

NILS BÜTTNER

“Noordsche lantgezigten” – Allaert van Everdingen, Jacob van Ruisdael und die neue Sicht auf die Welt in der Kosmographie

Ein um 1660 entstandenes Gemälde Jan Vermeers (1632 – 1675), das einen Herren und eine Dame beim Wein zeigt, vermag einen lebendigen Eindruck von der niederländischen Wohnkultur um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu vermitteln (Abb. 1).¹ Dazu gehörten nicht nur Teppiche auf den Tischen und Stühle mit geschnitzten Löwenköpfen, sondern augenscheinlich auch Gemälde: Deutlich ist an der hinteren Wand des Raumes ein düsteres Landschaftsbild in einem schweren goldenen Rahmen zu erkennen. Gemälde schmückten seinerzeit aber nicht nur die Wände in den Wohnungen der Reichen, wie der englische Diplomat und Gelehrte John Evelyn (1620 – 1706) bezeugt, der 1641 durch die Niederlande reiste. Nicht ohne Verwunderung vermerkte er in seinem Tagebuch, Gemälde seien dort so verbreitet, daß selbst einfache Bauernhäuser damit ausgestattet seien.² Als bildlichen Beleg für diese Beobachtung lassen sich wiederum gemalte Interieurs anführen, so eine 1672 von Jan Steen (1626 – 1679) gemalte Bauernhochzeit, die für derartige Genreszenen typisch ist: Hinter der figürlichen Szene mit trinkenden, musizierenden und tanzenden Bauern hängt an der rückwärtigen Wand des ansonsten karg möblierten Zimmers eine Waldlandschaft.³ An-

1 Jan Vermeer, *Das Glas Wein*. Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 912 C. – Albert Blankert: *Jan Vermeer*, Oxford 1978, S. 158, Nr. 8.

2 Austin Dobson (Hrsg.): *The Diary of John Evelyn*, Bd. 1, London 1906, S. 32: “We arrived late at Rotterdam, where was their annual mart or fair, so furnished with pictures (especially landscapes and drolleries, as they call those clownish representations), that I was amazed. Some of these I bought, and sent into England. The reason of this store of pictures, and their cheapness, proceeds from their want of land to employ their stock, so that it is an ordinary thing to find a common farmer lay out two or three thousand pounds in this commodity. Their houses are full of them, and they vend them at their fairs to verry great gains.” – Die von Evelyn behauptete weite Verbreitung derartiger Bilder, mag auch eine 1661 von Quiringh Brekelenkam gemalte Schneiderwerkstatt bezeugen (Öl auf Leinwand, 66 x 53 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. C 112). Vgl. Angelika Lasius: *Quiringh Brekelenkam, Doornspijk 1992 (Ars Picturae, Bd. 3)*, S. 96, Nr. 56, Taf. III.

3 Jan Steen, *Bauernhochzeit*. Öl auf Holz, 38,5 x 50 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. A 388. Vgl. Pieter J. J. van Thiel (Hrsg.): *All the paintings of the Rijksmu-*

gesichts heutiger Preise für niederländische Gemälde mag ein derart kostbar erscheinender Wandschmuck verwundern. Im 17. Jahrhundert war das nichts Besonderes. Das belegt auch der Reisebericht von Evelyns Landsmann Peter Mundy (1596 – 1668), der 1640 schrieb, daß es für den Bilderhunger der Niederländer wohl keinen Vergleich gäbe:

As For the art off Paintings and the affection off the people to Pictures, I thincke none other goe beyond them, there having bin in this Country Many excellent Men in that Faculty, some att presentt, as Rimbrannt, etts., All in general striving to adorne their houses esp.[ecially] the outer or street roome, with costly peeeces, Butchers and bakērs not much inferiour in their shoppes, which are Fairely sett Forth, yea many tymes blacksmithes, Coblers, etts., will have some picture or other by their Forge and in their stalle. Such is the genrall Notion, enclination and delight that these Country Native[s] have to Paintings.⁴

Auch Mundy bestätigt damit aus eigener Anschauung den von Jan Steen oder von Vermeer gewährten Blick in gemalte Interieurs.

Gemälde waren allem Anschein nach in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ein durchaus bezahlbarer Luxus und vor allem gemalte Landschaften waren weit verbreitet und erfreuten sich größter Beliebtheit. Tatsächlich wurden wohl zu keiner Zeit und an keinem Ort je so viele Landschaften gemalt wie in Holland im sogenannten "goldenen Zeitalter", der Zeit Rembrandts und Ruisdaels. Aus zeitgenössischen Nachlaßinventaren ist errechnet worden, daß mehr als ein Drittel aller holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts dem Landschaftsfach angehörte. Deren Preise lagen oft nicht höher als zwei Gulden, während zur gleichen Zeit ein lohnabhängiger Arbeiter fünf bis sieben Gulden in der Woche verdiente.⁵

Hier drängt sich die Frage auf, warum diese andernorts sonst wenig geachtete und gepflegte Bildgattung in den Niederlanden zu solcher Blüte gelangen konnte und wie die von der Provinz Holland wirtschaftlich und

seum in Amsterdam: A completely illustrated catalogue, Amsterdam/Maarsen 1976, S. 522.

4 Richard C. Temple (Hrsg.): *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia 1608 – 1667*, Bd. 4, London 1925, S. 70. – Mundys Bericht läßt sich auch die Schilderung des Franzosen Jean de Parival zur Seite stellen, der ganz ähnliche Beobachtungen machte. Vgl. Jean de Parival: *Les délices de la Hollande*, Amsterdam 1669, S. 26.

5 Zu den Kunstpreisen: John Michel Montias: *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982, bes. S. 259. – Ders.: *Le Marché de l'art aux Pays-Bas (XV^e – XVII^e siècles)*, Paris 1996. – Zu den Lohnverhältnissen ausführlich: Johannes Dillen, *Van rijkdom en regenten: handboek tot de economische en sociale geschiedenis van Nederland tijdens de Republiek*, Den Haag 1970.

politisch geführte Republik der Vereinigten Niederlande, die mit ihren sieben Provinzen kaum größer war als das heutige Niedersachsen, mehr Landschaftsmaler hervorbringen konnte als jedes andere Land Europas.⁶

Da sind zunächst einmal die politischen Verhältnisse zu bedenken. Es ist hier nicht der Ort, in aller Ausführlichkeit die historischen Ereignisse auszubreiten, die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts zur Unabhängigkeit der Niederlande führten. In groben Zügen lassen sie sich dahingehend zusammenfassen, daß in den späten 1560er Jahren, wegen einiger verwaltungsmäßiger, ökonomischer und religiöser Streitpunkte, unter denen die Freiheit der Religionsausübung aus Sicht der Bevölkerung der wichtigste war, ein Aufstand gegen die spanisch-habsburgische Regierung König Philipps II. (1527 – 1598) ausbrach. Dieser Aufstand führte zu einem Unabhängigkeitskrieg, den anfangs Prinz Willem von Oranien, der Graf von Nassau (1533 – 1584), anführte. Der Brennpunkt dieses Krieges verlagerte sich im Lauf der Jahre aus den südlichen Niederlanden immer stärker in den Norden. Mit der Zeit gelang es den Aufständischen dort nach chaotischen Anfängen erste militärische Erfolge zu erringen und eine Stabilisierung der politischen Lage zu erreichen.⁷ Nachdem 1585 die Hafencity Antwerpen in spanische Hände gefallen war, flüchteten zahlreiche Kaufleute und Handwerker in den Norden. Amsterdam und einige andere Städte, wie Haarlem und Leiden, konnten durch den Zustrom qualifizierter Fachkräfte einen fulminanten Aufschwung verzeichnen. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts war die Republik auf dem besten Wege, politisch und ökonomisch eine Großmacht zu werden. Sie forcierte die koloniale Expan-

6 Gerade im letzten Jahrzehnt ist eine große Zahl von Büchern zur niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts erschienen, wobei vor allem die Frage der ikonographischen Bedeutung diskutiert wurde. Zusammenfassend: Lawrence O. Goedde: *Naturalism as Convention*, in: Wayne Franits (Hrsg.): *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, S. 129 – 143. – Bis heute grundlegend: Wolfgang Stechow: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London 1966. – Einen umfassenden Einstieg bietet: Peter C. Sutton (Hrsg.): *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Katalog einer Ausstellung im Rijksmuseum, Amsterdam, im Museum of Fine Arts, Boston und im Philadelphia Museum of Art, Boston 1988. – Eine gute Einführung in die komplexen historischen Bedingungen für die Entstehung der Landschaftsmalerei gibt Gerd Unverfehrt: *Abbild und Wunschbild*, in: Ernst Schubert und Bernd Hermann (Hrsg.): *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1994, S. 122 – 136.

7 Zur historischen Situation: Jonathan Israel: *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477 – 1806*, Oxford 1995, S. 169 – 398. – Harm Klüeting: *Das konfessionelle Zeitalter 1525 – 1648*, Stuttgart 1989, S. 253 – 276.

sion, und für Künste und Wissenschaften begann eine nie gekannte Blütezeit.⁸ Der Calvinismus wurde in den nördlichen Niederlanden zwar nicht zur Staatsreligion, jedoch zur privilegierten Konfession. Die Lehre Calvins bestimmte das Alltagsleben und wirkte auch auf die Kunst. In Anlehnung an das zweite Gebot hatte der Reformator 1536 in seiner *Institutio Christianae Religionis* verordnet, daß nur gemalt werden dürfe, "was unsere Augen fassen können. Aber da Gottes Majestät weit über alle Wahrnehmung der Augen hinausgeht, darf sie nicht durch unwürdige Schaubilder entweiht werden."⁹ Altarbilder, Kirchenfenster, die biblische Historien schilderten, und figürlicher Kirchenschmuck, galten Calvin und seinen Anhängern als Ausdruck der Abgötterei. Gemälde waren allein im privaten Kontext geduldet. Das konnten neben Historien- und Genrebildern Porträts sein, aber auch Tierstücke, Stilleben oder Landschaften.¹⁰ Derartige Bilder erschienen den Calvinisten sogar als besonders wünschenswert, da sie zur andächtigen Meditation über Gottes Schöpfung Anlaß gaben. Unter Verweis auf die seit der Antike wiederholte und variierte Forderung, daß die Kunst nicht nur erfreuen, sondern auch belehren sollte, galten die Abbildungen der sichtbaren Welt als besonders würdiger Gegenstand, denn "die ganze sichtbare Welt gleicht einem schönen Buch, in dem alle Geschöpfe, große und klei-

8 Henry Mechoulan: Das Geld und die Freiheit. Amsterdam im 17. Jahrhundert, Stuttgart 1992. – Simon Schama: Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, München 1988. – Michael North: Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln/Weimar 1992. – Grundlegend zu den wirtschaftlichen Bedingungen des Aufschwungs: Charles R. Boxer: The Dutch Seaborn Empire 1600 – 1800, London 1965. – Als Einführung in die Kulturgeschichte des niederländischen 17. Jahrhunderts noch immer lesenswert: Johan Huizinga: Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert, Basel 1961. – Conrad Busken-Huet: Rembrandt's Heimath. Studien zur Geschichte der nordniederländischen Kultur im 17. Jahrhundert, Leipzig 1886.

9 Johannes Calvin: Unterricht in der christlichen Religion. Übersetzt und bearbeitet von Otto Weber, Moers 1955, S. 40 – 50. – Klaus Müller (Hrsg.): Johannes Calvins Auslegung der Heiligen Schrift in deutscher Übersetzung, Bd. 2, 1. Hälfte, Moers o. J., S. 392 – 397.

10 Eine umfassende Untersuchung zum protestantischen Umgang mit Bildern liegt leider bis heute nicht vor. Eine Einführung in die komplexe Problematik geben Peter W. Parshall: Kunst en reformatie in de Noordelijke Nederlanden – enkele gezichtspunten, in: Bulletin van het Rijksmuseum 35, 1987, S. 164 – 175 und R. P. Zijp: De iconografie van de reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling, ebd., S. 176 – 192. – Zur komplexen Bilderfrage auch Werner Hofmann: Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog einer Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983, S. 23 – 71.

ne, die Buchstaben sind, die uns die nicht wahrnehmbaren Dinge Gottes zur Anschauung bringen".¹¹

In dieser theologischen und kunsttheoretischen Forderung lag für die Maler jedoch nicht der einzige Grund, sich auf die Produktion profaner Bilder für den privaten Gebrauch zu verlegen: In der angespannten politischen Situation hatten sich die sozialen und ökonomischen Probleme der durch die Rigorosität calvinistischer Predigten aufgewiegelten Bevölkerung 1566 in heftigen Bilderstürmen entladen, in deren Verlauf der bildliche Schmuck zahlreicher katholischer Kirchen im gesamten Gebiet der damaligen Niederlande zerstört worden war.¹² Es wurden dabei nicht nur Bilder zerstört, zugleich war in den nördlichen Provinzen mit der Ausbreitung des Calvinismus die katholische Kirche als Auftraggeber für die Maler ausgefallen. Die meisten von ihnen, so schrieb Samuel van Hoogstraeten (1627 – 1678) rückblickend, hätten sich daher auf niedrige Themen verlegen müssen, zu denen er explizit auch die Landschaftsmalerei zählte.¹³

In Folge der politischen Ereignisse hatten sich zahlreiche aus dem Süden der Niederlande emigrierte Maler in Holland und dort vor allem in Haarlem und Amsterdam niedergelassen – unter ihnen zum Beispiel auch Landschaftsmaler wie Gillis van Coninxloo (1544 – 1607), der aus religiösen Gründen aus Antwerpen geflohen, zuerst nach Frankenthal in der Rheinpfalz und von dort nach Amsterdam gezogen war.¹⁴ Die Folge war eine Übersättigung des gut entwickelten Kunstmarktes. So mußten manche

11 "De geheele werelt is voor onsen ooghen als een schoon boeck, in welcken alle Creaturen, kleyne ende groote dienen, als letteren, om ons de onsienlicke dinghen Gods te doen aenmercken: te weten zijn eewighe kracht, ende Godheyt, ghelijck Paulus seydt [Rom. 1. V. 20]." Zitiert nach: Antonius van der Linde (Hrsg.): *De Nederlandsche Geloofsbelijdenis. Naar den oorspronkelijken nederlandschen druk van 1562. Faksimile*, Nijmegen 1865, fol. 10r. – Zur calvinistischen Naturauffassung vgl. zusammenfassend Huigen Leeflang, in: Boudewijn Bakker und Huigen Leeflang (Hrsg.): *Nederland naar t'leven: Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw. Katalog einer Ausstellung im Rembrandthuis, Amsterdam 1993*, S. 18 – 32.

12 Christine Göttler: *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation: Kirchliche Schenkungen, Ablaß und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Mainz 1996 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 7), S. 127 – 138. – David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566 – 1609*, New York/London 1988 (Ph. D. University of Oxford, 1972), S. 10 – 31. Phyllis M. Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands*, Cambridge 1978, S. 10 – 12.

13 Samuel van Hoogstraeten: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst*, Rotterdam 1678, S. 257.

14 Edgar J. Hürkey (Hrsg.): *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf: Frankenthal um 1600*, Frankenthal 1995, bes. S. 103 – 113.

Maler angesichts verfallender Preise – wie der erwähnten zwei Gulden für ein Landschaftsbild – einem zweiten Erwerb nachgehen oder malten nur noch im Nebenberuf. Unter ihnen gab es Gastwirte, Kellner und Bäcker, Zolleinnehmer und Schiffer, Kunst- und Strumpfhändler, Schulmeister, Ziegelbäcker, Bierbrauer, Tulpenhändler und manch anderes mehr.¹⁵ Oftmals gelang es den Malern nur, durch die massenhafte Produktion eng umgrenzter und damit leicht zu reproduzierender Themen zu ausreichendem Einkommen zu gelangen. Rembrandt, der Historienbilder und Porträts, Allegorien, Landschaften und anderes mehr malte, gehörte in Holland zu den Ausnahmen. Die Regel waren sogenannte „Fachmaler“, das heißt Spezialisten für Porträts wie Frans Hals (1580 – 1666), für Genre- wie Jan Vermeer oder für Landschaftsdarstellungen wie Jacob van Ruisdael (1628 – 1682).¹⁶ Der Haarlemer Maler Jan van Goyen (1596 – 1656) dürfte mit rund 1200 Landschaftsgemälden überwiegend national-holländischer Richtung an der Spitze der Produktion stehen.¹⁷ Die hier nur angedeuteten ökonomischen Umstände – Massenproduktion und Preisverfall – können vielleicht den auffälligen Kunstbesitz auch unterer Schichten erklären; eine Begründung für den hohen Anteil von Landschaftsbildern bieten sie nicht.

Die düstere Landschaft, die Vermeer als Bild im Bild an der Rückwand des gemalten Interieurs zeigt, läßt sich unschwer als ein Gemälde in der Art Jacob van Ruisdaels identifizieren, der zwischen 1660 und 1682 – also zu jener Zeit, da Vermeers Bild entstand – eine große Zahl derartiger Landschaften geschaffen hat (Abb. 2).¹⁸ Ruisdaels erstem Biographen Arnold Houbraken (1660 – 1719) galten sie sogar als seine Spezialität. Im 1721 erschienenen

-
- 15 Gisela Thieme: *Kunsthandel in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Köln 1959, S. 16 f. – Hanns Floerke: *Studien zur Niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und der Sammler*, München 1905, S. 87.
- 16 Vgl. dazu Mariët Westermann: *Von Rembrandt zu Vermeer. Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts*, Köln 1996. – Seymour Slive: *Dutch Painting 1600 – 1800*, New Haven/London 1995 (Pelican History of Art). – Bob Haak: *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1984.
- 17 Christian Vogelaar (Hrsg.): *Jan van Goyen. Katalog einer Ausstellung des Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1996 – 1997, Zwolle 1996*, S. 10 – 21. – Allgemein zum Markt für Landschaftsgemälde: Alan Chong: *The Market for Landscape Painting in Seventeenth-Century Holland*, in: Sutton (Anm. 6), S. 104 – 120.
- 18 Jacob van Ruisdael, *Wasserfall mit Wachturm*. Öl auf Leinwand, 100 x 86 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 378. Vgl. Herzog Anton Ulrich-Museum: *Die holländischen Gemälde – Kritisches Verzeichnis*, bearb. von Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1983, S. 179, Nr. 378. – Allgemein zu Ruisdaels Leben und Werk: E. John Walford, *Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape*, New Haven/London 1991, mit weiterer Literatur.

dritten Band der *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* schreibt er, daß Ruisdael sowohl inländische als auch ausländische Landschaften malte, “aber besonders solche, wo man das Wasser von einem auf den anderen Felsen niederstürzen und schließlich mit Geräusch (worauf sein Name anzuspielden scheint) sich in den Tälern und Ebenen verbreiten sieht: Er wußte das Spritzen des schäumenden Wassers durch das gewaltige Aufklatschen auf die Felsen so natürlich zart und klar durchscheinend darzustellen, daß es nicht anders zu sein schien als natürliches Wasser.”¹⁹ Mit Blick auf den augenfälligen Verismus eines Gemäldes wie der *Landschaft mit dem Wachturm* (Abb. 2), die sich heute im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum befindet, erscheint das posthume poetische Lob angemessen: Nicht nur der Wasserfall, auch die baumbestandenen Felsen wirken überzeugend natürlich, so daß dieses Gemälde – wie Goethe es 1816 formulierte – “vorerst alle Forderungen [befriedigt], die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann”.²⁰ Doch der Anschein trügt. Ruisdaels Gemälde sind alles andere als genaue Wiedergaben eines gesehenen Natureindrucks. Der Vergleich mit anderen, ähnlichen Bildern, die einander einerseits bis in Details hinein gleichen, andererseits eklatant voneinander abweichen, erweist die Wiederholung der Bildmotive und enthüllt den seriellen Charakter dieser Bilder, die alles andere als topographisch genaue Veduten sind. Als Beleg sei hier ein anderes, der *Landschaft mit dem Wachturm* in Format und Ausführung beinahe identisches Gemälde angeführt, das sich ebenfalls in Braunschweig befindet (Abb. 3).²¹ Das so natürlich gemalte Wasser, das

19 Arnold Houbraken: *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Bd. 3, Amsterdam 1721, S. 65 f.: “Hy schilderen inlandsche en buitenlandsche landgezigten, maar inzonderheit zulke, daar men 't water van d'een op de andere Rots, ziet neder storten, eindelyk met geruis (waar op zyn naam schynt te zinspeelen) in een door de dalen, of laagrens zig verspreid: en wist de sprenkelingen, of het schuimende water door het geweldig geklets op de rotzen, zoo natuurlyk dun en klaardoorschynende te verbeelden, dat het niet anders dan natuurlyk water scheen te wezen.” – Die Übersetzung zitiert nach Nils Büttner und Gerd Unverfehrt: Ruisdael in Bentheim, Bielefeld 1993, S. 12 f.

20 Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde.; I. Abteilung: Werke, II. Abteilung: Schriften zur Naturwissenschaft, III. Abteilung: Tagebücher, IV. Abteilung: Briefe, Weimar 1887 – 1919, hier: I. Abt., Bd. 48, S. 162.

21 Jacob van Ruisdael, *Wasserfall mit Bergschloß*. Öl auf Leinwand, 100 x 86 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 377. Vgl. Klessmann (Anm. 18), S. 178 f., Nr. 377. – Weitere verwandte Gemälde befinden sich im Rijksmuseum Amsterdam, im Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), in der Gemäldegalerie Kassel, in der National Gallery London und in einer großen Zahl privater Sammlungen. Vgl. die bis heute als *Ceuvreverzeichnis* nicht abgelöste Monographie von Jakob Rosenberg:

die nordische Landschaft so treffend zu charakterisieren scheint, war nicht auf der Grundlage eigener Anschauung geschaffen. Kaum daß Ruisdael seine Heimat, die Gegend zwischen Haarlem und Amsterdam, je verlassen hätte. Zwar war er in seiner Jugend gereist, doch hatten ihn seine Reisen nur einmal über die engen Grenzen der nördlichen Niederlande hinausgeführt: Gemeinsam mit Nikolas Berchem (1620 – 1683) war er in die Grafschaft Bentheim gereist, die kaum zwanzig Kilometer von Enschede entfernt im Osten an die Niederlande grenzt. Dichte Nadelwälder und wilde Wasserfälle gab es aber auch dort nicht zu sehen.²² Seine so natürlich anmutenden nordischen Landschaften waren ausschließlich nach künstlerischen Vorbildern gestaltet und eher der Phantasie als der Realität verpflichtet. Wie die meisten Maler seiner Zeit arbeitete auch Ruisdael ausschließlich im Atelier, wo er anhand gezeichneter Naturaufnahmen seine Gemälde komponierte. Ausgehend von einer überschaubaren Zahl von Naturstudien und Kompositionsskizzen entstand dort eine große Varietät gemalter Landschaften.²³ Das Wissen um Ruisdaels Arbeitsweise relativiert also den am äußeren Anschein orientierten Eindruck von Naturnähe und entlarvt seine realistisch wirkenden Gemälde als Produkte der Phantasie.

Vorbild und Anregung für Ruisdaels Bilder lieferten die Werke seines Künstlerkollegen Allaert van Everdingen (1621 – 1675), der in den Jahren 1643 bis 1645 nach Skandinavien gereist war (Abb. 4).²⁴ Dokumentarischer Beleg für diese Reise sind neben etlichen Gemälden mit skandinavischen Motiven vor allem einige Zeichnungen, von denen zwei mit dem Hinweis "Oostrÿsen in Noortwegen" versehen sind und deren eine das Datum 1644 trägt.²⁵ Auch Arnold Houbraken erwähnt diese Reise. In seiner *Groote Schou-*

Jacob van Ruisdael, Berlin 1928, S. 79 – 87, Nr. 120 – 254. – Cornelis Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. 4, Esslingen/Paris 1911, S. 64 – 133, Nr. 198 – 439.

22 Vgl. Büttner und Unverfehrt (Anm. 19), S. 37 – 40.

23 Zu Ruisdaels Zeichnungen und seiner Arbeitstechnik: Seymour Slive: Additions to Jacob van Ruisdael I, in: Burlington Magazine 133, 1991, S. 598 – 608; II, ebd. 137, 1995, S. 452 – 457. – Bis heute grundlegend: Jeroen Giltay: De tekeningen van Jacob van Ruisdael, in: Oud Holland 94, 1980, S. 141 – 209. – Seymour Slive, in: Jacob van Ruisdael, Katalog einer Ausstellung im Museum Mauritshuis, Den Haag, und dem Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), Amsterdam 1981, S. 159 – 229.

24 Allaert van Everdingen, Wasserfall mit Blockhaus. Öl auf Leinwand, 105,9 x 127,3 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 363. Vgl. Klessmann (Anm. 18), S. 62, Nr. 363. – Allgemein zu Allaert van Everdingen vgl. Sutton (Anm. 6), S. 307 – 312. – Alice I. Davies: Allart van Everdingen, New York/London 1978.

25 Davies (Anm. 24), S. 105.

burgh schreibt er, daß Everdingen, “als er sich zu Schiff an einen Ort an der Ostsee begeben hatte, in einen gefährlichen Sturm geriet, der ihn, mit oder gegen seinen Willen, nicht ohne Schaden an die norwegische Küste warf”.²⁶ Ergebnis dieser mehr oder weniger unfreiwilligen Reise waren Zeichnungen und Gemälde, die, wie Houbraken schreibt, beweisen, “daß er [Everdingen] ein ausgezeichnete Künstler nicht nur in einzelnen Teilen, sondern in jeder Beziehung war”.²⁷ Ausgezeichnet seien vor allem aber die “Noordsche lantgezigten” – also: “nordischen Landschaften”, “welche er nach der Natur zu zeichnen Gelegenheit fand”.²⁸ Einige Radierungen Everdingens, auf denen ein Künstler gezeigt ist, der zeichnend den gesehenen Natureindruck ins Skizzenbuch bannt, vermitteln einen Eindruck davon, wie seine Landschaftsaufnahmen entstanden (Abb. 5).²⁹

Als Beleg für diese künstlerische Praxis läßt sich auch eine Zeichnung von der Hand Roelant Saverys (1578 – 1639) anführen, den Houbraken als ersten Lehrer des Allaert van Everdingen nennt.³⁰ Das Blatt zeigt einen Wasserfall im Gebirge und weist keinerlei Beischrift oder Beschriftung auf (Abb. 6).³¹ Die steil aufragenden Klippen, über die das Wasser in zwei Kaskaden zu Tal rauscht, legen den Schluß nahe, daß hier Hochgebirge gezeigt wird. Der links im Bild gezeigte kleine Zeichner mag als Ausdruck des Anspruchs auf eine naturnahe Wiedergabe gelesen werden. Darüber jedoch, ob es sich bei dem Wasserfall um eine Vedute oder um eine erfundene Landschaft handelt, sagt dieses Bildmotiv nichts aus. In ihrer kompositorischen Anlage, mit der kulissenhaften Staffelung der Bildgründe, steht Saverys Zeichnung in der Tradition der Landschaften Pieter Bruegels d. Ä.

26 Houbraken (Anm. 19), Bd. 2, S. 96: “want hy zig naar eenige plaats aan de Oost Zee te scheep begeben hebbende beliep hem eene gevarelyke storm, die hem willig of onwillig niet onbeschadigt op de kust van Noorwegen deed belanden.”

27 Ebd., Bd. 2, S. 95: “die altyt betuigen zullen dat hy een groot meester in de konst geweest is, niet in een enkel deel, maar genoegzaam in ’t algemeen.”

28 Ebd., Bd. 2, S. 95 f.: “maar inzonderheit heeft hy uitgemunt in ’t schilderen van Noordsche lantgezichten, daar hy by zeker toeval gelegentheit toe vont om afteekeningen naar leven te maken.”

29 Allaert van Everdingen, Zwei Zeichner in der Landschaft. Radierung, 84 x 148 mm. Vgl. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450 – 1700, Bd. 6, Amsterdam 1952, S. 179, Nr. 63.

30 Houbraken (Anm. 19), Bd. 2, S. 95.

31 Roelant Savery, Wasserfall im Gebirge. Zeichnung in schwarzer Kreide, Rötel und Ocker, grau laviert, 622 x 415 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung, Atlas van der Hem, Bd. 46, fol. 14r. Vgl. Eliska Fucikova, James M. Bradburne u. a. (Hrsg.): Rudolf II and Prague: The Court and the City. Katalog einer Ausstellung in Prag: 30. Mai – 7. September, London 1997, S. 154, Anm. 1.

(um 1528 – 1569).³² Es läßt sich auf den ersten Blick nicht entscheiden, ob Saverys Zeichnung als künstlerische Invention oder als topographische Illustration gesehen werden muß.

Einen ersten Hinweis darauf, daß es sich bei diesem Blatt um eine topographisch intendierte Vedute handelt, liefert die Tatsache, daß Saverys Zeichnung noch heute in einem Weltatlas klebt, den der Amsterdamer Jurist Laurens van der Hem (1621 – 1678) zusammengestellt hat. Van der Hem hatte um das Jahr 1645 begonnen, Karten und topographische Zeichnungen zu sammeln.³³ Im Jahre 1663 erwarb er ein Exemplar der lateinischen Ausgabe von Joan Blaeus (1596 – 1673) *Atlas Maior*, der mit 600 Landkarten größten und zugleich teuersten Kartensammlung seiner Zeit. Dieser elfbändige Atlas wurde zur Grundlage der weiteren Sammelbemühungen van der Hems: Mehr als 1800 Karten, Stadtansichten, Landschafts- und Portraitzeichnungen trug er zusammen und ordnete sie nach und nach in seinen Atlas ein. Bei seinem Tode umfaßte dieses gewaltige Sammelwerk 46 Bände mit annähernd 2500 Landkarten, Ansichten und Bildern von Flora und Fauna.³⁴ Darunter war, neben einigen anderen Zeichnungen Saverys, auch der *Wasserfall im Gebirge*, der van der Hem als Illustration für die Bergwelt der Alpen gedient hatte.

Man könnte geneigt sein, es der Pietätlosigkeit eines geographiebesessenen Holländers des 17. Jahrhunderts zuzuschreiben, daß Saverys Zeichnungen als Kunstwerke mißachtet und als topographische Illustration in einen Atlas eingeklebt wurden, wenn man nicht wüßte, daß Savery von Kaiser Rudolf II. (1552 – 1612) nach Tirol gesandt wurde, um dort "der Natur seltsame Wunder mehr zu erkundigen". Erst dieser 1675 von Joachim von Sandrart (1606 – 1688) in der *Teutschen Academie* kolportierte Kontext der Auftragsvergabe legt den Schluß nahe, daß Saverys Zeichnung tatsächlich schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als topographische Illustration verstanden wurde und vermutlich auch als solche gemeint war.³⁵ Im Kontext der Kunstkammer Rudolfs II. bestand der Wert einer solchen Zeichnung nicht allein darin, daß sie den Stil Roelant Saverys dokumentierte. Ihre Bedeutung gewann sie vor allem dadurch, daß sie eine Landschaft aus dem

32 Vgl. Joaneath Spicer, in: Kat. Prag (Anm. 31), S. 442, die mit Blick auf eine der Tiroler Veduten Saverys konstatiert: "Savery's approach to the composition and execution of this mountain view are closely related to the preceding landscapes."

33 Roelof van Gelder, in: Katalog der Ausstellung: Een wereldreiziger op papier: De atlas van Laurens van der Hem (1621 – 1678), Koninklijk Palais, Amsterdam 1992, S. 15.

34 Ebd., S. 14 – 19.

35 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. 1 (Teil 2, Buch 3), Nürnberg 1675, S. 305.

Herrschaftsgebiet des Kaisers darstellte. Der *Wasserfall im Gebirge* ist hier nur ein Beispiel dafür, daß derartige Zeichnungen nicht nur als Werke eines bestimmten Künstlers geschätzt, sondern auch im Sinne einer Landkarte als geographische Illustration verstanden wurden.

Wenn mit Blick auf die beginnende Neuzeit von Landkarten die Rede ist, so muß man sich vor Augen halten, daß heutige Vorstellungen von den Inhalten geographischer Wissenschaft oder vom Aussehen und der Funktion einer Landkarte sich nicht auf das 16. und 17. Jahrhundert übertragen lassen. So unterschied man in jener Zeit zum Beispiel zwischen geographischen und chorographischen Karten. Während erstere in strenger Aufsicht gegeben waren, angefertigt, um die Entfernung zwischen zwei Punkten auf der Erdoberfläche ausmessen zu können, waren Chorographien ansichtig projiziert. "Chorographia heisset die Beschreibung eines gewissen Districts Landes", liest man 1733 in Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexicon*. Diese Darstellung habe, so heißt es weiter, "nach allen besondern Theilen und Merckwürdigkeiten als Städten Dörffern, Aemtern u. deren Districte u. auch was nur im geringsten zu annotiren vorkömmt" zu erfolgen. "Schließlich ist die Chorographie von der Geographie wie pars a toto unterschieden", heißt es weiter, "als welche letztere die gantze Erde, wie sie in einem nach einander fortgeheth, betrachtet".³⁶ Chorographien zeigten, möglichst den Gesetzen des menschlichen Sehens und der Perspektive folgend, die kleinsten denkbaren Örter, wie "Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches".³⁷ Diese Gegenstände galt es, im Sinne einer topographischen Vedute, ansichtig darzustellen. In seinem noch im 17. Jahrhundert nachgedruckten *Cosmographicus Liber*, den er mit einer Umarbeitung der *Cosmographia* des antiken Geographen Ptolemaeus einleitete, setzte Peter Apian (1495 – 1552) diese Idee 1524 ins Bild, indem er einer Abbildung der ganzen Erde einen im Profil gezeigten Kopf gegenüberstellte, während er dem in Ansicht projizierten Bild einer Stadt Abbildungen eines Auges und eines Ohres beigab. In dem die Abbildung erläuternden Text setzt Apian – Ptolemaeus folgend – die Übung und Geschicklichkeit des Mathematikers in Beziehung zur Geographie, während er die des Künstlers mit der Chorographie verbindet: "Daher benötigt die Chorographie die Darstellung des Ortsbildes und kein Mensch kann chorographi-

36 Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Bd. 5, Halle u. a. 1733, Sp. 2193.

37 Hans von Mzik (Hrsg.): Des Klaudios Ptolemaios Einführung in die darstellende Erdkunde: Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde, Wien 1938 (Klotho: Historische Studien zur feudalen und vorfeudalen Welt, Bd. 5), S. 14.

sche Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren.“³⁸ Allein schon die Darstellungsaufgabe legte es also nahe, die Anfertigung dieser speziellen Karten an Künstler zu übertragen. Die Tatsache nun, daß die Chorographien von Künstlern gefertigt wurden, daß die Sujets der Natur entnommen waren und daß die Darstellung den Gesetzen des menschlichen Sehens und der Perspektive folgte, läßt die Grenzen zwischen dem, was man damals als Chorographie beschrieb, und dem, was man heute Landschaftsbild nennt, fließend erscheinen.

Daß auch Everdingens Ansichten skandinavischer Landschaften durch topographische Interessen motiviert waren, wird durch die Tatsache nahegelegt, daß sein Ausflug nach Skandinavien wohl alles andere als die Folge eines zufälligen Schiffbruchs war. Einiges spricht dafür, daß er die gefährvolle Reise im Auftrag oder zumindest mit Unterstützung der Amsterdamer Kaufmannsfamilie Trip unternahm, die gerade zu jener Zeit verstärkt in Skandinavien zu investieren begann. Um die Wende zum 17. Jahrhundert war Schweden – verglichen mit anderen Ländern Europas – ein ärmliches Entwicklungsland, in dem ein Großteil des Handels noch in Naturalien abgewickelt wurde. Dennoch: Das Land war reich an Rohstoffen wie Eisen, Kupfer und Salpeter, die jedoch wirtschaftlich kaum erschlossen waren.³⁹ Dieser Umstand zog ausländische Kaufleute und Investoren an, denn die Nachfrage gerade nach diesen speziellen Rohstoffen war groß. Unter ihnen war auch der niederländische Kaufmann Louis de Geer (1587 – 1652), der früh die Chancen erkannt hatte, die dieser Markt bot. Im Verlauf des Achtzigjährigen Krieges, der 1568 seinen blutigen Anfang genommen hatte, war der Waffenhandel einer der wichtigsten Zweige des niederländischen Handels, besonders nach der von Maurits von Oranien betriebenen Heeresreform.⁴⁰ War noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts England die Waffenschmiede Europas gewesen, hatte der niederländische Handel die englischen Exporte bald überflügelt. Nachdem 1640 die innenpolitischen Spannungen in einem englischen Bürgerkrieg zu gipfeln drohten, begannen bald die Waffenimporte aus den Niederlanden die Exporte Englands zu überreffen. Als der lange schon drohende Bürgerkrieg 1642 ausbrach, liefer-

38 Ebd., S. 15. Entsprechend bei Peter Apian, *Cosmographicus Liber* [...] *Libellus de locorum describendorum* [...] per Gemmam Phrysium, Antwerpen 1533, fol. 3r.: “Finis verò eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque.”

39 Peter W. Klein: *De Trippen in de 17de eeuw. Een studie over het ondernemersgedrag op de Hollandse stapelmarkt*, Assen 1965, S. 244.

40 Ebd., S. 186 – 188.

ten holländische Kaufleute beiden Kriegsparteien Waffen und Munition.⁴¹ Die Blüte des niederländischen Waffenhandels hatte ihren Grund nicht zuletzt in den Steuervorteilen, die den Händlern geboten wurden. So waren in den Niederlanden zwischen 1584 und 1609 alle kriegswichtigen Materialien von der Einfuhrsteuer ausgenommen. Und auch danach waren die Generalstaaten stets bereit, die niederländischen Importeure zu unterstützen.⁴² Louis de Geer, den seine Zeitgenossen "den Großen" nannten, war einer von ihnen. Wie de Geer durch seine Geschäfte mit der schwedischen Krone zu unermeßlichem Reichtum gelangte, sei hier nur kurz angedeutet: 1611 hatte der erst siebzehnjährige Gustav II. Adolf die schwedische Regierung übernommen. Als Erbteil hatte ihm sein Vater eine leere Staatskasse und drei Kriege hinterlassen, den dänischen, den russischen und den polnischen. Den bei weitem gefährlichsten Gegner schaffte sich der junge König 1613 vom Halse, indem er mit Dänemark den Frieden von Ålfsborg schloß, der ihn jedoch eine Million Reichstaler in specie kosten sollte.⁴³ In Schweden, dessen Staatshaushalt ja größtenteils noch auf Naturalabgaben gegründet war, ließ sich dieser Riesenbetrag nicht aufbringen. So wandte Gustav Adolf sich an die Niederlande, wo ihm 1616 ein Darlehen gewährt wurde, dessen Amortisation und Verzinsung durch Kupferlieferungen erfolgen sollte.⁴⁴ Als wichtigster Geldgeber Gustav Adolfs wurde de Geer zum Bankier der schwedischen Krone und des Hofes. Er übersiedelte nach Schweden. Bei seiner Naturalisation am 27. April 1627 wurden ihm alle metallverarbeitenden Betriebe Schwedens übertragen. Als "Meister über das Schwedische Werk" erhielt er nicht nur die königlichen Rüstungsbetriebe in Pacht, sondern zugleich das Privileg für den Guß von Kanonen. Er vervielfachte die schwedische Erzproduktion und beherrschte binnen weniger Jahre den Weltmarkt.⁴⁵ De Geer hielt das Exportmonopol für schwedisches Eisen und Kupfer, das 1637 bestätigt und um zehn Jahre verlängert wurde. Wohl im

41 Ebd., S. 216 – 217. Vgl. auch Carlo M. Cipolla: *Segel und Kanonen. Die europäische Expansion zur See*, Berlin 1999, bes. S. 59 – 63.

42 Ebd., S. 189 und S. 203, Tab. 10.

43 1 Reichstaler in specie = 3½ schwedische Taler = 4 schwedische Kronen.

44 Das Kupfer der berühmten Bergwerke von Falun, dessen Verkauf sich der König vorbehalten hatte, und mit dem auch die Beamten des Landes besoldet wurden, war das größte Aktivum der schwedischen Krone. Vgl. Otto Johannsen, *Louis De Geer*, Berlin 1933, S. 5 – 6.

45 Zu De Geers Biographie vgl. Luuc Kooijmans: *De Koopman*, in: H. M. Beliën (Hrsg.): *Gestalten van de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1995, S. 75 – 80. – Jan Romein und Annie Romein-Verschoor: *Ahnherren der holländischen Kultur*, Bern [1946], S. 178 – 205. – Johannsen (Anm. 44). – Erik Wilhelm Dahlgren: *Louis de Geer*, Uppsala 1923.

Wissen um die Unsicherheit der politischen Machtverhältnisse ließ er dieses Monopol 1640 noch einmal für sechs Jahre bestätigen.⁴⁶ Die Vermarktung der von de Geer exportierten Geschütze wurde über die Handelskompagnie von Elias und Pieter Trip betrieben, die ein Vorkaufsrecht für alle Waren de Geers besaßen und die Vermarktung seiner Exportprodukte in Amsterdam übernommen hatten.⁴⁷ Seit 1611 bestand dieser Kontrakt zwischen beiden Firmen, doch die Verbindung der Familien Trip und de Geer war nicht nur geschäftlicher Natur: Elias Trip war mit Louis de Geers Schwester verheiratet und 1646 stärkte man das familiäre Band, indem Elias Trips Sohn Hendrik, der 1642 nach Schweden gereist war, Johanna de Geer heiratete. Durch diese Heirat war die Familie Trip zugleich auch an de Geers schwedischen Produktionsstätten beteiligt: Im Ehevertrag wurde festgeschrieben, daß Hendrik Trip zu zwei Dritteln an der Geschützgießerei Juletha Bruk beteiligt sein sollte.⁴⁸ Allaert van Everdingen hatte diese in Södermanland, südwestlich von Stockholm gelegene Anlage in einem Gemälde festgehalten (Abb. 7).⁴⁹ Dieses Bild hing bis zum Jahre 1890, als es wegen seiner besonderen kunsthistorischen Bedeutung ins Rijksmuseum gebracht wurde, im "Trippenhuys", dem Amsterdamer Stammhaus der Familie.⁵⁰ "Een stuck van Julita broeck, sijnde de Schuttgieterij in Zweden, gedaen door Allaert van Everdingen" war, einem Inventar aus dem Jahre 1684 folgend, im südlichen Flügel des Hauses aufgehängt. Die beinahe kartographisch anmutende Ansicht der Geschützgießerei war dabei nicht der einzige Verweis auf das geschäftliche Engagement der Familie in Schweden: Als Supraporten über den Türen der Flure und an den Wänden etlicher Räume hingen Bilder von düsteren Tannenwäldern und Blockhütten an rauschenden Wasserfällen, Gemälde Allaert van Everdingens, die Houbraken treffend als "nordische Landschaften" charakterisierte.⁵¹

Auch wenn sich keine Belege dafür erhalten haben, daß diese Bilder im Auftrag entstanden, liegt doch ein Zusammenhang zwischen den von Ever-

46 Klein (Anm. 39), S. 446.

47 Ebd., S. 254 – 262.

48 Ebd., S. 447.

49 Allaert van Everdingen, Die Geschützgießerei Juletha Bruk. Öl auf Leinwand, 194 x 225 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. 906. Vgl. Davies (Anm. 24), S. 191 – 201, Kat.-Nr. 98, Abb. 225.

50 Als Darstellung einer Industrieanlage des 17. Jahrhunderts ist Everdingens Bild in der holländischen Kunstgeschichte ein Rarum. Vgl. Eduard Plietzsch: *Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1960, S. 104, Nr. 1.

51 Vgl. R. Meischke und H. E. Reeser (Hrsg.): *Het Trippenhuys te Amsterdam*, Amsterdam/New York 1983.

dingen produzierten skandinavischen Landschaften und den geschäftlichen Unternehmungen der Familien Trip und de Geer auf der Hand: War es bei Rudolf II. ein Interesse an der Topographie der eigenen Besitzungen, das ihn Roelant Savery nach Tirol entsenden ließ, so waren die Interessen im Falle der Familie Trip ganz ähnlich gelagert: Sie wollten das urtümlich wilde Schweden ins Bild gesetzt sehen, in dessen rauher Ferne sie ihr Geld verdienten.

Es bleibt nun zu fragen, ob sich diese Beobachtungen auch auf Ruisdaels nordische Landschaften übertragen lassen. Seine frühesten Gemälde mit skandinavischen Wasserfällen, die erst um das Jahr 1660 datieren, waren nicht aus eigener Anschauung entstanden. Dennoch zeigt ein Vergleich mit dem Bild, das die geographische Landeskunde von Skandinavien zeichnet, daß die wesentlichen Züge der Geomorphologie, Tektonik, der Vegetation und der Hydrographie in Ruisdaels Gemälde eingegangen sind. Es war jedoch augenscheinlich nicht sein Ziel, die individuelle Physiognomie einzelner Partien eines bestimmten Landes zu schildern, sondern vielmehr, durch eine beinahe enzyklopädisch anmutende Addierung all dieser Züge auf dem engen Raum eines jeden Bildes den Typus der skandinavischen Landschaft zu charakterisieren. Dieses Prinzip der Komposition, hier im wahrsten Sinn des Wortes der Zusammenstellung unterschiedlicher Einzelbilder und ihrer Zusammenführung, findet in den Methoden eine Parallele, die von Wissenschaftlern der frühen Neuzeit angewandt wurden. Deren Ziel war es nicht selten, durch die geschickte Kombination sorgfältiger Einzelbeobachtungen ein Bild von allgemeiner Gültigkeit zu gewinnen.⁵² Hier war zum wissenschaftlichen Prinzip erhoben, was dem modernen Betrachter an Ruisdaels Kompositionen als besonders artifiziell erscheint. So bedeuteten auch die Gemälde Ruisdaels eine im Sinne der Zeit genaue Schilderung der skandinavischen Landschaft. Und an derartigen Bildern gab es in den Jahren nach 1660, zu der Zeit als Ruisdael sich erstmals diesem Sujet zuwandte, einen gestiegenen Bedarf.

Nachdem 1609 der hoch spekulative Effektenhandel an der Amsterdamer Börse Einzug gehalten hatte, kam der Handel mit Aktien und Anteilen zunehmend in Mode, und Warentermingeschäfte erfreuten sich zunehmender Beliebtheit.⁵³ Das führte dazu, daß immer mehr Kaufleute Anteile

52 Vgl. Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste, Bd. 1), S. 177 – 181. – Allgemein zum Bildverständnis: Carsten-Peter Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33), S. 64 – 80.

53 Klein (Anm. 39), S. 174.

an der "Noordse compagnie" zu erwerben trachteten.⁵⁴ Bedrohlicher war jedoch für die Familie Trip die Tatsache, daß 1654 das schwedische Exportmonopol für eiserne Geschütze neu geregelt und an Börje Olofson Cronberg (1622 – 1673) verpachtet wurde, der es 1662 an ein schwedisches "Generalfaktoreikontor" abtreten mußte.⁵⁵ Dieses staatliche Unternehmen hatte 1660 auch schon den von der "Teerhandelskompagnie", unter Führung der Familie Trip, monopolistisch betriebenen Handel mit Teer und Pech übernommen.⁵⁶ Für die Familie Trip hatte das zur Folge, daß aus ihrem Monopol für schwedische Exportgüter ein bloßes Kommissionsgeschäft wurde. Zugleich blieben diese Änderungen nicht ohne Einfluß auf den niederländischen Handel. Mit dem Ende des monopolistischen Exports entwickelten sich andere Formen der Distribution, die zu einer Neustrukturierung und Öffnung auch des holländischen Marktes führten: Was vordem das Geschäft weniger gewesen war, wurde für eine große Zahl niederländischer Spekulanten zu einem gewinnträchtigen Betätigungsfeld. Zahlreiche Amsterdamer Kaufleute begannen in den Import schwedischer Rohstoffe zu investieren. Zu gleicher Zeit, nämlich zu Beginn der sechziger Jahre, kaprizierte sich der Maler Jacob van Ruisdael, der erst 1656 aus Haarlem in die holländische Hauptstadt gezogen war, auf die Darstellung skandinavischer Landschaften, die allem Anschein nach reißenden Absatz fanden: Weit über 300 "nordische" Wasserfall-Landschaften sind noch heute mit seinem Namen verbunden, die er jedoch wohl kaum alle selbst gemalt hat.⁵⁷ Er stellte Lehrlinge und Gehilfen ein und bescheinigte am 8. Juli 1660 seinem Schüler Meindert Hobbema (1638 – 1709), über mehrere Jahre fleißig mit ihm gearbeitet zu haben.⁵⁸ Für die Beliebtheit seiner Wasserfallbilder spricht dabei nicht nur das plötzliche Florieren seines Werkstattbetriebes, sondern vor allem auch die Tatsache, das derartige Bilder hoch gehandelt wurden. Wie das Inventar einer Amsterdamer Sammlung aus dem Jahr 1669 und mithin noch zu Lebzeiten Ruisdaels zeigt, wurde eine von ihm gemalte Ansicht der Stadt Haarlem mit dem schon hohen Preis von 24 Gulden taxiert, während zwei seiner Wasserfall-Landschaften sogar mit exorbitanten 36 und 42 Gul-

54 Ebd., S. 181.

55 Ebd., S. 451 – 454.

56 Ebd., S. 458 – 470.

57 Rosenberg (Anm. 21) zählte 134 Wasserfälle von der Hand Ruisdaels. Hofstede de Groot (Anm. 21) nennt weitere 107 Bilder. Hinzu kommen weit mehr als 100 Gemälde, die der internationale Kunsthandel Ruisdael zugeschrieben hat. Sie sind im Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Den Haag, nachgewiesen.

58 Abraham Bredius: Nog een en ander over Hobbema, in: Oud Holland 33, 1915, S. 193 – 198, hier: S. 194.

den zu Buche schlugen.⁵⁹ Das Inventar beschreibt in seiner trockenen Aufzählung einen Hausstand, dessen Ausstattung in etwa dem entspricht, was auch die Gemälde Vermeers zeigen. Das eingangs erwähnte Paar beim Wein sei hier noch einmal angeführt, denn der kostbare goldene Rahmen, mit dem das Bild im Bild versehen ist, läßt sich ebenfalls als Ausweis der besonderen Wertschätzung skandinavischer Landschaften lesen.

Wenn dokumentarische Belege bislang auch fehlen, liegt doch die Vermutung nahe, daß das plötzlich verstärkte Interesse an nordischen Landschaften mit der zeitgleichen Öffnung des skandinavischen Marktes in Zusammenhang steht.⁶⁰ Es läßt sich der Schluß ziehen, daß die nordischen Landschaften Ruisdaels, wie auch andere Landschaftsdarstellungen, nicht nur als Werke der Kunst geschätzt wurden, sondern vielmehr als Chorographien, die übersichtlich und auf einen Blick die engere Heimat oder ferne Teile der Erde zeigten.⁶¹ Die nordischen Landschaften Everdingens und Ruisdaels sind hier nur ein Beispiel. Doch an den hier aufgezeigten historischen Prozessen, dem Entstehungskontext der nordischen Landschaften, läßt sich zugleich eine Grundbedingung für die Entwicklung der gesamten Bildgattung ablesen. Das hier offenbar werdende geographische Interesse war eine solche Grundbedingung für die Bildwürdigkeit derartig schlichter Naturdarstellung: Damit, daß ein Landschaftsbild als topographisches Zeugnis und chorographisches Dokument verstanden wurde, war ihm eine Funktion zugeordnet, die den Verzicht auf die thematisch-figurative Überhöhung rechtfertigte. So konnte die Landschaft als eigenständige Gattung aus der religiösen Zweckbindung des Altar- oder Andachtsbildes gelöst werden. Zusätzlich befördert wurde diese Entwicklung durch eine theologische Weltanschauung, die in der Abbildung der Welt Gott in seinen Werken dargestellt sah. Damit, daß man in der Landschaftskunst einerseits eine Bedeutung fand und zugleich einen Nutzen aus ihr ziehen konnte, war der Boden für die Entwicklung einer eigenen Bildgattung bereitet.

59 Abraham Bredius: *Künstler Inventare*, Bd. 2, Den Haag 1915, S. 423 – 425. – Kat. Den Haag/Cambridge (Anm. 23), S. 131.

60 Es sei hier nur am Rande erwähnt, daß auch Ruisdaels Haarlem-Ansichten an den Interessen seiner Amsterdamer Kunden orientiert waren. Wer seinerzeit etwas auf sich hielt, besaß einen "Buitenplaats", ein Landhaus, in den Dünen vor Haarlem. Ruisdaels Gemälde geben genau jenen Blick auf die Stadt wieder, den die Besitzer solcher "Buitenplaatsen" aus ihren Fenstern hatten. Zu den "Buitenplaatsen" vgl. Wim Post, *Buitenplaatsen van Bloemendaal, Haarlem* 1996.

61 Vgl. dazu Büttner (Anm. 52), S. 72 – 138.



Abb. 1: Jan Vermeer, Das Glas Wein. Öl auf Leinwand, 65 x 77 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz.

Abbildungsnachweis

Amsterdam, Rijksmuseum: Abb. 7; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: Abb. 1; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Museumsfoto Bernd-Peter Keiser: Abb. 2 – 5; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung: Abb. 6.



Abb. 2: Jacob van Ruisdael, Wasserfall mit Wachturm. Öl auf Leinwand, 100 x 86 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



Abb. 3: Jacob van Ruisdael, Wasserfall mit Bergschloß. Öl auf Leinwand, 100 x 86 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.



Abb. 4: Allaert van Everdingen, Wasserfall mit Blockhaus. Öl auf Leinwand, 105,9 x 127,3 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Abb. 5: Allaert van Everdingen, Zwei Zeichner in der Landschaft. Radierung, 84 x 148 mm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

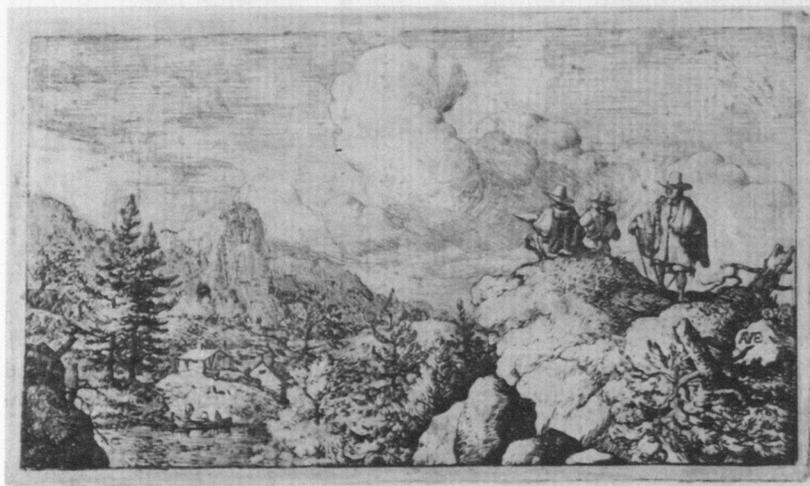




Abb. 6: Roelant Savery, Wasserfall im Gebirge. Zeichnung in schwarzer Kreide, Rötel und Ocker, grau laviert, 622 x 415 mm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Kartensammlung.

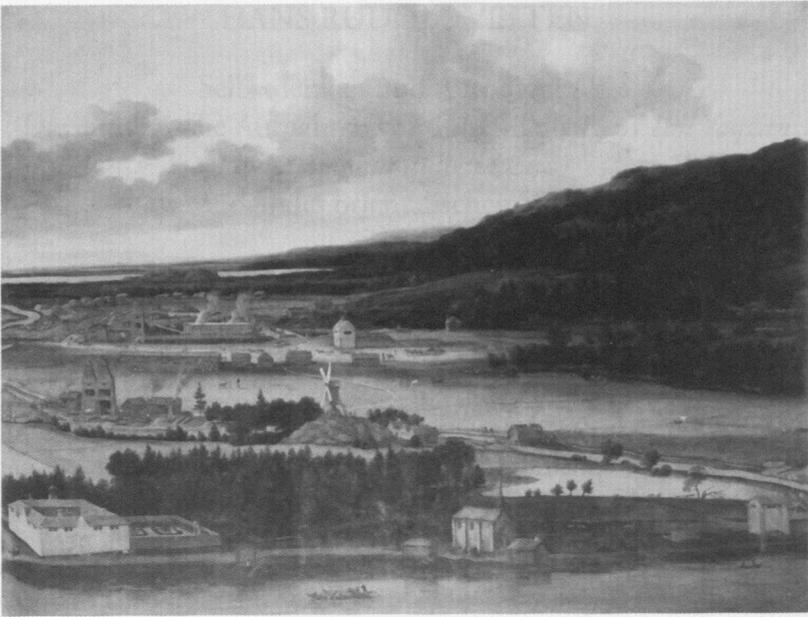


Abb. 7: Allaert van Everdingen, Die Geschützgießerei Juletha Bruk. Öl auf Leinwand, 194 x 225 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.