

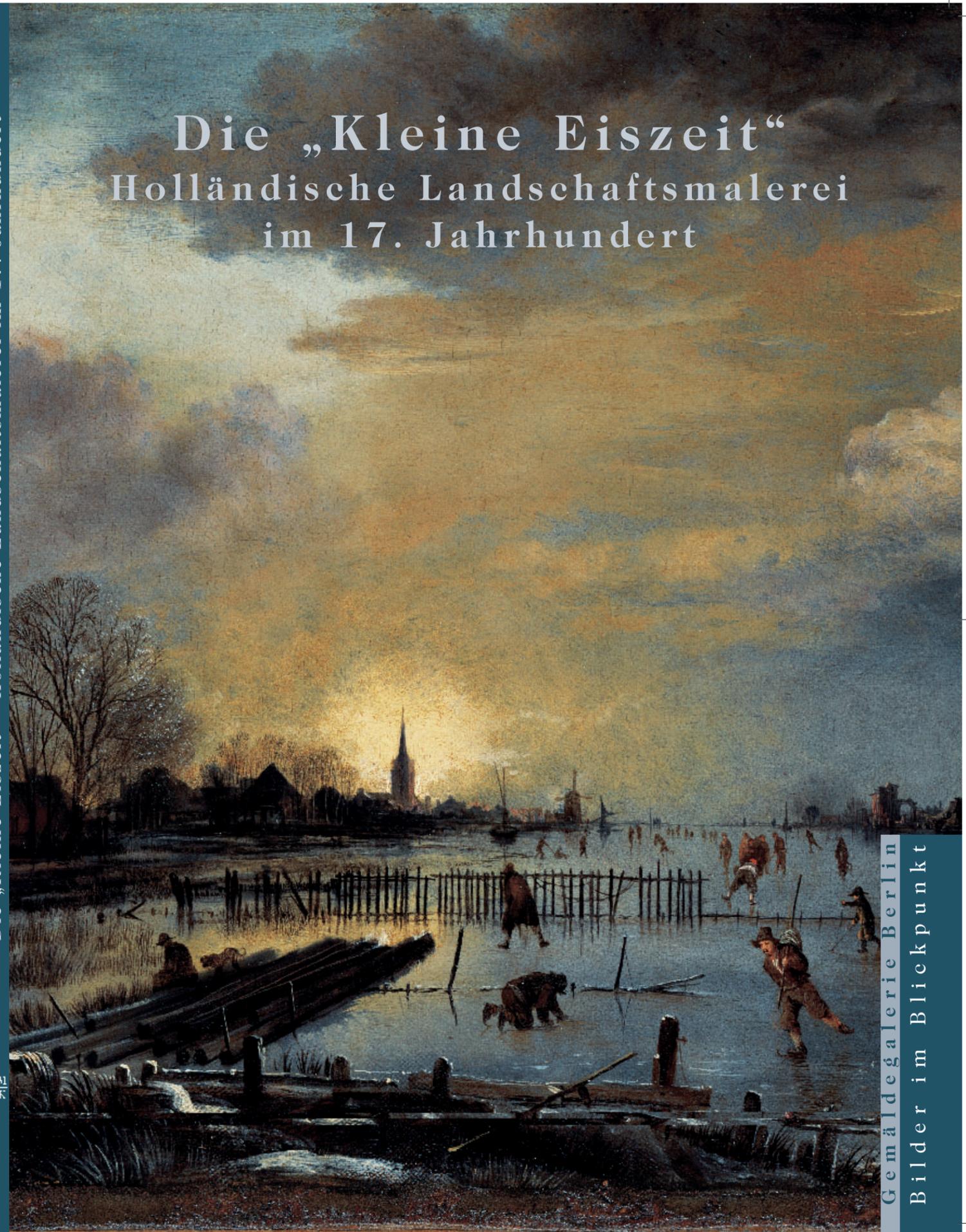


S | M
P | K

Die „Kleine Eiszeit“ · Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert

17
17

Die „Kleine Eiszeit“ Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert



Gemäldegalerie Berlin
Bilder im Blickpunkt

Vorwort

Dem Anschein nach waren die Holländer des 17. Jahrhunderts begeisterte Schlittschuhläufer. Auf den Winterbildern der Zeit geben sich Arm und Reich, Jung und Alt, Anfänger und Fortgeschrittene diesem Vergnügen hin. Spaziergänger, Schlittenfahrer und Fischer vervollständigen das abwechslungsreiche Treiben auf den vereisten Grachten, Flußläufen oder Binnenmeeren des Landes. Dabei wirkt mancher der winterlichen Naturschauplätze figürlich derart dicht besetzt, dass der Eindruck entsteht, als habe sich dort ein ganzes Volk versammelt - trotz klirrenden Frostes! Die kalte Jahreszeit hat damals Gefallen gefunden, jedenfalls unter dem Aspekt ihrer Freizeitmöglichkeiten. Die holländische Sommerlandschaft ist dagegen um vieles zurückhaltender staffiert. Die wärmeren Jahreszeiten bezeichnen die Wachstumsphase der Natur, die mit Arbeit, d.h. mit bäuerlichen Aktivitäten, verbunden ist. Es wird auch viel gereist. Wanderer und Reisewagen verkehren auf sandigen Wegen, die sich in kurvigem Verlauf in der Tiefe des Landes verlieren. Spezifisch sommerliche Vergnügungen, etwa Badefreuden, sind dagegen nur ausnahmsweise veranschaulicht worden. Dem immer wieder dargestellten Schlittschuhläufer ist im Wechsel der Jahreszeiten kein Gegenstück zuzuordnen. Mit anderen Worten: Die Holländer des 17. Jahrhunderts dürften keine begeisterten Schwimmer gewesen sein.

In der Staffierung von Winterbild und Sommerbild lebt zwar das 16. Jahrhundert mit seinen unterschiedlichen Traditionssträngen fort, aber die beiden Aufgabenbereiche sind zugleich auch aus streng wirklichkeitsbezogener Sicht aufgenommen: mehr noch im Detail als im Ganzen. Wären Badende in realiter typisch für den holländischen Sommer jener Tage gewesen, sie hätten zweifellos als Staffage in Schilderungen dieser Jahreszeit eine Rolle gespielt. Sollte das Baden damals alles andere als ein Vergnügen gewesen sein? Waren die holländischen Gewässer bzw. Sommer kälter als heute? Die historische Klimaforschung bejaht diese Frage und hat für die nördliche Erdhalbkugel eine „Kleine Eiszeit“ konstatiert, die vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts angedauert hat. Den naturwissenschaftlichen Befund im Blick stellt sich einmal mehr die Frage nach dem Realitätsgehalt der holländischen Landschaftsmalerei, dem diese Veröffentlichung und die Ausstellung in einem neuen, interdisziplinären Ansatz nachzugehen versucht.

Dem GeoForschungsZentrum Potsdam (GFZ) und dessen Vorstandsvorsitzenden Rolf Emmermann bin ich für die aktive Mitarbeit an diesem Projekt zu besonderem Dank verpflichtet.

Danken darf ich auch Franz Ossing, Referent für Öffentlichkeitsarbeit am GFZ, der das Vorhaben in spontaner Begeisterung für die fachübergreifende Kooperation zwischen Geistes- und Naturwissenschaften mit initiiert und mit betreut hat. Jörg F. W. Negendank sowie Cathrin Brüchmann und Ulrike Kienel, die mit Charme und kritischem Verständnis für die Sache den Chor der Geowissenschaftler vervollständigen, haben ebenfalls mit wichtigen Beiträgen zur vorliegenden Publikation beigetragen, die zur kunsthistorischen Fragestellung nicht nur die geowissenschaftlichen Befunde bereitstellt, sondern zugleich auch Verfahrensmethoden aufzeigt.

Den kunsthistorischen Part an der „Kleine Eiszeit“ hat dankenswerter Weise Bärbel Hedinger übernommen. Neben ihrer eigentlichen Aufgabe, der Leitung der Gemälde- und Graphikabteilung des Altonaer Museums sowie der Leitung des Jenisch Hauses in Hamburg, hat sie viel Zeit und Mühen, viel Erfahrung und Wissen in das Projekt investiert. Umsonst war ihr Einsatz nicht! Denn nach Abschluss der Berliner Phase der Ausstellung wird diese Anfang des kommenden Jahres in Hamburg zu sehen sein.

Der Mann „vor Ort und letztlich für alles“ war Michael Budde, wissenschaftlicher Museumsassistent an der Gemäldegalerie. Er hat diese Veröffentlichung redaktionell bearbeitet und ist in ihr mit einem Artikel über die ausgestellten Gemälde und über Aspekte der Entwicklung des holländischen Winterbildes vertreten. Auch dem Aufbau der Ausstellung, der praktischen Seite des Vorhabens, hat er sich mit Tatkraft, ausgeprägtem Geschmackempfinden und großem Talent für die Bewältigung organisatorischer und administrativer Aufgaben gewidmet. Hierbei haben ihn die Praktikanten Eva-Andrea Schmitt, Ulrike Sbresny, Ruth Müller und Florian Seedorf unterstützt, auch Christine Exler, Sabine Friedrich, Manfred Stahr und Peter Scheel von der Depotverwaltung der Gemäldegalerie. Für die Bereitstellung von Leihgaben für die Ausstellung bin ich privaten Sammlern zu Dank verpflichtet, ferner auch Alexander Dückers, dem Direktor des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin. Nicht allen Kolleginnen und Kollegen, die zum Gelingen des Projektes beigetragen haben, kann hier gedankt werden. Nicht unerwähnt bleiben sollte jedoch zum Schluss die nicht unerhebliche finanzielle Zuwendung, die mit Unterstützung durch Sonja Brandt-Michael vom Lenkungsausschuss der Initiative „Wissenschaft im Dialog“ für die Drucklegung dieser Publikation zur Verfügung gestellt wurde.

Jan Kelch

Klima und das System Erde

Unsere Erde ist ein dynamischer Planet, der sich – angetrieben durch großräumige Stoff- und Energieumlagerungen in seinem Inneren und vielfältige Einwirkungen von außen – in einem ständigen Wandel befindet. Es hat sich deshalb die Erkenntnis durchgesetzt, dass wir den Lebensraum Erde nur verstehen, wenn wir die Erde als System betrachten, d.h. im Zusammenwirken aller ihrer Komponenten – der Geosphäre, der Atmosphäre, der Hydrosphäre, der Kryosphäre und der Biosphäre. Dieser Forschungsansatz wird am GeoForschungs-Zentrum Potsdam (GFZ) verfolgt.

Das „System Erde“ zeichnet sich durch eine hohe Komplexität aus. Prozesse, die in und auf der Erde ablaufen, sind miteinander gekoppelt und bilden verzweigte Ursache-Wirkungsketten, die durch den Eingriff des Menschen in natürliche Gleichgewichte und Kreisläufe zusätzlich beeinflusst werden können. Nur eine multidisziplinäre Herangehensweise ermöglicht daher eine umfassende Einsicht in die Funktionsweise des Systems Erde.

Die moderne Klimaforschung ist ein gutes Beispiel für einen derartigen fachübergreifenden Ansatz. Mit vielfältigen Methoden und durch Modellierungen versuchen Klimatologen weltweit, das Klimageschehen zu verstehen. Die Atmosphärenphysiker und Meteorologen werden dabei seit geraumer Zeit von Geowissenschaftlern unterstützt. Im geologischen Klimaarchiv von Sedimenten in kontinentalen Seen

finden sich Ablagerungen, die Aufschluss geben über die Klimageschichte und den Einfluss von Klimaänderungen auf die Umwelt während der vergangenen hunderttausend Jahre; zugleich verfügen wir damit über hochauflösende Proxydaten zum Verständnis von kurzfristigen Klimavariationen in geschichtlicher Zeit. Die Umwandlung eines Teils der Biosphäre, hier der Algen, in Sedimentablagerung, also einen Bestandteil der Geosphäre, zeigt exemplarisch die Wechselwirkung der Subsysteme des Systems Erde. So gesehen, steht die Klimaforschung am GFZ Potsdam genau auf der Nahtstelle zwischen Geosphäre, Atmo- und Biosphäre. Unser Beitrag zur Ausstellung „Kleine Eiszeit“ im „Jahr der Lebenswissenschaften“ 2001 kann damit auch verstanden werden als Brücke zum „Jahr der Geowissenschaften“ 2002.

Die Ausstellung zeigt nicht nur die engen Wechselwirkungen im System Erde. Die Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft gibt beiden Seiten Anstöße zum Verständnis unseres Lebensraums. Die historische Klimaforschung lernt aus den Gemälden wie die Kunstgeschichte aus der historischen Klimaforschung. Dieses geht selbstverständlich nicht in einer unkritischen Adaption, sondern nur im kritischen Diskurs – auch dieses ist ein Ziel der Ausstellung.

Rolf Emmermann

Vorstandsvorsitzender des GeoForschungsZentrums Potsdam

Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei

Bärbel Hedinger

„Ich glaube, daß alle Bilder der alten Meister, die Freilichtszenen darstellen, in Innenräumen gemalt sind, denn sie scheinen mir nicht den wahren und vor allem ursprünglichen Aspekt zu haben, den die Natur vermittelt.“

Paul Cézanne an Emile Zola, Brief vom 19. Oktober 1866

Seit alters verbindet sich die Vorstellung eines realistischen Landschaftsbildes mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Lange Zeit galten die Gemälde der van Goyen, Rembrandt, Vermeer oder Ruisdael als Paradigmen der Gattung: Die Genauigkeit der Beobachtung von Wolken, Wind und Wetter, die naturalistische Schilderung von Landschafts- und Stadtformationen sowie die Liebe zur Ausschmückung mit Details begründeten diese Einstellung ganz wesentlich. Bis heute scheint die berühmte Formulierung, die der Wiederentdecker der holländischen Malerei, Eugène Fromentin, 1876 prägte, nachzuwirken, die Maler hätten nämlich des Landes „eigenes Porträt“ gemalt und ein vollendetes „Repertorium des holländischen Lebens“ hinterlassen¹. Dass jedoch die Landschaftsgemälde nicht mit einer Bestandsaufnahme der Topographie zu verwechseln sind, hat die kunsthistorische Forschung in den letzten Jahrzehnten durch zahlreiche Studien belegt. Der vermeintliche Naturalismus oder gar Realismus der Darstellungen ist in vieler Hinsicht ein idealisierender, poetischer Realismus, der Erfahrungstatsachen mit Erfindungen überformt und künstlerisch beglaubigt. Die Frage, wie und warum sich diese Verschränkung von empirisch getreuen Einzelbeobachtungen und Strategien der ästhetisch-symbolischen Überhöhung in den einzelnen Bildern vollzieht, soll nachfolgend anhand einiger Gemälde beantwortet werden. Die holländische Landschaftsmalerei steht in der Tradition der altniederländischen und insbesondere der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts, deren Entwicklung in einem Zweischritt von der symbolischen Weltlandschaft eines Joachim Patenier oder Herri Bles über die Jahreszeitenbilder eines Pieter Bruegel zur holländischen Position des 17. Jahrhunderts führte. Entscheidend ist dafür der Fortschritt in der Darstellungsweise, der mit den Gemälden Bruegels einhergeht. Er verstand es, Landschaft nicht nur als beobachtete Topographie, sondern als erlebte Jahreszeit zu schildern². Damit ging seine Aufmerksamkeit für atmosphärische Wettererscheinungen einher. Bruegel vermochte z.B. die dunstige Luft des Winters gegenüber anderen Wettererscheinungen deutlich zu differenzieren. Ihm gelang es, Schneefall, Herbststürme oder die sengende Hitze des Hochsommers bildlich zu vermitteln, ein Umstand, der schon seine Zeitgenossen zu dem Lob veranlasste, der Maler könne darstellen, was eigentlich gar nicht darstellbar sei. In gewissem Sinn lässt sich durchaus behaupten, mit der Kunst Bruegels sei bereits in darstellerischer Hinsicht ein

Höhepunkt erreicht, an den die holländische Malerei des 17. Jahrhundert nur mehr anschließen musste: Viele Bilderfindungen des Flamen wurden einfach fortgeführt. Die Entwicklung hin zum 17. Jahrhundert wird man demnach nicht als entscheidenden Sprung im Sinne des Fortschritts, sondern als einen Prozess zunehmender Differenzierung ansehen können. Das Fach der Landschaftsmalerei bildet sich nach und nach heraus und immer häufiger finden sich Experten für eine bestimmte Sparte des Landschaftsbildes: Die Landschaftsmalerei wird zu einer nachgefragten Gattung.

Dabei geht die Tendenz zur symbolischen Überhöhung und allegorischen Durchdringung nur auf den ersten Blick verloren. Wo Bruegel noch ikonographisch explizit Bezug nimmt auf eine höhere, christliche Weltsicht, verbinden sich in der holländischen Landschaftsmalerei mit der Naturschilderung auch fernerhin „hintergründige Botschaften“³. Die Landschaften lassen sich emblematisch und politisch⁴ ansehen, sie handeln von patriotischem Stolz und religiösen Tugenden. Realistisch im Sinne der Wirklichkeitsdarstellung sind daher häufig einzelne Partien und Details, kaum je aber ist es das Gesamtbild.

Das Interesse an der Darstellung der eigenen Region erwachte parallel zum wirtschaftlichen und politischen Aufschwung der jungen Republik Holland, die sich im Widerstand gegen die spanische Besatzungsmacht zum Staat der Sieben Provinzen zusammengeschlossen hatte. Für die Jahre 1609 bis 1621 hatten die Holländer einen Waffenstillstand mit den Spaniern ausgehandelt. Diese zwölfjährige Phase des Friedens wurde für den Ausbau von Handel, Infrastruktur und Militär genutzt und ließ die neue Republik innerhalb weniger Jahre zur ersten Wirtschaftsmacht Europas aufsteigen. Die politische, wirtschaftliche und kulturelle Freiheit prägte das nationale Selbstbewusstsein.

Diesen Prozess der Verselbständigung und Selbstvergewisserung begleiten die Landschafts- und Genredarstellungen, die in den Jahrzehnten bis 1670, dem Ende des Goldenen Zeitalters, entstehen. Es galt ein Selbstbild von Land und Leuten zu entwerfen, und insbesondere der Malerei kam dieser „vaterländische Dienst“ zu. Die Erkundung der Topographie und Geographie und die kartographische Aufzeichnung dieser Kenntnisse, die zum einen aus kriegstechnischen, zum anderen aus handelsökonomischen Gründen forciert wurden, fundieren und begleiten als objektive Bestrebungen die künstlerisch subjektiven Aufzeichnungen der Maler. Auf der Suche nach dem realistischen, d.h. topographisch exakten Bild der holländischen Landschaft wird man sich eher an die reüssierenden Kartographen und Vedutenzeichner mit ihrer camera obscura-Technik zu halten haben denn an die Landschaftler. Während die Geodäten mit Jacobsstab und Messketten durch die Lande zogen, visierten die Maler allenfalls mit dem



- 1 Adriaen Pietersz van de Venne
1589 Delft – 1662 Den Haag
Der Sommer
1614

Eichenholz, 44,1 x 67,1 cm
Bez. Mitte unten: Av VeNNe 1614 (Av verbunden)
Erworben 1874
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 741A



- 2 Adriaen Pietersz van de Venne
1589 Delft – 1662 Den Haag
Der Winter
1614

Eichenholz, 44,2 x 69,1 cm
Bez. rechts unten: Av VeNNe 1614 (Av verbunden)
Erworben 1874
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 741B

Daumen. Kartographie und Landschaftsmalerei lassen sich insofern als zwei sehr unterschiedlich ausgeprägte Seiten einer Medaille, dem Interesse an der umgebenden zu vermessen- den bzw. aufzuzeichnenden Natur, begreifen.⁵

Beiden Gattungen gemeinsam ist überdies die Auffassung der Landschaft als Ort und Rahmen von Geschichte. Beide Formen der Darstellung tragen vielfach patriotischen Stolz zur Schau, indem sie mit dem markanten Bild auch das Lob der Land- schaft verbinden. Häufig handelt es sich bei den Gemälden weniger um topographische denn um politische Landschaften, in denen Aspekte der vaterländischen Gegenwart und Ge- schichte aufgehoben sind. Einige Stufen der Herausbildung und Wandlung der holländischen Landschaftsmalerei im an- gesprochenen Sinne repräsentieren die folgenden Gemälde.

Von der Allegorie zur Landschaft

In Adriaen van de Venes (1589-1662) Gemälde „Der Win- ter“ aus dem Jahr 1614 (Abb. 2) geht es „typisch holländisch“ zu. Auf einem zugefrorenen Gewässer tummelt sich eine bunt gemischte Gesellschaft. Das Bild hält die Mitte zwischen einer Genre- und einer Landschaftsdarstellung. Jung und Alt, Bürger und Bauern geben sich auf dem spiegelglatten Eis ein Stell- dichein. Bis tief in den Hintergrund zieht sich die Promenade der Eisgänger hin. Hinter kahlen Bäumen sind links und rechts am Ufer verschneite Dörfer auszumachen. Ganz im Hinter- grund, fast im Zentrum, ist eine Mühle platziert. Den eigent- lichen Mittelpunkt jedoch bildet im Schnittpunkt der Diagonalen ein reich beflaggter Eisschlitten unter Segeln. Kaum zufällig ragt unüberschnitten die holländische Flagge direkt über dem Horizont auf. Sie kündigt als Pointe neben den zur Schau ge- stellten Kostümen und Trachten der Spaziergänger und Schlitt- schuhläufer eindeutig von dem Land, in dem die Szene spielt. Während die topographischen Angaben eher kürzelhaft ein dörfliches Irgendwo assoziieren lassen, kommt über wenige Anhaltspunkte, insbesondere über die Flagge der Republik, Holland ins Bild. Als „Superzeichen“ im Verein mit den ande- ren deutlich sprechenden Signalements bekrönt die Flagge das festliche Bild einer wohlhabenden Gesellschaft, die es sich leisten kann, an einem Sonntag dem Müßiggang zu frö- nen. Nur die Eisfischer sind im Vordergrund des Bildes bei der Arbeit. Im Blick aus dem Bild richten sich beide Stände, Bür- ger und Bauern, an den Betrachter.

Die Landschaft dient als Kulisse; als geographische Kennzei- chen fungieren die Wasserfläche, die Mühle und der hohe Himmel. Die Winterlandschaft wird bald zu einem Topos der holländischen Landschaftsmalerei und steht als besonderes Fach per se bereit. Der Realismus des Bildes trägt abstrakte Züge. Typisches wird auf einen Nenner gebracht, der sich in der rot/weiß/blauen Schlittenfahne sprechend zeigt. Wollte man weitergehen und eine politische Allegorie in dieser Dar- stellung sehen, so wäre insbesondere auf das harmonische Miteinander der Stände und auf den Wohlstand zu verweisen. Dem Winter auf dem Eis stellt van de Venne den Sommer auf dem Felde (Abb. 1) als Jahreszeitenpendant gegenüber. Als erstes fällt, gegen den Horizont gegeben, die Architektur einer Kornwindmühle am rechten Bildrand ins Auge. Am Ho-

izont markieren Kirchturmspitzen dörfliche Siedlungen und im Mittelgrund taucht, jenseits des Flusses, der das Bild durch- zieht, eine Bauernkate auf. Die vielfigurige Szene im Vorder- grund spielt an einem Weiher, den eben ein Packwagen in Richtung auf den Betrachter zu durchquert. Ein Bettler hat sich dem Wagen genähert. Rings um diese Haupterzählung sind Nebenszenen rahmend angeführt; sie handeln von Jägern links und einem streitenden Paar rechts. Offenbar geht es dort um einen herabgefallenen Eierkorb, dessen Inhalt zu Bruch gegangen ist. Am Fuß der Mühle besieht ein Mann neben ei- nem Leiterwagen die Streithähne. Eben ist ein anderer, mit einem Mehlsack bepackter Mann dabei, die Böschung herab- zusteigen.

Das Bild trägt ernste und komische Züge. Die Genreszenen sind in die Muldenlandschaft des Vordergrundes eingebettet und werden über Staffagefiguren bis in den Mittelgrund hin- ein fortgeführt. Die Szene spielt wieder in Holland, das weist in erster Linie die Mühle aus. Im übrigen lehnt sich van de Ven- ne in seiner Komposition an eine Bildvorlage Jan Bruegels vom Ende des 16. Jahrhunderts an.⁶ Auch die Übernahme des Bildmusters der Jahreszeitendarstellung ist noch ganz dem 16. Jahrhundert verpflichtet. In der damaligen Vorstellungswelt spielte der Wechsel der Jahreszeiten und ihre regelmä- ßige Wiederkehr eine große Rolle und wurde als Symbol für den Lauf der Zeit und den Kreislauf von Werden und Vergehen verstanden. Solche Jahreszeitenallegorien waren in Malerei und Graphik noch bis ins 17. Jahrhundert hinein sehr populär.⁷

Aber trotz aller Rückversicherungen auf die Tradition gelingt es van de Venne, sein Landschafts- pendant über die allge- meinen stilistischen Grundzüge der Komposition, die Wahl der Kostüme, die Gemeinschaft der Stände, die Nationalflagge erkennbar in der Republik Holland und in den Jahren des Waffenstillstands anzusiedeln; einen spezifischen Ort be- schreibt er nicht, er begnügt sich vielmehr wieder mit einer aus Versatzstücken gefügten Landschaft: „Topoigraphie“ statt Topographie.

Plausible Fiktionen

Im Gegensatz zu van de Venne wandte sich der in Haarlem tätige Esaias van de Velde (um 1590/91–1630) ohne alle- gorische oder sonstige Umschweife direkt der holländischen Topographie zu. 1618 nahm er die am seeländischen Wattenmeer gelegene kleine Handelsstadt Zierikzee zum Vor- wurf für ein Gemälde (Abb. 3).

Der Blick geht über Repoussoirfiguren im Vordergrund über das Wasser auf das jenseitige Ufer und über die befestigte Stadtmauer hin zur breitgelagerten Panoramakulisse der Stadt. Als deren charakteristisches Wahrzeichen ragt der Bau der Nieuwe Kerk auf. Die Kirchenarchitektur wird geradezu übermächtig inszeniert, als solle die Stadt sich auf den aller- ersten Blick zu erkennen geben. Der mit der Topographie Ver- traute wird links das Sint-Lievensmunstertoren, neben der Nieuwe Kirk, in der Mitte des Bildes, das Rathaus und weiter rechts die Gasthuiskerk und einige weitere Kirchen ausge- macht haben.⁸



3 Esaias van de Velde
Um 1590/91 Amsterdam – 1630 Den Haag
Ansicht von Zierikzee
1618

Lw., 27 x 40 cm
Bez. links unten: E.V.VELDE. 1618
Erworben 1925
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 1952

Die geschlossene Silhouette präsentiert die Stadt als Gemeinwesen. Der niedrig liegende Horizont lässt die Architektur hoch aufragen und als prägnante Vedute in Erscheinung treten. Der Maler zieht gewissermaßen eine „Heimat-Linie“ aus, die sich vor winterlichem Himmel abzeichnet. Das malerische Echo dieser Linie begegnet in abgeschwächter Form im Spiegelbild, das die ruhige Wasserfläche zurückwirft. Die aufgereihten Monumente spiegeln die weltliche und kirchliche Macht des Gemeinwesens; sie verweisen auf die Geschichte, die Er rungenschaften der Baukunst und die Schönheit des Landes.

Van de Velde gehört zu den Erfindern unter seinen Künstlerkollegen. Mit dem Zierikzee-Gemälde stellt er ein Bild-Schema auf, das auch weiterhin in der Landschaftsmalerei Geltung behalten wird: Die bildparallele Anlage der Komposition, die Dreiteilung des Bildraums (Fluss, Stadt, Himmel) und die Absenkung der Horizontlinie, die dem Wolkenhimmel großzügig Bildraum gewährt. Auch die Farbpalette in gedämpften Tönen, die zwischen Braun, Grün und Blau changieren, hat Schule gemacht und wurde zum Abzeichen der prosaischen, alltäglichen, ungestelzten holländischen Landschaft.⁹ All dies hat dem Maler den Ruf eingetragen, der erste Realist in seinem Fach gewesen zu sein. Aber trotz der Naturnähe treten auch seine Landschaften nicht als exakte Reportagen auf: sie sind vielmehr ausbalancierte Darstellungen zwischen Tatsachenschilderung und Erfindung.¹⁰

Das Zeichnen nach der Natur wurde in zeitgenössischen Malerhandbüchern nachdrücklich empfohlen, so in Karel van Manders „Den Grondt der edel vry schilderconst“ (1603) oder Samuel van Hoogstraats „Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst“ (1678)¹¹. Die Natur zu beobachten, ihren Reichtum und ihre Vielfalt sorgsam zu studieren und mit Feder oder Kreidestift im Skizzenbuch festzuhalten, kurz, „naer het leven“ (nach dem Leben) vorzugehen, gibt Hoogstraats der „schilderjeugt“ (dem Malernachwuchs) mit auf den Weg.¹² Inwieweit diese Skizzen später als Hilfsmittel in die Gemäldekompositionen eingegangen sind, ist allerdings ungeklärt. Die Maßgabe einer realistischen Wiedergabe der Natur war kein Qualitätsanspruch, den das 17. Jahrhundert kannte oder erhob. Den Zeitgenossen galt jenes Landschaftsgemälde als gelungen, das bloß den Eindruck erweckte, ganz und gar nach dem Leben entstanden zu sein, wobei dieser Effekt aber durchaus synthetisch herzustellen war. Der Hand, der Fertigkeit, dem Geschick und der Phantasie des Malers war es überlassen, über Motiv, Komposition, Farbe zu bestimmen, Form und Stil so festzulegen, dass jedenfalls ein der Wirklichkeit nicht widersprechendes Bild entstehen konnte. Der Maler fungiert als letzte Instanz und als Schöpfer „plausibler Fiktionen“¹³, wie es bei Peter Sutton heißt.

Gelegentlich haben sich die Künstler sogar eines „Kopierverfahrens“ bedient, das hier als weiterer Hinweis auf die synthetischen Kompositionsmethoden, die in der Frühzeit der Landschaftsmalerei gang und gäbe waren, angeführt sei: so weiß man, dass Tobias Verhaecht (1561–1630) seinem Gemälde „Landschaft mit der Flucht nach Ägypten“ die 1555/57 entstandene Radierung von Pieter Bruegel d. Ä. „Große Alpenlandschaft“ unterlegte und als „Vorzeichnung“ für sein eigenes Bild benutzte.¹⁴

Malerische Ausschnitte

Jan van Goyen (1596–1656), bekannt für seine Seestücke und Naturschilderungen, erlangte seine größte Geltung als Maler des flachen Landes. In kleinen Bildformaten hielt er die alltäglichen, „armen“ Küstengegenden seiner Heimat in immer neuen Varianten fest, und entfaltete seine malerischen Talente bei der Wiedergabe von so unspektakulären Motiven wie Dünenketten, Sandwegen und Bauernkaten oder in fein abgestimmten Darstellungen von Himmel, Wetter und Atmosphäre.

Er kann als einer der erfolgreichsten Landschaftler seiner Zeit gelten, dem eine Gesamtproduktion von über 1200 Gemälden und rund 800 Zeichnungen zugeschrieben wird.¹⁵ Seine Bilder waren relativ preiswert zu haben und wurden vom städtischen Publikum hoch geschätzt. Es gehörte zum Modeton, ein kleines holländisches Landschaftsbild zu besitzen und es im häuslichen oder auch öffentlichen Ambiente als Wand schmuck auszustellen. Derart ließ sich nicht nur Heimatliebe bekunden, sondern auch, qua Bildbetrachtung, Eigenheit und nationale Besonderheit der heimatlichen Landschaft ihrer Typologie nach studieren und einprägen.¹⁶

In der 1629 datierten „Dünenlandschaft“ (Abb. 4) sind die Grundzüge des neuen Holland-Bildes, das van Goyen in so großer Zahl entwarf, fast prototypisch ausgeprägt. Da ist zunächst das bescheidene Motiv eines Landweges, der sich durch sandiges Gelände zieht, vorbei an Bauernhütten und Baumgruppen, um sich auf der linken Seite in der Ferne zu verlieren. In diese Fahrstraße, die offenbar die Verkehrsverbindung von Dorf zu Dorf entlang der Dünenzone darstellt, mündet im Bildvordergrund rechts ein Schlängelweg ein, der aus dem Dünengelände kommt. Dort wo sich Fußweg und Fahrstraße treffen, warten einige Bauern; sie haben ihre Bündel geschultert oder tragen, wie die Bäuerin, ihre Last in einem Korb auf dem Kopf. Einer der Bauern hat sich auf den Weg gemacht und verschwindet zielstrebig auf dem Fußweg in die Dünen. Die kleine Gruppe der Wartenden steht im Schatten, während alles Licht am Fuß des Dünenanstiegs versammelt ist. Das Licht hat hier nichts anderes zur Geltung zu bringen als gelblich und ockerfarben aufleuchtenden Sand, einige Gräser und die kurvigen Furchen einer Wagenspur. „Konsequenter kann die Hinwendung zum eigenen Land und zur Landschaft kaum noch versinnbildlicht werden.“¹⁷

Entworfen wird allerdings kein Bild von Land und Leuten, wie es der Wirklichkeit entsprochen hätte. Denn setzt man diese Landschaft ins Verhältnis zu den dynamischen Prozessen der wirtschaftlichen Entwicklung, wie sie sich zur Zeit der Bildentstehung ereigneten, so erscheint van Goyens Landschaft rückwärtsgewandt und nostalgisch. Ann Jensen Adams hat einen Zusammenhang hergestellt zwischen der ökonomischen Entwicklung des Landes, vor allem den Projekten der Landgewinnung, die an der holländischen Küste in den Jahren 1612 bis 1635 aufgelegt wurden, und zu den im Gegensatz dazu archaisch, mittelalterlich anmutenden Dünenlandschaften, die van Goyen zur gleichen Zeit in Szene setzte.¹⁸ Amsterdamer und Haarlemer Bürger hatten große Geldsummen in ein Landgewinnungsprojekt an der Küste zwischen Leiden, Haarlem



4 Jan van Goyen
1596 Leiden – 1656 Den Haag
Dünenlandschaft
1629

Eichenholz, 29 x 51 cm (oben geringfügig beschnitten)
Bez. rechts unten: vG 1629
Erworben 1821
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 865

und Alkmaar gesteckt, das sich als höchst erfolgreich und ertragbringend erwies. Ein System von Kanälen, Drainagen und windmühlengetriebenen Pumpstationen diente der Trockenlegung der Poldergebiete, sorgte für Neuland und veränderte das Bild der Landschaft. Seedünen, vergleichbar jenen, die van Goyen in seinem Gemälde festhält, schützten das Land vor Überschwemmungen.

Die Maler haben diese technischen Neuerungen in ihren Bildern noch nicht zur Kenntnis genommen. Ihnen und den Zeitgenossen allerdings hat diese Wirklichkeit vor Augen gestanden, die heute erst mühsam rekonstruiert werden muss. Die Moderne und Gegenwart liegt allenfalls jenseits der Dünenketten, die van Goyen malt. Er propagiert als Maler die pittoreske Idylle aus verfallenden Gehöften und bäuerlicher Folklore.¹⁹ In diesen Wunschbildern einer älteren Zeit wurde die Historie bewahrt und das Geschichtsbewusstsein wach gehalten. Das städtische Publikum konnte sich in den Bildern seiner ländlichen Umgebung versichern, in einer Zeit, in der die Landschaft des alten Schlages allmählich verschwand.²⁰ Der Maler komponiert ein Sinnbild, geschaffen aus Versatzstücken (Bäumen, Bauern, Dünen) und spielt auf holländische Tugenden wie Anspruchslosigkeit, Bescheidenheit und Einfachheit an.

Landschaft im Interieur

Spätestens mit van Goyens populären Dünenstücken konnte die Gattung Landschaftsbild als eingeführt gelten. Der Anteil der Landschaften am allgemeinen Bilderhaushalt nahm kontinuierlich zu und drängte das Historienbild in der Käufergunst zurück. Wie Michael Montias für die Stadt Delft nachgewiesen hat, wuchs der Anteil der Landschaften von 25 Prozent zwischen 1610 und 1619 auf über 40 Prozent zwischen 1670 und 1679 an.²¹ Die Landschaften fanden als Wanddekorationen in privaten und öffentlichen Räumen Verwendung. Die Maler haben diese nationale Vorliebe für den Wandschmuck, die neben den Landschaften auch Wandkarten ebenso wie Porträts und religiöse und mythologische Szenen einschloss, in Gestalt des „Bild im Bild“-Motivs in ihre Gemälde aufgenommen. Das „eingeschriebene Bild“ ist ein holländischer Sonderfall. Dass über die Inszenierung dieser „Bilder in Bildern“ auch Kommentare in die Hauptszene getragen wurden, seien es nun moralisierende, allegorische oder politische Anspielungen, haben Untersuchungen der letzten Jahre vielfach zu Tage gefördert.²²

Der Haarlemer Hendrick Gerritsz Pot (1585–1657) malt in die um 1635 entstandene „Fröhliche Gesellschaft“ (Abb. 5) eine kleine Galerie von Landschaftsbildern unterschiedlichen Formats und Themas hinein. Die malerische Qualität und die Präzision der Landschaftsmotive verwundert in einem Gemälde, das im übrigen nur die Stereotypen wiederholt, die die Bildgattung des Bordellbildes kennzeichnen - die rauchenden und zechenden Galane, die Kupplerin, die Frauen, die in ihrem Verhalten keinen Zweifel an der erotischen Eindeutigkeit der Szene lassen.

Wolfgang Stechow sieht in den an der Wand auftauchenden Landschaftsgemälden vorrangig kompositorische Hilfen bei der Gliederung der Rückwand des Interieurs.²³ Aber man wird

diesen Wandschmuck auch als Kommentar zur Bildszene auffassen können. Die Bilder an der Wand sind holländische Landschaften, hinter denen man Gemälde von Zeitgenossen, etwa eines van de Velde vermuten kann.²⁴ Die Landschaftszenen trugen mit dem Bild der holländischen Heimat nicht nur die Außenwelt in die Innenräume hinein, sondern konnten auch als moralisierender Kommentar im lasterhaften Amüsierbetrieb gelesen werden: Schaute der trink- und amüsierfreudige junge Holländer in den unterhalb der Landschaftsgemälde gehängten Spiegel an der Wand, so würde er sich selbst erkennen, umgeben von heimatlichen Wald- und Wasserstücken, die (wieder) an die holländischen Tugenden erinnern – die Landschaft, eingesetzt als ein moralischer Zeigefinger, wie er in einem Lasterbild nicht fehlen durfte.

Landschaften im Bild tauchen in der Malerei der ersten Jahrhunderthälfte bevorzugt bei der Darstellung von öffentlichen Räumen auf, allerdings nicht allein in zweifelhaften „bordelltes“, sondern ebenso in Gasthäusern oder „Musicos“. Letztere waren typisch holländische, weit über die Grenzen des Landes hinaus bekannte Musik- und Weinhäuser, die in den zwanziger Jahren in Mode kamen, als mit dem Wohlstand auch die Vergnügungslust wuchs.²⁵ Hier traf sich die bessergestellte Gesellschaft der jungen Republik zu Musik, Tanz und geselligem Beisammensein, das gelegentlich den Charakter eines Volksfestes im Saal annahm. Zum Wandschmuckrepertoire dieser vielbesuchten Orte gehörte wie selbstverständlich das Landschaftsbild, das häufig zusammengehängt war mit einer Wandkarte der Republik Holland (Abb. 6). Die junge Republik, die sich feierend zu Großveranstaltungen zusammenfand, wurde von Landschaften und Karten begleitet, die nicht nur als dekorativer Wandschmuck, sondern oft auch als politische Botschaft und Erinnerung an die Nation fungierten.

Als die Malerei sich ab der Jahrhundertmitte von den öffentlichen Räumen ab- und verstärkt den privaten Interieurs zuwandte, trat auch eine Änderung der Wandschmuckmode zutage. Das kleinformatige Landschaftsbild, streng gerahmt in schwarzer Leiste, verschwand und machte der mittel- bis großformatigen Landschaft, bevorzugt in vergoldetem Rahmen, Platz; die Gesamtansicht verdrängte den Landschaftsausschnitt. Über das „Bild im Bild“ erfahren wir vom gediegenen Wohlstand, von gehobener Wohnkultur und gesteigertem Kunstgeschmack des holländischen Bürgertums (Abb. 7).



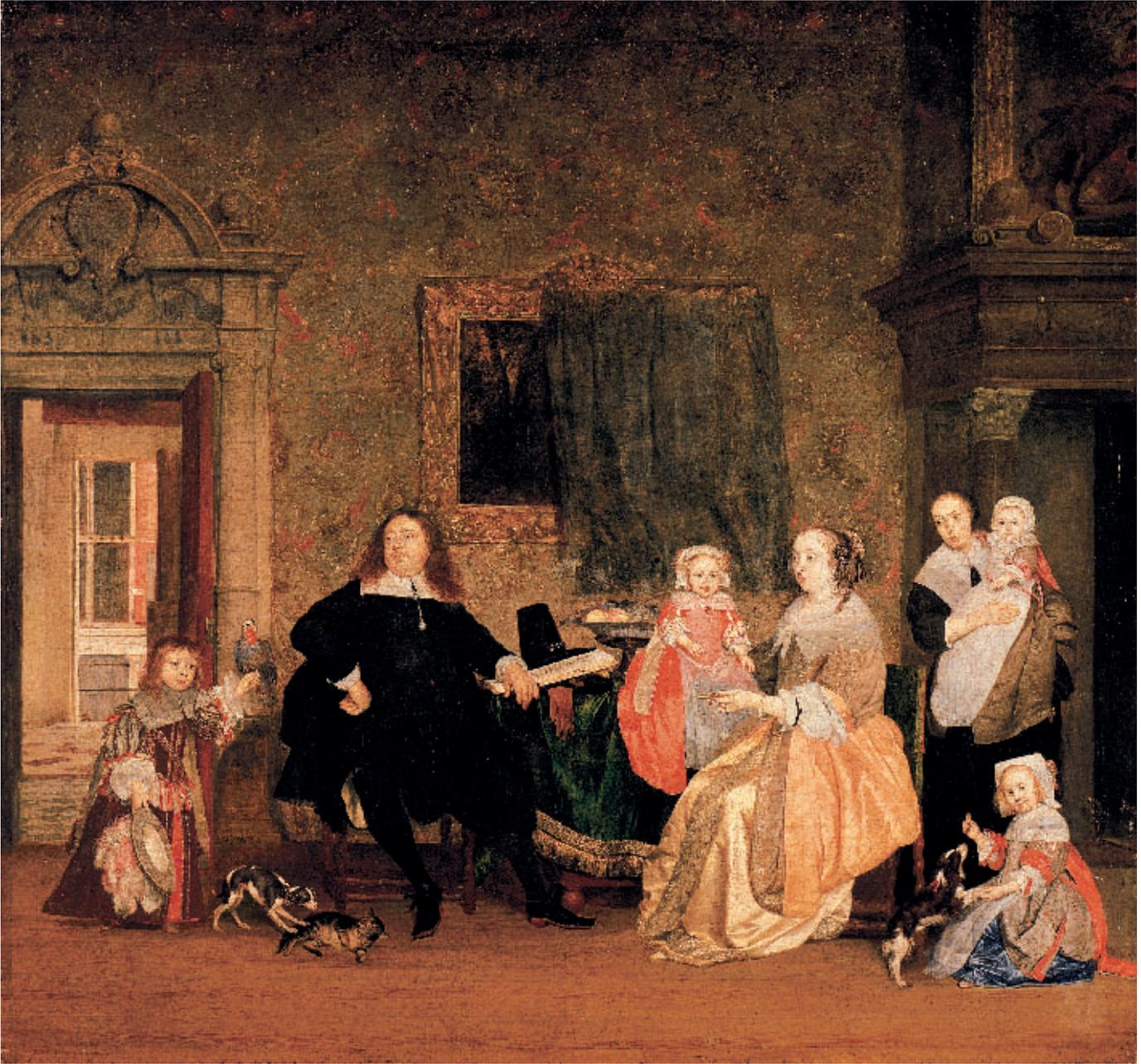
5 Hendrick Gerritsz Pot
Vor 1585 Haarlem – 1657 Amsterdam
Fröhliche Gesellschaft
Um 1630/35

Eichenholz, 36,5 x 54,6 cm
Bez. in der Mitte am Schemel: HP (verbunden)
Erworben 1875
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 1486



6 Dirck Hals
1591 Haarlem – 1656 Haarlem
Lustige Gesellschaft
Um 1630

Holz, 43 x 78,5 cm
Nottingham, Art Gallery, Castle Museum



7 Gabriel Metsu
1629 Leiden – 1667 Amsterdam
Bildnis des Jan Jacobsz Hinlopen und seiner Familie
Um 1662

Lw., 72 x 79 cm
Bez. links unten: G. Metsu
Erworben 1832
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 792

Hommage an Haarlem und Holland

In seinem um 1670 entstandenen Gemälde „Haarlem von den Dünen im Nordwesten gesehen“ (Abb. 8) setzt Jacob van Ruisdael (1628/1629–1682) seiner Vaterstadt Haarlem ein Denkmal. Das Gemälde gehört in eine Reihe von acht weiteren Ansichten der Stadt,²⁶ die in die Jahre 1670 bis 1676 datiert werden, und unter der Bezeichnung „Haarlempjes“ in die Kunstgeschichte eingegangen sind. Dort werden sie als einer der Höhepunkte der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gewürdigt.

Entwicklungsgeschichtlich gesehen war die holländische Malerei in den 1670er Jahren auf ihrem Kulminationspunkt angelangt, und sollte nur wenig später zunehmend unter den Einfluß der französischen Hofkunst geraten und ihre Vorrangstellung verlieren. Diesen Wendepunkt der Epoche scheint der Maler Ruisdael aufzugreifen, wenn er in seinem Haarlem-Gemälde alles an Motiven und Kompositionstechniken aufbietet, was die holländische „schilderconst“ bis dato zum Thema Landschaftsbild entwickelt hat. Da ist zunächst das Panorama, in dem sich der Wunsch nach übergreifendem Überblick artikuliert. Es folgt die ins Auge fallende, herausragende Darstellung des lokalen Gewerbes (Vordergrund), der Mühlen (Mittelgrund) und der Stadtarchitektur (Hintergrund). Der opulente Wolkenhimmel fehlt ebensowenig wie die versteckte emblematische Anspielung. Auch die Wiederholung des Themas, bei jeweils geringfügig neuer Gestaltung des Bildvordergrundes, lässt auf große Nachfrage schließen. Den angesprochenen Einzelaspekten soll im folgenden nachgegangen werden, um die These vom nationalen „Programmbild“ zu untermauern. Von dem erhöhten Standpunkt einer grasbewachsenen Düne aus eröffnet sich ein Panorama- und Fernblick von beeindruckender Vielfalt und Tiefe. Am Fuß der Dünenkette liegt das Dorf Overveen, auf dessen terrassenartig angelegten und von Bäumen und Büschen gesäumten Wiesen man lange Stoffbahnen zum Bleichen ausgelegt hat. Solche Bleichwiesen, mit angeschlossener kleiner Gewerbeansiedlung, waren ein vertrauter Anblick im Weichbild der Stadt Haarlem. Das Bleichen von einheimischem Leinen sowie von den aus England, Deutschland und den Ostsee-Anrainerstaaten importierten Baumwollstoffen war einer der wichtigsten Wirtschaftszweige der Stadt. Man machte sich das reine Quellwasser, das am Dünenrand entsprang, zunutze, um die Stoffe im Sonnenlicht zu bleichen.²⁷ Ruisdael schildert die weißen Stoffbahnen ebenso wie die weißgekleideten Mägde unter ihren großen Strohhüten, die zwischen den ausgelegten Tüchern ihrer Arbeit des Befeuchtens und Glättens nachgehen, mit malerischer Akribie. Er lenkt das Sonnenlicht auf eine der Bleichen, um die Produkte des örtlichen Gewerbes ins rechte Licht zu setzen. Darstellungen von Arbeit oder von Gewerbe gehörten nicht ins Repertoire der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts,²⁸ so dass Ruisdaels Darstellung der Wäschebleichen zu den Ausnahmen rechnet. Er misst dem Sujet große Bedeutung zu, indem er es an zentraler Stelle in den Vordergrund rückt und darüber hinaus in seinen acht Gemäldevarianten jeweils einen anderen Ausschnitt der Bleichwiesen, der weißen Stoffe, der Arbeiterinnen im Bildvordergrund schildert.

Den Mittelgrund des Bildes nimmt eine breite Freifläche ein, ein begrüntes, von Bäumen gesäumtes Feld. Auf dem ansteigenden Gelände dahinter reihen sich sechs Bockwindmühlen, einige von ihnen mit Flügeln, die in den Wind gedreht sind. Deren Vorhandensein in größerer Zahl gibt Kunde vom tätigen, regen Handwerk und vom Florieren der Geschäfte. Hinter der Mühlenzone erhebt sich die Stadt mit ihren Wohnhäusern und Kirchen. Ihre Silhouette wird bestimmt durch den mächtigen Bau der Sint Bavo Kerk, dem sich links der Turm der Bakenesser Kirche, rechts der Nieuwen Kerk anschließt.²⁹ Mit den Kirchen, die die Stadtarchitektur von Haarlem prägen und dessen historische Bedeutung vor Augen stellen, und mit den Windmühlen, die als Abzeichen holländischer Identität gelten, ruft Ruisdael ein Bildschema auf, das schon Esaias van de Velde fünf Jahrzehnte zuvor zum Lob der Stadt Zierikzee entworfen hatte. Ruisdael erweitert das Schema um die Vordergrundszone. Zur mächtigen Stadt am Horizont gehört die Vorstadt, wo Gewerbefleiß und holländische Tugenden angesiedelt sind. Welchen Tätigkeiten die Bürger im entfernten Haarlem nachgehen, erfahren wir nicht, wie sie ihre Tage in Overveen gestalten, verrät uns nahnächtig der Maler. Dank der fein gemalten Binnenstruktur vermag das Auge den Wegspuren auf dem Sandweg im Vordergrund zu folgen und der Frau mit Kind und Hündchen, die wohl eine Magd darstellt, die von der Arbeit auf den Bleichwiesen zurückkehrt. Ruisdael setzt das Motiv der weißen Tücher nicht nur um des malerischen Effektes willen ein oder um das örtliche Gewerbe zu rühmen, sondern schreibt dem Gemälde auch eine verborgene, symbolische Sinnschicht ein. Mit dem Motiv der von der Sonne gebleichten Tücher verband sich für die Zeitgenossen auch die Vorstellung von der Reinheit der Seele. Wie bei dem protestantischen Dichter Jan Luyken (1649–1712) zu lesen ist, rief das im Sonnenlicht gebleichte Leinen die Erinnerung an die „Seeligen“ wach, „die mit weißen Kleidern angetan“ (waren).³⁰ Demnach ließen sich die weißgekleideten Staffagefiguren, die auf den Bleichen und den umgebenden Wegen unterwegs sind, auch als Hinweis auf die Reinheit und Keuschheit der Haarlemerinnen lesen. Dieser Aspekt dürfte den Käufern oder Auftraggebern des Bildes gefallen haben und die Vorzüge des Gemäldes weiter gesteigert haben.

Hochgeschätzt wurde sicherlich vor allem auch die malerische Behandlung des Wolkenhimmels, die Ruisdael meisterlich beherrschte. Er räumt der Himmelszone den Großteil der Bildfläche ein, um hier ein Wolkenspektakel aus aufgetürmten Cumulus-Wolken, darüberliegenden flachen Wolken und dünnen Federwolken am Horizont zu entwerfen. Ruisdael hat eine typisch nordeuropäische Sommerwetterlage so realitätsnah festgehalten wie kein anderer Künstler seiner Zeit.³¹ Der Maler nutzte den Wolkenhimmel zugleich für eine effektvolle Lichtinszenierung, die die Bleichwiesen, die Stadt, den Dom in wechselnde Hell- und Dunkelzonen taucht und das Bild mit Bewegung und Leben erfüllt.

Neben den Hinweisen auf Gewerbefleiß, auf die historische Bedeutung der Stadt, auf die florierenden Geschäfte und die Sittlichkeit ihrer Bürger gehört auch der hohe Wolkenhimmel zu den Charakteristika des Gemäldes. Er überwölbt und bekrönt die „ideale Stadt“. Ruisdael knüpft am Ende des



8 Jacob Isaacs van Ruisdael
1628/29 Haarlem – 1682 Amsterdam
Haarlem von den Dünen im Nordwesten gesehen
Um 1670

Lw., 54,1 x 66,9 cm
Bez. rechts unten: JvRuisdael (JvR verbunden)
Erworben 1874
Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 885C

Goldenen Jahrhunderts mit seiner gemalten Hommage an Haarlem an ein Dichterlob vom Anfang des Jahrhunderts an, in dem Karel van Mander der Schönheit der Stadt und ihrer hervorgehobenen landschaftlichen Lage ein literarisches Denkmal gesetzt hat.³²

„Malerisches Wetter“

Reindert Falkenburg ist systematisch der Frage nachgegangen, wie Jan van Goyen seine Gemäldevorlagen gefunden hat, ob er Wolkenstudien betrieben hat und ob in den Gemälden ein verlässliches Bild der Witterung ihrer Zeit hinterlassen wurde. Dabei zeigt sich, dass für die Wahl von Wetter und Wolkenhimmel vorrangig malerische Konventionen bestimmend waren. Als Protokolle von Naturbeobachtung können die gemalten Wolken nicht gelten. Vielmehr wurden die Bild-Wolken jeweils in Einklang gebracht mit der begleitenden Bildszene, die wiederum von künstlerischen Entwicklungen bestimmt wurde. Van Goyen hatte im Laufe der Zeit drei Modi der Wolkenmalerei ausgebildet: In Gemälden, die vor 1630 entstanden und noch der älteren flämischen Tradition der Jahreszeitendarstellung verpflichtet waren, gab es eine ganze Vielzahl unterschiedlicher Wetterlagen und Wolkenhimmel, je nachdem, ob es sich um ein Sommer- oder ein Winterbild handelte. In dem Jahrzehnt zwischen 1630 und 1640 verwischten sich die Gegensätze, es kam kaum zu Unterschieden zwischen Sommer- und Winter-, gutem und schlechtem Wetter. Ein „Einheitswetter“ bestimmte die Gemälde, ohne spezifische Rücksicht oder Bezug zur handelnden Bildszene. Winterlandschaften kamen außer Mode. Ob sie als zu traditionell galten oder ob die Vernachlässigung des Themas mit einer Klimaveränderung oder dem Ende der harten Winter in Zusammenhang zu bringen ist, bleibt eine Frage. Ab den 1640er Jahren entwickelte van Goyen dann eine Vorliebe für Schlechtwetter Szenen mit dunstig nebliger Atmosphäre und dramatisch aufgetürmten Wolkenbänken. Falkenburg kommt zu dem Schluss, dass nicht meteorologisch verbindliche Aussagen die Wolkendarstellungen bedingten, sondern vorrangig die Entscheidung van Goyens für „malerisches Wetter“.³³

Zu ähnlichen Schlüssen wie Falkenburg kommt auch die kunstgeschichtliche Forschung, die sich in den letzten Jahren verstärkt der Frage zugewandt hat, wie die holländischen Maler ihre Vorlagen gefunden haben und ob sie Wolkenstudien betrieben haben.³⁴ Wolken gehören zum festen Repertoire der holländischen Landschaftler, die sie einsetzen, um ihre Malerei dramatisch aufzuladen und ästhetisch zu beleben. Bei aller meteorologischen Detailtreue handelt es sich um Inszenierungen des Himmels. So neigte man in Holland dazu, Wetterlagen, die keine gesteigerten malerischen Effekte versprachen, unberücksichtigt zu lassen, einmal vorgefundene Wolkenformen ständig zu wiederholen, gelungene Wolkenkompositionen anderer Maler zu kopieren. Zwar kündigte sich gelegentlich, z.B. bei Ruisdael, vorsichtig naturwissenschaftliches Interesse an, aber noch blieb man dem Ideal der „Wolkenpoesie“ verhaftet. Die Maler folgten den ästhetischen Bildgesetzen, nicht den Naturgesetzen. Erst 150 Jahre später,

gegen Ende des 18. Jahrhunderts, beginnen die Maler den Himmel sachgemäß zu studieren, Formen und Bildungen der Wolken systematisch und genau zu erfassen und der Natur in ihren Bildern so nahe wie möglich auf die Spur zu kommen. Voraussetzung für diese neue Entwicklung war die Etablierung der Meteorologie als Wissenschaft gewesen.³⁵

Paradox formuliert ließe sich die Frage nach Erfindung und Wirklichkeit in der holländischen Malerei so beantworten, dass man sagt, die Künstler hätten ihre Bilder realistisch erfunden. Die bloße realistische Darstellung ist ihnen erst gar nicht in den Sinn gekommen, denn es hätte ihrem Selbstverständnis nicht genügt, sich mit der Schilderung des bloß Tatsächlichen zu begnügen. Mit dem Bild der heimatischen Landschaft stellen sie zugleich das künstlerische Vermögen der Erfindung der Wirklichkeit unter Beweis. Das Typische und Charakteristische im Verein mit dem Sinnbildlichen zielte viel mehr auf die Wiedergabe der Vorstellung als auf die Darstellung der Wirklichkeit ab.

Anmerkungen

* Ich danke Jürgen Müller, Hamburg, für zahlreiche Hinweise und vor allem dafür, dass er seine grundlegenden Kenntnisse zu Pieter Bruegel d.Ä. und zu den Anfängen der Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert ganz uneigennützig in den vorliegenden Text hat einfließen lassen.

- 1 Zit. nach Wilfried Wiegand, Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei. Dissertation Hamburg 1971, S. 11.
- 2 Zu Pieter Bruegel vgl. v.a. Jürgen Müller, Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001.
- 3 Zu den kalkulierten Arrangements bei Pieter Bruegel vgl. Bertram Kaschek, Gottes Werk und Bruegels Beitrag. Zur Deutung der Landschaftsgraphik Pieter Bruegels d.Ä., in: Ausst.Kat. Hamburg 2001 (wie Anm. 2), S. 31ff.
- 4 Den Begriff der „politischen Landschaft“ hat Martin Warnke eingeführt. Vgl. dazu Martin Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur. München, Wien 1992.
- 5 Zum Verhältnis von Kartographie, Malerei und Politik vgl. auch Bärbel Hedinger, Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/New York 1986, S. 17 ff.
- 6 Wie Jan Kelch festgestellt hat, lässt sich eine enge stilistische und motivische Verwandtschaft mit dem 1597 entstandenen Gemälde von Jan Brueghel „Szene vor einer Stadt“ in Kassel (Staatl. Gemäldegalerie) feststellen. Vgl. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem 1975, S. 452.
- 7 Zum Nachleben der allegorischen Themen im 17. Jahrhundert vgl. Peter Sutton: Introduction, in Ausst.Kat. Masters of the 17th Century Dutch Landscape Painting, Amsterdam 1987, S. 27.
- 8 Für die Entschlüsselung der Topographie wurde der Katalog Berlin 1975 (wie Anm. 6), herangezogen, dort S. 451.

- 9 Vgl. Sutton (wie Anm. 7), S. 24.
- 10 Nicht allein auf van de Velde bezogen, sondern die holländischen Landschaftsmaler ganz generell einschließend, weist Sutton nachdrücklich darauf hin, dass holländische Landschaftsgemälde keine Porträts des Landes sind. Vgl. Sutton (wie Anm. 7), S. 1. Als jüngsten Beitrag zur Realismus-Diskussion und in die gleiche Richtung wie Sutton abzielend vgl. Thomas Ketelsen, *Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600*. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001, S. 5.
- 11 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderconst anders de zichtbaere Werelt*. Rotterdam 1678, S. 135–140.
- 12 Hoogstraten (wie Anm. 11), S. 139.
- 13 Sutton (wie Anm. 7), S. 23.
- 14 Vgl. zur Übernahme der Bruegel-Radierung in das *Verhaecht-Gemälde* Ketelsen (wie Anm. 10), S. 25.
- 15 Vgl. Ann Jensen Adams, *Competing Communities in the „Great Bog of Europe“*. Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting, in: W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power*. Chicago, London 1994, S. 73, Anm. 58.
- 16 Vgl. Adams, (wie Anm. 15), S. 58.
- 17 Zit. nach Katalog Berlin 1975 (wie Anm. 6), S. 183.
- 18 Vgl. Adams (wie Anm. 15), S. 58.
- 19 Vgl. Adams (wie Anm. 15), S. 58.
- 20 Vgl. Adams (wie Anm. 15), S. 66.
- 21 Zit. nach Adams (wie Anm. 15), S. 40, Anm. 12.
- 22 Vgl. dazu Hedinger, (wie Anm. 5), S. 127 ff.
- 23 Vgl. Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Paintings of the Seventeenth Century*, Oxford 1981, S. 168 ff.
- 24 Stechow (wie Anm. 23), S. 172.
- 25 Zur Kulturgeschichte der *Musicos* vgl. auch Hedinger (wie Anm. 5), S. 40.
- 26 Ruisdael hat wenigstens neun Haarlem-Gemälde geschaffen. Vgl. dazu Adams (wie Anm. 15), S. 58. Dort wird auch die Diskussion in der Literatur vorgestellt, die teilweise sogar von 18 Varianten des Sujets ausgeht.
- 27 Vgl. dazu Seymour Slive, H.R. Hoetink, Jacob van Ruisdael. Ausst.Kat. Mauritshuis Den Haag, Fogg Art Museum Cambridge, 1982, S. 126.
- 28 Vgl. zu den Arbeitsdarstellungen in der holländischen Malerei Adams (wie Anm. 15), S. 58.
- 29 Nach Kat. Berlin (wie Anm. 6), S. 378.
- 30 Zit. nach Kat. Berlin (wie Anm. 6), S. 378.
- 31 Zur Wolkenmalerei bei Ruisdael vgl. den Beitrag von Franz Ossing in diesem Katalog, S. 41ff.
- 32 Vgl. Sutton (wie Anm. 7), S. 51.
- 33 Vgl. Reindert Falkenburg, *Schilderachtig weer bij Jan van Goyen*, in: Ausst.Kat. Jan van Goyen, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden 1996, S. 81.
- 34 Der Frage nach dem Realitätsgehalt der Wolken im 17. Jahrhundert sind u.a. nachgegangen Werner Busch, *Die Ordnung im Flüchtigen. Wolkenstudien der Goethezeit*. In: Ausst.Kat. Goethe und die Kunst, Ausstellungshalle Schirn, Frankfurt/Main, Weimar, Stuttgart 1994, S. 519–527; John Walsh, *Skies and Reality in Dutch Landscape*, in: David Freedberg, Jan de Vries (Hg): *Art in History History in Art. Studies in seventeenth century Dutch culture*. Santa Monica 1991, S. 94–117.
- 35 Vgl. Bärbel Hedinger, *Wetter und Wolken. Zur Kunst- und Kulturgeschichte flüchtiger Erscheinungen*. In: Schriftenreihe Forum, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Bonn 2000, Bd. 9, S. 230.