

Tanja Michalsky

Landschaft beleben

Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des
holländischen Realismus

Einen Aufsatz über Landschaftsmalerei in einem Band über „Bilderzählungen“ zu finden, wird auf den ersten Blick überraschen, steht doch die Landschaftsmalerei gerade für jene Bilder, die nicht erzählen, sondern darstellen bzw. beschreiben, wie Svetlana Alpers es genannt hat.¹ Insbesondere die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts wird in einem verwandten Sinn als 'realistisch' bezeichnet. Als ihre besondere Qualität gilt die Wiedergabe eines Landstriches, in dem ganz im Gegensatz zu der vorherrschenden Historienmalerei gerade nichts besonderes passiert, sondern das möglichst genau und unpräntiös wiedergegebene Land allein der Betrachtung anheimgestellt wird. Ein Blick auf Philips Konincks „Panoramalandschaft“ (Abb. 46) bestätigt, dass dort jegliche menschliche Handlung auf miniaturhafte Größe geschrumpft ist, dass nicht einmal die im Mittelgrund platzierte, bis heute nicht identifizierte Stadt zur Protagonistin erklärt werden kann und dass statt dessen eine lockere Ansammlung von Bauernhäusern an einer Straße liegt, die unseren Blick in die Tiefe lenkt, wo er von den mäandern den Ufern diverser Gewässer aufgenommen wird. Unhinterfragt neigen wir dazu, ein derart die Landschaft präsentierendes Bild als ‚realistisch‘ einzustufen, weil sein Sinn weder in einer Erzählung zu suchen sein kann, noch in der Evokation einer besonderen Sensation, wie wir sie etwa aus der romantischen Landschaftsmalerei kennen, und ebenso wenig in der Autonomie der Kunst selbst, die sich erst später durchsetzt. Der Sinn muss – so denken wir – wenn er nicht in einer im 17. Jahrhundert häufig anzutreffenden verborgenen Botschaft liegt, wie es von Ikonologen immer wieder beteuert wird,² im Bezug auf die dargestellte Rea-

¹ Svetlana ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, zit. nach der dt. Ausgabe, *Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1988.

² Vgl. als Vertreter einer ikonologischen Lesart der holländischen Landschaftsmalerei: Wilfried WIEGAND, *Ruisdael Studien: Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*, Hamburg 1971; Hans Joachim RAUPP, *Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*, *Jahrbuch der*

lität liegen, die hier im Bild zur Erscheinung kommt. Mir geht es an dieser Stelle nicht darum, den nunmehr Jahrzehnte andauernden Streit zwischen Ikonologen und Anhängern der Alpers-Schule erneut aufzurollen. Mein Anliegen ist vielmehr, denjenigen bildlichen Strukturen und Strategien, die hartnäckig den Eindruck von Realismus hervorrufen, ein Stück weit näher zu kommen. Und obgleich ich erst nach einem Umweg über verschiedene Definitionen des Realismus anhand von Beispielen meine These begründen werde, möchte ich sie vorab formulieren: Der Modus der Zeitlichkeit, der in den Landschaften des 17. Jahrhunderts mit einer neuen Inszenierung des Wetters vorgetragen wird, hat entscheidenden Anteil an dem Rezeptionserlebnis, in dem die Betrachter vermeinen, sich in eine raum-zeitliche Realität einzuschreiben, deren ästhetische Grenze geschickt vertuscht wird. In diesem Sinn ist der Titel des Beitrages zu verstehen. Die holländischen Landschaftsbilder beziehen ihre den Realismus generierende Stärke unter anderem daraus, dass sie einen kontingent wirkenden Ausschnitt des alltäglichen Lebens zeigen, den ihre Betrachter in der Aneignung selbst beleben können.

Wie ‚Realismus‘ mit der in dieser These anklingenden Rezeptionsästhetik in Einklang zu bringen ist, gilt es vorab zu klären. Es versteht sich, dass ‚Realismus‘ hier nicht als Epochenbezeichnung des 19. Jahrhunderts verwendet wird, sondern als ein Repräsentationsmodus, der Bildern verschiedener Zeiten zugesprochen werden kann und mit deren Wirklichkeitskonzeption einhergeht.³ Diesen Modus zu definieren und methodisch in den Griff zu bekommen, stellt sich als ausnehmend schwierig heraus, will man sich nicht auf den Zirkel einlassen, ein Bild

Staatlichen Kunstsammlung in Baden Württemberg 17 (1980), S. 85–110; DERS, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 (1983) S. 401–418; Jan BIALOSTOCKI, Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1987) S. 421–438; Josua BRUYN, Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings, in: *Masters of Seventeenth Century Dutch Landscape Painting*, Kat. Ausst. Amsterdam-Boston-Philadelphia, hg. von Peter SUTTON, 1987/88, S. 84–120; Eddi DE JONGH, Die Sprachlichkeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert, in: *Leselust*. Kat. Ausst. Frankfurt 1993, hg. von Sabine Schulze, Stuttgart 1993, S.23–33, bes. S. 28.

³ Vgl. Art. ‚Realismus‘, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 8 (1992), Sp. 148–178, bes. zu Literatur und Kunst, Sp. 169–178. Klaus HERDING, *Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst*, in: *Zeichen und Realität* (Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik), hg. von Klaus OEKLER, Tübingen 1984, S. 83–113.

sei dann realistisch, wenn es der Realität entspreche, oder sie, wie es metaphorisch oft heißt ‚spiegele‘. Wie beharrlich dieser Zirkelschluss sich hält, lässt sich an dem betreffenden Eintrag im *Dictionary of Art* von 1996 zeigen, der unter „realism“ folgendes vermerkt: „Movement in mid- to late 19th century art, in which an attempt was made to create objective representations of the external world based on the impartial observation of contemporary life“.⁴ Sämtliche Vorurteile eines letztlich unkritischen Umgangs mit dem Begriff ‚Realismus‘ sind hier nämlich noch immer versammelt: Obgleich der Autor von einem Versuch spricht, so hält er die Versuchsanordnung doch für sinnvoll – die Versuchsanordnung nämlich, ein Künstler suche bzw. schaffe eine objektive Darstellung der äußeren Welt, die auf einer unvoreingenommenen Beobachtung des zeitgenössischen Lebens basiere. Die prekären Prämissen liegen in der Annahme einer für sich existierenden, äußeren Welt und der Möglichkeit ihrer unvoreingenommenen Beobachtung – die in einem zweiten Schritt in deren Darstellung überführt werden könne. Gleiches gilt bezeichnenderweise auch für das Stichwort „naturalism“ – einem Begriff, der auch in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung häufig synonym mit ‚Realismus‘ verwendet wird, wo es heißt: „It implies a style in which the artist tries to observe and then faithfully record the subject before him without deliberate idealization or stylization“.⁵ Der Autor dieses Artikels räumt zwar ebenfalls ein, dass der Naturalismus etwa eines Caravaggio sehr wohl mit allegorischen Absichten einhergehen könne, er betont jedoch, dass die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts hier eine Ausnahme machte.⁶

Trotz verschiedener *turns* in den Kulturwissenschaften, vom „linguistic-“ über den „pictorial-“ bzw. „iconic-“ bis zu dem zuletzt ausgerufenen „spatial-turn“, die allesamt mit unterschiedlichen Akzenten und fachspezifischen Vorlieben die Strukturierung und Zeichenhaftigkeit der nur im Diskurs zugänglichen Welt betont haben,⁷ scheint die Macht des

⁴ James H. RUBIN, Art. ‚Realism‘, *Dictionary of Art*, Bd. 26 (1996), S. 52–57, hier S.52.

⁵ Gerald NEEDHAM, Art. ‚Naturalism‘, *Dictionary of Art*, Bd. 22 (1996), S. 685–689, hier S. 685.

⁶ Ebda. S. 686.

⁷ Man kann sich kaum so schnell drehen, wie die *turns* ausgerufen werden. Der *linguistic turn*, der die Welt zum Text erklärt hatte, war gefolgt vom *pictorial turn*, wobei vor allem die erst seit kurzem aus diesem Diskurs erwachsenen Bildwissenschaften unter dem Eindruck neuer Medien die Macht der Bilder in der Vorstellungswelt betont haben. Der *spatial turn* (so genannt von Denis COSGROVE, *Mapping Meaning*, in:

Realismus doch so groß zu sein, dass er, basierend auf einem dualistischen Prinzip, immer wieder als das Produkt von Beobachtung der Welt und 'treuer' Erinnerung im Medium der Malerei begriffen werden kann. Es scheint mir daher nötig, explizit vorwegzuschicken, dass ich hier – unter Berufung auf die jüngere kulturwissenschaftliche Diskussion – unter 'Realität' eine je kulturell kodierte Mischung aus Texten, Bildern und Räumen verstehe, die sich der kollektiven Imagination in immer neuen Versionen einschreibt. Realismus als Qualität eines Bildes kann demzufolge nur eine historisch-konventionelle, von Malern und Betrachtern gemeinsam etablierte Darstellungsform dieser Realität sein, einer Realität, die ihrerseits zu einem nicht unbeträchtlichen Teil bereits bildhaft ist.

Auch in der Kunstgeschichte ist diese Einschätzung keineswegs neu, allerdings variieren die Vorstellungen davon, wie Realismus generiert wird. Verständlicherweise hat gerade die Forschung zur Landschaftsmalerei hierzu einige Thesen vorgebracht, die vor dem Hintergrund von zwei Bildbeispielen kurz referiert werden sollen. Bei den Beispielen handelt es sich um Jacob von Ruisdaels „Hügellandschaft mit Eiche“ (1652/55)⁸ aus dem Herzog-Anton-Ullrich Museum in Braunschweig (Abb. 47) und Philips Konincks bereits erwähnte Panorama-Landschaft

Mapping, hg. v. DEMS., London 1999, S. 1–23, hier S. 7), dessen Verfechtern zufolge der Aufbau historischer und sozialer Welt sich nicht zuletzt einem dynamischen, von Kommunikation bestimmten Raum verdankt, ist meines Wissens die jüngste (für das hier verhandelte Argument relevante) Wendung, weshalb nur dazu einige Literaturangaben folgen: Zum Begriff des Raums in den Kulturwissenschaften schon früh: Jacques FONTANILLE, *Les espaces subjectifs, Introduction à la sémiotique de l'observateur (discour-peinture-cinema)*, Paris 1989; Bernhard JAHN, *Raumkonzepte der Frühen Neuzeit: Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen*, Frankfurt u.a. 1993; *Räume des Wissens, Repräsentation, Codierung, Spur*, hgg. von Hans-Jörg RHEINBERGER/ Bettina WAHRIG-SCHMIDT/ Michael HAGNER, Berlin 1997. *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, hg. von Jan A. AERTSEN, Berlin/ New York 1998; Martina LÖW, *Raumsoziologie*, Frankfurt M. 2001; *Politische Räume*, hg. von Cornelia JÖCHNER, Berlin 2003. Zuletzt fanden eine Reihe von Veranstaltungen statt, deren Akten im Druck sind: „Andere Räume der Moderne – Topographien“, Tagung am Zentrum für Literaturforschung in Berlin im Oktober 2002, „Verklärung, Vernichtung, Verdichtung: Raum als Kategorie einer Kommunikationsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts“, Tagung des Arbeitskreises Geschichte und Theorie in Zusammenarbeit mit dem Kulturwissenschaftlichen Institut, Essen im Februar 2003.

⁸ 106 x 138 cm, vgl. dazu zuletzt: Jacob van Ruisdael. *Die Revolution der Landschaft*, Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, hg. von Martina SITT u.a., Zwolle 2002, Kat. Nr. 32, S. 112f.; Seymour SLIVE, Jacob van Ruisdael. *A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings, Etchings*, New Haven 2001, Kat. Nr. 84, S. 114f. mit Lit.

aus dem Rijksmuseum in Amsterdam (1655)⁹ (Abb. 46). Beide Werke sind späte, der Experimentierphase längst entthobene Produkte, die für einen Markt gemalt wurden, auf dem sie ihres Publikums sicher sein konnten.¹⁰ Während Ruisdael quasi trotz aller realistischen Elemente eine heroische und symbolisch aufgeladene Variante bietet, steht Koninck gemeinhin für die lapidare, 'unvoreingenommene' Version des in seiner langweiligen Flachheit erfassten Landes. Ich habe diese beiden Bilder ausgewählt, weil sie sich für die Argumente verschiedener Fraktionen gut eignen – es soll an dieser Stelle jedoch nicht um eine regelrechte Interpretation der Bilder gehen.

1983 erschien nicht nur Alpers Buch „The Art of Describing“, in dem sie die These einer holländischen Sehkultur entfaltete und die „Beschreibung“ zur Haupteigenschaft der Bilder erklärte, sondern auch Norman Brysons „The Logic of the Gaze“. Erstaunlicherweise vertraten die beiden Herausgeber von *representations*, wie in ihren Buchtiteln bereits anklingt, völlig unterschiedliche Haltungen im Umgang mit Realismus. Alpers spricht zwar im oben angeklungenen Sinn vom „picturing“ als einem Bilder-Machen, das nicht nur Künstlern vorbehalten, sondern eine kollektive Angelegenheit nicht zuletzt auch der Wissenschaft sei – dennoch transportiert ihre Hauptkategorie, nämlich jene des Beschreibens, das bereits erwähnte Problem, dass der Akt des Beschreibens Subjekt und Objekt habe, und dass sich das Gelingen der möglichst unvoreingenommenen, rein visuellen Beschreibung an ihrem Bezug zum Dargestellten bemesse. Sie sagt ausdrücklich: „Tatsächlich kann man viele Werke als ‚beschreibend‘ kennzeichnen, die wir sonst häufig ‚realistisch‘ nennen“.¹¹ Beschreibend bzw. realistisch sind Bilder nach Alpers dann, wenn sie nur das Gesehene oder Gemessene wiedergeben, wenn sie, wie etwa in der Optik der Zeit verhandelt, das Netzhautbild auf

⁹ 133 x 167,6 cm, vgl. dazu *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Kat. Ausst. Amsterdam, Bosten u. Philadelphia, hg. von Peter C. SUTTON, Boston 1987, Kat. Nr. 53, S. 367–369. Zu Koninck s. noch immer die Monographie von Horst GERSON, *Philips Koninck*, Berlin 1935; eine kurios aufgemachte, aber eine Reihe von interessanten Beobachtungen und Material bietende Studie über Konincks Landschaft im Museum Boymans Van Beuningen in Rotterdam ist: Kees VOLLEMANS, *Het raadsel van de zichtbare wereld. Philips Koninck, of een landschap in de vorm van een traktaat*, Amsterdam 1998

¹⁰ Vgl. den jüngsten Sammelband zum Thema mit weiterführender Literatur: *Kunst voor de markt, 1500-1700 / Art for the Market 1500-1700*, hgg. von Reindert FALKENBURG u.a., Zwolle 2000 [*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50, 1999].

¹¹ ALPERS, *Describing* (wie Anm. 1) S. 27.

Papier oder Leinwand bringen, oder die Daten der Landvermessung in die Fläche projizieren. Die Kunst des Beschreibens gehört bei ihr in den größeren Kontext einer Engführung von Kunst und Naturwissenschaft im 17. Jahrhundert, die auch schon Kenneth Clark 1949 in seinem Kapitel "The landscape of fact" unter Hinweis auf Christian Huyghens und „the age of observation“ angedeutet hatte.¹² Philips Koninck gilt bei Alpers in diesem Sinne als Beispiel der kartenartigen und damit (quasi neutral) beschreibenden Wiedergabe von Landschaft, in der (wie in der zeitgenössischen Kartographie) lediglich die Oberfläche des Landes wiedergegeben werde.¹³ Die besondere Faktur des Bildes und seine immersionsfördernde Komposition werden zugunsten der Gemeinsamkeiten mit der Karte ausgeblendet.

Um es ganz deutlich zu sagen: Der Ansatz von Alpers, das „Bildermachen“ in Kunst und Wissenschaft als eine kollektive, historische Anstrengung der Weltkonzeption zu erklären, war höchst fruchtbar und hat viele neue Einsichten in die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts befördert.¹⁴ Das Problem besteht meines Erachtens in dem Terminus „Beschreibung“, der ihr eigenes Hauptargument, nämlich die historische Konzeptionalisierung der Welt, eher verschleiert als klärt. Durch die Parallelisierung von Landschaftsbildern mit Produkten der zeitgenössischen Kartographie, wird die Malerei gleichsam als wissenschaftlich nobilitiert. Der historische Versuch vorurteilsfreier Beobachtung und Beschreibung wird so methodisch auf eine Stufe mit dem Realismus der Malerei gestellt – die spezifischen Strategien der Maler, die sie in Absetzung von Kartographen unternehmen, um ihre Werke besonders wirklichkeitsnah und realistisch im Sinne einer erfahrbaren Wirklichkeit zu gestalten, geraten dabei allerdings aus dem Blick.¹⁵

¹² Kenneth CLARK, *Landscape into Art*, London 1949, zit. nach der Ausgabe von 1997, S. 60.

¹³ Vgl. ALPERS, *Describing* (wie Anm. 1) S. 253.

¹⁴ Stellvertretend für die zahlreichen auf Alpers aufbauenden Studien sei hier lediglich ein Sammelband genannt, der die relevanten Fragen zur holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts vorführt: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, hg. von Wayne FRANITS, Cambridge 1997. Vgl. zum Verhältnis von Bildern in Wissenschaft und Kunst: *Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, hg. von Brian S. BAIGRIE, Toronto u.a. 1996; *Picturing Science, Producing Art*, hgg. von Caroline A. JONES/ Peter GALISON, New York/ London 1998.

¹⁵ Vgl. die Kritik bei David FREEDBERG, *Science, Commerce, and Art. Neglected Topics at the function of History and Art History*, in: *Art in History. History in Art*, hgg. von DEMS./ Jan de VRIES, Santa Monica 1991, S. 377–428, bes. S. 412–415.

Norman Bryson verwehrte sich, wenngleich in anderem Zusammenhang, ausdrücklich gegen die Vorstellung einer „essentiellen Kopie“, derzufolge die Malerei eine Fortschrittsgeschichte wäre, in der sie sich dem Vorbild, also der Welt, immer weiter annähern würde oder sie kopieren könnte. Ihm zufolge führt die Trennung von Maler und Welt methodisch nicht weiter – sondern er stellt fest, dass der Wirklichkeitseffekt dadurch zustande komme, dass das realistische Bild besonders viele Informationen mit sich führe, die mit den Aufgaben der Bedeutungserzeugung und Erzählung nicht direkt zu tun haben.¹⁶ Auf Konincks Landschaft bezogen könnte man sagen, dass es die Vielzahl von Farbnuancen und Formen, die hintereinander gestaffelten, gerade nicht mit einem einzigen Blick zu erfassenden Details sind, die den Eindruck erwecken, dass wir es hier mit einem ‚realistischen‘ Bild zu tun haben – einem realistischen Bild, das nicht auf eine Erzählung oder Bedeutung zugespitzt ist, sondern vorgeblich alles, was dort zu sehen ist, auch abbildet. Um den Unterschied deutlich zu machen: Alpers erklärt Landschaften wie die Konincks mit dem in der Kartographie entwickelten Aufzeichnungssystem, das möglichst viele Daten aufzunehmen trachtet, und bewertet dies als historisches Phänomen der Landbeschreibung. Bryson hingegen betont die Art der gemalten Darstellung, die auch ohne Bezug auf konkrete Daten den Eindruck von Realismus befördert.

1987 formulierte Peter Sutton in der Einleitung zum Bostoner Katalog zur holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts „we no longer rest easy with uncomplicated notions of a naive Dutch realism chronicling the countryside with the literalness of a camera lens“ und benannte damit das oben geschilderte Problem.¹⁷ Er plädierte in seinem materialreichen, wie vor allem auch theoretisch fundierten Überblick dafür, die Bilder als Überformungen der Natur zu interpretieren, denen im Gegensatz zum 16. Jahrhundert nicht nur nationale Geschichte eingeschrieben war, sondern ebenfalls das als rekreativ bewertete Vergnügen des Städters mit der längst als Gegensatz begriffenen Natur des Landes. Konincks Panoramalandschaften sind in seinem Blick keines-

¹⁶ Norman BRYSON, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, London 1983, zit. nach der dt. Ausgabe, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001, S. 90 und S. 84.

¹⁷ SUTTON, Introduction, in: *Masters* (wie Anm. 2) S. 1–63, hier S. 1. Die Einleitung Suttons in die holländische Landschaftsmalerei ist bis heute der grundlegende Text für eine ausgewogene Auseinandersetzung mit dem Thema. Er bietet nicht nur einen fundierten Überblick über das chronologisch aufgearbeitete Material, sondern darüber hinaus vielfache Anregungen und Nebenwege.

wegs beschreibend und kartenartig, sondern evozieren durch ihre Größe und den winzigen Maßstab der Figuren Ehrfurcht und Absorption zugleich.¹⁸ Ebenfalls 1987 wollte Jan Bialostocki in Reaktion auf Alpers die beiden Interpretationspole von Nachahmung und symbolischer Weltanschauung als gleichberechtigte Varianten pluraler Deutungsmöglichkeiten etablieren.¹⁹ Und tatsächlich macht es angesichts vieler Bilder eines Ruisdael wenig Sinn, *speculum mundi* und *speculum morale* gegeneinander auszuspielen, wissenschaftliches Beobachten und moralisches Deuten strikt zu trennen. Denn ebenso wie Ruisdael eine wahrscheinliche, aber topographisch nicht korrekte Landschaft aus der Gegend um Bentheim zeigt, so gibt es dort auch die prominente Eiche mit ihrer angestralten Wunde – so gibt es die rastende Frau und die Wanderer und so gehört zu der dargestellten Realität schließlich nicht nur die Oberfläche dessen, was man sieht, sondern ebenfalls unzählige Konnotationen von Natur, Leben und Wanderschaft.

Wie Lawrence Goedde es 1989 in seiner Arbeit über die holländischen Bilder von Schiffbrüchen ausgeführt und 1997 nochmals gebündelt hat: Bezeichnend ist die Kombination von Selektion und Vielfalt der Bezugnahme, über die wir vor lauter ‚Realismus‘ schnell geneigt sind, hinwegzusehen.²⁰ Sowohl für Koninck wie für Ruisdael gilt, dass Landschaften mit besonderen Qualitäten, Flachheit oder Hügeligkeit, fernsichtiger Flusslandschaft oder nahsichtigen Bäumen, in einem sorgsam gewählten Ausschnitt, mit einer eigens zurechtgelegten Perspektive etc. – nicht zuletzt zu einem bestimmten Moment gezeigt werden, die jeweils einen anderen Betrachter im Bild etablieren,²¹ um dessen Imagination von Realität es letztendlich geht. Gerade in der Fiktion des Unmittelbaren liegt, um nochmals Goedde zu zitieren, eine Kunst, die sich im höchsten Maße ihrer eigenen Mittel bewusst ist,²² und die sich gerade nicht in den Dienst der Beschreibung stellt, sondern – ihre eigenen Methoden vertuschend – Blicke und Bilder besonders eindrücklich etabliert.

¹⁸ Ebda S. 49.

¹⁹ BIALOSTOCKI, Einfache Nachahmung (wie Anm. 2).

²⁰ Lawrence Otto GOEDDE, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art*, University Park/ London 1989, XVII, und DERS., *Naturalism as Convention. Subject, Style and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape*, in: FRANITS, *Seventeenth-Century Dutch Art* (wie Anm. 14) S. 129–143, hier S. 131.

²¹ Wolfgang KEMP, *Der Betrachter ist im Bild. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.

²² GOEDDE, *Naturalism* (wie Anm. 20) S. 143.

Nach den Arbeiten von Catherine Levesque über „Journey through Landscape“ (1994) und Walter Gibsons „Pleasant Places“ (2000),²³ die beide die ästhetischen Strategien beschrieben und erneut den Stolz der Holländer auf Prosperität und Freizeit herausgestrichen haben, kann es heute als Stand der Forschung gelten, dass sich hinter dem Phänomen der realistischen Landschaft ideologische Implikationen verbergen, die sich nicht allein durch ikonologische Methoden oder Wissenschaftsdisurse auflösen lassen, sondern in der Form des realistischen Bildes selbst verankert sind. Darüber hinaus dürfte selbst in der hier stark verkürzten Darstellung klar geworden sein, dass Realismus per se keine neutrale Angelegenheit ist, und dass Realismus weniger im Bezug auf eine vorgefundene Wirklichkeit als in der durch Konventionen bestimmten Relation von Bild und Betrachter konstituiert wird, einem Betrachter, der offensichtlich im Nordeuropa der Frühen Neuzeit gelernt hat, eine kontingent scheinende Ansammlung von visuellen Daten für die unmittelbar sich zeigende Realität zu halten.

Um es noch einmal an unseren Beispielen festzumachen: Auf Anhieb sind wir als moderne Betrachter und mit Alpers eher gewillt, der Fassung von Koninck das Label einer realistischen, richtigen, exakten oder objektiven Beschreibung zuzugestehen, während wir bei Ruisdael mit Panofsky und den späteren Verfechtern der Ikonologie eine versteckte Botschaft wittern. Das hängt mit dem Umstand zusammen, dass Ruisdael seine Versatzstücke dramatischer komponiert und die Einzelteile in ihrer Besonderheit über sich hinauszudeuten scheinen, während Koninck mit seinem höchst artifiziellen Farbauftrag zwar keineswegs den Gegebenheiten der einzelnen Objekte gerecht wird, dafür aber einen Gesamteindruck schafft, der es anscheinend dem Betrachter überlässt, Bedeutung zu generieren, oder negativ formuliert: der jede über die Dar-

²³ Catherine LEVESQUE, *Journey through Landscape in Seventeenth-Century Holland. The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park 1994; DIES., *Landscape, Politics, and the Prosperous Peace*, in: *Natuur en landschap*, hgg. von Reindert FALKENBURG u.a. [Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 48 (1998)] S. 223–257; Walter S. GIBSON, *Pleasant Places. The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley 2000. Vgl. auch Julie BERGER HOCHSTRASSER, *Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, [Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 48 (1997)] S. 193–221; sie konnte herausarbeiten, dass die Landstraßen der holländischen Landschaftsmalerei wohl schon von Zeitgenossen nicht als das alltägliche Verkehrsnetz, das Städte verband, angesehen wurden (dieses wurde durch ein System von erheblich preiswerteren Fährn organisiert), sondern vielmehr als ein Zeichen für die ländliche Idylle, in die sich auch die städtische Bevölkerung im 17. Jahrhundert mit zunehmender Begeisterung begab.

stellung hinausweisende Bedeutung geradezu von sich weist. Mit unterschiedlichen Akzenten bieten allerdings beide Bilder die Fiktion, die dargestellte Landschaft, in der nichts Aufsehererregendes passiert, in der es also keine Handlung im engeren Sinn gibt, sei ganz so wie es auch für die Wirklichkeit gelten soll nur für den Betrachter da, und könne von ihm nach seinem Belieben durchmessen werden. Konstitutiv für diese Wahrnehmung - und darauf kommt es in unserem Zusammenhang an - ist nicht zuletzt der Modus der Zeitlichkeit, der hier zwischen der Angabe eines durch Wetter und bewegte Staffagefiguren definierten Momentes und der auf Dauer angelegten Rezeption changiert. Gerade weil keine Handlung geschildert wird, ist der Betrachter selbst zum Ergreifen der dargestellten Natur aufgefordert. Er wird zum Handelnden, wenn er sich in diese Landschaft einschreibt, deren ‚realistisch‘ anmutende Einzigartigkeit nur partiell durch die räumlichen oder lokalen Bedingungen gegeben ist und die zu einem guten Teil auch durch das Wetter bestimmt wird, also einer Größe, die per Definition mit dem Wandel in der Zeit zusammenhängt.

Peter Sutton hatte darauf ganz beiläufig hingewiesen, als er bemerkte: „Im Holland des 17. Jahrhunderts wurde die menschliche Ordnung von den unkultivierten und zufälligen Elementen der Natur dominiert; anstelle der Variationen von Jahreszeiten, blenden Effekte des Wetters Sonnenlicht und Schatten über die Strukturen der Kultur. Die Zufälligkeit ist immer kunstvoll kalkuliert, der unheroische Aspekt sehr selektiv konzipiert.“²⁴ Meine darauf aufbauende These zum Verhältnis von Realismus und Zeitlichkeit lautet: Das Wetter, verstanden als die atmosphärische Beschaffenheit eines Ortes zu einem distinkten Zeitpunkt,²⁵ übernimmt bei einem Großteil der holländischen Landschaftsmalerei nicht nur die Funktion der Stimmungsträgerin, sondern verstärkt jenen Eindruck von Kontingenz, der seinerseits, wie Bryson zu recht beobachtet hat, dem Wirklichkeitseffekt zuarbeitet. Erst durch das Wetter wird der landschaftliche Raum zu einem Ort, der auch zeitlich definiert ist, der also in seiner atmosphärischen Erlebbarkeit eine Geschichte bekommt, an der der Betrachter wie an einer raum-zeitlichen Realität teilhaben kann.

²⁴ SUTTON, Introduction (wie Anm. 17) S. 57.

²⁵ Wetter wird in der Brockhausausgabe in 24 Bänden von 1996 definiert als der „physikalische Zustand der Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort“.

Stellen wir in einem gewagten, weil leicht aufgrund der dazwischen liegenden Zeitspanne und der unterschiedlichen Darstellungsintention angreifbaren Vergleich das Herbstbild aus Pieter Bruegels Jahreszeitenzyklus (Abb. 49) neben die Ansicht Konincks:²⁶ Das 1565 entstandene Bild muss selbstverständlich vor dem Hintergrund des Zyklus von ehemals insgesamt sechs Bildern gesehen werden, in dem es gerade nicht um die Darstellung eines Ortes, sondern um die Darstellung der Natur in ihrem zyklischen Verlauf ging. Der exemplarische Anspruch manifestiert sich in der Überschaualandschaft ebenso wie in der für den Herbst typischen Szene der zurückkehrenden Herde.²⁷ Worauf es bei dem Vergleich ankommt, ist der Unterschied in der Rhetorik des Wetters, das ja auch für Bruegels Bild von großer Bedeutung ist, weil nicht zuletzt das Wetter zu den bestimmenden Eigenschaften einer Jahreszeit gehört. Immer wieder hervorgehoben wird die Stimmungshaftigkeit von Bruegels Jahreszeiten, die sich vor allem in der reduzierten Farbwahl und -mischung äußert, die ihrerseits hier als Folge des herbstlichen, verhangenden Himmels zu verstehen ist. Zudem fährt Bruegel eine Reihe von düsteren, hoch am Himmel hängenden Wolken auf, und ganz generell muss man davon ausgehen, dass seiner Darstellung eine recht genaue

²⁶ Vgl. zum Zyklus der Jahreszeiten: Hans J. VAN MIEGROT, *The '12 months' reconsidered: how a drawing by Pieter Stevens clarifies a Bruegel enigma*, *Simiolus*, 16 (1986) S. 29–35; Iain BUCHANAN, *The collection of Nicolaes Jongelick: II. The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder*, *Burlington Magazine* 132 (1990), S. 541–550 mit ält. Lit.; Walter S. GIBSON, *Mirror of the Earth, The World Landscape in 16th Century Flemish Painting*, Princeton 1989, S. 71ff. Tanja MICHALSKY, *Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels im Blick der Humanisten*, in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hg. von Hartmut LAUFHÜTTE (9. Treffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung, 30. Juli – 2. August 1997) Wiesbaden 2000, S. 383–405; DIES., *L'atelier des songes. Die Landschaften Pieter Bruegels d.Ä. als Räume subjektiver Erfahrung*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit* (Int. Tagung, Frankfurt 14.–16. Juni 1997) hgg. von Klaus KRÜGER/ Alessandro NOVA, Mainz 2000, S. 123–137.

²⁷ Zum Begriff der Überschaualandschaft vgl. Justus MÜLLER HOFSTEDE, *Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung*, in: *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett*, hgg. von Otto VON SIMSON/ Matthias WINNER, Berlin 1979, S. 73–142. Müller Hofstede setzte sie von der „Weltlandschaft“ ab – s. dazu: Detlef ZINKE, *Patinirs 'Weltlandschaft'. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Frankfurt u.a. 1977; GIBSON, *Mirror* (wie Anm. 26).

Beobachtung von Wetterphänomenen vorausgegangen ist.²⁸ Der Unterschied zu Konincks Landschaft besteht nun aber nicht nur darin, dass er dem Himmel aufgrund des zugrunde liegenden Raumschemas weniger Raum zubilligt, sondern vielmehr darin, dass die Wolken nur eine globale Verdunkelung des Hintergrundes nach sich ziehen, dass auf punktuelle Lichtphänomene jedoch zugunsten der umgreifenden Atmosphäre verzichtet wird. Dies gilt nicht nur für das Herbstbild, sondern ebenso für den Frühling,²⁹ wo von einem mit wenigen Wolken bestückten Himmel die Sonne auf eine hügelige Landschaft herunterscheint, in der Bauern energisch der Heuernte nachgehen – oder für die Kornernte,³⁰ in der das heiß-schwüle Klima sich wiederum in dem dominanten Gelb und dem fahlen Himmelsblau wie auch den rastenden Arbeitern niederschlägt. So schwierig es ist, aufgrund der dargestellten Handlung der Ernte in Bruegels Bild nicht auch einen Moment zu sehen – so dürfte doch im Unterschied zu Konincks Landschaft deutlich werden, dass der Akzent nicht auf dem Moment sondern auf der Tätigkeit in einer von der Jahreszeit bestimmten Atmosphäre liegt. Bei Koninck hingegen ist zwar kein Moment im Sinne einer Handlung zugespitzt, die vielen Wolken, die fast zu einer Decke zusammengeballt sind, lassen jedoch das Licht nur an wenigen Stellen hindurch und strukturieren das Land. Ganz im Gegensatz zu Bruegels Fassung fällt die jahreszeitliche Bestimmung schwer – der Eindruck, dass die Landschaft im nächsten Augenblick schon wieder etwas anders aussehen würde, ist jedoch präsent. Anders gesagt: es gehört zu dieser Landschaft, dass sich ihr Anblick ändert, wir haben scheinbar zufällig diese Variante vor Augen – und durch diese Rhetorik des zufälligen Moments scheint die Vermittlung und Konzeption durch den Maler eliminiert.

²⁸ Das Lob von Bruegels Zyklus in der Forschungsliteratur aufzuführen, wäre uferlos. Exemplarisch sei verwiesen auf die einfühlsamen Beschreibungen in der älteren Forschung: Max J. FRIEDLÄNDER, *Pieter Bruegel*, Berlin 1921, S. 134; Charles DE TOLNAY, *Pieter Bruegel l'ancien*, Brüssel 1935, S. 37-41; Fritz NOVOTNY, *Die Monatsbilder Pieter Bruegels d.Ä.*, Wien 1948 passim; sowie: CLARK, *Landscape* (wie Anm. 12) S. 56f.; Erich STEINGRÄBER, *2000 Jahre Europäische Landschaftsmalerei*, München 1985, S. 147f. Gina CRANDELL, *Nature Pictorialized. The 'View' in Landscape History*, Baltimore 1993, S. 90f. Die genaue Beobachtung von natürlichen wie kulturellen Phänomenen wurde von Volkskundlern hervorgehoben s. Arthur HABERLANDT, *Das 'Herbstbild' oder 'Die Heimkehr der Herde' Pieter Bruegels d.Ä.*, *Beiträge zur Volkskunde Tirols*, Festschrift für Hermann Wopfner, 2 Bde., hg. von R. von KLEBELSBERG, Innsbruck 1947/48, S. 89-100.

²⁹ 114 x 158 cm, Prag, Národní Galerie.

³⁰ 118 x 160,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Nehmen wir als deutlicheres Beispiel Jacob van Ruisdaels „Weizenfelder“ in New York von 1670 (Abb. 48).³¹ Über die ganze Breite des Vordergrundes führen die Furchen eines Weges in die sonnenbeschienene Mitte des Bildes, wo eine Frau mit Kind steht, der demnächst jener Mann begegnen wird, der von rechts den Weg entlangläuft. Kompositorisch höchst geschickt und die ansonsten wohl ehre lapidare Begegnung dramatisierend türmen sich über dem stark in die Tiefe ziehenden dunklen Weg inmitten der hellgelben Felder hohe Kumuluswolken. Licht und Schatten teilen das Bildfeld in deutlich getrennte Kompartimente. Ihr scharfes Aneinandergrenzen sowie die quellenden Formen am Himmel indizieren das schnelle Ziehen der Wolken, wodurch der Eindruck einer Momentaufnahme in der Bewegung noch unterstrichen wird. Wären wir auf eine erzählerische oder moralische Bedeutung des Bildes aus (eine Lesart, der man sich meist nur schwer entziehen kann, weil wir an erzählende Bilder gewöhnt sind), würden wir Sonne und Wolken als Kommentar zur menschlichen Begegnung lesen. Je nach dem von Ikonologen ausgewählten Emblem ginge das mehr oder weniger zugunsten des Paares aus.³²

Lassen wir uns auf den nicht zuletzt für uns angelegten Weg ein, so ist die ästhetische Grenze ungewöhnlich leicht zu überschreiten. Sofort umfängt uns die Klammer der schattenspendenden Wolken und des dunklen Vordergrundes. Leicht ist vorzustellen, wie die Wolken aus dem Bild über unseren Kopf hinwegziehen. Kaum zu widerstehen ist dem Wunsch, dem Weg zu folgen oder sich nach rechts oder links in die Felder zu schlagen. Eine geradezu immersive Kraft geht von dem Bild aus und sie ist selbstverständlich der Komposition und Farbgebung zu

³¹ 100 x 130,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, vgl. SLIVE, Ruisdael (wie Anm. 8) Kat. Nr. 101, S. 125 mit Lit.

³² Vgl. zur ikonologischen Deutungsmöglichkeit von Ruisdaels Bildern insbesondere WIEGAND, Ruisdael Studien (wie Anm. 2); RAUPP, Thema und Symbol (wie Anm. 2). In späteren Arbeiten wurde die ikonologische Methode meist nur noch unter Abwägung weiterer Interpretationsmöglichkeiten angewendet, s. E. JOHN WALFORD, Jacob Ruisdael and the Perception of Landscape, New Haven 1991; Ulrike WEGENER, Zur Landschaftskonzeption Jacob van Ruisdaels. Bilderfindung und Naturbeobachtung, Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 36 (1997) S. 113–125; Jochen BECKER, 'Een heuchelyk vermaak [...] maar ook een heldre baak'. Zu verschiedenen Möglichkeiten, holländische Landschaften zu betrachten, Kat. Ausst. Jacob van Ruisdael, 2002 (wie Anm. 8) S. 145–152; Tanja MICHALSKY, Zeit und Zeitlichkeit. Annäherungen an Jacob van Ruisdaels spätes Werk „Der Sonnenstrahl“, in: Die Methodik der Bildinterpretation, 2 Bde., hg. von Andrea VON HÜLSEN-ESCH/ Jean-Claude SCHMITT, Göttingen 2002, Bd. I, S. 117–155.

verdanken. Der Eindruck arretierter Bewegung, der durch Lichtspiel und Wolken hervorgerufen wird, ist konstitutiv für die Wahrnehmung des Augenblicks, in dessen Betrachtung man sich verlieren kann. – Hier stellt sich nun die berechnete Frage, ob diese Wirkung allein von der Komposition hervorgerufen wird, oder ob nicht doch die alltäglichen Erfahrungen des Betrachters in die Betrachtung eingehen, weil er weiß, wie Wolken ziehen, wie Wind und Sonne sich anfühlen – oder anders gesagt, weil seine Erfahrung von Landschaft mit der auf dem Bild gezeigten kompatibel ist. Ganz im Sinne von Alpers sollte man fragen, welches Bild hier von einer sommerlichen Landschaft entworfen wird – und ich möchte dafür plädieren, dass die Komposition diverser, gut beobachteter Phänomene hier die Aktualität eigenen Erlebens sowohl vorführt als auch ermöglicht. Die räumliche Disposition des Tiefenzuges und die im Lichtspiel eingefangene Momentaneität involvieren den Betrachter derart, dass die ästhetische Grenze minimiert wird. Es handelt sich nicht um eine rein ästhetische Spielerei mit der Tiefenräumlichkeit und Lichteffekten, um keine vorurteilsfreie Beobachtung der Natur, sondern um eine Komposition, die im Akt des Betrachtens zu einer Erlebnislandschaft verdichtet werden kann.

Protagonisten der scheinbar zufällig agierenden Natur sind die Wolken, deren Bildmacht schon häufig betont wurde.³³ Gerade sie scheinen in Formation und Bewegung ‚realistisch‘ erfasst, bei einem Vergleich mit modernen meteorologischen Daten wird man jedoch enttäuscht. Eben dies wurde in den letzten Jahren immer wieder versucht, und führte zu dem aus anderen Bereichen der Landschaftsmalerei bekannten Ergebnis, dass die Maler zwar recht gut beobachtet und genau wiedergegeben haben, dass sie jedoch im Atelier einzelne Elemente zu einem nach heu-

³³ Vgl. Ank C. ESMIJER, *Cloudscapes in Theory and Practice*, Simiolus 9 (1977) S.123–148; John WALSH, *Skies and Reality in Dutch Landscape*, *Art in History, History in Art*, hg. v. David FREEDBERG/ Jan de VRIES, Santa Monica 1991, S.95–117; mehrere Beiträge, in: *Wolken - Malerei - Klima in Geschichte und Gegenwart*, hg. von der Deutschen Meteorologischen Gesellschaft, Berlin 1997; und jüngst die erneute Frage nach der Relevanz meteorologischer Beobachtungen für die Landschaftsmalerei in: *Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Kat. Ausst. Berlin 2001. Zur Nomenklatur der Wolken und ihrer naturwissenschaftlichen Erfassung zuletzt Richard HAMBLYN, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt am Main/ Leipzig 2001, zuerst: *The Invention of Clouds*, London 2001. Ein größerer Teil der kunsthistorischen Literatur beschäftigt sich mit den Wetterphänomenen, die seit dem 18. Jahrhundert zum Gegenstand der Malerei wurden, s. dazu Kurt BADT, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960.

tigen meteorologischen Wissen unwahrscheinlichen Ganzen zusammengefügt haben. In dem Band „*Wolken, Malerei, Klima in Geschichte und Gegenwart*“, den die deutsche meteorologische Gesellschaft 1997 unter Mitarbeit von Kunsthistorikern herausgegeben hat, werden moderne Fotografien als Beleg dafür angeführt, dass sich „die Darstellung von Wolken in der Fotografie [...] im Vergleich mit der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts [...] als diametral entgegenstehend“ erweist.³⁴ Auch wenn ein solcher Vergleich wieder neue Probleme mit sich bringt, weil er das fotografische Bild an die Stelle der Realität setzt, lässt sich durch eine materialgesättigte Untersuchung doch zumindest zeigen, dass Wolkenformationen am natürlichen Himmel für unseren an Fotografie orientierten Blick anders aussehen als jene auf den zur Rede stehenden Bildern.

Ich möchte in unserem Zusammenhang darauf hinaus, dass das Wetter im 17. Jahrhundert zwar als landschaftsbestimmender Faktor wahrgenommen und rhetorisch geschickt eingesetzt wurde, dass es jedoch nicht um die Erkenntnis und das korrekte Beschreiben der Phänomene ging so wie es im 18. Jahrhundert der Fall war. Wolken konnten, wie schon häufig beobachtet, sowohl zur Komposition des Raumes als auch zur Dramatisierung eingesetzt werden.³⁵ Das Wetter, von dem die Wolken ja nur die quasi greifbarste Form sind, scheint aber darüber hinaus auch und gerade in den weniger spektakulären Landschaften wie denen von Philips Koninck routiniert als Indikator von Zeitlichkeit eingesetzt worden zu sein, die jenen realistischen Eindruck des Spezifischen im Alltäglichen hervorruft, der hier zur Diskussion steht.

Für ein historisch-kritisches Verständnis der Bilder und der ihnen angemessenen Rezeption ist es unerlässlich zu fragen, ob das Wetter im 17. Jahrhundert tatsächlich einen anderen Status bekommen hat als es ihn in jahrhundertlanger Tradition als Teil des des zyklischen Jahreslaufes und der von Gott gesandten Katastrophen wie Sturm, Sintflut oder Dürre hatte, und darüber hinaus, ob die Künstler sich nun explizit mit dem Problem der Wetterdarstellung beschäftigt haben. Wie immer ist der Austausch zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Diskurs

³⁴ Nathalie NEUMANN/ Franz OSSING, *Der Himmel in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts und in der modernen Meteorologie*, in: *Wolken - Malerei - Klima* (wie Anm. 33) S. 39–58, hier S. 54.

³⁵ Vgl. z. B. Werner BUSCH, *Himmelsdarstellung in der Malerei vor 1800*, in: *Wolken - Malerei - Klima* (wie Anm. 33) S. 73–97.

nur auf Umwegen festzumachen, erste Überlegungen dazu sollen hier dennoch vorgestellt werden.

Die Meteorologie wurde erst am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer regelrechten Wissenschaft, die sich nicht mehr allein auf die antike Größe Aristoteles und dessen Elementenlehre bezog.³⁶ Besonders eindrücklich lässt sich dies gerade an der - trotz aller künstlerischen Darstellungen - erst sehr spät von der Wissenschaft unternommenen Beschreibung und Einordnung der Wolken zeigen. Bekanntlich war es erst Luke Howard, der 1803 in einem bald darauf veröffentlichten Vortrag jene Klassifikation von Wolken vornahm, die wir bis heute zu benutzen gewöhnt sind.³⁷ Es bedurfte seiner, damals völlig innovativen Terminologie, um die drei grundlegenden Wolkentypen *Cumulus*, *Cirrus* und *Stratus* kategorial voneinander zu unterscheiden und so überhaupt eine Ordnung in die sich ständig ändernden und ineinander übergehenden Formationen bringen zu können. Interessanterweise hatten die diversen Wolkenformationen der holländischen Landschaftsmalerei demnach kein begriffliches Korrelat und konnten nicht zuletzt deswegen in der von Kunsthistorikern beobachteten ‚Fehlerhaftigkeit‘ kombiniert und kompositorisch ‚missbraucht‘ werden.

Die ersten Schritte zur Aufzeichnung und zum Verständnis von Wetter wurden von der Naturwissenschaft des 17. Jahrhunderts nicht mit visuellen Daten unternommen, sondern – dem neuen Glauben an die exakte Empirie folgend, mit Messungen von Temperatur, Luftdruck und Luftfeuchtigkeit, deren Zusammenhängen man allerdings erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besser erklären konnte. Thermometer, Barometer und Hygrometer waren die entscheidenden Erfindungen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die in regem Austausch zwischen der Florentiner *Accademia del Cimento* mit französischen und niederländischen Gelehrten ermöglicht wurden. Ihr flächendeckender Einsatz und daraus resultierende Beobachtungsnetze, die vergleichbare Daten lieferten, sind erst ab den 1670er Jahren überliefert.³⁸ Stellvertretend für eine avancier-

³⁶ Zur Geschichte der Meteorologie s. Simeon K. HENINGER, *A Handbook of Renaissance Meteorology*, Durham 1960; H. Howard FRISINGER, *The History of Meteorology: to 1800*, New York 1977. Hans Günther KÖRBER, *Vom Wetteraberglauben zur Wetterforschung*, Leipzig 1987.

³⁷ Luke HOWARD, *On the Modifications of Clouds*, London 1804; erste deutsche Übersetzung: Über die Modification der Wolken, *Annalen der Physik*, 10 (1805), S.137–159.

³⁸ Vgl. KÖRBER, *Wetteraberglauben* (wie Anm. 36) S. 103–135; FRISINGER, *History* (wie Anm. 36) S. 47–98. Um die Vergleichbarkeit der Daten zu gewährleisten, war insbe-

te, zeitgenössische Vorstellung vom Wetter ist René Descartes' dem in Leiden publizierten "Discour de la methode" angegliederter Text über die „Météores“ von 1637, in dem er unter anderem die Theorie der aufsteigenden Wassertröpfchen entwickelte. Eine Abbildung, die dem zweiten discours über die „vapeurs et exhalaisons“ entnommen ist (Abb. 51), illustriert die Veränderung der Aggregatzustände von Wasser.³⁹ Wie Brian S. Baigrie herausgearbeitet hat, nutzte Descartes, der zwar die Empirie unterstützte jedoch dem direkten Erkenntnisgewinn sinnlicher Erscheinungen gegenüber skeptisch blieb, Abbildungen in seinen Werken dazu, die mechanischen, den Sinnen gerade nicht direkt zugänglichen Voraussetzungen darzustellen.⁴⁰ Dies lässt sich in unserem Beispiel gut nachvollziehen, denn der Nachdruck wird nicht etwa auf die Wolkenformationen gelegt, sondern vielmehr auf die überall vorhandenen Partikel in der Atmosphäre, die sich nur unter bestimmten Voraussetzungen zu Wolken verbinden, oder aber wieder in Regen übergehen. Ausgehend von der Beobachtung, dass Menschen dazu neigen, das zu bewundern, was sich oberhalb der Erde befindet, und in den Wolken den Sitz der Götter vermuten, versuchte Descartes, damit ausdrücklich seinem mechanistischen Weltbild folgend, "die Natur hier auf eine Weise zu erklären, dass man nicht mehr Gelegenheit habe, etwas von dem zu bewundern, was man in [den Wolken] sieht oder was daraus herabkommt".⁴¹

sondere vonnöten, eine gemeinsame Skala und zuverlässige Instrumente einzusetzen. Einen guten Überblick über die z.B. in der Glasherstellung benötigte Technik bietet die Sammlung des Istituto e Museo di Storia della scienza in Florenz, in der unter anderem die ersten filigranen Thermometer und Barometer ausgestellt sind.

³⁹ René DESCARTES, *Discours de la methode*, Leiden 1637, S. 244.

⁴⁰ Brian S. BAIGRIE, *Descartes's Scientific Illustrations and 'la grande mécanique de la nature'*, in: *Picturing Knowledge* (wie Anm. 14) S. 86–134.

⁴¹ „Nous avons naturellement plus d'admiration pour les choses qui sont au dessus de nous que pour celles qui sont a pareille hauteur, ou au dessous. Et quoy que les nues n'excedent gueres les sommets de quelques montaignes, et qu'on en voye mesme souvent de plus basse que les pointes de nos clochers, toutefois a cause qu'il faut tourner les yeux vers le ciel pour les regarder, nous les imaginons si relevées, que mesme les Poëtes et les Peintres en composent les throsne de Dieu, et font que l'á il employe ses propres mains a ouvrir et fermer les portes des vens, a verser la rozée sur les fleurs, et a lancer la foudre sur le rochers. Ce qui me fait esperer que si j'explique icy leur nature, en telle sorte, qu'on n'ait plus occasion d'admirer rien de ce qui s'y voit, ou qui en descent, on croyra facilement qu'il est possible en même façon de trouver les causes de tout ce qu'il a y se plus admirable dessus la terre.“
DESCARTES, *Discours* (wie Anm. 39) S. 231.

Während derartige Schaubilder und Messdaten wohl nur in einem überschaubaren Zirkel von Wissenschaftlern kursierten, stellte sich die weiter verbreitete Vorstellung vom Wetter höchstwahrscheinlich noch immer als eine Mischung aus dem tradierten Wissen der Bauernregeln und einer Elementenlehre dar, deren populäres Bild sich vielleicht am besten in einem Piktogramm aus Johannes Comenius „*Orbis sensualium pictus*“ von 1658 vorführen lässt (Abb. 50).⁴² In diesem, erstmals aus mnemotechnischen und erkenntnistheoretischen Überlegungen heraus Illustrationen einsetzenden Lateinwörterbuch, werden unter dem Stichwort Wolken sowohl der Wasserkreislauf als auch diverse davon unabhängige Wetterphänomene dargestellt. Um es kurz zu machen: Wetter galt als eine Erscheinungsform der Natur, deren Mechanismen man auf der Spur war, die allerdings vorrangig mit der ständigen und noch immer unberechenbaren Veränderung der Elemente – insbesondere des Wassers verknüpft war. Nichtsdestotrotz darf man wohl annehmen, dass mit dem Beginn der Erforschung des Wetters ein neues Sensorium seiner alltäglichen Formen einherging, auch wenn sich dies vorerst nicht in einer verbindlichen Nomenklatur niederschlug, wie wir sie von den nicht enden wollenden Wetterberichten unserer neuen Medien kennen. Wahrnehmung und Darstellung des Wetters befanden sich offensichtlich noch in einer Experimentierphase, zu der künstlerische Versionen ebenfalls ihren Beitrag lieferten.

Die Kunsttraktate und Illuminierbücher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert sind bereits mehrfach auf der Suche nach Wetter- und Wolkenvorgaben durchsucht worden. Grundlegend ist bis heute der Aufsatz von Ank Esmeijer zu „*Cloudscapes in theory and practice*“ von 1977.⁴³ Aus den bereits erwähnten Gründen verständlicherweise ist sein Hauptaugenmerk wie auch das vieler anderer Kunsthistoriker der Moderne eher auf eine Epochenschwelle am Ende des 18. Jahrhunderts ausgerichtet. Seine Lektüre der Texte hebt darauf ab, dass von dem Illumi-

⁴² Johannes Amos COMENIUS, *Orbis sensualium pictus*, Nürnberg 1658. Die Abbildung ist der englischen Ausgabe von 1672 entnommen, die im Faksimile von James BOWEN, Sydney 1967 herausgegeben wurde.

⁴³ Ank ESMEIJER, *Cloudscapes in theory and practice*, *Simiolos* 9 (1977), S. 123–148. Reindert FALKENBURG interpretiert den Einsatz von Wetter insbesondere durch Jan van Goyen als Antwort auf die Innovationsforderungen des Marktes: ‚Schilderachtig weer‘ bij Jan van Goyen, in: Jan van Goyen, Kat. Ausst. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, hg. von Christiaan VOGELAAR, Zwolle 1996, S. 60–69; DERS.: Onweer bij Jan van Goyen. Artistieke wedijver en de markt voor het Hollandse landschap in de 17de eeuw, in: *Natuur en landschap* (wie Anm. 23) S. 116–161.

nierbuch des Valentin Boltz von Rufach (1549)⁴⁴ über van Mander (1604)⁴⁵ und Hoogstraten⁴⁶ bis hin zu Goeree und Roger de Piles (1708), zwar unterschiedlich detailliertere Angaben entweder zur Maltechnik oder zu einzelnen Phänomenen gemacht werden, dass es sich letztlich – von wenigen Ausnahmen, wie dem im Freien zeichnenden Willem van de Velde, abgesehen – jedoch um eine überschaubare Tradition lediglich kompilierten Wissens handelt. Die eigene Naturbeobachtung werde dort zwar immer wieder betont – in der Breite kam es jedoch erst dann dazu, als gerade diese Literatur ausgedient hatte.

Auf der Suche nach einer rhetorischen Inszenierung des Wetters im Sinne des Realismus lesen sich die Texte anders – und auch wenn man es in diesem Rahmen nicht in seiner Entwicklung darlegen kann, so sei wenigstens auf folgendes hingewiesen: Van Mander unterscheidet, darin ganz im Schatten Pieter Bruegels d.Ä. und der flämischen Landschaftler stehend, 1604 noch verschieden gestimmte Landschaften, sieht etwa das Unwetter wie „aus der Hand des obersten Gottes geflogen kommen“,⁴⁷ und mahnt seine Landsleute, wenigstens zwischendurch auch schönes Wetter darzustellen, weil das Vorurteil bestehe, die Niederländer würden „Apoll nur einen kleinen Raum gönnen“.⁴⁸ Willem Goeree differenziert in seiner „Einleitung in die allgemeine Zeichenkunst“ von 1670 erheblich mehr Varianten von Wetterdarstellungen mit Hilfe der Farben und Wolken des Himmels.⁴⁹ Dies ist nicht nur auf die praktische Orientierung seines Textes zurückzuführen, sondern ebenfalls auf eine Auseinandersetzung mit dem täglichen Wetter, das – wie bei Descartes gesehen – nicht mehr grundsätzlich symbolisch aufgeladen war. Nicht umsonst

⁴⁴ Valentinus BOLTZ VON RUFACH, *Illuminirbuch. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll*, Basel 1549.

⁴⁵ Karel VAN MANDER, *Den Grondt der edel vry schilder-const*, Harlem 1604. Vgl. die kritische Ausgabe in 2 Bänden von Hessel MIEDEMA, Utrecht 1973; hier wie im folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung von Rudolf HOECKER, Den Haag 1916.

⁴⁶ Samuel VAN HOOGSTRAATEN, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilder-Konst anders de zichtbaere werelt*, Rotterdam 1678. Vgl. dazu Celeste BRUSATI, *Artifice & Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago/ London 1995; Hans-Jörg CZECH, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Maleireitraktat „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt“* (Rotterdam 1678), Münster/ Berlin 2002.

⁴⁷ VAN MANDER, *Den Grandt* (wie Anm. 45) § 13, S. 201

⁴⁸ Ebda. § 15, S. 203

⁴⁹ Willem GOEREE, *Inleyding tot de allgemeene teeken-konst*, (2. erw. Auflage), Middelburg 1670.

verhandelt er das Thema unter der Kapitelüberschrift „Wie man den Himmel nach der Beschaffenheit des Wetters anlegen und kolorieren soll“.⁵⁰ Bei Roger de Piles 1708 schließlich geht es ausdrücklich um Lichteffekte, die sich nach Jahres- und Tageszeiten zu richten haben.⁵¹ Interessanterweise bezieht er sich auf flämische Landschaftsmaler, wenn er den Trick benennt, das Sonnenlicht in einem Strahl zu konzentrieren, die Wolken dementsprechend anzuordnen und in den dunklen Bereich ein auffälliges Detail zu setzen. – Diese kurzen, aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate bieten keine Grundlage, um die Inszenierung des Wetters im 17. Jahrhundert eindeutig mit der Wahrnehmung von Zeit kurzzuschließen. Dennoch stützen sie den zuvor aus den Bildern abgeleiteten Eindruck, dass Wetter als das Spezielle im Alltäglichen eingesetzt wurde und sich daher für die Fiktion einer ‚realistischen Landschaft‘ besonders gut eignete.

Der Sinn dieser ‚realistischen‘ Landschaft, die Bedeutung ihrer Imagination lässt sich nur bedingt mit den wissenschaftlichen Errungenschaften eines „Zeitalters der Beobachtung“ erklären. Vielmehr hängt er mit einer neuen Erfahrung, Darstellung und Bestimmung der eigenen Umwelt, des politischen und sozialen Raumes nämlich, und der eigenen Historizität zusammen. Diese konnte sich in einem Land durchsetzen, das sich nicht nur als prosperierend sondern auch als modern definierte – einem Land, dessen Bilder suggerieren, es stünde jedem frei, sich darin zu bewegen.⁵² Es ist die zeitliche Definition eines Ortes, die die holländischen Landschaften realistisch erscheinen lässt, und diese Struktur ermöglicht es den Betrachtern, eigene Erzählungen in den dargestellten Raum hineinzuprojizieren.

⁵⁰ Ebda. Teil II Verlichteriekunde of regt gebryk der water verwen, niewlijks vermeert door W. Goeree, S. 4ff „Hoemen allerhande Lochen na de Getempertheydt des Weders anleggen, handelen en coloren sol“, vgl. ESMEIJER, Cloudscapes (wie Anm. 43) S. 128.

⁵¹ Roger DE PILES, *Cour de peinture par principes*, Paris 1708; vgl. die Übersetzung des Textes in: *Landschaftsmalerei, (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3)*, hg. v. Werner BUSCH, Berlin 1997, S. 164. vgl. ESMEIJER, Cloudscapes (wie Anm. 43) S. 130f.

⁵² Vgl. Karsten MÜLLER: Politische Bildräume: Stadt - Land - Nation in der niederländischen Druckgraphik um 1600, in: JÖCHNER, Politische Räume (wie Anm. 7) S. 23–44, mit weiterer hist. Lit. Zu der Instrumentalisierung der Landschaftsmalerei s. Tanja MICHALSKY, *Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaftsmalerei als Ausdruck nationaler Identität*, in: *Europa – Mythos, Bilder und Konzepte im 17. Jh.*, hgg. von Klaus BUBMANN/ Elke WERNER, Stuttgart 2003, im Druck.

Historizität und ‚realistisch‘ fingierte Vogelschau prägen auch eine Karte bzw. Ansicht oder Aufsicht von Amsterdam, die Jan Christianszoon Micker in den 1640er Jahren nach dem Stadtplan von Cornelis Anthonisz angefertigt hat (Abb. 52).⁵³ Lange vor der tatsächlich einnehmbaren Vogelperspektive auf Amsterdam, wie sie erst mit den Ballonfahrten möglich wurde, orientiert sich Micker an einer bereits existierenden Karte und gibt seinerseits nicht nur den Straßen, Häusern und Schiffen Farbe, sondern versieht sein Bild darüber hinaus mit den Schatten von Wolken. Auch diese Wolkenschatten kann man als bildliches Zeichen des Hier und Jetzt lesen – als Indizien für einen Repräsentationsmodus, der die Stadt in ihrer topographischen und historischen Eigenheit zeigt. Von Realismus in dem oben besprochenen Sinn kann hier keine Rede sein – ist man doch eher irritiert von diesem Anblick, der mit der bildlichen Täuschung spielt, wenn er sogar die Legende noch einen Schatten werfen lässt. Bezeichnend ist allerdings, dass Zeitlichkeit durch ein Wetterphänomen zum Ausdruck gebracht wird, dass also ein Element der Landschaftsmalerei sich soweit verselbständigt hat, dass es einer Karte zu ihrer zeitlichen Fixierung verhelfen konnte. Aus der lediglich vermessenen, topographisch exakt wiedergegebenen Stadt wird so ein scheinbar erlebbarer Zeit-Raum.

⁵³ ALPERS, Describing (wie Anm. 1) S. 271: Sie interpretiert die Karte als „Spiegel“; vgl. in der Nachfolge Edward S. CASEY, *Representing Places. Landscape Painting & Maps*, Minneapolis/ London 2002, S. 161. In der jüngeren Diskussion um Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei werden die Grenzen zwischen den Medien zunehmend durchlässiger, denn in der historischen Bild- und Kartenproduktion sind ebenso weitreichende Übereinstimmungen zu konstatieren, wie auch im Gegenzug dazu selbstreferentielle Markierungen, vgl. dazu insbesondere CASEY, (s.o.) *passim*; Nils BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000; Tanja MICHALSKY, *Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung*, in: *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*, hgg. von Gisela ENGEL/ Brita RANG/ Klaus REICHERT/ Heide WUNDER in Zusammenarbeit mit Jonathan ELUKIN (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, 6) Frankfurt a. M. 2002, S. 436-453; DIES., *Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit*, in: *Text-Bild-Karte. Kartographie der Vormoderne*, hgg. von Jürg GLAUSER/ Christian KIENING Freiburg 2003, im Druck; David GUGERLI/ Daniel SPEICH, *Topografien der Nation. Politik, kartografische Ordnung und Landschaft im 19. Jahrhundert*, Zürich 2002.



Abb. 46: Philips Koninck, Panoramalandschaft, Amsterdam, Rijksmuseum, 1655



Abb. 47: Jacob van Ruisdael, Hügellandschaft mit Eiche, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum, 1652/55



Abb. 48: Jacob van Ruisdael, Weizenfelder, New York, Metropolitan Museum of Art, um 1670



Abb. 49: Pieter Bruegel d.Ä., Die Rückkehr der Herde, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1565

The Clouds.

Nubes.

A vapour 1.
ascendeth from the
water.

From it
a Cloud 2.
is made, and
a white Mist. 3.
near the
Earth.

Rain 4.
and a small shower
distilleth out of a
Cloud,
drop by drop.

Ex aquâ
ascendit
Vapor. 1.
Indefit
Nubes 2.
& propè terram
Nebula. 3.
E Nube
guttatim stillat
Pluvia 4.
& Imber.

W. H. B.

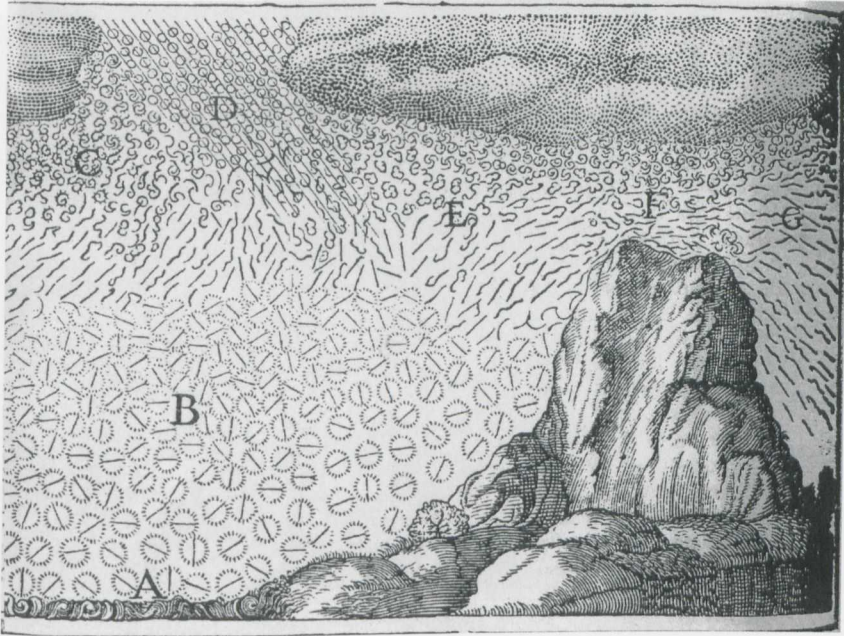


Abb. 51: René Descartes, Les météores, Leiden, 1637

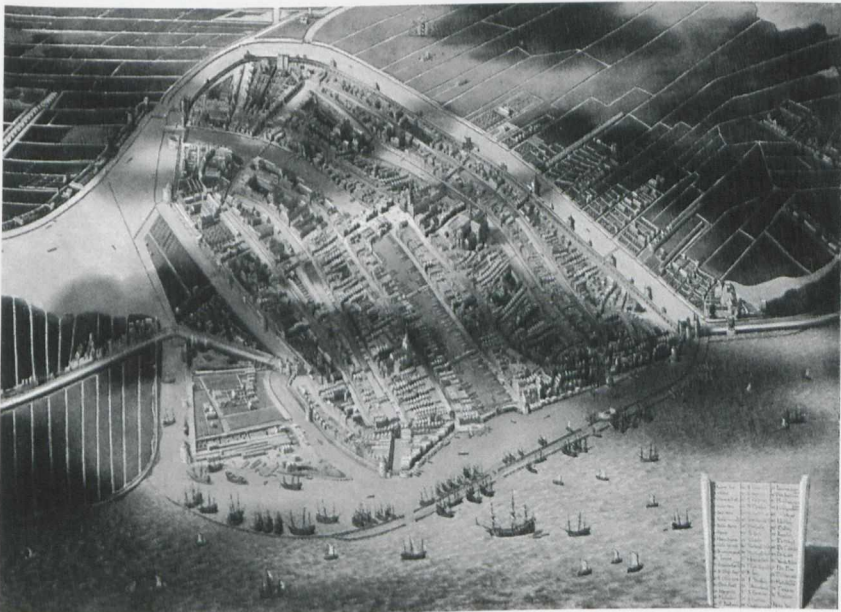


Abb. 52: Jan Christianszoon Micker, Stadtplan von Amsterdam, Amsterdam, Historisches Museum, um 1640