

## Die Flämische Landschaft, 1520-1700

Essen, Villa Hügel, 23. August - 30. November 2003; Wien, Kunsthistorisches Museum, 23. Dezember 2003 - 12. April 2004 (Katalog Luca Verlag Lingen 2003)

Die Essener Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr, wie 2003 die *Flämischen Stilleben* in bewährter Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Museum in Wien konzipiert, bietet mit ihren 138 Werken einen beachtlichen Überblick über die flämische Landschaft. Diese steht bis heute im Schatten ihrer holländischen ‚Schwester‘ aus dem ‚Goldenen Jahrhundert‘, weil sie zwar älter ist, aber selbst in der Abgrenzung von Vorangegangenen weniger innovativ wirkt und nur in wenigen Fällen dem als modern geltenden Kriterium der Naturtreue bzw. des Realismus folgt. Die Auswahl zeugt von großer Werkkenntnis und umsichtiger Akzentuierung, da auch weniger bekannte, oft in die zweite Reihe gestellte Bilder aufgrund ihrer vorausweisenden Kompositionen wie auch zur Abrundung der zeitgenössischen Vorstellung von Natur und Welt herangezogen wurden. Insbesondere in der Dokumentation der Vielfalt und Eigenständigkeit der südniederländischen Landschaftsmalerei liegt das Verdienst dieser Unternehmung, die Besuchern wie Lesern des Kataloges ein eindrucksvolles Panorama der in ihrer Detail- und Erzählfreude unerschöpflichen Bilder bietet.

Gerahmt von Pieter Bruegel d. Ä. und Rubens, die für den Beginn der frühneuzeitlichen Landschaftsdarstellung im Sinne der Weltlandschaft und für die zunächst private, später aber Schule machende Naturerfassung eines barocken Historienmalers stehen, wird ein nach Untergattungen geordneter Überblick geboten. Diese Präsentation trägt dem Umstand Rechnung, daß die Produktion von Landschaftsmalerei seit der 2. Hälfte des 16. Jh.s rasant anstieg und verschiedene Künstler sich auf dem expandierenden Markt durch Spezialisierung zu behaupten suchten. So wie in den nördlichen Niederlanden die zu Hun-

dernten produzierten Dünen- und Flußlandschaften der Haarlemer Schule Konjunktur hatten, so waren es in Flandern eher die Gebirgs- und Waldlandschaften, Paradies- und Phantasielandschaften, die in der Nachfolge Bruegels – teils auch unter fälschlicher Angabe seines Namens – besonders beliebt waren und beträchtlichen Absatz im Ausland erfuhren. Diese motivgeschichtliche Einteilung in Untergattungen, wie sie schon Wolfgang Stechow in seinem Standardwerk zur holländischen Landschaftsmalerei (1966) vorgenommen hatte, spiegelt aber eher die Klassifizierungswünsche der Kunstgeschichte als die historische Wahrnehmung. Zum Leidwesen aller Forscher beschränken sich die zeitgenössischen Inventarlisten nämlich auf die lapidare Bezeichnung ‚Landschaft‘, und nicht einmal die niederländischen Kunsttheoretiker sahen sich zu Differenzierungen genötigt – sie betonten lediglich die Naturnachahmung, die durchdachte Komposition und – je nach Nähe zum Klassizismus – Anleihen bei antiken Dichtern.

Die in Essen gewählte motivgeschichtliche Präsentation hat den Vorteil, einzelne Bildschöpfungen an den Originalen vergleichen und ikonographische Linien verfolgen zu können. Mit dieser Klassifizierung einher geht allerdings das von einigen Autoren angesprochene Problem einer arbiträren Definition von Werkgruppen, wodurch das tieferliegende Thema der künstlerischen Naturdarstellung, sei es als herrliche Schöpfung Gottes, als bedrohliche Umwelt oder als Erfassung lokaler Eigenheiten, an den Rand gedrängt wird. Bezeichnenderweise diskutieren allein Uta Neidhardt in ihrem Beitrag zu den »Phantastischen Landschaften« und Paul Huvenne in seinem Beitrag über »Landschaftsporträts« das Verhältnis von ikonographischer Tradi-

tion, künstlerischer Invention und Naturwirklichkeit bzw. historischer Realität. Phantastische Landschaften setzen sich demnach über das Diktat der Naturnachahmung hinweg, während ‚Landschaftsporträts‘ Anleihen bei den gleichzeitig erprobten Vermessungstechniken der Kartographen machten. In diesem Zusammenhang wäre zusätzlich auf die Arbeiten von Lucia Nuti, die sich mit der Choro- und Topographie auseinandergesetzt hat, hinzuweisen (etwa: »The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye«, in: *Word & image* 4, 1988, 545-570; oder »Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance«, in: Denis E. Cosgrove [Hg.]: *Mappings*, London 1999, 90-108).

In den Kapiteln über Fels- und Gebirgslandschaft (Uwe Wiczorek), Wald-, so wie Fluß- und Dorflandschaft (Ertz) hingegen werden hauptsächlich Konzepte vorgestellt, denen das Modell einer »Entwicklung zur autonomen Kunstgattung« (Wiczorek, 123), bzw. der »kompositionellen Entwicklung« (Ertz, 185) zugrunde liegt. Im Rahmen einer ausdifferenzierten Ikonographie wird so das seit Kenneth Clark tradierte, 1949 in seinem Buch *Landscape into art* vorgestellte Modell einer sich in der Landschaftsmalerei vollziehenden Autonomisierung der bildenden Kunst fortgeschrieben. Es fragt sich jedoch, ob man der Bekehrung des Saulus von Pieter Bruegel (Wien, Kunsthist. Museum) gerecht wird, wenn man sie als autonome Felslandschaft definiert, nutzt Bruegel doch die spektakuläre, schwindelerregende Gebirgserfahrung als Ausdrucksmittel seines religiösen Themas; oder ob um 1600 das Thema einer Waldlandschaft tatsächlich »der Wald selbst« (151) war, oder ob nicht doch mit der Darstellung des undurchdringlichen Dickichts die Erfahrung eines Geheimnisses der Natur vermittelt werden sollte, dem religiöse wie politische Botschaften eingewoben werden konnten. Dies gilt es insbesondere deshalb zu prüfen, weil die Waldlandschaft sowohl in dem einleitenden

Text von Ertz als auch in dem gleichlautenden Kapitel besonders großen Raum bekommt. Hauptreferenz ist dort die ungedruckte Dissertation von Stefan Bartilla, während die Ergebnisse von Ulrike Hanschke (*Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jb.*, Worms 1988) kaum berücksichtigt, diejenigen von Martin Papenbrock (*Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler*, Köln 2001) kurzerhand als Mißbrauch für »eine außerhalb der Kunst liegende Idee vom Wald als ökologischem Raum oder Zufluchtsort für Exilanten« (Kat. Nr. 53, S. 158) bezeichnet werden. Wie die jüngsten Überlegungen von Nils Büttner (*Landschaften des Exils? Anmerkungen zu Gillis van Coninxloo und zur Geschichte der flämischen Waldlandschaft*, in: *ZfKG* 66, 2003, 546-580) deutlich zeigen, gibt es gerade auf diesem Gebiet – und auch mit der gebotenen Kritik an Papenbrocks Arbeit – zur Waldlandschaft noch einiges zu sagen, es bedarf jedoch gerade hier der Kontextualisierung.

Zeichnung und Druckgraphik, die für die Verbreitung der Landschaftskonzepte von großer Bedeutung waren, blieben aus technischen Gründen weitgehend unberücksichtigt. Alexander Wied betont allerdings im Katalog die Rolle der Antwerpener Druckereien, deren Landschaftsserien in der Nachfolge Pieter Bruegels als typenbildend angesehen werden müssen. Damit greift er Gedanken auf, die zuvor Ellen Spickernagel zur Diskussion gestellt hatte (*Die Descendenz der ‚Kleinen Landschaften‘. Studien zur Entwicklung einer Form des niederländischen Landschaftsbilder vor Pieter Bruegel*, Diss. Münster 1970), und die ebenfalls von Catherine Levesque untersucht wurden (*Journey Through Landscape in 17th Century Holland: The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park, Penn. 1994, 1-33).

In der verständlichen Absicht, nun endlich auch die südniederländische Landschaftsmalerei ins Rampenlicht zu rücken, wird diese

in der Ausstellung als Entität vorgestellt, so daß jene historisch prekäre Grenzlinie zwischen holländischer und flämischer Kunst, die, wie Hans Vlieghe (*Flemish art, does it really exist?*, in: *Simiolus* 29, 1998, 187-200) gezeigt hat, einst in nationalem Interesse entstand und in der Kunstgeschichte bis heute – wenngleich mit mangelnder Trennschärfe – gezogen wird, implizit noch verstärkt wird. Dadurch treten übergreifende Themenkomplexe und der ebenso komplizierte wie aufschlußreiche historische Kontext in den Hintergrund. Die Grenze zwischen den Produktionsstätten der Bilder scheint sich in das Gebiet der gegenwärtigen Forschungslandschaft fortzuziehen, da die (vornehmlich in den USA und den Niederlanden geführten) Debatten um die holländische Genre- und Landschaftsmalerei fast gänzlich ausgeklammert werden, obgleich ihre Fragen und Erklärungsansätze auch für die flämische Malerei von Belang sind. Erwähnt seien lediglich *Natuur en landschap* (hg. von Reindert Falkenburg u. a., Zwolle 1998) sowie der allgemeine Forschungsbericht von Mariët Westermann »After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700« (*Art Bulletin* 84, 2002, 351-372).

Bei der Lektüre der einleitenden Beiträge der Herausgeber stellt sich zudem der Eindruck ein, daß nicht nur »ein Kompromiß ... zwischen Chronologie und der Einteilung der Gattungen« gesucht und der »kulinarische Aspekt, den die Öffentlichkeit nicht zu Unrecht einfordert« (11) betont wurde, sondern daß auch ein tiefes Mißtrauen gegenüber den jüngeren, nicht allein an der holländischen Malerei entwickelten Deutungsansätzen vorherrscht, und dementsprechend bewußt eine traditionelle Präsentation gewählt wurde. Wied schildert in der gebotenen Kürze die bekannten Probleme einer historischen Erklärung der Landschaftsmalerei, die früher als autonomisierte Landschaftshintergründe aus den Altarbildern verstanden wurden, während heute eher ein gewandelter Naturbegriff, ein

»Naturgefühl«, wie Wied es nennt, in Anschlag gebracht wird. Nach Abhandlung mehrerer motivgeschichtlicher Prozesse und technisch-perspektivischer Errungenschaften in der Malerei des 15. Jhs kommt er allerdings zu dem »resignativen Gemeinplatz, daß die Zeit eben dafür reif war und daß es gleichzeitig an verschiedenen Orten konvergierende Entwicklungen gegeben hat« (20). Diese Resignation muß angesichts zahlreicher Forschungen zum Naturverständnis der Frühen Neuzeit, das sich z. B. in der seinerzeit auflebenden Naturwissenschaft und Kartographie niederschlug, verwundern – zumal sich an dieser Diskussion auch die Kunstgeschichte – ausgehend von Svetlana Alpers' *Art of Describing* (1983) – maßgeblich und kontrovers beteiligt hat und zuletzt Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Göttingen 2000) die Verbindung zu Kosmo- und Chorographie herausgearbeitet hat.

Eine ähnliche Zurückhaltung kulturwissenschaftlichen Deutungsentwürfen gegenüber prägt auch die Darstellung der »flämischen Landschaftsmalerei im 17. Jh.« von Ertz. Zwar akzeptiert er das wirtschaftshistorische Argument eines ausdifferenzierten Kunstmarktes mit spezialisierten, auch preiswerte Bilder anfertigenden Künstlern als Begründung für die explosionsartige Entwicklung der Landschaftsmalerei in den Niederlanden und führt marktwirtschaftliche Gesetze für Brüssel und Antwerpen ins Feld – zu ergänzen wären hier lediglich Elizabeth Alice Honig, *Painting & the Market in Early Modern Antwerp* (New Haven – London 1998) sowie der Sammelband *Kunst voor de markt. Art for the market 1500-1700* (hg. v. Reindert Falkenburg u. a., Zwolle 2000). Er verwahrt sich jedoch gegen Interpretationen, die »immer nur wahrscheinliche Glaubhaftigkeit« (33) aufwiesen. Unter »wahrscheinlich glaubhaft« werden dabei jene Deutungen subsumiert, die sich auf zeitgenössische Kunsttheorie oder aber Emblemik und Allegorese

beziehen. Während er sicher zu Recht betont, daß das Gelingen von Interpretationen nur am einzelnen Werk gemessen werden sollte und Einzelanalysen Verallgemeinerungen vorzuziehen sind, so kann das methodische Rüstzeug für das Verständnis komplexer Bildaussagen doch nicht auf die Frage beschränkt werden: »Hat der Maler das gewollt?«, die Ertz zum »grundlegenden Problem jeder Deutung eines Gemäldes« (32) erklärt. In dieser Formulierung wird jene Fokussierung auf eine Künstlergeschichte greifbar, die das Konzept des Kataloges prägt, ungeachtet des Bemühens einzelner Autoren um einen weiteren Deutungshorizont der flämischen Landschaft. Es wirkt wie eine Kapitulation vor der vorangeschrittenen Kunstwissenschaft angesichts der »unüberschaubaren Literatur zu diesem grundlegenden Deutungsproblem der Kunstgeschichtsschreibung«, wenn Ertz sogar explizit in Distanz zu seinen Mitautoren tritt, die »ihrer persönlichen Einstellung zur Ikonologie entsprechend« eigene Deutungen

vortragen, deren Beurteilung »dem Leser vorbehalten« (33) bleibe. Um die »Bildwirklichkeit« der flämischen Landschaften, die Ertz kategorial von der »Naturwirklichkeit, die anderswo so oder so ähnlich existiert« (33) unterscheidet, in ihrer historischen Bedeutung als Natur- und Weltkonzeption zu erfassen, wäre es allerdings nötig gewesen, die Erkenntnisse der vielfältigen Forschung zur holländischen Landschaftsmalerei – gerade angesichts feiner, aber relevanter Unterschiede – einzubeziehen. Nur im internationalen und interdisziplinären Austausch kann die flämische Landschaftsmalerei in Zukunft aus ihrer unangemessenen Position im Schatten der holländischen, meist als bürgerlich und damit fortschrittlich bezeichneten Kunst befreit werden. Es ist zu wünschen, daß die Ausstellung den Anstoß zu einer weiterreichenden, kontextbezogenen Auseinandersetzung mit der flämischen Landschaftsmalerei geben wird.

Tanja Michalsky

## Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections de la Révolution à la Première Guerre mondiale

*Ouvrage sous la direction de Sylvie Lecoq-Ramond, publié par la Société Schongauer – Musée d'Unterlinden. Colmar 2003 (à l'occasion de l'exposition présentée au Musée d'Unterlinden à Colmar du 3 avril 2003 au 11 janvier 2004). 421 S., farb. Abb. € 40,-. ISBN 2-902068-26-3*

In Frankreich hat die Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Museen – wie in Deutschland und England – seit den 1980er Jahren einen bemerkenswerten Aufschwung genommen. Eher ungewöhnlich aber waren bis vor kurzem monographische Untersuchungen zu den französischen Provinzmuseen. Der Bicentenaire französischer Museumsgründungen leitete hier in den letzten drei Jahren eine Trendwende ein. Einzelne Museen wie die in Le Mans und Dijon haben im Anschluß an frühere Forschungen Publikationen ihrer Geschichte herausgegeben und damit ein

entsprechendes Interesse bei anderen Museen geweckt.

Das Musée d'Unterlinden in Colmar hat nun ebenfalls ein Jubiläum zum Anlaß genommen, um die Geschichte des eigenen Hauses von der Revolution bis zum Ersten Weltkrieg in einer Ausstellung und einem fundierten Aufsatzband zu thematisieren: Vor 150 Jahren, am 3. April 1853, wurde es im ehemaligen Dominikanerinnenkloster eröffnet. Ihre Besonderheit erhält die Colmarer Museumsgeschichte dadurch, daß sie von den Entwicklungen in zwei Staaten geprägt war. Dementsprechend bot es