

Lena März

Die Farben des Schnees

Künstlerische Innovationen und Traditionen in den Winterlandschaften während der Kleinen Eiszeit

Abstract: Sowohl die kunst- als auch die klimahistorische Forschung verweist vermehrt darauf, dass das Prosperieren der Darstellung von niederländischen und flämischen Winterlandschaften parallel zu den extremen klimatischen Veränderungen im Zuge der Kleinen Eiszeit geschah. Doch stellt die abnehmende Quantität der Winterlandschaften zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts einen solchen Zusammenhang in Frage. In einer Bildbetrachtung, die dem Status der Bilder als klimatische Zeitdokumente entgegenwirkt, beweist sich, dass die Winterlandschaften als geeignetes Medium dienen, um die Kunstfertigkeit und Virtuosität der flämisch-niederländischen Kunstschaftenden unter Beweis zu stellen. Die sich etablierenden Konventionen werden in einer Genealogie mit Einblicken in die wandelbare Darstellungsvielfalt von Schnee und Eis, angefangen bei dem Kalenderblatt des Februars der Brüder Limburg, über eine der ersten als solche betitelte Winterlandschaft Pieter Bruegels d. Ä. (um 1525/30–1569) und den Meister der Eisszenen Hendrick Avercamp (1585–1634), die tonale Malerei von Jan van Goyen (1596–1656) bis hin zu den schwermütigen Winterlandschaften Jacob van Ruisdaels (1628–1682) kenntlich gemacht. Gleichzeitig wird der realistische Anspruch der Bilder in einen Zusammenhang mit der Kausalität von Klima, Wetter und Kunst gebracht. So manifestiert sich in dem Wandel der Erscheinungsfarbe des Schnees die atmosphärische Qualität der Bilder, die einen Zeitgeschmack dokumentieren, den es im achtzehnten Jahrhundert trotz Kältewinter nicht länger zu bedienen galt.

1 Einordnung und Abgrenzung einer entstehenden Gattung

Die flämischen und niederländischen Kunstschaftenden des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts galten als Meister der Landschaftskunst, beherrschten sie doch wie wenige andere die Gattungen, die sie selbst erst als solche etablierten. Mit Pieter Bruegel d. Ä. entstand ab Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein autonom werden-des Genre der Winterlandschaften, das etwa 100 Jahre später mit dem Niederländer Jacob van Ruisdael seinen Zenit erreichen sollte. Dabei ist die Winterlandschaft von anderen Landschaftsdarstellungen, wie Wald-, Fluss-, und Dünenlandschaften, die das

„Goldene Zeitalter“ ebenso hervorgebracht hat, abzugrenzen. Sie hebt sich dadurch ab, dass der Schneefall sie innerhalb der Jahreszeiten präzise situiert.¹ Michael Budde formuliert in seinem Beitrag zu den Bedeutungsebenen der Kleinen Eiszeit treffend:

Was den Winter vor allen anderen Jahreszeiten auszeichnet, ist das grundsätzlich veränderte Gesicht der landschaftlichen Erscheinung. Denn „wirklich“ Winter ist erst dann, wenn er sein „Kleid“ anzieht, mit Schnee die Landschaft bedeckt und wenn das Wasser, Urelement des Lebens, den festen Aggregatzustand annimmt. Dann erhält die Tristesse des Winters vorübergehend ein strahlendes Weiß, dann werden Fluss und See zu begehbaren Weiten und eröffnen neue Perspektiven und Handlungsräume.²

Dabei dient Schnee sowohl als eindeutiger Beweis der Jahreszeit als auch als vielfältig beispielbare und gestaltbare Kulisse. Die Formbarkeit des eisigen Elements hinterlässt somit Spuren, wo der Schnee etwa dem Gewicht der Fußgänger nachgeben, sich aber auch seiner Untergrundfläche anpassen muss. Zum visuellen Effekt von Schnee rückt besonders die Wirkung des Lichts in den Fokus. So legen die folgend besprochenen Winterlandschaften eine Bandbreite der Erscheinungsformen von Eis und Schnee offen, die beweisen, wie unter bestimmten Lichteinflüssen neue Möglichkeiten zur variantenreichen Farbgestaltung erreicht werden. Dieses Potenzial an Kreation wurde erstmalig von den flämischen und niederländischen Künstlern der Frühen Neuzeit erkannt und meisterhaft ausgeschöpft.

Die Gleichzeitigkeit dieses künstlerischen Fortschritts mit extremen klimatischen Einflüssen erfordert jedoch einen Einschub. So existieren ab Ende des zwanzigsten Jahrhunderts in der Forschung Stimmen, welche die Gründe für die Entstehung der Winterlandschaften als auch deren Prosperieren in den Umweltfaktoren und insbesondere in den klimatischen Bedingungen der Kleinen Eiszeit suchen.³ Die Forschungsbeiträge, die sich für einen unmittelbaren kausalen Zusammenhang zwischen der Kleinen Eiszeit und den entstehenden winterlichen Gattung aussprechen, betrachten Winterlandschaften in einer tendenziell pauschalisierenden Weise und gehen kaum auf die Schaffenskontexte einzelner Werke ein: Friedrich-Wilhelm Gerstengarbe und Peter C. Werner etwa sehen in den impressionistischen Schneelandschaften des neunzehnten Jahrhunderts einen Beweis für die Darstellbarkeit von Klima bzw. Wetter⁴ und postulieren eine Kontinuität zu den Schneelandschaften im siebzehnten Jahrhundert. Hierbei lesen sie aus den etwa 60 Jahre auseinanderliegenden Winterlandschaften von Avercamp und Ruisdael einen Beweis für die Fortdauer kalter Winter in diesem Zeitraum.⁵

1 Vgl. STECHOW 1966: 9.

2 BUDDE 2002: 64.

3 Vgl. NEUBERGER 1970: 46; BURROUGHS 1981: 352.

4 Die Autoren liefern eine Abgrenzung der Begriffe Klima, Wetter und Witterung und plädieren dafür, dass sich Aussagen bezüglich des Klimas nur aus zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern schließen lassen, wenn diese in ihrer Fülle betrachtet werden. Vgl. GERSTENGARBE, WERNER 2014: 34.

5 GERSTENGARBE, WERNER 2014: 34.

Insbesondere Lawrence O. Goedde positioniert sich entgegen dieser Argumentation und charakterisiert den Zusammenhang zwischen den klimatischen Bedingungen und dem Entstehen der niederländischen Winterlandschaft als lose. Wer sich für eine solche Kausalität ausspreche, ginge laut Goedde davon aus, dass gemalte Landschaften die distinkten klimatischen Bedingungen einer abgebildeten Region darstellen würden und infolgedessen auch als Dokument für lokale Wetterbedingungen dienen könnten. Hieraus ließe sich folgern, dass der Künstler das Dargestellte auf gleiche Weise in der Realität gesehen haben muss.⁶ Demnach müsste der primäre Zweck jeglicher bildenden Kunst eine Reproduktion der sichtbaren Welt sein. Dieser Gedanke ist für die Betrachtung der Winterlandschaften besonders entscheidend. Die zunehmende Anzahl von Winterlandschaften müsste demnach darauf zurückgeführt werden, dass die Kunstschaftenden erstmalig mit der von extrem harten Wintern gezeichneten Welt konfrontiert wurden und dies in ihren Bildern zu verarbeiten versuchten. Ein Gegenargument hierzu liefert Goedde mit der Frage, warum es sich bei den Winterlandschaften ab dem sechzehnten Jahrhundert um ein exklusiv flämisch-niederländisches Thema handele, obwohl die klimatischen Begleiterscheinungen der Kleinen Eiszeit in ganz Europa spürbar waren.⁷ Ebenso problematisiert er, dass das erhöhte Aufkommen der Winterlandschaften nicht bis in die letzten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts, die gleichfalls als Kälteperiode gelten dürften, anhielt. Ein Problem, welches gerade in Hinblick auf das Wissen eines Kälte winters des achtzehnten Jahrhunderts, bedeutender wird. Folglich ist von der Vorstellung einer rein dokumentarischen Ausrichtung der flämischen und niederländischen Winterlandschaften abzurücken.

Dabei stellen gerade die Darstellungstraditionen einen dokumentarischen Anspruch infrage, indem die Kunstschaftenden bei dem, was sie von den Auswirkungen der Kleinen Eiszeit zeigten, höchst selektiv vorgehen. Auch die im Folgenden besprochenen Bilder zeigen neben lebensfreudigen Winterszenen auch Herausforderungen und alltägliche Gefahren, die das Leben während anhaltender Kälteperioden mit sich brachte; katastrophale Begleiterscheinungen wie Überschwemmungen und Hungerskrisen fanden dagegen keinen Einzug in die künstlerische Realisierung von Winterlandschaften.⁸

Während diese den Kunstschaftenden geradezu ein Füllhorn an gestalterischen Mitteln und Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen, wirkt die These, die Beliebtheit des Sujets allein auf die Kleine Eiszeit zurückzuführen, sodass die Bilder folglich nicht mehr als Bestandsaufnahmen seien, zu kurzgefasst. Der Ursprung der Winterlandschaften im sechzehnten Jahrhundert lässt zwar vermuten, dass die Kleine Eiszeit mit ihren einhergehenden Veränderungen und Herausforderungen als Inspirationsquelle der

⁶ Vgl. GOEDDE 2005: 312–313.

⁷ Vgl. ebd.: 313.

⁸ „The highly selective way in which the Dutch snow scene renders the reality of contemporary winters, as well as its disappearance during a period of intensifying cold together cast doubt on the assumption that these pictures directly mirror contemporary reality.“ GOEDDE: 319–320; LANGE 2018: 21.

ersten Winterlandschaften diene, mehr jedoch nicht.⁹ Die Relevanz der klimatischen Faktoren für die Gesamtheit der Winterlandschaften des Goldenen Zeitalters ist anders zu bewerten. Die Prominenz des Sujets, die sich ausschließlich in den Niederlanden des siebzehnten Jahrhunderts erkennen lässt, legt den Schluss nahe, dass weitere Faktoren wie ikonographische und visuelle Tradition sowie ein Streben nach künstlerischer Innovation zu inkludieren sind.¹⁰ So rät auch Dagomar Degroot, der sich in seiner Dissertation *The Frigid Golden Age* spezifisch mit den klimatischen Veränderungen der Kleinen Eiszeit in den Niederlanden beschäftigte, von einer dekontextualisierten Zusammenführung der Bilder mit Schnee- und Eisdarstellungen und den Kälteperioden ab und vertritt die These, dass das aufkommende Interesse an Winterlandschaften neben künstlerischen auch auf ökonomische Einflüsse zurückzuführen sei.¹¹

Svetlana Alpers, die in *Kunst als Beschreibung* naturwissenschaftliche Kontexte auf die niederländische Malerei bezieht, hält fest, dass diese nicht nur eine Beobachtung der wahrgenommenen Welt verhandelt, „sondern ebenso und mehr noch Aspekte der künstlerischen Gestaltung“.¹² Im Folgenden wird somit nicht Ziel sein, den Einfluss der Kleinen Eiszeit auf die Winterlandschaften des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gänzlich zu negieren. Jedoch soll das Potenzial und die Kreativität der Kunschtchaffenden eine besondere Gewichtung erfahren und beweisen, wie ihr Streben nach der Vervollkommenung der Darstellung eines atmosphärischen Wintertages die Entwicklung der Winterlandschaften vorantrieb. Folglich sollen im weiteren Verlauf genau diese künstlerischen Aspekte im Mittelpunkt stehen. Gerade in der Darstellung von Schnee und Eis, sowohl in ihrer Farbigkeit als auch in der bildlichen Überführung ihrer Materialität, manifestieren sich innovative Formen der Visualisierung von Wahrnehmung und bringen damit neue künstlerische Traditionen zum Ausdruck, wie im weiteren Verlauf deutlich werden wird.

2 Die ersten Schneebilder der Stundenbücher

Um zu erkennen, welche Entwicklung die Winterlandschaften durchlebten und welche Innovationen sich aus dieser Weiterentwicklung ergaben, ist es unumgänglich, einen Blick auf den Ursprung dieser Gattung zu werfen, selbst dann, als diese noch kaum so betitelt wurde. Dabei werden in der Forschung wiederholt die Stundenbücher als der Ausgangspunkt der späteren Winterlandschaften gewertet.¹³ Die den

⁹ Vgl. GOEDDE 2005: 320.

¹⁰ Vgl. SUCHTELEN 2006: 15.

¹¹ Vgl. DEGROOT 2018: 266.

¹² ALPERS 1985: 24.

¹³ Vgl. SUCHTELEN 2006: 36; TREUSCH 2007: 30.

Text ergänzenden und minutiös gestalteten Bildseiten illustrieren im Wechsel des Monatszyklus alltägliche Pflichten des menschlichen Lebens. Wie sehr sich die Bildseiten von ihrer Rolle als bloßes Beiwerk letztlich lösten, dokumentiert wirkungsvoll das Kalendarium der Brüder Limburg in den *Trés Riches Heures* des Herzogs von Berry. Seine Monatsblätter zeugen von der Akribie, mit welcher sich der ganzseitigen Ausgestaltung gewidmet wurde. Der *Februar*¹⁴ wird hierzu als bemerkenswert angeführt, der die alltäglichen Pflichten im Winter mit einer Landschaftsdarstellung verbindet. Dabei gehen die Menschen ihrer Arbeit nach, während die naturalistische Ausgestaltung der Landschaft den Stimmungswert eines kalten Wintertages transportiert. Inmitten der schneeverdeckten Umgebung gibt eine Hütte – ähnlich wie ein Puppenhaus – den Blick auf ihre Bewohner frei, die ihre Gliedmaßen am Feuer wärmen, während draußen ein Mann durch den knöcheltiefen Schnee schreitet. Durch die Nutzung ikonographisch-tradierter Motive fügen sich die menschlichen Handlungen in die Jahreszeit ein. So dienen in dieser Darstellung jahreszeitliche Aktivitäten wie Holzsammeln und Wärmen am Kamin als Attribute, die ein tiefverankertes Zusammenwirken vom Lauf der Natur und dem Handeln der Menschen zeigen. Machtstrukturen werden deutlich, welche Mensch und Natur aufeinander gewichten. Im *Februar* werden dem Winter und damit einhergehender Kälte eine Vorherrschaft zugesprochen, der sich die Bewohner dieser lebensbedrohlichen Umgebung unterzuordnen haben.¹⁵

Die bildliche Anordnung von Wegen, Hecken und Mauern sowie Spuren im Schnee, lenken den Blick in die Tiefe. Somit liegt die kompositionelle Innovation des *Februars* in der Erschließung dieser Tiefenräumlichkeit,¹⁶ die vor allem durch die Spuren im Schnee verstärkt wird. Dabei gewinnt die Landschaft durch die detailreiche Ausarbeitung an Bedeutung, bildet jedoch weiterhin Hintergrund und Kulisse für menschliches Wirken. Doch die Präzision von Naturnachahmung, die diese Szene aufweist, manifestiert sich insbesondere durch die Vielseitigkeit, Wandelbarkeit und Bespielbarkeit des Schnees: Wir sehen Spuren der Figuren im Schnee sowie Schlieren von Schlitten auf dem Weg Richtung Dorf. Der Schnee an den Füßen der Figuren bleibt nass haften und auf den Zweigen der kahlen Bäume bilden sich Pudertürmchen. Zudem erscheint die Luft durch dunkle Winterwolken als kühle, eisige Atmosphäre – ein Effekt, der durch Atemwölkchen einer fröstelnden Figur zusätzlich betont wird. Als Kontrastpunkt steht der aus dem Schornstein aufsteigende Rauch, der das Feuer in der Hütte als Wärmequelle und überlebenswichtige Kostbarkeit kennzeichnet. Schnee auf Dächern und unebenen Objekten verrät durch feinste Schattierungen die Struktur seines Untergrunds.¹⁷ Er erhält eine eigene erzählerische Qualität, indem er ermöglicht, verschiedene Zeitlich-

¹⁴ BRÜDER LIMBURG: *Februar*, aus: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, um 1411/16, Pergament, Chantilly, Musée Condé.

¹⁵ Vgl. TREUSCH 2007: 30.

¹⁶ SCHÜTZ 2003: 253.

¹⁷ Vgl. TREUSCH 2007: 32.

keiten im Bild zu markieren. Somit gewinnt die Schneedarstellung gerade dann an Spannung, wenn von einer rein weißen Darstellung abgewichen wird. Gräulich schattierte Fußspuren erzählen dann von Figuren, die nicht mehr im Bild zu sehen sind, aber dennoch eine Präsenz aus der Vergangenheit spürbar werden lassen. Dies stimmt mit dem Eingangszitat von Budde überein, welcher die Eigenheit des Schnees in der Landschaftsmalerei dadurch charakterisiert, dass durch ihn Perspektiven und Handlungsräume geschaffen würden. Schon bei diesem Vorboten der Landschaftsbilder gehen Winter, Schnee und Kälte über die Kennzeichnung einer Jahreszeit hinaus und mischen sich als heimliche Akteure in das Bild ein. Diese Tendenz wird in den Bildern des flämischen Künstler Pieter Bruegel d. Ä. fortgesetzt, der gemeinhin als Erfinder der Winterlandschaft betitelt wird.

3 Bruegel und die Erfindung der Winterlandschaft

Einzug in die großformatigen Landschaftsbilder erhielten Eis und Schnee erstmalig in den Gemäldezyklen bei Pieter Bruegel d. Ä.¹⁸ Die Jahreszeitenbilder dienten dabei zwei Darstellungszielen: Einerseits visualisierten sie den Wandel des landschaftlichen Erscheinungsbildes, andererseits stellten sie die im Jahreszeitenzyklus wechselnden Beschäftigungen des Menschen dar.¹⁹ Vergnügliche Tätigkeiten wie Schlittschuhlaufen fanden hier zwar gleichfalls Aufnahme, traten aber eher nebensächlich auf.

1565 fertigte Bruegel die sechs Bilder²⁰ umfassende Serie *Jahreszeiten* an. Das Gemälde *Jäger im Schnee* (Abb. 1) repräsentiert dabei die Wintermonate. Die Szene zeigt eine Gruppe von Jägern, die mit ihren Hunden den Hügel hinab in ein im Tal gelegenes Dorf steigen. Der Großteil des Tals wird durch eine Eisfläche eingenommen, auf der die Dorfbewohner Schlittschuhlaufen und anderen vergnüglichen Wintersportarten nachgehen, während Holzsammler von den Herausforderungen des harten Winters zeugen. Bruegel d. Ä. vermag es, die traditionellen Motive der Kalenderblätter aufzugreifen, jedoch zugunsten einer größeren Gewichtung der Landschaft.²¹ Die Landschaft wird durch die winterliche Witterung bestimmt: Sie ist von Schnee bedeckt, der Akzente auf umliegenden Felder, Baumzweige und Berge am Horizont setzt. Von der weißen Fläche heben sich die Silhouetten einzelner Figuren ab. Die Leistung Bruegels liegt darin, Lichtverhältnisse und Atmosphäre der Jahreszeit einzufangen und gleichzeitig die traditionellen saisonalen Arbeiten zu zeigen. Er schildert

¹⁸ Vgl. SUCHTELEN 2006: 3.

¹⁹ Vgl. SCHÜTZ 2003: 253.

²⁰ Der Einteilung des Jahreszeitenzyklus in sechs Bilder folgt der niederländischen Tradition, Vorfrühling und Frühling sowie Frühsommer und Hochsommer voneinander zu unterscheiden. vgl. HAAG 2011: 142.

²¹ Vgl. SCHÜTZ 2003: 256.



Abb. 1: Pieter BRUEGEL D. Ä.: *Jäger im Schnee (Winter)*, 1565 Wien, Kunsthistorisches Museum.

Landschaft nicht nur als „beobachtete Topographie, sondern als erlebte Jahreszeit“.²² Voraussetzung für eine solch präzise Abbildung bildet eine genaue Betrachtung des Schnees: Eine Vielzahl von Details bezeugt, wie Bruegel die Beschaffenheit des Schnees untersuchte, um das Gesehene möglichst naturgetreu zu fixieren, etwa der feine ‚Schneestaub‘ auf den Mützen und Stiefeln der Jäger sowie kleine Schneehügel, die sich auf den Ästen und Pfosten auftürmen. Als „meisterhaft“ lobt Sprang die Verknüpfung von dünnem Farbauftrag und Lasuren für Eisflächen mit dem deckenden Auftrag bei den Farben des Schnees, der nebligen Atmosphäre des Frosts und den kalten Tönen des Eises.²³ Doch auch hier scheint eine erzählerische Qualität zum Vorschein zu kommen, wo der Schnee von seinen üblichen rein-weißen Tönen abweicht und als Zeichensystem für eine eigenständige Geschichte auftritt: „Bruegel malte sämtliche Nuancen des Winters in Weißtönen: ein grelles, jungfräuliches Weiß für den frischen Schnee, ein Grauweiß für die gefrorenen Partien und ein Braunweiß für den von Mensch und Tier verschmutzten Pappschnee.“²⁴

²² HEDINGER 2002: 11.

²³ SPRANG 2018: 57.

²⁴ MEGANCK 2018: 85.

Die dominierenden Farben, mittels derer eine facettenreiche Darstellung von Schnee und Eis gelingt, schaffen eine den Winter eindeutig charakterisierende Atmosphäre. Nach Dittmann bekundet sich so in Bruegels d. Ä. Jahreszeitenzyklen in den Farben selbst ein Naturkreislauf. Jeder Monat würde so durch andere Farben bestimmt werden: der Sommer durch feuriges Gelb, das die Gluthitze widerspiegelt, der Herbst durch erdige Farbtöne im fallenden Laub, der Winter in *Jäger im Schnee* durch ein fahles Weiß und Grün.²⁵ Hieraus folgernd dient die Farbe bei Bruegel einem eindeutigen Zuordnen der Jahreszeit, sodass durch Weiß die Landschaft als Winter zu identifizieren ist. Die Details dieses Winters, wie die Haptik des Schnees und dessen wandelbare Erscheinung unter diversen Einflüssen, werden erst durch die subtilen Nuancen im Weiß erzeugt. Hierin liegt die eigentliche Kälteerfahrung des Bildes.

Doch erneut ist ein Einschub an dieser Stelle nötig, denn gerade mit Rückblick auf die Frage nach den klimatischen Einflüssen auf die Entstehung der Winterlandschaften, geraten die Bilder Bruegels in den Fokus der Forschung. Das Zusammenfallen der *Jäger im Schnee* mit dem Kältewinter von 1565 wird wiederholt als der Beweis angeführt, dass klimatische Veränderungen durchaus künstlerische Sujets beeinflussen können.²⁶ Wenn man diese Gleichzeitigkeit als Kausalverhältnis wertet, würde Bruegel damit nicht nur eine neue Gattung begründen, sondern ebenso unmittelbare Bildzeugnisse für Naturphänomene der Frühen Neuzeit darbieten. Die Winterszenen wurden hierfür als „objektive Wiedergabe des Gesichts des Winters“ beschrieben.²⁷ Folglich besteht die These, dass der flämische Künstler das Bild eines Winters zeigte, wie er ihn gesehen hat. Somit würde Bruegel eine objektive Wiedergabe des Wetterzustands liefern. Parallel hierzu, während in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine Klassifizierung der Malerei nach Stilmerkmalen zunehmend populärer wurde, fanden Bruegels Werke ihre Einordnung innerhalb des Realismus.²⁸

Es erscheint dabei irreführend, die Einordnung im Realismus mit einer objektiven Wiedergabe gleichzusetzen, und die Unterscheidung ist insbesondere bei der Bewertung der Winterlandschaften von Bedeutung, wie die Diskussionen um die Kontextualisierung mit der Kleinen Eiszeit beweisen. Grundlegend ist kein Realitätsanspruch der Kunstschaffenden des sechzehnten und vor allem des siebzehnten Jahrhunderts zu ver-

25 Vgl. DITTMANN 1897: 193; STORCH 2015:201.

26 „The harsh cold of Little Ice Age winters lives on in artistic masterpieces: Peter Breughel the Elder's *Hunters in the Snow*, painted during the first great winter of the Little Ice Age in 1565 [...]“ vgl. FAGAN 2000: 48. „The auto artistic output of Pieter Bruegel the Elder is restricted to the relatively short period from the mid-1550s to his early death in 1569. But his pictures of winter span no more than a couple of years and seem almost exclusively to have been painted in 1565. This strongly suggests that the dominant influence on this is burst of artistic activity was the great winter of 1565.“ BURROUGHS 1981: 353.

27 Vgl. CUVELIER 2018: 46.

28 Vgl. ebd.: 33.

zeichnen: „Den Zeitgenossen galt jenes Landschaftsgemälde als gelungen, das bloß den Eindruck erweckte, ganz und gar aus dem Leben entstanden zu sein, wobei dieser Effekt durchaus synthetisch herzustellen war.“²⁹ Die Kunst lag also weniger darin, ein exaktes Bild der Wirklichkeit zu zeigen, als vielmehr den Eindruck zu erwecken, dass die gezeigte Welt so auch in der Wirklichkeit bestehen könnte.³⁰ Bärbel Hedinger widmete sich in dem Beitrag *Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei* der Problematik des Wirklichkeitsanspruchs und kommt zu dem Schluss, dass es sich vielmehr um einen Realismus handele, der durch die Kunstschaffenden poetisch verklärt würde. Der Vorstellung des realistischen Landschaftsbildes, das Objektivität, topographische sowie meteorologische Genauigkeit repräsentieren würde, ließe sich auf die authentische Darstellung von Naturerscheinungen über die Genauigkeit der Beobachtung der Wolken, Wind und Wetter, sowie der Liebe zur Ausschmückung des Details zurückführen.³¹ Jedoch habe eine bloße Schilderung dieser Wirklichkeit dem Kunstverständnis der Malenden nicht genügt, sondern es zeige sich in ihrem Schaffen vielmehr als eine eigene Vorstellung ihrer Wirklichkeit.³²

Damit mischen sich künstlerische Freiheit und Idealismus in den Anschein von Objektivität und Wirklichkeit. Die niederländische Landschaftsmalerei präsentiert sich ambivalent, stets auf einer oszillierenden Grenze zwischen Natur – im Sinne einer unmittelbaren, objektiven Nachahmung – und einer Kunst, die Freiheiten gegenüber ebenjener Naturnachahmung einräumt. Was die Vagheit dieser Grenze zusätzlich verstärkte, war die Tatsache, dass unter den niederländischen Kunstschaffenden selbst keine Unterscheidung zwischen Real und Ideal bestand. Vielmehr wurde zwischen den Quellen der Wahrnehmung unterschieden, d. h. *naer het leven* (nach dem Leben) und *uyt den geest* (aus dem Bewusstsein / Geist). Während sich ‚nach dem Leben‘ auf die sichtbare Welt bezieht, verschreibt sich zweiteres den Bildern einer Welt, die der Fantasie entspringt.³³ Das Arbeiten nach der Natur wurde in Karel van Manders Malerhandbuch *Den Grondt der edel vry schilderconst* (1603) als eine Voraussetzung für junge Kunstschaffende angeführt.³⁴ Anders jedoch als die genaue Studie und das Nachzeichnen der Natur wurde *uyt den geest* als ein Malen oder Zeichnen

29 HEDINGER 2002: 24.

30 Der Begriff des *schijn*-Realismus gewinnt in diesem Zusammenhang an Bedeutung, da die Malenden der Darstellung von Wirklichkeit eine Darstellung von ihrer Vorstellung der Wirklichkeit vorzogen. vgl. ALPERS 1985: 32.

31 Vgl. HEDINGER 2002: 11.

32 Vgl. ebd.: 24.

33 Vgl. ALPERS 1985: 101.

34 „T’is wonder wat gracy men siet uytstorten De Natuer in ‘t leven/ aen alle zijden/ [...] Door veel doen/ en herdoen/ met lange tyden Raectmen ervaren als Meesters ter eeren: Maer uyt zijn selven doen moetmen oock leeren.“ [dt. Übers.: „Es ist kaum glaublich, was für eine Grazie sich aus der Natur in das Leben und nach allen Seiten hin ergießt. [...] Durch vieles Arbeiten und Wiederarbeiten gelangt man nach langer Zeit als erfahrener Meister zu Ehren. Aber aus sich selbst schöpfen muss man auch lernen.“] HOECKER 1916: 60–61.

aus der Imagination verstanden. Die Imitation der Natur und die aus der Fantasie entstehende Komposition wurden von van Mander als gleichwertig betrachtet und sind als zwei Instrumente zu verstehen, die letztlich diese ‚realistisch‘ wirkenden Bilder ermöglichen.³⁵

Die Frage nach der Gewichtung der klimatischen Einflüsse und die Bewertung der Winterlandschaften als objektive Darstellungsmittel von Witterungsbedingungen lässt sich damit abschließen, dass niederländische Winterlandschaften keineswegs Subjektivität gemäß künstlerischen Ergänzungen ausschließen. Der Begriff des Realismus ist nicht als eine objektive Wiedergabe der Wirklichkeit zu verstehen, sondern hat stets die Repräsentation als Voraussetzung, wobei der subjektive Moment ihm schon immer eingeschrieben ist.³⁶ Die Komposition von Winterlandschaften fordert die Betrachtenden auf besondere Weise heraus, das Miteinander von Imagination und Imitation zu erkennen.

Kehren wir mit diesem Gedanken zu Bruegels Winterszenen zurück, so lässt sich der allgemeine Konsens in der Forschung dahingehend zusammenfassen, dass einzelne Details von einer realistischen Darstellung zeugen, die artifizielle Komposition dieser jedoch über eine Dokumentation meteorologischer und topographischer Gegebenheiten hinausgeht.³⁷ Bruegels Winterlandschaften bewegen sich folglich auf einer Grenzlinie zwischen Natur und Kunst, indem sie sich zwar an der Natur orientieren, in der Komposition der einzelnen Bestandteile aber der Kunst verschrieben bleiben.

Nach Alpers lässt sich diese Grenzlinie so definieren, dass trotz des Anspruchs einer naturgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit stets das Wissen der Darstellung mitschwingt. So könnten sich die Kunstschaffenden den Gesetzen der Darstellung nicht entziehen.³⁸ Ebenjene Gesetze werden in den Winterlandschaften stets herausgefordert und an ihre Grenzen zugunsten einer höheren Kunstfertigkeit aber auch Naturnähe gebracht. Bruegel wurde gerade dafür gelobt, atmosphärische Wetterbedingungen wie kein anderer vor ihm einfangen zu können.³⁹ Das Vermögen, Wetterphänomene wie klirrend kalte Wintertage darstellen zu können, dient dabei als Beweis seiner Kunstfertigkeit. So erkennt etwa Hedinger darin „einen Umstand, der schon seine Zeitgenossen zu dem Lob veranlasste, der Maler könne darstellen, was eigentlich gar nicht darstellbar sei.“⁴⁰ Der Antwerpener Kartograf und Altertumsforscher Abraham Ortelius (1527–1598) etwa beschrieb die Werke mit den Worten, dass sie natürlich (*naturales*) erscheinen, jedoch künstlich (*artificiales*) seien.⁴¹ Die künstlerische Schöpfung wird hierbei mittels einer möglichst naturgetreuen Winterszene

³⁵ Vgl. GROSCHNER 2022: 48.

³⁶ Vgl. DRAXLER 2021: 37.

³⁷ Vgl. BUDDE 2002; HEDINGER 2002; GOEDDE 2005.

³⁸ Vgl. ALPERS 1985: 93.

³⁹ Vgl. HEDINGER 2002: 11.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. MEGANCK 2018: 98.

verschleiert. Die Aufgabe der Betrachtenden besteht darin, ebenjene Imagination nach und nach aufzudecken.⁴² Die Frage nach dem klimahistorischen Einfluss auf die Landschaftsbilder schreibt sich damit unbewusst in eine kunsttheoretische Betrachtung ein, bei welcher der Wunsch nach Naturnähe dem Verlangen nach Kreativität und Schöpfungsgabe gegenübersteht.

4 Vergnügen und Atmosphäre

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts entwickelte sich die Winterlandschaft zu einem beliebten Sujet der südlichen Niederlande. Eine Sonderform der Winterlandschaften stellen dabei einzelne Werke Lucas van Valckenborchs (um 1535–1597) dar, welche Dorfkulissen im wilden Schneetreiben zeigen. Die flämische und niederländische Landschaftsmalerei zeigte bislang nur selten den Moment des Schneefalls. Die Rarität dieser Praxis lässt sich vermutlich damit erklären, dass die Befürchtung bestand, das fertige Bild durch einen zu fleckig wirkenden Schneefall-Auftrag zu verdecken.⁴³ Doch beweist auch gerade die begrenzte Anzahl an Winterlandschaften mit Schneefall, wie sehr ästhetisches Verlangen die Darstellung der Natur prägte und verklärte. Während es in der Kleinen Eiszeit vielmals zum Schneefall gekommen sein muss, spiegeln die Winterlandschaften in keiner Weise die Quantität dieses Naturspektakels wider. Dennoch überrascht es nicht, dass die bildliche Darstellung von Schneefall von einzelnen Personen erprobt wurde, wo doch schon bei Bruegel die Darstellung von Atmosphäre und Witterung als besondere Leistung hervorgehoben wurde. Die stürmische Atmosphäre in Valckenborchs Wiener *Winterlandschaft*,⁴⁴ die mittels üppiger Abdeckung mit weißen Farbkleckschen evoziert wird, steht dem friedlichen Treiben konträr gegenüber. Wie bei Bruegel zeigt die Landschaftsszene das alltägliche Dorfleben mit den winterlichen Pflichten des Holzsammelns, während sich zum Amusement genutzte Schlittenfahrten und Schneeballschlachten daruntermischen. Schon hier ist im Hinblick auf die Umformung der Winterlandschaft von den Stundenbüchern bis hin zu Valckenborchs Bildern festzuhalten, dass die kalte Jahreszeit durch die dargestellten Figuren eine neue Wertung erhält. Sehen wir uns im *Februar* ausschließlich an die winterlichen Pflichten erinnert, rücken die vergnüglichen Aspekte von nun an vermehrt in den Fokus. Die Übermacht der Natur, der die Menschen ausgeliefert sind, weicht in den Winterlandschaften fortan einem Miteinander

⁴² Hierin inbegriffen ist der antike Topos der Künstler, die sich einen Wettstreit im möglichst naturgetreuen Malen lieferten. Der Überlegene des Wettstreits „betrog“ hierbei selbst die Kenner, in dem diese nicht mehr Bild von Wirklichkeit zu unterscheiden vermochten. Vgl. MEGANCK 2018: 97–98.

⁴³ Vgl. MARIJNISSEN 2003: 308.

⁴⁴ VALCKENBORCH, Lucas van: *Winterlandschaft* (Jänner oder Februar), 1586, Leinwand, 115,5 x 198 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

zwischen Mensch und Natur. Die Schneefläche ist vielmehr zur Spielfläche geworden, die Platz bietet für Schlittenfahrten als Freizeitvergnügen und Schneeballschlachten. Gleichzeitig tritt die Landschaft verstärkt in Erscheinung und rückt zusehends von der Rolle als Hintergrundkulisse ab – ein Umstand, der in der Wiener *Winterlandschaft* nicht zuletzt durch den Schneefall deutlich wird, der im Vordergrund schwebt und damit den Fokus auf den winterlichen Anblick lenkt. Die Schneeflocken gehen dabei nicht gänzlich in ihrer Illusion auf. Ihnen gelingt es nicht, ihre Materialität zu vertuschen, stattdessen bleiben sie als weiße Farbkleckse auszumachen und lassen in ihrer Erscheinung ihren Entstehungsprozess zugleich mitdenken. Während es bei einer vollständigen Immersion in dem dargestellten Dorf schneit, werden Betrachtende der Schneelandschaft stets an deren Schöpfung erinnert, indem der Eindruck geweckt wird, es habe auf die Leinwand geschneit. Valckenborch liefert hierdurch ein Beispiel für die Einschreibung von Materialität in Kunst, deren Ansätze sich bereits in Bruegels lasierenden Flächen, die Eis vermitteln, und den pastosen Farbtupfen dort, wo sich der Schnee auftürmt, finden lassen. Allgemein lässt sich in den Winterlandschaften eine Korrespondenz zwischen Materialität und Produktion einerseits und Naturvorgängen andererseits erkennen, indem sich Weiß als letzte Farbschicht über die darunterliegende Fläche legt, gleich seinem Pendant zur Natur, wo die Landschaft zuletzt von der Schneedecke überzogen wird.⁴⁵ Damit vermochten die Malenden auf die Eigenschaften des Schnees, der die Landschaft und einzelne Objekte verdeckt, zu verweisen wie seine Eigenschaften zu imitieren.

Diese Entwicklung wurde durch eine wachsende Autarkie der künstlerischen Darstellungsform begünstigt. Mit der Winterlandschaft als autonomer Gattung etablierte sich zugleich eine neue Generation an Malenden, die sich auf diese gesonderte Form der Landschaftsmalerei spezialisierten. Als der erste und erfolgreichste unter ihnen ist Hendrick Avercamp zu nennen. Mit ihm fand ein Prozess, an dessen Anfang Bruegels Winterlandschaften standen, einen Abschluss, der die Loslösung der Winterlandschaften vom Jahreszeitenzyklus zur Folge hatte. Schnee- und Eisflächen dienten fortan vor allem als Schauplätze für Vergnügen. So rückten Holzsammler zu Gunsten von Schlittschuhläufern in den Hintergrund. Die Visualisierung einer göttlichen Ordnung, in die sich der Mensch mit seinen Pflichten einzugliedern hat, sowie die Herausforderungen, die die kalte Jahreszeit mit sich brachte, wurden zugunsten einer Ausgelassenheit abgedrängt. Erneut wird in diesem Reifeprozess der Winterlandschaft eine Parallelisierung der Materialität und des Dargestellten deutlich. Die Zweidimensionalität der Fläche – der Eisfläche in diesem Fall – ermöglicht das Abbild einer heterogenen Gesellschaft.

Exemplarisch für eine Nivellierung der Standesgrenzen ist etwa die Amsterdamer *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern* (Abb. 2), auf der sich Adel, Klerus und Bürgertum auf dem Eis tummeln. Avercamp wählte als Standpunkt der Betrachtenden

⁴⁵ Vgl. TREUSCH 2007: 50.



Abb. 2: Hendrick AVERCAMP: *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufer*, 1608, Amsterdam, Rijksmuseum.

eine erhöhte Perspektive, wobei sich die Eisfläche über den gesamten unteren Bildrand erstreckt und zur Horizontlinie stetig schmaler verläuft, sodass der Blick in die Tiefe gelenkt wird. Der lasierende Farbauftrag ruft die gleiche durchscheinende Wirkung hervor wie die dargestellte Eisfläche. Die spiegelnde Fläche wirft zugleich ein gesellschaftliches Bild auf die zeitgenössischen Betrachtenden zurück und fordert sie auf, sich in diesem fingierten Miteinander einzuordnen. Zusätzlich dienen die Figuren in ihrer Farbwirkung als kleine koloristische Akzente gegenüber der in hellen Farben gestalteten Landschaft.

Erneut fällt bei der Betrachtung die Farbgestaltung auf, die bis in das kleinste Detail geplant ist. Das vermeintliche Weiß des Schnees gliedert sich in ein weites Spektrum, das die Lichtstimmungen koloristisch widerspiegelt. Treusch beschreibt die Erscheinung des Weiß danach, wie direkt der Schnee von Sonnenlicht getroffen wird. So reiche das Farbspektrum der Schneefläche von reinem Weiß über gelbe und ockerfarbene Nuancen bis hin zu dunklem Blaugrau an den Stellen, an denen der Schnee im Schatten liegt.⁴⁶ Anders als seine Vorgänger verwendete Avercamp ein weitaus ge-

⁴⁶ Vgl. TREUSCH 2007: 47.

dämpfteres Kolorit, das sich atmosphärisch verdichtet.⁴⁷ Schwere Dunst- und Nebelschwaden legen sich über die gesamte Landschaft, die schon auf der ersten Ebene Details verschwinden lassen – erkennbar in einzelnen Zweigen, die sich im Nebel verflüchtigen – und den gesamten Horizont mitsamt den Figuren verschlucken. Der Dunst evoziert das Bild einer spürbaren Schwere kurz vor dem einsetzenden Schneefall und lässt die Luft als sichtbar-werdendes „Zwischending“ erscheinen.⁴⁸ Die zarreste Pinselführung und farbenärmste Gestaltung finden sich dementsprechend in Horizontnähe.⁴⁹ Avercamp hat die winterliche Atmosphäre unter ihren verändernden Bedingungen detailliert beobachtet, um so die Lichtstimmungen und die charakteristischen Eigenheiten von Eis und Schnee einzufangen. Seine Landschaften stehen noch am Anfang der erst entstehenden niederländischen Tradition, lassen jedoch schon das neu gewonnene Interesse am Atmosphärischen erkennen. Durch die Spezialisierung der Künstler auf die Winterlandschaft etablieren sie diese nicht nur als Gattung am Kunstmarkt, sondern schaffen auch neue Darstellungstraditionen und ästhetische Ansprüche an die Visualisierung von Winter und Kälte, die über das Malen von reinweißen Flächen hinaus gehen. Das Schaffen neuer Darstellungspraktiken, das Meistern der bereits bestehenden aber auch das Abheben davon, dienten den Künstlern zur Profilierung ihrer Kunstfertigkeit und sollten damit auch die Art und Weise, wie Winter von ihnen präsentiert wurde, weiter prägen.

5 Farbigkeit der tonalen Winterlandschaften

In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts führte die endgültige Abkehr von den flämischen Traditionen zu einer Konjunktur neuer künstlerischer Praktiken. Eine Neuordnung der Perspektive beispielsweise wurde durch einen tiefliegenden Horizont gewährleistet. Während bei den Flamen noch die Erde dominierte, nahm bei den Holländern der Himmel einen Großteil der Bildfläche ein.⁵⁰ Dies hatte folgenschwere Konsequenzen: Menschenansammlungen auf der Eisfläche sollten zusehends aus der Landschaft verschwinden, während sich die eigentliche Dramatik am Himmel durch naturalistisch anmutende, wenn auch fantasievoll komponierte Wolkengebilde abspielte. Durch das Verschwinden der Menschenmenge aus der Winterlandschaft gewann die Landschaft selbst an neuem Gehalt und wurde zum alleinigen motivischen wie auch sinnstiftenden Element im Bild. Die Betrachtenden wurden hierbei merklich in die Raumtiefe integriert, indem der „Eindruck eines bühnenmäßig inszenierten

⁴⁷ Vgl. WIEMANN 2005: 67.

⁴⁸ FELFE 2014: 108.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Vgl. STEINGRÄBER 1985: 219.

Bildraums [...] einem Ausschnitt aus der Wirklichkeit“ wich.⁵¹ Dieser Ausschnitt zeichnete sich durch Ausgewogenheit und Homogenität aus, die durch die koloristische Ausarbeitung noch weiter gestützt wurde. Ein gedämpftes Kolorit und eine reduzierte Farbpalette kamen hier auf besondere Weise zum Einsatz. So begünstigte das naturgegeben farbenarme Sujet der Winterlandschaft das Aufleben des tonalen Stils,⁵² was aber zugleich mit Herausforderungen an die Darstellbarkeit von Schnee einherging.

Dabei kommt in der tonalen Malerei nur eine begrenzte Anzahl chromatischer Farben zum Einsatz, sodass der Stil sowohl in seiner Farbigkeit als auch in seiner Wirkung letztlich tonal ist.⁵³ Dittmann beschreibt diese Wirkung zur Farbentheorie des siebzehnten Jahrhunderts, deren Kerngedanke sei, dass Farben ihren Zusammenhalt nicht länger durch die gegenständliche Zusammengehörigkeit der Farbträger erhielten, sondern nach ihren immanenten Gesetzen komponiert und in ihrer Anzahl beschränkt würden. „Herrschte vorher Vielfarbigkeit, herrscht nun Starkfarbigkeit“, so Dittmann.⁵⁴ Im Hintergrund dieser Darstellungskonvention steht die Erkenntnis, dass die Eigenfarbe keine feststehende Entität ist, sondern sich unter differenzierten Lichteinwirkungen verschiedenartig verhält. Die Eigenfarbe der Dinge wurde folglich durch deren Erscheinungsfarbe verdrängt.⁵⁵ Das neue Interesse der Malenden, Farben unter distinkten Licht- und Schattenspielen darzustellen und damit feine Nuancen in Farbigkeit und Struktur hervorzuheben, war erwacht und stellt sich als eine Bereicherung für die Entwicklung der Winterlandschaften heraus. Die zuvor besprochenen Winterlandschaften zeigen, welch hohen Stellenwert das Einfangen der atmosphärischen Wirkung eines Wintertages für die Kunschtchaffenden hatte, wobei die Lichteinwirkung kontinuierlich einen essenziellen Bestandteil davon ausmacht. Mit Blick auf die hier offengelegte Genealogie der Winterlandschaften grenzt sich die tonale von den vorherigen Winterlandschaften durch eine nuanciertere, dunklere, aber auch eintönigere Farbwirkung ab. Die Kälte manifestierte sich derweil in den Stimmungswerten der Farben selbst, indem Gruppierungen mit kalter Farbwirkung kombiniert wurden. Anders bei Bruegel, der durch weiße Schneeflächen und blau-grüne Eisflächen Kälte visualisierte, findet sich nun jenes Atmosphärische in der Gesamtwirkung. Damit veränderte sich das Bild des Winters: Dominierte bei Bruegel das Weiß, treten nun dunklere Farben an diese Stelle und bedingen eine weit aus düsterere Atmosphäre. Unter den Malenden galt es dabei als Herausforderung, die verschiedenen dunklen Abstufungen darstellen zu können und die dunklen Partien in ein Spannungsverhältnis zum Licht treten zu lassen. Weiß wird in diesen Bildern durch Gelb ersetzt, da es als hellste Buntfarbe gilt und zum Stellvertreter des Lichts wird;

⁵¹ Ebd.: 218.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ Vgl. KERN 2016: 145.

⁵⁴ DITTMANN 1987: 206.

⁵⁵ Vgl. WOHLGEMUTH 2009: 26.

Braun, Oliv und Grau repräsentieren hingegen das Dunkel.⁵⁶ Die tonale Malerei schaffte damit einen Variantenreichtum an Gestaltung, der sich nicht in den Lokalfarben manifestierte, sondern in den differenzierten Nuancierungen zwischen Hell und Dunkel.⁵⁷ Die reinweiße Reflexion einer Schneefläche in tonaler Malerei zu meistern, galt hingegen als ambitioniertes Vorhaben, doch umso interessanter erscheinen die Ansätze der Malenden, die diesen Versuch dennoch gewagt haben.

Esaias van de Velde (1578–1630) gehört zu den ersten Künstlern, die sich an die tonal-begrenzte Farbpalette wagten. Die Anfänge sind deutlich in der *Winterlandschaft im Dorf*,⁵⁸ aus dem Jahr 1614 erkennbar. Hier reduzierte er Staffage- und Landschaftselemente auf das Wesentliche und beschränkte das Kolorit vornehmlich auf rotbraune Erdtöne. Durch die Verringerung der Figurenzahl wird die Landschaft selbst zum Protagonisten erhoben. Unberührte Schneeflächen auf Dächern und Ästen erscheinen in einem reinweißen, zuweilen pastosen Farbauftrag, während der Weg bereits gräulich eingefärbt ist. Die vordringende grau-bräunliche Grundfarbe der Holztafel bestimmte dabei das tonale Kolorit mit. Melanie Gifford zeigte in ihren Aufsätzen zum Zusammenspiel der Materialien und des Sujets, wie sich van de Velde die Strukturen des Bildträgers zu Nutze machte. So kam die Maserung der Tafel besonders dort zum Vorschein, wo ein lasierender Farbauftrag gewählt wurde. Während sich das Durchscheinende der Textur in Landpartien und Gebäuden abzeichnet, nutzte van de Velde einen pastoseren Auftrag, um Eisanhäufungen darzustellen, wodurch Farbhäufen mit Schneehäufen korrespondieren.⁵⁹ Auch beim Eis machte er sich dessen naturgegebene Transparenz zu Nutze, indem er die Holzmaserung durch die Eisfläche durscheinen ließ, um hierdurch die Reflexion der Gebäude strukturell zu verstärken.⁶⁰ Sowohl die aufgetragenen Farben als auch der durchscheinende Bildträger trugen dazu bei, seiner Malerei einen neuen Ausdruck zu verleihen. Doch zeugen die Akzentuierung der Kleider, seiner Staffagefiguren sowie die weißen Farbflecken von seinem noch nicht gänzlichen Abwenden von Lokalfarben.

Sein Schüler, Jan van Goyen, sollte die tonale Schaffensphase auf ihren Zenit führen. Die Verwandtschaft von Zeichnungen, die auf ein Farbmedium begrenzt wurden, und tonalem Stil wird bei ihm besonders deutlich.⁶¹ Aber selbst die Zeichnungen zeugen davon, dass weniger das Motivische im Fokus stand als vielmehr das Einfangen einer bestimmten Lichtstimmung.⁶² Insofern entwickelte sich die variable Technik der tonalen Malerei zum geeigneten Mittel, um kurzweilige Wettererscheinungen ein-

⁵⁶ Vgl. DITTMANN 1987: 208.

⁵⁷ Vgl. MARIANI 2022: 71.

⁵⁸ Vgl. VAN DE VELDE, Esaias: *Winterlandschaft bei einem Dorf*, 1614, Öl auf Holz, 26 x 32 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art.

⁵⁹ Vgl. GIFFORD 2011: 168.

⁶⁰ Vgl. GIFFORD 1998: 147.

⁶¹ Vgl. WOHLGEMUTH 2009: 26.

⁶² Vgl. LANGE 2018: 23.

fangen zu können. Die rasch ausgeführten Pinselstriche, bei der das Gegenständliche erst aus der Materie entsteht, aber genauso wieder darin zu versinken droht, machen den Umstand der Vergänglichkeit von Eis und Schnee und die Flüchtigkeit von Wettererscheinungen besonders deutlich.⁶³ Zusätzlich wurde der tonale Stil als freier und informeller beschrieben als der der vorausgegangenen flämischen und niederländischen Kollegen.⁶⁴ Die Flüchtigkeit von Eis und Schnee, welche Landschaften unter ihren wandelbaren Bedingungen präsentiert, zeigt sich somit unmittelbar in der Technik der Ölmalerei, indem die Kunstschaaffenden eine ähnliche Flüchtigkeit bei der Übertragung auf den Bildträger bewiesen. Damit lieferte die tonale Malerei Anfänge für einen souveränen Stil, der nicht nur die Innovation einzelner Kunst-Individuen befeuerte, sondern ebenso zum Ausdrucksmittel künstlerischer Virtuosität gedieh.

Die technologische Entwicklung in der tonalen Winterlandschaft brachte auch Vorteile mit sich: Durch die Reduzierung der Farbe konnten viele Bildabschnitte Nass-in-Nass angefertigt werden und damit ohne Verzögerung bis einzelne Farbschichten getrocknet waren. Außerdem waren die Pigmente, vor allem die verwendeten Ocker- und Erdtöne, recht preiswert und hielten so die Materialkosten gering.⁶⁵ Der ökonomische Einfluss auf die tonale Malerei bietet somit einen weiteren Strang zur Erklärung der Popularität der Winterlandschaften und beweist, dass die düstere Farbwirkung der tonalen Winterlandschaften kein Beweis für die ebenso düstere Witterung der Kleinen Eiszeit ist. Dagegen wird aber deutlich, dass sich verändernde Stile auch auf den Wunsch einer Darstellung der – in diesem Fall – ökonomisch veränderten Welt zurückzuführen sind.⁶⁶

Van Goyen trieb die Ausführung des Nass-in-Nass weiter voran und sei, Eclercy zufolge, so weit gegangen, auf Unterzeichnungen zu verzichten oder sich auf einige wenige Entwurfslinien zu beschränken.⁶⁷ Damit konnte er der großen Nachfrage gerecht werden, die sich in den Reihen des erstarkenden Bürgertums etabliert hatte. Auch nach Felfe beschreiben Zeitgenossen, wie van Goyen bei seinen Kompositionen auf Unterzeichnungen verzichtete und sich die Landschaften aus einem spontanen Farbauftrag entwickelten. Die Materie der Natur wurde letztlich geformt aus einer Unordnung der Materie – der Farbe – selbst.⁶⁸ Van Goyens flüchtiger Stil der Pinselführung, seine Nonchalance, die aus einer wirtschaftlichen Notsituation entstanden war, wurde dementsprechend als ein Zeichen seiner Virtuosität gewertet und etablierte sich zu einer neuen malerischen Ästhetik.⁶⁹ Ähnliche Signale für das künstlerische Eigeninteresse an den tonalen Winterlandschaften zugunsten des Herausbildens

⁶³ Vgl. GROSCHNER 2022: 51.

⁶⁴ Vgl. GIFFORD 2011: 168.

⁶⁵ Vgl. DEGROOT 2018: 267.

⁶⁶ Vgl. ebd.: 254.

⁶⁷ Vgl. ECLERCY 2011: 33.

⁶⁸ Vgl. FELFE 2015: 115.

⁶⁹ Vgl. SUCHTELEN 2006: 56; GROSCHNER 2022: 45.

innovativer Fertigkeiten lassen sich auch bei seinem Vorgänger finden. Wolfgang Stechow argumentiert in seiner einflussreichen Studie aus dem Jahr 1966, dass die progressivsten Arbeiten van de Velde seine Winterlandschaften seien, bot die tonale Malerei bei diesen doch größeren künstlerischen Freiraum als in den klassischen Landschaften.⁷⁰ Die Möglichkeiten wurden jedoch zugleich von Herausforderungen begleitet. Wie Stechow erklärt, eignete sich Eis viel besser als Schnee, um die grauen Himmelsverhältnisse zu reflektieren, sodass Schnee für die tonal Malenden immer mehr an Relevanz verlor: „[...] the grey sky of those paintings fused with its reflection on the ice much better than with snow, the subdued hues of the figures did not demand a fresh white as a foil but the moist air tinged with the grey of the clouds.“⁷¹ Während van de Velde seinen tonalen Winterlandschaften die weißen Farbflecken gleich einer Lokalfarbe zufügte, verschwinden diese bei van Goyen zugunsten von Eisflächen fast gänzlich.⁷²

Der tonale Stil vermag eine einzigartige Atmosphäre zu schaffen, die den Fokus verstärkt auf die Landschaft rückt. Auch wenn bei van Goyen durchaus Menschen auf Eisflächen erscheinen, sind diese Szenen dennoch von denen Avercamps abzugrenzen, indem sie nicht als die Akteure des Bildes fungieren; diese Funktion ist allein dem „Erlebnis von Raum, Licht und Atmosphäre“ vorbehalten.⁷³ Die Entwicklung der Winterlandschaft zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts läuft zusammenfassend auf die Erkenntnis hinaus, dass weniger die Darstellung eines bestimmten Motivs von Bedeutung war, sondern dessen ästhetisch-erfahrbare Gestaltung. In den Mittelpunkt des Interesses rückte fortan die Wahrnehmung der Betrachtenden, die durch geschickte Farbwahl, den Einsatz von Licht und Schatten und die Gesamtkomposition gesteuert werden sollte.

Die Phase der tonalen Winterlandschaft liefert ein einschlägiges Beispiel dafür, warum die Bilder nicht isoliert als Schöpfungen und Zeugnisse der klimatischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit betrachtet werden können, sondern zusammen mit gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten verstanden werden müssen. Verdichtetes Käuferinteresse sowie veränderte Produktionsbedingungen sind ebenso einzubeziehen. Obwohl die tonalen Winterlandschaften nur einen marginalen Anteil des gesamten Genres ausmachen, ist ihr Einfluss auf die folgenden Jahrhunderte von Bedeutung, da sie maßgeblich zur Veränderung der Darstellung von Schnee und Eis beigetragen haben.

⁷⁰ Vgl. STECHOW 1966: 21.

⁷¹ Ebd.: 92.

⁷² Vgl. ebd.; SUTTON 1987: 37.

⁷³ BUDDE 2002: 70.

6 Melancholie und grauer Schnee

Ab Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kehrt der Schnee in die Bilder zurück, aber nicht als Lokalfarbe, sondern wie Stechow beschreibt: „It now glistens and glitters with a new brilliance throughout the picture. As the sunlight is not only reflected on, but also refracted by thin clouds, it floods the entire landscape space and imparts its own coloured luminosity to the objects it illuminated.“⁷⁴ Schnee ist in diesem Prozess nicht allein Lichtreflex, sondern wird zu dem relevantesten Träger des Hell-Dunkel-Kontrasts, welcher zuvor durch die tonale Malerei wieder an Bedeutung gewann. Das Bestreben zur Darstellung des Atmosphärischen zieht sich durch die Genealogie der Winterlandschaften und findet hier seinen Höhepunkt. Wetter vermag sich in diesem Sinne in Licht, Schatten und Farbe zu verbildlichen und transportiert ein explizites Stimmungsbild mit einer bisher unbekannten Wucht mit.

Als Meister der niederländischen Landschaftsmalerei des siebzehnten Jahrhunderts, der verstand, Stimmungen einzufangen, ist ohne Frage Jacob van Ruisdael zu nennen. Von ihm sind etwa 25 Winterlandschaften bekannt, die trotz des vergleichsweise kleinen Formats eine Monumentalität vermitteln. Diese wird durch einen niederen Standpunkt der Betrachtenden hervorgerufen, der an überlegt platzierten Bäumen und Gebäuden sichtbar wird. Im Zuge dessen verströmen Ruisdaels Wintertage Schwermut und zugleich eine Sublimität, die durch das minimalistische Figurenaufkommen verstärkt wird. In seinen frühen Winterlandschaften der ersten Hälfte der 1660er Jahre kombinierte er eine ausgedünnte, blass-graue Koloration, die eine kühle Atmosphäre mit einem neuen Sinn für Räumlichkeit schuf. Weder Farmhäuser noch einzelne Staffagen oder städtische Silhouetten, die sich im Dunst abzeichnen, sind dabei Thema des Bildes, sondern vielmehr die Stimmung eines grauen Wintertages mit schneebedeckter Landschaft, die durch vereinzelte Sonnenstrahlen aufzublitzen vermag. Die wenigen Menschen werden durch dicke, schwarze Wintermäntel ihrer Individualität und Relevanz beraubt und scheinen lediglich der Betonung der klirrenden Kälte dieser Bilder zu dienen. Genau dieser Absenz der menschlichen Existenz in all ihren breiten Facetten, wie sie in früheren Darstellungen in Schneeballschlachten oder Schlittschuhläufern zu Tage traten, verleihen Ruisdaels Winterlandschaften ihren bedrohlichen, trostlosen und abschreckenden Charakter, sobald sich das Wetter von seiner düsteren Seite zeigt.

In dem Münchner Gemälde *Winterliches Dorf* (Abb. 3) von 1665 gelingt es dem Maler auf besondere Weise, die klirrende Kälte einzufangen, indem er es schafft, durch ein gedämpftes Kolorit die dunkle Atmosphäre eines Wintertages zu zeichnen. Die reduzierte Figurenzahl gegenüber den monumental wirkenden Häusern, die kaum Anzeichen von Bewohnern und innerer Wärme erkennen lassen, betonen die Schwermut und Melancholie dieses Bildes. Den Betrachtenden eröffnet sich der Blick in ein verschneites Dorf mit einem Weg, der sich entlang der Häuser schlängelt und sich bereits

⁷⁴ STECHOW 1966: 92.



Abb. 3: Jacob van RUISDAEL: *Winterliches Dorf*, um 1665, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek.

hinter der nächsten Kurve den Blicken entzieht. Eine erwachsene Figur mit Kind, die über den vereisten Boden einen Baumstamm hinter sich zieht, ist deutlich im Vordergrund zu erkennen, während andere Figurengruppen bereits von der Dunkelheit verschluckt zu werden drohen. Die oberen zwei Drittel des Hochformats werden durch den grau-schwarzen Himmel eingenommen, der jeglichen Hinweis auf eine eindeutige Tageszeit tilgt. Die gesamte Landschaft ist mit trüben Schatten des Halbdunkels überzogen, wobei sich von der braun-grau-schwarzen Gesamtkomposition die einzelnen Formen durch Nuancen abheben. Von einer unbekannten Quelle beschienen, leuchtet der Schnee dagegen an den Stellen, wo das Licht ihn direkt trifft, schmutzig-weiß auf und setzt helle Akzente in die sonst düstere Landschaft. Feine Farbflecken verdeutlichen die Schneeschichten auf einzelnen Gräsern und Zweigen, während das Farbspektrum der größeren schneebedeckten Bereiche eine Palette von Farben umfasst, die von hellen, nahezu reinweißen Tönen über mit Gelb oder Ocker abgetöntem Weiß zu kühleren

Grautönen und kräftigeren grüngrauen Partien reicht.⁷⁵ Die weiß verschneiten Partien stehen in Ruisdaels Bildern im Kontrast zum nackten, in unterschiedlichen Braun- und Ockertönen gestalteten Erdboden und erzeugen damit eine fast schon grisaillehafte Wirkung (Abb. 3).⁷⁶

Das Bild ruft durch eine fast zur Monochromie reduzierte Farbigkeit den Eindruck von Statik und Melancholie hervor, der durch die Dezimierung der Figurenzahl und die maximale Einschränkung von Aktivität verstärkt wird. Auch hier gilt: Die wenigen menschlichen Figuren erscheinen belanglos gegenüber der Größe und Erbarungslosigkeit der Natur. Während die vorherigen Winterlandschaften Bruegels und Avercamps anders als die Stundenbücher den Menschen in einem Zusammenspiel mit der Natur zeigen, sieht dieser sich bei Ruisdael erneut der Übermacht der Natur beinahe ohnmächtig gegenüber. Eis und Schnee erscheinen im Vergleich zu den ersten Winterlandschaften der hier entwickelten Genealogie nicht mehr als Mittel, die Vielseitigkeit des menschlichen Lebens aufzuzeigen; stattdessen wird der Mensch zur Begleiterscheinung einer Natur, der er gänzlich ausgeliefert zu sein scheint. Die alltäglichen Szenen auf dem Eis mit ihren fröhlichen Schlittschuhläufern und ausgelassenen Schneeballschlächten sind verschwunden. Jegliche Form von Ausgelassenheit, die zuvor die Synthese einer überweltlichen Ordnung visualisierte, wirkt in dieser Umgebung deplatziert. Das alltägliche Leben des Menschen in der Natur wird allein auf ein Überleben des Menschen in der Natur reduziert. Fassen wir diese Überlegung für die hier präsentierten Bilder zusammen, so zeugen die Landschaften von einem neuen Bezug zwischen Mensch und Natur, indem sich die Darstellung der winterlichen Pflichten hin zu einer Kulisse von der Vereinbarkeit von Pflicht und Vergnügen, hin zu einem Spielplatz für winterliche Amusements zu einer lebensbedrohlichen Umgebung wandelte.

Passend hierzu beschreibt Stechow Ruisdaels Winterlandschaften mehr als „Erlebnis“ als eine „Tatsache“⁷⁷ und betont dadurch, dass die Winterlandschaften nicht ausschließlich als Dokumentation eines erlebten meteorologischen Zustands gesehen werden dürfen, sondern dass sie die Wahrnehmung ebenjener Kälte selbst zu vermitteln suchen. Sie sind keiner exakten Wiedergabe der Wirklichkeit verschrieben, sondern evozieren durch ihre distinkte Komposition und farbliche Gestaltung ein Wirklichkeitsgefühl. Dieses Gefühl wird vor allem durch die Witterung transportiert, für deren Darstellung Licht, Schatten und Farbe relevanter waren als Linie und Kontur.⁷⁸ Deutlich wird dies bei Ruisdael etwa in den Wolkenformationen, denen zwar einzeln betrachtet genaue meteorologische Beobachtungen zugrunde liegen, wobei sie in ihrer Zusammenstellung doch vielmehr kompositionellen als naturwissenschaftlichen

⁷⁵ Vgl. TREUSCH 2007: 50.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ STECHOW 1966: 96.

⁷⁸ Vgl. STORCH 2015: 197.

Ansprüchen entsprechen.⁷⁹ So dienten die in den Wolken zu findenden Hell-Dunkel-Kontraste als Dokumentation des meisterhaften *Chiaroscuro*, des Malens heller und dunkler Kontraste mit dem Ziel einer intensiveren Tiefenwirkung.⁸⁰

Die Winterlandschaften können demnach als Gesamtkompositionen verstanden werden, die Emotionen nicht nur transportieren, sondern diese auch beim Betrachtenden hervorrufen können. Das Atmosphärische, das diesen Bildern zugeschrieben wird, lässt sich als ein Zusammenhang von Wetter und Gefühl definieren.⁸¹ Sie dienen weniger als Dokumentation von Wetterphänomenen, sondern vielmehr als Medium, das die Wahrnehmung von Kälte und Naturgewalten überführt. Durch Komposition und farbliche Gestaltung gelingt es ihnen, entgegen einer gesehenen Wirklichkeit ein erfahrbares Wirklichkeitsgefühl zu vermitteln. Selbst wenn die Inspiration durch die klimatischen Veränderungen gegeben sein mag, ist die Motivation im künstlerischen Anspruch der Malenden zu suchen, die danach strebten, eine neue Visualisierung dieser Wahrnehmung zu erschaffen.

7 Das Ende einer Gattung

Das Schaffen Jacob van Ruisdaels stellt den Höhepunkt der niederländischen Winterlandschaften dar, und läutet gleichzeitig deren Rezession ein. Zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts verschwinden sie dem rückläufigen Interesse potenzieller Käufer folgend stetig vom Kunstmarkt. Warum die Winterlandschaft letzten Endes aus der Mode fiel, wird in der Forschung mit verschiedenen Gründen belegt.⁸² Mit diesem Wortlaut wird, freiwillig oder unfreiwillig, eine Einordnung der Winterlandschaften vollzogen, die das Maß der Beeinflussung von Kunst durch klimatische Veränderungen, eindeutig gewichtet: Winterlandschaften waren eine Mode, zu deren Bestehen und insbesondere Rückgang verschiedene Faktoren miteinbezogen werden müssen.

Die Lust am Atmosphärischen, welche die Malenden zuvor noch mit den Winterlandschaften stillen konnten, bewegte sich ab Ende des siebzehnten Jahrhunderts in eine neue Richtung. Mit dem Ableben der wichtigsten Vertreter der Winterlandschaften, unter ihnen auch Jacob van Ruisdael, richtete sich das Interesse des Kunstmarkts auf die idealisierten, mediterranen Szenen, die von zeitgenössischen französischen und italienischen Kunstschaaffenden inspiriert wurden.⁸³ Die reine niederländische

⁷⁹ Vgl. OSSING 2002; HEDINGER 2002: 24.

⁸⁰ Vgl. STORCH 2015: 203.

⁸¹ STORCH sieht für die Stimmung eines Landschaftsbildes die enge Verknüpfung von Farbenlehre, Optik, Meteorologie und Temperamentenlehre als entscheidend an. Sie weist in diesem Zusammenhang auch auf die Etymologie von Temperatur, engl. temper, temperance und Temperament hin. vgl. STORCH 2015: 205.

⁸² Vgl. SUCHTELEN 2006: 70.

⁸³ Vgl. ebd.

Landschaft – jegliche Jahreszeit betreffend – verlor hingegen ab 1680 zusehends an Käufern, sodass der Einfluss der niederländischen Landschaften auf die unmittelbar folgende Kunstgeschichte als eher marginal eingestuft werden kann.⁸⁴ Der Rücklauf an Winterlandschaften auf dem niederländischen Kunstmarkt zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts – noch während der Kleinen Eiszeit – spricht gegen einen Wunsch der Kunstschaffenden, die Wetterphänomene ihrer Zeit zu dokumentieren. Vielmehr hätten solche rein objektiven Winterlandschaften ihrem Selbstverständnis als kreativ Schaffende nicht genügt. Mit diesem Selbstverständnis ist ein Anspruch einhergehend, der über die bloße Abbildung des Tatsächlichen hinausgeht.⁸⁵ Mit dem Bild der heimatlichen Landschaft stellten sie zugleich das künstlerische Vermögen der Erfindung der Wirklichkeit unter Beweis.

Dabei nutzen die Malenden Winterlandschaften und Schneedarstellungen als Vehikel, um ihre Kunstfertigkeit zu demonstrieren. Es lässt sich abschließend feststellen, dass die Leistung der Schneelandschaft andernorts liegt als in einem zuverlässigen Zeitzeugendokument der Kleinen Eiszeit. Vielmehr bestechen die flämischen und niederländischen Winterlandschaften mit durchdachter Bildkomposition und Neuankündigung der Farbwerte. Elemente der Kälte, Schnee und Eis dienen zugleich als Inspiration, Instrument und Projektionsfläche für eine neue Art der Darstellung – eine Darstellung der Wahrnehmung an sich.

Bibliographie

- ALPERS, Svetlana: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985.
- BILLEN, Claire; DELIGNE, Chloé: Bruegels Winter im Kontext von Alltag und Klimageschichte. In: MEGANCK, Tine Luk; SPRANG, Sabine van (Hg.): Bruegels Winterlandschaften. Historiker und Kunsthistoriker im Dialog. Berlin 2018, 130–149.
- BUDDE, Michael: Eisvergnügen und andere Lebenswirklichkeiten. Bedeutungsebenen holländischer Winterlandschaften. In: Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Berlin 2002, S. 64–85.
- BURROUGHS, W. J.: Winter Landscapes and Climate Change. In: *Weather* 36 (1981), 352–357.
- CUVELIER, Hilde: Die veränderte Sicht auf Bruegel und seine Winter. Die Winterszenen in der Kunstgeschichtsschreibung. In: MEGANCK, Tine Luk; SPRANG, Sabine van (Hg.): Bruegels Winterlandschaften. Historiker und Kunsthistoriker im Dialog. Berlin 2018, S. 24–51.
- DEGROOT, Dagomar: The Frigid Golden Age. Climate Change, the Little Ice Age, and the Dutch Republic, 1560–1720. Cambridge 2018.
- DITTMANN, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987.
- DRAXLER, Helmut: Die Wahrheit der Niederländischen Malerei. Eine Archäologie der Gegenwartskunst. Paderborn 2021.
- ECLERCY, Bastian (Hg.): Nah und Fern. Landschaftsmalerei von Bruegel bis Corinth. Köln 2011.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Vgl. HEDINGER 2002: 24.

- FAGAN, Brian: *The Little Ice Age. How climate made history, 1300–1850*. New York 2000.
- FELFE, Robert: Unendliche Landschaft. Perspektive, Tonalität und andere Hintergründe. In: GEHRING, Ulrike (Hg.): *Die Entdeckung der Ferne. Natur und Wissenschaft in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Paderborn 2014, 95–117.
- GERSTENGARBE, Friedrich-W.; WERNER, Peter C.: Kann man Klima malen? In: KORNOFF, Oliver (Hg.): *Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus*. Bielefeld 2014, 32–37.
- GIFFORD, E. Melanie: Esaias van de Velde's technical innovations. Translating a graphic tradition into paint. In: *Studies in Conservation*. 1998/43, 145–149.
- GIFFORD, E. Melanie: Material as metaphor. Non-conscious thinking in seventeenth-century painting practice. In: SPRING, Marika (Hg.): *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice*. London 2011, 165–172.
- GOEDDE, Lawrence O.: Bethlehem in the Snow and Holland on the Ice. Climate Change and the Invention of the Winter Landscape, 1560–1629. In: BEHRINGER, Wolfgang; LEHMANN, Hartmut; PFISTER, Christian (Hg.): *Kulturelle Konsequenzen der „Kleinen Eiszeit“*. Göttingen 2005, 311–322.
- GROSCHNER, Gabriele: *Raumwunder. Die tonalen Landschaften von Pieter de Molijn, Jan van Goyen und Aelbert Cuyp*. Salzburg 2022.
- HAAG, Sabine (Hg.): *Wintermärchen. Winterdarstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys*. Zürich 2011.
- HEDINGER, Bärbel: Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei. In: BUDDE, Michael (Hg.): *Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Berlin 2002, 11–25.
- HOECKER, Rudolf: *Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Uebersetzung und Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie*. Den Haag 1916.
- KERN, Ulrike: Grau im Goldenen Zeitalter. Monochromie und Kolorit in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: BUSHART, Magdalena; WEDEKIND, Gregor (Hg.): *Die Farbe Grau*. Berlin 2016, 139–154.
- LANGE, Richard: Die Katastrophe als Spiegel. Ereignisdarstellungen und Identität in Holland im 17. Jahrhundert. In: BERTSCH, Markus; TREMPER, Jörg: *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*. Petersberg 2018, 21–34.
- MARIANI, Massimo: *Das Licht in der Kunst*. Berlin 2022.
- MARIJNISSEN, Roger H.: *Bruegel*. Antwerpen 2003.
- MEGANCK, Tine Luk: Volkszählung zu Bethlehem. Winter einer goldenen Ära. In: MEGANCK, Tine Luk; SPRANG, Sabine van (Hg.): *Bruegels Winterlandschaften. Historiker und Kunsthistoriker im Dialog*. Berlin 2018, 82–129.
- NEUBERGER, Hans: Climate in Art. In: *Weather*. 25/2 (1970), 46–56.
- OSSING, Franz: Der unvollständige Himmel. Zur Wolkendarstellung der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts. In: BUDDE, Michael (Hg.): *Die „Kleine Eiszeit“. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Berlin 2002, S. 41–53.
- PFISTER, Christian: Weeping in the Snow. The Second Period of Little Ice Age Type-Impacts, 1570–1630. In: BEHRINGER, Wolfgang; LEHMANN, Hartmut; PFISTER, Christian (Hg.): *Kulturelle Konsequenzen der „Kleinen Eiszeit“*. Göttingen 2005, 31–86.
- ROBINSON, Peter J.: Ice and snow in paintings of Little Ice Age winters. In: *Weather* 60/2 (2005), 37–41.
- SCHÜTZ, Karl: Die Jahreszeitenlandschaft. In: BENESZ, Hanna; VOGT, Paul: *Die flämische Landschaft. 1520–1700*. Lingen 2003, 252–277.
- SPRANG, Sabine van: Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und Vogelfalle oder die eingefrorene Zeit. In: MEGANCK, Tine Luk; SPRANG, Sabine van (Hg.): *Bruegels Winterlandschaften. Historiker und Kunsthistoriker im Dialog*. Berlin 2018, 54–81.
- STECHOW, Wolfgang: *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*. London 1966.
- STEINGRÄBER, Erich: *Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei*. München 1985.

- STORCH, Christina: Wetter, Wolken und Affekte. Die Atmosphäre in der Malerei der Frühen Neuzeit. Berlin 2015.
- SUCHTELEN, Ariane van: The little ice age. In: SUCHTELEN, Ariane van (Hg.): Holland frozen in time. The Dutch winter landscape in the Golden Age. Den Haag 2006, 12–15.
- SUTTON, Peter C.: Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting. Boston 1987.
- TREUSCH, Tilman: Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit. Petersberg 2007.
- WIEMANN, Elsbeth: Die Winterlandschaft. In: WIEMANN, Elsbeth; GASCHKE, Jenny; STOCKER, Mona (Hg.): Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 2005, 64–81.
- WOHLGEMUTH, Matthias: Phantasien – Topographien niederländische Landschaften des 16. und 17. Jahrhunderts in Druckgraphik, Zeichnung und Malerei. St. Gallen 2009.

