

Phillips de Koninck
(1619–1688), Weitsicht,
Rijksmuseum
Amsterdam.



Roland Günter

Die Veränderung der holländischen Landschaft und die Landschaftsmalerei

1 John Sillevius, Door Holland met de trekschuit. Een tocht langs Hollandse steden en dorpen met de 18de eeuwse Kunstenaarsfamilie La Fargue. Utrecht 1976, o. S.

2 Wolfgang Schivelbusch. Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München 1977.

3 Laurens J. Bol, Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern. Landschaften und Stilleben. Braunschweig 1969.

4 Wolfgang Stechow. Dutch Landscape Painting in the seventeenth Century. London 1966. Überarbeitet: 1968; 1980.

Der englische Reisende James Boswell berichtet 1764: »Man kann schreiben oder auch skizzieren – auf dem Treidelschiff.«¹ Wir dürfen dies als einen Hinweis darauf verstehen, daß damals das Zeichnen auf den regelmäßig im Liniendienst verkehrenden Passagier-Booten sogar eine Art verbreiteter Zeitvertreib ist.

Wolfgang Schivelbusch hat an einem anderen, späteren Verkehrsmittel, an der Eisenbahn des 19. Jh. nachgewiesen, daß das Eisenbahnreisen zu einem Anschwellen der Reiseliteratur führte.² Gibt es einen ähnlichen Zusammenhang zwischen der Entfaltung des Schiffsreisens in Holland, dem entwickeltesten Verkehrsmittel der damaligen Welt, und der visuellen Reflexion der Reise-Erfahrung in Bildern?

Laurent Bol (1982)³ legte eine Art Familiengeschichte von Landschaftsmalern vor. Solche Verwandtschaftsverhältnisse wurden an Quellen über Lehrer-Schüler-Beziehungen und, wo sie fehlen, an Merkmalen des Aussehens festgemacht. Wolfgang Stechow (1966/80)⁴ arbeitete deskriptiv und ordnete Landschaftsbilder nach Themen wie Dünen und Landwege, Panoramen, Flüsse und Kanäle, Waldstücke, Strand-, Stadt- und Winterlandschaften. Die Begriffe der Stilgeschichte sind an der holländischen Malerei immer schon abgeprallt. Auf eine mögli-

5 Wilfried Wiegand, Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Konologie der Landschaftsmalerei. Hamburg 1971.

6 Ellinor Bergvelt, *Het Hollandse landschap in de kunst: Het land van Holland*. Holland 10, 1978, Nr. 3, 137. – Heinrich Gerhard Franz stellt in seinen umfangreichen Untersuchungen der Vorgeschichte der holländischen Landschaftsmalerei (Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus. 2 Bände. Graz 1969) überhaupt keine Fragen nach den Kontext, d. h. nach dem Problem, ob Bilder mit einer komplexen Realität in Zusammenhang stehen (Franz. 1969). Ebensovienig stellte Ellen Spickernagel in ihrer Münsteraner Dissertation diese Frage (Die Descendenz der Kleinen Landschaften. Studien zur Entwicklung einer Form des holländischen Landschaftsbildes vor Pieter Bruegel. Münster 1970). Ellinor Bergvelt: »... daß die Landschaft als Gattung (genre) innerhalb der Niederländischen Malerei bis heute noch wenig untersucht wurde... Wohl gibt es Monografien über einzelne Künstler...« (Bergvelt, 1978, 137).

7 Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*. Bari 1961. Derselbe, *Agricoltura e mondo rurale*. In: *Storia d'Italia*. Band 1, Torino 1979. – *Het land van Holland. Ontwikkelingen in het Noord – en Zuidhollandse landschap*. Holland 10, 1978, Nr. 3, 85/192 (zitiert: Land, 1978).

che ikonografische Bedeutungsebene wurden bislang lediglich einige Bilder von Jacob van Ruisdael untersucht (Wiegand, 1971).⁵ Seit dem Kölner Kongreß für Kunstgeschichte (1970) nagte jedoch der Zweifel an genealogischer Reduktion, an weitgehend deskriptiv bleibenden Methoden, an Stilbegriffen und an Konstrukten.

Zugleich entstand ein Bedürfnis nach Erschließung von Zusammenhängen. Für die Skepsis gegen normative Begriffe und Raster, die als ahistorische Werkzeuge unbefragter Ideologie erkannt wurden, waren Theorien von Norbert Elias, Peter R. Gleichmann u. a. hilfreich: sie entwickelten ein Verständnis der Soziogenese – und zwar sowohl der realen gesellschaftlichen Verhältnisse wie ihrer Reflexion. Gibt es Untersuchungen in dieser Richtung für die holländische Landschaftsmalerei? Die holländische Kunsthistorikerin Ellinor Bergvelt (1978):⁶ »Eine Forschung, die sich auf den Realitätsgehalt von Landschaftsbildern... richtet, fehlt bis heute«.

Gibt es in den Landschaftsbildern des 17. Jahrhunderts dichte Bezüge zwischen dem materiellen Substrat und dem künstlerischen Bewußtsein? Besitzt eine parallele visuelle Reflexion ihre eigene Struktur? Steht sie in einem Bezug zum materiellen Substrat, von dem man vermuten darf, daß es nicht linear, sondern vermittelt, außerdem kompliziert und komplex ist?

1. Teil: Stadt-Land-Bezüge und ihre visuellen Reflexionen

Wir wissen aus der historisch arbeitenden Agrarsoziologie,⁷ daß Landschaft nicht einfach vorhanden, sondern Produkt der menschlichen Einflußnahme, sozial konstituierte Kultur und dem historischen Wandel unterworfen ist, also eine Soziogenese hat. Innerhalb dessen stehen Land und Stadt in Bezug zueinander. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wandelt sich dieser Stadt-Land-Bezug in Holland tiefgreifend. Ich skizziere diesen Prozeß unter einigen Stichworten.

Stichwort: Expansion des Handels – Ausdehnung der Reisetätigkeit

Das Handelsvolumen der Städte expandiert, die Handelskette weitet sich aus, erhebliche Schichten von Städtern verbringen einen umfangreichen Teil ihrer Lebenszeit auf Reisen. Das Reisen erzeugt ein Interesse und einen Markt für topografische Bilder. Hier verstärken sich gegenseitig Bedürfnisse wie das Prestige von Institutionen und die erinnernde Betrachtung nach der Reise. Die Tradition topografischer Bilder, zunächst in Städten entwickelt, weitet sich auf die Landschaft aus. Mit dem in Holland besonders großen Markt der Bilder hängt zusammen, daß auch Maler eine bewegliche, viel reisende Schicht

8 Claes Jansz Visscher (Amsterdam 1587 – Amsterdam 1652), *Mijlpaal bij Sloten*. Aus einer Serie von vier Stichen (Landschappen van Rembrandt en zijn voorlopers. Museum het Rembrandthuis Amsterdam. Amsterdam 1983, Abb. S. 62). – *Jan van de Velde* (Rotterdam 1593 – Enkhuizen 1641), *Gezicht op een boerendorp*. 1615. Aus einer Serie von 18 Stichen (Landschappen. 1983, Abb. 20).

9 Esaias van de Velde (Amsterdam um 1590/91 – Den Haag 1630), *Weg tussen akkers en bos bij Hillegom*. Um 1615/16. Aus einer Serie von 10 Landschaften (Landschappen 1983, Abb. S. 24.) – Derselbe, *Ruiter op de weg naar Lisse*. Um 1615/16. Aus derselben Serie (Landschappen, 1983, Abb. 25).

10 Claes Jansz Visscher (Amsterdam 1587 – Amsterdam 1652), *Kostverloren*. Aus einer Serie von vier Stichen (Landschappen, 1983, Abb. 60). Nun läßt sich auch im Zusammenhang verstehen, was Maria Simon in ihrer materialreichen, aber leider nur deskriptiven Dissertation über den Stecher und wichtigen Amsterdamer Verleger Claes Jansz Visscher bruchstückhaft nebeneinander setzt: »Vor allem in den Jahren von 1611 bis 1619 gab Visscher die Ansichten von Städten, Orten, Schlössern und einzelnen Plätzen der holländischen Landschaft heraus«. Dazu machte er Reisen (Claes Jansz Visscher. Freiburg 1958, 13/14). – Eine Serie topografischer Drucke von 1612 trägt den Titel: »Für die Liebhaber reizvoller Orte, die keine Zeit haben, weit zu reisen« (Bob Haak, *Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei*. Köln 1984, 139). – Liest man die Bilder im Kontext, dann wird auch deutlich, daß hinter die Bezeichnung »Arkadische Landschaft«, wenn sie in Holland erscheint, häufig ein Fragezeichen gehört. Sogar ein Bild wie es Claes Pietersz Berchem von einer Gebirgslandschaft, die es in Holland nicht gibt, malt, stellt bei genauerem Hinsehen eine Reise-Erfahrung dar (Claes Pietersz Berchem [Haarlem 1620 – Amsterdam 1683], *Berglandschap met herders en vee, die een rivier doorwaden*. Frans Halsmuseum Haarlem; Halsmuseum, 1969, Abb. 31).

11 Jacob von Ruisdael (Haarlem um 1630 – Haarlem 1681), *Duinlandschap*. (Frans Halsmuseum Haarlem. Katalog 1969. Abb. 30).

12 Amsterdam: 1529 (Amstelveen, Sloten und Sloterdijk); Leiden: 1582 (Leiderdorp), 1610 (Zouterwoude), 1615 (Oegstgeest); Rotterdam: 1596 (Cool) (Harten, 1978, 116).

sind.

In vielen Bildern werden Reisende dargestellt: Wanderer, oft mit Waren auf dem Rücken,⁸ mit einem Hund. Reiche reisen zu Pferd und mit einem Bediensteten.⁹

Dazu paßt, daß es auffallend viele Stiche von Landschaften gibt. Denn: auf die verbreitete Nachfrage kann dieses Medium am billigsten und flexibelsten und damit am umfangreichsten eingehen. Das ist wohl auch eine Erklärung dafür, warum ganze Serien zu 6, 8, 12, ja bis zu 60 Stichen hergestellt und gut verkauft werden. Dies läßt weiterhin darauf schließen, daß nicht einfach Landschaft als ein einziger Blick nach draußen gemeint ist, sondern eine Fülle von Stätten der Landschaft – also ein Zusammenhang. Daß es ums Reisen geht, verdeutlichen oft Beischriften als Bezeichnung wohlbekannter Orte.¹⁰ Solche Bilder dienen als Erinnerungen, die in der Rückschau erneut die Tätigkeit des konkreten Subjektes wachrufen und – im Kreis der Familie oder von Freunden präsentiert – eine ähnliche Rolle wie heutige Reisebilder spielen.

Daneben gibt es das kostspieligere, andererseits in seiner Binnenkomplexität entwicklungsfähigere Medium Malerei. Jacob van Ruisdael zeigt uns die Dünen-Landschaft bei Haarlem als Reise-Bild.¹¹

Daß die meisten Bilder eine Vielzahl von Personen zeigen, weist darauf hin, daß es viele Reisende gibt und daß zweitens Bereiche des Landes dicht besiedelt sind. So konnte man auf den Deich-Wegen, von denen die schmalen, sehr tiefen Parzellen ausgingen, meilenweit geradezu durch Straßendörfer gehen.

Stichwort: Ausdehnung der Städte

Bevölkerungswachstum. Flüchtlingsströme des 30jährigen Krieges. Überfüllung der Stadt – dann läuft sie über: gesprengt wird die jahrhundertelange Geschlossenheit, sichtbar an der Militär-Anlage der Stadtmauer. Vorstadtgürtel entstehen – oft mit Hütten, wie wir es aus der Dritten Welt kennen. Städte kaufen mit den Mitteln stadtbürgerlicher Ökonomie Terrain vor den Mauern, oft ganze Adels Herrlichkeiten.¹² Erweiterung der städtischen Jurisdiktion und Verwaltung in Landbereiche. Die Grenzen zwischen Stadt und Land werden auch sichtbar fließend. Viele Leute mieten vor der Stadtmauer Gartenparzellen und bauen dort Gartenhäuschen – in kleiner Münze, was die Reichsten tun.

Stichwort: Expansion der städtischen Gewerbe aufs Land

Viele Betriebe verlassen die Städte – aus mehreren Gründen: unerfüllbarer Raumbedarf, Mangel an Arbeitskräften, Brand-

13 J.D.H. Harten, *Stedelijke invloeden op het Hollandse landschap in de 17de en 18de eeuw: Het land van Holland: Holland 10, 1978, 128.* – Die Windkraft, die mit Mühlen genutzt wird, ist der Kern des Zaanischen Gewerbes. 1630 gibt es dort 53 Säge-, 45 Öl-, 19 Mehl-, 5 Papier-, 4 Handmühlen sowie je eine Farb- und eine Muschelsand-Mühle. 1731 sind es 584 Mühlen, darunter 256 Säge-, 140 Öl-, 62 Graupenschäl- und 42 Papiermühlen (Harten, 1978, 130).

gefährlichkeit, vor allem der Wunsch, Zunftregeln und Abgaben zu umgehen. Der städtische Bauboom führt zum Boom der Produktion Baumaterialien.¹³ Weil sich zum Beispiel die Gilde der Handsäger in Amsterdam anhaltend weigert, Sägemühlen mit Windkraft zuzulassen, entstehen sie im Bereich der Zaan. 1630 gibt es dort über hundert Mühlen für Holz, Öl, Papier u. a.

Wie wenig direkt jedoch der Wahrnehmungsprozeß verläuft, zeigt die Tatsache, daß innerhalb dieser Tendenz zur Verstädterung des Landes die Aufmerksamkeit eine selektive, gelenkte ist: von der gewerblichen Arbeit auf dem Land gibt es kaum eine direkte Darstellung, wie schon Ellinor Bergvelt (1978) feststellte. Gelegentlich werden Windmühlen registriert – aber wohl eher als Symbole einer teuren Technologie. In manchen Bildern findet man Spuren der Ausbreitung der Gewerbe: z. B. die Bleichwiesen vor Haarlem.

Stichwort: Entwicklung der Landwirtschaft

Lange Zeit besteht Holland aus tausend Seen, Sümpfen und Inseln. Systematisch wird die Trockenlegung des Sumpflandes organisiert: mit einem hierarchischen Netz von Entwässerungsgräben. Bauern finanzieren gemeinsam die neue Technologie: die teuren Pumpwindmühlen und ihre Folgekosten. Diese technische Form stellt eine Sozialform dar: Als Infrastruktur ist sie eine Gemeinschaftsleistung, die angesichts der zu dieser Zeit anderswo noch kaum ausgebildeten Infrastrukturen außergewöhnlich ist und bewußtseinsprägende Wirkung haben muß.

Um 1600 tritt dieser Prozeß in seine effizienteste Phase. Und in ein weiteres neues Stadium. Die Expansion der Wirtschaft in den Kaufmanns- und Handwerksstädten und die ihr folgende Konsumption regt eine weitere Weise der Landgewinnung an, die nun mit immensen städtischen Kapitalien, vor allem aus der Indien-Fahrt, finanziert wird: nun werden viele flache Binnenseen trockengelegt – mithilfe eines hochentwickelten Systems eines rundherum verlaufenden Ring-Deiches und Hundert-schaften von Pumpwindmühlen. Das Land gehört den Kapitalgebern.

Im dichten vielschichtigen Bezug zur Stadt, nah gelegen, zwischen vielen Städten mit ihren weitgespannten, differenziert-spezialisierten Märkten, gut zugänglich, vielfach verflochten, können sich in dieser Landschaft mit regulierbarer Feuchtigkeit des Bodens Monokulturen entfalten: Plantagenwirtschaften – mit der höchsten Rendite, die es in diesem Bereich in Europa gibt.

Dies sind: die Fettweiderei von Schlachtvieh, die Herstellung von Milch, die haltbar und damit weithin transportabel gemacht wird (Käse), ein Ackerbau, der gutbezahlte Rohstoffe für städtische Gewerbe produziert (Rapsöl, Rübsamen, Hanf, Krap-

14 Im 17. Jh. z. B. um Leiden wenigstens 238 Hektar, um Delft 63 Hektar (Harten, 1978, 118).

15 Unbekannt, Polderlandschaft von Enkhuizen. Um 1600. Rathaus Enkhuizen (Haak, 1984, 140). – Arent Arentsz, genannt Cabel (Amsterdam 1585/86 – Amsterdam 1631), Polderlandschaft mit Fischern und Bauern. Gemälde. Rijksmuseum Amsterdam. (Haak, 1984, Abb. 286).

16 Harten, 1978, 133.

17 Harten, 1978, 133.

18 Jan van de Velde (Antwerpen 1558 – Haarlem 1623), Landschaft met waterput. 1616. Aus einer Serie von 16 Landschaften. (Landschappen, 1983, Abb. 26). – Viele Ausflugswege sind bis heute populär, z. B. entlang der Amstel nach Ouderkerk. Rembrandt hat hier häufig gezeichnet.

19 Hieronymus Cook (nach unbekanntem Künstler), Boerenbinnenhuizen aan een landweg. Aus einer Serie von 14 Stichen (Landschappen, 1983, Abb. S. 1). Die Entwerfer werden nicht genannt. Einige Stiche wurden auch Pieter Brueghel zugeschrieben. (F.W. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Amsterdam 1949 ff. Band 4, Nr. 164/214) – »Proediorum Villarum et rusticorum icones elegantissimae ad vivum in aere deformatae. Libro secundo 1561. Hieronymus Cock excudebat« (Hollstein, 4, Nr. 214). 29 Matthaeus Merian (Basel 1621 – Frankfurt/M. 1687), Mehrere hübsche Landschaften, mit Emblemen verziert. Verlegt bei Claesz Jansz Visscher. Amsterdam 1615 (Haak, 1984, Abb. 282).

pfarbstoff) und Gartenbau.¹⁴

Der Sachverhalt drückt sich in vielen Bildern direkt aus, z. B. in einer wohl von der Wasserschachtsbehörde in Auftrag gegebenen Darstellung des Umlandes der Stadt Enkhuizen, die minutiös die Details wiedergibt.¹⁵

Stichwort: Wasserwege

Sie sind eine Folge der gelungenen Wasser-Beherrschung. Ein einzigartiges Kanalnetz entsteht – das rentabelste Transportmittel für den Austausch von Waren zwischen Stadt und Land. Und ein geregelter Liniendienst für den Personen-Verkehr: pünktlich, zuverlässig, billig, bequem. 1648 reisen zwischen Amsterdam und Haarlem auf Treidelschiffen 287863 Menschen, um 1665 jährlich zwischen Haarlem und Leiden rund 130000, zwischen Leiden und Delft 170000, auf der Trekvaart der »5 Städte« 200000.¹⁶

Die Initiative für den schrittweisen Ausbau des Kanalnetzes, vor allem zwischen 1632 und 1663, geht von den Städten aus. Die Schiffskanäle haben großen Einfluß auf die Entwicklung des Landes (im 's-Graveland eigens dafür geplant).¹⁷

Die Reflexion über das Netz der Wasserwege schlägt sich in einer Fülle von Bildern nieder. In den Zusammenhang der Wasserwege gehören auch die vielen »Flußlandschaften«.

Zur Erschließung der Landschaft gehört schließlich die große Zahl der winterlich zugefrorenen Flußlandschaften. Das Gefühl der Betretbarkeit des Wassers als einer körperlichen Erfahrung der Wasser-Beherrschung verbindet sich mit dem Genuß der Leichtigkeit der Bewegung, der schnellsten, die es damals gibt.

Stichwort: Der Spaziergang zu den Bauern

Abbeviatur des Reisens ist der Spaziergang am Sonntag – nun in einer Ebene oberhalb des rein funktionellen Reisens, die aber beim Reisen schon teilweise entwickelt ist. Vor allem Haarlemer Künstler, wie Esaias und Jan van de Velde¹⁸ sowie Willem Buytewech zeigen die konkrete Landschaft in der Umgebung der Stadt.

Dieser Spaziergang auf Land geht auf den in den niederländischen Städten verbreiteten, auch von Carel van Mander überlieferten, volkstümlichen Ausflug zu den Bauern zurück. In diesem Zusammenhang entstehen die kleinen Landschaftsbilder, die der Antwerpener Verleger Hieronymus Cock 1559 als eine Serie von 14 Stichen herausgibt.¹⁹ Cocks Publikation von 1559 trägt den bezeichnenden Titel »Viele und sehr schöne Szenen von verschiedenen Dörfern, Gehöften, Feldern, Straßen... Alles nach dem Leben porträtiert, vornehmlich in der Umge-

20 Matthaeus Merian (Basel 1621 – Frankfurt 1687). Verlegt bei Claesz Jansz Visscher. Amsterdam 1615 (Haak, 1984, Abb. 282).

21 Rembrandt (Amsterdam 1606 – Amsterdam 1669). Landschaft mit tekenaar. Um 1645. Radierung (Landschappen, 1983, Abb. 4).

22 Die Flüsse und Kanäle ermöglichen es den Bauern, mit ihren Gemüsebooten mühelos die nahe Stadt zu erreichen.

23 Allart van Everdingen (Alkmar 1621 – Amsterdam 1675), verkauft in Haarlem mit großem Erfolg skandinavische Gebirgslandschaften (Bol, 1982, 192.) Bol erzählt darüber eine Anekdote, die den Kontext ausblendet: daß ein Sturm den Maler nach Norwegen verschlagen habe, wo er dann zu zeichnen begann. Die Tatsachen sind jedoch deutlicher. Lodewijk Trip, eine Art Krupp in Amsterdam, wirbt ihn an, damit er nach 1640 die Eisenminen und die Geschützgießerei Julitabroeck in Nyköping, die Trip gehörten, aufsuche und male. Die vielen skandinavischen Bilder, ob von Hütten in Schweden oder vom Gebirge in Norwegen, entstehen auf dem Hintergrund weiter Handelsbezüge. Z. B. kommt ein großer Teil der Baumstämme, die in Holland in den windgetriebenen Sägemühlen zu Brettern für die Baukonjunktur geschnitten und auch weithin exportiert werden, aus Norwegen. – Allart van Everdingen (Alkmaar 1621 – Amsterdam 1675), Landschaft mit Sägemühle, Gemälde, Kunsthistorisches Museum Wien (Haak, 1984, Abb. 1021).

bung von Antwerpen«. So groß ist die Nachfrage, daß Cock sie schon zwei Jahre später neu auflegt und sogar auf 30 Stiche erweitert. Weitere Auflagen: 1601 bei Philip Galle und 1612 beim Amsterdamer Verleger Claes Jansz Visscher. Eine Serie gestochener Landschaften bei Visscher bestätigt die Intention: »Verscheyden plaisante plaetsen« (Verschiedene angenehme Stellen).²⁰

Viele Städter gehen in die Bauerndörfer, genießen die Bauermusik, betrinken sich in den Bauernkneipen, flüchten aus den Raufereien der Betrunkenen. Nicht nur Jan Steen beschreibt es ironisch, auch der Dichter Bredero: eine wechselnde Moral – je nachdem, wie man es ansieht. Landschafts- und Bauernbilder entstehen aus derselben Entwicklung der Stadt-Land-Beziehungen.

Einige Bilder zeigen neben Reisenden und Spaziergängern einen Zeichner.²¹ Gibt es einen offeneren Beleg für das explizite Interesse an visueller Reflexion?

Weitere Stichworte

Ich kann sie hier nicht ausführen. Die Befriedung des Landes, die Vergrößerung des Einzugsgebietes der städtischen Märkte,²² die Landsitze, die See-Macht, zivil und militärisch, und ihr Reflex in See-Landschaften, weite Handelsbeziehungen und ihr Reflex in Landschaftsbildern von Skandinavien, z.B. mit Eisenhütten,²³ die Kolonialfahrten und die Übermittlung visueller Kenntnisse aus den Kolonien, die Bildung und die Bilder der Bildungsreisen.

Aus der Vielzahl gut greifbarer Faktoren resultiert der Wandel des Stadt-Land-Bezuges. Aus ihm entsteht das Interesse für die eigene, konkrete Landschaft. Es verlagert sich von der Landschaft der Mythologie und Religion ins Hier und Jetzt.

Dies wird durch weitere Faktoren verstärkt. Während der 30jährige Krieg von 1618 bis 1648 in Europa zu einer tiefgreifenden Katastrophe für die Stadtkulturen gerät, die sowohl wirtschaftlich wie kulturell dem Absolutismus unterliegen, bleibt Holland eine große Produktionsstätte, ja entwickelt sich sogar außerordentlich stark weiter. Konnten dort die Zeitgenossen nicht überzeugt sein, im entwickeltesten Gebiet Europas zu leben? In dieser Zeit bildet sich die Identität Hollands: politisch und kulturell.

Stichwort: Kontrasterfahrung

Hinzu kommt, daß die Veränderung dieser Landschaft in einem für seine Zeit großem Tempo abläuft. So heißt es noch 1604 in Carel van Manders »Maler-Buch« (Schilder-Boek), daß die Bäume gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Nordniederland

24 Bol, 1982, 99.

25 Bol, 1982, 99 (1969).

»etwas dürr« stehen – die Provinz Seeland ein baumloses Gebiet ist, eine Welt ohne Augen und Weiden.²⁴ »... in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigte der nordniederländische Maler fast keinen Sinn für die Natur« (Laurens Bol).²⁵

Stichwort: Breite kulturelle Teilhabe

Hinzu kommt, daß die besondere niederländische Entwicklung zu einer Breite der kulturellen Teilhabe geführt hatte. Die Dichte dieser Erfahrungen gibt den Anstoß zu symbolischer Vermittlung und öffentlicher Thematisierung. In den Wohnungen breiter Schichten hängen Landschaftsbilder – als Signale ihres kulturellen Standards und als Vergegenwärtigung einer Existenzweise, die über den engen Umkreis ausgreift.

Der umfangreiche Markt der Bilder, der erste wirklich plurale, ist so offen, rasch das Thema des Wandels der Stadt-Land-Bezüge aufzugreifen, seine visuellen Verarbeitungen zu fördern, einen öffentlichen Austausch zustandezubringen. Dies ist der Hintergrund der trockenen Tagebuch-Notiz von Constantijn Huygens (1596–1687) um 1630; es gebe so viele Landschaftsmaler, daß man mit ihren Namen ein Büchlein füllen könne.

Resümee: Stadtbezogene Landschaft

In diesem Verstädterungsprozeß (Borger 1978)²⁶ ist das Land in Bezug zur Stadt zu sehen. Und entsprechend die Bilder. Die Stadt durchsetzt in mehreren Ebenen die Landschaftsmalerei. Nun wird auch verständlich, warum so auffällig viele Bilder im Hintergrund eine Stadt erkennen lassen.

Diese durch und durch von Menschenhand geschaffene, mehr als anderswo umgewandelte Natur, mit ihrer komplexen Soziogenese, verweigert sich eigentlich dem Begriff Landschaftsmalerei, der semantisch Selbständigkeit suggeriert. Anstelle von Gattungsbegriffen als Oberflächen-Raster sind erfahrungsintensive Bezeichnungen gefordert.²⁷ Daher möchte ich lieber von der »stadtbezogenen Landschaft« sprechen.²⁸

2. Teil: Bild-Struktur

Dem Wandel des soziokulturellen Kontextes entsprechen seine visuellen Reflexionen – zunächst in einer inhaltlich-thematischen Ebene. In ihr können Bilder als visuelle Quellen für die Sozialgeschichte gelesen werden. Sie ist nicht nur ein Bereich der Geschichtswissenschaft, sondern auch eine notwendige Ebene der Kunstwissenschaft: ohne sie könnten wir das Sinngefüge nicht erschließen, das die Bilder besitzen. Und auch nicht

26 G. J. Borger, *Vorming en verandering van Hollandse landschap*: Holland 10, 1978, 94.

27 Die gängigen Gattungsbegriffe erweisen sich innerhalb der holländischen Malerei als ein Raster, deren Oberflächen-Ordnung eher Einsichten verstellt als erschließt. Das Material sperrt sich den Begriffen, die man gebildet hat. Man muß die Begriffe umbilden. »Ein Begriff ist gewiß kein Ding, aber ebensowenig nur das Bewußtsein eines Begriffs. Ein Begriff ist ein Werkzeug und eine Geschichte, d. h. ein Bündel von Möglichkeiten und Hindernissen in einer erlebten Welt« (G. G. Granger, *Méthodologie économique*. Paris 1955, 23).

28 Die Ambivalenz des Zuges aufs Land: die Stadt beherrscht das Land zunehmend stärker zugleich aber durchdringen neue Erfahrungen die städtische Kultur und setzen sich in ihr fest. Dies manifestiert sich in Bildern. In ihnen läßt sich ablesen, mit welcher Festigkeit und in welchen Ebenen das Land in das Kulturmuster der Stadt eindringt. – In diesem Zusammenhang gehören nicht nur Bilder des Landes, sondern auch Bilder der Stadt, die sich nun zum Land hin öffnen: Die Stadt-Ansichten erfahren einen Wandel. Nun wird die Stadt in ihrer Verflechtung in die Umgebung wahrgenommen.

die weiteren Schichten, die daraus hervorgehen und an denen die Kunstwissenschaft ein besonderes Interesse hat: die Verarbeitung der Reflexion in verfeinerter Weise – als ästhetische Struktur.

Zum Kontext verhält sich die visuelle Reflexion nicht mechanistisch. Denn: alle Ebenen besitzen eine große Komplexität. Innerhalb von ihr wählt der Bildproduzent stets unter mehreren Möglichkeiten aus, auch beeinflusst von seiner agglomerierten Lebenserfahrung und den daraus entwickelten Darstellungsfähigkeiten. In der dritten Ebene kommt hinzu, daß die bildnerische Gestaltung – ähnlich wie in einem Gedicht – hochgradig über Intensivierung, Symbolbildung und Inszenierung abläuft. Für die Dramaturgie spielen inhärente Widersprüche eine große Rolle.

Ich nehme nun ein einzelnes Bild und befrage es: die Landschaft »Weitsicht« von Philips de Koninck (1619–1688) im Rijksmuseum Amsterdam.²⁹ Der Maler hat, wohl auch aufgrund seiner Berufserfahrungen, eine besondere Sensibilität entwickelt: er ist Inhaber der Passagier- und Frachtboot-Linie Amsterdam-Rotterdam.

Kern-Holland wird als ein völlig flaches Land erfahren. Die Weite löst ebenso Betroffenheit aus wie ihr Gegensatz, die hohen Berge. Noch betroffener macht die Weite des Himmels. Unter dem Einfluß der feuchten Westwinde nahe am Meer, ist das Wetter besonders labil, kann in kurzer Zeit wechseln. Der ungebrochene Wind treibt rasch Wolkenschichten heran – löst sie aber auch schnell wieder auf. So ändern sich ständig das Aussehen des Himmels, das Licht, die Farbe. Der Maler und Theoretiker Wilhelmus Beurs schreibt 1692: »Wie es in den Ländern nahe dem Meer oft geschieht, steigen die Wolken mehr oder weniger in einer Viertelstunde hoch, selten langsamer, und liegen oft in verschiedener Höhe übereinander.«³⁰

Der Autor gibt dafür eine naturwissenschaftliche Theorie der Luft: die Sonne sei die Quelle der Wärme – sie verdünne die Luft; bei Kälte sei sie verdichtet und strecke sich. Diese Vorgänge hingen mit den Jahreszeiten, aber auch den Zeiten des Tages zusammen. Er fügt hinzu, dadurch bilde der Maler auch Wärme und Kälte ab.³¹

Der Dichter Jacob Cats: »Wenn ich durch die Wälder gehe... bin ich sofort belehrt: Denn wie ich da alleine stehe und versuche, meinen Geist durch mein Aug zu nähren, so finde ich auch immer etwas Nützliches für den Verstand.«³² Liest man dieses Zitat nicht in ideengeschichtlicher Tradition als eine einzelne Bemerkung, sondern sozialgeschichtlich als eine in der breiteren Zeitgeschichte verankerte Chiffre, dann gibt es einen Hinweis: Diese Bilder entstehen in einer Zeit, in der sich zwei Interessen verbinden und in der Ästhetik synthetisieren: das Interesse an sinnlicher Konkretheit und ein naturwissenschaftlich-systematisches an intellektueller Abstraktion. Es ist die Vorphase der Industrialisierung.

29 Horst Gerson, Philips de Koninck, ein Beitrag zur Erforschung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts mit vollständigem Oeuvrekatalog. Berlin 1936.

30 Wilhelmus Beurs. De groote Waereld in't klein geschildert... Amsterdam 1692, 60.

31 Beurs, 1692, 66.

32 Zitiert bei: Haak, 1984, 137.

Der Sachverhalt der Veränderung wird nun im Bild, das Projektionen von Gefühlen aufzunehmen vermag, als ästhetische Chiffre für einen weiteren Erfahrungshintergrund genutzt. Ich deute dies nur an: Augenblickhaftes, ein plötzlich dichter Moment, umgeben von der Bedrohung der Veränderlichkeit – eine emotionale Ausdrucksebene für die Erfahrung der ständigen Krise der Stadtkultur, ihrer Beweglichkeit, ihrer Instabilität, die hochgradig Vergänglichkeit fühlbar macht.

In den meisten Bildern gibt es Bereiche von tiefem Grau, oft als eine große, regenschwere Wolke. Diese Nichtfarbe Grau ist das prosaischste aller Ausdrucksmittel. Es bewirkt einen merkbaren und zugleich subtil balancierten Bruch im Gefüge der Farben, die Stimmungen ausdrücken. Nach 1915 wird die Künstlergruppe des Stijl ganz ähnlich mit Farben umgehen: Grau neutralisiert ihre Buntfarben – läßt sie nicht naiv, nicht selbstverständlich erscheinen. Diese Stimmungen stehen für eine breite Erfahrung der Brüche der Stadtkultur, die sich in einer ästhetischen Ebene, verklausuliert, indirekt, emotional ausdrücken.

Wo augenblickhaft die Wolken aufreißen und die Sonne einfällt, entsteht an wenigen Stellen eine vielfältige feine Farbigkeit. Dort erhalten die Farben eine andere Qualität: sie leuchten aus sich selbst. In manchen Fällen verselbständigen sich Licht und Farben. Die Künstlergruppe des Stijl wird nach 1915 ebenfalls hier anknüpfen – in einer vom Gegenständlichen losgelösten symbolischen Ebene. Ebenso wie beim Grau handelt es sich auch hier um eine Brechung der Realität – nun aber in einer anderen Richtung: gegen das prosaische Grau wird eine Art Traum-Erscheinung gesetzt.

In diesen Bildern drücken sich objektive und subjektive Stimmungslagen aus. Beide können zugespitzt werden: Schwarz wird zur Tiefe eines Violett. Zwischen der Nichtfarbe Grau und den vom Verlöschen bedrohten Farben kann eine Spannung entstehen, die eine melancholisch machende Wirkung besitzt und die für eine melancholische Einstellungsebene des Betrachters projektionsfähig wird. Weithin hält jedoch die holländische Landschaftsmalerei – im Gegensatz zu späteren Entwicklungen – diese Ebenen, die objektive und die subjektive, in der Balance. Dies bedeutet, daß Maler wie Zuschauer ein doppeltes Verhältnis zum Dargestellten einnehmen: sie blicken zugleich unbeteiligt und beteiligt-projezierend.

Wilhelmus Beurs 1692: »Die Luft ist immer klar, selbst wenn sie in ihrer ganzen Breite von Wolken überzogen ist.« Der starke Wind reinigt die Luft oft, so daß man das Fernliegende unmittelbar vor Augen zu haben meint, obwohl es der Größe nach ganz klein ist. Dies stellt sich in Zusammenhang mit dem nächsten Stichwort.

Nicht zufällig werden in Holland kurz nach 1600 sowohl das Fernrohr, wie das Mikroskop entwickelt – für ein enzyklopädisch forschendes Interesse, wie es uns Svetlana Alpers (1985)

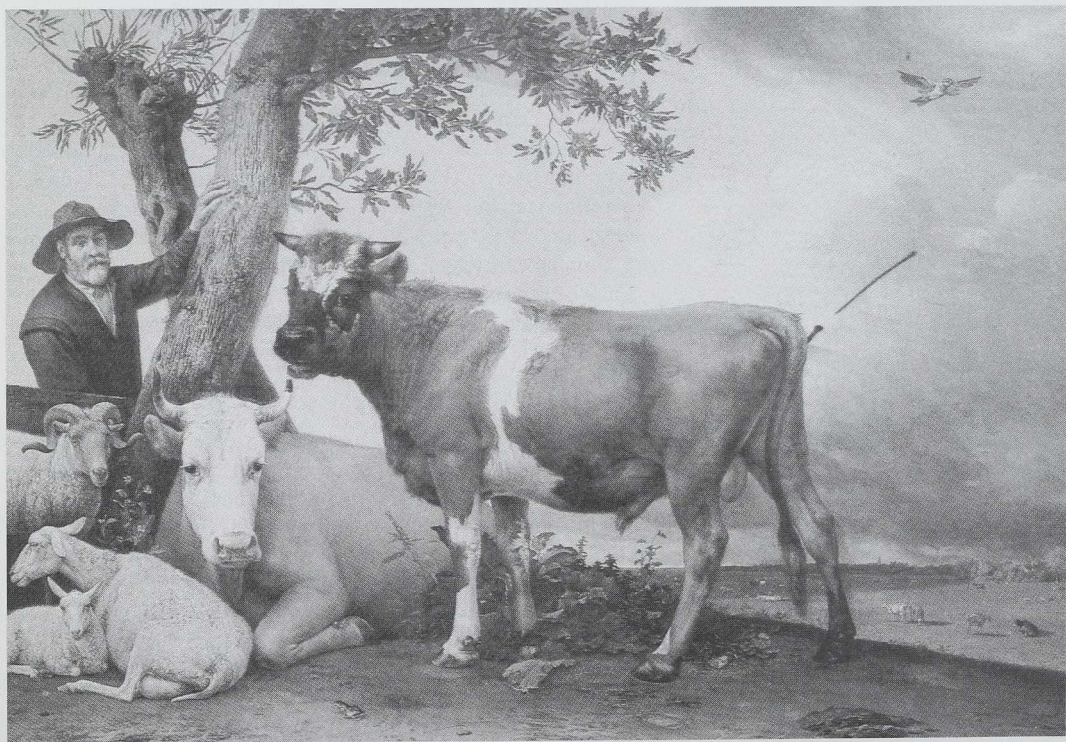
33 Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1983, 53, 49.

als Grundmuster der Entfaltung der holländischen Bilderwelt dieser Zeit offengelegt hat. Der calvinistische Constantijn Huygens glaubt, Gottes großer Plan enthülle sich voll in den Lektionen des Mikroskopes und des für die Seefahrt entwickelten Fernrohres. Und als Huygens durch das besonders für die botanische Forschung benötigte Mikroskop schaute, soll er sich an den Maler Jacob de Gheyn d.Ä. (1530–1582) erinnert haben.³³ Das ist mehr als eine Anekdote: Naher und ferner Blick entwickeln sich und verankern sich in dieser Zeit als kulturelle Standards.

Die Landschaftsbilder mit ihren meist ziemlich kleinen Formaten und noch mehr die Stiche erfordern, daß man nah zu ihnen hingehet. Rezeptionsästhetisch gesehen liegen in diesen Bildern die Wahrnehmungs- bzw. Verhaltensgewohnheiten des Publikums umschlossen: die Tradition der Betrachtung, verankert in einer breiten Sozialisation, für die die Brüder vom Gemeinsamen Leben in der Tradition der Mystik und der Calvinismus eine wichtige Rolle gespielt haben.

Wer sich dem unangestregten Blick überläßt, kommt weder in die Nähe noch in die Ferne. Erst ein intellektuell gelenktes Interesse, entstanden aus einer breiten kulturellen Sozialisation, einer geradezu enzyklopädischen Einstellung, führt zu diesen beiden Arten des Blickverhaltens, die sich in Bildern ausdrücken.

Paulus Potter (Enkhuizen 1625 – Amsterdam 1654), Der junge Bulle. 1649. Mauritshuis Den Haag.



34 Paulus Potter (Enkhuizen 1625 – Amsterdam 1654), Der junge Bulle. 1647. Mauritshuis Den Haag (Haak, 1984, Abb. 307).

35 Hercules Seghers (Haarlem 1589/90 – Den Haag ? 1633/38), Landschaft bei Rhenen. Gemälde. Staatl. Preuß. Kulturbesitz Berlin (West) (Haak, 1984, Abb. 416).

Paulus Potters Bild eines Bullen³⁴ zeigt, daß die intellektuelle Erfahrungsweise der forcierten Nah- und Fernsicht ästhetisch genutzt werden kann: zur Akzentuierung, zur Kontrastbildung, in der sich entgegengesetzte Charaktere gegenseitig zu intensivieren vermögen, zur Erzeugung von Spannung, zur Ablaufdramaturgie und nicht zuletzt als Überraschungseffekt, der augenöffnend wirkt. Man kennt es vom Theater.

Daß mit diesem Mittel der Sichtweise wie mit einem sprachlichen Mittel umgegangen wird, mag man bei Hercules Seghers³⁵ sehen: er hebt Türme und Windmühlen durch Vergrößerung hervor – als ob wir mit einem Fernrohr nun näher an sie heranrücken würden. Durch den Vergleich intensiviert er auch die Weite des Raumes.

Es sieht so aus, als könnten wir durch diese Landschaften gehen, uns als Reisende konkret in ihnen fühlen. Nun geschieht aber etwas Eigentümliches, das auch die klassische Perspektive, die ja auf der Herstellung dieser bruchlosen Identität beruht, relativiert: Maler und Beobachter erhalten einen zweiten Standort, einen erhöhten Punkt, den es real eigentlich nicht geben kann (sieht man von Türmen und Stadtwällen ab); künstlich wird die Fiktion einer kleinen Anhöhe hergestellt.

Beschreiben wir diesen Standpunkt als körperliche Erfahrung des Betrachters. Er schwebt ein bißchen oberhalb der Realität, erfährt die Landschaft, vielleicht nicht ganz zufällig wie von der Brücke eines Steuermannes. Der Maler benutzt diesen Standpunkt aus mehreren Gründen. In ihm manifestiert sich ein forschender Blick. Denn: Nur dadurch wird mehr sichtbar. Und die Details erkennbarer. Zugleich läßt er sich ästhetisch nutzen: die Weite wird größer und wirkt dadurch intensiver; die Details können besser artikuliert werden.

In den beiden Standpunkten steckt die Erfahrung eines Bruches. Eine Denk- und Darstellungsweise wird entwickelt, die zwei Ebenen besitzt: eine sinnlich-konkrete und eine abstrakt-fiktive. Es ist ein Teil der Dialektik der Aufklärung, daß dies zugleich Krise und Ausweitung beinhaltet.

Die vielen Landschaftsmaler halten die zwei Ebenen der Standpunkte geschickt zusammen – oft noch verstärkt durch ein simples Hilfsmittel: kleine Figuren gehen oder reiten den leichten Abhang nach unten.

Inszenierung

Damit geraten wir nun mitten in die Inszenierungsweise der Bilder hinein: in die Frage, was für Geschichten sie erzählen und welche Abläufe, d. h. Dramaturgien sie haben.

Man nannte solche Bilder selbständige Landschaften, z. B. Ellen Spickernagel (1970). Man sah, daß aus ihnen die Geschichten der Mythologie oder der Religion verschwanden. Aber: Ist de Konincks Landschaft wirklich selbständig, wie es

uns in langer zeitlicher Distanz und durchtränkt von späterem Begriffsgebrauch zunächst erscheint? Hat sich vielleicht nur die Geschichte verändert? Erfahren wir nun eine andere Geschichte im Bild?

Erinnern wir uns an die Bilder mit den Reisenden in konkreten Landschaften. Die Geschichten in ihnen sind eine Art Reportage – mit der Struktur des Hier und Jetzt.³⁶ Das erkennende Subjekt des 17. Jahrhunderts findet in den vielen Reisenden seine eigene Erfahrung wieder – und damit ist das Bild die Geschichte des ›Ich‹ vor bzw. im Bild und der Projektion des ›Ich‹ ins Bild.

So ist Paulus Potters Tier-Stück nicht mehr eine Geschichte des Gartens Eden oder der Arche Noah, sondern der konkreten Fettweiderei auf den wasserbeherrschten Wiesen einer veränderten Welt. Unter diesem Gesichtspunkt werden nun die Sichtweisen, die die Bilder uns nahelegen, zugleich zu Bestandteilen der Inszenierung der Geschichten, die aus den reportagehaften Erfahrungen der Landschaft bestehen.

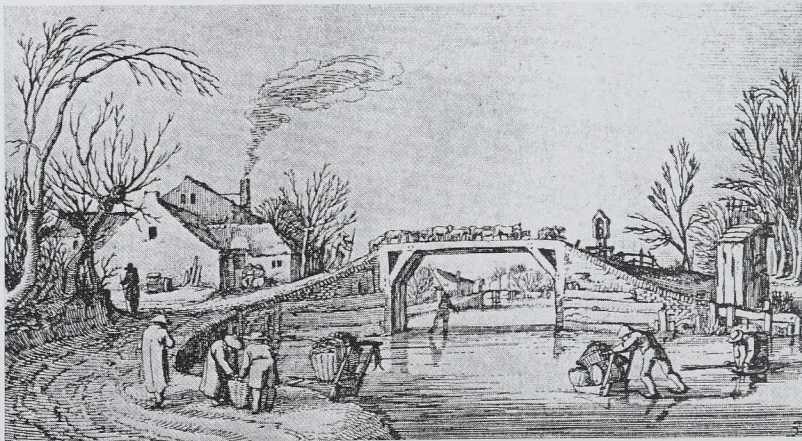
Befragen wir nun weitere Erscheinungen danach, wofür sie stehen. Es gibt in vielen Bildern, z.B. in vielen Radierungen Rembrandts,³⁷ die nicht-hierarchische Komposition: Der Blick wird nach zwei Seiten geführt, aufgeteilt, er pendelt, balanciert wie bei einer Waage. Noch deutlicher zeigt Esaias van de Velde diese nicht-hierarchische Komposition.³⁸ Im Vordergrund beanspruchen zwei Gruppen unsere Aufmerksamkeit – und zwar gleichzeitig. Der Blick wechselt von der linken Gruppe, die gerade einen Korb fertigmacht, um ihn auf den Kufenschlitten zu laden, zum Kufenschlitten auf dem Eis, den ein Mann an einer weiteren Person vorbeischiebt. Der Mittelgrund zieht ebenfalls den Blick nach den Seiten – nach rechts, vor allem aber nach links auf den Querweg. Unter der Brücke hindurch werden wir in eine Tiefenachse gezogen – aber dort am Ende geschieht sehr wenig, so daß die Brücke, mit der Schafherde, die über sie läuft, viel spannender wirkt. Im wesentlichen

36 Jacob van der Croos (Amsterdam, tätig 1683–1699), Ansicht von Den Haag, mit zwanzig Szenen aus der Umgebung, 1663. Gemälde. Gemeentemuseum Den Haag (Haak, 1984, Abb. 704).

37 Rembrandt (Amsterdam 1606 – Amsterdam 1669), Boerderij met hooiberg. 1641. Radierung (Landschappen, 1983, Abb. S. 17).

38 Nach Esaias van de Velde (Amsterdam 1590/91 – Den Haag 1630), Een kudde schapen trekt over een brug. Aus einer Serie von 6 Stichen (Landschappen 1983, Abb. S. 51). Siehe auch: Jan van de Velde (Rotterdam 1593 – Enkhuizen 1641), Landschap met molen. 1617. Stich. Aus den Vier Jahreszeiten (Landschappen, 1983, Abb. 45).

Nach Esaias van de Velde (Amsterdam 1590/91 – Den Haag 1630), Eine Herde Schafe zieht über eine Brücke. Prentenkabinett Rijksuniversiteit Leiden.



pendelt das Auge hin und her: wie nach einem Waage-Prinzip, seitlich rechts und links, zwischen Vorder- und Mittelgrund, zwischen Tiefenachse und Querrichtung. Es gibt keine Hauptpersonen oder zentralisierende Stellen. Die Landschaft ist nicht, wie in der italienischen Malerei, an der Ausstrahlung des menschlichen Körpers orientiert, sie bildet nicht den Umraum des Körpers. Vielmehr entsteht vor dem Betrachter eine Fülle, eine Weite, oft auch ein Labyrinth, ein Durcheinander.

Weil der Blick nicht zentriert festgehalten wird, kann er ständig unterwegs sein – das wird mit ästhetischen Mitteln, wie wir sahen, gefördert. Das Bild fordert den streifenden Blick heraus.

Während in Italien die Landschaft im wesentlichen wie ein piazzahafter Raum geordnet war, ist sie hier eine vielfältige Agglomeration von unterschiedlichen Situationen. Hans Jantzen (1910) hat sie »als ein Aggregat einzelner Teilräume« beschrieben.³⁹ Die Linear-Perspektive, die ja zur Überbrückung, zur »Vereinheitlichung der Partikularitäten von Aggregat-Räumen« (Jutta Held),⁴⁰ entwickelt wurde, und die man natürlich auch in Hollands Ateliers kennt, wird hier relativiert. Warum? Die ästhetische Ebene ist eine Symbolstruktur: Die Vielfalt des Geschehens entzieht sich der Systematik. Ähnlich wie die konfliktreichen überfüllten Städte als Chaos erfahren werden, erlebt man auch ihr Umland als Labyrinth. War die Perspektive eine »symbolische Form«, wie es zuerst Panofsky herausfand, so ist es auch die Weise, wie holländische Landschaftsmaler ihren Bildern eine ästhetische Struktur geben. Dies steht für die reale Erfahrung der Zeitgenossen in der vielschichtigen, gebrochenen Stadtkultur, in der Republik, in einer unermeßlich ausgeweiteten Welt.

Jetzt wird verständlich, was der Rat des Malers und Theoretikers Wilhelm Beurs 1692 bedeutet: Die Landschaft müsse in sechs parallelen Streifen, hintereinander und von hinten nach vorn gemalt werden. Ähnlich: der Maler und Theoretiker Gerard de Lairese (1640–1711).

Diese Weise des Bildaufbaues, die man tatsächlich in den Bildern findet, ist der symbolische Ausdruck für eine Welt, über die man in bestimmten Bereichen (Wasserbeherrschung) zwar den Zugriff erheblich erhöht hat, über die man jedoch darüber hinaus ebensowenig verfügt, wie über die Vielfalt der großen Stadt. Oder über das Meer. Es gibt keinen Wunsch oder Gedanken an überwölbende, zentralisierte Beherrschbarkeit (wir befinden uns in einer sehr komplizierten Republik) – und demzufolge zielt die ästhetische Struktur nicht auf Vereinheitlichung, sondern auf die Präsentation der erfahrenen Fülle, der Weite, der Vielheit – ohne Anspruch auf erschöpfendes Durchschauen.

Der Erfahrung des Unbeherrschbaren entspricht die Sehweise des nichtverfügbaren Blickes. In ihm ist die Erfahrung des Nichtidentischen, wie es Adorno ausdrückt, zugelassen: »das

39 Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*. Braunschweig 1979 (zuerst: Leipzig 1910), 132.

40 Jutta Held / Norbert Schneider, *Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte?* In: Jutta Held / Norbert Schneider (Hg.), *Kunst- und Alltagskultur*. (Pahl/Rugenstein) Köln 1982, 58/59.

Anderssein des anderen.« Der nichtverfügende Blick ist eine Verhaltensstruktur, die wir als eine forschende bezeichnen dürfen. Weiterhin vermutet sie, daß alles Sichtbare im wesentlichen gleiche Bedeutung besitzt. Darin drückt sich eine Kultur aus, die – im Unterschied zu anderen – weniger selektiert und sich deshalb in ihrer Bilderwelt ein außerordentliches Themenspektrum zu erschließen vermag.

Innerhalb dieser Dialektik einer enzyklopädisch orientierten Aufklärung gibt es die Spannung zwischen zwei Ebenen: erschrecken vor der Fülle und zugleich neugierig sein. Genauer als je zuvor entwickeln die Maler eine Art phänomenologisches Untersuchungs- und Darstellungsinteresse an Details. Eine Verbindung von praktischem, wissenschaftlichem und ästhetischem Interesse. In der holländischen Stadt-Kultur sind alle diese Kenntnisse und Verhaltensweisen notwendig und ihre Anwendung aufgrund eines breiten Wohlstandes möglich. Ein Vergleich liegt nahe: weil das Meer unbeherrschbar ist, muß man es genau erforschen. Kenntnisreich seine Umstände und Kräfte nutzen. Eine Überlebensmühe wird zur Kultur.