

## Landschaftsmalerei

Oskar Bättschmann

Die Wanderungen in der Landschaft, die Denis Diderot (1713–1784) während der Arbeit an der Besprechung der Bilder im *Salon de 1767* (1767) unternahm, führten in ihm ein unbekanntes Glücksgefühl angesichts der Natur herauf und bewirkten eine verachtungsvolle Abkehr von der Gesellschaft und ihren hohlen Vergnügungen. Im helllichtigen Moment des Aufwachens am Morgen entdeckte Diderot, warum die Menschen Gärten und Parks anlegen und die Wände ihrer prächtigen oder tristen Wohnungen mit Landschafts- und Tierbildern behängen. Sie benützten ihren Reichtum, um die Wälder in die Nähe ihrer Häuser zu verpflanzen und darin für Augenblicke die Pantomime von natürlichen Menschen aufzuführen. Die Landschafts- und Tierbilder seien Dokumente des verlorenen Glücks der Vorfahren. Statt die Rückkehr zum ländlichen Leben zu vollziehen — wie es Diderot von sich behauptet — kompensierten die Menschen den Naturverlust mit gemalten Ersatzstücken und künstlich angelegten Parks mit verfremdeter Natur:

Là, nous allons contrefaire un moment le rôle du sauvage; esclaves des usages, des passions, jouer la pantomime de l'homme de Nature. Dans l'impossibilité de nous livrer aux fonctions et aux amusements de la vie champêtre, d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons, à prix d'or et d'argent, le pinceau des Wouwermans, de Berghem ou de Vernet à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux. Et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images d'un bonheur que nous regrettons [...].<sup>1</sup>

Diderot behauptete 1767 offensichtlich als erster, durch Gärten und Landschaftsgemälde werde der Verlust der Natur kompensiert. Zwar sind Auffassungen von Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) Gesellschaftskritik von 1750 in das Erlebnis und die These Diderots aufgenommen. Rousseaus Verurteilung der Wissenschaften und Künste als Produkte des Luxus hatte erstaunlicherweise nicht nur den ersten Preis der Akademie von Dijon geholt, sondern auch ein nachhaltiges europäisches Echo gefunden.<sup>2</sup> Doch zog Diderot aus der Entfremdung der

1. Diderot, Denis, *Salons*, 4 Bde., Sez nec, Jean (ed.), Oxford 1957–1967, Bd. 3, 1963, S. 129–167, hier S. 138–139; *Diderot et l'Art de Boucher à David. Les Salons 1759–1781*, Katalog der Ausstellung in Paris 1984, Paris 1984, S. 405–409; Bukdahl, Else Marie, *Diderot, Critique d'Art*, 2 Bde., Kopenhagen 1980–1982; Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980, S. 125–131; Lockhead, Ian J., *The Spectator and the Landscape in the Art Criticism of Diderot and his Contemporaries* (= *Studies in the Fine Arts: Criticism*, 14), Ann Arbor, Mich., 1981.

2. Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur cette question: Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les mœurs?*, Genf 1750, vgl. die Ausgabe *Schriften zur Kulturkritik*, Weigand, Kurt (ed.), Hamburg 1971; Bättschmann, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, bes. S. 11–44; Pross, Wolfgang, »«Zurück zur Natur» — ein Problem in der Literaturgeschichte der Neuzeit«, in: *Kultur und Natur* (= *Collegium Generale. Kulturhistorische Vorlesungen*, 1990/91), Svilar, Maja (ed.), Bern u.a. 1992, S. 147–186.



Menschen von der Natur eine andere Konsequenz als Rousseau, und vor allem hielt er eine unerwartete Pointe bereit. Erst bei der Beschreibung des sechsten Naturerlebnisses bekennt er mit gespielter Verlegenheit, dass seine Wanderungen fiktiv waren und seine Natur- und Glückserfahrung sich an den Landschaftsbildern von Joseph Vernet im Salon vollzog.<sup>3</sup>

Seine fiktiven Spaziergänge folgen dem Argument, das Gérard de Lairese (1641–1711) in seinem *Schilderboek* von 1707 vorgebracht hatte, um das Ergötzliche und Nützliche der Landschaftsmalerei zu erweisen:

Was kan einem Menschen mehr angenehm seyn, als wenn er, ohne einen Fuss aus seinem Zimmer zu setzen, die gantze Welt durchwandert, und in einem Augenblick von Asien in Africa, von dar wieder in America, ja biss in die Elyseischen Felder hin, alle diese Wunder besichtigen kan, sonder in die geringste Gefahr zu gerathen, auch von der Sonnen Hitze, oder Kälte und allen andern Ungemächlichkeiten des Winters, und den verdrüsslichen Begegnüssen befreyet bleibt, welche unsern Leib betreffen?<sup>4</sup>

Lairese schränkte auf die angenehme Nützlichkeit ein, was Leon Battista Alberti (1404–1472) als Erheiterung des Gemüts und als therapeutische Wirkung beschrieben hatte, als er in seinem erstmals 1485 gedruckten Architekturtraktat vom Schmuck der Privathäuser handelte: Die Darstellung von lieblichen Gegenden und Szenen des Landlebens erheiterten das Gemüt, die Darstellung von Quellen, Bächen und Seen seien besonders den Fiebernden zuträglich.<sup>5</sup>

Bei Diderot haben die fiktiven Spaziergänge völlig andere Dimensionen als bei Lairese. Indem Diderot mit Bildern die Illusion von Wanderungen in der Natur erzeugt und deren Fiktion erst am Ende preisgibt, zeigt er nicht nur, dass die Naturerfahrung von der Kunst vorgegeben wird, sondern dass die Rückkehr von der Zivilisation in die Natur selbst eine Illusion ist, die sich der Betrachter durch Geld und Kunst verschafft. Diese Illusion ist kompensatorisch.

Wie weit reichte Diderots Kompensationsbehauptung? Seine Salonkritiken bildeten einen Teil der *Correspondance Littéraire*, die von Friedrich Melchior von Grimm alle zwei Wochen in Abschriften an eine Anzahl von Höfen gesandt wurden. Zumindest die kulturkritische Voraussetzung dürften die adligen Leser, ein von Rousseau beeinflusstes Publikum, mit Diderot geteilt haben. Nur sechs Jahre nach Rousseaus erster Kulturkritik veröffentlichte Salomon Gessner (1730–1788) erstmals anonym seine *Idyllen* (1756), Prosagemälde von einem goldenen Welt-Alter, die zu einem europäischen Erfolg wurden. Die Vorrede preist die Schönheit der »unverdorbenen Natur« und das Glück, sich in diese aus der Stadt flüchten und mittels der Einbildungskraft zu den goldenen Zeiten einfacher und freier Menschen zurückkehren zu können.

3. Vernets Bilder, auf die Diderot sich in den fiktiven Spaziergängen bezog, sind verloren; zwei wurden 1771 von J.-Ph. Lebas reproduziert. Vgl. *Diderot et l'Art de Boucher à David*, op. cit., S. 405–409.

4. Lairese, Gérard de, *Het groot Schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1707; dt.: *Des Herrn Gerhard de Lairese, Welt=belobten Kunst=Mahlers, Grosses Mahler=Buch. Worinnen die Mahler=Kunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret, durch Beweissthumer und Kuppferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst=Stücken der berühmtesten alten und neuen Mahler bestätigt, anbey derselben Wohl=und Ubelstand angewiesen wird. Erster Theil. Aus dem Holländischen in das Hoch=Teutsche übersetzt. Nürnberg, Im Verlage Johann Christoph Weigel, Kunst=Händlers, seel. Wittib. Gedruckt bey Lorenz Bieling. 1728. [...] Zweiter Theil [...] 1730, Bd. 1, Buch 6, S. 103.*

5. Alberti, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. von Max Theuer, Wien/Leipzig 1912, Reprint Darmstadt 1975, Buch 9, Kap. 4, S. 486.



Von diesen heisst es: Sie sind frey von allen den slavischen Verhältnissen, und von allen den Bedürfnissen, die nur die unglückliche Entfernung von der Natur nothwendig machet [...].<sup>6</sup>

In Radierungen und Gouachen zeigte Gessner das unbeschwerte Glück der Harmonie der Menschen mit der Natur (Abb. 1).

Als geographischer Ort einer noch bestehenden glücklichen Übereinstimmung zwischen Natur und Menschen wurden aus der Grossstadt die Alpen ausgemacht. Rousseau publizierte 1761 den Briefroman *La Nouvelle Héloïse* unter dem Titel *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Im 23. Brief des ersten Teils schildert der bürgerliche Hauslehrer Saint-Preux seiner adligen Geliebten Julie d'Étanges, der er entsagen muss, den Aufstieg in die Walliser Alpen und die Erfahrung der kathartischen Wirkung des Hochgebirges und des Äthers, der »quinta essentia«. Die Alpen und ihre Bewohner bilden — nicht unabhängig von Albrecht von Hallers berühmtem Gedicht von 1731 — ein Modell für eine natürliche Gesellschaftsordnung, die Julie in ihrer kleinen Stadt zu verwirklichen sucht durch die Herstellung von sozialer Gerechtigkeit. Im gleichen Jahr veröffentlichte Jean-François Marmontel (1723–1799) in seinen *Contes moraux* die Schäfernovelle *La Bergère des Alpes*, die er zuerst 1759 im Schloss des Baron d'Holbach im Beisein von Mme Geoffrin und Diderot vorgelesen hatte. Von Mme Geoffrin erhielt Joseph Vernet (1714–1789) den Auftrag, ein Gemälde zu dieser Novelle zu malen (Abb. 2). Der Maler wählte den Augenblick, da die junge Schäferin Adelaïde, der ihre adlige Herkunft verborgen ist, dem als Schäfer verkleideten Grafen de Fonrose das Grab ihres Gatten, des Grafen d'Orestan zeigt, dessen Tod sie verschuldet zu haben meint. Vernet setzt das Motiv des *Et in Arcadia ego* in eine Voralpenlandschaft, begrenzt das Bild links mit einer mächtigen Eiche und schliesst rechts das Bild mit einem sich im Dunst verlierenden Berg ab. Diderot urteilte 1763 ungewöhnlich hart über das Gemälde von Vernet, den er sonst als einen ausserordentlichen Maler schätzte. Getadelt wurde aber auch die Auftraggeberin wegen des Fehlers, ein präzises Sujet vorzugeben und damit die Freiheit und die Kraft des Künstlers einzuschränken.<sup>7</sup>

### Sittliche Wirkungen

Johann Georg Sulzer (1720–1779) postulierte in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* (1771–1774), die Betrachtung der sogenannten leblosen Natur sei der erste Schritt des Menschen zur Vernunft und zu einer geordneten Gemütsart. Das Frontispiz von Daniel Chodowiecki (1726–1801) für Sulzers *Allgemeine Theorie* (Abb. 3) zeigt unter dem strahlenden Licht der aufklärenden Sonne die allegorischen Figuren der Künste hinter der sitzenden Pallas Athene und konfrontiert diese Gruppe mit dem Zustand der primitiven Menschen, die nackt auf dem Boden vor ihrer Urhütte hocken. Die moralischen, technischen und wissenschaftlichen Fortschritte tragen für Sulzer zur Verbesserung dieses Zustandes bei, die Künste können die Entwicklung und das Glück befördern, sofern sie von der Vernunft geleitet werden. Die Landschaftsmalerei

6. Gessner, Salomon, *Idyllen* (1756), in: ders., *Schriften*, 5 Bde., Zürich 1770, Bd. 3, S. 5–12.

7. Diderot, *Salons*, op. cit., Bd. 1, S. 229–230; Diderot et l'Art de Boucher à David, op. cit., Nr. 119, S. 403–405.



könne die Wirkung der Natur auf das menschliche Gefühl und den Verstand benützen. Durch die Beifügung einer historischen oder moralischen Handlung in der Landschaftsmalerei werde die moralische Wirkung der Natur verstärkt:

Die Malerey findet demnach in der leblosen Natur einen nie zu erschöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menschen zu wirken; und der Landschaftsmaler kann uns sehr vielfältig auf eine nützliche Weise vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften seiner Kunst bekannt, sittliche und leidenschaftliche Gegenstände mit den Scenen der leblosen Natur verbindet.<sup>8</sup>

Nach Sulzer könnte die Landschaftsmalerei sich dadurch auf den gleichen Rang heben wie das Historienbild und sich in der Hierarchie der Gattungen vom untersten oder zweituntersten Rang auf den höchsten Rang verbessern. Als Muster für die Verbindung von Landschaft und moralischem Gegenstand nannte Sulzer Nicolas Poussins (1594–1665) berühmtes Gemälde *Et in Arcadia ego* (Abb. 4), das auf 1640 zu datieren ist.<sup>9</sup> Als Voraussetzung für eine derartige Steigerung der Landschaft nannte Sulzer allerdings, dass der Maler die ›Sprache der Natur‹ verstehe und sich nicht mit der Mannigfaltigkeit der Farben und Formen begnüge:

Hat er aber Verstand und Empfindung genug, den Geist und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, so wird er ohne Mühe, um sie auch uns desto lebhafter fühlen zu lassen, sittliche Gegenstände seiner eigenen Erfindung einmischen können.<sup>10</sup>

Sulzer nahm in seinem Artikel die Versuche zur Revolution des französischen Systems der Bildgattungen auf, das die Landschaftsmalerei auf die unteren Stufen verwiesen hatte. André Félibien hatte 1669 im Vorwort zur Ausgabe der *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* die doktrinäre Hierarchie der Bildgattungen gemäss der Rangordnung der unbelebten, der belebten Natur und des Geistes formuliert: auf die unterste Stufe sind die Maler von Stilleben gesetzt, über ihnen stehen die Landschaftsmaler, darüber die Tiermaler und die Porträtmaler. Auf dem zweitobersten Rang finden sich die Historienmaler, aber über ihnen stehen noch die Erfinder von allegorischen Kompositionen.<sup>11</sup> Die Hierarchie wird bestimmt sowohl von der vorgegebenen Ordnung der Gegenstände wie vom Abstand zwischen Nachahmung und Erfindung, d.h. der künstlerischen Praxis.

Die Argumentation und das Beispiel von Sulzers Artikel entstammen der Abhandlung über

8. Sulzer, Johann Georg, »Landschaft«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*, Neue vermehrte zweyte Auflage, 5 Bde., Leipzig 1792, Bd. 3, S. 145–154, hier: S. 147. Der Artikel erschien zuerst in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 114–121.

9. Verdi, Richard, »On the Critical Fortunes — and Misfortunes — of Poussin's »Arcadia««, in: *The Burlington Magazine* 121, 1979, S. 95–107; Bättschmann, Oskar, *Nicolas Poussin. Dialectics of Painting*, London 1990, S. 45–61; *Nicolas Poussin 1594–1665*, Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1994–95, Rosenberg, Pierre/Prat, Louis-Antoine (eds.), Paris 1994, S. 283–285.

10. Sulzer, »Landschaft«, op. cit., S. 148.

11. Félibien, André, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Pendant l'année 1667*, Paris 1669, Reprint Portland, Oregon, 1972.



die Landschaftsmalerei von Christian Ludwig von Hagedorn (1708–1754). Dessen Auffassung leitet sich her von Gérard de Lairesse *Grossem Mahler=Buch*, das in deutscher Übersetzung 1728–30 in Nürnberg publiziert wurde.<sup>12</sup> Lairesse widmete das sechste Buch des ersten Teils seines *Mahler-Buches* der Landschaftsmalerei<sup>13</sup> und lieferte damit nach Carel van Mander (1604) und Joachim von Sandrart (1675) die umfangreichste Abhandlung über diese Gattung.<sup>14</sup> Die Aufwertung der Landschaft wurde um 1700 von französischer Seite unterstützt durch Roger de Piles, der in seinem *Cours de Peinture par Principes* von 1708 nur dem Porträt und der Landschaft ein Kapitel widmete und darin die Unterscheidung zwischen dem heroischen und dem pastoralen Stil traf.<sup>15</sup> In Frankreich wurde die Aufwertung der Landschaft um 1750 innerhalb der Akademie rückgängig gemacht durch Erneuerung der Gattungshierarchie und durch die von der französischen Administration besonders geförderte Historienmalerei.<sup>16</sup> Allerdings wurde die Hierarchie der Gattungen in Frankreich wie in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterlaufen durch die Vermischung von Historie und Genre.<sup>17</sup>

Im Artikel *Erhaben* schrieb Sulzer:

Das bloß Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunst, gefällt, ist angenehm oder ergötzend; es macht einen sanften Eindruck, den wir ruhig geniessen; aber das Erhabene wirkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich.<sup>18</sup>

12. Hagedorn, Christian Ludwig von, *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Bde., Leipzig 1762; Lairesse, Gérard de, *Het groot Schilderboek*, 2 Bde., Amsterdam 1707; dt.: *Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt=belobten Kunst=Mahlers, Grosses Mahler=Buch. Worinnen die Mahler=Kunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret, durch Beweissthumer und Kupferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst=Stücken der berühmtesten alten und neuen Mahler bestätigt, anbey derselben Wohl=und Ubelstand angewiesen wird. Erster Theil. Aus dem Holländischen in das Hoch=Teutsche übersetzt. Nürnberg, Im Verlage Johann Christoph Weigel, Kunst=Händlers, seel. Wittib. Gedruckt bey Lorenz Bieling. 1728. [...] Zweiter Theil [...] 1730. Zweite deutsche Ausgabe: *Grosses Mahler=Buch worinnen die Mahleren nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftige Raisonnements über Gemähde erkläret, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird. Von Gerhard de Lairesse Kunstmahler*, 3 Bde., Nürnberg 1784.*

13. S. 109–199.

14. Sandrart, Joachim von, *L'Accademia Tedesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg 1675–1679, Bd. 1: Vom Landschaft-Mahlen, S. 70–71; Mander, Carel van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, Haarlem 1604, und: *Het Schilderboeck*, Amsterdam 1618, fol. 1–22; Reprint der Ausgabe Haarlem 1604: Mander, Karl van, *Den grondt der edel vry schilder-const*, Miedema, Hessel (ed.), 2 Bde., Utrecht 1973.

15. Piles, Roger de, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708; Neuausgabe mit einem Vorwort von Jacques Thuillier, Paris 1989, S. 98–127; vgl. die erste deutsche Übersetzung: *Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen*, Leipzig 1760. — Puttfarcken, Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/London 1985.

16. Locquin, Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1912, Reprint 1978.

17. Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, op. cit.; Bättschmann, Oskar, »Das Historienbild als »Tableau« des Konfliktes: Jacques-Louis Davids »Brutus« von 1789«, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 39, 1986, S. 145–162; Busch, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993; Schneemann, Peter Johannes, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.

18. Sulzer, J.G., in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, op. cit., Bd. 2, S. 97.



Vom Erhabenen in der Kunst behauptete Sulzer: »Es ist demnach in der Kunst das Höchste.« Sulzers langer Artikel konnte sich auf eine seit Boileau erneuerte Diskussion stützen, die vom Traktat *Peri hypsus* ausging, als dessen Verfasser man den Rhetor Cassius Longinos (213–273) betrachtete. Das Erhabene gehört nach Pseudo-Longin der obersten Stillhöhe der Dichtkunst an und bezeichnet die Wirkung der ekstatischen Begeisterung. Edmund Burke (1729–1797) gab 1757 der Diskussion eine Wendung, indem er die Empfindungen des Erhabenen und des Schönen mit den zwei Grundtrieben, dem Selbsterhaltungstrieb und dem Gesellschaftstrieb, verknüpfte. Die Empfindung des Erhabenen stelle sich ein, wenn durch etwas Riesiges, Unendliches oder Mächtiges ein Schrecken bewirkt wird, der die Selbsterhaltung gefährdet und die Körperfaser anspannt, aber die Gefahr als scheinbar erkannt wird. Die Empfindung des Erhabenen wecke die Gefühle Erstaunen, Bewunderung und Ehrfurcht. Die Empfindung des Schönen, ausgelöst durch etwas Glattes, Kleines und Ebenmässiges, führe zu Genuss und Verlangen nach Teilhabe.<sup>19</sup>

Folge von Burkes Publikation waren nicht nur die Europäisierung der Diskussion um das Problem des Erhabenen und des Schönen, sondern auch die verstärkte Nachfrage nach Bildern mit Motiven des Erhabenen, d.h. nach gewaltigen Meeresstürmen mit Schiffbrüchigen, tosenden Wasserfällen, schaurigen Abgründen, furchterregenden Gebirgen, unergründlichen Höhlen und feuerspeienden Vulkanen. Der Markt wurde von Spezialisten beliefert. Joseph Vernet und Philippe-Jacques de Loutherbourg fertigten Gewitterstürme am Meeresufer mit passenden Schiffbruchszenen (Abb. 5), Caspar Wolf malte auf Bestellung vor allem für Touristen Alpendarstellungen nach ausgestellten Mustern in jeder gewünschten Grösse (Abb. 6), Joseph Mallord William Turner nahm auf seiner Schweizerreise 1802 die notwendigen Motive auf, um in England die entsprechenden Bilder anzufertigen.<sup>20</sup>

Es scheint, als habe Joseph Anton Koch die erhabenen Motive der Schweiz, die er 1791 und im Sommer 1793 oder 1794 gezeichnet und gemalt hat, mit der politischen Freiheit verknüpfen wollen. Koch war 1791 der Hohen Carlsschule in Stuttgart entflohen, schloss sich während kurzer Zeit in Strassburg den Jakobinern an und hielt sich danach in der Schweiz auf. Am Rheinfall bei Schaffhausen schrieb Koch 1791 einen konfusen Text, in dem die Naturgewalten zum Aufstand gegen den Despotismus aufrufen.<sup>21</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, dass Koch seine Motive des Erhabenen im Berner Oberland — vor allem die grossen Wasserfälle — mit

19. Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London 1757; dt.: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übers. von F. Bassenge, Strube, W. (ed.), Hamburg 1980. — Hipple, Walter John, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Ill., 1957, Reprint: Hants 1988; Dieckmann, Herbert, »Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts«, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 3), Jauss, Hans Robert (ed.), München 1968, S. 271–317.

20. Diderot, *Salons*, op. cit., Bd. 3, S. 162–167; Honour, Hugh, *Romanticism*, New York u.a. 1979, bes. Kap. 2: The Morality of Landscape, S. 57–118. — Räber, Willi, *Caspar Wolf 1735–1783. Sein Leben und sein Werk; ein Beitrag zur Geschichte der Schweizer Malerei des 18. Jahrhunderts* (= Euvrekataloge Schweizer Künstler, 7), Aarau u.a. 1979; Börlin-Brodbeck, Yvonne, *Caspar Wolf (1735–1783). Landschaft im Vorfeld der Romantik*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Basel 1980. — Wilton, Andrew, *Turner in der Schweiz*, Dübendorf 1976.

21. Musper, Theodor, »Das Reiseskizzenbuch von Josef Anton Koch aus dem Jahre 1791«, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 56, 1935, S. 167–193.



Freiheitsempfindungen verknüpfen wollte, wie sie von Haller und Rousseau vorgegeben waren. Im Aquarell *Reichenbachfall bei Meirigen* (Abb. 7) fügte Koch eine nackte männliche Gestalt mit einem langen Stock hinzu, die in das Bassin des Falles hinunterschaut. Diese heroische Figur, die ursprünglich völlig nackt war, zeigt keineswegs Gefahr an, wie man meinte, sondern sie markiert ursprüngliches, freies Dasein.<sup>22</sup>

In die Weiterungen des Erhabenen muss man nicht nur diese mögliche Politisierung der wilden Natur durch Koch einschliessen, sondern auch die erneute Verbindung des Erhabenen der Natur mit dem Religiösen durch Caspar David Friedrich (1774–1840). Dieser zeigte im Dezember 1808 in seiner Wohnung in Dresden dem Publikum sein soeben vollendetes Gemälde *Kreuz im Gebirge*. Ein Entwurf (Abb. 8) dokumentiert die Atelierausstellung: das Gemälde wurde auf einem Tisch, der mit einem schwarzen Tuch behängt war, bereits in seiner Rahmung präsentiert. Einer der Besucher schilderte die Massnahmen zur Dämpfung des Lichts, das dem Kapelle des Schlosses Tetschen entsprechen sollte, für deren Altar das Gemälde bestimmt war, wie der Maler glaubte. Die Funktion des Bildes, die Inszenierung im dämmrigen Zimmer auf dem schwarz verhängten Tisch, der vergoldete Rahmen mit den Emblemen des Glaubens und der dargestellte Kruzifix auf dem Felsen vor dem leuchtenden Abendhimmel taten offenbar ihre Wirkung auf die Besucher der Ausstellung.<sup>23</sup> Allein der Kammerherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1752–1822) wandte sich in einer vernichtenden Kritik gegen die Mängel der Landschaftsdarstellung, gegen den Mystizismus, gegen die Absicht auf die »pathologische« Rührung des Betrachters und gegen den »narkotischen Dunst«, den die Frömmerei in den Künsten und Wissenschaften verbreite.<sup>24</sup> Friedrich beklagte sich über die Kritik des »herzlosen Kunst-richters« und stellte ihr die Behauptung gegenüber:

Wenn ein Bild auf den Betrachter seelenvoll wirkt, wenn es sein Gemüth in eine seelenvolle Stimmung versetzt; so hat es die erste Forderung eines Kunstwerkes erfüllt. Wäre es übrigens auch noch so schlecht in Zeichnung, Farbe, Art und Weise der Malerei u.s.w.<sup>25</sup>

Zu Unrecht wurde Ramdohr als bornierter Banause betrachtet und zu Unrecht wurde Friedrichs Malerei mit dem Berliner Theologen Schleiermacher (1768–1834) in Verbindung gebracht, dessen Schrift *Über die Religion* zuerst anonym 1799 erschienen war. Zwar verfocht Schleierma-

22. *Schwäbischer Klassizismus: zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830*, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1993, Holst, Christian von (ed.), 2 Bde., Stuttgart 1993, Bd. 1, Nr. 128, S. 236–237. Das ausgeführte Gemälde von 1796 in der Kunsthalle Hamburg zeigt einen bekleideten Hirten. — Zum Problem vgl. Warnke, Martin, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992.

23. Hoch, Karl-Ludwig, »Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs«, in: *Pantheon* 39, 1981, S. 322–327; Hofmann, Werner, »Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar« und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit«, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1, 1982, S. 135–162. — Zu Friedrich: Körner, Joseph Leo, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London 1990.

24. Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von, »Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt«, in: *Zeitung für die elegante Welt* 12–15, 17.–21. Januar 1809; vgl. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Hinz, Sigrid (ed.), München 1968, S. 138–159.

25. Friedrich, Caspar David, »Brief vom 8. Februar 1809 an den Akademiedirektor Schulz«, in: Börsch-Supan, Helmut/Jähmig, Karl Wilhelm, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München 1973, S. 182–183.



cher die Erneuerung der Religion durch Anschauung und Gefühl, grenzte sie aber gleichzeitig ab von der Auffassung der Natur als einem Heiligtum der Religion. Er stritt gegen die religiöse Auffassung des Erhabenen und die fromme Naturverehrung, die dem Ziel der menschlichen Arbeit, der Beherrschung der Naturkräfte, widerspreche:

Weder Furcht vor den materiellen Kräften die Ihr auf dieser Erde geschäftig seht, noch Freude an den Schönheiten der körperlichen Natur, soll oder kann Euch die erste Anschauung der Welt und ihres Geistes geben. Nicht im Donner des Himmels noch in den furchtbaren Wogen des Meeres sollt Ihr das allmächtige Wesen erkennen, nicht im Schmelz der Blumen noch im Glanz der Abendröte das Liebliche und Gütevolle.<sup>26</sup>

### Nachahmung und Erfindung

Bevor Joseph Anton Koch 1794 nach Rom aufbrach, zeichnete er in Neuchâtel für August Herder, den Sohn Johann Gottfrieds, ein Stammbuchblatt (Abb. 9). Es zeigt die schwebende *Imitatio*, die Allegorie der Nachahmung, die den Künstler, der zum Aufbruch aus dem Gebirge bereit ist, zur Nachfolge auffordert und gebieterisch in die Ferne weist, wo sich Rom abzeichnet. Die handschriftliche Erläuterung heisst: »Meine Freundin ruft mir ich muss eilen in die Gefilde des Frühlings. Leben Sie wohl mein Freund ich bin Ihr J. Koch ein nach Rom pilgernder Mahler.« In Rom vertraute sich Koch keineswegs der ›Imitatio‹ der Natur an wie in den Berner Alpen, sondern er versuchte sich in der Landschaftskomposition mit mythologischer Staffage nach den Mustern von Nicolas Poussin und Claude Lorrain. In der *Landschaft mit Herkules am Scheideweg* (Abb. 10) von 1797 setzte er Herkules zwischen Tugend und Laster vor einer mächtigen Baumgruppe, begrenzte den Horizont links mit phantastisch aufragenden Bergen, öffnete dagegen in der Mitte die Ferne, auf die ein Weg zum See leitet, und schloss den Mittelgrund rechts mit einer Baumgruppe. Die Komposition folgt den klassischen Vorlagen der harmonischen heroischen oder pastoralen Landschaft von Poussin und Lorrain. Zum Beleg genügt es, eine der bekanntesten Landschaften Poussins, die *Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange getötet wird* (Abb. 11), danebenzustellen.<sup>27</sup>

Der Konflikt zwischen Nachahmung, erhabener Wirkung und Komposition der Landschaft ist nicht zu unterschätzen. Die Landschaftsdarstellung, die mit furchterregender Natur auf die Erzeugung einer erhabenen Wirkung abzielte, negierte nicht nur die Darstellung einer harmonisierten Natur sondern auch die schlichte Nachahmung der Landschaft in der topographischen Aufnahme. Die Zeichnung, die Caspar David Friedrich am 17. Juni 1801 in der Umgebung von Vilmnitz während seiner Wanderung über die Insel Rügen anfertigte (Abb. 12), vernachlässigt alle Prinzipien der klassischen Landschaftsdarstellung. Zwei Meilensteine und eine Linie bilden den Vordergrund, zwei Linien, die Kirche und einige Häuser mit Bäumen den Mittelgrund, dann

26. Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin 1799, S. 72–90; vgl. die Ausgabe Hamburg 1958, S. 40–45, hier: S. 44.

27. Blunt, Anthony, *The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue*, London 1966, Nr. 209, S. 143–144; *Nicolas Poussin 1594–1665*, op. cit., Nr. 179, S. 406–408.



folgt die über Baumgruppen und Häuser sich erstreckende Ferne. Der Himmel ist leer, die Seiten sind offen. Es gibt keine Begrenzungen, keine spannungsvoll-harmonische Verteilung der Massen in Relation zur Entfernung. Die Zeichnung gibt sich als topographische Aufnahme eines Ausschnitts aus einer sich weiterziehenden Landschaft zu erkennen.<sup>28</sup>

Der erste Direktor der ›Royal Academy‹ of Arts in London, Joshua Reynolds (1723–1792), diskutierte in seiner vierten akademischen Vorlesung von 1771 das Problem von Komposition und Nachahmung im Zusammenhang mit der Hierarchie verschiedener Stile. Er stellte Claude Lorrain der holländischen Schule gegenüber und fand bei dieser die Nachahmung einer individuellen und unvollkommenen Gegend, bei jenem aber die Produktion von Naturschönheit durch die Komposition verschiedener Teile, Szenen und Prospekte (Abb. 13). Reynolds verlangte zwar von der Landschaftsmalerei, dass sie den gleichen Prinzipien der Wahl und Erfindung folge wie die Historienmalerei, behielt aber doch dieser den ›great style‹ vor. Das Problem von Nachahmung und Erfindung war bei Reynolds wie bei den meisten Zeitgenossen gebunden an die Unterscheidung zwischen dem Studium der Natur in Skizzen und Zeichnungen und dem Erschaffen von Bildern. Das Zeichnen ist der Nachahmung verpflichtet, das Malen muss sich dagegen an die Vorbilder der Kunst halten, um den geschichtlichen Auftrag der Verbesserung der Natur zu erfüllen. Die klassische akademische Doktrin, die Reynolds vertrat, ging von der Dekadenz und Zufälligkeit der Natur aus und sprach der Kunst die Aufgabe zu, durch Studium und Erfindung die Natur im Gemälde auf das Ziel zu bringen, auf das sie angelegt war.<sup>29</sup>

Es ist für den erneuerten Geschmack an der komponierten, harmonisch geordneten Landschaft nicht unwichtig, dass Claude Lorrains Nachzeichnungen seiner Bilder, das *Liber Veritatis*, durch Aquatinten von Richard Earlom (Abb. 14) zwischen 1775 und 1777 vollständig reproduziert wurde und der englische Verleger und Kunstunternehmer John Boydell das dreibändige Werk von 1777 an erfolgreich zum Kauf anbot.<sup>30</sup> Die enorme Rezeption der klassischen Landschaft um 1800 in England, Frankreich, Deutschland und Italien, die sich auf eine grosse Zahl von Reproduktionstichen nach Lorrain und Poussin stützen konnte, wurde durch die Publikation Boydells entscheidend gefördert.<sup>31</sup>

Ein erstaunliches Zeugnis für die Einschätzung von Claude Lorrains Landschaften als Natur gibt der überraschende Vergleich mit Jacob Ruysdael, den Friedrich Schlegel (1772–1829) in Paris 1803 vornahm. Er äusserte die allgemeine Besorgnis, dass in der Landschaft »der

28. *Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1982/83, bearbeitet von Eva Maria Krafft, Basel 1982, Nr. 28, S. 69–71.

29. Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, Wark, Robert R. (ed.), New Haven/London 1975, S. 55–73; dt.: *Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden*, übers. von Eduard Leisching, Leipzig 1893; Dobai, Johannes, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, Bd. 2: 1750–1790, Bern 1975, S. 746–783. — Die akademische Doktrin wurde formuliert von Giovan Pietro Bellori 1664; vgl. Bättschmann, Oskar, »Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen«, in: *Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Böhm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (eds.), München 1995, S. 279–311.

30. Kitson, Michael, *Claude Lorrain: Liber Veritatis*, London 1978.

31. Zur Rezeption von Lorrain: Röthlisberger, Marcel, *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst München 1983, München 1983; *Achille-Ema Michallon (1796–1822)*, Katalog der Ausstellung im Louvre Paris 1994 (= Dossiers du musée du Louvre, Nr. 43), Pomarède, Vincent (ed.), Paris 1994.



Natureindruck mehrenteils und sehr leicht das eigentliche Kunstgefühl überwiegen und verdrängen« könne, und neigte dazu, Ruysdael vorzuziehen, weil dieser durch die künstlerische Behandlung der gewöhnlichen Natur ein schönes Kunstwerk hervorbringe:

Denn hier ist es wirklich eine Kunstanschauung, welche uns das Gemälde gewährt; dagegen in jener andern, umfassenden, dem Anschein nach viel grossartigeren Gattung, in welcher Claude Lorrain so unübertrefflich und der Erste geblieben ist, wo der Maler mit der Natur selbst, in der Nachbildung ihrer höchsten Prachtszenen wetteifern will, die Naturbewunderung jede andre Empfindung mit sich fortreisst, und auch das reine Kunstgefühl übertäubt; während auf der andern Seite die Herrlichkeit der Natur doch durch keine Kunst jemals erreicht werden kann.<sup>32</sup>

Carl Ludwig Fernow (1763–1808) schrieb 1806 seinen Aufsatz über die Landschaftsmalerei, der auf die Neubelebung der klassischen Landschaft durch die in Rom tätigen deutschen Maler Bezug nimmt. Als Aufgabe der Maler nannte er das Dichten idealischer Naturszenen auf der Grundlage der Wirklichkeit. Das Vorbild, das Fernow vor Augen hatte, war die Landschaftsmalerei seines römischen Freundes Johann Christian Reinhart (1761–1847). Dieser hatte 1800 die grosse Radierung einer Sturmlandschaft Friedrich Schiller gewidmet (Abb. 15). Sie reproduziert ein Gemälde gleichen Formats, das ebenfalls 1800 entstanden ist und der Komposition und Ausstattung den tragischen Landschaften Poussins nachfolgt. Reinhart fügte zwei geharnischte Reiter hinzu, die in höchster Eile gegen den Wind sprengen. Das künstlerische Vorbild, die historisierenden Reiter und die Widmung dokumentieren den Anspruch des Landschaftsmalers auf poetische Erfindung.<sup>33</sup>

### Eine diabolische Versuchung

Die handwerksmässige Nachahmung der Natur genüge für den Landschaftsmaler nicht, behauptete 1831 der Arzt, Naturforscher und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869). Ihm schwebte als Ideal eine Erdlebenbildkunst vor, womit er nicht gigantische Szenerien des Schrecklichen meinte, sondern die Erfassung der »verborgenen göttlichen Idee« des Erdlebens. Dazu müssten die Maler unterrichtet werden über Formen, Strukturen und der Geschichte der Gebirge (Abb. 16), über Zusammenhänge zwischen Standorten und Vegetation, über die Entwicklung der Pflanzen, die Gesetzmässigkeiten der atmosphärischen Erscheinungen und schliesslich über die Gesetze des Lichtes und der Farben. Carus fordert die Einsicht in die Gesetzmässigkeiten aller vier Elemente, um den Sinn der Natur zu erkennen und darzustellen.

32. Schlegel, Friedrich, »Nachtrag italiänischer Gemälde« (1803), in: Schlegel, Friedrich, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, Eichner, Hans (ed.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, München/Zürich u.a. 1959, S. 61–78, bes. S. 73–74, Zitat S. 74.

33. Fernow, Carl Ludwig, »Über die Landschaftsmalerei«, in: *Römische Studien*, 3 Bde., Zürich 1806–1808; Feuchtmayr, Inge, *Johann Christian Reinhart 1761–1847. Monographie und Werkverzeichnis*, München 1975; *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart*, Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 1984, Köln 1984; *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorwaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Katalog der Ausstellungen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum 1992, Nürnberg 1992, Nr. 2.24, S. 386–388.



Carus setzte damit die wissenschaftliche Seite der Landschaftsmalerei fort, die sich um 1800 hauptsächlich durch geologische und atmosphärische Interessen manifestiert hatte.<sup>34</sup>

Das problematische Verhältnis von Nachahmung und Erfindung zeigte E. T. A. Hoffmann (1776–1822) in seiner Erzählung *Die Jesuitenkirche in G.*, die 1817 im ersten Teil der *Nachtstücke* erschien.<sup>35</sup> Am Anfang steht die Abwertung der nachahmenden Vedute und des einfachen Landschaftsmalers Berthold durch einen aus der Menge der Ausstellungsbesucher hervortretenden bösen Geist, der sich dem einfachen Maler als dämonischer Versucher gegenüberstellt und seinen naiven Begriff von Kunst zerstört. Der Maler Berthold, die Hauptfigur der Erzählung, hatte in Italien zuerst Landschaftsveduten in der Art Philipp Hackerts gemalt und war mit einem Bild in einer Ausstellung auch auf einige Bewunderung gestossen. Der Beifall verführte den jungen Künstler zu einer trügerischen Zufriedenheit mit sich und seinem Talent. Doch ein dämonischer Besucher, ein auf Malta geborener reicher Grieche, schüttelt bedenklich den Kopf und hält dem Maler vor, dass er mit der Vedutenmalerei, der Abschrift eines ihm unverständlichen Textes der Natur, seine Bestimmung verfehle. Er behauptet, der heilige Zweck der Kunst sei »die Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns.« Um die Flamme im Innern des Künstlers wecken, sagt er als echter Versucher: »Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.« Diese Versuchung zur genialischen Tätigkeit durch den satanischen Kunstliebhaber leitet die Zerstörung des jungen Malers ein. Er kann nur mehr im Traum erschauen, was er malen möchte, aber keine Werke mehr hervorbringen. In diesem Zustand der Gelähmtheit zieht er sich in eine Grotte zurück, wo er von seinen phantastischen Kunstträumen gemartert wird. Hier, unter dem völligen Ausschluss der Sozietät, erscheint ihm die Vision seines Ideals. Sie ermöglicht ihm das Arbeiten. Doch alle seine Werke sind nur Reproduktionen des Ideals, wie vorher die Veduten Nachahmungen der Landschaften waren. Die künstlerische Produktion scheitert in dem Moment, in dem das vermeintliche Ideal sich als Prinzessin entpuppt und die Frau des Malers wird. Das anfängliche Glück hält nicht lange vor, der Künstler verfällt von neuem der Lähmung. Zuletzt entledigt sich der Maler seiner Familie. In G., wo ihn der Erzähler trifft, malt Berthold die Kirche aus, und arbeitet wieder in einer Höhle. Der Erzähler wird in der Nacht zum geschwätzigen Gehilfen des Malers, der mit Fackellicht und Hilfsmitteln einen quadrierten Entwurf auf die Wand überträgt.

Der Künstler fällt durch sein absonderliches Benehmen, seine edle Gestalt, die befremdliche Kleidung und den tiefen Gram im Gesicht auf, während der enthusiastische Erzähler durch seine naiven Äusserungen über Kunst als ein wackerer Biedermann erscheint. Er meint, sich über die Architekturmalerei Bertholds, für die er das Lineal zu halten hilft, abfällig äussern zu müssen und vom Künstler geniale Gedanken statt blosser handwerklicher Perfektion verlangen zu dürfen.

34. Carus, Carl Gustav, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Dresden 1830, Reprint mit einem Nachwort von Dorothea Kuhn, Heidelberg 1971. — Zur wissenschaftlichen Seite vgl. Bättschmann, *Entfernung der Natur*, op. cit., S. 57–67; Busch, *Das sentimentalische Bild*, op. cit., S. 364–375.

35. Hoffmann, E.T.A., *Die Jesuitenkirche in G.*, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Maassen, Carl Georg von (ed.), Bd. 3, München/Leipzig 1908–1928, S. 104–135. — Faesi, Peter, *Künstler und Gesellschaft bei E.T.A. Hoffmann* (Diss. Basel 1975), Basel 1975.



Die Rede des Erzählers wiederholt naiv, was der Malteser als dämonische Forderung dem Künstler eingegeben hatte. Berthold versucht, dem frevelhaften Gerede zu begegnen, indem er das Malen als normale Arbeit bezeichnet, die dem Bau von Sägemühlen und Spinnmaschinen gleicht. Doch diese Argumentation des Künstlers erweist sich als unhaltbare Täuschung. Zwar vollendet der Maler noch das Altarblatt, doch danach verschwindet er und lässt am Flussufer seinen Hut und seinen Stock zurück.

Die Erzählung E. T. A. Hoffmanns von 1817 vernichtet die Argumentation Sulzers und seiner Gewährsmänner, die eine Harmonie zwischen der unbelebten Natur und der moralischen Natur des Menschen erträumten. Hoffmann führt einen unlösbaren Konflikt des Künstlers vor: die Annahme einer höheren Berufung, die von der Nachahmung wegführt zum Inneren der Natur, legt die künstlerische Tätigkeit lahm. Nach dem Sündenfall des Künstlers kann sie nicht einmal mehr als Handwerk gerettet werden.

### Abbildungslegende



1. Salomon Gessner, *Badende* (Blatt 3 der Landschaften mit mythologischen Figuren), 1770, Radierung, 15,8 × 16,8 cm, Bern, Privatbesitz.





2. Joseph Vernet, *La Bergère des Alpes*, Salon von 1763, Öl/Lw., 119,5 × 80 cm, Tours, Musée des Beaux-Arts.





3. Daniel Chodowiecki, *Pallas Athene, die Künste und der Urzustand der Menschheit*, Frontispiz zu: Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 1, Leipzig: Weidmann und Reich, 1771.





4. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego II*, um 1640, Öl/Lw., 85 × 121 cm, Paris, Louvre.

6. Caspar Wolf, *Der Götterschuss im Loosetal*, 1771, Öl/Lw., 81 × 54 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Inv. G.1978.67.





5. Joseph Vernet, *Stürmische See mit Schiffbrüchigen*, 1780, Öl/Lw., 49,5 × 65 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Inv. 624.

3. Daniel Chodowiecki, *Pallas Athene, die Künste und der Ursprung der Menschheit*, Frontispiz zu Sulzer, *Allgemeine Theorie*, Bd. 1, Leipzig: Weidmann und Reich, 1771.





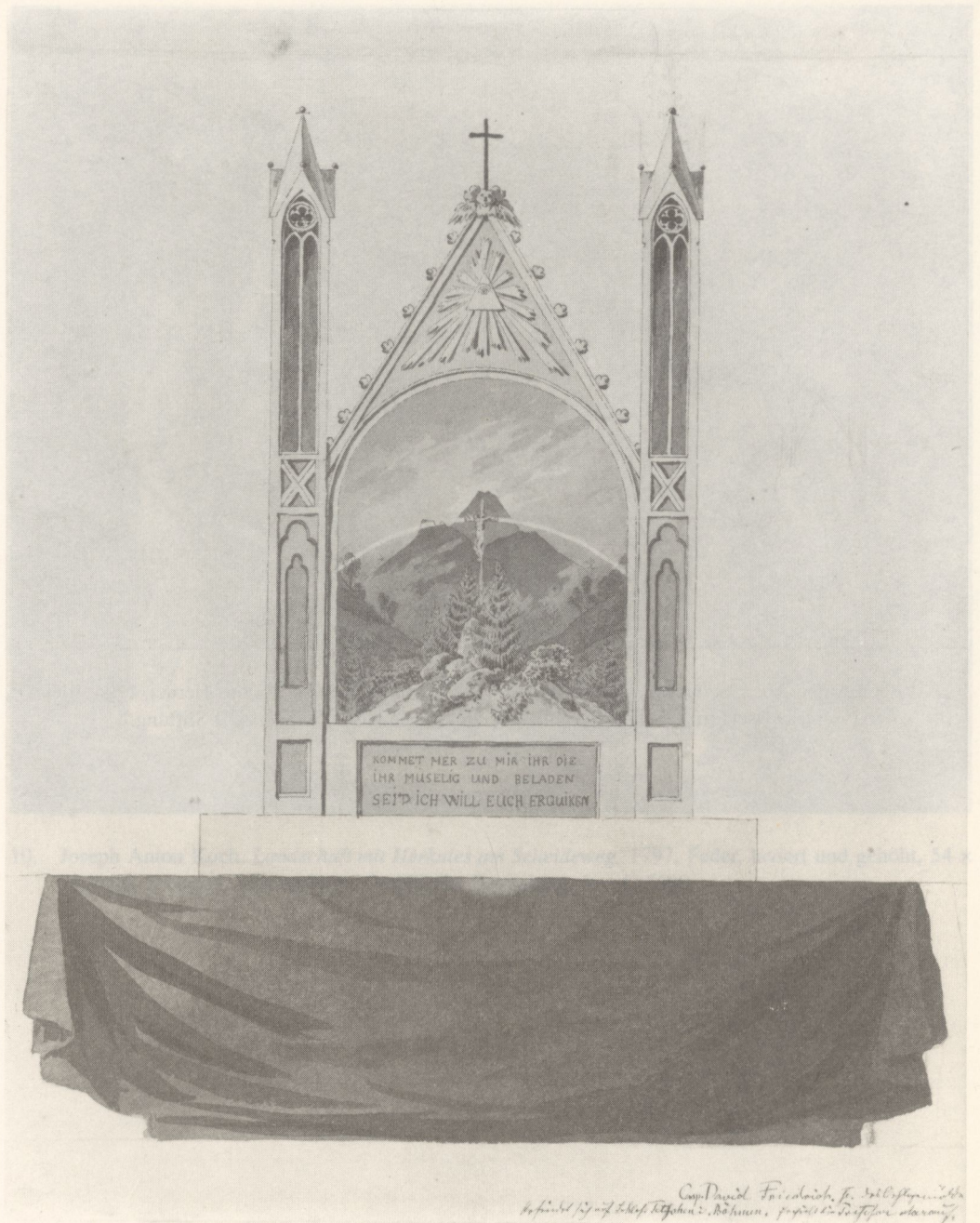
6.18 Caspar Wolf, *Der Geltenschuss im Lauental*, 1777, Öl/Lw., 82 × 54 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Inv. G.1978.67.





7. Bild Joseph Anton Koch, *Der Reichenbachfall bei Meiringen*, um 1793/94, Aquarell und Gouache, 61,9 × 47,4 cm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 1922 / 64.





8. Caspar David Friedrich, *Kreuz im Gebirge*. Studie zur Aufstellung des Tetschener Altars, 1808, Feder und Aquarell, 27,2 × 20,8 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.









10. Joseph Anton Koch, *Landschaft mit Herkules am Scheideweg*, 1797, Feder, laviert und gehöht, 54 × 75,9 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. C 5660.

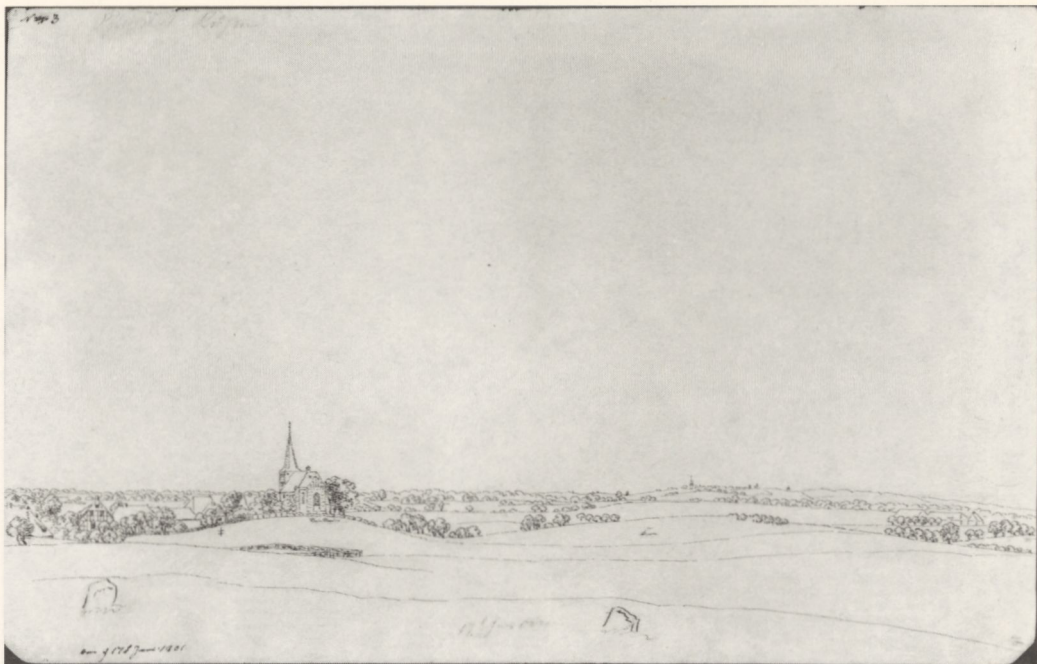




11. Nicolas Poussin, *Landschaft mit einem Mann, der von einer Schlange erwürgt wird*, 1648, Radierung von Etienne Baudet, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

10. Joseph Anton Koch, *Landschaft mit Herkules am Schwelger*, 1797, Feder, Lavendel und Gouache, 24 x 33,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. C 2600.





12. Caspar David Friedrich, *Flachlandschaft auf Rügen mit der Kirche von Vilmnitz*, 1801, Feder über Bleistift, 23,7 × 36,8 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. 1975. 144r.

13. Claude Lorraine, *Pastoral-Landschaft* (L. V. 103), 1646, Aquatinta von Richard Earlom, 19,3 × 25,7 cm, London: John Boydell, 1775, Bonn, PH.

14. Johann Christian Reinhart, *Landschaft mit Kühen*, Friedrich Schiller gewidmet, 1800, Radierung, 35,8 × 50,2 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.





13. Claude Lorraine, *Pastorale Landschaft* (L. V. 105), 1646, Aquatinta von Richard Earlom, 19,3 × 25,7 cm, London: John Boydell, 1775, Bern, PB.





14. Johann Christian Reinhart, *Landschaft mit Reitern*, Friedrich Schiller gewidmet, 1800, Radierung, 35,8 × 50,2 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.





15. Carl Gustav Carus, *Fingalshöhle*, nach 1844, Aquarell und Feder, 24,7 × 29,2 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. 1949.79.

### Auswahlbibliographie

- Bättschmann, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989.
- Busch, Werner (ed.), *Landschaftsmalerei* (=Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3), Berlin 1997.
- Cafritz, Robert C., *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington D. C., London 1988/89.
- Cosgrone, Denis/Daniels, Stephen (eds.), *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge 1988.
- Dethloff, Uwe (ed.), *Literarische Landschaft: Naturauffassung und Naturbeschreibung zwischen 1750 und 1830*, (=Annales Universitatis Saraviensis 6), St. Ingbert 1995.



- Dvorák, Max, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit. Die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei. Akademische Vorlesungen aus dem Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Norbert Schmitz, Alfter 1993.
- Green, Nicholas, *The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester/New York 1990.
- Hemingway, Andrew, *Landscape Imagery & Urban Culture in Early Nineteenth Century Britain*, Cambridge 1992.
- Klonk, Charlotte, *Science and the Reception of Nature. British Landscape Art in the late Eighteenth and Early Nineteenth Century*, New Haven/London 1996.
- Körner, Joseph Leo, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990.
- Lagerlöf, Margareta Rossholm, *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, New Haven/London 1990.
- Mitchell, William J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago/London 1994.
- Mitchell, Timothy, *Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840*, Oxford/New York 1993.
- Pugh, Simon (ed.), *Reading Landscape: Country — City Capital*, Manchester 1990.
- Radisich, Paula Rea, *Eighteenth Century Landscape Theory and the Work of Pierre Henri de Valenciennes*, phil. Diss. University of California, Los Angeles 1977.
- Warnke, Martin, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992.
- Wood, Christopher, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London 1990.