

Tanja Michalsky

## Landschaft als kollektives Imaginarium

Die niederländischen Landschaften der Neuzeit haben in der Geschichte der Landschaftsmalerei nicht zuletzt deshalb eine Sonderstellung, weil sie eine besonders große Gruppe bilden und ein überdurchschnittlich breites Publikum hatten.<sup>1</sup> Schon Mitte des 16. Jahrhunderts bemerkte Giorgio Vasari gehässig, dass in Flandern Landschaften in der Wohnung eines jeden Schuhflickers zu finden seien, um zu unterstreichen, dass es sich um eine niedere Gattung handle, die insbesondere von nordalpinen Künstlern ausgeführt werde.<sup>2</sup> Die Annahme, dass Niederländer aufgrund ihrer mimetischen Fähigkeiten besonders gute Landschaftsmaler seien, war aber auch in den Niederlanden selbst verbreitet. Schon Dominicus Lampsonius schrieb in der Vita des Jan van Amstel, die Niederländer hätten ihr Gehirn nicht wie die Italiener im Kopf, sondern in ihren Händen, und Jan habe gut daran getan, gute Landschaften zu malen statt schlechte Menschen oder Götter.<sup>3</sup> Im Laufe des 17. Jahrhunderts avancierte das Genre jedoch, wie jüngere Studien zum niederländischen Kunstmarkt gezeigt haben, neben Porträts und Historien zur beliebtesten Bildgattung, und Landschaftsbilder sind nun in mehr als einem Drittel der durch Nachlassinventare erfassten Haushalte nachzuweisen.<sup>4</sup> Kleinere Formate und Drucke konnten zu niedrigeren Preisen erworben werden und waren daher bei fast allen sozialen Gruppen verbreitet.<sup>5</sup> Dies lässt sich nicht allein auf den durch die wachsende Kunstliteratur zunehmend konformen Geschmack der Käufer zurückführen,<sup>6</sup> oder darauf, dass insbesondere in den nördlichen Niederlanden durch den Wegfall religiöser Sujets nach dem protestantischen Bildersturm eine Kompensation gefunden werden musste,<sup>7</sup> sondern es lässt vielmehr darauf schließen, dass sowohl die Bildsprache als auch die in den Bildern explizit wie implizit verhandelten Themen den Interessen des Publikums entsprachen. Dieses Interesse lag hier, in deutlichem Unterschied zu anderen Ländern, darin, neben der Landschaft als einer Repräsentation der natürlichen Welt, auch ihr eigenes Land, also die Niederlande, sehen zu wollen, denn es gehörte zum Selbstverständnis der jungen Nation, dass sie ihr Land sowohl dem Wasser als auch den Spaniern abgetrotzt hatten.<sup>8</sup>

Da der Kunstmarkt in den Niederlanden besonders früh prosperierte, die Künstler ihre Werke auf Auktionen und Lotterien im Wettbewerb mit anderen zur Schau stellten, mussten sie besonders schnell auf Neuerungen reagieren und eigene Innovationen bieten. So kam es innerhalb der Gattung zu einer weitreichenden Ausdifferenzierung und Spezialisierung einzelner Werkstätten und Schulen. Das Repertoire reichte von den eher traditionellen fantastischen Felslandschaften, wie denjenigen von Joos de Momper, über Jahreszeitenlandschaften, die in der Nachfolge von Pieter Bruegels berühmten Zyklus etwa von Sebastian Vrancx variiert wurden und sich auf den Kreislauf der Natur beziehen,<sup>9</sup> bis zu pathetisch „heroischen“ Landschaften von Jacob van Ruisdael und Umkreis, die für das Erlebnis roher Natur eine eigene Rhetorik entwickelten – von idealen oder „italianisierenden“ Landschaften, die hier durch Cornelis Huysmans und Philips Wouwerman vertreten sind,<sup>10</sup> bis hin zu den Subgenres der Wald-,<sup>11</sup> See- und Küstenstücke,<sup>12</sup> nächtlichen Landschaften der Spezialität des Aert van der Neer und fremden Küsten wie jenen von Adam Willaerts.<sup>13</sup> Vor allem wurde ein Bildtypus entwickelt, in dem die Niederlande selbst topisch zu dem Bild verdichtet wurden, das wir heu-

<sup>1</sup> Noch immer bietet den besten Überblick über das Material: *Masters of the 17<sup>th</sup>-Century Dutch Landscape Painting*, Ausst.-Kat. Boston - Amsterdam, Philadelphia 1987; vgl. auch die konventionellere Aufbereitung für die südlichen Niederlande in: *Die flämische Landschaft 1520-1700*, Ausst.-Kat. Essen - Wien, Lingen 2003, sowie meine Rezension in: *Kunstchronik* 57, 2004, S. 242-245. Eine gute Einführung in das jüngere Verständnis bietet Reindert Falkenburg u.a. (Hg.): *Natuur en landschap in de nederlandse kunst 1500-1850*, Zwolle 1998; sowie Tanja Michalsky: *Projektion und Imagination. Niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit in Geographie und Malerei*, München 2010 (im Druck). Vgl. auch den Überblick bei Nils Büttner: *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 150-213. Michael North: *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2001; Alan David Chong: *The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland*, in: *Masters of the 17<sup>th</sup>-Century Dutch Landscape Painting*, Ausst.-Kat. Boston - Amsterdam, 1987, S. 104-120; John Michael Montias: *Cost and Value in Seventeenth Century Dutch Art*, in: *Art History* 10, 1987, S. 93-105.

<sup>2</sup> Vasari schrieb dies 1547 an Benedetto Varchi, s. Detlev Zinke: *Patinirs Weltlandschaft. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1977, S. 84. Zur italienischen Theorie der Landschaft vgl. Karen Hope Goodchild: *Towards an Italian Renaissance Theory of Landscape*, Ann Arbor 1998.

<sup>3</sup> Dominicus Lampsonius: *Pictorum aliquot celeberrimum Germaniae inferioris effigies*, Antwerpen 1572, S. 11.

<sup>4</sup> Vgl. John Michael Montias: *Art at Auction in 17<sup>th</sup> Century Amsterdam*, Amsterdam 2002. In den Häusern der wohlhabenderen Bürger hingen die Landschaftsgemälde häufig in den Zimmern des Vorderhauses John Michael Montias, John Loughman: *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth Century Dutch Houses*, Zwolle 2000, S. 42 f. u. 68.

<sup>5</sup> Niedrige Preise wurden v.a. bei Auktionen erzielt. Der Wert der Landschaftsbilder richtete sich, wie auch bei anderen Gattungen zunehmend danach, ob sie einem bekannten Künstler zugeschrieben werden konnten, vgl. John Michael Montias, *Auction Sales of Works of Art in Amsterdam (1597-1638)*, in: Reindert Falkenburg u.a. (Hg.): *Kunst voor de markt. Art for the market 1500-1700*, Zwolle 2000, S. 145-193, bes. S. 171f. mit vergleichenden Tabellen nach Sujets und Preisen.



Sebastian Vrancx, Sommerliche Landschaft mit Spaziergängern, o. D.



Cornelis Huysmans, Weite klassische Landschaft mit badenden Figuren im Vordergrund, o. D.



Philips Wouwerman, Reisende bei der Rast vor tiefer Flusslandschaft, 1649



Adam Willaerts, Felsige Küstenlandschaft mit Segelschiffen und Fischern, o. D.

<sup>6</sup> Vgl. zum zeitgenössischen Verständnis der Landschaftsmalerei: Karel van Mander: *Grondt der edel vry schilderconst*, Haarlem 1604, hg. v. Hessel Miedema, 2 Bde., Utrecht 1973, Kap. VIII, in dem er sich an die Maler wendet und Vorgaben zur praktischen Anlage von Landschaftsbildern gibt; und Franciscus Junius: *De pictura veterum libri tre*, Amsterdam 1637, der gebildeten Betrachtern Kriterien zur Beurteilung der Werke vermitteln will. Neben den Künstlerviten von Cornelis de Bie: *Het gulden cabinet van de edele vry schilderconst inhovdende den vande vermaste schilders, architecten, beldthowers ende plaetsnyders, van deese eevw ...*, Antwerpen 1661 (als Faksimile mit einem Vorwort von G. Lemmens, Soest 1971) und Arnold Houbraken: *De groote schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718-21, bieten v.a., Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbare Werelt*, Rotterdam 1678, und Gerard de Lairese: *Het groot schilderboek*, Amsterdam 1707, Einblick in Herstellung und Wahrnehmung der Landschaftsbilder.

<sup>7</sup> So eine gängige These, vgl. North (wie Anm. 1), S. 102.

<sup>8</sup> Vgl. den Überblick zu den wirtschaftlichen Zusammenhängen der Landgewinnung und Landwirtschaft in den Niederlanden von Michael North: *Geschichte der Niederlande*, München 1997, S. 22f.; 43ff. mit Lit.; zum Nation-Begriff der Niederlande vgl. Karel Bostoën: Nation und Literatur in den Niederlanden der Frühen Neuzeit, in: Klaus Garber (Hg.): *Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1989, S. 554-575.

<sup>9</sup> Zur Interpretation des ersten großformatigen Jahreszeitenzyklus von Pieter Bruegel vgl. Tanja Michalsky: Wind und Wetter im Wandel des Jahres. Zur Deutung der Atmosphäre in Pieter Bruegels »Jahreszyklus« (1565), in: Alessandro Nova, dies. (Hg.): *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, Venedig 2009, S. 67-89.

<sup>10</sup> Vgl. zum Bildtypus Margaretha Rossholm Lagerlöf: *Ideal Landscape. Annibale Caracci, Nicolas Poussin and Claude Lorraine*, New Haven, London 1990.

<sup>11</sup> Vgl. Kathleen Borms, Ursula Härting: *Abraham Govaerts der Waldmaler (1589-1626)*, Wommelgem 2003.

<sup>12</sup> Vgl. dazu die wegweisende Arbeit von Lawrence Goedde: *Shipwreck and Tempest in Dutch and Flemish Art: Convention, Rhetoric and Interpretation*, University Park, London 1989.

<sup>13</sup> Joaneath Spicer: A Pictorial Vocabulary of Otherness. Roelandt Saverij, Adam Willarts, and the Representation of Foreign Coasts, in: Reindert Falkenburg u.a. (Hg.): *Natuur en landschap in de nederlandse kunst 1500-1850*, Zwolle 1998, S. 23-51.

<sup>14</sup> Joachim, Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in:

te noch von ihnen haben. Hier finden sich die Windmühlen und Bauernhäuser, Dünen, Polder und Strände, Feldwege und Ruinen des langjährigen Krieges gegen die spanischen Besatzer, deren historische Bedeutung als Konzept eines mit nationalem Stolz betrachteten Landes ihnen erst wieder abgewonnen werden muss.

Will man der Vielgestaltigkeit dieser Landschaftsbilder gerecht werden, muss man sich von dem normativen ästhetischen Modell distanzieren, das aus dem Rückblick eines modernen Landschaftsbegriffes auf die frühere Malerei projiziert wurde. In der Folge des luziden Aufsatzes von Joachim Ritter ist es zum Gemeinplatz geworden, dass die Wahrnehmung von Landschaft sich allein aus der Distanzierung von der Natur ergebe, die „als Landschaft“ zwar ästhetisch, aber nicht mehr unmittelbar vom Subjekt erfahren werden könne.<sup>14</sup> Die Rittersche Formulierung „Natur als Landschaft“ meint ebenso die Entfremdung von der Natur als auch ihre moderne, mit Freiheit konnotierte Aufhebung im Medium der Kunst. Ist dieses Modell erkenntnistheoretisch und in der Tradition der Aufklärung auch einleuchtend, weil zu jeder Erkenntnis die Distanz zum Erkenntnisgegenstand gehört, so engt es doch das Konzept der Wahrnehmung von Natur und Landschaft in der frühen Neuzeit zu sehr ein, weil sie deren Interesse am Entdecken, Verstehen und Erklären der Natur wie auch der Darstellung konkreter Landstriche, die sich ebenfalls in den Bildern Bahn bricht, ausklammert. Die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ist nur zu verstehen, wenn man sie sowohl in dem Rahmen eines marktorientierten Genres, als auch als ästhetische Verdichtung von sinnlichen Erlebnissen und nicht zuletzt als einen Beitrag zur Konzeptualisierung der eigenen Nation begreift.

Landschaft ist ein kulturell kodiertes

Konzept, an dessen Bedeutungshorizont eine Vielzahl von historischen Diskursen aufscheint, zu deren wichtigsten neben Ästhetik, Religion und Naturwissenschaft auch nationales Selbstverständnis und Politik zählen. Diese weit gefasste Definition dient dazu, die hier vorzustellenden Werke der niederländischen Landschaftsmalerei als Ausdruck eines Wechselverhältnisses von Weltbild und kollektivem und/oder individuellem Selbstverständnis zu begreifen. Imaginiert wird in einem Landschaftsbild nämlich nie nur der dargestellte Ausschnitt der Natur, sondern zugleich die Lebenswelt eines Betrachters, dem genau dieser Ausschnitt zurechtgelegt wird – eines Betrachters, der damit weitaus mehr konnotiert als Natur oder das (Wieder-) Erkennen eines natürlichen Ortes. Bereits die Wahl eines hohen oder niedrigen Horizonts situiert den Betrachter im dargestellten Land und lässt ihn teilhaben oder rückt ihn in die Ferne. Atmosphärische Bedingungen, die nicht allein das Wetter meinen,<sup>15</sup> sondern im weiteren Sinn auch narrative Qualitäten wie Müßiggang oder Arbeit der bildinternen Figuren, stimmen die Landschaft und geben Auskunft über ihre ökonomische und soziale Nutzung. Dies lässt sich etwa an den diversen Bildern von holländischen Windmühlen ablesen, die sich, wie in der berühmten Fassung der Mühle von Wijk von Jacob van Ruisdael, mächtig erheben und ebenso das Element des Windes, wie auch dessen wirtschaftlich genutzte Kraft abrufen.<sup>16</sup> Erst die Bildrhetorik kann aus solch scheinbar arbiträr gewählten Landschaftsausschnitten „die optische Versinnlichung des Inbegriffs einer holländischen Windmühle“ machen, wie Max Imdahl sich ausdrückte.<sup>17</sup> Weil Landschaften intersubjektiv verbindliche Erlebnisse simulieren können, dienen sie der kollektiven Imagination, die in den Niederlanden in besonderem Maße national geprägt war.

An einigen Bildern der Ausstellung sei zunächst erläutert, welche Bedeutungen den Landschaften im 17. Jahrhundert zugewiesen werden konnten und wie die zeitgenössische Rezeption vorzustellen ist: Die *Berglandschaft mit Reisenden* von Joos de Momper ist als ein großartiger Prospekt nach Kriterien angelegt, wie sie der einflussreiche Haarlemer Kunsttheoretiker Karel van Mander propagierte.<sup>18</sup> Farblich in drei klare Bildgründe geschieden – Braun für den Vordergrund, Grün für den Mittelgrund und Blau für die weite Ferne, die sich wiederum besonders gut vom Gelb des Sonnenlichtes absetzt – wird uns eine spektakuläre Felsenlandschaft geboten, die wir mit den bildinternen Figuren, die wohl auf einer Reise durch das Felsmassiv sind, durchmessen können. Vorbei an den sehr groß geratenen Repoussoirbäumen am rechten Bildrand können wir uns auf die Ebene des Reiters begeben, mit ihm den Bettler und etwas später das mahnende Wegkreuz passieren, um dann das Tal zu erreichen, von dem aus die Berge noch größer erscheinen werden. Natur ist hier als Schauspiel geboten, das fernab von Lokalfarben ganz nach den Maximen einer einfachen Farbperspektive in einem weiten Raum entfaltet wird, durch den sich die kleinen Menschen langsam bewegen. Van Mander riet seinen Malerkollegen, sich am frühen Morgen in die Natur zu begeben, um das Licht zu studieren, dann aber im Atelier die Landschaften folgendermaßen zu konstruieren: Ein paar Menschen sollten sich im Vordergrund befinden, dann sollten so wie bei Pieter Bruegel in der „Bekehrung des Saulus“ (1567) Schwindel erregende Täler dargestellt werden,<sup>19</sup> weiter hinten genügten ein paar mäandernde Linien, die den Blick in die Weite führen – und nie sei die Vielgestaltigkeit zu vergessen, die erst die Schönheit mit sich bringe.<sup>20</sup> Sieht man das Bild mit den Augen des zeitgenössischen Kunstkritikers, so ist es sehr gelungen, eben weil es in seiner Vielgestaltigkeit und mit Anleihen bei der Natur Schönheit produ-



Joos de Momper der Jüngere, Berglandschaft mit Reisenden, Ende 1620er Jahre

Ders. (Hg.): *Subjektivität*, Frankfurt am Main 1974, S. 141-163. Hauptbeispiel Ritters ist die Besteigung des Mont Ventoux durch Petrarca 1337, in der Natur als Landschaft wahrgenommen wurde, während sie zuvor nur Gegenstand der Philosophie war, S. 146-150; „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“, ebd., S. 150. Vgl. die neue Lektüre von Petrarcas Blick vom Mont Ventoux bei Tanja Michalsky: *Limes ille Galliarum et Hispaniae, Pirenaeus vertex, inde non cernitur*. Zum Verständnis von Land und Landschaft in verschiedenen Medien des italienischen Spätmittelalters, in: Karl-Heinz Spieß (Hg.): *Landschaften im Mittelalter*, Stuttgart 2007, S. 237-266.

<sup>15</sup> Vgl. zur Darstellung des Wetters in niederländischen Landschaftsbildern Tanja Michalsky: *Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus*, in: Andrea von Huelsen-Esch u.a. (Hg.): *Bilderzählungen - Zeitlichkeit im Bild*, Köln, Weimar 2003, S. 85-105; sowie zuletzt zur historischen Wetterentwicklung: Rüdiger Glaser, Enrico Vincelli: *Wetter- Witterung- und Klimadeutungen in Mitteleuropa seit dem Spätmittelalter – Ikonologie zwischen Logos und Mythos*, in: Alessandro Nova, Tanja Michalsky (Hg.): *Wind und Wetter. Die Ikonologie der Atmosphäre*, Venedig 2009, S. 267-301.

<sup>16</sup> 1670, Amsterdam Rijksmuseum.

<sup>17</sup> Max Imdahl: *Die Mühle von Wijk*, Stuttgart 1968, S. 7 u. 24.

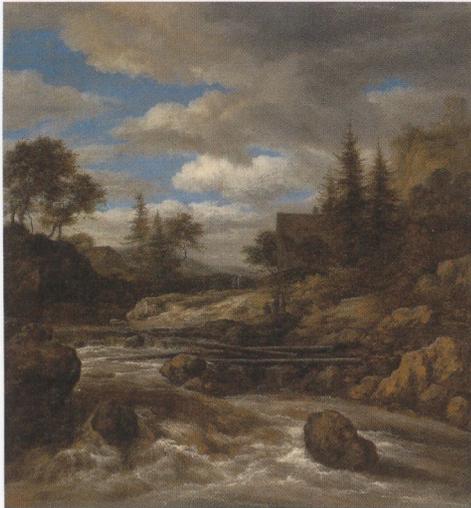
<sup>18</sup> Van Mander 1604 (wie Anm. 6).

<sup>19</sup> Ebd. § 25. Van Mander bezieht sich auf das Bild im Kunsthistorischen Museum in Wien, vgl. dazu Philippe und Francoise Roberts-Jones: *Pieter Bruegel der Ältere*, München 1997, S. 140f.

<sup>20</sup> Ebd. § 23.



David Teniers der Jüngere, Landschaft mit Bauernhaus, um 1637



Jacob Isaacksz. van Ruisdael, Wasserfall, um 1660



Jacob Isaacksz. van Ruisdael, Wasserfall in hügeliger Waldlandschaft, um 1663

ziert. Trotz der maßgeschneiderten Komposition, die den Gesetzen der Kunst folgt, ist das Bild aber auch noch von der christlichen Sicht auf die göttliche Schöpfung durchwoben, derer es zu gedenken gilt, wenn man die Großartigkeit der Natur erfassen will. Damit steht sie in der Tradition der so genannten Weltlandschaft des 16. Jahrhunderts, die darauf angelegt war, die gesamte Welt mit Bergen, Tälern, Flüssen und den ebenfalls meist kleinen Menschen in einem Bild zu verdichten.<sup>21</sup>

David Teniers' *Landschaft mit Bauernhaus* aus den 1630er Jahren ist erheblich nahsichtiger angelegt und zeigt eine Dünenlandschaft, die der konkreten ländlichen Lebenswelt der Niederländer nachempfunden scheint. Ein stark verschatteter Vordergrund lädt in den Bildraum ein, der durch eine Diagonale in die dunklere linke Hälfte mit dem stattlichen Bauernhaus und die rechte, sonnenbeschienene Hälfte mit dem durch die Dünen verlaufenden Weg eingeteilt ist. Zwei Bauern sind unter einem auffallend großen Galgen in ein Gespräch vertieft. Zeitgenossen hätten für eine solche Landschaftsversion den schillernden Begriff „schilderachtig“, also malerisch, verwendet, um zum Ausdruck zu bringen, dass selbst unspektakuläre Details besonders genau dargestellt und erst dadurch bildwürdig wurden.<sup>22</sup> Die ‚malerischen‘ Landschaften bieten jedoch mehr, als diese ästhetische Kategorie vermuten lässt. Sie konzeptualisieren die Vorstellungen des eigenen Landes durch den Blick auf seine Besonderheiten, wie sie sich in dem schwer zu durchschreitenden Dünensand, in dem alten Bauernhaus und nicht zuletzt auch in dem Galgen manifestieren, der hier nicht zufällig oder aus rein kompositorischen Gründen steht, sondern die staatliche Gewalt vergegenwärtigt, die auch noch in der einfachsten und abgelegensten Gegend des Landes präsent ist. Gerade die gefälligen, in Dunkelbraun, Grün und Ocker gehaltenen Landschaften der so genannten ‚tonalen Malerei‘, die ab den 1620er Jahren ausgehend von Haarlem in Mode kam, machen in ihrem farblich reduzierten und erzählerisch zugespitzten Modus deutlich, wie Landschaftsbilder nicht nur die Natur, sondern auch das Land selbst zum Thema machen können: Hier ist es ein Land, das trotz oder gerade wegen der Widerspenstigkeit seiner konkreten Materialität – also der Schwere des Sandes in den Dünen und der Stärke des Windes an der Küste, sowie eines Bodens, der zwar fruchtbar ist, aber doch mit vielen Mühen für die Landwirtschaft nutzbar gemacht werden muss – den Stempel seiner Bewohner trägt.<sup>23</sup> Bestärkt wird diese Interpretation dadurch, dass zur gleichen Zeit zahlreiche Drucke entstanden, die auch als Kompendien zu kaufen waren, in denen die so genannten „Kleinen Landschaften“ die Besonderheiten der Niederlande und ihrer jüngsten Geschichte ästhetisch aufbereiteten.<sup>24</sup> Durch die immense Verbreitung eines explizit als kleine Form angelegten Landschaftstypus, der sich nicht aus der Weltlandschaft, Arkadien oder anderen tradierten Topoi ableiten ließ, sondern eine Vorstellung etablierte, die der eigenen, regional bestimmten Lebenswelt entnommen schien, bekam dieses Konzept eine besondere Relevanz. Landschaft ist in diesem Fall, frei nach W.J.T. Mitchell, ein Medium, in dem nicht nur Natur und Mensch, sondern Natur und Gesellschaft zueinander in Beziehung gesetzt werden.<sup>25</sup>

Jacob van Ruisdael hingegen lässt auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn und damit zugleich in der Hochphase der niederländischen Landschaftsmalerei in den 1660er Jahren einen rauschenden Bach direkt auf den unteren Bildrand und damit die Betrachter zufließen.<sup>26</sup> Am blauen Himmel türmen sich dunkle Kumuluswolken, die die Atmosphäre verdichten und den Bildraum nach oben abschließen. Etwa in der Mitte des Bildes befinden sich am rechten Ufer winzig kleine Figuren, die anscheinend spazieren gehen und das Naturschauspiel

goutieren. Hell erleuchtet ist der unebene Weg, auf dem ein weiteres Spaziergängerpaar auszumachen ist. Zu beiden Seiten des Tales erheben sich karge, mit wenigen wuchtigen Bäumen bewachsene Hänge. Hoch oben thront am rechten Rand eine Burg, die mit ihrem dunklen Gemäuer schon fast an die Wolken stößt. – Thema einer solchen *Landschaft mit Wasserfall*, von denen Ruisdael allein über 150 produziert hat, ist die ungebändigte Natur, die die Menschen einerseits zu fürchten haben, die sie andererseits aber in ihrer Schönheit genießen können. Konventionelles Zeichen für die im 17. Jahrhundert häufig thematisierte Vergänglichkeit inmitten der belebten Natur sind die gefällten Baumstämme, die hier horizontal über dem Wasser schweben – oder in anderen Bildern zwar noch verwurzelt aber doch bereits abgestorben sind.<sup>27</sup> Mit der konkreten, topographisch erfassbaren Landschaft der Niederlande, die bekanntlich eher flach und von Kanälen anstelle von Gebirgsbächen durchzogen ist, hat ein solches Bild nichts zu tun. Die frei aus bekannten Versatzstücken komponierte Landschaft bietet vielmehr ein ästhetisches Erlebnis von Natur, welche noch immer für die göttliche Schöpfung steht, als deren Teil sich jene gläubigen Christen verstanden, die man als Adressaten und Käufer voraussetzen kann.<sup>28</sup> Landschaft ist hier das Medium, in dem die zeitgenössischen, längst in einer von Menschenhand weitgehend veränderten Umwelt lebenden Betrachter die scheinbar freie Natur imaginär und gemeinsam mit den bildinternen Figuren auskosten können.<sup>29</sup>

Noch einmal anders greift schließlich Jan van Goyen auf das Land zu, wenn er in seiner *Flachlandschaft* einen betont niedrigen Horizont wählt, an dem das Land, das von breiten Wasserläufen und -stauungen durchzogen wird, von den dunklen Wolken in eine gleichmäßige Farbigkeit getaucht wird. Anders als bei

<sup>21</sup> Vgl. dazu Walter S. Gibson: *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton (N. J.) 1989.

<sup>22</sup> Boudewijn Bakker: Schilderachtig: Discussions of a seventeenth-century term and concept, in: *Simiolus* 23 (1995), S. 147-162.

<sup>23</sup> Zur Genese der nationalen niederländischen Landschaft siehe: Tanja Michalsky: *Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaftsmalerei als Ausdruck nationaler Identität*, in: Klaus Bußmann, Elke Anna Werner (Hg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*, Stuttgart 2004, S. 333-354.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Catherine Levesque: *Journey Through Landscape in 17th Century Holland: The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park, Penn. 1994, und Michalsky 2004 (wie Anm. 23).

<sup>25</sup> Vgl. W.J.T. Mitchell: Theses on landscape, in: Ders. (Hg.): *Landscape and Power*, Chicago - London 1994, S. 5, konstatierte, Landschaft sei kein Genre sondern ein Medium, das den Austausch zwischen Mensch und Natur zum Ausdruck bringe.

<sup>26</sup> Zu den zahlreichen Wasserfällen Ruisdaels vgl. Seymour Slive: *Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*, New Haven 2001, S. 153-248. E. John Walford: *Jacob Ruisdael and the Perception of Landscape*, New Haven 1991.

<sup>27</sup> Grundlegend zur ikonologischen Deutung von Landschaft Hans Joachim Raupp: Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung in Baden Württemberg* 17, 1980, S. 85-110. Zu Ruisdael vgl. Wilfried Wiegand: *Ruisdael Studien: Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*, Hamburg 1971; Ulrike Wegener: Zur Landschaftskonzeption Jacob van Ruisdaels. Bilderfindung und Naturbeobachtung, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 36, 1997, S. 113-125. Vgl. auch den kritischen Umgang mit der ikonologischen Lektüre in Tanja Michalsky: *Zeit und Zeitlichkeit. Annäherungen an Jacob van Ruisdaels spätes Werk Der Sonnenstrahl*, in: Andrea von Huelsen-Esch, Jean-Claude Schmitt (Hg.): *Die Methodik der Bildinterpretation*, 2 Bde., Göttingen 2002, Bd. I, S. 117-155.

<sup>28</sup> Zur umstrittenen Bedeutung der Konfession in der Rezeption der niederländischen Landschaftsmalerei siehe Reindert Falkenburg: *Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth Century Landscape Art - a Critical Evaluation*, in: Paul Corby Finney (Hg.): *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids 1999, S. 343-368.

<sup>29</sup> Vgl. zur Veränderung der holländischen Landschaft Audrey M. Lambert: *The Making of the Dutch Landscape: An Historical Geography of the Netherlands*, London 1971.



Jan van Goyen, Blick über eine weite Flachlandschaft, 1647



Willem van Bommel, Landschaft mit Ruinen und Figurenstaffagen, o. D.



David Vinckboons, Gebirgsflusslandschaft mit eleganten Figuren, o. D.



Aert van der Neer, Nächtliche Kanallandschaft mit Feuer in einem Dorf, um 1660



Abraham van den Rande (zugeschrieben), Bewaldete Landschaft mit rastenden Wanderern, o. D.

Teniers wird die Landschaft nicht im Detail dargeboten, sondern eher panoramatisch, so als könne man von einem leicht erhöhten Standpunkt weit blicken und die Erstreckungen des Landes ermessen. Derartige Ansichten haben der niederländischen Malerei in der Nachfolge der Untersuchungen von Svetlana Alpers den Ruf eingebracht, sie würden sich an der Kartographie der Zeit orientieren und das unspektakuläre Land mehr oder weniger nüchtern beschreiben.<sup>30</sup> Man kann das Verhältnis von Kartographie und Landschaftsmalerei aber auch anders verstehen, mussten sich die Maler doch angesichts einer stark um sich greifenden Kartenproduktion, deren Drucke in den Wohnräumen der betuchten Bürger mit den Bildern konkurrierten, etwas Besonderes, ihrem Medium Gemäßes einfallen lassen. Die zahlreichen Flachlandschaften, als deren Vertreter vornehmlich Philips Koninck zu nennen ist, lassen sich demnach auch als künstlerisch eigenständige Antwort auf die in Büchern, Drucken und Karten um sich greifenden neuen Konzeptualisierungen der Niederlande verstehen.<sup>31</sup> Sie konzentrierten sich auf die Atmosphäre, wie sie in geometrisch projizierten, auf Grenzen und ökonomische Daten ausgerichteten Karten gerade nicht visualisiert werden konnte. Im Bild von Goyens sind es das Spiel von Licht und Schatten, das durch die Wolken erzeugt wird, sowie die Feuchtigkeit, die sich in den satten, dunklen Farben des Vordergrundes niederschlägt. Die Luftperspektive führt außerdem dazu, dass die topographischen Details im Hintergrund nurmehr schemenhaft erscheinen, und das Auge immer wieder in die hellgelb gezeichneten Flecken des Vordergrundes holen.

Diese Beispiele zeigen ein breites Spektrum, in dem Landschaft einerseits das historische Naturverständnis spiegelt, das sich in konventionellen Raumkompositionen oder in sinnlich dargebotenen Naturphänomenen entfaltet, und in dem andererseits implizite Betrachter greifbar werden, die fiktive Entwürfe ebenso wie Schilderungen des konkreten Landes mitsamt seinen ökonomischen und sozialen Einschreibungen zu schätzen wussten.

Die konkrete Rezeption einzelner Bilder zu rekonstruieren, ist sehr kompliziert, denn je nach Hängungs- oder Sammlungskontext wurde ihnen eine ganz unterschiedliche Aufmerksamkeit zuteil, die von reinem Dekor, über kennerschaftliches Bewerten bis hin zum intensiven Dialog mit einzelnen Werken reichte. Gemäldepaare, wie jenes späte Beispiel von Willem van Bommel (1630-1708) wurden gemeinhin als Supraporten verwendet, hingen also, kompositorisch aufeinander abgestimmt, gleichsam als Teil der Innendekoration an den Übergängen zu anderen Räumen.<sup>32</sup> Gerard de Lairese betont in seinem Malerbuch, dass die Künstler sich hier ganz nach dem Auftraggeber und dem Lichteinfall des Raumes zu richten hätten und insbesondere bei der Anlage des Horizontes die hohe Hängung bedenken müssten.<sup>33</sup> Nichtsdestotrotz sollte es sich um Landschaften mit Staffage handeln, um den allgemeinen Maßstäben an eine gute Landschaft, die letztlich immer von Menschen belebt sein musste, Genüge zu tun. Dunkle, geheimnisvoll gestimmte Landschaften hingegen, wie etwa die *Gebirgsflusslandschaft* von David Vinckboons oder die *Nächtliche Kanallandschaft* von Aert van der Neer, setzen eher ein langsames und genaues visuelles Abtasten der Bilder voraus, bei dem sich die vielen versteckten Details, die den Reiz der Darstellungen ausmachen, überhaupt erst erschließen. Das heißt jedoch nicht, dass sie dementsprechend platziert waren, denn die zahlreichen flämischen Kabinettbilder, also Gemälde, die reale oder fiktive Kunstsammlungen zeigen, sowie einige holländische Interieurs lassen darauf schließen, dass zumindest die großen Landschaften generell im ober-

<sup>30</sup> Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998, Kap. IV.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Tanja Michalsky: *Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung*, in: Gisela Engel u.a. (Hg.): *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, Frankfurt am Main 2002, S. 436-453; dies.: *Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit*, in: Jürg Glauser, Christian Kiening (Hg.): *Text-Bild-Karte. Kartographie der Vormoderne*, Freiburg 2007, S. 319-349.

<sup>32</sup> Vgl. Wolf Eiermann: *Willem van Bommel (1630-1708). Monografie mit kritischem Werkverzeichnis der Gemälde*, Petershof 2007.

<sup>33</sup> Vgl. in der dt. Ausgabe: Gerard de Lairese: *Das große Malerbuch*, 2 Bde. Nürnberg 1728-30, S. 122-124. Er bespricht die Hängung der Landschaften in einem eigenen Unterpunkt.

ren Bereich der Wände hingen und die kleineren Exemplare sich meist auf engem Raum neben anderen Genres behaupten mussten.<sup>34</sup>

Jene Bilder, auf denen Orte in den Niederlanden selbst entworfen wurden, das gilt es zu betonen, dürften von den Zeitgenossen erheblich anders wahrgenommen worden sein als von uns modernen Betrachtern, da vieles, was uns heute idyllisch erscheint, seinerzeit andere Konnotation hervorrief. Julie Hochstrasser hat mit guten Argumenten dafür plädiert, dass Straßen, wie etwa die auf Abraham van den Randes Landschaft weniger für das Wandern in der Natur standen, sondern vielmehr das gute Straßennetz dokumentierten, auf das die Niederländer ähnlich stolz waren wie auf die Wasserstraßen, die dem Lastverkehr dienten.<sup>35</sup> Die Ruinen, wie Schloss Egmond bei Meindert Hobbema dürfen nicht mit romantischen Ruinen verwechselt werden, sondern sie rekurrieren auf die nicht lange zurückliegenden kriegerischen Auseinandersetzungen mit den Spaniern und haben eher den Status von nationalen Erinnerungsorten. Auch die See, die in Jacob Esselens *Dünenlandschaft* hinter den Sicherheit bietenden Dünen mit vielen Schiffen genutzt wird, ist im historischen Verständnis trotz der Angst vor der ständig drohenden Überflutung vor allem eine der wichtigsten Ressourcen für die holländische Wirtschaft.

Am deutlichsten wird der Umstand, dass die Landschaft aus visuellen Topoi zusammengesetzt wurde, an Hybridformen, wie der *Küstenszene mit Fischerbooten* von Jan van Os, die bereits aus der Spätphase stammt. Hier sind das Bauernhaus mit einer der von Albert Cuyp salonfähig gemachten Kühe und die Küste mit sturmgepeitschter See wie in einer Collage aneinander gerückt. Anstelle eines weiten Landschaftsraumes, wie wir ihn bei Momper gesehen haben, oder dem pathetischen Naturspektakel eines Ruisdael handelt es sich hier um ein Pastiche mit spezifischen Qualitäten der Niederlande, wobei im Aufeinanderprallen von Vorder- und Hintergrund auf die Wahrscheinlichkeit eines solchen Prospektes kaum Rücksicht genommen wird.<sup>36</sup> Trotz räumlicher Verengung und kühner Kombination von Bildelementen bewegt sich das Werk im Rahmen der erprobten kompositorischen Anlage mit den bekannten Farben, die längst ihrerseits für einen Typus niederländischer Landschaft stehen. Van Os entwirft gleichsam aus dem Setzkasten landschaftlicher Topoi ein reiches Land, dem das Wasser nichts anhaben kann und in dem Bauern und Fischer friedlich miteinander leben, obgleich die Natur immer Gefahren bereit hält.

Aufs Ganze gesehen lässt sich festhalten, dass die niederländische Landschaft nur vor dem Hintergrund eines höchst ausdifferenzierten Kunstmarktes zu verstehen ist, dessen Akteure, also Künstler, Händler und Käufer, die kollektive Imagination von Landschaft in zuvor ungekanntem Ausmaß vorangetrieben haben. Landschaftsbilder waren nicht nur beliebt, sondern sie waren allgegenwärtig. Grundlage dieser Entwicklung war sowohl der Wunsch nach einem ästhetischen Naturerlebnis als auch die spezifische historische Situation der Niederländer, die das eigene, ‚schilderachtige‘ Land unter anderem im Medium der Malerei konstruierten. In dieser visuellen Konstruktion der Niederlande, die sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Geographie und Ethnologie erklärt, die das Spezifische einzelner Länder aus deren geographischen Bedingungen und der historischen und ökonomischen Entwicklung abzuleiten suchten, liegt ihr besonderer Beitrag zur Stiftung niederländischer Identität und auch zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Kunsthistorisch bedeutsam sind die ästhetischen Mittel, die mit behutsamer Betrachterinvolvierung die Natur als weiten, atmosphärisch gestimmten oder auch mächtigen und gefährvollen Raum entfalteten oder aber das Land als bearbeiteten und bewohnten Raum sinnlich erlebbar machten.



Meindert Hobbema, Die Ruinen von Schloss Egmond in Egmond an den Hoef, 1660er Jahre



Jacob Esselens, Dünenlandschaft mit Fischern und Reisenden, o. D.



Jan van Os, Küstenszene mit Fischerbooten auf stürmischer See, o. D.

<sup>34</sup> Vgl. zu den flämischen Galeriebildern Ursula Härting: ‚doctrina et pietas‘ über frühe Galeriebilder, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone kunsten Antwerpen* 95, 1993, S. 95-133; zu den holländischen Bildern mit Landschaften siehe Wolfgang Stechow: *Landscape Paintings in Dutch Seventeenth Century Interiors*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 11, 1960, S. 165-184.

<sup>35</sup> Julie Berger Hochstrasser: *Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, in: Reindert Falkenburg u.a. (Hg.): *Natuur en landschap in de nederlandse kunst 1500-1850*, Zwolle 1998, S. 192-221.

<sup>36</sup> Vgl. ähnliche Verfahren auch im Werk von Donck, dazu Michalsky 2004 (wie Anm. 23).

**Jacob Isaacksz. van Ruisdael**

*Wasserfall*, um 1660

Öl auf Leinwand, 68,5 x 65 cm

S. 38

**Jacob Isaacksz. van Ruisdael**

*Waldlandschaft mit einem Teich*, um 1665

Öl auf Leinwand, 51,8 x 62 cm

S. 39

**Jacob Isaacksz. van Ruisdael**

*Wasserfall in hügeliger Waldlandschaft*, um 1663

Öl auf Leinwand, 61 x 74 cm

S. 40

**David Vinckboons**

*Gebirgsflusslandschaft mit eleganten Figuren*, o. D.

Öl auf Holz, 58,8 x 89,3 cm

S. 41

**Herman Saftleven ( zugeschrieben)**

*Weite von Bergen gesäumte Flusslandschaft*, Mitte 17. Jhd

Öl auf Leinwand, 90 x 137 cm











**Cornelis Huysmans**

*Weite klassische Landschaft mit badenden Figuren im Vordergrund, o. D.*  
Öl auf Leinwand, 65 x 82 cm

S. 44 - 45

**Willem van Bommel**

*Landschaft mit Ruinen und Figurenstaffagen, o. D.*  
Öl auf Kupfer, 2 Gemälde, je 28,5 x 36 cm

S. 46

**Gillis Peeters I.**

*Bewaldete Gebirgslandschaft, 1636*  
Öl auf Holz, 37,5 x 49,5 cm

S. 47

**Claes Dircksz. van der Heck**

*Gebirgslandschaft, 1636*  
Öl auf Leinwand, 62 x 87 cm











**Joos de Momper der Jüngere**

*Berglandschaft mit Reisenden, Ende 1620er Jahre*

Öl auf Holz, 46,5 x 75 cm

S. 50

**Abraham van den Rande (zugeschrieben)**

*Bewaldete Landschaft mit rastenden Wanderern, o. D.*

Öl auf Leinwand, 76 x 117 cm

S. 51

**Pieter van Asch**

*Flusslandschaft mit Jagdgesellschaft, o. D.*

Öl auf Holz, 42 x 62,7 cm

S. 52

**David Teniers der Jüngere**

*Landschaft mit Bauernhaus, um 1637*

Öl auf Leinwand, 71 x 104 cm

S. 53

**Sebastian Vrancx**

*Sommerliche Landschaft mit Spaziergängern, o. D.*

Öl auf Holz, 73 x 103,8 cm

S. 54

**Meindert Hobbema**

*Die Ruinen von Schloss Egmond in Egmond an den Hoef, 1660er Jahre*

Öl auf Holz, 40 x 53 cm

S. 55

**Otto Marseus van Schrieck**

*Landschaft, 1652*

Öl auf Holz, 41,8 x 64,3 cm















**Thomas Heeremans**

*Fähren vor einer Taverne, o. D.*  
Öl auf Leinwand, 60,3 x 51,4 cm

S. 58

**Johannes Pietersz. Schoeff**

*Holländische Flusslandschaft mit Bauernhäusern und Fischerbooten, o. D.*  
Öl auf Holz, 47,5 x 67 cm

S. 59

**Dionys Verburg**

*Weite Flusslandschaft mit einem Reiter und weiteren Figuren im Vordergrund, o. D.*  
Öl auf Leinwand, 66 x 100 cm

S. 60

**Jan van Goyen**

*Blick über eine weite Flachlandschaft, 1647*  
Öl auf Holz, 33,5 x 58 cm

S. 61

**Jan van Goyen**

*Einbringung des Fischfangs in Abendstimmung, 1652*  
Öl auf Holz, 35,5 x 58 cm











**Adam Willaerts**

*Felsige Küstenlandschaft mit Segelschiffen und Fischern, o. D.*

Öl auf Eichenholz, 40,5 x 88 cm

S. 64

**Jacob Esselens**

*Dünenlandschaft mit Fischern und Reisenden, o. D.*

Öl auf Leinwand, 66,2 x 90,5 cm

S. 65

**Philips Wouwerman**

*Reisende bei der Rast vor tiefer Flusslandschaft, 1649*

Öl auf Leinwand, 68 x 98,5 cm







**Jan (Johan) van Kessel**

*Winterlandschaft mit Reisig-Sammler, o. D.*

Öl auf Leinwand, 33,6 x 41,2 cm

S. 68

**Francesco Foschi**

*Winterlandschaft mit Reisenden, um 1750*

Öl auf Leinwand, 48 x 72,5 cm

S. 69

**Francesco Foschi**

*Hügelige Winterlandschaft, o. D.*

Öl auf Leinwand, 105 x 143 cm

S. 70

**Aert van der Neer**

*Nächtliche Kanallandschaft mit Feuer in einem Dorf, um 1660*

Öl auf Leinwand, 41,5 x 54,6 cm

S. 71

**Aelbert Cuyp**

*Mondlandschaft mit Fischerboot, um 1650*

Öl auf Leinwand, 81 x 109 cm











**Jan van Os**

*Küstenszene mit Fischerbooten auf stürmischer See, o. D.*

Öl auf Leinwand, 32,5 x 43,5 cm

