

Landschaftsmalerei

Landschaftsmalerei ist viel mehr als das Malen von Landschaften: Sie „verwandelt diesen Teil der Malerei in eine ganze und absolute Kunst, und . . . beschränkt die Bemühungen eines Menschen für die Dauer seines Lebens auf diese allein . . .“, wie **Edward Norgate** um 1650 schrieb. Das bedeutet, daß Landschaftselemente zwar auch in anderem Kontext erscheinen - etwa im Hintergrund narrativer Szenen oder in botanischen und pharmazeutischen Werken sowie in Jagdszenen oder in Monats- und Jahreszeitendarstellungen -, daß die wahre Landschaftsmalerei aber eine eigene Gattung ist - mit spezifischen Problemen und Lösungen, unabhängigen Traditionen und Zielen innerhalb der Entwicklung der Kunst sowie mit eigenen, spezialisierten Künstlern. **E. H. Gombrich** gab in *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape* („Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei“; 1966) einen erhellenden Überblick über die Landschaftsmalerei, der Norgates Begriffe der **Invencon (Erfindung)** und **Noveltie (Neuerung)** zum Ausgangspunkt hat. Der Einleitungsartikel über die Gattungen beschreibt die Entstehung der Sammlertätigkeit im 16. Jahrhundert und in diesem Zusammenhang die **Idee der Spezialisierung**. Unter dem **Einfluß antiker Berichte über dekorative Landschaftsmalerei** begannen sich italienische Kunstkenner für **Landschaftsbilder ohne narrativen Gehalt** zu interessieren; nordeuropäische Maler mit ihrer Begabung für genaue Schilderung und ihrer hervorragenden Beherrschung der Lichtbehandlung beschäftigten sich intensiv mit diesem Kunstzweig. Rasch folgte innerhalb der Landschaftsmalerei eine weitere Spezialisierung, etwa auf „brennende Landschaften“, die in einem Dokument von 1553 erwähnt werden, oder auf **Alpenszenarien**. Der Abfall von Spanien, den die calvinistischen Vereinigten Provinzen unter der Führung Hollands 1609 vollzogen, bedeutete das **Ende des kirchlichen Kunstpatronats** in den nördlichen Niederlanden. Das führte zur Entstehung eines neuen einheimischen **Marktes für kleinformatige, nichtsakrale Bilder mit patriotischen Tendenzen**. Es entwickelten sich spezifisch holländische Landschaftstypen, angefangen von Eislaufszenen bis zu Stadtansichten und Fluß- oder Meerlandschaften. Die holländischen Landschaftsbilder sind durch einen **tief liegenden Horizont** gekennzeichnet; sie gewinnen ihre expressive Kraft aus dem wolken schweren Himmel und - seit etwa 1650 - aus der heroischen Monumentalität, mit der die Silhouette vertrauter holländischer Motive - Windmühlen, Vieh, Fischerboote oder knorrige Bäume - gegen die drückenden Wolken aufragt. Ohne offenen Symbolismus evoziert die klassische holländische Landschaft trotz ihres lokal beschränkten Bezugsrahmens **Meditationen über moralische Werte**. **Rubens** (1577 bis 1640), der als Historienmaler etabliert war, wandte sich der Landschaft zum eigenen Vergnügen zu. In reifem Alter erfüllte er das seit **Pieter Bruegel dem Älteren** überkommene Schema mit einer neuen Schilderung meteorologischer Phänomene. Die Landschaften Rubens' und seiner holländischen Zeitgenossen stellen eine der zwei wichtigsten Inspirationsquellen - die zweite ist Italien - für die Maler des 18. und 19. Jahrhunderts dar, unter ihnen auch die bedeutenden englischen Landschaftsmaler **Gainsborough**, **Constable** und **Turner**. In Italien war die Landschaftsmalerei von Anfang an durch ihre Wirkung auf den Betrachter mit Musik und Poesie verbunden. Die **venezianischen Landschaften Giorgiones** (1477 bis 1510) und seiner Nachfolger sind lyrische Illustrationen zu Themen der **bukolischen Dichtung** - antiker wie der Vergils und zeitgenössischer wie der Jacopo Sannazzaros (1456 bis 1530). In der berühmten und rätselhaftesten aller italienischen Landschaften, dem »Gewitter« Giorgiones (um 1508; Galleria dell'Accademia, Venedig), geht die bis zum Unheimlichen hin modulierte arkadisch-sehnsuchtsvolle Stimmung unmittelbar von der Farbigkeit der Landschaft und nicht von den unbewegten menschlichen Gestalten aus. Zu einer großartigen Verschmelzung nördlicher, venezianischer und antiker Eigenarten kommt es in Rom; sie kündigt sich bereits um 1525 in **Polidoro da Carravaggios** Fresken für San Silvestro al Quirinale an, wird um 1600 durch **Elsheimer** und **Annibale Carracci** weiterentwickelt und erhält ihre endgültige Form um die Mitte des Jahrhunderts durch zwei französische Künstler, **Claude Lorrain** und den Historienmaler **Nicolas Poussin**. Zu einem Teil durch Integration literarischer Themen in die Landschaften, hauptsächlich aber durch ihre - für diese Gattung entscheidende - Beherrschung der räumlichen Tiefe und der farblichen Einheit erreichten die Landschaftsbilder ihrer Reifezeit die allgemeine Bedeutung und den Rang von Historienbildern. Claude Lorrains ferne Landschaftsprospekte, die räumliche Distanz in zeitliche umsetzen, führen den Betrachter Schritt für Schritt an den Grund des Lichtes, der zugleich Ursprung der Geschichte und vollkommene Harmonie ist. Der strenge Poussin konstruiert eine Welt, in der Raum, Mensch und Gegenstand gleichermaßen allgemeinen Gesetzen unterworfen sind. Beide öffneten - wie die Dichter ihrer Zeit - den Blick für eine neue Wahrnehmung der Umwelt, beide bereiteten auch den Weg für die Romantik, in der sublimen Einsichten und Empfindungen tragischen und religiösen wie weltlichen und lyrischen Charakters durch die Darstellung der Natur ihren Ausdruck fanden.

Landschaftsmalerei



„Überfahrt in die Unterwelt“ von Joachim Patinir; Öl auf Leinwand; 0,64 mal 1,03 Meter. Prado, Madrid.

Die zu den frühesten Landschaftsbildern zählenden Gemälde Patinirs (tätig 1515 bis 1525) können in zwei Kategorien unterteilt werden: In der einen beherrschen zerklüftete Felsen das Bild und versperren den Blick auf den Horizont; in der anderen, zu der dieses Bild gehört, liegt das Hauptinteresse des Künstlers in der Beschreibung der Ferne, „so weit das Auge reicht“. Die Darstellung des Hades (im Hintergrund rechts) zeigt Patinirs Beherrschung einer damals ganz modernen Sonderform, der „brennenden Landschaft“. Im Gegensatz zum italienisch beeinflussten Historienbild verwendet die frühe niederländische Landschaft eine hochangesetzte Vogelperspektive und gelangt zu einer Raumdarstellung, die vom Mittelpunkt zum Hintergrund zurückweicht. So verkleinert sich der Maßstab der einzelnen Gegenstände im Bild, während sich die Anzahl der dargestellten Motive vergrößert.



»Die Mühle in Wijk bei Duarstede« von Jacob van Ruisdael;

Öl auf Leinwand; 0,84 mal 1,02 Meter; um 1670. Rijksmuseum, Amsterdam. Ruisdael (1628/1629 bis 1682) ist der bedeutendste Künstler der klassischen Phase in der holländischen Landschaftsmalerei. In diesem wie in anderen Bildern desselben Typus ist die Gesamtkomposition mit dem typisch holländischen niedrigen Horizont und dem festen Rahmen horizontaler und vertikaler Linien auf die Kulmination in einem einzigen heroischen Motiv angelegt, dessen Silhouette sich gegen den Himmel abhebt. Der vertraute Gegenstand, in diesem Fall die Windmühle, gewinnt den Charakter eines Symbols, das etwa Standhaftigkeit und Würde angesichts widriger Umstände andeutet.

Landschaftsmalerei



Carracci malte dieses und das gleichformatige Bild mit der „Grablegung“ als Teil einer Serie von sechs Lünetten, die für die Kapelle des Palazzo Aldabrandini in Rom in Auftrag gegeben wurden. Nahezu hundert Jahre früher hatte Polidoro da Caravaggio zwei Landschaften mit Heiligenleben in Fresko für eine Kapelle in S. Silvestro al Quirinale gemalt. Diese feierlichen, religiösen Landschaften verschmelzen nördliche, venezianische und antike Elemente und sind so Vorläufer der heroischen und idealen Landschaften Claude Lorrains und Poussins.



„Der Morgen“ von Philipp Otto Runge; Öl auf Leinwand; 1,09 mal 0,86 Meter; begonnen 1803/1804, nicht vollendet. Kunsthalle, Hamburg. Dies ist eines der Bilder aus dem Zyklus der „Tageszeiten“. Runge setzt die naturalistische Schilderung - ein altes Anliegen der Landschaftsmaler - neben unverhüllt symbolische Elemente der antiken, christlichen und emblematischen Tradition sowie Zierformen, um neue »Hieroglyphen« zu schaffen, die der geistigen Wahrheit visuellen Ausdruck verleihen.

Landschaftsmalerei

**NICOLAS POUSSIN: ET IN ARKADIA EGO**

Poussin malte „Et in Arkadia ego“, das auch „Die Hirten von Arkadia“ betitelt wird, zusammen mit zwei anderen Bildern vermutlich für den Dichter und Kirchenfürsten Giulio Rospigliosi. Der zeitgenössische Kunsttheoretiker Giovanni Pietro Bellori nannte sie „moral poesia“. Alle drei Bilder sind Allegorien auf die Vergänglichkeit.

Drei Hirten betrachten in einer hellen Landschaft ein steinernes Grabmonument und entziffern dessen Inschrift „Et in Arkadia ego“ - „Ich, der Tod, bin auch in Arkadien“. Arkadien, eine Landschaft der griechischen Peloponnes, war in der Spätantike Schauplatz der Schäferdichtungen und geriet allgemein zum Topos einer harmonischen, idyllischen Landschaft (und Lebensweise), der von Renaissance und Barock wieder aufgegriffen wurde. In Poussins klassizistischem Idealbild liegt die Landschaft im warmen hellen Morgenlicht, komponiert in einem klaren Liniengefüge zarter Hügel und Gebirgszüge. Diese ruhige, abgeklärte Stimmung spiegeln auch die Menschen wider. Geheimnisvoller Mittelpunkt der Komposition ist die junge Hirtin, hervorgehoben durch die vertikalen Linien der Bäume im Hintergrund und ihren goldenen Überwurf. Einer Priesterin ähnlich, blickt sie mit geneigtem Kopf wie seherisch vor sich hin und legt ihre Hand beruhigend dem fragend blickenden Hirten auf die Schulter - auch die Anwesenheit des Todes, des Memento mori, stört die Hirten in Arkadien nicht in ihrer ausgeglichenen Ruhe. Poussin stellte die in sich ruhende Landschaft, Teil der unvergänglichen Natur, als ein dem Menschen übergeordnetes Prinzip dar.

1650- 55. Öl auf Leinwand, 85 x 121 cm. Paris, Musee National du Louvre.

Landschaftsmalerei



CLAUDE LORRAIN, ODYSSEUS UBERGIBT CHRYSEIS IHREM VATER

In den vierziger Jahren des 17. Jh. gewann die an Nicolas Poussin orientierte klassizistische Bildauffassung endgültig die Oberhand über Lorrains bis dahin an der flämischen Malerei orientierte Landschaftsvedute. Seine Landschaften wurden von nun an mit Gestalten aus Mythologie, Bibel und Geschichte belebt, die er oft auch von fremder Hand, z.B. von Filippo Lauri, ergänzen ließ. In dieser Zeit entstanden Lorrains berühmte Seestücke.

Das vorliegende Bild zeigt eine solche märchenhafte Szenerie: Eine weit geöffnete Hafenanlage gibt den Blick frei auf ein- und auslaufende Schiffe, kleine Boote und Gruppen von Menschen in angeregter Unterhaltung am Fuß eines riesigen, unwirklich erscheinenden Palasts. Der schmale Vordergrund zeigt ebenso Gruppen von zwei oder drei Figuren, in gestikulierendem Gespräch oder bei der Arbeit, wobei das im Titel genannte Thema unklar bleibt. Lorrain ging es auch gar nicht um die genaue Umsetzung eines literarischen Motivs, das nur als Vorwand diente, als Rahmenhandlung für das eigentliche Thema dieses Bildes und der Malerei Lorrains im allgemeinen: die Darstellung des Lichts, das in ungeheurer Fülle und zugleich Mildheit vom Meer aus auf die Hafenszene fällt. Es erfüllt die gesamte Komposition mit einer weichen, verklärenden Helligkeit, die sich wie ein wärmender, umhüllender Mantel um die Gegenstandswelt legt.

1646. Öl auf Leinwand, 119 x 150cm. Paris, Musee National du Louvre.

Landschaftsmalerei

Giorgione, Das Gewitter 1506/07, Öl auf Leinwand, 82 x 73 an, Galleria dell'Accademia, Venedig

Giorgione, eigentlich Giorgio da Castelfranco (1477 oder 1478 - vor 1510), gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der venezianischen Hochrenaissance. Vennütlich Schüler Bellinis und Lehrer Tizians, wird ihm u. a. das Verdienst zugeschrieben, der Initiator der autonomen Gattung der Landschaftsmalerei zu sein, wobei das vorliegende Bild eine Schlüsselstellung einnimmt. Übereinstimmend wird von der Kunstwissenschaft festgestellt, daß hier erstmalig die Natur eine vorrangige Behandlung erfährt.

Bei Giorgione überwiegt die persönlich gestimmte Aussage weitgehend die herkömmliche Ikonographie. Das macht seine Werke für die Nachwelt schwer entschlüsselbar. Vor allem die Figuren im vorliegenden Bild haben immer wieder Anlaß zu neuen allegorischen Interpretationen geboten. Der Kunsthistoriker K. Clark meint angesichts dieser Rätselhaftigkeit, daß der Sachverständige sich vor Kunstwerken wie dem »Gewitter« schweigend verhalten möge, was natürlich die Würdigung der einzigartigen Ausstrahlung dieses Werkes impliziert.

Götz Pochat versucht auf dem Wege einer neuplatonischen Interpretation dem geheimnisvollen Gehalt des Bildes auf die Spur zu kommen. Auf dem Wege einer formalen Analyse belegt er zunächst, daß die Landschaft, von eigenem Leben und dynamischen Kräften durchdrungen, zum aktiven Träger des Bildinhalts geworden sei und daß auch die Darstellung einer poetischen Allegorie nichts an der Tatsache ändere, daß die

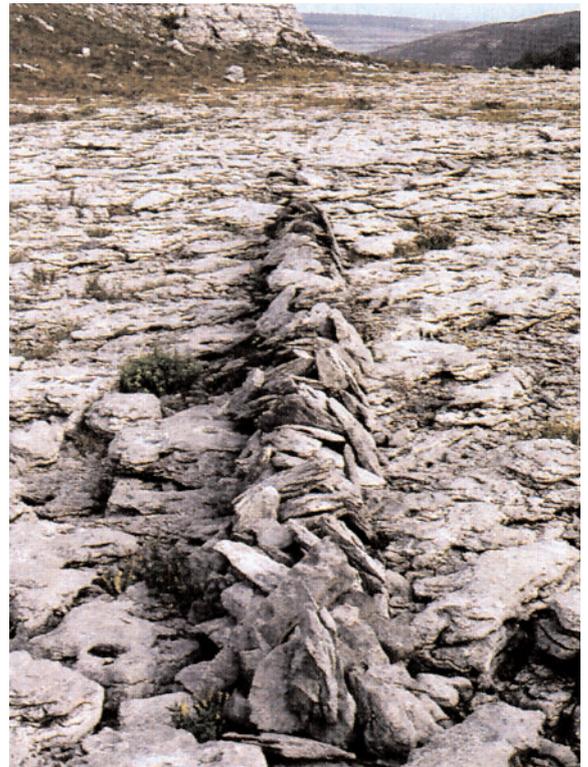


Menschenfigur der Landschaft untergeordnet wird. Neben der farblichen Integration der Figuren durch feine tonige Übergänge und Einpassung in den Gesamtklang, wobei die abgrenzende Linie in den Hintergrund tritt, betont er die kompositorische Einbettung: Die Grundform der Gestalten wiederholt sich in den Richtungstendenzen des jeweiligen Hintergrundes. Die Ovalform im Zentrum des Bildes gibt den Blick frei auf Floß, Brücke, Häuser und vor allem das Gewitter, das zum Hauptträger der Aussage wird. Dies geschieht auch dadurch, daß es in Verbindung mit den Figuren - in ihrer kontemplativen Haltung ohne psychischen Bezug zueinander - dem Subordinationsprinzip der Hochrenaissance folgt - dem triangulären Bildaufbau. Aufgrund dieser Zuordnung von Gewitter und Personen wird das Geschehen in der Natur zum Hauptgegenstand der Darstellung. Des weiteren erläutert Pochat den weltanschaulichen Hintergrund. Die Vorstellung der Einheit und Harmonie war für das ganze Mittelalter und die Renaissance bestimmend. Dabei wurde die enge Integration des Menschen und zugleich seine Vormachtstellung im lebendigen Organismus der Welt betont. Während die florentinische Bildkunst dies auf dem Wege der Menschendarstellung und der dem Menschen sinnbildhaft zugeordneten Landschaft zum Ausdruck bringt - so auch in dem für die Landschaftsmalerei bedeutsamen Werken Leonardos -, beschreitet Giorgione erstmals den umgekehrten Weg. Er schildert Natur als beseelten Organismus, an dem die Figuren teilnehmen, denn in ihnen sind die gleichen Kräfte wirksam. Das Motiv des Sturms oder Blitzes ist an die Vorstellung einer höheren, alles durchdringenden göttlichen Gewalt gebunden. Von daher könnte man das Bild als Veranschaulichung des Prinzips »harmonia est discordia concors«, der in Gott begründeten Harmonisierung von Gegensätzen begreifen.

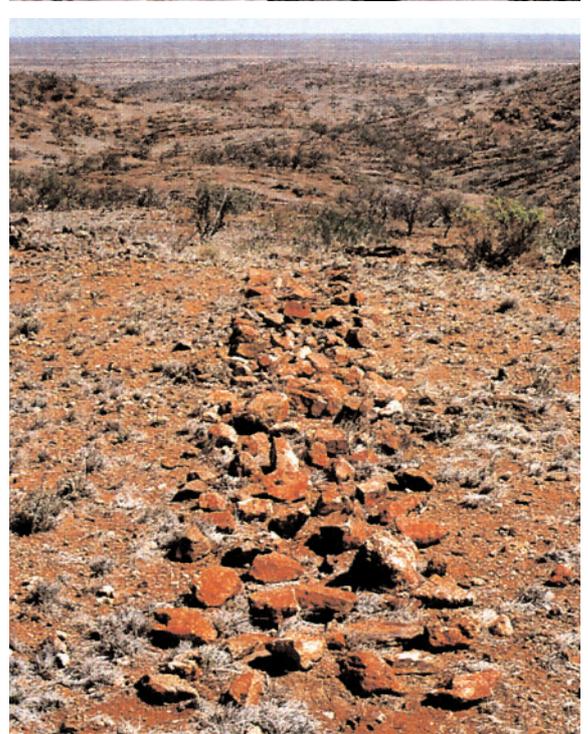
Wie war es möglich, daß Giorgione dieses für seine Zeit untypische, wenn auch in der venezianischen Malerei vorbereitete Bild einer poetischen Landschaft als Ausdruck auch einer sehr persönlichen Sehweise von stimmungshafter Natur schuf? Es ist ein Zeichen für die in der Renaissance sich ausbildende Wertschätzung der Künstlerpersönlichkeit. Speziell Giorgione wurde es durch reiche Gönner als großzügige Auftraggeber ermöglicht, individuellen Neigungen bei der Themenwahl nachzugehen und damit zu außergewöhnlichen Lösungen zu kommen.

Landschaft - Land art: Richard Long

Seine Arbeiten werden bestimmt von einem völlig anderen Zeitbegriff - dem der Vergänglichkeit auf der einen Seite und dem des immer gleichen Rhythmus' der Natur auf der anderen. Aus dieser Vorstellung heraus entsteht schon 1964 eine Arbeit aus Schnee, eine Schneespur, die, durch die Sonne geschmolzen, keine Spur hinterläßt. Nur in einem Foto, einem seiner ersten, ist diese kurzlebige Arbeit dokumentiert. Doch genau diese| „Kurzlebigkeit“, diese Vergänglichkeit schätzt Long. In einem Gespräch hat er einmal geäußert, „... that he liked many of his works to be impermanent. That way they were more human, their limited physical existence in the world resembling the im- permanence and reality of human life.“ So läßt sich Richard Long in der Nähe jener Bewegung des 20. Jahrhunderts sehen, der es in Anlehnung an C. G. Jung um die Balance zwischen Leib und Geist, zwischen Natur und Kultur geht; darum, die Wirklichkeit der menschlichen Natur wiederzuentdecken. Möglich scheint dies nur abseits der Städte - in der Wiederbesinnung letztlich auf die Vergänglichkeit alles Seienden und damit auf eine neue Betrachtung von Leben überhaupt. Ausdruck hierfür ist für Long das Gehen in der Landschaft - eine ganz eigene Erfahrung seiner menschlichen Natur. So ist die Wanderung ein zentraler Aspekt dieses Werkes. Das-Zu-Fuß-Gehen in der und durch die Landschaft - Spuren in Form einer Linie oder eines Kreises hinterlassend, in Formen, denen als Grundformen auch Momente von Dauer und Geschichte inhärent sind. „Walking is a good way to think ... A lot of ideas come while walking“, es vermittelt die Kraft, sich eigener Sehnsüchte und Hoffnungen zu erinnern. Diese manifestieren sich in eben der Vorstellung, der Idee von Natur als dem Gegenbild von Kultur, und das heißt von Zivilisation und einem rein rational geprägten Weltbild.



Betrachten wir die Außen-Räume, in denen Long vornehmlich wandert und arbeitet, so fällt auf, daß es meist Orte sind, die noch unberührt, ursprünglich scheinen - Orte also, an denen Landschaft weniger Landschaft als noch Natur ist. „So getting myself...in empty landscapes is just a certain way of...simplifying my life“. Seine Wanderungen lassen sich als die Suche nach Natur, nach Ursprünglichkeit bezeichnen und begreifen - nach Natur als eines vom Menschen noch nicht beeinflussten und beherrschten Zustandes. Denn der Verlust dieser Natur ist als ein geschichtlicher Prozeß zugleich der Prozeß des Verlustes auch von Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit! Insofern ist, um mit Ernst Bloch zu reden, „der Gang in die Landschaft ein Gang in die Geschichte“. Long arbeitet sehr direkt und unmittelbar mit Natur, mit Natur-Landschaft und ihren Materialien; er greift mit Kreis, Spirale, Kreuz und Linie „Grundformen“ auf, Denkformen, mit denen der Mensch seit jeher versucht hat, der Natur, ihrer Macht und Kraft zu begegnen, die ihr zugrunde liegende Ordnung zu begreifen und in geometrischen Abstraktionen zu deuten. Richard Long spricht nicht von ungefähr davon, daß seine Arbeiten die Balance darstellten zwischen „... the patterns of nature and the formalism of human, abstract ideas like lines and circles. It is where my human characteristics meet the natural forces and patterns of the world, and this is really the kind of subject of my work.“ Und an anderer Stelle heißt es, »It is no coincidence that there are parallels between my work and work from certain people of other cultures and societies, as nature, which is the source of my work, is universal“, - wie die Grundformen, die als konzeptuelle Formen anthropologische Konstanten sind. Daher ist es auch kaum verwunderlich, daß manche Arbeiten von Long unwillkürlich, ja fast zwangsläufig an Stonehenge und andere prähistorische Monumente denken lassen.



Moderner Primitivismus

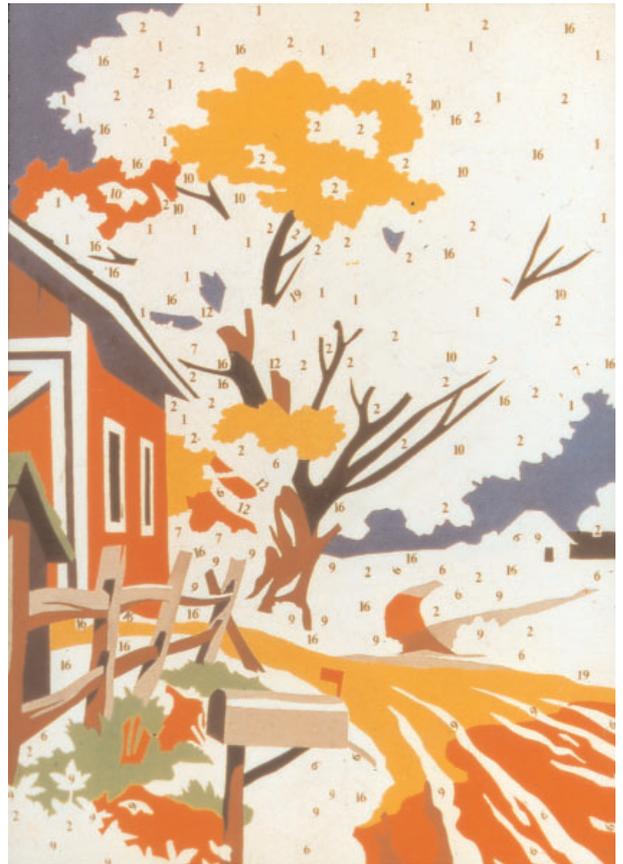
Für Long wie auch für andere Künstler der Land Art „...bilden oft die Geometrie und primitive Ordnungssysteme, die Sterne und Steine aufeinander ausrichten, die entscheidenden Anregungen“. Kirk Varnedoe rechnet Long zu der Generation des modernen Primitivismus, der sich nicht mehr, wie noch in seiner klassischen Phase (Picasso ...) in der sichtbaren Auseinandersetzung mit Werken außereuropäischer Kulturen äußert, sondern vielmehr in der Beschäftigung mit deren Ordnungs- und Denksystemen, mithin auf einer eher theoretischen Ebene. Und diese Ordnungs- und Denksysteme sind, unabhängig von kulturellen und historischen Unterschieden, bestimmt von der Suche nach Orientierungen innerhalb einer rational nicht zu erklärenden Welt. Und hierin liegt eine weitere Parallele zum Heute: unsere rationalen Erklärungsmodelle sind ausgeschöpft, die Welt in ihrem letzten Grund ist so unbegreiflich, wie sie zu Beginn unserer notwendigen rationalen Emanzipation von der Natur war. Wir besinnen uns auf althergebrachte Handlungsformen - wie Long in der elementaren, oftmals fast rituellen An-Ordnung seiner Kreise und Linien aus Steinen, Hölzern und Schlamm. „Der synthetische Charakter dieser Kunstformen läßt die mögliche Schlußfolgerung zu, daß das Primitive und das Moderne nicht sehr antagonistisch sind, sondern sich vielmehr gegenseitig bereichern.“

Landschaftsmalerei

Andy Warhol, Vorschlag für Somulagsmaler (Do-it-yourself landscape), 1962, Acryl auf Leinwand, Muse . Ludwig, Köln

»Ich finde, jemand soHte imstande sein, alle meine Bilder für mich zu machen . . .« Diese Aussage des amerikanischen Pop-art-Meisters Andy Warhol (geb. 1928) macht eine entscheidende Provokation deutlich, die von seinem Werk ausgeht: Er verzichtet scheinbar auf eine persönliche Aussage und negiert traditionelle Vorstellungen vom künstlerischen Original mit individuellem Duktus. Der Künstler soll aus der Gestaltung verdrängt werden.

Wie in seinen Darstellungen banaler Dinge aus der Konsumwelt, wie auch in seinen späteren Serigraphien, so macht er auch in seinen Do-it-yourself-Bildern die Standardisierung zum Thema seiner Kunst. Unter diesem Aspekt erscheint auch die Landschaft neu ins Bild gesetzt—ein Zerrbild ihrer selbst: als eine in die Aura der Kunst erhobene Reproduktion eines halbausegemalten Malses aus einem Hobbyshop, dessen Numerierung feste Anweisungen für die farbige Gestaltung gibt - quantitativ beliebig reproduzierbar, jegliche Kreativität im Keim erstickend und damit die Kunst beendend. Die ästhetische Vermittlung von Natur ist bei Warhol selbst zum Thema geworden. In der Schablone überkommener Darstellungsformen erstarrt, wird ihre fragwürdige Ersatzfunktion für einen sich und der Natur völlig entfremdeten, der Sinnlichkeit des unmittelbaren Erlebens verlustig gegangenen Menschen deutlich. Warhol zeigt die Pervertierung alles Menschlichen in einer mechanisch laufenden, seelenlos gewordenen Welt.



Die 20 Max Ernst, Die ganze Stadt,

1935/36, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Kunstbaus Zürich

Der Surrealismus wandte sich angesichts des nach der Relativitätstheorie A. Einsteins unhaltbaren Kausalitätsbegriffs und angesichts des nach den Theorien Freuds und Jungs übermächtigen und universalen Irrationalen gegen die logizistische, ästhetische und moralische Zivilisationsfassade. Traditionelle Konventionen eines Wirklichkeitsbildes sollten durch antikausales Vorgehen mit den Erkenntnismitteln der Imagination aufgehoben werden. Die Antipaden Traum und Wirklichkeit sollten in der Darstellung einer Über-Realität zu einer Einheit verschmolzen werden, indem man sich, anknüpfend an das »kollektive Unbewußte« Jungs, eines im Menschen schlummernden, ursprünglichen Bildervorrats bediente, den man mit den Techniken des »Automatismus« ans Licht fördern wollte.



Max Ernst (1891 - 1976) machte sich als einer der bedeutendsten und vielseitigsten Vertreter des Surrealismus vor allem um die Erfindung dieser vom Zufall gesteuerten bildnerischen Techniken verdient. Seine Verfahren der Frottage und Grattage dienten seinem Bemühen, tiefere Schichten der Psyche in ihren individual- und archetypischen Gehalten freizulegen. Auch er glaubt an die Wirklichkeit gewisser bis dahin vernachlässigter Assoziationsformeln und spielt »mit den widersinnigen und irrationalen Qualitäten, die im allgemeinen den Träumen zugeschrieben werden« (Ernst).

So entsteht Landschaftliches bei ihm nicht mehr, indem er das Naturvorbild zum Ausgangspunkt nimmt, sondern es bildet sich als ein Produkt des Zufalls und der Imagination als Verkörperung traumsymbolischer Wirklichkeit des Menschen. Auf diesem umgekehrten Wege wird ein neuerliches Anknüpfen an romantische Vorstellungen eines C. D. Friedrich von der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur möglich.

Max Ernsts Bilder sind als Verdinglichung magisch-traumhafter Vorstellungsinhalte schwer zu entschlüsseln. Sie erschließen sich keinesfalls einer festgelegten, traumsymbolischen Deutung. Der Betrachter wird hauptsächlich auf sein eigenes Assoziationsvermögen verwiesen.

Landschaftsmalerei

Anselm Kiefer, Varus

1976, Ölfarbe und Acryl auf Rupfen, 200 x 270 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven, Auf der Fläche verteilt beschriftet mit: Stefan, Martin, Rainer Maria Rilke, Königin Luise, Friedrich Daniel Schleiermacher, Gebhard Lebrecht, Blücher, Fichte, Friedrich Hölderlin, von Schlieffen, Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Hermann, Thusnelda, Varus.



Anselm Kiefer (geb. 1945) ist kein Landschaftsmaler, obgleich er das Thema häufig ins Bild setzt. Ihm geht es um die historische Dimension einer Landschaft, er nimmt sie gleichsam als Auslöser für Gedanken und Erfahrungen hinsichtlich ihrer geschichtlichen Grundlagen. Häufig filtert er den Stoff für seine Bilder aus Sagen und Mythen, deren Inhalt er malend verstehen will. So schafft er eine Verbindung von Geschichte, Mythologie und Kunst, wobei die Landschaft als Ort eines Geschehens, als Anlaß geistiger Auseinandersetzung zum Symbolträger wird. Kiefers persönliche Erfahrung von Landschaft, und speziell deutscher Landschaft, ist immer geprägt von ihrem Überbau: Sie erscheint als Bewertetes, Vermessenes, Kultiviertes, Ideologisiertes. Sie spiegelt damit die Grunderfahrung historischer Determiniertheit des eigenen Daseins. Die Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte (zu der für Kiefer auch die bedingungslose Einbeziehung von Symbolen des Dritten Reiches gehört) macht sein Werk umstritten, denn der Zusammenbruch Deutschlands machte jegliches kulturelle Erbe dubios. So wurde Kiefer u. a. Affirmation faschistischer Ideologie unterstellt. Jedoch liegt der Malerei Kiefers immer ein kritischer Ansatz zugrunde, indem er gerade die Ambivalenz geschichtlicher Symbole aufzeigen will. Im vorliegenden Bild bezieht sich Kiefer auf die Varusschlacht (9 n. Chr.), in der Arminius der Cherusker (seit dem 17. Jh. fälschlich Hermann genannt) den römischen Feldherrn Varus in einen Hinterhalt lockte und vernichtend schlug, nachdem er etliche germanische Stämme unter seinem Kommando zusammengeführt hatte. Diese Schlacht (angeblich im Teutoburger Wald) gilt als die erste Manifestation deutschen Nationalbewußtseins, als Symbol der Auflehnung gegen Fremdherrschaft. Die Kulisse des Teutoburger Waldes, der heute nichts mehr von den grausamen Ereignissen verrät, wird bei Kiefer als ein unwirtliches Stück Natur noch einmal zum blutigen Schlachtfeld. Den „blutgetränkten Boden“ macht er durch „archaischen“ Farbauftrag als Kontrast von Erstarrung und Fließen anschaulich. Farblich und durch lineare Strukturen eingebunden erscheinen zum einen die Namen von Sieger und Besiegtem - Hermann und seine Frau Thusnelda in Weiß, Varus in Schwarz-, zum anderen wölben sich im oberen Bereich des Bildes über dieser geschichtsträchtigen Stätte die Namen von deutschen Dichtern, Denkern und Generälen als Hinweise auf Persönlichkeiten, die entweder gegen napoleonische Fremdherrschaft für ein geeintes Deutschland eintraten oder als Feldherren in der militärischen Tradition des Cheruskers im Geiste deutschen Nationalbewußtseins entscheidende Siege errangen (Blücher/Völkerschlacht bei Leipzig gegen Napoleon) bzw. mit der Hybris des Imperialismus die Völker Europas unterwerfen wollten (Schlieffen-Plan 1905). Damit rückt Kiefer das historische Echo dieser germanischen Kampfstätte ins Bild, den Komplex „Hermannsschlacht“ als einen aus Phantasie und Tatsachen entstandenen Mythos, an dem sich deutsches Nationalbewußtsein immer wieder entzündet hat.