

Reindert Falkenburg

Ikonologie und historische Anthropologie: eine Annäherung

Einleitung

Das kunsthistorische Fachgebiet der Ikonologie der niederländischen Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts ist in Bewegung geraten. Nachdem die ikonologische Deutung dieser Malerei, die sich auf den Inhalt der Darstellung richtet, *einige Jahrzehnte lang relativ unangefochten war*, sieht sich diese Methode in den letzten Jahren zunehmender Kritik ausgesetzt (Alpers; Sluijters). Ziel dieses Kapitels ist es, einige neuere Entwicklungen auf diesem Gebiet systematisch darzustellen; eine erschöpfende Behandlung aller aktuellen Standpunkte ist an dieser Stelle jedoch nicht möglich (für eine ausgezeichnete allgemeine historiographische Übersicht der Ikonologie der niederländischen Malerei s. de Jongh 1992). Obwohl den Ausgangspunkten einiger noch in den 70er und 80er Jahren führender Kunsthistoriker gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wird, soll der Schwerpunkt auf der Arbeit von Kollegen liegen, die sich gegen diese Vorbilder absetzen und neue Wege gehen wollen. Dabei werden vor allem diejenigen unter ihnen ausführlicher behandelt, die sich an der Anthropologie orientieren: eine Tendenz, die auch in verwandten Disziplinen der Kulturgeschichte zu beobachten ist. Von diesen Disziplinen weist vor allem die historische Anthropologie mit der Ikonologie verwandte Züge auf, da sie in großem Maße Werke der bildenden Kunst als historische Quelle verwendet. Die Auffassungen einiger Vertreter dieser Disziplin sollen darum ebenfalls dargestellt werden.

Panofskys ikonologische Interpretation der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts

1934 veröffentlichte Erwin Panofsky den Artikel „Jan van Eyck's Arnolfini-Portrait“ (Abb. 7). Er versuchte darin nachzuweisen, daß van Eycks Porträt, welches einen im 15. Jahrhundert in Brügge wohnenden

italienischen Kaufmann und dessen Frau zeigt, eine visuelle Bekräftigung ihres Heiratsvertrages darstellt (Panofsky 1934). Bekannt wurde dieser Artikel deshalb, weil Panofsky bei seiner Interpretation auch die gesamte Staffage der Darstellung mit einbezog und diese als visuelle Symbole deutete, die das zentrale Darstellungsthema bereicherten und vertieften. Das Gemälde stellt das Paar in einem für diese Zeit repräsentativen Schlafzimmer dar, dem Ort also, an dem die Ehe vollzogen wird. Nicht nur das Bett, sondern auch allerlei andere Gegenstände des täglichen Gebrauchs verleihen der Darstellung einen ausgesprochen realistischen Charakter, der durch die minutiose Wiedergabe aller Details der Materialien noch verstärkt wird. Nach Panofsky bildete van Eyck diese Gegenstände nicht ab, weil sie sich zufällig im Schlafzimmer des Paares befanden, sondern um damit bestimmte religiöse Vorstellungen, die sich für die Menschen im Spätmittelalter mit der Ehe verknüpften, symbolisch ausdrücken zu können. So erinnert das Bett an den „thalamus virginis“, das Schlafgemach der Jungfrau Maria, das man in zeitgenössischen Darstellungen der Verkündigung der Geburt Jesu an Maria antrifft. Das Zimmer in van Eycks Gemälde erhält damit den Charakter eines durch den Glauben und sakramentale Handlungen geheiligten Raumes. Dieser Eindruck wird durch die brennende Kerze im Leuchter verstärkt, die, wie auch der kleine Hund im Vordergrund, traditionelle Symbole des christlichen Glaubens sind. Nach Panofsky ist somit das *Arnolfini-Portrat* mit den rein religiösen Darstellungen van Eycks, wie etwa seiner *Madonna von Lucca* (Abb. 8) verwandt, in der auf den ersten Blick unwichtige Nebenmotive wie eine Kerze, eine Karaffe und der mit Lowenfiguren verzierte Thron Mariens zugleich Symbole für die Jungfrau Maria sind. Panofsky benutzte in diesem Zusammenhang den Ausdruck „disguised symbolism“, um darauf hinzuweisen, daß es sich bei der Darstellung nicht um die Wiedergabe einer alltäglichen Wirklichkeit handelte, sondern daß diese gleichzeitig eine „transfigured reality“ sei, die verschlüsselte Hinweise auf die Geheimnisse des christlichen Glaubens in sich birgt.

Diese Interpretationsweise erregte vor allem deshalb großes Aufsehen, weil Panofsky mit ihrer Hilfe später die religiöse Symbolik in einigen weiteren Gemälden der sudniederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts entzifferte, besonders in den Werken des Meisters von Flemalle und Jan van Eycks (Panofsky 1953). So gelang es Panofsky, van Eycks Gemälde *Madonna in der Kirche* (Abb. 9), auf dem Maria im Innenraum einer gotischen Kirche abgebildet ist, als symbolische Darstellung zu deuten, in der nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die auf den ersten Blick realistischen Nebenmotive eine tiefere Bedeutung haben. Die im

Verhältnis zum Kirchenraum viel zu groß wiedergegebene Marienfigur interpretierte er als einen Verweis auf die Gleichsetzung von Maria mit der „Ecclesia“, der Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen. Dieser Zusammenhang war von Theologen schon das ganze Mittelalter hindurch betont worden. Außerdem machte Panofsky auf das Detail des Sonnenlichtes aufmerksam, das durch ein hohes Fenster in den Kirchenraum fällt. Angesichts der normalen Ost-Westlage gotischer Kirchen hatte dies Licht von Norden kommen müssen, was in der Natur jedoch unmöglich ist und daher die Deutung nahelegte, das Sonnenlicht sei in seinem Wesen symbolisch und von seinem Ursprung her metaphysisch.

Panofsky ist zum ersten Mal 1932, also zwei Jahre vor dem Erscheinen seines Arnolfini-Artikels, in einigen theoretischen Publikationen auf die Frage eingegangen, welche Methoden Kunsthistorikern bei der Interpretation des (symbolischen) Inhaltes von Kunstwerken zur Verfügung stehen (Panofsky 1932). Diese theoretischen Reflexionen sollen hier nicht im Detail dargestellt werden, statt dessen seien lediglich einige Aspekte von Panofskys Analysemethoden erwähnt, die auch im Arnolfini-Artikel ihren Niederschlag fanden und für die spätere Kritik an seinem Ansatz von Bedeutung sind.

Panofsky machte einen deutlichen Unterschied zwischen Form und Inhalt und zwischen den unterschiedlichen Analysemethoden von Kunstwerken hinsichtlich beider Aspekte. Form und Inhalt und folglich Formanalyse und Inhaltsanalyse sind für Panofsky zwei verschiedene Elemente bzw. Vorgehensweisen, die jedoch nicht ganz voneinander zu trennen sind. Die Formanalyse umfaßt die Beschreibung der Darstellung in ihrer natürlichen (realistischen) Erscheinung und deren stilhistorische Interpretation. Diese kann natürlich eigenständig durchgeführt werden, aber auch als erster Schritt zur inhaltlichen Interpretation des Kunstwerkes dienen. Panofsky nannte diese Analyse „vor-ikonographische Beschreibung“. Der Ausdruck ist jedoch etwas unglücklich gewählt, da er suggeriert, daß es sich dabei um eine erste, „oberflächliche“ Analyse der Form handle, die einer „tieferen“ inhaltlichen Analyse voranginge. Man könnte, anders ausgedrückt, Panofskys Worte, und dies zweifellos gegen dessen Absichten, als ein Postulat verstehen, welches den Inhalt der Darstellung zum „Wesentlichen“, zum Kern des Kunstwerkes erkläre, die Form hingegen zur bloßen „Hülle“.

Für die spätere Diskussion über den symbolischen oder nicht-symbolischen Inhalt der niederländischen Malerei ist es von Bedeutung, daß Panofsky mit ikonographischem Inhalt stets das auf literarische Quellen zurückgehende Thema der Darstellung meinte. In seinen theoretischen Publikationen betonte er dann auch immer wieder die literarischen



Abb 7 Jan van Eyck *Arnolfini Portrait* 1434 National Gallery London

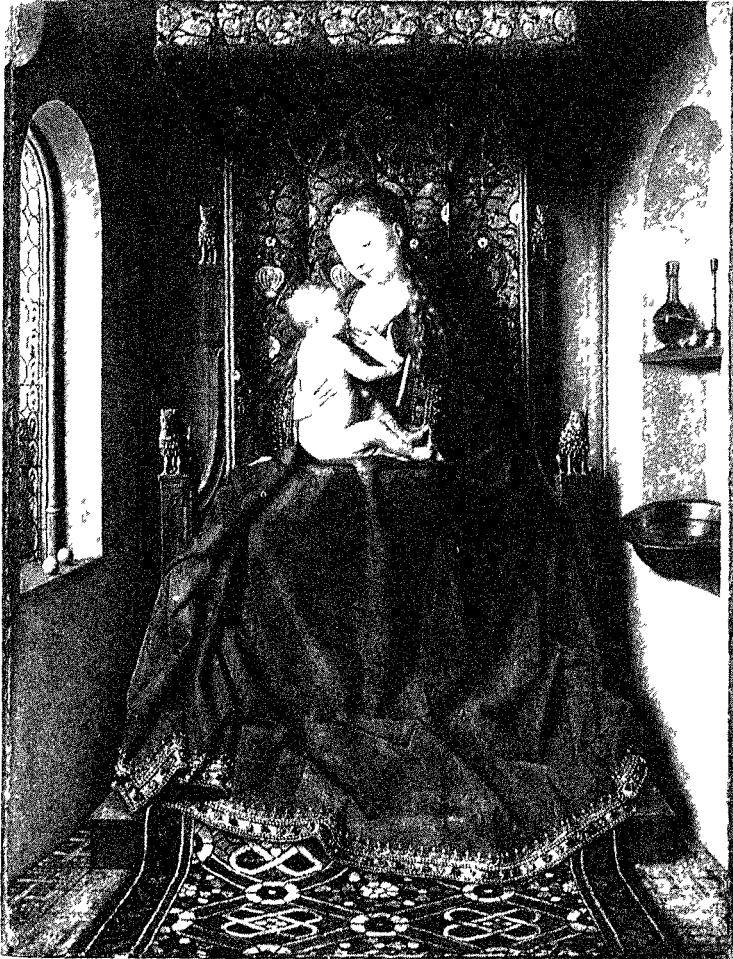


Abb 8 Jan van Eyck, *Madonna von Lucca*, ca. 1435. Stadelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Kenntnisse, die ein Kunsthistoriker nötig habe, um die Ikonographie der Darstellung begreifen zu können. Zugleich müsse der moderne Interpret über Kenntnisse hinsichtlich der Art und Weise verfügen, in der Erzählungen und literarische Themen im Laufe der Geschichte dargestellt worden sind. Panofsky stellte hiermit die Literatur und die Literaturgeschichte in den Mittelpunkt kunsthistorischer Arbeit und geriet dadurch

(ebenfalls ungewollt) in den Verdacht, die stilgeschichtliche Annäherung an das Kunstwerk zu einer zweitrangigen Angelegenheit abzuwerten. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, daß Panofsky in den Schemata zur Darstellung der verschiedenen Vorgehensweisen die literarischen Kenntnisse des Interpretierenden anfänglich (1932) als eine „subjektive Quelle der Interpretation“ einstuft, später jedoch (1939) als die „Ausrüstung für die Interpretation“ ansah. Mit anderen Worten: Panofsky verwandelte die literarische Kenntnis von einem subjektiven Instrument, dessen Gebrauch in gewissem Sinne fakultativ ist, in ein unentbehrliches Instrument für eine korrekte Inhaltsanalyse.

Auf die ikonographische Interpretation folgt bei Panofsky die ikonologische, die bis zum „eigentlichen Inhalt“ der Darstellung vordringt. Dieser Inhalt beruht auf dem religiösen und philosophischen Hintergrund des Künstlers und seiner Zeitgenossen und bestimmt die Wahl der darzustellenden Themen. Nach Panofsky kann ein Kunsthistoriker nur dann zu einer guten ikonologischen Interpretation kommen, wenn dieser über „synthetische Intuition“ und Kenntnis der allgemeinen „Geistesgeschichte“ bzw. der „Geschichte kultureller Symptome oder „Symbole““ verfügt. An dieser Aussage sind für uns zwei Aspekte interessant. Zum einen suggerierte Panofsky, daß das Gelingen oder Mißgelingen einer Interpretation von der richtigen Intuition abhängt, d. h. einer Intuition, die von umfassender (im Sinne von Tiefen-)Kenntnis des menschlichen Geistes und seiner Kulturaußerungen gespeist wird. Hier drängt sich natürlich die Analogie zur Tiefenpsychologie als Instrument zur Entschlüsselung des Unbewußten auf. Jedoch ist eine auf Intuition beruhende Interpretation nicht überprüfbar. Außerdem kann ein Leser, dessen Intuition in eine andere Richtung geht als die des Interpreten, dessen Deutung ohne weitere Begründung ablehnen.

Eine zweite Implikation von Panofskys Konzept des Inhaltes der Darstellung ist, daß die adäquate Annäherung an das Kunstwerk immer eine intellektuelle sein muß, nicht allein in der Gegenwart, sondern auch in der Vergangenheit. Und schließlich beinhalten seine Formulierungen den Anspruch, daß eine auf diesen Pfadern ruhende Interpretation das Kunstwerk ganz erfassen und bis in alle Details erklären kann. Konsequenterweise bedarf es nur eines Darstellungsmotives, von dem man nachweisen kann, daß es sich nicht in die vorgeschlagene Deutung einfügt, um die gesamte Interpretation zu Fall zu bringen.

Auf weitere Anmerkungen zu Panofskys theoretischen Schriften über die ikonologische Interpretation von Kunstwerken sei hier verzichtet, da die oben genannten Bemerkungen als Hintergrundinformation für die Diskussion um die Inhaltsinterpretation alt-niederländischer Kunst aus-



Abb 9 Jan van Eyck, *Madonna in der Kirche*
Gemaldegalerie, SMPK, Berlin

reichen. Auch die verschiedenen Einzelkritiken zu Panofskys ikonologischer Analyse der Kunst van Eycks und seiner Zeitgenossen (z. B. Pacht 1956, 1989) werden hier nicht weiter verfolgt. Erwähnt sei lediglich, daß diese Kritik nicht allein durch Panofskys praktische Beispiele ikonologischer Interpretation gespeist wurde, sondern sich oft auf seine theoretischen Schriften bezieht.

Einige Einwände, die sich speziell auf Panofskys Interpretation der frühen flämischen Malerei beziehen, verdienen jedoch eine nähere Betrachtung. Er scheint davon auszugehen, daß die religiöse Vorstellungswelt des Mittelalters ohne wesentliche Veränderungen in den diesbezüglichen Glaubensdogmen in der realistischen Kunst des 15. Jahrhunderts weiterwirkt. Diese Kunst wird jedoch gerade wegen ihres weitreichenden Realismus durchgehend mit einer neuen Zeit, der Renaissance, und der sich entfaltenden Sakularisierung des Denkens in Verbindung gebracht. Panofskys Begriff „disguised symbolism“ impliziert, die Kunst van Eycks und seiner Zeitgenossen sei nur Intellektuellen mit entsprechenden intellektuellen Kapazitäten verständlich gewesen. Hierbei scheint er der Form eine noch geringere Rolle zuzuweisen als in seinen allgemeinen theoretischen Betrachtungen. Ist die Form in seinen früheren Schriften noch ein erster Schritt auf dem Weg zum richtigen Verständnis des Inhaltes, so verhüllt sie hier den Inhalt und erschwert das Verstehen. Form und Inhalt entsprechen sich damit nicht mehr, sondern stehen sich diametral gegenüber. Die Form ist ihres realistischen Charakters wegen im Prinzip jedem Betrachter zugänglich, der Inhalt kann jedoch allein von theologisch geschulten Spezialisten ergründet werden. Ein weiterer problematischer Aspekt an Panofskys Interpretation ist der „Lexikalismus“, mit dem er zu hantieren scheint. Er erweckt nämlich den Eindruck, davon auszugehen, daß literarische Texte, wie weit sie auch zeitlich von der Malerei des 15. Jahrhunderts entfernt sein mögen, den Schlüssel darstellen zu einer fest umrissenen und unveränderlichen Bedeutung eines Bildmotivs – ein Schlüssel, der immer paßt, ungeachtet des wechselnden Kontextes, in dem das Motiv in unterschiedlichen Gemälden dargestellt wird.

Panofskys Kritiker

Der an der Freien Universität Amsterdam lehrende Jan Baptist Bedaux gehört zu einer Generation niederländischer Kunsthistoriker, die an Panofskys Methode und deren Ergebnissen zu zweifeln begannen. Er war zwar damit nicht der erste, auch nicht in den Niederlanden, aber

seine 1986 erschienene Kritik war so tiefgreifend, daß sie erhebliches Aufsehen erregte (vgl. Bedaux 1990). Seine Ausgangspunkte sind nicht nur deswegen interessant, weil er ein wichtiger Repräsentant der jungen Generation der Panofsky-Kritiker ist, sondern auch wegen seiner Bemühungen, die Ikonologie mit Einsichten aus der modernen symbolischen Anthropologie zu bereichern.

Bedaux' Kritik enthält einige der bereits genannten Punkte. Er greift die Fixierung der Ikonologie auf theologische Texte und den esoterischen Charakter der Symbolik des *Arnolfini-Portraits* in der Deutung Panofskys an. Bedaux spitzt seine Kritik jedoch vor allem auf die Frage zu, ob die Theorie des „disguised symbolism“ in dieser Form überhaupt beweisbar sei. Dabei weist er ein grundlegendes Paradox nach, auf dem die gesamte Theorie beruht: die perfekte Verhüllung eines Symbols in einer realistischen Darstellung macht es unmöglich, das Vorhandensein einer solchen Symbolträchtigkeit überhaupt zu erkennen. Nur eine Anomalie im Realismus der Darstellung kann den symbolischen Charakter eines Bildmotivs in der Malerei enthüllen. Nach Bedaux ist der Realismus der Darstellung im *Arnolfini-Portrait* unter dem Gesichtspunkt des spätmittelalterlichen Heiratszeremoniells perfekt. Er will nachweisen, daß sämtliche Details im *Arnolfini-Portrait* sich auf das damalige Heiratszeremoniell beziehen und wir also gar nicht Panofskys „disguised symbolism“ zum Verständnis der Darstellung benötigen. So habe Arnolfini seine Holzsandalen nicht deshalb ausgezogen, weil er, wie Panofsky behauptet, auf einem durch den sakramentalen Charakter des Liehevollzugs geheiligten Boden stehe, sondern weil ausgezogene Schuhe im spätmittelalterlichen Ehezeremoniell selbst schon symbolischen Wert haben konnten (als möglichen Hinweis auf die Macht des Mannes über die Frau). Und auch das Bett, und somit das ganze Schlafzimmer, rufe nach Bedaux keine religiös-sakramentale Assoziation hervor, sondern müsse in einem profan-religiösen Zusammenhang gesehen werden. Es stelle den Ort dar, an dem die Ehe nach deren feierlicher Schließung vollzogen wird. Bedaux schließt daraus, daß nicht der Maler (oder der Theologe) einem bedeutungsneutralen Gegenstand der taglichen Wirklichkeit symbolischen Wert zuerkennt, sondern daß der Gegenstand in dieser Wirklichkeit als Teil des Heiratsrituals selbst bereits ein symbolisches Gewicht habe. Mit anderen Worten: das Alltagsleben hat, zumindest beim Vollzug der Ehe, bereits selbst symbolische Qualität, die das Gemälde dann lediglich übernimmt.

Auf Bedaux' meiner Meinung nach antechtbar Schlußfolgerung, der Begriff „disguised symbolism“ sei aufgrund seiner Analyse des *Arnolfini-Portraits* auch für die religiöse Kunst von Lycks und seiner Zeitge-

nossen fragwürdig geworden, will ich im folgenden nicht weiter eingehen. Wichtiger erscheint mir der Hinweis auf die von ihm eingeschlagene Richtung bei seinem Versuch, die Ikonologie zu erneuern. Die Bedeutung eines Gemaldes beziehe sich nicht auf einen literarischen Text, sondern auf das Leben selbst, oder besser gesagt, auf die rituellen, „symbolischen“ Handlungen im Alltagsleben. Bedaux schlägt damit in gewissem Sinne den gleichen Weg ein, der schon von Pacht und anderen begangen wurde, die die Ikonologie von ihrer Fixierung auf literarische Quellen befreien wollten. Pacht hatte dafür pladiert, die Form der Malerei – also den Stil – zum Gegenstand ikonologischer Forschung zu machen. Er wollte die „in“ der Form eingeschlossene (und nicht die „hinter“ der Form verhüllte) Bedeutung untersuchen. Bedaux strebt dasselbe Ziel an, konzentriert sich aber nicht auf den Stil, sondern auf die symbolische Bedeutung, die ein Gegenstand im alltäglichen Leben besitzt und die er mitnimmt, wenn er im Gemälde abgebildet wird. Dabei begreift er die Darstellung als eine direkte, „realistische“ Abspiegelung der sichtbaren Welt im allgemeinen und der menschlichen Brauche im besonderen. Diesen von Bedaux eingeschlagenen Weg konnte man aus unterschiedlichen Gründen „anthropologische Ikonologie“ nennen.

Zum ersten ist festzustellen, daß Bedaux die Darstellung in den allgemeinen Kontext von menschlichen Brauchen und sozialen Konventionen stellt, der faktisch auch das Arbeitsgebiet der Anthropologie und der Ethnologie bildet. Diese nicht nur auf den sozialen Lebensraum, sondern auch auf die akademische Disziplin selbst gerichtete Orientierung wird deutlich in Bedaux' Vorliebe für die anthropologische Terminologie „rituell“ und „zeremoniell“ (dort, wo Panosky „sakramental“ benutzte). Auch andere Veröffentlichungen von Bedaux zeigen eine Orientierung an anthropologischen Begriffen und Erklärungsmodellen. So geht er in einem kürzlich erschienenen Artikel auf die Funktion spät-mittelalterlicher Kleiderspangen in Form von Genitalien ein (Bedaux 1989). „Ein soziobiologischer Ansatz“ lautet der Untertitel dieses Aufsatzes, weil Bedaux die Funktion dieser Insignien in erster Instanz mit Hilfe soziobiologischer Theorien über Primaten zu erklären sucht, die durch das Zur-Schau-Stellen ihrer Genitalien potentiellen Bedrohern imponieren und ihr Territorium abgrenzen wollen. Mit der Beschreibung der „apotropaischen“ Wirkung, der den Teufel und andere Bedrohler abwehrenden Kraft, die der Mensch im Spätmittelalter Kleiderspangen (sexuellen Amuletten) zugeschrieben haben soll, betritt Bedaux eindeutig anthropologisches Gebiet mit der dazugehörigen Terminologie und dem entsprechenden Analyseapparat.

Außer Bedaux gehen auch andere Kunsthistoriker, die früher eine panofskysche, vom literarischen Kulturgut ausgehende Ikonologie vertraten, zu anthropologischen Interpretationsmethoden über und wenden sie auf die spätmittelalterliche Malerei an. So veröffentlichte der Amerikaner Craig Harbison kürzlich ein Buch über die Malerei Jan van Eycks, in dem er den religiösen Inhalt einer ganzen Reihe von Werken nicht mehr mit scholastisch-theologischen Vorstellungen, sondern mit den frommen Ritualen und Praktiken eines einfachen Laien verbindet (Harbison). Harbison sieht z.B. einen Zusammenhang zwischen van Eycks *Madonna in der Kirche* und den von vielen Gläubigen unternommenen Pilgerfahrten zu wundertätigen Statuen in Wallfahrtskirchen. Die Madonnenfigur in van Eycks Gemälde entspräche nach Harbison den Erinnerungen und Erfahrungen dieser Pilger.

Der Belgier Paul Vandenbroeck hat vor nicht allzu langer Zeit Gemälde von Bettlern, Bauern und Narren u.a. von Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel als „Gegenbilder“ zum Bürgertum und als Negativ-Darstellungen zur propagierten Bürgermoral gedeutet (Vandenbroeck 1987a, 1987b). Auch Vandenbroeck bedient sich größtenteils anthropologischer Begriffe und Denkbilder, speziell der Analysen spätmittelalterlicher „Feste der verkehrten Welt“ (wie die Fastnacht), bei denen die herrschenden sozialen Normen und Werte auf den Kopf gestellt wurden. Nach Vandenbroeck fußt das spätmittelalterliche soziale Wertesystem auf antithetischen Kategorien. Man selbst sei zivilisiert, vernünftig, arbeitsfreudig usw., der „Anderer“ hingegen wild, zügellos, arbeitsscheu. Diese Kategorien bleiben jedoch „vorbewußt“, dringen also nicht wirklich bis in das Bewußtsein des Individuums vor. Die Vorliebe der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts für (in den Augen des städtischen Bürgertums) negativ besetzte Typen wie Narren, Bettler und Bauern würde also, wie auch die erwähnten Fastnachtsfeste, in diesem Wertesystem und denselben, nicht bewußt kontrollierten Prozessen von symbolischer Umkehrung wurzeln. Der Inhalt und die symbolische Ladung solcher Darstellungen werden nach Vandenbroeck nicht vom Maler „erdacht“, sondern tauchen sozusagen von selbst aus der Dynamik der gesellschaftlichen Prozesse auf und entziehen sich zum größten Teil der bewußten Reflexion des Betrachters. Nicht der Analyseapparat der traditionellen Ikonologie, sondern die Erklärungsmodelle der Anthropologie sind seiner Meinung nach die adäquaten Instrumente, um diesen („unterschweligen“) symbolischen Bedeutungsschichten der Gemälde auf die Spur zu kommen.

Historische Anthropologie

Die hier skizzierte methodische Erweiterung der Ikonologie der alt-niederländischen Malerei steht nicht isoliert, sondern muß im Rahmen des Interesses der heutigen Kunsthistoriker für die Analyse von symbolischem und rituellem Verhalten gesehen werden. Der Begriff „historische Anthropologie“ soll dabei die Arbeit mehrerer Wissenschaftler auf einen Nenner bringen, die diese Form von Sozial- und Mentalitätsgeschichte betreiben. Es lohnt sich die Mühe, bei einigen Merkmalen zu verweilen, die der Engländer Peter Burke in diesem Ansatz unterscheidet (Burke). Die historische Anthropologie, sagt Burke, ist eine nicht quantitative Form von sozialer Geschichte, sondern eine qualitative, die sich auf die individuelle Person bezieht, auf Ereignisse oder Lebensgemeinschaften. In der Nachfolge des Anthropologen Clifford Geertz bemühen sich historische Anthropologen, das soziale Leben in der Vergangenheit mit Begriffen zu beschreiben, die die Menschen selbst zur Kennzeichnung der ihrem gesellschaftlichen Handeln zugrundeliegenden Regeln und Normen benutzen. Burke sagt, daß diese „thick description“, wie Geertz es nennt, eigentlich eine „Form von Übersetzung“ sei, ein „Offenlegen der impliziten Regeln einer bestehenden Kultur für Menschen, die nicht dazugehören“ (Burke, 18). Mit anderen Worten: diese Regeln sind, besonders für den modernen Betrachter, nicht offen und deutlich im gesellschaftlichen Handeln sichtbar, sondern liegen dahinter und müssen indirekt aus den Zeichen der Kultur „entziffert“ werden. Historische Anthropologen vergleichen gern eine Kultur mit einer Sprache oder einem Text, dem eine bestimmte Grammatik zugrundeliegt, in diesem Fall also Regeln, wie man sich zu kleiden, verhalten, handeln usw. hat. Die Kulturaußerungen, auf die sich das spezielle Interesse der historischen Anthropologen dabei richtet, sind Symbole und symbolisches Handeln. Burke wörtlich: „Sie versuchen z. B. zu zeigen, wie ‚scheinbar triviale‘ Routinehandlungen und -rituale bei der Handhabung oder dem Auferlegen eines bestimmten Weltbildes eine wichtige Rolle spielen.“ [] Darum achten sie auch auf die Kleidung und Nahrung der Menschen, auf die Art und Weise, wie sie einander grüßen, auf ihre Haltung, ihre Gebarden und auf ihre Art zu gehen.“ (Burke, 16).

Es dürfte klar sein, daß nicht alle von Burke erwähnten Merkmale direkt auf die Ansätze der oben besprochenen Kunsthistoriker übertragbar sind. In einer Hinsicht besteht jedoch Verwandtschaft zwischen lit-

storischen Anthropologen und (alten und neuen) Ikonologen der alt-niederländischen Malerei. Es ist das Interesse für das nicht direkt Ablesbare, das „subkutane Verborgene“ und das Triviale, auf den ersten Blick Unwichtige. In diesem Sinne liegt der „disguised symbolism“ von Panofsky dicht bei der Interpretationsmethode, die Burke hinsichtlich seiner Analyse des italienischen Renaissance-Portrats selbst verwendet (Burke, 185–204). Burke betrachtet dabei untergeordnete Bildelemente wie z. B. ein Schoßhundchen, eine Handhaltung, das Tragen eines Bartes und Accessoires wie Handschuhe und Bücher als die „Schlüssel [], die uns helfen, Portrats und den kulturellen Kontext, in den die Portratierten gehörien, zu entschlüsseln“. So kann ein Hund im Portrat einer Frau ein Symbol ihrer Treue sein, und zwar der Treue, die sie, wie der Hund ihr gegenüber, ihrem Meister, dem Ehemann, schuldet. Und wenn sie ein Paar Handschuhe in der einen Hand hält, kann die andere, unbedeckte und nackte Hand eine implizite Anspielung auf ihre Schönheit sein.

Burke interpretiert solche Details als implizite Zeichen zeitgenössischer gesellschaftlicher Stereotype, Mythen und Vorurteile, denen man auch in Ritualen begegnen kann. Er erhebt damit – und hierin geht er sehr programmatisch vor – die Malerei zu einer seriösen Quelle der anthropologisch orientierten Sozialgeschichte. Bisher wurden Gemälde von Historikern lediglich als Illustrationsmaterial verwendet. Burke verleiht Gemälden und literarischen Texten denselben Status einer Primärquelle, den die Historiker bisher offiziellen schriftlichen und amtlichen Dokumenten vorbehalten hatten. Beim Aufspüren der „subkutanen“ sozialen Lebensregeln und Werte einer Gesellschaft haben Kunst, Literatur und Rituale für Burke den gleichen Stellenwert wie die erwähnten Dokumente.

Hier geschieht im Grunde das Umgekehrte dessen, was die junge Generation von Kunsthistorikern anstrebt. Kunsthistoriker entdecken die Anthropologie als Quelle oder Referenzrahmen für ihre ikonologischen Interpretationen der Malerei, dieselbe Malerei dient jedoch auch als seriöse Quelle für historische Anthropologen. Historiker wie Burke liefern selbst Beispiele ikonologischer Interpretation. Der Unterschied zur kunsthistorischen Deutung besteht hauptsächlich darin, daß die Kunsthistoriker die Darstellung in ihrer Gesamtheit symbolisch zu entschlüsseln suchen, während die Historiker oft nur ein bestimmtes Motiv interpretieren. Ansonsten sind jedoch Malerei und Ritual zu einander gleichwertigen Deutungsfeldern, ja Fundgruben für die verschiedenen historischen Disziplinen geworden. Ikonologie und historische Anthropologie scheinen an denselben Entwicklungen innerhalb der modernen Geschichtsschreibung teilzunehmen.



Abb. 10 Pieter de Hooch, *Die gute Hausfrau*, 1663 Reichsmuseum, Amsterdam

sche“ Malerei des 17. Jahrhunderts, die augenscheinlich nichts anderes zeigt als die alltägliche Wirklichkeit, unterwirft Schama seinem historisch-anthropologischen Skalpell. Dabei werden nicht nur Abbildungen häuslicher Tätigkeiten (Abb. 10, Originaltitel: *Binnenhuis met vrouwen bij een linnenkast* [Hausinneres mit Frauen bei einem Wäscheschrank]), sondern auch weniger naheliegende Genres wie das Stilleben analysiert. Selbst die gemalte Landschaft eignet sich für seine Sondierungen der „moralischen Geographie“ des 17. Jahrhunderts. Das zuletzt genannte Genre wird in *The Embarrassment of Riches* zwar nicht behandelt, ist jedoch Thema eines Essays, das Schama für den Katalog der großen Landschaftsausstellung im Rijksmuseum Amsterdam 1987 schrieb (Schama 1987/88). Der darauffolgende Artikel im Katalog ist ein gutes Beispiel für die Anwendung der Panofskyschen Ikonologie auf

Die Anwendung von Ikonologie und historischer Anthropologie auf die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts

Nicht nur bei der Ikonologie der Malerei des 15 und 16 Jahrhunderts und beim zeitgenössischen italienischen Portrat, sondern auch auf dem Gebiet der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bemerkt man eine gewisse Annäherung von Ikonologie und historischer Anthropologie, zumindest bei einigen Vertretern dieser Disziplinen. Vorläufig ist jedoch das Interesse für Malerei und Ikonologie bei Historikern noch deutlicher ausgeprägt als die Orientierung auf die historische Anthropologie bei Kunsthistorikern.

Das Werk des englischen Historikers Simon Schama ist ein gutes Beispiel für diese Grenzüberschreitung bei Historikern. Seine Studie *The Embarrassment of Riches* (Schama 1987) ist eine der bekanntesten neueren kulturhistorischen Interpretationen der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, die sich in wesentlichen Punkten auf Analysen von Werken der bildenden Kunst stützt (Schama 1987). Einer seiner Rezensenten, der Rotterdamer Historiker Rudolf Dekker, hat Schamas Buch „eine historische Anthropologie des Goldenen Zeitalters“ genannt und in sehr erhellender Art und Weise auf die anthropologischen Begriffspaare hingewiesen, die die Grundstruktur von Schamas Darlegungen bilden (Dekker). Naß/trocken, schmutzig/sauber, außen/innen sind Begriffe, die sich letzten Endes aus dem fundamentalen Gegensatz von Reinheit-Unreinheit des menschlichen Körpers herleiten lassen. Nach Ansicht einiger Anthropologen gehört dieser allen Völkern bekannte Gegensatz zur Grundstruktur des gesellschaftlichen Lebens. Schama ist stark von dieser strukturalistischen Strömung in der Anthropologie beeinflusst. Er verwendet diese Begriffe zur Beschreibung des moralischen Normen- und Wertemusters, das die Grundlage für alltägliche rituelle Handlungen wie das Schrubben des Bürgersteigs, die Bestrafung Gefangener und die Armenfürsorge bildet. Selbst so alltägliche Gegenstände wie ein Besen oder eine Bürste waren nach Schamas Auffassung im 17. Jahrhundert Bestandteil eines ganzen Netzwerkes moralischer Assoziationen. Die sogenannten Emblemata-Bücher, Sammlungen von Abbildungen von Gegenständen und Handlungen, die oben mit einem (ratselhaften) Motto und unten mit einer kurzen Erklärung versehen wurden, sind eine dankbare Quelle für seine Deutungen des moralischen Skeletts, das unter der Oberfläche des Alltags verborgen liegt. Auch die „realisti-



Abb. 11: Salomon van Ruysdael, *Ein Sandweg*, 1628.
Norton Simon Foundation, Pasadena

die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts (J. Bruyn). Damit illustriert dieser Katalog auch die Unterschiede zwischen beiden Ansätzen. Die Reihenfolge der Artikel veranschaulicht außerdem, daß der historisch-anthropologische Ansatz von Schama inzwischen als so nah verwandt mit der traditionellen Ikonologie Bruyns empfunden wird, daß sie in einem spezifisch kunsthistorischen Kontext - einer Museumsausstellung - nebeneinander präsentiert werden.

Schama sieht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts drei miteinander zusammenhängende Formen von „Landgewinnung“: die Entstehung der „realistischen“ niederländischen Landschaftsmalerei, die Entstehung der Republik der Sieben Vereinigten Niederlande und die Einpolderung großer Wasserflächen auf dem Gebiet der neuen Republik. Die gemalte Landschaft der zwanziger und dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, so Schama, zeige die typische lokale Geographie dieser Zeit: ein flaches Land aus Sand, Sumpf und Unkraut, vom Wind gekrümmte Bäume und armselige Häuser (Abb. 11). Die strukturlose Physiognomie dieses Landes unterstreiche das auf den ersten Blick steuerlose, unbestimmte Han-

deln der Menschen, die dort wohnen: sie sitzen, reden, gehen oder fischen „nur so“, ohne deutliche Richtung oder Ziel. Das Land sei ein „plotless place“, ohne spezifische Geschichte. Dies bedeute jedoch nicht, daß dieses Land für seine Bewohner keine direkte oder indirekte Bedeutung hatte. Die gemalte Landschaft zeugt nach Schama von „enthusiasm for local scenery“, von „pride of a place“, von einem Gefühl des nationalen Stolzes auf die verschiedenen Formen der Landgewinnung mit allen damit verbundenen normativen und moralischen Assoziationen. Der arme, bescheidene und demütige Charakter dieses Landes appelliere genauso an moralische Werte beim Betrachter wie die „Misérables“, von denen es bevölkert wird. Nach Schama rufen die zahllosen Windmühlen, Kirchtürme und Festungen als äußere Zeichen ebenso „patriotische“ Assoziationen hervor wie die Fischergestalten. Die Siege über die Spanier und das Wasser spielten dabei genauso eine Rolle wie der Fleiß und das Gewerbe der Bauern und Fischer, die ebenfalls von der moralischen Tugendhaftigkeit des Niederländers zeugen – gleichgültig, ob er ein armer Bauer oder ein Bürger war.

Die gesellschaftlichen Veränderungen nach 1650 finden nach Schama auch in dieser Art von Gemälden ihren Niederschlag. Die „heroischen“ Landschaften Jacob van Ruisdaels aus der Mitte des 17. Jahrhunderts verleihen dem „native habitat“ (auch dies ein typisch anthropologischer Ausdruck) eine nahezu universale Bedeutung: sie erscheinen zu dem Zeitpunkt, an dem eine starke wirtschaftliche Blütezeit beginnt und in den Städten wie Amsterdam eine im Verhältnis zur ersten Hälfte des Jahrhunderts kosmopolitische Kultur aufblüht. Während in den Gemälden Jan van Goyens aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Bürger sich noch unter das Fischervolk mengt, zeigen die geschliffenen Gemälde seines Schülers Albert Cuyp bereits einen sozialen Unterschied zwischen Herr und Knecht, Patrizier und Laufbursche. Dies wertet Schama als ein Zeichen für die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse und das Auskristallisieren einer gefestigten Schicht von Mächtigen und Reichen (und von Armen).

Nach Schama rufen nicht jeder Handfeger oder jedes Fischerhäuschen auf einem niederländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts einen bewußten Reflexionsprozeß über derartige Themen beim Betrachter hervor. Diese Behauptung ist jedoch nicht die Überzeugendste in seiner Argumentation, denn die genannten Assoziationen – Nationalstolz, Fleiß, Bescheidenheit, Tugendhaftigkeit usw. – sind ohne intellektuelle Komponente schwer vorstellbar. Auch ist der von Schama beschriebene Nationalstolz kein „primitives“ Gefühl, sondern Ausdruck eines komplexen historischen Bewußtseins. Es sind nämlich ganz bestimmte Ob-

jekte – Stadtmauern, Festungen, Kirchtürme – und ganz bestimmte geographische Besonderheiten, die solche Assoziationen hervorrufen. Das ist etwas ganz anderes und konkreteres als das Gefühl von „atmosphärischem Realismus“, das der moderne Betrachter so oft mit der niederländischen Landschaft des 17. Jahrhunderts verbindet. Schama sucht mit dieser Art Behauptungen offenkundig Anschluß bei Anthropologen, für die sich das unausgesprochene und deshalb „verdeckt“ bleibende moralische Wertesystem einer Gesellschaft gerade in „stummen“ visuellen Zeichen äußert. Schama spricht in diesem Zusammenhang von einer, die genannten Assoziationen begründenden, „collective mentality“ und vermeidet es, allzu direkte und explizite Zusammenhänge zwischen Assoziationen und Darstellungen bzw. Elementen daraus herzustellen. Hierin liegt eine Schwäche des Ansatzes von Schama, die seinem Wunsch nach Distanzierung vom lexikalischen Ansatz der Panofskyschen Ikonologie entspringt, die ein bestimmtes Detail mit einem genau umschriebenen Vorstellungsbild, wie etwa einer Glaubensrichtung, einem Glaubensinhalt oder einer Allegorie verbindet. Obwohl er die ikonologische Interpretation der Landschaft des 17. Jahrhunderts im darauffolgenden Essay nicht explizit erwähnt, richtet sich seine Kritik ganz offensichtlich auch dagegen.

Ein Artikel des emeritierten Amsterdamer Professors Josua Bruyn wendet – obwohl methodisch noch der Tradition Panofskys verpflichtet – diese Methode in innovativer Weise auf ein Gebiet der Malerei an, das bisher für die Ikonologie als „terra incognita“ galt. Es lohnt sich, auf diesen Essay näher einzugehen, weil er die Panofskysche Ikonologie in seiner aktuellsten Form vertritt. Zunächst sollen jedoch die Auffassungen des Utrechter Kunsthistorikers Eddy de Jongh, die lange als paradigmatisch für die Anwendung der Methoden und Einsichten Panofskys auf die Malerei des 17. Jahrhunderts, besonders der Geniemalerei, galten, näher dargestellt werden (de Jongh 1971, 1976).

Nach de Jongh ist der Realismus vieler niederländischer Gemälde in gewissem Sinn Schein, da die Darstellung einerseits als Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit, andererseits aber auch als ein sinnbildlicher Ausdruck (im wörtlichen und übertragenen Sinn) einer bestimmten Idee oder eines Konzeptes lesbar sei. Isack Elyas' *Frohliche Gesellschaft* im Rijksmuseum Amsterdam (Abb. 12) kann man als Momentaufnahme eines Festessens wohlhabender Bürger des 17. Jahrhunderts ansehen. Die Szene kann jedoch auch als Darstellung der in realistischer Maskerade erscheinenden Personifikationen der fünf Sinne (de Jongh 1976, 113) aufgefaßt werden: das Gehör (der Lautenspieler), das Sehen (der alte Mann, der einen Text vorträgt oder singt), der Geruchssinn (die Frau mit



Abb 12 Isack Flyas, *Froehliche Gesellschaft*, 1620 Reichsmuseum, Amsterdam

dem Hündchen auf dem Schoß), der Geschmack (der Mann, der ein Glas verkehrt herum hält) und der Tastsinn (der stehende Junge mit Glas und Hut in den Händen). Anders als im 16. Jahrhundert, als derartige personifizierte Darstellungen mit den dazugehörigen Attributen einer mehr oder weniger kontinuierlichen Bildtradition folgten und daher sofort erkennbar waren, erschwert die realistische Vermummung in Elyas' Gemälde die Identifizierung der sinnbildlichen Figuren. Man muß nicht nur den „Realismus“ durchschauen, sondern aufgrund dieser Vermummung kann sich der Interpret seiner Sache nie so ganz sicher sein. Der Mann mit dem umgekehrten Glas, dessen Gefährtin besonders dicht bei ihm sitzt (vielleicht sogar auf seinem Schoß), könnte auch das Gefühl darstellen. Der stehende Junge müßte dann den Geschmack symbolisieren. Diese Ambivalenz steht noch nicht in Widerspruch zum „disguised symbolism“, denn nach de Jongh waren die Menschen des 17. Jahrhunderts begierig nach „angenehmer Dunkelheit“ (Jacob Cats), nach Rätselfeln, die geistige Beweglichkeit und moralische Einsicht erforderten.

Die vielen äußerst populären Emblemata-Bücher mit ihren rätselartigen Bild- und Textkombinationen appellierten ebenso an die Findigkeit

des Lesers wie des Betrachters. Auch hier mußte der Leser eine bestimmte Moral aus der auf den ersten Blick rätselhaften Abbildung herausfiltern. Ein seifenblasender kleiner Junge mit dem Text „homo bulla“ (der Mensch ist wie eine Seifenblase) sollte ihm z. B. die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen führen. Auch in Piyas' Gemälde stehen die fünf Sinne nicht isoliert da, sondern sind eine Warnung für das rechts abgebildete Ehepaar und auch für den Betrachter (den das Ehepaar anblickt), sich nicht wie ihre Fischnachbarn den Verführungen der Sinne hinzugeben. Die kleinen Gemälde an der Wand im Hintergrund zeigen die Quintessenz der Moral: eines zeigt die Sintflut, das andere eine Kampfszene. Die Moral dieser „visuellen Predigt“ lautet, daß der Mensch den Kampf mit den weltlichen Freuden (den Sinnen) aufnehmen muß, um nicht in Sünde zu sterben und das ewige Leben nach dem Tod zu verspielen. Die Tatsache, daß diese geistliche, moralisierende Botschaft in eine für das Auge verführerische, sinnliche Darstellung der feiernden Sinne gefaßt ist, bewirkt die Verschmelzung von Belehrung und Vergnügen.

Der Ansatz von de Jongh geht auf Panofsky zurück. Auch de Jongh versucht einer Symbolik auf die Spur zu kommen, die „hinter“ dem direkt Sichtbaren verborgen liegt. Daß die betreffende Symbolik in Gemälden des 15. Jahrhunderts religiös, im 17. Jahrhundert moralisch begründet ist, spielt dabei kaum eine Rolle, denn auch im 17. Jahrhundert war die Moral noch völlig in ein religiöses Weltbild eingebettet. Beide Ansätze sind im Kern textorientiert. Panofsky beruft sich auf religiöse Schriften des Spätmittelalters, de Jongh vor allem auf Emblemata-Bücher, die er nicht nur zur Erklärung des moralischen Inhaltes der Darstellung, sondern auch zur Erläuterung individueller Unterschiede heranzieht. Die Unterschiede zwischen beiden Ikonologen sollen hier nicht weiter verfolgt werden, es sei nur darauf hingewiesen, daß de Jonghs Ansatz die Panofskysche Methode vertieft und verfeinert. De Jongh wendet sie auf zahlreiche Gemälde an, verknüpft diese mit einem ganzen Komplex moralischer Werte und Normen und berücksichtigt das Problem der Mehrdeutigkeit und Ambivalenz. Besondere Erwähnung verdient an dieser Stelle seine Studie über das Portrat, da der ikonologische Ansatz dort zu Kulturgeschichte im vollen Sinne des Wortes wird (de Jongh 1986). In diesem als Ausstellungskatalog erschienenen Band analysiert de Jongh die Bedeutung und Funktion des niederländischen Hochzeits- und Familienportrats im 17. Jahrhundert nicht nur im Lichte einer literarisch fundierten Symbolik, sondern auch vor dem Hintergrund einer breiten Skala zeitgenössischer Quellen über Heirat, Familie, Religion, soziale Verhaltenscodes und dergleichen mehr. Obwohl sich

de Jongh nicht so programmatisch wie Burke auf das Triviale und Un-auffällige im Bild konzentriert und das methodische Instrumentarium von Soziologen und Anthropologen kaum benutzt, thematisiert diese Studie die Beziehung zwischen Malerei und Alltagsleben so eindringlich, daß sie nicht nur über Panofskys Ikonologie, sondern auch über Burkes historisch-anthropologische Interpretation des Portrats hinausgeht.

Bekannt wurde jedoch vor allem de Jonghs Interpretation der Genremalerei. Seine Nachfolger gingen im Anschluß daran leider oft weniger nuanciert vor als ihr Lehrmeister. Es ist eher ihren einseitig auf Emblemata-Bücher fixierten Deutungen als de Jongh selbst zuzuschreiben, daß seine Ikonologie manchmal als „emblematische Methode“ bezeichnet wurde. Der Deutungsdrang dieser Nachfolger richtete sich vor allem auf Genremalerei und Stilleben, die Landschaft blieb, von einigen Ausnahmen abgesehen, davon verschont – zumindest bis 1987, als ein aufsehen-erregender Artikel von Josua Bruyn zu diesem Thema erschien. Bruyns erster Ausgangspunkt war eine einfache Überlegung: Wenn die Genremalerei des 17. Jahrhunderts unter der Oberfläche einer „realistischen“ Darstellung des Alltagslebens eine tiefere Symbolik enthält, warum sollte dies dann bei der genauso „realistisch“ gemalten Landschaft anders sein? Doch ein zweiter, fundamentaler Grund, die Landschaft einer ikonologischen Analyse zu unterwerfen, ist Bruyns Überzeugung, daß – wie es Panofskys und de Jonghs Interpretationen gezeigt haben – die spätmittelalterlichen religiösen und moralischen Vorstellungen auch im 17. Jahrhundert noch die niederländische Kultur prägten und die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts dieselbe symbolische Bildersprache benutzte wie die Malerei im 17. Jahrhundert. Bruyn geht davon aus, daß die niederländische Kultur des 17. Jahrhunderts ihrem Wesen nach konservativ war, daß also Religion und Moral das verbindende Element zu Vergangenheit bildeten. Auch Schama betrachtet das soziale Normenmuster als bindendes Element in dieser Kultur, verknüpft es jedoch mit einem neuen nationalen Selbstbewußtsein, was gerade einen Bruch mit der Vergangenheit impliziert. Für Bruyn ist es wichtig zu zeigen, daß die symbolische Bildsprache der niederländischen Landschaft des 17. Jahrhunderts zu einer jahrhundertealten, weitverbreiteten Bildsprache gehört. Dabei spielt nicht nur sein Kulturbegriff eine Rolle, sondern auch der methodische Rat Panofskys, jede ikonographische oder ikonologische Interpretation eines Kunstwerkes durch Verweise auf literarische und Bildtraditionen zu unterbauen. In diesem Sinne versucht er, sowohl häufig vorkommende individuelle Landschaftsmotive wie Brücken, Kirchtürme oder Burgen, hohe Berge, Ruinen oder Herbergen als auch verschiedene Typen von Staffagefiguren, wie den Wanderer und den Rei-



Abb 13 Rembrandt *Landschaft mit Steinbrücke* ca 1638 Reichsmuseum Amsterdam

senden auf biblische Allegorien und Texte in religiösen Emblemata-Büchern zurückzuführen. Gleichzeitig verknüpft er sie mit motivisch verwandten, allegorischen Darstellungen der Malerei des 16. Jahrhunderts.

In Bruyns Augen ist Rembrandts *Landschaft mit Steinbrücke* im Rijksmuseum (Abb. 13) nicht Ausdruck des ästhetischen Naturellebens des Künstlers, sondern die Übertragung eines traditionellen ikonographischen Programms in realistische Landschaftsmotive. Nach dieser Interpretation ist die Heiberge links im Vordergrund das Sinnbild der sündigen Welt, die der Pilger auf dem Lebensweg (der Wanderer mit einem Stock über seinem Rücken) links liegenlassen muß, um über Christus (die Brücke, die er gerade überquert) das ihm versprochene himmlische Königreich, symbolisiert durch den kaum sichtbaren Kirchturm rechts im Hintergrund, zu erreichen. Die auf den ersten Blick profane Landschaft erweist sich so als Produkt religiöser Vorstellungen des Spätmittelalters.

Für eine Reihe niederländischer Kunsthistoriker war damit jedoch die „Schmerzgrenze“ erreicht und sie protestierten gegen derartig ausufernde ikonologische Interpretationen. Sluiter faßt ihre Argumente zusammen: Die Ikonologie sei auf literarische Texte fixiert und erwecke dabei

zu Unrecht den Eindruck, als ob die Existenz solcher Texte, von denen übrigens kein einziger als direkte Quelle eines Gemäldes nachzuweisen ist, die symbolische Interpretation der Darstellung „beweise“. Außerdem vernachlässige die Ikonologie die Form des Kunstwerkes. Auf der Suche nach einem unsichtbaren und bei Mangel an konkreten Quellen also letzten Endes unbeweisbaren symbolischen Inthalt „hinter“ der Darstellung gehe diese Methode an dem vorbei, was von vielen gerade als das Wesen des Kunstwerkes erlebt wird: dem „Realismus“ der Darstellung. Die Ikonologie stelle die Werte der niederländischen Malerei auf den Kopf. Ein dritter Einwand lautet, daß die religiös-moralische Botschaft, die durch die Ikonologie vermeintlich bloßgelegt wird, aus dem Gemälde eine Predigt mache. Dies wecke bei vielen Menschen des 20. Jahrhunderts unangenehme Assoziationen – Grund genug, an der Interpretationsmethode, die zu solchen Ergebnissen führt, zu zweifeln. Im übrigen reime sich der moralische Zeigefinger gegen die Sündigkeit der Welt nur schwer auf die Schönheit der Malerei und die Liebe zur äußeren Erscheinungsform der Dinge, die aus dem Realismus der Darstellung spreche. Wieso sollten sich die Menschen des 17. Jahrhunderts oder ihre Vorfahren im 15. und 16. Jahrhundert teure Gemälde an die Wand hängen, deren äußere Schönheit durch die zugrunde liegende Botschaft: „Haltet euch von der Welt und ihren Verführungen fern“ untergraben wird? Die Ikonologie der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts untergrabe nicht nur die Beziehungen zwischen Form und Inhalt, sondern sie mache daraus aufgrund ihrer Interpretation Gegensätze.

An dieser Stelle ist ein wichtiger Unterschied zwischen den Ansätzen von de Jongh und Bruyn einerseits und Schama andererseits festzustellen. Zwar geht auch Schama von Gegensätzen wie innen/außen aus, seine zentrale These besagt jedoch, daß das 17. Jahrhundert Gegensätze zu überbrücken versuchte – wie groß diese auch sein mochten. Wenn ein Genrebild von Jacob Ochtervelt von 1665 ein paar Straßenmusikanten zeige, die im Eingang einer bürgerlichen Wohnung ein Lied für die Frau des Hauses, ihr Dienstmädchen und ihr Kind singen, dann sei darin natürlich ein Kontrast zwischen arm und reich, außen und innen, Gefahr und Sicherheit dargestellt. Das Trinkgeld jedoch, das die Musikanten bekommen werden, überbrücke diesen Gegensatz und müsse im Sinne der Barmherzigkeit gegenüber den Armen gesehen werden, die der Mensch üben muß (sofern er sich das leisten kann), wenn er nicht seine Seelenruhe und himmlische Seligkeit aufs Spiel setzen will. Zwischen den gemalten „Bordeeltjes“, an denen die niederländische Malerei so reich ist, und den *properen Interieurs* von de Hoogh und anderen Künstlern besteht letzten Endes ein Zusammenhang, da mit den Worten von Schamas

Rezensent Dekker „die ideale Familie für ihre Existenz Bordelle brauchte, die gleichsam ‚den Schmutz aufnehmen‘“ (Dekker, 100) Wo der historische Anthropologe zwischen Gemalden, die das „Haßliche“ und „Schmutzige“ zeigen und Gemalden, die das „Schöne“ darstellen einen ursprünglichen Zusammenhang zu sehen meint, präsentiert uns die Ikonologie eine kaum glaubwürdige Kluft zwischen predigendem, „negativem“ Inhalt und schöner, „positiver“ Form in einem einzelnen Gemalde

Natürlich kann man widersprüchliche Interpretationen auch nebeneinander dulden, ohne sie miteinander versöhnen zu wollen, wie es der Amsterdamer Landschaftskatalog tut Diesen Standpunkt konnte man postmodern nennen Genauso legitim aber ist es, die verschiedenen Ansätze noch besser aufeinander abzustimmen und die Barrieren zwischen Ikonologie und historischer Anthropologie weiter abzubauen Das Problem des Kunsthistorikers besteht aber darin, daß er dazu neigt, seine eigenen Fachprobleme gegen das schnelle Erfolgsrezept des Kulturhistorikers einzutauschen Die komplizierte Spurensuche nach spezifischen Bedeutungen und Bildtraditionen individueller Motive ersetzt er dann durch einen generalisierenden, anthropologisch inspirierten Ansatz, der die Gegensätze in einem Erklärungsmodell miteinander versöhnt Es muß sich jedoch noch zeigen, ob der Ansatz und die Ergebnisse von de Jongh *cum suis* tatsächlich so verfehlt bzw Ansätze wie der von Schama so viel besser sind Es ist wichtig darauf hinzuweisen, daß der Glaube an die traditionelle ikonologische Methode und deren Ergebnisse zwar schwindet, die Unproduktivität dieser Methode aber noch keineswegs bewiesen ist Erst weitere Forschungen können zeigen, ob der skizzierte Gegensatz zwischen angenehmer Form und beheltem Inhalt tatsächlich so ahistorisch ist wie manche glauben, oder ob die Behelung nicht so einst genommen und der Gegensatz zwischen Form und Inhalt mehr spielerisch zu verstehen ist (weiteres Diskussionsmaterial dazu bei Sluiter, I alkenburg, Hecht)

Kunsthistoriker, die sich beim Studium der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts an der historischen Anthropologie orientieren wollen, sind nicht auf das Beispiel von Schama angewiesen Dessen generalistische und allzu statische Modelle sind für eine detaillierte Analyse eines individuellen Kunstwerkes in seiner ganzen Vielschichtigkeit nicht oder kaum brauchbar Abschließend sei deshalb der Ansatz eines Historikers erwähnt, der für die traditionelle ikonologische Forschung bessere Anknüpfungspunkte bietet und außerdem dem berechtigten Ruf nach einer Integration der Form des Kunstwerkes in die ikonologische Interpretation entgegenkommt

Da das Etikett „historische Anthropologie“ bei Burke dazu dient, einen gemeinsamen Nenner für die Arbeit mehrerer sehr unterschiedlicher Historiker zu finden, kann es auch für die Arbeit des Amsterdamer Historikers Herman Roodenburg gelten. Exemplarisch für seinen Ansatz ist ein neuer Artikel mit dem Titel „The ‚hand of friendship‘ shaking hands and other gestures in the Dutch Republic“ (Roodenburg). Roodenburg geht darin nicht von feststehenden anthropologischen Modellen aus, sondern beschreibt verschiedene Formen nonverbaler körpergebundener Kommunikation in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Behandelt werden Körperhaltung, Gebarden, Kleidung, Mode und Sitten, aber auch gesellschaftliche Anstandsnormen und persönliche Gefühle, die darin zum Ausdruck kommen. Roodenburg orientiert sich zwar an bestimmten anthropologischen Methoden wie der Eivng Goffmans (*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959) geht aber im Grunde pragmatisch-eklektisch vor. Er benutzt Erkenntnisse von Soziologen (Norbert Elias' Zivilisationstheorie), Kunsthistorikern (de Jongh, Vandenbroeck und andere Dissidenten aus dem ikonologischen Lager) und verschiedener anderer Historiker, besonders historischer Anthropologen und Mentalitätshistoriker wie Peter Burke, Keith Thomas und Robert Muchembled. Kirchenratsprotokolle stellen für ihn genauso ergiebige Quellen dar wie Gemälde und Drucke oder Anstands- und Emblemata-Bücher. Roodenburg teilt dabei mit anderen historischen Anthropologen sein Interesse für das Indirekte, Beiläufige, Unausgesprochene oder Unausprechbare – für die Rückseite, um nicht zu sagen die Unterseite der Geschichte, die oft inhaltsreichere Zeichen einer Kultur enthält als das bewußt Ausgesprochene in Wort oder Bild. Dieses Interesse am Symbolwert eines nonverbalen Elementes in der Kommunikation gesellschaftlicher Werte und Normen, Gefühle und Einstellungen richtet sich hinsichtlich der Malerei gerade auf das, was die traditionelle Ikonologie außer acht läßt: das „vor-ikonographische“ Darstellungselement, das direkt aus der taglichen Lebenswelt der Menschen des 17. Jahrhunderts stammt. Es ist aufschlußreich, Roodenburgs Ansatz mit dem Panofskys zu vergleichen. Panofsky benutzte den Begriff „vor-ikonographische Beschreibung“ zur Umschreibung der hier verwendeten Art von Interpretation. Er betrachtete die praktische Lebenserfahrung eines Kunsthistorikers, angereichert mit dessen Kenntnis der Stilgeschichte, als ausreichend für das Verständnis der Darstellung auf diesem Niveau. Zur Illustration beschrieb Panofsky, wieviel Informationen man der einfachen – zu seiner Zeit sicherlich viel öfter als heute vorkommenden – Gebärde eines Menschen entnehmen konnte, der auf der Straße seinen Hut zieht. Das Registrieren dieser Tatsache als solcher

sowie der jeweils persönlichen Art und Weise, in der der Hut abgenommen wurde, ordnete Panofsky dem Verstehen der „Klasse primärer oder natürlicher Bedeutungen“ zu, die für das Alltagsleben notwendig sind. Das Verständnis einer solchen Gebärde in einem Gemälde setzt dasselbe primäre Erfahrungswissen voraus. Das darüber hinausgehende Verständnis dieser Gebärde als Gruß und Symbol der Höflichkeit gehöre zum Verständnis bestimmter kultureller Konventionen und Gebräuche „an sich“. Innerhalb der Malerei ist dieses „tieferen“ Verständnis Thema der Ikonographie.

Roodenburg zeigt, daß auch einfache Handlungen wie das Auf- und Absetzen eines Hutes zur Begrüßung, ja selbst das Nicht-Tragen eines Hutes in einer bestimmten Situation nicht als Naturtatsachen, losgelöst von spezifischen historischen Verhaltensnormen, zu betrachten sind. Anders ausgedrückt und auf die Malerei bezogen: das Gebiet der Symbolanalyse beginnt nicht erst nach der ersten Stufe der vor-ikonographischen Interpretation, sondern vom ersten Moment an. Auch die „primäre“ Geste oder die augenscheinlich „natürliche“ Haltung gehört zur Welt der symbolischen Konventionen und ist damit Gegenstand kulturhistorischer Interpretation.

In Rembrandts *Staalmeesters* etwa tragen die porträtierten Verwaltungsbeamten als Ausdruck ihrer gesellschaftlichen Würde und Stellung einen Hut, im Gegensatz zum Diener im Hintergrund, der mit unbedecktem Kopf dargestellt ist. Nun ist dies einem modernen Betrachter ohne besondere kulturgeschichtliche Kenntnisse noch verständlich. Bei Frans Hals' *Portrait von Willem van Heijthuisen* (Abb. 14) ist dies bereits komplizierter. Dieser reiche Kaufmann ist mit den Attributen eines Reiters abgebildet. Er trägt Stiefel mit Sporen und hält eine Peitsche in seiner Hand. Die Tatsache, daß er in bequemer Haltung, mit seinem Stuhl schaukelnd, wiedergegeben ist, erweckt den Eindruck, daß wir es hier nicht mit einem für die Öffentlichkeit, sondern für die Privatsphäre bestimmten Portrait zu tun haben. Auch zu dieser Interpretation ist ein moderner Betrachter, ausgehend von seinen allgemeinen Lebenserfahrungen, imstande. Roodenburg macht jedoch deutlich, daß ein genaueres Verständnis der symbolischen Aussagekraft der Haltung van Heijthuisens nur in Begriffen der Verhaltenskonventionen des 17. Jahrhunderts möglich ist. Unter Verweisung auf die Anstandsbücher dieser Zeit zeigt Roodenburg, daß diese Haltung als Zeichen von Sorglosigkeit oder sogar Desinteresse des Porträtierten an seinem Gegenüber, dem Maler oder Betrachter, aufgefaßt werden kann. Van Heijthuisen hat nämlich ein Bein über das andere gelegt. Ein Herr aber legte seine Beine nicht übereinander und schaukelte nicht mit seinem Stuhl. Aus dieser



Abb. 14 Frans Hals: *Portrait von Willem van Heijthuyzen*, ca. 1700, Königliches Museum für Schöne Künste, Brüssel

Haltung können also nicht ohne weiteres Rückschlüsse auf den Charakter des Sitzenden gezogen werden (seine „innere Gelöstheit“), denn von van Heijthuyzen ist noch ein anderes Portrait von der Hand Frans Hals’ bekannt, auf dem er sich dem Betrachter in einer steifen, würdevollen Pose präsentiert. Auch diese Haltung kann nicht als zufällig „realistisch“ und damit als unbedeutende Tatsache interpretiert werden. Sie sagt etwas über die sozialen Verhaltenskonventionen und die Verstöße dagegen aus. Wie dieser „Stilbruch“ zu beurteilen ist, bleibt eine Interpre-

tationsfrage: Der Status des Zuschauers, der sich im gleichen Raum wie van Heijthuysen befindet (der Maler), bzw. der Status des Betrachters kann dabei genauso eine Rolle spielen wie das dargestellte Interieur, die Kleidung des Porträtierten und die impliziten Hinweise auf seinen Beruf. Eine Antwort auf diese Fragen muß in sozialen Kategorien formuliert werden.

Schlußfolgerung

Historische Anthropologen wie Burke und Roodenburg haben gezeigt, daß auf den ersten Blick schwierig zu objektivierende Aspekte einer Darstellung wie Haltung, Gebarden und dergleichen mehr eine symbolische Aussagekraft im Rahmen der nonverbalen Kommunikation sozialer Verhaltenskonventionen haben – ob sie vom Maler oder der abgebildeten Person inszeniert sind oder nicht. Das Gebiet dieser Form der Kommunikation ist nicht nur das öffentliche Leben, sondern auch die Malerei, bis hin zu Gemälden, die für die Privatsphäre bestimmt waren. Damit wird der symbolische Gehalt der Darstellungselemente, die in der Panofskyschen Tradition zu der „natürlichen“ Darstellungswelt gerechnet wurden und außerhalb der Betrachtung blieben, ebenso erschließbar wie die Ikonographie und der symbolische Gehalt des literarischen Darstellungselementes.

Diese Historiker tragen damit zu einer Erweiterung der ikonologischen Analyse der niederländischen Malerei bei. Die „natürliche“ Darstellungswelt, selbst die persönliche Lebenswelt, wie sie in so vielen Genrebildern und Porträts des 17. Jahrhunderts wieder gegeben ist, rückt in das Blickfeld dieser um den sozialen Aspekt bereicherten Ikonologie.

In welche Richtung sich die Ikonologie der niederländischen Malerei des 15., 16. und 17. Jahrhunderts im Ganzen gesehen entwickeln wird oder entwickeln sollte, muß hier offen bleiben. Festzuhalten ist, daß sich bei einigen jüngeren Kunsthistorikern eine Orientierung an anthropologischen Interpretationsmethoden bemerkbar macht, die sich einer vergleichbaren Ausrichtung bei Kulturhistorikern anschließt. Eine weitere Annäherung von traditioneller Ikonologie und historischer Anthropologie ist wünschenswert. Diese Interpretationsmethode sollte zu einem integralen Ansatz weiterentwickelt werden.

Außer den beiden Herausgeberinnen dieses Bandes, Marilke Halbertsma und Kitty Zijlmans, danke ich vor allem Frits Scholten und Herman Roodenburg für ihre wertvollen Kommentare zur ersten Fassung dieses Essays.

Literaturhinweise

- Alpers, Svetlana, *Die Kunst der Beschreibung Die holländische Malerei im 17. Jahrhundert* Köln 1985 (engl. Originalausg. *The Art of Describing Dutch Art in the Seventeenth Century* Chicago 1983)
- Bedaux, Jan Baptist, *The Reality of Symbols Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800* 's-Gravenhage/Maarssen 1990 (S. dazu besonders die Einleitung und Kapitel I, „The reality of symbols The question of disguised symbolism in Jan van Lyck's *Arnolfini portrait*“, die ursprünglich in *Simiolus* 16 (1986), S. 5–28) erschienen
- „Laatmiddeleeuwse sexuele amuletten“, in idem (Hrsg.), *Annus Quadriga Mundi Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan prof. dr. Anna C. Esmeijer* Zutphen 1989, S. 16–30
- Bruyn, Josua, „Ioward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting“, in Peter C. Sutton (u.a.), *Ausst. katalog Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987–1988, S. 64–83
- Burke, Peter, *The Historical Anthropology in Early Modern Italy Essays on Perception and Communication* Cambridge 1987
- Dekker, Rudolf M., „Een historische antropologie van de Gouden Eeuw“, *Theoretische geschiedenis* 16 (1989), S. 97–105 (Eine Rezension von Schama 1988)
- Falkenburg, Remdert L., „Recente visies op de zeventiende-eeuwse Nederlandse genreschilderkunst“, *Theoretische geschiedenis* 18 (1991), S. 119–140
- Harbison, Craig *Jan van Lyck The Play of Realism* London 1991
- Hecht, Peter, „Dutch 17th-century genre painting a reassessment of some current hypotheses“, *Simiolus* 21 (1992), S. 83–93
- Jongh, Eddy de, „Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw“, in *Ausst. katalog Rembrandt en zijn tijd* Brüssel, Palais voor Schone Kunsten 1971, S. 143–194
- (u.a.), *Ausst. katalog Tot Leving en Vermaak* Amsterdam, Rijksmuseum 1976
- „Ausst. katalog *Portretten van echt en trouw Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*“ Haarlem Frans Halsmuseum/Zwolle 1986
- „De iconologische benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst“, in Frans Grijzenhout und Henk van Veen (Hrsg.), *De Gouden Eeuw in perspectief Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* Nijmegen/Heerlen 1992, S. 299–330 (eine englische Ausgabe erscheint bei Cambridge University Press)
- Pacht, Otto, „Panofsky's 'Early Netherlandish Painting' I, II“, *The Burlington Magazine* 98 (1956), S. 110–116 und S. 267–279
- „*Van Lyck Die Begründer der altniederländischen Malerei*“ (Herausgegeben von Maria Schmidt-Dengler), München 1989
- Panofsky, Erwin, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, *Logos* 21 (1932), S. 103–119 (Neu abgedruckt in u.a. Eberhard Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie Theorien – Entwicklung Probleme Bildende Kunst als Zeichensystem*, Band I, Köln 1979, S. 185–206, für eine Ausarbeitung dieses Artikels durch Panofsky, dat. zuerst 1939 auf Englisch erschienen, siehe S. 207–225)

- , „Jan van Lyck's Arnolfini Portrait“, *The Burlington Magazine* 64 (1934), S 117-127
- , *Early Netherlandish Painting Its Origins and Character* 2 Bde, Cambridge (Mass.) 1953 (Besser zugänglich in verschiedenen Auflagen der Paperback-Ausgabe New York 1971, siehe besonders Kapitel V, „Reality and Symbol in Early Flemish Painting „Spiritualia sub metaphoris corporalium““)
- Roodenburg, Herman, „The hand of friendship shaking hands and other gestures in the Dutch Republic“, in Jan Bremmer und Herman Roodenburg (Hrsg.), *A Cultural History of Gesture from Antiquity to the Present Day* Cambridge 1991, S 152-189
- Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* New York 1987
- , „Dutch Landscapes Culture as Foreground“, in Peter C. Sutton (u.a.), Ausstellungskatalog *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987-1988, S 64-83
- Sluiter, Erik Jan, „Beleëning en verhulling? Inkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode“, *De zeventiende eeuw* 4 (1988), S 3-28
- Vandenbroeck, Paul, *Jheronimus Bosch Tussen volksleven en stadscultuur* Berchem 1987
- , *Over wilden en narren boeven en bedelaars. Beeld van de andere. Vertoog over het zelf* Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1987