenden Bataver zu Vorfahren der Holländer und ihren Freiheitskampf zum Analogon des Aufstandes der protestantischen Provinzen gegen Spanien, Claudius Civilis galt ihnen als Vorläufer Wilhelms I. von Oranien. Das war der geschichtliche Hintergrund des 1661 an Rembrandt ergangenen Bildauftrags seitens der Stadt Amsterdam.

Der nach einem Brand 1652 notwendige Neubau des Amsterdamer Rathauses wurde unter anderem mit riesigen Gemälden ausgestattet, die Szenen aus Tacitus' Geschichte des batavischen Aufstandes zum Inhalt hatten. Rembrandt blieb zunächst vom Programm ausgeschlossen. Eher zufällig und nicht mit großer Begeisterung zog man ihn schließlich heran, freilich nur für ein einziges Historiengemälde, das ursprünglich die gewaltigen Ausmaße von über dreißig Quadratmetern besaß – von denen heute noch 196 × 309 Zentimeter übrig sind.

Anstatt der schriftlichen Vorlage zu folgen und die Verschwörungsszene ins Freie zu verlagern, konzipierte



Rembrandt eine hochpathetische Tischgesellschaft in einem vage belassenen Innenraum. Er wählte ein alle Konventionen sprengendes Szenario, das seine Auftraggeber schockierte; nicht zuletzt, weil Claudius Civilis, mit einer Art Tiara auf dem Haupt, zu einer orientalisches kostümierten, barbarisch wirkenden Zyklopengestalt transformiert ist. Für das bürgerliche Rathaus schien das Ganze, schien vor allem die königlich-imposante, so gar nicht einem republikanischen Gemeinschafts- und Gleichheitsideal gehorchende Gestalt des Protagonisten unpassend. Die riesige Leinwand hing deshalb 1662 nur für wenige Monate an ihrem Bestimmungsort, dann wurde sie zusammengerollt und in Rembrandts Atelier zurückverfrachtet. Vielleicht in der Hoffnung, sie anderweitig verkaufen zu können, stutzte ihr Urheber sie zu jenem ›handlicheren‹ Format zurecht, das jetzt im Stockholmer Museum hängt. Die Folgewirkung beschreibt die US-amerikanische Kunsthistorikerin Svetlana Alpers so: »Dabei fiel jene Dimension des öffentlichen Ordnungsschemas in Staat und Kunst unter den Tisch. Sie wurde mit dem großangelegten räumlichen Rahmen weggeschnitten [...]. Indem Rembrandt das Bild beschnitt und in seinem Sinne überarbeitete, ersetzte er zugleich das auf den Staat bezogene Konzept durch das auf sich selbst bezogene Bildkonzept. Der Anspruch, den der Maler selbst an sein Werk stellte, trat an die Stelle des Anspruches, den der Staat daran stellte.« ³² Übrig blieb, auch im Fragment, was Maltechnik und Lichtinszenierung betrifft, eines der revolutionärsten Gemälde des 17. Jahrhunderts, bei dem der ›staatstragende‹ Inhalt jedoch von Anfang an, wenn überhaupt, nur eine marginale Bedeutung hatte.

ABB. 9
REMBRANDT
Die Verschwörung des Claudius Civilis, um 1661/62
Öl auf Leinwand, 196 × 309 cm
Stockholm, Nationalmuseum

← ABB. 8
REMBRANDT
Selbstbildnis, 1640
Öl auf Leinwand, 93 × 80 cm
London, The National Gallery