

Ein vages Verhältnis

Die Bedeutung der Malerei am Markt von Antwerpen im
sechzehnten Jahrhundert

Seminar und Vorlesung, *Eine Philosophie der holländischen Malerei*, Wintersemester 2018
Univ.-Prof. Dr. phil. Helmut Draxler
Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung, Kunsttheorie

Bachelorarbeit von Ursula Pokorny, Sommersemester 2020
Matrikelnummer: 01626298
Studienkennzahl: 193 067 071
Studienrichtung: Kunst und Kommunikative Praxis,
am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Universität für angewandte Kunst, Wien
im Juni, 2020

Abstract

Das Bild wird in den Niederlanden ab dem sechzehnten Jahrhundert grundlegend neu gedacht und erfährt maßgebliche Veränderungen in Produktion und Rezeption. Die Malerei wird zu einer Ware, die am Markt angeboten und von Privatpersonen besessen wird. Diese Entwicklung geht einher mit einer allgemein schwierigen, politischen und sozialen Lage. Die brutalen Konflikte des Achtzigjährigen Krieges und der Reformation wirken sich direkt auf die starke Wirtschaft Antwerpens aus. Der städtische Handel ist eng verbunden mit dem Kunstmarkt, dem sogenannten *schilderpand*. Auftrags- und Geldgeber_innen von Malerei sind nicht mehr Kirche und Hof, sondern das mit dem Handel aufkommende, städtische Bürgertum. Sie kaufen Bilder für ihren Privatbesitz am freien Markt.

Auch die Auseinandersetzungen der Reformation sind für die Malerei relevant, weil sich mit der Bildskepsis der Calvinist_innen und den Bilderstürmen ein grundlegender, theoretischer Diskurs über den Status des Bildes etabliert. Die Künstler_innen sind damit konfrontiert von Grund auf über die Bedeutung ihrer Arbeit reflektieren und sich mit ihren sozio-ökonomischen Bedingungen auseinandersetzen. Sie sind gezwungen, ihre Arbeit neu zu formulieren und sich zwischen den politischen Fronten zu positionieren um weiterhin Bilder produzieren und verkaufen zu können.

Die Bedeutung der Malerei wird am Markt sprachlich formuliert um sie in Wert zu setzen. Die Idee, dass Malerei eine Bedeutung trägt, grenzt sie am Markt vom gängigen Kunsthandwerk ab. Es ist anzunehmen, dass der Malerei durchaus ein hoher symbolischer Stellenwert zugeschrieben wird, nachdem sie in der gesamten niederländischen Gesellschaft anzutreffen ist. Zwischen 1565 und 1585 besitzt in Antwerpen jeder Haushalt durchschnittlich elf Bilder. Um 1560 gibt es in der Stadt fast doppelt so viele Künstler_innen wie Bäcker_innen. Auch Haushalte aus niedrigen Einkommensschichten besitzen günstige Malereien und Reproduktionen. Das ist möglich, weil am Markt Bilder in unterschiedlichen Preiskategorien angeboten werden. Was wiederum bedeutet, dass nicht jedes Bild den gleichen Wert hat, und Bilder unterschiedlich beurteilt und eingeschätzt werden. Malerei wird zu einer Ware, deren endgültiger Wert nicht im Vorhinein feststeht sondern am Markt verhandelt werden muss.

Die Kommodifizierung der Malerei setzt voraus, dass sie ein autonomer Gegenstand ist, der verkauft und besessen werden kann, das Tafelbild. Als Tableau löst sich das Bild aus einem bestimmten lokalen und inhaltlichen Kontext und wird an Unbekannte verkauft. Durch diese Unbestimmtheit kann am Markt über einen Bildinhalt diskutiert werden. Der Bildinhalt ist nicht mehr nur in strikten Bildtraditionen festgelegt und wird von den Auftraggeber_innen entschieden, sondern die Künstler_innen intendieren selbst eine inhaltliche Bedeutung ihrer Werke. Dennoch sind die handwerklichen Qualitäten des Bildes weiterhin ein wichtiges Beurteilungskriterium und die Künstler_innen verstehen sich auch als die höchsten aller Handwerker_innen, die *fijnschilder*.

Wesentlich ist aber, dass die rein abstrakt behauptete Bedeutung zum Konsens wird und als Wert am Markt auftaucht. Es ist dafür notwendig, dass die Aufgabe der Malerei mit den Umbrüchen in der Bildtradition ungeklärt ist. Es ist nicht mehr eindeutig, welche Aufgabe

Bildern zukommt und über welchen Status sie verfügen. Sie sind nicht mehr Illustration rein biblischer oder mythologischer Erzählungen und auch nicht mehr nur repräsentatives Abbild. Der Bildinhalt muss erklärt werden und man beginnt darüber nachzudenken, was in Bildern zu sehen ist und wie es dargestellt wird. Aus dieser Ungewissheit schafft sich das Selbstbewusstsein der Malerei und der Künstler_innen. Sie thematisieren den Bildstatus und entwickeln ein spezifisches Selbstverständnis ihres Berufes.

Als unbestimmtes, autonomes Bild kann die Malerei mit einer beliebigen Bedeutung aufgeladen werden, die anschließend verhandelt wird. Diese Bedeutung kann an sich nicht eindeutig sein und für sich alleine stehen, weil sie erst im Diskutieren und Interpretieren generiert wird. Daher muss die Malerei unbedingt mit den Interessent_innen am Markt besprochen, also verhandelt werden. Sie wird dabei von einem Bild ohne intendierter Bedeutung abgegrenzt. Die Malerei ist also in ihrer symbolischen Dimension als etwas Bedeutendes, auf den Diskurs ausgerichtet, der wiederum auf der Ungewissheit des Marktes und dem Tafelbild als Ware beruht.

Am Markt wird die Malerei im Verhandeln notwendigerweise kritisiert. Die aufgestellte Bedeutung wird von den Interessent_innen in Frage gestellt, um sie anschließend zu sichern und subjektiv annehmen zu können. Sie diskutieren mit den Künstler_innen über die Arbeit und zusammen einigen sie sich schließlich auf einen monetären Wert. Die Bedeutung und in Folge der zugewiesene Wert der Malerei ist ein symbolischer Wert, der an sich relativ ist und mit der Verhandlung festgeschrieben wird.

Der Moment der Kritik und der damit einhergehende Diskurs ist zentral für unsere moderne Kunstauffassung. Nur weil über Kunst gesprochen wird, ist es möglich, eine intendierte Bedeutung abzubilden. Die Kritik selbst wird daher schon in den Bildern beschworen, um sie anschließend als Teil der Rezeption zu besprechen. Bis heute ist das aus den künstlerischen Arbeiten und dem dazugehörigen Ausstellungswesen nicht wegzudenken.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
Lebenslange Krisen	4
Der Ausbruch des Achtzigjährigen Krieges	4
Die Gründung der Nation	5
Das Ende des Achtzigjährigen Krieges	6
Die Reformation und ihre leeren Kirchen	6
Antwerpen, the capital of capitalism	8
Internationales Finanzzentrum	8
schilderwand	9
Das autonome Bild	10
Unbekannte Käufer_innen	11
Selbstverständnis als Künstler_innen	12
Bewertung von Malerei	14
Malerei verhandeln	15
Inwertsetzung aufgrund der Ungewissheit	15
Subjektive Kritik als Wertsicherung	16
Conclusio	17
Bibliografie	18
Eigenständigkeitserklärung	20

Einleitung

Wir gehen heute davon aus, dass Kunst von Bedeutung und wertvoll für die Gesellschaft ist. Diese Einstellung ist zunehmend schwer zu formulieren, da Kunst keine lebensnotwendige Funktion innehat. Das wird auf verschiedensten Ebenen diskutiert, ohne jemals endgültige Schlüsse ziehen zu können. In Folge wird ein Moment der Kritik in die künstlerischen Arbeiten selbst eingeschrieben und im Ausstellungswesen ständig aufgerufen. Die Debatten scheinen der Moderne eigen zu sein und bis heute Aktualität zu erfahren. Diese Problematik hat weder eine Lösung, noch ist sie neu. Viel eher ist sie grundlegend in die Strukturen und unser Verständnis von moderner Kunst eingeschrieben und hält sie am Laufen. Ich möchte ihre Entwicklung am Markt von Antwerpen im sechzehnten Jahrhundert lokalisieren.

Antwerpen ist Frontstadt der politischen und religiösen Konflikte des sechzehnten Jahrhunderts: dem Achtzigjährigen Krieg zwischen den bürgerlichen Städten der Niederlande und der habsburgischen Monarchie sowie den Auseinandersetzungen der Reformation. Diese Konflikte sind auch damit begründet, dass Antwerpen sich zum wirtschaftlichen Zentrum Europas entwickelt. Mit der Entdeckung Amerikas und des Seewegs nach Indien verlagert sich der Handel vom Mittelmeer an die nördliche Küste der Niederlande. Durch den Handel gewinnt das städtische Bürgertum an Macht und beginnt sich politisch neu zu organisieren.

In diesem Kontext verändert sich die Produktion von Kunst grundlegend. Die Künstler_innen arbeiten nicht mehr in Aufträgen von Kirche oder Hof, sondern verkaufen ihre Bilder am freien Markt nach Angebot und Nachfrage. Die Malerei wird damit zu einer Ware. Die Künstler_innen spezialisieren sich auf Inhalte und standardisieren sie. Ihr Medium ist das autonome Tafelbild in handlichen Formaten. Dieses Produktionsschema betrifft vor allem den unteren und mittleren Sektor der Malerei am Markt. Bilder werden klar voneinander unterschieden und in einem Bewertungssystem kategorisiert. Es gibt sowohl sehr teure Bilder als auch weniger wertvolle, die auch Haushalte der unteren Einkommensschichten erwerben können. Dadurch wird die Rezeption und der private Besitz von Bildern gesellschaftlich in die Breite getrieben. Zwischen 1565 und 1585 besitzt in Antwerpen jeder Haushalt durchschnittlich 10,68 Bilder.¹ Dem Bild muss demnach in dieser Gesellschaft ein außergewöhnlicher symbolischer Stellenwert zugekommen sein.

Die Künstler_innen behaupten am Markt die Bedeutung ihrer Bilder. Sie verhandeln diese Behauptungen mit den Interessent_innen und legen so einen Wert fest. Die gängige Rezeption von Bildern beinhaltet damit die Äußerung von Kritik an einer Behauptung. Die Entwicklung eines Diskurses steht auch in Verbindung mit den Debatten der Reformation über den Bildstatus und ihre radikale Infragestellung der Bildidee.

Ich gehe davon aus, dass der Moment der Verhandlung des Wertes der Malerei am Markt die spätere Entwicklung der Annahme einer inhärenten Bedeutung von Kunst einleitet. Aus der strukturellen Ungewissheit des freien Marktes wird Bildern notwendigerweise eine

¹ Vgl. Filip Vermeulen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, 2003, Turnhout. S. 166.

Bedeutung zugeschrieben. Ich werde dieses Argument aus der Betrachtung des sozio-ökonomischen Kontexts bilden, wobei ich nicht ausdrücklich von Bildinhalten spreche. Historisch besonders klar wird die Situation des Marktes von Filip Vermeulen analysiert.² Auch Svetlana Alpers formuliert anhand der sozial-politischen Rahmenbedingungen, wie sich ein symbolisches Verständnis von Malerei in den Niederlanden bildet, mit dem das Bild eines Gegenstandes bedeutender wird als der Gegenstand selbst.³ Das Bewusstsein und die Thematisierung des Bildes als Objekt ist Victor Stoichita's zentrales Argument, auf das ich mich ebenso in diesem Text berufe.⁴

² Vgl. Vermeulen 2003.

³ Vgl. Svetlana Alpers, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, 1983, Chicago. und *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*, 1988, Chicago.

⁴ Vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, 1998, München.

Lebenslange Krisen

Der Achtzigjährige Krieg, die niederländische Republik und der ikonoklastische Sturm

Die Entwicklung der Malerei in Antwerpen und ihre Rezeption sind im historischen Kontext des Achtzigjährigen Krieges, der Reformation und des wirtschaftlichen Aufstrebens der städtischen Bürger_innen zu sehen. In Antwerpen treffen diese vielschichtigen Konflikte und ihre Parteien aufeinander. Die Stadt steht zwischen der habsburgischen Monarchie und den niederländischen, bürgerlichen Städten, und damit auch zwischen Katholik_innen und Protestant_innen. Die Auswirkungen der Konflikte beeinträchtigen den Handel Antwerpens unmittelbar und damit verändern sich auch die Produktionsbedingungen der Malerei mit den einschneidenden Auseinandersetzungen der Zeit.

Politisch besonders auswirkungsvoll ist der Achtzigjährige Krieg von 1568 bis 1648, der sich aus dem Aufbegehren der niederländischen Städte gegen die Feudalherren der spanischen Habsburger entwickelt. Resultat des Krieges ist unter anderem der Zusammenschluss der einzelnen niederländischen Städte zu einer unabhängigen, bürgerlichen Republik.

In enger Verbindung mit diesem politischen Konflikt stehen die Auseinandersetzungen und Ideen der Reformation und der Verlauf des Dreißigjährigen Krieges. Die Bildskepsis der Reformator_innen und die daraus resultierenden ikonoklastischen Stürme 1566 und 1581 sind für die Entwicklung der Malerei besonders relevant, denn mit ihnen etabliert sich ein grundlegender, theoretischer Diskurs über den Status des Bildes.

Ökonomisch bedeutend ist die Verlagerung des wirtschaftlichen Zentrums Europas vom Mittelmeer an die niederländische Küste nach der Entdeckung Amerikas und des Seewegs nach Indien. Die niederländischen Städte, insbesondere Antwerpen, werden zu den Umschlagplätzen Europas, von denen aus mit Waren aus aller Welt gehandelt wird. In Antwerpen bilden sich im Zuge dessen frühkapitalistischen Strukturen, wie die Börse, an die auch ein Kunstmarkt angeschlossen ist. In ihrer Hochblüte im 17. Jahrhundert sind die nördlichen Niederlande schließlich die einflussreichste Kolonialmacht Europas und betreiben einen globalisierten Handel.

Der Ausbruch des Achtzigjährigen Krieges

Bis ins 15. Jahrhundert regieren die burgundischen Herzöge die Region der Niederlande im Namen der französischen Krone. Sie gewähren den Städten wirtschaftliche Privilegien und lassen sie sich weitestgehend autonom verwalten. Die Bürger_innen der Städte erlangen damit zunehmend an Reichtum und beanspruchen gegenüber den Feudalherren weitere Autonomie. 1477 stirbt Karl der Kühne und seine Tochter Maria von Burgund übernimmt die Regentschaft. Durch ihre Heirat mit Maximilian von Österreich gehen die Niederlande an die österreichische Krone und schließlich an die spanische Linie der Habsburger. Diese, insbesondere unter Karl V., verfolgen die politischen Ideen der Burgunder nicht. Sie setzen der städtischen Autonomie ein Ende und kürzen deren Privilegien. Die Habsburger führen nach den Entdeckungen in der neuen Welt unzählige Kriege, die sie finanzieren müssen. Sie

erwarten sich durch hohe Abgaben und Steuern einen beträchtlichen Gewinn aus den wirtschaftlich starken Städten der Niederlande schlagen zu können.⁵ In den Städten steigt der Unmut gegen die wirtschaftliche Ausbeutung und politische Bevormundung zunehmend. Schließlich wird in Reaktion auf die brutale Verfolgung Andersgläubiger dieser Widerstand offen ausgetragen.⁶

Die Gründung der Nation

Nach dem Tod Karl V. 1558 regiert sein Sohn Phillip II. die Niederlande. Er versucht die siebzehn Provinzen gewaltsam zusammenzuhalten und scheitert daran. Die Reaktion auf die repressive Herrschaft Phillip II. ist der Unabhängigkeitskampf der niederländischen Städte. Die Auseinandersetzungen eskalieren 1566 erstmals im ikonoklastischen Sturm der Reformator_innen auf die katholischen Kirchen. Die spanischen Habsburger verstehen das als politischen Akt gegen ihre Autorität und gehen in aller Härte gegen die vorrangig protestantischen Bewohner_innen der Städte vor. Von 1568 bis 1648 befinden sich die Habsburger im Krieg gegen die niederländischen Städte. Die einzelnen Städte schließen sich zur Abwehr gegen die spanischen Besetzer zusammen und bilden im Laufe des Konfliktes einen nationalen Anspruch. Das setzt den *nationbuilding-process* der nördlichen Niederlande in Gang. Die sieben nördlichen Provinzen der Niederlande bilden vorerst die Utrechter Union und erklären sich 1581 als Republik der sieben vereinigten Provinzen unabhängig von den spanischen Landesherren. Die wallonischen Provinzen im Süden schließen sich 1579 zur Union von Arras zusammen und gehen mit den Spaniern einen Sonderfrieden ein. Flandern und Brabant, mit wichtigen Städten wie Antwerpen oder Brüssel, tendieren zur Utrechter Union, fallen aber mit der Eroberung Antwerpens 1585 an die spanischen Habsburger zurück.⁷

Die Zusammenschlüsse der Städte und in Folge die Bildung der Nation der sieben nördlichen Provinzen sind nicht die Voraussetzung für den Aufstand gegen die Habsburger, sondern sie sind sein Ergebnis. Die Städte mussten sich zusammenschließen, um sich von der habsburgischen Monarchie radikal abzugrenzen. Erst im Nachhinein wurde der Zusammenschluss ideologisch als Nationalstaat beschrieben. Heute wirken die bürgerliche Organisation und Strukturen der niederländischen Städte jener Zeit erstaunlich modern und sie stehen für die Entwicklung einer bürgerlichen Selbstregierung, die grundlegend ist für unsere Vorstellung eines sozialen und demokratischen Staates. Das Modell des bürgerlichen Nationalstaates steht so unwiderruflich der Idee einer absolutistischen Herrschaft gegenüber, wie jener der habsburgischen Monarchie.⁸

⁵ Vgl. Helmut Draxler, *Die Mobilisierung der Bilder*, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 3.

⁶ Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, *Mimesis-Symbolik-Repräsentation*, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

⁷ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

⁸ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 3.

Das Ende des Achtzigjährigen Krieges

Zu Beginn des Krieges 1568 sind die einzelnen niederländischen Städte den Spaniern weit unterlegen. Nach dem sukzessiven Zusammenschluss der Städte bilden sie zusammen mit den Engländern eine starke Flotte und schwächen die Habsburger in Seeschlachten vor der spanischen Küste. Nach dem Überraschungsangriff auf die Kriegsflotte Armada verlieren die Spanier um die Jahrhundertwende ihre Vormachtstellung auf See und gehen den Waffenstillstand von 1609-1621 ein. Mit dem zwölfjährigen Waffenstillstand treten die nördlichen Niederlande in eine Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs und gehen als führende europäische Handelsmacht hervor. 1621 kommt es im Zuge des europaweiten Dreißigjährigen Krieges erneut zu Kampfhandlungen mit Spanien. 1648 endet der Krieg schließlich mit dem Westfälischen Frieden, in dem die Unabhängigkeit der nördlichen Niederlande anerkannt wird. Die neugegründete Republik ist zu diesem Zeitpunkt bereits eine weltweit agierende Kolonialmacht. Als eine Bedingung des Friedens verliert Antwerpen die Schelde als Schifffahrtsweg zur Nordsee, wodurch der Handel der Stadt stagniert und schließlich abbricht.

Die Reformation und ihre leeren Kirchen

Der Achtzigjährige Krieg ist eng verbunden mit den religiösen Auseinandersetzungen der Reformation. 1517 schlägt Martin Luther seine Thesen an die Tür der Wittenbergischen Schlosskirche und seine Ideen verbreiten sich schnell in Deutschland und den Niederlanden. Im Namen der christlichen Einheit verfolgen die katholischen Habsburger die Reformator_innen brutal. Als Reaktion auf das Konzil von Trient von 1563 stürmen Reformator_innen, insbesondere Calvinist_innen, im Jahr 1566 die katholischen Kirchen und zerstören alle Bilder.⁹ 1581 kommt es erneut zu einem Bildersturm, in dem die Bilder zwar aus den Kirchen entfernt, aber nicht mehr radikal zerstört werden.

In Antwerpen sind die Konflikte der Reformation und des Achtzigjährigen Krieges andauernd präsent. Von 1577 bis 1585 wird die Stadt zwischenzeitlich von Calvinist_innen regiert. Nach der einjährigen Belagerung unter dem spanischen Statthalter Alessandro Farnese wird Antwerpen 1585 von den Habsburgern zerstört und zurückerobert. Im Zuge dessen müssen alle Protestant_innen die Stadt binnen zwei Jahren verlassen. Damit wandern 46% der städtischen Bevölkerung aus. Viele von ihnen ziehen nach Amsterdam, das in den kommenden Jahrzehnten prosperiert. 1585 verändert sich Antwerpen also grundlegend, und es wird zum Zentrum der Rekatholisierung und zur Frontstadt der Gegenreformation.

Schon in den 1520er Jahren wird mit dem Beginn der Reformation der Status der Bilder diskutiert. Den Katholik_innen wird vorgeworfen, ein magisches Verhältnis zu Bildern zu halten, denn sie würden die Bilder und nicht Gott anbeten.¹⁰ Dieser Vorwurf ist sicher auch in der Ausbeutung und sozialen Härte der Kirche durch den Ablasshandel begründet. Der Reichtum an Bildern wird als Zeichen für den Prunk und Überfluss der katholischen Kirche gesehen. Im Laufe des Konfliktes polarisieren sich die Positionen der emphatischen

⁹ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

¹⁰ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 2.

Bildbehauptung der Gegenreformation und der Bildskepsis der Reformation drastisch.¹¹ Die kategorische Infragestellung von Bildern wird von den Reformator_innen auf einem hohen theoretischen Niveau geführt. Sie diskutieren entschieden darüber, ob und wo Bilder sein dürfen, was sie bedeuten und ausmachen. Aber auch sie empfinden keine Gleichgültigkeit den Bildern gegenüber, sondern weisen ihnen eine hohe symbolische Bedeutung zu, wenn auch negativ formuliert. So stechen Reformator_innen im Bildersturm die Augen von Heiligen auf Altarbildern aus, mit dem Ziel, sie um ihre Bedeutung zu bringen.¹²

Vielfach sind es auch die Maler_innen selbst, die ihre eigenen Bilder zerstören oder übermalen. Sie sind grundlegend damit konfrontiert, über die Bedeutung ihrer Arbeit zu reflektieren und sich mit den eigenen Bedingungen auseinanderzusetzen.¹³ Demnach ist es auch am Markt Thema, wie auf die theologischen Konflikte zu reagieren sei. Es werden neue Strategien entworfen, um in den harten Debatten weiterhin Bilder produzieren und verkaufen zu können. Die gesamte Bildrezeption verlagert sich schlagartig von den Kirchen in den säkularen Bereich und erreicht dort eine unglaubliche Popularität. Paradoxerweise bilden gerade diese Entwicklungen im Zuge der Reformation die Grundlage für das goldene Zeitalter in den nördlichen Niederlanden.¹⁴

¹¹ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 8.

¹² Vgl. Stoichita 1998, S. 112.

¹³ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 6.

¹⁴ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 2.

Antwerpen, the capital of capitalism

Die Entwicklung des Marktes

Der Krieg zwischen den niederländischen Städten und den spanischen Habsburgern sowie die Auseinandersetzungen der Reformation stehen in engem Zusammenhang mit den ökonomischen Entwicklungen der Niederlande. In den Städten bilden sich mit dem beginnenden globalen Handel im frühen 16. Jahrhundert erste frühkapitalistische Strukturen, wie die Börse am Markt von Antwerpen. Das wirtschaftlich aufstrebende Bürgertum erlangt damit zunehmend politische Macht und grenzt sich in seiner Organisation von der habsburgischen Monarchie ab. Diese Entwicklung steht in Zusammenhang mit dem Denken der Reformation und zeigt sich auch am Kunstmarkt von Antwerpen.

Für die künstlerische Tätigkeit bedeuten die sozio-ökonomischen Veränderungen, dass die Geldgeber_innen nicht mehr Kirche oder Hof sind, sondern das städtische Bürgertum. Sie geben keine thematischen Aufträge mehr, im Sinne des Abbilds einer bestimmten Erzählung, sondern kaufen Bilder in Form des Tableaus am freien Markt. Malerei wird damit zur Ware und von Privatpersonen besessen. Diese strukturellen Veränderungen finden vor allem im unteren Preissektor des Marktes statt. Das bedeutet, dass auch Haushalte aus niedrigen Einkommensschichten Bilder erwerben. Die Künstler_innen müssen ihre Aufgaben in dieser Situation neu definieren und bilden ein reflektiertes Verständnis ihres Berufes und ihrer Produkte. Im Zeigen und Diskutieren der eigenen Bilder am Markt stellen sie eine Behauptung über die Bedeutung der angebotenen Malerei auf. Damit bildet sich grundlegend ein modern anmutendes Verhältnis, in dem Malerei diskursiv betrachtet und beurteilt wird.

Internationales Finanzzentrum

Die niederländischen Städte erleben im 14. und verstärkt im 15. Jahrhundert einen wirtschaftlichen Aufschwung. Bereits im 11. und 12. Jahrhundert werden in Brügge und Ghent erste Handelsmessen abgehalten. In Brügge entwickelt sich auch eine frühe Form der Börse und es zieht viele ausländische Händler_innen in diese Stadt. Nachdem der Meerzugang von Brügge versandet, weichen die Schiffe nach Antwerpen aus. Brügge verliert damit seine Stellung als Handelszentrum der Region. Ab dem 16. Jahrhundert festigt sich Antwerpen als wirtschaftliches Zentrum Europas und als Zentrum des Frühkapitalismus. Der Handel verlagert sich aus der mediterranen Region in den Norden und 1562 löst Antwerpen Florenz endgültig als finanzkräftigste Stadt Europas ab.¹⁵

Ausschlaggebend für diese Entwicklung ist die günstige geografische Lage Antwerpens, mit Zugang zum Atlantik über die Nordsee und die Schelde. Das ermöglicht einen weltweiten Handel, der im Ostseeraum mit den baltischen Ländern beginnt und sich im Zuge der Entdeckung Amerikas und des Seewegs nach Indien global ausweitete.¹⁶ So werden Waren aus aller Welt nach Antwerpen geschifft und von dort weiter in die Binnenregionen Europas vertrieben.

¹⁵ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 1.

¹⁶ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

Die Wirtschaft der Stadt stagniert mit der spanischen Reconquista 1585 und bricht schließlich mit dem Westfälischen Frieden 1648 zusammen. Als eine der Bedingungen des Friedens muss Antwerpen die Schelde als Schifffahrtsweg zur Nordsee aufgeben, womit die Stadt ihre geografische Vormachtstellung verliert. Der Handel verlagert sich in die nördlichen Provinzen der Niederlande, die um 1650 fast die Hälfte des gesamten Welthandels tragen.

schilderpand

Mit dem großen Handelsaufkommen in der Stadt steigt auch die Nachfrage nach Luxusgütern wie Kunsthandwerk, Tapisserien und auch Malerei. Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird zweimal jährlich ein Kunstmarkt organisiert und ab dem 15. Jahrhundert wird er intensiviert das ganze Jahr hinweg gehalten.¹⁷ Im 16. Jahrhundert wird der Markt schließlich in das neue Gebäude der Börse in Antwerpen integriert, was die Nähe betont, die zwischen dem Kunsthandel, dem Finanzmarkt und dem allgemeinen städtischen Handel besteht. 1540 eröffnet der Kunstmarkt unter dem Namen *schilderpand*. In den *panden* werden Tapisserien, Kunsthandwerk, Malereien und auch Drucke und Bücher verkauft. Für die Entwicklung der Malerei sind besonders die unteren Preissektoren des Marktes interessant.

Die *panden* sind kleine Kojen in denen die Künstler_innen ihre Arbeiten ausstellen und verkaufen.¹⁸ Es sind in sich abgeschlossene Räume in denen die Bilder isoliert betrachtet und aus einem spezifischen architektonischen Kontext, wie der Kirche, gelöst werden. Die Ausrichtung der Produktion auf diese offenen, unbestimmten Räume trägt zur Vorstellung einer autonomen Kunst bei, die nicht an einen Ort gebunden ist und die auch nicht Abbild einer vorgegebenen Erzählung ist, sondern als eigenständiger Gegenstand eine Bedeutung innehat.¹⁹

Im Austausch mit den zahlreichen ausländischen Händler_innen und Finanziers erhalten die Künstler_innen Rückmeldungen über die Vermarktbarkeit ihrer Arbeiten am internationalen Markt.²⁰ Das ist relevant, weil von Antwerpen aus Malereien und Kunsthandwerk nach ganz Europa verschifft werden, wie nach Spanien, Italien oder England.²¹ Durch die internationale Nachfrage und Vermarktbarkeit der Arbeiten sind immer mehr Künstler_innen in Antwerpen tätig. Um 1560 gibt es in der Stadt fast doppelt so viele Künstler_innen wie Bäcker_innen und dreimal mehr als Fleischer_innen. Die Gilde von St. Lukas zählt zu diesem Zeitpunkt 270 Meister und 223 Lehrlinge.²²

Der Einbruch des Kunstmarktes folgt schließlich auf den ikonoklastischen Sturm 1566 und die spanische Reconquista 1585. Mit diesen Auseinandersetzungen geht die Nachfrage

¹⁷ Vgl. Vermeylen 2003, S. 43.

¹⁸ Vgl. Vermeylen 2003, S. 9f.

¹⁹ Vgl. Alpers 1988, S. 78f.

²⁰ Vgl. Vermeylen 2003, S. 33ff.

²¹ Vgl. Vermeylen 2003, S. 4, S. 8, S. 44.

²² Vgl. Vermeylen 2003, S. 170.

nach Luxusgütern wie der Malerei zurück.²³ Von 1567 bis 1572 findet die erste Auswanderungsphase der Künstler_innen aus Antwerpen statt. Viele von ihnen verlassen die Stadt aus religiösen Gründen, oder aufgrund von wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die mit der Bildskepsis der Reformation einhergehen.²⁴ Mit der Reconquista Antwerpens 1585 werden endgültig alle Protestant_innen dazu gezwungen die Stadt zu verlassen, weswegen 46% der Einwohner_innen Antwerpens in die nördlichen Niederlande ziehen. Mit ihnen verlagert sich die weitere Entwicklung der Malerei in nördliche Städte wie Haarlem oder Amsterdam.²⁵ So zieht auch der Kunsthistoriker Karel van Mander von Antwerpen nach Haarlem und gründet dort mit Cornelis Cornelisz jene Akademie, die das Umfeld für die holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts schafft.²⁶ Von der Jahrhundertwende bis 1672 erfährt die Malerei in den nördlichen Niederlanden ihre Hochblüte, das goldene Zeitalter.

Das autonome Bild

Die Entstehung des Kunstmarktes setzt voraus, dass es einen Gegenstand gibt, der angeboten und besessen werden kann, nämlich das Tafelbild. Als Tableau löst sich das Bild aus einem bestimmten lokalen und inhaltlichen Kontext und wird an Unbekannte verkauft. Es ist also ein eigenständiger Gegenstand, der weder an einen Ort noch an die Geldgeber_innen gebunden ist und nicht notwendigerweise im thematischen Zusammenhang einer Erzählung steht. Im Gegensatz dazu sind sowohl die Freskomalerei als auch das Altarbild an die Architektur gebunden und ihr inhaltlicher Zusammenhang ist klar im Auftrag festgelegt. Das Bild wird darin als Darstellung einer Erzählung gedacht.²⁷ Auch in der Buchmalerei des Mittelalters ist das Bild kontextualisiert und eingebunden in Text und Schrift. In den Stundenbüchern, die im Auftrag der burgundischen Herzöge entstehen, werden die Bilder jedoch sukzessiv aus der direkten Verbindung mit Sprache gelöst und nehmen als Bild gesamte Seiten ein.²⁸ Die Buchmalerei setzt damit die ersten Schritte der Entwicklung eines autonomen Bildes.

Heute ist die Logik der Freskomalerei oder des Altarbildes kaum noch präsent und das Tafelbild hat sich als Idee und Form der breiten künstlerischen Produktion durchgesetzt.²⁹ Erst mit dem Tafelbild werden einzelne Themen wirklich konsequent aus einer gegebenen Erzählung und dem räumlichen Kontext gelöst.³⁰ Das macht es möglich, dass am Markt über den Bildinhalt diskutiert wird und eine inhaltliche Bedeutung des Bildes nicht von Anfang an festgelegt ist. Die Abstraktion und Isolation aus einem inhaltlichen

²³ Vgl. Vermeylen 2003, S. 50.

²⁴ Vgl. Vermeylen 2003, S. 59.

²⁵ Vgl. Vermeylen 2003, S. 188.

²⁶ Vgl. Helmut Draxler, *Eine Philosophie der holländischen Malerei*, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 1.

²⁷ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

²⁸ Vgl. Stoichita 1998, S. 38.

²⁹ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 2.

³⁰ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

Zusammenhang begründet die Idee einer autonomen Kunst, die nicht zwangsläufig mit ihrer Umgebung verbunden ist und ihr vielleicht sogar fremd ist. Diese Überlegung zeugt von der maßgeblichen Bewusstwerdung des Bildes als Bild. Sie beruht grundlegend darauf, dass die Malerei als Tafelbild zu einem materiellen Gegenstand wird, der angeboten, verkauft und besessen werden kann.³¹ Die Form des Tafelbildes ist damit Bedingung und Ausgangspunkt einer Reflexion über die Malerei selbst.³²

Unbekannte Käufer_innen

Die Künstler_innen am *schilderpand* wissen nicht wer die von ihnen angebotenen Malereien schlussendlich kaufen wird. Im Zuge der Reformation und den Aufständen gegen die politische Bevormundung der Habsburger stellen weder Kirche noch Hof Aufträge. In der Vergangenheit haben sie die Produktion von Altargemälden, Freskomalereien oder fürstlichen Portraits beauftragt. Die Bildtradition klärte eindeutig wie die Darstellungen auszusehen hatten, welche Erwartungen zu erfüllen waren und mit welchen Ergebnissen die Auftraggeber_innen schließlich zufrieden sein würden. Am Markt von Antwerpen kaufen nun vor allem städtische Bürger_innen bereits vorproduzierte Malereien. In den höheren Preiskategorien werden weiterhin Malereien in Auftrag gegeben. In den unteren Preiskategorien aber wird in großem Ausmaß über standardisierte Bildsujets, Kopien und Reproduktionen für einen anonymen Markt produziert.³³ Es ist eine maßgebliche Entwicklung, dass die Künstler_innen aus eigener Initiative Bilder produzieren, ohne ihre Abnehmer_innen zu kennen. Sie müssen jede Interessent_in erst überzeugen ihre Arbeit zu erstehen.

Es sind Privatpersonen, die sich diese Tafelbilder aneignen und sie anschließend in ihren Häusern aufhängen. Die Bilder können direkt vom Markt aus mit nach Hause genommen werden. Demnach werden auch vorrangig kleine und mittlere Formate angeboten, denn diese sind leicht zu transportieren und können nach Belieben umgehängt werden, da sie im Allgemeinen keinen speziellen Raum benötigen.³⁴ Sie werden nun vor allem in der privaten Umgebung gesehen und auch in den neuen Gebäuden der städtischen Institutionen. Damit verändert sich das Verhältnis der Betrachter_innen zum Bild. Die Kirchen waren Orte, in denen vor den Bildern in Andacht und Anbetung innegehalten wurde.³⁵ Mit der Reformation verlagert sich die Bildbetrachtung in den säkularen Bereich und damit wird eine Andacht vor den Bildern irrelevant. Im alltäglichen Raum wird das Bild zu einem greifbaren Gegenstand, der in seiner andauernden Gegenwart nicht unnahbar ist und dem trotzdem ein symbolischer Wert zukommt, der das Verlangen begründet, das Bild zu besitzen.³⁶ Zusätzlich zu der alltäglichen Vertrautheit mit Bildern müssen diese auch ein bestimmtes

³¹ Vgl. Stoichita 1998, S. 22.

³² Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 1.

³³ Vgl. Vermeylen 2003, S. 7.

³⁴ Vgl. Vermeylen 2003, S. 139.

³⁵ Vgl. Hammer-Tugendhat, Wintersemester 2015/2016, Vorlesung 1.

³⁶ Vgl. Stoichita 1998, S. 180.

Bedürfnis stillen. Denn der Reichtum der Bürger_innen alleine erklärt noch nicht die große Nachfrage nach Malerei in der gesamten Gesellschaft.³⁷ Zwischen 1565 und 1585 besitzt jeder Haushalt in Antwerpen durchschnittlich 10,68 Bilder. Insgesamt gibt es zu diesem Zeitpunkt 1 549 Maler_innen in der Stadt. Auch Haushalte der unteren Einkommensschichten besitzen Bilder. Es sind billige Malereien und Reproduktionen, oft wahrscheinlich nicht gerahmt und insgesamt von schlechter Qualität, aber für die Entwicklung der Malerei dennoch wesentlich, dass auch diese Haushalte in ihrem privaten Besitz über Bilder verfügen.³⁸ Der Besitz von Bildern ist also nicht ausschließlich noblen Eliten vorbehalten, sondern das Angebot deckt alle Preissegmente ab und generiert damit auch eine Nachfrage in den unteren Einkommensschichten.³⁹

Selbstverständnis als Künstler_innen

Am *schilderpand* wird das Tafelbild direkt von der Künstler_in an die Käufer_in übergeben. Wie jeder andere Gegenstand am Markt muss es von den Verkäufer_innen angepriesen und von den Interessent_innen kritisch beurteilt werden. Auf Basis von Angebot und Nachfrage wird schließlich der Preis des Bildes verhandelt und bestimmt.⁴⁰ Strukturell gesehen verkaufen die Maler_innen am Markt genauso wie andere Handwerker_innen ihre Produkte. Sie messen ihrer Tätigkeit einen besonderen Stellenwert zu und entwickeln so ein bestimmtes Selbstverständnis ihres Berufes als Künstler_innen, durch das sie sich maßgeblich von den anderen Handwerkstätigkeiten abgrenzen. Um am modernen kapitalistischen Markt zu bestehen, positionieren und spezialisieren sich die Künstler_innen in ihrer Tätigkeit.⁴¹ Das Produzieren für den freien Markt impliziert eine große ökonomische Unsicherheit, da der Verkauf nicht gesichert ist. Die schwierige finanzielle Lage der Künstler_innen spitzt sich in der Zerrissenheit der allgemeinen sozialen Situation zu.

Neben dem *schilderpand* verkaufen die Künstler_innen ihre Arbeiten direkt aus dem Atelier, bieten sie in Auktionen an oder greifen auf die Dienste von Kunsthändler_innen zurück. Diese sind prinzipiell dafür zuständig, potenzielle Kund_innen anzuwerben und sie davon zu überzeugen, die Arbeit zu kaufen. Sie leiten damit das Gespräch über Malerei an. Vielfach sind diese Vermittler_innen und Händler_innen Frauen von Malern.⁴² Besonders um 1570, in der Zeit des niederländischen Aufstandes und des Ikonoklasmus, sind viele Kunsthändler_innen tätig. Sie versuchen die Bilder trotz der Unruhen zu verkaufen und im ikonoklastischen Diskurs zu verorten.⁴³

³⁷ Vgl. Vermeylen 2003, S. 159. und Alpers 1998, S. 14.

³⁸ Vgl. Vermeylen 2003, S. 166.

³⁹ Vgl. Vermeylen 2003, S. 169.

⁴⁰ Vgl. Vermeylen 2003, S. 6.

⁴¹ Vgl. Draxler, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 3.

⁴² Vgl. Vermeylen 2003, S. 78.

⁴³ Vgl. Vermeylen 2003, S. 84.

Die traditionellen Strukturen der Arbeit aus dem Mittelalter bewähren sich nicht mehr und die finanzielle Situation der Künstler_innen ist damit umso unberechenbarer. So verfügten die Zünfte im Mittelalter über politische Macht und boten in ihren streng organisierten Zusammenschlüssen auch soziale Sicherheit. In Antwerpen müssen sich zwar alle tätigen Künstler_innen der Gilde von St. Lukas anschließen, aber deren Organisation und Aufgabe ist nicht mehr mit jener der mittelalterlichen Zünfte zu vergleichen. Die Gilde von St. Lukas regelt das allgemeine Geschehen am Markt und schützt ihn vor externen Einfluss-Faktoren. Es geht dabei aber nicht um eine gegenseitige wirtschaftliche Absicherung innerhalb der Gilde.⁴⁴ Viele Künstler_innen verarmen mit den Konjunkturschwankungen des Marktes. Auch kommt es am unkontrollierten Markt zu Überproduktionen, die den Verkauf der einzelnen Künstler_innen unsicher machen. Um ihre Position am Markt zu festigen, spezialisieren sich die Künstler_innen auf ausgewählte Bildinhalte. Einige malen ausschließlich eine Form der Landschaft, andere nur bestimmte Stillleben oder Genrebilder. Sie können sich so am Markt positionieren und auf die zunehmend spezifischeren Nachfragen der Kund_innen reagieren. Außerdem wird damit das Angebot am Markt sukzessive erweitert.⁴⁵ Es werden neue Bildgenres geschaffen, die nicht mehr traditionellen sakralen und höfischen Bildideen folgen, sondern auf die Nachfrage am Markt reagieren und vermehrt bürgerlich ideologische und psychologische Elemente zeigen sowie soziale und politische Werte kommunizieren. Diese neuen Genres werden binnen kürzester Zeit über Kopien und Drucke weiter vermarktet.⁴⁶

Indem die Künstler_innen immer wieder ein und dasselbe Sujet malen, erzielen sie eine hohe technische Meisterschaft und der handwerkliche Aspekt ihrer Arbeit rückt stark in den Vordergrund.⁴⁷ Es geht ihnen nicht um Erfindungen, sondern um eine besonders feine Ausführung der Idee. Sie distinguieren sich als *fijnschilders* von den anderen Handwerker_innen.⁴⁸ Nachdem sich die Künstler_innen nicht mehr als gewöhnliche Handwerker_innen verstehen, ist es für sie ein zentrales Thema, welche Stellung sie in der Gesellschaft beziehen und wie sie sich persönlich positionieren können.⁴⁹ Die Künstler_innen entwickeln so ein Selbstbewusstsein ihres Berufes und ihrer Arbeit gegenüber. Sie signieren die Malereien mit ihrem Namen, fertigen Selbstportraits an und in Schriften wie dem *schilder-boeck* von Karel van Mander werden einzelne Persönlichkeiten beschrieben. Diese Formen der Selbstthematisierung zeigen, dass die Künstler_innen ihrer Tätigkeit einen besonderen Stellenwert geben.⁵⁰

⁴⁴ Vgl. Hammer-Tugendhat, Sommersemester 2011, Vorlesung 20.

⁴⁵ Vgl. Vermeylen 2003, S. 144ff.

⁴⁶ Vgl. Vermeylen 2003, S. 168 ff.

⁴⁷ Vgl. Alpers 1983, S.112f.

⁴⁸ Vgl. Alpers 1988, S.19 und 98f.

⁴⁹ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 3.

⁵⁰ Vgl. Stoichita 1998, 234f.

Bewertung von Malerei

Mit der Situation am Markt entwickeln sich Bewertungskriterien von Malerei, mit denen Bilder voneinander unterschieden werden und zu unterschiedlichen Preisen gehandelt werden. Mit der großen Preisspanne kann das Angebot erweitert werden und auch Käufer_innen aus den unteren Gesellschaftsschichten erreicht werden.⁵¹ Vor allem Reproduktionen und Kopien weiten das Marktangebot in die unteren Preissektoren aus.

Die neuen Druckverfahren ermöglichen es technisch, Bilder vergleichsweise günstig zu reproduzieren. Durch die hohe Auflage erlangen die Bilder sowohl demografisch als auch geografisch eine große Reichweite. Menschen mit geringen Mitteln können sich Drucke im Gegensatz zu originalen Malereien leisten und die Stiche von Malereien können günstig in ganz Europa vertrieben werden. Durch die Zirkulation dieser Stiche können Malereien über die eigene Region hinaus verglichen werden.⁵² Es ist eine gängige Praxis, die Malereien anderer Meister_innen und auch die eigenen vielfach zu kopieren. Prinzipiell sind die angebotenen Malereien am Markt nicht als Einzelstücke gedacht, sondern sie werden als standardisierte Objekte hergestellt.⁵³ Die Vorstellung des Originals und seine Abgrenzung von der Kopie existiert im 16. Jahrhundert noch nicht. Erst mit der massiven Praxis des Kopierens erhält das einzelne Original einen symbolischen Stellenwert.⁵⁴ Das ist daran zu erkennen, dass die Meister_innen beginnen, ihre Arbeiten zu signieren, und dass Händler_innen Zertifikate für Bilder ausstellen.⁵⁵

In der Beurteilung und Bewertung der Bilder wird das Original nun am wertvollsten erachtet, ihm folgt die Kopie und schlussendlich der Stich. Diese abgestuften Bewertungskriterien durchziehen und formen den Markt.⁵⁶ Mit dem Angebot günstiger Stiche und Malereien kaufen sowohl sehr einfache als auch sehr wohlhabende Bürger_innen Bilder. Durch die Grafik und günstige Malereien wird das Angebot in die Breite getrieben und zugleich erzielen einige wenige Malereien hohe Preise. Reiche Bürger_innen spekulieren mit der Wertsteigerung bestimmter Arbeiten, die zu ersten Sammlerstücken werden.⁵⁷ Der undefinierte, relative Wert der Malerei schafft damit schon am frühen Kunstmarkt das Potenzial für Spekulation. Es gibt in diesem Sinne keine Form der Wertgarantie, aber es gibt sehr wohl Kriterien, nach denen Bilder beurteilt und bewertet werden.⁵⁸ Das heißt, es wird versucht differenziert zu betrachten, was Bilder voneinander unterscheidet und einigen Bildern wird mehr Wert zugemessen als anderen.⁵⁹

⁵¹ Vgl. Alpers 1983, S. 115.

⁵² Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, *Differenz-Erfahrung*, Wintersemester 2019/2020, Vorlesung 1.

⁵³ Vgl. Vermeylen 2003, S. 172.

⁵⁴ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 3.

⁵⁵ Vgl. Vermeylen 2003, S. 166.

⁵⁶ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 2.

⁵⁷ Vgl. Alpers 1988, S. 94.

⁵⁸ Vgl. Draxler, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 3.

⁵⁹ Vgl. Alpers 1983, S. 45.

Malerei verhandeln

Die Künstler_innen am Markt von Antwerpen im sechzehnten Jahrhundert stehen vor der Situation, ihre Tätigkeit grundlegend neu ausrichten zu müssen, da sich die Verhältnisse drastisch verändern. Sie können auf keine tradierten Strukturen mehr zurückgreifen. Weder Kirche noch Hof geben weiter Aufträge, und damit gelten auch die bisherigen Erwartungen an das Bild nicht mehr. Die Künstler_innen müssen neue Strategien für die Produktion entwickeln und die neuen Geldgeber_innen des Bürgertums von ihrer Arbeit überzeugen. Das ist gerade zu Beginn mit einer großen Unsicherheit und Unklarheit dem Bild selbst gegenüber verbunden. Es ist nicht eindeutig, welche Aufgaben den Bildern zukommen und über welchen Status sie verfügen. Um am Markt zu bestehen, müssen die Künstler_innen den Stellenwert ihrer Tätigkeit behaupten. Sie legen sowohl monetär als auch symbolisch einen Wert für die Produkte ihrer Arbeit fest.⁶⁰ Dieser Wert ist als Behauptung relativ und wird von den Interessent_innen am Markt in Frage gestellt. Diese diskutieren mit den Künstler_innen über die Arbeit und zusammen einigen sie sich schließlich auf einen monetären Wert. Der Wert der Malerei ist nicht materiell zu belegen. Er manifestiert sich im Wesentlichen in einem Diskurs, wie der Verhandlung am Markt. Der Wert der Malerei ist damit sowohl im monetären Sinne als auch in seiner symbolischen Dimension ein Verhandlungswert.⁶¹

Inwertsetzung aufgrund der Ungewissheit

Besonders in den reformatorischen Bewegungen wird der Status des Bildes grundlegend in Frage gestellt und ein hoch angespanntes Verhältnis zum Bild artikuliert.⁶² Die Künstler_innen können in dieser Situation nicht einfach den traditionell definierten Strukturen von Bildproduktion und Rezeption folgen. Sie sind gezwungen sich durch diese Debatten mit dem Bild selbst auseinander zu setzen. Mit dem Diskurs wird auch über Bildinhalte und Bedeutungszuschreibungen gesprochen. So wird es möglich, dass etwas wie eine intendierte Bedeutung in der Malerei abgebildet wird und man darüber nachzudenken beginnt, was in Bildern zu sehen ist und wie es dargestellt wird.⁶³ Der Bildinhalt wird nicht einfach nur als Abbild einer Erzählung hingenommen, sondern er muss erklärt werden.

Die Arbeit der Künstler_innen steht zwar grundsätzlich zur Debatte, dennoch scheinen die Bilder gerade in diesem Moment ein bestimmtes Bedürfnis zu stillen. Denn, dass Bilder und die Beziehung zu ihnen so intensiv und ernsthaft diskutiert werden, zeigt, dass ihnen eine hohe symbolische Bedeutung zukommt, die nicht geklärt ist. Die Ungültigkeit der traditionellen Strukturen und auch die medial bedingte Kontextlosigkeit und Unbestimmtheit des Tafelbildes schaffen ein Universalisierungspotenzial des Bildes.⁶⁴ Als autonomes Bild

⁶⁰ Vgl. Alpers 1988, S. 108f.

⁶¹ Vgl. Draxler, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 2.

⁶² Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 8.

⁶³ Vgl. Draxler, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 3.

⁶⁴ Vgl. Draxler, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 7.

kann es mit einer beliebigen Bedeutung aufgeladen werden, die anschließend verhandelt wird. Diese Bedeutung kann an sich nicht eindeutig sein und für sich alleine stehen, denn sie wird im Diskutieren und Interpretieren generiert. Daher muss die Malerei unbedingt mit den Interessent_innen am Markt verhandelt werden. Sie wird dabei von einem Bild ohne intendierter Bedeutung unterschieden.⁶⁵ Die Malerei ist also in ihrer symbolischen Dimension als etwas Bedeutendes notwendigerweise auf den Diskurs ausgerichtet, welcher wiederum auf der Ungewissheit des Marktes und dem Tafelbild als Ware beruht.

Subjektive Kritik als Wertsicherung

Im Diskutieren prüft die Interessent_in den im Prozess der Kommodifizierung behaupteten Wert der Künstler_in. Nachdem die tradierten Bewertungskriterien nicht mehr zutreffend sind, wird in der Verhandlung, versucht die Bedeutung zu objektivieren und vergleichbar zu machen. Die Interessent_in äußert Zweifel an der behaupteten Bedeutung, um sich des Wertes des Bildes zu versichern. Sie wägt die Malerei ab und vergleicht sie innerlich mit anderen bekannten Arbeiten um sich ein Urteil bilden zu können.⁶⁶ Erst nachdem die Kritik geäußert und die Gültigkeit der Aussage geprüft ist, kann die Malerei subjektiv rezipiert und als gut empfunden werden.⁶⁷ Die Interessent_in entscheidet sich für ein Bild und es scheint dabei so, als hätte sie den Wert der Malerei selbst erkannt. Die Käufer_in hat das Gefühl, sich individuell entschieden zu haben und von der Malerei überzeugt worden zu sein. Diese präsente Position des Individuums ist auch in Bezug auf das städtische Bürgertum zu verstehen, in dem sich ein tiefgreifendes Selbstverständnis der Bürger_innen bildet, die sich ihrer politischen Möglichkeiten und auch ihres persönlichen Handlungsspielraum bewusst werden.

⁶⁵ Vgl. Draxler, Wintersemester 2016/2017, Vorlesung 9.

⁶⁶ Vgl. Stoichita 1998, S. 304.

⁶⁷ Vgl. Draxler, Wintersemester 2018/2019, Vorlesung 5.

Conclusio

Das Bild wird in den Niederlanden ab dem sechzehnten Jahrhundert grundlegend neu gedacht und erfährt maßgebliche Veränderungen in Produktion und Rezeption. Die Malerei wird zu einer Ware, die am Markt angeboten und von Privatpersonen erstanden wird. Diese Entwicklung geht einher mit einer allgemein schwierigen politischen und sozialen Lage. Die brutalen Konflikte des Achtzigjährigen Krieges und der Reformation wirken sich direkt auf die Wirtschaft in Antwerpen aus. Der städtische Handel ist eng verbunden mit dem Kunstmarkt. Dadurch treffen die allgemeinen Krisen die Künstler_innen unmittelbar in ihrer Tätigkeit. Sie sind gezwungen, ihre Arbeit neu zu formulieren und sich zwischen den politischen Fronten zu positionieren, um weiter bestehen zu können.

Die Malerei wird als etwas formuliert, dem eine inhärente Bedeutung zukommt. Die Idee, dass die Malerei eine Bedeutung trägt, grenzt sie vom gängigen Kunsthandwerk ab. Es ist anzunehmen, dass der Malerei dadurch ein hoher symbolischer Stellenwert zugeschrieben wird, nachdem sie in der gesamten niederländischen Gesellschaft anzutreffen ist. Auch Haushalte aus niedrigen Einkommensschichten besitzen günstige Malereien und Reproduktionen. Das ist möglich, weil am Markt Bilder in unterschiedlichen Preisklassen angeboten werden. Was wiederum bedeutet, dass nicht jedes Bild denselben Wert hat und sie unterschiedlich beurteilt und eingeschätzt werden. Malerei wird so zu einer Ware am Markt, deren endgültiger Wert erst verhandelt werden muss.

Notwendig dafür ist, dass sie zu einem autonomen Gegenstand wird, in Form des Tafelbildes. Die handwerklichen Qualitäten des Bildes sind weiterhin ein wichtiges Beurteilungskriterium. Wesentlich ist aber, dass die rein abstrakt behauptete Bedeutung zum Konsens wird und als Wert am Markt auftaucht. Für diese Haltung der Malerei gegenüber ist es notwendig, dass ihre Aufgabe mit dem Umbruch in der Bildtradition ungeklärt ist. Sie ist nicht mehr Illustration rein biblischer oder mythologischer Erzählungen und auch nicht mehr nur repräsentatives Abbild.

Um eine Arbeit verkaufen zu können, muss demnach eine Bedeutung aufgestellt und der Wert der Arbeit festgelegt werden. Aus derselben Ungewissheit schafft sich das Selbstbewusstsein der Malerei und der Künstler_innen. Sie thematisieren den Bildstatus selbst und entwickeln ein spezifisches Selbstverständnis ihres Berufes. Dennoch oder gerade deshalb kann die Haltung der Malerei gegenüber nicht eindeutig sein. Am Markt wird die Malerei notwendigerweise im Zuge des Verhandelns kritisiert. Die aufgestellte Bedeutung wird von den Interessent_innen in Frage gestellt, um sie anschließend zu sichern und subjektiv annehmen zu können. Die Bedeutung und in Folge der zugewiesene Wert der Malerei ist damit ein symbolischer Wert, der an sich relativ ist und mit der Verhandlung festgeschrieben.

Der Moment der Kritik und der damit einhergehende Diskurs ist zentral für unsere modernen Kunstauffassung. Nur weil über Kunst gesprochen wird, ist es möglich, eine intendierte Bedeutung abzubilden. Die Kritik selbst wird daher schon in den Bildern beschworen, um sie anschließend als Teil der Rezeption zu besprechen. Bis heute ist das aus den künstlerischen Arbeiten und dem dazugehörigen Ausstellungswesen nicht wegzudenken.

Bibliografie

Vorlesungen

Helmut Draxler, *Die Mobilisierung der Bilder*, Wintersemester 2016/2017

Helmut Draxler, *Die Realität der Malerei*, Sommersemester 2018

Helmut Draxler, *Eine Philosophie der holländischen Malerei*, Wintersemester 2018/2019

Daniela Hammer-Tugendhat, *Zyklus-Vorlesung Nr. 20*, Sommersemester 2011

Daniela Hammer-Tugendhat, *Mimesis-Symbolik-Repräsentation*, Wintersemester 2015/2016

Daniela Hammer-Tugendhat, *Differenz-Erfahrung*, Wintersemester 2019/2020

Literatur

Svetlana Alpers, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, 1983, Chicago.

Svetlana Alpers, *Rembrandt's enterprise. The studio and the market*, 1988, Chicago.

Christopher Atkins, *Painting for the Market*, 2012, Amsterdam.

Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, 1992, Wien.

David Freedberg, Jan de Vries (Hg.), *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, 1991, Santa Monica.

Christine Göttler, Bart Ramakers, Joanna Woodall (Hg.), *Trading Values in Early Modern Antwerp*, 2014, Leiden Boston.

Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, 2009, Köln Weimar Wien.

Elizabeth Alice Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, 1999, New Haven London.

Claartje Rasterhoff, Filip Vermeulen, *Mediators of trade and taste, Dealing with demand and quality uncertainty in the international art markets of the seventeenth century*, In: *De Zeventiende Eeuw*, 31/2015, S. 138-158.

Joseph Schumpeter, *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie*, 2005⁸, Tübingen Basel (Nachdruck der deutsche Erstausgabe 1946).

Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, 1998, München.

Filip Vermeulen, *Exporting Art across the Globe: The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century*, In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, *KUNST VOOR DE MARKT 1500-1700*, 50/1999, S.12- 29.

Filip Vermeulen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, 2003, Turnhout.

Mariët Westermann, *A Worldy Art. The Dutch Republic, 1585-1718*, 2005, New Haven London.

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Bachelorarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteiler_in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'V. Mhny', written in a cursive style.

Mödling, 08.06.2020