



Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Textbeitrag Nr. 58, September 2024

www.winckelmann-akademie.de

Die Mühle von Wijk - Ruisdael und die Landschaft im Goldenen Zeitalter

Robert Vlatten

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München



Abb. 1: *De Molen bij Wijk bij Duurstede* (um 1670, Rijksmuseum Amsterdam, Foto R. Vlatten, 2023)¹

„Die Mühle von Wijk bei Duurstede“ (Abb. 1) wurde um 1670 von Jacob van Ruisdael in Öl auf Leinwand gemalt und gehört zum reifen Spätwerk des Künstlers. Das Gemälde hat eine Größe von 83 x 101 cm und zeigt die Ansicht der heute nicht mehr vorhandenen Mühle des kleinen Ortes Wijk am Ufer des Flusses Lek, somit am Unterlauf des nördlichen Mündungsstromes des Rheins südöstlich von Utrecht. Das Werk befindet sich heute im Eigentum der Stadt Amsterdam und ist als Dauerleihgabe im dortigen Rijksmuseum ausgestellt.

Duurstede bezieht sich auf die karolingische Handelsmetropole Dorestad, die sich seit dem 7. Jahrhundert hier an der Aufzweigung des Niederrheins in den Lek und den Krummen Rhein befand. Ende des 9. Jahrhunderts wurde sie durch die Wikinger komplett zerstört und nicht

¹ Alle nicht anderen Künstlern zugeschriebenen Werke in dieser Schrift stammen von Jacob van Ruisdael.

wieder aufgebaut ^[1]. Wijk hingegen entwickelte sich erst im 13. Jahrhundert, erhielt das Stadtrecht und wurde im 15. Jahrhundert zum Wohnsitz des Fürstbischofs von Utrecht, dessen Palast auf dem Gemälde links der Mühle zu sehen ist. Das Bild muss nach 1668 und vor 1672 gemalt worden sein, denn es zeigt bereits die 1668 angebrachte Kirchturmuhre ^[2] und gleichzeitig noch den 1672 geschleiften Bischofspalast. Den ebenfalls 1668 eingebauten Glockenstuhl der Kirche hat Ruisdael offenbar bewusst weggelassen. Gleiches gilt für Teile der mittelalterlichen Stadtmauer, die zu dieser Zeit noch vorhanden war, auf dem Werk jedoch fehlt ^[3].

Die Republik der Vereinigten Niederlande

Zwischen **1369** und 1443 vereinigten sich verschiedene Herzogtümer im heutigen Belgien, Luxemburg, Nordfrankreich und den Niederlanden unter der burgundischen Vorherrschaft des Hauses Valois zu den „**Vereinigten burgundischen Niederlanden**“, die ihren machtpolitischen Höhepunkt in der Mitte des 15. Jahrhunderts unter Philipp dem Guten erlebten. Die burgundische Herrschaft schuf mit ihren Reformen die organisatorischen Grundlagen, die Ende des 16. Jahrhunderts den kometenhaften Aufschwung der Niederlande erst möglich machten. Als Philipps Nachfolger Karl der Kühne **1477** ohne männlichen Erben im Burgundischen Krieg gegen die Schweizer Eidgenossenschaft fiel und seine Tochter Maria von Burgund Kaiser Maximilian I. von Habsburg heiratete, wurden die Vereinigten Niederlande in den habsburgischen Machtbereich integriert und Teil des Heiligen Römischen Reichs.

1556 geraten die Vereinigten Niederlande aufgrund der habsburgischen Erbteilung und dem Rücktritt Kaiser Karls V. unter spanische Vorherrschaft und werden Teil des Königreichs Spanien. Ausgelöst durch die calvinistische Reformation insbesondere in den nördlichen Provinzen und die aggressiv-katholische Politik von Karls Sohn und Nachfolger in Spanien - Philipp II. - beginnt ab **1568** ein 80-jähriger Freiheitskampf gegen das katholische Weltreich.

Am 26. Juli **1581** beschloss die Vertreter von zunächst sechs, später sieben nördlichen Provinzen (Abb. 2) unter Führung der Provinz Holland und dem Haus Oranien in der „Utrechter Union“ den Abfall vom Habsburgerreich, welches weiterhin Flandern und Brabant beherrschte und den Norden mit Krieg und Inquisition überzog ^[4]. Dieser Akt ist an Kühnheit kaum zu übertreffen, handelte es sich bei Philipp II. doch um den zu dieser Zeit mächtigsten Herrscher der Welt. Zudem galt eine Monarchie grundsätzlich als gottgegeben und es oblag nicht den Untertanen, diese in Frage zu stellen. Berücksichtigt man nun noch die im Vergleich zum Habsburgerreich nahezu irrelevante Größe dieser sieben Provinzen, dann wird verständlich, welches Selbstbewusstsein und welchen Mut die Niederländer bewiesen haben und warum der Stolz der nachfolgenden Generationen so groß war.

Gleichzeitig bedeutete dieser Abfall aber auch die endgültige Teilung der Niederlande in den calvinistisch-republikanischen Norden der „Utrechter Union“ und den katholisch-habsburgischen Süden der „Union von Arras“. Die Hoffnungen Wilhelms von Oranien, ehemaliger Statthalter des spanischen Königs und nunmehr Führer der Aufständischen gegen die habsburgischen Truppen unter dem Herzog von Alba, die Einheit der Nation erhalten zu können, waren unwiderruflich zerstört. Bis auf eine kurze Phase nach dem Wiener Kongress von 1815 bis 1830 blieb die Teilung bis in die Gegenwart erhalten und führte zu den heutigen Staaten Niederlande, Belgien und Luxemburg.



Abb. 2: die sieben Provinzen (orange) 1648 [a]

1585 fällt mit Antwerpen die bis dahin wichtigste Handelsmetropole zurück an die Habsburger, doch verliert sie infolge enormer Flüchtlingswellen in die freien Provinzen für immer ihre führende Stellung, die nunmehr vom aufstrebenden Seehafen Amsterdam eingenommen wird.

1588 erklären sich die abtrünnigen Provinzen dann endgültig zur unabhängigen und föderativen „**Republik der Vereinigten Niederlande**“. Im gleichen Jahr besiegt Englands Flotte die spanische Armada.

Diese Schlacht führte nicht nur zum Niedergang der spanischen und Aufblühen der englischen Weltmachtstellung, sondern bedeutete auch einen Kipppunkt im 80-jährigen Freiheitskampf der Niederlande. Ab jetzt gerät Habsburg mehr und mehr in die Defensive, wozu auch die Regentschaft Heinrichs IV. in Frankreich beitrug, der als erster und einziger Protestant den französischen Thron bestieg.

Trotz des Waffenstillstandes von **1609** endete der Krieg erst mit dem Westfälischen Frieden von 1648. Die Sperrung der Schelde durch die Vereinigten Niederlande führte zu einer raschen Abnahme der wirtschaftlichen Bedeutung der flämischen Handelsmetropolen Antwerpen und Brügge, deren Stellung von Amsterdam, Utrecht und Haarlem übernommen wurde.

Spätestens mit der faktischen Unabhängigkeit 1609 begann ein beispielloser wirtschaftlicher Aufstieg der nördlichen Niederlande - das zwei Generationen umspannende „Goldene Zeitalter“. Die kleine Republik am Rande des Kontinents erreichte in dieser Epoche nicht nur eine Revolution in der Kunst, sondern auch technische Errungenschaften in der Kartographie, der Entwicklung optischer Geräte und somit der Astronomie und Mikroskopie, der Medizin, im Deich- und Kanalbau, in der Tuch- und Leinenindustrie und in einer weltumspannenden Seefahrt. Auslöser dieser Entwicklungen war u. a. die Befreiung von der katholischen Dogmatik und deren Technik- und Wissenschaftsfeindlichkeit durch den Übertritt zum Protestantismus. Hinzu kam die calvinistische Leistungsmoral, denn „Gott gibt das Himmelreich den Tüchtigen“ [5].

1602 wurde mit der Vereenigde Oostindische Compagnie VOC die erste Aktiengesellschaft der Geschichte gegründet, die den Portugiesen den Gewürzhandel mit Südostasien streitig machen sollte und mit ihrem enormen Reichtum und einem eigenen Heer zum Staat im Staate mutierte. 1621 folgte die West-Indische Compagnie WIC. Handelsniederlassungen in Asien, Afrika und

Nordamerika wurden kolonisiert und mit Batavia, Nieuw Amsterdam und Kaapstad das heutige Jakarta in Indonesien, New York und Kapstadt gegründet. Im 17. Jahrhundert waren diese Handelskompanien die mächtigsten der Welt. Damit einher ging jedoch auch eine rücksichtslose Unterdrückung, Versklavung und Auslöschung der indigenen Bevölkerung.

Die Vereinigten Niederlande konnten sich der größten Flotte und mit Amsterdam des größten Hafens weltweit rühmen. Die Bevölkerung Amsterdams vervierfachte sich innerhalb weniger Jahrzehnte auf über 200 000 Einwohner und entwickelte sich zum zentralen Handelsknotenpunkt zwischen Süd- und Westeuropa auf der einen und Skandinavien, Russland und dem Baltikum auf der anderen Seite. In ihrer Hochphase verfügte die kleine Kaufmannsrepublik mit gerade einmal 1,5 Millionen Bewohnern über ein Heer von 120 000 Soldaten ^[6].

Trotz der calvinistischen Bevölkerungsmehrheit war die Gesellschaft tolerant und weltoffen gegenüber anderen Bekenntnissen. Sowohl protestantische Flüchtlinge aus Flandern und Frankreich als auch Juden aus Portugal sowie Wirtschaftsflüchtlinge aus Skandinavien und den durch den 30-jährigen Krieg verwüsteten deutschen Landen fanden hier eine Zuflucht. Sie stärkten die Volkswirtschaft der Republik mit ihrem Know-how, ihren Handelskontakten in die alte Heimat und ihren handwerklichen Fertigkeiten. Doch ist diese Toleranz keineswegs nur eine Folge reiner Aufgeschlossenheit oder Menschenliebe, sondern durchaus kalkulierter Opportunismus, um die weiterreichenden Handelskontakte in lutherische, katholische, orthodoxe oder gar heidnisch dominierte Herrschaftsbereiche zu sichern.

Hermannus Boerhaave revolutionierte die Anatomie und bewies die Ganzheitlichkeit des menschlichen Körpers, Christiaan Huygens erfand die Pendeluhr und verbesserte das Teleskop, mit dem er die Saturnringe entdeckte, Antoni van Leeuwenhoek entwickelte das Mikroskop und konnte den Blutkreislauf nachweisen, Lucas Waghenaer fertigte exakte See- und Landkarten an, Baruch de Spinoza bereitete mit seiner Philosophie für Vernunft und Gedankenfreiheit die Aufklärung vor und Abel Tasman entdeckte Neuseeland und Tasmanien. Die Erforschung von Gesetzmäßigkeiten und deren Wirkungsweisen erreichte auf allen wissenschaftlichen und technischen Ebenen ein neues Niveau.

Gleichzeitig entwickelte sich ein moderner Kapitalismus, die ersten Aktiengesellschaften wurden gegründet, die Buchhaltung perfektioniert, Anleihen gehandelt, Derivate erfunden und penible Zeitabläufe umgesetzt - Zeit ist Geld. Das calvinistische Pflichtverständnis harmonierte perfekt mit den Mechanismen des Kapitalismus - Tugendhaftigkeit, Sparsamkeit, Arbeitseifer sowie Reichtum als Lebensziel ^[7].

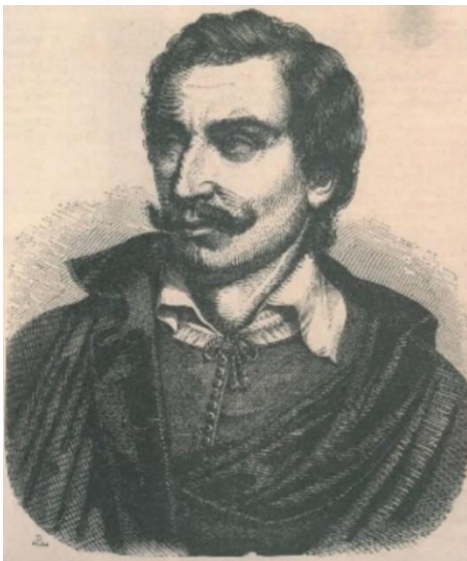
Doch bereits in den 1650er Jahren, somit kurz nach Ende des 80-jährigen Krieges durch den Westfälischen Frieden **1648**, begann aufgrund einer nachhaltigen Rezession der Abstieg der Vereinigten Niederlande, der dann in den 1670er Jahren in einem rasanten Niedergang kulminierte. Nur zwei Jahre nachdem Ruisdael den Ort 1670 porträtierte hatte, wurde Wijk von französischen Truppen erobert und der Bischofssitz vollständig geschleift. **1672** ging als das sogenannte „Rampjaar“ (Katastrophenjahr) in die niederländische Geschichte ein. Sowohl England als auch Frankreich erklärten den Vereinigten Niederlanden den Krieg, der bereits 1652 begann und ab den 1670er Jahren das Ende des „Goldenen Zeitalters“ der nördlichen Niederlande einläutete.

1688 bis 1702 war Wilhelm III. von Oranien als Statthalter der Niederlande infolge der „Glorious Revolution“ und der Absetzung des Katholiken Jakob II. gleichzeitig auch König von England und Schottland und konnte somit ein wehrhaftes Bündnis gegen Ludwig XIV. von Frankreich schmieden. Nach Wilhelms Tod endete diese Personalunion und die Niederlande verloren im Spanischen Erbfolgekrieg um die spanischen Territorien in Europa und Übersee zunehmend an wirtschaftlicher Kraft. Zwar konnte am Ende des Krieges 1713/14 eine französische Hegemonie über Europa und den Welthandel verhindert werden, doch war die Republik aufgrund der immensen Belastungen im Jahre **1715** monatelang zahlungsunfähig ^{[8][9]}.

Wirtschaft und Militär schrumpften, die Städte entvölkerten sich zunehmend und das den Staat tragende Bürgertum verarmte - das Goldene Zeitalter fand sein Ende. Diese Entwicklung verstärkte sich über das gesamte 18. Jahrhundert, bis französische Revolutionstruppen **1795** die Niederlande besetzten und die von Frankreich völlig abhängige „**Batavische Republik**“ gründeten, womit die „Republik der Vereinigten Niederlande“ nach zwei Jahrhunderten ihres Bestehens endete.

Der Künstler

Jacob van Ruisdael (1628/29 - 1682, Abb. 3) entstammt einer Haarlemer Künstlerdynastie, als deren berühmtester Vertreter vor Jacob dessen Onkel und Lehrer, der Landschaftsmaler Salomon van Ruysdael (1600 - 1670) gilt. Zudem waren auch sein Vater Isaack und Salomons Sohn Jacob Salomonsz als Maler aktiv.



Das durch Leinen- und Tuchhandel reich gewordene Haarlem war zu dieser Zeit berühmt für seine Landschaftsmaler, zu denen neben Ruysdael auch Esaias van de Velde, Cornelis Vroom, der Jacob mit seiner lyrischen Landschaftsdarstellung beeinflusste, und Jacobs späterer Lehrer Jan van Goyen zählten.

Ob Jacob van Ruisdael auch Medizin studierte und in Amsterdam als Arzt tätig war, bleibt umstritten, allerdings benennen mehrere Quellen aus dem frühen 18. Jahrhundert einen Amsterdamer Arzt gleichen Namens ^{[5][10]}. Zumindest war Ruisdael 1656 in diese zur Hauptstadt des Welthandels aufgestiegene Metropole ^[11] umgesiedelt.

Abb. 3: Jacob van Ruisdael (Holzschnitt, 19. Jh.) ^[b]

Ruisdael war in der Haarlemer Kunstszene gut vernetzt und bereits im Alter von 19 Jahren Mitglied der Lukasgilde. Bekannt sind auch seine Kooperationen mit den Malern Thomas de Keyser und Nicolaes Berchem, der gelegentlich die (Staffage-)Figuren in seinen Werken malte. Ruisdael war auch als Lehrer tätig; sein Freund und bekanntester Schüler Meindert Hobbema (1638 - 1709) wurde - neben Jan van Kessel - sein künstlerischer Nachfolger.

Jacob van Ruisdael starb im Jahre 1682 mit 53 Jahren in seiner letzten Wahlheimat Amsterdam. Sein Leichnam wurde nach Haarlem überführt und dort - ebenso wie Frans Hals - in der Kirche St.

Bavo (Abb. 16, Seite 24) bestattet ^[5]; die Todesursache ist nicht bekannt ^[12]. Der Künstler hinterließ ein Œuvre von nahezu 700 ihm zugeschriebener Werke ^[5].

Die Hochphase der Haarlemer Landschaftsmalerei begann Anfang der 1610er Jahre, als die Künstler Esaias van de Velde, Willem Buytewech und Hercules Seghers hier tätig wurden. Von ihnen blieb nur van de Velde langfristig in Haarlem und war vermutlich Lehrmeister der um 1620 folgenden, ersten Generation großer Haarlemer Maler um Pieter de Molijn, Cornelis Vroom, Jan van Goyen und Salomon van Ruysdael ^[13]. Sie entwickelten eine neue, stark bewegte, von Hell/Dunkel-Kontrasten und Licht/Schatten-Inszenierungen bestimmte und den Menschen vertraute, heimatliche Landschaftsatmosphäre. Bereits diese erste Generation holländischer Landschaftsmaler hatte die Gattung „Landschaft“ zu höchster Meisterschaft geführt und den ausgezeichneten Ruf Haarlems in diesem Metier gefestigt.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren die Künstler noch strenger in der Mimesis der Wirklichkeit niederländischer Naturmerkmale, obwohl auch sie nicht *plein air* oder geographisch präzise, sondern im Atelier und mit Versatzstücken arbeiteten. Ihr Streben nach naturgetreuer Wiedergabe ließ die Szenerien beruhigter, dezenter koloriert und insgesamt weniger dramatisch erscheinen als die der nachfolgenden zweiten Generation.



Abb. 4: *Le Coup de Soleil* (1670er Jahre, Louvre Paris, Foto R. Vlaten, 2023)

Jacob van Ruisdael, sicherlich der kraftvollste unter ihnen, überhöhte seine Landschaften mit dramatischen Lichtinszenierungen sowie starken Hell/Dunkel-Kontrasten und einem intensiveren und wärmeren Kolorit zu 'Bedeutungslandschaften' (Abb. 4 - 6). Er verbindet den

eher nüchternen Realismus von Salomon van Ruysdael oder Pieter de Molijn mit der idyllischen Atmosphäre eines Cornelis Vroom ^[14].



Abb. 5: *Landschaft mit Hütte* (1646, Kunsthalle Hamburg, Foto R. Vlaten, 2022)

Dies zeigen bereits seine Frühwerke wie die „Landschaft mit Hütte“ aus dem Jahr 1646 (Abb. 5), bei der ein asymmetrisch komponiertes Landschaftsmotiv zwischen zwei dominierenden Helligkeitsbereichen im Himmel links und der Weide rechts aufgespannt wird, so dass die Bildränder mehr betont werden als die Bildmitte, in der Staffagefiguren positioniert sind.

Im Gegensatz zur Generation um van Goyen grundierte Ruisdael - wie viele seiner Zeitgenossen - deutlich großflächiger und intensiver mit Bleiweiß, womit er die Lichtreflexion und damit auch die Dramaturgie der Lichtwirkung erhöhte ^[15]. Ruisdael kombiniert hier den tiefen Horizont mit weiter Landschaft auf der linken Seite mit einer überreich bestückten Waldszene im Nahbereich rechts, wobei sich die Bewegtheit der Wolken links in den Bäumen rechts wiederholt.

Zudem integrierte Ruisdael auch Landschaftsmotive in seine Werke, die in den Niederlanden so nicht zu finden sind. Hierbei bevorzugte er in über 100 erhaltenen Werken norwegische Motive, die er auf Bildern des Malers Allert van Everdingen gesehen hatte. Aufgrund ihres exotischen Charakters erfreuten sie sich großer Beliebtheit und fanden eine breite Käuferschicht ^[10]. Folglich wurden Motive mit Wasserfällen, die in Holland nicht vorkommen, zu seinen häufigsten Sujets (Abb. 22, Seite 30).

Ruisdael erreichte insbesondere in seinen Spätwerken eine poetisch-lyrische Atmosphäre, die zusammen mit einem vertieften Realismus großen Einfluss auf englische Landschaftsmaler wie Thomas Gainsborough und später John Constable oder William Turner sowie die deutschen Romantiker um Caspar David Friedrich haben wird ^[16].

Seine Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei von den eher kleinteiligen und gedämpft koloriert und beleuchteten Motiven der vorhergehenden Generation hin zu großzügig angelegten, kontrastreichen und dramatisch hell/dunkel inszenierten Kompositionen kann als Vorwegnahme der ein Jahrhundert später einsetzenden Romantik verstanden werden. Auch wenn Ruisdael noch keine Empfindungs- oder gar „Sehnsuchtslandschaften“ im Sinne eines Friedrichs aufleben lässt, so erkennt man doch eine starke Ausdruckskraft subjektiver Empfindungen, teils expressiv-pathetisch, teils melancholisch-schwerermütig, somit eine ‚Landschaftsvision‘.



Abb. 6: *Eingang in einen Wald* (1660er Jahre, Louvre Paris, Foto R. Vlaten, 2023)

So resümierte John Constable, dass Ruisdael „eine Landschaft, die keine großartigen Elemente aufweist [...] zu einem der eindrucksvollsten Bilder macht, die jemals gemalt wurden“^[5] und Ernst Gombrich beschreibt Ruisdael als denjenigen, „der die Poesie der Landschaft des Nordens entdeckte, so wie Claude [Lorrain] die des Südens“^[17].

Bezeichnend für Ruisdaels herausragende Stellung in der Malerei seiner Zeit ist auch die Tatsache, dass er bereits in jungen Jahren zunehmend darauf verzichtete, seine Gemälde zu signieren. Sie wirkten auf die Zeitgenossen derart beeindruckend und einzigartig, dass eine Signatur nicht mehr notwendig war^[15].

Neben der durch Lichtmodellierung erhöhten Stimmung entwickelt Ruisdael auch die Genauigkeit in der holländischen Landschaftsmalerei weiter, in dem er jede Pflanze gemäß ihrer

natürlichen Erscheinung wiedergibt, auch wenn er diese dann als Versatzstücke komponiert ^[18]. Nicht die Authentizität der Landschaft stand für Ruisdael im Vordergrund, sondern ein malerischer Eindruck von Natürlichkeit, der eine bestimmte Stimmung transportieren sollte. Seine Bilder zeugen bereits von der Erhabenheit einer Natur, die einen Caspar David Friedrich und seine Zeitgenossen dereinst begeistern wird.

Die Mühle von Wijk bei Duurstede

Die Mühle wird in starker Unteransicht mit Blickrichtung nach Westen gezeigt. Auf der linken Bildseite begrenzt der angeschnittene Lek das Werk, auf dem sich zwei Segelboote dem Hafen nähern. Während hinter der Mühle auf der linken Seite der spätmittelalterliche Bischofspalast sichtbar ist, erheben sich auf der rechten Seite die Dächer der Gemeinde sowie am rechten Bildrand der Turm der Grote of St. Janskerk (Abb. 1, Seite 2 und Abb. 12, Seite 15).

Die Mühle selbst steht nahe am Ufer auf einer leicht erhöhten Position vor einem lebhaft bewölkten Himmel, dem sie ihre Schauseite zuwendet. Im Vordergrund bewegen sich drei Frauen in Richtung der Mühle und in der Bildmitte promenierte ein weiteres Figurenpaar auf das Schloss zu, während von links ein Segelboot die Stadt ansteuert. Das in der Mitte am Ufer liegende Boot wird von fünf Männern be- oder entladen.

Die an beiden Bildseiten angeschnittenen Motive „Wasser“ und „Dorf“ vermitteln dem Betrachter deren unbegrenzte Fortführung nach links bzw. rechts und somit eine enorme Weitläufigkeit, die trotz des tatsächlich nur begrenzten Bildausschnitts eine Panoramalandschaft suggeriert. Dieser bedrohlichen Weite trotzt die übergroße Mühle, ihre Vorderseite dem heraufziehenden Sturm zugewandt, deren Dominanz im Bild durch das Weglassen der Stadtmauer noch betont wird. Die Mühle steht emblematisch für die Leistungen der Niederländer, die der Natur durch Trockenlegung große Landflächen abgerungen und durch Deich- und Entwässerungsanlagen gesichert haben. Somit mutiert die Mühle zu einem ‚Heldenporträt‘ ^[19].

Der sehr tiefliegende Horizont gibt den Blick auf einen dominanten Himmel frei, der Zweidrittel des gesamten Bildes ausfüllt, während sich Land und Wasser das untere Drittel nahezu gleichberechtigt teilen. Dieser tiefe Horizont ist kennzeichnend für die Künstler des 17. Jahrhunderts, verorteten die Maler um Brueghel ein Jahrhundert vorher diesen doch noch deutlich weiter oben und erzeugten Tiefe durch in Zickzack verlaufende Sichtachsen (Abb. 7) ^[39].

Der Bildraum wird im oberen Bereich von der kontrastreichen Hell/Dunkel-Inszenierung der artifiziellen Lichtführung bestimmt, die sich auf den Gebäuden und Personen als auch auf den Land- und Wasserflächen sowie den barocken Wolkengebilden dramatisch in Szene setzt. Im Vordergrund wird das Gemälde am unteren Bildrand von einem aus dem Bild in den Realraum austretenden Weg begrenzt, von dem aus zwei als Repoussoir angelegte Staketen den Betrachter in die Landschaft hineinziehen (Abb. 8).

Von dieser unmittelbaren Nähe zum Betrachter aus schafft Ruisdael einen bis zum Horizont in die Tiefe gestaffelten Verbindungsraum, der sich am Verlauf der Küstenlinie diagonal und mehrfach gebrochen von rechts vorne bis links hinten kohärent entwickelt. Unterstützt wird diese die Motive Wasser und Land begrenzende Raumdiagonale durch den Verlauf der Uferbefestigungen und das Segelboot als deren optische Verlängerung im Wasser (Abb. 8).



Abb. 7: Pieter Bruegel d. Ä.: *Der Selbstmord Sauls* (1562, Kunsthistorisches Museum Wien, Foto R. Vlaten, 2023)

Die drei Figuren rechts sind als Antipoden zum Segelschiff komponiert. Die Landschaft entwickelt sich durch den mehrfach gebrochenen Uferverlauf stringent in die Tiefe und verbindet den Betrachterstandpunkt mit dem Horizont (Abb. 8).

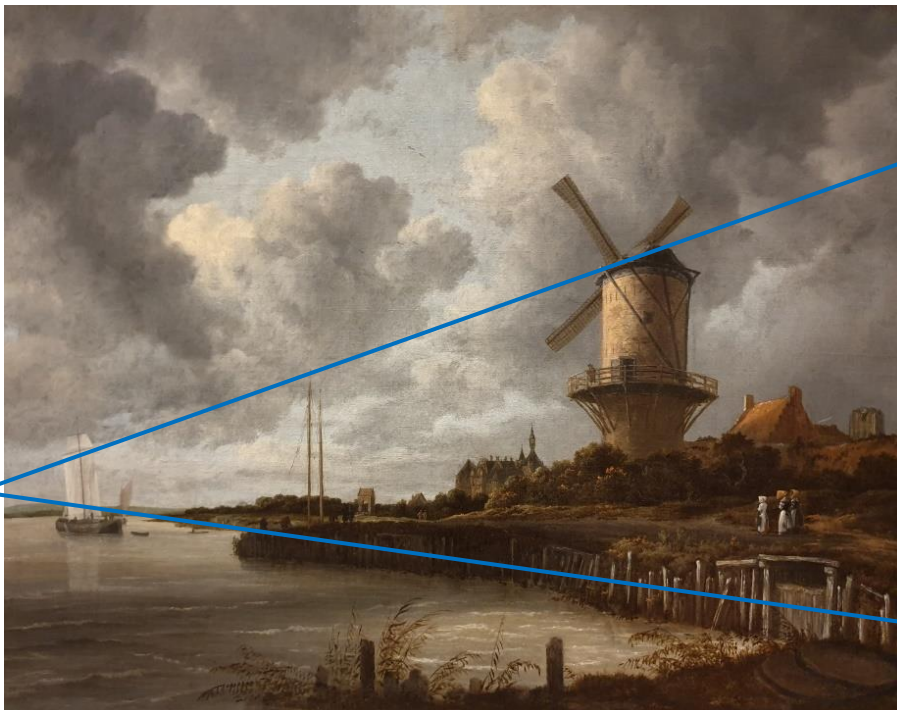


Abb. 8: Diagonalen im Bildaufbau und Fluchtpunkt

Die beiden horizontalen Komponenten der Raumdiagonalen entlang der Uferlinie einerseits und des Horizonts andererseits kontrastiert Ruisdael mit der kraftvollen und monumental aufstrebenden Vertikalität der Mühle sowie den gemäß der Tiefenwirkung abnehmenden Höhen der senkrechten Schiffsmasten in der Bildmitte und am linken Bildrand.

Eine gedachte Verbindungslinie von den Spitzen der Masten zur Mühle ergeben eine der Uferlinie gegenläufige Diagonale (Abb. 8). Hierdurch erreicht Ruisdael mit verschiedenen Schrägen eine Bildraumsuggestion und verortet den Fluchtpunkt links außerhalb des Bildes im imaginierten Panoramaverlauf (Abb. 8). Dort beginnt auch die virtuos gelenkte Sehrichtung des Betrachters

nach klassischem Vorbild von links nach rechts, beginnend mit dem Segelboot und entlang der Diagonalen über das am Ufer liegende Schiff hin zur Mühle als Hauptmotiv des Gemäldes. Das geschickt arrangierte Segelboot weist mit seiner Fahrtrichtung zur Mühle hin und dient als hell erleuchtetes und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkendes Bildmotiv gleichsam als Einführung in den Bildraum hinein.

Im Kleinen kontrastieren weitere Vertikalen wie die Türme und Kamine, die Staketen und die drei Figuren mit ebenfalls kleinen Horizontalen wie den Wellenlinien im Fluss oder dem außenliegenden Umlauf der Mühle (Abb. 9), so dass der Bildraum insgesamt geometrisiert wird. Vertikale und diagonale Achsen erzeugen im Zusammenspiel einen Eindruck von Bewegtheit, der durch die kompensatorische Wirkung der Horizontalen harmonisch eingefangen wird.

Ruisdael benutzt in seiner Komposition gleich zweimal den Goldenen Schnitt - sowohl in der Horizontalen entlang des Horizontes als auch vertikal entlang der Achse der Mühle (Abb. 9). Vor dem Schnittpunkt dieser beiden Achsen direkt unterhalb der Mühle sind die drei Frauen positioniert, die prominent ausgeleuchtet genau diese Stelle zu betrachten scheinen.

Der Maler erreicht mit der ausgewogenen Komposition vertikaler und horizontaler Elemente sowie den sich gegenseitig ergänzenden Motivpaaren des sich endlos weitenden Himmels und der überdimensionalen Mühle einerseits sowie des Segelbootes und der drei Frauen andererseits eine gewichtete Ponderation ungleicher, asymmetrischer Bildelemente, die noch durch die sich verzahnenden Bereiche Wasser und Land perfekt harmonisiert werden ^[15].

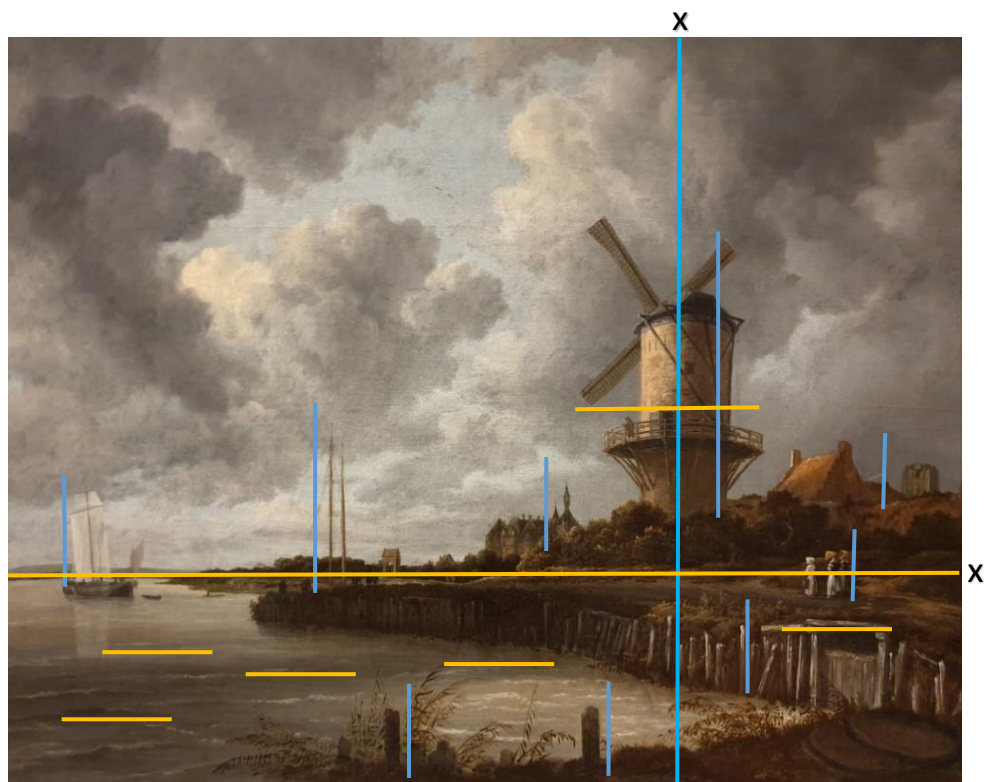


Abb. 9: orthogonale Elemente im Bildaufbau und Goldener Schnitt (x)

Die überdimensionale Darstellung einzelner Motive wie der Mühle, die dadurch von einer Staffage- zu einer Bedeutungsfigur erhöht wird, findet sich in vielen Werken Ruisdaels - beispielsweise des Schlosses Bentheim in Westfalen, welches der Künstler in einer ganzen Serie thematisierte.



Abb. 10: Salomon van Ruysdael: *Flusslandschaft mit Anglern*
(1645, Kunsthalle Hamburg, Foto R. Vlaten, 2022)

Hier zeigt sich der Einfluss Salomon van Ruysdaels, dessen „Flusslandschaft“ (Abb. 10) ebenfalls eine in die Tiefe leitende, diagonale Uferlinie mit tiefem Horizont und prominent vertikalen Motiven in der Bildmitte aufweist. Allerdings fehlt Salomon die Dramaturgie des Wolkenhimmels; das Monumentale und Sinnhafte tritt zugunsten einer stillen, realistischeren Natur zurück.

Da bei der „Mühle von Wijk“ sowohl der Fluss am linken als auch die Stadt am rechten Bildrand angeschnitten sind, scheinen sie sich weit über den Bildausschnitt hinaus zu entwickeln und beschreiben somit eine offene Komposition, die unendliche Weite des holländischen Flachlandes, bei dem keine erhabenen Landschaftsformationen die Fernsicht beeinträchtigen. Der Mikrokosmos der drei Frauen aus dem beschaulichen Wijk scheint somit eingebettet in die Weitläufigkeit und Weltgewandtheit der kosmopolitischen Handelsnation.

Ruisdael belebt und dynamisiert die Bildwirkung durch einen variablen Pinselduktus. Bestimmte Sujets wie die Flügel der Windmühle, die Takelage und Maste der Boote oder die Pflanzen am unteren Bildrand sind feinmalerisch und detailliert ausgeführt (Abb. 11); sie wirken präzise und scharf fokussiert. Andere Bereiche dagegen sind pastos und mit breitem Pinsel gearbeitet (Staketen, Gebäude, Figuren, Landschaft, Fluss und insbesondere die Wolken). Sie erscheinen unschärfer, leicht verklärt und betonen so die detailliert gemalten Elemente umso mehr.

Die Farbgebung hält Ruisdael bewusst reduziert mit wenigen Farben in Grau, Braun und Grün, deren unterschiedlichste Tonalitäten er jedoch meisterhaft zur Geltung kommen lässt. Wie häufig in der niederländischen Landschaftsmalerei dominieren im Vordergrund braune Erdtöne (Uferbefestigung und Wege), im Mittelgrund grüne Pflanzen und im Hintergrund das Blau des Himmels. Lediglich bei der Kleidung der drei Frauen setzt er wenige, kleine Farbakzente in kräftigerem Blau, Rot und Gelb. Tatsächlich ist die Farbgebung bei Ruisdael und den anderen Malern des 17. Jahrhunderts seit Caravaggio nicht mehr objektbezogen wie noch bei der Generation um Pieter Brueghel d. Ä. (Abb. 7), sondern wird über das Licht und dessen Brechung sowie die Licht/Schatten-Wirkungen strukturiert, ist somit lichtbezogen ^[40].

Die mannigfaltigen Farbabstufungen werden durch den Lichteinfall erzeugt, wobei sich die in stark bewegten, barocken Wolkenformationen ergebende Lichtinszenierung im beruhigten Land- und Wasserbereich fortsetzt. Ist der dunkelste Wolkenbereich im Bild am oberen linken Rand, dann kontrastiert Ruisdael dies gekonnt mit dem am hellsten beleuchteten Punkt unten rechts auf dem Wasser unmittelbar vor dem Ufer. Diesen Effekt akzentuiert Ruisdael noch mit den sehr hellen Gewändern der Frauen als auch reinweißen Lichtreflexionen auf den Staketen (Abb. 12).

Entsprechend verhält es sich mit dem hellen Wolkenloch und der weiß erhöhten Wolke zwischen den beiden Schiffen und dem sehr dunklen Gebüsch unterhalb der Mühle. Somit ponderiert er die unterschiedlich beleuchteten Bereiche und strukturiert den Bildaufbau mit der Lichtführung. Des Weiteren setzt er die Lichtinszenierung zur Rhythmisierung des Bildes ein, da sich entlang der Uferdiagonalen helle und dunkle Bereiche mehrfach abwechseln und den Blick in die Raumtiefe geleiten (Abb. 8).

Schon aufgrund seiner dominanten Größe über einem tiefen Horizont ist der wolkenverhangene Himmel - wie so häufig in der niederländischen Malerei dieser Zeit - entscheidend für die stimmungsvolle Atmosphäre im Bild. Hierbei verzichtet Ruisdael auch auf eine authentische Wiedergabe der realen Lichtverhältnisse zugunsten eines die Dramaturgie steigernden Chiaroscuro, bei dem die beleuchteten und verschatteten Bereiche nicht mit dem einfallenden Licht kompatibel sein müssen. Vergleichbar dramaturgische Wolkeninszenierungen sind bereits seit dem italienischen Frühbarock und aus der Decken- und somit Freskenmalerei bekannt ^[10]. Durch die Hervorhebung der Hell/Dunkel-Kontrastierungen werden alle Motive zu 'Lichtereignissen' erhöht ^[20].

Die exzellente Verwendung des Chiaroscuro durch Ruisdael ist nicht verwunderlich, hatte doch der in Rom tätige Adam Elsheimer (1578-1610) die Lichtinszenierung und Himmelsdarstellung revolutioniert und sowohl die deutsche als auch die französische, flämische und niederländische Malerei mit seiner caravaggesken Art beeinflusst ^[14]. Über ihn gelangten die Neuerungen und Revolutionen des italienischen Frühbarocks ins nördliche Europa, welche durch Caravaggios Naturalismus und seine Antizipation unserer modernen Sehweise ^[20] sowie den Idealismus der Carraccis initiiert worden waren ^[21]. Zudem hatten die modernen Italienfahrer und Caravaggisten unter den holländischen Malern - Gerard van Honthorst, Hendrik Terbrugghen und Dirck van Baburen - bereits eine Generation vor Ruisdael in Utrecht große Erfolge gefeiert ^{[10][22]}.



Abb. 11: *De Molen bij Wijk bij Duurstede* (Detail)

Da der Horizont heller als der Vordergrund erscheint und die Blickrichtung des Malers nach Westen geht, zeigt das Bild eine nachmittägliche Stimmung (Abb. 11). Das Segelboot kehrt zurück in den Hafen und die Frauen kommen von der Feldarbeit oder Einkäufen zurück, während der einsame Beobachter auf dem Umlauf der Mühle die Szenerie ebenso beobachtet wie der Maler oder der Betrachter selbst (Abb. 12). Auch die Wärme des Lichtes verweist auf den anbrechenden Abend, erscheint das morgendliche Licht doch in kühlerer Stimmung.



Abb. 12: *De Molen bij Wijk bij Duurstede* (Detail)

Ein heftiges Gewitter oder ein Regenguss scheinen bevorzustehen und man ist unsicher, ob die drei Frauen noch trocken zu Hause ankommen werden. Selbst die Vögel am Himmel vor der Mühle scheinen einen sicheren Unterschlupf zu suchen. Somit ist der Himmel der entscheidende Akteur in der Ikonographie, er symbolisiert die Urgewalten einer Natur, gegen die sich die Einwohner der Stadt, und somit die Niederländer insgesamt, mit ihren Uferbefestigungen, Kanälen und Bauwerken gut gewappnet haben.

Ruisdael fängt hier einen äußerst flüchtigen Moment ein, da der Wolkenhimmel stark bewegt ist und schon wenige Sekunden später gänzlich anders aussehen wird. Doch ist diese Momentaufnahme nicht wie bei den impressionistischen Malern spätestens ab der „Schule von Barbizon“ Mitte des 19. Jahrhunderts eine reale Situation, die tatsächlich so stattgefunden hat und plein air eingefangen wurde, sondern eine bis ins kleinste arrangierte Komposition im Atelier.

Vor den Malern des folgenden 18. Jahrhunderts wie John Constable, William Turner oder Joshua Reynolds findet Landschaftsmalerei grundsätzlich im Atelier statt. Künstler wie Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer (Abb. 13) im späten 15. Jahrhundert oder Albrecht Altdorfer im frühen 16. Jahrhundert bleiben mit ihren eher noch tastenden Studien exzeptionelle Ausnahmen.

Dies verdeutlicht ein Bericht des Zeitgenossen und Kunsthistorikers Joachim von Sandrart über die Arbeitsweise Claude Lorrains im 17. Jahrhundert, wonach dieser „lange vor Tags und biß in die Nacht im Felde lag, damit er die Tagesröthe, der Sonnen Auf- und Niedergang neben den Abendstunden recht natürlich zu bilden erlernte, und wann er eines oder das andere im Felde wol betrachtet, temperiert er alsobald seine Farben darauf, lieffe damit nach Haus und wandte sie an sein vorhabenes Werk mit viel größerer Natürlichkeit als kein anderer vor ihm getan“ ^[21].

Ikonologische Einordnung

Ähnlich der Gattungen Porträt, Stilleben, Sittenbild, Genre und des neu hinzukommenden Genreporträts ist auch das Architekturbild und die Landschaftsmalerei, somit die Landschaft als ausschließliches Bildthema und nicht nur als Kulisse historischer Ereignisse oder mythologischer bzw. religiöser Themen, eine florierende Fachmalerei der nördlichen Niederlande in deren „Goldenem Zeitalter“ im 17. Jahrhundert. Es bedarf keines Vorwandes mehr, um Landschaft darzustellen, sie wird um ihrer selbst willen darstellungswürdig, genügt sich selbst und wird somit emanzipiert und - zumindest vordergründig auf den ersten Blick - autonom.

Nicht mehr die mittelalterliche Landschaft als Hintergrundstaffage für Heiligenbilder und auch nicht mehr die Phantasie- und Weltlandschaften der Renaissance oder des Manierismus sind Themen der neuen Landschaftsmalerei, sondern die reale Wiedergabe der heimischen, niederländischen Landschaft und deren menschengemachte Ausgestaltung mit weiten Panoramen und sich im Unendlichen verlierenden Horizonten ^[11]. Die Welt wird jetzt ‚vermessen‘, mit wissenschaftlicher Genauigkeit und nach der Natur, nach dem Leben.

Ohne die Entwicklung der Landschaftsmalerei in diesem Jahrhundert ist deren weitere Evolution in den kommenden Epochen insbesondere in England und Deutschland nicht zu verstehen. Die ‚autonome‘ Landschaft erscheint hier zwar nicht zum ersten Mal in der Kunstgeschichte, aber erstmals in dieser breiten Fülle und Qualität.

Wie ist die herausragende Bedeutung der niederländischen Landschaftsmalerei - gerade auch im Vergleich zur Französisch geprägten Hierarchie der Gattungen, nach der sie eine niederrangige Stellung hatte - zu verstehen? In welchen politischen, religiösen und gesellschaftlichen Verhältnissen lebten Künstler und Auftraggeber, die diese Entwicklung ermöglichten? Welche Erwartungen hatte der Kunstmarkt in dieser Zeit an die Kunst und inwieweit beeinflusste die persönliche Biographie des Künstlers das Werk?

Auf den ersten Blick handelt es sich bei der „Mühle von Wijk“ um ein autonomes Landschaftsgemälde, welches eine alltägliche, profane Szene aus dem Leben anonymer Menschen zeigt. So präsentiert sich dem Betrachter eine typische holländische Landschaft mit flachen Poldern, tiefem Horizont, einem Fluss, Schiffen und einer Windmühle sowie der kleinen Stadt Wijk in der Provinz Utrecht mit Kirchturm und Bischofspalast. Jedoch wird diese Mühle durch die leichte Untersicht, die überdimensionale Größe und die dramaturgische Licht/Schatten-Inszenierung zum Archetypus der Mühle als solcher. Sie ist zugleich das reale Abbild der Mühle von Wijk als auch ein Sinnbild für die holländische Mühle schlechthin, die den Unbilden der Natur trotzt und sich wie ein Metronom gleichmäßig dreht. Sie ist somit nicht nur ein historisch reales Gebäude, sondern eine Metapher für alles, was gedanklich und emotional mit einer Mühle verbunden ist.

Autonome Landschaftsdarstellungen sind in den Niederlanden seit Pieter Brueghel d. Ä. und dessen in den 1550er Jahren entstandenen Kupferstichen von Landschaften bekannt ^[12]. Doch noch bis weit in die Aufklärung hinein weisen alle diese als 'autonom' bezeichneten Landschaften immer auch einen zusätzlichen Sinngehalt auf.



Abb. 13: Albrecht Dürer: *Trient, von Norden gesehen*
(1495, Kunsthalle Bremen) ^[c]

Bereits 1495 hatte Albrecht Dürer im Tagebuch seiner Italienreise eine Vielzahl autonomer Landschaftseindrücke in Form von Aquarellen - mutmaßlich *plein air* - festgehalten. Diese waren jedoch nicht für eine Veröffentlichung gedacht; sie sollten als Studien die Reise in Erinnerung halten (Abb. 13) ^[23]. Dennoch sind sie die ersten ihrer Art eines Künstlers nördlich der Alpen.

Sind Dürers und Brueghels Landschaften mit ihren religiösen und ethischen Sinngehalten noch „Paysage moralisé“, die dem Betrachter eine Erkenntnis vermitteln sollen, so ist auch Ruisdaels „Mühle von Wijk“ - wie alle seine Landschaften - weder komplett autonom noch eine reine Vedute, somit keine topographisch korrekte, photographisch präzise 1:1-Umsetzung eines Landschaftsausschnittes. Neben dem reinen Abbilden eines Sujets bleibt auch immer die Visualisierung von dessen Wesen entscheidend für das Verständnis der niederländischen Malerei ^[24]. Mit Ruisdael erreicht die Landschaftsmalerei nunmehr eine subjektive Überhöhung des Naturerlebnisses ^[25].

Anstatt Vedute repräsentiert diese Malerei das Psychogramm einer Landschaft; nicht mehr einer idyllischen, bukolischen oder übernatürlich-geheimnisvollen, und auch nicht die heroische Ideallandschaft eines Anibale Carracci, sondern einer von Menschen gemachten, anthropogenen Landschaft der nördlichen Niederlande in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Da Ruisdael jedoch Teile der 'Wirklichkeit' wie die Stadtmauer weglässt oder die Mühle in ihren Dimensionen verfremdet, weist die „Mühle von Wijk“ auch Merkmale eines Capriccios auf, wie auch die Stadtansichten der Canalettos im 18. Jahrhundert nie reine Veduten sein werden ^[23].

Die Betrachtung von Natur und Landschaft sind im calvinistischen Verständnis und gerade auch in der mennonitischen Freikirche, der Ruisdael angehörte, immer auch ein Akt der Gottesfurcht vor der Allmacht des Schöpfers, der diese erschaffen hat. Die Schönheit der Landschaft gilt letztlich als Beweis für dessen Vollkommenheit. Insbesondere der sich permanent verändernde Wolkenhimmel gilt als sichtbare Offenbarung des Wirken Gottes ^[18]. Die Landschaftsdarstellung visualisiert somit neben der naturgetreuen Wiedergabe und dem Stolz auf die menschengemachte Kultivierung der Natur auch die Verherrlichung der göttlichen Schöpfung. Ebenso kann von einer Liebe der Niederländer zu ihrer Landschaft ausgegangen werden, die sie dem Meer abgerungen haben und deren stürmischer Wolkenhimmel immer wieder phantastische Lichteindrücke bietet, die sich auf den vielen Wasserflächen spiegeln ^[25]. Durch die

Suggestion sich permanent ändernder Lichtverhältnisse bekommt der Landschaftseindruck zudem etwas Situatives, wird zu einer Momentaufnahme der Wirklichkeit.

Erst eine Generation vorher konnten die sieben nördlichen Provinzen die Unabhängigkeit von Spanisch-Habsburg nach 80-jährigem Kampf erzwingen. Jetzt hatte die Bürgerrepublik den Zenit ihres Wohlstandes und ihrer Handelsmacht erreicht. Das Gemälde zeigt uns eine Nutzlandschaft, eine gebändigte und eingehegte Natur und ihre ökonomischen Attribute, die der Naturgewalt des sich ankündigenden Unwetters zu trotzen scheinen. Neben den Hauptmotiven Mühle, Schiff und Stadt sieht man trockengelegte Polder, befestigte Uferbereiche und durch Schleusen separierte und gesteuerte Kanäle.

Innerhalb von nur zwei Generationen konnten die Niederländer trotz des fortwährenden Krieges in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an die 100 000 Hektar fruchtbaren Ackerlandes trockenlegen und mit einem ausgeklügelten Kanalsystem bewässern ^[26]. Allein die Stadt Amsterdam basiert auf fünf Millionen Stämmen aus Fichtenholz, die den sumpfigen und unterhalb des Meeresspiegels liegenden Boden verstärken ^[7].

Angesichts der enormen technischen Fortschritte bei der Entwicklung optischer Geräte wird das 17. Jahrhundert auch als 'Jahrhundert der Optik' bezeichnet. Teleskop, Mikroskop und Camera obscura sowie immer bessere Linsen für Brillen ermöglichten Forschern und auch Malern immer detailliertere Einblicke in das ganz Ferne und das ganz Nahe. Bildende Künstler schufen realitätsnahe Gegenstandsdarstellungen für die Kartographie als auch in der Darstellung anatomischer, botanischer oder geologischer Studien. Diesen Naturalismus zeigt nun auch die Landschaftsmalerei, die kleinste Details 'near het leven' (nach dem Leben) anstrebt.

Allerdings ist zu berücksichtigen, dass diese exakten Detailwiedergaben im Gesamtbild frei komponiert werden und gemeinhin keine reale Landschaft wiedergeben. Kein Landschaftsmaler in dieser Zeit hat tatsächlich plein air gemalt, alle Gemälde sind - von Studien abgesehen - im Atelier entstanden. Diese Landschaftskompositionen wiederum unterliegen ästhetischen und ikonographischen Vorgaben, soll das Landschaftsbild doch ein Ideal der niederländischen Nationallandschaft widerspiegeln, die nach calvinistischer Auffassung geordnet, rational und nutzbar gemacht sein soll, somit gottgefällig ist und auf die man stolz sein kann ^[27].

Die Reformation sowie die Trennung der Niederlande in die sieben nördlichen Provinzen und das südliche Flandern hatten enorme gesellschaftliche und religiöse Auswirkungen - u. a. auch für die Kunst. Malten flämische Meister wie Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens oder Anthonis van Dyck weiterhin für adlige Herrscherhäuser und kirchliche Auftraggeber, so mussten sich die Künstler in den Nordprovinzen eine neue Klientel suchen.

Der habsburgisch dominierte Adel und die katholische Kirche waren entmachtet und die calvinistisch-protestantische Kirche ikonoklastisch - sie trieb ihre Kunstfeindlichkeit bis zum Bildersturm. Zudem gab es in der neuen Republik keinen dominanten Hof, der als Auftraggeber groß hätte in Erscheinung treten können; die Oranier in Den Haag waren hierfür weder machtvoll noch reich genug. An die Stelle von Kirche und Hof traten nun die Städte als Marktplatz der Kunst. Hier erwuchs den Künstlern im aufstrebenden und durch internationalen Handel und die Tuchindustrie zu erheblichem Reichtum gekommenem Bürgertum ein neuer und finanzkräftiger

Kunde. Insbesondere Ruisdaels Heimatstadt Haarlem, die Stadt der Brauereien und Webstühle, erfuhr einen immensen wirtschaftlichen Aufschwung.

Mit den Kunden änderte sich auch die Art der Nachfrage. Für große Baukunst wie Schlösser oder Paläste und Bildhauerei in Form großer Skulpturen oder Plastiken fehlten die entsprechend potenten Auftraggeber, so dass Malerei und Graphik die dominierenden Kunstgattungen wurden. Alltagsszenen im Genre und als Sittenbild, Stillleben, Blumen-, Tier- und Landschaftsdarstellungen, Interieurs, Schützenstücke und Wirtshausszenen traten an die Stelle religiöser Sujets, mythologischer Szenen oder Historienbildern; Altar- und Devotionsbilder verschwanden komplett vom Markt.



Abb. 14: Peter Paul Rubens: „Raub der Töchter des Leukippos“
(1617, Alte Pinakothek München, Foto R. Vlatten, 2024)

Prachtvoll dekoriertes Barock mit Akanthus, Bandelwerk und Rocaille, theatralische Heiligkeit, inniger Mystizismus, pathetische oder erotisch aufgeladene Mythologie und der majestätische Prunk eines Rubens (Abb. 14) wichen hier, nur 100 Kilometer entfernt, intimer Privatheit und realistischer Gegenstandsiebe für die gewöhnlichen Dinge des Lebens ^[24].

Das katholische Theatrum Sacrum im Gesamtkunstwerk der Gattungen reduziert sich in der pietistisch-calvinistischen Kaufmannsrepublik auf kleinformatige Tafelbilder in provinziellen Wohnstuben.

Jeder bürgerliche Haushalt als auch wohlhabende Handwerker und sogar Bauern verlangten nun nach repräsentativen Kunstwerken, die ihre gesellschaftliche Stellung demonstrieren oder die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft oder Gilde verdeutlichen sollten. Im Laufe des 17. Jahrhunderts konnte ein breiter Mittelstand sein Einkommen mehr als verdoppeln und wollte dies auch sichtbar machen, allerdings - gemäß calvinistischer Wertvorstellungen - nicht pompös-feudal nach außen, sondern bürgerlich im Innenraum ^[7]. Insbesondere das Gruppenporträt als spezifisch niederländische Besonderheit diente der Repräsentation der organisierten bürgerlichen Kaufmannsaristokratie ^[39].

Zudem betrachtete die wohl situierte Mittelschicht transportable Kunst - Wandfresken hätten dem niederländischen Klima nicht Stand gehalten - nun auch als Geldanlage, die neben einer erhofften Wertsteigerung auch das eigene Heim schmücken konnte ^[14]. So kam es im 17.

Jahrhundert zu einem rasanten Anstieg der Nachfrage nach mobilen, kleinformatigen Gemälden auf Leinwand oder Holztafeln für den privaten Haushalt oder - in größerem Format - für Rathäuser, Börsen sowie Zunft- und Gildenhäuser.

Aus dieser starken und mitunter spekulativen Nachfrage erwuchs eine enorme Produktivität der niederländischen Maler, die von in die freien Provinzen geflüchteten oder ausgewanderten flämischen Malern noch gesteigert wurde. Gerade nach dem Rückfall Antwerpens an Habsburg 1585 emigrierten viele Flüchtlinge wie die Familie von Frans Hals nach Holland, darunter auch viele Künstler, die dort ein bis dahin nicht erreichtes Niveau etablierten.

So entstand ein umkämpfter Kunstmarkt mit hohem Wettbewerbsdruck und geradezu massenhafter Produktion ^[22], in dem sich viele Maler auf bestimmte Sujets konzentrierten, in denen sie große Meisterschaft erlangten. Der Kunstmarkt mutierte von der bisherigen Auftragskunst hin zu einem freien Spiel von Angebot und Nachfrage im Kunsthandel, auf Auktionen, mitunter sogar auf Flohmärkten und in Tombolas - Kunst wurde zur Ware.

Gleichzeitig führte dies zu einer Befreiung der Künstler von den Beschränkungen und Auflagen der Gilden und Zünfte, in denen sie bisher wie alle Handwerker streng reglementiert waren. Andererseits fielen mit den Zwängen auch die Sicherheiten des Gildenwesens weg, weswegen weniger erfolgreiche Künstler durchaus auch in tiefe Armut stürzen konnten oder - wie beispielsweise Jan van Goyen als Makler und Tulpenspekulant, Meindert Hobbema als Eichmeister, Willem Kalf als Kunstsachverständiger oder Jan Steen als Gastronom - neben der Malerei noch anderen Tätigkeiten nachgehen mussten ^{[10][39]}.

Es wurden Mitarbeiter eingestellt und in Malerwerkstätten auf Vorrat produziert, wobei manche Spezialisten nur Tiere, Gesichter oder Gewänder in die einzelnen Werke einfügten, die der Meister dann vollendete und signierte. Die Kunst wurde zur Industrie und der Maler zum Kaufmann, der in den republikanischen Niederlanden jedoch nie den gesellschaftlichen Rang eines Velázquez, Bernini oder Rubens erreichen konnte, wie es in feudal geprägten Monarchien möglich war ^[24]. Wurde Rubens als hochgeehrter Diplomat in den Adelsstand erhoben, so verbrachten Ruisdael ebenso wie Vermeer, der zahlungsunfähig war und um Schuldenerlass bitten musste, und Rembrandt, dessen Haus und Sammlung versteigert wurden, ihren Lebensabend in Armut.

Jeder Geldbeutel konnte bedient werden, in allen Preislagen wurden Ölgemälde angeboten - in einem Jahr bis zu 70 000 ^[28], das entspricht bei etwa 700 in den Lukasgilden organisierten Malern einer Jahresproduktion von 100 Werken pro Künstler. Allein in den beiden Jahrzehnten von 1640 bis 1660 ist von annähernd 1,5 Millionen Gemälden auszugehen ^[29].

Die Künstler dieser 'Bilderfabriken' passten sich weniger kaufkräftigen Kunden an, indem sie schnell arbeiteten und manche Werke an einem einzigen Tag fertigstellten, Details wegließen, weniger und billigere Farben benutzten, besonders beliebte Motive häufig kopierten und nur Details änderten oder in Kooperationen malten, wobei jeder Künstler nur ein bestimmtes Motiv im Werk anfertigte. Jacob van Ruisdael konnte sich derart erfolgreich auf diesem Markt behaupten, dass er bereits zu Lebzeiten kopiert und gefälscht wurde ^[14].

Bezeichnend für diese kaufmännische Herangehensweise der Künstler ist das Porträt „Maler in seinem Atelier“ von Rembrandt van Rijn (Abb. 15). Vor einer vermeintlich leeren Leinwand

erkennt man einen Maler in seinem bescheidenen Atelier, der abzuwägen scheint, welches Motiv er mit welchen Mitteln und welchem Aufwand für welchen Kundenkreis als nächstes anfertigen soll und wie hoch dessen Preis sein könnte. Die niederländische, profane Fachmalerei war geboren und Spezialisten für Seestücke, Winterlandschaften, Wolkenhimmel, Küsten- und Waldlandschaften oder Tiermotive wetteiferten um eine zunehmend wohlhabendere Klientel.



Abb. 15: Rembrandt van Rijn: *Der Maler in seinem Atelier* (1628, Museum of Fine Arts Boston) ^[d]

Der in der Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts noch großfigurig und bildbestimmend als integraler Bestandteil der Natur dargestellte Mensch wurde nunmehr als kleinformatiger Spaziergänger, als die Natur von außen betrachtender und genießender Städter gezeigt ^[39]. Der Fokus verlagerte sich von einer Reduktion der Natur auf eine reine Nutzlandschaft hin zu einer ästhetischen Deutung. Damit wird 'Natur' zur ästhetisch-kulturell betrachteten 'Landschaft'; sie bekommt eine religiöse, naturwissenschaftliche, national-politische oder gesellschaftliche Bedeutung, die abhängig ist vom individuellen und kulturellen Hintergrund des Betrachters. Gerade auch die Mühle, die mit ihren gleichmäßigen und ruhigen Bewegungen als Ausdruck calvinistischer Mäßigung verstanden werden kann ^[26], war hierbei ein äußerst beliebtes Motiv.

Die Mühle war die Dampfmaschine des 17. Jahrhunderts, mit ihr konnte nicht nur Getreide gemahlen und Sägen angekurbelt, sondern auch eine Pumpe betrieben und Land ent- bzw. ein Kanal bewässert werden. So konnte der Mühlenbauexperte Jan Leeghwater in nur vier Jahren mit 43 Mühlen einen See von 70 qkm Fläche trockenlegen und für Weidehaltung urbar machen, woraus sich die holländische Käseindustrie entwickelte ^[30].

Dieser Symbolisierung gesellschaftlicher bzw. religiöser Normen kann auch die enorme Bedeutungsperspektive der „Mühle von Wijk“ geschuldet sein, die exakte Naturbeobachtung mit

sinnbildlicher Komposition verbindet. So gehen moralische Bedeutung und ästhetische Sinnenfreude häufig Hand in Hand. Niemals ist die niederländische Malerei dieser Zeit jedoch 'zufällig', jedes Detail ist überlegt und geplant, die Bedeutung der Komposition dominiert immer die reale Wirklichkeit, so dass diese Form der Landschaftsmalerei der impressionistischen des 19. Jahrhunderts geradezu konträr gegenübersteht.

Zu Ruisdaels Lebzeiten - ein knappes Jahrhundert vor Beginn der Aufklärung - wurden Naturereignisse noch als Metaphern göttlicher Offenbarungen ausgelegt. Die angedeutete Weite des vermeintlichen Meeres sowie die mit dramatischer Lichtinszenierung aufgeladenen Wolkengebilde in der „Mühle von Wijk“ können als bildhafte Symbole der Gefahr gedeutet werden, die eine ungebändigte Natur für das Schicksal des Menschen war.

Neben der Symbolik der Mühle als Sinnbild holländisch-calvinistischer Errungenschaften kann sie auch - ohne sich zu sehr auf das unsichere Feld des disguised symbolism oder der Semiotik zu begeben - religiös-emblematisch für den kreuztragenden Christus interpretiert werden - so wie das aufziehende Unwetter für die Vanitas ^[2]. Die Diskussionen über denkbare Interpretationsansätze dauern bis in die Gegenwart an und können nicht abschließend bewertet werden. Die Breite möglicher Auslegungen umfasst nach Jochen Becker Deutungen der Mühle als Sinnbild für

- den kreuztragenden Christus
- eine zeitgenössisch-moderne Industrieanlage
- die Synthese aus menschlichem Willen (Konstruktion) und göttlicher Kraft (Wind)
- eine jahreszeitliche Arbeit im Sinne eines Monatsbildes
- die Sünde der Faulheit (die Mühle arbeitet ohne menschliches Zutun)
- die Tugend der Arbeit (die notwendig ist, solch ein Bauwerk zu errichten)
- die Mühlsteine Gottes, die langsam aber gerecht mahlen
- den Opportunismus, sein Mäntelchen nach dem Wind auszurichten
- die Leistungen der calvinistischen Bürgergesellschaft im Sinne eines Patriotismus
- die Launenhaftigkeit des Liebesglücks (abhängig von unwägbaren Windverhältnissen)
- die calvinistische Tugend der Mäßigung (gleichmäßig-ruhige Bewegungen)

und wahrscheinlich noch viel mehr. Eindeutig ist jedoch, dass die dargestellte Mühle für die Zeitgenossen ein Bauwerk fortschrittlichster Technik war und die Leistungsfähigkeit der holländischen Handwerkskunst auf höchstem Niveau repräsentierte. Nicht zuletzt mit solchen Mühlen konnte die Entwässerung der Polderlandschaften und damit die Gewinnung von Nutzfläche und Lebensraum ermöglicht werden.

Nichts spricht jedoch dagegen, dass auch mehrere Bedeutungen in einem Werk vereint sein können; die Naturbetrachtung somit gleichzeitig Werte vermitteln, Repräsentation darstellen und einfach nur Freude bereiten kann. Dies führt zu einer permanenten Kommunikation des Betrachters mit einem im positiven Sinne rätselhaften Werk, welches verschiedene Gesichtspunkte anbietet, die aus unterschiedlichen Betrachterperspektiven gedeutet werden können und einen Diskurs ermöglichen.

Eine tatsächliche Autonomie ohne Einbindung in einen Themen- oder Funktionszusammenhang erreicht die Landschaftsmalerei erst im beginnenden 19. Jahrhundert mit den Werken John

Constables und William Turners und deren Auflösung der Form, Zerlegung der Farben entsprechend dem Spektrum der Lichtbrechung und den farbigen Schatten ^[23].

Jacob van Ruisdael gibt seiner Landschaft eine über die reine Mimese weit hinausreichende Bedeutung, indem er sie dramatisch überhöht, den bei Wijk tatsächlich verlaufenden Lek zum linken Bildrand hin anschneidet, ihn somit bildübergreifend darstellt und wesentlich größer erscheinen lässt, als er tatsächlich war ^[31]. Dies kombiniert er mit einer furiosen Licht/Schatten-Inszenierung und einer derart enormen Vertikalität der Mühle, wie sie realiter kaum vorstellbar ist, auch wenn die Mühle gemäß archäologischer Funde eine Höhe von immerhin 20 Metern hatte.

Das alles zeigt die Ambivalenz dieser Naturwiedergabe - naturalistisch-präzise im Kleinen gestaltet und gleichzeitig künstlerisch-frei im Großen komponiert, wissenschaftlich-rational im Detail und zugleich im übertragenen Sinne bildhaft. Präzision in der Gegenstandsdarstellung verbindet sich in der Komposition mit metaphorischer Sinnhaftigkeit religiös-tugendhafter, ethisch-moralischer oder patriotischer Normen.

All dies berücksichtigend kann man die „Mühle von Wijk“ als eine Bedeutungslandschaft, ein Psychogramm einer Landschaft verstehen, welches die Befindlichkeiten der niederländischen Gesellschaft dieser Zeit repräsentiert. Jacob van Ruisdael habe das Motiv *„glücklich aus der Natur gegriffen“* und - indem *„der Pinsel über die Natur den Sieg davontrug“* - *„durch den Gedanken erhöht“* schreibt Johann Wolfgang Goethe 1813 in seinem Essay „Ruisdael als Dichter“ ^[32] zu dessen Werk „Judenfriedhof“ von 1655 (Abb. 19, Seite 27) und beschreibt so in einem Satz treffend den Dualismus der niederländischen Landschaftsmalerei im „Goldenen Jahrhundert“. Dass Goethe den Maler hier als einen ‚Dichter‘ ehrt, ist aus seinem Selbstverständnis heraus sicherlich als Ritterschlag zu werten.

Anhang: Ruisdael der Vielseitige

Nachfolgende Werke zeigen exemplarisch, wie vielfältig das Œuvre Ruisdaels in einer Zeit ist, in der sich die meisten Maler auf eine bestimmte Gattung der Landschaftsmalerei beschränkten und nur in dieser Meisterschaft erlangten.



Abb. 16: *Die Bleichen bei Haarlem* (Öl auf Leinwand, 1665, Kunsthau Zürich, 62x55 cm) ^[e]

Abbildung 16 präsentiert ein an beiden Seiten angeschnittenes **Panoramabild** von Haarlem aus der Vogelperspektive mit tiefem Horizont im Goldenen Schnitt und geometrischen Kompositionselementen im Mittelgrund. Die Bleichen zeigen die Bearbeitung der Tuche, auf der ein Großteil des niederländischen Reichtums beruhte, während im Hintergrund die St. Bavo Kerk in monumentaler Größe den Stolz der Holländer auf die urbar gemachte Landschaft

repräsentiert. Der Künstler wurde nach seinem Umzug nach Amsterdam stark vom dort tätigen Maler Philip de Koninck beeinflusst, der für seine weiten Übersichtslandschaften in Vogelperspektive bekannt war.

Ruisdael strukturiert den schmalen Landschaftsbereich mit gegenläufig gesetzten Schrägen und pointierten Licht/Schatten-Akzenten in eine enorme Tiefe, die mit der dramatischen Weite und Belebtheit des monumentalen Wolkenhimmels korrespondiert, der gleichfalls in einem diagonalen Zug den Tiefenraum durchmisst. Erneut verbindet Ruisdael auch in diesem „Haerlempjes“ topographische Genauigkeit im Kleinen mit einer konstruierten Komposition aus Versatzstücken im Großen ^{[10][33]}.



Abb. 17: *Dünen mit einem Hirten und seiner Herde* (Öl auf Leinwand, 1650er Jahre, Fondation Custodia Paris) ^[f]

Dünenlandschaften (Abb. 17) waren ein bevorzugtes Motiv in Ruisdaels Œuvre während seiner frühen Jahre in Haarlem und zudem ein äußerst beliebtes Naherholungsgebiet Haarlemer Bürger. Bereits in den 1640er Jahren malte er vergleichbare Szenen, die sich - wie auch in diesem späteren Motiv - von seinen Zeitgenossen durch eine dramaturgisch aufgeladene Atmosphäre unterschieden. Dies erreichte Ruisdael, indem er unter einem stark bewölkten und bewegten Himmel eine dunkle Baumgruppe links der Bildmitte und oberhalb des namensgebenden bukolischen Hirtenmotivs positioniert, die er mit der sehr hell angelegten Düne kontrastiert ^[34].

Zudem dynamisiert er die Komposition durch verschiedene Schrägen im Bild, so wie die von vorn nach hinten verlaufende Abfolge von Dunkel/Hell/Dunkel/Hell-Bereichen. Diese wiederum unterstützen den von der rechten Nahansicht zur linken Fernsicht sich entwickelnden

Tiefenraum. Die bedrohlich anmutenden Wolkenformationen kontrastiert Ruisdael mit der beruhigten Schäferszene. Die Malweise ist erneut durch feinmalerische Motive in den Figuren und Pflanzen sowie stark pastose Bereiche in den Sand- und Himmelsbereichen bestimmt.



Abb. 18: *Stürmische See mit Segelschiffen* (Öl auf Leinwand, 1668, 50x62 cm, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid, Foto R. Vlatten, 2023)

Die „Stürmische See mit Segelschiffen“ (Abb. 18) repräsentiert die **Seestücke** Ruisdaels. In diesem Werk zeigt er eine aufgepeitschte See mit weiß erhöhten Gischkronen, auf der mehrere Segelboote gegen ein Kentern ankämpfen. Die Heftigkeit des Sturms wird durch die schräg liegenden Boote sowie den diagonal von links unten nach rechts oben tobenden Wolkenverband betont. Dramatisch inszeniert Ruisdael die Lichtführung mit sehr hellen Bereichen im Himmel oben links und der weißerhöhten Gischt unten rechts einerseits und den kontrastierenden Dunkelbereichen auf dem Meer unten links und dem dunklen Wolkenband in der Bildmitte. Diesen Beleuchtungsverhältnissen entsprechend werden auch die Segelboote stark verschattet bzw. hell beleuchtet dargestellt und ein Hell/Dunkel/Hell-Wechsel betont den Tiefenraum.

Die Nordsee bestimmt über alle Epochen hinweg bis in die Gegenwart das Schicksal der Niederlande. Symbolisiert sie auf der einen Seite die Gewalten einer Natur, die jederzeit Deiche durchbrechen und die Lebensgrundlage der Menschen zerstören kann, so steht sie auf der anderen Seite auch für den enormen Reichtum des Landes, der größtenteils auf dem Seehandel mit den Kolonien beruhte.



Abb. 19: *Judenfriedhof* (Öl auf Leinwand, nach 1655, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Foto R. Vlaten, 2023)

Der „Judenfriedhof“ (Abb. 19; 84x95 cm) zeigt eine **Nachtszene**, deren erhabene Atmosphäre Goethe beeindruckte und wohl auch die Romantiker um Caspar David Friedrich beeinflusst hat. Mit den spotlightartig beleuchteten Gräbern, der verfallenen, gotischen Kirchenruine unter einem düsteren Wolkenhimmel und dem verdorrten Baumstamm verwendet Ruisdael mehrere Symbole der Vanitas und erreicht so eine unheimliche und gleichzeitig rätselhafte Stimmung der Vergänglichkeit, des Memento mori. Nie war der Künstler der Empfindungslandschaft der Romantik näher als mit diesem Werk.

Virtuos inszeniert Ruisdael auch in diesem Motiv die Lichtführung mit ausgewählten Lichtinseln auf den Gräbern, dem Baumstamm und der Gischt des Baches sowie im zentralen Himmel, während der erlöschende Regenbogen am linken Rand bereits die nächste Wolkenformation und völlig Dunkelheit ankündigt.

Die Inschriften auf den Gräbern konnten sephardischen Juden zugeschrieben werden, so dass die Auftraggeber dieses Werks unter den in großer Zahl in die `religionsfreien` Niederlande eingewanderten Juden aus Portugal zu finden sein dürften ^[35]. Trotz dieses Realitätsbezuges erreicht die Darstellung eine Zeitlosigkeit, Ehrfurcht, Erhabenheit und Allgemeingültigkeit in der Aussage, welche die Romantik vorbereitet ^{[36][37]}.



Abb. 20: *Winterlandschaft* (Öl auf Leinwand, 1665, Rijksmuseum Amsterdam, Foto R. Vlatten, 2023)

Auch die „**Winterlandschaft**“ (Abb. 20; 42 x 50 cm) ist als nächtliches Motiv angelegt und zeigt alltägliche Tätigkeiten, jedoch ohne die verspielten Szenen in eingefrorenen Landschaften der früheren Niederländer im 16. Jahrhundert. Die Menschen in Ruisdaels Winterlandschaft frönen keinen Freizeitvergnügen, wie sie Pieter Brueghel d. Ä. so trefflich pointiert darstellte. Hier sieht man kein fröhliches Bauernvolk Schlittschuh laufen, Eisstockschießen oder mit den Kindern Scherze treiben.

Die große Zahl an Winterlandschaften mit großflächig zugefrorenen Gewässern in der Malerei der Frühen Neuzeit kann mit der „Kleinen Eiszeit“ erklärt werden, die ihren Höhepunkt zwischen 1500 und 1700 hatte und auf die mittelalterliche Warmzeit von 950 bis 1250 folgte.

Die Szenerie unter einem dramatischen, aber nicht bedrohlich wirkenden Himmel strahlt eine beschauliche Ruhe aus. Der hell angestrahlte Kamin raucht und kündigt bereits das behagliche Heim an; die dunklen Wolken reißen an vielen Stellen auf und geben einen hellblau leuchtenden Himmel frei. Gefrorener Tau auf Ästen, Holzbalken und Dächern reflektiert das Licht und verleiht dem Motiv eine feierliche Atmosphäre. Die mit profanen, alltäglichen Tätigkeiten beschäftigten Figuren auf einem zugefrorenen Kanal wirken geschäftig, doch nicht ärmlich oder verelendet.

Erneut rhythmisiert Ruisdael einen Tiefenraum mit aufeinanderfolgenden, alternierenden Hell/Dunkel-Bereichen und komponiert mit der Diagonalen des Kanals einen Verbindungsraum zwischen Vorder- und Hintergrund. Feinmalerische Detailgenauigkeit in den Gebäuden und den Pflanzen kontrastiert er mit einem pastosen Himmel.



Abb. 21: *Der Dam in Amsterdam* (Öl auf Leinwand, etwa 1670, Gemäldegalerie Berlin, Foto R. Vlatten, 2023)

Abbildung 21 (52 x 65 cm) präsentiert dagegen ein **Stadtmotiv** in Amsterdam mit dem lebhaften Treiben auf dem zentralen Platz der Stadt, dem Dam. Stadtmotive sind eher ungewöhnlich im Œuvre des 'Landschaftsmalers' Ruisdael, doch zeigt er auch in diesem Metier seine außergewöhnliche Meisterschaft. Naturalistische Detailgenauigkeit in präziser Feinmalerei kombiniert er mit einem enormen Tiefenraum von direkt beim Betrachter positionierten Figurengruppen am unteren Bildrand über eine langgezogene Diagonale aus Häuserzeilen im Mittelgrund bis hinein in ein Meer aus Segelbooten im weiten Hintergrund.

Diese Tiefenwirkung korrespondiert Ruisdael mit einem Himmel, der sich weniger in diagonalen als eher horizontalen Wolkenformationen entwickelt und mit einem fein ponderierten Gleichgewicht aus hellen und dunklen Wolken eine lebhaft dynamische Atmosphäre erzeugt. Selbstredend beherrscht Ruisdael die Kunstgriffe eines dunkleren Vorder- und helleren Hintergrundes mit dezenter Lichtperspektive, der maßstabsgerechten Größenabnahme in die Tiefe sowie der Reduktion der Fokussierung und zunehmenden Verunklärung weiter entfernter Objekte.



Abb. 22: *Hügelige Landschaft mit Wasserfall* (Öl auf Leinwand, 1665-1670, Landesmuseum Hannover) ^[8]

Die Darstellung eines **Wasserfalls** (Abb. 22, 71x56 cm) komponiert eine komplett inszenierte Landschaft mit norwegischen Naturmotiven, die Ruisdael von Werken des Malers Allert van Everdingen übernommen hat. In einem gestaffelten Tiefenraum lässt Ruisdael den bewegten Fluss gegenläufig diagonal auf den Betrachter zukommen, während das obere Bilddrittel wieder von einem artifiziell lichtinszenierten Wolkenhimmel dramatisch aufgeladen wird. Eher unüblich erscheint der hochgezogene Horizont und das Hochformat dieses Gemäldes. Das Motiv des diagonal abgeschrägten Verlaufs des Wasserfalles am unteren rechten Bildrand hat Ruisdael direkt von van Everdingen rezipiert ^[38].

Die in Unteransicht dargestellte Landschaft betont - i. G. zu den menschengemachten Landschaften der Niederlande - eine urtümliche und ungebändigte Natur. Solche Motive erfüllten die Sehnsüchte von Ruisdaels Zeitgenossen und waren entsprechend beliebt.



Abb. 23: *Weizenfelder* (Öl und Sand auf Leinwand, um 1670, Metropolitan Museum of Art New York, 98x128 cm) ^[h]

Die „Weizenfelder“ (Abb. 23) repräsentieren als wohl eindrucklichstes ihrer Art eine Vielzahl an **Getreidefeldern**, die Jacob van Ruisdael geschaffen hat. Meisterhaft lässt der Künstler hier eine perspektivische Landschaft mit einem enormen Bildraum entstehen, der durch den sukzessiven Wechsel dunkler und heller Bereiche weit in die Tiefe der holländischen Landschaft ausgreift.



Abb. 24: Fluchtlinien in *Weizenfelder* ^[n]

Während der Betrachter durch die Zentralperspektive zum Fluchtpunkt oberhalb der zentralen Figur in das Bild hineingezogen wird (Abb. 24), kommen ihm die dynamisch bewegten Wolkenbänder in diagonalen Bahnen direkt entgegen, suggerieren somit eine diametral gegenläufige Bewegungstendenz und lassen die Szenerie belebt und energiegeladen wirken.

Die Abbildungen 24 und 25 zeigen **Zeichnungen** und **Radierungen**, mit denen Ruisdael ebenfalls große Berühmtheit erlangte und deren Qualität nur mit der Rembrandts vergleichbar ist.



Abb. 25: *Baumgruppe mit Hütten, Mann mit Frau und Knabe* (Kreide auf Büttenpapier, Städelmuseum Frankfurt) ^[1]



Abb. 26: *Die Doppelmühle* (schwarze Kreide auf Papier, 1670er Jahre, Rijksmuseum Amsterdam) ^[1]

Quellen:

- [1] Friedland, Klaus: *Die Hanse*. Stuttgart, 1991
- [2] Becker, Jochen: „Zu verschiedenen Möglichkeiten, holländische Landschaften zu betrachten“. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [3] Slive, Seymour: *Jacob van Ruisdael - Master of Landscape*. Yale University Press, 2006
- [4] Böhme, Johannes und Bethke, Insa: *Rebellion gegen das Imperium*. In: GEO-Epoche: Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [5] Marshall Cavendish Ltd: *Maler - Leben, Werk und ihre Zeit*. Heft 68 Ruisdael. Hamburg, 1987
- [6] GEO-Epoche: *Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715*. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [7] Albig, Jörg-Uwe: *Kapitale der Spekulanten*. In: GEO-Epoche: Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [8] Otto, Frank: *Kollaps der Kaufmannsrepublik*. In: GEO-Epoche: Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [9] Sedlmair, Alexander: *Die Geschichte der Niederlande*. In: GEO-Epoche: Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [10] Krämer, Steffen: *Jacob van Ruisdael - Wasserfall in gebirgiger Landschaft*. In: Kunst des Barock und Spätbarock - Flämische und holländische Fachmalerei. Aufbaukurs 6, Winkelmann Akademie München. Abruf am 30.06.2024
- [11] Gebhardt, Volker: *Kleine Geschichte der Malerei*. DuMont Buchverlag, Köln 2021.
- [12] Engler, Katja: *Ruisdael, der erste Romantiker*. In: Welt am Sonntag, 20.01.2002.
<https://www.welt.de/print-wams/article599900/Ruisdael-der-erste-Romantiker.html>. Abruf am 26.06.2024.
- [13] Giltaij, Jeroen: *Jacob van Ruisdael, das revolutionäre „Wunderkind“*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [14] Biesboer, Pieter: *Die Haarlemer Kunstszene*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [15] Sitt, Martina: *Belichtung der Natur*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [16] Standen, Edith: *Malerei der Welt - Das Metropolitan Museum New York*. Verlag DuMont Schauberg, Köln 1959.
- [17] Gombrich, E. H.: *Die Geschichte der Kunst*. Phaidon Verlag, 16. Auflage, S. 429, Berlin 2002
- [18] Leeflang, Huigen: *Ruisdaels Natur*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [19] Imdahl, Max: *Jacob van Ruisdael. Die Mühle von Wijk*. Stuttgart 1968
- [20] Mariani, Massimo: *Das Licht in der Kunst*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2022.

- [21] Lindemann, Gottfried: *Kunst in Europa*. Buch und Zeit Verlags GmbH, Köln 1964.
- [22] Hubala, Erich: *Barock und Rokoko*. In: Belser Stilgeschichte - Band 3: Neuzeit. Belser Verlag, Stuttgart 1993.
- [23] Busch, Werner: Autonome Landschaften. In: Landschaften von Brueghel bis Kandinsky, Ostfildern-Ruit, S. 16-27. https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6366/1/Busch_Autonome_Landschaften_2001.pdf. Abruf am 25.06.2024.
- [24] Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*. Verlag C. H. Beck, München 1932/2017.
- [25] Pischel, Gina: *Barock in Holland*. In: Große Kunstgeschichte der Welt. Südwest Verlag, München 1978.
- [26] Wagner, Horst: *Landschaftsdarstellung in der Malerei*. In: Fernstudienzentrum Hamburg, 2020.
- [27] Steingräber, Erich: *Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei*. Hirmer Verlag, München 1985
- [28] Dilhof, Raphael und Otto, Frank: *Die Bilderfabrik*. In: GEO-Epoche: Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [29] Roeck, Bernd: *Geschichtsschreibung im Schatten von Morgen*. In: Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*. Verlag C. H. Beck, München 1932/2017.
- [30] van Nieuwenhuize, Hielke: *Herr über Wasser und Land*. In: GEO-Epoche: Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.
- [31] Nerdinger, Winfried: *Elemente künstlerischer Gestaltung*. Lurz Verlag, München 1986
- [32] Goethe, Johann Wolfgang: *Ruisdael als Dichter* (1813). In: Goethes Werke, hrsg. Von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), Band 12, München 1981.
- [33] Müller, Karsten: *Bleichwiesen bei Haarlem*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [34] Büttner, Nils: *Dünenlandschaften*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [35] Sitt, Martina: *Der Judenfriedhof*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [36] Andersen, Liselotte: *Barock und Rokoko*. In: Kunst im Bild. Holle Verlag, Baden-Baden 1969.
- [37] Janson, Horst W.: *DuMonts Kunstgeschichte unserer Welt*. Verlag DuMont Schauberg, Köln 1962.
- [38] Davies, Alice: *Allart van Everdingen - Landschaft mit Wasserfall und Angler*. In: Jacob van Ruisdael - Revolution der Landschaft. Waanders Verlag, Zwolle 2002.
- [39] Hammer-Tugendhat, Daniela: *Kunstgeschichte - VL 20 - Die Malerei in Holland und Flandern im 17. Jahrhundert*. In: Aspekte zur Geschichte der Kunst. dieAngewandte - Universität für angewandte Kunst Wien. WS 2010/11. Abruf am 14.07.2024.

[40] Hammer-Tugendhat, Daniela: *Kunstgeschichte als Kulturgeschichte - VL 9 - Natur / Landschaft*. dieAngewandte - Universität für angewandte Kunst Wien. WS 2018. Abruf am 15.07.2024.

Bildnachweis:

[a] GEO-Epoche: *Das Goldene Zeitalter der Niederlande 1566 - 1715*. Nummer 101, Verlag Gruner + Jahr, Hamburg 2020.

[b] Marshall Cavendish Ltd: *Maler - Leben, Werk und ihre Zeit*. Heft 68 Ruisdael. Hamburg, 1987

[c] Gemeinfrei: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Ansicht_von_Trient_vom_Norden_2.jpg. Abruf am 25.06.2024

[d] Gemeinfrei: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Rembrandt_The_Artist_in_his_studio.jpg. Abruf am 14.07.2024.

[e] Gemeinfrei: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Bleichen_bei_Haarlem#/media/Datei:View_of_Haarlem_with_Bleaching_Grounds_c1665_Ruisdael.jpg. Abruf am 30.06.2024

[f] Gemeinfrei: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Jacob_van_Ruisdael_-_Dune_Landscape_with_Shepherd_and_his_Flock.jpg. Abruf am 10.07.2024

[g] Gemeinfrei: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Jacob_van_Ruisdael_-_Huegellandschaft_mit_Wasserfall_-_1665-70,_Leinwand,70.7x56.4cm-Landesmuseum_Hannover.jpg. Abruf am 30.06.2024.

[h]: The-Metropolitan-Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/437549>. Public Domain, Abruf am 13.07.2024.

[i] Städel Museum Digitale Sammlung: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/baumgruppe-mit-huetten-mann-mit-frau>. Abruf am 30.06.2024.

[j] Gemeinfrei: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Jacob_van_Ruisdael_-_Drawing_of_a_Double_Watermill_RP-T-1887-A-1390.jpg. Abruf am 30.06.2024.