

Hans-Georg von Arburg (Genf)

Élisabeth Décultot: *Peindre le Paysage.*

Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand.¹

In den letzten Jahren ist das Interesse am Kunstdiskurs des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts markant gestiegen. Angesichts der von verschiedener Seite unternommenen Quelleneditionen² und der zahlreichen Sammelbände und monographischen Untersuchungen zu diesem Thema ist man beinahe versucht, von einem neuen Paradigma der interdisziplinären Erforschung dieses für die deutsche Literaturgeschichte wie für die Geschichte der Kunstgeschichte entscheidenden Zeitraums zu sprechen. In diesen interdisziplinären Forschungszusammenhang reiht sich auch die auf einer Pariser Thèse d'état³ basierende Studie der französischen Germanistin Élisabeth Décultot *Peindre le Paysage* ein. In ihrem Buch untersucht Décultot den Kunstdiskurs um 1800 im Hinblick auf einen für die deutsche Situation neuralgischen Bereich, die Landschaftsmalerei. Obwohl der Titel Theorie wie Praxis der romantischen

Landschaftsmalerei gleichermaßen in den Blick nimmt, gilt Décultots Interesse doch fast ausschließlich dem theoretischen Diskurs. Diese Bevorzugung des geschriebenen Wortes vor dem gemalten Bild wird mit dem Hinweis auf die Entscheidung vieler (früh-)romantischer Künstler für die theoretische Reflexion, hinter welche sie die praktische Umsetzung zurückstellen, plausibel begründet (12). Hauptzeugen für Décultots Rekonstruktion der Debatte um die Landschaftsmalerei sind die wichtigsten Vertreter der ‚romantischen Bewegung‘ – mit Ausnahme von Novalis, der sich explizit nirgends zum Thema geäußert hat. Dabei ist sich die Autorin der klassifikatorischen Unschärfe des Romantik-Begriffs durchaus bewußt und hält sich an ihn als an einen ‚common sense‘-Begriff lediglich aus heuristischen Gründen. Ebenso bewußt sind ihr die Schwierigkeiten, die sich aus dem heterogenen, vom

¹ Tusson: Du Lérot 1996 (= Collection „Transferts“).

² Vgl. stellvertretend die von Reclam verlegte dreibändige Textsammlung zur *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, hg. v. Werner Busch [et al.], Stuttgart 1982 ff. und die im Deutschen Klassiker Verlag erscheinende, auf acht Bände angelegte *Bibliothek der Kunstliteratur*, hg. v. Gottfried Boehm und Norbert Miller, Frankfurt a. M. 1992 ff.

³ Élisabeth Décultot: *Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand. Fondements et enjeux d'un débat esthétique autour de 1800*. Thèse Université de Paris VIII. 2 Bde. Paris 1995.

Brief und der privaten Notiz über den Roman bis zum Zeitschriftenartikel reichenden Textkorpus hinsichtlich der Konvertibilität der verschiedenen Positionen ergeben müssen. Ziel der Untersuchung ist es, das nicht zuletzt aufgrund eben dieser Heterogenität der Texte so komplexe und teilweise widersprüchliche Geflecht dieser Diskussion zu entwirren und die einzelnen Fäden analytisch zu durchleuchten (11). Décultot gelingt diese Absicht weitgehend mit einem, vor allem was die Quellenlage anbetrifft, umfassenden Zugriff. Die Arbeit besticht durch den beeindruckenden Überblick der Autorin über die einschlägigen Primärtexte ebenso wie durch die Synthese der in Aufsätzen verstreuten Forschungsliteratur. Sie ist klar und ohne jede Verbeugung vor irgendeinem modischen Jargon geschrieben. Dem entspricht ganz die sorgfältige Aufmachung des Buches, an welcher nur gerade das zu kleine Format der Abbildungen etwas ärgerlich ist.

Décultot organisiert ihren Gegenstand nach Maßgabe einer dreifachen Absatzbewegung, die sie aus der zeitgenössischen Debatte um die Landschaftsmalerei abstrahiert: Erstens wenden sich die über Landschaftsmalerei schreibenden romantischen Autoren gegen die klassizistische Gattungshierarchie mit ihrem Primat der Historienmalerei. Zweitens richten sie sich innerhalb einer allgemeinen Tendenz zur Aufwertung des Genres Landschaftsmalerei gegen Positionen, die sich hierbei an anderen ästhetischen Idealen als den romantischen ausrichten (in erster Linie gegen jene Goethes). Und drittens verlaufen die Demarkationslinien auch innerhalb der ‚romantischen

Bewegung‘, deren Vertreter sich in der theoretischen und historischen Einschätzung der Landschaftsmalerei durchaus nicht einig gewesen sind.

Im ersten Teil ihrer Arbeit rekonstruiert Décultot die akademische *inventio*-Lehre aus den maßgeblichen französischen Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts (Félibien, Du Bos, Batteux, de Piles). Im Rahmen dieser *inventio*-Lehre wurde die von der Wahl des jeweiligen Sujets und dessen Dignität abhängige Nobilität der verschiedenen Gattungen festgeschrieben (13-29). Dabei kommt der Historienmalerei als jener Gattung, welche den Menschen als den denkbar würdigsten Gegenstand darzustellen hat, der unbestrittene Vorrang zu, und zwar selbst in jenen Entwürfen, welche die Landschaftsmalerei innerhalb des klassizistischen Paradigmas aufzuwerten versuchen (de Piles). Décultot weist nach, wie hartnäckig sich dieses gattungstheoretische Verdikt über die Landschaftsmalerei als ein minderwertiges Genre in der Ästhetik der Aufklärung (Christian Ludwig von Hagedorn, Gessner, Sulzer, Merck) und der Klassik (Schiller, Karl Ludwig Fernow) im deutschsprachigen Raum bis ins 19. Jahrhundert hinein hält (31-71) und so auch für alle romantischen Autoren die primäre Referenzgröße darstellt. Zumal der Einfluß der Kunsttheorie und -politik der ‚Weimarer Kunstfreunde‘ um Goethe und Johann Heinrich Meyer auf den akademischen Kunstbetrieb hat hierzu Entscheidendes beigetragen. Décultot weist allerdings auch auf Differenzen und Widersprüche innerhalb dieses klassizistischen Paradigmas hin. Für die Nobilitierung

der Landschaftsmalerei um 1800 wichtig wird dabei die Tatsache, daß diese unter nationalem Aspekt bereits um 1770 von Autoren klassizistischer Observanz als spezifisch deutsche Kunst definiert und gegen die Hegemonie Frankreichs und Englands auf dem Gebiet der Ästhetik in Anspruch genommen wird (67-70). Symptomatisch für diese im Ganzen uneinheitliche und widersprüchliche Rolle, die der deutsche Klassizismus um 1800 in der Debatte um die Landschaftsmalerei spielt, ist die Position Goethes. Dieser bleibt den Idealen der klassizistischen Ästhetik zwar weitgehend treu, hält sich aber gerade in der Frage der Gattungshierarchie bedeckt. Denn als Künstler und Naturwissenschaftler gelangt er zu einer vorsichtig positiven Einschätzung einer ‚objektiven‘ Landschaftsmalerei, die weder mit dem Verdammungsurteil der klassizistischen *inventio*-Lehre noch mit den von ihm scharf kritisierten ‚subjektiven‘ Landschaften eines Caspar David Friedrich oder der mystisch-religiösen Konzeption eines Runge vereinbar ist (73-107).

Der zweite, ausführlichste Teil der Untersuchung ist den eigentlichen romantischen Theoretikern der Landschaftsmalerei – Tieck, Runge und August Wilhelm Schlegel – gewidmet. Tiecks 1798 erschienener Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* wird von Déculot als Drama der Eroberung des neuen Genres der Landschaftsmalerei durch den von Haus aus auf Historienmalerei eingeschworenen Titelhelden beschrieben. Dieser Prozeß vollzieht sich zum einen in Sternbalds Unterhaltung mit dem malenden Eremiten Anselm im zweiten Teil des Romans, zum an-

dern in den zahlreichen Beschreibungen von ‚realen‘ und gemalten Landschaften in der Tradition der *ekphrasis*, die oft in erstaunlicher Weise an spätere Bildmotive Friedrichs erinnern. Die dabei zu beobachtende Lösung vom ‚Anthropozentrismus‘ der Historienmalerei führt Tieck auf eine Konzeption von Kunst, in der die ‚Stimmung‘, die Harmonie des dargestellten Gegenstandes mit dem künstlerischen Subjekt ausschlaggebend wird (130 ff.). Diese Orientierung weg vom darzustellenden Objekt hin auf die *Beziehung* zwischen Subjekt und Objekt rückt nun erst einmal die Natur in den Vordergrund des Interesses, blendet von dieser in einem weiteren Schritt dann aber wiederum tendenziell auf noch abstraktere Qualitäten wie die (reine) Farbe oder die Musik hinüber. Landschaftsmalerei wird bei Tieck zum Medium idealer, ‚musikalischer Landschaften‘, welche – allerdings nur hinsichtlich ihrer Entgegenständlichkeit, wie Déculot historisch richtig einschränkt – auf die moderne ‚abstrakte‘ Malerei (Tachismus) vorausweisen.

Auch bei Runge ist eine ähnliche Vorliebe für die reine Farbe und das abstrakt Musikalische in Landschaftsgemälden auszumachen. Im Unterschied zu Tieck versteht Runge diese Verabsolutierung des ätherischen Materials in der gemalten Natur jedoch nicht als ein selbstreferentielles Spiel, sondern als Weg zu einer mystischen Kommunion von Mensch(engeist), Natur(geist) und Gott. Die Farbentheorie, die bei Runge letztlich zur Konzeption der Landschaftsmalerei als eines Integrals aller Gattungen führt, ist im Grunde genommen eine Farbentheo-

logie. Runges auf pietistischem und naturphilosophischem (Böhme) Hintergrund zu sehende Theorie der Landschaftsmalerei versteht diese als ein neue, kommende Kunst in apokalyptischen Wehen, als deren Messias er, Runge, sich selbst sieht. Für diese Kunst der Zukunft ist eine angemessene Semiotik erst noch zu finden, die Runge als symbolisch-hieroglyphische Sprache konzipiert und zu welcher er mit seinen eigenen Landschaftsbildern erste Elemente beizutragen glaubt. Am Beispiel von Runges *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1805/06) und einer Paraphrase dieses Gemäldes, welche die Personen durch vegetabile Materialien ersetzt, veranschaulicht Décultot überzeugend, wie Runge diese Semiotik in seiner Praxis als Landschaftler voranzutreiben versucht (186-192). Gerade an einer solchen ‚neuen Mythologie‘ haben sich indes die romantischen Geister geschieden. Zumal Friedrich Schlegel hält Runge einen falschen Symbolismus vor, der, statt auf die Symbole der Alten zurückzugreifen, eine Politik der *tabula rasa* betreibt und aus der Kontingenz der Gegenwart und ihres subjektiven Erlebens eine reine Privatmythologie heraussetze. Schlegels Runge-Kritik ist für Décultot ein Beweis mehr für die Inkonsistenzen zwischen Theorie und Praxis in der frühromantischen Ästhetik: Schlegel, einer der theoretischen Promotoren der romantischen Hieroglyphik, wird zu einem der schärfsten Kritiker eben dieser Hieroglyphik, sobald sie praktisch realisiert wird (208 f.).

Eine vergleichbare Aufwertung der christlichen Mythologie gegenüber der antiken Mythologie sieht Décultot im Athenäums-Gespräch *Die*

Gemälde (1798) von August Wilhelm Schlegel angelegt (219 ff.). Im Einklang mit dieser anti-akademischen Umwertung hat dieser, der im Bezug auf die Landschaftsmalerei weit revolutionärer und grundlegender für das romantische Paradigma geworden ist als sein Bruder Friedrich (215 f.), als erster eine systematische Umwertung der klassizistischen Gattungshierarchie vorgenommen. Indem er die Landschaftsmalerei als die vollkommenste Ausprägung der modernen Kunstform Malerei der antiken Kunstform Skulptur kontrastiert, stellt er die Gattungsfrage überhaupt zur Disposition. Schlegel nimmt in diesem Zusammenhang auch noch eine weitere Umwertung vor: Gegen das aristotelische Mimesis-Gebot, wonach die Kunst die Natur nachzuahmen habe, überträgt er der Natur ihrerseits die Rolle, die Kunst nachzuahmen. Für diese Ästhetisierung der Natur im Geiste des *natura naturans*-Prinzips spielt die Landschaft – hierin folgt Décultot der bekannten These Joachim Ritters – und damit auch die Landschaftsmalerei und ihre mediengeschichtlichen Konkurrenten – Panorama, Diorama und etwas später die Daguerreotypie – eine entscheidende Rolle (238-264).

Im dritten Teil der Studie untersucht Décultot am Beispiel Friedrich Schlegels und Schellings gleichsam den ‚anderen‘ frühromantischen Diskurs über die Landschaftsmalerei. Sowohl Schlegel als auch Schelling akzeptieren die ‚neue‘ Gattung wohl, weisen ihr aber von einer klassizistischen Warte aus die Rolle eines bloßen Accessoirs der Historienmalerei zu. Für Schlegel, der sich der Malerei auffallend spät zuwendet, als

sein Werk schon deutlich restaurative und hinsichtlich seiner revolutionären Jugendschriften revisionistische Züge angenommen hat, ergibt sich diese Heteronomie daraus, daß er die anstehende ‚neue Mythologie‘ als ästhetische Wiederbelebung der alten, christlichen ‚Mythologie‘ und so folgerichtig die religiöse Historienmalerei als das Wesen der Malerei schlechthin bestimmt (283-311). Für Schelling, der sich strikt an die klassizistische Gattungshierarchie hält, erklärt sich der ancillarische Status der Landschaftsmalerei aus ihrem allegorischen Charakter. Dieser wird dafür verantwortlich gemacht, daß die moderne Landschaftsmalerei nicht wie die antike Kunst zur wahren Objektivität gelangen kann, sondern der Willkür des Künstlersubjekts und der Kontingenz der schlechten Gegenwart unterstellt bleibt (313-328). Daß Schelling seiner kritischen Haltung zum Trotz gerade auch von romantischen Landschaftsmalern enthusiastisch rezipiert worden ist, läßt sich, Déculot zufolge, nur durch deren selektive Schelling-Lektüre erklären, die sich allein auf die romantischen Momente in Schellings Schriften konzentriert und über deren fundamentalen akademischen Klassizismus geflissentlich hinwegsieht (328-336).

Im vierten Teil verschiebt sich die Perspektive der Untersuchung vom theoretischen Diskurs auf die Praxis. An den Gemälden Caspar David Friedrichs, der mit theoretischen Äußerungen sehr zurückhaltend war, verfolgt Déculot, wie Theoreme der frühromantischen Ästhetik praktisch umgesetzt werden. Dabei wird mithilfe pointierter Bildanalysen nachgewiesen, daß Praxis und

Theorie der romantischen Landschaftsmalerei in den Konzepten der Reflexion im Sinne einer ‚unendlichen Verdoppelung‘, der Dezentrierung des Subjekts im Raum und damit zusammenhängend der Multiplizierung miteinander inkompatibler Perspektiven sowie der Verrückung (hyper)realistisch dargestellter Objekte im Verhältnis zu einer oft irrealen Umgebung ihr gemeinsames Zentrum haben (350-365). Dies wird an Friedrichs Inszenierung von Rückenfiguren besonders sinnfällig (372 ff.). Déculot sieht die Bedeutung Friedrichs für den romantischen Diskurs über Landschaftsmalerei aber nicht allein darin begründet, daß dieser die theoretischen Konzepte frühromantischer Ästhetik konsequent und radikal in die Praxis umsetzt und dort weiterentwickelt. Friedrich verhilft den theoretischen Bemühungen der Frühromantik um die Landschaftsmalerei auch zu ihrem späten Höhepunkt, indem die Debatte um seine Skandalbilder, den *Tetschener Altar* (1808) und den *Mönch am Meer* (1808-1810), ein Gespräch unter Spezialisten zur öffentlichen Diskussion macht. Carl Gustav Carus schließlich wird als einer der wenigen Theoretiker der Landschaftsmalerei, der selbst auch gehaltvolle Landschaften malte, als Vermittler zwischen klassizistischen und romantischen Positionen vorgestellt. Praktisch von seinem Dresdener Lehrer Friedrich und theoretisch von Goethe und Alexander von Humboldt beeinflusst, versucht Carus, in seinen „Erdlebenbildern“ die religiös aufgeladenen Stimmungslandschaften Friedrichs mit einem naturwissenschaftlichen Interesse an der Landschaft zu verbinden.

Goethes anatomische, botanische und geologische Überlegungen, seine Lehre von Urgestalt und Metamorphose, führen hier, zusammen mit pietistisch-naturphilosophischen Konzepten, zum Ideal einer naturmystischen Landschaftsmalerei, in der sich die Natur quasi-fotografisch selbst offenbaren soll.

Décultots Buch stellt durch die souveräne Aufarbeitung einer breiten Quellenbasis einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung des Kunstdiskurses um 1800 in Deutschland dar. Müßte man eine Kritik formulieren, dann wäre diese – so paradox das klingen mag – allenfalls gerade in den eingangs erwähnten Vorzügen der Arbeit zu suchen. Denn die Klarheit der Argumentation schlägt leider da und dort durch häufige Resümees, welche die Arbeit unnötig aufblähen, in eine etwas ermüdende Didaktik um. Daneben ist die ausschließliche Orientierung an den Quellen für eine Vernachlässigung nicht unmittelbar textimmanenter Aspekte verantwortlich. So wäre die ideengeschichtliche, allein auf die kunsttheoretische

Diskussion und darin wiederum sehr stark auf die Gattungsfrage konzentrierte Darstellung mit Gewinn durch textexterne Perspektiven zu ergänzen, die wissenschaftshistorische, institutions- oder mediengeschichtliche Daten vermehrt in die Überlegungen einbezögen. Gerade die nur am Rande erwähnte zeitgenössische Naturwissenschaft ebenso wie die wahrnehmungs- und technikgeschichtliche Revolution, die kurze Zeit später zur Erfindung der Fotografie führen sollte, stellt Faktoren dar, welche die Debatte um die Landschaftsmalerei im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert mindestens ebenso bestimmt haben wie kunstimmanente Theorietraditionen. Ein solchermaßen erweitertes Analyseraster hätte den Blick der auf eine differenzierte Darstellung des frühromantischen Diskurses über Landschaftsmalerei bedachten Autorin für die nichtdiskursiven Bedingungen dieses Diskurses ebenso wie für dessen Vernetzung mit anderen Diskursen schärfen können.