

Oskar Bättschmann

Begrenzt – Unbegrenzt

Harmonische Komposition

Vom 16. bis zum 19. Jahrhundert läßt sich die Koexistenz zweier unterschiedlicher Landschaftsdarstellungen aufweisen: Auf der einen Seite findet sich die klassische, im wesentlichen in Rom und vor allem von Annibale Carracci, Domenichino, Nicolas Poussin und Claude Lorrain entwickelte Komposition, die zum großen Teil auf venezianischen Vorgaben beruht.¹ Auf der andern Seite finden sich die horizontalen Staffelungen in die Raumentiefe, die ohne seitliche Begrenzungen auskommen, mitunter aber ein räumliches Zentrum setzen.

Das Schema der klassischen Landschaftskomposition ist hinreichend bekannt: Die Seiten werden durch räumlich gestaffelte Massen abgeschlossen, die sowohl in bezug auf die räumliche Distanz wie in bezug auf die Ausdehnung in der Bildfläche vielfach variiert werden können. Für die Begrenzungen gilt dabei das Prinzip des Ausgleichs der Massen in bezug auf Größe, Position, Farbe und Helligkeits- bzw. Dunkelwert. Dieser Ausgleich soll dynamisch sein, das heißt, eine strikt bilateral symmetrische Anordnung ist nicht erwünscht. Die räumliche Deskription führt durch mehrere Kammern vom Vordergrund über den Mittelgrund zum Hintergrund, wobei viele Varianten der Ausstattung mit Gewässern, Hügeln, Waldstücken oder Bergen genutzt werden können. Für die Darstellung der Raumentiefe werden seit dem 15. Jahrhundert die Staffelungen der Geländekammern und die Luft- und Farbperspektive eingesetzt. Meist wird die größte Erstreckung der Raumentiefe in die Nähe der Bildmitte gelegt. Die so komponierten Landschaften konnten mit historischen oder mythologischen Szenen oder mit pastoralen Staffagen ausgestattet und auch mit topographischen oder architektonischen Veduten oder mit Gebäuden wie Tempeln bereichert werden. Das Größenverhältnis zwischen der Figuren- und der Naturdarstellung ist für die Bezeichnung »Landschaft mit Staffage« oder »Figurenbild« maßgebend.

Ausgefeilte Beispiele solcher Kompositionen finden sich nach 1500 in der venezianischen Kunst als pastorale Landschaften. Ein Kupferstich *Hirten in einer Landschaft oder das Konzert* (Abb. 1) von Giulio und Domenico Campagnola, die sich vielleicht auf Vorgaben von Giorgione stützten, zeigt den dynamischen Ausgleich unterschiedlicher Massen in unterschiedlichen Entfernungen und die Erstreckung in die Raumentiefe zwischen den verteilten Massen.² Dasselbe Kompositionsschema mit anderer Besetzung hält die *Landschaft mit Jagdgesellschaft* (Abb. 2) ein, die 1638 zur Sammlung Giustiniani in Rom gehörte und mit einer

1. Kat. Ausst. *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, National Gallery of Art, Phillips Collection, Washington, D.C., hg. v. R. C. Cafritz, L. Gowing, D. Rosand, London 1988.

2. Gisèle Lambert, *Les premières gravures italiennes - quattrocento - début du cinquecento. Inventaire de la collection du département des Estampes et de la Photographie*, Paris 1999, Nr. 694, S. 375.



Abb. 1: Giulio und Domenico Campagnola, *Hirten in einer Landschaft oder Das Konzert*, ca. 1515/20, Kupferstich, 13,4 x 25,7 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.



Abb. 2: Werkstatt des Annibale Carracci, *Landschaft mit Jagdgesellschaft*, ca. 1600-09, Öl auf Leinwand, 96,6 x 135,3 cm, London, National Gallery.



Abb. 3: Claude Lorrain, *Die Zeit, Apoll und die Jahreszeiten*, 1662, Radierung, 19,7 x 25,6 cm, Paris, BnF, Département des Estampes et de la Photographie.

mutmaßlichen Zuschreibung an Annibale Carracci versehen war.³ Nicolas Poussin und Claude Lorrain haben das Schema vielfach abgewandelt und Reproduktionen davon für die Verbreitung bereitgestellt. Claude Lorrain publizierte 1662 in Rom die Radierung *Die Zeit, Apoll und die Jahreszeiten* (Abb. 3), in der Apoll mit den tanzenden Personifikationen der Jahreszeiten im Vordergrund plaziert ist und zur geflügelten Zeit hinstrebt, die auf der Harfe ihre Musik erklingen läßt. Hinter den Figuren staffelt sich das Gelände in mehreren Kammern. Die Staffe­lung ermöglicht Superpositionen: Über der Figur der Zeit zeigen die Ruinen antiker Gebäude den Zerfall, während über Apoll und den Jahreszeiten Gruppen kräftiger Bäume in der Mitte und nach geöffneter Ferne auch am rechten Bildrand das Wachstum der Natur dem Zerfall des Menschenwerks entgegenhalten. So begegnet der vielfältige Apoll, der Sonnen- und Musengott, mit der zyklischen Wiederholung der Jahreszeiten dem eindirektionalen Ablauf der Zeit.⁴

Der in Amsterdam tätige Maler Gérard de Lairese hielt nach seiner Erblindung in einem kleinen Zirkel Vorträge über die Zeichenkunst und die Malerei, die unter dem Titel *Het Groet Schilderboek* 1701/07 in Amsterdam und 1728–30 in

3. Michael Levey, *The Seventeenth and Eighteenth Century Italian Schools* (National Gallery Catalogues), London 1971, Nr. 63, S. 74–75.

4. Lino Mannocci, *The Etchings of Claude Lorrain*, New Haven, London 1988, Nr. 43, S. 266–276.



Abb. 4: Gérard de Lairese, *Die Ordinanz einer Landschaft*, Radierung, in: *Großes Mahler-Buch*, Bd. 1, Nürnberg: Johann Christoph Weigel, 1728, nach S. 110.

deutscher Übersetzung in Nürnberg erschienen. Im sechsten Buch, das der Landschaftsmalerei gewidmet ist, führt Lairese drei Kriterien einer guten Landschaft auf: »Ordinanz der ungleichen Objecten«, ferner »Couleur« und weiter »eine gute Einrichtung des Lichts«. Zur »Ordinanz«, der Anordnung der Objekte unterschiedlicher Größe in verschiedenen Gründen, gibt Lairese eine bildliche Instruktion (Abb. 4) zu der Anweisung, die Objekte abwechslungsweise links und rechts zu staffeln, ein kleines Objekt wie eine Vase in den Vordergrund und das größte Objekt in den zweiten Grund zu stellen usw.⁵

Die klassische Komposition verdankt ihren über mehr als dreihundert Jahre anhaltenden Erfolg der Fähigkeit, für unterschiedliche Inhalte ein überaus wandelbares und anpassungsfähiges Gefäß zu bieten. Die Konstanten sind die innerbildliche Harmonie – die Austarierung der Gewichte in Fläche und Raum – und die Anlage von Nähe und Ferne. Der Erfolg der Komposition ist bis ins 19. Jahrhundert nachzuweisen – besonders im Fall von Claude Lorrain, dessen *Liber Veritatis* der Londoner Verleger John Boydell von Richard Earlom reproduzieren ließ und 1777 in prachtvollen Foliobänden herausgab.⁶ Die Einrichtung des Rompreises für den *Paysage historique* an der *Ecole des Beaux-Arts* in Paris ab 1816 festigte die akademische Geltung der klassischen Komposition vor allem in Frankreich. Achille-Etna Michallon gewann den ersten Rompreis für Landschaften 1817 mit einem Gemälde im Stil von Poussin-Lorrain, das nach zeitgenössischer Meinung würdig war, den Meisterwerken der französischen Schule im Louvre an die Seite gestellt zu werden.⁷ Das klassische Schema blieb nicht nur in Frankreich und England präsent:⁸ Arnold Böcklin dekorierte 1868 den Sarasinschen Gartensaal in Basel mit dem musizierenden David und mit zwei religiösen Landschaften, von denen *Der Gang nach Emmaus* den Grafen Schack in München sofort an eine heroische Landschaft nach dem Vorbild von Nicolas Poussin erinnerte, so daß er vom Maler eine Replik zu erhalten wünschte.⁹

Endlose Landschaft

Caspar David Friedrich zeichnete 1801 während seiner Wanderung auf Rügen einige bemerkenswerte Ansichten des flachen Landes in das sogenannte »Große Rügener Skizzenbuch«, das heute aufgelöst ist.¹⁰ In der Zeichnung *Landschaft auf Rügen mit der Kirche von Vilmnitz* (Abb. 5) ist das Blatt horizontal geteilt in einen niedrigen Streifen Land, der weniger als einen Drittel der Höhe einnimmt, und einen hohen Streifen Himmel. Zwei Marksteine markieren den Vordergrund, einige gewellte Linien dienen der räumlichen Gliederung, und wiederholte Baumreihen und Baumgruppen ziehen sich in den gestaffelten Horizontalen von Seite zu Seite. Links verbergen sich in der Baumgruppe die Häuser des Dorfes Vilmnitz,

5. Gerhard de Lairese, *Großes Mahler=Buch*, 2 Bde, Nürnberg 1728–30, Bd. 1, 2. Fortsetzung, S. 109–111.

6. *Liber Veritatis, or, A Collection of Two Hundred Prints after the Original Designs of Claude le Lorrain. In the Collection of the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom in the Manner and Taste of the Drawings*, London 1777.

7. Kat. Ausst. *Achille-Etna Michallon*, hg. v. Vincent Pomarède, Paris 1994, S. 32–33, Nr. 28, 29, S. 104.

8. Kat. Ausst. *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, hg. v. Marcel Roethlisberger, München 1983.

9. Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde* (= Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, *Œuvrekataloge Schweizer Künstler*, Bd. 6), Basel, München 1977, Nr. 208–210, S. 313–316; vgl. die für den Grafen Schack 1870 gemalte Replik in Öl, Nr. 213, S. 318 (München, Schack-Galerie).

10. Kat. Ausst. *Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, bearbeitet von Eva Maria Krafft, Basel 1982, Nr. 28, 29, S. 69–72.

und die kleine Kirche, plaziert auf einer kleinen Erhebung, ragt über den niedrigen Horizont hinaus.

Die Nähe dieser Zeichnung zur holländischen Landschaftsmalerei ist schon lange aufgefallen. Eva-Maria Krafft erwähnte im Basler Katalog den Namen Jan van Goyen. Nahezu exakte Vorlagen für die Zeichnungen Friedrichs auf Rügen von 1801 finden sich aber unter den Radierungen von Rembrandt, etwa in der *Ansicht von Amsterdam* (B. 210) von 1641 oder in der 1651 datierten Radierung *Das Landgut des Goldwägers* (Abb. 6), die früher als Ansicht von Saxenburg bei Harlem (B. 234) bezeichnet wurde.¹¹ Derartige Prospekte ohne betonte kompositionelle Rahmung oder seitliche Begrenzungen finden sich bereits unter Albrecht Dürers topographischen Aquarellen aus Oberitalien und Nürnberg.¹² Offenbar haben die Landschaftsdarstellungen ohne begrenzende kompositionelle Maßnahmen ihre Herkunft in Ansichten und Prospekten. Wolfgang Stechow wies 1966 auf Beispiele von querformatigen panoramatischen Ansichten von Hendrick Goltzius und Hercules Seghers hin.¹³ Eine *Ansicht von Amersfoort* (Abb. 7) von Hercules Seghers zeigt das ausgedehnte flache Land und die von Windmühlen und Türmen abwechslungslos gegliederte Silhouette der Stadt.¹⁴

Selbstverständlich sind bei den holländischen Flachlandschaften wie auch bei den Wiederholungen des 19. Jahrhunderts eine große Zahl von kompositorischen Maßnahmen festzustellen. Dazu gehören die Wahl des Ausschnittes, die Bestimmung der Horizonthöhe und damit des Verhältnisses von Erde und Himmel, die Positionierung der Gebäude – bei Seghers die Positionierung von Amersfoort mit dem markanten Kirchturm, bei Rembrandt die Verteilung von Saxenburg und Haarlem, oder bei Jacob van Ruisdaels Panoramalandschaften, den *Harlempjes*, die Positionierung der Gehöfte und der Kirche von Haarlem um die Bildmitte – usw. Aber diese seitlich nicht begrenzten Darstellungen zeigen an, daß sie Ausschnitte aus einem horizontal sich fortsetzenden Kontinuum präsentieren.

Der Verzicht auf ordnende Eingriffe war offenbar zunächst in gezeichneten und gemalten Ansichten oder Prospekten möglich. Die Erfindung von Landschaftskompositionen ohne seitliche Begrenzung leistete Caspar David Friedrich etwa mit dem bekannten Gemälde *Der Mönch am Meer* von 1808/10.¹⁵ Der geniale Text »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, den Heinrich von Kleist für die *Berliner Abendblätter* redigierte, erinnert zu Beginn mit Clemens Brentano an die »unendliche Einsamkeit am Meeresufer« und die »unbegrenzte Wasserwüste«. Die Interaktion zwischen dem Anspruch des Herzens und dem Abbruch der Natur scheint vor dem Bild unmöglich zu sein – bis der Betrachter das Angebot der Identifikation mit der Rückenfigur im Bild annimmt: »Nichts kann trauriger und

11. Christopher White, Carol G. Boon, *Rembrandt van Rijn*, (Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts), 2 Bde., Amsterdam 1969, Bd.1, B 210, S. 102, B 234, S. 113.

12. Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin 1936–39, Bd. 1, Nr. 99, 116, S. 73–74, 87–88.

13. Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London 1966, S. 33–49.

14. John Rowlands, *Hercules Seghers*, New York 1979, Nr. 31, S. 30.

15. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1973, Nr. 7, S. 79–85.

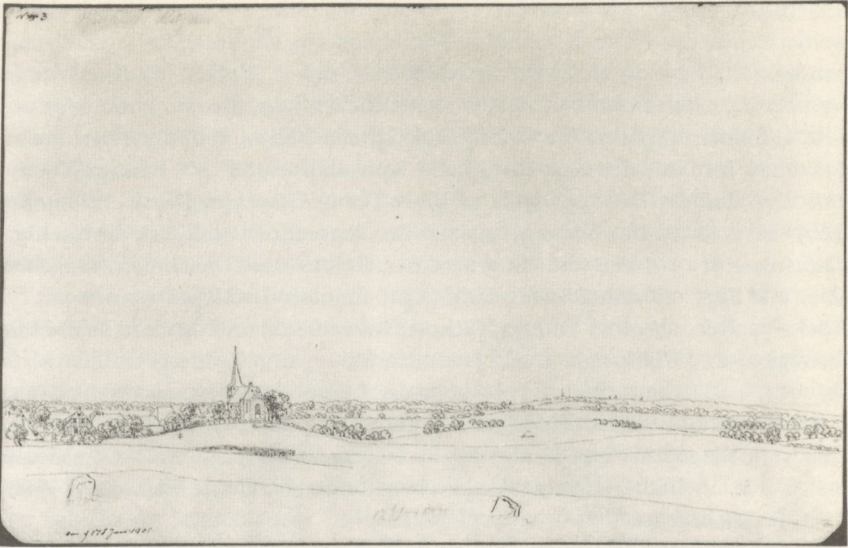


Abb. 5: Caspar David Friedrich, *Landschaft auf Rügen mit der Kirche von Vilmnitz*, 1801, Feder über Bleistift, 23,7 x 36,8 cm, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.



Abb. 6: Rembrandt, *Das Landgut des Goldwägers*, 1651, Radierung und Kaltnadel, 12 x 31,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung.

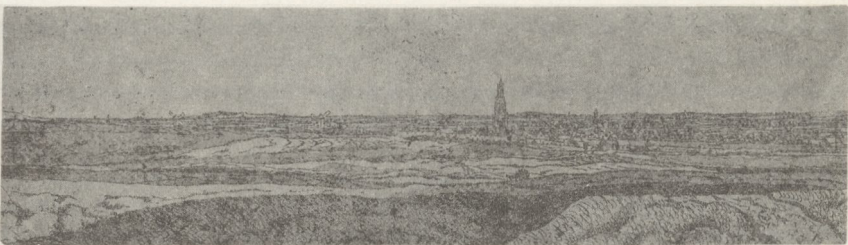


Abb. 7: Hercules Segers, *Ansicht von Amersfoort*, um 1630, Radierung und Kaltnadel, 8,6 x 30,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.« Derartige panoramatische Sichtweisen thematisierte Friedrich in Werken wie dem *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818, wo eine Rückenfigur, die den Betrachter vertritt, auf einem Gipfel in die weite Runde schaut. Kleists Text führt den Todesgedanken fort mit der Assoziation der Apokalypse und mit Edward Youngs epischem Gedicht *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* von 1742–45. Das Bild scheint, nach der Suggestion von Kleist, die Nachtgedanken selbst zu haben und ein grausames, Buñuelsches Gleichnis vorzugeben: »Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.« Darauf folgt unmittelbar die ironische Aufhebung durch den Scherz über eine Quadratmeile märkischen Sandes mit Berberitzenstrauch und Krähe, die als Gemälde eine fabelhafte Wirkung versprechen könnte, indem sie Füchse und Wölfe zum Heulen brächte.¹⁶

Am unbegrenzten Bild, das lediglich vom Rahmen beschnitten wird, zeigt Kleist das Potential an Grausamkeit oder Aggression gegenüber dem Betrachter auf. Das Wegfallen der kompositorischen Begrenzung ist tatsächlich aus der Sicht der ›Ästhetik der autonomen Kunst‹ von großer Tragweite. Das Geschlossene und Vollendete eines durch sich selbst begrenzten Kunstwerks fällt dahin. Karl Philipp Moritz hat in einer kleinen Notiz die Schönheit von Rahmen und Bild auf den gemeinsamen Grundsatz der Isolierung bezogen und behauptet: »Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete. Er erweitert sich nach außen zu, so daß wir gleichsam stufenweise in das innere Heiligthum blicken, welches durch diese Umgrenzung schimmert.«¹⁷ Johann Georg Sulzer riet 1771/74 im Artikel »Landschaft« seiner *Allgemeinen Theorie* zu kompositorischen Eingriffen – Weglassen von Überflüssigem, Hinzufügen von Fehlendem – zur Erzielung eines ›Ganzen‹, wofür die Gruppierung der wesentlichen Dinge um einen ›Mittelpunkt‹ dient. Der Landschaft ohne kompositorische Rahmung sprach Sulzer die Möglichkeit der großen Wirkung ab: »Landschaften, dergleichen man nicht selten und auch von guten Meistern sieht, die einen weiten Strich Landes vorstellen, worauf alles gleich schön und interessant ist; die deswegen in viel kleine Stücke könnten verschnitten werden, davon jedes so gut eine Landschaft wäre, als das Ganze, können nie eine große Wirkung thun.«¹⁸ Das Argument der Wirkung war für Sulzer zentral, denn seine Behauptung lautete, die komponierten Landschaften (eines Poussin, Salvator Rosa oder eines Everdingen) könnten »der Wirkung des Erhabenen ganz nahe kommen«

16. Heinrich von Kleist, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« [1810], in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., hg. v. H. Sembdner, München 1970, Bd. 2, S. 327–328.

17. Karl Philipp Moritz, »Verzierungen«, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, S. 210.

18. Johann Georg Sulzer, »Landschaft«, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 5 Bde., Leipzig 1792–1799, Bd. 3, S. 150.

und wären mit einer entsprechenden »wohlausgesuchten Handlung aus dem sittlichen Leben« im Stande, den Rang eines »historischen Gemäldes« zu erreichen.

Interessant sind Sulzers Wahrnehmung der unbegrenzten Landschaft als Ausschnitt aus einem Kontinuum und die Feststellung des Gegensatzes zu den klassischen komponierten Landschaften. Der Gegensatz erstreckt sich weiter auf die Auffassung vom Raum. Die klassische Komposition der Landschaft orientiert sich an der Vorstellung eines Raumkastens, der zentralperspektivisch konstruiert werden könnte und der wie jede solche Konstruktion auf ein wahrnehmendes Individuum bezogen ist. Nach Erwin Panofskys berühmtem Aufsatz über die Perspektive als symbolische Form, publiziert 1927, gestaltet die Zentralperspektive »einen völlig rationalen, d.h. unendlichen, stetigen und homogenen Raum« und macht, um die Konstruktion gewährleisten zu können, stillschweigend zwei wesentliche Voraussetzungen, nämlich erstens das eine und unbewegte Auge und zweitens die Entsprechung der Durchschneidung der Sehpyramide mit unserem tatsächlichen Sehbild. Beide Voraussetzungen bezeichnet Panofsky als »überaus kühne Abstraktion von der Wirklichkeit«, die hier umschrieben ist als »tatsächlicher subjektiver Seheindruck«.¹⁹ Mit Panofskys Umschreibung der Leistung der Zentralperspektive kann der Unterschied zwischen der klassischen Landschaftskomposition und der unbegrenzten Landschaft näher bestimmt werden: Jene folgt der zentralperspektivischen Konstruktion des Raumes, setzt das Unendliche im Schnittpunkt der Tiefenparallelen, dem Fluchtpunkt, und hält an der Möglichkeit der ausgewogenen Begrenzung fest. Diese hingegen exponiert das Unendliche als mehrfache Wiederholung des Ähnlichen oder Gleichen und postuliert zur gestaffelten Wiederholung in die Tiefe zusätzlich die horizontale Endlosigkeit, da ein Bild sich nicht als geschlossenes Ganzes, sondern als Ausschnitt präsentiert.

Das geschlossene Bild

Das kompositionell unbegrenzte Bild bleibt im 19. Jahrhundert präsent, vor allem in Studien und Skizzen und für Wolkenbilder, Seestücke und Panoramalandschaften.²⁰ Fast alle Maler von Landschaften im 19. Jahrhundert haben diese Form gelegentlich oder wiederholt realisiert, selbst bei Paul Cézanne, der die geschlossene Komposition bei weitem bevorzugte, taucht sie ab und zu auf. Die photographischen Aufnahmen des Meeres, die Gustave Le Gray in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre herstellte, enthalten keine seitlichen Begrenzungen, zeigen aber häufig im Zentrum ein Schiff oder den Reflex des Sonnenlichts.²¹ Offenbar wurde das Nebeneinander der beiden Kompositionen vor der Jahrhundertwende und in den

19. Erwin Panofsky, »Die Perspektive als symbolische Form« [1927], in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, hg. von Karen Michels und Martin Warnke, 2 Bde, Berlin 1998, Bd. 2, S. 666.

20. Vgl. die Beispiele in: Kat. Ausst. *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, hg. v. Bärbel Hedinger, Inés Richter-Musso, Ortrud Westheider, München 2004; Kat. Ausst. *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, hg. v. Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer, München 2005.

21. Kat. Ausst. *Gustave Le Gray 1820–1884*, hg. v. Sylvie Aubenas, Paris 2002.

ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts komplizierter. Ein Seestück von Henri-Edmond Cross, *Les Iles d'Or, îles d'Hyères (Var)*, das 1891–92 entstand, zeigt in horizontalen Streifen die leicht konkav gewölbte gelbe Uferzone, dann die Wasseroberfläche, deren Bewegung in der Horizontalen durch die versetzten gelben Tupfen angezeigt wird, und schließlich als oberen Bildschluß einen horizontalen Streifen von dunklem Blau mit schwärzlichen Punkten über einem Streifen mit lichten rosa und gelben Punkten.²² Die Farbpunkte, die auf verschiedenfarbige Untermalungen aufgesetzt sind, erlangen eine Selbständigkeit gegenüber dem Bezeichnen von Sand, Wasser und Himmel. Cross wählte ein fast quadratisches, leicht hochrechteckiges Format, das sich gegen die horizontalen Streifen behauptet.

Die Farbflecken von der Größe des Pinselabdrucks in allen Streifen (mit Ausnahme des untersten) sind in Parallelen von unterschiedlicher Länge wiederholt. Damit wird die Flächigkeit des Bildes gegenüber seiner räumlichen Anlage stärker gewichtet wie auch der Eigenwert der farbigen Punkte gegenüber der Darstellung von Sand, Meer, Himmel gesteigert. Dies bewirkt eine Verstärkung der Eigenständigkeit des Bildes. Diese Aufwertung des Bildes durch die Betonung der Bildmittel hat Georges Seurat eingeleitet. Durch die Einführung von farbigen Bordüren, bemalten Rahmen sowie Innen- und Außenrahmen machten Seurat und die Pointillisten die Begrenzung des Bildes wieder zu einem künstlerischen Thema, weitgehend ohne in den Landschaften die klassische Komposition zu erneuern. Dadurch erhielt das kompositionell offene Bild einen einfachen oder doppelten allseitigen Abschluß, der die ästhetische Unabhängigkeit von der Umgebung, die ein Ausstellungsraum, ein Interieur, eine Galerie oder ein Museum sein kann, sicherstellt.²³

Am interessantesten unter den vielen Versuchen um und nach 1900 ist die gleichzeitige Erprobung der geschlossenen und der offenen Landschaftsdarstellung bei Ferdinand Hodler und Piet Mondrian.²⁴ Hodler griff seit den 1890er Jahren in den Alpen oder an den Seen Motive auf, die er zu bilateralen oder translativen Symmetrien transformieren konnte.²⁵ Translative Symmetrien setzte er zum Beispiel in den zahlreichen Varianten der streifenförmigen Landschaft am Genfersee von 1908, die er unter die Gruppe *Landschaftlicher Formenrhythmus* (Abb. 8) brachte, und in den zahlreichen Darstellungen des Genfersees mit dem Montblanc aus den letzten Lebensjahren. In einigen Bildern umgab Hodler pyramidenförmige Gipfel mit Wolken, die zu einem Ornament im Oval angeordnet sind. In seinen vielen Ansichten des Genfersees aus der Höhe über Vevey oder Montreux, die zwischen 1895 und 1917 entstanden, experimentierte Hodler mit

22. Kat. Ausst. *Le néo-impressionisme de Seurat à Paul Klee*, Paris 2005, S. 134–135.

23. Zur Bedeutung des Rahmens vor und nach 1900: Kat. Ausst. *In Perfect Harmony. Bild und Rahmen 1850–1920*, hg. v. Eva Mendgen, Zwolle 1995.

24. Zur Parallele: Kat. Ausst. *Ferdinand Hodler. Piet Mondrian. Eine Begegnung*, hg. v. Beat Wismer, Baden 1998.

25. Vgl. Oskar Bättschmann, »Die Symmetrien von Ferdinand Hodler«, in: Kat. Ausst. *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Darmstadt 1986, Bd. 1, S. 355–372; Oskar Bättschmann, *Ferdinand Hodler: Bilder der Alpen* (Akademievorträge, Bd. 14), Bern 2006.



Abb. 8: Ferdinand Hodler, *Landschaftlicher Formenrhythmus*, 1909, Öl auf Leinwand, 48 x 64 cm, Aarau, Kunsthaus.



Abb. 9: Ferdinand Hodler, *Genfersee mit Mont-Blanc in der Morgendämmerung*, 1918, Öl auf Leinwand, 77 x 152 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire.

der Schließung der Form von See und Wolken zu einem Oval.²⁶ Die Herstellung von solchen Ordnungen faßte Hodler als Offenbarungsakt der Bilder auf, wie er in seinem Vortrag von 1897 ausführte: »Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein: die Idee der Einheit.«²⁷ In seinen letzten Landschaften, den *paysages planétaires*, gab Hodler die metaphysische Erfahrung wieder, die er am Ufer des Genfersees gemacht hatte: am Rand der Erde zu stehen und frei ins All zu blicken.²⁸ Ein Uferstreifen am unteren Bildrand, eine ruhige breite Fläche mit Spiegelung des Himmelslichts, ein heller oder dunkler liegender Streifen, gebildet aus den Savoyer Bergen mit dem Mont-blanc, ein schmaler Streifen Himmel in weißlichem Blau oder im glühenden Orange des Sonnenaufgangs – das sind die einfachen Landschaften (Abb. 9), die für Hodler ein »Blick in die Unendlichkeit« waren, wie er ihn mehrfach in gestaffelten und gereihten Figurenbildern darstellte.

Piet Mondrian hat um 1909 das Problem von unbegrenzter Landschaft und geschlossener Komposition aufgenommen und bis 1917 vielfach bearbeitet. In mehreren Seestücken von 1909 zeigt Mondrian horizontale Streifen von Ufer, Wasser, Himmel und Wolken, und gelegentlich bildet er ein linsenförmiges Zentrum wie im Gemälde *Die See nach Sonnenuntergang* (Abb. 10). Diese Entwicklung wird im Buch von Robert Rosenblum *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* von 1975 abgehandelt unter dem Titel »Transzendente Abstraktion«. Rosenblum stellte den Vergleich von Mondrian mit Friedrich in bezug auf die Suche nach dem »mysterious skeleton of nature« her – was in der deutschen Übersetzung eher unglücklich wiedergegeben wird mit »geheimer Grundstruktur der Natur«.²⁹ Mondrians Gemälde *The Sea* von 1912 wurde von Rosenblum über die Einheit des Meeres und den Wechsel der Formen mit dem Einssein mit der Natur und der unendlichen Vielfalt in der Romantik verbunden.³⁰ Die Serien *Ocean* und *Pier and Ocean* stellen elementare Dualitäten vor: das Horizontale und das Senkrechte. Dazu kommt die bis heute nicht in ihrer Bedeutung angemessen erkannte Einfügung der Horizontalen und der Vertikalen in die Form des liegenden oder stehenden Ovals, des Eirunds. Die Gemälde und Zeichnungen des Ozeans in der Form von waag- und senkrechten Linien in einem umgrenzenden Oval (Abb. 11) könnten sich auf die Vorstellung vom »Welteik« beziehen, die in antiken Kosmologien und wieder in der Theosophie Helena Blavatskys eine Rolle spielte.³¹ Charles Leadbeater, ein führendes Mitglied der Theosophischen Gesellschaft,

26. Vgl. die Abbildungen und die Beiträge in: Kat. Ausst. *Ferdinand Hodler. Landschaften*, hg. v. Tobia Bezzola, Paul Lang, Paul Müller, Zürich 2003.

27. Vgl. den Abdruck von 1909: Ferdinand Hodler, »Über die Kunst«, in: *Der Morgen*, 1. Januar 1909, S. 23–26.

28. Johannes Widmer, *Von Hodlers letztem Lebensjahr*, Zürich 1919, S. 9.

29. Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, London 1975; Kat. Ausst. *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ostfildern 1995.

30. Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*, München 1981, S. 200–202.

31. Vgl. Oskar Bättschmann, »Welt-Kopf-Ei«, in: Karin Gimmi, Christof Kübler, Bruno Maurer (Hg.), *SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos*, Zürich 2006, S. 10–21.



Abb. 10: Piet Mondrian, *Die See nach Sonnenuntergang*, 1909, Öl auf Papier auf Holz, 62,5 x 74,5 cm, Den Haag, Gemeentemuseum.

malte vielfach den ›Astralkörper‹ des Menschen als Eirund (Oval); die englische Sozialistin Annie Besant, die 1906 die Leitung der Theosophischen Gesellschaft übernommen hatte, bestätigte 1908 durch die Erkundung des Bhagavadgita das Ei als Form des Makro- und Mikrokosmos in der Theosophie, ferner nannte sie die Aura, die magnetische Sphäre, von der die Lebewesen umgeben sein sollen, *Auric Egg* und zeigte an der Eiform die Entsprechung zwischen dem spirituellen Kosmos, dem inneren Menschen und seinem Kopf auf. Gleichfalls 1908 demonstrierten Besant und Leadbeater in *Occult Chemistry* die durch Hellsehen offenbarte Organisation der ›proto-elementaren‹ Materie in Kreisen und Eiformen.³² Piet Mondrian, seit 1909 Mitglied der Theosophischen Gesellschaft in den Niederlanden, beschäftigte sich 1914/15 mit dem stehenden und dem liegenden Eirund: die stehenden Ovale umschließen Kompositionen mit Linien und farbigen Flächen, die liegenden enthalten längere waagrechte und kurze senkrechte schwarze Linien in symmetrischen Ordnungen. Diese gezeichneten Welteier tragen Titel wie

32. Charles W. Leadbeater, *Man Visible and Invisible, examples of different types of men as seen by means of trained clairvoyance*, London 1902; dt.: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch: Darstellung verschiedener Menschtypen wie der Hauslehrer sie wahrnimmt*, Leipzig 1908; Annie Besant, *Hints on the Study of the Bhagavad-Gita*, Benares 1908; Annie Besant und Charles W. Leadbeater, *Occult Chemistry*, London 1908.

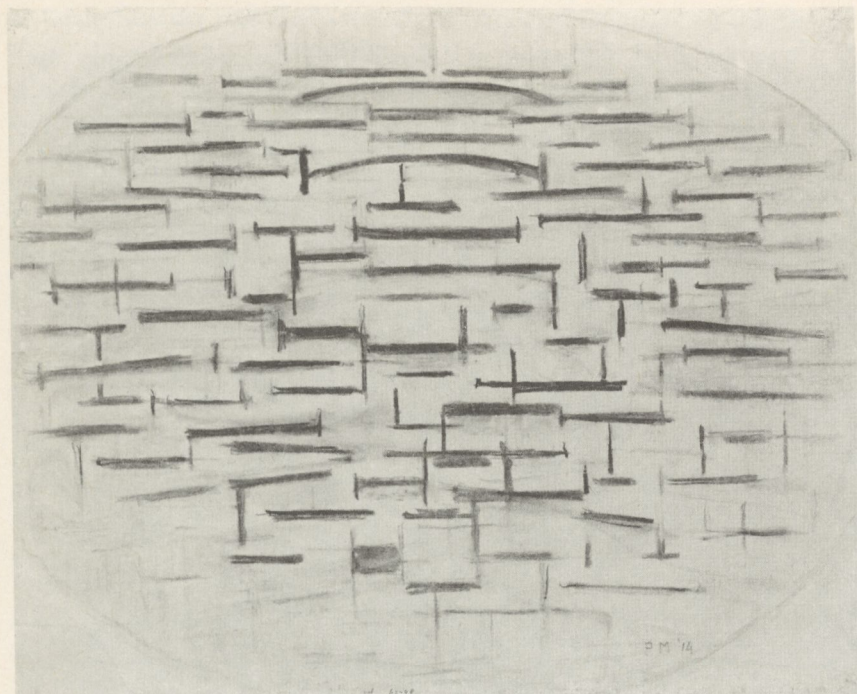


Abb. 11: Piet Mondrian, *Ozean 3*, 1914, Kohle/Papier, 50,5 x 63 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung.

Ozean, Pier und Ozean oder auch *Zee en Sterrenlucht* – »Meer und Sternenhimmel« – womit ein Bezug des Meeresovals zum Kosmos postuliert wird.³³

In Robert Rosenblums Buch steht Mondrians Gemälde *The Sea* von 1912 für die Einheit des Meeres und den Wechsel der Formen und für die Verbindung mit dem Einssein mit der Natur und der unendlichen Vielfalt in der Romantik.³⁴ Daran schließen sich die Kompositionen *Pier und Ozean* an, die elementare Dualitäten »zwischen statischer, ruhiger Horizontalität und ruhelos drängender Vertikalität« ausdrücken. Die Umschließung eines Feldes von Senkrechten und Waagrechten mit einem Oval entspricht etwa der Definition der »geometrischen Abstraktion«, die Wilhelm Worringer in seiner berühmten Berner Dissertation von 1907 über *Abstraktion und Einfühlung* im Hinblick auf das geometrische Ornament vorbrachte. Worringer ging von einem ordnenden künstlerischen Schaffenstrieb aus und nahm als dessen Inhalt den Drang an, »angesichts des verwirrenden und beunruhigenden Wechselspiels der Außerwelt-Erscheinungen Ruhepunkte, Ausruhmöglichkeiten zu schaffen, Notwendigkeiten, in deren

33. Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1972–1944*, hg. v. Angelika Zander Rudenstine u.a., Boston u.a. 1995, Nr. 57–68, 70, S. 154–167, 169; Beat Wyss, *Der Wille zur Macht. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 67.

34. Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition*, a.a.O., S. 200–202.

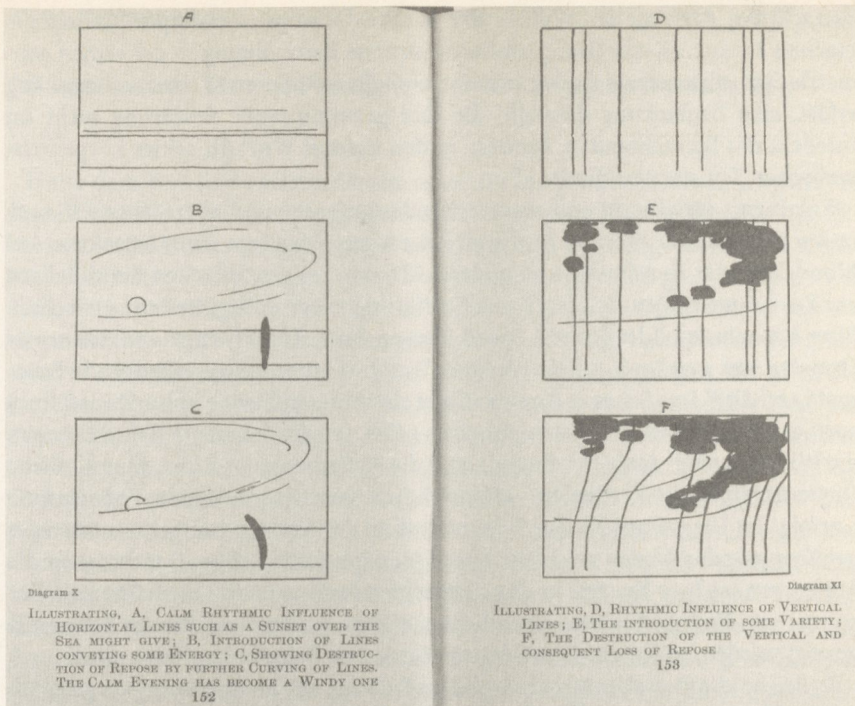


Abb. 12: Harold Speed, *Diagram X and XI*, in: *The Practice and Science of Drawing*, London, 1913, S. 152/153.

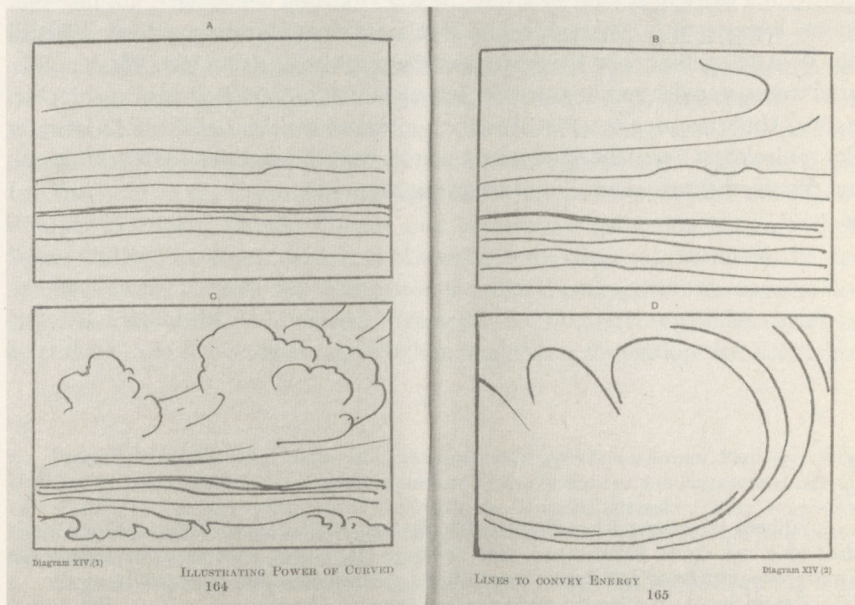


Abb. 13: Harold Speed, *Illustrating Power of Curved Lines to convey Energy, Diagrams XIV, 1, 2*, in: *The Practice and Science of Drawing*, London, 1913, S. 164/165.

Betrachtung der von der Willkür der Wahrnehmungen erschöpfte Geist haltmachen konnte. Dieser Drang mußte seine erste Befriedigung in der reinen geometrischen Abstraktion finden, welche, von allem äußeren Weltzusammenhang erlöst, eine Beglückung darstellt, die ihre geheimnisvolle Erklärung nicht im Intellekt des Betrachtenden, sondern in den tiefsten Wurzeln seiner körperlich-seelischen Konstitution findet.«³⁵

Worringers vielzitierte und entsprechend ungelesene und überschätzte Dissertation bietet kaum Einsicht in die gleichzeitigen Vorgänge der Abstraktion bei Mondrian oder Kandinsky und anderen. In den zeitgenössischen Lehrbüchern zur Zeichnung finden sich fast keine Erörterungen zur unbegrenzten Landschaft. Eine Ausnahme bildet Harold Speed, dessen Buch *The Practice and Science of Drawing* von 1913 im Kapitel »Rhythm: Unity of Line« einige erläuternde Schemata enthält.³⁶ Das Schema A zeigt »Calm rhythmic influence of horizontal lines such as a Sunset over the Sea might give« (Abb. 12), die Schemata B und C zeigen die Wirkung einer Linie mit Energie und die Aufhebung der Ruhe. Eine ähnliche Demonstration mit Vertikalen – offensichtlich nach Claude Monets Pappelnserie – erfolgt im Diagramm XI. Zur Demonstration der Energie von gekrümmten gegenüber geraden Linien zeichnete Speed vier Schemata (Abb. 13), mit denen die Stufen von leichter Energie in den gestreckten horizontalen Linien über die Zunahme von Energie bis zum eigentlichen Wirbel, einem Hurrikan im Schema D gezeigt werden, wofür ein Gemälde von Turner als Beispiel angeführt wird.

Vielleicht könnten aber Mondrians klare Beiträge zur Abstraktion – vorgelegt in der berühmten Baumserie von 1912 und den Werken über den Ozean – für Präzisierung herangezogen werden: Mondrians Arbeit dieser Jahre hat die Elementarisierung der Kunst zum Ziel, d.h. die Rückführung der Malerei auf ihre Elemente Waagrechte - Senkrechte, und fügt diese einem kosmogonischen Welt-Ei ein, dem neu gefundenen Ursprung, der theosophisch geleitet war. Mit dem Ikonoklasmus, den der verhängnisvolle Beitrag von Yve-Alain Bois 1995 vorbrachte, hat das Unternehmen von Piet Mondrian nichts zu tun, im Gegenteil: Es ist einer der zahlreichen Versuche, die Malerei neu zu begründen durch die Rückführung auf ihre Elemente und aus ihrem Ursprung, dem Ei.³⁷

35. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908; vgl. Oskar Bätschmann, Julia Gelshorn (Hg.), *1905-2005. 100 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Bern*. Festschrift, Bd. 1, Emsdetten, Berlin 2005, S. 21–23.

36. Harold Speed, *The Practice and Science of Drawing*, London 1913.

37. Yve-Alain Bois, »The Iconoclast«, in: Kat. Ausst. *Piet Mondrian 1872–1944*, a.a.O., S. 313–372.