



Nils Büttner

Zur Geschichte der Landschaftsmalerei. Eine Einführung

Hinführung

Wer hätte nicht schon staunend in die Landschaft geschaut. Ohne Zahl sind die mehr oder weniger gelungenen Versuche, den empfangenen Eindruck festzuhalten. Selbst mit der Handy-Kamera werden Sonnenauf- oder untergänge dokumentiert, die sich in den Prospekten der Reiseveranstalter genauso finden wie Strände unter Palmen oder sanft begrünte Hügel in dünn besiedelten Gegenden. Die alltägliche Selbstverständlichkeit eigener Seherfahrungen wie solcher Bilder führt zu einer kaum hinterfragten Vorstellung von dem, was eine Landschaft sei. Doch weder die Natur in ihrer Gesamtheit noch das, was der gestaltende menschliche Eingriff ihr hinzugefügt hat, macht für sich genommen eine Landschaft aus. Nicht ihre bloße Existenz, sondern die Betrachtung des Existierenden aus sicherer Distanz macht die Gegend zur Landschaft. Die den Menschen umgebenden Hervorbringungen von Natur und Kultur müssen recht eigentlich erst zum Bild werden, um Landschaft zu sein. Der Blick auf das Gesehene ist dabei niemals unschuldig. Der Dichter Paul Valéry schrieb 1936, Beobachten sei „hauptsächlich ein Sich-Vorstellen dessen, was man mit Sicherheit zu sehen erwartet“.¹ Daran ist fraglos viel Wahres. Die Landschaft besteht gewiss nicht allein aus dem, was man sieht, sondern genauso aus dem, was man weiß oder kennt. Allein über die Kategorien und Begriffe, die sich mit dem Gesehenen verbinden. Man braucht hier nur das sophistische Gleichnis von der Unmöglichkeit der Existenz eines Sandhaufens auf das Bild eines Waldes zu übertragen, um dies zu illustrieren. Ein Baum ist kein Wald und zwei Bäume sind es auch nicht, genauso wenig wie drei oder vier. Wann wird aus einer Anzahl Bäume ein Wald und wie regelmäßig oder unregelmäßig muss oder darf der Bewuchs erscheinen, um den Begriff zu rechtfertigen? Landschaftsbilder, und seien es Abbildungen eines real gesehenen und mimetisch abgebildeten Ausschnittes der den Menschen umgebenden Natur, zeigen demnach zugleich mit dem Naturausschnitt, was man zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes für Landschaft hielt und welche Bedeutung man ihr beimaß.

Der historische Blick

Bilder sind Zeugen der Geschichte und der Blick auf sie ist stets historisch gerichtet. Selbst Zukunftsvisionen, die ins Bild gesetzt werden, zeigen ja die Zukunft nicht wie sie sein wird, sondern wie man sie sich zum historischen Zeitpunkt ihres Entstehens dachte.² Die in ihrer materiellen Form konservierten Landschaftsbilder sind demnach immer zugleich historische Zeugnisse von einstigen Ansichten und Sichtweisen. Über die Gegenwart des Historischen vermögen die so konservierten Sichten zugleich die Blicke der Nachgeborenen zu richten und zu lenken. Sie bestimmen zum Beispiel die Vorstellung von dem, was man als Landschaft wahrzunehmen bereit war und ist. Der Blick auf die den Menschen umgebende Natur wird von weit mehr bestimmt als der Umgebung oder den bloßen physiologischen Voraussetzungen des Sehens. Deshalb gilt es, in die Überlegungen einzubeziehen, unter welchen historischen Bedingungen die Bilder entstanden. Man sollte sich vor Augen führen, wann sie von wem und für wen geschaffen wurden und unter welchen Bedingungen sie einst gemacht und gesehen wurden. Über seinen materiellen Bestand hinaus wird das Bild damit zum Träger von nicht materiellen Inhalten, die ihm unter wechselnden historischen Bedingungen zugeschrieben wurden oder werden.

Für das historische Darstellen und Erzählen haben sich genau wie für die Ordnung des Wissens feste Formen etabliert, die vor allem von den bürgerlichen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts verfeinert oder entwickelt wurden.³ So gilt es bis heute als völlig selbstverständlich, die Geschichte der Künste nach Medien getrennt zu erzählen und sorgsam zwischen dem zu unterscheiden, was Kunst zu nennen man sich angewöhnte, und dem, was Kunsthandwerk heißt. Genauso hat sich mit der zunehmenden Herausbildung der Nationalstaaten die strikte Unterscheidung diverser nationaler „Schulen“ herausgebildet, die vieles trennten, was einstmals zusammen gesehen und gedacht wurde. Und genauso wie bestimmte Völker oder Rassen in jener Zeit ganz selbstverständlich als überlegen galten, wur-



Abb. 1
Unbekannter Meister aus dem Umkreis des Simone Martini, Raumdekoration, um 1340-50,
Hirschzimmer, Tour de la Garderobe, Avignon, Päpster Palast

de bestimmten „Kunstlandschaften“ in der ästhetischen Bewertung eine Vorrangstellung zugebilligt. In einem gleichsam patriarchalischen Vorstellungsbild wurde unter dem Verdikt dieser unhinterfragten Grundannahme eine Entwicklungsgeschichte erzählt, die von Lehrern und Schülern handelte, von Epigonen und Erfindern, denen ästhetische Inventionen individuell zugeschrieben wurden. Die Namen der Künstler erlangten damit

eine Bedeutung, die man ihnen in diesem Umfang nie zuvor zuerkannt hatte. Durchmustert man zum Beispiel die aus dem 17. Jahrhundert bewahrten Besitzverzeichnisse und Nachlassinventare, so sind kaum zehn Prozent der abertausenden darin verzeichneten Gemälde einem Künstler zugeschrieben. Blickt man nun auf die Bestände der modernen Museen, sind es kaum zehn Prozent der Bestände an Werken aus jener Zeit; die

nicht einem Künstler zugeschrieben werden.⁴ Mit Blick auf diese Zahlen will es beinahe scheinen, als würden im Laufe der Jahre die Informationen über einzelne Bilder und ihre Maler nicht etwa immer spärlicher fließen, sondern im Gegenteil immer reicher. Dabei ist jedoch durchaus anzunehmen, dass es damals ja sogar noch leichter gewesen sein dürfte, ein Bild einem bestimmten Maler zuzuweisen als es das heute ist. Es lässt sich daraus also unschwer der Schluss ableiten, dass man sich für diese spezielle Information im Allgemeinen nicht in dem Maße interessierte, wie man dies heute tut. Erst im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts wurde die überlieferte ästhetische Produktion „Meistern“ und „Schülern“ zugeschrieben und über stilistische Ähnlichkeitsbeziehungen in „Schule“ und „Umkreis“ geschieden. Auch was sich nicht unmittelbar zuweisen ließ, wurde zudem – genau wie die zugeschriebenen Stücke – innerhalb dieser Einteilung jeweils noch nach unterschiedlichen „Gattungen“ geschieden, die man nach den damals etablierten akademischen Konventionen in einer Hierarchie begriff. Als höchste denkbare Kunstäußerung galt deshalb in der sorgsam von anderen Bildkünsten separierten Tafelmalerei die Darstellung von Geschichten und Geschichte, kurz das, was man „Historienmalerei“ nannte. Weit darunter rangierten Landschaften, Stillleben und Genrestücke, unabhängig davon, wie hoch sie in der Gunst des Publikums einst standen. Für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, das sich gleichermaßen als Träger, Bewahrer und Vollender einer unter diesen Bedingungen klar sich abzeichnenden abendländischen Kulturtradition sah, wurde ein Vertrautsein mit der Geschichte der Künste zum Bildungsideal.⁵ Die immer wieder aufgeschriebene und in Museen und Ausstellungen visualisierte Geschichte der Malerei des Abendlandes wurde dabei stets unter dem Blickwinkel dieser unhinterfragten Wissensordnung dargestellt. Damit wurden vermeintlich allgemeingültige Prämissen zum Ausgangspunkt der Betrachtung, die keinesfalls überzeitliche Gültigkeit beanspruchen können. Etliche Bildmedien, in denen die Landschaft schon früh eine bedeutende Rolle gespielt hatte, wie das Mosaik, die Wandmalerei oder die Tapiserie, werden in Überblickswerken seit dem 19. Jahrhundert nicht selten gänzlich ausgeklammert, weil sie als Werke der angewandten Kunst außerhalb der Geschichte der Bildkünste gedacht und verstanden werden. In der Vormoderne waren sie aber ein selbstverständlicher Bestandteil der visuellen Kultur. Dem hat eine Geschichte der Landschaftsmalerei Rechnung zu tragen.⁶

Zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei

Um das Jahr 25 v. Chr. hatte Marcus Vitruvius Pollio in den „Zehn Büchern über die Architektur“ seine Auffassungen über die richtige Art des Bauens und die angemessene Ausstattung

von Häusern und Palästen niedergelegt. Vitruv, der für sich in Anspruch nahm, als Erster das gesamte Feld der Architektur abgehandelt zu haben, schrieb darin, dass „für die gemalte Ausstattung der weiteren Wohnräume, also für die Frühlings-, Herbst- und Sommergemächer sowie für die Hallen und Säulengänge seit Alters her aus bestimmten Gründen gewisse Arten von Gemälden vorgesehen“ seien, darunter ausdrücklich auch Landschaften, „Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meere, Tempel, Wälder, Berge, Vieh und Hirten“.⁷ Vitruvs Würdigung derartiger Bilder als besonders passender Wand schmuck und die ausführliche Beschreibung vergleichbarer Darstellungen in der *Naturalis historia* des C. Plinius Secundus prägten über viele Jahrhunderte hin die Vorstellung von einer angemessenen Wohnumgebung, bevor die erst im 18. Jahrhundert systematisch begonnenen Ausgrabungen eine lebendige Anschauung der tatsächlich erhaltenen antiken Wanddekorationen brachten.⁸ Dennoch versuchte man, um der in jeder Weise als vorbildlich erachteten Antike nachzueifern, den literarischen Schilderungen Leben einzuhauchen und sie ins Bild zu setzen. Und so zierten überall in Europa Landschaften mit dem von Vitruv überlieferten Staffage-Personal – „Vieh und Hirten“ – und die von Plinius dokumentierten Genreszenen die Wände der Villen und Paläste des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die meisten gemalten Raumausstattungen und Wanddekorationen sind verloren, doch die erhaltenen und dokumentierten Darstellungen widerlegen die These, dass man von der Spätantike bis zum Ausgang des Mittelalters für das Landschaftsbild keinen Sinn hatte. In Wandbildern, wie sie sich aus der Zeit um 1340-50 im Tour de la Garderobe des päpstlichen Palastes in Avignon erhalten haben (Abb. 1), oder im reichlich dokumentierten textilen Wandschmuck mit landschaftlichen Motiven (Abb. 2) liegen die Vorläufer der später so zahlreich entstandenen Landschaftsgemälde, für die es in der visuellen Kultur noch keinen Bedarf gab.

So richtig die Beobachtung ist, dass es in der Kunst der Antike und des Mittelalters immer wieder Belege für Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur gibt, so falsch wäre es, den modernen Gattungsbegriff der Landschaft auf diese Bilder anzuwenden. Denn wohl kein Maler dieser Zeit hat seine Bilder als Beitrag zu einem ästhetischen Diskurs verstanden, dem die „autonome“ und von jeder Funktion und anderen Darstellungsaufgaben befreite Landschaftsdarstellung als Ziel erschienen wäre. Die falschen Vorstellungen über die Entwicklung der Landschaftsmalerei haben ihren Ursprung im Geschichtsdenken des 19. Jahrhunderts, wobei die zahlreichen, diesem Muster folgenden Publikationen zugleich einen Prozess in Gang setzten, den André Malraux in seiner „Psychologie der Kunst“ beschrieben hat.⁹ Durch die modernen Reproduktionstechniken und die Neigung, immer wieder Details aus größeren Zusammenhängen zu reißen und als vollgültige Bilder zu reproduzie-

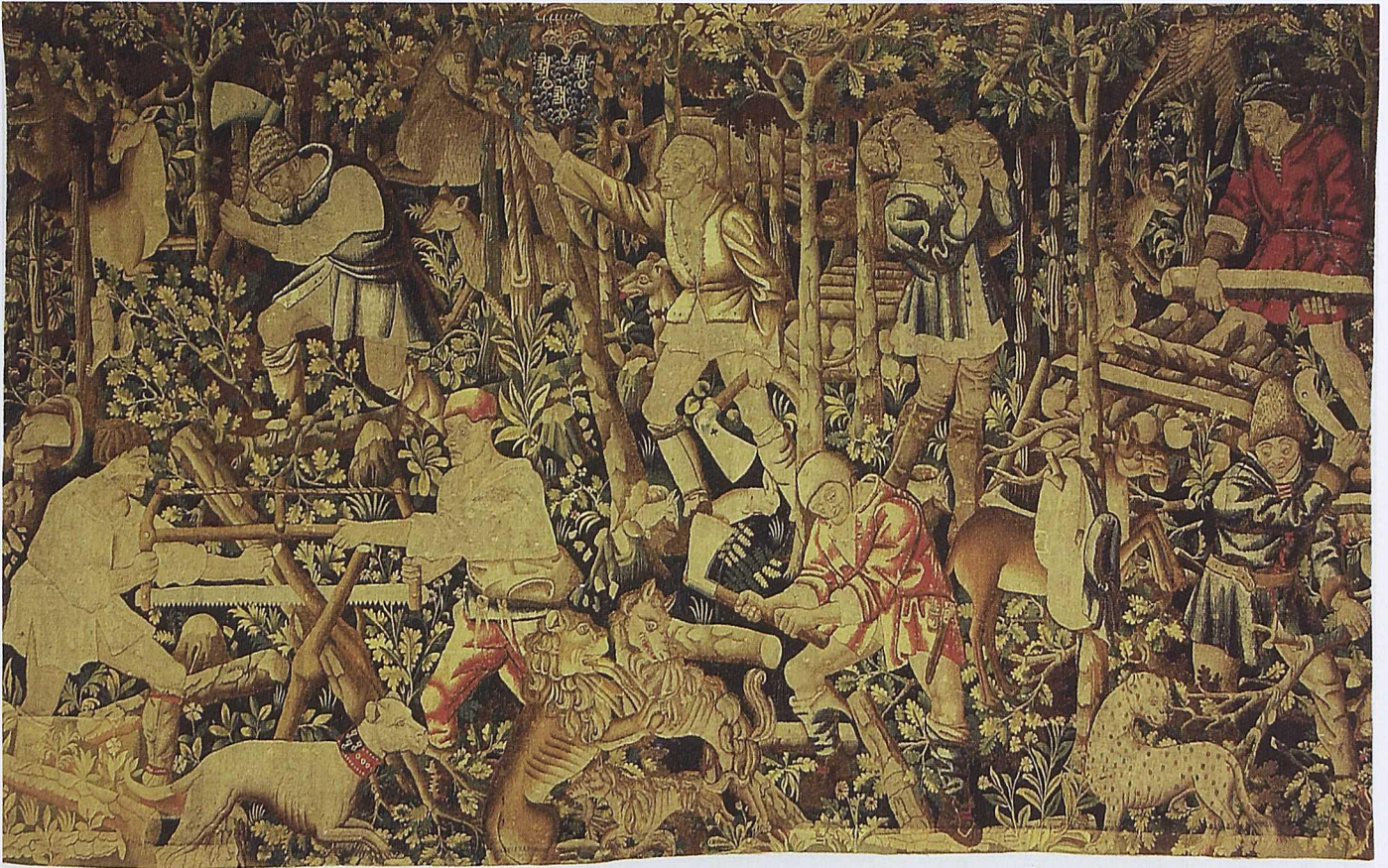


Abb. 2
Werkstatt von Pasquier Grenier, Holzfällerteppich (Fragment), um 1460,
Paris, Musée des Arts Décoratifs

ren, so schreibt Malraux, sei ein allein in den Bildbänden zur Kunstgeschichte existentes „imaginäres Museum“ entstanden, das durch die in ihm propagierten Vorstellungen ein Eigenleben zu entwickeln begann.¹⁰ Gerade an Abbildungswerken mit Landschaften ist dieser Prozess ablesbar, wenn zum Beispiel Details aus Werken der Tafelmalerei mit Illustrationen aus Stundenbüchern verglichen und, wie das in kunsthistorischen Überblickswerken beinahe zwangsläufig geschieht, gleichgroß abgebildet werden.¹¹ Indem die Reproduktion die Dimensionen der Werke unterdrückt, gewinnt die Miniatur ein ganz besonderes Gewicht. Doch eine solche Gegenüberstellung ist eine reine Fiktion, denn Sujets, die von Buchmalern in Miniaturen dargestellt wurden, haben und hätten Maler des Mittelalters in Tafelbildern nicht wiedergegeben. Dennoch hat man selbstverständlich auch damals die den Menschen umgebende Natur gesehen und wahrgenommen, man hat sie eben nur nicht nach den heute so selbstverständlich erscheinenden Modi beschrieben und dargestellt. Man sah sich den Idealen der klas-

sich antiken Literatur verpflichtet, deren Autoren in der Vormoderne nicht nur in Geschmacksfragen als vorbildlich galten. Deshalb wurden antike Muster kopiert, wo das Aussehen einer Landschaft beschrieben oder das Bild einer Stadt aufgerufen werden sollte. Sowohl Redner als auch Dichter und Geschichtsschreiber skizzierten mittels klassischer Zitate den Schauplatz fiktiver oder realer Gegebenheiten, um durch die Zitate eine Örtlichkeit „hinzustellen“.¹² Dieses der Rhetorik entlehnte Prinzip der Topothese wurde vom zeitgenössischen Publikum erwartet und verstanden und deshalb selbstverständlich auch von bildenden Künstlern angewandt. Um einen Naturraum anzuzeigen, genügte ihnen ein kleines Repertoire an immer wieder verwendeten Landschaftselementen. Es würde hier zu weit führen, die durch den Nominalismus William von Ockhams in der Philosophie angebahnte Hinwendung zur sichtbaren Welt nachzuzeichnen, doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu verzeichnende Ab-
sage an die Scholastik auch die theoretischen Voraussetzungen

für eine andere Wahrnehmung der Natur begründete.¹³ Die mit zunehmender mimetischer Qualität immer detailreicher wiedergegebenen Ausschnitte der sichtbaren Welt, in denen die Figuren gezeigt sind, vermochte in religiösen Bildern unter anderem die Bedeutung des heilsgeschichtlichen Geschehens für das Diesseits zu unterstreichen. Fraglos steht die mit dem Ausgang des Mittelalters stetig steigende Zahl von Bildern mit sakralen Themen mit der Frömmigkeitspraxis und der privaten Devotion in Zusammenhang. Zugleich entwickelte sich damals, am Ende des 15. Jahrhunderts, ein Sammlermarkt für Tafelbilder, die zu international gehandelten Luxusgütern wurden.¹⁴

Weltlandschaft und Weltbeschreibung

Den seinerzeit noch jungen internationalen Bildermarkt bediente zum Beispiel der in Antwerpen tätige Maler Joachim Patinir, dessen Werkstatt heute etwa dreißig Gemälde zugeschrieben werden.¹⁵ Sie zeigen zumeist heilsgeschichtliche Ereignisse, die in eine weite, aus der Vogelschau gezeigte Landschaft eingeordnet sind. Der Landschaftsraum entfaltet sich dabei stets von einer dunkelbraunen Vordergrundzone über einen in warmes Grün getauchten Mittelgrund zu einer meist in kühlem Blaugrün gehaltenen Ferne (Abb. 3).¹⁶ Dass derartige Landschaften Patinirs Spezialität waren, bezeugt, neben den erhaltenen Bildern, auch das Tagebuch Albrecht Dürers, der auf seiner Reise in die Niederlande zu Patinirs Hochzeit geladen war. Am 5. Mai 1521, „am sonntag vor der creutzwochen hat mich maister Joachim, der gut landschaftt mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erboten“, notierte Dürer und liefert damit zugleich den frühesten in der deutschen Sprache dokumentierten Nachweis des Wortes „Landschaftsmaler“.¹⁷ Die Landschaften Patinirs mit ihrer weiten Überschau werden in der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur gerne als „Weltlandschaften“ bezeichnet.¹⁸ Der Begriff beschreibt nicht nur treffend die inhaltlichen Implikationen und den visuellen Eindruck der Bilder, er vermag darüber hinaus auch ihre zeitgenössische Verbreitung zu charakterisieren. Landschaften, wie Patinir sie malte, fanden nämlich seinerzeit bei Sammlern in ganz Europa begeisterten Zuspruch. Nicht nur, dass einige Arbeiten Patinirs den Weg nach Süddeutschland fanden, sogar in Venedig stößt man auf Spuren seiner Bilder.¹⁹

Neben dem sich damals etablierenden Sammlermarkt, der insgesamt einen Aufschwung der Bildkünste mit sich brachte, war für die besondere Beliebtheit von Landschaftsbildern fraglos auch das stetig wachsende Interesse an der Geographie mitverantwortlich.²⁰ Man begeisterte sich zusehends für Darstellungen der natürlichen Umwelt, und gerade Darstellungen identifizierbarer Örtlichkeiten waren zunehmend gefragt. Das forschende Interesse an der den Menschen umgebenden Natur

wurde am Ausgang des 15. Jahrhunderts zu einem allgemeinen Phänomen. So bestiegen beispielsweise Albrecht Dürer und sein Zeitgenosse Hans Sachs hohe Kirchtürme, um einfach nur in die Ferne zu schauen.²¹ Schon einige Jahre zuvor hatte Wolf Huber seine aus Augenhöhe des sitzenden Zeichners aufgenommene Ansicht des Mondsees mit dem Schafberg zu Papier gebracht (Abb. 4).²² Wer zeichnen konnte, hielt den gewonnenen Eindruck in Zeichnungen fest, und wer es sich leisten konnte, der ließ das Gesehene zeichnen.²³ Die in Museen und Sammlungen in aller Welt bewahrten Blätter legen davon bedruckt Zeugnis ab. Zugleich verraten sie etwas über die Interessen, die hinter der Verfertigung der Ansichten standen, wobei im Falle der zahlreich gezeichneten Festungsanlagen vermutlich ein militärisches Interesse ausschlaggebend war. Denn derartige chorographische Ansichten, wie man die ansichtig kartographierten Naturaufnahmen nannte, waren damals unverzichtbar, um die Höhe von Wall- und Festungsanlagen zu dokumentieren.²⁴ Sie wurden aber gleichermaßen genutzt, um den eigenen Besitz visuell zu dokumentieren. Das Zeichnen von Landschaften wurde deshalb im 16. Jahrhundert auch zum Bestandteil der Fürstenerziehung. Für die militärisch so nützliche Überschau einer Gegend kam in der Folge nicht ohne Grund der Begriff „Kavaliersperspektive“ auf. Mit der im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmenden Bedeutung des Territorialstaates und seiner fürstlichen Spitze vergrößerten sich die europäischen Höfe. Im Rahmen des stetig wachsenden höfischen Bedarfes an visueller Repräsentation war und blieb die Landschaft für Maler eine bedeutende Aufgabe.

Kontinuität und Wandel

In der Art und Weise, wie Landschaften ins Bild gesetzt wurden, ist ein deutlicher Wandel ablesbar, der am Ausgang des Mittelalters zugleich mit einer stetig wachsenden mimetischen Qualität einhergeht. Man kann von dieser Beobachtung ausgehend die stilistische Entwicklung und Ausdifferenzierung darstellen. Sie ist immer wieder beschrieben worden und wird auch in der chronologisch geordneten Abfolge der Exponate dieser Ausstellung anschaulich. Doch kann man neben den formalen Unterschieden oder Ähnlichkeitsbeziehungen der einzelnen Objekte auch die Zusammenhänge und Kontexte in den Blick nehmen, innerhalb derer Landschaften ins Bild gesetzt und betrachtet wurden. In dieser Perspektive treten neben den stilistischen Unterschieden auch Kontinuitäten hervor. Eine solche Konstante lässt sich in dem spezifischen Genuss erkennen, den Menschen seit dem Altertum gleichermaßen aus der Betrachtung der Natur wie aus dem Anschauen von Gemälden zogen. Leider lässt sich dieses höchst subjektive Phänomen kaum generalisierend beschreiben, zumal die in literarischen

Zeugnissen immer wieder verwendeten Begriffe zwar über viele Jahrhunderte die gleichen blieben, jedoch in ihrer Bedeutung einem teils tiefgreifenden Wandel unterworfen waren. Dennoch lässt sich konstatieren, dass seit alters her das Lob von Landschaftsbildern begegnet, die als der Natur gleichwertig oder ihr gar überlegen gepriesen werden. Im Gegenzug wird ebenfalls schon in der antiken Literatur der Schönheit eines gesehenen Naturausschnittes gehuldigt, indem er als einem Bilde gleich oder würdig beschrieben wird.²⁵ Der als mehr oder weniger schön wahrgenommene Naturausschnitt und das Landschaftsbild als Kunststück und ästhetisches Objekt konnten dabei zugleich einen inhaltlichen Gehalt transportieren, der zu meist sogar im Vordergrund stand. Eine Landschaft – und auch das ist fraglos eine Konstante in der Rezeption – konnte schon in der Antike etwas bedeuten und zum Beispiel als Gleichnis der göttlich durchwalteten Natur verstanden werden oder als spiritueller Verweis auf die jenseitige Glückseligkeit von Elysium oder Paradies. Im christlichen Kontext blieb nach dem Ende der Alten Welt nicht nur dieser Deutungszusammenhang lebendig. Jede Abbildung der den Menschen umgebenden Natur ließ sich darüber hinaus als sinnfälliger Verweis auf die Schöpfung und den Schöpfer lesen. Eine andere, diesseitige Bedeutung konnte darin liegen, dass eine Landschaftsdarstellung als Abbildung der eigenen Besitzungen dient und dem mit Grundbesitz und Herrschaftsgebiet verbundenen Anspruch auf Macht und Würde Ausdruck verleiht. Eine Landschaft vermochte den reichen Ertrag der erfolgreichen Landwirtschaft zu symbolisieren (Abb. 2), den üppigen Reichtum des eigenen Gartens zu zeigen oder weiter gefasst, als Heimat und Vaterland verstanden, eine patriotische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen.²⁶ Diesem bildlichen Verweis auf eine spezifische Gegend sind jene Landschaftsdarstellungen in ihrer Erscheinung verwandt, in denen ein geographisches Interesse zum Ausdruck kommt. Die chorographische Abbildung einer bestimmten Region mit ihrer typischen Flora und Fauna war eine seit der Antike praktizierte Form der darstellenden Erdbeschreibung, die als visuelle Belehrung betrachtet wurde. Dabei konnte natürlich auch ein solcherart belehrendes Landschaftsbild als Kunststück bewundert werden oder mit einer spirituellen Bedeutung belegt sein. Diese drei Funktionen des Landschaftsbildes blieben mit unterschiedlichen Gewichtungen und teils in wechselseitiger Durchdringung bis in die Neuzeit bestehen. Doch trotz der zahlreichen Kontexte und Funktionen, in denen Landschaftsdarstellungen seit dem Altertum begegnen, sollte es lange dauern, bis sie zu einer Bildgattung wurden.

Das „Goldene Zeitalter“

Wie lange es dauerte, bis die Landschaft als spezifische Gattung der bildenden Kunst im allgemeinen Bewusstsein ihren festen Platz gefunden hatte, wird beispielsweise durch den Engländer Edward Norgate dokumentiert, der um das Jahr 1650 in seinem Buch über die Malerei mit Wasserfarben konstatierte, dass es in der englischen Sprache eigentlich gar kein Wort für diese Kunst gäbe, da sie schlichterdinge noch zu neu sei.²⁷ Tatsächlich hatte sich der Terminus „Landschaft“ nur sehr allmählich als Gattungsbegriff der Malerei durchgesetzt.²⁸ Als solcher war er erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts allgemein gebräuchlich geworden, auch wenn zum Beispiel der Venezianer Marcantonio Michiel um das Jahr 1520 die „vielen kleinen Landschaften“ in der Sammlung des Kardinals Grimani bewunderte, die zu etwa der gleichen Zeit Dürer als Patinirs Spezialität beschrieben hatte.²⁹ Damals hatte Hans Sachs den Begriff verwendet, um zu beschreiben, was man beim Blick von einem Turm sehen kann, nämlich „die landschafft ferr und nahen“.³⁰ Das Wort bezeichnet hier allerdings im Unterschied zum modernen Sprachgebrauch nicht in erster Linie einen als ästhetisch wahrgenommenen Naturausschnitt, sondern schlicht irgendeine Region oder Gegend. Dass sich die heute selbstverständliche Wortbedeutung im 17. Jahrhundert noch nicht allgemein durchgesetzt hatte, bezeugt wiederum Edward Norgate, für den es außer Frage stand, dass es die Niederländer waren, die aus der Landschaftsmalerei einen speziellen Zweig der Kunst machten, weshalb sie auch mit gutem Recht der neuen Kunst einen Namen gegeben hätten.³¹ Ein 1573 bei dem Antwerpener Verleger Christoph Plantin ediertes polyglottes Lexikon, der „Schatz der niederdeutschen Sprache“, vermittelt einen guten Eindruck davon, was man damals in den Niederlanden mit dem Begriff „Landschaft“ verband. Der „Thesaurus theutonicæ linguæ“ – so der lateinische Titel – enthält nach Auskunft des Titelblattes nicht nur einzelne Wörter, sondern auch nützliche Redewendungen. Schlägt man nun in diesem Wörterbuch „Landtschap“ nach, findet man gleich fünf lateinische und vier französische Übersetzungsvorschläge angegeben, nämlich „Regio, eparchia, tractus, terra, terrenum“ und „Contree, pais, terre, ou region“.³² Landschaft bedeutet demnach „Landstrich“, oder allgemeiner, schlicht ein mehr oder weniger ausgedehntes Stück Erdoberfläche. Die Übersetzungen, die dieses Wörterbuch anbietet, sind keine Einzelfälle. Das erweist auch der 1603 edierte „Thesaurus Polyglottus“, ein Wörterbuch, das gleich acht Sprachen vereint.³³ Ganz allgemein bezeichnete der Begriff „Landschaft“ primär eine geographische oder politische Region, einen Landstrich oder ein Gebiet, das unter gemeinsamer Jurisdiktion zusammengefasst war.³⁴ Ausgehend von dieser ursprünglichen Bedeutung wurde der Begriff in Besitzverzeichnissen und Nachlassinventaren deskriptiv gebraucht, um jene Bil-



Abb. 3
Joachim Patinir, Landschaft mit Flucht nach Ägypten, vor 1515,
Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste

der zu charakterisieren, in denen irgendwelche Gegenden dargestellt waren. Aus der im Verlauf des 16. Jahrhundert zunehmend gebräuchlicher werdenden deskriptiven Funktion entwickelte sich in der Folge der heute völlig selbstverständlich erscheinende Gattungsbegriff.

Mit den zunehmend deutlicher voneinander geschiedenen Gattungen der Malerei begann sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch deren hierarchische Ordnung abzuzeichnen, wobei die Kunsttheoretiker, denen die Historie zumeist als das eigentliche Ziel jeder Malerei galt, der Landschaftsmalerei oft einen niederen oder höchstens mittleren Rang zuwiesen.³⁵ Das Urteil

der Kunsttheorie tat aber der Beliebtheit von Landschaftsbildern keinen Abbruch. Besonders in den Niederlanden wurde das spürbar, wo ein Zusammentreffen zahlreicher politischer, wirtschaftlicher und kultureller Faktoren, die hier nicht im Einzelnen benannt werden können, damals zu einem explosionsartigen Anstieg der Kunstproduktion führte, vor allem zu einer nie dagewesenen Produktion von Landschaftsbildern.³⁶ Tatsächlich sind wohl zu keiner Zeit und an keinem Ort je so viele Landschaften gemalt worden, wie seinerzeit in den nördlichen Niederlanden. Aus zeitgenössischen Inventaren lässt sich errechnen, dass mehr als ein Drittel aller holländischen Bilder des

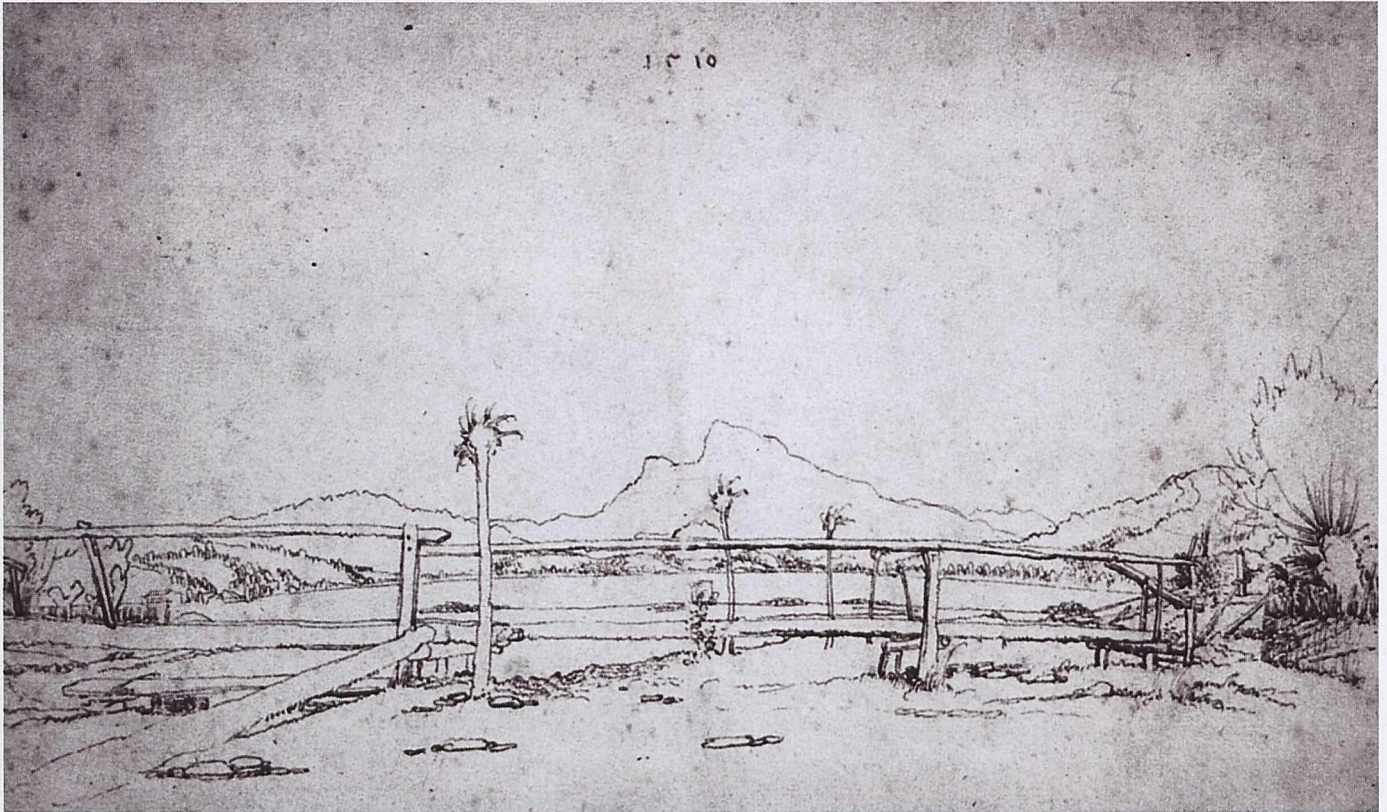


Abb. 4
 Wolf Huber, Ansicht des Mondsees mit dem Schafberg, 1510,
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

17. Jahrhunderts dem Landschaftsfach angehörten.³⁷ Die Inventare erweisen zugleich, dass sich im alltäglichen Sprachgebrauch eine ganze Reihe von Begriffen etablierte, die genutzt wurden, um motivische Gruppen von Bildern zu bezeichnen. Die Dünenlandschaft („duingezicht“) war dabei genauso ein etablierter Darstellungstyp wie die Winterlandschaft („wintertje“), der Seesturm („zee-storm“), die Strandlandschaft („strantje“) oder die nordische Landschaft mit Wasserfall („waterfall“), die nach Allaert van Everdingen auch Jacob van Ruisdael zu seiner Spezialität machte (Kat.-Nr. 40, 42).³⁸ Unter all diesen Begriffen, die am Ende des 17. Jahrhunderts auch in Auktionskatalogen regelmäßig Verwendung fanden, konnten sich die Zeitgenossen offensichtlich etwas vorstellen. Und wenn beispielsweise am 22. September 1694 in Amsterdam „Graauwtjes van Percelles“ zur Auktion gelangten, dann waren damit vermutlich monochrome Seestücke gemeint, die Jan Porcellis' Spezialität waren.³⁹ Die Preise für derartige Bilder lagen manchmal nicht höher als ein bis zwei Gulden, während sich der Wochenlohn von Webergesellen oder Fischerknechten zur gleichen Zeit um sieben Gulden bewegte. Landschaftsbilder waren damals selbst

für die untere gesellschaftliche Mittelschicht kein unerreichbarer Luxusartikel. Dazu fügen sich die Berichte staunender ausländischer Reisender, die den Eindruck vermitteln, es habe in Holland kaum einen bürgerlichen Hausstand gegeben, der nicht üppig mit Gemälden ausgestattet war.⁴⁰ Dieses Phänomen beobachtete und beschrieb rückblickend auch der Maler und Kunstschriftsteller Samuel van Hoogstraten, der 1678 konstatierte, dass „am Beginn dieses Jahrhunderts die Wände in Holland noch nicht so dicht mit Bildern behängt waren, wie sie inzwischen sind.“⁴¹ Hoogstraten leitete daraus zugleich eine Erklärung für das stilistische Phänomen ab, dass die Konkurrenz die Maler zu einer effizienten Form der lasierenden alla-prima-Malerei geführt habe, die jedoch tatsächlich schon in Landschaftsbildern des 16. Jahrhunderts begegnet.⁴² Die Darstellung der von Dichtern als paradiesisch schön besungenen heimischen Landschaft wurde zu einer Spezialität holländischer Maler, die aber auch die Landschaften Italiens, Norwegens oder Brasiliens ins Bild setzten. Neben Malern, die sich gänzlich auf sehr spezifische Landschaftsformen kaprizierten, gab es auch hochspezialisierte Marinemaler, die jeweils ganz spezielle Wet-

terverhältnisse bevorzugten oder Nachtstücke oder Feuersbrünste zu ihrer Spezialität machten.⁴³ Nur wenigen niederländischen Malern gelang es, dabei auch nur annähernd jene Preise zu erzielen, die Sammler für die Landschaften Claude Lorrains oder Nicolas Poussins zu zahlen bereit waren. Während Poussins Kunden vor allem der intellektuell gebildeten Pariser Bourgeoisie angehörten, arbeitete Claude hauptsächlich für die einflussreiche europäische Elite von Adel und Klerus, wobei seine Werke vor allem bei den adeligen Sammlern Italiens heißbegehrt waren. Aus diesem Erfolg versuchten schon bald auch andere Maler Profit zu schlagen, indem sie seinen Stil imitierten. Aus der durchaus berechtigten Angst vor Plagiaten begann Claude deshalb 1636 seinen „Liber veritatis“.⁴⁴ In diesem „Buch der Wahrheit“ hielt er zweihundert gemalte Kompositionen in Zeichnungen fest, die er mit Hinweisen auf die jeweiligen Kunden und Auftraggeber der einzelnen Bilder versah. Größte Bewunderung wurde vor allem seiner Fähigkeit zuteil, subtilste Effekte der Luftperspektive malerisch umzusetzen und das Licht des frühen Morgens oder die schwindende Beleuchtung einer sanft versinkenden Sonne ins Bild zu bannen. Grundlage für die bildliche Erfassung atmosphärischer Veränderungen der Natur und der Phänomene eines wechselnden Sonnenstandes waren unzählige gezeichnete Naturstudien, die zu den beeindruckendsten Zeugnissen der Zeichenkunst des 17. Jahrhunderts zählen. Nicht nur Zeichnungen, sondern sogar Ölskizzen sollen Joachim von Sandrart zufolge direkt vor der Natur entstanden sein.⁴⁵ Sandrart, der Claude persönlich kennengelernt hatte, erschien das als unerhörte Neuerung. Vor allem lobte er 1675 in seiner „Teutschen Academie“ die außerordentliche Natürlichkeit der Landschaften Claudes, die auch nachfolgenden Generationen zum Ideal wurden.⁴⁶

In der Landschaftsmalerei des „Goldenen Zeitalters“ sind die Grundlagen aller Erscheinungsformen enthalten, die das Landschaftsbild in den kommenden Jahrhunderten annehmen sollte. Die Stilisierung des Ideals begegnet hier genauso wie die schonungslose malerische Wiedergabe der Wirklichkeit. Die Maler der Zeit versuchten, der Pluralität des landschaftlich Schönen in all seinen vielfältigen Erscheinungsformen Rechnung zu tragen. Das Heroische wurde genauso geschildert wie das Idyllische, und für den Traum eines harmonisch geordneten Arkadien fand man genauso eindringliche Bilder wie für das Erhabene der Naturgewalten. Im Europa des 17. Jahrhunderts erlebte die Landschaftsmalerei ihre reichste Entfaltung, und die damals von italienischen und französischen, vor allem jedoch von niederländischen Malern entwickelten Bildlösungen wurden für kommenden Generationen zum verbindlichen Maßstab der Gestaltung. Teils bis auf den heutigen Tag prägen die Bildfindungen jener Zeit den Blick auf die Landschaft und das Landschaftliche.

Sprechende Bilder

Die scheinbar überzeitliche Gültigkeit der ästhetischen Wirkung der Landschaftsbilder des 17. Jahrhunderts hat zu dem Missverständnis beigetragen, dass der Sinn dieser Bilder sich in der bildlichen Wiedergabe von Wirklichkeit erschöpfe. Tatsächlich jedoch war die mimetische Naturabbildung in jener Zeit zumindest in den Augen des Kunstpublikums niemals Selbstzweck. Vielmehr steht jeder dargestellte Gegenstand allegorischen Betrachtungen und unterschiedlichen Deutungen offen. Denn Bilder und Wörter wurden in der Frühen Neuzeit gleichermaßen als einen Sachverhalt darstellende Begriffsfiguren verstanden und der nach heutigem Verständnis allein dem Wort verbundene Erkenntniswert wurde auch Bildern zugestanden.⁴⁷ Schlagwortartig kam die gleichgestimmte Erwartungshaltung in der Horazischen Formel *ut pictura poesis* (wie die Malerei ist die Dichtkunst) zum Ausdruck, deren Sinngehalt sich seit der Antike gleichsam ins Gegenteil verkehrt hatte. Was ursprünglich eine an die Wortkünstler gerichtete Forderung war, sich einer bildreichen Sprache zu bedienen, wurde zum zentralen Argument für die Gleichstellung sprachlicher und bildlicher Kunstwerke und Künste. Die unter starkem Rechtfertigungsdruck stehende Kunsttheorie proklamierte deshalb die grundsätzliche Gleichartigkeit von Sprache und Bild und etablierte im allgemeinen Verständnis das Bild als Form der Sprache. Im Rückgriff auf die aristotelische Auffassung einer Entfaltung allen Denkens auf der Basis von Anschauung wurde es sogar möglich, das Auge und den Sehsinn sowie die für das Sehen gestalteten Gegenstände der Kunst in ihrer Möglichkeit zur Erkenntnisvermittlung nicht allein als dem sprachlichen Kunstwerk gleichartig, sondern sogar als überlegen darzustellen. Das Bild galt als ein der verbalen Mitteilung analoges Medium. Es sprach zwar eine sozusagen stumme, aber dafür alle Sprachbarrieren überwindende, gleichsam universelle Sprache. In diesem Anspruch liegt zugleich der Grund dafür, dass die einschlägigen kunsttheoretischen Schriften der Zeit einen Kanon von Gestaltungsvorschriften verbreiteten, der sich auf wenige Grundraster reduzieren lässt, um den angenommenen Sprachcharakter der Bildkünste zu regeln. Man erwartete von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten. Das von Plutarch in seiner Schrift „Über den Ruhm der Athener“ (346 F) überlieferte Diktum des Simonides, der Malerei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei nennt, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit *pictura loquens* ursprünglich das „sprechende Bild“ als eine Redefigur gemeint war.⁴⁸ Unter Bezug auf die formelhafte zu *ut pictura poesis* verkürzte Wendung aus der „Ars poetica“ (361) des Horaz proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie unter Verweis auf die prinzipiell gleiche Aufgabe der Naturnachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrundegelegte Regelgerüst der Rhetorik die prinzipielle

Gleichartigkeit der „Schwesterkünste“ Malerei und Dichtung.⁴⁹ Die von zahlreichen Kunsttheoretikern beschworene Verwandtschaft erklärte sich aus der universellen Anwendbarkeit der Rhetorik, deren Regelwerk allen kunsttheoretischen Überlegungen zugrunde lag.⁵⁰ Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Verfertigung einer Rede bis zum Vortrag, formulierte zum Beispiel Samuel van Hoogstraten, ganz im Sinne anderer Theoretiker seiner Zeit, die Aufgaben des Malers und die der idealen Malerei in der Rhetorik entlehnten Begriffe.⁵¹ Auch bei der an das Medium Bild herangetragenen Erwartung orientierte man sich allgemein an der Rhetorik, der zufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu ihrer sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen.

Emblembücher, die auf einem engen Zusammenwirken von Wort und Bild basieren, sind gleichsam ein Kennzeichen dieses Bildverständnisses und der Epoche seiner Wirksamkeit. Sie geben zugleich einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und die ihm zugrundeliegende Denkweise. Ein Emblem aus Johann Michael Dilherrs „Emblematischer Fürstellung“ aus dem Jahr 1663 mag das verdeutlichen (Abb. 5).⁵² Dort ist eine im Dunkel liegende Landschaft gezeigt, die durch ein fernes Licht teilweise erhellt wird. Das Motto über der Darstellung lautet: „Finsternuß das Land bedeckt: GOTTES Trost-licht freud erweckt“. Im Kommentar wird unter Verweis auf die Bibel (Is 60, 1-77) ausgeführt: „Die Erde ist gantz verfinstert: aber von ferne kommt ein heller Schein. Womit angedeutet wird: daß / obgleich der HErr die Gläubigen bißweilen / mit einer schwarten Wolcke deß Creutzes / überziehe / daß sie gleichsam im Finstern sitzen müssen / Er ihnen doch das liebliche Gnadenlicht wiederum aufgehen / und die Sonne der Gerechtigkeit scheinen lasse.“ Wie in allen Emblemata wird auch hier im Zusammenspiel von Text und Bild ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen. Es versteht sich von selbst, dass ein solches Auslegungsspiel auch mit dem Blick auf ein gemaltes Bild möglich war, und tatsächlich legen zeitgenössische Quellen nahe, dass die gemeinschaftlich praktizierte Auslegung von Bildern eine vielgeübte gesellschaftliche Praxis war.⁵³ Eine derartige intellektuelle Eigenleistung des Betrachters war im Rahmen der frühneuzeitlichen Auffassung Bestandteil der bildlichen Mitteilung, die durchaus unterschiedlich gedeutet werden durfte. So kam den Betrachtern gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent verstandenen Medium Bild eine bedeutungsschaffende Funktion zu.⁵⁴ Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spiele-

rische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder beförderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens.

Umbrüche

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich ein tiefgreifender Wandel des Naturgefühls abzuzeichnen, der auch auf die Bildende Kunst wirkte. Ein komplexes Geflecht unterschiedlicher Faktoren führte dazu, dass sich damals sowohl die individuelle Erscheinung der Natur als auch der individuelle Blick auf sie mit nie dagewesener Subjektivität aussprachen. Die damals neue Ästhetisierung der Natur wird nicht allein in künstlerischen Gestaltungen ablesbar, sondern auch in einer neuen Wahrnehmung dessen, was man sah. Der deutsche Dichter Barthold Heinrich Brockes zum Beispiel hatte 1746 in seinem Gedicht „Bewährtes Mittel für die Augen“ empfohlen, mit den Fingern einen Rahmen zu formen und durch diesen gewählten Ausschnitt die Natur zur Landschaft zu machen.⁵⁵ Er verwies dabei auf die Forschungen Isaak Newtons, dessen Überlegungen zur Optik 1704 erstmals publiziert und beispielsweise in Frankreich 1738 durch Voltaires „*Eléments de la philosophie de Neuton*“ publik geworden waren. Voltaire hatte Newtons Forschungen in die Geschichte der Optik seit Johannes Keplers „*Ad Vitellionem paralipomena*“ eingeordnet, der das Sehen 1604 als Erzeugung eines Bildes beschrieben hatte, einer *pictura*, die auf der Oberfläche der Netzhaut entsteht. „Das Sehen ist wie ein Bild“, lautete Keplers Formel, *ut pictura, ita visio*. In Umkehrung dessen sollte das ideale Bild dem Seheindruck entsprechen, und so betrachteten etwa englische Reisende der Zeit die Welt durch das sogenannte *Claude-glas*, einen leicht getönten, konvexen Taschenspiegel. Man drehte der Natur den Rücken zu und suchte im Blick durch den Spiegel jene Bilder in ihr zu finden, die weithin als ästhetisches Ideal galten.⁵⁶ Allerdings wurde das diesen Gemälden zugrundeliegende Bildverständnis, das „sprechende Bilder“ als „sichtbare Worte“ verstand, gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch ein in der Folge dominant werdendes Bildkonzept abgelöst, dem Form und Inhalt als Antinomie erschienen. Betrachtet man den zeitgenössischen Kunstdiskurs, wird dabei deutlich, dass dieser Wechsel in der dominanten Bildauffassung durchaus nicht das Ergebnis eines Verständnisverlustes war, sondern vielmehr ein von der literarischen Aufklärung bewusst inszenierter Bruch mit einem kommunikativ instrumentalisierten Bildbegriff, der in der Frühen

Abb. 5
Johann Michael Dilherr, Emblematische Fürstellung, Nürnberg: Endter, 1663, S. 470

Epistel/
**Auf das Fest der Heiligendrei
 Könige.**

Solche wird beschrieben/von dem Pro-
 pheten Esaia/im 60. Cap. Vers. 1--7.



Göttlicher Creutz-trost.

Wenn der Welt Kreis ist verhüllt;
 Und mit Finsterniß erfüllt:
 Läßt uns GOTT sein Licht erscheinen;
 Und gibt Freude für das Weinen.

Erklärung
 des Sinn-
 bildes.

I. Ma.

Neuzeit an die Institutionen Hof und Kirche gebunden war.⁵⁷ Mit Beginn der von Alexander Gottlieb Baumgarten als eigenständiger Wissenschaft etablierten Ästhetik beginnt sich die Ablehnung jeglicher externer Zweckbestimmung eines Kunstwerkes zunehmend durchzusetzen.⁵⁸ Einen frühen Höhepunkt erlebt der hier beginnende theoretische Diskurs in Immanuel Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils als Ausdruck eines „interesselosen Wohlgefallens“.⁵⁹ Es entwickelte sich damals jene – bei allen Differenzen im Detail – von Karl Philipp Moritz, von Goethe und Schiller gleichermaßen vertretene Autonomieästhetik, die im Kunstwerk eine innere Vollkommenheit suchte, die keinem äußeren Zweck folgte. Damit rückte die ästhetische Wirkung eines als ganzheitlich aufgefassten Werkes der Kunst ins Zentrum der Betrachtung. Auch galt mit jener Epoche, die man heute als „Sturm und Drang“ bezeichnet und die von Zeitgenossen als „Genieperiode“ charakterisiert wurde, die künstlerische Äußerung nicht mehr als Mittel zum Zweck, sondern als Offenbarung.⁶⁰ Der Kunstschaffende, das „Genie“, wurde zur Norm des Kunstwerkes: Aus seiner Perspektive, nicht mehr aus der des Rezipienten, erfolgte nun die Wertung der Kunst. Um 1800 wurde Autonomie zu einem Ideal, sowohl was die gesellschaftliche Stellung von Kunst und Künstler betraf als auch die Wirkung des Kunstwerkes auf den Betrachter. Resultat dieser Bemühungen war das Dogma, dass sich der Gehalt eines Kunstwerkes frei von allegorischer Sinnvermittlung formal anschaulich zu vermitteln habe. Dabei ist es sicher kein Zufall, dass zum Beispiel Goethe viele seiner diesbezüglichen Überlegungen an den vermeintlich sinnfreien Werken der Landschaftsmalerei entwickelte.

In der seit Lessing virulenten Abwertung des Mediums Bild und der gleichzeitigen Ablehnung allegorisch argumentierender Sinnhaftigkeit durch die klassische Autonomieästhetik wurzelt zugleich das Bemühen der Romantiker, wie Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und anderen, die hier eine Lücke und den Verlust an Bedeutung spürten, den Bildern wieder zu einer neuen, subjektiv motivierten allegorischen Bildsprache zu verhelfen.⁶¹ In ihren Werken allegorische Gedanken auszusprechen, war der nicht leicht zu erfüllende Anspruch der Romantiker, die sich allerdings mit dem Problem konfrontiert sahen, dass die von den niederländischen Malern der Frühen Neuzeit gewählte Bildsprache in ihrer Zeit nicht mehr auf Verständnis hoffen konnte. Diese neue Malerei beschwor erbitterten Widerstand herauf und an Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ (Abb. 6) entzündete sich der erste öffentliche und in der Presse ausgetragene Kunststreit Deutschlands. Er hatte das Bild im Dezember 1808 öffentlich in seinem Atelier ausgestellt, von dem es hieß, Theresia-Maria Gräfin Thun-Hohenstein habe es als Altarblatt für die Hauskapelle des böhmischen Schlosses Tetschen erworben.⁶² Der Kunstkritiker Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr verwahrte sich damals in der „Zeitung für die Elegante Welt“

gegen die „wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf die Altäre kriechen will“. Doch seine Ablehnung richtete sich nicht nur gegen die Anmaßung, durch ein Landschaftsbild zu Devotion und religiöser Andacht einzuladen, sondern auch gegen dessen malerische Faktur. „Ich stelle mir vor“, mutmaßte Ramdohr, „Herr Friedrich hat diese Naturszene selbst gesehen.“⁶³ In seinen Augen konnte es gar nicht anders sein, als dass eine Landschaft nach der Natur gestaltet oder doch zumindest aus natürlichen Details zu einem tiefenräumlich erschlossenen Landschaftspanorama komponiert war. Diese „übelverstandene Sparsamkeit“, die ihm „grob, unbehülflich, dürftig“ erschien, war in seinen Augen der Beweis dafür, „daß Herr Friedrich kein gutes Landschaftsbild geliefert habe“.⁶⁴ Ramdohr bemerkte die gegen alle klassischen Normen der Raumerschließung verstoßende, beinahe abstrakte Form von Friedrichs Komposition, die den Grundsätzen der Symmetrie und einer geometrischen Flächengliederung folgt. Dass Friedrich die tradierten Kunstnormen verwarf und stattdessen die aus einer subjektiven schöpferischen Leistung entwickelte Wirkungsästhetik zum Maßstab seines Kunstschaffens erhob, konnte und wollte er nicht anerkennen. Das literarisch reich dokumentierte Unverständnis der Zeitgenossen für die Malerei Caspar David Friedrichs legte zugleich das Fundament für die Vereinnahmung seiner Kunst durch die Vertreter von Abstraktion und künstlerischer Avantgarde des 20. Jahrhunderts, die ihn rückblickend zum Propheten der Moderne stilisierten und das Überzeitliche an seinen Bildern betonten.⁶⁵ Eine medienhistorisch argumentierende Kunstgeschichte hat dagegen in den letzten Jahren verstärkt den historischen Entstehungskontext und Verstehenshorizont dieser Bilder in den Blick genommen, in denen es um weit mehr geht, als um stimmungsvolle Naturdarstellungen.⁶⁶ Den Malern der Romantik galt die Empfindung als wichtigste Grundlage künstlerischen Tuns, das in der neuen, anti-akademischen Landschaftsmalerei seinen vollendeten Ausdruck fand. Entsprechend war das Malen für Caspar David Friedrich und die Künstler der Romantik nicht mehr bloß eine Frage der künstlerischen Praxis, sondern eine der inneren moralischen und religiösen Verfasstheit des Künstlers. Berühmt ist jene Äußerung Friedrichs, dass der Maler nicht bloß malen solle, „was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“⁶⁷

Vom Realismus zum Impressionismus

Nicht nur dieser neue, subjektive Blick auf Kunst und Künstler eröffnete der Landschaftsdarstellung neue Perspektiven, sondern auch eine zunehmende Würdigung des ästhetischen Potenzials dieser Bilder. Traditionell wurde an der Pariser *Académie*



Abb. 6
 Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar), 1807/08,
 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister

mie an den begabtesten Historienmaler der *Prix de Rome* vergeben, ein Stipendium für einen mehrjährigen Rom-Aufenthalt. 1817 wurde auf Drängen Pierre-Henri de Valenciennes' erstmals ein entsprechender Preis für Landschaftsmaler eingerichtet, den man gegen Vorlage einer nach der Natur gemalten Baumstudie und eines Entwurfes für ein Landschaftsgemälde erhalten konnte.⁶⁸ Valenciennes, der während seines Italienaufenthaltes zwischen 1777 und 1785 selbst zahlreiche Ölskizzen in der Natur angefertigt hatte, empfahl diese Praxis auch in einem Anhang seines 1800 veröffentlichten Perspektivtraktates.⁶⁹ Die durch die Vergabepaxis der Akademie ausgedrückte Wert-

schätzung der Ölskizze verhalf diesem bislang wenig angesehenen Medium im Kontext der Landschaftsmalerei zum Durchbruch. Das Publikum begeisterte sich für die lockeren und schnell skizzierten Naturabbildungen, in denen sich zugleich die Hand des Künstlers verriet. Daneben wurde die zunehmend praktizierte *plein-air*-Malerei auch von einer technischen Innovation befördert, die, aus England kommend, schon bald in ganz Europa die malerische Praxis verändern sollte. Die spezialisierten Farbenhändler, die *colour men*, die sich schon im 18. Jahrhundert als eigener Berufsstand etabliert hatten, boten seit 1822 fertig aufbereitete Ölfarben an, die leicht zu transportie-



Abb. 7
Claude Monet, Le Pont japonais, 1918-1924, Privatbesitz

ren und zu verarbeiten waren. Die Maler mussten nun ihre Farben nicht mehr aufwendig selbst anreiben, aufbereiten und mischen. Die 1841 von John Rand zum Patent angemeldete Erfindung einer wiederverschließbaren Farbtube eröffnete dem Arbeiten in der Natur noch einmal völlig neue Möglichkeiten.⁷⁰ Zur gleichen Zeit, als die Tubenfarbe ihren Siegeszug antrat, kam der Landschaftsdarstellung nochmals eine neue Funktion zu, indem die weitgehend sozial emanzipierten Künstler die Darstellungen der sie umgebenden Natur innerhalb kunststimmener Prozesse zur Lösung malerischer Probleme und zur Erprobung ästhetischer Wirkungen zu nutzen begannen. Erst zu diesem Zeitpunkt war die Landschaft dann nicht mehr allein ein etablierter, sondern zugleich ein allseits geachteter Bildgegenstand. Dazu hatten aber nicht nur die Inventionen der

Künstler beigetragen, sondern auch die Entwicklung eines freien Kunstmarktes. Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts hatte sich nämlich jener heute selbstverständliche Markt voll entwickelt, auf dem Bilder an beliebige Kunden verkauft wurden. Für die Künstler brachte das weitgehende Freiheiten in der Bildgestaltung mit sich, doch resultierten daraus auch gewisse Zwänge. Sie mussten nämlich einerseits den Kunsterwartungen des Publikums genügen, um ihre Bilder zu verkaufen, andererseits galt es, eine forciert eigene künstlerische Position zu formulieren, um auf dem sich frei entwickelnden Markt einen eigenen Platz zu finden und zu behaupten. Gerade Landschaftsbilder schienen sich dafür anzubieten, die sich in jenen Jahren auch in den offiziellen Salons zunehmend durchzusetzen begannen, so dass weit mehr als ein Drittel aller eingesandten Bil-

der diesem ehemals so wenig geachteten Fach angehörte. Der Kritiker Jules-Antoine Castagnary betrachtete 1857 die enorme Beliebtheit landschaftlicher Sujets als unmittelbaren Reflex einer gesellschaftlichen Unzufriedenheit, die eine Flucht in die Felder und Wälder zur Folge habe.⁷¹ Tatsächlich war die beispielsweise von Charles-François Daubigny und den Malern von Barbizon praktizierte Suche nach der reinen Natur durchaus auch eine Reaktion auf die sozialen und politischen Verhältnisse.⁷² 1852 hatte sich der vier Jahre zuvor zum Präsidenten der französischen Republik gewählte Charles Louis Napoléon Bonaparte, ein Neffe des berühmten Korsen, als Napoleon III. zum Kaiser der Franzosen proklamiert. Unter dem damals beginnenden *Seconde Empire* erlebte Frankreich einen ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwung. Es war die Zeit, als Paris sein mittelalterliches Gesicht verlor und unter Georges Haussmann zur „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ umgestaltet wurde.⁷³ Die Industrialisierung begann in alle Lebensbereiche zu wirken. Der zügig fortschreitende Ausbau der Eisenbahnverbindungen nivellierte den jahrhundertalten Gegensatz von Stadt und Land, und die städtische Kultur erreichte sogar bislang entlegene Regionen. Mit den Flaneuren zogen auch Maler und eine stetig steigende Zahl von Photographen aufs Land, um die dort vorgefundenen Motive in immer neue Bilder zu bannen. Mit der stetig wachsenden Zahl ins Bild gesetzter subjektiver Blicke auf Natur und Landschaft begann sich allmählich eine neue Ästhetik durchzusetzen. Schnell fanden der durch die Schule von Barbizon angelegte Naturalismus und der sogenannte Impressionismus überall in Europa zahlreiche Nachfolger.⁷⁴

Ausblick

In den Bildern der Impressionisten triumphierte die Farbe über den Gegenstand.⁷⁵ Die Umwelt und die den Menschen umgebende Natur wurden dabei nicht mehr um ihrer selbst Willen gezeigt, sondern als Träger unterschiedlicher Tonwerte. Entsprechend folgen beispielsweise in den Bildern Claude Monets die Pinselzüge nicht den Formen der Dinge, sondern sie veranschaulichen allein die Wirkung von deren Oberflächen im Licht. Das Momenthafte und Flüchtige des Bildeindrucks, das in der raschen und skizzenhaften malerischen Fixierung seine Entsprechung fand, forderte den Betrachter zu einer eigenen Sehleistung und emotionalen Beteiligung am Zustandekommen der Bildwirkung auf, die vom zeitgenössischen Publikum als revolutionär erlebt wurde. Das Bild verlor damals endgültig den jeden Betrachter in gleicher Weise berührenden und belehrenden Anspruch. In den Bildern Monets und der Impressionisten entfalte das rein Artistische eine Eigendynamik, die in der Verabsolutierung der künstlerischen Subjektivität die Entgegenständlichung der Malerei zur Folge hatte. Gerade die als ästhetischer

Gegenstand wahrgenommene, inhaltlich weitgehend bedeutungsfreie Landschaft bot sich als Ausgangsmotiv für derartige malerische Experimente an, denn der abgebildete Gegenstand spielte eine untergeordnete Rolle. Diese Vernachlässigung des Gegenständlichen, die in den späteren, seriellen Bildern Monets (Abb. 7) besonders deutlich zum Ausdruck kommt, wurde zur Voraussetzung für die Thematisierung des Sehens in der Malerei.⁷⁶ Hier endeten unwiderruflich die älteren Traditionen einer Landschaftsmalerei, die einer theologischen, moralischen oder wissenschaftlichen Belehrung verbunden waren, oder einer spirituell angeleiteten Naturbetrachtung, die selbst in einem kleinen Stück Natur die Schöpfung verherrlicht sah. Die Landschaft war jetzt nur noch ein als mehr oder weniger schön wahrgenommenes Stück Welt, und es ist sicher kein Zufall, dass 1870 auch die erste Ansichtspostkarte erschien.⁷⁷ Bei der Auswahl der Postkartenmotive war man allgemein bemüht den Idealen der klassischen Landschaftsmalerei zu folgen. Dafür hatte das gemalte Bild damals nicht mehr vordringlich Abbildung zu sein. Weit wichtiger als das Motiv eines Gemäldes war die durch das Bild selbst transportierte Stimmung, die auch als eine dem Akt des Malens verbundene, bleibende Spur künstlerischer Emotion begreifbar wurde. Mit der zunehmenden Bedeutung des Künstlersubjektes griff auch die seit langem angebahnte Auffassung des *l'art pour l'art* Raum, die den ganzen Sinn und kulturellen Wert eines Bildes darin sah, dass es eben ein Bild war und nichts anderes.

Für die Künstler des *Fin de Siècle* genauso wie für die Maler der Avantgarde des 20. Jahrhunderts war das Landschaftsbild vor allem ein experimentelles Medium, in dem sie über die Materialität der Malerei reflektieren konnten. Sie setzten damit den Schlusspunkt hinter einen historischen Prozess, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts begonnen hatte. Indem die ästhetische Wirkung der Malerei verabsolutiert wurde und man die völlige Autonomie von Zeichnung und Farbe anerkannte, hatte sich eine subjektive und freie Verwendung der malerischen Mittel und Formen etabliert. Aus diesen künstlerischen Prozessen resultierte eine Auffassung vom geistigen Gehalt der Malerei als reiner Anschauungsform, hinter der die zunehmend von der Photographie übernommene Abbildungsfunktion zurücktrat. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stießen die mit der Autonomie des Bildes erreichten neuen malerischen Ausdrucksformen zunehmend auf Akzeptanz. Das Thema eines Bildes war sekundär. Doch wenn es darum ging, Formprobleme zu lösen, blieb für viele Maler – zumal in ihrer Selbststilisierung – die Landschaftsmalerei ein beinahe programmatischer Ausgangspunkt. Doch das ist eine andere Geschichte.

- ¹ „Observer, c'est, pour la plus grande part, imaginer ce que l'on s'attend à voir.“ Valéry 1960, S. 1167. Ohne genaue Angabe der Quelle auch zitiert von Friedländer 1947, S. 15.
- ² Küster 2009, S. 72f.
- ³ Diese Formen kultureller Kodierung machen Geschichte verstehbar. Zugleich begründen und begrenzen sie die Möglichkeiten und Formen, in denen Geschichte erzählt werden kann. Die Kategorien und Prinzipien der Ordnung historischen Wissen gilt es, an den überlieferten Texten, Bildern und Monumenten zu prüfen. „Denn die Quellenkontrolle schließt aus, was nicht gesagt werden darf.“ Koselleck 1979, S. 153.
- ⁴ Auf diese paradoxe Situation hat Gary Schwartz (Was den Sammlern ins Auge sprang: Nicht der Künstlernamen sondern das Motiv, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. März 1993, Nr. 67) nachdrücklich hingewiesen. Vgl. dazu auch Büttner 2006a, S. 114-121.
- ⁵ Budde 1994, S. 124-148.
- ⁶ Ich habe verschiedene Versuche in diese Richtung unternommen (am ausführlichsten: Büttner 2006). Diese und weitere bereits an anderer Stelle publizierten Überlegungen sind auch in diesen Beitrag eingeflossen, was zugleich der Grund dafür ist, dass in den Fußnoten viele eigene Titel aufgeführt werden. Für eine kritische Würdigung meines Ansatzes vgl. Lewis 2007, S. 67-70.
- ⁷ Vit. arch. VII, 5, 1-2: *Ceteris conclavibus, id est vernis, autumnalibus, æstivis, etiam atris et peristylis, constitutæ sunt ab antiquis ex certis rebus certæ rationes picturarum [...] Pinguntur enim portus promontoria, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores.*
- ⁸ Plin. nat. XXXV, 116f.: *eaque sunt scripta antiquis litteris Latinis, non fraudanda et Studio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantes, aucupantes aut venantes aut etiam vindemiantes. [117:] sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsonie mulieribus labantes, trepidis quae feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis. idem subdialibus maritimas urbesingere instituit, blandissimo aspectu minimoque inpendio.*
- ⁹ Malraux 1957, S. 21-27.
- ¹⁰ Malraux 1947.
- ¹¹ Malraux 1957, S. 23; Malraux 1947, S. 126.
- ¹² Vgl. Schneider 1973, bes. S. 27-35; Schneider 1999, S. 15.
- ¹³ Pochat 1973, S. 173-177.
- ¹⁴ Vgl. De Marchi/van Miegroet 1994; Vermeylen 2003; Belting/Kruse 1994.
- ¹⁵ Ausst.-Kat. Madrid 2007, mit weiterer Literatur.
- ¹⁶ Joachim Patinir, Landschaft mit Flucht nach Ägypten, vor 1515, Öl auf Holz, 17 x 21 cm, Antwerpen, Königliches Museum der Schönen Künste. Vgl. Ausst.-Kat. Essen/Wien 2003/04, S. 46-52.
- ¹⁷ Unverfehrt 2007, S. 171f.; Dürer/Rupprich 1956-1969, Bd. 1, S. 169. Zur literaturwissenschaftlichen Einordnung von Dürers Tagebuch vgl. Sahn 2002.
- ¹⁸ Vgl. den Titel von Zinke 1977.
- ¹⁹ Koch 1968
- ²⁰ Ausführlich dazu Büttner 2000; online-Ausgabe unter der URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buettner2000> (03.03.2010).
- ²¹ Zum „Turmblick“ des Hans Sachs vgl. Busch (Hg.) 1997, S. 76. Zu Dürers Besteigung des Turms der Kathedrale von Gent am 10. Mai 1521 vgl. Unverfehrt 2007, S. 158. Vgl. auch Warnke 1992, S. 47f.
- ²² Wolf Huber, Ansicht des Mondsees mit dem Schafberg, 1510, Feder in brauner Tusche, 12,7 x 20,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Büttner 2006, S. 94-96.
- ²³ Für diese Zusammenhänge vgl. ausführlich Büttner 2000.
- ²⁴ Die heute üblichen Böschungsschraffen setzten sich erst im 19. Jahrhundert durch. Erfunden und erstmals publiziert hatte sie der Mathematiker Johann Georg Lehmann 1799.
- ²⁵ Plin. ep. V, 6, 13: *Neque enim terras tibi sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam uideberis cernere.* „Du würdest keine wirkliche Gegend zu sehen glauben, sondern ein in idealischer Schönheit gemaltes Bild“, schrieb der jüngere Plinius über die Lage einer seiner Villen. Vgl. Förtsch 1993.
- ²⁶ Ausführlicher dazu Büttner 2008, bes. S. 78-85.
- ²⁷ Text und deutsche Übersetzung bei Busch (Hg.) 1997, S. 132-135.
- ²⁸ Vgl. dazu Büttner 2000, S. 9-11.
- ²⁹ Michiel/Frimmel 1888, S. 100-102; Dürer/Rupprich 1956-1969, Bd. 1, S. 169.
- ³⁰ Zitiert bei Busch (Hg.) 1997, S. 76.
- ³¹ Busch (Hg.) 1997, S. 132-135.
- ³² Thesavrus thevtonicæ lingvæ. Schat der Nederduytscher spraken. Inhoudende niet alleene de Nederduytsche woorden, maer oock verscheyden redenen en[de] manieren van spreken vertaelt ende ouergeset in Fransois ende Latijn, Antwerpen: Plantin, 1573.
- ³³ Hieronymus Megiser, Thesaurus Polyglottus: vel dictionarium multilinguae, Frankfurt a. M. 1603, S. 350 und 406.
- ³⁴ Büttner 2000, S. 10f.
- ³⁵ Vgl. dazu den Beitrag von Bastian Eclercy in diesem Band.
- ³⁶ Zu diesem Phänomen vgl. Bakker 2004, S. 262-298, mit weiterer Literatur.
- ³⁷ Vgl. Büttner 2011, S. 92f.
- ³⁸ Büttner 2004, S. 1053-1075.
- ³⁹ Hoet 1752, S. 21, Nr. 64.
- ⁴⁰ Büttner 2006, S. 163-169.
- ⁴¹ Hoogstraten 1678, S. 237: „In't begin deezer eeuw waeren de wanden in Holland noch zoo dicht niet met Schilderyen behangen, aslze tans wel zijn.“
- ⁴² Büttner 2011, S. 93f.
- ⁴³ Büttner 2006, S. 165f.
- ⁴⁴ Cavazzini 2004, S. 133-146.
- ⁴⁵ Sandrart 1675, 1. Buch, 3 (Malerei), S. 71.
- ⁴⁶ Zur Rezeption Claude Lorrains vgl. Ausst.-Kat. München 1983.
- ⁴⁷ Warnke 1987 S. 23, mit weiterer Literatur. Bis heute grundlegend: Lee 1967, bes. S. 3: „The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile *ut pictura poesis*-as is painting so is poetry-which the writers on art expected one to read ›as is poetry so is painting‹, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.“ Zusammenfassend Warnke 2005.
- ⁴⁸ Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Sprigath 2004, S. 243-280.
- ⁴⁹ Junius 1637, S. 23 (I, 3, 12).
- ⁵⁰ Weststeijn 2008, S. 118.
- ⁵¹ Weststeijn 2008, S. 69, 111.
- ⁵² Johann Michael Dilherr, Heilig-Epistolischer Bericht/ Licht/ Geleit und Freud. Das ist: Emblematische Fürstellung/ Der Heiligen Sonn- und Festtäglichen Episteln: In welcher Gründlicher Bericht/ von dem rechten Wort-Verstand/ ertheilet; Dem wahren Christenthum ein

helles Licht furgetragen; Und ein sicheres Geleit/ mit beigefügten
Gebethen und Gesängen/ zu der himmelischen Freude/ gezeiget
wird, Nürnberg: Endter, 1663, S. 470.

⁵³ Vgl. Warncke 1982, S. 43-62; Frangenberg 1990; Schütze 2005.

⁵⁴ Warncke 1987, S. 205.

⁵⁵ Drügh 2006, S. 124.

⁵⁶ Scherb 2001; Mailliet 2004.

⁵⁷ Warncke 1987, S. 19.

⁵⁸ Böhme 2001, S. 7, 11f.

⁵⁹ Paetzold 1983, S. 82-85.

⁶⁰ Zum Genie-Begriff vgl. Schmidt 1985.

⁶¹ Vgl. dazu ausführlich Scholl 2007; Büsing 2011.

⁶² Büsing 2011, S. 55f.

⁶³ Zitiert nach Hinz 1984, S. 145.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Schmidt-Burkhardt 2005, bes. S. 94-96.

⁶⁶ Vgl. hierzu besonders Scholl 2007.

⁶⁷ Friedrich/Eimer 1999, S. 116, Z. 2828ff.

⁶⁸ Scherb 2001, S. 15f.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ausst.-Kat. Köln/Zürich 1990, S. 78.

⁷¹ Castagnary 1892, Bd. 1, 396f.

⁷² Ausst.-Kat. München 1996, S. 17f.

⁷³ Die Bezeichnung von Paris als „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“
geht auf Walter Benjamins Passagen-Werk zurück. Vgl. zusammen-
fassend Feist 1995; Büttner 2006, S. 296-320.

⁷⁴ Zusammenfassend: Ausst.-Kat. London 1979; Büttner 2008, S. 182-
192.

⁷⁵ Auch diese Zusammenfassung basiert auf den an anderer Stelle
aus- und fortgeführten Überlegungen, vgl. Büttner 2006, S. 310-
400.

⁷⁶ Belting 1998, S. 273f.

⁷⁷ Günther 2009, S. 187f., vgl. auch Unverfehrt 2001.