

Die Entwicklung der Landschaftsvorstellung aus der Malerei

Heinrich Spanier,
Stiftung Naturschutzgeschichte, Königswinter

18. Oktober 2018, Naturerbe Zentrum Rügen in Prora

Vielen Dank für die Begrüßung und für die Einladung. Hermann Baier und ich waren einige Jahre gemeinsam im Vorstand der Stiftung Naturschutzgeschichte in Königswinter aktiv gewesen. So kam es, dass er mich bat, an der heutigen Veranstaltung mitzuwirken.

Den Ursprüngen unserer Naturvorstellungen auf die Spur zu kommen, hat mich selbst schon seit einigen Jahren beschäftigt. Wolfgang Erz, den vielleicht einige von Ihnen kennen, war ein Ökologe und Institutsleiter in der damaligen Bundesforschungsanstalt für Naturschutz und Landschaftsökologie. Davor war er in den 1970er Jahren persönlicher Referent des Bundesbeauftragten für den Naturschutz, Prof. Dr. Bernhard Grzimek, gewesen. Aus der Bundesforschungsanstalt für Naturschutz ist vor 25 Jahren das Bundesamt für Naturschutz geworden und den Bundesbeauftragten für Naturschutz gibt es nicht mehr seit dem Prof. Grzimek zurückgetreten ist. Im Zorn zurückgetreten ist. Diesen besagten Wolfgang Erz habe ich dann einmal nach dem Referenzzustand gefragt. Welchen Zustand der Natur wir möglichst erreichen sollten. Er meinte, den Zustand vor der Industrialisierung.

Vor der Industrialisierung ist die Zeit des 19. Jahrhunderts. In England begann sie schon früh. Die Romane von Charles Dickens aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Oliver Twist und David Copperfield, sind die bekanntesten literarischen Illustrationen dieser Zeit. In Deutschland begann die Industrialisierung erst sehr viel später, praktisch mit der Gründung des Deutschen Reiches 1870/71. Und dann aber in einem rasanten Tempo.

Wenn Wolfgang Erz also die Zeit vor der Industrialisierung meint, dann habe ich mich auf die Suche nach Bildern gemacht, die mir dieses zeigen. Und so landet man unversehens im Zeitalter der Romantik. So begannen also meine Nachforschungen. Was sagen uns Bilder über die Einstellungen

zur Natur in früheren Zeiten und was davon ist heute noch aktuell.

Die Fragen, die uns beschäftigen, sind:

- Wie kommt es eigentlich, dass wir auf bestimmte Landschaften und Bilder von Landschaften emotional positiv reagieren?
- War das immer so oder warum nicht?
- Wann kam eigentlich die Landschaft in die Welt?

Für meinen Vortrag habe ich folgende Gliederung vorgesehen:

Gliederung

1. Die Anfänge: Landschaft wird bemerkt
2. Landschaftsgemälde werden Wirklichkeit: Lorrain, Poussin und die Folgen
3. „Das Land der Griechen mit der Seele suchen“ (Iphigenie auf Tauris)
4. Romantik in Deutschland: Präzision, Religion und das Schaurig-Schöne
5. Romantik in den USA: Grandiose Landschaft – keine Burgen und Schlösser
6. Landschaft und Technik in Bild und Wirklichkeit
7. Der Betrachter erzeugt die Landschaft im Bild: Paul Cézanne

1. Die Anfänge: Landschaft wird bemerkt

Stichworte zu Abschnitt 1

Epochen: Mittelalter – Renaissance - Frühbarock

Petrarca – Mont Ventoux – 26. April 1336

Edward Osborne Wilson – Savanne als Archetypus

Mittelalter

Konrad Witz

Albrecht Dürer

Adam Elsheimer

Abbildung Francesco Petrarca
(Raphael Morghen 1761 – 1833:
Portrait of Francesco Petrarca, Stich auf Papier nach Stefano Tofanelli (1752 - 1812), 32.90 x 23.00 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh;

Die zuletzt gestellte Frage hat ein klares Datum. Die Landschaft kam am 26. April des Jahres 1336 gewissermaßen in die Welt.

An diesem Tag bestieg der italienische Dichter Francesco Petrarca in Südfrankreich den „windigen Berg“, den Mont Ventoux.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/132848/portrait-francesco-petrarca> (aufgerufen am 3.7.2021)

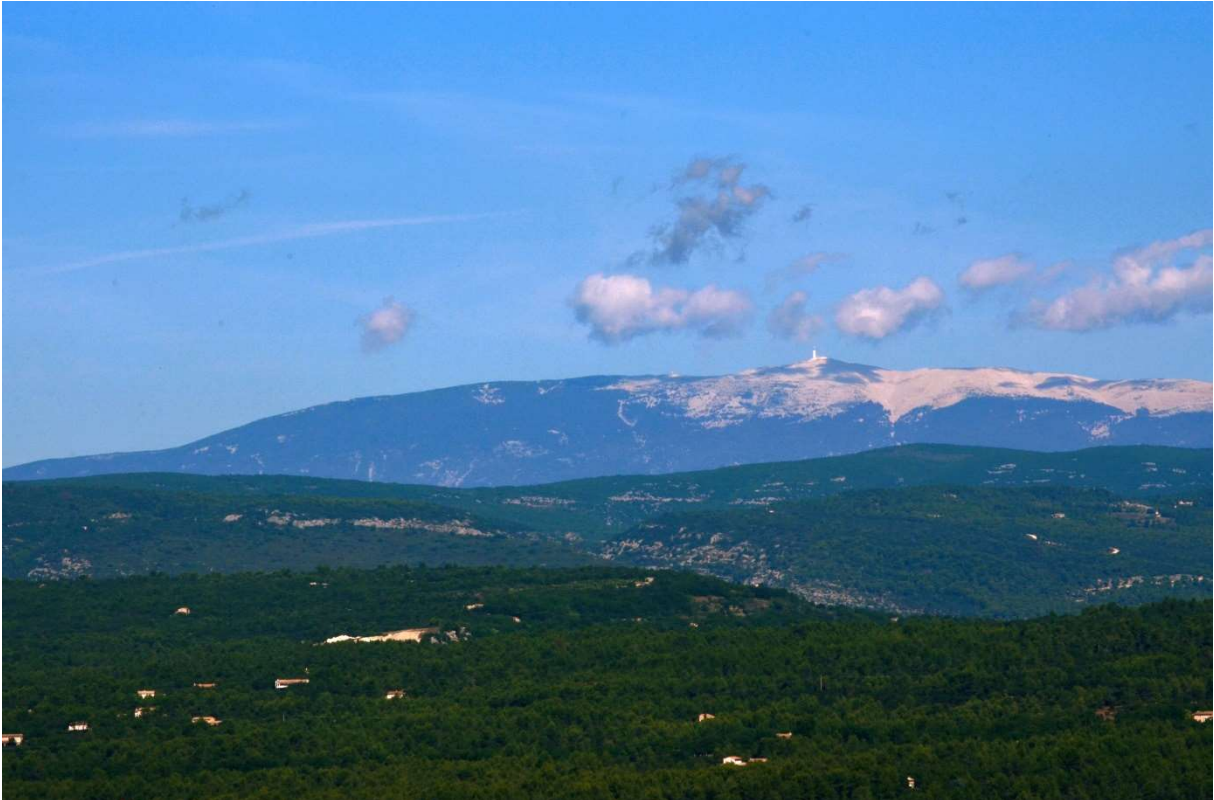


Abbildung: Blick auf den Mont Ventoux von Süden aus (Ménèrbes) Foto: H. Spanier

Zitat:

Augustinus: Bekenntnisse - übersetzt
von Joseph Bernhart. Frankfurt/M.;
Hamburg 1956: S.179

Das haben vor ihm möglicherweise schon andere getan. Er war aber der erste, der auf den Berg stieg, um zu schauen. Auf diesen Gedanken ist vor ihm niemand gekommen. Vielleicht hat ihn das Wort des von ihm überaus geschätzten Kirchenvaters Augustinus inspiriert. "Hebt Eure Augen auf zu den Bergen, von denen Euch Hilfe kommt!"

Schauen und meditieren. Im Spaziergang und genießendem Schauen Kontemplation zu finden, darum ging es ihm. Beim Gehen las er in den Schriften des Augustinus (*354, †430).

*„Und da gehen die Menschen hin
und bewundern die Höhen der Berge,
das mächtige Wogen des Meeres,
die breiten Gefälle der Ströme,
die Weiten des Ozeans
und den Umschwung der Gestirne –
und verlassen dabei sich selbst.“*

Das, was wir um uns herum als Landschaft wahrnehmen, was wir oft und gerne als idyllisch aufsuchen und schön finden, ist keine Menschheitskonstante. Allein eine Landschaft anzuschauen ist selbst schon ein Kulturprodukt. In den über 680 Jahren seit Petrarca, ist viel Zeit vergangen und es hat trotzdem von da an noch lange gedauert, bis wir Landschaft mit den Augen des Naturschützers – oder im Sinne des Themas: mit den Augen des Landschaftsschützers sehen konnten. Das möchte ich gerne mit Ihnen im Zeitraffer durchgehen.

Zitat:

Wilson, Edward Osborne: Sehnsucht nach der Savanne. Garten und Landschaft 1986, H.3, S. 19-24.

Dass wir Landschaften schauen, ist in der Menschheitsgeschichte neu. Edward O. Wilson, ein berühmter amerikanischer Ökologe und Mit-Erfinder des Begriffes „Biodiversität“ kommt aber aus anthropologischer Sicht zu folgender Erkenntnis:

„Wo immer die Menschen die Wahl haben, ziehen sie in offenes, baumbeständenes Land, und zwar möglichst auf Erhöhungen über dem Wasser. Die Ungebundensten, die Reichen und Mächtigen lassen sich auf Anhöhen über Seen und Flüssen nieder.“

Er leitet diese Erkenntnis aus der Tatsache ab, dass sich die ersten Menschen in der Savanne aufrichteten. Es konnte nur die Savanne sein, das Grasland mit Bäumen. Sie mussten einerseits ein weites Blickfeld haben und andererseits auch Schutz durch Bäume. Auf Anhöhen über Wasser war der optimale Platz, um sich niederzulassen. Das Savannenmuster sei wie ein Archetypus in uns. Letztlich finden wir es auch wieder, wenn wir unsere Hausgärten ansehen. Zumeist kleine Savannen, nämlich Rasen mit Büschen oder Bäumen.

Und wenn die Welt nicht so war, schufen sich die Menschen solche archetypischen Landschaften. Das Gemälde von John Constable ist da wohl ein Musterbeispiel.



Abbildung

John Constable (1776-1837): Wivenhoe Park, Essex, 1816, Öl/Lw., 56,1 x 101,2 cm, Washington, National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1147.html> (aufgerufen am 3.7.2021)

Landschaft war in den mittelalterlichen Bildtafeln lediglich Beiwerk. Parerga, wie es auf Italienisch heißt. Irgendwo musste man die Hauptfiguren ja platzieren. Der Landschaft kam keine eigene Bedeutung zu. Es waren auch Fantasiegegenden. Wir

sehen hier ein Beispiel aus Siena. Der Feldherr ist überproportional groß und die Landschaft nur schematisch dargestellt.



Abbildung: Simone Martini (1284 -1344): *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi* (Der siegreiche Feldherr Guido Riccio da Fogliano bei der Belagerung von Montemassi), Fresko, 340 × 968 cm, Siena, Palazzo Pubblico. (siehe auch: Nils Büttner: *Geschichte der Landschaftsmalerei*.2006)

https://it.wikipedia.org/wiki/Guidoriccio_da_Fogliano_all%27assedio_di_Montemassi#/media/File:GuidoriccioDaFogliano.jpg (aufgerufen am 3.7.2021)

Abbildung

Konrad Witz (um 1400 – um 1446): *Der wunderbare Fischzug Petri*, Tafel aus dem sog. Genfer Altar, 134.6 x 153.2 cm, 1444, Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

<https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/la-peche-miraculeuse/1843-0011> (aufgerufen am 7.6.2021)

Das änderte sich erst 1444. In dem Jahr malte Konrad Witz (*um 1400 † um 1446) den sog. Petrusaltar für die Genfer Kirchengemeinde. Der linke Außenflügel des Altars zeigt den „wunderbaren Fischzug des Petrus“.

Witz verlegt die Szenerie des Sees Genezareth an den Genfer See und schafft zum ersten Mal in der Geschichte ein topografisch genaues Abbild einer konkreten Landschaft. Wir sehen das Südufer des Genfer Sees mit den Bergen Le Môle und Petit Salève im Hintergrund.

Weitere 100 Jahre vergehen, bis Landschaft erstmalig zum Subjekt der Malerei wird. 1522 malt Albrecht Altdorfer (*um 1480 †12.2.1538) die „Donaulandschaft mit Schloss Wörth“.

Wir sehen erstmals eine Landschaft ohne heiliges Personal. Die Landschaft ist definitiv kein Beiwerk mehr, sondern eigenständiger, sich selbst genügender Bildinhalt.

180 Jahre mussten vom ersten dokumentierten Schauen Petrarcas bis zum ersten Landschaftsportrait vergehen. So gesehen eine lange Zeit.



Abbildung

Albrecht Altdorfer (* um 1480 † 1538): Donaulandschaft bei Regensburg mit dem Scheuchenberg aka: Donaulandschaft mit Schloss Wörth um 1520-25, Pergament auf Buchenholz, 30,5 x 22 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qm45RngxNo/albrecht-altdorfer/donaulandschaft-mit-schloss-woerth> Aufgerufen am 7.6.2021) Creative commons Lizenz CC BY-SA 4.0

Wenig vorher, 1494, schuf Albrecht Dürer in der noch jungen Aquarelltechnik die „Drahtziehmühle“ vor den Toren von Nürnberg. Aquarelle werden für die Künstler das, was heute Urlaubsschnapschüsse sind. Bei jeder Gelegenheit wird schnell skizziert und als Erinnerung festgehalten. Da jeder Künstler in Italien gewesen sein musste, gab es auf den Reisen auch viel zu sehen und festzuhalten. Einen Markt für Aquarelle kennt die Welt damals noch nicht und so ist Altdorfers Gemälde tatsächlich das erste reine Landschaftsgemälde.



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Albrecht Dürer, Die Drahtziehmühle, Ident. Nr.: KdZ 4
© Foto: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Jörg P. Anders



Um 1609 malt Adam Elsheimer die heilige Familie auf der „Flucht nach Ägypten“. Bemerkenswert an diesem Gemälde ist die Darstellung der Milchstraße und des Mondes. Die Details des Himmels kann Elsheimer nur mit Hilfe eines Teleskops erkannt haben. Wenn Sie sich Elsheimers Mond ansehen, werden Sie feststellen, dass die sichtbaren Strukturen auf dem Kopf stehen, wie es bei den damaligen Geräten noch üblich war..



Abbildung: Adam Elsheimer (*1578 †1610): Die Flucht nach Ägypten, 1609, Öl auf Kupfer, 30,6 x 41,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München.

<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/7yxYYEbxYm/adam-elsheimer/die-flucht-nach-aegypten> (aufgerufen am 07.06.2021) Creative commons Lizenz CC BY-SA 4.0

Unten: Detail aus Adam Elsheimer: Die Flucht nach Ägypten im Vergleich zu einer Fotografie des Mondes (H. Spanier, 2018)



2. Landschaftsgemälde werden Wirklichkeit: Lorrain, Poussin und die Folgen

Stichworte zu Abschnitt 2

Epoche: Barock – 17. Jahrhundert

Claude Lorrain

Nicolas Poussin

Übernahme in **Landschaftsparks**

Erste **heroische** Landschaften – Übergang zur klassizistischen Phase

Abbildung

*Nicolas Poussin, (1594-1665),
Selbstporträt, um 1649-1650, Paris,
Musée de Louvre*

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065384> (aufgerufen am 22.06.2021)

Abbildung

*Tiberio Tinelli (?) (1586-1639), Bildnis
Claude Gellee, um 1639, Rom,
Accademia Nazionale di San Luca*

http://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/pittura/archive/cat_id/1791/id/2057/ritratto-di-claude-gellee

Das, was wir bisher gesehen haben, war nur das Vorgeplänkel. Jetzt nähern wir uns unserem Thema rasant. Wir sind in der Zeit des Barocks angekommen. Die beiden hervorragenden Maler dieser Zeit sind Claude Lorrain und Nicolas Poussin.

Sie schaffen Landschaften – wohlgermerkt im Atelier – die eine bahnbrechend neue Sicht auf die Landschaft eröffnen. Man spricht auch von Ideallandschaften. Dabei skizzieren sie in der Natur auf Ihren Spaziergängen sehr wohl und genau und verwenden dann die Skizzen als Grundlage für Ihre Kompositionen

Ich möchte das Pferd von hinten aufzäumen. Ich zeige Ihnen jetzt ein paar Landschaftsaufnahmen.

Wir sehen gemäldegleiche Fotos aus dem englischen Landschaftspark in Stourhead. Man könnte auch fast jeden anderen Landschaftspark in England nehmen. Sie alle sind mehr oder weniger von den Gemälden Claude Lorrains oder Nicolas Poussins inspiriert.

https://www.gardensvisit.com/gardens/stourhead_garden aufgerufen am 30.6.2021

Weitere Fotografien von Tim Hutchin aus dem Park von Stourhead:

<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176686226/>

<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176645157/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176677926/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176680314/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176653423/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176656183/in/photostream/>

So sehr, dass Alexander Pope sagen konnte: „All gardening is landscape painting.“ Damit hat er vollkommen recht, insbesondere dann, wenn man die Fotografien des amerikanischen Fotografen Tim Hutchin ansieht.



Abbildung Landschaftspark von Stourhead, UK. © Tim Hutchin
<https://www.flickr.com/photos/shashintimu/8176653423/in/photostream/> mit freundlicher Genehmigung von Tim Hutchin
Im Hintergrund sieht man eine an Lorrain erinnernde Brücke und links davon einen kleinen Tempel

Es war damals üblich, von schönen Landschaften zu sagen, sie seien so schön, als wenn Lorrain sie gemalt hätte. Man kam gar nicht darauf, es richtigerum zu sagen, dass eine schöne Landschaft es verdiente, vom besten Maler gemalt zu werden. So sehr dominierte die kunstvolle Anschauung, dass man den Blick für die tatsächliche Natur verlor.

Sehen wir uns nun ein paar Gemälde von Lorrain an.



Abbildung Claude Lorraine (*1600 † 1682): Juno übergibt die als Kuh verwandelte Io in die Obhut von Argus. (*Juno Confiding Io to the Care of Argus*) (Öl/Lw., 1660, 60 x 75 cm, Dublin, National Gallery. Foto: H. Spanier.

<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10813/juno-confiding-io-to-the-care-of-argus;jsessionid=7755D657B1DD852B7C2AAF2A07460F0F?ctx=2a7ae8a2-f2d9-4853-b78e-a179e0d488d5&idx=6> (aufgerufen am 7.6.2021)



Abbildung Claude Lorraine (*1600 † 1682): Landschaft mit der Rast auf der Flucht nach Ägypten. (*Paysage avec le repos de Sainte famille pendant la fuite à l'Egypte Le Midi*) (Öl/Lw., 1661, 116 x 159,6 cm, St. Petersburg, Ermitage Museum. Foto: H.

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/36651/> (aufgerufen am 7.6.2021)

Betrachtet man die weiteren Fotos von Tim Hutchin oder das obige Gemälde von John Constable sehen wir, wie sehr englische Parkgestalter die Gemälde zur Vorlage genommen haben. Prinzip der Gartengestaltung war, dass man niemals den gleichen Blick erhalten sollte. Und das, was so angenehm natürlich aussieht, ist durch und durch Kunst.

Man kann sehr wohl davon ausgehen, dass insbesondere die englischen Parkanlagen auch unser Landschaftsempfinden prägen. Obwohl künstlich erwecken sie doch den Eindruck der Lieblichkeit und Natürlichkeit. Nicht umsonst sind die Kurparks in den im 19. Jahrhundert entstehenden Kurorten und Bädern nach dem gleichen Muster angelegt. Es war schon damals bekannt, dass der Aufenthalt in angenehmer Umgebung genesungsfördernd ist. Der Spaziergang am See, der Blick in die Umgebung, all das hatte therapeutischen Zweck. Und wenn wir unsere Diskussion über Naturschutz und Gesundheitsvorsorge betrachten, dann sind die Grundlagen 200 bis 250 Jahre alt. Vielleicht nicht wissenschaftlich erwiesen, aber doch intuitiv richtig.

Kommen wir noch einmal auf Nicolas Poussin zurück. Wir sehen einige seiner Landschaften.



Abbildung Nicolas Poussin (*1594 †1665), *Landschaft mit Diogenes (Diogène jetant son écuelle)*, 1648, 160 x 221 cm, Öl/Lw., Paris, Louvre Foto: H. Spanier. http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2146 (aufgerufen am 8.6.2021)



Abbildung Nicolas Poussin (*1594 †1665), *Et in Arcadia ego (Les Bergers d'Arcadie, dit aussi Et in Arcadia ego)*, 1638/1640, 85 x 121 cm, Öl/Lw., Paris, Louvre Foto: H. Spanier.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2143 (aufgerufen am 8.6.2021)

Quelle:

Effe, Bernd; Binder, Gerhard:
Antike Hirtendichtung. Eine Einführung. Düsseldorf; Zürich 2001

Longos: *Daphnis und Chloe. Ein Liebesroman.* Aus dem Griechischen übersetzt und mit einem Nachwort von Kurt Steinmann. München 2019 (ursprünglich um 200 n. Chr.)

Die jeweils porträtierten Landschaften waren arkadische Landschaften. Die griechische Provinz Arkadien war jedoch nur der Namensgeber für ein (mehr oder weniger) ideales Hirtenland (Pastorallandschaft). Das Leben der Hirten wurde schon in den Hirtengedichten (Bukolika) Vergils (*70 †19 v. Chr.) und Theokrits (um 270 v. Chr.) verklärt. Beide Dichter waren Großstädter; Theokrit lebte in Alexandria und Vergil in Rom und Neapel. In den Hirtengedichten wird die städtisch-sentimentale Sehnsucht nach dem Ländlich-Einfachen thematisiert. (Effe und Binder 2001: 43) Von Nicolas Poussin stammt das berühmte Gemälde „Et in arcadia ego“. Wir sehen Hirten, die an einem Grabstein die Inschrift entziffern. „Auch ich in Arkadien“. Gemeint ist wohl der Tod, der eben auch nicht vor Arkadien haltmacht. Arkadien war Sehnsuchtsort und Kulisse beispielsweise des populären Romans *Daphnis und Chloe* von Longos.

Hinsichtlich der bildenden Kunst gibt es einen geschmeidigen Übergang in die Epoche des Klassizismus (ca. 1750-1830). In der Landschaftsmalerei dominieren die heroischen Landschaften, die den Menschen klein gegenüber der gewaltigen Natur zeigen. Beispielgebend hierfür ist Joseph Anton Kochs „Der Schmaldröbichfall“.

3. Das Land der Griechen mit der Seele suchen (Iphigenie auf Tauris)

Stichworte zu Abschnitt 3

Epoche: Aufklärung - Spätbarock – **Klassizismus** (ca. 1750 – 1830) – parallel dazu Entstehung der Romantik

Arkadien – Hirtenland: Arkadien und Hirten sind das große Bildmotiv der Landschaftsmalerei des Barock und des Klassizismus.

heroische Landschaften und Pastorallandschaften: Pastorallandschaften als Ideal

Ruinen als Symbole der Vergänglichkeit

Jakob Philipp Hackert (*1737 † 1807)

Joseph Anton Koch (*1768 † 1839)

Johann Martin von Rohden (*1778 †1868)

Karl Friedrich Schinkel (*1781 †1841)



Abbildung: Koch, Joseph Anton (*1768 †1839): Der Schmaldribachfall, 1821/22, Öl/Lw., 131,8 x 110 cm, München, Neue Pinakothek.. <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Znxw3rjxXg/joseph-anton-koch/der-schmaldribachfall> (aufgerufen am 8.6.2021). Creative commons Lizenz CC BY-SA 4.0

In der Malerei dominieren weiterhin Pastorallandschaften, gerne aus südlichen Ländern. Iphigenies Seufzer „Und am Ufer steh' ich lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend“ (Goethe, Iphigenie auf Tauris) hat Anselm Feuerbach in drei Gemälden erfasst. Die Sehnsucht der Tochter Agamemnons und Klytämnestras wird greifbar und entspricht auch im übertragenen Sinne der Sehnsucht vieler Gebildeter in Deutschland. Hölderlins Hyperion ist ein weiteres literarisches Beispiel hierfür. Das „Land der Griechen“ lag aber für viele bildende Künstler in Italien. Insbesondere bei Rom und den umgebenden Landschaften (z. B. Tivoli, Albaner Berge), aber auch Neapel oder Capri. In dem hellen südlichen Licht fanden sie, was sie suchten. Landschaften und Ruinen. Ruinen, welche die Vergänglichkeit alles Menschlichen greifbar machten. Karl Friedrich Schinkels Monumentalgemälde „Gotische Klosterruine und Baumgruppen“ steht hierfür stellvertretend.

Abbildung

Anselm Feuerbach
(1829-1880):

Iphigenie, 1871,

Öl/Lw., 192,5 x

126,5 cm,

Stuttgart,

Staatgalerie

<https://www.staatgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/3C0C169A417AF3C393865DB5B251FF4B.html>



Karl Friedrich Schinkel, Gotische Klosterruine und Baumgruppen, Ident. Nr.: NG 8/50
© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Fotograf/in: Jörg P. Anders



Schinkel, Karl Friedrich (*1781 †1841): Gotische Klosterruine und Baumgruppen, 1809, Öl/Lw., 239 x 635 cm Berlin: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=967442 (aufgerufen am 8.6.2021)

Man beachte die Maße des Gemäldes: 239 x 635 cm!

Zitat:

Verwiebe, Birgit: Beschreibung.

Online auf:

www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=967442 (aufgerufen am 8.6.2021)

*Hackert, Jakob Philipp (*1737
†1807): Ideallandschaft mit einem
Tempel aus Agrigent, 17945, Öl/Lw.,
120 x 170 cm, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum.*

Auf der Website der Nationalgalerie beschreibt Birgit Verwiebe das Gemälde so: „Wie in einer Bilderzählung schildert Schinkel das Panorama einer südlichen Landschaft, in der Architekturmotive vergangener Epochen und Bäume verschiedenen Alters zusammengeführt sind und auf den Gedanken der Entwicklung verweisen. Links ist ein antikes, von Pflanzen überwachsenes Grabdenkmal zu sehen, Baumwurzeln drohen, sein Fundament zu zerstören. Im Zentrum des Bildes ragen Pfeiler einer mittelalterlichen Ruine wie Stämme eines Waldes auf. Auch hier hat sich die Vegetation bereits der Baukunst bemächtigt. Zwei Wanderer durchschreiten die geschichtsträchtige Landschaft. Lagernde Rinder lassen an Arkadien denken. Am rechten Bildrand sind das Grabmal eines Ritters und ein reich gegliederter, von dichtem Baumbestand halb verborgener gotischer Dom dargestellt. Dieses Motiv, in dem sich die romantische Idee der geistigen Vollendung der Natur im Architekturwerk ausdrückt, greift Schinkel ein Jahr später in seiner Lithographie »Dom hinter Bäumen« wieder auf.“

Das Gemälde zeigt auch die Vorliebe für gotische Architektur, die in der Romantik, der folgenden, bzw. sich teilweise überschneidenden Epoche, fast schon obsessiv wird.

Weitere Bildbeispiele sind Jakob Philipp Hackert

„Ideallandschaft mit einem Tempel aus Agrigent“ oder Johann Martin von Rohdens „Wasserfälle bei Tivoli“ oder Karl Friedrich Schinkels „Griechische Ideallandschaft mit Hirten“.

<https://objektkatalog.qnm.de/wisiki/navigate/19047/view> (aufgerufen am 9.6.2021)



Stiftung
Preußischer Kulturbesitz

Karl Friedrich Schinkel, Griechische Ideallandschaft mit rastenden Hirten, Ident. Nr.: A III 555

© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Fotografin: Andres Kilger



Schinkel, Karl Friedrich (*1871 †1841): Griechische Ideallandschaft mit Hirten, 1823, Öl/Lw., 34 x 50,5 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=965276&viewType=detailView> (aufgerufen am 9.6.2021)



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Johann Martin von Rohden, Wasserfälle bei Tivoli, Ident. Nr.: A.III 335, Erworben mit Unterstützung der Bundesrepublik Deutschland
© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Karin März



Rohden, Johann Martin von (*1778 †1868): Wasserfälle bei Tivoli, 1819, Öl/Lw., 88 x 124 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie der Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=962984&viewType=detailView> (aufgerufen am 9.6.2021)

Das folgende Gemälde von Bidault zeigt alles, was der klassische Geschmack verlangt: Hirten und Ziegen/Schafe, eine Gottheit, Wasser, ein Aquädukt, schroffe Felsen, griechische Tempel und ein Eremitenhäuschen am Hang. Dazu helles Sonnenlicht und das Anbandeln von Pan (dem für Arkadien zuständigen Gott der Hirten – Panflöte) und Nympe in Anlehnung an Daphnis und Chloe. Dieses Bildprogramm zeigt eine liebeliche Pastorallandschaft. Die schroffen Felsen deuten schon auf eine Ergänzung des Geschmacks hin. In der Epoche der Romantik wird die Auseinandersetzung mit den Naturgewalten, dem Erhabenen bzw. Sublimen, bestimmend werden.



Abbildung: Bidault, Jean-Joseph-Xavier (*1758 †1846): Historische Landschaft mit Psyche und Pan. 1819, Öl/Lw., 97,5 x 130 cm, Paris, Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065518> (aufgerufen am 9.6.2021)

4. Romantik in Deutschland: Präzision, Projektion und das Schaurig-Schöne

Stichworte zu Abschnitt 4

Epoche: Romantik – etwa zwischen 1789-1849 -

Religiöse Aufladung - In sich gekehrt – sinnierend - Pantheismus

Einzug des **Nordens** in die Landschaftsmalerei

Rückwärtsgewand: altdeutsche Tracht - gleichzeitig revolutionär

Weiterhin Lust an Ruinen

Neu: die Lust an „Naturkatastrophen“ – **Erhabenheit** – Sublimes

Antiaufklärerisch = antifranzösisch – Gotik (deutsch) gegen Barock / Rokoko (französisch)

Akribisch genau: Präraffaeliten (England)

Romantisches Landschaftsgefühl ist aktuell – aber nicht bewusst. Z. B. in der Werbung

Quelle:

Berlin, Isaiah: Die Wurzeln der Romantik. Berlin 2004 : S. 55f

Die Romantik, insbesondere die Romantik deutscher Prägung, wendet sich dem Mittelalter zu und damit dem gotischen Stil¹. Die Neuzeit, die mit dem Fortschrittsoptimismus der Aufklärung assoziiert wird und die mit den ersten Anzeichen des aufkommenden Maschinenzeitalters auch Ängste schürt, wird innerlich abgelehnt. Friedrichs Figuren tragen altdeutsche Tracht. Er setzt damit ein provozierendes nationales Statement, das von den zeitgenössischen Betrachtern sehr wohl verstanden wurde. Auf keinem romantischen Gemälde wird man jemals ein barockes Schloss oder eine barocke Kirche finden. Barock und

¹ Genau genommen orientiert man sich an der Renaissance – und hält es für das Mittelalter. Albrecht Dürer und Raffael sind die zum Ideal erhobenen Vorbilder auf dem Gebiet der Malerei. Auf dem Gebiet der Baukunst stehen in der Tat die gotischen Kathedralen im Mittelpunkt des Interesses.

Rokoko waren verpönt, weil dekadent, unecht und - französisch. Hingegen war die Gotik, der Stil des Mittelalters, der „teutsche Stil“². Dies waren die Reminiszenzen an die historische Epoche, in welcher Deutschland als groß und bedeutend erlebt wurde und die 1806 mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation beendet war. Mitte des 18. Jahrhunderts wird ein Exemplar der Nibelungenhandschrift entdeckt und als ein Höhepunkt deutscher kultureller Größe gefeiert. Die Rheinromantik findet somit ihr konkretes Kultobjekt darin und den politischen Anlass in der französischen Besatzung der Rheinlande.

Quelle:

Berlin, Isaiah: Die Wurzeln der Romantik. Berlin 2004 : S. 79f

Isaiah Berlin sieht die Wurzeln der Romantik in der aufkommenden pietistischen Bewegung. Pietisten intensivierten das Bibelstudium, brachten der persönlichen Beziehung zu Gott höchste Achtung entgegen und hielten das geistige Leben hoch, verachteten jedoch Gelehrsamkeit, Pomp, Zeremonien und jede Form der Unwahrhaftigkeit. Die Folge des Pietismus war der Rückzug in die Innerlichkeit. Folge dieses Rückzuges war wiederum die Quasi-Rationalisierung des Entbehrten. „Wenn man von der Welt nicht bekommt, was man wirklich begehrt, muss man lernen, es nicht zu wollen. Wenn man nicht bekommt, was man will, muss man lernen, das zu wollen, was man bekommen kann. Es handelt sich dabei um eine häufig zu beobachtende Form des geistigen Rückzuges in die inneren Tiefen, in eine Art Zitadelle der Innerlichkeit, in der man sich selbst vor all den Furcht einflößenden Misslichkeiten des Lebens abschotten will.“ Auf diesen Mechanismus führt Berlin sowohl die reichhaltige Literatur der Zeit aber auch den „Hass auf den Verstand und natürlich vor allem de[n] leidenschaftliche[n] Hass auf Frankreich, auf Perücken, Seidenstrümpfe und Salons, auf Korruption, Generäle und Kaiser, auf all die großartigen und prächtigen Gestalten dieser Welt, die doch bloß Verkörperungen des Reichtums, der Verdorbenheit und des Teufels sind“ zurück.

Das Verhältnis zu Aufklärung und Fortschritt ist in der Romantik ambivalent zu nennen. Die Französische Revolution ist zunächst sehr begrüßt worden. Die harte Linie der Jakobiner führte jedoch bald zum Stimmungsumschwung, der schließlich mit Napoleons Eroberungspolitik sich vollends ins Gegenteil verkehrte. Die Abneigung gegen Frankreich hat nicht nur diese einsichtige Ursache der napoleonischen Besatzungen und Kriege, mit denen die vielen deutschen Länder überzogen wurden. Mit der Ablehnung Napoleons ging auch die Ablehnung des hellen, strahlenden Empire-Stils einher, dieser besonderen Ausprägung des Klassizismus. Diese Abneigung drückt sich auch in einer besonderen Innerlichkeit aus. In der Philosophie rechnen auch die Denker des Deutschen Idealismus zur

² Das war durchaus herrschende Meinung. Tatsächlich entstand der gotische Stil in der Île de France.

Zitat:

Novalis (Friedrich von Hardenberg):
Fragment Nr. 105. aus: Vorarbeiten zu
verschiedenen Fragmentensammlungen
1798. In: Novalis: Werke, Tagebücher und
Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg.
von Hans-Joachim Mähl und Richard
Samuel. Band 2: Das philosophisch-
theoretische Werk. München 1978. S. 545
Orthografie und Interpunktion im Original

Abbildung:

Friedrich, Caspar David (*1774 †1840):
Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar).
1807/08; Öl/Lw., 115 x 110 cm; Dresden,
Staatliche Kunstsammlungen Galerie
Neue Meister

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/241967> (aufgerufen am 4.7.2021)

Zitat:

Einem, Herbert von: Caspar David
Friedrich, 3. Ergänzte Auflage. Berlin
1950. S. 120

Zitat:

O'Toole, Judith Hansen: Different
Views in Hudson River School
Painting. New York 2005, S. 13

Romantik – und deren Denken war andererseits besonders fortschrittlich.

Ganz der oben dargestellten Innerlichkeit entspricht auch Novalis Definition des Romantisierens: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es.“

Aus der beschriebenen Innerlichkeit entwickelt sich eine besondere Beziehung zur Natur. Die romantischen Maler, Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, Johan Christian Dahl, stellen Landschaft in religiöse Kontexte.

Friedrich erlebt seinen Durchbruch als Maler mit dem (seinerzeit umstrittenen) „Kreuz im Gebirge“ (Tetschener Altarbild). Eine landschaftliche Situation im religiös überhöhten Kontext.

Dieses (quasi-) religiöse Moment hatte Herbert von Einem bereits herausgestellt: „Friedrichs Kunst will nichts sein als einsame Zwiesprache mit der Natur.“

Geistige Grundlage dafür ist der auf Baruch de Spinoza zurückgehende Pantheismus. Die Erfahrung des Göttlichen in der Natur ist ein weitverbreitetes Phänomen, das weit verbreitet ist.

„Living among the Native Americans in the Great Lakes region, Chateaubriand observed that the pure wilderness of America inspired direct communication with God, interpreting nature as God's physical representation to man. Accordingly, the more virgin the natural state, the closer it approached God's original creation.“

Das, was für die amerikanische Romantik bestimmend wird und schließlich die ersten Nationalparks entstehen lässt, war auch in den deutschen Ländern zu spüren, allerdings nicht in den ausgeprägten räumlichen Dimensionen.

Die Malerei des 19. Jahrhunderts ist durch zwei wesentliche Effekte zu charakterisieren: Zum einen durch die Lust am Schaurig-Schönen, die in der philosophischen Literatur als das Sublime oder das Erhabene bezeichnet wird, und zum anderen durch das Licht. Letzteres ist bezeichnend für den Wandel in der Landschaftsauffassung. Waren die Bilder des Klassizismus noch von mittäglicher Sonne in südlichen Gefilden gekennzeichnet, zog jetzt Nebel, Zwielicht und sogar Dunkelheit in die Bilder ein. Das, was sich plötzlich im Geschmack änderte war durchaus komplex und hatte sehr viel mit der Emanzipation der nordischen Sagen zu tun. Beginnend mit der schottischen Ossian-Sage, der Wiederentdeckung von Artus-Sage und Nibelungen-Lied im frühen 19. Jahrhundert findet eine

Zitat:

Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Köln 1998. Bd. 1, S. 186

Identifikation mit dem Norden und somit mit der eigenen Herkunft statt.

„Der Norden zieht in die Landschaftsmalerei ein und bietet sich der Romantik als eine Weltgegend an, in der sie jetzt einzieht, von der sie Besitz ergreift. [...] Beide, der Nebel wie auch der Mondschein, sind die hauptsächlichen Bindemittel der romantischen Landschaft, der Nebel auch tagsüber, er dämpft den Tag. Beide mildern die Eigenwertigkeit der Lokalfarben ab und sorgen für ein farbiges Unisono, einen einheitlichen mittleren Farbklang, der sich wie ein zarter Schleier über das Bild legt und so jene ›schwebende‹ Stimmung hervorruft, die die Gedanken schweifen läßt und zum Träumen veranlaßt.“ (ROTERS 1998: 186)

Viele Gemälde aus dem Schaffen Caspar David Friedrichs verdeutlichen das.

Friedrich, Caspar David (*1774 †1840): Der Mönch am Meer. 1808-10; Öl/Lw., 110 x 171,5 cm; Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=965511&viewType=detailView> (Aufgerufen am 9.6.2021)

Friedrich, Caspar David (*1774 †1840): Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. 1819/20; Öl/Lw., 33 x 44,5 cm; Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/241946> (Aufgerufen am 9.6.2021)

Allen voran die berühmten und für die Auffassung der Romantik ikonographischen Gemälde „Der Mönch am Meer“

oder „Abtei im Eichenwald“



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Caspar David Friedrich, Abtei im Eichenwald, Ident. Nr.: NG 8/85
© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Andres Kilger



Friedrich, Caspar David (*1774 †1840): Abtei im Eichenwald. 1809-10; Öl/Lw., 110,4 x 171 cm; Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=968249&viewType=detailView> (aufgerufen am 9.6.2021)

Zitat:

Börsch-Supan, Helmut: Natur als Sprache. In: Vitali, Christoph (Hg.): Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990. Haus der Kunst München. Stuttgart 1995. S. 461-462. S. 462

Man könnte genauso gut Gemälde von Carl Gustav Carus, Heinrich Preller, Johan Christian Dahl und anderer Meister des frühen 19. Jahrhunderts anführen. Sie alle verschreiben sich der „schwebenden Stimmung“. Darin liegt auch ein politischer Protest, das sollte man nicht vergessen. Es ist ein sublimes Aufbegehren: Friedrichs Männer, die den Mond betrachten, tragen die verbotene Tracht und der Maler ergreift damit Partei für die Einheit Deutschlands und „natürlich“ gegen die Franzosen.

“Die Natur wurde somit als Geheimsprache der Widersacher Napoleons angesehen. Religiöses mischte sich mit Patriotischem. Auf diese Weise warb die Kunst für eine Erneuerung Deutschlands.“

Der Bruch mit der klassizistischen Tradition, die als französisch dominiert erlebt wurde, erfolgte aus künstlerischer Intuition. „Indem er fast alles, was das Wesen des Bildes ausmacht, der

Zitat:

Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Köln 1998. Bd. 1, S. 187

Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Köln 1998. Bd. 1, S. 191

Abbildung

Philip James de Loutherbourg (1740-1812): An Avalanche in the Alps, 1803, Öl/Lw., 109,9 x 160,0 cm, London, Tate Gallery

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/de-loutherbourg-an-avalanche-in-the-alps-t00772>

klassizistischen Auffassung widersprechend behandelt, führt der Einschlag des Nordens zu einem dem Klassizismus entgegengesetzten Landschaftsentwurf.“

Das klassizistische Landschaftsbild ist gekennzeichnet durch die Begriffe Tag, Sonne, blauer Himmel, Klarheit, Heterochromie, Gegliedertheit, Nähe, Eingrenzung, Domestizierung, Maß, Regel, Beruhigung, Idylle, kultivierte Vegetation, Staffagelandschaft, Tradition und Süden.

Für das neue Landschaftsbild der Romantik stehen die Stichworte: Nacht, Mond, Nebel, Homochromie, Entgliederung, Entgrenzung, Weite, Aufgewühltheit, dramatische Natur, Vegetationslosigkeit, Verkarstung, Öde, Unmaß, Landschaft an sich, Traditionslosigkeit, Norden. (ROTTERS 1998: 191)

Hier nur am Rande sei erwähnt, dass in der Malerei dieser Epoche zusätzlich der Lust am Schaurig-Schönen (dem Erhabenen, Sublimen) Ausdruck verliehen wurde. Z. B. dem „Lawinenabgang in den Alpen“, wie von Philippe de Loutherbourg

oder in Schiffbruchszenen, wie z. B. von Johan Christian Dahl. Man betrachtete die Gemälde mit gewissen Erschrecken und dem sich nach und nach einstellenden Gefühl der Geborgenheit, der abgebildeten Gefahr nicht tatsächlich ausgesetzt gewesen zu sein.



Abbildung: Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857): Oprørt Hav (etwa: „aufgewühlte See“), 1846, Öl/Lw., 35 x 44,8 cm, Bergen, KODE Art museums and composer homes, Foto: H. Spanier

5. Romantik in den USA: grandiose Landschaft – keine Burgen und Schlösser

Stichworte zu Abschnitt 5

Epoche: Romantik – etwas verzögert zur europäischen Romantik- 1810-1870

Kompensat zur fehlenden Geschichte: Amerika ohne Burgen und Schlösser

Großer Einfluss der Düsseldorfer Kunstakademie. Um 1850 mehr als 100 amerikanische Künstler zum Studium in Düsseldorf

Rückwirkung auf Europa

Weitere Wirkung: Cinemascope und **WildWestFilme**.

Turners Theorie der „**Frontier**“

Die Malerei der Romantik in den USA hat zahlreiche Berührungspunkte zu der in Europa und insbesondere zu der in Deutschland. Herauszuheben sind zwei Umstände. Mit Charles Wimar aus Siegburg, Albert Bierstadt aus Solingen und Heinrich Vianden aus Bonn-Poppelsdorf sind drei deutsche Maler in den USA tätig und berühmt geworden. Charles Wimar als „Indianermaler“ mit Schwerpunkt in St. Louis, Albert Bierstadt als Mitwirkender in der Hudson River School und Begründer der Rocky Mountains School und Heinrich Vianden als lehrender Maler in Milwaukee.

Quelle:

Spanier, Heinrich: Düsseldorf goes West! Zur gegenseitigen kulturellen Durchdringung der Landschaftswahrnehmung in Deutschland und den USA im 19. Jahrhundert. In: Frohn, Hans-Werner; Küster, Hansjörg; Scheuren, Elmar (Hg.): „Jenseits der scheinbaren Gewissheiten“. Schriftenreihe Mensch-Kultur-Natur, Bd. 2. Essen 2016. S. 39-60

Zum anderen studierten zwischen 1840 und 1870 neben Wimar und Bierstadt insgesamt 112 Amerikaner (tw. deutscher Abstammung) an der Kunstakademie in Düsseldorf. (Spanier 2016:48) Diese Gruppe stellte von allen ausländischen Studierenden die größte Gruppe dar. Düsseldorf hatte einen guten Klang, denn der emigrierte Emanuel Leutze schuf DAS ikonografische Gemälde der USA, nämlich „Washington überquert den Delaware“. Dieses in seinem Format von fast 25 m² (378,5 x 647,7 cm!!) gewaltige Bild wurde zur Ikone des US-amerikanischen Selbstbewusstseins.



Abbildung: Leutze, Emanuel (*1816 †1868): Washington überquert den Delaware (Washington crossing the Delaware), 1851, Öl/Lw., 378,5 x 647,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11417?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Leutze&offset=0&rpp=20&pos=1> (Aufgerufen am 9.6.2021) Courtesy The Metropolitan Museum of Art, NYC

Viele amerikanische Maler kamen nach Düsseldorf zur Aus- aber auch zur Fortbildung. (Auf obigen Gemälde saß der gerade in Düsseldorf eingetroffene Neu-Student Worthington Whittredge Modell als General Washington und als Steuermann) Die Landschaftsklasse unter Lessing war berühmt und begehrt. In die Staaten zurückgekehrt schufen diese Künstler mit akribischer Genauigkeit Bilder, welche die Naturschönheiten des amerikanischen Kontinents präsentierten. Die junge, aus Einwanderern aus ganz Europa bestehende (weiße) Bevölkerung hatte für ihr Selbstbewusstsein weder Goethe noch Dante oder Shakespeare, weder Bach, Mozart oder Vivaldi noch irgendwelche Burgen, Schlösser oder Kathedralen vorzuweisen. Sie verfügte aber über Naturschönheiten von außergewöhnlicher Qualität. Die Künstler trugen das ihre dazu bei, in der zusammen geschmolzenen Bevölkerung Stolz für das von ihnen besiedelte Land zu entwickeln, den Mythos Amerika.

Bierstadt, Albert (*1830 †1902),
Emigrants Crossing the Plains, 1867,
Öl/Lw., 107 x 259 cm, Oklahoma City,
National Cowboy & Western Heritage
Museum.

<https://nationalcowboymuseum.org/collections-2/object/emigrants-crossing-the-plains/> (aufgerufen am 10.6.2021)

Museumsvideo: <https://www.youtube.com/watch?v=sw53Mlg3H6k&t=5s> (aufgerufen am 10.6.2021)

Quelle:

Turner, Frederick Jackson (1920): The
Frontier in American History. New
York 1920.

Es entstand eine große Anzahl von Gemälden, welche die Besiedlung des Westens heroisieren. Das Leben an der Grenze zur Zivilisation wurde für die weiße US-amerikanische Bevölkerung konstitutiv. (z.B. Bierstadt: Emigrants Crossing the Plains).

Auf den US-amerikanischen Historiker Frederick Jackson Turner geht die klassische akademische Darstellung dieses Mythos zurück. Er beschreibt den Prozess, wie die Oststaatler und europäische Immigranten auf ihrem Weg in das „wilde, unbesiedelte“ Land (Frontier) ihre eigenen Energien als Naturvolk wiederentdecken, Einrichtungen direkter Demokratie erfinden (Kommunitarismus) und sich dabei wieder die Leidenschaftlichkeit, Unabhängigkeit und Kreativität erfüllen, die die Quelle US-amerikanischer Demokratie und Nationalität darstellte. So betrachtet wurde das wilde Land zum Ort nationaler Erneuerung, zum Ort, um zu erleben, was es bedeutet, Amerikaner zu sein.

Jene, die das Frontier-Leben an der Grenze zum Wilden Westen priesen, haben schon immer rückwärts geblickt und dabei eine dem Untergang bestimmte ältere, einfachere, vermeintlich wahrhaftigere Welt beklagt. Insofern findet sich im amerikanischen Frontier-Mythos eine dem Grunde nach starke Ähnlichkeit zu den Motiven der deutschen Romantik, die vom beginnenden 19. Jahrhundert an auf die vergangene Welt der mittelalterlichen Gotik sehnsuchtsvoll zurückblickte und sich beispielsweise daran machte, den Kölner Dom zu vollenden und das rheinische Nibelungenland zurück zu gewinnen – zumindest stellvertretend in der für die Romantik typischen und deutlichen Abneigung alles Französischen. So wie auch die deutsche Romantik den Schutz der Landschaft parallel forcierte – der Drachenfels wurde 1836 durch Polizeiverordnung geschützt um den Abbau der für den Weiterbau des Kölner Domes benötigten Trachyte zu unterbinden – so hatte auch der amerikanische Frontier-Mythos seine herausragende Bindung an Landschaft, nämlich in der Ausprägung von Wildnis.

Die Frontier-Welt ist auf „freies“ Land angewiesen – eben auf Wildnis; dabei ist die „Freiheit“ des Landes doppeldeutig: zum einen ist das Land – aus der Sicht der weißen Einwanderer (!) – „frei“ zur Inbesitznahme und andererseits ist das Land „befreiend“ im metaphorischen Sinne. Folglich lag in dem Mythos des Dahinschwindens von Frontier die Saat des Wildnisschutzes in den Vereinigten Staaten; denn wenn wildes Land für die Bildung der Nation so entscheidend gewesen war, dann musste man natürlich ihre letzten Reste als Denkmäler der amerikanischen Vergangenheit bewahren – und als Voraussetzung zum Schutz der Zukunft der Nation. Es ist kein

Quelle:

Cronon, William (1996): The Trouble with Wilderness or, Getting Back to the Wrong Nature. In: William Cronon (Hg.): Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature. New York, London, S. 69-90.

Zufall, dass die Bestrebung, Nationalparks und Wildnisgebiete unter Schutz zu stellen, genau zu dem Zeitpunkt in Fahrt kam, als das Klagen über das Vergehen der Frontier-Zeit seinen Höhepunkt erreichte. Im wirklichen Kern bedeutete Wildnis zu schützen, den heiligsten Mythos der Entstehung der amerikanischen Nation zu schützen. (Vgl. Cronon 1996)

Bierstadt, Albert (*1830 †1902), The Great Trees, Mariposa Grove, 1876, Öl/Lw., 300,1 x 150,5 cm Hirschl and Adler Galleries.

<https://www.albertbierstadt.org/The-Great-Trees-Mariposa-Grove-California.html> (Aufgerufen am 10.6.2021) alternativ:

<https://www.wikiart.org/en/albert-bierstadt/the-great-trees-mariposa-grove-california-1876> (Aufgerufen am 10.6.2021) public domain

Bierstadt, Albert (*1830 †1902), Sunset in the Yosemite Valley, 1868, Öl/Lw., 92,1 x 132,7 cm, The Haggin Museum Stockton California

<https://hagginmuseum.org/collections/bierstadt-albert/sunset-in-the-yosemite-valley/> (Aufgerufen am 10.6.2021)

Bierstadt, Albert (*1830 †1902), Merced River, Yosemite Valley, 1866, Öl/Lw., 91,4 x 127 cm. Metropolitan Museum of Arts, New York.

<https://images.metmuseum.org/CRDImages/ad/original/DT2961.jpg> (Aufgerufen am 10.6.2021) public domain

Albert Bierstadt (*1830 †1902), The Rocky Mountains, Lander's Peak, 1893, Öl/Lw., 186,7 x 306,7 cm,

<https://images.metmuseum.org/CRDImages/ad/original/DT82.jpg> (Aufgerufen am 10.6.2021) public domain

Mit fast schon an Perfektion grenzender Genauigkeit schufen sie den kaufkräftigen Bewohnern der Ostküste Darstellungen der überwältigenden Natur: Mammutbäume, Schluchten und Wasserfälle, (siehe Bierstadt: „Mariposa Trees“, oder „Merced River“, „Storm in the Rocky Mountains“) alles das wurde von den wohlhabenden Bewohnern im Osten des Landes begeistert aufgenommen. Teilweise wurden die Maler, wie z. B. Thomas Moran, von Eisenbahngesellschaften engagiert, Bilder zu erzeugen, welche den Eisenbahntourismus in den Westen ankurbeln sollten.

Quelle:

Mauch, Christof (2008): Die 101 wichtigsten Fragen. Amerikanische Geschichte. München.

Die Idee für den Yellowstone National Park stammte übrigens aus dem Büro von Jay Cooke, dem Finanzier der Northern Pacific Railway. (Mauch 2008: 39)



Abbildung: Moran, Thomas (*1837 †1927): Grand Canyon of the Yellowstone, 1872, Öl/Lw., 427,8 x 245,1 cm, Washington D.C., Smithsonian American Art Museum. <https://americanart.si.edu/artwork/grand-canyon-yellowstone-17831> (Aufgerufen am 10.6.2021). Creative commons

Zitat:

Stochlic, Nina: The Artist Goes West.
In: National Geographic. Vol 229 No.
5, May 2016, S. 29

Stochlic, Nina: We have a Painter to
thank for Yellowstone.

<https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/explore-thomas-moran-yellowstone-paintings> (aufgerufen am 12-6.2021).

In seiner Ausgabe vom Mai 2016 würdigt National Geographic die Verdienste von Thomas Moran. Die Autorin Nina Stochlic (2016) fügt ihrem im Übrigen mit der gedruckten Ausgabe wortgleichen Internetbeitrag die Überschrift „We Have a Painter to Thank for Yellowstone“ und die zweite Überschrift „Before artist Thomas Moran set foot in the park, it was seen as a hellish place. After, it was marketed as a wonderland.“ hinzu.

Das beschreibt in kürzester Form die Leistung der nordamerikanischen Landschaftsmaler. 1871 begab sich Thomas Moran zusammen mit dem Fotografen William Henry Jackson nach Yellowstone und bereits im März 1872 wurde dieses Gebiet der erste Nationalpark der Vereinigten Staaten. Der bereits erwähnte Albert Bierstadt malte sehr viele Bilder aus dem Gebiet des fast gleichaltrigen Nationalparks Yosemite Valley. Viele dieser Gemälde fallen durch ihr großes Format auf, so, als wollte man das Cinemascope vorwegnehmen. In der Tat eignen sich viele der dargestellten Landschaften sehr wohl als landschaftliche Filmkulisse.

Nicht zuletzt durch den Einfluss der Düsseldorfer Kunstakademie und den akademischen Austausch mit amerikanischen und deutschen Kollegen wird eine an europäischer Romantik geschulte amerikanische Landschaftsmalerei ermöglicht. Diese enthält im Gegensatz zur Romantik deutscher Prägung ein Sendungsbewusstsein, das darauf gerichtet ist, die Großartigkeit des Landes unter Beweis zu stellen und dadurch auch selbst dann Geschichten über die abenteuerreiche und (insbesondere aus europäischer und heutiger Sicht nicht immer) heldenhafte Besiedlung des Kontinents zu erzählen, wenn gar kein Personal abgebildet wurde.

Quelle:

Novak, Barbara (1980): Nature and
Culture. American Landscape and
Painting 1825-1875. London.

Es war weitverbreitete Ansicht, dass Amerikas landschaftliche Reichtümer Ausdruck der Segnungen Gottes für ein erwähltes Volk seien. (Novak 1980: 16) Die deutsche Romantik hingegen lud sich in letzter Konsequenz aus der Ablehnung des Französischen und des mit Frankreich assoziierten Fortschritts der Aufklärung auf.

In Kombination mit der oben dargelegten Frontier-These werden diese Landschaftsgemälde zu dem Ereignis in der amerikanischen Geschichte, das gleichberechtigt die große Erzählung von „Freiheit und Abenteuer“ erzählt. Die Wildwest-Filme oder Reklame für bestimmte Zigarettenmarken, die an diese Bildsprache anknüpfen, prägen bis heute die Vorstellung von großartiger Landschaft. Malerei ist darin auch Urheber dieses Verständnisses.

6. Landschaft und Technik in Bild und Wirklichkeit

Stichworte zu Abschnitt 6

Epoche: spätes 19. Jahrhundert

Auseinandersetzung mit **Eisenbahntechnik** (George Innes, Jasper Cropsey, Paul Cézanne)

Erster **Naturschutzkonflikt** um den Rhein bei Laufenburg – Energie und Wasserbaumaßnahmen

Hans Thoma Gemälde romantisch – gleichzeitig entsteht erstes impressionistisches Gemälde von Monet und stilistisch in die Moderne weisendes Gemälde von Cézanne

„**Ausgleichsmaßnahme**“: Herstellung eines Gemäldes vom vorherigen Zustand

1870 malte der zu seiner Zeit populäre und bekannte Maler Hans Thoma (1839-1924) seine berühmte Ansicht des „Rheins bei Laufenburg“. Wir sehen vom gegenüberliegenden (deutschen) Ufer mit zwei jungen Männern (Rückenfiguren) auf die mittelalterliche Stadt (Schweiz). Am Ufer, unterhalb der Rückenfiguren, sind Eisenbahngleise zu erkennen. Das Bild entstand mit seiner unverhohlenen Sympathie für das Mittelalter zur gleichen Zeit wie die ersten impressionistischen Gemälde in Frankreich (Monets „Impression“ von 1874). Paul Cézanne malte im gleichen Jahr sein Gemälde „Der Bahndurchstich“ (La Tranchée) und begann damit seinen Weg an die Spitze der Moderne.



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz

Hans Thoma, Der Rhein bei Laufenburg, Ident. Nr.: AI 1100.
© Foto: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografin: Andres Kilger



Abbildung: Hans Thoma (*1839 †1924), Der Rhein bei Laufenburg; 1870, Öl/Lw., 56 x 46 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=964789&viewType=detailView>
(Aufgerufen am 30.6.2021).

Thomas Gemälde brach mit dem Realismus der Landschaftsmalerei und knüpfte an die Tradition der Romantik mit ihrer Verherrlichung deutscher Vergangenheit an. Diese durch Thomas Gemälde bekannten Stromschnellen sollten zu Beginn des 20. Jahrhunderts energetisch genutzt werden. Dagegen richtete sich der Protest vieler Menschen, die sich insbesondere im neugegründeten Bund Heimatschutz organisiert hatten: Selbst die Protestnoten Prominenter, wie Max Weber oder Friedrich Naumann blieben erfolglos.

Aber als „Ausgleichsmaßnahme“ erhielt der Maler Gustav Schönleber (1851-1917) vom badischen Herrscherhaus den Auftrag, den ursprünglichen Zustand im Bild zu verewigen. "Vielleicht würde einige Beruhigung eintreten, wenn es möglich wäre, die landschaftliche Schönheit von Laufenburg und des Laufen wenigstens durch ein künstlerisch ausgeführtes Bild für die Zukunft zu erhalten". Damit würde „einer gerade in Künstlerkreisen weitverbreiteten Stimmung [...] wenigstens einigermaßen Rechnung" getragen. Mit diesem Vorschlag trat das Badische Innenministerium nach dem endgültigen Baubeschluss an die Investoren heran.



Abbildung: Gustav

Schönleber (*1851 †1917), Blick auf Laufenburg am Rhein mit den Stromschnellen, 1908, Öl/Lw., 159 x 215 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Gustav-Sch%C3%B6nleber/Blick-auf-Laufenburg-am-Rhein-mit-den-Stromschnellen/2F1EC771472C0844BB890B8151E60BCD/#> (aufgerufen am 30.6.2021)

Damit wird eine der ersten Niederlagen des Naturschutzes in Deutschland markiert – man ist versucht zu sagen, die traumatische Niederlage. Sie ist auch im Kontext einer mittelalterlichen bzw. durch die Romantik verklärten Sicht auf das Mittelalter zu deuten.

Neben der Faszination, welche die Stromschnellen auf den Betrachter unmittelbar ausüben, wird der Eindruck der Wildnis durch den Kontrast zur wehrhaften, trutzigen Siedlung noch gesteigert. Es handelt sich hingegen nicht um irgendeine Stadt, sondern um eine seit dem Mittelalter sich dem Strom widersetzen Ortschaft. Das ruft Hochachtung hervor und erhebt die landschaftliche Szenerie zum spätromantischen Sinnbild.

Quelle:

Küster, Hansjörg: Schöne Aussichten: Kleine Geschichte der Landschaft. München 2009

In diesem berühmten Gemälde sind alle drei Komponenten, die Landschaft definieren und die KÜSTER (2009, 2012) herausgearbeitet hatte, in aller Deutlichkeit zu sehen. Landschaft wird im Gegensatz zur bislang herrschenden Auffassung eben nicht allein durch die natürlichen

Küster, Hansjörg: Die Entdeckung der Landschaft – Einführung in eine neue Wissenschaft. München, 2012

Gegebenheiten und die Nutzung(en), sondern ganz entscheidend auch durch Metaphern definiert. Metaphern, Bedeutungen, die von den dort lebenden Menschen oder von den Betrachtern von außen in das Landschaftsbild hineingelegt werden. Im Fall von Thomas Gemälde – aber auch des als Ersatzmaßnahme gemalten Bildes von Schönleber – dominierten mittelalterlich-romantische Bedeutungen. Sie waren zum Zeitpunkt ihrer Entstehung schon anachronistisch, denn der wissenschaftlich-technische und der industrielle Fortschritt waren in deutschen Landen nicht mehr aufzuhalten. Die Affinitäten von Naturschützern zu Friedrichs Landschaftsauffassung sind bemerkenswert auffällig. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Bildmacht der Werke Friedrichs und die darin enthaltene Sehnsucht dabei nicht ohne Einfluss waren und sind, die vorindustrielle Zeit zum Referenzzustand für den Naturschutz zu erheben.

Es ist nicht systematisch untersucht, für den Autor aber naheliegend, dass die Heimat- und Naturschützer der ersten Stunden sich nach Landschaften wie denen auf Friedrichs Gemälden sehnten. Insbesondere in Zeiten großer Umbrüche und weitreichender Verunsicherung ist der Blick zurück auf das Vertraute, das, was man seit Kindertagen kannte, besonders beruhigend. Es gibt Halt und man kann zumindest seinen Träumen nach der guten alten Zeit freien Lauf lassen. Diesem Gefühl entsprach und entspricht Caspar David Friedrich. Die Rezeption von Friedrichs Werken weist bemerkenswerte Parallelen mit Daten des Umwelt- und Naturschutzes und weitverbreiteter Unsicherheit in der Bevölkerung auf. Nach Jahren des Vergessens wird Friedrich 67 Jahre nach seinem Tod 1906 in der großen „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1775-1875“ wiederentdeckt und gefeiert. Die von Hugo v. Tschudi kuratierte Ausstellung fällt in die Institutionalisierungsphase des Naturschutzes. Der Bund für Vogelschutz und der Deutsche Bund für Heimatschutz waren kurz zuvor gegründet worden und im Jahr 1906 erfolgte die Bildung der preußischen Staatlichen Stelle für Naturdenkmalpflege in Danzig. Zur Zeit des ersten Ölschocks um 1974 organisiert Werner Hofmann in der Hamburger Kunsthalle eine überaus erfolgreiche Friedrich-Werkschau aus Anlass seines 200. Geburtstages. Schließlich fällt die große Klimadebatte, welche 2006/2007 die politische Diskussion dominiert, mit der bisher erfolgreichsten Friedrich-Ausstellung im Museum Folkwang in Essen und in der Hamburger Kunsthalle zusammen. Stets erlebt Caspar David Friedrich in Epochen der (politischen) Verunsicherung eine besonders populäre Aufmerksamkeit. Verunsicherung und Friedrichs (heutzutage so erlebte) Idyllen scheinen sich aufeinander zu beziehen. Der biedermeierliche Rückzugsreflex ist jeweils auch zu spüren und unterschwellig

vorhanden. Der Rückzug vieler Intellektueller auf das Land bzw. in die Peripherie der Agglomerationen entspricht der Villaggiatura der Renaissance und wirkt ebenso als ein Sehnsuchtsreflex.

Es wird die These gewagt, dass auch im heutigen Naturschutz Friedrichs Werke wirken und der Sehnsucht Gestalt geben. Und es wird unterstellt, dass zumindest Teile eines Fortschrittsskeptizismus bzw. einer Modernitätsverweigerung auf die dargestellten Zusammenhänge zurückgeführt werden können.

In der amerikanischen Malerei erscheinen die Eisenbahnen wie selbstverständlich auf den Gemälden. Das mag einer gewissen Technikaffinität zu verdanken sein. Mehr aber noch dem Einfluss, den die Eisenbahngesellschaften als Auftraggeber für die Gemälde hatten.

Ein Gemälde von George Inness mag das illustrieren. (Auf ein zweites von Jasper Cropsey im Kunstmuseum von Toledo (OH) wird mit dem nebenstehenden Link verwiesen.)

Jasper Cropsey (*1823 †1900),
Starucca Viaduct, Pennsylvania, 1865,
Öl/Lw., 56,8 x 92,4 cm. The Toledo
Museum of Art, Toledo (OH)

<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/55250/starrucca-viaduct-pennsylvania?ctx=2ec54b2a-0c85-4c62-ad38-cb5be4e39564&idx=0> (aufgerufen 30.6.2021)



Abbildung: George Inness (*1825 †1894), The Lackawanna Valley, c. 1856, Öl/Lw., 86 x 127,5 cm, Washington, National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.30776.html> public domain. (Aufgerufen am 30.6.2021)

Inness Gemälde illustriert den Beginn des amerikanischen Industriezeitalters. Er stellt die Errungenschaften der Delaware, Lackawanna und Western Railroad dar und bildet den Ort Scranton, Pennsylvania, relativ genau ab. Die perspektivische Überdimensionierung des Ringlokschuppens ist wohl dem Wunsch des Auftraggebers geschuldet. Bemerkenswert sind die

zahlreichen Baumstümpfe im Vordergrund. Damit wird das Gemälde nicht nur die vom Auftraggeber beabsichtigte Lobpreisung des technischen Fortschritts, sondern gleichzeitig eine Klage über die verschwundene „Wildnis“. Die war doch konstituierendes Symbol für die Größe der Nation. Ganz anders sieht Paul Cézanne die moderne Technik. Sein Werk „Der Bahndurchstich“ (La Tranchee) aus dem Jahr 1870 (dem gleichen Jahr wie das Laufenburg-Gemälde des gleichaltrigen Hans Thoma) ist eine Bildkomposition. Die Bildelemente (Haus, Berg, Kirche, Bahn) sind tatsächlich aus der Perspektive nicht gleichzeitig sichtbar. Cézanne verbindet damit eine spezielle der Symbolik. Sein Elternhaus auf der linken Seite erscheint, als ob es ein Gesicht hätte. Damit wird eine Interpretation angestoßen, die den Bahndurchstich als Trennung des Hauses der Menschen von dem Haus der Gottheit (Gebirge) auffasst. Die Pinakothek in München neigt einer solchen Interpretation zu.



Abbildung: Paul Cézanne (*1839 †1906), Der Bahndurchstich, 1869/70, Öl/Lw., 80 x 128 cm, München, Neue Pinakothek. <http://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/k2xnB1NxPd> Creative Commons Lizenz (aufgerufen am 30.6.2021)

Zitat:

Schmitt, Evmarie: Cézanne in der Provence. München, London, New York 2001. S. 38f

Eine andere Lesart deutet die nüchterne, emotionslose Darstellung, die auf Perspektive verzichtet und stattdessen Schichten übereinanderlegt, als Distanzierung zur modernen Technik. Evmarie Schmitt sieht darin eine klaffende Wunde und erinnert daran, dass Cézanne sich auch öffentlich mehrfach gegen industriell bedingte oder durch technischen Fortschritt ausgelöste Veränderungen ausgesprochen habe. Der beständige Berg wird bewusst dem unbeständigen Werken der Menschen gegenübergestellt. Schmitt kommt zu dem Ergebnis: „Der Bahndurchstich ist aber keine idyllische Beschwörung dieser

Harmonie, sondern eine schonungslose Darstellung der Naturentfremdung:“

7. Der Betrachter erzeugt die Landschaft im Bild: Paul Cézanne

Stichworte zu Abschnitt 7

Epoche: Moderne (1870 – 1906)

- Paul Cézanne (1839 – 1906): Wegbereiter der Moderne
- Über 60 Mal das gleiche Motive gemalt – die Montagne Sainte Victoire bei Aix-en – Provence – plus unzählige Zeichnungen und Aquarelle
- Malen = réaliser la nature = **Transformation des Gesehenen in Farbe** = Übertragung der „Sehdaten“ in sensation colorantes
- Der Maler setzt **Farben in Kontexte**. Jeder Farbleck, jeder Pinselstrich („tache colorante“) steht mit jedem anderen Farbleck in intensiver Beziehung
- Akt des Vergessens – Gegenteil der metaphorischen Aufladung unserer Landschaftssicht
- Ganz anderes Landschaftsverständnis: Das **Motiv entsteht erst im Auge des Betrachters**. Der Mensch ist Teil der Landschaft. Sein Betrachten erzeugt sie quasi erst – die Landschaft wird „angesichtig“
- Das **Motiv ist Ergebnis, nicht Ausgangspunkt** der Malerei. Die Idee des Landschaftsbildes verändert sich durch Cézanne ganz erheblich, nämlich dass die Natur nichts ist, was schon vorliegt, sondern etwas, dass sich bildet, das „wird“, wenn es Dasein beansprucht. (Boehm 1988)

Der Maler der Moderne ist Paul Cézanne (*1839 †1906). Er gilt als ihr Wegbereiter, insbesondere auch des Kubismus. Er ist aber auch ein herausragender Landschaftsmaler gewesen. Seine Landschaftsgemälde aus der Provence haben eine besondere Bedeutung, weil sich die im hier abzuhandelnden Thema gestellte Frage ganz neu beantworten lässt. Cézanne hat seinen Hausberg, das Gebirgsmassiv der Montagne de Sainte Victoire, in sechzig Gemälden, Aquarellen und unzähligen Zeichnungen verewigt. Er gibt damit ein Beispiel für eine moderne Landschaftsauffassung, die im Gegensatz zur aufgeladenen romantischen steht. Seine Abstraktion führt zu neuen Einsichten und Wahrnehmungen und ist doch – selbst über 100 Jahre später – durchaus der Realität verhaftet.

Seine Maltechnik besteht – kurz gesagt – darin, Farbflächen miteinander in Beziehung zu setzen. Der Effekt dieser langwierigen Auseinandersetzung ist der, dass die Gemälde lebendig werden. Das Motiv ist nicht Voraussetzung des Malprozesses, sondern sein Ergebnis. „Der sachliche, gleichsam »empirische« Blick auf die Natur ließ ihn entdecken, daß deren Physiognomie nur scheinbar altbekannt ist, bei genauerem Hinsehen aber chaotisch, undurchschaubar, rätselhaft. Sie ist kein ursprünglicher und zeitloser Sachverhalt, sondern Prozessen unterworfen, die eine historische Prägung besitzen. Der Künstler erforscht die Natur, sie wird zu einem Explikat

Zitat:

Boehm, Gottfried : Paul Cézanne
Montagne Sainte Victoire.
Frankfurt/M 1988. S. 17f

Quelle :

Boehm, Gottfried : Paul Cézanne
Montagne Sainte Victoire.
Frankfurt/M 1988. S. 54f

menschlichen Tuns, ohne doch darin zum bloßen Rohstoff zu verkommen. [...] Cézannes Natur behält ihre Geheimnisse auch dann, wenn sich ihr Gesicht erst in der künstlerischen Arbeit herausbildet.“ (Boehm 1988:17f).

Cézanne bezeichnete seine Malweise als „réaliser la nature“. In diesem Wort ist beides enthalten: das Sehen und die Angesichtigkeit der Natur. (Boehm 1988: 54) Und wie Petrarca fordert Cézanne von sich auch das „denkende Schauen“. Form wird mit Gehalt und Bildbau mit seiner Wirkung eine Einheit – und damit führt es zum Sehen der Landschaft. Das Sehen war für Cézanne auch ein Akt des Vergessens. Gerade den Dingen nicht Bedeutungen zu geben, war sein Ziel. Nur malen, was er wirklich sah, und das waren die Farben. Keine Bäume, Häuser, Gestalten, nur Farben, Farbreflexe und Farbbeziehungen. Dieser „Akt des Vergessens“ ist gewissermaßen das Gegenteil der metaphorischen Aufladung unserer Landschaftssicht. Man stelle sich vor, sich nur allein auf die Farben zu verlassen, die man sieht, ohne das Gesehene mit Begriffen wie Baum, Berg, Blume, Wasser, Wolke, Wald zu assoziieren.

Und diese Herangehensweise entledigte ihm jede Voreingenommenheit, befreite ihn in der Wahrnehmung des Geschauten, das sich im Wechselspiel mit dem Maler erst im Nachhinein zum Motiv aufbaute. Im Gegensatz zu den Romantikern, wie z. B. Caspar David Friedrich, verzichtet Cézanne auf Bedeutungszuweisungen. Das macht ihn so modern und sogar vorbildlich. Die Aufladung der Bilder mit bildfremden Inhalten, entweder durch sakrale Symbole, nationalistische Bestrebungen oder durch die Abkehr von der als sündig erlebten Welt, alles das ist „Un-geschautes“. Cézanne befreit sich und die Betrachter davon.

Diese Technik, die Cézanne entwickelte und für die er eben nicht viele Motive benötigte, sondern nur dieses eine Bergmotiv, erneuerte ihm und den Betrachtern den Zugang zur Welt. Insofern sind Cézannes Bilder im wirklichen Sinne abstrakte Bilder. Der Maler setzt Farben in Kontexte. Jeder Farbfleck, jeder Pinselstrich („tache colorante“) steht mit jedem anderen Farbfleck in intensiver Beziehung. Aus diesen Beziehungen entwickelt sich erst im Nachhinein das Motiv. „Das Motiv ist [...] Ergebnis, nicht Ausgangspunkt der Malerei. Die Idee des Landschaftsbildes verändert sich durch Cézanne ganz erheblich [, nämlich] dass die Natur nichts ist, was schon vorliegt, sondern etwas, das sich bildet, das ‚wird‘, wenn es Dasein beansprucht.“

Natur und Landschaft entstehen erst durch uns, sie erhalten ihre Gegenwärtigkeit erst und nur durch den kulturellen Prozess. Die Künstler, sei es der Dichter Petrarca, sei es der geniale Claude Lorrain, sei es Paul Cézanne: Sie alle tragen dazu bei, den Daseinsanspruch der Natur zu realisieren. Jeder auf seine Weise.

Zitat :

Boehm, Gottfried : Paul Cézanne
Montagne Sainte Victoire.
Frankfurt/M 1988. S. 101

Quelle :

Boehm, Gottfried : Paul Cézanne
Montagne Sainte Victoire.
Frankfurt/M 1988. S. 18

Verweise: (alle aufgerufen am 1.7.2021)

Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1892-1895, Öl/Lw., 73 x 92 cm, Philadelphia, The Barnes Foundation, [https://collection.barnesfoundation.org/objects/4672/Mont-Sainte-Victoire-\(La-Montagne-Sainte-Victoire\)/](https://collection.barnesfoundation.org/objects/4672/Mont-Sainte-Victoire-(La-Montagne-Sainte-Victoire)/) (gemeinfrei) –

-, Monte Sainte-Victoire, c. 1904, Öl/Lw., 72,2 x 92,4 cm, Cleveland (OH), The Cleveland Museum of Art <https://www.clevelandart.org/art/1958.21#> - gemeinfrei

-, Mont Sainte-Victoire, 1902-1906, Öl/Lw., 64,8 x 81,3 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, <https://www.philamuseum.org/collection/object/71967>

-, Mont-Sainte-Victoire, 1902-1906, Aquarell und Bleistift auf Papier, 42,5 x 54,2 cm, New York, Museum of modern Arts (MoMA), <https://www.moma.org/collection/works/34092>

-, Mont Sainte-Victoire, c. 1904-06, Öl/Lw., 83,8 x 65,1 cm, Princeton University Art Museum, <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/25222>

-. Montagne Sainte Victoire, 1890-1895, Öl/Lw., 55 x 65,4 cm, Edinburgh, National Galleries Scotland, <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4743/montagne-sainte-victoire>

Auf diese Art und Weise wird Landschaft zu einem „Explikat menschlichen Tuns“.

Mit zwei Beispielen soll die Kunst und Malweise Paul Cézannes verdeutlicht werden. Es handelt sich um das im Kunstmuseum Basel aufbewahrte Werk und jenes aus dem Metropolitan Museum of Art in New York. Im nebenstehenden Block werden Hinweise auf weitere Gemälde des Mont St. Victoire gegeben, die anzusehen, das hier Ausgeführte gut illustrieren.



Abbildung: Paul Cézanne (*1839 †1906): Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves (Der Mont Sainte-Victoire von Les Lauves aus gesehen), 1904/1906, Öl/Lw-, 59,9 x 72,2 cm. Basel Kunstmuseum.

<http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1138&viewType=detailView> Bilddaten gemeinfrei (aufgerufen am 30.6.2021)

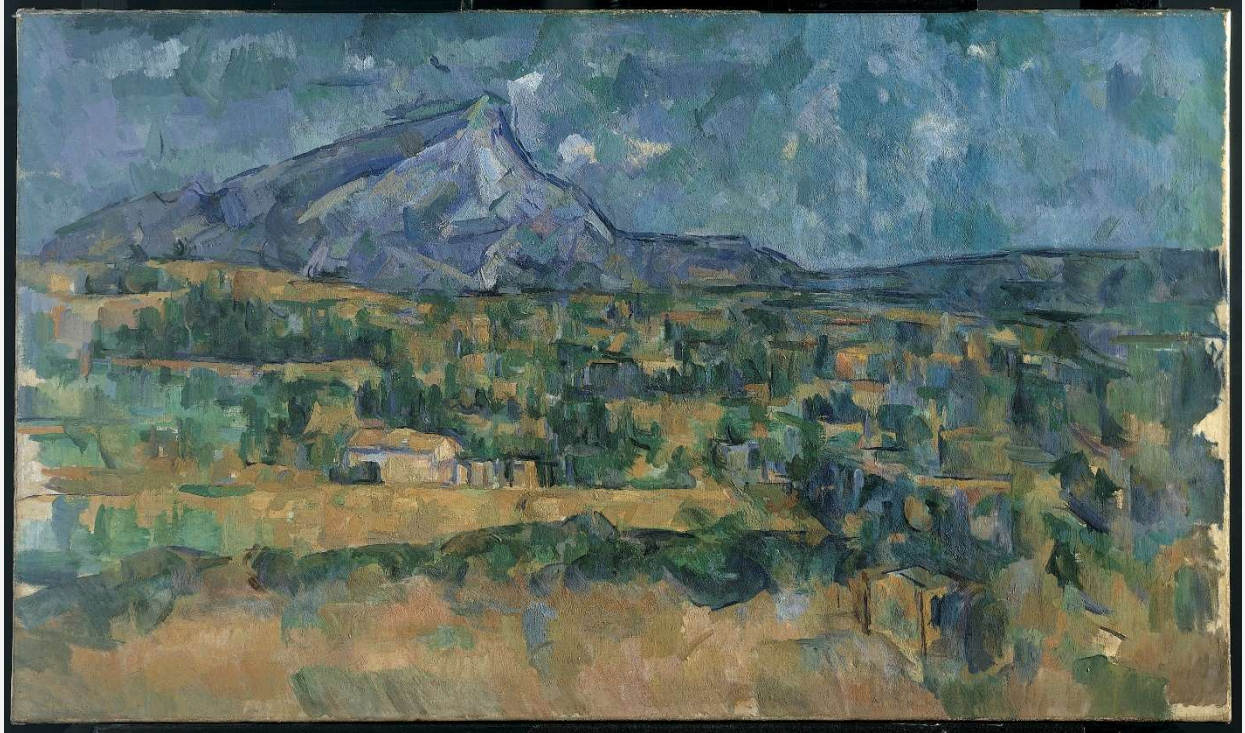


Abbildung: Paul Cézanne (*1839 †1906): Mont Sainte-Victoire, 1902-1906, Öl/Lw-, 57,2 x 97,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435878> - gemeinfrei (Aufgerufen am 1.7.2021)

8. Schluss

Es konnte gezeigt werden, dass die Landschaftsmalerei sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat. Sie machte zunächst sichtbar, was geflissentlich übersehen wurde. Man hatte einfach kein Auge, beispielsweise für die Bergwelt. Landschaft zu betrachten und das Geschaute auf Papier oder Leinwand festzuhalten, war der nächste große Schritt. Sie vom mystischen und sakralen Zusammenhang zu emanzipieren, war der folgende Schritt. Landschaft konnte Subjekt werden. Schließlich wurde Landschaft wieder überhöht. Nicht christliches, sondern Personal aus der antiken Mythologie bevölkerte die Bilder Lorrains und Poussins. Später wurde Landschaft heroisiert, wurde gegenüber dem kleinen Menschen besonders groß und beeindruckend abgebildet. Die Romantik vollendete diesen Prozess der Sakralisierung. Landschaft wurde zum Bedeutungsträger und wurde instrumentalisiert für versteckte Botschaften. Die Gottheit wurde in der Natur gesehen und Andacht in der Natur zu halten, wurde zum Gottesdienst. Die Maltechnik verfeinerte sich und schuf akribisch genaue Abbilder des Geschauten. Das ermöglichte es, Landschaftsbilder für die Erhaltung dieser Landschaften einzusetzen. Allerdings kam es dazu, dass sich das Publikum satt gesehen hatte. Albert Bierstadt, der außerordentlich erfolgreich war und viele Gemälde zu sehr guten Preisen verkaufen konnte, starb schließlich mittellos und verarmt. Das heutige Landschaftsempfinden baut auf den Empfindungen der Romantik auf. (Spanier 2013)

Quelle:

Spanier, Heinrich: Romantik und Naturschutz. Mutmaßungen zur Modernitätsverweigerung. In: Frohn, Hans-Werner; Scheuren, Elmar (Hg.): Natur:Kultur. Vom Landschaftsbild zum modernen Naturschutz. Essen 2013. S. 89-107



QR-Code
Anhang: Bildverweise