

Historische Landschaften Ferdinand Oliviers „Trauernde Juden an den Wassern Babylons“

Michael Thimann

Oliviers Gemälde (Abb. 10; Kat. 1), das im Zentrum dieser Ausstellung steht, birgt gattungsgeschichtliche Probleme in sich.¹ Der Maler hat der figürlichen Szenerie eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, so dass es zu kurz greifen würde, von einem Landschaftsgemälde zu sprechen, obgleich „Landschaft“ einen großen Teil der Komposition ausmacht. Vielmehr hat er die Verschmelzung von Landschaftsgemälde und Historienbild im Sinne einer „historischen Landschaft“ versucht. Dieser Begriff soll im vorliegenden Aufsatz in seinem kunst- und ideengeschichtlichen Bezugsrahmen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersucht werden. Ausgegangen wird dabei von den Irritationen, die bei der Betrachtung des Gemäldes entstehen und seine gattungsgemäße Klassifikation schwierig machen. So fällt im linken Bildvordergrund die Hauptgruppe der trauernden Juden ins Auge, die Olivier nach passiven und aktiven Protagonisten differenziert hat (vgl. Abb. 39). Sind zwei Männer mittleren Alters den Worten von Psalm 137 gemäß damit beschäftigt, ihre Harfen an den Baum zu

hängen, so sind die lagernden Figuren ganz in ihre Trauer versunken. Wie ein Grundakkord durchzieht die Wiederholung der Melancholiegesten die Komposition. Im Mittelgrund taucht sie in der Trauernden am Ufer des Flusses auf, um sich im rechten Vordergrund in eine aktive Zeigegeste zu verwandeln. Versteht man das Gemälde in diesem Sinne als narratives Historienbild, so lösen sich Trauer, Verzweiflung und Sehnsucht über die verlorene Heimat in ein Zukunftsversprechen auf, da die am rechten Bildrand befindliche Figur auf das in italienischen Architekturformen gegebene Babylon weist.² Die Erscheinung der Stadt ist bei Olivier, darauf hat schon Hans Wille hingewiesen, sicher als ein Verweis auf Jerusalem gedacht.³ Der in hellem Licht gegebene Kuppelbau wirkt der Realität seltsam entrückt, ja strahlt von innen heraus (vgl. Abb. 40). Der Regenbogen als Zeichen der Hoffnung und Mittler zwischen Gott und Menschen deutet auf die Erlösung aus der babylonischen Gefangenschaft und letztlich, dies dürfte bei dem Protestanten Olivier stets mitzudenken sein, auf die Erfüllung



Abb. 10 – Ferdinand Olivier: Landschaft mit trauernden Juden, um 1838, Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck

des Alten im Neuen Bund. Der Regenbogen ist wie bei Joseph Anton Koch (Kat. 6) ein Sinnbild für die Erneuerung des Bundes zwischen Gott und den Menschen. Als Vision erscheint daher nicht Babylon, sondern Jerusalem, der Ort der Sehnsucht. Möglicherweise ist zugleich das endzeitliche Himmlische Jerusalem in der Imagination der Trauernden gemeint, das eine glückliche Zukunft und Erlösung verheißt. Damit hätte Olivier den christlichen Erlösungsgedanken in seine Illustration des Psalms eingebracht.

Von der vordergründigen Form eines Landschaftsgemäldes sind wir bei der Bildlektüre bereits jetzt zu der Erkenntnis gelangt, dass wir es mit einer komplex strukturierten religiösen Allegorie zu tun haben. Doch wie hat Olivier dieses Bildkonzept gattungstheoretisch reflektiert? Handelt es sich bei diesem Galeriebild überhaupt um ein sakrales oder um ein profanes Werk? Welche Rolle spielen Figuren und Landschaft für die Illustration des Psalms, der als dem Bild eng verbundener Wortbestandteil auch auf dem Rahmen erscheint? Welche künstlerischen Mittel bietet Olivier auf, um den hohen Ton der prophetischen Poesie des Alten Testaments in das Bild zu bringen?

Religion und Landschaft

In der Diskussion um die Gattung Landschaft im frühen 19. Jahrhundert spielt Ferdinand Olivier gewiss keine geringe Rolle. Hatte er doch 1823 mit dem Lithographienzyklus der „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden“ (Kat. 5) dasjenige Schlüsselwerk geliefert, auf welches das Prädikat der „nazarenischen Landschaft“ am schlüssigsten angewendet werden kann. Bekanntlich standen die Nazarener der Landschaftsmalerei skeptisch gegenüber. Für sie war Landschaft in der Regel nur „der andere Ort“⁴ und zweitrangige Hintergrund für die sinngebende figürliche Szene ihrer Historien- und Andachtsbilder, da allein die menschliche Figur als vieldeutige Hieroglyphe die Stiftung religiöser Bedeutung und die Herstellung eines Transzendenzbezugs im Bild gewährleisten konnte. In diesem Sinn ist die Gattung Landschaft bei den Nazarenern immer als nachgeordnetes Phänomen betrachtet worden, auch wenn dieser Richtung zugeordnete Künstler wie Joseph Anton Koch, Carl Philipp Fohr, Franz Horny und eben auch Ferdinand Olivier in der Gattung gearbeitet und ohne Zweifel Hauptwerke romantischer Malerei geschaffen haben. Welche Bedeutung jedoch „Landschaft“ in der ästhetischen und kunsttheoretischen Diskussion um 1800 besessen hat, ja welcher Krise der figürlichen Historienmalerei die Aufwertung der Landschaft als Bildgegenstand in der Romantik entgegengesetzt wurde, das ist hinlänglich bekannt und in jüngsten Forschungsbeiträgen vertieft worden.⁵

Oliviers „Landschaft mit trauernden Juden an den Wassern Babylons“ kann zum Ausgangspunkt einer kunsttheoretischen und bildgeschichtlichen Reflexion über das Problem von Landschaft und Staffage im 19. Jahrhundert genommen

werden. Olivier ist deshalb besonders interessant, da sich in seinem Werk um 1830 ein stilistischer Wandel, ja ein Bruch vollzieht, der eine Ablösung von den ‚nazarenischen‘ Prinzipien der Landschaftsgestaltung mit ihrer extremen Stilisierung, Entwertung der klassischen Kompositionsprinzipien und religiösen Kodierung bedeutet. Warum gibt Olivier in seinem Spätwerk,⁶ zu dem das Lübecker Gemälde aufgrund der erstmaligen kunsthistorischen Bestimmung seiner Entstehung zu zählen ist (vgl. Kat. 1), die Prinzipien der Landschaftsgestaltung auf, die er sich ab 1815 auf seinen Reisen in das Salzkammergut und im engen Austausch mit seinem Bruder Friedrich, Joseph Anton Koch und Julius Schnorr von Carolsfeld erarbeitet hatte? Warum kehrt Olivier, der im Gegensatz zu den meisten Mitgliedern des Lukasbundes, dem auch er seit 1817 angehörte, nie in Italien war, am Ende seiner Schaffenszeit zu einer klassischen, deutlich an den großen Vorbildern des 17. Jahrhunderts wie Claude Lorrain, Nicolas Poussin (vgl. Abb. 11) und Gaspard Dughet orientierten Landschaftskunst zurück, gegen deren beliebige Verfügbarkeit in der Kunst um 1800 sich die Neudefinition der Gattung gerade im Wiener Kreis Oliviers gerichtet hatte? Gegen das Modell der klassischen Landschaft, die eine ideale Ortlosigkeit und antike Stimmung mit den Versatzstücken von Tempel, Ruinen, Hirten etc. evoziert, richtete sich Olivier gerade in den „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden“ mit dem Insistieren auf der unbedingten charakteristischen Individualität der österreichischen Bergwelt, die er zum Gegenstand seines allegorisch überhöhten Wochentagszyklus gemacht hat. Paradoxerweise setzte Olivier hier Abstraktion, lineare Stilisierung und kunsthistorische Zitate in hohem Maße gegen die Mimesis kontingenter Naturformen ein, da diese nicht auf Transzendentes verweisen können. Dennoch behaupten gerade die einzelnen Landschaftsbilder der „Sieben Gegenden“ die unverwechselbare Individualität dieser Gegend. Dass auch Olivier, ganz im Sinne der Nazarener, Landschaft dabei nur als christliche Erlebnislandschaft, ja als Reflexionsraum der göttlichen Schöpfung begreifen konnte, dies macht auch eines seiner Gedichte aus dem Jahr 1825 deutlich, das den Titel „Schönheit“ trägt:

„Was Schönheit wird genannt im Erdentale,
Was in die Seele Wonneschauer gießet,
Was sich im Hyacinthenkelch erschließet
Und golden glüht am blauen Sternensaale, –

Es ist der Glanz und Widerschein vom Strahle,
Der aus der hohen Gottesstadt entspringt
Und liebend auf die Welt herniederfließet
Im Lobgesange himmlischer Chorale.

Zum Prisma wird auch manches Herz erhoben,
Daß sich in ihm der heil'ge Schimmer breche,
Verherrlicht in bunten Farbentönen;



Abb. 11 – Nicolas Poussin: Landschaft mit dem heiligen Matthäus, 1640, Gemäldegalerie, Berlin

Den Strahl, den unsichtbaren, der von oben
Sich naht, gestaltet's um, damit er spreche
Vom Vaterhause zu den Erdensöhnen.⁴⁷

Ohne Zweifel entwickelt Olivier hier einen christlich-neuplatonischen Schönheitsbegriff, wie er im Kreis der Nazarener, namentlich von Overbeck, ebenfalls vertreten wurde: Alle irdische Schönheit ist nur Abglanz und Spiegel immaterieller göttlicher Schönheit, welche mit der Idee des Schönen selbst identisch ist.⁸ Die Universalität göttlicher Schönheit, so eröffnet das erste Quartett, ist in allen Erzeugnissen der Schöpfung von der Blume („Hyacinthenkelch“) bis zum Kosmos selbst (dem „Sternensaale“) erfahrbar. In den beiden Terzetten erhält das Gedicht eine selbstreferentielle Wendung, denn dort scheint Olivier, der dichtende Künstler, die Arbeit des Malers („manches Herz“) zu thematisieren. Für Olivier ist diese Arbeit nur als Inspiration durch Göttliches denkbar, das er sich als Lichtstrahl imaginiert, der im Prisma seiner irdischen Beschränktheit gebrochen wird. Die hier in den christlichen Schönheitsdiskurs eingespeiste Theorie Newtons vom zusammengesetzten Licht und den Farben dürfte zu den naturkundlich-naturphilosophischen Grundlagen der Allgemeinbildung um 1800 gehören, über die Olivier in hohem Maße verfügte.⁹ Die Umgestaltung der göttlichen Eingebung im Werkprozess, so fährt das Gedicht fort, ist aber notwendig, um zu den Menschen zu sprechen und von ihnen verstanden zu werden. Diese bedeutende Arbeit kann der christliche Maler „in bunten Farbentönen“ leisten. Der Inhalt dieses Sonetts lässt sich aber auch direkt an die „Sieben Gegenden“ (veröffentlicht 1823) zurückbinden, die ebenfalls den Nachweis der Gegenwart Gottes in der Natur und im Leben der Menschen führen, ja

diesen Zusammenhang von kultivierter Natur und gottesfürchtigem Menschenleben als allegorischen Zyklus inszenieren. Olivier hat selbst eingesehen, dass er zum angemessenen Ausdruck seiner Konzepte, „häufig zu cyclischen Darstellungen Zuflucht zu nehmen“ hatte.¹⁰ Das in sich abgeschlossene Galeriebild klassischen Typs war demnach nicht sein bevorzugtes Genre. Auch wenn in den „Sieben Gegenden“ die Naturformen und die Relikte menschlicher Kultur, wie etwa die Architektur, mit den Mitteln extremer Stilisierung wiedergegeben sind, soll darin die unverkennbare Individualität der Landschaft hervortreten. Gegen die klassische Landschaft Poussins und Lorrains, die ein unbestimmtes Ideal ewiger Natur evoziert, bilden die „Sieben Gegenden“ einen denkbar weit entfernten Gegenpol.

Die Kunst des frühen 19. Jahrhunderts hat die Frage nach der Funktion von Landschaft ganz grundsätzlich gestellt und verschiedene Angebote unterbreitet, sich von einem bloßen Illusionismus der Landschaft als Augentäuschung und als „begehrter Raum“ zu emanzipieren.¹¹ Gemeinsam ist allen diesen künstlerischen Positionen, dass Landschaft nicht getreue Wiedergabe der Natur sein darf, sondern als Trägerin von Bedeutung und religiösen, poetischen oder – wie etwa im Falle Joseph Anton Kochs (vgl. Kat. 7) – sogar politischen Ideen zu gelten hat.¹² Stellt man sich die Frage, wie etwa Landschaft und Religion überhaupt aufeinander bezogen werden können, so hat die romantische Kunst des frühen 19. Jahrhunderts auf dieses Problem eine Reihe von Antworten geliefert. Grundsätzlich ist dabei zu bemerken, dass Landschaft selbst als von Schöpferhand gestaltetes Gebilde die göttliche Ordnung widerspiegelt, die ästhetische Erfahrung der Natur damit auch immer eine Erfahrung der Allmacht der Schöpfung ist.¹³ „Wenn ich sehe die Himmel,

deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die du bereitet hast: was ist der Mensch, daß du seiner gedenkst, und des Menschen Kind, daß du dich seiner annimmst?“ (Psalm 8,4). Die Herrlichkeit Gottes, welche die gesamte von ihm geschaffene Natur spiegelt, offenbart sich auch am Menschen.

Werner Busch hat im Falle Caspar David Friedrichs die ästhetischen Kriterien der Bildgestaltung herausgearbeitet, die eine nicht auf der primären ikonographischen Ebene operierende religiöse Erfahrung bei der Betrachtung der Bilder möglich machen können.¹⁴ Dennoch kommt auch die romantische Landschaftskunst selten ohne verbindliche allegorische Zeichen aus, die der christlichen Überlieferung entnommen sind.¹⁵ Ein Schlüsselwerk der Epoche ist Caspar David Friedrichs als „Tetschener Altar“ bekanntes „Kreuz im Gebirge“ von 1807, wovon sich auch eine große Sepiazeichnung erhalten hat (Abb. 12), welcher der programmatische Charakter des Gemäldes, der durch den mit christlicher Symbolik versehen Rahmen verstärkt wird, noch zu fehlen scheint. Sie lässt die Landschaft selbst deutlicher sprechen.¹⁶ Friedrich opponiert mit der Komposition gegen die klassische Ordnung der Landschaftsmalerei, indem er auf gestalterischer Ebene auf die Einteilung in Bildgründe und den Einsatz der Luftperspektive verzichtet, den Einstieg des Betrachters ins Bild nicht durch eine Vordergrundzone vermittelt und zudem eine komplexe Beleuchtungssituation gewählt hat, die den Zeitgenossen unverständlich bleiben musste. Große Kritik trug dem Maler allerdings die Anbringung des christlichen Bildzeichens eines Kreuzifixes ein, das im Gegenlicht gesehen auf der Spitze des Berges steht und das eigentliche Zentrum der Komposition bildet. Bekanntlich wurde Friedrich vorgeworfen, nicht das Christusbild, sondern die Landschaft selbst zum Gegenstand religiöser Andacht und Verehrung erhoben zu haben. Die vehement gegen das Bildkonzept gerichtete Formulierung des Kammerherren von Ramdohr, Friedrich habe die Landschaft selbst

auf die Altäre bringen wollen, ist symptomatisch für das Problem der Gattungsgrenzen um 1800, wonach ein ernster religiöser Gedanke allein in der Sprache des figürlichen Bildes und der traditionellen christlichen Ikonographie geäußert werden konnte.

Aufschlussreich ist ein Blick auf Oliviers zehn Jahre später entstandene Zeichnung des „Kalvarienbergs bei Berchtesgaden“ (Kat. 4). Auch hier ist der Landschaftsausschnitt bedeutsam komponiert, das religiöse Zentrum, die abschließende Golgathakapelle des Kreuzweges, in die geometrische Mitte des Blattes gesetzt. Absichtsvoll hat Olivier die Kreuzigungsszene in den Blick gerückt, „zugleich aber als Artefakt ganz selbstverständlich in eine von Volksfrömmigkeit geprägte Kulturlandschaft eingebettet.“¹⁷ Entgegen der ästhetischen Strukturierung von Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ mit seiner surreal anmutenden Anbringung des Kreuzifixes, hat Olivier die durch und durch allegorische Auffassung seiner religiösen Erlebnislandschaft gleichsam wieder unsichtbar machen wollen. Auch die „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden“ weisen dieses Verfahren auf. Auf rein ikonographischer Ebene operiert er mit traditionellen Bildzeichen, die er jedoch im Sinne romantischer Fragmenttheorien im Bild inseriert, ohne eine verbindliche christliche Ikonographie aufzurufen.¹⁸ Biblische Geschichten fehlen gänzlich, aber auch eher allegorische Bildprägungen wie die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ oder die „Sieben Sakramente“ wird man nur gleichsam wie durch einen Schleier verborgen erkennen können. Die sinnhafte, aber unbestimmt bleibende Bedeutung äußert sich hier im untrennbaren Zusammenspiel von Figur und Landschaft.

„ein Doctrinair in der Kunst“: Ferdinand Oliviers kunstgeschichtliche Malerei

Man kann verschiedene Gründe vorbringen, warum sich Olivier in den 1830er Jahren von den selbst entwickelten Prinzipien seiner Landschaftskunst abgewandt hat und zur Ideallandschaft im Stile Poussins zurückgekehrt ist. Schon um 1830 finden sich Werke, wie etwa die „Landschaft mit Elias in der Einöde“ (München, Neue Pinakothek), die einen durchweg klassischen Duktus aufweisen.¹⁹ Sicher hat Oliviers intensive Beschäftigung mit der Kunstgeschichte, die er als Professor und Nachfolger von Ludwig Schorn ab 1833 an der Münchner Akademie lehrte, dieses Interesse stimuliert und ihm die Historizität der Gattung Landschaft deutlicher zu Bewusstsein treten lassen. Auch wenn noch unklar ist, was Olivier im Einzelnen gelehrt hat, da er offenbar kaum etwas davon für die Publikation ausgearbeitet hat, so bedeutete für ihn die Arbeit des Kunsthistorikers zunächst auch das Ende der Tätigkeit als Maler. Wie Johann David Passavant, der 1839 seine Raffael-Monographie veröffentlichen sollte und selbst als nazarenischer Maler begonnen hatte, war auch Olivier von der Praxis zur Geschichte und Theorie der Künste gelangt.²⁰ Passavant etwa versorgte er mit Informa-

Abb. 12 – Caspar David Friedrich: Kreuz im Gebirge, 1807, Kupferstichkabinett, Berlin





Abb. 13 – Ferdinand Olivier:
Italienische Ideallandschaft,
1840, National Museum
Poznań

tionen über die in Wien und München unter Raffaels Namen befindlichen Werke und diskutierte deren Zuschreibungen; seinen eigenen kunstschriftstellerischen Versuchen, die unpubliziert geblieben sind, stand er jedoch äußerst kritisch gegenüber.⁷ Athanasius Raczyński bezeichnet Olivier 1840 im zweiten Band der „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ als „unterrichteten“ und „denkenden Mann“: „er gefällt sich in abstracten Gedanken: er ist ein Doctrinair in der Kunst“.²² Mit dieser Aussage bezog er sich bestimmt auch auf Oliviers skeptische Haltung gegenüber den „realistischen“ Bestrebungen und Tendenzen der Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie und dem Kunstverein.²³ Olivier scheint vom unbedingten historischen Zusammenhang der ganzen Kunst überzeugt gewesen zu sein und wird von Raczyński als Anhänger der Richtung von „Poussin, Domenichino, Tizian“ tituliert. Wenn nach 1838 wieder einige Gemälde entstanden, und auch die datierten späten Zeichnungen deuten auf eine intensivere künstlerische Tätigkeit hin,²⁴ so sind Bilder wie die „Italienische Ideallandschaft“ (Abb. 13) deutlicher Ausweis einer kenntnisreichen Professorenkunst, in der Olivier das Beste aus der klassischen Landschaftsmalerei zu synthetisieren versucht hat. Gerade dieses Gemälde, das 1838 in einer ersten von Emilie Linder erworbenen Fassung (heute Kunstmuseum Basel) entstand, von der Olivier 1840 eine Wiederholung anfertigte, die 1845 in die Sammlung von Athanasius Raczyński (heute Nationalmuseum Poznań) gelangte, bescherte ihm einen unerwarteten Ruhm als Maler, den er mit seinen frühen Gemälden nie erreicht hat.²⁵ Peter Cornelius soll das Gemälde als

Oliviers Meisterwerk bezeichnet haben;²⁶ im „Kunstblatt“ erfuhr es eine äußerst günstige Beurteilung, man sprach von dem „feinen Natursinn“ und einer „gehobenen Anschauungsweise“;²⁷ in Naglers „Künstler-Lexikon“ wird an der Landschaft bezeichnenderweise gerade die Rückgewinnung von Perspektive, Tiefenräumlichkeit und Plastizität gelobt, die Olivier in seinen frühen Arbeiten zu negieren versuchte: „Ausser der dem Künstler in hohem Grade eigenen feinbestimmenden Zeichnung muss man dann auch noch die Kunst der Abrundung, der Perspektive, das freie Vor- und Zurücktreten der Flächen und der erhobenen Gegenstände, die warme, tiefe und doch höchst liebliche Färbung, und die geschmackvolle Ausführung rühmen. Olivier ist eigentümlich in seinen Landschaften, die daher von einem eigenen Standpunkte aus aufgefasst werden müssen.“²⁸

Die stilistische Bestimmung des „klassischen“ Spätwerks gründet sich auf einem evidenten Wandel der Bildformen, der Komposition und der Bildinhalte. Eine auf 1840 datierte kleine Bleistiftzeichnung im Tondoformat (Abb. 14) zeigt gar eine Ideallandschaft mit arkadisch anmutender Figurenstaffage und einem antiken Tempel im Hintergrund.²⁹ Es ist eine deutliche Abwendung von dem gewissermaßen nazarenisch geprägten Frühwerk, das noch ganz unter dem Eindruck des Studiums altdeutscher Kunst stand, wie es sich am deutlichsten in der graphischen Struktur der „Sieben Gegenden“ (vgl. dazu die Ausführungen in Kat. 5) ausspricht. Der stilistische Wandel betrifft sowohl die Figuren wie die Landschaftsdarstellung selbst. So steht die klassische, deutlich an Poussin angelehnte Auffassung der Figuren in anti-

ker Gewandung auf dem Lübecker Bild den Figuren der früheren Arbeiten entgegen. Oliviers Spätwerk ließe sich geradezu als bildliche Kritik an den eigenen frühen Arbeiten begreifen. Denn die dort vehement in Frage gestellte Verbindlichkeit von Farben- und Luftperspektive, der Staffelung in Gründen und der tiefenräumlichen Erschließung des Bildgrundes wird hier ins Bild zurückgeholt.

Historie und Landschaft: Kunsttheoretische Aspekte eines Gattungsproblems

Auf der Ebene des stilistischen Befundes ist der Wandel evident. Olivier hat aber auch selbst manche Spur gelegt, die sein Vorgehen theoretisch erhellt. Die Verschmelzung von Landschaftsgemälde und Historienbild ist die selbstgestellte Schwierigkeit seiner Komposition. Schon in den „Sieben Gegenden“ war es ihm ja um die sinnfällige Anbringung der Figuren in der Landschaft gegangen. Hier ist der Begriff der „historischen Landschaft“ zu nennen, unter den er sein Schaffen als Maler gestellt hat. Zumindest räumt er dieser begrifflichen Prägung in seiner 1836 von Adolph Schaden im „Artistischen München“ veröffentlichten Selbstbiographie³⁰ eine prominente Stellung ein, die hellhörig für die mögliche terminologische Schärfe macht, die Oliviers Begriffswahl besessen haben mag.³¹ Die Bezeichnung „historische“ Landschaft, oder auch „poetische“ Landschaft, wie sie etwa von Koch genannt wurde, dürfte ihren Ursprung im deutsch-römischen Künstlerkreis um 1800 haben.³² Sie greift allerdings auf Konzepte einer poetischen Erhöhung der Landschaftsmalerei zurück, die schon im ausgehenden 18.

Jahrhundert entwickelt wurden. Fundamental dürfte dabei immer die Grundannahme aller klassizistischen und romantischen Kunsttheorien sein, dass die Poesie die Mutter der Künste sei, alle simple Naturnachahmung, der die Landschaftsmalerei nun einmal verpflichtet ist, nur zweitrangig ist und nicht für die behauptete Potenz der Malerei, philosophische Gedanken auszudrücken, herangezogen werden kann.³³ Schon bei Sulzer findet sich die Vorstellung, dass der Landschaftsmaler Vergnügen erzeugen kann, „fürnehmlich, wenn er mit den höheren Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Szenen der leblosen Natur verbindet.“³⁴ Der Gedanke einer Überwindung der Gattungsgrenzen zwischen Historie und Landschaft wird von Sulzer formuliert: „Durch eine wohlausgeführte Handlung aus dem sittlichen Leben, die der Maler in seine Landschaft setzt, kann er ihr einen Wert geben, der sie mit dem besten historischen Gemälde in einen Rang setzt. So konnte Nic. Poussin auf die Erfindung seiner arcadischen Landschaft sich eben so viel einbilden, als wenn er ein gutes historisches Stück erfunden hätte.“³⁵ Johann Christian Reinharts „Sturmlandschaft mit zwei Reitern“ von 1800, deren eigenhändig radierte Reproduktion der Maler dem Dichter Friedrich Schiller widmete (Abb. 15), gehört in diesen Kontext.³⁶ Die raue Landschaft, in der die ungestümen Naturgewalten in den Gewitterwolken und den von Windböen niedergedrückten Bäumen anschaulich werden, spiegelt die heroische, „Freiheit“ verheißende Lebensführung der beiden hinter einer Bodenwelle im Vordergrund auftauchenden Reiter, die einer unbestimmten Vorzeit zu entstammen schei-



Abb. 14 – Ferdinand Olivier: Ideallandschaft, 1840, Kupferstichkabinett, Berlin



FRIDERICO SCHILLER

Augustus, aus, verlassene Städte

Abb. 15 – Johann Christian Reinhart: Sturmlandschaft mit zwei Reitern, 1800, Privatbesitz

nen. Hier wird der Vergangenheitscharakter der „heroischen Landschaft“ dem Betrachter vor allem aus der Differenz zur eigenen Wirklichkeit bewusst.³⁷

Carl Ludwig Fernow setzt sich in seinem dem Maler Reinhart gewidmeten Aufsatz „Über die Landschaftsmalerei“ (veröffentlicht 1806) grundsätzlich mit dem Problem der Staffage in der Landschaftsmalerei auseinander. Ihm geht es dabei um die Frage, wie der Landschaftsmaler überhaupt unser ästhetisches Interesse beanspruchen und poetische Gedanken zum Ausdruck bringen kann: „Je nachdem er den Inhalt der Staffage entweder aus der Wirklichkeit, oder aus der Fabel, oder aus der Geschichte wählt, wird auch seine Darstellung grösseres oder geringeres Interesse, mehr oder weniger poetischen Gehalt, einen gemeineren oder edleren Charakter annehmen.“³⁸ Die Staffage sei „wenn auch nicht immer historisch, doch immer bedeutend zu wählen, und dichterisch zu behandeln.“³⁹ Die Bedeutungsproduktion im Landschaftsgemälde ist für Fernow ein zentrales Gattungsproblem. Die reine Landschaftsmalerei, die ein höheres Interesse erweckt, soll ihre Stimmung aus der Landschaft selbst, nicht aber aus den Figuren hervorbringen, die sie demzufolge als untergeordnet behandelt. Neben Landschaftsgemälde und „dramatischem Gemälde“ (Historienbild) macht Fernow jedoch eine „Mittelgattung“ aus, in der Landschaft und Figuren in einem gleichgeordneten Verhältnis stehen, so „dass die vom Künstler beabsichtigte Wirkung durch beide gleichmässig hervorgebracht wird.“⁴⁰ Diese Mischform dürfte mit der „historischen Land-

schaft“ zu identifizieren sein.⁴¹ Fernow führt aus, wie es der Gattung in der Kunstgeschichte durch Poussin gelingen konnte, „gedankenreich und bedeutend“ zu werden, was allerdings mit der Einbuße an Schönheit bezahlt wurde: „Wie sehr ein bedeutender historischer Inhalt, und ein edlerer Geschmack in den Beiwerken, den Stil, also auch den Kunstwerth landschaftlicher Darstellungen erhöht, zeigen die Landschaften des Nikolaus Poussin, deren Vortrefflichkeit grossentheils auf diesen Vorzügen beruht. Fast alle seine Landschaften sind durch einen Inhalt aus der Geschichte oder Fabel bedeutend und in hohem Grade poetisch erfunden.“⁴²

Grundlegend differenziert sich der Begriff der „historischen Landschaft“ um 1800 in zwei Richtungen aus: Einerseits – und so wird er vermutlich von Olivier verwendet – bezeichnet er Gemälde, in denen sich die Landschaftsdarstellung im Sinne des italienischen „istoriato“ mit einer figürlichen Historienszene verbindet, andererseits markiert er die Darstellung von Landschaft als mit Bedeutung versehener Geschichtsraum, der sich konkret auf eine Region und die Historie bezieht. Diese Bildform kann auch die Geschichtlichkeit der Natur selbst, hier mag man an Kochs „Schmadribachfall“ (Kat. 7) mit seinen Felsformationen oder an die „Erdlebenbilder“ von Carl Gustav Carus denken, zum Gegenstand der Darstellung machen.⁴³ Als sich die kunsttheoretische Diskussion in den 1820er Jahren auf dem Höhepunkt befindet, erscheint im „Kunstblatt“ ein anonymer Artikel, der eine Definition des begrifflichen Kompositums der „histori-

schen Landschaft“ gibt: „Historischer Charakter kann einer Landschaft gegeben werden, entweder dadurch, daß eine schon an sich als klassischer Boden der Geschichte ausgezeichnete Gegend in ächt künstlerischem Geist dargestellt wird; oder daß eine Landschaft durch eine glückliche Ausstattung mit Motiven und einer charakteristischen Staffage in eine Beziehung auf ein bedeutendes Faktum gesetzt wird, welche durch historische Erinnerungen erzwungen Gemütsaffekt Haltung und Concentration gibt.“⁴⁴ Entscheidend ist, dass die „historische Landschaft“, die historische Stätten und Gegenden evoziert, sich in viel höherem Maße an die Einbildungskraft des Betrachters richtet als das Historiengemälde mit der Repräsentation einer konkreten Handlung. Die „historische Landschaft“ transportiert eine Stimmung als Ahnung des historischen Geschehens, dessen phantasievolle Imagination allerdings die allgemeine Bildung und konkrete Geschichtskennntnis des Betrachters voraussetzt.

Entgegen der im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer stärkeren Tendenz der „historischen Landschaften“, an konkrete historische Ereignisse zu erinnern, wie sie wohl Carl Rottmann mit seinen im Auftrag von König Ludwig I. entstandenen Bildern der antiken Orte Griechenlands für die Münchner Hofgarten-Arkaden am prägnantesten ins Werk setzte,⁴⁵ hat Olivier einen anderen Weg verfolgt. Vermutlich dürfte er skeptisch gewesen sein, dass Landschaft überhaupt Geschichte veranschaulichen kann, ohne durch topographische Exaktheit, die Einfügung wiedererkennbarer Monumente oder figürliche Staffage daran zu erinnern. Damit stand er nicht allein. Bezeichnenderweise hat auch Rottmann in seiner späteren Fassung des „Schlachtfelds von Marathon“ (Abb. 16) von etwa 1849 die konkreten Erinnerungsspuren, wie die mühsam archäologisch rekonstruierte Topographie und die möglicherweise mit der Erinnerung an die Schlacht verbundenen Monumente, wieder verunklärt und den Erinnerungsort ganz der Imagination des Betrachters überlassen: Mit den Mitteln der Ölskizze gestaltete er die Diskrepanz dessen, was man über den Ort wusste und was man dort wirklich sah (er selbst hatte das vermeintliche Schlachtfeld 1834 besucht).⁴⁶ Oliviers späte Ideallandschaften gehen einen Schritt weiter und gleichzeitig auch wieder einen zurück in die kunsthistorische Vergangenheit. Sie entziehen sich gänzlich der konkreten historischen Benennung; sie sind möglicherweise „italienisch“, auch wenn ihr Schöpfer niemals in Italien war, rufen aber vielmehr ganz unbestimmte Assoziationen an den Süden und das Altertum wach, denen keine Konkretisierung folgt. Auch die „Landschaft mit trauernden Juden“ folgt diesem Konzept. Die Stadtvedute Babylons ist keineswegs topographisch-archäologisch genau rekonstruiert, sondern ist Teil einer rückgewandten Utopie im hohen Ton klassischer Landschaftskunst. Olivier verweigerte den Gang der Kunst in die Ereignisgeschichte, die *historia rerum gestarum*, die um 1830 in der sog.

Geschichtsmalerei immer stärker in den Vordergrund trat.⁴⁷ Nach seiner nazarenischen Phase suchte er das Heil in einem zeitlosen Idealismus, der mit „historisch“ wohl vor allem „bedeutsam“ im Sinne einer erhabenen Stimmung meint.

Blicke auf das Ganze in der Geschichte der Kunst

Die Grundlagen dieser Landschaftsauffassung reichen jedoch biographisch weit zurück. Bekanntlich hielt sich Olivier mit seinem Bruder Heinrich zwischen 1807 und 1810 in Paris auf, wo er, prädestiniert durch seine Sprachkenntnisse, eine diplomatische Mission im Auftrag seines Landesherrn Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817) erfüllen sollte.⁴⁸ Da diese Aufgabe kurz nach der Ankunft bereits als erledigt gelten musste, konnten sich die Brüder Olivier, die im Kreis der Freunde Friedrich Schlegels um Helmina von Chézy verkehrten,⁴⁹ ganz dem Studium der europäischen Malerei widmen, die Dominique-Vivant Denon im Musée Napoléon zusammengetragen hatte, wobei sie auch Zugang zu den Depots bekamen.⁵⁰ Durch die in der Zeitschrift „Europa“ zwischen 1803 und 1805 veröffentlichten Gemäldebeschreibungen Friedrich Schlegels war das Bedürfnis nach der Autopsie der alten Meister bei vielen deutschen Malern erweckt worden. Für die Brüder Olivier wurde dieses Studium zugleich zum Prüfstein ihrer malerischen Praxis, da der Dessauer Fürst bei ihnen, neben einem „Reiterbildnis Napoleons“ (1808/09, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Schloss Mosigkau), zwei Gemälde im Stil der alten Meister in Auftrag gab. Im direkten intellektuellen Umfeld Schlegels ist die bahnbrechende Orientierung an der altdeutschen und altniederländischen Malerei zu verankern, die die beiden religiösen Auftragswerke „Taufe Christi“ und „Abendmahl“ (1808–1810) für den Dessauer Herzog in der neugotischen Kirche im Wörlitzer Landschaftspark kennzeichnet. Sollten die beiden Maler zunächst zwei altdeutsche Gemälde im Musée Napoléon kopieren, so entschied der Fürst, dass sie „zwei Gemälde ihrer Empfindung, in der Art und dem Geiste der altdeutschen Meister behandelt“ verfertigen sollten. Gleichzeitig und unabhängig von den Experimenten mit den Ausdrucksqualitäten der vorraffaelischen Malerei im Kreis der Wiener Akademieschüler um Overbeck und Pforr hatten die Oliviers das Ausdruckspotential der spätmittelalterlichen Malerei als eine „charakteristische“, da nationale Eigenheiten berücksichtigende Kunst erkannt. Bezeichnend ist, dass sowohl die „Taufe Christi“ als auch das „Reiterbildnis Napoleons“ keine reinen Figurenbilder sind, sondern den von Ferdinand Olivier gestalteten Landschaftshintergründen großen Raum geben, womit die klassischen Gattungsgrenzen überschritten werden.

In der Selbstbiographie von 1836 verbindet Olivier aber auch noch eine andere kunsthistorische Entdeckung mit seinem frühen Aufenthalt in Paris, die für seine späte Werkpraxis, in der er sich von der Nachahmung und Nachschöpfung dü-



Abb. 16 – Carl Rottmann: Schlachtfeld von Marathon, um 1849, Alte Nationalgalerie, Berlin

rerzeitlicher Kunst dezidiert abwandte, von hoher Bedeutung blieb:

„Hienach behielt er auch bei seinen Studien hauptsächlich die großen Historienmaler im Auge und nahm für die Landschaft einen solchen Maßstab, wonach sie sich eignete selbst Figuren im ernsten historischen Style in sich aufzunehmen. Bei dem Einführen desselben in die Landschaft suchte er aber überall ein solches Verhältniß zwischen beiden zu ermitteln, wonach jene nicht als zufälliges Beiwerk (Staffage) erschienen, sondern stets enge mit der Idee verwebt waren; was ihn veranlaßte, um sich gehörig aussprechen zu können, häufig zu cyclischen Darstellungen Zuflucht zu nehmen.“⁵¹

Aus dem Studium der alten Meister im Musée Napoléon – und sicher auch aus der Lektüre Schlegels – hat Olivier den Gedanken entwickelt, dass der Kunst nur als „Ganzes“ ein wahres Fortleben gesichert werden könne. Mit dem hier geäußerten Totalitätsanspruch seiner Kunst stand Olivier im frühen 19. Jahrhundert keineswegs allein. Dahinter verbirgt sich einerseits die Krise der akademischen Gattungshierarchie mit ihrer fatalen Einteilung der Malerei in einzelne Fächer, wie sie schon Friedrich Schlegel besonders vehement kritisiert hatte. Andererseits wird mit der Rede vom „Ganzen“ der „Kunst“ ein in der ästhetischen Debatte um 1800 vielbemühter Kollektivsingular greifbar, mit dem der Zer-

splitterung des „Kunstkörpers“ begegnet wurde.⁵² Weil die Kunst historisch geworden war, konnte man sie nunmehr als ein Ganzes begreifen, das bereits in seiner Geschichte, etwa durch den unwiederbringlichen und beklagenswerten Verlust der antiken Werke, fragmentiert worden war. Auch der modernen Fachmalerei und mikroskopischen Verästelung der einzelnen künstlerischen Strömungen wurde mit der emphatischen Rede von dem Ganzen begegnet. Diese Emphase des Begriffs „Kunst“ ist nur vor dem Hintergrund der Historisierung der künstlerischen Tätigkeit und der Entstehung der Kunstgeschichte als Disziplin seit Winckelmann verständlich. Die Trauer um den Verlust wurde im Kollektivsingular „Kunst“ objektiviert und kompensiert, da das Schöne kunsthistorisch rekonstruiert werden konnte. „Kunst“ gewann damit gegenüber den einzelnen Kunstwerken an Bedeutung, so dass bei Goethe, Fernow, Schlegel, Joseph Görres und vielen anderen der „Kunstkörper“ für den organischen Zusammenhang aller Kunst in einer Fülle von Werken stehen kann. Oliviers Selbstdeutung gehört in diesen ästhetikgeschichtlichen Kontext, da auch ihm aus der Betrachtung der Kunstgeschichte der Zusammenhang des Ganzen zu Bewusstsein kam. Seine künstlerische Praxis sollte sich fortan darauf richten, die Landschaftsmalerei aus ihrem untergeordneten Status der Fachmalerei durch Verschmelzung der Gattungen von Historie und Landschaft zu

lösen. Schon bei Friedrich Schlegel findet sich bekanntlich die Abweisung aller Gattungsmalerei. Den Anspruch an die Leistungsfähigkeit der Malerei hatte Schlegel 1803 mit seiner Forderung nach „ganz vollständigen Gemälden“ verschärft. Im „vollständigen“ Historiengemälde seien Landschaft, Porträt und Stilleben enthalten, ohne einer gattungsgemäßen Differenzierung unterzogen zu sein:

„Von diesen festzustellenden Grundsätzen nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Malerei gebe, als die eine, ganz vollständige Gemählde, die man historisch zu nennen pflegt; schicklicher aber gar nicht besonders, oder symbolische Gemählde nennen würde. Was man sonst von andern als wirklich verschiednen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemählde, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung; der Vordergrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt seyn, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stilleben nennen könnte.“⁵³

Die akademische Gattungshierarchie empfand Schlegel als Zersplitterung, da sie die Malerei von ihrem eigentlichen poetischen Zweck, dem Dienste an der Religion und einer „mystischen Philosophie“, weggeführt habe. Nur im „vollständigen“ Gemälde sei der fundamentale Anspruch auf Bedeutsamkeit verbürgt: „das Bedeutende aber, so meinen wir, ist überhaupt der Zweck aller Malerei, und ohne dasselbe wird Landschaft und Stilleben in bloße Künstlichkeit und Überwindung des Schwierigen auch an widerstrebenden und schlechten Stoff oder ganz vollends in täuschende Nachahmung des bloß Gefälligen und gänzliche Platttheit sich verlieren.“⁵⁴

Nazarenische Historienbilder können im Sinne Schlegels als „vollständige“ Gemälde beschrieben werden, da sie alle Gattungen – Historie, Porträt, Landschaft – zu integrieren versuchen. Damit wird die akademische Trennung in einzelne Fächer aufgehoben und die Malerei dem vormodernen Ideal einer Einheit von Leben, Religion und Kunst wieder angenähert. Nur das „vollständige“ Gemälde, in dem ästhetische Geschmacksvorlieben und malerische Virtuosität ausgeschaltet sind, vermag der religiösen Praxis zu dienen. Gerade in der akademischen Fachmalerei hatte Schlegel das Hauptübel für den Niedergang der Malerei erkannt. Für Olivier von direkter Bedeutung ist die Tatsache, dass sein Lukasbruder Peter Cornelius bei der Besetzung der Professorenstellen an der Münchner Akademie die Kritik der Fachmalerei auch in die Praxis umgesetzt hat. An König Ludwig I. schreibt dieser im Jahre 1825: „Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfasst die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am Stamme der Kunst.“⁵⁵

Bezeichnenderweise entschied sich Olivier nicht für den Weg der meisten Mitglieder des Lukasbundes, die sich der Figu-

ren- und Historienmalerei widmeten und in dieser Gattung die Nachfolge der alten Meister wie Raffael und Dürer suchten. Oliviers Projekt wurde die Aufwertung der Gattung Landschaft vor allem durch die Reflexion über den Einsatz figürlicher Staffage. Wie die Nazarener das direkte Naturstudium weitgehend verwerfend, erkannte Olivier in der Geschichte das Potential für den Fortgang der Kunst. Im Lebensrückblick schreibt er selbst:

„Dadurch erlangte Olivier gleich beim Anbeginn seines ernstern Studiums die Ueberzeugung, daß der Künstler vor Allem immer von der Kunst selbst, als einem Geschichtlichen, auszugehen und nicht zu ausschließlich an die Natur sich wendend, den Abweg der naturalistischen Richtung am besten vermeiden werde. Seiner bisherigen Neigung für die Landschaftsmalerei getreu, wurde er durch diese Ansicht von dem Irrthume bewahrt, sie als ein Getrenntes zu behandeln und dagegen in dem Grundsatz bestärkt, daß sie nur als ein lebendiges Glied der historischen Kunst zu ihrer wahren Höhe sich zu erheben vermöge.“⁵⁶

Oliviers Begriff der „historischen Landschaft“ lässt sich also zunächst als ein romantisches Konzept der Aufhebung der Gattungsmalerei beschreiben, wie es schon Schlegel vorschwebte. Die Aufwertung der Gattung Landschaft erfolgt dabei *cum grano salis* durch ihre Auflösung. Interessant ist, dass sich Olivier in seiner späten Selbstbiographie zum alleinigen Vertreter dieser Auffassung der Landschaft stilisiert, wenn er schreibt, dass er außer Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart, die in Rom lebten, der einzige sei, der in Deutschland das „Fach der historischen Landschaft“ übe.⁵⁷ Im spezifischen Kontext der Münchner Akademie scheint Olivier damit eine Sonderposition eingenommen zu haben, die ihrer Zeit entgegen stand, von den konservativen Kräften aber unterstützt wurde. Schon kurz nach Oliviers Tod forderte Friedrich von Gärtner 1843 in einem an König Ludwig I. gerichteten Schreiben die Einrichtung einer Klasse für historische Landschaftsmalerei, nachdem unter Cornelius dieses Fach nicht mehr vertreten gewesen war. Er richtete sich damit gegen das geistlose Naturstudium und die Reduzierung der Landschaftskunst auf Vedutenmalerei, wie sie namentlich in München längst fußgefasst hatte: „Jene höhere, das Naturleben in seiner tieferen geistigen Bedeutung erfassende Richtung, wie sie in älteren Zeiten zumal von Nicolaus Poußin und Claude Lorrain, in neuerer von Joseph Koch geübt wurde und von Reinhard und Rottmann noch geübt wird, scheint allmählich schwinden zu wollen, wodurch die Landschaft gänzlich von ihrem historischen Grunde und Entwicklungsgänge losgetrennt würde, was notwendigerweise mit der Zeit auch den nachtheiligsten Einfluß auf die Historienmalerei haben müßte.“⁵⁸

Universalität in der Malerei um 1800

Aber auch außerhalb des Lukasbundes und zuvor gab es bereits Bestrebungen, die Fachmalerei als Erbe des 18. Jahrhun-



Abb. 17 – Christian Gottlieb Schick: Südliche Landschaft mit der Erziehung Achills, 1808, Staatsgalerie Stuttgart

dert zu überwinden, die subtiler scheinen als Cornelius' oben zitierte Totalverweigerung gegenüber den ‚niederen‘ Gattungen. Und dies führt aus dem römischen Künstler- und Intellektuellenkreis um Wilhelm und Caroline von Humboldt in den Jahren nach 1800 wieder direkt zu Ferdinand Olivier, der seit 1812 in engem Austausch mit Joseph Anton Koch als möglichem Vermittler dieser Ideen von der Universalität der Malerei stand.⁵⁹ So insistiert der Kantianer Fernow aus der Perspektive seiner Autonomieästhetik auf der Überwindung der Gattungshierarchie durch das Genie und zielt dabei auf die von ihm konstatierte „Mittelgattung“ ab, in der sich Landschaft und Historie miteinander verbinden:

„Die Abtheilung der Malerei in verschiedene Fächer ist zweckmässig und nothwendig, um die besonderen Zwecke und Regeln eines einzelnen Faches genau zu bestimmen, und jedem seine Gränzen zu sichern; aber sie ist einseitig und pedantisch, wenn man nicht zugleich den höheren, allgemeinen Zweck der Kunst vor Augen hat, dem jene besonderen Zwecke untergeordnet sind; wenn man nicht zugleich auf die in der Kunst vorkommenden Verbindungen verschiedener Fächer, und auf die dadurch entstehenden Mittelgattungen, Rücksicht nimmt, deren Produkte eben so gut ächte Kinder der

Kunst und des Genies sind, als die in den bekanten Hauptgattungen erzeugten, und durch welche das Gebiet der Kunst ein vollständiges, zusammenhängendes Ganzes ausmacht, wie die Natur. Der genialische Künstler kümmert sich nicht um die Abteilungen der Theoretiker. Ihm genügt die ästhetische Zweckmässigkeit; gleichviel übrigens in welcher Form sie die neuen Verbindungen seines dichterischen Erfindungsgeistes darstellen.“⁶⁰

Der schwäbische Maler und David-Schüler Christian Gottlieb Schick, der seit 1802 in Rom ein enger Freund Kochs war und mit ihm zusammen das „Dankopfer Noahs“ (Kat. 6) als Exempel einer „historischen Landschaft“ malte, hatte ganz ähnliche Gedanken entwickelt, die sein Biograph Ernst Zacharias Platner überliefert. Es liegt nahe, dass ihm dabei auch Fernows Auffassung von der Landschaftsmalerei Pate stand, wie sie im Humboldt-Kreis zirkuliert sein dürfte, zu dem natürlich auch Johann Christian Reinhart gehörte, dem Fernow seinen Aufsatz dediziert hat. Auch dem Historienmaler Schick, der auch ein gefragter Porträt- und kenntnisreicher Landschaftsmaler war, ging es um die Überwindung der Fachmalerei. Platner hebt den Universalismus von Schicks Kunstpraxis hervor, die auf einen Rück-

bau der Fachmalerei abzielte. Dies zeige sein Arbeiten in den verschiedenen Gattungen Historie, Porträt und Landschaft. Platners Kenntnis von Schlegels Diktum von den „ganz vollständigen Bildern“, in denen alle Gattungen aufgehen, ist wahrscheinlich: „Er war alles, was zur Kunst gehört, gewohnt, auf Ideen zu beziehen, und sie als ein vollkommenes organisches Ganzes zu betrachten, [...]“⁶¹ Vor allem Schicks Versuch, mit „Apoll unter den Hirten“ von 1806–1808 (Staatsgalerie Stuttgart) ein perfektes Historienbild als das eine Meisterwerk zu schaffen, an dem er all sein Können und Wissen demonstrieren konnte, macht dies deutlich. Möglicherweise gibt Platner hier Schicks eigene Position wieder:

„Er hatte zwar zuvor einige wenige Versuche in der Vorstellung landschaftlicher Gegenstände gemacht. Denn er wollte so viel als möglich die Malerey in ihrem ganzen Umfange umfassen, weil nach seiner Meinung ein wahrer Mahler alle Gegenstände der Natur mit gleicher Vollkommenheit vorstellen müsse. Deßwegen wollte er nichts wissen von der in den neuern Zeiten üblich gewordenen Absonderung der Malerey in verschiedene Fächer. Er berief sich auf die blühenden Zeiten der Kunst, in welchen die großen Meister nicht allein alle diese Fächer der Malerey, sondern größtentheils auch die Baukunst und Bildhauerkunst in ihrer Person vereinigt hatten.“⁶²

Mit seiner Ablehnung der Unterteilung der Malerei in die einzelnen Bildgattungen hat sich Schick gegen die akademische Tradition gestellt, deren Schüler er selbst war. Ihn dürften hier aus dem Studium der alten Meister entwickelte Vorstellungen von der Universalität der Malerei geleitet haben, die sich auch in der alten Kunsttheorie, etwa bei Alberti, Leonardo und Lomazzo, finden und denen zufolge der Maler alle Erscheinungen der Natur – Mensch, Tier, Landschaft, Gebirge, Meer, Wind und Wetter etc. – darstellen, ja als *divino artefice* im Bild neu erschaffen könne. Die frühesten Erzeugnisse von Schicks Tätigkeit auf dem Gebiet der Landschaft stehen allerdings ganz in der klassischen Tradition. Erst allmählich entwickelte er ein eigenes Konzept, das wiederum mit seiner Modifikation des Gebots der Naturnachahmung in Zusammenhang steht. Das Verfahren lässt sich an der „Südlichen Landschaft mit der Erziehung des Achill“ von 1808 (Abb. 17) besonders eindringlich aufzeigen.⁶³ Um 1800 gehörte die Kunde von der Erzieherrolle des Chiron zum Allgemeinwissen.⁶⁴ Interessant ist Schicks Auffassung des Gegenstandes, der die Darstellung einer heroischen Landschaft notwendig machte:

„Er hat in derselben eine erhabene und bedeutende Naturscene in kolossalem Styl und Charakter darzustellen gesucht, welche er auch durch eine diesem Charakter angemessene Handlung menschlicher Wesen belebte. Auf dem Vordergrund ist eine Höhle, welche Centauren zu ihrem Wohnsitz gewählt haben, und nicht weit davon sieht man den Chiron zugleich mit dem jungen Achilles auf der Jagd eines Lö-

wen begriffen. Der Künstler hatte sich besonders bestrebt, die Natur hier in einem Charakter darzustellen, welcher dem Geist jenes Zeitalters der Fabel und der Heroen entspricht. Er tadelte mit Recht an den meisten Landschaftsmählern neuerer Zeiten, daß die Gegenstände ihrer Staffagen so wenig dem Charakter der Natur in ihren Landschaften angemessen sind; besonders wenn sie in solchen, welche ganz den Charakter der gemeinen Wirklichkeit haben, Geschöpfe und Handlungen aus der Welt der Phantasie anbringen. Der Mahler muß uns durch den Charakter der ganzen Natur in eine solche Welt zu versetzen suchen, weil sonst ideale Gestalten und Geschöpfe der Einbildungskraft als wahrhaft unwahr erscheinen. Eine Unwahrheit von der Art, für welche gerade diejenigen am meisten des Sinnes beraubt sind, welche sich am meisten der Wahrheit zu befleißigen glauben.“⁶⁵

Die bedrohliche Gewalt der Natur und der urwüchsige Charakter der Landschaft mit nur wenigen Zeugnissen menschlicher Kulturtätigkeit sollen, so Platner, der mythologischen Begebenheit aus der heroischen Zeit entsprechen. Schick wollte damit eine Gegenposition sowohl zum übermäßigen Idealisieren und zur unangemessenen Verwendung antiker Staffage in der klassizistischen Landschaftsmalerei als auch zu einer zu engen Naturnachahmung einnehmen. Schicks Position ist bedeutend, da sie sich eng mit Joseph Anton Kochs Auffassung von der „heroischen Landschaft“ berührt. So präsentiert sich auch die von beiden Künstlern gemeinsam ausgeführte „Landschaft mit dem Dankopfer Noahs“ (Kat. 6) als heroische Landschaft mit alttestamentarischer Szenerie, in der die Landschaftsgestaltung der fernen Vergangenheit der Patriarchenzeit angemessen ist und die Verwüstung der Erde nach der Sintflut veranschaulicht. Es würde zu weit führen, hier den differenzierten Begriff der Naturnachahmung auszubreiten, den Schick in Auseinandersetzung mit August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling entwickelt hat.⁶⁶ Wichtig ist, dass die Landschaftsmalerei nie die partikuläre Natur als verdoppelte Wirklichkeit wiedergeben darf, sondern immer eine Idee versinnlichen muss:

„Die Darstellung einer gemeinen Wirklichkeit der Natur konnte er nicht ihrer Bestimmung gemäß finden. Nachbildungen wirklicher existirender Gegenden verlangte er mit Wahl und Schönheitssinn aufgefaßt zu sehn, auf dieselbe Weise, als er es in Bildnissen menschlicher Wesen verlangte. Aber als die höhere Sphäre der Landschaftsmalerey betrachtete er die Darstellung unmittelbar in der Einbildungskraft des Künstlers erzeugter Naturscenen, durch welche die Natur im poetischen Sinne zu dem Zuschauer redend erscheint, und alle ihre Erzeugnisse idealisch gebildet sind. Keineswegs, als ob der Mahler Pflanzen und Bäume, welche in der Wirklichkeit nie angetroffen werden können, darstellen sollte, sondern nur, daß alle Werke der Natur nach der Idee ihrer eigenthümlichen Schönheit und Vollkommenheit



Abb. 18 – Karoly Marko d. Ä.: Landschaft mit Apoll und Cypris, 1831, Privatbesitz

gebildet werden; der sie in der Wirklichkeit, in welcher ihre Entwicklung und Wachstum mit so manchen Hindernissen zu kämpfen hat, selten vollkommen entsprechen. In dieser Bedeutung des Idealen muß der Künstler alles, was er darstellt, nach Beschaffenheit seines Charakters und überhaupt in mannigfaltigen Modifikationen auf dasselbe beziehen, und es ist keineswegs nach der gewöhnlichen Meinung auf die menschliche Gestalt allein anzuwenden.⁶⁷

Mythos und Landschaft

Stellt man Schicks Auffassung das 1831 – und damit wiederum in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu Oliviers „Landschaft mit trauernden Juden“ – entstandene Gemälde „Landschaft mit Apoll und Cypris“ (Abb. 18) des zu diesem Zeitpunkt noch in Wien tätigen Karoly Marko d. Ä. gegenüber,⁶⁸ der sich ab 1834 in Rom auch mit Joseph Anton Koch befreundete, so wird der Unterschied bei der Behandlung mythologischer Staffage in der Gattung der „historischen Landschaft“ deutlich.⁶⁹ Auch in nachklassizistischer Zeit blieben, trotz romantischer, nazarenischer und realistischer „turns“ der Malerei in der ersten Jahrhunderthälfte, mythologische Bildthemen in der Landschaftskunst als figürliche Staffage äußerst attraktiv. Von den ‚deutschrömischen‘ Malern der zweiten Jahrhunderthälfte wie Heinrich Dreber, Arnold Böcklin, Friedrich Preller d. Ä. und Anselm Feuerbach wird der antike Mythos in völlig neuartigen Bildkonzepten bearbeitet, die oft einen Bruch mit der klassischen Tradition und der humanistischen Ikonographie bedeuten.⁷⁰ Schon bei Marko ist eine Irritation des Betrachters zu konstatieren, die sich aus den veränderten Mitteln der Bildgestaltung

ergibt. Seine paradoxe Wirkung bezieht Markos Gemälde aus der Verbindung der großen Naturnähe landschaftlicher Details mit einer mythologischen Szenerie.⁷¹ Marko ist Repräsentant derjenigen Künstlergeneration, die die Natur mit einem hohen mimetischen Anspruch zeichnerisch aufgenommen hat, um diese Studien im Atelier in den neuen Zusammenhang anspruchsvoller Kompositionen zu bringen.⁷² Sein Blick auf die Natur reflektiert die ‚realistische‘ Wende, die sich in den 1820er Jahren auch bei deutschen Malern wie Ernst Fries, Carl Blechen und Johann Wilhelm Schirmer ebenso wie bei den französischen und skandinavischen Künstlern in Italien vollzog. Ölskizze und Pleinair-Malerei waren dabei die entscheidenden verfahrenstechnischen Neuerungen, die auf den Stil der Bilder zurückwirkten. Auf Markos Gemälde markiert gerade die Bodenwelle des Vordergrunds mit den detailreichen Pflanzen wie der prominent ins Bild gesetzten Pestwurz (*Petasites hybridus*) diesen ‚realistischen‘ Zug der zeitgenössischen Landschaftsmalerei. Aufgrund der mythologischen Staffage ist Markos Gemälde allerdings ein Sonderfall und bezeichnend für seine Verhaftung in der klassisch-idealistischen Tradition. In der älteren Kunst, etwa bei Poussin, korrespondiert mit der klassischen Themenwahl auch die idealisierende Stillage, die erst eine ästhetische Distanzierung des Betrachters ermöglicht. Indem Marko aber die Natur wiedergibt, wie er sie wohl um 1830 selbst beobachtet und in Skizzen festgehalten haben mag, und sie unter Verzicht auf zu starkes Idealisieren mit einem mythologischen Bildsujet verbindet, erzeugt er unwillkürlich eine Spannung. Mythische Welt und Gegenwart scheinen sich unmittelbar zu berühren. Ohne Frage, auch

dieses Gemälde ist die akademische Komposition eines Malers, der in der antiken Literatur und Mythologie bewandert war, und als „historische Landschaft“ zu bezeichnen, die den Figuren keineswegs eine untergeordnete Rolle als Staffage zuordnet. Die Natur selbst, der schattige Hain, in dem Cyparissus ahnungslos seinen in der Mittagshitze schlafenden Lieblingshirsch durch einen Speerwurf getötet hat, transportiert die Stimmung, die in der Singularität der Naturformen die Fiktion der Gegenwärtigkeit der mythologischen Figuren noch verstärkt. Arnold Böcklin wird diese paradoxe Gleichzeitigkeit des Realen und des Unmöglichen zu einer gestalterischen Grundlage seiner mythologischen Phantasien machen.⁷³

Verewigte Natur

Oliviers ‚klassische‘ Wende scheint vor dem Hintergrund der Gattungsgeschichte der Landschaftsmalerei also nicht nur eine stilistische Option, sondern kunsthistorisch hochreflektiert zu sein. Die historische Referenz auf die alten Meister wie Lorrain und Poussin ist in seinem Geschichtsdenken fest verankert. Athanasius Raczyński, der sich kritisch mit Oliviers Grundsätzen auseinandergesetzt hat, da er, ganz Kind seiner Generation, die Landschaftsmalerei wieder eher auf die reine „Natur“ als auf die kunstgeschichtlichen Referenzen verpflichtet sehen wollte, hatte dies bereits präzise erfasst: „Olivier ist durch seine natürlichen Anlagen getrieben, seine Landschaften zu idealisieren, sie zur Höhe der Geschichtsmalerei zu erheben, oder zur Poesie, zu einer ersten Poesie. Seine Compositionen sind tief durchdacht und gefühlt, und zugleich haben sie Anmuth. Er ist der Meinung, dass die Malerei niemals die alten Überlieferungen verlässt, ohne Gefahr, in Ermangelung des Führers, zu Grunde zu gehen; er will, dass die Erfahrung der alten Maler den Neueren zu Gute komme; nach ihm, ist eine neue Bahn minder leicht und minder sicher zu durchlaufen, als eine bekannte. Seinen Grundsätzen getreu, scheint mir Olivier den Poussin, Domenichino, Tizian fortsetzen zu wollen, und er thut es auf würdige Weise.“⁷⁴

Es kennzeichnet im Denken Oliviers den großen Zusammenhang der Kunst, dass ihre Geschichte verfügbar bleibt, ja ein Aufscheinen ihrer Geschichtlichkeit auch in der Gegenwart immer möglich ist. Ein stilistischer Rekurs, wie etwa derjenige auf Poussin, ist damit Emergenz von Kunst in einem emphatischen Sinne, demzufolge „die Künste vermitteln ihrer geschichtlichen Überlieferungen niemals aufgehört [haben], zu bestehen und sich zu entwickeln.“⁷⁵ Nun mag man in der „Landschaft mit trauernden Juden“ alle diese Kriterien einer ganzheitlichen Malerei wiederfinden: Es handelt sich um eine historische, ja poetische Landschaft, in der die Darstellung von Sehnsucht, Vision und Traum der trauernden Protagonisten in der sie umgebenden Natur dem Modus der klassischen Ideallandschaft entspricht. Aber eben nur ungefähr entspricht. Denn die ‚klassische‘ Wende ereig-

net sich bei Olivier gleichsam in einem kunsthistorischen Vakuum. Sie markiert einerseits einen Bruch mit der romantisch-nazarenischen Praxis, die sich ja ganz bewusst von der Ideallandschaft und der Hackertschen Prospektmalerei abgewendet hatte. Andererseits öffnet sie sich keineswegs den aktuellen realistischen Tendenzen oder atmosphärischen Möglichkeiten der Ölskizze, sondern bleibt der idealen Überhöhung der Natur im Sinne einer „Übersetzung“ der alten Meister verbunden. Auch diesen malereigeschichtlichen Sonderstatus hatte Raczyński bereits erkannt: „Es findet sich Grösse und Adel in diesen Compositionen. Es ist eine in die Sprache Poussins und mehrerer anderer alten Meister übersetzte Natur; aber diese Übersetzung ist mit dem ganzen Reize ausgestattet, welche der Sinn des Urhebers ihr verleiht.“⁷⁶ Damit hebt sich Olivier wiederum von der vielleicht extremsten Position eines landschaftlichen Klassizismus ab, wie ihn Goethe – ganz bewusst gegen die romantische Kunstpraxis seiner eigenen Zeit gerichtet – noch in den späten 1820er Jahren entwickelt hat, und wie man ihn vordergründig auch bei Olivier zu beschreiben versucht ist. Unter Goethes späten kunsttheoretischen Schriften finden sich mehrere Skizzen und Konzepte zu einem größeren Beitrag über die Entwicklung der Landschaftsmalerei, deren eigenen Gattungstatus er vollkommen anerkannt hat.⁷⁷ Damit richtete er sich wiederum gegen Friedrich Schlegel, der die Landschaft nur als Teil des „vollständigen Gemäldes“ akzeptieren wollte. Goethe hat sich ab etwa 1816 und anlässlich der Ordnung des Materials für die Publikation seiner „Italienischen Reise“ stärker mit der Gattung Landschaft beschäftigt, was sich auch deutlich im Aufbau seiner Graphiksammlung abzeichnet.⁷⁸ Schon mit dem Aufsatz „Ruysdael als Dichter“ von 1816 wandte er sich gegen die romantische Entgrenzung der Landschaftsmalerei. Grundlegend für das weiterführende Projekt, die Gattung Landschaft in einem kunsthistorischen Überblick darzustellen, war zudem der Erwerb eines großen Konvoluts von Landschaftsgraphik. Es wundert im Hinblick auf Goethes eigene geschmackliche Vorlieben kaum, dass er in den erhaltenen Konzepten den Höhepunkt der Landschaft in Claude Lorrain festmacht, nachdem sie im frühen 16. Jahrhundert nur Hintergrund von Historienszenen gewesen war und sich erst mit Tizian, Brueghel, Paul Brill, Domenichino und den Carracci von diesem *officium* emanzipiert hatte: „Im Claud Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.“⁷⁹ Und in dem Entwurf „Landschaftliche Malerei“ von 1829 heißt es: „Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt.“⁸⁰ Lorrain bezeichnet damit in der Kunstgeschichte den Punkt höchster Freiheit gegenüber der wirklichen Natur. Für Goethe führt alles, was danach kommt, vom Ideal bereits wieder in die Niederungen der unreflektierten Naturnachahmung und zuletzt der topographischen

Ansichten. Schon Poussin, „der Historienmaler“, und Dughet stehen hier auf einer geringeren Stufe als Lorrain, da bei ihnen eine neue Abhängigkeit zur Natur entsteht: „Die Poussins führen sie ins Ernste, Hohe, sogenannte Heroische. Anregung der Nachfolger. Endliches Auslaufen in die Portrait-Landschaften.“⁸¹ Claude Lorrain allein wird zur ewig gültigen Regel der Landschaftsmalerei erklärt, weil es ihm gelang, die Natur, die sich in stetiger Veränderung befindet, in ihrer ewigen Gestalt zu veranschaulichen.

Es ist möglich, ja liegt auf der Hand, dass Olivier, der 1837 mit Passavant über die mögliche Realisierung eines Goethe-Denkmal korrespondierte,⁸² den veröffentlichten Text dieser Fragmente zur Landschaftsmalerei aus den „Heften über Kunst und Alterthum“ von 1832 kannte und Goethes Position in seiner Werkpraxis kritisch reflektiert hat. Denn bei aller vordergründigen Nähe in der apotheotischen Bevorzugung der Ideallandschaft bestehen doch deutliche Differenzen. Oliviers malerischer Praxis liegt weiterhin Schlegels Diktum von den „vollständigen Bildern“ zugrunde, das er im Medium der „historischen Landschaft“ im Idealstil Poussins künstlerisch zu realisieren versucht, letztlich damit aber der Historie ihren Platz nicht streitig macht. Dagegen erkennt Goethe den Sinn der Gattung Landschaft in der Verewigung der Natur, die allein Lorrain geleistet hat. Beide Positionen stehen sich nahe, doch bleibt bei Olivier unter dem Deckmantel Poussins immer noch der nazarenische Maler, eben der alte „Doctrinair in der Kunst“ erkennbar. Goethes Auffassung von der Landschaftsmalerei, die sich gerade in Hinblick auf die Geschich-

te der Gattung mit Fernows älteren Ausführungen berührt, liegt die Autonomieästhetik zugrunde. Die zeitlose Schönheit der Natur im Bild begreift er als autonome Einheit, die sich aus den Gesetzen der Kunst, nicht denjenigen der Naturnachahmung ableitet, was seine Abwertung der „heroischen“, mit Staffage versehenen Landschaften Poussins, mehr aber noch seine Geringschätzung der topographischen Ansichten deutlich macht. Für Goethe gefährdet zu große Nähe zur Natur den Kunstcharakter des Werks und steht der Freiheit des Künstlers entgegen. Zwar setzt die Landschaftskunst auch wissenschaftliche Kenntnisse voraus, doch ist es mit Naturerkenntnis allein nicht getan, da erst die Gestaltung durch das künstlerische Subjekt die Landschaft zum Kunstwerk erhebt. Bei Ferdinand Olivier bleibt dagegen, trotz der idealen Form, ein Rest von Zweckgebundenheit der Kunst erhalten, die allerdings nicht als Dienstbarkeit gegenüber der Natur im Sinne einer enger gefassten Mimesis zu verstehen ist. Landschaft besitzt trotz ihrer zeitlosen Schönheit für Olivier eine dienende Funktion in der Organisation des gleichermaßen aus landschaftlichen und figürlichen Bestandteilen zusammengesetzten Bildganzen, das wiederum auf einen höheren Zweck abzielt: Auf den Nachweis der Verwobenheit des Menschen mit der Natur, deren Schönheit sie als Gottes Schöpfung ausgibt. Und dieser Gedanke verbindet die Lübecker „Landschaft mit trauernden Juden“ zuletzt auch wieder mit den „Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden“, mit denen Olivier, wie er selbst schreibt, sein „künstlerisches Bekenntnis“ ausgesprochen hatte.⁸³

- 1 Zur Geschichte des Bildes und seiner Provenienz mit der gesamten älteren Literatur siehe Kat. 1.
- 2 Zu der in italienischen Architekturformen gegebenen Vedute vgl. die Zeichnung Kochs, Kat. 8.
- 3 Vgl. Wille 1995, S. 315.
- 4 Vgl. zum Problem Müller-Tamm 2001. Zur nazarenischen Landschaft zudem Jensen 1967; Märker 1979; Börsch-Supan 1997/98; Décultot 2003; Thimann 2009a.
- 5 Vgl. zuletzt die Beiträge in Wegner/Bertsch 2009. Überblicksdarstellungen zum Thema von Oskar Bätschmann: Reflexionen über die Landschaftsmalerei um 1800 in Deutschland, in: Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800, hg. von Klaus Weschenfelder und Urs Roerber, Ausst. Kat. Koblenz, Mittelrhein-Museum, 25. August – 3. November 2002, Heidelberg 2002, S. 27–44; Werner Busch: Landschaft, Berlin 1997 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 3); Élisabeth Décultot: Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand, Tusson 1996 (= Transferts); Timothy Mitchell: Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840, Oxford 1993; Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920, Köln 1989; Barbara Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987; Christian Baur: Landschaftsmalerei der Romantik, München 1979.
- 6 Die Bestimmung des „Spätwerks“ bei einem etwa fünfzigjährigen Künstler folgt der relativen Chronologie seines Lebensverlaufs, wo-

- bei die kurz vor Oliviers Tod 1841 entstandenen Bilder in ihrer formalen Abgeklärtheit und erklärten Klassizität auch formal typische Aspekte eines erfahrungsgesättigten ‚Spätwerks‘ aufweisen; zum Problem vgl. Werner Spies: Letzte Bilder. Das Spätwerk in der Moderne, in: ders.: Schnitt durch die Welt. Aufsätze zu Kunst und Literatur, Ostfildern 1995, S. 17–21; Kei Müller-Jensen: Das Alterswerk – eine Gratwanderung, Karlsruhe 2007.
- 7 Die Gedichte des Malers Ferdinand Olivier, hg. von Heinrich Schwarz, Regensburg 1928, ohne Seitenangabe. Erstdruck in: Frauentaschenbuch auf das Jahr 1825, Nürnberg: Johann Leonhard Schrag, 1825.
- 8 Zu diesem idealistischen Schönheitskonzept, das die Nazarener entschieden christlich modifiziert haben, siehe Märker 1979, S. 195, und Thimann 2009, v. a. Kap.: „Wahrheit“. Zu einem Schlüsselbegriff in der Kunsttheorie der Nazarener.
- 9 Zur künstlerischen und trivialen Rezeption Newtons um 1800 siehe Werner Busch: Materie und Geist. Die Rolle der Kunst bei der Popularisierung des Newtonschen Weltbildes, in: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Liebieghaus, 22. August 1999 – 9. Januar 2000, München 1999, S. 401–418.
- 10 Schaden 1836, S. 98.
- 11 Vgl. dazu zuletzt Grave 2009 mit direktem Bezug auf die „Sieben Gegenden“ von Olivier; siehe zudem auch Frank 2004.
- 12 Zu den politischen Aspekten der Landschaftsmalerei Kochs siehe v. a. Frank 1995.

- 13 Zur religiösen, philosophischen und ästhetischen Bestimmung von „Landschaft“ grundlegend: Joachim Ritter *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (= Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster; 54). Zudem: Heinz Brüggemann: *Religiöse Bild-Strategien der Romantik. Die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und Denkraum*, in: *Romantische Religiosität*, hg. von Alexander von Bormann, Würzburg 2005 (= Stiftung für Romantikforschung; 30), S. 89–131; Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1991; Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main 1990; *Landschaft*, hg. von Manfred Smuda, Frankfurt am Main 1986.
- 14 Busch 2003.
- 15 Zu diesem Aspekt zuletzt ausführlich Scholl 2007.
- 16 Zu dem Blatt siehe Ausst. Kat. Berlin 1994, S. 144, Kat. Nr. 107. Zum Problemhorizont des „Kreuzes im Gebirge“ siehe Frank 1997; Busch 2003, S. 34–45; Beyer 2006, S. 404, Kat. Nr. 286 (Johannes Grave) mit älterer Literatur.
- 17 Vgl. Heiko Damm in Kat. 4.
- 18 Vgl. dazu insbesondere Märker 1979.
- 19 München, Neue Pinakothek, Öl auf Leinwand, 75 x 56,5 cm; zu dem Gemälde, seinen Vorarbeiten und Varianten vgl. die vollständige Dokumentation in: *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek/München. Spätklassizismus und Romantik. Vollständiger Katalog*, bearbeitet von Thea Vignau-Wilberg mit Felix Billeter, Barbara Hardtwig, Christoph Heilmann, Ilse von zur Mühlen und Herbert W. Rott, München 2003 (= *Gemäldekataloge*; 4), S. 356f., Nr. 9957.
- 20 Zu Passavant, mit dem Olivier in den 1830er Jahren auch in brieflichem Kontakt stand, siehe Elisabeth Schröter: *Raffaël-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26, 1990, S. 303–395. Drei Briefe Oliviers an Passavant in Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Nachlaß Passavant, Ms.Ff.J.D.Passavant. A II e Nr. 540–545 (datiert 3. Mai 1830, 16. Juni 1837, 4. November 1838). Wir danken Frau Raschida Mansour von der Handschriftenabteilung für die problemlose Übersendung von Kopien der Briefe.
- 21 Vgl. den Brief an Passavant vom 4. November 1838. Grote 1999 zufolge sind die Vorlesungen verloren; Manuskripte oder Mitschriften sind nicht bekannt. Zum kunst- und geistesgeschichtlichen Kontext von Oliviers Berufung als Professor für Kunstgeschichte und Generalsekretär an die von Peter Cornelius geleitete Münchner Akademie siehe Scheffler 1979, S. 89; Büttner 2008, S. 36.
- 22 Raczyński 1836–1841, Bd. 2, S. 378; vgl. ebd., S. 148: „Der Professor Olivier, obschon er gegenwärtig die Malerkunst nicht mehr viel ausübt, ist jedoch einer von denjenigen, der durch seine Stellung an der Akademie dazu berufen ist, den Gang dieser Kunst zu bewachen. Es ist mithin nicht gleichgültig, die Gedankenrichtung zu kennen, deren Organ er so zu sagen bei der Akademie ist. Ich halte ihn für einen abstracten philosophischen Denker; er ist ein Mann, der unabänderlich seinen Grundsätzen anhängt. Davon hat er mir den Beweis gegeben in einer Unterhaltung, welche ich mit ihm über die Kunst hatte. Nach seiner Meinung, hätten die Künste vermittelst ihrer geschichtlichen Überlieferungen niemals aufgehört, zu bestehen und sich zu entwickeln. Auch das allerverderbteste Zeitalter verbindet sich auf irgend eine Weise mit den ruhmvollsten Zeiten.“
- 23 Vgl. dazu Ausst. Kat. München 1979, dort insbesondere die Aufsätze von Armin Zweite: *Aspekte der Münchner Landschaftsmalerei* (S. 20–40) und Barbara Eschenburg: *Landschaftsmalerei in München zwischen Kunstverein und Akademie und ihre Beurteilung durch die Kunstkritik* (S. 93–115); Siegfried Wichmann: *Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert. Meister, Schüler, Themen*, Weyarn 1996.
- 24 Vgl. den Brief an Passavant vom 4. November 1838: „Eine große Anzahl landschaftlicher Compositionen von verschiedenstem Inhalte sind das Hauptergebnis dieser Bemühungen [die wenige verbleibende freie Zeit als praktischer Künstler zu nutzen, M.T.]“
- 25 Ebd. spricht Olivier von der „guten Aufnahme“, die das Bild gefunden und ihm „neuen Muth u. Antrieb“ gegeben habe.
- 26 Vgl. Ausst. Kat. München 1992, Kat. Nr. 6.
- 27 *Kunstblatt*, Nr. 5, 1838.
- 28 Georg Kaspar Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 10, München 1841; hier zitiert nach der 3. Aufl., Leipzig o. J., S. 454.
- 29 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Kasten A 323, Nr. 11.
- 30 Schaden 1836, S. 102. Der Text ist ein überaus bedeutendes autobiographisches Zeugnis für Oliviers Kunstverständnis. Adolph von Schaden hatte die Münchner Künstler aufgefordert, Selbstbeschreibungen für das Verzeichnis einzusenden, womit dem Text über Olivier der Status einer Autobiographie zukommt.
- 31 „Historische Landschaft“ als Sonderfall der Landschaftsmalerei wurde im frühen 19. Jahrhundert verstärkt diskutiert, da man in ihr die Möglichkeit einer Aufwertung der Gattungsmalerei sah, siehe dazu Scheffler 1979, S. 86; Rödiger-Diruf 1989; Büttner 1992; Eschenburg 1998; Büttner 2004.
- 32 Vgl. dazu vor allem die Beiträge in Ausst. Kat. Köln 1984. Dass die Auffassung von Landschaft als Trägerin von Bedeutung und poetischen Ideen nicht nur von den deutschen Künstlern, sondern auch von Amerikanern und Franzosen diskutiert wurde, zeigt der Fall des Malers Washington Allston, vgl. William H. Gerds: *Washington Allston and the German Romantic Classicists in Rome*, in: *The Art Quarterly*, 32, 1969, S. 167–196, hier: S. 190.
- 33 Vgl. dazu Ernst Osterkamp: *Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus*, in: Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 177–183.
- 34 Vgl. Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2. Aufl., 4 Bde., Leipzig 1786–1787, hier: Bd. 3, S. 130.
- 35 Ebd., S. 130.
- 36 Das Gemälde in Greifswald, Pommersches Landesmuseum, Öl auf Leinwand, 35,8 x 50,2 cm. Zu dem Gemälde vgl. Ausst. Kat. Köln 1984, S. 120f., Kat. Nr. 54; Beyer 2006, S. 398, Kat. Nr. 256 (Markus Bertsch) mit älterer Literatur. Zu der Radierung (40,9 x 51,2 cm) siehe Ausst. Kat. London 1994, S. 145f., Kat. Nr. 95.
- 37 Büttner 1992, S. 123.
- 38 Fernow 1806, S. 78.
- 39 Fernow 1806, S. 82.
- 40 Fernow 1806, S. 100 und S. 106: „Die Darstellungen endlich, wo Figuren und Landschaft so einander beigeordnet sind, dass keiner dieser Theile allein Haupt- oder Nebenwerk ist, sondern beide gemeinschaftlich und gleichmässig die ästhetische Wirkung hervorbringen, gehören zu einer Mittelgattung, die den Übergang zwischen zwei oder mehr abgesonderten Fächern macht, und zur glücklichen Bearbeitung ein grosses gewandtes Talent, und vielseitige Bildung erfordert. Denn um in einer solchen Mittelgattung etwas zu leisten, mus der Künstler in mehr als Einem Fache Meister seyn; er mus eben sowohl Menschen und Thiere, als Landschaften malen können, und einen fruchtbaren, vielgeübten Erfindungsgeist besitzen; [...]“
- 41 Fernow 1806, S. 92: „Die oben genannten Historienmaler, welche auch das landschaftliche Fach bearbeitet haben, Tizian, Hannibal Carracci, Dominichino, Albano, Nikolas Poussin und andere spätere Künstler, haben oft in ihren Darstellungen Landschaft und Figuren auf ihre Art verbunden, die es zweifelhaft läst, ob die Landschaft oder die Figuren der Hauptgegenstand des Bildes sind; oder ob nicht vielmehr solche Darstellungen eine eigene, weder der Landschaft, noch der dramatischen Malerei allein angehörige, aber aus der Vereinigung beider bestehende, Mittelgattung ausmachen.“
- 42 Fernow 1806, S. 85.
- 43 Zu den erd- und naturgeschichtlichen Aspekten der Landschaftskunst um 1800 siehe Ausst. Kat. Hamburg 2002.
- 44 Anonym [vermutlich Max von Freyberg]: *Gedanken über Landschaftsmalerei*, in: *Kunstblatt*, Nr. 29, 10. April 1828.
- 45 Vgl. Carl Rottmann: *Die Landschaften Griechenlands*, hg. von Herbert W. Rott, Renate Poggendorf und Elisabeth Stürmer, Ausst. Kat. München, Neue Pinakothek, 25. Januar – 29. April 2007, Ostfildern 2007; Carl Rottmann, 1797–1850, Hofmaler König Ludwigs I. *Landschaft als Geschichte*, hg. von Christoph Heilmann und Erika Rödiger-Diruf, Ausst. Kat. München, Hypo-Kulturstiftung, Kunsthalle, 30. Januar – 13. April 1998, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 16. November 1997 – 18. Januar 1998, München 1998.
- 46 Berlin, Nationalgalerie, Öl auf Leinwand, 91 x 90,5 cm. Es handelt sich um eine etwa 1849 entstandene Variante nach dem Bild des in Enkaustik auf Steingutplatten ausgeführten Zyklus der „Griechischen Landschaften“. Vgl. dazu zuletzt Jan von Brevem: *Bild und Erinnerungsort. Carl Rottmanns Schlachtfeld von Marathon*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71, 2008, S. 527–542.

- 47 Vgl. dazu mit weiterführender Literatur: Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, hg. von Stefan Germer, München 1997 (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 12); Sabine Fastert: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München/Berlin 2000 (= Kunstwissenschaftliche Studien; 86); Hubertus Kohle: Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre, München/Berlin 2001 (= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte; 1), v. a. S. 123–194; Frank Büttner: Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, hg. von Reinhold Baumstark und Frank Büttner, Ausst. Kat. München, Neue Pinakothek, 4. April – 27. Juli 2003, München/Köln 2003, S. 22–67.
- 48 Zum Pariser Aufenthalt der Brüder Olivier vgl. Grote 1999, S. 77–90; zuletzt Thomas W. Gaetgens: Das nazarenische Napoleonbildnis der Brüder Olivier, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München/Berlin 2004, S. 296–312.
- 49 Vgl. etwa Helmina von Chézy: Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy von ihr selbst erzählt, Leipzig 1858, Bd. 2, S. 351: Dort berichtet Helmina von Chézy, wie Ferdinand Olivier sie im Musée Napoléon mit feuchten Augen vor das Danziger „Jüngste Gericht“ von Memling geführt und über den barbarischen Raub und die Freude, das Gemälde zu sehen, gleichermaßen außer sich war. Zu Helmina von Chézy und ihrer Situierung im Pariser Kunstleben um 1800 siehe: Helmina von Chézy. Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I. [Weimar 1805–1807], hg. von Bénédicte Savoy, Berlin 2009.
- 50 Zu Napoleons Kunstraub und dem Musée Napoléon vgl. Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon, hg. von Marie-Anne Dupuy, Ausst. Kat., Paris, Musée du Louvre, Paris 1999; Thomas W. Gaetgens: Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339–369; Bénédicte Savoy: Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800, 2 Bde., Paris 2003 (= Passagen; 5).
- 51 Schaden 1836, S. 98.
- 52 Vgl. dazu die Beiträge in Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, hg. von Johannes Grave, Hubert Locher und Reinhard Wegner, Göttingen 2007 (= Ästhetik um 1800; 5). Zur spezifischen Verwendung der Rede vom „Ganzen“ bei Schlegel siehe Hubert Locher: „Construction des Ganzen“. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum, in: ebd., S. 99–131.
- 53 Friedrich Schlegel: Nachtrag italienischer Gemälde, in: Europa, II.1, 1803, S. 96–116, zitiert nach Schlegel [1803–1805] 1995, S. 59. Zum Problem vgl. Büttner 1994, S. 462.
- 54 Schlegel [1803–1805] 1995, S. 59.
- 55 Peter Cornelius an Ludwig I., München, Dezember 1825, zitiert nach: Ernst Förster: Peter Cornelius, München 1874, Bd. 1, S. 368. Zum Problem siehe auch Zweite 1979, S. 33f.; Büttner 2008, S. 36; Katharina König: Die Auseinandersetzung um den Status der Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie zur Zeit Ludwigs I., unpubl. Magisterarbeit, LMU, München 2007.
- 56 Schaden 1836, S. 96f.
- 57 Schaden 1836, S. 102.
- 58 Zitiert nach Zweite 1979, S. 34.
- 59 Zu Kochs Position vgl. auch Zweite 1979, S. 23–30.
- 60 Fernow 1806, S. 101f.
- 61 Platner 1813, S. 45.
- 62 Platner 1813, S. 57f. Vgl. dazu auch die Auffassung Joseph Anton Kochs, hier zitiert nach Zweite 1979, S. 34: „In Gottes Schöpfung gibt es kein Genre oder Fach. Alle Theile derselben bilden ein Ganzes, die Nachäffung oder Nachpfuschung dieses oder jenen Stoffes macht noch keinen Künstler.“
- 63 Stuttgart Staatsgalerie, Öl auf Leinwand, 74 x 98,5 cm. Zum Gemälde vgl. Ausst. Kat. Stuttgart 1976, S. 148–150, Kat. Nr. 154; Ausst. Kat. Stuttgart 1993, Bd. 1, S. 360, Kat. Nr. 235 (Beate Frosch). Das 1808 im Palazzo Rondanini ausgestellte Gemälde befand sich zunächst bei Caroline von Humboldt in Rom, bevor es in den Besitz der Gräfin von Schmettow in Danzig gelangte. Seit 1950 ist es im Besitz der Staatsgalerie.
- 64 Der thessalische Held Achilles, der Sohn des Peleus und der Nereide Thetis, wurde von dem weisen Kentauren erzogen, der aus der Verbindung des Gottes Saturn und der Philyra hervorgegangen war. Chiron war in der Musik, der Medizin, der Astronomie, der Jagd und der Rechtslehre erfahren und unterwies Helden wie Jason, Herkules, Peleus, Achilles und viele andere in diesen Künsten. Vgl. Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, 3. Aufl., Berlin 1804, S. 250.
- 65 Platner 1813, S. 59f.
- 66 Vgl. dazu Thimann 2008 und das Nachwort von Michael Thimann in: Platner [1813] 2009.
- 67 Platner 1813, S. 60f.
- 68 Privatbesitz, Öl auf Holz, 35,1 x 41,9 cm. Zu dem Gemälde siehe: Gemälde alter Meister & Gemälde 19. Jh. Zeichnungen & Graphik 15.–19. Jh., Kunsthandel Fischer Luzern, Auktion 12./17. November 2008, S. 116f., lot 1183.
- 69 Zum Verhältnis von Mythos und Landschaft siehe – neben den künstlerbiographischen Studien zu den Deutschrömern – den Überblick von Ekkehard Mai: Landschaft zwischen Natur, Mythos und Ideal. Zur deutschen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Sehnsucht, hg. von Erika Rödiger-Diruf, Ausst. Kat. Karlsruhe, Städtische Galerie, 10. Dezember 1994 – 19. Februar 1995, Karlsruhe 1994, S. 95–111.
- 70 Vgl. „In uns selbst liegt Italien“. Die Kunst der Deutsch-Römer, hg. von Christoph Heilmann, Ausst. Kat., München, Haus der Kunst, 12. Dezember 1987–21. Februar 1988, München 1987.
- 71 Der im Auktionskatalog von 2008 angeführte Bildtitel „Diana beweint den erlegten Hirschen“ ist falsch; es handelt sich um die recht seltene Ikonographie von „Apoll und Cyparissus“ nach Ovid: Metamorphosen, X, 106–142. Cyparissus, ein geliebter Knabe Apolls, erschießt versehentlich seinen Lieblingshirsch und wird daraufhin von dem Gott in eine Zypresse als Ausdruck ewiger Trauer verwandelt.
- 72 Zu Markos (1791–1860) Biographie und seinem künstlerischen Werk, das ab 1832 in Italien – zuerst in Rom, ab 1838 in Florenz und der Toskana – entstand, vgl. Id. Markó Károly (1791–1860), Ausst. Kat. Ungarische Nationalgalerie Budapest, Landesgalerie im Schloß Esterházy, Eisenstadt, 1991–1992, Budapest 1991.
- 73 Zum Problem von Böcklins „Mythopoiese“ siehe Gottfried Boehm: Böcklins Mythen, in: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, München/Berlin 2004, S. 411–420.
- 74 Raczyński 1836–1841, Bd. 2, S. 376.
- 75 Raczyński 1836–1841, Bd. 2, S. 148.
- 76 Raczyński 1836–1841, Bd. 2, S. 377.
- 77 Genau genommen geht es um drei um 1829 entstandene Schemata für die geplante Abhandlung über die Landschaftsmalerei, die „Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“ sowie das Schema und den diktierten Entwurf „Landschaftliche Malerei“, die Heinrich Meyer 1832 in den „Heften über Kunst und Alterthum“ veröffentlicht hat; Abdruck der Texte und ausführlicher Kommentar in: MA, Bd. 18.2, S. 281–287, S. 1115–1130.
- 78 Vgl. dazu Erich Trunz: Goethes Entwurf „Landschaftliche Malerei“, in: ders.: Goethe-Studien, Weimar 1980 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft; 61), S. 156–202; Büttner 2004; Grave 2006a.
- 79 Goethe: Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände, in: MA, Bd. 18.2, S. 282.
- 80 MA, Bd. 18.2, S. 287.
- 81 MA, Bd. 18.2, S. 1122 (Zusatz zu dem handschriftlichen Schema „Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“ in der Druckfassung der „Hefte über Kunst und Alterthum“ von 1832); vgl. auch ebd., S. 287 („Landschaftliche Malerei“): „Hier nun entstand auch die sogenannte heroische Landschaft in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen. Abwechslung von Feldern Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig, Türme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld und Gartenbau, hie und da eine Schafferde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.“
- 82 Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Nachlaß Passavant, Ms.Ff.J.D.Passavant. A II e Nr. 544, Ferdinand Olivier an Johann David Passavant, 16. Juni 1837.
- 83 Schaden 1836, S. 101.