

Franca Buss

Metamorpische Landschaft. Transformationen von Natur in Lambert Sustris' *Jupiter und Io* (1557)

Dynamische Landschaften. Eine Einleitung

Landschaften verändern sich. Die Energiewende macht dies derzeit besonders deutlich. Während sich die Gewinnung und Speicherung fossiler Energieträger auf klar abgegrenzte Gebiete konzentriert, breiten sich erneuerbare Energiequellen wie Windkraft- und Photovoltaikanlagen zunehmend flächendeckend aus und prägen somit einen neuen Landschaftstyp, der als Energielandschaft bezeichnet wird. Der Begriff ‚Energielandschaft‘ ist allerdings erklärbungsbedürftig. Zum einen ignoriert er in seiner einseitigen Anwendung auf von Windkraft- und Photovoltaikanlagen geprägte Landschaften die historische Verflechtung von Energie und Landschaft. Zum anderen ist er vom ästhetisch-philosophischen Landschaftsbegriff, wie er unter anderem von Joachim Ritter vertreten wurde, zu präzisieren. In seinem viel beachteten Aufsatz *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963) stellt Joachim Ritter ausgehend von Francesco Petrarca's Mont-Ventoux- Besteigung (1336) die These auf, dass die kopernikanische Wende, in der die „Kräfte und Stoffe“ der Natur zum Gegenstand der „Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung“ wurden, in der modernen Betrachtung der Natur als Landschaft rückgängig gemacht worden sei.¹ Dichtung und bildende Kunst wirkten dabei der Entfremdung des Menschen von der Natur kompensatorisch entgegen. Mit einem solchen Verständnis trennt Ritter nicht nur die nutzbringende Verwendung (*uti*) von der genussvollen Betrachtung (*frui*),² sondern erklärt auch die Kategorie der Kraft für die ästhetische Betrachtung von Landschaften für irrelevant. Bereits seit den 1980er Jahren kritisierten Theoretiker:innen das ästhetische Landschaftsverständnis und begreifen Natur nicht nur als Ressource oder visuelles Spektakel, sondern als „dynamisches Bezugssystem“³, in das sowohl der

Mensch als auch nicht-menschliche Akteur:innen als „formative Kräfte und aktive Gestalter von Landschaften“⁴ eingebunden sind. Darüber hinaus wurde darauf hingewiesen, dass sich die Landschaftsmalerei nicht auf ein ästhetisches Surrogat einer vermeintlich verlorenen Einheit mit der Natur reduzieren lässt.⁵ Nicht zuletzt ist verschiedentlich betont worden, dass die konzeptuelle Trennung von wirtschaftlicher Nutzung und ästhetischer Wahrnehmung einer Landschaft den Nährboden für eine Ambivalenz schafft, die sich zwischen der rücksichtslosen Ausbeutung natürlicher Ressourcen und dem schwärmerisch-nostalgischen Blick auf eine scheinbar unberührte Natur bewegt.⁶ Die Dynamiken und Kräfte der Landschaft in den Blick zu nehmen, könnte insofern dabei helfen, kritische Perspektiven auf vermeintlich natürliche Ordnungen zu werfen und damit einen Ausweg aus dem Dilemma von Objektivierung und romantischer Verklärung der Natur zu finden.⁷

Ein aufschlussreiches Beispiel für die Wandelbarkeit von Landschaft und Landschaftsvorstellungen ist das wenig bekannte Gemälde *Landschaft mit Jupiter und Io* (1557–1563) des in Amsterdam geborenen, aber in Venedig tätigen Malers Lambert Sustris.⁸ Es verweist nicht nur auf göttliche Eingriffe in die Natur, wie sie Ovid in seinen *Metamorphosen* beschreibt, sondern thematisiert zugleich auch ihre realen, topografisch-geografischen Transformationen durch menschliche Einwirkung, wodurch sich Landschaft als wandelbar und damit in einem doppelten Wortsinn als metamorphisch erweist.

Mehr als nur Kulisse. Landschaft als erzählerische Kraft

Das 2,06 × 2,75 Meter große Ölgemälde *Landschaft mit Jupiter und Io* nimmt es mit der Textvorlage Ovids nicht so genau (Abb. 1). Während Ovid in den *Metamorphosen* (I, 568–688) explizit von der



Abb 1. Lambert Sustris, *Landschaft mit Jupiter und Io*, 1557-1563, Öl auf Leinwand, 205,5 x 275 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, Inv.no. ГЭ-60
 (© The State Hermitage Museum / Foto: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuro Molodkovets).

Vergewaltigung der Nymphe Io durch Jupiter berichtet, bleibt Sustris in Bezug auf die Verbindung zwischen Jupiter und Io ambivalent: Beide sind nackt, auf einem ausgebreiteten Tuch sitzend, vor einer weiten Flusslandschaft dargestellt. Jupiters Hand ruht auf Ios Brust, während sein anderer Arm um ihre Schultern gelegt ist. Mit jedem Bein in der Luft sind beide im Begriff, sich aufzurichten. Io, deren Inkarnat deutlich heller ist als das Jupiters, hat ein weißes Tuch ergriffen, um ihre Blöße zu bedecken. Gleichzeitig deutet ihre Körperfrehung eine Fluchtbewegung an. Die Köpfe beider Protagonist:innen wenden sich erschrocken zur rechten oberen Bildecke, wo Juno, in eine Wolke gehüllt, mit wehendem Gewand und drohend ausgestrecktem Arm, erscheint und zur Zeugin des Geschehens wird. Im Hintergrund weisen weitere Figuren zeichenhaft auf den Fortgang der Geschichte hin: Um Io vor dem Zorn seiner Frau zu schützen und ihre Identität zu

verbergen, verwandelt Jupiter die Nymphe in eine Kuh. Die misstrauische Juno durchschaut jedoch das Spiel ihres Mannes und verlangt, dass dieser ihr das Tier zurückgibt. Fortan wird Io von dem hundertäugigen Riesen Argus bewacht. Schließlich gelingt es Io, sich zumindest ihrem Vater, dem Flussgott Inachus, zu offenbaren. Mit ihren Hufen schreibt sie ihren Namen ins staubige Flussufer. Der Vater, der seine Tochter schon verloren glaubte, weint und füllt mit seinen Tränen das ausgetrocknete Flussbett. Inachus ist somit nicht nur Flussgott, sondern wird selbst auch zum integralen Bestandteil der Landschaft, die damit als Resonanzraum göttlicher Eingriffe und ihrer Folgen erscheint.⁹

Der Fluss nimmt auch bei Sustris eine zentrale Rolle ein. Auffallend ist, dass der Verlauf des Flusses, der im Hintergrund gestaut ist und zahlreiche Wassermühlen antreibt, unklar bleibt, so dass die Betrachter:innen dazu aufgefordert

sind, sich die räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge selbst zu erschließen. Die Landschaft wird so zur Trägerin einer fragmentierten Erzählstruktur, die in lose miteinander verknüpfte Episoden zerfällt und eine aktive Rezeption verlangt. Auch die übrige Natur tritt erzählend in Erscheinung: Ein gewaltiges Blätterdach hat sich schützend über das Paar geneigt und spendet ihm Schatten. Die im Hintergrund verblassende Bergkette greift die sitzende Haltung der Figuren auf. Besonders auffällig ist die Inszenierung der Bäume: Sie stehen paarweise, teils eng aneinander gedrängt, teils ineinander verschlungen, und sind an einigen Stellen mit Efeu bewachsen. Efeu ist ein Symbol für Treue und ewige Liebe, was den Eindruck unterstützt, der Kontakt zwischen Jupiter und Io sei einvernehmlich erfolgt.

Der amerikanische Philologe Hugh Parry hat herausgearbeitet, dass Ovid pastorale Landschaften häufig als Schauplätze sexualisierter Gewalt einsetzt, wobei der Kontrast zwischen idyllischer Umgebung und physischem Übergriff den Eindruck der Hilflosigkeit des Opfers besonders hervortreten lässt.¹⁰ Sustris geht den umgekehrten Weg: Zwar erscheint seine Landschaft auf den ersten Blick ebenfalls idyllisch,¹¹ doch zeigt sich bei näherer Betrachtung ein dynamisches Kräftespiel, das von Spannungen durchzogen ist. Der explizite Gewaltakt bleibt ausgespart; das konflikthafte Moment verlagert sich in die Landschaft selbst, die ebenso Kulisse wie Trägerin der inneren Unruhe der Protagonist:innen ist.¹²

Im Kontrast zu dem blau-rötlichen Himmel im Hintergrund, der eine abendliche Lichtstimmung erzeugt, wirft der Baum im Bildvordergrund einen markanten Schatten, der nicht nur den Raum um Jupiter und Io in dunkles Licht taucht, sondern auch einen hohen Sonnenstand suggeriert. In der Bildmitte beugen sich die Baumkronen wie von einem Windstoß bewegt nach links, während die Blätter der anderen Bäume völlig unbewegt erscheinen. Gleichzeitig ziehen die blasser werdenden Farben im Hintergrund den Blick der Betrachter:innen in die Ferne. Dieser Tiefensog wird vom Flusslauf gebrochen, dessen Wasser, durch die Mühlräder im Hintergrund deutlich aufgewühlt, mit Druck nach vorne strömt und durch eine große Felsstufe im Flussbett weiter an

Kraft gewinnt.¹³ Just darüber tritt Juno als Verkörperung der göttlichen Macht auf und bildet einen Kontrast zur ungebändigten Natur des Wassers, dessen Energie mittels der Wassermühlen gezielt genutzt und in mechanische Kraft überführt wird.

Terra ferma. Landschaft als Ressource

Die im Gemälde dargestellten Wassermühlen sind keineswegs bloß pittoreske Elemente einer idealisierten Landschaft. Vielmehr verweist Sustris damit auf ein charakteristisches Landschaftselement der *terra ferma* und deren tiefgreifende wirtschaftliche Transformation im 16. Jahrhundert. Das zeigt sich insbesondere im Vergleich mit früheren Landschaftsdarstellungen des Künstlers. Im Auftrag von Alvise Cornaro war Sustris zwischen 1539 und 1541 unter anderem mit dem Maler Gualtiero Padovano für die künstlerische Fresko- und Stuckausstattung des Odeo Cornaro in Padua verantwortlich. Sustris' illusionistische Fensterausblicke der *Stanza dei Paesaggi* weisen zum Teil große Ähnlichkeiten mit seinem später entstandenen mythologischen Landschaftsbild auf (Abb. 2–3).¹⁴ Der sogenannte Odeo Cornaro ist die Erweiterung eines Stadthauses in Padua. Gemeinsam mit der angrenzenden Loggia wurde es nach den gesundheitsphilosophischen Vorstellungen Cornaros errichtet und sollte als musikalischer Aufführungsort und Treffpunkt für angesehene Künstler:innen dienen. Neben seinen zwischen 1558 und 1563 entstandenen *Discorsi intorno alla vita sobria*¹⁵ ist Cornaro insbesondere für seine zahlreichen hydraulischen Traktate bekannt, in



Abb 2. Lambert Sustris und Gualtiero Padovano, *Stanza dei Paesaggi*, 1540/1541, Padua, Odeo Cornaro (aus: Fischer 2014, *Das Landschaftsbild*, Tafel 2).



Abb 3. Lambert Sustris, *Illusionistischer Fensterausblick*, 1540/1541, Fresko, Padua, Odeo Cornaro (aus: Fischer 2014, *Das Landschaftsbild*, Tafel 2).

denen er sich intensiv mit hygienischen, sicherheitspolitischen und wirtschaftlichen Aspekten der venezianischen Wasserpolitik beschäftigt hat.¹⁶ Nach dem Verlust wichtiger Handelsstützpunkte – allen voran Konstantinopel im Jahr 1453 – sah sich die Republik Venedig gezwungen, das umliegende Festland systematisch zu erschließen. Die Folge war ein umfassendes Programm zur Urbarmachung und Landgewinnung, bei dem die Regulierung der Flüsse durch den Bau von Kanälen und Wassermühlen eine zentrale Rolle spielte. In Gebieten wie Polesine entstanden zwischen 1533 und 1542 etwa 90.000 Felder, die sogenannten *campi padovani*, auf denen Reis, Mais und Getreide angebaut wurden.¹⁷ Sören Fischer hat diese ökonomische Lebenswelt mit Cornaros Interesse für Hydraulik sowie der Freskenausstattung des Odeo Cornaro in Verbindung gebracht und Letztere als „visionäre[]“ und „propagandistisch aufgela-dene[] Chiffre [einer] Urbarmachungs-ideologie“¹⁸ und damit als Selbstdarstellung Cornaros als Förderer der *Santa Agricoltura* verstanden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass die illusionistischen Landschaftsausblicke in der *Stanza dei Paesaggi* keine kultivierte Agrarlandschaft zeigen. Fischer hat die Fresken daher als ästhetische Kompensation für die real-ökonomische Lebenswirklichkeit bezeichnet, die sich durch „monotone[n] Reis- und Maisanbau“ auszeichnete.¹⁹ Allerdings muss Heiner Krellig zugestimmt werden, der Fischers Interpretation dahingehend kritisiert, dass dieser die zur sakralen Landwirtschaft überhöhte Urbarmachung zu wenig würdigt

und damit die Renaissance-Landschaft mit „dem Aussehen der heutigen, durch industrialisierte Landwirtschaft und Zersiedelung weitgehend zerstörten venezianischen Villenlandschaft“ gleichsetzt. Stattdessen stellt Krellig die These auf, dass die illusionistischen Landschaftsdarstellungen in der *Stanza dei Paesaggi* im Dialog mit dem realen Ausblick gestanden haben dürften, wodurch eine produktive Spannung zwischen der Melancholie über den Verlust der unberührten Natur und dem „Stolz über die eigene kultivatorische Leistung“ entstehen konnte.²⁰ Diese dialektische Beziehung zwischen ästhetischer Naturdarstellung und wirtschaftlicher Naturnutzung liefert einen Schlüssel zum Verständnis von Sustris’ späterer *Landschaft mit Jupiter und Io*, in der die metamorphe Qualität von Landschaft in doppelter Hinsicht reflektiert wird: Nicht nur als personifizierte Verwandlung von Natur im Sinne Ovids, sondern auch als realhistorische Umgestaltung durch technische Innovation und ökonomische Notwendigkeit – eine Transformation, die ästhetisch ambivalent bleibt und damit erneut Fragen nach dem Verhältnis von Landschaftsnutzung und Ästhetik aufwirft.

Metamorphosen der Kontrolle. Ein Ausblick

Landschaften sind niemals statisch, sondern befinden sich in einem fortwährenden Prozess der Transformation. Gerade in Zeiten ökologischer Krisen erhält diese Erkenntnis neue Dringlichkeit und wirft grundlegende Fragen nach unserem Verhältnis zur Natur auf. Die Personifikation des Flussgottes Inachus in Ovids *Metamorphosen* und deren bildliche Umsetzung bei Sustris zeigt dabei eine Naturvorstellung, in der natürliche Elemente als handelnde und fühlende Subjekte auftreten. Aktuelle Umweltbewegungen, die etwa Flüssen Rechte zusprechen wollen,²¹ knüpfen an dieses Verhältnis zur Natur an. Gleichzeitig sind Transformationen der Landschaft, wie sie hier am Beispiel der *terra ferma* durch Melioration und Mühlenbau aufgezeigt wurden, mehr als nur praktische Eingriffe in die Natur; sie stellen auch eine Form von symbolischer Aneignung und Machtausübung dar. Vor diesem Hintergrund haben ökofeministische Studien auf die enge Verknüpfung zwischen

der Kontrolle über die Natur und den weiblichen Körper hingewiesen.²² So hat etwa Carolyn Merchant den Übergang vom organischen zum mechanischen Weltbild im 16. Jahrhundert als Bruch mit der vormodernen Vorstellung einer lebendigen, weiblich konnotierten Natur beschrieben. Mit dem Aufkommen eines mechanistischen Denkens werde die Natur nicht länger als lebendiges Ganzes verstanden, sondern als etwas, das durch technische Mittel durchdrungen, zerlegt und beherrscht werden kann.²³ Technische Apparate wie Pumpen und Wassermühlen werden damit zu Symbolen für das „aktive Eingreifen in eine säkularisierte Welt“.²⁴ Diese Lesart gewinnt im Hinblick auf Sustris' *Landschaft mit Jupiter und Io* insbesondere dadurch an Relevanz, dass sie Landschaftsdarstellung und mythologische Erzählung über die Darstellung der Mühlen zu einer symbolischen Einheit verbindet, in der die narrative Verknüpfung von Naturbeherrschung und euphemisierter Vergewaltigungsszene die Zähmung und Kontrolle der Frau sowie der Natur als Ressource(n) visuell verdeutlicht.²⁵ Die Wassermühlen werden damit zum Sinnbild einer neuen Weltordnung, die sowohl den weiblichen Körper als auch natürliche Landschaften als ausbeutbare Ressourcen versteht. Die Frage, wie wir Landschaft heute begreifen, bleibt vor diesem Hintergrund ebenso dringlich wie offen.

Endnoten

1. Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster in Westfalen 1963, S. 21.
2. Ebd., S. 12.
3. Jan Slaby u.a., *Affektive Relationalität. Umrisse eines philosophischen Forschungsprogrammes*, in: *Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen – Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge*, hg. v. Undine Eberlein, Bielefeld 2016, S. 69–108.
4. Volker Demuth, *Landschaftsentfaltung*, in: *Lettre International*, Bd. 135, 2021, S. 52–62, hier S. 61.
5. Vgl. hierzu Bernhard Waldenfels, *Gänge durch die Landschaft*, in: *Landschaft*, hg. v. Manfred Smuda, Frankfurt am Main 1986, S. 30. Spezifischer in Bezug auf die „getrennte Perspektivierung von Landschaftsnutzung und Landschaftsästhetik“ siehe *Der Wald in der Frühen Neuzeit zwischen Erfahrung und Erfindung: Naturästhetik und Naturnutzung in interdisziplinärer Perspektive*, hg. v. Daniela Bohde und Astrid Zenkert, Köln 2024, S. 16.
6. Siehe stellvertretend Sigrid Adorf u.a., *sich verlandschaften – in relationalen Praktiken*, in: *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, Bd. 5, 2024, o.S.
7. Udo Weilacher geht davon aus, dass eine Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei dazu beitragen kann, tradierte Klischees von Landschaft als vermeintlich unberührter Natur zu entlarven und ihre kulturelle Konstruiertheit sichtbar zu machen. Udo Weilacher, *Landschaft metamorph. Ansätze neuer Natur- und Landschaftsästhetik in der aktuellen Landschaftsarchitektur*, Vortrag im Rahmen der 5. Doktorandenwoche des Internationalen Doktorandenkollegs „Forschungslabor Raum“ an der Leibniz Universität Hannover, 23.09.2009, https://www.researchgate.net/publication/274359676_Landschaft_mетаморф_Ansатze_neuer_Natur-_und_Landschafts-аesthetik_in_der_aktuellen_Landschaftsarchitektur (12.5.2025). In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die kunsthistorische Forschung vermehrt der Frage zugewandt, inwiefern Landschaftsmalerei als Medium der Reflexion über soziale und politische Prozesse verstanden werden kann; siehe exemplarisch Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992, sowie *Landscape and Power*, hg. v. W. J. T. Mitchell, Chicago 1994. Frank Fehrenbach hat sich mit dem Verhältnis von Kraft und Landschaft aus naturphilosophischer Perspektive auseinandergesetzt, vgl. Frank Fehrenbach, *Sfondare. Landschaft als Kraftraum*, in: *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, hg. v. dems. u.a., Berlin 2018, 95–121. Eine systematische Untersuchung der verschiedenen Dynamiken frühneuzeitlicher Landschaftsmalerei und der in ihr dargestellten und wirksamen Kräfte stellt bislang allerdings eine Leerstelle dar. Diesem Forschungsdesiderat begegnet mein Postdoc-Projekt mit dem Titel „Dynamische Landschaften. Mensch und Natur zwischen 1300 und 1850“.
8. Das Gemälde *Landschaft mit Jupiter und Io* wurde lange Zeit Andrea Schiavone (eigentlich Andrea Meldolla) zugeschrieben, davor galt es als gemeinsames Werk von Domenico Campagnola und Andrea Meldolla, und sogar Tizian wurde als möglicher Urheber diskutiert. Siehe Rudolf Arthur Peltzer, *Lambert Sustris von Amsterdam*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 31 (H. 4), 1913, S. 220–245. Das Gemälde befindet sich seit 1772 in der Eremitage in St. Petersburg. Dorthin gelangte es, als Katharina die Große es aus der Sammlung Crozat in Paris erwarb. Über die Auftragssituation des Gemäldes ist nichts bekannt.
9. Vgl. Ernst Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991, S. 62.
10. Hugh Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, in: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Bd. 5 (H. 3), 1998, S. 9–41. Siehe auch Charles Paul Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969, S. 8.

11. So nicht zuletzt auf der Internetseite der Eremitage: <https://hermitagemuseum.org/digital-collection/32153?lng=en> (10.7.2025).
12. Insofern ist das Verhältnis von mythologischer Geschichte und Landschaftsdarstellung bei Lambert Sustris mehr als das, was u.a. Götz Pochat als „sympathetische“, also mitfühlende Landschaft bezeichnet hat. Sustris' Landschaft begleitet bzw. verstärkt das vordergründig Dargestellte nicht nur, sondern sie enthält auch eine aktiv sinnstiftende Ebene, die die narrative und emotionale Dimension der mythischen Szene erweitert. Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1978, S. 21–24.
13. Frank Fehrenbach hat betont, dass die Gattung der Landschaftsmalerei lange mit dem Stigma der Schwäche behaftet war – blasses Farben galten als Ausdruck mangelnder Ausdrucksstärke. Künstler:innen entwickelten daher Strategien, um dem entgegenzuwirken. Fehrenbach 2018, *Sfondare*, S. 111.
14. Der Vergleich dieser Landschaften dürfte auch für die Zuschreibungsfragen relevant sein (siehe Endnote 8).
15. Alvise Cornaro, *Vom maßvollen Leben oder die Kunst gesund alt zu werden*, hg. und eingel. v. Klaus Bergdolt, Berlin 2022.
16. Zu Alvise Cornaro siehe allgemein Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965.
17. Zu den wirtschaftlichen und politischen Aspekten kamen hygienische Argumente hinzu. So galt die schlechte Luft als eines der Hauptprobleme Venedigs. Darüber hinaus waren die Flüsse, die in die Lagune mündeten, zwar gute Handelswege, sie brachten aber auch Sedimente und Schlamm mit sich und bedrohten Venedig auf diese Weise mit Verlandung, was am Selbstbewusstsein der Markusrepublik als Lagunestadt kratzte. Der Versuch, die Sedimente durch die Umleitung der drei Flüsse Brenta, Piave und Sile zu reduzieren, schwächte Venedig für die von der Adria mit großer Kraft einströmenden Wassermassen. Das *Magistrato alle Acque* sammelte seit 1501 technisches Wissen über die Lagune, darunter auch zahlreiche Texte hydrologischer Dilettant:innen, die sich mit Flussumleitungen zur Scheidung von Süß- und Salzwasser, Entwässerungen und Kanalbauten beschäftigen. Vgl. dazu Christian Mathieu, *Inselstadt Venedig. Umweltgeschichte eines Mythos in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2007, S. 13.
18. Sören Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg 2014, S. 204.
19. Ebd., S. 54.
20. Heiner Krellig, Rezension von: *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, in: *sehepunkte*, Jg. 15 (Nr. 5), 2015, <https://www.sehepunkte.de/2015/05/25317.html> (10.4.2025).
21. Bereits 1972 plädierte der Jurist Christopher Stone dafür, der natürlichen Umwelt Rechtsansprüche zuzuerkennen. Christopher D. Stone, *Should Trees Have Standing? Towards Legal Rights for Natural Objects*, in: *Southern California Law Review*, Bd. 45, 1972, S. 450–501. Einer der ersten konkreten Fälle, in dem diese Idee juristisch umgesetzt wurde, war 2011 die Anerkennung des Flusses Vilcabamba in Ecuador als Rechtssubjekt. Seine Verschmutzung kann nun als eine Form der Körperverletzung gewertet werden. In den folgenden Jahren folgten weitere internationale Beispiele, etwa der Whanganui River in Neuseeland (2017) oder der Atrato-Fluss in Kolumbien (2016).
22. Carolyn Merchant, *Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft*, aus d. Amerikan. v. Holger Fliessbach, München 21994; Karen Warren, *The Power and the Promise of Ecological Feminism*, in: *Environmental Ethics*, Bd. 12 (H. 2), 1990, S. 125–146; Chris Cuomo, *On Ecofeminist Philosophy*, in: *Ethics and the Environment*, Bd. 7 (H. 2), 2002, S. 1–11.
23. Merchant 1992, *Tod der Natur*, S. 18. Zur Kritik an Merchants dualistischem Denken, insbesondere in Bezug auf die starke Gegenüberstellung von „organischer“ und „mechanistischer“ Naturvorstellung, siehe Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London 1993.
24. Merchant 1992, *Tod der Natur*, S. 220.
25. Dass Juno Jupiter kontrolliert, stellt keinen Widerspruch zu dieser Lesart dar, da sich die Erzählung der eifersüchtigen und rächenden Frau in die patriarchalen Erzählmuster einpasst.

Autorin

Franca Buss studierte Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und promovierte dort zu den Auswirkungen aufklärerischer Debatten um den Status von Erinnerungsstiftung und Jenseitshoffnung auf die Grabmalkultur des 18. Jahrhunderts (ausgezeichnet mit dem Deubner-Promotionspreis des Deutschen Verbands für Kunstgeschichte). Seit 2022 ist Buss wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Imaginarien der Kraft“ in Hamburg. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt beschäftigt sie sich mit den dynamischen Qualitäten der Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit und verbindet dabei kunsthistorische Fragestellungen mit interdisziplinären Ansätzen aus Umweltgeschichte, Kulturgeografie und Ecocriticism.

Titel

Franca Buss, *Metamorpische Landschaft. Transformationen von Natur in Lambert Sustris' Jupiter und Io (1557)*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 4–9, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113766>.