



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Entwicklung der Winterlandschaft in der flämischen
und holländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts

Verfasserin

Katalin Ferencz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Der politische, gesellschaftliche und konfessionelle Kontext Hollands	3
2.1. Historische Voraussetzungen	4
2.1.1. Politische Entwicklungen	4
2.1.2. Wirtschaftliche Situation	7
2.1.3. Auftraggebersituation und Bildervermarktung	7
2.1.4. Themenwahl	9
2.2. Produktionsbedingungen im Hinblick auf die Marktsituation. Das Gemälde als Ware	11
3. Die Entwicklung und Verbreitung der Landschaftsmalerei in den Niederlanden	12
3.1. Die Anfänge der flämischen Landschaft	13
3.2. Die holländische Landschaft	16
3.3. Verbreitung und Popularität holländischer Landschaftsbilder	18
4. Schneedarstellungen in der Malerei. Eine allgemeine Einführung	20
4.1. Die ersten Schneedarstellungen in der Freskomalerei	21
4.2. Die Tradition der Winterlandschaften in der Buchmalerei	22
4.3. Die Anfänge der Schneedarstellungen in der Tafelmalerei	25
5. Die Winterlandschaft in der flämischen Malerei	28
5.1. Exkurs: Die Kleine Eiszeit	30
5.2. Pieter Bruegel der Ältere	34
5.3. Die flämischen Winterbilder in der Nachfolge von Bruegel	42
6. Die Winterlandschaft in der holländischen Malerei	51
6.1. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts: Der flämische Einfluss	53
6.2. Die tonale Malerei	69
6.3. Italianisanten	77

6.4. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts	80
7. Die Bedeutungsdimension der Winterlandschaften	90
8. Schlussbetrachtungen	97
9. Zusammenfassung	99
10. Abstract	99
11. Literaturverzeichnis	100
12. Abbildungsverzeichnis	108
13. Abbildungen	113

1. Einleitung

Obwohl unsere Alltagserfahrung zeigt, dass der Winter nicht zwangsläufig und überall mit Schnee verbunden ist, ist Schnee zum signifikanten Element und sogar Identifikationsmotiv von Winterlandschaften geworden. Ein Bild kann eine noch so düster-kalte Stimmung ausstrahlen – wenn die Landschaft nicht schneebedeckt ist, wird sie höchstens als triste Herbstlandschaft oder kahler Vorfrühling empfunden, nicht aber als Winterlandschaft. Schneebedeckte Landschaften bilden den Gegenstand der Überlegungen in dieser Arbeit und werden im Folgenden näher untersucht.

Da Kunst nie als isoliertes Einzelprodukt der Gesellschaft wahrzunehmen, sondern immer vor ihrem gesellschaftlichen und historischen Hintergrund zu betrachten ist, wird den Auftakt der Arbeit eine einführende Schilderung der damaligen Verhältnisse in den Niederlanden bilden. Sie beinhaltet eine Kontextualisierung der historischen, kulturellen und politischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Entstehung der Kunst in Holland¹ zur Zeit des sogenannten Goldenen Zeitalters. Im Zuge dieser Darlegung werden auch die konfessionellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die die Kunstproduktion und die Kunstszene im Allgemeinen beeinflussten, skizzenhaft zu behandeln sein.

Befasst man sich mit der Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei dieser Zeit, ohne einen Blick auf die flämische Malerei zu werfen, zeichnet man lediglich ein unvollständiges Bild mit nur partiellem Erkenntniswert. Die Betonung der Bedeutung gemeinsamer Wurzeln ist für die Auseinandersetzung mit der holländischen Landschaftsmalerei essenziell. So gilt es in den einführenden Kapiteln, ein Augenmerk auf die wichtigsten Etappen der niederländischen Landschaftsmalerei zu werfen. Die Überlegungen richten sich auf Entstehung und Evolution der Gattung, umfassen aber auch Aspekte wie ihre Autonomisierung und Verbreitung im niederländischen Raum. Hierbei werden jedoch lediglich die wichtigsten Momente der Landschaftsmalerei behandelt und die Entwicklungen punktuell skizziert.

Auch wenn sie noch in der Tradition der mittelalterlichen Jahreszeitenzyklen integriert ist, lässt sich behaupten, dass die erste Winterlandschaft in der Tafelmalerei dem flämischen

¹ Der Begriff Holland wird hierbei – sofern nicht anders ausgewiesen – für die heutigen Niederlande verwendet. „Der Ursprung für die Namensverwirrung liegt im Goldenen Zeitalter, als die Provinz Holland so dominierend war, dass sie oft mit dem ganzen Land gleichgesetzt wurde.“ Vgl. Driessen 2009, S. 90.

Künstler Pieter Bruegel d. Ä. zugesprochen werden kann. Bruegel gilt allerdings nicht als Erfinder der Gattung schlechthin, denn ohne die vorbereitende Leistung etwa der spätmittelalterlichen Stundenbücher, Miniaturen und Buchmalereien wäre ihm der Schritt in dieser Form sicherlich nicht möglich gewesen. Um ein transparentes, nachvollziehbares und angemessenes Bild über die Entwicklung der ikonografischen Tradition der Winterlandschaft zu entwerfen, setzt die Arbeit daher bei der vorausgehenden Buch- und Freskomalerei an. Landschaften jeglicher Art wurden in der Miniaturmalerei tradiert, doch die Maler operierten im Rahmen der technischen Möglichkeiten der Gattung. Bruegel gilt als derjenige Künstler, in dessen Schaffen das Thema in einer verhältnismäßig monumentalen Form Einzug in die Tafelmalerei fand. Es sind zahlreiche Bilder aus seinem Oeuvre bekannt, die die winterliche Landschaft visualisieren. Sein Sohn Pieter Bruegel d. J. führte diese Tradition fort und malte Winterlandschaften in der Manier des Vaters, die sich offenbar einer großen Popularität erfreuten. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es zahlreiche Maler in der Nachfolge Bruegels, die das winterliche Gesicht der Niederlande auf der Leinwand verewigten. Den flämischen Schöpfern von Winterlandschaften wird ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die Gattung der Winterlandschaft begann sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu etablieren, ein wachsendes allgemeines Interesse ist am Anfang des 17. Jahrhunderts zu verzeichnen. In der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erreichte sie schließlich einen noch nie dagewesenen Kulminationspunkt. Im sechsten Kapitel werden das Erscheinungsbild der holländischen Winterlandschaft und ihre Besonderheiten geschildert. Um eine gewisse Übersichtlichkeit zu gewährleisten, sind die Maler – je nach Stil, künstlerischer Orientierung und Manier – in einzelnen Unterkategorien geordnet.

Die Kernthese der Arbeit besteht in der Annahme, dass die Wurzeln dieser vermeintlich genuin *holländischen* Gattung in der Malerei der südlichen Niederlande zu suchen sind. Diese These scheint auch von der Tatsache untermauert, dass die Winterlandschaft als Gattung vor der Emigrationswelle flämischer Künstler Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Holland so gut wie nicht existent war.² Das Hauptanliegen der Arbeit besteht darin, den Entwicklungsweg der Winterlandschaft im flämischen und holländischen Raum anhand einzelner Beispiele exemplarisch nachzuzeichnen und dabei auf mögliche Differenzen und

² Vgl. Stechow 1968², S. 84.

Ähnlichkeiten hinzuweisen. Das etwaige andersartige Erscheinungsbild flämischer und holländischer Gemälde wird im Einzelnen in den jeweiligen Kapiteln angesprochen.

Als abschließender Aspekt der Arbeit dient die in der Kunstgeschichtsforschung noch immer virulente, heftig diskutierte Problematik des versteckten Sinngehaltes in der holländischen Malerei. In Bezug auf die Thematik der Winterlandschaft wird der Versuch unternommen, nach der Existenz etwaiger verborgener Botschaften in den Gemälden zu suchen oder diese zu hinterfragen.

Als zeitliche Eingrenzung dienen das 16. und 17. Jahrhundert, primär aus diesem Zeitraum werden Kunstwerke herangezogen und analysiert. Alles, was zeitlich darüber hinausgeht, dient lediglich der Kontextualisierung des Themas und soll zu einem besseren Verständnis beitragen. Eine geografische Beschränkung auf den holländischen und niederländischen Raum ist ebenfalls erforderlich, um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen. Die Arbeit beabsichtigt allerdings keine additive Aneinanderreihung oder systematische Katalogisierung sämtlicher Winterlandschaften in der niederländischen Malerei, sondern ist bestrebt, die ikonografische Entwicklung nachzuzeichnen, die anhand von ausgewählten Bildern zu visualisieren sein wird.

2. Der politische, gesellschaftliche und konfessionelle Kontext Hollands

Die Omnipräsenz der Kunst im Holland des 17. Jahrhunderts muss vor dem Hintergrund der politischen, gesellschaftlichen und prosperierenden wirtschaftlichen Situation der damaligen Zeit gesehen werden, da diese Aspekte einen direkten Einfluss auf den Kunstmarkt und die Herausbildung neuer Bildthemen hatten.³ Im Fokus dieses Kapitels stehen diese Zusammenhänge hinsichtlich der Kunstproduktion. Dabei sind insbesondere die historischen und konfessionellen Rahmenbedingungen und die gesellschaftlichen Strukturen zu untersuchen. Ein weiterer prominenter Faktor, der die Kunstproduktion grundlegend beeinflusste und den es ebenfalls zu behandeln gilt, ist der gesellschaftliche Kontext, in dem sich Maler und Käufer bewegten. Abschließend soll die Frage nach dem Stellenwert der Landschaftsmalerei in Holland diskutiert werden.

³ Vgl. Michalsky 2011, S. 40.

2.1. Historische Voraussetzungen

2.1.1. Politische Entwicklungen

Historisch und politisch betrachtet standen die niederländischen Provinzen Anfang des 15. Jahrhunderts unter burgundischer Herrschaft. 1363 hatte Johann der Gute seinem Sohn Philipp dem Kühnen das Herzogtum Burgund vermacht. Philipp heiratete 1369 Margarete von Flandern, die ein beträchtliches Vermögen und die niederländischen Territorien mit in die Ehe brachte. Zwischen 1404 und 1419 regierte Johann Ohnefurcht, gefolgt von Herzog Philipp dem Guten 1419-1467. Unter der Regentschaft von Philipp dem Guten von Burgund, der 1430 das Herzogtum Brabant erbte und Brüssel zum Regierungssitz des Burgunderreiches machte, wurden die Provinzen der Niederlande – die heutigen Niederlande und Belgien – durch Eheschließungen, Erbschaften und Verträge vereinigt. Die Ländereien Philipps erstreckten sich von den Nordseeprovinzen Holland und Friesland bis tief nach Frankreich. Philipps Sohn, Karl der Kühne, stand zwischen 1467 und 1477 an der Macht. Als er 1477 in der Schlacht bei Nancy starb, hinterließ er ein großes Erbe und eine heiratsfähige Tochter, Maria von Burgund. Die Habsburger führten intensive Heiratsverhandlungen mit der Witwe Karls des Kühnen, um an das beträchtliche Erbe heranzukommen. Die Verhandlungen trugen endlich Früchte, als Maximilian von Österreich und Maria von Burgund sich gegen den Willen der Stände am 19. August 1477 vermählten.⁴ Folglich fielen die Niederlande durch geschickte Heiratspolitik – und „weitere dynastische Zufälle“⁵ – den Habsburgern zu, die zu einer der mächtigsten Herrscherfamilie im damaligen Europa aufstiegen. Die französischen Territorien – das Herzogtum Burgund – hingegen gingen als Lehen in den Besitz der französischen Krone ein.⁶ Als Maria von Burgund 1482 plötzlich starb, erklärten die Stände ihren minderjährigen Sohn Philipp den Schönen für mündig und fähig, die Regierung über die niederländischen Territorien auszuüben.⁷

1496 heiratete Philipp der Schöne Johanna von Aragonien, auch bekannt als *die Wahnsinnige*. Nach Philipps frühzeitigem Tod im Jahre 1506 übernahm dessen minderjähriger Sohn Karl V. 1515 im Alter von fünfzehn Jahren die Herrschaft über Burgund. Ein Jahr später, nach dem Tod seines Großvaters Ferdinand, dem König von Aragonien, erbte der junge Karl die spanischen Gebiete Aragonien und Kastilien. Schon unter seiner Regentschaft begannen in den niederländischen Provinzen die konfessionellen Konflikte, die er mit harter Hand

⁴ Vgl. Erbe 1993, S. 64-77.

⁵ North 2008³, S. 19.

⁶ Vgl. Driessen 2009, S. 12.

⁷ Vgl. van der Lem 1996, S. 24.

bekämpfte und zu unterbinden suchte. Nach dem Prinzip des Augsburger Religionsfriedens – *cuius regio, eius religio* – mussten die Niederländer dem katholischen Glauben ihres Herren treu bleiben, ohne die übliche *jus emigranti*, das Auswanderungsrecht, gewährt zu bekommen zu.⁸ Als Karl V. 1555 zugunsten seines Sohnes Philipp II. abdankte, waren die niederländischen Provinzen von religiösen und politischen Konflikten gekennzeichnet, „die am Ende in eine Reihe von zwar regional und lokal begrenzten, gleichwohl äußerst harten Auseinandersetzungen zwischen Bevölkerung und Obrigkeit“⁹ mündeten. Dies sollte sich für die zweite Hälfte des Jahrhunderts mit der Thronbesteigung und Herrschaft von Philipp II. im Wesentlichen nicht zum Besseren wenden: Philipp setzte die Verfolgungspolitik des Vaters deutlich entschlossener fort und versuchte gnadenlos, den aufkommenden Protestantismus im Keim zu ersticken. Der im Norden weitgehend verbreitete Calvinismus wurde im Zeichen der Inquisition für Ketzerei erklärt und systematisch verfolgt. Dennoch scheiterten die Versuche, die Bevölkerung zu rekatholisieren, während zur Einschränkung der Glaubensfreiheit noch zusätzliche Steuerbelastungen die Bürger plagten und den Konflikt weiter verschärften. Das Land war von religiösen Unruhen, machtpolitischen Konflikten und verworrenen Handelsinteressen geplagt, die Unzufriedenheit der Bevölkerung wuchs.

Die Hispanisierung des Brüsseler Hofes und die zentralistischen und absolutistischen Bestrebungen Philipps II. waren ebenfalls ein Dorn im Auge der Untertanen: der Hochadel warf Philipp vor, „dass dieser sich mit spanischen Beratern und Juristen umgebe, anstatt auf den Rat des einheimischen Adels zu hören“¹⁰. 1566 verfasste der Adel den *Adelskompromiss von Breda*, eine Petitionsschrift, die die Suspendierung der Inquisition und die Einstellung der Verfolgung der Protestanten forderte.¹¹ Mit dem Bildersturm der Calvinisten im selben Jahr eskalierte die Lage und mit ihr die Unzufriedenheit der Aufständischen, die freie Religionsausübung verlangten. Um der Situation Herr zu werden, setzte Philipp II. 1567 den spanischen Herzog von Alba, der „durch Härte und Unerbittlichkeit zu überzeugen versuchte“¹², als Statthalter in den Niederlanden ein. Dies bedeutete den Höhepunkt der spanischen Schreckensherrschaft, deren Exekutive ein Sondergericht, der sogenannte Blutrat (*Raad van Beroerte*) war, in seiner Quintessenz von van der Lem treffend beschrieben: „Wenn für bestimmte Prozesse eine besondere Gerichtsbarkeit eingeführt wird, handelt es

⁸ Vgl. ebd., S. 26.

⁹ Lademacher 1983, S. 35.

¹⁰ North 2008³, S. 30.

¹¹ Vgl. Erbe 1993, S. 100.

¹² Lademacher 1983, S. 63.

sich oft nur um eine totalitäre Scheinjustiz.“¹³ Das harte Durchgreifen des Herzogs von Alba führte letztlich zur Rebellion und zur Gefolgschaftsverweigerung der sieben nördlichen Provinzen Holland, Zeeland, Groningen, Utrecht, Friesland, Geldern und Overijssel. „Die religiösen Meinungsverschiedenheiten, die bald Anlass, bald Vorwand zu endlosen Konflikten gaben, erlaub[t]en den Holländern, sich von der spanischen Vormundschaft zu befreien.“¹⁴ Am 23. Januar 1579 schlossen sich die sieben nördlichen Provinzen zu einem Verteidigungsbündnis, genannt Utrechter Union, zusammen, um 1581 die Republik der Sieben Vereinigten Niederlande, die die formelle Unabhängigkeit der nördlichen Provinzen von Spanien sicherstellte, zu gründen. Somit war die Niederländische Republik „der erste Staat im neuzeitlichen Europa, der seine Existenz und Identität einer Revolte verdankte“¹⁵. Dies geschah paradoxerweise ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, als die Monarchien sich überall in Europa stabilisierten und zunehmend an Macht gewannen. Für die ungewöhnliche politische Entwicklung gibt es in der Geschichtsforschung drei Erklärungsversuche. Die erste Hypothese betont den Drang der Niederländer nach Freiheit als Aufstandsursache, die zweite fokussiert den religiösen Konflikt zwischen Katholiken und Calvinisten und die dritte hebt den sozialen Aspekt des Aufstandes hervor, „in dem das aufsteigende Bürgertum ein Feudalregime beseitigte“.¹⁶ Es ist sicher nicht verkehrt, diese Problempunkte nicht als isoliert auftretende Phänomene zu betrachten und alle drei Faktoren bei der Ursachenforschung zu berücksichtigen.

Die südlichen, katholisch geprägten Provinzen blieben hingegen dem spanischen König treu. 1579 vereinigten sich die wallonischen Provinzen – Artois und Hennegau, die später an Frankreich fielen, sowie Wallonisch Flandern, Luxemburg, Limburg und zuletzt Brabant – und schlossen im Rahmen der Union von Arras (*Unie van Atrecht*) einen Sonderfrieden mit Philipp.¹⁷ Damit war der Zerfall der Niederlande dauerhaft besiegelt. Die Vereinigten Provinzen der nördlichen Niederlande erkämpften sich im Achtzigjährigen Krieg zwischen 1568 und 1648 ihre Unabhängigkeit von der spanischen Krone.¹⁸ Dabei handelte es sich nicht um einen durchgehenden Krieg, sondern um vereinzelte Aufstände und Kämpfe. Es dauerte aber tatsächlich achtzig Jahre, bis die Republik der Vereinigten Niederlande im Westfälischen Frieden zu Münster ihre endgültige Unabhängigkeit erlangte.

¹³ van der Lem 1996, S. 69.

¹⁴ Daudy 1967, S. 11.

¹⁵ North 2008³, S. 28.

¹⁶ Ebd., S. 29.

¹⁷ Vgl. Wiemann: Einführung, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005/2006, S. 12; vgl. auch: North 2008³, S. 32.

¹⁸ Vgl. Driessen 2009, S. 48.

2.1.2. Wirtschaftliche Situation

Begünstigt durch die politischen Entwicklungen kam eine Regierung zum Zug, für die Schifffahrt und Handel (*scheepvaart ende commercie*¹⁹) oberste Priorität genossen. Durch seinen neu erlangten unabhängigen Status eröffneten sich neue Perspektiven für Holland: Es stieg zur führenden maritimen Handelsmacht auf – bedingt nicht zuletzt durch seine vorteilhafte geografische Lage – und gelangte bald zu außerordentlich großem Reichtum. „In einer Zeitspanne von zehn, fünfzehn Jahren entwickelte sich Amsterdam zum Stapelplatz des europäischen Handelns, zum Warenhaus der Welt, in dem alle möglichen Güter vorübergehend gelagert und dann weiterverkauft wurden.“²⁰

Die Jahrzehnte der politischen Independenz, in denen die Dominanz als Seemacht bzw. der damit einhergehende allgemeine Wohlstand einen fruchtbaren Nährboden für die Künste bildeten, werden auch als Goldenes Zeitalter bezeichnet. Der Begriff umfasst einen Zeitraum, der sich ungefähr mit dem 17. Jahrhundert deckt und durch immense wirtschaftliche Prosperität sowie herausragende künstlerische Aktivität in Holland gekennzeichnet ist. In dieser Epoche erfuhr die holländische Malerei, dank des tiefgreifenden politischen, gesellschaftlichen und religiösen Wandels, eine außerordentliche Wertschätzung und erreichte ihren fulminanten Kulminationspunkt.

2.1.3. Auftraggebersituation und Bildervermarktung

Die neue Republik stand nicht unter einer Alleinherrschaft, sondern wurde von den Ständen geführt. Die Macht konzentrierte sich demnach nicht exklusiv in den Händen von Adel oder Klerus, vielmehr wurde das politische und gesellschaftliche Leben von der Regentschaft bestimmt,²¹ die entgegen monarchischen Herrscherstrukturen nicht hermetisch nach außen abgeschlossen war. Um jedoch „dem ungetrübten Bild einer rein ‚bürgerlichen‘, republikanisch verfassten Gesellschaft entgegenzuwirken, das sich als Klischee vom Holland des 17. Jahrhunderts festgesetzt hat“²², soll es an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass das Amt des Statthalters sich – sowohl in der gezielten Ämtervergabe innerhalb der Familie, als auch im Lebensstil – zum Teil an aristokratischen Repräsentationsstrukturen orientierte.²³

Überdies wäre es idealistisch zu behaupten, dass die Regierung ohne jegliche Machtkämpfe im Land amtierte. Es gab weiterhin Auseinandersetzungen sowohl religiöser als auch

¹⁹ Ebd., S. 66.

²⁰ Ebd., S. 67.

²¹ Vgl. North 2001², S. 55.

²² Michalsky 2011, S. 46.

²³ Ebd., S. 46.

politischer Natur, zum einen zwischen Remonstranten und Contraremonstranten, zum anderen zwischen den Prinzgesinnten, die sich für einen Statthalter einsetzten und Anhänger des Hauses von Oranien waren, und den Staatsgesinnten – dazu gehörte etwa die holländische Kaufmannselite, geleitet von ihren wirtschaftlichen Interessen, die die Republik möglichst in *Reinform* und ohne eine alleinregierende Instanz anstrebte.²⁴ Nichtsdestotrotz erweist sich die niederländische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts in ihrer politischen Erscheinungsform als einzigartig im frühneuzeitlichen Europa.

Die Tatsache, dass Holland nicht wie die übrigen europäischen Großmonarchien von einer einzigen Person beherrscht, sondern von einem Staatsrat geführt wurde, hatte auch für die Kunstproduktion weitreichende Folgen. Die kulturelle Ebene war nicht ausschließlich von einer feudal-höfischen Struktur bestimmt, die in allen Bereichen tonangebend gewesen wäre, auch wohlhabende Bürger und Patrizier partizipierten an den Privilegien, die anderorts den politischen Eliten vorbehalten waren. Begünstigt durch die ökonomischen Erfolge im Handel entwickelte sich eine sehr breite bürgerliche Schicht mit starker Kaufkraft, die ihr gesellschaftliches Ansehen – analog zur alten Tradition der Herrscherhäuser und des Klerus – mithilfe von Kunstwerken zur Schau stellen wollte. Die Existenz dieser finanzstarken Mittelschicht begünstigte folglich die verstärkte Nachfrage nach Kunstwerken für den privaten Gebrauch. Mit dem steigenden Interesse ging die Expansion des Kunstmarktes einher, und dies trotz der Tatsache, dass die Kirche als mächtiger Auftraggeber entfiel. Die Öffnung des Marktes für das Bürgertum erfolgte in Holland bereits im 17. Jahrhundert, während sich diese Tendenz in den übrigen Ländern erst deutlich später zeigte. Diese Besonderheit der holländischen Kunstszene, nämlich dass sie nicht mehr einer kleinen privilegierten Elite vorbehalten war, sondern von den wirtschaftlichen Prinzipien des freien Handels geleitet wurde, führte zu einer modernen Handelspraxis: Wer es sich leisten konnte, kaufte Kunst. Demnach waren die Bilder generell für eine sehr breite Schicht zugänglich, was wiederum zu einer gewaltigen Bilderproduktion führte. Unter solchen neuen Umständen – politische Stabilität und ein breiter, wohlhabender Mittelstand – etablierten sich binnen kürzester Zeit zahlreiche Kunstzentren.

In der Folge der politischen Entwicklungen verließen zudem unzählige Künstler die südlichen spanischen Herrschaftsgebiete und emigrierten nach Holland, was zu einer „Übersättigung des Kunstmarktes“²⁵ führte. Es war eine enorme Produktion zu verzeichnen, wie aus den

²⁴ Vgl. Driessen 2009, S. 88.

²⁵ Büttner 2006, S. 189.

niederländischen Nachlassinventaren und Listen der Lukasgilde hervorgeht und wie auch in zeitgenössischen Berichten eindringlich dokumentiert ist. Der Engländer John Evelyn berichtet, dass der Markt, den er in Rotterdam besuchte, „so voll mit Gemälden, besonders Landschaften und Drollerien, wie sie gewisse possenhafte Darstellungen nennen, [war,] dass ich höchst überrascht war“²⁶. Doch nicht nur derartige schriftliche Quellen geben über den außergewöhnlichen Bilderreichtum in Holland Auskunft, gemalte Interieurs oder Nachlassinventare zeugen ebenfalls von einer umfangreichen Produktion (Abb. 1). Laut einem Forschungsteam der Universität Amsterdam waren in Holland um 1650 etwa siebenhundert Berufsmaler tätig, die ungefähr 70 000 Bilder im Jahr fertigstellten. Petery Mundy, ein englischer Reisender im 17. Jahrhundert, dokumentiert erstaunt: „Alle bemühen sich, ihre Häuser [...] mit kostbaren Stücken zu schmücken, Metzger und Bäcker ihre Läden nicht weniger. Oft haben sogar Schmiede und Schuhmacher das eine oder das andere Bild in ihrer Schmiede oder ihrem Marktstand hängen.“²⁷ Es war für den gewöhnlichen Bürger – soweit seine Finanzkraft es zuließ – nichts Ungewöhnliches, die gleichen Güter wie die Oberschicht zu besitzen. Die politische Struktur, die grundsätzliche Gleichheit und der herrschende freie Geist bildeten die Grundvoraussetzung für die breite Wertschätzung von Kunst in der Bevölkerung und deren Sammeltätigkeit.

2.1.4. Themenwahl

Die veränderten Produktionsbedingungen schufen für die Malerei eine neue ideologische Grundlage und hatten dementsprechend immense Auswirkungen auf die Themenwahl. Die gegenreformatorischen Bestrebungen spielten für den holländischen Kunstmarkt keinerlei Rolle, vielmehr wurde „die Säkularisierung des Geschmacks von Käufern und Sammlern [...] sichtbar“²⁸, was letztlich zur Ausprägung neuartiger Bildthemen und zur Herausbildung neuer Gattungen führte. Dominierte in dem katholisch geprägten und gegenreformatorisch ambitionierten benachbarten Flandern die Nachfrage nach großformatigen Altargemälden den Kunstmarkt, so schien zur gleichen Zeit in Holland das Interesse an kleinformatigen Bildern säkularer Thematik zu florieren. Das bürgerliche Publikum im Norden bevorzugte Bildthemen, die dem Alltag entstammten und bald avancierte die Landschaftsmalerei – neben der Stilleben- und Genremalerei – zum populärsten Sujet.²⁹

²⁶ Driessen 2009, S. 104.

²⁷ Ebd., S. 103.

²⁸ North 2008³, S. 61.

²⁹ Steingräber 1985, S. 213.

Sozialer Status und Geschmack der Käuferschaft beeinflussten gleichermaßen den Darstellungsstil: „In Flandern rief die Sozialstruktur nach Heroisierung, während das [holländische] Bürgertum zum Realismus neigte.“³⁰ Daneben spielten aber auch die soziale Herkunft und das Bildungsniveau des Malers eine wesentliche Rolle für die Entwicklung der Kunst. Entstammten die flämischen Maler häufig dem reichen Bürgertum, so kamen die holländischen Künstler vorwiegend aus dem Handwerkermilieu.³¹

Auch „die Neubewertung des alttestamentarischen Bilderverbots durch den Protestantismus war ein bedeutender Schritt zur Profanisierung der Kunst.“³² Der schlagartige Kurswechsel, der Verzicht des calvinistischen Glaubens auf bildliche Darstellungen gemäß dem Zweiten Gebot „Du sollst dir kein Bildnis machen“ hatte erhebliche Folgen für die Malerei, dominierten doch jahrhundertlang religiöse Abbildungen die Kunst. Mit diesem Funktionswandel religionspolitischer Natur ist die Themenänderung in Holland im Wesentlichen zu begründen. Während im 16. Jahrhundert noch die Andacht der primäre Zweck des Gemäldes war, änderte sich dies infolge der calvinistischen Haltung zugunsten seines Unterhaltungscharakters; auch der dekorative Aspekt trat zunehmend in den Vordergrund. Der Calvinismus untersagte die Ausstattung von Kirchen mit Bildnissen, förderte aber gleichzeitig die Entwicklung profaner Malerei, insbesondere der Landschaftsmalerei. In seiner „Institutio religionis christianae“ fordert Calvin, Gott in seinen natürlichen Erscheinungen darzustellen und plädiert dafür, dass nur das gemalt werden dürfe *was unsere Augen fassen können*.³³ „Der Einfluss des Calvinismus auf die Landschaftsmalerei [...] machte sich vor allem in einem neuen, ‚forschenden‘ Blick auf die Natur bemerkbar.“³⁴ Die Diskussion zur Bilderfrage „führte zu einer Neudefinition ihrer künstlerischen Aufgabenfelder. Sie förderte die Erschließung neuer, insbesondere profaner Bildwelten und setzte auf diesen Gebieten eine formale und inhaltliche Differenzierung in Gang.“³⁵

Samuel van Hoogstraten bemerkt 1678 retrospektive, dass zahlreiche Maler gezwungen waren, sich in der Folge der Reformation auf „niedrige Themen“ zu spezialisieren. Zu diesen „niedrigen Themen“ rechnete er auch die Landschaftsmalerei.³⁶ Profane Bilder für den privaten Gebrauch waren nicht nur zugelassen, sondern nahezu erwünscht, denn sie bildeten

³⁰ North 2001², S. 12.

³¹ Vgl. ebd., S. 11.

³² Papenbrock 2001, S. 118.

³³ Büttner 2006, S. 189., siehe auch Papenbrock 2001, S. 120.

³⁴ Papenbrock 2001, S. 123.

³⁵ Papenbrock 2001, S. 122.

³⁶ Vgl. ebd., S. 189.

Gottes Schöpfung bzw. sein Werk ab und trugen zur Belehrung der Menschen über Gott bei. Die Künstler wandten sich der neuen Nachfrage entsprechend solchen Themen zu, die weder der Heilsgeschichte noch der Mythologie entliehen waren, sondern der Alltagswirklichkeit entstammten. Diese Hinwendung zu neuen Themen ging mit dem verstärkten Interesse an Naturbeobachtungen und an der Selbstdarstellung als mächtige Handelsnation und Seemacht einher, was sich mittels Landschaftsmalerei bestens illustrieren ließ. Das Porträt und das Gruppenporträt – eine speziell holländische Variante – kamen den repräsentativen Bedürfnissen des aufgestiegenen Bürgertums entgegen, während andere Gattungen – Stillleben, Kircheninterieure oder Genrestücke – rein dekorativen Zwecken dienten.

2.2. Produktionsbedingungen im Hinblick auf die Marktsituation. Das Gemälde als Ware

Der freie Markt für Gemälde entstand in den Niederlanden bereits im 16. Jahrhundert und expandierte im 17. Jahrhundert rasant.³⁷ Die Produktionsbedingungen für die Malerei waren somit grundsätzlich anders als im übrigen Europa. Die Herstellung der Bilder basierte häufig nicht mehr auf festen Aufträgen, sondern wurde im Sinne der heutigen freien Marktwirtschaft abgewickelt: Die Künstler produzierten zwar nach wie vor explizit für bestimmte Auftraggeber, vor allem aber auf Vorrat für die „anonyme Marktnachfrage“³⁸. Kunstwerke wurden im Atelier oder in Privathaushalten verkauft, außerdem gab es Galeristen, die zwischen Künstlern und Kunstinteressierten bzw. Käufern vermittelten, aber auch die jährlichen Messen oder die Auktionen, auf denen Nachlässe versteigert wurden, dienten als Verkaufsplattform für Kunst.³⁹ Der Markt wurde vom Wechselspiel des Angebot-Nachfrage-Prinzips geleitet. Die individuelle Ausdrucksfähigkeit des Malers bzw. sein Stil wurden daher auch von den Marktverhältnissen beeinflusst, deren „konkreter Einfluss [jedoch] zuweilen überschätzt wird“, warnt Michalsky, denn „künstlerische Innovation[en] lassen sich durch die Nachfrage allein nicht erklären“⁴⁰. Unumstritten ist die Tatsache, dass das freie Marktprinzip eine größere künstlerische Freiheit, sowohl künstlerische Ideen als auch deren Umsetzung betreffend, mit sich brachte, zugleich aber den ungünstigen Nebeneffekt hatte, dass der Maler das Verkaufsrisiko trug. Der ökonomische Wert des Bildes wurde partiell vom Markt bestimmt – der Preis richtete sich nach der Größe des Bildes, nach der Anzahl der abgebildeten Figuren und nach aufgewendeter Arbeitszeit –, nicht zuletzt spielte aber auch der

³⁷ Vgl. Michalsky 2011, S. 201.

³⁸ North 2008³, S. 60.

³⁹ Vgl. Biesboer 2002, S. 13.

⁴⁰ Michalsky 2011, S. 202.

Bekanntheitsgrad des Malers eine erhebliche Rolle für die Preisbildung. Käufer waren aus fast allen Gesellschaftsschichten vertreten, was nicht bedeutet, dass sich alle das Gleiche leisten konnten. Während wohlhabende Sammler häufig direkt beim Künstler oder Händler einkauften, besorgten sich weniger begüterte Schichten ihre Bilder zu niedrigeren Preisen auf Auktionen.⁴¹ Natürlich gab es auch in Holland nach wie vor direkte Aufträge für Maler, doch ihre Anzahl nahm stetig ab. Eine Ausnahme bildeten öffentliche Aufträge vonseiten politischer Institutionen oder Körperschaften und betraf Regentenbilder oder Rathausausstattungen, die aber erheblich teurer waren und nicht selten das Zehnfache des Durchschnittspreises kosteten.⁴² Dieser Bereich bot für Landschaftsmaler ohnehin nur geringe Möglichkeiten, da in der Regel Historienbilder oder mythologische Themen gefragt waren.

3. Die Entwicklung und Verbreitung der Landschaftsmalerei in den Niederlanden

Die Gattung der Landschaft wird in der Literatur unterschiedlich definiert. Im Allgemeinen wird mit Landschaftsmalerei die „Darstellung eines Naturausschnittes“⁴³ bezeichnet oder „[a] type of work in which natural scenery is the essential visual motif; an independent pictorial form in Europe from the 16th century“.⁴⁴

Die das unmittelbare Umland des Menschen betreffende künstlerische Reflexion war durch die mittelalterliche *Jenseitsfixiertheit* offenbar in den Hintergrund gedrängt worden. Die Natur spielte in der bildlichen Darstellung kaum eine Rolle, bestenfalls wurde sie schematisch angedeutet oder aber gänzlich ignoriert und durch Goldgrund ersetzt. Dies änderte sich allmählich in der Buchmalerei des 14./15. Jahrhunderts, als die Natur wiederentdeckt und als integrativer Teil von Monatsdarstellungen zum Bildgegenstand gemacht wurde. Die unmittelbare Beobachtung der Natur und die Visualisierung des Gesehenen ersetzten sukzessiv die Tradition des schematischen Kopierens aus Musterbüchern. Die Landschaftsmalerei etablierte sich im niederländischen Raum im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts, zahlreiche Landschaftsbilder entstanden in unzähligen Variationen.

Da die Anfänge der Landschaftsmalerei in Holland nicht von ihren niederländischen Wurzeln zu trennen sind, werden sie in diesem Kapitel in ihrer historischen Zusammenhörigkeit

⁴¹ Vgl. ebd., S. 204.

⁴² Vgl. ebd., S. 205.

⁴³ Pipmayer 1980, S. 15.

⁴⁴ Langdon 1996, S. 700.

behandelt, zumal beide Regionen während des 16. Jahrhunderts eine politische Einheit bildeten.

3.1. Die Anfänge der flämischen Landschaft

Im engeren Sinne kann von Landschaftsmalerei im niederländischen Raum vor dem ausgehenden 16. Jahrhundert nicht die Rede sein. Zwar sind Landschaftselemente und Landschaftsformationen in den mittelalterlichen, vorherrschend religiösen Darstellungen als eine Art Kulisse häufig sogar sehr detailreich anzutreffen, doch das Landschaftsbild als autonome Gattung existierte im Mittelalter noch nicht. Die „fein ausgearbeitete, wie ziseliert wirkende dekorative Hintergrundlandschaft“⁴⁵ Jan van Eycks (Taufe Christi, Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin), Rogier van der Weydens (Hl. Ivo, Columba-Altar) oder Hugo van der Goes (Portinari-Altar) lässt sich noch nicht als eigenständiges Thema der Malerei auffassen. Nach den Errungenschaften Jan van Eycks „sollte noch ein Jahrhundert vergehen, bis die Landschaft als autonome ‚Institution‘ etabliert wurde. So lange blieb sie an ‚Erzählungen‘ aus der Bibel oder aus der Literatur gebunden, bildet letztlich also – auch wenn sie weiten Raum beansprucht – immer nur den Bühnenhintergrund“⁴⁶. Tatsächlich emanzipierte sich die Landschaft erst im 16. Jahrhundert als eigenständige Gattung, wurde nach und nach als darstellungswürdiges Motiv empfunden und befreite sich von ihrer sekundären Rolle als Landschaftsfolie oder Kulisse von Historienbildern.

Die Landschaftsmalerei lässt sich als adäquate visuelle Manifestation der neu aufgekommenen Tendenz der Naturbeobachtung und -erforschung an der Schwelle zum 16. Jahrhundert begreifen. Ihre schwunghafte Entfaltung innerhalb relativ kurzer Zeit erklärt sich durch ein neu erwachtes Interesse des Menschen an seiner Umgebung. Die Intensivierung der Entdeckungen und wissenschaftlichen Forschung, wie etwa Geografie und Kartografie, die Entdeckung Amerikas und die zunehmende Reisetätigkeit spielten hierbei eine wichtige Rolle und veränderten das mittelalterliche Weltbild. „Wissenschaftliche, politische, kulturgeschichtliche und künstlerische Ambitionen konvergierten seit dem 16. Jahrhundert dergestalt, dass im eigentlichen Sinne des Wortes ein neues Bild der Welt geschaffen wird, dass sich aus vielerlei Facetten zusammensetzt.“⁴⁷

Albrecht Dürer verkörpert das Modell des neuzeitlichen Menschen und Malers hervorragend. Er war ein reisender Maler und ist für damalige Verhältnisse weit, in die Niederlande und bis

⁴⁵ Robert-Jones 1997, S. 148.

⁴⁶ Steingraber 1985, S. 73.

⁴⁷ Michalsky 2011, S. 52.

nach Italien gekommen. Seine menschenleeren, exakt und akribisch nach Naturbeobachtung ausgeführten Landschaften gelten als früheste autonome Landschaften im nördlichen Raum, wenngleich sie nicht für den Markt bestimmt, sondern lediglich als Studienblätter für den Künstler selbst hergestellt waren. Der junge Dürer löste sich von der bis dahin gängigen Praxis des Kopierens und Tradierens aus Musterbüchern und begann seine eindringliche Naturerfahrung unmittelbar nach eigener Beobachtung zu visualisieren. Während seiner Wanderschaft im Jahre 1520/21 in den Niederlanden begegnete er dem flämischen Landschaftsmaler Joachim Patinir und bezeichnete ihn in seinem Tagebuch als „gut landschaftt mahler“.⁴⁸ Bei Dürer findet also der uns noch heute geläufige Terminus *Landschaftsmaler* zum ersten Mal schriftlich Verwendung, er wird jedoch erst im 17. Jahrhundert allgemein gebräuchlich.⁴⁹

Der aus dem Maasgebiet stammende Joachim Patinir gilt als Begründer der niederländischen Landschaftsmalerei,⁵⁰ seine Kunst markiert den Beginn der Gattung in den Niederlanden. In seinen Bildern erfolgt eine Art Rollentausch der Elemente, indem die figürliche Darstellung zugunsten der Landschaft allmählich in den Hintergrund tritt. Die Bilder sind zwar noch religiös motiviert, oder besser gerechtfertigt, doch die Landschaft wird zum eigentlichen Gegenstand des Bildes. Seine „mikroskopisch kleinen Menschen“ wirken „wie unnützes Zubehör“⁵¹ und dienen nicht mehr als Anlass der Abbildung, sondern werden zur Staffage. Diese Tendenz zur Profanisierung und Autonomisierung der Landschaft zeichnet sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts allgemein ab. Die Landschaftsdarstellung bedarf keiner religiösen Rechtfertigung mehr, die biblische Staffage weicht zusehends aus den Bildern, und wenn sie doch noch erscheint, ist sie kein Bedeutungs- und Handlungsträger mehr.⁵² Patinir hatte nichts Geringeres vor, als in seinen Landschaften die sichtbare Welt in ihrer kosmologischen Gesamtheit darzustellen. Die panoramaartigen Landschaften bilden kein Raumkontinuum, vielmehr setzten sie sich aus klar trennbaren Einzelebenen und zahlreichen Details zusammen, Nahes und Fernes wird mit der gleichen Akribie ausgeführt. Der hochgezogene Horizont bindet die Darstellung mehr an die Fläche und lässt die Szene bühnenhaft erscheinen. Der Raum wird mittels der Farbperspektive erfasst, wobei der Farbe eine raumstrukturierende Rolle zukommt: Sie hat, je nach Abstufung der Bildgründe, durch

⁴⁸ Eberle 1980, S. 24.

⁴⁹ Vgl. Büttner 2006, S. 20.

⁵⁰ Vgl. Steingraber 1985, S. 147; s. auch: Wiemann: Die Weltlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 17.

⁵¹ Michel 2007, S. 96.

⁵² Vgl. Wied: Die niederländische Landschaft um Pieter Bruegel d. Ä., in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 100.

den Einsatz der klassischen Farbtrias braun–grün–blau Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu definieren.

Die weltumspannende Darstellungstradition von Patinir hatte ein reiches Erbe, sein Werk war für die flämische Landschaftsmalerei lange Zeit richtungsweisend. Die späteren Landschaftsdarstellungen entstammen der Tradition der Überschau- und Weltlandschaften Patinirs, die teilweise noch der figürlichen Darstellung bedurften, da sie sich als eigenständige Landschaftsdarstellungen zu behaupten nicht imstande waren. Zu Patinirs Nachfolgern zählen Cornelis Massys und Joos van Cleve in Antwerpen, Adrien Isenbrant in Brügge, Bernard von Orley in Brüssel, der Meister der weiblichen Halbfiguren, Herry met de Bles und Lucas Gassel.⁵³ Die Gestaltungsprinzipien dieser Maler sind sehr ähnlich und greifen auf ein relativ begrenztes Repertoire zurück. Eine signifikante Konstante ist, dass „die religiösen Themen so stark in einen profanen Kontext eingebettet [wurden], dass dieser die Oberhand gewann – typisches Zeichen einer realistischen Bewegung, die sich in Antwerpen seit 1530 durchgesetzt hatte.“⁵⁴ Pieter Bruegel d. Ä. wuchs ebenfalls aus dieser Tradition heraus, ordnet sich jedoch nicht ganz nahtlos in die Reihe dieser Künstler ein, denn er schuf mit seiner Malerei etwas revolutionär Neues. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgte schließlich die endgültige Loslösung vom Schema der Patinirschen Weltlandschaft. Anstatt die Landschaft in ihrer Gesamtheit zu erfassen, wählten die Maler Ausschnitte, wodurch der Betrachter näher an die Natur heranrückte.⁵⁵

Die topografische Genauigkeit und die naturgetreue Wiedergabe spielten zunehmend eine größere Rolle für die Landschaftsmalerei. Der anonyme, unter dem Notnamen „Meister der kleinen Landschaften“ bekannte Künstler war mit seinen nahansichtigen und intimen naturalistischen Landschaftszeichnungen ebenfalls stilbildend für die sich festigende Landschaftsmalerei. „With their prosaic, unembellished subjects and their low viewpoint, these prints had a major influence on the development of the Dutch landscape in the seventeenth century, and the series was reprinted twice in the early seventeenth century.“⁵⁶ Pieter Bruegel d. Ä., der mit seiner Kunst in der Landschaftsdarstellung neue Maßstäbe setzte, ist ein prominentes Beispiel für die gelungene Konvergenz der Patinirschen Weltlandschaft und der neuartigen, auf Beobachtung basierenden Naturschilderung – wobei Bruegels Naturbeschreibung unmittelbarer, direkter, sein Blick auf die Natur nüchterner anmutet. Seine

⁵³ Vgl. Robert-Jones 1997, S. 150.

⁵⁴ Ebd., S. 29.

⁵⁵ Papenbrock 2001, S. 119.

⁵⁶ Roelofs 2009, S. 44.

Malerei prägte fast alle Landschaftstypen, „die in der Folgezeit nicht nur in der flämischen, sondern auch in der holländischen Malerei geläufig worden sind: die Gebirgslandschaft mit Gipfeln und Tälern, die Fluss-, Baum-, Wald- und Dorflandschaft, die Marine und das Seestück“⁵⁷. Verschiedene Landschaftstypen und deren Mischformen existierten dabei parallel nebeneinander.

3.2. Die holländische Landschaft

Von zentraler Bedeutung im Hinblick auf die Entwicklung der holländischen Malerei sind die im ersten Kapitel skizzierten religiösen, politischen und gesellschaftlichen Umstände, die sich als eine Art Kettenreaktion begreifen lassen. Die repressive Politik Spaniens, die konfessionellen Verfolgungen und die daraus resultierenden politischen Unruhen lösten eine immense Welle der Emigration von den südlichen Niederlanden in Richtung Norden aus. Zahlreiche Menschen, darunter auch viele Künstler, flohen aus der spanischen Herrschaftsregion in die nördlichen Provinzen und brachten ihre eigene künstlerische Tradition mit. „Durch die Auswanderung zahlreicher Künstler aus Antwerpen in die nördlichen Niederlande nach der Einnahme der Stadt durch die Spanier 1585 erfuhr die holländische Landschaftsmalerei neue, wesentliche Impulse.“⁵⁸

Konstante Darstellungsprinzipien waren die relativ hoch angesetzte Horizontlinie, die figurenreiche Komposition, die bunte Farbpalette, der detailreiche, narrative Charakter bzw. der Hang zum Anekdotenhaften. Viele Kompositionen wurden in das Medium des Kupferstiches übersetzt, das hohe Produktionszahlen hatte und folglich weite Verbreitung fand. Zahlreiche Stiche, etwa nach Pieter Bruegel d. Ä., Hans Bol und David Vinckboons, waren im Umlauf und beeinflussten auf diese Weise neue Generationen von Künstlern. Wichtig ist allerdings auch, auf die Mobilität und Flexibilität der Künstler hinzuweisen, die sich gegenseitig beeinflussten und mit neuen künstlerischen Impulsen befruchteten.

Von einer reinen, autonomen Landschaftsmalerei im holländischen Raum kann erst mit der Wende zum 17. Jahrhundert die Rede sein. Die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts knüpfte einerseits an die flämische Tradition an, die aufgrund der zahlreichen Emigranten aus den südlichen Provinzen im Norden geradezu omnipräsent war, andererseits entwickelte sie einen eigenen Charakter und eine eigenständige Bildsprache.⁵⁹ Hendrik Avercamp, Esaias van de Velde und der junge Jan van Goyen „vollzogen als erste den Schritt

⁵⁷ Steingraber 1985, S. 148.

⁵⁸ Penot: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 191.

⁵⁹ Vgl. Toman 2007, S. 430.

zur realitätsbezogenen holländischen ‚Nationallandschaft‘, die sich gegen die italienisch-französische, aber auch gegen die flämische Landschaftsauffassung entschieden absetzt“⁶⁰.

Im Holland des 17. Jahrhunderts entwickelte sich rasch ein breit differenziertes Spektrum an Landschaftstypen. Die Landschaftsmaler spezialisierten sich häufig auf ein bestimmtes Genre: Zahlreiche Maler widmeten sich den Fantasielandschaften, andere den Gebirgs- und Waldlandschaften bzw. italianisierenden Landschaften. Es gab eine Vielfalt an Küsten- und Flusslandschaften, an Seestücken, die wiederum eine eigene Kategorie, die Marinemalerei hervorbrachte. Die Landschaft wurde zu jeder Jahreszeit, bei allen erdenklichen Wetterlagen von den Malern festgehalten.⁶¹

Die thematisch zumeist wenig spektakulären Landschaftsbilder der Holländer zeichnen sich durch eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Dinge aus. Eugène Fromentin schreibt 1876 voller Enthusiasmus, die Maler haben Hollands „eigenes Portrait“ geschaffen und ein vollendetes „Repertorium des holländischen Lebens“⁶² hinterlassen, „wahrheitsgetreu, exakt, komplett, ähnlich und ohne jede Schönfärberei“⁶³. Seine Meinung spiegelt die damalige gängige Interpretation holländischer Malerei. Eine Präzisierung ist hierbei jedoch von Bedeutung, denn die Bilder des 17. Jahrhunderts wurden in der Regel nicht mit einem topografisch korrekten Anspruch geschaffen⁶⁴ und stellen keine gemalten Landschaftsporträts dar. Sie sind, im Gegenteil, vom Maler komponierte Erfindungen, kreativ manipulierte, idealisierte Nachschöpfungen der Natur, keine *speculum naturae*⁶⁵, die die Realität deckungsgleich widerspiegeln und als mimetische Naturabbildung – als Kopien der Wirklichkeit – zu betrachten sind, sondern auf eine bestimmte Bildaussage hin inszeniert.⁶⁶ „Der vermeintliche Naturalismus oder gar Realismus der Darstellungen ist in vieler Hinsicht ein idealisierender, poetischer Realismus, der Erfahrungstatsachen mit Erfindungen überformt und künstlerisch beglaubigt.“⁶⁷ Es wird nicht, wie von Fromentin behauptet, die Alltagswirklichkeit in ihrer tatsächlichen Erscheinungsform abgebildet, sondern die von Künstlern beobachtete, gleichzeitig durch eigene Fantasie ausgemalte, korrigierte und

⁶⁰ Steingraber 1985, S. 218.

⁶¹ Vgl. Broer 1999², S. 175.

⁶² Wiegand 1971, S. 11.

⁶³ Repp-Eckert 1984, S. 3.

⁶⁴ Eine Ausnahme bilden die *Veduten* und die *chorographischen Darstellungen*, die mit der Entwicklung der Kartografie zusammenhängen. Vgl. Wiemann: Einführung, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 13.

⁶⁵ Sutton: Introduction, in: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 1.

⁶⁶ Vgl. Toman 2007, S. 431.

⁶⁷ Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 11.

überhöhte Darstellung der Umwelt. Es sind Bilder, die zwar auf der Realität basieren, die aber im Atelier des Malers aus dem Gedächtnis komponiert und „mit seinen je eigenen künstlerischen Fähigkeiten und technischen Möglichkeiten, nach seinem Geschmack und aus seinem Blickwinkel gemalt wurden. Es sind [...] keine Schnappschüsse, sondern künstlerische Abbildungen der sichtbaren Welt.“⁶⁸

Das in den Traktaten geforderte Gestaltungsprinzip *naer het leven* bezieht sich auf die naturgetreue Wiedergabe einzelner Details, erfasst aber nicht die gesamte Komposition. Der Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraeten schreibt 1678: „Ein vollendetes Bild ist wie ein Spiegel der Natur, der die Dinge, die nicht da sind vortäuscht und in erlaubter Weise vergnüglich und löblich trägt.“⁶⁹ Die Maler des 17. Jahrhunderts waren bestrebt, ihre Bilder nach der Natur zu malen, und setzten sich mit ihrer direkten Umgebung malerisch „mit einer bisher unbekannten Unmittelbarkeit“⁷⁰ auseinander. Das Endprodukt beruht demnach zwar auf Naturbeobachtung, dennoch handelt es sich um *uyt den gheest* (aus dem Geiste oder dem Geist erwachsene) konstruierte Landschaften. Etwa gleichzeitig mit Fromentins idealisierender Bemerkung über den Realitätsgehalt der holländischen Landschaftsmalerei, noch bevor die wissenschaftliche Diskussion um die wahrheitsgetreue Wiedergabe holländischer Landschaften entbrannte, schreibt Paul Cézanne am 19. Oktober 1866 in einem Brief an Emil Zola: „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.“⁷¹

3.3. Verbreitung und Popularität holländischer Landschaftsbilder

Es bleibt die Ursache der Popularität dieser relativ neuen Gattung zu klären. Laut Hedinger gehen die zahlreichen Landschaftsdarstellungen zum Teil auf das Konto des „vaterländischen Dienst[es]“⁷² der Maler: Es seien Landschaften, „die die Schönheit Hollands feiern und von einem bewussten Studium der eigenen Heimat zeugen“⁷³. Das neue, unabhängige Land, das binnen weniger Jahre zur ersten Handels- und Wirtschaftsmacht Europas aufstieg, gab seiner Bevölkerung Anlass zu Stolz und nationalem Selbstbewusstsein. Topografie und Kartografie

⁶⁸ Giltaij: Maler des Alltags, in: Kat. Ausst. Rotterdam – Frankfurt a.M. 2005, S. 13.

⁶⁹ Kat. Ausst. Braunschweig 1978, S. 11.

⁷⁰ Büttner 2006, S. 178.

⁷¹ Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 11.

⁷² Ebd., S. 11.

⁷³ Repp-Eckert 1989, S. 20.

kam sowohl aus kriegstechnischen als auch aus handelsökonomischen Gründen eine immer wichtigere Rolle zu, sie

fundieren und begleiten als objektive Bestrebungen die künstlerisch subjektiven Aufzeichnungen der Maler. [...] Kartographie und Landschaftsmalerei lassen sich insofern als zwei sehr unterschiedlich ausgeprägte Seiten einer Medaille, dem Interesse an der umgebenden, zu vermessenden bzw. aufzuzeichnenden Natur, begreifen.⁷⁴

Doch die Popularität der Landschaftsbilder war nicht allein idealistischer Natur – wie etwa durch Heimatliebe motiviert –, sondern auch pragmatisch bedingt. In der holländischen Gesellschaft gehörte es zum guten Ton, ein kleines holländisches Landschaftsbild zu besitzen und es im häuslichen Rahmen zur Schau zu stellen, sei es aus Bürgerstolz oder Standesbewusstsein: Die Landschaft erfreute sich einer einzigartigen Popularität und „drängte das Historienbild in der Käufergunst zurück“⁷⁵. Die Produktion richtete sich nach der stetig steigenden Nachfrage. Michael Montias wies für die Stadt Delft nach, dass das Landschaftsbild zwischen 1610 und 1619 einen Marktanteil von etwa 25% beanspruchte und im Laufe des 17. Jahrhunderts auf über 40% stieg.⁷⁶ Für das gesamte Land ist festzustellen: „Aus zeitgenössischen Inventaren lässt sich errechnen, dass mehr als ein Drittel aller holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts dem Landschaftsfach angehören.“⁷⁷ Der kunstsinnige Constantijn Huygens bemerkt 1630: „Die Schar der Landschaftsmaler so groß und so berühmt in unserem Land ist, dass man – wollte man jeden erwähnen – ein kleines Buch damit füllen würde.“⁷⁸ Huigen Leeftang sieht die schnelle Verbreitung des Landschaftsbildes nicht zuletzt in seinem religiös neutralen Charakter, denn die Konfessionszugehörigkeit des Malers wie des Abnehmers war im landschaftlichen Kontext unwesentlich.⁷⁹

Ein weiterer Faktor, der für die explosionsartige Verbreitung der Landschaftsbilder als mitverantwortlich genannt werden muss, ist eine technische Neuerung vom beginnenden 17. Jahrhundert. Es handelt sich um die sogenannte tonale Landschaftsmalerei, die, ausgehend von Esaias van der Velde und Jan Porcellis, von mehreren Landschaftsmalern wie etwa Jan

⁷⁴ Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 11.

⁷⁵ Ebd., S. 18.

⁷⁶ Zitiert nach: Ann Jensen Adams, in: W. T. Mitchell 1994, S. 40, Anm. 12.

⁷⁷ Büttner 2006, S. 178.

⁷⁸ Steingraber 1985, S. 217; vgl. auch: Sutton: Introduction, in: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 1.

⁷⁹ Vgl. Leeftang 1995, S. 28.

van Goyen und Salomon van Ruysdael praktiziert wurde. Das technische Prinzip bestand darin, die lineare Zeichnung durch eine malerische Naturschilderung in Braun, Grau- und Gelbtönen zu ersetzen, was eine erhebliche Verkürzung des Arbeitsaufwandes bedeutete und folglich mit einer gesteigerten Produktion einherging. Als Folge der effizienten Produktion verringerte sich der Preis. Die Käufer erstanden das, was ihnen gefiel und was sie sich leisten konnten. „Deshalb trugen die preiswerter gewordenen Landschaften zur wachsenden Nachfrage der Käufer bei und wurden zur beliebtesten Gattung in den niederländischen Gemäldesammlungen des 17. Jahrhunderts.“⁸⁰ Allerdings ist festzuhalten, dass keiner der genannten Faktoren allein für die schiere Quantität an Landschaftsbildern verantwortlich gemacht werden kann, vielmehr handelt es sich um ein Zusammenspiel all dieser Umstände.

4. Schneedarstellungen in der Malerei. Eine allgemeine Einführung

Die Winterlandschaft ist eine Sonderform der Landschaft, eine Abwandlung, die die Landschaft unter bestimmten Wetterbedingungen zeigt: Die Natur präsentiert sich in strahlendem Weiß, „Fluss und See [werden] zu begehbaren Weiten“, und es eröffnen sich „neue Perspektiven und Handlungsräume“.⁸¹

Die ersten Winterszenen in der Malerei finden sich Anfang des 15. Jahrhunderts als Teil von Monatszyklen oder Jahreszeitdarstellungen, wobei die Landschaft lediglich eine Hintergrundfolie für die verschiedenen monattypischen Tätigkeiten bildete.⁸² Erst später diente die Winterlandschaft in der Tafelmalerei vereinzelt als Kulisse für biblische Ereignisse, die sich im winterlichen Ambiente abspielen bzw. im christlichen Kulturkreis im Winter gefeiert werden, wie die Geburt Christi oder die Anbetung der Könige. Auch handlungsbedingt tauchte das Motiv des Schnees auf, etwa bei dem Schneewunder.

Tonangebende Gattung in Italien war bis zum 15. Jahrhundert das Fresko, im Norden die Buchmalerei, bis beide von der Tafelmalerei abgelöst wurden. Im Folgenden wird die Entwicklung der ersten Winterbilder und Schneedarstellungen in der Malerei untersucht. Hierbei werden die gattungsspezifischen Grenzen aufgehoben und sowohl die Freskotechnik als auch die Buch- und Tafelmalerei behandelt.

⁸⁰ Ebd., S. 63.

⁸¹ Budde: Eisvergnügen und andere Lebenswirklichkeiten, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 64.

⁸² Schütz: Die Jahreszeitenlandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 253.

4.1. Die ersten Schneedarstellungen in der Freskomalerei

Darstellungen der winterlichen Landschaft stehen in der Freskomalerei in der Tradition der Monatsdarstellungen und stellen eine Randerscheinung dar. Der Freskenzyklus im Palazzo Pubblico in Siena beinhaltet ein sehr frühes Abbild der *Allegorie des Winters* (Abb. 2) aus den Jahren 1338-39. Neben den *Folgen der Guten und der Schlechten Regierung* sind zwei umlaufende Friese mit Medaillons über den Hauptszenen dargestellt, die die Planeten und die Jahreszeiten zeigen. Den Winter verkörpert das Brustbild eines warm angezogenen, bärtigen Mannes im Vierpass, der im Schneetreiben mit einem Schneeball in der Hand abgebildet ist. Interessant ist die Platzierung dieser Jahreszeit bei den Folgen der Schlechten Regierung und dem Krieg. Obwohl keine Winterlandschaft dargestellt ist, wird die Jahreszeit durch ihre Präsenz als Winterallegorie evoziert. Derartige Winterdarstellungen – in der allegorischen Gestalt eines bärtigen Mannes – sind noch im 16. Jahrhundert häufig anzutreffen.

Eine Winterdarstellung, die sich nicht allein auf die allegorische Figur reduziert, sondern eine Landschaft in ihrer facettenreichen Vielfalt abbildet, ist die Januarszene der Monatsdarstellungen in dem Castello del Buon Consiglio im Adlerturm von Trient aus dem Jahre 1410 (Abb. 3). Das monumentale Format ist beeindruckend und auf die Gattung bzw. die Raumsituation zurückzuführen. Gleichwohl entbehrt die Darstellung der konsequenten Durchgestaltung des charakteristisch Winterlichen und weist stattdessen stellenweise grüne Flächen und Grasbüschel auf. Der Schnee wird summarisch als kaum strukturierte weiße Fläche wiedergegeben, die den Eindruck authentischer Winterstimmung an einem kalten Wintertag kaum zu erwecken vermag.⁸³ Vom Schneefall sind lediglich die Vordergrundzone und die rechte Bildhälfte betroffen, nicht jedoch das unmittelbare Umland: Im Schlossgarten zeigen sich die Büsche grün, und auch die Bäume im Hintergrund – sofern sie sich als Nadelbäume interpretieren lassen – sind zwar zu Recht grün, aber nicht verschneit. Das Gleiche gilt für das Schloss, das sich ebenfalls ohne Schnee präsentiert. Auch das höfische Vergnügen der Schneeballschlacht findet in spärlicher, keinesfalls wintertauglicher Kleidung statt – man achte beispielsweise auf den tiefen Ausschnitt des Kleides der Dame im Vordergrund. Der Maler setzte die wintertypische Schneeballschlacht als Identifikationsmotiv für die kalte Jahreszeit ein, sogar Jäger und Hunde, die ebenfalls zum klassischen Repertoire der Winterdarstellungen gehören, werden gezeigt, doch gelang es ihm weder, eine überzeugende Winterlandschaft in allen ihren charakteristischen Ausprägungen zu malen, noch die Beschaffenheit des Schnees naturgetreu zu illustrieren und dem Ambiente optisch

⁸³ Vgl. Treusch 2007, S. 30.

einen winterlichen Charakter zu verleihen. Trotz all dieser „Unstimmigkeiten [...] kommt auf diesem Fresko der sichtbar durch Schnee veränderten winterlichen Natur erstmals eine tragende Rolle zu“, denn diese „Schneeballschlacht in verschneiter Landschaft ist in der Malerei ohne Vorbild“⁸⁴. Die eigene Naturbeobachtung und die bildliche Umsetzung des Gesehenen spielte seinerzeit allerdings noch keine wesentliche Rolle.

4.2. Die Tradition der Winterlandschaften in der Buchmalerei

Begibt man sich auf die Suche nach Landschaftsbildern in der mittelalterlichen Kunst, wird man nur bedingt fündig. Landschaftsdarstellungen, die der Landschaft wegen gemalt wurden und nicht eine Historie bergen, waren für den mittelalterlichen Künstler nicht denkbar. Was sich allerdings durchaus finden lässt, sind sehr detailreiche, aufwendig ausgearbeitete Landschaftsdarstellungen, in deren Mittelpunkt zwar noch nicht gänzlich die Landschaft selbst steht, diese aber sehr prominent zur Darstellung kommt. Solche sehr reifen Landschaftsdarstellungen finden sich bereits in den mittelalterlichen Stundenbüchern.

Die Stundenbücher haben ihren Ursprung in den Brevieren, die ursprünglich ausschließlich für Geistliche gedacht waren. Aus ihnen entwickelte sich im 13. Jahrhundert das Gebets- und Andachtsbuch, das vordergründig im Auftrag von wohlhabenden adeligen Laien entstand, die sich mit einem eigenen Gebetsbuch versorgen wollten. Diese persönlichen Andachtsbücher lesekundiger Laien orientierten sich zwar inhaltlich an den offiziellen Gebetsbüchern der Kirche, unterstanden jedoch nicht ihrer Kontrolle und konnten somit künstlerisch frei, je nach Vermögen und sozialem Status, gestaltet werden.⁸⁵ Da es sich um einen Luxusartikel handelte, dessen Herstellung sehr arbeitsaufwendig, zeit- und kostenintensiv war, rückte der repräsentative Aspekt immer mehr in den Vordergrund. Die prestigeträchtigen Bände dienten bald nicht nur der religiösen Andacht, sondern hatten als Statussymbole den gesellschaftlichen Rang der Auftraggeber zu demonstrieren und als solche eine Synthese von „Religion, Kunst und weltliche[m] Leben“⁸⁶ darzustellen. Bedingt durch das fest vorgeschriebene Tagespensum an Gebeten und deren zyklische Struktur hatten die Stundenbücher einen mehr oder weniger verbindlichen Aufbau, der jahreszeitliche Zyklus galt als Ausdruck göttlicher Ordnung. Der Inhalt variierte je nach Jahreszeit, Wochentag, Tagen von Heiligen und anderen religiösen Festen.⁸⁷ Um sich orientieren zu können, welche

⁸⁴ Ebd., S. 30.

⁸⁵ Vgl. Harthan 1977, S. 9.

⁸⁶ Ebd., S. 11.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 12.

Andachtsübungen für den jeweiligen Tag vorgesehen waren, bildete ein Kalendarium den Auftakt eines jeden Stundenbuches. Zunehmend wurden die Illustrationen durch profane Motive bereichert und mittels für die Jahreszeit oder den Monat typischen Tätigkeiten und Witterungsverhältnissen ausgewiesen. Hinzu kommt, dass die Stundenbücher nicht mehr ausschließlich von Geistlichen, sondern auch von weltlichen Künstlern ausgeführt wurden, die ihrerseits das Repertoire erheblich erweiterten. Schließlich verloren sie ihren exklusiv religiösen Charakter und wurden zum ästhetischen Objekt; das Stundenbuch von Duc de Berry hatte beispielsweise keinerlei liturgische Bedeutung mehr.⁸⁸

Aus der Werkstatt der Brüder Limburg, dreier in Burgund tätiger Künstler flämischer Herkunft, stammt ein Zyklus von Monatsdarstellungen, der die Natur in ihrem jeweils individuellen jahreszeittypischen Erscheinungsbild auf eine sehr anschauliche und revolutionäre Weise porträtiert – in einer bis dahin kaum gekannten Prominenz. Die Natur wurde im 15. und 16. Jahrhundert noch vorwiegend in ihrem zyklischen Charakter zur Ansicht gebracht und als ein Tätigkeitsfeld betrachtet, das dem Menschen für Arbeit und Vergnügen Platz bot.⁸⁹ Format und Gestaltungsweise stellen dabei ein absolutes Novum dar: Die prachtvollen, sehr aufwendig gestalteten Miniaturen nehmen jeweils eine ganze Seite ein, widmen sich thematisch den jeweils aktuellen, mondstypischen Tätigkeiten in imposantem landschaftlichem Milieu und bilden Momente aus dem höfischen und bäuerlichen Leben ab. Mit ihrem hochliegenden Horizont gleichen die einzelnen Szenen „einem übersichtlichen Grundrissplan“, der „zum Spaziergang im Bilde“⁹⁰ einlädt. Die entscheidende kompositionelle Neuerung besteht in der Erschließung der Tiefenräumlichkeit. Den Künstlern gelingt es, eine räumliche Tiefenillusion zu vermitteln, „die mit der Gliederung durch Wege, Mauern, Hecken und Ackerfurchen erreicht wird. Durch Diagonalführung dieser Gliederungselemente wird eine pseudo-perspektivische Wirkung des Landschaftsplans erzielt.“⁹¹ Diese Errungenschaft hatte maßgebliche Auswirkungen auf die nachfolgende Landschaftsmalerei. Der Hauptakzent liegt nicht länger auf der figürlichen Darstellung und den mondstypischen Tätigkeiten, wie es traditionell bei den älteren Kalenderminiaturen üblich war, sondern wird auf die Landschaft verlagert. In dieser neu konzipierten landschaftlichen Umgebung werden die Figuren mit erstaunlicher Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit integriert. Das stimmungsvolle winterliche Ambiente gilt nicht mehr

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 53.

⁸⁹ Vgl. Budde: Eisvergnügen und andere Lebenswirklichkeiten, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 64.

⁹⁰ Steingraber 1985, S. 68.

⁹¹ Schütz: Die Jahreszeitenlandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 253.

nur als Beiwerk oder Hintergrundkulisse, sondern tritt als ausgereifte Landschaft in Erscheinung, wenngleich noch nicht in Form eines autonomen Landschaftsbildes. Nicht einzelne allegorische Personen illustrieren die Monate, sondern kleine Gruppen von Personen sowie Genreszenen, ohne indes die Landschaft zu dominieren. Das Abbild des Monats *Februar* verkörpert anschaulich die Charakteristika der kalten Wintermonate (Abb. 4) und gilt als die folgenreichste Szene der Serie, die zahlreiche Motive späterer Winterlandschaften vorwegnimmt.⁹²

Das Bild zeichnet sich durch einen gesteigerten Detailrealismus aus: Im Vordergrund ist eine offene Häuschenarchitektur, die dem Betrachter Einblick in das Innere des Hauses gewährt. Drinnen wärmen sich drei Figuren am Kamin – das Motiv des Sich-Wärmens ist klassischer Bestandteil von Winterallegorien –, grauer Rauch steigt aus dem Schornstein. Im Garten erscheint alles wohlgeordnet: Der Hof ist durch einen Reisigzaun von dem übrigen Land abgegrenzt, Fässer reihen sich am Haus, Schafe drängen sich in einem offenen, ebenfalls eingezäunten Stall dicht aneinander, um sich gegenseitig zu wärmen, Vögelchen picken Korn. Mit weit ausholender Bewegung hackt ein Mann Holz und stapelt es sorgfältig auf Vorrat. Ein diagonaler Straßenzug führt den Blick weiter in den Hintergrund, ein Mann treibt dort seinen beladenen Esel bergauf, in der Ferne blitzt ein Kirchturm mit einigen schneeweißen Häuserdächern hervor. Die Landschaft suggeriert einen zutiefst winterlichen Charakter, der sich nicht nur in den jahreszeittypischen Tätigkeiten erschöpft, sondern auch in ihren naturalistischen Stimmungswerten seinen Ausdruck findet. Detailrealismus und Freude am Narrativen manifestieren sich in kleinen Details wie etwa den durchgängig gesetzten Fußstapfen im Schnee, die die Bewegungsrichtung der Figuren markieren. Alle Gegenstände, selbst die noch so winzigen Einzelheiten sind konsequent mit Schnee überzogen. Die Oberflächengestaltung ist differenziert – so die naturalistisch erfasste Beschaffenheit des Schnees – und erreicht einen bis dahin nicht dagewesenen Grad an Realismus. Die Szene wird gekrönt von den Tierkreiszeichen des Februars, Wassermann und Fische, wobei abermals ersichtlich wird, dass „erst die kosmologische Sinnggebung die Darstellung der Landschaft rechtfertigt“⁹³. Trotz naturgetreuer, auf Beobachtung basierender Abbildung handelt es sich bei den Monatsbildern um keine Landschaftsporträts.⁹⁴ Ein offensichtliches Anliegen des Künstlers – neben der Darstellung der Natur – war die Sichtbarmachung einer höheren kosmischen Ordnung.

⁹² Ebd., S. 254.

⁹³ Steingraber 1985, S. 68.

⁹⁴ Ebd., S. 68.

Diese stilistisch und inhaltlich höchst modernen Darstellungen waren in ihrer Zeit einzigartig in der Malerei. Erst ein Jahrhundert später setzte sich der neue Duktus der Brüder Limburg im 1515 entstandenen Werk von Simon Bening fort (Abb. 5). „Der eigentliche Erbe der Monatsbilder der Brüder Limburg war hundertfünfzig Jahre später Pieter Bruegel.“⁹⁵

4.3. Die Anfänge der Schneedarstellungen in der Tafelmalerei

Die ersten Darstellungen von Schnee und Schneefall in der Tafelmalerei lassen sich mit der Gründungslegende der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom in Verbindung bringen. Hierbei ist wichtig, sich vor Augen zu führen, dass die Schneedarstellung nicht etwa von der Faszination der kalten Jahreszeit herrührt, sondern durch die literarische Vorlage bedingt ist. Bei derartigen Gemälden kann freilich noch keine Rede von einer Winterlandschaft sein, da es sich um zweckmäßige, schemenhafte Wiedergaben von Schnee in einer meist sommerlichen Landschaft handelt. Der Legende nach soll im 4. Jahrhundert ein wohlhabendes, kinderloses römisches Patrizierehepaar die Heilige Maria Mutter Gottes in der Frage um Hilfe gebeten haben, wie es sein Vermögen am sinnvollsten in Gottes Dienste stellen könne. Den helfenden Hinweis bekam das Ehepaar – wie so oft bei biblischen Wundern – in einer Vision. Maria erschien in der Nacht vom 4. auf den 5. August sowohl dem Patrizier Johannes als auch dem seinerzeit amtierenden Papst Liberius und offenbarte beiden dieselbe Botschaft: Es solle auf dem Esquilinhügel eine Kirche gebaut werden, an dem Ort, der am nächsten Morgen von Schnee gekennzeichnet sei. Tatsächlich soll es damals im Hochsommer am Bestimmungsort der Stiftung auf wundersame Weise geschneit haben. Patrizier und Papst eilten am nächsten Morgen zum Esquilinhügel und entdeckten die durch Schnee konturierten Umrisslinien, worauf der Papst mit einer Hacke den genauen Grundriss der Kirche nachzeichnete.⁹⁶ Dieser Moment, in dem der Papst mitsamt Gefolge und dem Patrizier den Grundriss im Schnee nachzeichnet, wird in der Malerei häufig illustriert. Das Spektrum reicht von Darstellungen, die sich eng am überlieferten Legendentext orientieren, bis hin zu anekdotenhaft ausgeschmückten Erzählweisen.⁹⁷ Zu einer der bekanntesten Darstellungen gehört Masolinos Schneewunder aus den 1420er Jahren (Abb. 6), wobei die Schneeflocken als kleine schwebende Wolken wiedergegeben sind. Die Darstellungen des Themas beschränkten sich im 15. Jahrhundert zunächst auf Italien, ab dem 16. Jahrhundert verbreiteten sie sich zunehmend auch im nördlichen Raum. Ein Beispiel für ein

⁹⁵ Ebd., S. 68.

⁹⁶ Vgl. Gräf 2009, S. 113; vgl. auch: Treusch 2007, S. 17.

⁹⁷ Vgl. Treusch 2007, S. 18.

Schneewunder nördlich der Alpen stammt von Matthias Grünewald: der rechte Flügel des Maria-Schnee-Altars (Abb. 7). Während Masolino den Schnee schematisch als weißen Fleck abbildet, zeichnet sich Grünewalds Schneedarstellung durch naturalistische Qualitäten aus: Der sehr malerisch wiedergegebene hauchdünne, schmutziggelbe Schnee, in den der Papst leicht einzusinken scheint, macht seinen vorübergehenden Charakter, seine Vergänglichkeit und Kurzlebigkeit fast greifbar. In derartigen Abbildern steht allerdings nicht die Illustrierung atmosphärischer winterlicher Eigenschaften im Vordergrund, sondern die Narration des Wunders selbst.

In den obigen Beispielen wird die Schneedarstellung durch die Legende gerechtfertigt, da sie das Hauptmoment, das Wunder selbst visualisiert. Auch biblische Szenen, eingebettet in einer Winterlandschaft, kommen in der Malerei des 15. Jahrhunderts vereinzelt vor. Hierbei wird die Darstellung nicht durch die literarische Vorlage legitimiert, sondern ist vielmehr durch die Alltagserfahrung und Lebenswirklichkeit der Maler zu erklären. Solche Darstellungen sind jedoch fast ausschließlich nördlich der Alpen üblich, wo das Fest der Geburt Christi in der winterlichen, in der Regel verschneiten Jahreszeit begangen wird.⁹⁸

Der Meister der Münchener Marienaltäre platzierte die *Geburt Christi* inmitten einer verschneiten Stallruine (Abb. 8). Vielfältige Details, die die Elemente des Winters deutlich in Szene setzen – wie etwa die dicke Schneedecke, die vom Dach herunterhängenden Eiszapfen oder die mit ungewöhnlichem Realismus und erzählerischer Lust geschilderten vergilbten Spuren im Schnee – evozieren die realitätsnahe Darstellung der burgundischen Stundenbücher. Zeugen solch naturalistische Details einerseits von einer fortschrittlichen Landschaftsauffassung, so wird andererseits auf den mittelalterlichen Goldgrund noch nicht gänzlich verzichtet. Statt von einem grauweißen winterlichen Himmel ist die Stallarchitektur vom warmgoldenen Grund hinterfangen. Wieder einmal wird die Vorrangstellung religiös-inhaltlicher Aspekte auf Kosten einer realitätsnahen Darstellung sichtbar.

Aus der Schongauerschen Nachfolge, vermutlich vom Meister BM, stammt eine Geburtsdarstellung (Abb. 9), die ebenfalls in der verschneiten winterlichen Natur untergebracht ist. Der Betrachter blickt in eine verfallene Stallarchitektur, in der sich Maria und ihr neugeborenes Kind aufhalten; durch das Fenster blicken drei Männer hinein und beten das Neugeborene an. Der ruinöse Innerraum gewährt Ausblick auf die Umgebung, die sich als weitläufige, weiße Schneelandschaft bis zur Horizontlinie erstreckt. Drei in warmen

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 20.

Gewändern gekleidete Figuren durchqueren diese schneebedeckte Landschaft, indem sie sich dem Stall nähern. Ansonsten wirkt die Gegend wie ausgestorben: Die kahlen Äste eines Baumes ragen trist in die Höhe, kein Lebewesen lässt sich blicken, die unbewegte Natur strömt Kälte und Stille aus.

Auch in Albrecht Altdorfers Gemälde findet die Geburt Christi (Abb. 10) in einem winterlichen Milieu statt. Eine nächtliche, übernatürlich beleuchtete, und ruinös anmutende Felsenlandschaft dient der Heiligen Familie als Herberge. Zarter Schnee überzieht weiß leuchtend die einzelnen Treppenabsätze und den in das Bildinnere führenden Weg und lässt beides in glänzendem Schimmer erscheinen. Im Sinne der Donauschule ist die Landschaft effektiv beleuchtet, der Maler setzt die glänzend weiße, mit dem Himmelslicht korrespondierende Qualität des Schnees ein, um die Szene noch eindrucksvoller zu gestalten. Bildbeherrschend bleibt dennoch das rötlich schimmernde Licht, das den geheimnisvoll dunklen Nachthimmel warm beleuchtet. Trotz der Präsenz des Schnees – der eher dazu dient, die leuchtende Optik der Farben zu verstärken, als dazu, den winterlichen Charakter der Landschaft greifbar zu machen – kann von einer Winterlandschaft, nicht einmal in ihrer Eigenschaft als Hintergrundfolie, kaum die Rede sein. Interessant ist dennoch die Tatsache, dass das Phänomen Schnee in der Tafelmalerei nördlich der Alpen Anfang des 16. Jahrhunderts präsent ist.

Aert van den Bossche setzte in den Hintergrund seines Märtyrerbildes *Martyrium der Heiligen Crispian und Crispinian* 1494 (Abb. 11) eine winterliche Szene, deren Unbekümmertheit sehr kontrastreich zum leidvollen Märtyrertod und zur Grausamkeit der Schergen erscheint. Der Winter ist nicht mit aller Konsequenz im Bild dargestellt, lediglich ein Ausschnitt im Bildzentrum, eine kleine Eisfläche mit Schlittschuhläufern, zeugt vom winterlichen Charakter. Der Blick wird gekonnt über die Märtyrerszene hinweg in die Tiefe des Bildes auf das Eis gelenkt, das von zwei monumentalen Felsen flankiert ist. Auf der Eisfläche scheinen sich winzige Figuren zu vergnügen, auch wenn das übrige Bild keine winterliche Stimmung suggeriert. Inhaltliche Zusammenhänge zwischen dem Märtyrertod der Heiligen und der Winterszene sind uns heute nicht bekannt. Wahrscheinlich ging es dem Maler um ein narratives Erzählmoment, und er schuf eine zweite, fröhliche Ebene, die sich durch die Felsblöcke von den Geschehnissen im Vordergrund deutlich absetzt.

5. Die Winterlandschaft in der flämischen Malerei

Bevor sich Amsterdam im 17. Jahrhundert zur Hochburg der Kunst und zum Zentrum des Handels entwickeln sollte, hatte Antwerpen diese Rolle inne. Unzählige künstlerische Entwicklungen hatten ihre Wiege in Flandern, die durch politische Unruhen und religiöse Verfolgung gestört und nach Holland, insbesondere nach Amsterdam, verlegt wurden. Denn die Turbulenzen lösten die Emigration vieler begabter Künstler und Handwerker aus, die ihre eigene künstlerische respektive handwerkliche Tradition in der neuen Heimat weiter praktizierten. Die rasche Expansion der Kunstszene in Holland war nicht zuletzt ihnen zu verdanken. Bedingt durch die gemeinsamen Wurzeln sind holländische und flämische Malerei des 16. Jahrhunderts als unterschiedliche Ausprägungen einer gemeinsamen malerischen Tradition zu begreifen und lassen sich nur künstlich voneinander trennen. Um den Gesamtzusammenhang herzustellen, ist es erforderlich, auch auf die Entwicklung der flämischen Winterlandschaft einen Blick zu werfen. Da die Anfänge der Winterdarstellung in der Tafelmalerei weit in das 16. Jahrhundert zurückreichen, gilt es, dort anzusetzen.

Anfangs wurden die Jahreszeiten häufig in allegorischer Gestalt dargestellt. Der Darstellungstradition nach stand für den Winter sinnbildlich ein warm gekleideter, bärtiger alter Mann, der sich an einem Feuer aufwärmt. Die Vorstellung, dass die Jahreszeiten ihre Entsprechungen im menschlichen Alterungsprozess haben, ist auf Ovid zurückzuführen.⁹⁹ Im Cesare Ripas Emblembuch, das 1593 in Rom publiziert wurde und 1644 unter dem Titel *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands* auch auf holländisch erschien, wird der Winter – in Anlehnung an Ovids Metamorphosen – folgendermaßen beschrieben: „A man or old woman, ashen and wrinkled, cald in clouths and pelts, who stands warming himself by the fire beside a well-laden table to signify that he is eating and warming himself.“¹⁰⁰ Während diese Tradition noch bei den flämischen Malern besteht, wie etwa bei David Teniers d. J. in seinem Jahreszeitenzyklus (Abb. 12) oder später, 1615, bei Rubens in der Gestalt von Boreas (Abb. 13), der laut griechischer Mythologie die Gottheit des Nordwindes verkörpert, ist die allegorische Figur des Winters in der holländischen Malerei nur selten zu finden. Eine Ausnahme bilden die Utrechter Caravaggisten. Hendrick Bloemarts Londoner Gemälde *Allegorie des Winters* (Abb. 14) zeigt eine robuste Halbfigur mit Pelzmütze und Pelzweste, die ihre Hände über einer Kohlenpfanne wärmt und den Betrachter unmittelbar anblickt. Der

⁹⁹ Vgl. Suchtelen: *Months and Seasons: Allegories and Personifications*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 28.

¹⁰⁰ Zitat nach Suchtelen: *Months and Seasons: Allegories and Personifications*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 31.

flämischstämmige Künstler Joachim van Sandrart malte 1642 eine ähnliche Komposition (Abb. 15), aber auch von den Italianisanten Gerhard Honthorst und Henrick ter Brugghen stammen derartige allegorische Darstellungen.

Für die Herausbildung der holländischen Winterlandschaft spielte auch die etablierte Tradition der flämischen Druckgrafik eine eminente Rolle.¹⁰¹ Solche Darstellungen wurden in hohen Auflagen publiziert und erreichten ein breiteres Publikum, was wiederum zur Folge hatte, dass bestimmte Motive und Kompositionen populär und immer wieder aufgegriffen wurden. Gemäß der malerischen Tradition stellen zahlreiche Stiche, die häufig nach Gemälden renommierter Maler angefertigt wurden, die Allegorie des Winters in menschlicher Gestalt dar. Die vorher bildfüllende Figur des alten Mannes erfuhr allerdings eine Reduktion und wurde zunehmend aus dem Mittelpunkt an den Bildrand gerückt, den jahreszeittypischen Tätigkeiten Platz gebend oder sich vergnügende Figuren, die nun prominent in Erscheinung traten, wie es etwa bei Martin Heemskerck (Abb. 16) oder Hendrick Goltzius (Abb. 17) zu beobachten ist. Die anfangs bildbeherrschende allegorische Figur des Winters wurde immer kleiner, so bei Hans Bol (Abb. 18), bis sie gänzlich von der Bildfläche verschwand.

Die ersten Winterlandschaften in der flämischen Tafelmalerei sind in den Jahreszeitzyklen zu suchen. Das Darstellungsziel solcher Werke war mit unterschiedlicher Gewichtung einerseits „die Visualisierung des Wandels im landschaftlichen Erscheinungsbild“, andererseits „die Schilderung der im Jahreszyklus wechselnden Beschäftigungen des Menschen“¹⁰². Die Schilderung winterlicher Jahreszeit und Landschaft in den Wintermonaten Dezember, Januar und Februar gehörte seit dem 15. Jahrhundert zum festen Kanon der flämischen Buchmalerei. Dabei lag der Fokus nicht so sehr auf den Winteramusements, vielmehr auf der Ausführung alltäglicher und teilweise überlebenswichtiger Tätigkeiten.¹⁰³ Die Bilder zeigen von der Jagd heimkehrende Figuren, die Schweineschlachtung, das Holzhacken und -sammeln, Wassertragen und ähnliche Betätigungen. Der vergnügliche Aspekt tritt hier – wenn überhaupt – nur marginal auf. Diese Tradition wurde von der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts aufgenommen und weitergeführt.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁰² Wiemann: Die Weltlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 65.

¹⁰³ Vgl. Treusch 2007, S. 32.

5.1. Exkurs: Die Kleine Eiszeit

Der heutige Mensch ist bei seinen täglichen Aufgaben von der Wetterlage weitgehend unabhängig, allenfalls spielt sie für die Freizeitgestaltung eine Rolle. Für den agrarisch geprägten mittelalterlichen wie auch neuzeitlichen Menschen war sie jedoch von immenser Bedeutung. Die Qualität der Ernte hing in starkem Maße vom Wetter ab, ein *schlechtes*, im Sinne eines zu kühlen, niederschlagsreichen Jahres konnte durchaus mit Hungersnot einhergehen. Da die Wetterabhängigkeit des damaligen Menschen signifikanter war als heutzutage, hatte ein Klimawandel erhebliche Folgen: „Extended periods of freezing temperatures could seriously disrupt supplies of food and drinking water, and the isolation following heavy snowfall in the countryside posed a very real threat to life.“¹⁰⁴ Für die Holländer des 17. Jahrhunderts spielte das Klima auch militärstrategisch eine wichtige Rolle: Nicht zuletzt den zugefrorenen Gewässern war es zu verdanken, dass die im Schlittschuhlaufen versierten Holländer die *mediterran* geprägten spanischen Truppen schlugen, die sich auf dem zugefrorenen See nicht mit genügendem Geschick fortbewegen konnten. Die nicht selten für Monate vereisten Gewässer legten aber auch den für den Handel lebenswichtigen Schiffsverkehr lahm, was wiederum ökonomische Folgen hatte. Somit war die Wetterlage für das von Seefahrt und Landwirtschaft geprägte Holland existenziell. Sie beeinflusste weitgehend Lebensqualität und Lebensrhythmus, und dass die Republik „das Wetter als Leitthema in ihre Kultur aufnahm, ist nur folgerichtig.“¹⁰⁵ Die Schilderung klimatischer Ausreißer fand ihren Niederschlag gleichermaßen in der Kunst wie in der Literatur, zahlreiche Bräuche widmeten sich dem Wetter oder sind auf die Einflussnahme der Wetterlage zurückzuführen. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Phänomen verdeutlicht auch seine existentielle Bedeutung.

Wie aus dem vorangegangenen Kapitel ersichtlich wird, genoss die Landschaft in den damaligen Niederlanden einen überaus hohen Stellenwert. Ihre Beliebtheit lässt sich einerseits mit der bereits angerissenen gesellschaftspolitischen Situation bzw. der gestiegenen Nachfrage nach Bildern profaner Thematik erklären. Andererseits stellt sich jedoch die Frage, ob die explosionsartige Verbreitung der Gattung nicht auch – teilweise oder gar ausschließlich – auf ein erwachtes Interesse an der Natur und die intensive Nachfrage nach Landschaftsbildern infolge eines bestimmten klimatischen Phänomens zurückzuführen sein könnte. Die sogenannte Kleine Eiszeit bekamen die Niederländer im 16. und 17. Jahrhundert

¹⁰⁴ Suchtelen: The Little Ice Age, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 12.

¹⁰⁵ Ossing: Der unvollständige Himmel, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 41.

im wahrsten Sinne des Wortes deutlich zu spüren. Es bleibt daher im Folgenden zu klären, ob und inwiefern die Maler in ihren Werken tatsächlich auf die aktuelle Wettersituation reagierten.

Allgemein wird die Kleine Eiszeit in die Zeit zwischen der Mitte des 16. Jahrhunderts und dem beginnenden 19. Jahrhundert datiert.¹⁰⁶ Es handelte sich um eine im Durchschnitt kältere Periode, die von der Forschung als klassisches Beispiel für eine natürliche Klima- bzw. Temperaturschwankung genannt wird. Behringer interpretiert den Klimawandel als ein Naturgesetz und geht von einem permanenten Wechsel von Kalt- und Warmzeiten aus. Die Abwechslung von wärmeren und kälteren Perioden in der Erdgeschichte sei ein natürliches Phänomen, das einer Gesetzmäßigkeit der Natur folge.¹⁰⁷ Mit Kleiner Eiszeit wird nicht eine konstante Abkühlung der Temperatur zum Ausdruck gebracht, sondern eine vorherrschende Tendenz. Neben „einer großen Zahl kalter und feuchter Jahre gab es auch ‚normale‘ Wetterperioden und sogar extreme Hitzejahre“¹⁰⁸. Charakteristisch ist für die Kleine Eiszeit „die Variabilität des Klimas und die Häufung klimatischer Extremereignisse.“¹⁰⁹ Die Jahresdurchschnittstemperatur sank jedoch nicht drastisch, sondern fiel im Schnitt lediglich 1 bis 2 Grad Celsius. Es handelte sich also nicht um eine konstante *Eiszeit* mit niedrigen Temperaturen, sondern um eine spürbare Verringerung der Durchschnittstemperatur.

Über die damaligen Witterungsverhältnisse geben uns die Archive jener Institute Auskunft, die sich mit Klimaveränderungen befassen. Seit dem europäischen Mittelalter existieren schriftliche Quellen, die die Witterungsereignisse dokumentieren. Aufschlussreich sind vor allem die Witterungstagebücher, die mit dem ausgehenden Mittelalter in Mode kamen und etwa zeitgleich mit der Erfindung des Buchdrucks vermehrte Verbreitung fanden. Ein Beispiel für eine solche Wetterdokumentation ist das Tagebuch des Augustiner-Chorherrn Kilian Lein (1471-1553), das der Ordensbruder im 16. Jahrhundert fünfzehn Jahre lang führte, um zu dem ernüchternden Ergebnis zu kommen, dass die Bauernregeln und Prognosen zur Witterung mit der tatsächlichen Wetterlage kaum etwas zu tun hatten. Darüber hinaus liefern Urkunden, Chroniken, Briefe und Aufzeichnungen, speziell über die Ernte und Weinlese, klimarelevante Informationen, aber auch zeitgenössische literarische Werke, Gedichte und Bilder erweisen sich in dieser Hinsicht oft als informativ. Die Astrometeorologie trug bereits

¹⁰⁶ Vgl. Suchtelen: The Little Ice Age, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 12; Negendank/Brüchmann /Kienel: Die „Kleine Eiszeit“ und ihre Abbildung im Klimaarchiv Binnensee, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 55.

¹⁰⁷ Vgl. Behringer 2010⁵, S. 10.

¹⁰⁸ Ebd., S. 120.

¹⁰⁹ Ebd., S. 120.

im späten Mittelalter zu einer intensiveren Forschung der Wetterverhältnisse bei.¹¹⁰ Nicht zuletzt aber mithilfe moderner naturwissenschaftlicher Methoden der Klimaforschung wird die Rekonstruktion des mittelalterlichen und neuzeitlichen Klimas ermöglicht.

Für den spätmittelalterlichen Menschen besaßen kurzfristige klimatische Veränderungen eine größere Bedeutung als mittel- oder gar langfristige, deren systematische Erforschung als Gesamtphänomen erst später erfolgte: „Systematic und reliable measurements of weather phenomena, such as temperature, rainfall and snowfall, only began after the seventeenth century.“¹¹¹ Rückschlüsse auf die Wetterlage basierten auf diversen, vornehmlich kurzfristigen Einzelbeobachtungen und Aufzeichnungen, die in der Regel eine Jahreszeit oder höchstens einige Jahre umfassten. Die Aufzeichnungen bezogen sich generell auf das Wetter, nicht auf das Klima.¹¹²

Die Ursachen der Kleinen Eiszeit sind umstritten, doch zwei Faktoren werden generell verantwortlich gemacht: einerseits der Rückgang der Sonnenaktivität, die sich infolge natürlicher Vorgänge in der Geogeschichte periodisch-zyklisch ändert, andererseits mehrere Vulkanausbrüche, die für den Zeitraum des 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden konnten und zusätzlich für eine temporäre Abkühlung sorgten.¹¹³ Diese Erklärung ist eine Antwort der Wissenschaftler aus heutiger Sicht. Die damalige Bevölkerung hatte – in Ermangelung einer offenkundigen Erklärung – eine andere Sicht der Dinge und kam zu weniger wissenschaftlichen Deutungen. Die harten Winter mit schweren Schneefällen oder die Überschwemmungen und deren Folgen wie Missernten, Hungersnöte und Krankheiten wurden als Strafe Gottes interpretiert. Begünstigt durch die konfessionellen Spannungen während der Gegenreformation boten die Umstände einen exzellenten Nährboden für Hexenverfolgungen und gedeihenden Aberglauben. Die Naturkatastrophen galten als Sanktion Gottes und gaben Anlass zu zweifelhaften religionspolitischen Agitationen.¹¹⁴

Die Kleine Eiszeit kann nicht als alleiniger Faktor für die Entstehung der Winterlandschaft in der Malerei verantwortlich gemacht werden, ist aber durchaus als begünstigender Umstand zu betrachten. Ein eindeutiger kausaler Zusammenhang ist nicht nachweisbar, da es an Quellen, die diese Annahme bestätigen könnten, fehlt. Für die Herausbildung und Entwicklung der

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 23.

¹¹¹ Suchtelen: The Little Ice Age, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 14.

¹¹² Vgl. Behringer 2010⁵, S. 124.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 121.

¹¹⁴ Ebd., S. 173.

Winterlandschaft ist der größere gesellschaftliche, politische und kulturelle Bezugsrahmen hingegen nicht wegzudenken. Suchtelen fasst es treffend zusammen:

In the light of this extremely abbreviated account of the winter weather in the Dutch Republic in the seventeenth century, one might wonder if there is perhaps a correlation between the frequency of harsh winters and the popularity of painted winter landscapes. The answer is that this would have been just one of the factors that prompted artists to depict the countryside in winter. The centuries-old iconographic and visual tradition [...] undoubtedly played an important part as well.¹¹⁵

Bei den meisten für den freien Markt geschaffenen Gemälden ist es grundsätzlich problematisch, exakt nachzeichnen zu wollen, was den Maler dazu veranlasst haben mag, sich einem bestimmten Thema zuzuwenden. Tatsache ist lediglich die Existenz einer Zeitspanne, die niedrigere Temperaturen aufwies und sich anhand schriftlicher Quellen belegen lässt. So brachten beispielsweise die 1560er Jahre einen massiven Kälteeinbruch mit sich, zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurden erneut überdurchschnittlich kalte Temperaturen verzeichnet. Die *Nieuwe Chronijcke van Brabant* berichtet von einem besonders hartnäckigen Winter im Jahre 1564/65.¹¹⁶ Der Holzschnitt von Bernard van de Putte illustriert im selben Jahr die extremen Wetterbedingungen in Antwerpen (Abb. 19). Im Hintergrund sind die Konturen der Stadt zu erkennen, davor auf der großen Eisfläche ein fröhliches Durcheinander von Figuren. Eine weitere Bilddokumentation des besonders hartnäckigen Winters 1565 ist der *Eisberg bei Delft* von Cornelis Jacobsz van Culemborch (Abb. 20). Das Bild trägt eine Inschrift, die das schreckliche Szenarium beschreibt und zeitlich genau verortet: „Ao 1565, den 2 Januarii namiddach met die vloet in een groet quartier uers is enn ysgebercht ghecomen op ‘t hoeft tot Delfshaven, hoegh wesende 23 roe voet ende langh 17 roeten.“¹¹⁷

Zeitgleich berichtet Hermann Weinsberg, Ratsherr zu Köln, in seinen *Denkwürdigkeiten* – Schriften mit autobiografischem Charakter –, seit Weihnachten sei so „großer Schnee gefallen, wie ich mein Lebtag noch nicht gesehen, mehr denn knie- und gürtelshoch. Und in etlichen Straßen konnte man vor der Fastenzeit mit keinem Wagen oder Karren fahren. In etlichen Straßen war der Schnee wie ein Deich aufgeworfen, so dass man auf die andere

¹¹⁵ Suchtelen: *The Little Ice Age*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 15.

¹¹⁶ Zitiert nach Suchtelen ebd., S. 12.: “In this year of 1564 it froze so severely for ten weeks on end that people in Antwerp crossed the Scheldt on foot and horseback from Boxing Day until Twelfth Night, and because of the great novelty, stalls and tents were erected on the ice, where food and drink and other wares were sold, as you see here.”

¹¹⁷ Zitiert nach Suchtelen ebd., S. 13: “In the year 1565, on the afternoon of January the 2nd, an ice mountain came in on the flood at Delfshaven pier in little more than a quarter of an hour, and measured 23 rood high and 17 long.”

Straßenseite nicht hinüberschauen konnte.“¹¹⁸ Weinsberg widmete sogar ein ganzes Kapitel der angesichts der enormen Kälte neu entstandenen Mode.

Im selben Jahr malte Pieter Bruegel seine *Jäger im Schnee*. Vor diesem Hintergrund erscheint der Gedanke besonders verführerisch, die erste Winterlandschaft der Tafelmalerei von Pieter Bruegel d. Ä., gemalt 1565, mit den Wetterverhältnissen unmittelbar in Verbindung zu bringen. „Klimatologen haben derweil ausgemacht, dass sein Interesse für den Winter kein ganz zufälliges war: Um 1550 ist es zu einer brüsken Veränderung der Witterungsverhältnisse gekommen, und zwar in einem Ausmaß, dass man gegenwärtig von einer ‚kleinen Eiszeit‘ spricht.“¹¹⁹ Hendrick Avercamps erste bildliche Reflexionen über den Winter sind in die Jahre nach 1605 zu datieren, als Winter von extremer Kälte verzeichnet wurden. „The years around 1600 were the worst in the Little Ice Age, with bitterly cold winters and lots of snow.“¹²⁰ Diese Beispiele sollen jedoch nicht suggerieren, dass derartige Bilder ohne mögliche andere Einflussfaktoren als unmittelbare Reflexion bzw. Reaktion auf die Witterungsverhältnisse entstanden seien. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fiel insgesamt nicht minder kalt aus, dennoch weist die erste Jahrhunderthälfte eine wesentlich höhere Anzahl an Winterbildern auf als die zweite. Dieser Umstand soll als erhobener Zeigefinger verstanden werden, um vor einem vereinfachenden Kausalzusammenhang zwischen Wetterlage und der besonderen Verbreitung der Winterlandschaftsbilder zu warnen, da sich das Phänomen als weitaus komplexer erweist. Die realen Klimaverhältnisse könnten zwar „die zeitgenössische Beliebtheit des Bildtypus erklären, Anlass für dessen Entstehung und Genese waren sie sicherlich nicht“¹²¹. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die klimatischen Bedingungen des behandelten Zeitraums allenfalls eine begünstigende Rolle bei der raschen Verbreitung der Winterbilder spielten, jedoch nicht als alleiniger Beweggrund ihrer Herausbildung zu erachten sind.

5.2. Pieter Bruegel der Ältere

Pieter Bruegel d. Ä. gilt als Urvater der Winterlandschaft, seine Kompositionen waren noch jahrzehntelang nach seinem Tod richtungsweisend für die Landschaftsmalerei. Es wäre sicherlich übertrieben, ihn kontextlos als Einzelgenie des 16. Jahrhunderts zu feiern, ohne die seinem Schaffen vorausgegangene malerische Tradition und Entwicklung zu berücksichtigen,

¹¹⁸ Behringer 2010⁵, S. 184.

¹¹⁹ Marijnissen 2003, S. 391., siehe auch Suchtelen: The Little Ice Age, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 13.

¹²⁰ Ebd., S. 14.

¹²¹ Wiemann: Die Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 65.

doch zweifellos bilden seine Winterbilder innerhalb der Winterlandschaften eine eigenständige Kategorie. Bruegel griff einerseits die Tradition der mittelalterlichen Monatsdarstellungen auf, gleichzeitig schuf er aber etwas von Grund auf Neues, wie es sich in der Malerei bis dahin nicht finden lässt. Etwa ab Mitte des 16. Jahrhundert malte er großformatige Bilder, deren Schauplatz die winterliche Landschaft ist. Sein Repertoire beinhaltete sowohl biblische Szenen als auch Landschaftsdarstellungen profaner Thematik. Darstellungen dieser Art trugen zur Entwicklung der Winterlandschaft erheblich bei und markieren eine Art Zäsur für die damalige Landschaftsmalerei. Im Folgenden werden diese Werke in Augenschein genommen.

Am Anfang seiner Laufbahn war Bruegel im Atelier von Pieter Coeck van Aelst als Kupferstecher tätig. Kupferstiche waren damals sehr populär und stellten ein lukratives Geschäft dar. Aus dieser Phase stammt Bruegels *Schlittschuhläufer vor dem Antwerpener St.-Georgs-Tor* (Abb. 21), eine naturalistische Nahaufnahme des winterlichen Treibens. 1559-1661 wurde der von Frans Huys ausgeführte und von Hieronymus Cock herausgegebene Stich publiziert. Die Komposition war so erfolgreich, dass sie bis ins 17. Jahrhundert immer wieder neu aufgelegt¹²² und gewissermaßen zum Prototyp späterer Winterdarstellungen mit Schlittschuhläufern wurde. Bruegel avancierte mit dieser Komposition „zum Ahnvater der das 17. Jahrhundert wie kein anderes Thema in Flandern und Holland bestimmenden ‚winterlichen Dorflandschaften‘“¹²³. Er charakterisierte seine Figuren nicht schematisch, sondern in ihrer Individualität, sodass sie nicht starr oder eingefroren wirken und in ihrer natürlichen fließenden Beweglichkeit agieren. Lebhaftes Gesten und Dialoge sind realistisch abgebildet, sie wirken nicht manieriert, das Treiben der Bevölkerung ist in epischer Ausführlichkeit geschildert. „Dies ist das erste Beispiel einer Technik, die Bruegel später perfektionieren sollte: eine Ansammlung oder ein Gewühl von Menschen auf unendlich vielfältige Weise zu animieren.“¹²⁴ Doch nicht nur die Gesamtkomposition war populär, auch einzelne Motive wurden später immer wieder zitiert. Bereits die Verortung des Schauplatzes an der Stadtmauer mit den am Horizont fein aufblitzenden Konturen einer Stadt sollte eine reiche Nachfolge haben. Der Stich beinhaltet außerdem beinahe das gesamte figürliche Repertoire der fröhlichen Eislandschaften, das Anfang des 17. Jahrhunderts in der holländischen Malerei zunehmend Raum griff. Das dichte Gedränge auf dem Eis, die Schlittschuhläufer und Colfspieler, das in einem Rinderschädel dahinschlitternde Kind, am

¹²² Vgl. Gräf 2009, S. 52

¹²³ Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 185.

¹²⁴ Michel 2007, S. 110.

Ufer hockende Figuren, die mit dem Festbinden der Kufen beschäftigt sind, sich unterhaltende Gruppen, Schaulustige, die unglücklich stürzende Frau mit entblößtem Hinterteil, der unbeholfene Schlittschuhläufer, der balancierend auf dem Eis aufrecht zu stehen versucht, Menschen, die ihrer Arbeit nachgehen – all diese Elemente tauchen in den späteren Gemälden wieder auf. Bruegel belieferte mit seinem Kompositionsschema Generationen von Malern, Zeichnern, Stechern und Radierern.¹²⁵ „Der bedeutsame Schritt besteht in dieser gedanklichen Leistung des zusammenhängenden, den Bildraum in ganzer Tiefe aufschließenden Raumzuges, dessen vollkommener optischer Umsetzung nur noch die die Raumentwicklung hemmende Brücke im Wege steht.“¹²⁶

Zwischen 1565 und 1567 malte Bruegel drei Szenen aus der Heilsgeschichte, die er in die damalige Kulturlandschaft versetzte. Als Schauplatz der Ereignisse diente in allen drei Fällen das verschneite, flämische Dorf. Dass die Landschaft ihr winterliches Gesicht zeigt, lässt sich auch mit der Tatsache begründen, dass diese Ereignisse im christlichen Kulturkreis in der winterlichen Jahreszeit begangen werden und somit auf der Alltagserfahrung des Malers beruhen. *Die Volkszählung zu Bethlehem* (Abb. 22) fand im Dezember statt, *Der bethlehemitische Kindermord* (Abb. 23) und *Die Anbetung der Könige im Schnee* (Abb. 24) ereigneten sich im Januar. Doch bei näherer Betrachtung der Bilder fällt auf, dass dem Künstler offensichtlich nicht daran lag, den biblischen Aspekt der Darstellungen zu betonen – Gräf bezeichnet sie als „säkularisierte religiöse Sujets und politische Kritik“¹²⁷. Bruegel malte die Szene nicht mit historisch korrekter Genauigkeit, seine Figuren agieren in einem niederländischen Ambiente in zeitgenössischen Trachten, und alles weist auf den historischen Kontext des 16. Jahrhunderts hin.

Bei dem heute in Wien aufbewahrten *Bethlehemitischen Kindermord* handelt es sich um eine qualitätsvolle Kopie von Pieter Bruegel d. J. Das Original befindet sich in Hampton Court und weist erhebliche Korrekturen auf: Die als allzu grausam empfundenen Details der niedergemetzelten Kinder wurden kurzerhand übermalt. Das flämische Dorf ist tief verschneit, die Luft klar und kalt – die Szene suggeriert dem Sujet entsprechend eine düstere, bedrohliche Stimmung. Das gnadenlose, barbarische Töten unschuldiger Kinder findet in einem adäquaten Ambiente, in einer frostigen, vom Schnee und Eis beherrschten, unwirtlichen Landschaft statt. Die dörfliche Normalität, eine weiße Dorfstraße mit ihren stillen Häusern, dient als kontrastreiche Kulisse. Bruegel kam es offenbar nicht darauf an, die

¹²⁵ Vgl. Müller, S. 47.

¹²⁶ Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 185.

¹²⁷ Gräf 2009, S. 80.

Grausamkeit des Tötens durch die Soldaten des Herodes zu schildern, das Sujet diene vielmehr als „ein Vorwand, nichts weiter als ein Etikett“.¹²⁸ Der Maler erlebte selbst die plündernden Soldatenbanden, die die Bevölkerung in Angst und Schrecken versetzt und viele ermordet haben.¹²⁹

Die Volkszählung zu Bethlehem und *Die Geburt Christi* sind eher einer Genreszene als einer herkömmlichen Illustration aus der Heilsgeschichte nachempfunden. Auch hier steht nicht in erster Linie die Schilderung der biblischen Ereignisse im Vordergrund, vielmehr richtet sich das Augenmerk auf das ländliche Leben des politisch wie religiös unterdrückten flämischen Volkes. In diesen Bildern gehen „römischer und spanischer Terror, Heils- und Nationalgeschichte nahtlos [...] ineinander über“.¹³⁰

Bei der *Volkszählung zu Bethlehem* 1566 griff Bruegel auf keine etablierte ikonografische Tradition zurück, sondern erfand Thema und Komposition neu. Während die Momente vor und nach der Zählung häufig in der Malereigeschichte zu finden sind – die Suche nach einer Unterkunft bzw. die Geburt – war die Volkszählung selbst ein neues Sujet in der Tafelmalerei. Bruegel integrierte die Szene in einer zeitgenössisch-flämischen Umgebung, in der nichts auf die bevorstehende Geburt des Erlösers hindeutet. Natürlich entspricht die Darstellung der heilsgeschichtlichen Realität, denn auch in Bethlehem löste das Ehepaar kein großes Aufsehen aus. Interessant ist jedoch, dass sich die Gruppe nicht im Geringsten von der Masse, die sich im flämischen Dorf zur Volkszählung zusammengefunden hat, abhebt. Die Bevölkerung geht unbekümmert ihrer Tätigkeit nach, eine Gruppe tummelt sich vor einem Fenster, an dem offenbar die Volkszählung vollzogen wird, gleich in der Nachbarschaft wird – ungeachtet des amtlichen Tuns unmittelbar daneben – ein Schwein geschlachtet. Es wird Brennholz geschleppt, Vorratssäcke werden von gebückten Männern geschultert, auf dem zugefrorenen Eis wird Schlittschuh gelaufen oder in Rinderbackenknochen Schlitten gefahren. Lieferte die Schneelandschaft für den Bethlehemischen Kindermord eine triste Kulisse, ist hier die winterliche Stimmung geradezu heiter. Die Darstellung mutet wie die Schilderung eines gewöhnlichen Momentes aus dem flämischen Alltagsleben an – was wohl auch Bruegels Absicht war, denn die biblische Geschichte dient ihm als Anlass, das Landleben zu porträtieren. Tatsächlich müssen solche Volkszählungen der flämischen Bevölkerung nicht nur aus der Heilsgeschichte, sondern auch aus eigener Erfahrung bekannt

¹²⁸ Michel 2007, S. 40.

¹²⁹ Allerdings handelt es sich hierbei dezidiert nicht um die Söldner des Herzogs Alba, wie häufig angenommen, denn diese werden in die Niederlande erst später geschickt, siehe hierzu auch Michel 2007, S. 40.

¹³⁰ Behringer 2010⁵, S. 189.

gewesen sein, da sie auch in den Niederlanden regelmäßig durchgeführt wurden, um die Steuereinnahmen zu sichern.¹³¹

In dem Gemälde *Die Anbetung der Könige im Schnee* von 1567 wagt sich der Künstler an die Darstellung des Schneefalls und scheint daran derart Gefallen zu finden, dass er „in der Tat mehr Gewicht auf das Phänomen des winterlichen Klimas als auf die Geburt Christi“¹³² legt. Mit eingezogenen Köpfen eilen die Menschen durch die Gegend, eine Gruppe bewegt sich links im Vordergrund auf den Stall zu, in dem sich das Wunder der Geburt ereignet. Bruegels Werke lassen sich als eine Art volkskundliches Kompendium begreifen, das dem Betrachter das gesamte Spektrum ländlichen Lebens in seiner enzyklopädischen Vielfalt vor Augen führt, allerdings auf Kosten der Heilsgeschichte. Die Frömmigkeit der flämischen Malerei „mitsamt allen Heiligen ist – wie alltägliche Dinge im alltäglichen Treiben – unter dem Schnee verschwunden“¹³³. Bemerkenswert ist, dass die biblische Szene nur eine unter mehreren anderen darstellt, der Maler schenkt ihr keine größere Aufmerksamkeit als beispielsweise der Schweinschlachtung oder den übrigen Begebenheiten. Die Dorfbewohner sind damit beschäftigt, ihren Alltag zu meistern, und bekommen von den wundersamen Ereignissen nichts mit, obgleich diese in ihrer unmittelbaren Nähe stattfinden. Demnach dient die kalte winterliche Landschaft womöglich nicht nur als kontextueller Rahmen für die Darstellung der Anbetung, vielmehr könnte sie auch eine Anspielung auf die emotionale Kälte und Ignoranz der Welt darstellen, in die der Sohn Gottes geboren wurde.¹³⁴ Bruegel gelang es, „die Tradition, in der er fest verwurzelt war und deren Quellen er genau kannte, und den Zeitgeist, der sein ganzes Jahrhundert durchwehte“¹³⁵, miteinander zu verschmelzen. Im Zuge der Profanisierung des Landschaftskonzeptes befreit sich die Landschaft von ihrer Rolle als Bedeutungsträger theologischer Modelle und wird „mehr und mehr als Träger einer aktuellen, gesellschafts- und herrschaftskritischen Symbolik entdeckt“.¹³⁶

Bruegel gehörte zu den Malern seiner Zeit, die Landschaften ohne biblischen Inhalt schufen. Das berühmte Bild *Die Jäger im Schnee* von 1565 (Abb. 25) illustriert den Alltag der niederländischen Bauern, eingebunden in einer Jahreszeitenserie. Die Thematik ist in ihrem Erscheinungsbild in der großformatigen Tafelmalerei ein Novum, das Bild markiert „the

¹³¹ Vgl. Michel 2007, S. 188.

¹³² Roberts-Jones 1997, S. 128.

¹³³ Marijnissen 2003, S. 308.

¹³⁴ Vgl. Treusch 2007, S. 26.

¹³⁵ Roberts-Jones 1997, S. 33.

¹³⁶ Papenbrock 2001, S. 111.

starting point of the depiction of winter in panel painting¹³⁷. Zusammen mit den von der Jagd heimkehrenden Jägern betritt der Betrachter von einem erhöhten Standpunkt aus die panoramaartig sich öffnende Landschaft. Die markante von rechts unten nach links oben verlaufende Diagonale teilt den Bildraum in einen Vorder- und einen Hintergrund, der gegenläufige diagonale Zug der Jäger wiederum, akzentuiert durch die in Reihe angeordneten Bäume, erweitert den Bildraum und führt den Betrachter in die mächtige Weite, die den Keim des weltumfassenden Anspruchs Patinirs noch in sich trägt. Die unterschiedlichen Raumschichten in der Weiträumigkeit der Landschaft werden nicht lose aneinandergereiht, sondern zu einem zusammenhängenden atmosphärischen Raumkontinuum verdichtet. Die weitläufige Überschaulandschaft präsentiert sich von ihrer winterlichen Seite: Alles ist in eine weiße Schneedecke gehüllt, die Jäger hinterlassen schwere Fußstapfen im Schnee, das Tal ist bis zum weit oben verlaufenden blauen Horizont schneebedeckt, sämtliche Gewässer sind zugefroren. Der Maler schildert von einer erhöhten Position aus das Leben der flämischen Bauern; die Gruppe der heimkehrenden Jäger im Bildvordergrund und das Schweinesengen am linken Bildrand beherrschen die Szene. Bei genauerem Hinschauen entdeckt man weitere Details, wie eine reisigschulternde Figur, die gerade eine Brücke überquert, oder einen mit Brennholz beladenen Pferdewagen auf der Straße in Richtung Dorf. Ganz im Hintergrund des Bildes, tief im Tal, geht ein Schornstein in Flammen auf, während winzige Figuren versuchen, das Feuer in Griff zu bekommen. Wenngleich die für das 17. Jahrhundert typischen fröhlichen Schlittschuhläufer nicht fehlen, so werden sie von den Tätigkeiten des Alltags, die großformatig im Vordergrund präsentiert werden, marginalisiert. Als eine Art Kontrast zu den Mühseligkeiten des Winters zeigt Bruegel im fernen Tal eine Gruppe Schlittschuhläufer sowie andere kleine Figuren, die sich auf dem Eis sichtlich vergnügen, Colf spielen oder Schlitten fahren. Zoomen wir dieses bunte Treiben heran, präsentiert sich eine Szene, die sich eindeutig als Vorläufer der späteren vergnüglichen holländischen Eislandschaften begreifen lässt. Obwohl die Landschaft bevölkert ist, strahlt sie eine eigenartige Ruhe und Stille aus. Die Schlittschuhläufer und die kreisende Krähe „bringen etwas Leben in diese Szene, ohne jedoch ihre bemerkenswerte Ruhe zu stören.“¹³⁸

Die Maler der Neuzeit zeichnen sich durch ihr intensives Studium der sichtbaren Welt, die Orientierung an der Natur und eine größere Wirklichkeitsnähe aus. Sie begannen, die sie umgebende Welt genau zu beobachten und die Einzelheiten in ihre Bilder einfließen zu lassen. Bruegel tut dies auf eine sehr kunstvolle, aber natürliche und spontane Weise. Das

¹³⁷ Suchtelen: The Little Ice Age, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 13.

¹³⁸ Michel 2007, S. 177.

Pathetische der Patinirschen Darstellungstradition weicht zugunsten einer realistischen, aus genauer Beobachtung resultierenden Naturdarstellung. Eine Vielzahl an Details bezeugt, wie genau Bruegel die Beschaffenheit des Schnees untersuchte und das Gesehene naturgetreu darzustellen vermochte. Häufig wird das Gemälde als die erste Winterlandschaft in der Tafelmalerei gefeiert. Wir dürfen jedoch die Tatsache nicht aus dem Auge verlieren, dass es nicht als selbstständiges Landschaftsbild konzipiert wurde, sondern in den Kontext der Jahreszeitenzyklen einzuordnen ist.

Die Brüsseler *Winterlandschaft mit Vogelfalle* von 1565 (Abb. 26) ist ein wichtiges Übergangswerk in Bruegels Kunst.¹³⁹ Das Gemälde darf tatsächlich als die erste autonome Winterlandschaft, „als Inkunabel der reinen Landschaft“¹⁴⁰ gelten, da es die Landschaft und die jahreszeittypischen Begebenheiten in einer autarken Darstellung wiedergibt, ohne des Bezugsrahmens einer Serie zu bedürfen. Zu Recht stellt de Leeuw fest, dass „eigentlich Bruegels *Landschaft mit Vogelfalle* mehr Anspruch darauf [hätte], als erste eigenständige Winterlandschaft angesehen zu werden, denn sie scheint nicht als Teil einer Jahreszeittenserie entstanden zu sein“¹⁴¹. Durch die Distanzierung von der Tradition der Monatszyklen erhält die Winterlandschaft eine *Profilierung*, eine schärfere Konturierung der Komposition und ihrer inhaltlich-thematischen Aspekte.¹⁴²

Bruegel entwirft in der *Winterlandschaft mit Vogelfalle* ein beschauliches Winteridyll. Eine weite, panoramaartige Landschaft öffnet sich einladend dem Blick, der durch den Verlauf des Flusses bis zur sanften Hügelbegrenzung in die Tiefe gezogen wird. „This time he [Bruegel] took a new approach, moving his scene from a dramatic mountain landscape to a relatively flat stretch of countryside that would have been familiar to his Southern Netherlandish audience.“¹⁴³ Ein warmes, goldenes Licht durchflutet die Landschaft und vermittelt einen friedvollen, heimeligen Charakter; das kleine Format verleiht dem Bild zusätzlich Intimität. Die Darstellung hegt nicht mehr den Anspruch, dem Betrachter eine Weltlandschaft in ihrer kaleidoskopartigen Vielfältigkeit darzubieten, sondern fokussiert auf ausgewählte Aspekte. Das Gemälde gibt einen Ausschnitt der Natur wieder, der sich vordergründig auf den Fluss und das sich am rechten Flussufer erstreckende Dorf konzentriert. Die Ausschnittshaftigkeit wirkt sich naturgemäß auch auf die Darstellungsweise bzw. auf die Perspektive des Malers

¹³⁹ Roberts-Jones 1997, S. 176.

¹⁴⁰ Demus 1982, S. 122.

¹⁴¹ Leeuw: Such dir den Schnee vom vergangenen Jahr... Eine Winterreise durch Europas Kunst, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 17.

¹⁴² Schütz: Die Jahreszeitenlandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 1997, S. 257.

¹⁴³ Roelofs 2009, S. 33.

aus: Der Betrachterstandpunkt ist nicht mehr überragend hoch, dadurch rücken auch die Darstellungsgegenstände näher, und der Horizontabschluss ist verhältnismäßig niedrig angesetzt. Eine friedliche, von einer weißen Schneedecke bedeckte brabantische Landschaft zeigt ihr winterliches Gesicht, ein zugefrorener Fluss schlängelt sich raumerfassend in die Bildtiefe und entzweit gleichzeitig das in eine warme, dunstige Atmosphäre getauchte Dorf. Trotzdem wirkt die Landschaft nicht zerstückelt, sondern wie aus *einem Guss* – feine Abstufungen der Töne und ein lebendiges Licht gewährleiten diese Impression. Auch die gelbliche Untermalung verleiht der Landschaft ein homogenes Erscheinungsbild. Während bei Panitir und seinen Nachfolgern Nahes und Fernes mit der gleichen Präzision und Akribie dargestellt sind, scheinen sich Bruegels Berge am Horizont in der Ferne zu verlieren.

Das Gemälde kündigt bereits die Winterlandschaften der holländischen Malerei des nachfolgenden Jahrhunderts an. Diese anfänglichen Tendenzen, die am Bruegelschen Bild ablesbar sind, treten im späteren Verlauf der Winterlandschaftsmalerei noch akzentuierter zum Vorschein und werden weiterentwickelt. Die Komposition definiert die Gattung neu und setzt neue Maßstäbe, die unzähligen, etwa 120 Kopien sind der sprechende Beweis für ihre Popularität und Wertschätzung. Friedländer stellt fest: „Keine andere Darstellung der flämischen Kunst wurde so häufig gemalt wie diese Winterszene mit der Vogelfalle.“¹⁴⁴ Stechow geht noch weiter, wenn er behauptet, dieses Bild „prepares the ground for the complete secularization and de-allegorization of the winter landscape which was achieved by Bruegel’s successors“¹⁴⁵.

Ein Jahr nach Bruegels Tod, 1570, erschien eine Kupferstichserie mit Jahreszeitenzyklen nach den Zeichnungen von Bruegel und Hans Bol, publiziert von Pieter van der Heyden im Verlag des Antwerpener Herausgebers Hieronymus Cock. Frühling und Sommer wurden nach der Zeichnung von Bruegel ausgeführt, Winter und Herbst nach Bol. Alle vier Szenen widmen sich den jahreszeittypischen Beschäftigungen des Menschen und werden detailreich dargestellt. Obwohl die Stiche stilistische Unterschiede aufweisen – Bols Figuren sind zierlicher und kleinteiliger –, ließ dieser sich doch von Bruegel inspirieren und bediente sich zahlreicher Zitate aus dessen Werk. In Bols *Winter* (Abb. 27) offenbart sich der unerschöpfliche Erfindungsreichtum des Künstlers, er fokussiert hier jedoch ganz den vergnüglichen Aspekt des Winters. Die für die Monatsdarstellungen so charakteristischen Wintertätigkeiten kommen hier kaum zur Darstellung, und wenn doch, wie etwa bei den

¹⁴⁴ Zitiert nach Friedländer (1937, S. 30), in: Marijnissen 2003, S. 279.

¹⁴⁵ Stechow 1968², S. 83.

brennholzsammelnden Figuren, werden sie marginalisiert und am Rande der Szene kaum merklich abgebildet. Die Bedeutung Bols liegt nicht zuletzt auch darin, dass er die Neuerungen Bruegels mit einer Selbstverständlichkeit in sein eigenes Werk integrierte und nach Holland *exportierte*. Sie wurden von holländischen Künstlern wie David Vinckboons, Adriaen van de Venne und Hendrick Avercamp produktiv rezipiert und weiterentwickelt.¹⁴⁶

5.3. Die flämischen Winterbilder in der Nachfolge von Bruegel

Die Winterlandschaft genoss in der Nachfolge Bruegels eine immer größere Popularität, zahlreiche flämische Künstler nahmen das Thema in ihr Bilderrepertoire auf. Im Folgenden seien einige Maler vorgestellt, die zwar an der Schwelle des 17. Jahrhunderts tätig waren, sich größtenteils aber noch der Tradition der flämischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts verpflichtet fühlten – und trotzdem ihre Bilder mit innovativen, modernen Landschaftselementen bereicherten und damit zur Verbreitung der Winterlandschaft beitrugen.

Die Malerei von Pieter Bruegel d. Ä. fand ihre Fortsetzung in der Kunst seines Sohnes, **Pieter Bruegel des Jüngeren**. Entgegen der häufig geäußerten Annahme, er sei in der väterlichen Werkstatt ausgebildet worden, was aufgrund des frühen Todes des Vaters – als Bruegel d. J. gerade einmal fünf Jahre alt war – gar nicht möglich gewesen wäre, absolvierte er seine Ausbildung vermutlich in der Antwerpener Werkstatt des Landschaftsmalers Gillis van Coninxloo. Nichtsdestotrotz fertigte er zahlreiche Kopien von Werken des Vaters an und orientierte sich sowohl stilistisch als auch thematisch an ihnen; seine Bildsprache weist deutliche Parallelen zum väterlichen Oeuvre auf. Die Kunst Bruegels d. J. beschränkt sich jedoch nicht nur auf dessen Kopiertätigkeit, sondern umfasst auch zahlreiche eigenständige Kompositionen.

Das sich heute in Wien befindliche Gemälde *Winterlandschaft mit Vogelfalle* (Abb. 28) wird von der Forschung als eines der ältesten und qualitativ hochwertigsten Winterlandschaftsbilder eingestuft und Pieter Bruegel d. J. (oder seiner Werkstatt) zugeschrieben.¹⁴⁷ Das Bild ist signiert und in das Jahr 1601 datiert. Bruegel übernahm die Komposition des Vaters exakt bis in das kleinste Detail. Auch die *Volkszählung zu Bethlehem*, heute in Wien, wurde von ihm kopiert, allerdings geringfügig, in erster Linie koloristisch vom Original abweichend. In seinem Gemälde *Von Soldaten geplündertes Dorf*

¹⁴⁶ Vgl. Suchtelen: *The Landscape Tradition: from Book Illumination to Panel Painting*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 46.

¹⁴⁷ Vgl. Gräf 2009, S. 42.

(Abb. 29) nahm er wiederum kompositorisch eindeutig auf die väterliche *Volkszählung zu Bethlehem* Bezug und griff darüber hinaus Elemente aus dem *Bethlehemischen Kindermord* auf: Das Gemetzel der Soldaten ist nahezu in dem gleichen Ambiente, in eine Winterlandschaft inmitten eines friedlich wirkenden brabantischen Dorfes, untergebracht. Die Thematik weicht jedoch klar von dem biblischen Kindermord ab: Hier wird die Bevölkerung eines ganzen Dorfes von bewaffneten Soldaten angegriffen. Der Maler begab sich in dieselbe Position wie Jahre zuvor der Vater, um die Geschehnisse im Dorfe mit seinem Pinsel zu dokumentieren.

Von Pieter Bruegel d. J. stammt eine genrehafte Winterszene, *Der Trunkenbold wird von seiner Frau nach Hause geführt* (Abb. 30), die sich in einem verschneiten Umfeld abspielt. Die Szene evoziert den drollig-erheiternden Anstrich der Dorfszenen von Pieter Bruegel d. Ä.: Ein offensichtlich schwer betrunkenener Mann wird von dessen Frau von einer heruntergekommenen Dorfkneipe weggeführt. Die Frau steuert sichtlich entschlossen den Heimweg an, womöglich um zu verhindern, dass der Mann sich in die Rauferei involviert, die sich gerade vor der Spelunke abspielt. Dem Paar voran schreitet ein Kind mit verhülltem Gesicht. Trotz der prominent herausgestellten hitzigen Rauferei in der rechten Bildhälfte suggeriert die Szene eine eigenartige Ruhe mit klarer Luft, ruhigen Straßen und einer wuchtigen Kirche mittig im Hintergrund, die Geborgenheit vermittelt – das Dorf scheint im Winterschlaf versunken zu sein. Die einförmige, aber friedliche Alltagsnormalität strahlt eine beschauliche Muße aus: Ein Mann schultert Reisig, ein weiterer führt seinen Hund spazieren, direkt neben der Gaststätte picken Hühner. Das Dorf zeigt aus unmittelbarer Nähe sein winterliches Antlitz, denn der Kanal ist zugefroren, auf den Dächern lastet schwerer Schnee, alles ist gleichmäßig von weiß überzogen, lediglich vor der Dorfkneipe ist der Schnee bräunlich verschmutzt. Vor der Gaststätte raucht ein Kohleeimer vor sich hin, offenbar zum Abkühlen hinausgestellt – ein bravouröses Detail, das eine Art Analogie zwischen den hitzigen Gemütern der Prügelnden und dem Kohleeimer herstellt, beide zwecks Abkühlung vor die Kneipentür gesetzt.

Die Bilder von Pieter Bruegel d. J. beinhalten die Neuerungen und Errungenschaften Pieter Bruegels d. Ä., weisen aber zugleich in hohem Grade holländische Elemente auf. Zusammen mit seinem Vater schuf Bruegel d. J. eine solide Basis für die holländische Landschaftsmalerei, die die Künstler noch Jahrzehnte später inspirierte. Ein Maler, der mit seiner Malerei direkt an die Bruegelsche Tradition anknüpfte, ist Joos de Momper.

Joos de Momper war Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhunderts in Antwerpen als Landschaftsmaler tätig und führte die von Bruegel vorgeprägte Landschaftskomposition fort. Ertz sieht in Mompers Person sogar den Erfinder und besten Interpreten der winterlichen flämischen Dorflandschaft – im Gegensatz zu Bruegel, der als Erfinder der Winterlandschaft gelte.¹⁴⁸ Da sein Werkverzeichnis lediglich ein einziges sicher datiertes Bild enthält, ist nur eine annähernde Datierung der Bilder anhand stilkritischer Merkmale möglich.¹⁴⁹ Das Frühwerk dominieren noch die Überschaullandschaften, doch ab etwa 1600 erweitert Momper sein Repertoire durch nahansichtige Dorfansichten. Er operiert nicht mit Symbolgehalten, die über das Landschaftliche hinausgehen, sondern malt vordergründig Bilder mit Menschen, Tieren und gewöhnlichen Gegenständen.¹⁵⁰

Mompers Winterlandschaften sind stets im Dorf oder in der Stadt verortet und lassen sich als bildliche Zeugnisse seiner tiefen Verwurzelung in der flämischen Tradition auffassen. Diese Landschaftskompositionen sind im Kern sehr eng miteinander verwandt, da der Maler immer wieder auf ein bewährtes Schema zurückgriff: Der Betrachter nimmt einen relativ hohen Standpunkt ein und blickt auf eine verschneite Dorfstraße, die zwischen den brabantischen Häusern diagonal durch die Landschaft in die Tiefe führt. Mit Holz beladene Pferdewagen sowie arbeitendes oder spielendes Volk beleben die Landschaft, die meistens von Mompers Freund, Jan Bruegel d. Ä., ausgeführt wurden.¹⁵¹ Im Dunst der Ferne erstreckt sich unter dem Wolkenhimmel das flache flämische Land mit seinen sanften Hügeln.

Das verschneite Dorf auf einer Anhöhe (Abb. 31) orientiert sich sehr stark an der erfolgreichen Komposition von Bruegels *Winterlandschaft mit Vogelfalle*, allerdings mit einer deutlichen Veränderung in der Kompositionsgewichtung. Waren Flusspartie und Dorf bei Bruegel noch etwa gleich gewichtet, wird bei Momper die rechte Seite durch den mächtigen Baum und einen breit angelegten Weg stärker akzentuiert, wohingegen links der zugefrorene Fluss im Tal zu verschwinden droht. Trotz der unterschiedlichen Gewichtung beider Parteien sind indes die ähnlichen Kompositionsprinzipien nicht zu übersehen. Bei Momper allerdings avanciert der Baum zum bilddominanten Motiv, der in seiner Gesamtheit erfasst ist und die Landschaft beherrscht. Zwar befindet sich auch bei Bruegel ein vergleichbar wuchtiger Baum, dessen blattlose Krone aber vom Bildrand abgeschnitten ist, was die mächtige Wirkung

¹⁴⁸ Vgl. Ertz 1986, S. 206.

¹⁴⁹ Vgl. Wiemann: Die Gebirgslandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 61.

¹⁵⁰ Vgl. Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 206.

¹⁵¹ Vgl. Treusch 2007, S. 26; vgl. auch Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 206.

deutlich mindert. „Um diesen Hauptdarsteller, der die Bühne einsam und monolithisch beherrscht, ist viel leerer Raum, der nur von einigen Staffagefigürchen von Jan Bruegel d. Ä. belebt wird.“¹⁵² Momper verlegt die Horizontlinie etwas tiefer und rückt die Eisfläche weiter in die Ferne. Dieser Kunstgriff lässt die Figuren noch kleinteiliger wirken.

Die Oxforder *Winterlandschaft mit Flucht nach Ägypten* (Abb. 32) mutet wie ein gewöhnliches flämisches Landschaftsbild an. Erst durch das Hinzufügen der Heiligen Familie wird das Bildsujet zu einer Episode der Heilgeschichte. Tatsächlich wirkt die Szene sehr alltäglich: In einer kargen, verschneiten Winterlandschaft schreitet die Heilige Familie am vorderen linken Bildrand dem Betrachter entgegen, am Straßenrand hockt ein einsamer Bettler. Einige Schritte weiter hinten wird die tägliche Arbeit erledigt, wobei die Protagonisten die bereits bei Bruegel gesehene Unbekümmertheit der Heiligen Familie gegenüber aufweisen und ihrer Tätigkeit gedankenverloren nachzugehen scheinen. Die Staffage stammt diesmal nicht von Bruegels Hand, sondern von einem bisher nicht identifizierten Maler, vermutlich von David Teniers dem Jüngeren.¹⁵³ Eine steinerne Bogenbrücke – die öfters in Mompers Oeuvre vorkommt – verbindet Vorder- und Hintergrund. Eine mit langen, dünnen Bäumen bestückte, senkrecht und perspektivisch sich verjüngend ins Bildinnere führende Allee trennt das Dorf von einer monumentalen Schlossarchitektur, die in den flämisches beeinflussten Winterbildern immer wieder zu finden ist. Die hochstämmigen Bäume und die typische zeichnerische Qualität der feingliedrigen, linearen Verästelung ihrer Kronen sind ein Erkennungsmerkmal der Momperschen Landschaft. Der Hauptakzent liegt auf der Landschaft, die biblische Szene und die Figuren wirken darin als kleiner, sich unterordnender Zusatz. „Die dick verschneite Landschaft mit ihren kahlen Bäumen und dem bewölkten Himmel scheint der biblischen Figuren nicht zu bedürfen.“¹⁵⁴ Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war die christliche Staffage von marginaler Bedeutung, im nächsten Jahrhundert verfestigte sich diese Tendenz. „Immer mehr tritt das Kleine, das Nahgesehene, das vom Maler Beobachtete, dem täglichen Leben Abgelauschte in den Vordergrund, verliert das Erhabene in seiner bisherigen Ausschließlichkeit an Bedeutung.“¹⁵⁵

Eine eng verwandte Komposition ist die *Winterliche Dorflandschaft mit Reisenden* (Abb. 33). Die Szene der Reisenden ist in eine gleichartig komponierte Landschaft eingebettet, sogar die

¹⁵² Ertz 1986, S. 242.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 247.

¹⁵⁴ Treutsch 2007, S. 27; Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 206.

¹⁵⁵ Ertz 1986, S. 194.

Baumallee mit ihren in Reih und Glied stehenden, grafisch wiedergegebenen Bäumen, die den Blick in die unbestimmte Tiefe führen, ist identisch. Die Brücke ist jedoch verschwunden, und die Heilige Familie übergibt ihren Platz gewöhnlichen Dorfbewohnern. Die Stimmungswerte beider Bilder sind ähnlich: Die Landschaft suggeriert Ruhe und Stille, aber auch farb- und lautlose Ereignislosigkeit.

Die Kasseler *Winterliche Dorflandschaft mit Schlittschuhläufern* von 1615 (Abb. 34) weist fälschlicherweise eine „Brueghel“-Signatur auf, stammt jedoch von Mompers Hand. Das Gemälde zeigt ein Dorf, umgeben von einer in Blaugrau gehaltenen schneebedeckten Landschaft. Obwohl der winterliche Charakter des Bildes augenscheinlich ist, dominieren eher dunkle Töne, was dem Bild eine düstere Gesamtstimmung verleiht. Ein schmutziggrauer, mit Pferdekarren und Fußgängern bevölkerter Weg führt am Fluss vorbei ins Dorf hinein und durchschneidet diagonal die Landschaft. Oberhalb des Dorfes erhebt sich eine stattliche Burg, deren kaum lesbare Silhouette in der sie umgebenden Hügellandschaft und großflächigen Himmelspartie verschwimmt. Im Gegensatz zu dieser im wahrsten Sinne des Wortes *himmlischen Ruhe* des oberen Bereiches herrscht rege Betriebsamkeit unten im Dorf, wo Pferdekarren stadtauswärts rollen und Reiter und einfaches *Fußvolk* ihrer Arbeit nach gehen, indem sie Vorräte oder Brennholz schleppen. Die Figuren wirken etwas schwermütig, lediglich auf dem Eis ist die fröhliche Dynamik des Winterspiels zu spüren, die jedoch nicht die gesamte Komposition erfasst, sondern vor dem Festland halt macht. Das monumentale, teilweise vom linken Bildrand abgeschnittene Repoussoir des kahlen Baumes schließt die Szene nach vorne hin ab. Momper schildert unspektakulär, aber eindringlich und sehr detailreich das flämische Dorfleben.

Das mit lockeren, flüssigen Pinselstrichen ausgeführte Dortmunder *Dorf im Winter* (Abb. 35) vergegenwärtigt „die eintönige Realität eines winterlichen Tages, wenig Handlung, keine Spannung“¹⁵⁶. Gegenüber dem fast vorlauten Kasseler Bild verzichtete Momper hier auf die Darstellung der mannigfachen Vielfalt eines Dorfalltags; stattdessen breitet sich tiefe, stille Regungslosigkeit aus. Die grafische Verästelung der monumentalen Bäume umrahmt gleichsam die Szene und lenkt den Blick auf die scharf konturierten Häuser entlang der Dorfstraße, die den Betrachter diagonal in das Innere des Dorfes führt. Der Blick wird durch die Staffelung der Bäume und Häuser zur Mitte hin gezielt in die Bildtiefe gelenkt. Bäume und Häuser sind klar definiert, in den übrigen Details – wie Schnee, Himmel und Fluss – treten weiche, malerische Qualitäten zutage, die Konturen verlieren sich in bewölkter und

¹⁵⁶ Ebd., S. 17.

rauchiger Atmosphäre. Die wenigen winzigen Figuren scheinen in sich gekehrt zu sein, der triste Ausdrucksgehalt dominiert. Dieselbe gleichförmige, reizlose Bewegungslosigkeit der winterlichen Stille vermittelt auch das Londoner Gemälde *Dorf im Winter mit Pferdekarren* (Abb. 36). Von zwei mächtigen Baumreihen umrandet, fällt der Blick des Betrachters auf die kleine, um eine Kirche sich drängelnde Häusergruppe. Das titelgebende Pferdefuhrwerk bewegt sich langsam auf der schmutziggrauen Straße, die lähmende Ereignislosigkeit des Wintertages ist fast greifbar.

Die richtungsweisende Rolle Bruegels tritt in Mompers Landschaftskonzeption immer wieder zutage, doch seine Landschaften sind zurückhaltender und leiser. In der Bruegelschen Tradition stehend kommt ihm „das Verdienst zu, die winterliche Landschaft als eigenständiges Bildthema zu voller Blüte gebracht zu haben.“¹⁵⁷

Ein weiterer Erbe der von Bruegel initiierten Tradition des winterlichen Landschaftsbildes ist **Jacob Grimmer**, ein Zeitgenosse Bruegels, der sich ausschließlich der Landschaftsmalerei widmete und „flachwellige Hügellandschaften, gesehen aus gemäßigter Vogelperspektive [bevorzugte]: dörfliche Gegenden seiner brabantischen Heimat [...] mit Bauernhäusern und sanften Ausblicken in die Ferne, von bäuerlicher, manchmal städtisch-patrizischer Staffage belebt“¹⁵⁸. Für seinen Malstil waren Maler wie Pieter Bruegel, Joos de Momper oder Denijs van Alsloot prägend. Gemäß flämischer Tradition bettete Grimmer seine Winterbilder in Jahreszeitenzyklen ein, dennoch muten sie wie eigenständige Landschaftskompositionen an. Im Budapester Jahreszeitenzyklus porträtierte er die vier Jahreszeiten mit ihren charakteristischen Tätigkeiten und Vergnügungen. Nur der *Winter* ist datiert (Abb. 37). Gleichwohl ist anzunehmen, dass auch die übrigen drei Bilder zeitnah um 1577 entstanden. „Der Einfluss Bruegels ist sichtbar, doch im Vergleich mit der Totalität von dessen großen Jahreszeitenbildern wirken Grimmers Landschaften wie Ausschnitte, ähnlich den Aufnahmen mit einem Teleobjektiv.“¹⁵⁹ Grimmer scheint sich an Bruegels *Schlittschuhläufer mit Vogelfalle* orientiert zu haben, ging aber näher an die Szene heran und verzichtete damit mehr auf die landschaftliche Kontextualisierung, denn „der Blick fällt – in medias res – direkt und ohne Übergang in die von oben gesehenen Landschaft“¹⁶⁰. Nicht nur die tief verschneite Landschaft eines flämischen Dorfes – die kahlen Bäume, die hoch gehaltene Horizontlinie, die wenigen Figuren auf dem Eis und die warmen Gelb- und Ockertöne –, sondern sogar die

¹⁵⁷ Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 206.

¹⁵⁸ Wied: Die Jahreszeitenlandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 264.

¹⁵⁹ Ebd., S. 264.

¹⁶⁰ Ebd., S. 264.

Richtung des sich schlängelnden Gewässers, das von rechts nach links das Bild durchquert, evozieren die Bruegelsche Komposition. Auf der ausgedehnten Eisfläche tummeln sich die Menschen ausgewogen verteilt, fast in Reihen geordnet, und gliedern dieserart die Eisfläche gleichsam in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die rechte, orthogonal in den Ort hineinführende Straße ist von hohen, laublosen Bäumen gesäumt, die den vertikalen Zug der Landschaft fördern. Das Eis reflektiert die menschlichen Gestalten, deren lange Schatten den Eindruck eines Spätnachmittages vermitteln. Eine Straße schlängelt sich zur Linken am Ufer des gefrorenen Gewässers entlang stadteinwärts und grenzt die Szene ab. Zwar handelt es sich bei Grimmers Landschaftsdarstellungen um keine herausragenden oder gar innovativen Leistungen, gleichwohl manifestiert und festigt sich die flämische Landschaftsauffassung in seiner Kunst.

Innerhalb des facettenreichen Themenspektrums von **Lucas van Valckenborch** bilden die Winterlandschaften eine spezielle, aber charakteristische Werkgruppe. Als Repräsentant flämischer Landschaftsmalerei genoss Valckenborch seine Ausbildung in Antwerpen und schuf einige atmosphärisch dichte, mit genrehaften Erzählmomenten durchsetzte Winterbilder. Die *Winterlandschaft bei Antwerpen* von 1575 (Abb. 38), heute in Frankfurt, zeigt die Schelde vor Antwerpen im Schneefall. Beschaulich rieseln die Schneeflocken über das schon weiße Landschaftsidyll im Flusstal. Zwei monumentale, bis zum oberen Bildrand strebende Bäume nehmen zur Linken die gesamte Höhe des Gemäldes ein und führen den Betrachter in die verschneite Landschaft. Die Antwerpener Kathedrale sticht im Dunst der Ferne blass hervor. Wenngleich sie mit der nebligen Gestalt des Himmels zu verschmelzen scheint, ist sie gut identifizierbar. Die zugeschneite, weißgraue Eisfläche geht fast nahtlos in das schmutzige Weiß des Himmels über und wird lediglich von den Stadtkonturen im Dunst des gegenüberliegenden Ufers unterbrochen. Die Horizontlinie verläuft nach *flämischer Art* weit oben. Valckenborch schildert die winterliche Lebenssituation der Bewohner in detailreicher Vielfalt. Die Wasserfläche ist zugefroren und bietet dem arbeitenden oder sich amüsierenden Volk gleichermaßen Platz. Das wintersübliche Personal an Fischern, Jägern, Schlittschuhläufern, Colf- oder Würfelspielern bevölkert das Eis, manche schaffen Holz heran, andere wärmen sich an einem Feuer. Das Feuer ist zu dieser Jahreszeit omnipräsent, doch es spendet nicht nur überlebenswichtige Wärme, sondern birgt auch Gefahren in sich. Dies zeigt sich in der Bildmitte: Lodernde Flammen und graue Rauchwolken steigen von einem brennenden Dach empor und verdecken die ohnehin kaum sichtbare Silhouette von Antwerpen. Der Situation entsprechend herrscht große Aufruhr und Hektik um das Haus herum: Ein Mann schlägt ein Loch ins Eis, andere laufen eilig mit Eimern in Richtung

Feuersbrunst. Etwas entfernt vom Geschehen scheinen die Menschen kaum etwas von den Ereignissen mitzukommen und vergnügen sich weiter. Ein sehr populäres Motiv ist die wasserlassende Figur hinter dem Baum im Vordergrund; solche frivolen Details schmückten die Winterlandschaften des beginnenden 17. Jahrhunderts häufig.

Die 1590 entstandene *Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter* (Abb. 39) führt von einem erhöhten Standpunkt aus das gesamte Scheldetal vor Augen. Im Nebeldunst der Ferne zeichnen sich die Umrisslinien Antwerpens mit dem hohen Glockenturm und der Zitadelle der Kathedrale ab.¹⁶¹ Zwar rekonstruiert der Maler die Gegend nicht mit topografischer Exaktheit, doch in groben Zügen stimmt das Gemalte mit der Realität überein. Im Vordergrund erstreckt sich großflächig die vereiste Schelde, auf der zahlreiche Figuren herumtollen. Eingefrorene Schiffe stehen einsam verstreut auf dem zugefrorenen Fluss. Die breite Eisfläche verläuft diagonal über die gesamte Bildfläche, verjüngt sich – Raumtiefe suggerierend – kontinuierlich nach hinten, um sich am Horizont zu verlieren. Die Himmelpartie nimmt lediglich einen kleinen Teil des Bildes ein. Auch auf der Uferpromenade, entlang der Schelde herrscht buntes Treiben: Reisigschleppende Männer, flanierende Pärchen, geschmückte Pferdeschlitten, sich unterhaltende Menschengruppen bevölkern die tief verschneite Landschaft. Im Vordergrund hocken mehrere Menschen um ein großes Feuer herum und wärmen sich auf, während dicke Rauchwolken in die Höhe steigen.

In der flämischen wie auch der holländischen Landschaftsmalerei sind zwar Winterlandschaften reichlich zu finden, selten indes der Moment des Schneefalls. Ihn festzuhalten war auch kein ungefährliches Unterfangen: Es barg Risiken in sich, eine fertige Komposition mit Schneeflocken zu überziehen und dadurch – sollten die Schneeflocken zu fleckig oder flächendeckend wirken – das Bild möglicherweise zu verunstalten. „Maler, die es je versucht haben, wissen, dass sie keinen Schnee gemalt, sondern eher ihr Gemälde mit weißen Flecken verdorben haben.“¹⁶² Valckenborch wagte sich gleich zweimal an die Darstellung des Schneefalls heran und zauberte in der Wiener *Winterlandschaft* 1586 (Abb. 40) ein prächtiges Schneegestöber. Von den ursprünglich zwölf Bildern seiner Monatsdarstellungen sind heute nur noch sieben erhalten, sodass die Monate nicht mit Gewissheit zuzuordnen sind. Dies gilt auch für die Wiener *Winterlandschaft*, die als Januar oder Februar identifizierbar ist. Die Komposition ist von der Diagonalen der Dorfstraße bestimmt, die von rechts unten nach links oben in die Tiefe führt. Es wird keine

¹⁶¹ Vgl. Wied: Die niederländische Landschaft um Pieter Bruegel, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 116.

¹⁶² Marijnissen 2003, S. 308.

Überschau Landschaft, sondern ein Ausschnitt der Natur präsentiert. Die gesamte Bildfläche ist von einem dichten Netz aus Schneeflocken überzogen, und die Landschaft scheint im Schneegestöber geradezu zu vibrieren. Das turbulente Schneetreiben evoziert Bruegels *Anbetung der drei Könige*. Valckenborch ist jedoch imstande, den stürmischen Schneefall als nahezu idyllisches Phänomen zu schildern, denn im wilden Flug der Schneeflocken wird ein durch und durch friedliches Dorfambiente geschildert. Winterliches Vergnügen und Alltagsaufgaben beleben die verschneite Dorfstraße: Vornehme Herrschaften sind in eleganten Pferdeschlitten unterwegs, Kinder spielen Schneeballschlacht, arbeitsames Volk schultert Feuerholz und schafft Reisig nach Hause. In der Ferne schimmern verworrene Umrisse bläulich hervor und lassen die Tiefe der Landschaft erahnen. Die Beobachtung, wonach „in der Landschaft des Valckenborch die scharfen und grellen Gegensätze von Nahzonen und Fernraum fehlen“¹⁶³, ist hier verstärkt gültig. Die Gesamtwirkung des Bildes wurde wegen des Schneefalles mehrfach als *impressionistisch* beschrieben.¹⁶⁴ Bruegel kann hier nicht nur als Orientierungspunkt in Bezug auf das Schneegestöber genannt werden, er war auch der erste Künstler, der Monatsallegorie, Landschaftsbild und Genreszenen miteinander in einem Bild verknüpfte. Mit seiner Monatsserie trat Valckenborch in seine Fußstapfen, obschon er das höfische Milieu porträtierte.

Bruegels Vorreiterrolle tritt nicht nur in den flämischen Landschaftsdarstellungen zutage, auch in der Malerei holländischer Winterlandschaftsmaler, die als zweite Generation ihrer flämischen Vorgänger zu betrachten sind, lässt sie sich aufspüren. Viele Neuerungen der flämischen Landschaftsmalerei wurden von den holländischen Nachfolgern aufgegriffen und weitergeführt. Somit ist diese Entwicklung nicht im Sinne eines Fortschrittes zu verstehen, sondern vielmehr als ein Prozess zunehmender Differenzierung.¹⁶⁵

¹⁶³ Franz 1969, S. 199.

¹⁶⁴ Vgl. Schütz: Die Jahreszeitenlandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 268; siehe auch Gruber: Flämische Kunst, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 156.

¹⁶⁵ Vgl. Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 11.

6. Die Winterlandschaft in der holländischen Malerei

In der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts findet sich eine geradezu unüberschaubare Fülle an Winterlandschaften – „in vielerlei Abwandlungen und Stimmungen, am Anfang froh und festlich, später zuweilen düster und melancholisch“¹⁶⁶ –, die in solch einer Konzentration in der sonstigen europäischen Malerei nicht anzutreffen ist. Dies ist umso interessanter, als der flämischen Winterlandschaft des 16. Jahrhunderts kein zeitgleiches holländisches Pendant zugeordnet werden kann.¹⁶⁷

Zu untersuchen gilt es, inwiefern holländische Künstler die flämische Tradition schöpferisch fortführten und eine eigenständige Formensprache und ein neues Kompositionsschema für ihre Landschaften fanden und worin sich diese erschöpft. In den nachfolgenden Unterkapiteln werden Werke von Malern behandelt, die federführend und stilbildend für die Malerei der holländischen Winterlandschaft wirkten. Angesichts der Vielzahl der Werke musste eine Auswahl getroffen werden, um eine gewisse Überschaubarkeit und Systematik zu ermöglichen. Stellvertretend wird anhand der Werke einiger Maler versucht, die Entwicklung der Gattung nachzuzeichnen. Die Auswahl konzentriert sich auf malerische Werke, grafische Arbeiten werden nicht berücksichtigt.

Wie es zur politischen Teilung der Niederlande kam, wurde bereits im ersten Kapitel geschildert. In der Kunstlandschaft greifen derartige Zäsuren nicht mit sofortiger Wirkung, erst allmählich bildete sich im nordniederländischen Raum eine eigene Darstellungsweise heraus, die sich partiell weiterhin an der flämischen Malerei orientierte. Aus dieser Tradition heraus erwuchs im 17. Jahrhundert ein eigenständiges holländisches Idiom, das sich in zahlreichen formalen und inhaltlichen Differenzen manifestiert, die im Folgenden umrissen und anschließend an einzelnen Beispielen dargelegt werden.

In der flämischen Malerei stehen die jahreszeittypischen Tätigkeiten im Vordergrund, was nicht zuletzt auf den ursprünglich jahreszeitzyklischen Kontext der Winterlandschaft zurückzuführen ist. Dabei überwiegt eine tendenziell ernstere Auffassung des Themas, „die sich in landschaftlichen und figürlichen Elementen gleichermaßen ausspricht“¹⁶⁸. Die

¹⁶⁶ Bol 1969, S. 153.

¹⁶⁷ Vgl. Stechow 1968², S. 84.

¹⁶⁸ Wiemann: Die Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 67.

holländische Winterlandschaft widmet sich überwiegend dem vergnüglichen Aspekt des Winters, hat dabei aber stets ein Auge für die winterlichen Verpflichtungen und Aufgaben.¹⁶⁹

Zu den tiefgreifenden Neuerungen holländischer Landschaftsmalerei zählt die Entwicklung eines überzeugenden, homogenen Landschaftsraumes, in dem die einzelnen Raumschichten zu einer einheitlichen Raumkomposition verwachsen. Bei dieser stilistischen Selbstfindung spielten die flämischen Druckgrafiken eine nicht zu unterschätzende Rolle. Das flämische Landschaftsbild entstand durch die Zusammenfügung vielfältiger Naturelemente zu einer Ideallandschaft. Die Holländer griffen zwar die flämische Landschaftskomposition auf, waren aber zugleich bestrebt, anstatt einer Ideallandschaft die heimische holländische Landschaft, wenngleich auch ohne topographische Genauigkeit, abzubilden. Der neue Inhalt bedurfte einer neuen Form: Die Überschaullandschaft weichte zugunsten des nahansichtigen Landschaftsauschnittes, die Horizontlinie wurde tiefer gelegt und die Perspektive spielte eine wichtigere Rolle.¹⁷⁰

Dabei kam der Natur in ihrem realitätsnahen, spontan anmutenden Erscheinungsbild eine neue Bedeutung zu. „Das große und einzige Thema ist die erlebte Natur, nicht die Kopfgeburten früherer Zeiten, die allenfalls mithilfe von Skizzen im Atelier auf die Leinwand gebannt wurden und sich aus Additionen unterschiedlichster ‚Teil-Landschaften‘ zusammensetzen.“¹⁷¹ Aus zahlreichen Quellen geht hervor, dass die Realitätsbezogenheit, *nach der Natur* zu malen, ein zentrales Qualitätskriterium für die Wertschätzung holländischer Landschaftsbilder darstellte. Danach strebten die Maler, je nach technischer Möglichkeit und künstlerischem Können, bereicherten die Szenen aber noch zusätzlich mit den Zutaten ihrer Fantasie. „Der Eindruck von Natürlichkeit war das Entscheidende, nicht die faktische Richtigkeit an sich.“¹⁷² Die Ambivalenz zwischen „naturgetreuer Wiedergabe und absichtsvoller Stilisierung“¹⁷³ bleibt stets präsent. In der flämischen Landschaftsmalerei war hingegen das fiktive, imaginäre Kompositionsprinzip von deutlich größerer Tragweite. Das „Phantastische hatte in Flandern eine immer größere Bedeutung als im Norden“¹⁷⁴, betont auch Ertz. Suchten die flämischen Maler des 16. Jahrhunderts primär noch das Außergewöhnliche, Heroische festzuhalten, so verewigten die Holländer im nächsten Jahrhundert das Unspektakuläre, Schlichte, Alltägliche.

¹⁶⁹ Sutton: Introduction, in: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 56-57.

¹⁷⁰ Vgl. Repp-Eckert 1984, S. 19.

¹⁷¹ Ertz: Die Brüsseler Landschaftsmaler, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 363.

¹⁷² Wiemann: Einführung, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 14.

¹⁷³ Büttner 2006, S. 158.

¹⁷⁴ Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 189.

Doch nicht nur in der Themenauffassung, auch in der Formensprache gab es Divergenzen. Einen in formal-kompositorischer Hinsicht wichtigen Unterschied stellt die Horizontlinie dar: In den flämischen Landschaften ist ein „Ausgleich von Horizontalen und Vertikalen“¹⁷⁵ zu beobachten, demgegenüber holländische Landschaftsmaler zunehmend die Horizontale betonen. Dies lässt sich auch an der Horizontlinie nachvollziehen, die im Laufe des 17. Jahrhunderts kontinuierlich nach unten wanderte, bis der Himmel schließlich fast über zwei Drittel des Bildes einnahm. Die für die flämische Landschaftsmalerei charakteristische bühnenartige Raumkomposition wurde durch eine offene holländische Flachlandschaft ersetzt.¹⁷⁶ Einleitende Repoussoir-Motive wurden nach und nach überflüssig, auf seitlich einrahmende Baumriesen wurde schrittweise verzichtet, die Landschaftsdarstellung ging gleich in medias res und schien nicht enden zu wollen – der Blick verlor sich in der grenzenlosen Ferne. Eine allgemeine Öffnung und gleichzeitige Verflachung des Landschaftsbildes ist zu konstatieren. Ähnlich wie die Horizontlinie allmählich nach unten verlegt wurde, wanderte auch der Betrachter von seinem anfangs stark erhöhten Standpunkt sukzessive nach unten, bis er sich schließlich, *am Boden angekommen*, mit den dargestellten Figuren quasi im Bilde befindet.

6.1. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts: Der flämische Einfluss

Über die oben geschilderten Charakteristika hinaus zeichnen sich die holländischen Winterlandschaften in der ersten Jahrhunderthälfte durch eine fröhliche Ausgelassenheit aus. Dabei fällt auf, dass ausschließlich die positiven Aspekte berücksichtigt wurden, nicht jedoch die düstere und unangenehme Seite der frostigen Kälteperiode, die häufig von Überschwemmungen begleitet war und nicht selten zahlreiche Todesopfer forderte. Negative Komponenten wurden nur marginal angedeutet. Dass Not und Entbehrung – nach einem langen, frostigen Winter sogar verstärkt – auch Teil der Alltagsrealität waren, lassen die Bilder nicht erahnen. Nur gelegentlich tauchen vereinzelte Motive wie ein im Eis eingeschlossener Totenkopf oder ein Tierkadaver auf, die auf die Vergänglichkeit menschlicher Existenz hindeuten. In den Bildern, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden, äußert sich verstärkt die Tendenz zur Idealisierung und Ausklammerung negativer Aspekte, die ja zweifelsohne vorhanden waren. Diese großzügige Ignoranz ist nicht zuletzt auf die Vermarktbarkeit der Bilder zurückzuführen: Man wollte in der Wohnstube nicht mit Elend und Entbehrung konfrontiert werden, sondern sich an der schönen Seite der frostigen Jahreszeit ergötzen. Die Maler hatten tendenziell ein Auge für Vergnügliches, Liebe und

¹⁷⁵ Ebd., S. 188.

¹⁷⁶ Vgl. Wiemann: Die Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 68.

Zeitvertreib, und die Bilder dienten primär der Unterhaltung und Erbauung des Betrachters bzw. der Repräsentation oder zur Dekoration.

Im Oeuvre der holländischen Maler finden sich zahlreiche Stilmerkmale, die auf südniederländische Einflüsse zurückzuführen sind. Nachfolgend werden die flämisch inspirierten Besonderheiten im Werk von in Holland tätigen Malern den holländischen Errungenschaften gegenübergestellt.

Den Auftakt sollte **David Vinckboons**, ein in Mecheln geborener Künstler bilden, der als junger Knabe mit seiner Familie zunächst nach Middelburg und 1591 nach Amsterdam übersiedelte. Als gebürtiger Flame war Vinckboons mit der Tradition der Jahreszeitenzyklen bestens vertraut und obwohl er zeitlebens das Malermetier in Holland ausübte, ist der flämische Einfluss in seiner Kunst offensichtlich.¹⁷⁷ Seine Bilder stellen eine Synthese flämischer und holländischer Malerei dar; sie umfassen eine Reihe bedeutender Winterdarstellungen, die als Stiche verbreitet wurden und somit einem größeren Künstler- und Käuferkreis zugänglich waren.

In der *Winterlandschaft mit Eiskanal und Schlittschuhläufern* von 1610 im Privatbesitz (Abb. 41) gilt das Augenmerk in erster Linie dem höfischen Milieu. Das einfassende Baummotiv, das die Szene einleitet, ist in der dunkler gehaltenen Vordergrundzone als Repoussoir angeordnet und führt den Betrachter in das hellere Bildinnere. Auf der weiten Eisfläche sind unzählige und verhältnismäßig große, akkurat gemalte Figuren platziert, die sich – elegant gekleidet – den winterlichen Vergnügungen widmen. Auch das winterübliche Repertoire diverser Fortbewegungsmöglichkeiten wird in all seinem Facettenreichtum repräsentiert. Die eingefrorenen Ruder- und Segelboote widersetzten sich in der winterlichen Jahreszeit der Fortbewegung, sodass man auf andere Möglichkeiten auswich: Vornehme Pferdeschlitten und spektakuläre Eisboote mit flatternder Beflaggung gleiten überbordend in die Bildmitte hinein. Auf Vinckboons Bildern protzen häufig monumentale Schneejachten, die sich Anfang des 17. Jahrhunderts in wohlhabenden Kreisen großer Beliebtheit erfreuten, bald aber wieder von der Bildfläche verschwanden. Auf der überladenen Eisfläche tummeln sich die Menschen in buntem, freudigem Gedränge. Elegante Damen lassen sich auf Pferdeschlitten, Eisbooten oder Eisjachten kutschieren. Eine offensichtlich wohlhabende, kostbar gekleidete Gruppe unterhält sich lebhaft im Vordergrund. Die teuren Kostüme, die der damaligen Mode des niederländischen Hofes entsprechen, wurden vom Maler mit akribischer

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 67.

Genauigkeit erfasst. Die Ähnlichkeit der Charaktere mit Avercamps Figuren ist geradezu frappant: „Various characters appear in his work in a derived form in similar poses and wearing similar costumes.“¹⁷⁸ Vinckboons Kompositionen waren äußerst beliebt, wovon auch die zahlreichen Kopien und Stiche zeugen, die nach seinen Werken angefertigt wurden.

Die Nachwirkungen flämischer Landschaftskunst lassen sich auch in der Malerei des flämischtämmigen **Adriaen van de Venne** aufspüren. Obwohl er 1589 in Delft geboren wurde, wird er von Ertz als „der ‚flämischtste‘ aller Holländer“¹⁷⁹ bezeichnet. Van de Vennes Kompositionen zeichnen sich durch klare Darstellungsweise, glatte Ausführung, atmosphärische Helle und Weitläufigkeit aus.

Zu seinen frühen Gemälden gehört die Berliner *Winterlandschaft* von 1614 (Abb. 42). „This winter landscape represents a high point in van de Venne’s early oeuvre, showing the exceptionally high level on which his work as a painter began.“¹⁸⁰ Das Bild verewigt eine lebhafteste Geschäftigkeit auf einem in die Tiefe des Bildraumes fluchtenden breiten, zugefrorenen Kanal, beidseitig flankiert von Bäumen als Repoussoir-Motive, die die gesamte Bildhöhe einnehmen. Hinter dem nackten Astwerk lassen sich verschneite Dörfer erahnen. Die Horizontlinie verläuft kurz oberhalb der Mitte des Bildes, mittig in Höhe des Horizonts flattert die holländische Nationalflagge und bekrönt „das festliche Bild einer wohlhabenden Gesellschaft, die es sich leisten kann, an einem Sonntag dem Müßiggang zu frönen“¹⁸¹. Fein gekleidete Menschen, Paare Hand in Hand, Eisjachten und Pferdeschlitten, fischende Bauern und einfaches Volk bereichern die Szene. Van de Venne arbeitete das Zusammentreffen unterschiedlicher sozialer Schichten mit besonderer Sorgfalt heraus; die jeweilige Zugehörigkeit ist durch charakteristische – einfache oder aufwendige – Kleidung und unterschiedliche Schlittentypen ausgewiesen. Während der Vordergrund von einigen wenigen Figuren dominiert wird, tummeln sich die Menschen im Hintergrund in großen Gruppen geradezu massenhaft. Ein bärtiger Alter mit Fischerstock und Axt schaut rechts im Vordergrund aus dem Bild heraus und blickt den Betrachter direkt an. Dieser dürfte sich bei dessen Anblick an die allegorische Figur des Winters in der flämischen Malerei erinnert fühlen. Es könnte sich also um ein flämisches Relikt handeln, das als überholt galt und hier von van de Venne in miniaturhafter Ausführung ins Bild geschmuggelt wurde.

¹⁷⁸ Roelofs 2009, S. 37.

¹⁷⁹ Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 190.

¹⁸⁰ Suchtelen: Catalogue, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 144.

¹⁸¹ Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 14.

In der 1615 entstandenen *Winterlandschaft*, heute in Worcester (Abb. 43), konzipierte van de Venne den Bildraum nach Vinckboons Stich *Winterlandschaft auf dem Eis beim Schloss Zuylen* (Abb. 44). Mächtige Bäume im Vordergrund nehmen die Gesamthöhe des Bildes ein und ragen sogar über die Bildgrenzen hinaus; als Gegengewicht dient eine monumentale Schlossarchitektur. Die dezente, kontinuierliche Farbabstufung der spiegelglatten Eisfläche lässt den Blick des Betrachters weit in die Bildtiefe gleiten, wo er von der verschneiten, milchig wirkenden Architektur aufgehalten wird. Auf dem Eis herrscht geschäftiges Treiben, und die buntfarbige Kleidung der Figuren setzt farbige Akzente in die Landschaft. Das rückenansichtige Pärchen im rechten Vordergrund ist ein wörtliches Zitat aus Vinckboons oben erwähntem Stich. Am fröhlich tobenden Volke gleiten beladene Pferdeschlitten vorbei, die im zugefrorenen Holland neben dem vergnüglichen Aspekt eine wichtige Funktion für den Handel innehatten. Sobald das Wasser zu Eis gefroren war, waren die Flüsse naturgemäß mit dem Schiff unpassierbar. Dieses Verkehrsmittel wurde im Winter durch den Pferdeschlitten ersetzt, mit dem man beträchtliche Entfernungen, sogar Dutzende von Kilometern zurücklegen konnte.

Die *Amsterdamer Winterlandschaft* von 1625 (Abb. 45) ist im Kontext eines Jahreszeitenzyklus eingebunden, das extreme Querformat lässt sich überdies mit dem Dekorationszweck an einem Möbelstück in Verbindung bringen. Entgegen seinen früheren Landschaften senkte van de Venne hier die Horizontlinie, reduzierte die Figurenanzahl drastisch und vergrößerte den Figurenmaßstab. Eine überschaubare Anzahl von Figuren vergnügt sich auf dem Eis oder beschäftigt sich anderweitig am Ufer. Das Schloss im Hintergrund weist porträthafte Züge auf und wird als das Stadholder's Quarter mit dem Turm von Mauritstoren identifiziert.¹⁸² Ein elegant gewandetes Paar, umgeben von einfach gekleideten Figuren, gleitet auf Schlittschuhen dem Betrachter entgegen. Seine kostbaren Kostüme mit Hermelin, Muff und federgeschmücktem breitkrempigem Hut verweisen auf die aktuelle Mode des niederländischen Hofes. Die linke Uferzone ist durch und durch den damals als lustig empfundenen derb-pikanten Details gewidmet, die zwar gelegentlich auch in anderen Winterbildern vorkommen, nicht jedoch in dieser Dichte gezeigt werden: ein urinierender Mann, als Pendant ein sein Geschäft verrichtender Hund nebst einem Knaben bei selbiger Beschäftigung, ein in der Nase bohrendes Kind, zur Bildmitte hin eine etwas ältere Frau, deren Oberschenkel und Hinterteil beim unglücklichen Stürzen zum Vorschein kommen. Details solcher Art galten damals als äußerst amüsant.

¹⁸² Vgl. Suchtelen: Catalogue, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 148.

Die feingliedrigen, vorwiegend im aristokratischen Milieu angesiedelten Figuren legen eine ähnlich heitere, lebhafte Stimmung wie Avercamps Figuren an den Tag. Zwar sind Komposition und Farbigkeit grundlegend anders, der volksfestartige, freudige Charakter der Bilder beider Künstler ist aber durchaus verwandt. Auch technische Gemeinsamkeiten, wie die sorgfältige zeichnerische Vorbereitung der Szenen oder die Akzentuierung der Figuren mithilfe dunkler Konturen, sind bei Avercamp und van de Venne zu nennen.¹⁸³

Hendrick Avercamp gilt als federführender Künstler der holländischen Winterlandschaft, der er sich Zeit seines Lebens widmete.¹⁸⁴ Es sind zahlreiche holländische Maler bekannt, die sich sporadisch den Winterlandschaften zuwandten, doch diese Exklusivität und Verbundenheit, mit der Avercamp seiner Vorliebe für die Thematik Ausdruck verlieh, ist außerordentlich. Die gattungsspezifische Konzentration stellt jedoch gerade in Holland, wo die Fachmalerei allgemein üblich war, keine Einzelercheinung dar, die meisten Maler hatten ihr Spezialgebiet, auf dem sie sich malerisch eloquent auszudrücken vermochten und wo sie sich in der Regel auch *aufhielten*.

Avercamps Beiname „de Stomme van Kampen“ weist auf zwei besondere Lebensumstände hin: auf seine angeborene Taubstummheit und auf seinen Wohnort Kampen, den er zum Zweck seiner Ausbildung in Amsterdam 1607 verließ, um nach Beendigung der Lehre 1613 zurückzukehren und sich erneut – bis zu seinem Tod – dort niederzulassen. Weniger von seinem Lehrmeister Pieter Isaacsz als von der Malerei der aus den südlichen Provinzen emigrierten Künstler beeinflusst, schuf Avercamp kleinformatige, vielfigurige Winterlandschaften. Während seiner Ausbildungszeit prägend waren vor allem flämische Landschaftsmaler wie Gillis van Coninxloo, ein enger Freund von Pieter Isaacsz, und David Vinckboons, der in der Nachbarschaft von Isaacsz wohnte.¹⁸⁵ Selbst wenn Avercamp Coninxloo nicht persönlich gekannt haben sollte, da dieser schon im Januar 1607 verstarb¹⁸⁶, manifestiert sich in seiner Kunst die intensive Auseinandersetzung mit dessen Werk. „It is likely that the young artist from Kampen had learned the tricks of the trade in the preceding years from Pieter Isaacsz’s good friend Gillis van Coninxloo, who was then at the height of his fame.“¹⁸⁷

¹⁸³ Vgl. Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 200.

¹⁸⁴ Vgl. Roelofs 2009, S. 7.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁸⁶ Vgl. Haak 1996, S. 198.

¹⁸⁷ Roelofs 2009, S. 31.

Zwar ließ sich Avercamp bei seinen frühen Winterszenen von den Landschaftsmotiven flämischer Maler inspirieren, doch das Gesehene entwickelte er auf höchst individuelle Weise weiter. In den Gemälden flämischer Vorbilder fand er „eine volksfestartige Stimmung vorgeprägt, die er in unverwechselbarer Weise auf die Winterlandschaft transformierte, indem er die zugefrorenen Wasseroberflächen von Binnenseen, Grachten und Flussläufen mit einer schier überbordenden Staffage belebte“¹⁸⁸. In Avercamps Malerei ist die winterliche Eisfläche ein Sammelbecken für unterschiedliche soziale Schichten. Reich und Arm, Adel und Bürgertum tummeln sich, unabhängig von Herkunft und Geschlecht, gleichermaßen auf dem zugefrorenen Gewässer. Eine totale Aufhebung der Standesgrenzen findet jedoch nicht statt, denn die Wohlhabenden bleiben unter sich, genauso wie die einfacheren Schichten. Gleichwohl war dieses volksfestartige Getummel nicht gänzlich der Fantasie des Künstlers entsprungen, zeitgenössische Quellen berichten über die Vorliebe der Holländer, sich im Freien aufzuhalten. Der durch Holland reisende Franzose Jean de Parival notiert 1678 erstaunt: „Wann immer man aufs Land geht, man findet so viele Leute wie anderwärts bei Prozessionen.“¹⁸⁹ Diesen Drang, die Stadt zu verlassen und die Natur intensiv zu erleben, erklärt man teilweise mit dem schwunghaften Bevölkerungszuwachs in holländischen Städten. In Amsterdam beispielsweise stieg die Einwohnerzahl zwischen 1578 und 1662 von 31 000 auf 200 000; andernorts verhielt sich die Relation ähnlich.¹⁹⁰

Avercamps Bilder waren am Anfang seiner Karriere „farbig und unruhig, mit einem hohen Horizont, geschlossenen Seiten, einer Burg im Mittelgrund und einem manieristischen Baum im Vordergrund als Repoussoir.“¹⁹¹ Er bediente sich flämischer Vorbilder, begab sich aber gleichzeitig auf das Experimentfeld der Landschaftsmalerei und suchte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Allmählich sank die Horizontlinie, verwendete er ein gedämpfteres Kolorit, verzichtete auf bilddominante Elemente – etwa die bildbeherrschenden Bäume und das signifikante Schloss – und beschränkte die „kulissenartig arrangierten seitlichen Repoussoirmotive [...] auf ein Minimum“¹⁹². Gegen 1615 überwand er den in Holland von den flämischen Emigranten überlieferten Darstellungstypus und fand sein persönliches malerisches Idiom. In seiner Malerei vollzog sich ein Prozess, der mit Bruegels *Winterlandschaft mit Vogelfalle* einsetzte: die endgültige Loslösung der Winterlandschaft aus den Jahreszeitenzyklen. Avercamps Bilder entstanden als eigenständige, autarke

¹⁸⁸ Wiemann: Die Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 67.

¹⁸⁹ Büttner 2006, S. 174.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 174.

¹⁹¹ Bol 1969, S. 153.

¹⁹² Wiemann: Die Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 68.

Winterlandschaften im Sinne des 17. Jahrhunderts. „Er löste das Winterbild aus seinem allegorischen Kontext der Jahreszeiten- und Monatsfolgen und etablierte es als autonome Gattung.“¹⁹³ Wichtig ist jedoch, sich zu vergegenwärtigen, dass seine Malerei nicht lediglich als ein fortlaufender, linearer Entwicklungsprozess – im simplifizierenden Sinn eines *Weg vom Flämischen, hin zum Holländischen* – aufzufassen ist. Stechow artikuliert dies folgendermaßen: „However, it would be altogether wrong to think that one could build a strict chronology of Avercamp’s works on such ‘progressive’ elements as greater sparseness of figures and low horizons“, und fügt hinzu „that these two stylistic possibilities existed side by side, is a sobering fact“¹⁹⁴. Hinzu kommt der Umstand, dass die Werke sporadisch und inkonsequent datiert sind, was Datierungsschwierigkeiten mit sich bringt. Mithilfe von dendrochronologischen Untersuchungen respektive mittels stilkritischer Merkmale konnte eine angenäherte chronologische Reihenfolge bestimmt werden, die naturgemäß etwas weit gefasst ist.

Zu Avercamps frühesten Gemälden gehören die Wiener und Kölner Winterlandschaften (Abb. 46, Abb. 47), beide 1605 entstanden, die die Stilmerkmale der Anfangsphase des Künstlers anschaulich vor Augen führen. Anhand dieser Gemälde lässt sich der intensive flämische Einfluss, der die erste Schaffensphase Avercamps auszeichnet, hervorragend studieren. Die überschauartige Komposition mit ihren zahlreichen narrativen Details deutet auf die Vertrautheit des Künstlers mit den Oeuvres von Coninxloo, Vinckboons und Bol.¹⁹⁵ Die überdimensionalen, bildbeherrschenden Bäume im Wiener Bild mit ihrem kahlen, vom Bildrand geringfügig abgeschnittenen Astwerk fassen die Eisszene ein. „The right-hand side of the scene is screened by two tall, broad, gnarled trees with spreading branches and twigs, a motif in which the resemblance to van Coninxloo’s work is evident.“¹⁹⁶ Auch Bruegels Einfluss hinsichtlich der panoramaartigen Landschaft, des hohen Horizonts und der entlang des Flusses angeordneten Häuser ist unverkennbar. Von einem erhöhten Standpunkt aus blickt der Betrachter auf den zugefrorenen Kanal, der mit zahlreichen kleinen Figuren bevölkert ist. Bereits in diesen frühen Werken tauchen frivole Details auf, wie etwa urinierende Figuren oder Stürzende mit entblößtem Gesäß, die eine Konstante bleiben sollen.

Hessel Gerritsz Radierung *Winterlandschaft auf dem Eis beim Schloss Zuylen* nach David Vinckboons (Abb. 44) präsentiert eine weitgehend mit dem Kölner Bild übereinstimmende

¹⁹³ Ebd., S. 67.

¹⁹⁴ Stechow 1968², S. 85.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁹⁶ Roelofs 2009, S. 32.

Landschaft. „Here we have the same profusion of figures on the ice, of buildings and trees, the same gay hustle amid the richly costumed personages.“¹⁹⁷ Das gewaltige Wasserschloss beherrscht mittig die Darstellung, gerahmt von einem Fluss und dem angrenzenden Ufer. Wie häufig in seinen frühen Bildern, greift Avercamp die mächtigen Bäume und die schlossartige Fantasiearchitektur auf, um sie in die Landschaft zu integrieren. Sogar die kleine Brücke, die in Vinckboons Bild das Schloss mit dem Festland verbindet, wird zitathaft eingefügt. Auffällig ist auch die Baumgestaltung: Orientierte sich der Maler in dem Wiener Bild deutlich an Coninxloos überdimensionierten knorrigen Bäumen, so übernahm er hier die elegantere, geradezu feingliedrig anmutende Baumform von Vinckboons. Dem nach Bruegels Werk gefertigten Stich *Schlittschuhläufer am Tor des Hl. Georg in Antwerpen* entleiht Avercamp ebenfalls bestimmte Elemente, wie etwa die übervolle Eisfläche mit allerlei sich tummelndem Volke, das auf einem Kuhschädel schlitternde Kind, die Golfspieler. Die Tendenz, dass sich die Figuren vom Betrachter weg in die Bildfläche hineinbewegen, lässt sich bereits bei Bruegel beobachten. Die meisten Figuren sind Rückenfiguren, die den Betrachter mit ins Bild ziehen. Dieser Kunstgriff verleiht der Darstellung eine eigene Dynamik und versetzt den Betrachter aus der passiven, kontemplativen in eine aktive, teilnehmende Rolle.

Avercamps Landschaften sind durchdachte, stimmige und sorgfältig konstruierte Kompositionen. In den überladenen, aber wohlgeordneten und gewichteten Szenen ist kein Platz für Unstimmigkeiten oder Divergenz. Die Gemälde wurden sehr hell grundiert, der Farbauftrag ist lasierend und die aufgetragene Mal- bzw. Farbschicht so dünnflüssig, dass die zarten Linien der Unterzeichnungen oftmals durch die Farbe scheinen und die optische Wirkung des Bildes mitprägen. In diese frühe Schaffensphase reiht sich die *Winterlandschaft* in Bergen ein, gemalt 1608 (Abb. 48), und sie weist deutliche Parallelen zu dem Wiener und dem Kölner Gemälde auf. Die Horizontlinie verläuft weit oben und verliert sich im nebligen Dunst, eine schlossartige Architektur und wuchtige Bäume dominieren die überfüllte Eislandschaft. Kleine, dunkel gewandete Figuren bevölkern die Landschaft und setzen koloristische Kontraste zur weiß gehaltenen Umgebung. Der Hang des Künstlers zum Narrativen tritt bereits in dieser frühen Schaffensperiode zutage.

Mitte der 1610er Jahre begannen sich Avercamps Landschaften zu öffnen und räumlich zu erweitern. Die Überschaubandschaft entwickelte sich zu einer weitläufigen Panoramalandschaft, und der Maler konzentrierte sich mehr auf überschaubare Dimensionen: Er fokussierte die Eisfläche und die unmittelbare Umgebung. In der *Winterlandschaft mit*

¹⁹⁷ Stechow 1968², S. 84.

Schlittschuhläufern von 1609 im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 49) wird die Atmosphäre des kalten, verschneiten Wintertages stimmungsvoll eingefangen. Von einem erhöhten Standpunkt aus bietet sich dem Betrachter eine weitläufige, flache Ebene. Diese effektvolle Stimmung ist nicht zuletzt der Farbwahl zu verdanken. Es dominieren helle Graublau-, Rosa- und Orangetöne; feine Übergänge und Abstufungen vermitteln eine einheitliche Wirkung. Vergnügliches Treiben, heitere, sorglose Feiertagsstimmung und fröhlicher Trubel beherrschen die Landschaft – fast könnte man glauben, die Freudenrufe der Schlittschuhläufer im Ohr klingen zu hören. Die ganze Stadt scheint sich auf der Eisfläche eingefunden zu haben, das wimmelnde Kleinleben erscheint in all seinem facettenreichen Detailreichtum. Die Detailgenauigkeit nimmt mit der Entfernung sukzessive ab, die vagen Konturen der immer winziger werdenden Figuren lassen sich nur noch erahnen. Während die Architektur linker Hand die Szene abschließt, öffnet sich rechts die unendliche Weite: Das Auge gleitet ohne jegliches Hindernis in die Tiefe, um sich dort im Dunst der Entfernung zu verlieren. Bereits hier zeichnet sich die Tendenz ab, auf die einführenden Motive der Baumriesen zu verzichten. Die späteren Bilder kommen ohne einfassendes Repoussoir aus und vermitteln den Eindruck eines grenzenlosen Landschaftsraumes. Die Figuren befinden sich an einem nicht näher bestimmbar Ort außerhalb der Stadtmauer – auf eine topografisch präzise Wiedergabe der Natur scheint der Maler kaum Wert gelegt zu haben. Auf dem kleinen Uferausschnitt im linken Vordergrund herrscht reger Alltagsbetrieb, prominent im Vordergrund ist eine Vogelfalle aufgeklappt, eine eindeutige Reminiszenz an Bruegels *Winterlandschaft mit Vogelfalle*. Immer wieder manifestiert sich der flämische Einfluss in Avercamps Malerei, und zwar nicht nur in ihrem anekdotenhaften Charakter und in einzelnen, zitathaften Details, wie etwa der Vogelfalle, sondern auch in kompositorischer Hinsicht: der hohe Betrachterstandpunkt, die weit oben verlaufende Horizontlinie und der bühnenhafte Bildraum erinnern an flämische Vorbilder.¹⁹⁸

Das heute in Den Haag aufbewahrte Gemälde *Eislaufen in einem Dorf* von 1610 (Abb. 50) veranschaulicht die Weiterentwicklung des malerischen Stils des Künstlers eindrucksvoll: Das Format ist breiter geworden, die Horizontlinie sinkt leicht, die Landschaft lichtet sich, die monumentalen, bilddominierenden Bäume weichen filigraneren Strukturen. Solche sukzessiven Neuerungen verleihen der Landschaft zunehmend einen holländischen Landschaftscharakter. Der graubraune Einheitston ist vorherrschend, Eisfläche und Himmel korrespondieren farblich miteinander. Die Landschaft hellt sich zur Mitte hin auf und betont

¹⁹⁸ Vgl. Suchtelen: *The Dutch Winter Landscape in the Seventeenth Century*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 52.

gemeinsam mit den beidseitig angeordneten, in die Tiefe fluchtenden Häusern die ohnehin intensive Tiefenwirkung. Die Gewichtung der Horizontalen und der Vertikalen ist annähernd gleich ausgeprägt. Die verschneiten Bauernhäuser mit ihren heruntergezogenen Dächern muten märchenhaft an, alles ist wohlgeordnet und vermittelt den Eindruck einer heilen, friedlichen Welt. Im Dunst der Ferne lässt sich die fahle Silhouette einer Stadt erahnen.

Zwar spielt die Topografie im Oeuvre von Avercamp kaum eine Rolle, immerhin malt er aber einige wenige Landschaften, in denen eine geografische Ortszuschreibung zumindest annähernd möglich ist. Bereits der Titel der *Winterlandschaft außerhalb der Mauern von Kampen* im Privatbesitz von 1613-1615 zeugt vom Ort des Geschehens (Abb. 51). In diesem Gemälde lässt sich Avercamps Stilentwicklung weiterverfolgen: Eine weitläufige, lichte Eisfläche erstreckt sich ohne irgendeine Barriere ins Unendliche. Es gibt keine monströsen Bäume, keine schwere Architektur, die den Blick aufhalten würden. Lediglich auf der rechten Bildfläche rahmt die Stadtmauer mit ihrer wehrhaften Gestalt die Szene ein, aus einer Entfernung jedoch, die die Mauer nahezu filigran erscheinen lässt. Die Landschaft rückt in den Fokus, der Architektur kommt eine sekundäre Rolle zu. Die Stadtmauer und die dahinter zum Vorschein kommenden Bauten lassen sich als eine Ansicht von Kampen identifizieren; als Vorlage diente eine topografische Zeichnung Avercamps, heute im Schloss Windsor (Abb. 52). In der Mitte der Befestigungsanlage steht das Broedertor mit der Zugbrücke aus dem 15. Jahrhundert, links das Kalverhekken-Bollwerk mit dem spitzen Turm und dem Tor. Der hohe Turm mit dem dazugehörigen massiven Dach lässt sich als das Konventgebäude der Cellitinnen am Broederweg und die Kapelle des Sankt-Anna-Klosters identifizieren. Sogar das Bauernhaus und die Mühle am Horizont entsprechen der Realität.¹⁹⁹ Auch die flatternde Nationalbeflaggung ist wohl keine rein künstlerische Fiktion, die Flagge der Generalstaaten ist omnipräsent in der Zeit des Waffenstillstandes im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts und zeugt von dem sich verstärkenden nationalen Selbstbewusstsein. Die weite Flachlandschaft ist dicht bevölkert, im unmittelbaren Vordergrund sind die Figuren noch gut lesbar, bereits ab dem vorderen Mittelgrund werden sie kleiner und schemenhafter. Die gesamte Landschaft ist in eine milchige Atmosphäre gehüllt, die Monotonie des grauen Himmels steht im krassen Kontrast zur kunterbunten, lebhaften Eisfläche. Avercamp fügte in die heimatliche Landschaft ein Selbstbildnis ein: Bei der dritten, elegant gekleideten, golfspielenden Figur im linken Vordergrund handelt sich um den Maler selbst.²⁰⁰

¹⁹⁹ Vgl. Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 194.

²⁰⁰ Vgl. Roelofs 2009, S. 59.

Mit seiner Heimatstadt setzte sich der Maler auch in der *Edinburgher Winterlandschaft* auseinander, datiert um 1610/20 (Abb. 53), allerdings aus einer anderen Perspektive. Während im vorigen Bild Bauernhaus und Mühle am Horizont in der Ferne kaum zu erahnen sind, begibt sich der Maler diesmal an diesen Ort, um die muntere Betriebsamkeit von hier aus festzuhalten. Die erstarrte Landschaft wirkt eisig kalt, und das bläulich-grüne Kolorit lässt die gefühlte Temperatur weiter sinken. Trotz klirrenden Frostes scheint sich die ganze Stadt auf den vereisten Grachten und Binnenmeeren zusammengefunden zu haben und ihre Stimmung nicht trüben lassen zu wollen. Das Eis dient auch hier als Schauplatz des öffentlichen Lebens und Vergnügens. Avercamp arbeitete diese Aspekte mit großer Sorgfalt heraus: Edel gekleidete Herrschaften beobachten die Menschenmenge von der Eisperipherie, elegante Paare gleiten schwerelos auf der Eisfläche dahin, spielende Kinder in den Stockschlitten kämpfen sich vor, ein Gestürzter ist im Begriff, sich wieder aufzurichten, arbeitsames Volk eilt mit seinen Habseligkeiten vorbei, und selbst die Herumstehenden sind intensiv in ihre kontemplative Tätigkeit vertieft. Schlittenfahrer, Brennholzträger, Fischer und Arbeiter vervollständigen das bunte, übermütige Treiben. Die in Skizzen gründlich studierten Vertreter diverser Gesellschaftsschichten werden bei den unterschiedlichsten Tätigkeiten und in verschiedenster Kleidung abgebildet und lassen den Betrachter in Avercamps Zeit eintauchen. Der Künstler bereitete seine Figuren mit beachtlicher Akribie in Studienzeichnungen vor, eine beträchtliche Anzahl von Skizzenheften ist überliefert. Im Besitz von Jan van Capelle befanden sich beispielsweise drei Mappen mit um die 880 Zeichnungen von Avercamp.²⁰¹ Allein diese unglaubliche Fülle zeugt von einer intensiven Zeichenleidenschaft. In Skizzen und Studienzeichnungen gilt sein Augenmerk primär den Figuren, nicht der Landschaft. Dies lässt sich auch in Avercamps reifem malerischen Werk beobachten: Der Fokus verlegt sich auf die minutiös herausgearbeiteten Figuren; Landschaft und Architektur geraten zunehmend aus dem Blickfeld.

Die *Winterlandschaft mit Windmühle* von 1610/20 im Privatbesitz (Abb. 54) zeigt eine frostige, von einer monströsen Windmühle beherrschte Eislandschaft. Mühlen, die als Sinnbild Hollands gelten und im 17. Jahrhundert zum prominenten Bildmotiv avancierten, bilden nicht lediglich eine romantisch-poetische Zutat holländischer Landschaften, die zur lyrischen Vergegenwärtigung des ländlichen Idylls dienen sollten, sondern hatten eine wichtige Funktion für die Trockenlegung überfluteter Gebiete. Tatsächlich lagen weite Teile des Landes unter dem Meeresspiegel; „ganz Holland sei ein Morast“, spottete Owen Felltham

²⁰¹ Vgl. Roelofs: *Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, in: *Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011*, S. 196.

1652 und bezeichnete Holland als „unreifen Käse in Salzlake“²⁰². Was ein Segen für die Handelsnation und Seemacht auf der einen Seite war, entpuppte sich als Fluch auf der anderen Seite. Holland unternahm ungeheure Anstrengungen, Herr über das Wasser zu werden und begann leistungsfähige, windgetriebene Wasserpumpen zu bauen. Die zum Wahrzeichen gewordenen holländischen Windmühlen „waren mithin zugleich ein Sinnbild für den Triumph des menschlichen Erfindergeistes über die Natur.“²⁰³

Die stolze Zurschaustellung des eigenen Terrains, das in seiner spezifischen Erscheinungsform teilweise von Menschenhand geschaffen war, bekommt vor diesem Hintergrund ein anderes Profil. Avercamps Szene wirkt gestochen scharf, die Figuren sind akkurat ausgearbeitet: Elegante, feine Damen, edel gekleidete Herren und allerlei einfacheres Volk geben sich im engsten Nebeneinander dem fröhlichen Trubel hin. Mit einer ähnlichen Selbstverständlichkeit und Ungeniertheit, wie der Maler Reich und Arm nebeneinander platzierte, arrangierte er unmittelbar neben der pompösen Gesellschaft eine Richtstätte. Die mit den baumelnden Exekutierten in die Höhe ragenden Galgen scheinen im Mastgewirr der Schiffe unterzugehen und sorgen bei aller Unscheinbarkeit doch für einen dissonanten Ton. Die Grausamkeit des sich gerade *im Betrieb* befindlichen Galgens divergiert auf groteske Art mit der Heiterkeit des Volkes in unmittelbarer Galgennähe. Vermutlich verursachte damals der Anblick des Galgens nicht den gleichen Effekt wie heute, da er damals – bedingt durch die politisch und konfessionell unruhigen Zeiten – zur Lebensrealität des Alltags gehörte. Solche Elemente tauchen in der flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts in ähnlicher Prominenz auf. Bis ins frühe 17. Jahrhundert wurden Galgen noch mit einer Selbstverständlichkeit dargestellt, als wären die baumelnden Delinquenten vergnügt Schaukelnde; ab den 1620er Jahren verschwinden sie endgültig von der Bildfläche. Die stolzen, mächtigen Schiffe liegen erstarrt im Hafen und zeugen von dem wetterbedingten Stillstand des Schiffsverkehrs. Die atmosphärischen Qualitäten und die Ausgewogenheit der Komposition vermitteln eine friedvolle, heitere Stimmung.

Eine verwandte Komposition mit nahezu identischem Landschaftsmotiv ist die 1615/20 entstandene *Winterlandschaft* im Privatbesitz (Abb. 55), die vermutlich auf Esaias van de Velde's Bild *Bauernhof am linken Ufer eines eingefrorenen Flusses* (Abb. 56) zurückgeht. Die Grundzüge der Landschaft sind deckungsgleich. Um die bilddominante Mühle herum scharen sich in Avercamps Landschaft unzählige Figuren, wohingegen van de Velde's Szene fast

²⁰² Büttner 2006, S. 188.

²⁰³ Ebd., S. 188.

entvölkert wirkt. Der Betrachterstandpunkt sinkt, die Horizontlinie wandert nach unten, der Himmel weitet sich aus. Die Eisfläche ist seitlich der Uferlinie von begrenzender Architektur eingefasst, in der Mitte kann der Blick jedoch ungehindert über die durchbrochene Horizontlinie hinaus in die Ferne gleiten.

Avercamps Winterlandschaften sind mit großer Kunstfertigkeit gemalte, figurenreiche, fröhliche Szenen, die „die Vorstellung von einer typisch ‚holländischen‘ Szene unterstreichen und eine wichtige Rolle innerhalb Avercamps Erfindung einer eigenen, sich von Flandern unterscheidenden nordniederländischen Variante der Winterlandschaft spielen“²⁰⁴. Mit besonderer Schicklichkeit und Akribie schildert der Maler das bunte Gewimmel auf der Eisfläche. Dabei ist das narrative Element substanziell, die Landschaft präsentiert sich gleichsam als Bühne menschlicher Betätigungen. Mit brilliantem erzählerischem Talent wird das winterliche Leben bei einem mehr oder minder konstanten Repertoire ins Bild gesetzt. Die freudige Ausgelassenheit der Figuren vermittelt stets eine feierliche Sonntagsstimmung. In Avercamps Bildern herrscht „ein freundliches Einheitswetter“²⁰⁵: Dunkle Wolken oder Gewitterlandschaften, mithin dramatische Wetterinszenierungen sind untypisch.

Avercamp beeinflusste mit seiner individuellen Landschaftsauffassung nachhaltig die Tradition der Winterlandschaften. Es gelang ihm, die eisige, unwirtliche Kälte mit fröhlichen, farbenfrohen Figuren zu beleben, die in der Verrichtung ihrer täglichen Aufgaben lebendig wirken. Die Bilder haben einen unterhaltsamen, erzählerischen Charakter, der heiter über die winterliche Jahreszeit Bericht erstattet. Mit zeichnerischer Versiertheit und malerischer Bravour setzte Avercamp Maßstäbe für die Darstellung der Winterlandschaften und lieferte neue Impulse für die Landschaftsmalerei. Er war Zeit seines Lebens auch sehr erfolgreich, beliebt und begehrt bei Sammlern und Kunstliebhabern. Umso erstaunlicher ist der Umstand, dass er kaum direkte Nachfolger hatte. Es sind zwar zahlreiche Maler zu nennen, in deren Oeuvres sich Anklänge oder Zitate aus Avercamps Malerei wiederfinden – sein Einfluss ist bei späteren Malern unübersehbar –, doch Nachfolger, die dezidiert in seiner Manier malten, sind nur wenige zu finden. In Amsterdam sind Arent Arentsz Cabel und Anthonie Verstraelen, in Kampen sein Neffe, Barent Avercamp, zu nennen. In Barents Oeuvre sind weitgehende Übereinstimmungen mit dem Werk von Avercamp zu finden. Seine Person wurde erst 1933 in Clara Welckers Forschungen²⁰⁶ von Hendrick getrennt. Hendricks Einfluss

²⁰⁴ Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 198.

²⁰⁵ Müller 2006, S. 34.

²⁰⁶ Vgl. dazu: Welcker, Clara J.: *Hendrick Avercamp, 1585-1634, "De Stomme van Campen" en Barent Avercamp, 1612-1679, "Schilders tot Campen"*. Zwolle, The Netherlands, 1933.

tritt so deutlich im Werk des Neffen zutage, dass von einer direkten Ausbildung durch den Onkel ausgegangen wird. Die zeichnerischen und malerischen Qualitäten des Schülers sind jedoch denen seines Onkels unterlegen. Durch diese Qualitätsunterschiede lassen sich die Bilder auch mit hoher Sicherheit zuschreiben.

Ein Künstler, der gewissermaßen als Bindeglied zwischen den flämisch orientierten Malern und den Vertretern der holländischen Nationallandschaft fungierte, ist der in Amsterdam geborene **Esaias van de Velde**. Kurz vor seiner Geburt siedelte die Familie van de Velde von Antwerpen nach Amsterdam über. Seine Ausbildung genoss Esaias wahrscheinlich bei Gillis van Cooninxloo und David Vinckboons²⁰⁷, sodass er von Haus aus einen gewissen flämischen Einfluss mitbrachte. 1618 übersiedelte van de Velde nach Haarlem, wo er zahlreiche kleinformatige Landschaftsbilder malte. Er gehörte „zu den ersten Malern, die sich von den ideal-phantastischen Landschaftskulissen der flämischen Vorläufer ab- und der unpräzisen, heimischen Flachlandschaft zuwandten“²⁰⁸. Staffage und Landschaftselemente wurden auf das Wesentliche reduziert, das Kolorit beschränkte sich vornehmlich auf rotbraune Erdtöne, die einen pastelltonigen Gesamteindruck erzeugen. So produzierte van der Velde „mit einem Minimum an Farbe ein Höchstmaß an malerischem Effekt“²⁰⁹, wobei der Bildträger oftmals ungründig blieb und somit die grau-bräunliche Grundfarbe der Holztafel das Kolorit mitbestimmte.²¹⁰

Van de Velde gilt als „probably the single most innovative and influential painter among the group often referred to as the ‘Early Realist’.“²¹¹ Seine Kompositionen zeugen von Spontaneität und Schlichtheit und verewigen mit nüchternem Blick die charakteristische holländische Flachlandschaft. Von dem großen Avercampschen Betrieb ist kaum etwas übriggeblieben, nicht das narrativ-anekdotenhafte Erzählen steht im Vordergrund, sondern das Einfangen von Stimmungen und Momenten. Das wohlgeordnete Dörfchen weicht lädierten Architekturelementen und bröckligen Bauerhäusern. Die tüchtige Aufgeräumtheit des holländischen Dorfes verwandelt sich in einen verfallenen, etwas wahllos zusammengewürfelt wirkenden Gebäudehaufen.

Die *Winterlandschaft im Dorf*, 1614, in North Carolina (Abb. 57) veranschaulicht diese Tendenzen eindringlich. Der bleierne Himmel nimmt zwei Drittel der Bildfläche ein, der aus

²⁰⁷ Vgl. Repp-Eckert 1989, S. 22.

²⁰⁸ Dekiert: Katalog, in: Kat. Best. Alte Pinakothek 2005, S. 391.

²⁰⁹ Büttner 2006, S. 178.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 178.

²¹¹ Sutton: Introduction, in: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 24.

einem Schornstein hochsteigende Rauch verliert sich im farblosen Wolkengemisch. Drei Golfspieler jagen mit ihren Schlägern dem Ball nach, während daneben ein Paar spaziert, weiter vorne halten zwei Figuren mit einem Hund Ausschau. Am Ufer schreitet ein weiteres Paar gemächlich dorfeinwärts, in der Ferne blitzen zwei einsame Gestalten auf; was auf der Bühne von Avercamp nahezu unmöglich wäre – ein Inventar aller Figuren –, lässt sich hier mühelos erstellen. Das Bildpersonal wird auf wenige Gestalten reduziert, grobe Bretterzäune umrahmen die plumpen Bauernhäuser und grenzen sie von der Eisfläche und vom verschneiten Festland ab. Die Farbpalette beschränkt sich auf Ocker- und Brauntöne, nur die Kleidung der Figuren liefert kontrastierende Akzente. Die skizzenhafte, summarische Malweise verleiht der sonst reglos und verlassen wirkenden Landschaft einen lebhaften Charakter.

Die *Winterlandschaft mit Jägern auf einer Landstraße*, 1614, in Cambridge (Abb. 58) ist in ihrem winterlichen Charakter weiter reduziert. Die Landschaft ist weitgehend entvölkert, lediglich eine kleine Gruppe Jäger schreitet apathisch dem Betrachter entgegen. Schafe weiden friedvoll auf einer vom Bretterzaun umrankten Wiese und negieren beinahe den ohnehin nicht allzu winterlich ausgeprägten Charakter der Landschaft. Aus keinem Schornstein steigt Rauch empor, was die Frage nach der exakten Jahreszeit noch dringlicher erscheinen lässt. Allein die dezenten farblichen Akzente der figürlichen Kleidung setzen sich geringfügig von dem gelblich-braun changierenden Einheitston der Szene ab. Nichts haben wir hier von der Heiterkeit eines bunten, verspielt-fröhlichen Volkes: Die Jäger sind in sich gekehrte, schweigsame Figuren, die in ihrer Introvertiertheit wie die heimkehrenden Jäger Bruegels anmuten. Van der Velde fängt einen ruhigen, fast ton- und bewegungslosen Moment ein. Die Häuser stehen einsam und verlassen in der kahlen Landschaft, luftige Streifenwolken überleiten das kräftige Blau des Himmels in den milchigen Dunst des Horizonts. Diese Winterlandschaft könnte sich kaum prinzipieller von der flämischen Tradition unterscheiden und illustriert eindringlich die neue Tendenz holländischer Landschaftsmalerei. Der Maler präsentiert die auf wenige Personen reduzierte Staffage in einer offenen, holländischen Flachlandschaft sachlich und unpathetisch.²¹² „They no longer kept to the traditional, fantasized pictorial schemes of landscape painting; instead, they went out of doors with their sketchbooks to record their own surrounding.“²¹³ Es zeugen zahlreiche Zeichnungen und Radierungen davon, dass van de Velde sich tatsächlich in die freie Natur begab, um dort Skizzen zu erstellen. Diese nüchterne Schilderung winterlicher Landschaft in ihrer frostigen

²¹² Vgl. Wiemann: Die Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 68.

²¹³ Suchtelen: Catalogue, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 138.

Schneelosigkeit deutet auf die Vorstufe der tonalen Malerei, die von Malern wie Jan van Goyen oder Salomon van Ruysdael zu ihrem Höhepunkt gebracht werden sollte.

Wesentlich belebter und fröhlicher geht es in der 1618 entstandenen *Eisbelustigung auf dem Wallgraben* (Abb. 59) zu. Zwar dominieren auch hier Blau- und Erdtöne, doch in diesem Bild „ruft van de Velde noch in Resten von Buntheit und im Figurenreichtum Erinnerungen an flämische Erzählfreudigkeit wach“²¹⁴. Dieser Stilwechsel hängt sicherlich mit der Übersiedlung des Malers zusammen, der seiner bisherigen Wirkungsstätte Haarlem den Rücken kehrte und sich in Delft in den Dienst des Prinzen Mauritz begab. Die rechte Bildhälfte trägt jedoch noch eine Spur der ehemaligen spartanischen Bildauffassung des Malers in sich, wenige vereinzelte Figuren wandeln teilnahmslos durch die Gegend. Zwar nehmen Heiterkeit und Lautstärke sichtlich zu, eine gewisse Reserviertheit und Zurückhaltung ist dem Bild aber durchaus eigen. Unterschiedliche Einflüsse mischen sich in dieser Landschaft, ohne dass eine eindeutige Quelle auszumachen wäre, holländische Elemente scheinen jedoch zu überwiegen.²¹⁵

Mit der 1624 entstandenen *Winterlandschaft mit Bauernhaus* in Den Haag (Abb. 60) vollzieht sich der Schritt „von den ausgedehnten Winterlandschaften flämischer Prägung zur begrenzten, stillen Nahsicht“²¹⁶. Die Szenerie gewährt einen nüchternen Blick auf einen nahansichtigen Landschaftsausschnitt mit einem stattlichen Bauernhaus, umrahmt von einem groben Bretterzaun und knorrigen Bäumen. Ein kleiner Holzsteg überquert den Fluss und verbindet das andere Ufer mit dem Haus. Die Darstellung suggeriert unheimliche Stille, tatsächlich wirkt das Bauernhaus verlassen, nicht einmal aus dem Schornstein steigt Rauch empor. Ein goldgelbes Licht beleuchtet die Szene, und nach dem Kolorit zu urteilen ist es vielmehr ein warmer Herbsttag kurz vor dem Sonnenuntergang; das rostbraune Gebüsch im Hintergrund unterstreicht diesen Eindruck. Die „etwas gedrunghenen bäuerlichen Figuren“²¹⁷ stehen jedoch standfest auf dem zugefrorenen Kanal und lassen keinen Zweifel an der winterlichen Jahreszeit: Sie spielen Colf, schieben Handschlitten vor sich her und binden Schlittschuhe, um bald auf dem Eis losgleiten zu können. Die pastose, spontane Pinselführung, die mit freiem Auge zu erkennen ist, bringt eine dynamische Struktur in die monochrome Landschaft. Das Bild soll Rembrandt entscheidende Impulse für seine einzige gemalte Winterlandschaft gegeben haben. „The painting in the Mauritshuis is often named as

²¹⁴ Steingraber 1985, S. 218.

²¹⁵ Vgl. Stechow 1968², S. 87.

²¹⁶ Weber: Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 107.

²¹⁷ Bol 1982, S. 132.

the source of inspiration for Rembrandt's winter landscape of 1646, which it resembles in both composition and staffage.”²¹⁸

Die Landschaften von Esaias van de Velde – der zuweilen als „der Gründervater der holländischen Landschaftsmalerei“²¹⁹ bezeichnet wird –, markieren in der Winterlandschaftsmalerei eine gänzlich neue Richtung²²⁰, die von der nächsten Generation weitergeführt wird. In seiner Kunst „zeichnet sich der Stil der monochromen Winterlandschaft ab [...], die in der Tonmalerei seines Schülers van Goyen einen Höhepunkt erreichen wird“²²¹.

6.2. Die tonale Malerei

Ab dem Jahre 1627 entwickelte sich ausgehend von den Kreisen Jan van Goyens, Salomon van Ruysdaels und Pieter Molijns ein neuer Bildtypus, dessen Resonanzraum sich primär auf die Haarlemer Gegend beschränkte. Es bildete sich ein verstärktes Interesse für eine naturalistische Bildauffassung heraus – die Maler präferierten eine einheitliche Komposition mit schlichten, unspektakulären Motiven. Das Augenmerk richtete sich dabei intensiver auf den Himmel, die unterschiedlichen Lichtverhältnisse und das Erscheinungsbild des Wolkenhimmels hatten einen besonderen Stellenwert. Der neue Fokus manifestierte sich auch in der Farbgebung. Die Lokalfarben wurden einem tonigen Kolorit subordiniert und in erster Linie Braun-, Gelb- und Erdtöne bevorzugt. Steingrüber bringt es auf den Punkt:

Bei den Flamen dominiert die Erde, bei den Holländern seit van Goyen der Himmel. Der „natürliche“ Blickwinkel mit tiefliegendem Horizont, die konsequente Fernsicht erlauben keinen Erzählungsreichtum. Der eigentliche Akteur im Bild ist der Himmel. Das Licht des bewölkten hohen Himmels umhüllt die Dinge wie mit einem Schleier, taucht sie in dunstige, feuchte Atmosphäre, nimmt den Umrissen ihre körperhafte Festigkeit. Die Dinge selbst, ihre präzise Form und ihre Eigenfarben, interessierten den Maler nicht so sehr, sondern mehr ihre Erscheinung bei flüchtiger Wahrnehmung unter ganz bestimmten, sich rasch ändernden atmosphärischen Bedingungen. Das grenzenlose Raumgefühl, das nun mehr als nur an den Landmarken ablesbare Entfernung ist, geht vom Himmel aus. [...] Der Mensch wird bei dieser Optik zum reinen, mit Land und Wasser verbundenen Naturwesen.²²²

Die Landschaft erfuhr eine deutliche Aufwertung und wurde selbst zum autarken Motiv. Waren am Anfang des Jahrhunderts die Landschaften noch dicht bevölkert, so verringerte sich

²¹⁸ Suchtelen: Catalogue, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 140; vgl. auch Sutton: Rembrandt, in: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 431; Weber: Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 107.

²¹⁹ Schneider: Rembrandts gemalte Landschaften, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 30.

²²⁰ Vgl. Stechow 1968², S. 86.

²²¹ Penot: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 202.

²²² Steingrüber 1985, S. 219.

nun die Figurenanzahl nach und nach, bis es zu den fast menschenleeren winterlichen Darstellungen kam. Die exponierte Stellung der figürlichen Staffage nahm ab, sie wurden einem neuen, von der Landschaft dominierten Bildkonzept subordiniert. Mitunter wurde die Landschaft sogar zum alleinigen Bildgegenstand und Bedeutungsträger im Bild.²²³

Als ein wichtiger Repräsentant tonaler Landschaftsmalerei gilt der überaus produktive Leidener Maler **Jan van Goyen**, der seine Heimat in zahlreichen Gemälden festhielt. Sein umfangreiches malerisches und zeichnerisches Werk beinhaltet das gesamte Themenspektrum der holländischen Landschaftsmalerei: Das Werkverzeichnis umfasst etwa 1200 Gemälde und 800 Zeichnungen; hinzukommen noch die Skizzenbücher.²²⁴ Seine Ausbildung erfolgte bei unterschiedlichen lokalen Malern in Leiden. Ausschlaggebend für seine malerische Entwicklung war ein einjähriger Aufenthalt in der Haarlemer Werkstatt von Esaias van de Velde, dessen kargen, unpathetischen Bilder die Malweise van Goyens stark prägten. Van de Veldes „fast monochrome Farbpalette wurde beherrschendes Merkmal in der Malerei seines berühmten Schülers Jan van Goyen.“²²⁵ Betrachtet man van Goyens Landschaften in seiner ersten Schaffensphase, drängen sich augenscheinliche Parallelen zu van de Veldes Kunst auf, aber auch zahlreiche Unterschiede offenbaren sich. Seine ersten, reich ausgestaffierten Landschaften kleineren Formats, meist ausgeführt im kräftigen Lokalkolorit, weisen eine hohe Horizontlinie auf und sind oft überfüllt und unruhig.²²⁶ Die zumeist als Winter-Sommer-Pendants konzipierten, rundformatigen Bilder erfreuten sich zeitweise auch in Holland großer Popularität. „The tondo was particularly popular in Flanders in the fifteenth and sixteenth centuries for the cycle of the months and the seasons of the year and summer and winter pendants.“²²⁷ Es sind heute über zwanzig solche Jahreszeitenpendants von van Goyens Hand bekannt, die als letztes Lebenszeichen einer abklingenden flämischen Tradition zu werten sind.

Ein solches Exemplar ist die *Winterlandschaft mit Windmühle auf einer Stadtmauer* von 1623 im Privatbesitz (Abb. 61), die den Impetus van Goyens Kunst am Anfang seiner Karriere eindringlich illustriert. Farbenfrohe, helle Töne dominieren die kalte, klare Landschaft. Die rechte Szenenwand grenzt an ein Bollwerk, an zwei Mühlen und ein Taubenhäuschen, die aufgrund ihrer Untersichtigkeit monumental erscheinen und vertikale Akzente in die flache

²²³ Vgl. Papenbrock 2001, S. 153.

²²⁴ Vgl. Ann Jensen Adams, in: W. J. T. Mitchell 1994, S. 73.

²²⁵ Repp-Eckert 1989, S. 22.

²²⁶ Vgl. Hofstede de C. 1923, S. 4.

²²⁷ Roelofs 2009, S. 41.

Landschaft setzen. Am Horizont überbrückt eine Zugbrücke den Kanal und schließt die Szene ab. Der hellblaue, leicht wolkenverhangene Himmel nimmt etwa zwei Drittel des Bildes ein. Die Wolken sind schematische Darstellungen des Himmelsbildes, mit dessen Studium sich der Maler nicht allzu lange aufhalten durfte.²²⁸

Die *Eisfläche in einem Dorf mit einer Holzbrücke* von 1625 (Abb. 62) beherbergt eine fröhliche Gesellschaft auf einem zugefrorenen Kanal. Ein Holzsteg mit Geländer verbindet die beiden Uferpartien über dem zugefrorenen Wassergraben und trennt Vorder- respektive Hintergrund voneinander. Am rechten Ufer erheben sich zwei stattliche Häuser, das hintere ist durch das Aushängeschild als Gastwirtschaft ausgewiesen. Am linken Ufer überragt ein Kirchturm die tief heruntergezogenen Reetdächer der in sich gesunkenen Häuser. Van Goyens Lehmhütten scheinen dem Boden entwachsen zu sein und erwecken den Anschein, als wären sie mit dem Erdreich organisch verbunden. Trotz minimalistisch angelegter Komposition klingt der flämische Einfluss auch hier nach: Die figurenreiche Komposition, das freudige, bunte Treiben auf dem Eis, die markanten roten Tupfen in der Landschaft, all dies sind Elemente, von denen sich der Maler wenig später endgültig distanzierte. Ein warmes Nachmittagslicht beleuchtet die Szene und beraubt die Landschaft ihres frostigen Charakters. Die Reduktion der Farbpalette lässt sich bereits hier ansatzweise erahnen, doch die farbenfrohen, bunten Figuren brechen die wortwörtliche Eintönigkeit der Szene und setzen auflockernde Farbakzente. Van Goyen war bestrebt, die Figuren mit größtmöglichem Realismus in ihren individuellen Zügen und vielfältigen Tätigkeiten mit raschem, jedoch präzisiertem Pinselduktus in die Szene zu setzen. Da seine Winterlandschaften häufig als Jahreszeitenpendants konzipiert waren, ist es anzunehmen, dass auch dieses Bild ein Gegenstück besaß.²²⁹

Ein interessantes Phänomen ist das wechselnde Interesse des Künstlers für die Winterlandschaft. Malte van Goyen zu Beginn seiner Karriere zahlreiche Winterbilder, so wandte er sich 1627 – zusammen mit anderen Malern der monochromen Malweise – für Jahre von der Thematik ab und schuf ausschließlich Fluss- und Dorflandschaften.²³⁰ In den 1630er Jahren schlug er einen vollkommen neuen malerischen Ton an, was zum Teil mit seiner

²²⁸ Vgl. Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 24.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 100, siehe auch Roelofs: Die holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 209. Von der Forschung wird aufgrund der Maße und des Entstehungsjahres die *Flusslandschaft mit Fähre und Mühle* aus E. G. Bührles Züricher Sammlung vorgeschlagen.

²³⁰ Vgl. Suchtelen: The Dutch Winter Landscape in the Seventeenth Century, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 56; vgl. auch: Stechow 1968², S. 87.

Übersiedlung 1632 nach Den Haag zu begründen ist, und nahm die Winterlandschaft erneut in sein Themenrepertoire auf. Das Zeichnerische wich zugunsten des Malerischen, die Farbe wurde monochrom, die Horizontlinie drastisch gesenkt, die Staffage trat zurück. Um den Arbeitsprozess zu ökonomisieren, verzichtete er sogar teilweise auf die Unterzeichnung oder beschränkte sich auf einige wenige Entwurfslinien.²³¹

Das Leidener *Wintervergnügen mit Huys te Merwede* von 1638 (Abb. 63) veranschaulicht diesen Entwicklungsschritt eindringlich. Über eine ausgedehnte Eisfläche gleitet der Blick unmittelbar in das Bildinnere. Meisterschaft und malerisches Können gelten von nun an den atmosphärischen Werten anstatt den Figuren und der Landschaft. „Insgesamt sind [die] teils bis zur Monochromie farblich gedämpften Gemälde eher der Stimmung des landschaftlichen Gesamteindrucks als dem Detail verpflichtet.“²³² Der Künstler verzichtete auf die Herausarbeitung der fröhlichen, bunten Gesellschaft früherer Bilder und widmete seine Aufmerksamkeit den Lichtverhältnissen oder dem Spiel der Wolken am ausgedehnten Himmel, der nun weit mehr als zwei Drittel des Bildes einnahm. „Mit einem abgesenkten Horizont ging einher, dass der Tiefenraum an Bedeutung verlor, weniger Bildgründe voneinander geschieden werden mussten und zugleich die Wiedergabe eines atmosphärisch gestimmten, keineswegs idealen Momentes Vorrang bekam.“²³³ Neben der neuartigen Raumkonzeption ist die sehr zurückhaltende, stark reduzierte Farbpalette auffällig. Der subtile, monochrome Übergang vom Horizont zum Himmel, die kaum bemerkbare, harmonische Verbindung der einzelnen Ebenen verleihen der Landschaft einen homogenen Charakter. Die gelb und violett changierenden Farbtöne des Eises setzen sich im Himmel etwas abgemildert fort, dicke Wolken bäumen sich in der Ferne auf und fangen gelungen die frostige Atmosphäre eines kalten Wintertages ein. Die flache Landschaft badet im Licht der tief liegenden Nachmittagssonne und scheint sie in allen möglichen Nuancen zu überfluten. Lediglich die kleine dünenartige Aufschüttung in der rechten Bildhälfte mit dem entlaubten Baum vor einem verfallenen Gehöft, die dunkel gehaltenen Figuren und die vage, tonig leuchtende Silhouette der Schlossruine heben sich durch ihr düsteres Kolorit von dieser bläulichen Folie ab. Die Fernsichtigkeit intensiviert sich durch die endlos erscheinende Flachlandschaft, der Sog der Entfernung zieht den Blick bis zum niedrig angesetzten Horizont, an dem sich die vagen Konturen einer Schlossruine abzeichnen. Raffiniert lenkt der Maler das Auge in die entgrenzte Ferne auch durch gekonnten Einsatz von Licht- und

²³¹ Vgl. Kat. Ausst. Hannover 2011, S. 33.

²³² Büttner 2006, S. 178.

²³³ Michalsky 2011, S. 150.

Schatteneffekten: Liegt der Vordergrund im Schatten, so hellt sich die Eisfläche zum Horizont hin peu à peu auf und erzeugt eine ungeheure Tiefenwirkung. Der Ort ist diesmal topografisch genau zu bestimmen. Es handelt sich um das beliebte Landschaftsmotiv des nordöstlich von Dordrecht gelegenen Schlosses, das im 14. Jahrhundert erbaut worden war, seit der Überflutung von 1421 verfiel und nie wieder aufgebaut wurde.²³⁴

Zwischen 1641 und 1645 schuf van Goyen zahlreiche Winterlandschaften „and this output is of admirable variety despite the fact that all the pictures partake in the fine, spray-like tonality so characteristic of the artist's dune and river landscape of this period“²³⁵. Unterdessen entwickelte der Maler eine höchst effektive Arbeitsweise, die ihm aufgrund der schnellen technischen Ausführung der Bilder eine sehr hohe Produktionszahl erlaubte. Die rasche Pinselführung besticht durch ihre Leichtigkeit und verleiht dem Bild einen lebendigen Charakter. Die braune Untermalung und die Holzstruktur des Bildträgers wurden als Gestaltungselemente mit einbezogen. „Zuerst legte [der Maler] in einer monochromen Grundierung die hellen und dunklen Partien seines Gemäldes mit breitem Pinselstrich an, um danach *alla prima*, direkt in die feuchte Farbe, landschaftliche und architektonische Details sowie Staffagefiguren einzufügen.“²³⁶ 1678 beschreibt der Kunsttheoretiker Samuel van Hoogstraeten die beeindruckende, rasche Technik und zügige Pinselführung des Künstlers, wie er das „Durcheinander verschiedener Farben“ in ein „vollkommenes Landschaftsbild“²³⁷ zu verwandeln vermochte. Ob die Herausbildung der tonalen Malweise zum Teil tatsächlich ökonomische Ursachen hatte, da die Bilder wesentlich schneller fertigzustellen waren, oder aber die Maler einfach die dunstige Realität der Niederlande zu verewigen versuchten, ist nicht eindeutig zu klären. Hoogstraten erklärt 1678 diese technische Innovation mit der gestiegenen Nachfrage nach Gemälden, der die Künstler kaum noch nachkamen: „Am Beginn dieses Jahrhunderts waren die Wände in Holland noch nicht so dicht mit Gemälden behangen wie heutzutage. Jedoch schlich sich dieser Brauch von Tag zu Tag mehr ein, so dass er einige Maler tüchtig anspornte, ja jeden Tag ein Werk, ob klein oder groß, zu verfertigen.“²³⁸ Ihm zufolge war die Steigerung der Produktionszahl eine Reaktion auf die zunehmende Nachfrage, die ihrerseits Auswirkungen auf die Technik hatte.

²³⁴ Vgl. Penot: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 210.

²³⁵ Stechow 1968², S. 88.

²³⁶ Büttner 2006, S. 181.

²³⁷ Ebd., S. 181.

²³⁸ Kat. Ausst. Hannover 2011, S. 33.

Bei van Goyens späten Winterlandschaften – wie etwa der Madrider *Winterlandschaft mit Figuren auf dem Eis*, 1643 (Abb. 64), oder der *Eislandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1643, in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 65) – handelt es sich um schlichte, jedoch stimmige und variationsreiche Kompositionen. Die auf wenige lapidare Elemente beschränkten Darstellungen kommen mit einem koloristischen Minimum aus. Die fast gänzliche Absenz des Schnees ist auffällig: Im Farbspektrum finden primär warme Tonfarben Verwendung, gelblich-braune Nuancen, die keine eindeutige frostige und schneebedeckte Qualität zu vermitteln vermögen. Einzig die Figuren auf dem Eis geben dem Betrachter zu verstehen, dass das Gewässer zugefroren ist, und erst in einem zweiten Moment entpuppt sich die Landschaft als winterliches Szenarium – die Evidenz einer Bruegelschen oder Avercampschen Winterlandschaft tritt hier nicht zutage. Nicht der Schnee, vielmehr die Figuren sind Träger der Jahreszeit. Der komplette Verzicht auf jegliches Repoussoir und der niedrig liegende Horizont suggerieren eine unendliche Weite. Die Gebäude scheinen mit ihrer Umgebung verwachsen zu sein, die bräunlichen Umrisslinien der Architektur verschmelzen mit der Erde, die effektvolle Lichtführung verleiht den Figuren gleichwohl plastische Wirkung und Standfestigkeit. Da van Goyen es mit der topografisch korrekten Wiedergabe nicht so genau nahm, sind auch hier keine gemalten Landschaftsporträts abgebildet.

Ende der 1640er Jahren vollzog sich abermals eine geringfügige Stiländerung: Der Maler kehrte zu einer belebteren, farbenfroheren Palette und einem größerem Motivreichtum zurück und schuf platte, weite, atmosphärische Landschaften. Gleichzeitig wurden die Winterlandschaften aber wieder seltener in seiner Malerei. „And by the end of the decade the few extant examples show a tendency – already well known to us – to emerge from tonality and, at the same time, to re-introduce stronger structural contrast.“²³⁹ Der 1648 entstandene *Winter am Fluss* (Abb. 66) in Dresden illustriert exemplarisch die Charakteristika der Spätphase des Malers. Eisfläche, Figuren und Landschaft sind in einem bräunlichen Einheitston gehalten, der Hintergrund und der Himmel setzen sich farblich von dem tristen, dezenten Kolorit ab, der Vordergrund ist von kontrastreichen, schemenhaft angedeuteten Figuren beherrscht. Um den erwünschten atmosphärischen Effekt zu erreichen, operiert der Künstler mit feinen Abstufungen und Übergängen.

Jan van Goyen verkaufte seine Bilder zwar günstig, malte aber nahezu wie *am Fließband*, sodass er eine sehr große Anzahl an Bildern absetzen konnte. Dass er allein von der Malerei keine zureichende Existenz aufbauen konnte, bezeugt die Tatsache, dass er, wie übrigens viele

²³⁹ Stechow 1968², S. 89.

seiner Malerkollegen, einer Nebenbeschäftigung nachging und als Kunsthändler und Aktionär tätig war; zeitweise soll er sogar mit Immobilien und Tulpen spekuliert haben. Das Geschäft dürfte jedoch nicht geblüht haben, er starb in völliger Armut.²⁴⁰

Salomon van Ruysdael gilt zusammen mit Jan van Goyen, nebst Pieter Molijn und Pieter van Santvoort, als Hauptvertreter der monochromen Landschaftsmalerei in Holland. Ruysdael war einer der führenden Meister in der Haarlemer Tonmalerei²⁴¹, wobei seine Farbpalette sich „durch eine größere Diversität als diejenige seiner Malerkollegen“²⁴² auszeichnete. Hatten die Künstler „in den 30er Jahren eine verblüffende gleichförmige Entwicklung in Richtung der tonigen Landschaftsmalerei durchgemacht“²⁴³, so entfernten sie sich sukzessive im Laufe der Jahre künstlerisch voneinander. Ruysdaels Hand entstammen etwa zwei Dutzend Winterlandschaften,²⁴⁴ die größtenteils in die letzten zwei Jahrzehnte seiner Karriere zu datieren sind. In den 1620er Jahren entstanden einige wenige Winterlandschaften, gefolgt von einer längeren Pause bis in die 1650er Jahre. Die diesbezüglichen Erklärungsversuche führen diesen Einschnitt auf eine wärmere klimatische Periode zurück und argumentieren mit den zwischenzeitlich gestiegenen Temperaturen. Andere wiederum betonen den Umstand, dass die ohnehin naturgemäß erdtönigen Sommer- und Herbstlandschaften dem farblichen Wunsch der Maler mehr entgegenkamen als die hellen Töne der winterlichen Jahreszeit. Inwieweit solche Vermutungen zutreffen, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

Aus Ruysdaels früher Schaffensphase, von 1627, stammt die heute in Wien aufbewahrte *Winterlandschaft am Wasser*²⁴⁵ (Abb. 67). Über einer planen, weitläufigen Ebene mit niedriger Horizontlinie öffnet sich ein gewaltiges Stück Himmel. Die Landschaft ist von einer überschaubaren Anzahl von Figuren bevölkert, die sich bildparallel am Ufer konzentrieren. Die ausgedehnte Eisfläche bleibt weitgehend menschenleer, der narrative Aspekt ist verhalten. Wieder einmal erhielt die Wiedergabe der winterlichen Natur den Vorzug, die Veranschaulichung menschlichen Zeitvertreibes war von marginaler Bedeutung. Die tonalen Qualitäten sind hier stark ausgeprägt, dies änderte sich im Verlauf der 1650er Jahre.

Das 1653 gemalte *Eisvergnügen auf der Merwede bei Dordrecht* (Abb. 68), heute im Kunsthaus in Zürich, bildet eine reale Topografie ab. Die weite, dicht bevölkerte Eisfläche

²⁴⁰ Vgl. Sutton: Van Goyen, in: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 318.

²⁴¹ Vgl. Steingräber 1985, S. 219.

²⁴² Penot: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 203.

²⁴³ Repp-Eckert 1989, S. 31.

²⁴⁴ Vgl. Suchtelen: Catalogue, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 124.

²⁴⁵ Das Gemälde entstand als Pendant zur *Dünenlandschaft mit Kühen auf dem Weg* (Stechow 1975, Nr. 177).

erstreckt sich großflächig in die Tiefe. Die dunstige Silhouette der Stadt Dordrecht mit dem markanten Turm der Grote Kerk²⁴⁶ und mehrere Windmühlen zeichnen sich auf ihr ab. Die ausgedehnte Landschaft entfaltet ihre tiefenräumliche Wirkung unter einem weitgespannten, lichtblauen Himmel, der fast vier Fünftel der Bildfläche einnimmt. Massive, plastische Quellwolken ziehen vorbei, und doch wirken sie schwerelos in ihrer hellen, luftigen Breitflächigkeit. Der rechte Uferstreifen ist von einem mächtigen Zelt dominiert, davor rasten mehrere Pferdeschlitten. Wenn eine lang anhaltende, frostige Phase vor auszusehen war, wurden auf den zugefrorenen Gewässern Zelte aufgebaut, die als Obdach in der Kälte dienten. Die darin befindlichen kleinen Verkaufsstände hatten für das leibliche Wohl zu sorgen. Der Szene ermangelt es auch nicht lustiger, volkstümlicher Details, wie sie etwa die Figuren auf der rechten Bildhälfte darstellen, die offenbar der Kunst des Schlittschuhlaufens nicht ganz mächtig sind und bäuchlings am Eis liegend im Begriff sind, sich wieder aufzurichten. Solche anekdotenhaften Details, auf die Ruysdaels am Anfang seiner künstlerischen Karriere verzichtete, treten hier vermehrt auf. Die monochromen Tonwerte werden nicht mit der Konsequenz der 1620er Jahre eingesetzt. Dominieren im Vordergrund noch dunklere Erdtöne, so arbeitete sich der Maler mittels feiner Abstufungen durch die Landschaft bis zum lichten, hell erleuchteten Horizont durch. Zwar sind die Gegenstände im Vordergrund noch dominant tonal gestaltet, doch der Himmel leuchtet für tonale Verhältnisse in einem atypisch kräftigen Blau. Der sensible Einsatz von Licht und Schatten vermittelt dennoch einen einheitlichen Tiefenraum. Ruysdael praktizierte die tonale Malerei nicht mit van Goyens Konsequenz, sondern gestaltete seine Landschaften mit wenigen graugrünen und gelbgrauen Tönen, die stets eine „gereinigte Wetteratmosphäre“²⁴⁷ vermitteln. Im späteren Verlauf seiner Malerei intensivierte sich diese Tendenz, das vorherrschend bräunlich-graue Farbenrepertoire wird durch grün-blau-gelbe Farbakzente belebt.²⁴⁸

Die *Winterlandschaft mit Bauernhof*, 1661, im Privatbesitz (Abb. 69) demonstriert anschaulich diese Entwicklung. Eine entgrenzt wirkende holländische Flachlandschaft breitet sich unter dem ausgedehnten Himmel aus. Die für Ruysdaels reifen Stil typischen kühlen, strahlenden Lokalfarben dominieren. Dem Himmel, „der oftmals vier Fünftel der gesamten Bildfläche einnimmt, wird als Stimmungsträger, Tageszeiten- und Wetterindikator besondere Aufmerksamkeit gewidmet“²⁴⁹. Das verdeckte Sonnenlicht durchbricht die hellen, bauschigen

²⁴⁶ Vgl. Hillebrand: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 224.

²⁴⁷ Haak 1996, S. 242.

²⁴⁸ Vgl. Penot: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 203.

²⁴⁹ Repp-Eckert 1989, S. 31.

Wolken und färbt den kräftig blauen Himmel und die Wolkenpartien gold und strahlend weiß. Die Staffage gruppiert sich an der Bildperipherie und lässt einen weiträumigen Eindruck entstehen. Die an sich schlichten, unspektakulären Landschaftsmotive werden in eindrucksvolles Licht und Kolorit getaucht, die der Landschaft einen majestätischen Zug verleihen. „Scheint in van Goyens Bildern die ganze Landschaft fast immer von einem dunstigen Schleier überzogen zu sein, so sorgen die von Ruysdael großzügiger verwendeten Lokalfarben für brillante Klarheit und Schärfe in der Wiedergabe einzelner Kompositionselemente.“²⁵⁰

6.3. Italianisanten

Bereits im Rahmen der mittelalterlichen Ausbildungspraxis war eine horizonterweiternde Wanderschaft der Maler üblich, die in der Neuzeit beinahe zum obligatorischen Bestandteil künstlerischer Ausbildung wurde. Ein häufiges Ziel künstlerischer Sehnsucht war Italien, vorzugsweise die Kunstzentren Rom, Florenz oder Neapel. Von dieser Italien-Euphorie blieben auch die Holländer nicht unberührt. Woher diese Begeisterung, gerade für die Landschaftsspezialisten, herrührte, lässt sich schwer erschließen, denn „eine bodenständige Tradition auf diesem Sektor hatte Rom nicht vorzuweisen, ja mehr noch, wenn italienische Zeitgenossen die Überlegenheit der nördlichen über die eigenen Schulen anzuerkennen bereit waren, dann auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei“²⁵¹. Dies hinderte jedoch die nördlichen Maler nicht im Geringsten, in den Süden aufzubrechen und „mit einem Fundus neuartigen Formengutes“²⁵² nach Hause zurückzukehren. Innerhalb der holländischen Malerei bildete sich hierfür eine eigene italienisch inspirierte Gattung heraus, die zahlreiche Maler in ihren Bann zog. „Solche von Licht und Luft erfüllten südlichen Stimmungslandschaften mit pastoralen Themen, deren Wirkung bis weit ins 19. Jahrhundert reicht, waren in Holland sehr geschätzt.“²⁵³ Dass bei den Italianisanten die Winterlandschaft eine eher marginale Rolle spielt, ist wohl zum Teil mit der Absenz der Thematik in der italienischen Malerei selbst zu begründen.

Zu den holländischen Hauptvertretern der italianisierenden Winterlandschaften zählen u. a. Jan Asselijn, Nicolaesz Berchem und Aelbert Cuyp. Die Maler entwarfen Bilder, die sich als Synthese der Gestaltungsprinzipien italienischer und holländischer Malerei begreifen lassen. Gemäß der italienischen Landschaftsmalerei malten sie ins warme Licht Italiens getauchte

²⁵⁰ Ebd., S. 31.

²⁵¹ Wiemann: Die italianisierende Landschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 198.

²⁵² Ebd., S. 197.

²⁵³ Steingräber 1985, S. 226.

heroische Landschaften mit aparter Lichtwirkung, effektvoller Lichtregie und großem Pathos. Der thematische Fokus lag vorwiegend auf bäuerlichen, in Ruinenlandschaften integrierten Szenen.

Ein früher Vertreter dieser Schule ist **Jan Asselijn**, ursprünglich als Reiterschlachtenspezialist ausgebildet, der sich etwa sieben Jahre lang in Italien aufhielt. Eine massive Festungsarchitektur dominiert die Landschaft in *Gefrorener Stadtgraben außerhalb der Stadtmauer* von 1647, heute in Worcester (Abb. 70). Ein schweres Balkengerüst auf der rechten Seite bringt die Szene wieder ins Gleichgewicht. Auf dem vereisten, schneebedeckten Wasserweg schreiten mühselig mit Brennholz beladene Maultiere langsam voran, begleitet von wenigen schwerfälligen Figuren. Ernste, bedrückende Stimmung breitet sich in der weiten, düsteren Landschaft aus, schwere Wolken bäumen sich auf und überziehen den gesamten Himmel. Ein dünner Lichtstrahl kämpft sich durch die dicke Wolkendecke und beleuchtet punktuell einzelne Landschaftspartien. Diese höchst dramatische Lichtregie mit einem winzigen Lichtfenster taucht häufig bei holländischen Italianisanten – etwa bei Nicolaes Berchem oder Willem Schellinks – auf und erweckt den Eindruck zeitlosen Stillstandes. Die Landschaft ist keine Bühne mehr für ein festartiges Sonntagsvergnügen, vielmehr ein verlassener und frostiger Schauplatz, an dem Kälte, Hunger und Arbeit dominieren. Die wuchtige Stadtmauer, der brennende Kalkofen im Hintergrund und die Zypressen weisen die Landschaft eindeutig als mediterran inspiriert aus und führen nach Italien.

Diese Malweise praktizierte auch **Nicolaes Berchem**, der zahlreiche „idyllische südliche Landschaften in goldenem Abendlicht“²⁵⁴ schuf. Er war ein äußerst produktiver Maler, von dessen Hand doch immerhin auch einige Winterlandschaften stammen, die er hauptsächlich in den jungen Jahren zwischen 1647 und 1652 in Haarlem malte.²⁵⁵ In seinen Bildern konvergieren italienische und holländische Elemente auf höchst artifizielle Weise.

Die *Eisfläche bei einer Stadt*, 1647, heute im Rijksmuseum in Amsterdam (Abb. 71), ist die älteste Winterlandschaft von Berchem und führt die Eigenart seiner Malerei exemplarisch vor Augen. Auf einer zugefrorenen Wasserfläche neben der monumentalen Stadtmauer sind einige Männer zu sehen, die offenbar im Begriff sind, schwere Fässer auf einen Handschlitten zu laden, um sie dann anschließend auf der Eisfläche zu transportieren. Die Szene ist düster, der Himmel mit dunkelgrauen, bedrohlichen Wolken überzogen. Die ruinöse Architektur ist

²⁵⁴ Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 225.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 225.

mit deutlichen Kennzeichen des Verfalls versehen, bereits von Moos und Gras bewachsen und vermittelt einen verwahrlosten Eindruck. Da davon ausgegangen wird, dass Berchem Italien nur aus zweiter Hand kennenlernte, folglich selbst nie dort war, sind die italienisch anmutenden Motive, die er in seinen Bildern adaptierte, unter anderem auf Asselijns italienische Erfahrungen zurückzuführen. In Anlehnung an ihn entstand wohl die bilddominierende, in die Tiefe fluchtende monumentale Stadtmauer, die an die Tradition der italienischen Ruinenlandschaften anknüpft. Die Landschaft selbst ist Schauplatz stiller Arbeit und ausgestorbener Ruhe geworden.

Berchems 1652 entstandene Züricher *Winterlandschaft* (Abb. 72) wird von einem grellen, südländischen Licht beleuchtet und kontrastiert stark mit der verschneiten Landschaft und den schweren, unheilverkündenden dunklen Wolken, die nahezu den gesamten Himmel verdecken. Lediglich ein winziges Stück blauer Himmel blitzt links oben hervor, und das übernatürliche, verklarte Licht erhellt die Landschaft. Der Maler modellierte die friedvolle Koexistenz von Mensch und Tier mittels einer effektvollen schlaglichtartigen Beleuchtung und ließ sie zum Greifen plastisch erscheinen. „Tatsächlich ordnen sich die tierischen und menschlichen Akteure zu einer fast stilllebenartig arrangierten Gruppe, die solcherart zum Träger romantisch verklärter Vorstellungen vom Leben im Süden wird.“²⁵⁶ Die Pferde sind ausgespannt, die Gruppe rastet im Schatten der wuchtigen Bogenarchitektur. Es ist nicht eindeutig zu klären, in was für eine Landschaft die Szene eingebettet ist: Hollandtypische Elemente, wie etwa die Windmühle oder der Handschlitten, sind in einer hügeligen, italienisch anmutenden Landschaft integriert, die Bogenarchitektur oder die effektiv beleuchteten, plastischen Pferde sind ebenfalls italienischer Herkunft. Entsprechend dem verklärten italienischen Landleben brachte Berchem in seinen Bildern häufig eine rastende Gruppe unter, die keiner Beschäftigung nachgeht. „Er kam damit der Vorliebe für arkadische und pastorale Darstellungen entgegen, die sich rund um 1650 in den Niederlanden entwickelt hatte.“²⁵⁷ Im Gegensatz zum lichtdurchfluteten Landidyll der italienisierenden Sommerlandschaften tragen die Winterlandschaften etwas Endzeithaftes, Apokalyptisches in sich. Von der Ausgelassenheit des winterlichen Vergnügens bleibt keine Spur, „die Tätigkeiten der Figuren sind ausnahmslos von ernsthafter Natur.“²⁵⁸

²⁵⁶ Wiemann: Die italianisierende Landschaft, in: Kat. Ausst. Stuttgart 2005, S. 215.

²⁵⁷ Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 226.

²⁵⁸ Ebd., S. 226.

6.4. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schien der flämische Einfluss endgültig überwunden zu sein, die holländischen Maler erreichten einen eigenständigen, reifen Ton, der aber als höchst heterogen zu bezeichnen ist.

An dieser Stelle soll **Rembrandts** Kasseler *Winterlandschaft* (Abb. 73) vorgestellt werden, die sich stilistisch nicht ohne Weiteres in die obigen Kapitel einreicht. Rembrandt, den „die damalige Erfindung der ‚modernen‘ Landschaftsmalerei nicht sonderlich beeindruckte“ und der sich folglich „seinen Zeitgenossen nur halbherzig darin anschloss, charakteristisch holländische Landschaften zu malen“²⁵⁹, machte mit diesem Bild eine Ausnahme und schuf eine durchaus holländisch geprägte Landschaft. Die kleinformatige Winterlandschaft vor einer Dorfkulisse ist das einzige bekannte Winterbild in seinem Oeuvre, in dem – gemäß der üblichen holländischen Landschaftspraxis – imaginäre und reale Bildelemente stimmig kombiniert werden. Rembrandts virtuose Lichtregie tritt mit ihren Hell-Dunkel-Werten auch hier zutage. Das von der tief stehenden Sonne kommende Licht beleuchtet partiell die Szene, sodass Schnee und Himmelpartie eine strahlende Qualität erhalten. Der klare Himmel leuchtet in kräftigem Azurblau, zarte Schleierwolken, deren Umrisse im Licht verschwimmen, ziehen vorbei. Der unmittelbare Vordergrund des Bildes ist von wenigen Figuren beherrscht, die zueinander in keinerlei Verbindung zu stehen scheinen. Regungslose Stille geht von ihnen aus. Sie werden „zwar durch sparsame rote Farbtupfer belebt, fügen sich aber ohne Aktion und individuelle Charakterisierung lautlos der schmucklosen Dorflandschaft ein.“²⁶⁰ Auf dem Eis schreitet gemächlich und etwas schwerfällig eine ältere Frau, gefolgt von einem Hund, ein gleichmütig hockender Mann flankiert die Szene links, gegenüber von drei weiteren Figuren auf der rechten Seite. Im Hintergrund sind einzelne, kaum lesbare Gestalten, die sich in der Architektur und der pastos gemalten Umgebung aufzulösen scheinen. Die summarisch gemalte kleine Szene will offenbar nichts erzählen, der lebhafteste, narrative Charakter früherer Winterlandschaften klingt hier nicht einmal ansatzweise an. „Auffällig ist die Stille der Szenerie, ihre Alltäglichkeit, ja eigentlich Nebensächlichkeit.“²⁶¹

Mit flüchtigen, groben Pinselstrichen pastos gemalt, bleiben die einzelnen Pinselstriche für den Betrachter optisch nachvollziehbar. Die verfallenen Dorfhütten verschmelzen in ihrer brauntönigen Konturlosigkeit mit dem Umland. Das Bild weist tonale Qualitäten – insbesondere im Architekturbereich – auf, entbehrt aber nicht der punktuell eingesetzten

²⁵⁹ Schneider: Rembrandts gemalte Landschaften, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 14.

²⁶⁰ Steingräber 1985, S. 221.

²⁶¹ Weber: Winterlandschaft, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 107.

kräftigen Lokalfarben. Es ist zu vermuten, dass Rembrandt sich von Esaias van de Velde *Winterlandschaft mit Bauernhaus* – 1624 entstanden und heute in Den Haag aufbewahrt – anregen ließ, da nicht nur Bildraum und Komposition, sondern auch einzelne Motive, wie etwa die Bäuerin mit ihrem Hündchen, augenfällige Analogien erkennen lassen.

Als federführende Malerpersönlichkeit der Winterlandschaften in der zweiten Jahrhunderthälfte gilt der Amsterdamer Künstler **Aert van der Neer**. Über seine Anfänge ist recht wenig überliefert, da seine künstlerische Ausbildung weitgehend im Dunkeln liegt. Er zählte zu den produktivsten Malern seiner Zeit, der insbesondere Winterlandschaften und „*maanluchten*, vom Mond erhellte nächtliche Landschaften“²⁶² schuf. Zu seinen bevorzugten Themen gehörten „Nachtstücke, beleuchtet vom Mondlicht oder Feuer, Abendlandschaften mit glühenden Sonnenuntergängen und Winterlandschaften. Immer spielt das Wasser, sei es als Fluss oder als See, eine wichtige Rolle. Es widerspiegelt das Licht und führt in die Tiefe.“²⁶³ Stets sind seine imaginären, fantasievollen Landschaften virtuos und mit viel Gespür und großer Sorgfalt auf ihre Lichteffekte hin komponiert. Der sehr dünne, lasierende Farbauftrag lässt die Landschaft in einem seltsamen, mysteriösen Licht erscheinen, hervorgerufen durch viele übereinandergelegte, feine Farbschichten. Der Fokus des Künstlers lag nicht in erster Linie auf der Topografie, sondern auf „den Lichtwirkungen in der Landschaft, den Reflexen von Sonnen- und Mondlicht und den vielfältigen Farbabstufungen in der Natur“²⁶⁴.

Aert van der Neers Oeuvre weist die ungewöhnlich große Anzahl von etwa 150 Winterbildern auf.²⁶⁵ Vermutlich ist diese Quantität auch dem Umstand zu verdanken, dass sich derartige Darstellungen als Experimentier- und Projektionsflächen zum Studium kurioser Lichtverhältnisse bestens eigneten. Die Winterlandschaften kommen weitgehend ohne Schnee aus, das Augenmerk des Malers richtete sich primär auf das Eis und auf die schlittschuhlaufenden Personen²⁶⁶. Die Staffagefiguren sind vorwiegend Bürger und wohlhabende Stadtbewohner, allesamt kaum individualisierte Figuren, zumeist Männer, selten hingegen Kinder und Frauen.

Die spektakulären Lichteffekte sind nicht nach der Natur gemalt, sondern mit dem Ziel, eine dramatische Szene zu konstruieren und eine besondere Stimmung zu erzeugen, von der

²⁶² Büttner 2006, S. 192.

²⁶³ Ten-Doesschate Chu, in: Best. Kat. Lichtenstein 1987, S. 178.

²⁶⁴ Repp-Eckert 1989, S. 39.

²⁶⁵ Bachmann 1982, S. 98.

²⁶⁶ Ebd., S. 31.

Fantasie des Künstlers gelenkt. Die Staffage wird diesem übernatürlich anmutenden Lichtspiel untergeordnet und ohne jegliche koloristische Vielfalt gestaltet; der Himmel avanciert zum eigentlichen Schauplatz des Bildes, „die Erde war nur noch der Träger der Lichterscheinung.“²⁶⁷ Bemerkenswert ist jedoch, dass van der Neer gelegentlich, gerade in seinen Winterbildern, annähernd korrekte Stadtansichten entwarf – wohl auch, um dem Wunsch der Käufer nachzukommen, die gerne die eigene Stadt als Kulisse des fröhlichen Treibens identifizierten. Vermutlich war er kein reisender Künstler, der weit herumgekommen wäre, „denn was auf seinen Gemälden an fremde Städte erinnert, war auch aus Kupferstichen bekannt“²⁶⁸. Die durchgestalteten Bilder mit ihrer glatten Oberfläche erscheinen in imposantem Kolorit.

Da van der Neers Bilder sporadisch und inkonsequent datiert sind, erfolgt ihre zeitliche Einordnung anhand stilistischer Merkmale und der Figurenkostümierung. Die älteste Winterlandschaft wird auf 1642 datiert, einige weitere stammen aus den Jahren zwischen 1641 und 1653.²⁶⁹ Ab den 1650er Jahren fehlt die Datierung meistens gänzlich. Häufig ist also nur eine Annäherung möglich, die ein Vorher und Nachher unterscheiden lässt, ohne dass das Entstehungsjahr genau bestimmt werden könnte.²⁷⁰

Die aus der frühen Schaffensphase, von 1645 stammende *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern* (Abb. 74) im Privatbesitz präsentiert sich noch weitgehend traditionell: Eine weite, lichtüberflutete Landschaft erstreckt sich im hellen Sonnenschein. Vor einer Stadtkulisse und einer Windmühle breitet sich die ovale, in die Tiefe verlaufende Eisfläche des Kanals aus. In bunter Vielfalt lässt der Maler die Aspekte des winterlichen Lebens zutage treten; das gesamte bereits bekannte holländische Winterrepertoire an Figuren und Tätigkeiten belebt die Landschaft. Obgleich van der Neers Landschaften im Allgemeinen nicht figurenreich sind, bilden die Winterlandschaften eine Ausnahme, „es ist eine andere Bildwelt, in der noch das ältere ‚Wintervergnügen‘ weiterlebt“²⁷¹. Der Maler zeichnete eine niedrige Horizontlinie, der Himmel erscheint bläulich-grau, lässt aber noch nichts von der Dramatik späterer Himmelserscheinungen erahnen. Die auf Erd- und Beigetöne reduzierten Farben dominieren das Kolorit und lassen an die von van Goyen und Ruisdael in den 1630er Jahren praktizierte tonale Malerei erinnern. Diese zurückhaltende Farbigkeit intensiviert sich etwa

²⁶⁷ Ebd., S. 86.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 14.

²⁶⁹ Vgl. Roelofs: *Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 231.

²⁷⁰ Vgl. Bachmann 1982, S. 75.

²⁷¹ Ebd., S. 98.

ein Jahrzehnt später, auch die hier noch deutlich sichtbaren Pinselstriche werden in den späteren Werken glatter und einheitlicher.

Die ebenfalls im Privatbesitz befindliche *Winterlandschaft mit Sonnenuntergang* von 1655/60 (Abb. 75) veranschaulicht exemplarisch die geschilderte Vorliebe des Malers für die Darstellung besonderer Lichtverhältnisse. Eine strahlend klare Landschaft badet im farbigen Glanz, die abgebildeten Gegenstände sind scharf in ihren Konturen umrissen. Die Häuser leuchten fahl im blassen Sonnenlicht, der gelb getönte Horizont und die langen Schatten vermitteln eine Spätnachmittagsstimmung. Die Sonne wird von einer bauschigen Wolke halb verdeckt, ohne dass diese aber deren Leuchtkraft zu rauben vermag. Grelle Lichtstrahlen übergießen die Landschaft, die dadurch nicht nur beleuchtet, sondern mit Licht gleichsam belebt wird. Der silbrige Ton des Himmels wiederholt sich in der Rückstrahlung des spiegelglatten Eises und lässt die Szene erstrahlen. Der subtile Einsatz der Farb- und Lichtperspektive weitet den Raum aus und schafft räumliche Distanz. Die Landschaft ist dicht bevölkert, lediglich die hellen, fast weiß schimmernden Lichtreflexionszonen auf dem Eis sind leer, damit das Licht von keiner Figur gedämpft wird und sich in vollkommener Pracht auf der Eisfläche entfalten kann. Eis und Himmel erweisen sich zusammen als exzellentes Experimentierfeld für diverse Lichterscheinungen und werden dementsprechend großflächig gestaltet.

In den 1660er Jahren setzte Aert van der Neer starke räumliche Diagonalakzente ein, die den Betrachter in die Bildtiefe führen und den Tiefenzug der Landschaft akzentuieren. In dem Baseler Gemälde *Zwei Städtchen an einem zugefrorenen Fluss mit Colfspielern und Eisläufern* (Abb. 76) ist diese Tendenz evident: Ein breiter Wasserkanal, flankiert von zwei gegenüberliegenden Städtchen, erstreckt sich ins Bildinnere. Eine kleine Holzbrücke links verstärkt den räumlichen Eindruck, das Auge gleitet weiter auf die Häuser im Mittelgrund, die – zwischen den laublosen Bäumen mit einer hauchdünnen Schicht Schnee überzogen – zart leuchtend durchschimmern. Die schnelle Abnahme der Größenverhältnisse der Figuren unterstreicht zusätzlich die perspektivische Tiefenwirkung und verleiht dem Bild eindrückliche Räumlichkeit. Wie bei den übrigen Bildern sind Stadt und Landschaft keine topografisch identifizierbaren Orte, vielmehr dienen sie lediglich als frei komponierte Landschaftskulisse. Ein klarer, lichter Himmel mit verhältnismäßig hellen Wolken und ohne allzu dramatisierende Note wölbt sich über der Landschaft.

Die Winterlandschaften der Spätphase zeichnen sich durch kräftige Farbkontraste und „durch eine künstlich hervorgerufene Unruhe“²⁷² aus. In der *Großen Winterlandschaft mit Eisvergnügen bei Sonnenuntergang* von 1660/65 (Abb. 77) tritt wieder einmal die Versiertheit des Künstlers in der Lichtführung zutage. Eine weite, kahle Landschaft öffnet sich im rötlichen Licht der untergehenden Sonne, deren letzten Strahlen die Gegend mit einem silbrig schimmernden Licht durchfluten. Der warme Glanz der Abendsonne spiegelt sich hell auf der Eisfläche und dient als zusätzliche Illuminationsquelle. Mit nuancierter Lichtführung lenkt van der Neer den Blick ins Bildinnere und erfasst mithilfe des Lichtes die gesamte Raamtiefe. Diesen Trick setzte er häufig ein: Der hellste Punkt markiert die größte Entfernung am Horizont, während die Randzonen verschattet sind und die Szene zu umrahmen scheinen, als ströme das Licht direkt aus dem Bildinneren. Die tief am Horizont untergehende Sonne stellt den zentralen Kulminationspunkt dar, auf den hin die Farben und Lichteffekte abgestuft sind. Die Komposition wirkt besonders eindrucksvoll, da Lichtquelle und Fluchtpunkt sich ungefähr decken und dadurch die Illusion entsteht, „die unsichtbaren Lichtstrahlen glitten den Fluchtlinien entlang auf uns zu, und der nach hinten fliehende Raum begegne sich mit dem nach vorn drängenden Licht. So wird der ganze Bildraum zu einem Gefäß des Lichtes.“²⁷³ Mit diesem effektvollen Lichteinsatz erreichte der Maler eine singuläre Tiefenwirkung. Die Figuren, Gebäude und Gegenstände heben sich als dunkle Silhouetten von ihrer Umgebung ab. Für diese späte Stunde scheint die Landschaft recht dicht mit Menschen bevölkert zu sein, die ihrer Tätigkeit nachgehen oder sich einfach auf dem Eis vergnügen. Kräftige Weißhöhlungen setzen lichte Akzente in die von der Abenddämmerung erfasste Landschaft, wie verteilte Leuchtkäfer flimmert der Schnee punktuell in der graugrünen, dunklen Landschaft. Die zusammengeballten dunklen Wolken weit oben am Himmel scheinen einen Sturm anzukündigen. Um die Dramatik der Szene zu steigern, verpasste der Maler dem Himmel häufig für den Winter eher untypische rötlich-schwarze Gewitterwolken. Dass solche Wolken auf dem Winterhimmel meteorologisch schlicht falsch waren, konnte ja jeder anhand der eigenen Erfahrungswerte bestätigen. Nicht aber die Abbildung der Realität stand im Vordergrund, sondern eine stimmungsvolle Darstellung der Dinge im Bild, auf der das Auge gern verweilte.

Zeit seines Lebens dürfte Aert van der Neer nicht von besonders großem Erfolg gesegnet gewesen sein. Dass er mit seinen Bildern auch keine ausreichenden Einkünfte erzielen konnte,

²⁷² Ebd., S. 123.

²⁷³ Ebd., S. 124.

bezeugt ein auf uns gekommenes Inventar, aus dem hervorgeht, dass die Witwe des Künstlers die letzten Lebensjahre in größter Armut verbrachte.²⁷⁴

Die spektakuläre Lichtregie von van der Neer hatte kaum Nachfolger. Ein Maler, in dessen Malerei sich Reminiszenzen an seine Kunst finden, ist **Jan van de Capelle**. Van de Capelle, der in erster Linie als Marinemaler bekannt ist, hinterließ etwa zwei Dutzend Winterbilder, davon ein Dutzend datiert und allesamt zwischen 1652 und 1653 entstanden.²⁷⁵ Die Orientierung van de Cappelles am Frühwerk van der Neers beschränkte sich auf die Gestaltung der Staffage und Gegenstände und umfasste nicht die eindrucksvolle Lichtsituation. So entstanden atmosphärisch dichte, stimmungsvolle Landschaften, allerdings ohne das Pathos und die Erhabenheit der van der Neerschen Kunst. Die Figuren sind der Landschaft untergeordnet und in ihrem Kampf gegen die Witterungsverhältnisse und Kälte dargestellt. Ganz im Gegensatz zur tummelnden Menschenmenge Avercamps gestaltete Jan van Capelle seine Winterlandschaften weitgehend menschenleer, oder er kam mit wenigen Staffagefiguren aus. Dies ist umso interessanter, als die Kunstsammlung van de Capelles – eine Sammlung, die doch von einer gewissen künstlerischen Wertschätzung zeugt – etwa 900 Zeichnungen von Avercamp beinhaltet. Seine Kompositionen wirken harmonisch und ausgeglichen und sind von einer eigenartigen Stille durchdrungen.

Die Amsterdamer *Winterlandschaft* von 1650/55 (Abb. 78) zeigt einen frostigen, kalten Wintertag. Die Gegend verharrt im Schweigen, alles wirkt starr und unbewegt. Die breite Eisfläche, auf der einige wenige in sich gekehrte Figuren – Bauern und Fischer – ihr Tagewerk verrichten, ist von kleinen verfallenen Bauernhäusern umrahmt. Der Blick gleitet auf der glatten Eisoberfläche ungestört in die Bildtiefe. Um den perspektivischen Effekt zu intensivieren, griff der Maler auf das traditionelle Motiv der Holzbrücke zurück, das dem Betrachter einen weiteren Ausblick in die ferne Landschaft gewährt. Es herrscht eisige Kälte, und mit eingezogenen Köpfen beeilen sich die Menschen, dabei gegen Wind und frostige Kälte ankämpfend. Obwohl die Figuren malerisch klar artikuliert sind, ordnen sie sich dennoch gänzlich der Natur unter. Kein roter oder gelber Akzent wird in der Kleidung gesetzt, der sie von der Landschaft absetzen könnte. Diese untergeordnete Rolle des Menschen gegenüber der Natur kommt auch in seiner Tätigkeit zum Tragen, mit der er versucht, die Natur zu bezwingen: Die Fischer in der Bildmitte schlugen gerade ein Loch, um ihrer Beschäftigung auch in frostigen Zeiten nachkommen zu können, und eine Frau weiter rechts,

²⁷⁴ Vgl. Ten-Doesschate Chu, in: Best. Kat. Lichtenstein 1987, S. 178.

²⁷⁵ Vgl. Stechow 1968², S. 95.

eingehüllt in dicker Kleidung, wartet mit einem wohl mit Proviant beladenen Handschlitten auf ihren Mann, der sich mit einem Fass auf den Schlitten zubewegt. Vom vergnüglichen Amusement ist hier weit und breit keine Spur. „Das eigentliche Thema der ungefähr zwanzig Winterlandschaften, die Jan van de Capelle hauptsächlich in den frühen 1650er Jahren malte, sind die Natur, die sich im festen Griff der Elemente befindet, und die magische Wirkung des Lichts, mit der diese winterliche Stimmung betont wird.“²⁷⁶

Mit den ergreifenden Kompositionen von **Jacob van Ruisdael** findet die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhundert ihren krönenden Abschluss. Ruisdael „wuchs zu einer Zeit auf, in der die Landschaftskunst in Holland [...] eine hohe Reputation genoss“²⁷⁷. Er war ein Neffe des erfolgreichen Haarlemer Landschaftsmalers Salomon van Ruysdael und lebte selbst bis 1656 in Haarlem, danach übersiedelte er nach Amsterdam. Von ihm stammen überwiegend kleine Formate, gleichwohl vermitteln seine überhöhten Darstellungen der heimischen Gegenden eine gewisse Monumentalität. Die klar komponierten, thematisch vielfältigen Landschaften erstrecken sich über das gesamte Spektrum der holländischen Landschaftstypen. Ruisdael war bemüht, die Möglichkeiten der Gattung voll auszuschöpfen, wobei sein Wechsel nach Amsterdam auch in seinem künstlerischen Schaffen abzulesen ist: Während in der Haarlemer Zeit Dünen und Waldlandschaften dominierten, so erweiterte sich sein Repertoire nach der Übersiedlung nach Amsterdam um Gebirgs-, Seepanorama- und Winterlandschaften. Seine klar strukturierten Landschaften haben bilddominante Motive, die die einfachen Naturelemente ins Erhabene steigern.

Jacob van Ruisdael malte etwa fünfundzwanzig kleinformatige Winterlandschaften die durchwegs undatiert sind.²⁷⁸ Anzunehmen ist jedoch, dass „die von düster-schweremütigen Gedanken an die Vergänglichkeit alles Irdischen geprägten Winterbilder“ allesamt aus der Amsterdamer Zeit stammen, überwiegend sogar vom Ende der 1660er Jahre an, „als seine Arbeitskraft infolge von Krankheit nachgelassen hatte. Mit den ‚Lebensaltern‘ gleichgesetzt, symbolisiert der Winter unter den vier Jahreszeiten die letzte Phase des Lebens, das Alter und den Tod“²⁷⁹. Tatsächlich erkrankte der Maler 1667 schwer und etwa zehn Jahre später erneut, ohne je wieder vollständig zu genesen.²⁸⁰ In dieser Phase wandte er sich intensiv den Winterlandschaften zu. Kälte und Kargheit manifestieren sich in seinen vorwiegend

²⁷⁶ Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 243.

²⁷⁷ Kat. Ausst. Hannover 2011, S. 203.

²⁷⁸ Vgl. Ten-Doesschate Chu, in: Best. Kat. Lichtenstein 1987, S. 226.

²⁷⁹ Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 239.

²⁸⁰ Vgl. Schmidt 1981, S. 10.

menschenleeren Landschaften, nachdem die feierliche Sonntagsstimmung mit amüsierendem Volk endgültig von der Bildfläche verbannt ist. Stattdessen dominiert die melancholische Stille der einsamen, unwirtlichen Gegend. Den wenigen Akteuren kommt eine marginale Rolle zu, das Augenmerk gilt nun der Landschaft und ihren atmosphärischen Qualitäten.

Die Amsterdamer *Winterlandschaft* von 1665 (Abb. 79) vermittelt einen schwermütigen und düsteren Eindruck, mächtige Wolkenmassen verdichten sich zu einer unheilvollen Konfiguration. Ruisdael operiert mit starken Kontrasten: Am Rande der nahezu tiefschwarzen, bleiernen Wolken schimmern punktuell die grellen Lichtstreifen der untergehenden Sonne durch, färben den Himmel mit ihrem weißgelben Licht und beleuchten fleckenweise die Gegend. Die Landschaft wird von einem emporragenden Gebäude dominiert, umgeben von einfachen, schneebedeckten niedrigen Hütten. Zwischen den Häusern führt ein vereister Weg in das Bildinnere, einen starken diagonalen Akzent setzend. Der Betrachter befindet sich nun in Augenhöhe mit den wenigen winzigen, melancholisch und introvertiert wirkenden Figuren, die farblich mit der Landschaft zu verschmelzen scheinen. „The human presence in this painting is represented only by a handful of small figures whose seeming insignificance magnifies the grandeur and mercilessness of mother nature.“²⁸¹

Das Münchener Gemälde *Winter im Dorf* (Abb. 80) ist in seiner Grundstimmung dem Amsterdamer Bild verwandt und suggeriert die gleiche Einförmigkeit und Schwermut. Die kontrastreiche Szene erscheint gespenstisch und farblos. Die Gegend wirkt öde und verlassen, zwei winzige Rückenfiguren schreiten gleichmütig auf der dämmerigen Straße. Nach den Lichtverhältnissen zu urteilen, ist es bereits nach dem Einbruch der Abenddämmerung; die ganze Landschaft ist mit dem trüben Schatten des Halbdunkels überzogen, stellenweise leuchtet der Schnee schmutzigweiß auf und setzt helle Akzente in die sonst düstere Landschaft. Ruisdael hält ein Stück trübseliges, finsternes Stück Landschaft fest, das durch die dunkle Farbpalette unterstrichen wird. Mächtige schwarze Wolken bedecken den Himmel und verbreiten eine gespenstische Atmosphäre. Die völlige Negierung der Farben, die Reduktion der Figurenanzahl auf ein Minimum bzw. die maximale Einschränkung ihrer Tätigkeit, die kahle, ausgestorbene Gegend lassen die Landschaft erstarrt, statisch und melancholisch wirken. Die beklemmende Trostlosigkeit, die beinahe greifbare Tristesse soll in späteren Bildern Ruisdaels der abgeklärten, erhabenen Schwerelosigkeit der Flachlandschaften weichen.

²⁸¹ Suchtelen: Catalogue, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 118.

Ruisdael, der „die Erhabenheit der Natur im Detail suchte“²⁸² schuf ab den 1670er Jahren einige kleinformatige, intime Winterlandschaften von beträchtlicher Weite, häufig mit dem archetypischen holländischen Motiv der Mühle. Die stillen, verlassen Szenen zeichnen sich durch schlichte, unspektakuläre Motivik aus und weisen einen niedrigen Betrachterstandpunkt auf. Die imposante Pariser *Winterlandschaft mit Windmühle* von 1670/75 (Abb. 81) ist hell gehalten und strahlt eine friedliche Stimmung aus, wenngleich von Heiterkeit keine Rede sein kann. Die Landschaft ist in ihrem Gesamteindruck weniger bedrohlich, das harmonische, von Grau und Blau dominierte Kolorit strahlt eine stille, friedvolle Atmosphäre aus. Dunkelblaue Wolken beherrschen den ausgedehnten Himmel, die weite, offene Landschaft ist schneebedeckt, in der Ferne ist die verschwommene Silhouette einer Stadt zu erahnen, allerdings derart konturlos, dass der Eindruck entsteht, die Landschaft gleite nahtlos in den Himmel hinüber. Die sanfte, weniger kontrastreiche Malweise ist für Ruisdaels spätere Malerei ohnehin charakteristisch.²⁸³ Die Komposition wird nicht durch starke Diagonalkontraste bestimmt, wie die Amsterdamer und Münchener Gemälde, vielmehr dominiert hier das Horizontale, die flache, weite Plattlandschaft, ohne scharfe Kanten oder Unterbrechungen. Rechts auf einem kleinen Abhang ragt eine Windmühle majestätisch über die Landschaft hinaus und hebt sich von dem wolkenverhangenen Himmel ab; die effektvolle Inszenierung in dramatischer Untersicht steigert ihre mächtige Wirkung.

Ein in seiner Grundstimmung dem Pariser Bild verwandtes Gemälde ist die *Winterlandschaft mit Windmühle* (Abb. 82). Der kalte Spätnachmittag ist im kleinformatigen eindrucksvollen Winterbild meisterhaft eingefangen. Die Landschaft ist ins fahle Licht der untergehenden Sonne getaucht, Wolken und Schnee leuchten in letzten Sonnenstrahlen auf. Die Landschaft ist schneebedeckt, die lehmfarbene Erde schimmert stellenweise rostig durch die dünne Schneeschicht. Der wolkenverhangene Himmel korrespondiert mit der schneebedeckten, ernsten Landschaft. Den vereinzelt, winzigen Figuren gelingt es nicht, die Landschaft mit Leben zu füllen, im Gegenteil, die menschliche Präsenz unterstreicht in ihrer Isoliertheit die Einsamkeit der Gegend. Hinter den Dächern ragt eine erhöhte Windmühle stolz empor, eine im Format etwas bescheidenere Reminiszenz auf die wohl berühmteste Landschaftsikone Ruisdaels: die *Mühle von Wijk bei Duurstede*.

Das Abklingen der Tradition der Winterlandschaften setzte mit den 1670er Jahren ein. Die holländische Malerei geriet zunehmend unter den Einfluss der französischen Hofkunst und

²⁸² Schneider: Rembrandts gemalte Landschaften, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 39.

²⁸³ Vgl. Roelofs: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 239.

verlor ihre Vorrangstellung. Dass sich die Maler nach und nach vom Thema abwandten, ist einerseits mit der allgemein sinkenden Nachfrage zu erklären, andererseits auch mit dem Ableben einer Generation, die sich malerisch intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt hatte. Salomon van Ruysdael starb 1670, Adriaen van de Velde 1672, Aert van der Neer 1677, Jan van de Capelle 1679, Jacob van Ruisdael 1682, Nicolaes Berchem 1683, Jan van Goyen – sogar bereits – 1656.²⁸⁴ Um 1680 war die Winterlandschaft nicht mehr das favorisierte Thema der Künstler und Kunstkäufer. Die idealisierte mediterrane, klassische Landschaft geriet zunehmend in die Käufergunst.

²⁸⁴ Vgl. Suchtelen: *The Dutch Winter Landscape in the Seventeenth Century*, in: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 70.

7. Die Bedeutungsdimension der Winterlandschaften

Die ursprüngliche monatsbildliche Einbindung der Winterlandschaften implizierte stets eine allegorische Bedeutungsebene. Die Natur war im Sinne der theologisch-kosmologischen Weltbetrachtung als Teil eines übergeordneten heilsgeschichtlichen Ganzen aufzufassen und als solche eine Herberge moralischer Botschaften. Das abschließende Kapitel befasst sich mit der Frage, ob die Winterlandschaften als symbolisch aufgeladene Handlungsbühne des 17. Jahrhunderts aufzufassen sind.

In der heutigen Forschung ist es noch immer ein heftig diskutiertes Thema, ob und inwieweit sich die holländischen Werke des Goldenen Zeitalters im Sichtbaren erschöpfen. Die zentrale Frage zielt auf das Vorhandensein eines versteckten Sinngehaltes, eine anspielungsreiche Bedeutungsebene ab, die den Bildern zugrunde liegen soll. Ob die holländische Malerei als beschreibende oder als erzählende Kunst zu werten sei, wurde stets kontrovers diskutiert und teilt die Kunsthistoriker in zwei Lager. Das eine Lager plädiert vehement für einen tieferen Sinngehalt und behauptet, dass die holländische Malerei vor dem Hintergrund der beiden Aspekte zu betrachten sei, die die Malerei des 17. Jahrhunderts bestimmten: das Horazische Prinzip *docere et delectare* (*belehren und unterhalten*). Diese Anleitung zur Bildbetrachtung zielt einerseits auf die kontemplative Haltung des Betrachters, gleichzeitig aber auch auf die aufmerksame Rezeption des Bildgegenstandes und die Reflexion über die Botschaft des Bildes. 1967 postulierte Eddy de Jongh die These, die niederländische Malerei bilde nicht lediglich einen Ausschnitt einer vermeintlichen Alltagswirklichkeit und Realität ab, sondern diene zugleich als Fassade verborgener Sinnschichten. Die gewöhnlichen Themen seien lediglich ein Deckmantel, der im Sinne der christlich-calvinistischen Ethik moralische Botschaften verhülle, die mittels emblematischer Literatur zu entschlüsseln seien.²⁸⁵ Nach seiner Auffassung bestand die Aufgabe der Malerei darin, „moralisch belehrende Inhalte hinter einer schönen realistischen Hülle versteckt dem Publikum nahezubringen“²⁸⁶. Um seine Argumentation zu verdeutlichen, operierte er mit dem neu geprägten Begriffspaar Realismus–Scheinrealismus, indem er die Form vom Inhalt trennte:

In zahllosen Gemälden kommen Gegenstände vor, Realia, die bedeuten was sie sind, aber auch noch etwas anderes. Sie verweisen auf etwas außerhalb des Bildes. Das betrifft niemals die ganze

²⁸⁵ Zinne – en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw, Amsterdam: Nederlands Openbaar Kunstbezit, 1967.

²⁸⁶ North 2001², S. 7.

Darstellung, aber meistens einige bestimmte Details. Daneben können in demselben Bild auch unverhüllte Dinge vorkommen.²⁸⁷

Jonghs Ansatz hatte weitreichende Folgen für die spätere kunsthistorische Forschung. Josua Bruyn fasste die holländische Malerei als *visual language* auf. Ihm zufolge haben Landschaften sowohl in ihrem Gesamterscheinungsbild als auch in Bezug auf die einzelnen Motive eine zweite Bedeutungsdimension.²⁸⁸ Gleichzeitig wird der Realismusgehalt, der naturgetreue, malerisch dokumentierende Charakter der Bilder hinterfragt: Der vermeintliche Realismus – gemäß der im 19. Jahrhundert gängigen Betrachtungsweise – entpuppt sich als Scheinrealismus, der von einer verborgenen Bedeutungsdimension überlagert wird.

In der Emblematik wie in der Literatur des 17. Jahrhunderts wurden viele Landschaftselemente kosmologisch, theologisch oder didaktisch-moralisierend gedeutet: Bäume galten als Symbole des Menschenlebens, ein gefällter oder abgestorbener Baum bedeutete den Tod, während der tote Baum, aus dessen Wurzeln neue Triebe schießen, den Kreislauf des Lebens darstellen konnte. Der fließende Bach oder Wasserfall war schon in der Bibel ein feststehender Topos für die Vergänglichkeit des Lebens.²⁸⁹

Die Kritik an der These des Scheinrealismus kam verhältnismäßig rasch. „Wie ein Paukenschlag“²⁹⁰ wirkte Svetlana Alpers Publikation *The Art of Describing* Mitte der 1980er Jahre, in der sie die Deutungsperspektive hinterfragt. Alpers weist zwar – zusammen mit de Jongh – „die radikal reduktive Betrachtung der niederländischen Malerei als Spiegel der Wirklichkeit“²⁹¹ zurück, erachtet jedoch die holländischen Bilder nicht als gemalte Embleme ohne Text und findet, dass „de Jongh zu einer gegensätzlichen Position über[geht], die gleichermaßen reduktiv ist. Nun ist die Bedeutung alles, und die Bilder sind nur Mittel, sie zur Erscheinung zu bringen.“²⁹² Alpers lehnt die strikten Entweder-Oder-Ansätze ab und versucht, zwischen den beiden konträren Positionen zu vermitteln:

Wenn es denn einen Schleier zwischen Bild und Bedeutung, wenn es ein indirektes Moment in diesen Werken gibt, dann ist es, im täuschenden Charakter der Darstellung selbst zu suchen. Da ist eine geschickte Hand am Werk, die eher ein aufmerksames Auge als einen gelehrten Geist beschäftigt.²⁹³

²⁸⁷ Ebd., S. 8.

²⁸⁸ Vgl. Bruyn: *Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings*, in: Kat. Aust Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, S. 84.

²⁸⁹ Repp-Eckert 1989, S. 43.

²⁹⁰ Giltaij/Beck/Ex (u.a.): Vorwort, in: Kat. Ausst. Rotterdam – Frankfurt a.M. 2004/2005, S. 7.

²⁹¹ Alpers 1998, S. 375.

²⁹² Ebd., S. 375.

²⁹³ Ebd., S. 381.

Peter Hecht versuchte im Rahmen der Ausstellung *De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff* 1989 in Amsterdam das Kunstwerk selbst „als Ausdruck einer bestimmten künstlerischen Intention“²⁹⁴ wieder im Mittelpunkt zu stellen und vertrat die Ansicht, dass „die Maler die Sujets vorrangig ihrem charakteristischen Stil und ihrer besonderen Kunstfertigkeit entsprechend aus[wählten], ohne diese zwangsläufig mit tieferen Bedeutungen zu versehen.“²⁹⁵

Über die erste, gegenständliche Ebene hinausgehend kann demnach auch die Landschaft eine Projektionsfläche und Träger anderer Bedeutungsschichten sein. Büttner zufolge „steht jeder dargestellte Gegenstand allegorischen Betrachtungen und unterschiedlichen Deutungen offen“²⁹⁶. Auch Hedinger meint in der holländischen Naturschilderung „hintergründige Botschaften“ zu erkennen, „die Landschaften lassen sich emblematisch und politisch ansehen, sie handeln von patriotischem Stolz und religiösen Tugenden“²⁹⁷, die aber nicht zwangsläufig in jedem Gemälde zu finden sein müssen.

Bruegels facettenreiches Werk ist geradezu prädestiniert für die Interpretation derartiger Sinnesschichten, seine religiösen, vermeintlich oder tatsächlich politisch motivierten Bilder bieten sich vorzüglich als Projektionsfläche diverser Botschaften an. Oft wird angenommen, dass „Bruegel auf die zunehmende Gewalt der spanischen Fremdenherrschaft in den Niederlanden“²⁹⁸ reagierte und dass er „mit seinen atmosphärischen Landschaften eine differenzierte politische Allegorik“²⁹⁹ transportierte. Dies klingt in Anbetracht der politischen Situation plausibel, doch es werden nicht selten auch historisch schlichtweg falsche Parallelen gezogen, wie etwa Bruegels vermeintlicher bildlicher Kommentar zu den Grausamkeiten der spanischen Truppen des Herzogs von Alba.³⁰⁰

Nicht nur die religiösen Landschaften Bruegels sind heiß diskutiert, auch die profanen Themen bieten reichlich Stoff für die Debatte. Die zweite Stichfassung von *Die Eisläufer vor dem St. Georgstor zu Antwerpen*, verlegt von Johannes Galle am Anfang des 17. Jahrhunderts, versieht den Stich mit einer dreisprachigen Überschrift in Latein, Französisch

²⁹⁴ Giltaij/Beck/Ex (u.a.): Vorwort, in: Kat. Ausst. Rotterdam – Frankfurt a.M. 2004/2005, S. 7.

²⁹⁵ Ebd., S. 7.

²⁹⁶ Büttner 2011, S. 19.

²⁹⁷ Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 11.

²⁹⁸ Papenbrock 2001, S. 112.

²⁹⁹ Ebd., S. 112.

³⁰⁰ Zu beachten gilt es hierbei jedoch, dass der Herzog von Alba erst im Jahre 1567 vom Philipp II. in die Niederlande entsandt wurde, vermutlich kurz danach, als die politisch interpretierten Bilder Bruegels, wie etwa *Der Bethlehemische Kindermord* oder *Die Volkszählung zu Bethlehem*, entstanden

und Flämisch: *Lubricitas vitae humanae, Die Schlüpfrigkeit des menschlichen Lebens, De slybberachtigheyt van 's menschen leven*. Die Unsicherheit, die Rutschigkeit des menschlichen Lebens – ein durchaus ambivalenter, doppeldeutiger Titel moralisierenden Charakters impliziert das Trügerische des Diesseits und soll als Warnung vor den ständig lauernenden Gefahren gelesen werden. Ertz vertritt die Auffassung, dass das genrehafte Motiv des Eislaufens stets auf die Möglichkeit des Eisbrechens anspielt und in der Emblematis seit alters her die Unsicherheit des menschlichen Lebens symbolisierte.³⁰¹

In einer späteren Auflage wurde die Szene mit einer moralisierenden Botschaft versehen, die ziemlich klar Position bezieht: „So fährt man auf dem Eis [...]. Lernt an diesem Bild, wie wir in der Welt fahren und unseren Weg schlingern, der eine toll, der andere weise. So ist die Vergänglichkeit viel brüchiger als das Eis.“³⁰² Es klingt nach einer klaren Anweisung, wie der Betrachter das Bild zu interpretieren habe, das Eislaufen wird hier „zum Gleichnis menschlichen Gebrechens und irdischer Unsicherheit“³⁰³. Auch Stechow sieht die Inschrift durch die dargestellte Handlung bestätigt.³⁰⁴ Allerdings sollte man nicht außer Acht lassen, dass die Zeilen erst in einem zweiten Schritt zur Illustration hinzugefügt wurden und nicht von Bruegel stammen. Die Inschrift belegt aber zumindest, dass bereits im 17. Jahrhundert auch eine solche Lesart möglich und üblich war und nicht nur ein Konstrukt der heutigen erklärungsfreudigen Forschung ist.

Auch das Gemälde *Schlittschuhläufer mit Vogelfalle* hat zu den unterschiedlichsten Deutungen Anlass gegeben. Stechow befürchtet, man könne das Bild auf den ersten Blick als *bloße* Landschaft interpretieren, wo doch die Vogelfalle an solch prominenter Stelle platziert sei und „sich von der beschneiten Umgebung rechts im Vordergrund abhebt“, und er stellt fest: Dies „hatte sicherlich für Bruegels Zeitgenossen eine ebenso hervorragende Bedeutung, auch wenn sie uns jetzt entgeht“³⁰⁵. Sie sei als eine monumentale Warnung vor Unsicherheiten zu deuten, die gedankenlosen Schlittschuhläufer dürfen den Betrachter nicht täuschen, denn die Gefahr sei omnipräsent und könne jeden ungeahnt, ähnlich wie die Vogelfalle zuklappe, treffen. Auch „die riesige Krähe in der oberen Bildecke rechts ist viel zu auffällig, um nichts anderes darzustellen als eben einen Vogel“³⁰⁶. Krähen galten als unheilbringend und standen gewöhnlich für den Tod. Durch die Kombination beider Motive

³⁰¹ Vgl. Ertz: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Kat. Ausst. Essen – Wien 2003, S. 185.

³⁰² Penot: Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011, S. 192.

³⁰³ Ebd., S. 192.

³⁰⁴ Vgl. Stechow 1977, S. 107.

³⁰⁵ Ebd., S. 107.

³⁰⁶ Ebd., S. 107.

wird die Botschaft, die die Allgegenwart und Unvorhersehbarkeit des Todes verdeutlicht, besonders brisant. Man darf jedoch annehmen, dass Bruegel seine Bilder nicht ausschließlich zum Zweck der Vermittlung von Botschaften malte, denn

Bruegel hat sich nur durch seine Bilder mitgeteilt. Keine schriftlichen Zeugnisse, keine Erklärungen, nicht einmal über das Werk, geben mit Sicherheit Auskunft darüber, ob er irgendeine Botschaft politischer, sozialer oder philosophischer Art übermitteln wollte. Gewiß sind alle diese Ideen in seinen Bildern zu finden, aber ohne dass man in irgendeinem Bereich eine bestimmte Parteinnahme ableiten könnte.³⁰⁷

Roelofs schreibt derartige Einzelheiten wiederum auf das Konto des Detailrealismus und der scharfen Beobachtungsgabe von Bruegel, der realistische Details aus dem flämischen Dorfleben in erster Linie mit dokumentarischer Absicht festhalten wollte.³⁰⁸ Ob die moralisierende Lesart in den Bildern stets mitschwang oder die Details allein als Requisiten im winterlichen Bildrepertoire dienten, lässt sich nicht entscheiden, womöglich ist beides nicht einmal voneinander zu trennen. Denn solche Vogelfallen waren tatsächlich Teil der damaligen holländischen Lebensrealität, wie die Schlittschuhläufer selbst. So gesehen kann dem Maler auch die dokumentierende Absicht ohne jeglichen Hintergedanken zugebilligt werden. „Bei derartig konträren Überlegungen wird also sichtbar, welche weit gefächerte Interpretationsmöglichkeiten sich doch für den selbigen Bildgegenstand bieten und alle für sich Evidenz beanspruchen.“³⁰⁹ Wichtig ist, keine generalisierende und simplifizierende Lesart zu entwerfen, weder in einer rein realistischen Auffassung unter Ausschluss jeglicher Bedeutungsdimensionen, noch in der Annahme, die Bilder seien allesamt als äußere Gestalt von verschlüsselten Botschaften entstanden, einzig mit der Absicht, den Betrachter über die gefährlichen Seiten des Lebens zu unterrichten.

Hedinger interpretiert in den Bildern von van de Venne oder Avercamp „das harmonische Miteinander der Stände und [den] Wohlstand“³¹⁰ als eine politische Allegorie, die als visueller Ausdruck der friedlichen Akzeptanz unterschiedlicher Gesellschaftsschichten dienen sollte. Dies mag grundsätzlich seine Richtigkeit haben, birgt aber auch die Gefahr in sich, Bilder, die womöglich die damaligen realen gesellschaftlichen Strukturen authentisch abbilden wollten, zu politischen Allegorien zu überhöhen. Die einfachen Kompositionen der tonalen Malerei sollen hingegen „auf holländische Tugenden wie Anspruchslosigkeit, Bescheidenheit und

³⁰⁷ Robert-Jones 1997, S. 33.

³⁰⁸ Roelofs 2009, S. 35.

³⁰⁹ Henkel 1996, S. 111.

³¹⁰ Hedinger: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei, in: Kat. Ausst. Berlin 2001/2002, S. 14.

Einfachheit“³¹¹ anspielen. Zu bedenken gilt, dass diese Landschaften die Gesamtstimmung der flachen, weitläufigen Polderlandschaften in ihrer zurückhaltenden, subtilen Farbigkeit recht stimmungsvoll einfangen – Grund genug für den Künstler, diese Malweise zu praktizieren.

Ebenso heikel verhält es sich mit Aert van de Neers übernatürlich beleuchteten, imaginären Landschaften. Ob sie tatsächlich im Sinne einer Lebensallegorie metaphorische Manifeste des menschlichen Lebensweges sind, der „am Ende [...] schließlich [von der] goldene[n] Sonne“³¹² durchbrochen wird, oder ob der Maler schlichtweg von den übernatürlich anmutenden, fantastischen Lichtverhältnissen fasziniert war, ist schwer zu bestimmen. Aufschlussreich erscheint diesbezüglich der Einwand, dass van de Neer sich nicht nur Sonnen- und Mondlandschaften, sondern auch Waldbränden und Feuersbrünsten gewidmet hatte – ein Hinweis darauf, dass er von den kuriosen Lichterscheinungen fasziniert und weniger an geheimen Botschaften im mystischen Mondlicht interessiert war.

Um die holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts wird nicht selten eine Art Ratespiel betrieben. Die Frage lautet paradoxerweise nicht: „Was sehen wir?“, sondern: „Was sehen wir nicht?“ Was könnte der Maler versteckt haben, das es zu suchen, zu finden und zu deuten gilt? Dies mag eine höchst abenteuerliche und faszinierende Herausforderung voller Überraschungen sein, doch die formelhafte Anwendung dieser Methode ist nicht immer sinnvoll. Solche Bedenken äußert im Grunde auch Alpers in ihrer oben zitierten Publikation. Sicherlich rührt die intensive Auslegungslust auch von den in der emblematischen Literatur vorgegebenen Interpretationsanleitungen her, doch es wäre ikonografische Borniertheit zu behaupten, dass der Winter stets mit dem Tod gleichzusetzen sei, das Eis auf Schlüpfrigkeit und ungeahnte Gefahren hinweise und Wasser und Wolken für die Vergänglichkeit des Lebens stehen. Freilich ist die einfache Fragestellung nach tieferen Sinnesschichten nicht an sich prekär, die Problematik liegt eher in der Absurdität, eine exklusive Deutung erzwingen zu wollen. Das Vorhandensein einer allegorischen Bedeutung ist gerade in der Landschaftsmalerei problematisch und schwer nachzuweisen – was allerdings nicht das Gegenteil beweist. Das völlige Negieren eventueller tieferer moralischer Botschaften im Bild ist sicherlich genauso falsch wie die verzweifelte *Botschaftsjagd*, die zu einer rigiden Betrachtung der Kunstwerke führt. Nach dem Bildgegenstand, der künstlerischen Absicht oder den verborgenen Bedeutungsschichten zu fragen, ist essenzielle Aufgabe der

³¹¹ Ebd., S. 18.

³¹² Vogelaar: Landschaft mit Steinbrücke, in: Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006, S. 68.

Kunstgeschichtsforschung. Es sollte jedoch kein Zwang bestehen, fündig zu werden, das Bild vermeintlich zu *enträtseln*, fragwürdige Sinnesebenen zu entdecken oder gar beifügen zu müssen. Bilder sind ihrer Beschaffenheit nach grundsätzlich statisch, doch Lesart, Rezeption und Erwartungshorizont des Betrachters sind höchst dynamisch. Deshalb erscheint es sinnlos und kontraproduktiv, die Bildbetrachtung lediglich auf das Dargestellte, optisch Wahrnehmbare reduzieren oder – umgekehrt – dem Bild um jeden Preis eine tiefere Sinnesebene abringen zu wollen. Die beiden Lesarten müssen sich nicht zwangsläufig widersprechen, vielmehr können sie sich im Sinne einer ganzheitlichen ikonografischen Analyse ergänzen. Differenzierte Betrachtung und „vorsichtige Verknüpfung von Form und Inhalt“³¹³ sind allerdings wünschenswert.

³¹³ North 2001², S. 9.

8. Schlussbetrachtungen

Mit der Arbeit wurde angestrebt, die Entwicklungslinien der holländischen Winterlandschaft in der Malerei nachzuzeichnen. Dabei wurde die These aufgestellt, dass die Wiege der holländischen Winterlandschaft auf südniederländischem Boden zu suchen ist, da den frühen Winterlandschaften in Bruegels, später Mompers oder Valckenborchs Malerei keine parallelen Entwicklungen in Holland gegenübergestellt werden können.³¹⁴ Bruegel tritt mit seiner Brüsseler *Winterlandschaft mit Vogelfalle* (Abb. 26) eine regelrechte Lawine in der Winterdarstellung der flämischen Malerei los. In der Folge befasst sich eine Reihe flämischer Künstler mit der neuen Thematik. Diese Maler orientieren sich ausnahmslos an Bruegel und führen seine Kunst fort, ohne jedoch ihre eigenen künstlerischen Besonderheiten aufzugeben.

Gestört durch die politischen Ereignisse, verlagert sich der geografische Schwerpunkt der Gattung aus dem flämischen in den holländischen Raum. Aufgrund religiöser und politischer Verfolgungen emigrieren zahlreiche flämische Künstler in die nördlichen Provinzen, wo sie weiterwirken. Sie bringen zwar ihre eigene Darstellungstradition mit, sind aber zugleich auch für neue, holländische Impulse empfänglich. Auf diese Weise entsteht eine Synthese der beiden Traditionen, die aktive künstlerische Rezeption und Adaption neuer Einflüsse führt zu einem neuen Phänotyp der Landschaft.

Die Winterlandschaft etabliert sich rasch in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Ab den 1620er Jahren lassen sich Tendenzen beobachten, die sich von der *typisch flämischen* Ausdrucksform ab- und zur *typisch holländischen* hinwenden. Diese morphologische Evolution manifestiert sich in der Reduktion von Farbpalette und Figurenanzahl, in der kontinuierlichen Absenkung der Horizontlinie und in der Schlichtheit und Klarheit der Komposition. Die Szenen werden zurückhaltender, stiller und intimer. Dieser Entwicklungsprozess legt den Grundstein für die tonale Malerei. Die Neuerungen, die anfangs noch zaghaft erscheinen, kommen hier zur vollen Entfaltung oder werden gar auf die Spitze getrieben. Die radikale Reduktion des Kolorits und der Staffage, die Konstruktion des Kompositionsraumes durch Diagonalen, die Reduzierung vertikaler Akzente respektive Betonung der Horizontalen sind die Hauptmerkmale des neuen holländischen Idioms. Die figürliche Darstellung tritt nun ganz in den Hintergrund, das Augenmerk richtet sich nicht

³¹⁴ Stechow 1968², S. 84.

mehr auf die Alltagsschilderungen und die jahreszeittypischen Tätigkeiten und Vergnügungen, sondern konzentriert sich vordergründig auf die Natur.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts klingt die Tradition der holländischen Winterlandschaft allmählich ab. Einsame, weite, platte, teilweise heroisch überhöhte oder fantastisch beleuchtete Szenen bilden auf dem Entwicklungsweg der Winterlandschaften im Goldenen Zeitalter den Endpunkt.

Die Arbeit versuchte zu verdeutlichen, dass die Gattung in Holland nicht völlig überraschend aus dem Nichts entstand, sondern auf eine überaus reiche Tradition zurückblickt und in diesem Sinne als Weiterentwicklung der flämischen Winterlandschaft zu betrachten ist. Ein wichtiges Anliegen bestand darin, auf die gemeinsamen Wurzeln hinzuweisen und den regen künstlerischen Austausch sowie die engen Verflechtungen zwischen den südlichen und nördlichen Niederlanden vor Augen zu führen. Es galt aber auch, die Differenzen zwischen Süd und Nord zu konstatieren, ohne dabei eine künstliche Polarität zu schaffen.

Bei allen Ähnlichkeiten und Unterschieden ist es wesentlich zu betonen, dass hier keine Entwicklung im Sinne eines qualitativen Fortschrittes stattfand, vielmehr sind die beiden Traditionen als zwei gleichrangige, wenn auch unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten aufzufassen. Essenziell für die Auseinandersetzung mit dem Thema ist die Sensibilisierung des Betrachters für das grundsätzlich andersartige Erscheinungsbild und die gleichzeitige Zusammengehörigkeit der beiden Traditionen. Abschließend lässt sich dies mit Roberts-Jones treffend zusammenfassen:

Wenn einige Kunsthistoriker in den zu Bruegel hinführenden flämischen Landschaften die Wurzel der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts sehen und andere in ihnen lediglich Kunstgriffe erkennen, wird offensichtlich [...], dass der holländische Realismus nur einen reduzierten, vor dem Motiv beobachteten oder erfundenen Aspekt der Natur präsentiert. Ausarbeitung und Umsetzung schränken das Gesichtsfeld ein, da sie sich für einen Bildausschnitt entscheiden. Die Flamen des 16. Jahrhunderts wünschten sich ein Panorama, wie man es heute in der Photographie mit einem Weitwinkelobjektiv erreicht. Man kann daher weder auf der einen noch auf der anderen Seite von einem Fortschritt sprechen, sondern nur von einem grundlegenden Unterschied der Blickwinkel. Während sich das eine mit einem Blick erfassen lässt, muss das andere angelesen werden, das Auge muss wie auf einer Landkarte einem vorgegebenen Weg folgen.³¹⁵

³¹⁵ Roberts-Jones 1997, S. 151.

9. Zusammenfassung

Die Arbeit begibt sich auf die Suche nach den Wurzeln der Winterlandschaftsmalerei und untersucht Aspekte wie ihre Entstehung, Entwicklung und Verbreitung im niederländischen Raum des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts. Die zentrale These lautet, dass die holländische Winterlandschaft eine weiterentwickelte Form flämischer Vorbilder darstellt. Das Hauptanliegen besteht darin, den damit angedeuteten Evolutionsweg anhand einzelner Beispiele exemplarisch nachzuzeichnen und dabei die charakteristischen Merkmale und Spezifika herauszuarbeiten. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bilden die einzelnen Gemälde, Ziel ist jedoch nicht die systematische Erfassung sämtlicher Winterlandschaften in dieser Zeitspanne, sondern die Rekonstruktion der Entwicklung flämischer und holländischer Winterbilder.

10. Abstract

This paper looks for the origins of winter landscape paintings and investigates aspects like their emergence, development and proliferation in the Netherlands of the outgoing 16th and 17th Centuries. The central thesis states that Dutch winter landscapes are a further development of Flemish winter landscapes. The main goal consists in showing the indicated evolutionary process within the scope of Flemish and Dutch painting on the basis of particular examples and elaborating on the characteristic elements and specific components. Although the investigation is based on selected paintings, the objective is not the systematic compilation of all winter landscapes of the period, but the reconstruction of the evolution of Flemish and Dutch winter landscapes.

11. Literaturverzeichnis

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988. Sutton, Peter C. (Hrsg.): *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*. Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Arts Boston, Philadelphia Museum of Art. Massachusetts 1988.

Kat. Ausst. Berlin 2001/2002. Budde, Michael (Hrsg.): *Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 2001.

Kat. Ausst. Den Haag 2001/2002. Suchtelen van, Ariane (Hrsg.): *Holland Frozen in Time*. Den Haag Mauritshuis 2001-2002. Zwolle 2006².

Kat. Ausst. Düsseldorf 2005. Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): *Ein Fest der Malerei – Gemälde des 16.-18. Jahrhunderts aus den Niederlanden und Flandern*. museum kunst palast Düsseldorf 2005.

Kat. Ausst. Essen – Wien 1997. Pieter Bruegel der Jüngere – Jan Bruegel der Ältere. *Flämische Malerei um 1600 Tradition und Fortschritt*. Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien 1997/1998. Lingen 1997.

Kat. Ausst. Essen – Wien 2003. Vogt, Paul (Hrsg.): *Die flämische Landschaft 1520-1700*. Kulturstiftung Ruhr Essen, Kunsthistorisches Museum Wien. Lingen 2003.

Kat. Ausst. Galerie d'Art St. Honoré 1987/1988. Ertz, Klaus (Hrsg.): *Landschaften und Jahreszeiten*. Freren 1987.

Kat. Ausst. Hamburg 2002. Biesboer, Pieter (Hrsg.): *Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft*. Hamburger Kunsthalle. Zwolle 2002².

Kat. Ausst. Hannover 2011. Eclercy, Bastian (Hrsg.): *Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Bruegel bis Corinth*. Köln 2011.

Kat. Ausst. Kassel – Leiden 2006. Vogelaar, Christiaan und Weber J.M., Gregor (Hrsg.): *Rembrandts Landschaften*. München 2006.

Kat. Ausst. Rotterdam – Frankfurt a.M. 2004/2005. Giltaij, Jeroen (Hrsg.): *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*. Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 2004/2005. Ostfildern 2005.

Kat. Ausst. Stuttgart 2005/2006. Wiemann, Elisabeth (Hrsg.): *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Staatsgalerie Stuttgart 2005/2006. Köln 2005.

Kat. Ausst. Wien – Zürich 2011/2012. De Leeuw, Ronald (Hrsg.): *Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*. Kunsthistorisches Museum Wien, Kunsthaus Zürich 2011/2012. Köln 2011.

Best. Kat. Braunschweig 1978. Eddy de Jongh (Hrsg.): *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.* Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum. Braunschweig 1978.

Best. Kat. Brüssel 2010. *A Selection of Works.* Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 2010³.

Best. Kat. der Sammlung Lichtenstein 1987. Ten-Doesschate Chu, Petra (Hrsg.): *Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Lichtenstein und aus Schweizer Besitz.* Gütersloh 1987.

Best. Kat. London 2006. Langmuir, Erika (Hrsg.): *The National Gallery.* London 2006.

Best. Kat. München 2005. *Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke.* München/Köln 2005.

Best. Kat. Wien 1996. *Kunsthistorischen Museum Wien. Die Gemäldegalerie.* Wien 1996.

Best. Kat. Wien 1981. Demus, Klaus [u.a.]: *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Katalog der Gemäldegalerie.* Wien 1981.

SELBSTSTÄNDIGE VERÖFFENTLICHUNGEN/BÜCHER

Alpers 1998

Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.* Mit einem Vorw. von Wolfgang Kemp. 2. durchges. Auflage. Köln 1998.

Bachmann 1982

Bachmann, Fredo: *Aert van der Neer 1603/04-1677.* Bremen 1982.

Bauer 1979

Bauer, Hermann: *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.* München 1979.

Beck 1972

Beck, Hans-Ulrich: *Jan van Goyen. Ein Oeuvreverzeichnis.* Bd. 1 und 2. Amsterdam 1972.

Behringer 2010

Behringer, Wolfgang: *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung.* München 2010⁵.

Brian 2000

Brian Fagan, *The Little Ice Age.* New York 2000.

Broer 1999

Broer, Werner [u.a.] (Hrsg.): *Epochen der Kunst.* Bd. 3: 15. bis 18. Jahrhundert. Von der Frührenaissance zum Rokoko. München [u.a.] 1999²

Bol 1969

Bol, J. Laurens: *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts Nahe den großen Meistern. Landschaft und Stilleben*. Braunschweig 1969.

Busch 1997

Bush, Werner (Hrsg.): *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*. Bd. 3. Berlin 1997.

Büttner 2000

Büttner, Nils: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*. Göttingen 2000.

Büttner 2006

Büttner, Nils: *Geschichte der Landschaftsmalerei*. München 2006.

Daudy 1967

Daudy, Philippe: *Die Malerei des 17. Jahrhunderts II*. In: Weltgeschichte der Malerei. Bd. 13 (Hrsg. v. Claude Schaeffner). Lausanne 1967.

Driessen 2009

Driessen, Christoph: *Geschichte der Niederlande*. Regensburg 2009.

Dvorák 1994

Dvorák, Max: *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit. Die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei*. Schmitz Norbert (Hrsg.): Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. 2. verbess. Aufl. 1994.

Eberle 1980

Eberle, Matthias: *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Michael Brix (Hrsg.): Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften. Bd. 8. Gießen 1980.

Erbe 1993

Erbe, Michael: *Belgien, Niederlande, Luxemburg. Geschichte des niederländischen Raumes*. Stuttgart [u.a.] 1993.

Ertz 1986

Ertz, Klaus: *Josse de Momper der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. Freren 1986.

Ertz 2010

Ertz, Klaus: *Jan Brueghel der Ältere. Kritischer Katalog der Gemälde*. Bd. IV. Lingen 2008-2010.

Falkenburg 1998

Falkenburg, Reindert [u.a.]: *Nature and Landscape in Netherlandish art 1500-1850*. Zwolle 1998.

Franz 1969

Franz, Heinrich Gerhard: *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Graz 1969.

Freedberg 1991

Freedberg, David [u.a.] (Hrsg.): *Art in History – History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica 1991.

Friedländer 1947

Friedländer, Max: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Den Haag 1947.

Glaser 2001

Glaser, Rüdiger: *Klimageschichte Mitteleuropas. 1000 Jahre Wetter, Klima, Katastrophen*. Darmstadt 2001.

Gräf 2009

Gräf, Christian: *Die Winterbilder Pieter Bruegels d. Ä.* Saarbrücken 2009.

Haak 1996

Haak, Bob: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*. Köln 1996.

Hofstede de C. 1923

Hofstede de C., Groot: *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*. Bd. VIII (hrsg. v. Paul Neff). Esslingen 1923.

Henkel 1996

Henkel, Arthur: *Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar 1996.

Herzberg 1944

Herzberg, Günther: *Mensch und Landschaft. Ein Beitrag zur Form- und Geistesgeschichte der europäischen Landschaftsmalerei*. Frankfurt a.M. 1944.

Huizinga 2007

Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*. München 2007.

Jongh 2010

Jongh de, Eddy: *Schein oder Wirklichkeit? Realismus in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Bremen 2010.

Ketelsen 1999

Ketelsen, Thomas: *Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600*. Hamburger Kunsthalle 1999.

Keyes 1984

Keyes; S. George: *Esaias van den Velde*. Groningen 1984.

Klessmann 1969

Klessmann, Rüdiger: *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1969.

Klien 1990

Klien, Wolfgang: *Der Siegeszug der Landschaftsmalerei*. Hamburg 1990.

Lademacher 1983

Lademacher, Horst: *Geschichte der Niederlande*. Darmstadt 1983.

Lem van der 1996

Lem van der, Anton: *Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden. Egmonts und Oraniens Opposition. Die Gründung der Republik und der Weg zum Westfälischen Frieden*. Berlin 1996.

Lepszy 1985

Lepszy, Norbert/Woyke, Wichard: *Belgien, Niederlande, Luxemburg. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft*. Opladen 1985.

Marijnissen 2003

Marijnissen, Roger H.: *Bruegel*. Antwerpen 2003.

Michalsky 2011

Michalsky, Tanja: *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*. München 2011.

Michel 2007

Michel, Emile [u.a.]: *Die Bruegels*. New York 2007.

Mitchell 1994

Mitchell, W. J. Thomas: *Landscape and Power*. Chigaco/London 1994.

Müller 2006

Müller, Albert: Die Winterlandschaft in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Phil. Mag. München 2006.

North 2008

North Michael: *Geschichte der Niederlande*. München 2008.

North 2001

North, Michael: *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien 2001.²

Papenbrock 2001

Papenbrock, Martin: *Landschaften des Exils*. Köln/Weimar/Wien 2001.

Repp-Eckert 1989

Repp-Eckert, Anke: *Niederländische Landschaftsmalerei von 1580 bis 1680*. Köln 1989.

Robert-Jones 1997

Robert-Jones, Philippe und Francois: *Pieter Bruegel der Ältere*. München 1997.

Roelofs 2009

Roelofs, Pieter (Hrsg.): *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*. Rijksmuseum Amsterdam 2009.

Schiller 2005

Schiller, Friedrich: *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande*. Berlin 2005.

Schmidt 1981

Schmidt, Winfried: *Studien zur Landschaftskunst Jacob van Ruisdaels*. Studien zur Kunstgeschichte. Bd. 15. Hildesheim [u.a.] 1981.

Schneider 1999

Schneider, Norbert: *Geschichte der Landschaftsmalerei*. Darmstadt 1999.

Stechow 1977

Stechow, Wolfgang: *Pieter Bruegel*. Köln 1977.

Stechow 1968²

Stechow, Wolfgang: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. London 1968².

Steingraber 1985

Steingraber, Erich: *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*. München 1985.

Szyrocky 1979

Szyrocky, Marian (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Barock*. Stuttgart 1979.

Trnek 1992

Trnek, Renate: *Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts*. Köln [u.a.] 1992.

Treusch 2007

Treusch, Tilman: *Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit*. Petersberg 2007.

Vignau-Wilberg 1993

Vignau-Wilberg, Thea: *Das Land am Meer. Holländische Landschaft im 17. Jahrhundert*. München 1993.

Watering van der 1982

Watering van der, Willem [u.a.]: *Frozen Silence. Hendrick Avercamp. Barent Avercamp. Paintings from Museums and private Collections*. Amsterdam 1982.

Wayne 1997

Wayne, Franits (Hrsg.): *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge [u.a.] 1997.

Welcker 1933

Welcker, Clara J.: *Hendrick Avercamp, 1585-1634, "De Stomme van Campen" en Barent Avercamp, 1612-1679, "Schilders tot Campen"*. Zwolle 1933.

Westermann 1996

Westermann, Mariet: *A Wordly Art. The Dutch Republic 1585-1718*. London 1996.

Wied 1990

Wied, Alexander: *Lucas und Marten van Valckenborch, 1535-1597 und 1534-1612. Das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*. Freren 1990.

Wiegand 1971

Wiegand, Wilfried: *Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*. Dissertation Phil. Fak. Hamburg 1971.

Zinke 1977

Zinke, Detlef: *Patinirs „Weltlandschaft“*. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert. Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII. Frankfurt a.M. [u.a.] 1977.

UNSELBSTSTÄNDIGE VERÖFFENTLICHUNGEN

Büttner 2006

Büttner, Nils: *Ars Cosmographia. Landschaftskunst und Weltbeschreibung in Europa der Frühen Neuzeit.* In: *Image and Interpretation.* Research Group Kyoto 2006. S. 7-39.

Büttner 2010

Büttner, Nils: *Landschaftsmalerei um 1500.* In: Wagner, Christoph (Hrsg.): *Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance.* Regensburg 2010. S. 144-153.

Büttner 2008

Büttner, Nils: *Landschaftsbild.* In: Jaeger, Friedrich (Hrsg.): *Enzyklopädie der Neuzeit,* Bd. 7. (2008). S. 550-558.

Franz 1965

Franz, Heinrich Gerhard: *Hans Bol als Landschaftszeichner.* In: Franz, H. Gerhard (Hrsg.): *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz.* Graz: 1965. S. 19-69.

Jongh, 1997

Jongh de, Eddy: *Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Art.* In: Wayne S. Franits (Hrsg.): *Looking at Seventeenth century Dutch Art. Realism reconsidered.* Cambridge 1997. S. 21-56.

Kaufmann 1923

Kaufmann, Hans: *Die Farbenkunst des Aert van der Neer.* In: *Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923,* Leipzig 1923. S. 106-110.

Langdon 1996

Langdon, Helen: *Landscape Painting.* In: Jane Turner (Hrsg.): *The dictionary of Art.* Bd. 18. London [u.a.] 1996. S. 323-344.

Leeflang 1995

Leeflang, Huigen: *Landschaft in der Druckgraphik. Zur Wahrnehmung und Deutung holländischer Landschaftsgraphik des frühen 17. Jahrhunderts.* In: *Nach der Natur.* Kat. Ausst. Saarbrücken – Lübeck 1995.

Michalsky 2004

Michalsky, Tanja: *Die Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaft als Ausdruck nationaler Identität.* In: Klaus Bußmann [u.a.] (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder.* Stuttgart 2004, S. 333–354.

Müller 2009

Müller, Jürgen: Spuren im Schnee – Anmerkung zu zwei Winterbildern Pieter Bruegels d. Ä. In: Kramen, Kirsten (Hrsg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*. Würzburg 2009. S. 133-150.

Pipmayer 1980

Pipmayer, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie „Landschaft“. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: *Westfälische Forschungen* 30. 1980. S. 8-46.

Stechow 1960

Stechow, Wolfgang: The Winter Landscape in the History of Art. In: *Criticism a quarterly for literature and the arts*. Bd. 2, Detroit: 1960. S. 175–189.

12. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Gemälde in Delfter Nachlässen 1610-1679. Quelle: Michalsky 2011, S. 206.

Abb. 2. Ambrogio Lorenzetti: *Der Winter*, Friesmedaillon, *Die Folgen der Schlechten und der Guten Regierung auf Stadt und Land*, 1338-1340, Siena Palazzo Pubblico, Saal der Neun, Abbildungsnachweis: Treusch 2007, S. 28.

Abb. 3. *Januar*. Freskenzyklus mit zwölf Monatsbildern, 1410, Trient, Castello del Buon Consiglio, Adlerturm, Abbildungsnachweis: Treusch 2007, S. 29.

Abb. 4. Brüder Limburg: *Februar*, in: Les Très Riches Heures du Duc de Berry, 1411-1416, Musée Condé, Chantilly, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 36.

Abb. 5. Simon Bening: *Dezember*, in: Da Costa Stundenbuch, 1515, The Piemont Morgan Library, New York, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 37.

Abb. 6. Masolino di Panicale: *Die Gründung von Santa Maria Maggiore*, Neapel, 1420, Museo Nazionale di Capodimonte, Abbildungsnachweis: Prometheus, zuletzt eingesehen am 28.05.2012

Abb. 7. Matthias Grünewald: *Die Gründung von Santa Maria Maggiore in Rom. Das Schneewunder*, 1517-1519, Städtische Museen, Freiburg Abbildungsnachweis: Treusch 2007, S. 21.

Abb. 8. Meister der Münchener Marien Tafeln: *Geburt Christi*, 1450-1460, Kunsthaus Zürich, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 109.

Abb. 9. Meister BM: *Geburt Christi*, 1500-1520, Städel Frankfurt, Abbildungsnachweis: Treusch, 2007, S. 23.

Abb. 10. Albrecht Altdorfer: *Geburt Christi*, 1520-1525, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abbildungsnachweis: Treusch 2007, S. 22.

Abb. 11. Aert van den Bossche: *Märtyrium der Hl. Crispin and Crispinian*, 1494, Museum Narodowe, Warschau, Polen, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 16.

Abb. 12. David Teniers d. J.: *Winter*, 1644, National Gallery, London, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 186.

Abb. 13. Peter Paul Rubens: *Boreas entführt Oreithya*, 1615, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 174.

Abb. 14. Hendrick Bloemarts: *Allegorie des Winters* 1631, Johnny van Haeften, London, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 32.

Abb. 15. Joachim van Sandrart: *Januar*, 1642-1643, Schloss Oberschleißheim, München, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 213.

Abb. 16. Philips Galle nach Maerten van Heemskerck: *Winter*, 1563, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 29.

Abb. 17. Jacob Matham nach Henrick Goltzius *Winter*, 1589, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 30.

Abb. 18. Jan Sadeler nach Hans Bol: *Winter*, Radierung, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 31.

Abb. 19. Bernard van de Putte: *Die zugefrorene Schelde mit Antwerpen*, 1565, Holzschnitt, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 12.

Abb. 20. Cornelis Jacobsz van Culemborch: *Eisberg bei Delft am 2 Jan 1565*, Rotterdam, Historisches Museum, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 13.

Abb. 21. Frans Huys nach Pieter Bruegel d. Ä.: *Schlittschuhläufer beim St. Georgstor in Antwerpen*, 1560, Radierung, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 17.

Abb. 22. Pieter Bruegel d. Ä.: *Die Volkszählung zu Bethlehem*, 1566, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Abbildungsnachweis: Best. Kat. Brüssel 2010. S. 92.

Abb. 23. Pieter Bruegel d.Ä.: *Der Bethlehemische Kindermord*, 1566-1567, Hampton Court, Royal Gallery, Abbildungsnachweis: Robert-Jones 1997, S. 129.

Abb. 24. Pieter Bruegel d.Ä.: *Die Anbetung der Könige im Schnee*, 1567, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart, Abbildungsnachweis: Robert-Jones 1997, S. 177.

Abb. 25. Pieter d. Ä. Bruegel: *Die Jäger im Schnee*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abbildungsnachweis: Robert-Jones 1997, S.169.

Abb. 26. Pieter Bruegel d. Ä. *Winterlandschaft mit Vogelfalle*, 1565, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Abbildungsnachweis: Best. Kat. Brüssel 2010, S. 91.

Abb. 27. Pieter van der Heyden nach Hans Bol: *Winter*, 1570, Radierung, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 44.

Abb. 28. Brueghel Pieter d. J. nach Pieter Bruegel d.Ä.: *Winterlandschaft mit Vogelfalle*, 1601, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 153.

Abb. 29. Pieter Bruegel d. J. *Von Soldaten geplündertes Dorf*, 1604, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Abbildungsnachweis: Robert-Jones 1997, S. 309.

- Abb. 30.** Pieter Brueghel der Jüngere: *Der Trunkenbold wird von seiner Frau nach Hause geführt*, 1616, Montreal, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Essen/Wien 2003, S. 387.
- Abb. 31.** Josse de Momper d. J.: *Winterlandschaft auf einer Anhöhe*, um 1620, Musee Municipal, Chalons-sur-Marne, Abbildungsnachweis: Ertz 1986, S. 263.
- Abb. 32.** Josse de Momper d.J.: *Flucht nach Ägypten*, um 1620, Ashmolean Museum of Art, Oxford, Abbildungsnachweis: Ertz 1986, S. 134.
- Abb. 33.** Josse de Momper d. J.: *Winterliche Dorflandschaft mit Reisenden*, um 1620, London Christie's 1976, Abbildungsnachweis: Ertz 1986, S. 246.
- Abb. 34.** Josse de Momper d. J.: *Winterliche Dorflandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1615-1620, Staatliche Gemäldesammlung, Kassel, Abbildungsnachweis: Ertz 1986, S. 207.
- Abb. 35.** Josse de Momper d. J.: *Dorf im Winter*, 1620-1625, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund, Abbildungsnachweis: Ertz 1986, S. 19.
- Abb. 36.** Josse de Momper d. J.: *Dorf im Winter mit Pferdekarren*, 1625-1630, Green Gallery, London, Abbildungsnachweis: Ertz 1986, S. 252.
- Abb. 37.** Jacob Grimmer: *Winter*, 1575, Szepmüvészeti Múzeum, Budapest, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Essen/Wien 2003, S. 267.
- Abb. 38.** Lucas van Valckenborch: *Winterlandschaft bei Antwerpen*, 1575, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 48.
- Abb. 39.** Lucas van Valckenborch: *Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter*, 1590, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Abbildungsnachweis: Meisterwerke im Städel Museum 2007, S. 139.
- Abb. 40.** Lucas van Valckenborch: *Winterlandschaft*, 1586, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Essen/Wien 2003, S. 268.
- Abb. 41.** David Vinckboons: *Landschaft mit Eiskanal, Schlittschuhläufern und Eisbooten*, 1610, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, Tafel 9.
- Abb. 42.** Adriaen van de Venne: *Winterlandschaft*, 1614, Gemäldegalerie, Berlin, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, Tafel 5.
- Abb. 43.** Adriaen van de Venne: *Winterlandschaft*, 1615, Worcester Museum of Art, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 53.
- Abb. 44.** David Vinckboons nach Hessel Gerritsz: *Winterlandschaft beim Schloss Zuylen*, 1605, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 52.
- Abb. 45.** Adriaen van de Venne: *Winter*, 1625, Rijksmuseum, Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 201
- Abb. 46.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1605, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 32.
- Abb. 47.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1605, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 38.

- Abb. 48.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1608, Museum Bergen, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 39.
- Abb. 49.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1609, Rijksmuseum, Amsterdam, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 34.
- Abb. 50.** Hendrick Avercamp: *Eislaufen in einem Dorf*, 1610, Mauritshuis, Den Haag, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 46.
- Abb. 51.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft außerhalb der Mauern von Kampen*, Privatbesitz, 1613-1615, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 49.
- Abb. 52.** Hendrick Avercamp: *Ansicht von Kampen*, Feder mit brauner Tinte, The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II., Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 86.
- Abb. 53.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1610-1620, Edinburgh, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 52.
- Abb. 54.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft mit Windmühle*, 1620-1620, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 53.
- Abb. 55.** Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1610-1620, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 56.
- Abb. 56.** Esaias van de Velde: *Bauernhof am linken Ufer eines eingefrorenen Flusses*, 1615, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Roelofs 2009, S. 52.
- Abb. 57.** Esaias van de Velde: *Winterlandschaft bei einem Dorf*, 1614, North Carolina Museum of Art, Raleigh, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 55.
- Abb. 58.** Esaias van de Velde: *Winterlandschaft mit Jägern auf einer Landstraße*, 1614, Cambridge, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 31.
- Abb. 59.** Esaias van de Velde: *Eisbelustigung auf dem Wallgraben*, Alte Pinakothek, München, Abbildungsnachweis: Prometheus, zuletzt eingesehen am 14.05.2012.
- Abb. 60.** Esaias van de Velde: *Winterlandschaft mit Bauernhaus*, 1624, Mauritshuis, Den Haag, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 141.
- Abb. 61.** Jan van Goyen: *Winterlandschaft mit Windmühle auf einer Stadtmauer*, 1623, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 99.
- Abb. 62.** Jan van Goyen: *Eisfläche in einem Dorf mit einer Holzbrücke*, 1625, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 208.
- Abb. 63.** Jan van Goyen: *Wintervergnügen mit Huys te Merwede*, 1638, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 210.
- Abb. 64.** Jan van Goyen: *Winterlandschaft mit Figuren auf dem Eis*, 1643, Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid, Abbildungsnachweis: Prometheus, zuletzt eingesehen am 15.05.2012.
- Abb. 65.** Jan van Goyen: *Eislandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1643, Staatliche Museen zu Berlin, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Berlin 2001, S. 72.

- Abb. 66.** Jan van Goyen: *Winter am Flusse*, 1648, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Abbildungsnachweis: Prometheus, zuletzt eingesehen am 15.05.2012.
- Abb. 67.** Salomon van Ruysdael: *Winterlandschaft am Wasser*, 1627, Kunsthistorisches Museum, Wien, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 57.
- Abb. 68.** Salomon van Ruysdael: *Eisvergnügen auf der Merwede bei Dordrecht*, 1653, Kunsthaus Zürich, Abbildungsnachweis: Prometheus, zuletzt eingesehen am 18.05.2012.
- Abb. 69.** Salomon van Ruysdael: *Winterlandschaft mit Bauernhof*, 1661, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 64.
- Abb. 70.** Jan Asselijn: *Zugefrorene Gracht außerhalb der Stadtmauern*, 1647, Worcester Art Museum, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, Tafel 57.
- Abb. 71.** Nicolaes Berchem: *Eisfläche bei einer Stadt*, 1647, Rijksmuseum, Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 226.
- Abb. 72.** Nicolaes Berchem: *Winterlandschaft* 1652, Foundation Koetser, Zürich, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 225.
- Abb. 73.** Rembrandt Harmensz van Rijn: *Winterlandschaft* 1646, Wilhelmshöhe, Kassel, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, Tafel 83.
- Abb. 74.** Aert van der Neer: *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1645, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Schulz 2002, Abb. 12.
- Abb. 75.** Aert van der Neer: *Winterlandschaft mit Sonnenuntergang* 1655/60, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Schulz 2002, Abb. 17.
- Abb. 76.** Aert van der Neer: *Zwei Städtchen an einem zugefrorenen Fluss mit Colfspielern und Eisläufern*, 1660-1665, Kunstmuseum Basel, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 231.
- Abb. 77.** Aert van der Neer: *Große Winterlandschaft mit Eisvergnügen bei Sonnenuntergang*, 1660/65, Lichtenstein Museum, Wien, Abbildungsnachweis: http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-512200812335877, zuletzt eingesehen am 12.03.2012.
- Abb. 78.** Jan van Cappelle: *Winterlandschaft*, 1650-1655, Rijksmuseum, Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 242.
- Abb. 79.** Jacob van Ruisdael: *Winterlandschaft*, 1665, Rijksmuseum, Amsterdam, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 238.
- Abb. 80.** Jacob van Ruisdael: *Winter im Dorf*, 1660, Alte Pinakothek, München, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Amsterdam – Boston – Philadelphia 1988, Tafel 105.
- Abb. 81.** Jacob van Ruisdael: *Winterlandschaft mit Mühle*, 1670/75, Fondation Custodia, Paris, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Wien/Zürich 2011, S. 239.
- Abb. 82.** Jacob van Ruisdael: *Winterlandschaft mit Windmühle*, 1770-75, Privatbesitz, Abbildungsnachweis: Kat. Ausst. Den Haag 2006², S. 132.

13. Abbildungen

Gemälde in Delfter Nachlässen 1610–1679³⁴

Gattung	1610– 1619	1620– 1629	1630– 1639	1640– 1649	1650– 1659	1660– 1669	1670– 1679
	Anzahl %	Anzahl %	Anzahl %	Anzahl %	Anzahl %	Anzahl %	Anzahl %
Historien	218 46,1	547 44,5	550 41,1	754 34,3	470 26,1	441 26,3	170 16,6
Landschaften	121 25,6	290 23,7	369 27,6	573 26,1	610 33,9	606 38,6	419 40,9
Stilleben	20 4,2	137 11,2	133 9,9	256 11,7	247 13,7	242 15,4	171 16,7
Genre	18 3,8	56 4,6	61 4,6	82 3,7	88 4,9	76 4,8	76 7,4
Porträts	80 16,9	166 13,6	185 13,8	479 21,8	329 18,3	192 12,2	154 15,0
Übrige	16 3,4	29 2,4	40 3,0	49 2,2	58 3,2	39 2,5	35 3,4
Gesamt	473	1225	1338	2193	1802	1566	1025

Abb. 1. Gemälde in Delfter Nachlässen 1610-1679



Abb. 2. Ambrogio Lorenzetti: *Der Winter*, Friesmedaillon aus dem Fresko *Die Folgen der Schlechten und der Guten Regierung auf Stadt und Land* 1338-1340, Palazzo Pubblico, Saal der Neun, Siena



Abb. 3. *Januar*. Freskenzyklus mit zwölf Monatsbildern, 1410
Castello del Buon Consiglio, Adlerturm, Trient



Abb. 4. Brüder Limburg: *Februar*, Les Très Riches
Heures du Duc de Berry, 1411-1416
Pergament, 29x21cm, Musée Condé, Chantilly



Abb. 5. Simon Bening: *December*
Da Costa Stundenbuch, 1515
The Piermont Morgan Library, New York



Abb. 6. Masolino di Panicale: *Die Gründung von Santa Maria Maggiore*, 1420
Tempera auf Holz, 144x76cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel

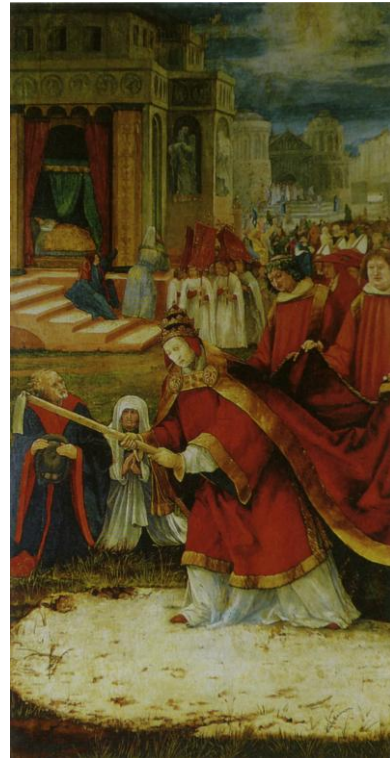


Abb. 7. Matthias Grünewald: *Die Gründung von Santa Maria Maggiore in Rom. Das Schneewunder*, 1517-1519
Öl auf Holz, 176x88,5cm
Städtische Museen Freiburg



Abb. 8. Meister der Münchener Marientafeln: *Geburt Christi*, 1450-1460, Öl auf Kieferholz
107x80,5cm, Kunsthhaus, Zürich



Abb. 9. Meister BM: *Geburt Christi*, 1500-1520
Mischtechnik auf Eichenholz, 38,3x23,8cm
Städelsches Kunstinstitut
Frankfurt am Main



Abb. 10. Albrecht Altdorfer: *Geburt Christi*, 1520-1525, Öl auf Lindenholz, 44,3x36cm
Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 11. Aert van den Bossche: *Märtyrium der Hl. Crispin and Crispinian*, 1494
Museum Narodowe, Warschau, Polen



Abb. 12. David Teniers d. J.: *Winter*, 1644
Öl auf Kupfer, 22x16,5cm
National Gallery, London



Abb. 15. Joachim van Sandrart: *Januar*
1642/43, Öl auf Leinwand, 149x123,5cm,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Schloss Oberschleißheim



Abb. 13. Peter Paul Rubens:
Boreas entführt Oreithya, 1615, Öl auf Holz
146x140cm, Gemäldegalerie der
Akademie der Bildenden Künste, Wien



Abb. 14. Hendrick Bloemarts: *Allegorie des Winters*, 1631, Öl auf Leinwand, 105,9x84,8cm
Johnny van Haften, London



Abb. 16. Philips Galle nach Maerten van Heemskerck: *Winter* 1563, Radierung, 21,7x25cm, Rijksprentenkabinet Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 17. Jacob Matham nach Henrick Goltzius, *Winter*, 1589
Radierung, ø 23,6cm,
Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum
Amsterdam



Abb. 18. Jan Sadeler nach Hans Bol: *Winter*, 1580, Radierung, 22x29,3cm
Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 19. Bernard van de Putte: *Die zugefrorene Schelde mit Antwerpen*, 1565
Holzschnitt, 16,4x22,5cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 20. Cornelis Jacobsz van Culemborch: *Eisberg bei Delft am 2 Jan 1565*
Öl auf Holz, 78x135cm, Historisches Museum, Rotterdam



Abb. 21. Frans Huys nach Pieter Bruegel d. Ä.: *Schlittschuhläufer beim St. Georgstor in Antwerpen* 1560, Radierung, 23,3x29,7cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 22. Pieter Bruegel d.Ä.: *Die Volkszählung zu Bethlehem*, 1566, Öl auf Holz 115,5x163,5cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel



Abb. 23. Pieter Bruegel d.Ä.: *Der Bethlehemische Kindermord*, 1566-1567
Öl auf Holz, 109,2x158,1cm, Royal Gallery, Hampton Court



Abb. 24. Pieter Bruegel d.Ä.: *Die Anbetung der Könige im Schnee* 1567
Öl auf Holz, 35x55cm, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur



Abb. 25. Pieter d.Ä. Bruegel: *Die Jäger im Schnee*, 1565
Öl auf Holz, 117x162cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 26. Pieter Bruegel d. Ä.: *Winterlandschaft mit Vogelfalle*, 1565
Öl auf Holz, 37x55,5cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel



Abb. 27. Pieter van der Heyden nach Hans Bol: Winter, 1570, Radierung
22,4x28,5cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 28. Brueghel Pieter d. J. nach Pieter Bruegel d.Ä.: Winterlandschaft mit
Vogelfalle, 1601, Öl auf Eichenholz, 39x57cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 29. Pieter Bruegel d. J. *Von Soldaten geplündertes Dorf*, 1604
Öl auf Holz, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel



Abb. 30. Pieter Bruegel der Jüngere: *Der Trunkenbold wird von seiner Frau nach Hause geführt*, Öl auf Holz, 40,8x64,5cm, 1616, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal



Abb. 31. Josse de Momper d. J.: *Winterlandschaft auf einer Anhöhe*, um 1620
170x267cm, Musee Municipal du Chalons-sur-Marne



Abb. 32. Josse de Momper d.J.: *Flucht nach Ägypten*, um 1620
114x164cm, Ashmolean Museum of Art, Oxford



Abb. 33. Josse de Momper d. J.: *Winterliche Dorflandschaft mit Reisenden*, um 1620
54,6x86,4cm, London Christie's 1976



Abb. 34. Josse de Momper d. J.: *Winterliche Dorflandschaft mit Schlittschuhläufern*
1615-1620, Öl auf Kupfer, 38,8x44,6cm, Staatliche Gemäldesammlung, Kassel



Abb. 35. Josse de Momper d. J.: *Dorf im Winter*, 1620-1625
49,5x73cm, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund



Abb. 36. Josse de Momper d. J.: *Dorf im Winter mit Pferdekarren*, 1625-1630
43,5x71,5cm, Green Gallery, London



Abb. 37. Jacob Grimm: *Winter*, 1575, Öl auf Eichenholz, 36,5x59,5cm
Szepmüvészeti Múzeum, Budapest



Abb. 38. Lucas van Valckenborch: *Winterlandschaft bei Antwerpen*, 1575
Öl auf Holz, 61x82,5cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main



Abb. 39. Lucas van Valckenborch: *Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter*
1590, Öl auf Holz, 42,2x63cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main



Abb. 40. Lucas van Valckenborch: *Winter*, 1586
Öl auf Leinwand, 117x198cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 41. David Vinckboons: *Landschaft mit Eiskanal, Schlittschuhläufern und Eisbooten*
1610, Öl auf Holz, 52x100cm, Privatbesitz



Abb. 42. Adriaen van de Venne : *Winterlandschaft*, 1614
Öl auf Eichenholz, 44x68cm, Gemäldegalerie, Berlin



Abb. 43. Adriaen van de Venne: *Winterlandschaft*, 1615
Öl auf Holz, 16,4x23,2cm, Worcester Museum of Art



Abb. 44. Hessel Gerritsz nach David Vinckboons: *Winterlandschaft auf dem Eis beim Schloss Zuylen*, 1605-1610, Radierung, 18,9x24,3cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 45. Adriaen van de Venne: *Winter*, 1625, Öl auf Holz, 15x37,5cm, Rijksmuseum Amsterdam



Abb. 46. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1605
Öl auf Holz, 29,5x46,5cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 47. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1605
Öl auf Holz, 25x34cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Abb. 48. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1608, Öl auf Holz, 33x55,5cm, Bergen



Abb. 49. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1609
Öl auf Holz, 77,5x132cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 50. Hendrick Avercamp: *Eislaufen in einem Dorf*, 1610
Öl auf Holz, 35,7x70,4cm, Mauritshuis, Den Haag



Abb. 51. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft außerhalb der Mauern von Kampen*
1613-1615, Öl auf Holz, 44,5x72,5cm, Privatbesitz



Abb. 52. Hendrick Avercamp: *Ansicht von Kampen*, 1610-1615, Feder mit brauner Tinte
122x310mm, The Royal Collection Her Majesty Queen Elizabeth II.



Abb. 53. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1610-1620
Öl auf Kupfer, 28,3x42,4cm, Edinburgh



Abb. 54. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft mit Windmühle*
1620-1620, Öl auf Kupfer, 20x26cm, Privatbesitz



Abb. 55. Hendrick Avercamp: *Winterlandschaft*, 1610/1620, Öl auf Holz, 26x38cm, Privatbesitz



Abb. 56. Esaias van de Velde: *Bauernhof am linken Ufer eines eingefrorenen Flusses*
1615, Öl auf Holz, 17,5x26,5cm, Privatbesitz



Abb. 57. Esaias van de Velde: *Winterlandschaft bei einem Dorf*, 1614
Öl auf Holz, 26x32cm, North Carolina Museum of Art, Raleigh



Abb. 58. Esaias van de Velde: *Winterlandschaft mit Jägern auf einer Landstraße*
1614, Öl auf Holz, 21x40,6cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge



Abb. 59. Esaias van de Velde: *Eisbelustigung auf dem Wallgraben*, 1620, Öl auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München



Abb. 60. Esaias van de Velde: *Winterlandschaft mit Bauernhaus* 1624, Öl auf Holz, 26x32cm, Mauritshuis, Den Haag



Abb. 61. Jan van Goyen: *Winterlandschaft mit Windmühle auf einer Stadtmauer*, 1623, Öl auf Holz, ø34cm, Privatbesitz



Abb. 62. Jan van Goyen: *Eisfläche in einem Dorf mit einer Holzbrücke*, 1625, Öl auf Holz, 38x64,8cm, Privatbesitz



Abb. 63. Jan van Goyen: *Wintervergnügen mit Huys te Merwede*, 1638
Öl auf Leinwand, 37,5x61cm, Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden



Abb. 64. Jan van Goyen: *Winterlandschaft mit Figuren auf dem Eis*
1643, Öl auf Leinwand, Thyssen-Bornemisza, Madrid



Abb. 65. Jan van Goyen: *Eislandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1645
Öl auf Holz, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 66. Jan van Goyen: *Winter am Flusse*, 1648
Öl auf Holz, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Abb. 67. Salomon van Ruysdael: *Winterlandschaft am Wasser*, 1627
Öl auf Eichenholz, 34x58cm, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 68. Salomon van Ruysdael: *Eisvergnügen auf der Merwede bei Dordrecht*
1653, Öl auf Eichenholz, 56x83,5cm, Kunsthaus Zürich



Abb. 69. Salomon van Ruysdael: *Winterlandschaft mit Bauernhof*
1661, Öl auf Holz, 51x68cm, Privatbesitz



Abb. 70. Jan Asselijn: *Zugefrorene Gracht außerhalb der Stadtmauern*
1647, Öl auf Leinwand, 67,4x106,1cm, Worcester Art Museum



Abb. 71. Nicolaes Berchem: *Eisfläche bei einer Stadt*, 1647
Öl auf Holz, 39,5x48,5cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 72. Nicolaes Berchem: *Winterlandschaft*
1652, Öl auf Leinwand, 66x82cm, Foundation Koetser, Zürich



Abb. 73. Rembrandt Harmensz van Rijn: *Winterlandschaft*, 1646
Öl auf Holz, 16,7x22,4 cm, Wilhelmshöhe, Kassel



Abb. 74. Aert van der Neer: *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern*, 1645
Öl auf Holz, 40x55cm, Privatbesitz



Abb. 75. Aert van der Neer: *Winterlandschaft mit Sonnenuntergang*
1655/60, Öl auf Holz, 67,3x103,2cm, Privatbesitz



Abb. 76. Aert van der Neer: *Zwei Städtchen an einem zugefrorenen Fluss mit Colfspielern und Eisläufern*, 1660-1665, Öl auf Holz, 40x54cm, Kunstmuseum Basel



Abb. 77. Aert van der Neer: *Große Winterlandschaft mit Eisvergnügen bei Sonnenuntergang*, 1660/65, Öl auf Leinwand, 98x126cm, Lichtenstein Museum, Wien



Abb. 78. Jan van Cappelle: *Winterlandschaft*, 1650-1655, Öl auf Leinwand, 51,5x67,4cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 79. Jacob van Ruisdael: *Winterlandschaft*, 1665
Öl auf Leinwand, 42x49,7cm, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 80. Jacob van Ruisdael: *Winter im Dorf*, 1660
Öl auf Leinwand, 36x31cm, Alte Pinakothek, München



Abb. 81. Jacob van Ruisdael: *Winterlandschaft mit Mühle*, 1670/75
Öl auf Leinwand, 37,3x46cm, Fondation Custodia, Paris



Abb. 82. Jacob van Ruisdael: *Winterlandschaft mit Windmühle*, 1770-75
Öl auf Leinwand, 43x52cm, Privatbesitz

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Katalin Ferencz

- geb. am 23.06.1984 in Odorheiu, Siebenbürgen, Rumänien
- wohnhaft in Stuttgart, Deutschland

Ausbildung

- seit 10/2011 Studium der Geschichte und Germanistik an der Universität Stuttgart
- seit 10/2007 Studium der Kunstgeschichte und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Universität Wien
- seit 03/2009 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
- 10/2005 bis 10/2006 Studium der Politikwissenschaft und Soziologie an der Universität Stuttgart

Berufliche Erfahrungen

- seit 09/2011 wissenschaftliche Hilfskraft an der Universität Stuttgart, Institut für Kunstgeschichte

Aufgaben:

- Inventarisierung und Digitalisierung des hauseigenen Bildarchivs von Prof. Otto Schmitt, Begründer des Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
- Bildrecherche für Lehre und Forschung
- Verleihung von Bildmaterialien und deren Rückordnung
- Entgegennahme von Scan-Aufträgen von Dozenten und Studenten
- Vorbereitung und Betreuung von Vorlesungen und Seminaren
- Betreuung und Einführung in die Bilddatenbanken easyDB und Prometheus

Sprachkenntnisse

Deutsch, Englisch, Ungarisch, Latein

