



Juliane Rückert
(Berlin)

Jacob van Ruisdaels Buiten-Ansichten

Zwischen realem Raum und Landschaftsillusion

In Jacob van Ruisdaels Ansichten niederländischer Landhäuser existiert eine einzigartige Verschmelzung von idealisierter Architektur, welche für die Subkultur der niederländischen Elite des 17. Jahrhunderts steht, mit einer zur Wildnis negierten Gartenlandschaft, welche Ausdruck einer neuartigen Landschaftsauffassung in der Malerei ist.

Ruisdael erschafft darin ein konfrontierendes Bildkonzept, in dem die Realität durch metaphorische Landschaftsmotive ersetzt wird. Er spielt bewusst mit der assoziativen Wirkung von Buiten- und Garten-Architektur, die durch ihren Transport in eine unwirtliche Landschaft ihrer Funktion enthoben wird. Gleichzeitig erhält die scheinbare Wildnis durch ihre Gruppierung um die Architektur eine Aufwertung zur Gartenlandschaft. So offenbart sich in diesen Ansichten eine erstaunliche Ähnlichkeit zum Ideal der englischen Landschaftsgärten, die erst im folgenden Jahrhundert herausgebildet werden sollten.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-42022
September 2015
#6 "Einfügen"
S. 27-36



Jacob van Ruisdael (1628/29-1682), einer der bedeutendsten niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, verband Architekturdarstellungen immer wieder mit Landschaftsmotiven in innovativer Weise zu phantastischen Naturansichten. Dies zeigt sich beispielsweise in seinen westfälischen Fachwerkhäusern, die in ein skandinavisch inspiriertes Gebirge mit rauschenden Wasserfällen gesetzt sind, oder in seinen verfallenen Kirchen- und Borganlagen, die neben Anderem den Hintergrund für die berühmten Versionen des Judenfriedhofes bilden.¹ Ruisdael greift die Architektur aus ihrer natürlichen Umgebung heraus, um sie in neue Bedeutungsebenen zu bringen, und er erzeugt dabei gezielt eine Spannung zwischen realem Raum und Landschaftsillusion.²

Die Buitenplaatsen

Als besonders innovativ können zwei bislang wenig beachtete Ansichten von Ruisdael gelten, welche die Kultur der *Buitenplaatsen* – kurz Buiten – thematisieren. Diese niederländischen Landgüter mit prachtvollen Villen (*Hofstede* oder *Buitenhuis* genannt) kamen ab 1650 beim Adel und der wohlha-

benden Bürgerschicht in Mode und fungierten fernab vom Trubel der Stadt als privater Rückzugsort. Die Buiten stehen in diesem Kontext für ein ländliches Idyll ebenso wie für ein kulturelles Konzept von Müßiggang und geistiger Entfaltung. In ihrer Intimität als privater Rückzugsort wurden sie gleichsam zu einem Freiraum für die wissenschaftliche wie künstlerische Interessensausweitung, verbunden mit einer intensiven Naturkontemplation. Dabei sind die historischen Buiten vor allem als Einheit aus Architektur, Garten und oftmals dazugehörigen Ländereien zu betrachten, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts von wirtschaftlich betriebenen Landgütern zu luxuriös ausgestatteten Villen weiterentwickelt hatten.³ Ruisdael näherte sich dieser besonderen Subkultur der niederländischen Elite mit einem Brückenschlag zwischen dem Naturideal der traditionellen Gartendarstellung des 17. Jahrhunderts und der ästhetischen Naturauffassung der niederländischen Landschaftsmalerei.

Ruisdaels Buiten-Phantasien

In den beiden Buiten-Ansichten von Ruisdael, die den Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung darstellen und sich in Berlin (Abb. 1) sowie in Washington (Abb. 2) befinden, nimmt die Architekturbeschreibung einen zentralen Platz ein. Die Villen sind zwar in den Hintergrund gerückt, definieren jedoch die Landschaftsdarstellung, da sie sich in ihrem Baustil eindeutig als typische Hofstede identifizieren lassen.

In beiden Gemälden öffnen sich freie Flächen, die den Blick zum herrschaftlichen Haus geleiten. Zusammen mit der umgebenden Landschaft ähneln jene einem verwilderten Park, der von hohen Nadel- und Laubbäumen eingerahmt wird. In diesen Gärten, ohne Wege und Beete, vergnügen sich vornehm gekleidete Figuren zwischen zwei imposanten Springbrunnen.⁴ Für den Betrachter bleibt der imaginäre Zugang jedoch durch Repoussoirelemente in Form von Sträuchern, Ruinenteilen und umgestürzten Bäumen im Vordergrund versperrt.

Abb. 1. Jacob van Ruisdael: Landhaus mit Park, 1670er Jahre. © Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Foto: Jörg P. Anders.



Obwohl sich beide Ansichten sehr ähneln und auch die dekorativen Elemente des vermeintlichen Parks teilweise übereinstimmen, weichen die Architekturdarstellungen doch deutlich voneinander ab: Die Buiten-Ansicht von Berlin zeigt ein einstöckiges Haus mit Walmdach, das mit einem reich verzierten Erker ausgestattet ist. Im Zentrum der Fassade führt eine zweiarmige Treppe von einer schmalen, mit einem flachen verzierten Giebel bekrönten Tür seitlich in den Garten hinab. Rechts wird das Hofstede von einer hoch aufragenden Fichte im Bildvordergrund überschritten, wodurch trotz zentraler Positionierung des Gebäudes die Symmetrie der Gesamtkomposition aufgehoben wird.

Dagegen liegt das reicher gestaltete Hofstede in der Washingtoner Version optisch in einer Mittelachse, die von gleichmäßigen Baumreihen links und rechts gesäumt wird und so den Blick des Betrachters wie durch eine Allee in die Tiefe führt. Die Ausdehnungen in diesem zweiten Gemälde sind in allen Gebieten größer: Der Park erstreckt sich weiter zu den Seiten und in die Tiefe, der Horizont ist niedriger gesetzt, wodurch der Himmelsausschnitt zusätzlich an Fläche gewinnt,

und schließlich ist auch die Architektur selbst durch ein weiteres Geschoss und eine Pilastergliederung deutlich opulenter ausgeführt als im Berliner Bild. Die reicher gegliederte, gelbe Fassade der Hofstede bildet einen starken Kontrast zu den weißen Schmuckelementen in den Giebeln über Tür und Mittelrisalit. Ebenso stechen die weißen Pilaster, Gesimse und der angedeutete Skulpturenschmuck auf der Balustrade am Dachabschluss hervor.

Es sind vor allem diese architektonischen Details, die suggerieren, dass es sich trotz des kleinen Formates beider Gemälde um porträthafte Darstellung historischer Vorbilder handelt. Keine der bislang in der Forschung vorgeschlagenen Zuschreibungen konnte dafür jedoch eindeutige Beweise liefern.⁵ Dies wird auch durch die Tatsache erschwert, dass von der Vielzahl an Buiten des 17. Jahrhunderts nur ein Bruchteil erhalten oder in Bildern überliefert ist.⁶ Vergleicht man die Bauten in Ruisdaels Ansichten mit Graphiken aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die einen Teil der niederländischen Hofsteden porträtierten, so zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit zu immer wieder auftretenden Stilformen. Die reicher ausgestattete Fas-

Abb. 2. Jacob van Ruisdael:
Landhaus mit Park, 1670er
Jahre. © National Gallery of Art,
Washington D.C.



sade der Washingtoner Ansicht weist beispielsweise einige Ähnlichkeit mit dem berühmten Hofstede *Elswout te Overveen* bei Haarlem auf (Abb. 3): Durch die von Pilastern unterteilten Fensterreihen und den schmalen Giebel des Mittelrisalits zitiert Ruisdael hier Details jener berühmten Landvilla, die große Bedeutung für die niederländische Architekturgeschichte besitzt.⁷

Aber auch von anderen Architekturmalern ist bekannt, dass die Abbildungen von Hofsteden trotz genauer Beschreibung und vielfältiger Details freien künstlerischen Erfindungen folgten. Somit ist es ebenso plausibel, die Hofsteden Ruisdaels als Muster eines verbreiteten Baustils zu sehen, der zwar große Ähnlichkeit zu berühmten Buiten aufzeigt, aber keinem konkreten Vergleich mit überlieferten Ansichten standhält.

Demnach können diese Hofsteden nicht als reine Architektur-Phantasien betrachtet werden, denn sie sind Paradebeispiele eines Architekturstils, der sich zur Blütezeit der Buitenplaatsen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausgebildet hatte. In einem generellen Interesse der niederländischen Oberschicht für die italienischen Kulturgüter folgte auch die Architektur ihrer Villen einer Idealvorstellung nach südlichem Vorbild: Der architektonische Stil dieser Bauten orientiert sich stark an Andrea Palladios Prototypen für Landhäuser, und er wird mit einem niederländischen Klassizismus verbunden, der sich durch die Verwendung von roten Ziegeln und Bentheimer Kalkstein statt Marmor auszeichnete.⁸ Generell nahmen diese Landhäuser nur kleine Formate ein, die bereits in ihrer Funktion als Erholungsort dem calvinistischen Ideal ständiger Tüchtigkeit trotzten.⁹ Auch die Gärten waren durch die hohen Bodenpreise in der Regel kompakt und überschaubar angelegt und durch ein Netz von Entwässerungskanälen in ihrem Ausmaß begrenzt.¹⁰ Die klassische Gartengestaltung der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts strebte eine Komposition von berechnender Harmonie durch Anwendung mathematischer Prinzipien an, die ganz den Instruktionen Vitruvs und Leon Battista Albertis folgten.¹¹ Kennzeichen waren vor allem die ornamentalen

Parterregärten, deren Symmetrie und geometrische Formen die Entwicklung vom mittelalterlichen Klostergarten über manieristische und klassizistische Stile bis zum Barockgarten als Konstante prägten.¹² Der typische niederländische Garten des 17. Jahrhunderts bestand aus symmetrischen Anlagen mit einer bunten Mischung aus Nutz- und Schmuckpflanzen, die sowohl den Bedarf der eigenen Küche deckte als auch eine wirtschaftliche Investition beispielsweise im Holzanbau darstellte. Zudem stillten die Besitzer der Gärten mit den exotischen Pflanzen ihre Sammellust.¹³

Repräsentationsraum und Selbstverwirklichung in Buiten

Reine Buiten-Ansichten in der Malerei lassen sich in der langen Tradition von Gartendarstellung in der Kunst neben den topographischen Ansichten in der Druckgraphik nur selten finden. Häufiger wurden Buiten-Ansichten als Hintergrund für repräsentative Portraits mit einer standesbetonenden Funktion verwendet, wie es auch Ruisdaels Landschaftsgestaltung im Gruppenporträt des Figurenmalers Thomas de Keyzers (1586/7-1667) für die Familie de Graeff zeigt (Abb. 4).

In dieser kleinen Gruppe reiner Buiten-Darstellungen lässt sich eine bevorzugte Ansicht von der Straße aus erkennen. Sie zeigt das Landgut, wie es ein vorbeikommender Reisender sehen würde, umgeben von hohen Mauern oder Hecken. Der private Charakter dieser Rückzugsorte wird durch diese schützende Eingrenzung betont – die prachtvolle Architektur bleibt den Besitzern und deren Gästen vorbehalten.

Anders als in der „Ankunft de Graeffs“ mit ihrer vermeintlichen Darstellung der Hofstede *Sorgvliet* zeigt Ruisdael in seinen anderen Buiten-Ansichten keine Anhaltspunkte für eine Ortsbestimmung. Im Familienportrait steht dem eigentlichen Buiten eine Waldlandschaft gegenüber, und die Szene ist bewusst außerhalb der Gartenanlagen gesetzt, um eine Reisesituation zu betonen, die auf einer einfachen Landstraße außerhalb des privaten Landhauses zu ihrem Ende kommt.¹⁴

Ruisdaels wilde Gärten der Liebe

In den beiden Buiten-Ansichten von Berlin und Washington ist die Architektur im Zentrum der Komposition nahezu frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Der davorliegende Raum wird als Gartenfläche impliziert und durch architektonische Schmuckelemente definiert. Diese Assoziation wird durch die Darstellung von typischen Gartenmotiven verstärkt, wie zum Beispiel der Pflanzvase in der Berliner Version oder der rechts angeordneten Gartenlaube im Washingtoner Bild.

Ein weiteres Motiv, mit dessen Hilfe der Gartencharakter dieser scheinbaren Wildnis unterstrichen wird, findet sich in den Nadelbäumen, die in großer Zahl in beiden Versionen vorkommen. Als skandinavische Baumart erfüllten diese in den historischen Buiten gleichermaßen einen ästhetischen wie einen praktischen Nutzen als Schattenspende und wirtschaftliche Investition, sie hatten zudem eine Bedeutung als exotische Importpflanze und erfreuten sich im 17. Jahrhundert somit großer Beliebtheit.¹⁵ Dass Ruisdael sie für seine Landschaftsgestaltung der Buiten-Ansichten so demonstrativ im Vordergrund verwendet, stellt einen klaren Bezug zur Gartenbaupraxis seiner Zeit her, betont jedoch auch den Charakter der Landschaft als Wildnis.¹⁶ Wir finden sie

auch im Familienportrait de Graeffs als Schmuckbepflanzung direkt vor der Hofstede links im Bild wieder – während sie auf der rechten Seite, in der niederländischen Landschaft, nicht vorkommen.

Im Berliner ebenso wie im Washingtoner Bild finden sich Springbrunnen, die bereits fester Bestandteil von Darstellungen mittelalterlicher Paradies- oder Liebesgärten gewesen waren und im Laufe des 17. Jahrhunderts ein bevorzugtes Motiv für Gartendarstellungen als *Conversatie à la mode* darstellen sollten.¹⁷

Zur Ausbildung einer Gartenatmosphäre tragen die Springbrunnen deutlicher als die übrigen Motive bei. Sind sie einerseits fester Bestandteil von Gartendarstellungen, so waren sie andererseits auch in realen Gärten beliebt. Allerdings machte die technische Herausforderung, Wasserspiele in der flachen Landschaft der Niederlande umzusetzen, diese faktisch zu einem seltenen Element. Hinzu kommt, dass es – um Wasser in derart hohen Fontänen aufsteigen zu lassen, wie es Ruisdael in beiden Ansichten präsentiert – einen Druck benötigt hätte, der ohne erhöht liegende Wasserreservoirs nicht denkbar war. Wie die Gärten Willem III. bezeugen sollte es durch neue hydraulische Pumpsysteme aus Frankreich erst gegen Ende des 17. Jahrhun-

Abb. 3. Gerrit Berckheyde:
Elswout te Overveen bei
Haarlem, 1673/85. © Collection
Frans Hals Museum, Haarlem,
Dauerleihgabe der Cultural Heri-
tage Agency of the Netherlands,
Foto: Tom Haartsen.



derts gelingen, auch im Flachland der Niederlande reiche Wasserspiele zu installieren.¹⁸

Das Konzept der Wildnis in Gärten

Die Wildnis als ästhetischer Bestandteil in einer stark von symmetrischen Einflüssen geprägten Gartengestaltung ist ein sehr auffälliges Motiv, das sich nur schwer anhand von historischen Quellen festmachen lässt.

Der Begriff „Wildnis“ findet sich unter anderem in Constantijn Huygens (1596-1687) Beschreibung seiner berühmten Buiten-Anlage *Hofwijk* wieder, doch folgt seine Definition weder unserer heutigen Vorstellung noch der Darstellung in Ruisdaels Ansichten:

„Een' tamme wildernisse van woeste schick'lickheden; | Soo noemt sich dit vertreck, ter liefde van de Reden | En gulde middelmaet, die ick soo waerdigh houw. | Te tamm waer all te stijf, te wild waer all te rouw.“¹⁹

Abb. 4. Jacob van Ruisdael und Thomas de Keyser: Ankunft des Cornelis de Graeff und Mitglieder seiner Familie in Soesdijk, um 1660. © National Gallery of Ireland, Dublin. Not to be reproduced without permission.

Die scheinbare Wildnis ist hier lediglich ein in seinem Wuchs ursprünglich belassener Teil des Gartens, der sich trotz allem in die geometrische Ordnung des übergeordneten Plans einfügt. Zudem sind Bäume und Sträucher, die nicht durch Beschneiden in eine ideale Form gebracht wer-

den, weit davon entfernt, eine wirkliche Wildnis zu sein.

Auch in der Malerei lässt sich nur eine Idealvorstellung von Wildnis wiederfinden. Gerade die skandinavisch inspirierten Landschaften – für die Ruisdael schon zu Lebzeiten großen Ruhm gewann – sind reine Phantasie-landschaften mit Darstellungen von imposanten Wasserfällen. Sie basieren auf den Beschreibungen seines Malerfreundes Allaert van Everdingen (1621-1675), da Ruisdael selbst diese Länder nie besucht hat. Wildnis ist in diesen Landschaften ein Konzept von Naturgewalten und von atemberaubender Atmosphäre, welches die Assoziation wilder Gefahr erwecken kann, doch wird die Landschaft durch den Menschen im Bild stets von einem sicheren Standpunkt aus wahrgenommen.²⁰

In den Buiten-Ansichten unterscheidet sich das Konzept der Wildnis klar von den wild-romantischen Wasserfalldarstellungen in den skandinavischen Landschaften. Hier beschreibt Ruisdael eine niederländische Flachlandschaft mit weitem Himmel über einem tief gesetzten Horizont, der von den hohen Bäumen verdeckt wird. Wie ein Zaun bildet der dichte Baumbewuchs eine visuelle Grenze um Villa und Garten. Dies erzeugt gemeinsam mit der Tatsache, dass der Betrachter



durch Pflanzen und Architekturelemente im Vordergrund vor einem visuellen Eintritt in die geschützte Lichtung im Bild gehindert wird, für die Freifläche vor der Architektur eine Atmosphäre von Isolation und Geborgenheit.

Ruisdael erhebt die Wildnis hier zum eigentlichen Garten. In seinen Ansichten liegt der Buitenplaats in einer offensichtlich unerreichbaren Landschaft ohne Wege oder Straßen inmitten eines unkultivierten Waldes und eröffnet sich dennoch als freie Fläche für Müßiggang und Erholung. Die Springbrunnen verbinden dabei einen ästhetischen Charakter des Wassers mit der technischen Herausforderung der Fontäne in einer unwirtlichen Landschaft, die keinerlei Voraussetzung für derartige Installationen mit sich bringt. Die implizierte Gartengestaltung in Form von Springbrunnen und Architekturschmuck erzeugt somit ein deutliches Paradox zum Wildnis-Charakter der Umgebung.

Auch durch die Repoussoirelemente in Form von einem gefällten Baum und ruinösen Architekturelementen bildet Ruisdael in der Gartengestaltung einen deutlichen Kontrast seiner Ansichten zu den gängigen Gestaltungsmethoden des 17. Jahrhunderts. Gerade die kannelierte Säule links im Vordergrund der Berliner Ansicht erinnert an künstliche antike Ruinen in englischen Landschaftsgärten späterer Zeit, ist jedoch als Gestaltungskonzept im Goldenen Zeitalter²¹ der Niederlande allein auf die Malerei beschränkt. Zwar interessierte man sich für die antiken Relikte, die in Italien vielerorts aus dem Boden ragten, doch lässt sich das ästhetische Konzept von Ruinen und Wildnis in der Gartengestaltung der Niederlande frühestens am Ende des 18. Jahrhunderts finden.²²

Ruisdaels Vision

Wenn also Ruisdael in den beschriebenen Buiten weder reale Hofsteden noch deren typische Gärten darstellt, so stellt sich die Frage, welche Strategie sich hinter einer nur in Ansätzen als Gartenanlage definierten Landschaft als Umgebung einer offensichtlich als Hofstede definierten Architektur verbirgt.

Zum einen lassen sich die ruinösen Architekturelemente im Vordergrund als Anspielung auf das Italieninteresse der höheren Bürgerschicht verstehen, und auch die Nadelbäume verweisen als Implikation auf die Freude an exotischen Pflanzen in der heimatlichen Umwelt. Die Wildnis unterstützt in dieser Assoziation sowohl die Zurückgezogenheit der Buiten als auch den privaten Charakter der Gärten, die durch hohe Zäune und Hecken von fremden Blicken abgeschirmt waren, hier jedoch durch andere Elemente von einem visuellen Eintritt des Betrachters geschützt sind. Die Figurengruppen sind durch die besondere Kleidung in ihrer höheren Stellung hervorgehoben und werden durch ihre eingeschlossene Position im Inneren des Gartens zu einer elitären Gesellschaftsgruppe, welche die Vorzüge jenes fiktiven Gartens erfahren darf. Ruisdaels Version eines Gartens ist dabei nicht weniger weit von einer natürlichen niederländischen Landschaft entfernt als die barocken Gärten es waren.

Die Architektur der Hofsteden steht durch die Frontalansicht und ihren symmetrischen Aufbau (besonders in der Washingtoner Version) als Blickfang und Fluchtpunkt des Gartens im Zentrum dieser Landschaften – ein Formenelement, das diese Bilder noch klar in eine Tradition von Symmetrien und Mittelachsen in barocken Gärten setzt, doch zugleich ist es ein maßgebliches Element zur Definition der Landschaft selbst.²³ Denn die Wildnis wird bei Ruisdael erst dann zum Garten, wenn sie sich um die Architektur arrangiert. Dasselbe Konzept wird sich einige Zeit später in den englischen Landschaftsgärten wiederfinden lassen.

In der Gestaltung des Mittelgrundes weicht Ruisdael immer stärker von einer zentralen Achse ab und positioniert die beiden Springbrunnen ungeachtet einer möglichen Symmetrie scheinbar willkürlich in die Landschaft. Zu beiden Seiten öffnen sich die Baumreihen in eine Landschaft und bieten individuelle Blicke in die Natur, die als Vorbild für die pittoreske Wirkung der verschiedenen Teile eines Landschaftsgartens gesehen werden können.²⁴ Er lässt hier Elemente sei-

ner Landschaftsmalerei in die Gartengestaltung einfließen und erzeugt durch das Einbetten von Architektur und gestalterischen Gartenobjekten in eine Wildnis-Phantasie eine Verschmelzung von Garten und Landschaftsillusion.

Die Verbindung, die zwischen Ruisdaels Landschaftsmalerei und einem neuen Ideal in der Gartengestaltung beispielsweise durch Alexander Pope (1688-1744) oder expliziter durch William Collins (1721-1759) im folgenden Jahrhundert hergestellt wurde, ist daher bereits in den beiden Buiten-Ansichten initiiert.²⁵

Wenn Pope im Jahr 1734 ausruft: „*All gardening is landscape-painting*“,²⁶ so wird er diese exzeptionellen Buiten-Ansichten zwar sicher nicht gekannt haben – aber vielleicht hatte er mit dem Gedanken an die niederländischen Landschaftsgemälde von Ruisdael, van Goyen und Hobbema, die zu jener Zeit im englischen Kunstmarkt häufiger vertreten waren,²⁷ seine Vorstellung eines eingerahmten Blickes in die Natur als Ideal für die Gestaltung der englischen Landschaftsgärten bestätigt gesehen. Auch das Element des freien Feldes im Zentrum des Gartens in den Buiten-Ansichten lässt sich mit der Entwicklung der Landschaftsgärten im 18. Jahrhundert in Verbindung bringen. So wird mit der Öffnung eines zentralen Bereichs die Möglichkeit des geänderten Blickes durch das Umschreiten dieser Fläche ermöglicht,²⁸ was bei Ruisdael durch die Zweidimensionalität des Gemäldes natürlich nicht erreicht werden kann, aber durch seine Öffnung der Landschaft in die Seiten durchaus imaginierbar ist. Gleichsam war die Wirkung dieser Einblicke im Landschaftsgarten als zweidimensionale Ansicht angelegt, die durch ihre Betrachtung von einem bestimmten festgelegten Ort im Park aus die ideale Wirkung erreichte – wie auch dem Betrachter bei Ruisdael durch seine Positionierung außerhalb der Freifläche ein von Pflanzen, Architekturelementen und dem Wolkenhimmel eingerahmter Blick offeriert wird.

Ruisdael nimmt demzufolge in seinen Buiten-Ansichten die Wende vom Architektur- zum Landschaftsgarten vorweg und zeigt in der Malerei bereits

eine Kombination ästhetischer Ideale, welche in der Gartengestaltung noch nicht zu erahnen waren. Angesichts der fehlenden Umgrenzung, die in künstlicher Wildnis aufgelöst wird, sowie der technisch unmöglichen und daher phantastischen Springbrunnen bleibt allein die Architektur der Hofstede als realer Verweis auf die Thematik der Gartendarstellung.

Und auch diese ist in ihrer Detaillierung womöglich nur eine Idealvorstellung eines Typs von Architektur – eingebettet in einer Landschaftsvision, die der realen Umsetzung weit voraus war. Dass diese beiden Gemälde eine Ausnahme in Ruisdaels so reichhaltigem Œuvre blieben, mag auch diesem visionären Blick auf die Wirkung von arrangierter Wildnis geschuldet sein. In diesem Sinne werden Ruisdaels unvergleichliche Buiten-Ansichten zum Inbegriff eines revolutionären Umdenkens in der Naturauffassung, die sich in der Malerei weit vor anderen Künstlern auszudrücken versuchte.

Anmerkungen

- 1 Ruisdael fertigte zwei Ansichten des jüdischen Friedhofes Beth Hain in Ouderkerk mit unterschiedlichen Kirchrüinen im Hintergrund an, die sich heute in Detroit und Dresden befinden. Ihre Fülle an Vanitas-motiven machte sie zu beliebten Beispielen für Landschaften mit einem deutlichen allegorischen Inhalt. Siehe dazu Wilfried Wiegand: *Ruisdael-Studien: ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei*. Hamburg 1971 und Wolfgang Stechow: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. New York 1980, bes. S. 139.
- 2 Siehe unter anderem: Seymoure Slive: *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*. New Haven 2001; Gerd Unverfehrt/Nils Büttner: *Jacob van Ruisdael in Bentheim. Ein niederländischer Maler und die Burg Bentheim im 17. Jahrhundert*. Bielefeld 1993; Quentin Buvelot: *Jacob van Ruisdael paints Bentheim*. Den Haag 2009; Seymour Slive: *Jacob van Ruisdael. Windmills and Water Mills*. Los Angeles 2011.
- 3 Erik de Jong: „For Profit and Ornament: The Function and Meaning of Dutch Garden Art in the Period of William and Mary, 1650-1702.“ In: John Dixon Hunt (Hg.): *The Dutch Garden in the Seventeenth Century. Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XII* 1988. Washington D.C. 1990, S. 13-48, hier S. 16.
- 4 In der Buiten-Ansicht aus Washington ist zusätzlich eine Darstellung eines Trickspringbrunnes zu erkennen. Vgl. Arthur Wheelock: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*. New York, Oxford 1995, S. 345-346.
- 5 Sowohl für die Hofsteden als auch für die Architektur-elemente im Garten wurden solche Zuschreibungen versucht; siehe dazu Heinrich Dattenberg: *Niederrheinansichten Holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*. Düsseldorf 1967, S. 283 und Wheelock 1995 (vgl. Anm. 4), S. 345.
- 6 Allein für den Raum Nordholland lassen sich ca. 400 Landhäuser nachweisen. Siehe: Christian Betram/Erik de Jong (Hg.): *Noord-Holands Arcadia. Ruim 400 Noord-Hollandse buitenplaatsen in tekeingen, prenten en kaarten uit de Provinciale Atlas Noord Holland*. Alphen an den Rijn 2006, bes. S. 5.
- 7 Inger Groeneveld: „What's in a name? Nieuw licht op Moulins hofstede, de vroegste aanleg van buitenplaats Elswoot te Overveen.“ In: *Bulletin KNOB* 111 (2012), S. 111-125; Erik de Jong: „Schoon en Schilderachtig. De Landschappelijke tuinstijl.“ In: Frans Grijzenhout/Carel van Tuyll van Serooskerken (Hg.): *Edele Eenvoud. Neo-classicisme in Nederland 1765-1800*. Zwolle 1989, S.73-87; Heimerick M. J. Tromp: *Elswoot te Overveen. Rijksdienst voor de Monumentenzorg*. Zeist 1983. *Bijdragen tot het bronnenonderzoek naar de ontwikkeling van Nederlandse historische tuinen, parken en buitenplaatsen* 12.
- 8 Simon Schama: *Überfluß und schöner Schein*. München 1988, S. 317.
- 9 Schon durch Namen, wie „Zorgvliet“ (Sorgenflucht) oder „Hofwijk“ (Rückzug vom Hof), aber auch durch Umschreibungen wie etwa „speelhuysen“ (Spielhäuser) oder „hoven van plaisance“ (Garten des Plaisires) wird eine rein rekreative Funktion dieser Landgüter deutlich; siehe dazu: C. Schmidt: „Over buitenplaatsen en de genoegens van weleer.“ In: Toïta Buitenhuis (Hg.): *Buitenplaatsen langs de Vliet en omgeving*. Delft 1988, bes. S. 9.
- 10 Zur typischen Form der niederländischen Barockgärten siehe etwa Derek Clifford: *Geschichte der Gartenkunst*. München 1966, S. 211-212 und Heimerick H. M. J. Tromp: „De buitenplaatsen van Voorburg en omgeving: tuinen en parken.“ In: Buitenhuis 1988 (vgl. Anm. 9), S.26-66.
- 11 Sara M. Wages: „Ideaal en werkelijkheid. Feit en fictie bij het afbeelden van tuinarchitectuur op 17de-eeuwse Hollandse schilderijen.“ In: Erik de Jong/Marleen Dominicus-van Soest (Hg.): *Aardse Paradijzen. De tuin in de Nederlandse kunst: 15de tot 18de eeuw*. Gent 1996, S. 125-168, hier S. 148.
- 12 Zur Entwicklung des niederländischen Gartengestaltung vgl. ebd.
- 13 Zu Nutzpflanzen und exotischen Pflanzen in niederländischen Gärten siehe: de Jong 1990 (vgl. Anm. 3), bes. S. 24.
- 14 Die beschriebene Ankunftssituation wie auch die Staffelung der Figuren folgt dabei einem berühmten Vorbild von 1646, das die Ankunft von Adriaen Pauw in Münster zeigt. Ter Borch und Gerard van der Horst stellen in diesem Werk einen politisch bedeutsamen Schlüsselmoment in der niederländischen Geschichte dar: Den zeremoniellen Beginn der Verhandlungen in Münster, die schließlich im Westfälischen Frieden von 1648 zur Unabhängigkeit der Niederlande führten; vgl. Slive 2001 (vgl. Anm. 2), S. 106.
- 15 Eine ausführliche Liste der beliebtesten Gartenpflanzen im 17. Jahrhundert zeigt ein Gartenhandbuch des Hofgärtners der Oranier, Jan van der Groen, in dem die skandinavische Fichte als „Denne-of te Mast-boomen“ bezeichnet wird; siehe: Jan van der Groen: *Den Nederlandtsen Hovenier*. Amsterdam 1670, S. 7.

- 16** Nadelbäume finden sich bei Ruisdael sonst ausschließlich in Gebirgslandschaften.
- 17** Siehe: Marjorie Wiesman: „The Art of ‚Conversatie‘. Genre Painting in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century.“ In: Peter Sutton (Hg.): *The Age of Rubens*. Genf 1993, S. 182-193; de Jong/Dominicus-van Soest 1996 (vgl. Anm. 11), S. 69-70.
- 18** Zur Bedeutung der Springbrunnen in politischer Hinsicht am Beispiel der Gärten von Willem III. siehe: de Jong 1990 (vgl. Anm. 3), bes. S. 39: „the transformation of the element of water into magnificent waterworks may be interpreted as the unique prerogative of a prince“.
- 19** Constantijn Huygens: *Vitaulum. Hofwijck. Hofstede Vanden Heere van Zuylichem. Onder Voorburgh*. 1653, Vers 145-48: „Eine zahme Wildnis von wüster Ordnung; So nennt sich dieser Zufluchtsort, der Vernunft zuliebe. Und dem goldenen Mittelmaß, die ich so sehr schätze. Zu zahm wäre allzu steif, zu wild wäre allzu rauh.“ Übersetzung nach: Maria-Theresia Leuker: „Die Ordnung des Gartens. Constantijn Huygens’ Hofwijck und das niederländische ‚hofdicht‘ (Gartengedicht) im 17. Jahrhundert.“ In: Wilfred Ehbrecht: *Der weite Blick des Historikers. Einsicht in Kultur-, Landes- und Stadtgeschichte*. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 701-717, hier S. 715.
- 20** Zur gegenseitigen Beeinflussung der skandinavischen Landschaften von Ruisdael und Everdingen siehe: Alice Inghram Davies: *Allaert van Everdingen. 1621-1675. First Painter of Scandinavian Landscape*. Doornspijk 1978.
- 21** Das 17. Jahrhundert der Niederlande wird wegen seiner wirtschaftlichen und kulturellen Blüte auch das „Goldene Zeitalter“ (Niederländisch: „de Gouden Eeuw“) genannt. Siehe: Johan Huizinga: *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*. Jena 1933.
- 22** Zur Entwicklung der niederländischen Gartengestaltung siehe etwa de Jong/ Dominicus-van Soest 1996 (vgl. Anm. 11); Christian Bertram: „Der holländische Geschmack ist denn auch nicht zu Unrecht ein Zerrbild des Schönen genannt worden. Mit Johanna Schopenhauer und Gustav Meyer auf der Suche nach dem ‚typisch holländischen‘ Garten.“ In: *Die Gartenkunst* 11 (1999), S. 217-239.
- 23** Die frontale Ansicht bestärkt auch die Vermutung, dass Ruisdael keine Buiten aus eigener Erfahrung beschreibt, sondern sich in der Ausgestaltung der Architektur an Vorbildern in der Druckgraphik orientiert, die stets in einer strengen Frontalansicht angelegt waren.
- 24** Zur veränderten Sehweise in der Entwicklung vom barocken Garten zum Landschaftsgarten siehe vor allem Katherine Myers: „Visual fields: theories of perception and the landscape garden.“ In: Martin Calder (Hg.): *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*. Bern 2006, S. 13-35.
- 25** Zu Collins Bezug auf Ruisdael vgl. John Dixon Hunt: *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century*. Maryland 1989, S. 165 und S. 259.
- 26** Zitiert nach Myers 2006 (vgl. Anm. 24), S. 24.
- 27** Hunt 1989 (vgl. Anm. 25), S. 259.
- 28** Vgl. Myers 2006 (vgl. Anm. 24), S. 27-28.