

Das  
naturwissenschaftliche Element  
in der Landschaft.

I. Aeltere und moderne Landschaftsdarstellung.

Von

PROF. DR. FRIEDR. SIMONY.

---

Vortrag, gehalten am 9. Februar 1876.



Das Thema, welches heute zur Besprechung gelangen soll, weicht von dem Ziele jener Vorträge, welchen Sie, hochgeehrte Anwesende, seither Ihre freundliche Aufmerksamkeit zugewendet haben, in so fern ab, als diesmal nicht ein specieller naturwissenschaftlicher Stoff der Erörterung unterzogen werden soll, sondern vielmehr jene Verbindung von Naturerscheinungen, welche als ein mehr oder minder individualisiertes Ganzes in der Landschaft vor unser Auge tritt.

Zu einer Einbeziehung in den Kreis der hier verhandelten Themata scheint mir indess eine doppelte Berechtigung vorzuliegen. Einmal darf ja die Landschaft in gewissem Sinne als ein naturwissenschaftliches Object höherer Ordnung aufgefasst und als solches einer nicht bloss ästhetischen, sondern auch einer naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise unterzogen werden; anderseits hat sie aber auch in ihrer bildlichen Reproduction volles Anrecht auf eine eingehendere Würdigung aller Derjenigen, welche der Naturwissenschaft huldigen, indem das Landschaftsbild eben so ein nicht genug hoch anzuschlagendes Förderungs- und Unterstützungsmittel geographischer und naturwissenschaftlicher Kenntnisse abzugeben vermag, wie umge-

kehrt diese beiden Disciplinen der landschaftlichen Kunst als die besten Wegweiser und Lehrmeister in Bezug auf das stoffliche Element und dessen inneres Verständniss dienen können.

Vielleicht werden Sie nun, hochgeehrte Anwesende, vor Allem eine naturwissenschaftliche Analyse der Landschaft in ihren verschiedenen Typen erwarten; dieser Aufgabe jedoch, deren Verfolgung gewiss einen eben so reichlichen, als dankbaren Stoff zur Erörterung bietet, und welcher auch in dem nächstfolgenden Cyclus von Vorträgen hier eingehend Rechnung getragen werden soll, glaube ich zunächst einen historischen Abriss des allmäligen Entwickelns und Ausbildens der Landschaftsanschauung und Landschaftsdarstellung vorausschicken zu sollen. Nur in solcher Weise und auf diesem Wege werden wir erst einen Massstab für die richtige Werthschätzung Desjenigen gewinnen, was die Gegenwart in dieser Hinsicht als Vermächtniss von der Vergangenheit ererbt, was sie selbst zur weiteren Fortbildung beigetragen hat und was der Zukunft noch an erreichbaren Leistungen in Aussicht steht.

Aus einem derartigen historischen Rückblick wird uns ersichtlich werden, wie kümmerlich und schwach selbst bei den hochgebildeten Völkern des Alterthums noch der Sinn entwickelt war, die Natur in ihren zahllos mannigfachen Gestaltungen und Erscheinungen zu beachten, wie ein tieferes Erfassen sich nur sehr langsam zu entwickeln begann, wie viel es brauchte, bis

ein wenigstens theilweise richtiges Sehen und Verstehen der landschaftlichen Objecte zum Durchbruch gelangte und wie noch um Vieles später es dahin kam, die Gesamterscheinung der Landschaft nicht als etwas ganz zufällig Aneinandergereihtes, sondern als etwas aus bestimmt gegebenen Naturbedingungen nothwendig Hervorgegangenes zu erkennen und wieder zu geben.

Mögen wir nach welcher Richtung immer Rückschau über die Stufenleiter menschlicher Culturzustände halten, so werden wir überall zu unterst erst nur einem ganz rohen Wahrnehmen einzelner Naturerscheinungen begegnen, in welchen, je nachdem sie als belebend, schaffend, neugestaltend, oder tödtend, zerstörend, vernichtend sich darstellen, der noch in Dämmerung versunkene Menscheng Geist nichts weniger, als Verkörperungen übersinnlicher Mächte erkennen, und als solche in scheuer Ehrfurcht verehren zu müssen glaubt.

Erst allgemach lenkt diese primitive Naturschauung, die sich mehr oder weniger zu einem rohen Naturcultus entwickelt hatte, in die Geleise einer unbefangeneren Auffassung der Dinge ein; es weichen die Dämonen, Dryaden und Najaden, die grossen und kleinen Götter aus Feld, Wald und Wasser, aus Himmel und Erde, und die Natur mit ihrem unerschöpflichen Schatze wechselnder Bilder wird mehr und mehr zum Objecte ästhetischen Genusses. Endlich, wenn das Auge sich in fortgesetzter Uebung daran gewöhnt hat, tiefer und tiefer in die Einzelheiten des grossen Naturgemäldes einzudringen, wenn der forschende Sinn

in jeder Erscheinung auch ihre Ursache, und in dem Nebeneinander der ersteren das gesetzmässige Zusammen greifen einer unendlichen Kette nie ruhender Thätigkeiten und Kräfte wahrzunehmen gelernt hat, dann erst mag die Naturanschauung, die Naturauffassung eine vollendete genannt werden, dann erst fällt auch dem Menschen die innige Vereinigung ästhetischer Anschauung mit wissenschaftlicher Erkenntniss als reife Frucht vollkommensten Naturgenusses in den Schooss.

Allein dieser Entwicklungsprocess ist ein unendlich langsamer und kann es nicht anders sein, da ja eben die Natur in ihren Gesammterscheinungen, wie sie in der Landschaft zum Ausdruck kommen, ein so complicirtes Object ist, dass zu dessen vollständiger Erfassung das geistige Sehorgan des Menschen nicht allein von einem fein besaiteten Empfindungsvermögen für das ästhetische Element, sondern auch von einem allseitigen wissenschaftlichen Verständniss der inneren Bedeutung des landschaftlichen Details unterstützt werden muss.

Wie sich diese beiden Qualitäten erst allgemach und unter der Zusammenwirkung günstiger Einflüsse zu entwickeln vermochten, wird in dem Nachfolgenden gezeigt werden.

Gestatten Sie mir, Ihren Blick vor allen auf jenes Volk des Alterthums hinzulenken, welches, wie kein zweites seiner Zeit, so sprechende Beweise eines hochentwickelten ästhetischen Sinnes in seinen Baudenk-

mälern, plastischen Kunstwerken und seiner Literatur zurückgelassen hat — auf die Griechen.

Schon die Erinnerung an die formenreiche Plastik des Bodens, an die Gegensätze hoch emporstrebender Gebirge und weiter Thalebene, an den vielfachen, tiefgreifenden Contact von Land und Meer, an die mit üppiger Vegetation geschmückten Küsten- und Binnenlandschaften, an den klaren, tiefblauen Himmel, die alle zusammen das einstige Hellas zu einem der reizendsten Erdstücke des Continentes machten, lässt die Annahme gerechtfertigt erscheinen, dass dessen Bewohner gegen die Naturschönheit ihrer Heimat nicht unempfindlich bleiben konnten, um so weniger, als sich ja, wie wir wissen, der ästhetische Sinn der Hellenen nach anderen Richtungen in glänzender Weise manifestirt hat.

In der That lassen auch die Ueberreste ihrer Literatur nicht verkennen, dass eine tiefere Naturanschauung bereits in früher Zeit hier Wurzel gefasst hatte. Haben auch die auf uns überkommenen althellenischen Dichterwerke, vorzugsweise den heimischen Sagenkreis, überhaupt epische und lyrische Stoffe zum Gegenstande, so offenbart sich doch schon hie und da inmitten der Action in kleineren und grösseren Bildern ein entwickelter Sinn für die Erscheinungen des Naturlebens, und eine nicht geringe Empfänglichkeit für die landschaftliche Scenerie. Sprechende Zeugen bewusster Naturanschauung treten uns schon in der Odyssee entgegen. Ich verweise hier nur auf die Schilderung der

lieblichen Umgebung der Höhle der Callypso und daneben auf das grauenvolle Bild des brandenden Meeres an der phäakischen Küste, wo Odysseus zwei Tage und Nächte in schwerster Lebensbedrängniss mit den Wogen kämpfen musste.

Einem tief empfundenen Naturbilde begegnen wir bei Sophokles in dessen „Oedipus auf Kolonos“ in der Stelle, wo der Chor den Hain der Eumeniden besingt, in welchem der blinde König seinem ersehnten Ende entgegengeht.

Im Ganzen genommen, treten jedoch in diesen Literaturresten der älteren Periode Aeusserungen eines selbstständigen, tieferen Erfassens der Natur doch nur verhältnissmässig spärlich hervor, indem die Handlung überall den Vordergrund erfüllt und nur hie und da ein flüchtig eingewebtes Naturbild als Folie derselben dient.

Erst in der nachalexandrinischen Zeit, wo die griechische Cultur durch den stets sich erweiternden Contact mit dem Orient und Occident einen immer mehr und mehr kosmopolitischen Charakter gewann, wo zu den Bildern der alten Heimat immer neue, wechselvollere Landschaftseindrücke ferner Länder sich gesellten, wo die wachsende Erkenntniss der physischen Erscheinungen manche tiefgreifende Wandlungen in die althergebrachten Ideen brachte, wo endlich auch das Bedürfniss immer reger wurde, aus dem wild dahinbrausenden Strome des Völkergetriebes in die friedliche Stille des Naturlebens zu flüchten, da wandte sich



auch die Dichtkunst mehr dem letzteren zu und schuf Gebilde voll Naturgefühl und Zartheit der Empfindung, die ihrem ganzen Charakter nach zu den Poesien der ersten Periode in einem mehr oder minder grässen Gegensatz stehen. In den Idyllen des Theokrit, Bion und Moschos macht sich eine liebevolle Annäherung an die Natur, eben so aber auch, man möchte fast sagen, eine beginnende Verweichlichung des ganzen Empfindens und Denkens bemerkbar.

Sehen wir uns nun nach dem zweiten Zeugen, der uns über das Verhältniss des griechischen Geistes zur Natur zu belehren vermag, nämlich nach den Leistungen der landschaftlichen Malkunst um, so ist es mit der Auskunft, die wir hier erhalten, noch viel dürftiger, als mit den Ergebnissen der Literatur bestellt. Wohl ist eine nicht kleine Zahl von Namen griechischer Maler auf uns gekommen; von ihren gewiss zahlreichen Schöpfungen aber nichts bekannt geworden, als Dasjenige, was in den Werken der Schriftsteller verzeichnet und beschrieben wird. So erwähnt beispielsweise Plinius, dem wir mehrfache Nachrichten über griechische Maler verdanken, den beiläufig um 400 bis 420 vor Christus lebenden Apollodorus von Athen, als ersten grossen Tafelmaler, welcher nicht allein landschaftliche Motive, sondern auch schon die Effecte von Licht und Schatten in seinen Gemälden zur Verwerthung brachte. Von ihm werden insbesondere zwei Bilder, ein „betender Priester“ und der „vom Blitz getroffene Aias“ genannt, in welchem letzteren jeden-

falls die scenische Wirkung eines Naturmomentes versucht gewesen war. Ob dieses letztere Gemälde des Apollodorus jenem, ebenfalls den vom Blitz getroffenen Aias darstellend, zum Vorbild gedient hat, welches ein halbes Jahrtausend später der ältere Philostrat in Neapel sah und von dem er unter Anderem sagt: „Das Sichtbare in demselben (dem Gemälde) ist das von den Wogen weisse Meer und die vom ewigen Bespülen ausgehöhlten Felsen — mitten aus dem Schiffe springt Feuer auf, in das der Wind bläst, so dass das Schiff, als ob die Flammen ihm als Segel dienten, dahintreibt“, dies muss unentschieden bleiben.

Der erste bestimmtere Anstoss zu bildlichen Darstellungen landschaftlicher Momente ging jedoch zweifellos von dem Bedürfnisse der Bühne aus, bei den zur Aufführung gelangenden Dramen durch Herstellung eines entsprechenden künstlichen Hintergrundes die Illusion des Zuschauers zu erhöhen, und es kann mit Sicherheit angenommen werden, dass bei den im Ganzen so hoch entwickelten Kunstgefühl der Griechen alle damals verfügbaren Mittel der Malkunst angewendet worden sind, um durch möglichste Uebereinstimmung der Scenerie mit der jeweiligen Action den höchstmöglichen Grad der Täuschung zu erzielen.

Als Vater der Bühnenmalerei wird Agatharchos von Samos genannt, welcher nach Angabe des Vitruvius zuerst Decorationen zu den Aufführungen der Dramen des Aischylos gemalt haben soll. Dieselben stellten in manchen Scenen gewiss schon bedeutende

Anforderungen an die Phantasie und Kunstfertigkeit des Malers; so z. B. in dem Drama „der gefesselte Prometheus“ wo als landschaftliche Scenerie ausdrücklich „die menschenöde Wüstenei am Ende der Erde, die steile Felswand, die sturmumbrauste Kluft, die Entblössung von aller Vegetation des vom hellen Sonnenstrahl gesengten Schauerfelsens, der Stromeswellen und Meereswallungen endloses Glanzspiel“ angeführt werden.

Nicht minder effectvolle Decorationen beanspruchten manche Scenen der Dramen des Sophokles und es darf immerhin angenommen werden, dass die Bühnenmaler jener Zeit nicht weniger eifrig bestrebt waren, die Sinne des damaligen Theaterpublicums möglichst zu fesseln, wie die Decorationsmaler der Gegenwart.

Kam im grossen Ganzen bei den Griechen eine eingehendere Landschaftsanschauung jedenfalls nur in beschränkter Weise zum offenen, greifbaren Ausdruck so gilt dies von den Römern in noch weit höherem Grade. Es erklärt sich dies schon aus der verschiedenen geistigen Grundstimmung beider Völker. Bei den Griechen war das ganze Leben beseelt von unbefangener, in sich befriedigter Einheit des Geistigen und Sinnlichen, während sich in allen Sphären und Schöpfungen des römischen Geistes durch Jahrhunderte lang ein gewisser kalter Ernst, eine abgemessene nüchterne Verständigkeit, eine mehr zur alltäglichen Prosa menschlichen Thuns, als zur idealen Betrachtung der Natur hinneigende Seelenstimmung ausprägen.

Erscheint demnach die römische Literatur noch ärmer an Kundgebungen ästhetischer Naturanschauung, wie die griechische, so werden sie doch nicht ganz vermisst. Im Epos des Lucretius, geschrieben etwa fünfzig Jahre vor Beginn unserer Zeitrechnung und betitelt: „Ueber die Natur der Dinge“, in welchem sich schon eine vollständige Lossagung von dem Götterglauben des Volkes manifestirt und eine merkwürdige Beherrschung philosophischer Gedanken kundgibt, kommt manches mit sicherer Hand gezeichnete Naturbild vor. Ich will hier nur auf die plastische Beschreibung eines Sturmes und seiner Wirkungen hinweisen, welche gleich im ersten Buche zu finden ist.

Ein grossartiges Naturgemälde hat Ovid in der Schilderung der Deukalionischen Fluth hinterlassen; manches gelungene und schöne Bild wurde von Virgil in seinem Gedichte vom Landbau eingeflochten, eben so finden sich auch in den Elegien Tibull's und den Oden von Horaz manche Anklänge tieferer Naturempfindung.

Wenden wir uns den römischen Prosaikern zu, so werden Landschaftsbilder noch seltener. Nur Julius Cäsar, Livius, Tacitus bieten einzelne Beispiele dar, wo sie veranlasst sind, Schlachtfelder, Uebergänge von Flüssen oder mühsame Bergpässe zu beschreiben.

Als ein charakteristischer Zug der Naturauffassung jener Zeit darf angeführt werden, dass selbst den gebildetsten Römern der Sinn für die grossartigen Scenerien der Alpenwelt noch gänzlich zu fehlen schien. Ob-

gleich Staatsmänner, Heerführer und in ihrem Gefolge mehr als ein Schriftsteller oft genug das Gebirge überschritten, so wussten alle zusammen doch nichts Anderes, als von den furchtbaren Wegen zu erzählen, die sie zurückgelegt hatten. Julius Cäsar soll die Zeit seiner Reise über die Alpen zur Abfassung einer grammatischen Schrift benützt haben, und Silius Italicus schildert die Schweiz noch als eine schreckenerregende vegetationslose Einöde, obgleich das Land zu seiner Zeit schon ziemlich bevölkert war.

Offenbar fühlte sich der Römer nur von den freundlichen, üppigen Gegenden seines Vaterlandes angezogen; in die anmuthigsten Landschaften versetzte er auch seine Sommersitze, und umgab dieselben noch mit mancherlei gartenkünstlerischen Zuthaten, welche mitunter ganz treffliche Vorbilder für die Zopfzeit hätten abgeben können. So kam beispielweise schon zu Augustus Zeit das Beschneiden von Bäumen und Strauchgewächsen in Gartenanlagen, insbesondere des Buchses sehr in Uebung. In einer Beschreibung, welche der jüngere Plinius von zweien seiner Villen gibt, wird, nachdem der landschaftlichen Reize der Umgebung gebührend gedacht worden ist, auch der von Buchs formirten Thiergestalten Erwähnung gethan, welche einander gegenüber gestellt sind, dann einer Bahn, in Gestalt eines Circus, welche wieder eine Buchspflanzung von mannigfachen Formen und niedrige, absichtlich so gezogene Zwergbäumchen einschliessen.

Was die bildliche Nachahmung der Landschaft betrifft, so lässt sich darüber schon Bestimmteres sagen, wie bei den Griechen, da sich nicht nur einzelne Gemäldebeschreibungen, wie jene Philostratos des Aelteren auf uns vererbt, sondern auch eine Anzahl von mehr oder minder wohl conservirten Wandgemälden bis in die Gegenwart erhalten haben.

Zunächst waren es sogenannte Scenographien welche, wie angenommen wird, um den Beginn der Kaiserzeit herum oder nur wenig früher vom griechischen auf römischen Boden verpflanzt wurden. Zum Schmucke grosser Wandflächen und Galerien dienend, bestanden dieselben aus allerlei architektonischen, figuralen und aus landschaftlichen Gegenständen. Was die letzteren betrifft, so haben dieselben in der Mehrzahl keinerlei Anspruch auf Naturwahrheit, weder in der Zeichnung, noch in der Farbe. Der Aststand der Bäume ist in gefälliger, conventioneller Weise angeordnet, das Blattwerk gewöhnlich auf die Enden der Zweige beschränkt. Die Färbung erscheint durchaus in scharf geschiedenen Tinten, kraftvolles Roth, Blau, Gelb, Grün, ausserdem auch tiefstes Schwarz, stehen ohne Zwischenstufen unmittelbar nebeneinander, Vermittelnde Lufttöne standen den Künstlern jener Zeit noch nicht zu Gebote.

So stellen sich im grossen Ganzen die Wandmalereien von Herculanium und Pompeji dar.

Ungleich bedeutender in landschaftlicher überhaupt künstlerischer Ausführung sind die in neuester Zeit

namentlich durch Woermann's klassisches Werk bekannt gewordenen Odyssee-Landschaften zu nennen, welche in den Jahren 1848 bis 1850 auf dem esquilinischen Hügel zu Rom ausgegraben wurden und gegenwärtig in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Uebrigens ist das landschaftliche Element in denselben auch nur als Decoration der Handlung, welche weitaus dominirt, beigegeben. Die Zeit der Ausführung des letzterwähnten Wandbildercyclus wird in die letzte Zeit der Republik oder in den Anfang der Kaiserzeit versetzt.

In dieselbe Zeit dürfte auch ein grosses, alle vier Wände eines geräumigen Saales bedeckendes Gemälde gehören, welches einen üppigē Garten mit mächtigen Bäumen und allerlei Buschwerk darstellt. Dasselbe wird an Qualität der Ausführung noch über die Odyssee-Landschaften gestellt. Der erwähnte Saal wurde im Jahre 1863 ausgegraben und gehört zu den Ruinen der sogenannten Villa ad gallinas der Livia in Prima Porta bei Rom.

Aber selbst die vollkommensten von den bisher bekannt gewordenen römischen Wandbildern reichen nicht über den inneren Kunstwerth unserer modernen Tapetenmalerei hinaus, im Landschaftlichen sind von einem tieferen Naturstudium nur schwache Anfänge zu finden und dasselbe wird an Correctheit von den figuralen Darstellungen weit überflügelt.

Einen höheren Aufschwung, als in den letzterwähnten Gemälden, hat die Landschaftsmalerei bei den

Römern kaum mehr erreicht, und es muss noch bemerkt werden, dass selbst das Vorhandene aus der Hand griechischer Künstler oder doch mehr oder weniger aus griechischen Vorbildern hervorgegangen ist.

Mit der beginnenden Zersetzung des socialen und politischen Lebens nahm auch der Niedergang der Kunst seinen Anfang, und wie der Staat, verfiel auch die letztere schliesslich dem hereinbrechenden Barbarenthume.

Billigerweise sollte neben den Griechen und Römern auch anderer Völker des Alterthums gedacht werden, vor Allem der Egypter, Juden und Inder, von welchen manches Denkmal tieferer Naturanschauung auf uns überkommen ist. Allein bei der Masse des noch zu bewältigenden Stoffes muss ich mir jedes wenn auch noch so kurze Eingehen darauf versagen, um nicht über den dürftigen Ueberbleibseln längst verschollener Zeiten das uns näher Liegende der Gegenwart schliesslich unbesprochen lassen zu müssen.

Wir überspringen jene Reihe von Jahrhunderten, in welchen die hochgehenden Wogen der zahlreichen Völkerbewegungen eine Schöpfung der classischen Zeit um die andere wegschwemmt, und nur kümmerliche Reste derselben hie und da unter den Trümmern einer zusammenbrechenden alten Cultur als Bildungssaat für künftige Geschlechter aufbewahrt blieben.

Deutscher Boden und die Zeit der Minnesänger soll es sein, wo wir unsere Betrachtungen fortsetzen.



Ganz veränderte Verhältnisse treten uns jetzt entgegen, wir stehen in der Jugendzeit des Christenthums. Es wird nothwendig sein, uns hier zunächst klar zu machen, wie sich die alle Gemüther mächtig erfassende neue Religion bei ihrem ersten Entwicklungsgange zu der vorausgegangenen Naturanschauung stellte. Gewiss ist, dass durch den neuen Glauben eine gewaltige Veränderung in die ganze Empfindungsweise des Menschen eingetreten war, das Interesse an der Natur, deren Erscheinungen mit dem alten Götterglauben so innig verwebt waren, erlosch vollständig, indem der Geist, in das Schauen des geheimnissvollen Ueberirdischen versenkt, sich ganz in sein eigenes Innerstes zurückzog. Diese Stimmung hatte ihren Grund darin, dass, um eine sichere Grundlage für den neuen Aufbau des sittlichen Menschenthums zu gewinnen, vor Allem jene Momente des christlichen Princips in den Vordergrund gestellt wurden, welche der Ablösung alles menschlichen Sinnens von den Gütern dieser Erde förderlich waren. Die irdischen Beziehungen nach ihren verschiedenen Seiten galten als etwas den Menschen von seinem wahren Heile Entfremdendes, seiner ewigen Bestimmung Widerstreitendes. — So gelangte die neue Religion oder richtiger gesagt, die Kirche allgemach zu einer unbeschränkten Herrschaft über alle Sphären des Geistes.

Der eben angedeutete Zustand beschränkte sich aber nicht etwa auf wenige Generationen, er dauerte ungeschmälert durch manche Jahrhunderte fort und begann erst dann allmählig wieder anderen Anschauungen

zu weichen, als die Macht profaner wissenschaftlicher Forschung den befangenen Geist von den Schauern des Bannes einer in Sünden versunkenen Welt befreite, und ihm so nach und nach den Leichtmuth einer freundlicheren Weltanschauung wiedergab.

In dem eben geschilderten Zustande werden wir auch die Erklärung zu suchen haben, dass in der Jugendperiode des Christenthums die Kunst überhaupt nicht gedeihen konnte und dass, als sie sich endlich wieder aufzuschwingen begann, sie noch über das Ende des Mittelalters hinaus ihre Thätigkeit fast ausschliesslich nur Darstellungen aus der heiligen Geschichte zuwendete.

Nach dem eben Gesagten wird es uns wohl auch kaum mehr befremden können, wenn in der Zeit der Minnesänger, in welcher eine ascetische Lebensauffassung schon seltener geworden und heitereren Stimmungen gewichen war, der Sinn für die Natur gleichsam erst wieder neu geboren werden musste. — So finden wir denn auch in den ersten grossen Werken deutscher Dichtkunst, in den Nibelungen fast nichts als Handlung, in Gudrun nur hie und da einen schwachen Ansatz zu Naturbildern. In dem späteren romantischen Epos werden schon häufigere Anzeichen einer erwachten Naturanschauung bemerkbar, nur ist dieselbe meist durch die phantastischen Gestalten einer abenteuerlichen Märchenwelt getrübt. Indess macht sich hie und da doch auch schon eine Naturschilderung von schlichter Ursprünglichkeit bemerkbar.

So stossen wir in Tristan und Isolde auf ein reizendes Landschaftsbild bei der Schilderung des Festes, welches der König Marke bei seiner Vermählung gibt und wo Rivalin und Blancheffur sich in Liebe begegnen.

Im Ganzen bewegen sich jedoch die vorkommenden Naturbilder innerhalb eines sehr engen Gesichtskreises, und es muss betont werden, dass von den so reichen und wechsellvollen Landschaften Italiens und des Orients, welche während der Kreuzzüge mehr als einer der deutschen Dichter des Mittelalters kennen zu lernen Gelegenheit hatte, kaum ein schwacher Anklang in den Poesien der letzteren zu finden ist.

Die letzten Minnesänger haben uns an die Schwelle einer Zeit geführt, in welcher die malende Kunst, wenn auch zunächst noch beinahe ausschliesslich der heiligen Geschichte zugewendet, doch in einem raschen Aufschwunge auf italienischem eben so, wie auf deutschem Boden sich entfaltete. Wir werden uns nun, das Gebiet der dichterischen Naturanschauung verlassend, ausschliesslich jenen Werken der bildenden Kunst zuwenden, in welchen uns das landschaftliche Moment, sei es vorläufig auch nur in der Unterordnung einer blossen, der historischen Darstellung als Folie dienenden Beigabe, entgegentritt.

Wenn wir die bedeutenderen Schöpfungen aus der ersten Zeit der wiedererstandenen Malerei grösseren Stiles betrachten — ich habe hier besonders die Fresken des 14. Jahrhunderts im Auge — so wird uns vor Allem der grosse Abstand auffallen müssen, welcher in

der Auffassung und Ausführung des figuralen und des landschaftlichen Elementes herrscht. Während die menschlichen Gestalten oft genug schon in einer Lebenswahrheit und Schönheit hingestellt sind, welche nichts zu wünschen übrig lässt, zeigt der landschaftliche Hintergrund kaum erst schwache Spuren eines tieferen Eingehens in gegebene Naturformen. Der Vorstellungskreis ist nach dieser Richtung hin noch ein sehr enggezogener, und man sieht deutlich, dass der Künstler nur erst über einen sehr geringen Vorrath landschaftlicher Motive disponirte. Es seien hier als Beispiel nur die Fresken Giotto's in der Kapelle der heil. Maria dell' Arena zu Padua angeführt, wo in mehreren Bildern Momente aus dem Leben des heiligen Joachim dargestellt sind. Hier bilden überall schroffe, nach einer und derselben Schablone geformte Felsmassen den Hintergrund, die mit einzeln stehenden eben so schablonenhaft gestalteten Bäumen besteckt sind. Den Forderungen der landschaftlichen Perspective ist nur schwach Rechnung getragen.

Von einer möglichen Berücksichtigung der Forderung, dass der landschaftliche Hintergrund in seinem geographischen Charakter mit der Situation der Handlung wenigstens einigermassen correspondiren solle, konnte in den Werken jener Zeit selbstverständlich noch keine Rede sein; — die gleiche Nichtbeachtung dauert aber in mehr oder minder greller Weise selbst bis gegen das 17. Jahrhundert fort, ja sie findet sich sogar noch in einer Zeit, wo der malenden Kunst schon

reichliche Gelegenheit geboten war, neben der Vertiefung in kirchen- und profangeschichtliche Stoffe auch dem Naturleben in seinen endlos mannigfachen Gestaltungen nachzugehen.

Eine Wanderung durch die Säle des Belvederes, das einen Schatz älterer Gemälde aus dem 15. und 16. Jahrhundert enthält, wird die Richtigkeit des Gesagten zur Genüge erweisen. Es ist eine mitunter rührende Naivität, welche uns aus der landschaftlichen Composition mancher Bilder der angedeuteten Periode anmuthet. So erinnere ich mich immer mit Vergnügen eines kleinen Gemäldes aus der Schule des Lukas Cranach, das brennende Sodoma darstellend, wo Lot mit seinen Töchtern in einer Höhle ausruht, welche von Tannen umstellt ist, wie sie nicht schöner in unseren Forsten zu finden sind. Und noch grösseres Ergötzen hat mir in der Albertina eine leicht mit Farben übermalte Federzeichnung Dürer's bereitet, in welcher die Madonna, das Erdbeeren pflückende Christuskind und ein lehrreiches Bilderbuch auf dem Schoosse, von einem ganzen Mikrokosmos umgeben ist. Eule, Fuchs, Hund und Schwan, Meerspinne, Hirschkäfer, Libelle, Schnecke, Specht und Papagei finden sich da dicht um die heilige Mutter, in traulichster Nachbarschaft versammelt, während dahinter Heerden und Hirten, ein Engel in Wolken, landende Schiffe und heransprengende Reiter eine mit Städten, Burgen und Häusern reich geschmückte, im Hintergrunde durch mächtige Berge abgeschlossene Landschaft beleben.

Das Streben, die Landschaft mit möglichst vielerlei Objecten auszustatten und sie durch hohe Fels- und Bergmassen abzugrenzen, unbekümmert, ob die ganze bunte Composition auch nur annähernd zu der Handlung im Vordergrunde passe, griff eine Zeitlang sogar in dem Masse mehr um sich, als ein fleissigeres Studium der Natur dem Künstler immer zahlreichere Motive zur Verwerthung in seinen kirchlich- oder profanhistorischen Darstellungen an die Hand gab.

Dass es übrigens auch schon in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts nicht an Malern fehlte, die, wenn auch die Landschaft in der eben angedeuteten Ueberladung componirend, doch daneben zugleich bedacht waren, sorgfältige Detailstudien für diesen Zweck in der Natur vorzunehmen, beweist das berühmte grosse Werk der Brüder Hubert und Jan van Eyck, welches dieselben für die Begräbnisskapelle der Familie Vyts in der Kathedrale St. Bavonis zu Gent in dem dritten Decennium des genannten Jahrhunderts ausgeführt haben. Es ist ein aus einem grossen Mittelblatt und vier Flügeln zusammengesetztes Altarbild, die Anbetung des heiligen Lammes darstellend.

Ich muss es unterlassen, Ihnen hochgeehrte Anwesende, eine Beschreibung des sehr complicirten Inhalts des ganzen Gemäldes zu entwerfen und will nur erwähnen, dass in dem landschaftlichen Theile, wo Felspartien, Palmen, Cypressen, Orangenbäume, bewaldete Hügel, vielthürmige Städte, endlich ein See und im fernsten Hintergrunde Bergzüge malerisch gruppirt sind,

unverkennbare Naturstudien, welche insbesondere Jan van Eyck auf einer Reise nach Portugal, als Begleiter einer Gesandtschaft, zu machen Gelegenheit hatte, in glücklicher Weise sich verwerthet finden. — Das eben beschriebene Werk der beiden Niederländer wurde von mir insbesondere auch deshalb angeführt, weil es zugleich eine der ersten, wenn nicht überhaupt die erste grössere Kunstschöpfung ist, welche in Oelfarben ausgeführt wurde. Wenigstens werden die Brüder Van Eyck als diejenigen genannt, welche zuerst Oelfarben bei Bildern in Anwendung brachten.

Der künstlerische Ruf der beiden Meister führte ihnen auch bald Schüler aus Italien zu, welche alsbald nicht nur die neue Malweise, sondern insbesondere auch den Geschmack für eine sorgfältigere Auffassung und eingehendere Beachtung des landschaftlichen Elementes in ihr kunstliebendes Vaterland verpflanzten.

In den Gemälden Rafael Santi's, Ghirlandajo's, Georgione's, Titian's, Sodoma's, del Sarto's, Corregio's und vieler anderer ihrer Zeitgenossen ist die Landschaft, obgleich überall nur noch Hintergrund figuraler Darstellungen, doch schon mit Liebe und unter Verwerthung gewissenhafter Naturstudien behandelt, mochte auch bei der Zusammenstellung der Details noch manche mehr oder minder arge Naturwidrigkeit mit unterlaufen. Dass es zu der hier in Rede stehenden Zeit weder im Sinne der Künstler, noch in jenem des Publicums lag, von landschaftlichen Scenerien irgend welche Naturwahrheit zu beanspruchen, dafür gestatten

Sie mir als Beispiel eines der ältesten, mit Holzschnitten illustrierten Werke anzuführen; es ist die sogenannte Schedel'sche oder Nürnberger Chronik, welche im Jahre 1493 zum ersten Mal aufgelegt wurde. In derselben sind nebst Abbildungen einer grossen Zahl biblischer, heidnischer und historischer Persönlichkeiten, ferner diverser Missgeburten und allerlei merkwürdiger Begebenheiten, auch sehr viele landschaftliche Ansichten enthalten. Um nur von den letzteren zu sprechen, so ist da regelmässig ein und derselbe Holzschnitt mehrfach in dem Buche abgedruckt, aber jedesmal unter einem anderen Namen. So wird eine Gruppe von Gebäuden mit einer wohl bekreuzten Kirche zuerst Amazonia, dann Athen, Pavia, Alexandria, Damiata und schliesslich gar Oesterreich und Preussen bezeichnet; eine andere, auf felsigen Höhen ansteigende Stadt wird zuerst als Damascus und Neapolis aufgeführt, weiter heisst sie Verona, Mantua und Ferrara, endlich muss sie auch noch Kärnten, Hessen und Macedonien repräsentiren. Dass auch hier starrende Berge als Hintergrund bei den verschiedenen Ansichten nicht fehlen durften, zeigt die ganz gut kenntliche Ansicht der Stadt Wien, jenseits des Donaucanals aufgenommen, wo knapp hinter den Ringmauern sich Berge und ausserdem ein wunderlich zerklüfteter überhängender Fels erheben. Eben so tauchen in der panoramatischen Ansicht von Venedig nahe hinter der Stadt mehrere steile Berginseln aus dem Meere auf.



Wie wenig genau man es zu Dürer's Zeit noch mit der Naturähnlichkeit landschaftlicher Darstellungen nahm, beweist ein höchst werthvolles Ueberbleibsel altdeutscher Miniaturmalerei aus den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts, welches sich derzeit im Besitze des Stiftes St. Florian befindet. Es ist der Triumphzug des Kaisers Maximilian, auf etwa fünfzig grossen Pergamenttafeln von Hans Burgmair entworfen und ausgeführt. Da ist in mehreren Kriegsgemälden, welche Belagerungen und Eroberungen in den Niederlanden darstellen, regelmässig die Landschaft im Hintergrund mit stattlichen Bergen begrenzt. Aehnlichem begegnen wir auch in dem bekannten Teurdank vom Jahre 1517.

Indess hat es in jener Zeit doch auch nicht ganz an Darstellungen gefehlt, in welchen eine treue Nachbildung der landschaftlichen Verhältnisse angestrebt wurde. In dieser Beziehung verdient besonders die aus dem Jahre 1558 datirende Abbildung der Stadt Wien von Lautensack genannt zu werden.

Doch kehren wir zu den grösseren Werken der Malerei zurück und wenden unsere Betrachtung gleich dem 17. Jahrhundert zu, in welchem zum ersten Mal eine selbstständige Erfassung und Darstellung der Landschaft zum Durchbruch kam. — Die kunstliebende Welt war mit den zahllosen Schöpfungen der Historienmalerei des Cinquecento allgemach übersättigt worden, das Bedürfniss nach Bildern aus der heiligen Geschichte hatte sich vermindert, dagegen der Blick für die Man-

nigfaltigkeit und Schönheit der Landschaft erschlossen, die Empfänglichkeit des Gemüthes für dieselbe gesteigert. Dazu kommt noch, dass die Vervollkommnung der technischen Ausführungsmittel dem Künstler eine treue Nachahmung der Natur auch in ihren zarteren Stimmungen mehr und mehr ermöglichte.

Ein Franzose war's, des Namens *Nicolas Poussin*, von welchem das Landschaftsbild als solches zuerst zu Ehren gebracht wurde. Im Jahre 1594 zu Andelis in der Normandie geboren, in seiner Jugend mit allen Bitternissen eines dürftigen Lebens kämpfend, kam er nach Rom, wo er sich alsbald mit dem vollen Feuereifer eines kunstbegeisterten Genies dem Studium der Antike zuwendete. Dadurch erhielten seine historischen Bilder eine Richtung, welche von derjenigen seiner Zeitgenossen mehr oder weniger scharf abstach. In dem Bestreben, ein Medium zu finden, welches seinen, in ihrer sculpturalen Form gleichsam versteinerten Gestalten ein erhöhtes Leben einhauchen, die ihn bei ihrem Schaffen leitenden Gedanken zum allgemein verständlichen Ausdruck bringen sollte, gelangte er allgemach dahin, dem landschaftlichen Elemente einen immer weiteren Spielraum einzuräumen. Zuerst gleichsam nur ein Supplement der figuralen Bilder, wird die Landschaft nach und nach zur Hauptsache, während das Figurale zur Staffage herabsinkt, immer jedoch mit der Aufgabe, der ersteren gleichsam das Siegel einer bestimmten Stimmung aufzudrücken.

Gewöhnlich sind es biblische oder mythologische Scenen, welche zur Belebung der Landschaft verwendet werden; als architektonischer Schmuck kommen allerlei antike Gebäude oder classische Trümmer hinzu. Auf allen Gebilden Poussin's lagert eine eigenthümliche strenge Ruhe und Würde, und dieser Charakter ist so consequent festgehalten, dass man den genannten Künstler mit vollem Recht als den Schöpfer und massgebendsten Repräsentanten der sogenannten heroischen Landschaft bezeichnen kann.

Erlauben Sie mir nun, Ihnen als Gegenbild einen Italiener vorzuführen, welcher gleichfalls als erster Vertreter einer besonderen Landschaftsgattung betrachtet werden darf. Ich meine Salvator Rosa. Im Jahre 1615 zu Renella bei Neapel geboren, von seinem Vater für den geistlichen Stand bestimmt, für welchen er sich aber zu wenig tauglich erwies, wurde er zuerst Dichter und Musiker und bald darauf Maler. Wenig über 18 Jahre alt, durchwanderte er Apulien, Calabrien und die Basilicata, gerieth bei dieser Gelegenheit unter eine Räuberbande, bei welcher er eine Zeitlang zu verbleiben genöthigt wurde. Endlich heimgekehrt fand er seine Familie in grösster Noth; um sie erhalten zu können, griff er in seine abenteuerreichen Erinnerungen, malte fleissig Bilder und bot sie auf offener Strasse zum Kaufe aus. Nach lange unstät geführtem Leben, liess er sich schliesslich in Rom nieder, wo er als hochgeachteter Künstler starb. — Salvator Rosa war Historienmaler und Landschaftler zugleich. Seine hervorragend-

sten Leistungen gehören dem letzteren Genre an, obgleich er auch im Figuralischen eine Kraft und Schärfe des Ausdruckes und überhaupt eine Originalität entwickelt, die ihres Gleichen sucht. Uns interessiren jedoch zunächst seine landschaftlichen Darstellungen. In diesen prägt sich eine eigenthümlich düstere, melancholische Stimmung aus, ja mitunter tritt uns eine Hinneigung zum Wilden, Phantastischen entgegen. Stets sind es Compositionen gut studirter Naturmotive; aber diese Compositionen sind ein, wie durch Inspiration geschaffenes Ganzes vollendet, und trotz mancher schulwidriger Flüchtigkeiten in ihrem Totaleffecte stets von fesselnder Wirkung. Aehnlich wie bei Poussin ist auch hier zur Erhöhung der landschaftlichen Stimmung noch eine entsprechende Staffage von gleich phantastischer oder düsterer Art, wie etwa ein gefesselter einsamer Krieger, ein räuberischer Anfall u. dgl. angebracht, und es ist nicht zu läugnen, dass diese figuralen Zuthaten den düsteren Charakter der Landschaft in prägnanter Weise vollenden.

Salvator Rosa hat unter seinen Landsleuten wohl manche Nachahmer gefunden, aber keiner hat das Vorbild an packender Originalität erreicht.

Um noch einmal auf Poussin zurückzukommen, so will ich bemerken, dass der Impuls, den derselbe der selbstständigen Landschaftsmalerei gegeben hatte, bleibend und mächtig nachwirkte. Zunächst war es dessen Schwager, Gaspard Dughet, unter dem adoptirten Namen Gaspard Poussin bekannt, welcher Land-

schaften im Style des ersteren, aber nicht selten sogar noch mit wirksamerer Stimmung malte; dann der Lothringer Claude Gelée, nach seinem Vaterlande Claude Lorrain genannt, der das Landschaftsbild in noch viel höherem Grade von der Staffage und dem architektonischen Beiwerk emancipirte, als dies bei Poussin der Fall war. In der Feststellung der landschaftlichen Stimmung, in der Harmonie der Composition, in der Abtönung der Farben vom Mittelgrunde bis in die weitesten Fernen, in der Naturwahrheit der Luftperspective hat Claude Lorrain nicht nur für seine Zeit Ausserordentliches geleistet, sondern auch mehr als ein Werk hinterlassen, welches selbst noch Künstlern kommender Zeiten in mancher Beziehung ein nachahmungswürdiges Muster abgeben wird.

Aber nicht französischen und italienischen Malern allein gebührt das Verdienst, die selbstständige Landschaft zu Ehren gebracht zu haben, fast gleichzeitig kam auch in den Niederlanden und in Deutschland die neue Geschmacksrichtung zum Durchbruch.

In Holland war es Jan Wynants, welcher im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts zuerst die Landschaft zu einer freien Kunstform auszubilden bestrebt war. Entschiedener noch geschah dies durch dessen Schüler Adrian van de Velde, durch Everdingen und endlich in glanzvoller Weise durch Ruysdael. Der letztere, anfänglich Medicin studirend, kehrte sich, angeregt durch Hobbema und Berghem, schliesslich der Kunst zu, in welcher er bald einen hervorragenden Platz ein-

nahm. Ruysdael ward einer der sinnigsten Nachbildner der norddeutschen Landschaft. Ganz einfachen Scenerien wusste er durch wundersame Naturwahrheit, durch Tiefe und Harmonie der Färbung und vor Allem durch äusserst geniale Handhabung der Wolken-, Licht- und Schatteneffecte einen wundersamen, geradezu geheimnissvollen Reiz zu verleihen.

Und nun lassen Sie mich auch eines deutschen Landschafters jener Periode gedenken, der schon seines traurigen Schicksales wegen unsere Theilnahme verdient und zugleich ein Beispiel ist, wie wenig noch eine tiefere Naturwahrheit anstrebende Darstellungsweise in jener Zeit verstanden und gewürdigt wurde. Es ist Elzheimer, der Sohn eines Schneiders zu Frankfurt, welcher in Rom seine künstlerische Ausbildung, den Markt für seine Arbeiten und schliesslich auch sein tragisches Ende fand. Elzheimer war der Urtypus eines echten Deutschen; erfasst von den höchststrebenden Idealen, in der Ausführung gewissenhaft bis zum Excess, glaubte er der unter seinen Fachgenossen allgemach immer mehr einreissenden Richtung nach flüchtiger, auf starke Effecte berechneter Malweise entgegenwirken zu können. Was er zu Ende führte, war auch in der That in gewissem Sinne vollendet. In seinen Landschaften, die er entweder mit mythologischen oder biblischen Scenen staffirte, war Alles mit unsäglicher Genauigkeit ausgeführt. Trotzdem war er nicht etwa ein knechtischer Nachbildner der Natur, er wusste seinen Combinationen sorgfältigst studierter Landschaftsmotive stets

einen edlen Charakter, ja nicht selten einen Anhauch des Klassischen zu geben. Bei seiner scrupulösen Manier vermochte jedoch Elzheimer nur verhältnissmässig Weniges fertig zu bringen. Während seine Kunstgenossen, Dank ihrer laxen Technik und frivolen Schnellmalerei goldene Ernten hielten, verfiel unser Landsmann, nachdem sein kunstsinniger Kunde, Graf van Goudt, gestorben war, bald mit seiner zahlreichen Familie in das tiefste Elend, und endete schliesslich im Schuldthurm.

Noch mancher verdienstvolle Landschaftler strengeren Styles aus dem 17. Jahrhundert wäre zu nennen, doch muss ich der Pflicht jedes Vortragenden gedenken, die Geduld seiner Zuhörerschaft nicht über ein billiges Mass hinaus in Anspruch zu nehmen.

Sie erlauben mir nun, hochgeehrte Anwesende, eine Periode ganz flüchtig zu durchheilen, welche mit dem Namen Rococo- und Zopfzeit culturhistorisch gekennzeichnet ist, eine Periode, welche unter Ludwig dem Vierzehnten mit der Favoritenwirthschaft inaugurirt wurde, und mit der Einführung der Guillotine zu Ende lief.

Wenige Decennien nach der Zeit, in welcher Poussin und Claude Lorrain, von dem magischen Zauber der italischen Natur umweht, ihre heroischen Landschaften geschaffen hatten, erstand in dem französischen Holländer Adrian van der Werff ein Künstler, welcher es ganz vorzüglich verstand, unter Anwendung antikisirender Manier und unter Benützung der Malweise Poussins in der Landschaft einen Apparat von

lüsternen, allegorisch mythologischen und arkadischen Scenen zur Wirkung zu bringen, welche bei der frivolen Gesamtstimmung der vornehmen und reichen Welt jener Zeit einen derartigen Beifallssturm hervorriefen, dass die Maler Frankreichs nichts Eiligeres zu thun hatten, als van der Werff so gut es ging, nachzuahmen, und wo möglich nooh zu überbieten.

Zu den eminentesten Künstlern dieses Genres zählen vor Allen die Brüder Vanloo und Watteau; der letztere unterschied sich von den erstgenannten hauptsächlich nur dadurch, dass, während jene in ihren arkadischen Bildern nur allegorisch andeuteten, was das Leben der höheren Stände charakterisirte, Watteau die Gestalten der feineren Gesellschaft selbst vorführte. Der Umstand, dass die lebendige Staffage in dieser Art Bilder die Hauptsache war, für welche die Landschaft nur als Folie zu dienen hatte, schränkte selbstverständlich den Kreis verwendbarer Motive auf ein verhältnissmässig enges Gebiet ein. Indess muss anerkannt werden, dass trotz der angedeuteten Beschränktheit das Gebotene nichts desto weniger ein tiefes und feines Verständniss der Natur, wie nicht minder eine hohe Virtuosität in der Behandlung erkennen lassen.

Dass das Genre der eben genannten Künstler den damaligen Geschmack des Publicums vollkommen beherrscht, ist ein sicheres Kriterium dafür, dass die Empfindung und das Gefühl für das Grosse und Mannigfaltige in der Natur in der allgemeinen Verweichlichung der Geister völlig untergegangen war.



Wenden wir uns von Frankreich nach Deutschland, so begegnet uns hier ein geradezu demüthigendes Bild. Die Kunst der höheren Malerei schien sich nahezu ausgelebt zu haben; jene Stände, welche als die Träger der feineren Cultur und Gesittung galten, waren mit ihrem ganzen Denken und Handeln der Führung Frankreichs anheimgefallen. Baustil, Sculptur, Malerei, Literatur, Theater und Moden, welche an der Seine herrschten, galten eben so gut in ganz Deutschland und nicht nur in Deutschland, sondern mehr oder weniger im ganzen civilisirten Europa. Was speciell das Gebiet unserer Betrachtung, die Landschaftsanschauung und ihren sinnlichen Ausdruck, die Landschaftsnachbildungen betrifft, so war der Geschmack auf den ästhetischen Nullpunkt herabgesunken. In den Gärten begann die Scheere an Hecken und Bäumen ihr Unwerk zu üben, die reichen malerischen Auszweigungen des Astwerks in lebendige Zäune und Mauern umzuwandeln; nur das möglichst Ebene, Geradlinige ward für schön, alles Unebene, Felsige für unschön erklärt. Schlösser auf hohen, weitausschauenden Punkten, oder in stiller Waldeinsamkeit gelegen, wurden als zu „wenig pläsirlich“ verlassen, und die neu erstehenden Herrensitze in möglichst offene, flache Gegenden verlegt. Berglandschaften, wie der Schwarzwald, Harz, Thüringerwald, Böhmerwald, galten schon als „gar betrübte“, dagegen die flachen Umgebungen von München, Augsburg, Leipzig, Berlin, Potsdam als gar feine und lustige Gegenden.

Im 15. und 16. Jahrhundert war es von kaum einem Maler unterlassen worden, seinen historischen Bildern, mochte die Darstellung sich auf biblischem oder mythologischem Boden, auf jenem der Kirchen- oder Profangeschichte bewegen, stets einen mit schroffen Felsen oder alpenhaften Bergen ausgestatteten Mittel- und Hintergrund zu geben. Der herrschende Geschmack des 17. Jahrhunderts dagegen schloss schon die rauhe Berglandschaft mehr oder weniger aus, und neigte sich mit Vorliebe den sanfteren, wenn auch von malerischen Felspartien unterbrochenen Gestalten des Mittel- und Vorgebirges mit reicher kräftiger Vegetation zu, wie sie der Subapennin, und die deutschen Berglandschaften bieten; in der Zopfzeit galten Bilder, wo hinter tief-schattigen, von arkadischen Scenen belebten Vordergründen sich sonnige Ebenen in weite Fernen hinziehen, oder idyllische Parkscenen mit beschnittenen Baumalleen, künstlichen Felsgrotten und Tempelruinen à la Watteau als Ideale des Landschaftlichen. Vor Scenerien, wie sie die Alpen bieten, hatte man gerade so, wie zur Cäsarenzeit ein unüberwindbares Grauen. Wurde doch der Engländer Pokocke, welcher um das Jahr 1740 nach Chamouny gekommen war, um dort Excursionen in die umliegenden Gebirge zu unternehmen, für eine Art Narren angesehen, der diese Wildniss doch zu keinem anderen Zwecke aufgesucht haben könne, als um der Jagdlust nach Wölfen und Bären zu fröhnen.

Aber gerade in jener Zeit, wo der Genius der Kunst aus seinen alten Wohnstätten für immer entflohen zu sein schien, ersteht unter dem Wetterleuchten der Revolution und den Erschütterungen des nachfolgenden Krieges ein neuer, thatkräftiger Geist, der in die Strebungen der Wissenschaft und Kunst neue und vermehrte Impulse bringt, und die menschliche Gesellschaft von dem Banne eines Alles demoralisirenden Passivismus befreit.

Es wird unserer Nation bleibend zum Ruhme gereichen, dass es Deutsche waren, welche zuerst den Ausweg aus dem Labyrinth des Zopfstils suchten und fanden. Ich will von den Landschaftern aus der Uebergangsperiode von der Zopf- zur modernen Zeit nur einen anführen, und zwar einen, welcher unserem Alpenlande angehört. Es ist der Bauerssohn Josef Anton Koch aus Elbingalp in Tirol, welcher in Rom an der Seite Karsten's sich zum Künstler ausbildete. Zuerst im Figuralen ohne besonderes Glück arbeitend, wendete er sich schliesslich der historischen Landschaft zu, in welcher er bald eine hohe Stufe der Meisterschaft erklomm. Seine Darstellungen tragen im Ganzen den Charakter Poussin'scher Stilweise an sich, und es ist gewiss kennzeichnend für den Geschmack jener Zeit, dass Koch, der Sohn des Hochgebirges, sich von den grossartigen Scenerien seines Vaterlandes nicht genügend angezogen fühlte, um sie in den Kreis seiner landschaftlichen Schöpfungen einzubeziehen. Er vermochte oder wagte es nicht, den enggezogenen Bannkreis der

historischen oder heroischen Landschaft zu überschreiten, blieb den Traditionen des 17. und 18. Jahrhunderts treu, und hielt an der als classisch anerkannten Scenerie des italischen Bodens fest.

Doch derselbe gesteigerte Pulsschlag, welcher in alle socialen und politischen Erscheinungen ein erhöhtes Leben brachte, drängte auch den ästhetischen Sinn nach Erweiterung seiner Gesichtskreise. — Die Geheimnisse des Naturlebens, früher ausschliesslich nur von dem Manne der Wissenschaft verfolgt, werden allmählig auch von dem Laien erfasst, er sucht in der ihm noch unklar vorschwebenden Räthselschrift der Erscheinungen ein Zeichen um das andere zu entziffern, er ahnt, dass Alles, was er von physischen Gesetzen aus Büchern gelernt, in der Natur auch seinen lebendigen Ausdruck finden müsse, er erkennt die Landschaft nicht mehr als den bloss decorativen Hintergrund menschlicher Actionen, sondern als ein selbstberechtigtes für sich bestehendes Ganzes, welches seine eigene Geschichte, seine eigenen Lebensphasen, seine eigenen Stimmungen hat, die zu belauschen, zu erkennen und allgemein verständlich darzulegen eine nicht minder lohnende und dankbare Aufgabe ist, als die Wahrnehmung, Ergründung und Darstellung der Erlebnisse, Grossthaten und Thorheiten seines eigenen Geschlechtes, oder der Gestalten einer in der Skepsis der Gegenwart untergehenden Glaubenswelt.

Von der eben angedeuteten Strömung erfasst, begannen die Landschaftler unseres Jahrhunderts sich von

der historischen allmählig mehr und mehr der realistischen Richtung zuzuwenden. Der Uebergang vollzog sich im Verlaufe weniger Decennien.

Zuerst ward dem historischen Elemente in der Staffage wohl noch Rechnung getragen, dagegen das Landschaftliche nicht mehr in seine bisherige enge stoffliche Begrenzung eingeschränkt, sondern viel ausgedehnteren Gebieten entlehnt. Rottmann, Pröller, Johann Wilhelm Schirmer, unser Albert Zimmermann lieferten in glänzender Weise den Beweis, dass die historische Landschaft nicht unverrückbar an die getragene, schwere und in gewissem Sinne beschränkte Vortragsweise der Poussin's und Claude Lorrain's gebunden sei. Sie entlehnten ihre Requisiten eben so gut dem heiteren, warmen Süden, wie dem ernstesten, kalten Norden, und verstanden es, mit dem vollen Reichthum einer lebendigen Phantasie, mit der unbeschränkten Freiheit des genialen Künstlers, aber auch mit vollendetster Technik das gründlich studierte Landschaftsmaterial zu den reizvollsten Gestaltungen zu verbinden.

Der Weg zum Uebergange von der historischen zur realistischen Landschaft war angebahnt. Neben der Erkenntniss, dass die Freiheit des Künstlers sehr gut neben dem Festhalten des natürlich Gegebenen bestehen könne, brach sich auch allgemach mehr und mehr die Ueberzeugung Bahn, dass einmal in den Bodenformen sich Bildungsgesetze der Natur aussprechen, welche auch der componirende Künstler nicht ausser Acht lassen darf; ferner, dass durch die Art des Bodens und

seine Erhebung, wie nicht minder durch die klimatischen Verhältnisse ein bestimmter Vegetationstypus nothwendig bedingt sei, und dass das künstlerische Idealisiren absolut Unwahres schafft, wenn es den natürlichen, inneren Zusammenhang der landschaftlichen Erscheinungen ignorirt.

Aber nicht die eigene Erkenntniss und Wahl der Künstler allein waren es, welche sie auf die realistische und naturalistische Richtung in der Landschaftsdarstellung hinführte, das ganze kunstliebende Publicum wendete sich mit seinen Wünschen und Ansprüchen derselben Richtung zu. Der erwachte Reise- und Wandertrieb erweiterte das Sehfeld des landschaftlichen Auges ins Weite und Hohe, der Vorstellungskreis wurde nicht nur durch eigene Anschauung, sondern noch mehr durch die stetig wachsende Zahl illustrirter Reisebeschreibungen aus Nah und Fern immer mehr bereichert, und so musste es denn allmählig dahin kommen, dass das Bedürfniss nach reinen, naturwahren Landschaftsgemälden ein immer allgemeineres wurde.

Während bis zu Poussin's Zeit dem Landschaftsbilde noch gar keine selbstständige Berechtigung zuerkannt war; dasselbe dann fast zwei Jahrhunderte lang seine Selbstständigkeit nur unter der Visa mythischer oder arkadischer, kirchen- oder profanhistorischer, genremässiger oder Thier-Staffage behaupten konnte, bildet jetzt die, von derartigen Zuthaten emancipirte Landschaft, wenn wir von den Porträts absehen, wohl nahe die Hälfte aller in der Gegenwart erstehenden

Gemälde. Dabei hat die Landschaftsmalerei einen geradezu kosmopolitischen Charakter angenommen. Die vom glühenden Samum durchfegte Sahara, die todesstarrten Eis- und Firnmeere der Alpen, die lebenstrotzende Vegetation der tropischen Urwälder, die öden Küsten der Polarländer, die wogende und spiegelnde See, der brennende Vulkan, der stäubende Wasserfall, sie alle hat die Kunst mit gleicher Liebe in das Bereich ihrer Darstellung gezogen, und dem Interesse des Publicums nahegerückt.

So dankt die jetzt lebende Generation nicht allein den Forschungen der geographischen Wissenschaft, sondern auch der die Natur treu nachbildenden Kunst, wie sie in unseren Tagen durch eine grosse Zahl allgemein bekannter und gefeierter Namen lebender oder jüngstverstorbenen Künstler auf allen Ausstellungen vertreten wird, einen stetig wachsenden Schatz von Material zur Entwicklung einer allseitig ausgebildeten Naturanschauung, einer Naturanschauung, wie sie kein früheres Zeitalter aufzuweisen hatte.

Nachdem wir diese historische Rückschau über die Entwicklung der Landschaftsdarstellung nach der uns hauptsächlich interessirenden Seite, nämlich nach jener des mehr oder weniger bestimmt hervortretenden Naturverständnisses gehalten haben, mögen wir uns wohl auch die Frage vorlegen, ob die Kunst der Landschaftsdarstellung in ihrem gegenwärtigen Zustande schon auf der Höhe ihrer Aufgabe — wenig-

stens vom Standpunkte des Naturforschers aus — angelangt sei oder nicht.

Diese Frage wird kaum ein ehrlicher Fachgenosse im ausnahmslos bejahenden Sinne beantworten mögen. Insbesondere wird diese Frage nichts weniger als bejahend beantwortet werden können in Bezug auf all' die ganze grosse Summe von für den Bücher- und Kunstmarkt berechneten Landschaftsdarstellungen, welche die Veranschaulichung von Naturscenerien in Bilderalbums, in populär- oder streng-naturwissenschaftlichen, in geographischen und in Reisewerken zum Zwecke haben, also auf die Belehrung des grossen Publicums einen viel allgemeineren, einen ungleich weiter und tiefer greifenden Einfluss üben, als die Kunstgemälde in den Galerien und im Besitze von Privaten.

In den oben erwähnten Landschaftsdarstellungen herrscht in Bezug auf Naturauffassung und Naturwahrheit leider noch eine Ungebundenheit, die mitunter an völlige Nichtbeachtung alles thatsächlich Gegebenen grenzt, und die eben nur bestehen kann bei der harmlosen Gläubigkeit des grossen Publicums, welchem im Durchschnitt der Massstab einer durch genügende naturwissenschaftliche Bildung geschärften Kritik derzeit noch mangelt.

Wie es keine Wissenschaft gibt, welche bereits an dem letzten erreichbaren Ziele angelangt ist, so gilt dies wohl auch von allen Gebieten der Kunst und von der Landschaftsdarstellung insbesondere. Schon der Umstand, dass der Complex von Naturbeziehungen, von



Kräften, Thätigkeiten und Wirkungen, welcher in der Totalität der landschaftlichen Erscheinung mehr oder minder klar zum Ausdruck gebracht ist, selbst in unseren Tagen erst von der Minderzahl der Künstler mit ausreichendem Verständniss ins Auge gefasst wird, mag als ein Beweis gelten, dass dem Künstler der Zukunft noch ein weites Gebiet des Studiums offen steht. Ein solches Studium mit Erfolg durchzuführen wird er aber erst dann befähigt sein, wenn er mit dem ganzen Apparat der gestaltenden und umstaltenden Naturkräfte vertraut geworden ist, mit anderen Worten, wenn er sich naturwissenschaftlich vorgebildet hat.

Diese naturwissenschaftliche Vorbildung ist dem Landschaftler, der in jeder Beziehung Vollendetes zu schaffen anstrebt, nicht minder erforderlich, wie dem Historienmaler das Studium des menschlichen Körperbaues, der seelischen Affecte und ihres äusseren Ausdruckes, der Culturzustände von Zeit und Ort der darzustellenden Handlung und endlich aller Umstände der letzteren selbst.

Gleich wie ein in der Geschichte wohl belesener Historienmaler über einen ungleich grösseren Reichthum darstellbaren Stoffes zu verfügen vermag, als jener seiner Kunstgenossen, der nur auf „gut Glück“ hineingreift in den endlosen Strom der menschlichen Begebenheiten, um schliesslich vielleicht doch wieder nur eine leere Hand herauszuziehen, eben so wird der naturwissenschaftlich vorgebildete Landschaftsdarsteller in den mannigfachen Naturgestaltungen ungleich mehr

Anregungen zu künstlerischem Schaffen finden, wie jener, der sich ausschliesslich auf seinen eigenen ästhetischen Sinn oder auf die nicht immer unfehlbaren Satzungen einer bestimmten Schule verlässt.

Es gibt nichts in der Landschaft, was nicht unter dem Einflusse bestimmter Naturbedingungen und Gesetze eben so bestimmte Formen seiner Erscheinung annehmen würde. Selbst das Vergänglichste aller Gebilde, die Wolke in dem ewig wogenden Luftmeere, ist trotz der scheinbaren Unbegrenztheit ihrer Gestaltungen nie ein rein Zufälliges, sondern stets von der Zusammenwirkung der Temperatur, des Feuchtigkeitsgehaltes und der Strömungen der Atmosphärschichten, von dem Stande der Sonne, von den Formen, der Bodenbeschaffenheit und der Vegetationsdecke des Terrains abhängig. — Welche Fülle in der Landschaft verwerthbarer Luftwirkungen gewinnt der Künstler, der mit kundigem Blicke das Werden, Gestalten und Vergehen dieser luftigen Massen verfolgt!

Ich sehe ab von einem zweiten, gleich ruhelosen Elemente, dem Wasser, welches, wo und wie immer es auftreten mag, dem Landschaftler stets ein erwünschtes Motiv abgibt; ich sehe auch ab von all' dem Reichthum an zaubervollen Bildern, welche das Pflanzenleben in seinen verschiedenartigen, durch Bodenbeschaffenheit, Klima und Höhenlage des Standortes bedingten Erscheinungen dem künstlerischen Schaffen darbietet; ich will nur ganz kurz auf jene festen Gestaltungen der Erdoberfläche hinweisen, die uns in Ebene, Thal und Berg

begegnen, jene Gestaltungen, welche die eigentlichen Träger der Landschaft sind und auch im Bilde häufig genug das dominirende Element abgeben.

Wenn irgendwo, so ist es in den Formen und in der Beschaffenheit des Terrains, wo uns trotz der fast unbegrenzten Mannigfaltigkeit und scheinbaren Regellosigkeit überall Erscheinungen begegnen, welche sich mehr oder weniger sicher als das Ergebniss ganz bestimmter Ursachen und Thätigkeiten erkennen lassen. Mit Recht darf man es aussprechen, dass der Boden, welcher uns umgibt, in seinem Antlitz seine Geschichte verzeichnet enthält. Allerdings sind es Hieroglyphen, in welchen dieselbe geschrieben ist, aber sie können entziffert werden von Jedem, der sich Mühe gibt, sie zu studieren.

Es wird sich mir bei einer späteren Fortführung des heute eingeleiteten Themas, bei welcher eine naturwissenschaftliche Charakteristik der hervorragendsten Landschaftstypen versucht und durch entsprechende Vorlagen illustriert werden soll, Gelegenheit bieten, zu zeigen, wie sich wohl aus manchen Formen der Oberfläche, ferner aus der Schichtung, Zerklüftung und anderen Erscheinungen der inneren Structur die Art der Entstehungsweise vieler Bodenmassen ohne Schwierigkeit entnehmen lässt, wie dagegen die durch äussere Einflüsse hervorgerufenen Umstaltungen sich viel leichter einer richtigen Erfassung und Deutung entziehen.

Abgesehen von jenen dynamischen Momenten, welche an der Hebung und Senkung, an der Faltung

und Aufbrechung, an der Verwerfung und Uebereinanderschiebung grösserer und kleinerer Massen der Erdrinde Theil gehabt und derart den ersten Grund zu der vielgestaltigen Plastik der Erdoberfläche gelegt haben, wurden durch später zur Thätigkeit gelangte Agentien, insbesondere durch die atmosphärische Verwitterung, ferner durch die Erosion des Wassers, Schnees und Eises derartige Veränderungen in den primären Gestaltungen hervorgerufen, dass die letzteren oft nur mit Mühe aus den ruinenhaften Ueberbleibseln des ursprünglichen Aufbaues entnommen werden können.

Alle jene äusserlich wahrnehmbaren Momente nun in der Nachbildung einer Landschaft zu fixiren, Momente, welche gleichsam die Schriftzeichen einer geschichtlichen Urkunde des localen Naturlebens darstellen, ist eine nicht minder dankenswerthe Aufgabe für den Künstler, wie das Schaffen eines ausschliesslich den ästhetischen Anforderungen Rechnung tragenden Werkes. Die Vereinigung beider Gesichtspunkte aber darf wohl als das höchste Ziel gelten, welches die landschaftliche Darstellung anzustreben und zu erreichen vermag.

Dass dieses Ziel in Wirklichkeit auch erreichbar ist, dies zeigt eine Darstellungsweise, welche selbst, streng genommen, mit eigentlicher Kunst wenig gemein hat. Ich meine die Landschaftsphotographie in jener technischen Vollendung, welche sie in den letzten Jahren gewonnen hat. Es ist nicht zu leugnen, dass in dieser Art von Landschaftsreproduction bereits Arbeiten

geboten werden, welche nicht allein in Bezug auf ästhetische Gesamtwirkung allen Anforderungen des künstlerischen Geschmacks entsprechen, sondern auch in ihrem Detail eine solche Fülle naturwissenschaftlich lehrreichen Stoffes zur Anschauung bringen, dass sie selbst für den Fachmann zu einem werthvollen Objecte des Studiums sich gestalten können.

Gibt auch das gelungenste Photogramm immer nur Theile der Landschaft in tadelloser Klarheit und richtiger Perspective, sind namentlich Licht und Schatten wie auch die Stärke der einzelnen Farbentöne nur selten der Natur vollkommen entsprechend, so werden dafür wieder Details gewisser Landschaftsobjecte, so namentlich des Baumschlages, der Felsen, vor Allem aber der Gletscher in einer bis ins Kleinste gehenden Durchführung, Treue und Naturwahrheit geboten, wie eine solche selbst von der routinirtesten Künstlerhand an Ort und Stelle wohl kaum je erzielt werden dürfte.

Es bedarf wohl keiner besonderen Betonung, dass mit der Anerkennung Dessen, was die Photographie derzeit für die eingehendere Beachtung und tiefere Erfassung des naturwissenschaftlichen Elementes zu leisten vermag, der Werth des echten Kunstwerkes in keiner Weise geschmälert werden kann. Kein Apparat der Welt wird je eine Landschaftsscenerie in jener harmonischen Gesamtwirkung der Natur unmittelbar zu entnehmen vermögen, wie sie die schaffende Hand des Künstlers hervorzuzaubern vermag, wie es auch stets dem geistigen Auge des technisch und naturwissen-

schaftlich gebildeten Landschafters ausschliesslich vorbehalten bleiben wird, das Charakterische und Bedeutungsvolle aus dem Gewirre der Erscheinungen mit richtiger Wahl herauszufinden und frei von allem Nebensächlichen klar und bestimmt zur Anschauung zu bringen. Andererseits aber darf es wohl auch mit Zuversicht ausgesprochen werden, dass die Ergebnisse der Photographie zu einem immer allgemeineren gründlichen Erfassen und Studieren des landschaftlichen Details führen und dass dieselben dem Künstler ein Material an die Hand geben werden, bei dessen zweckmässiger Verwerthung seine Schöpfungen an ästhetischer Wirkung nichts verlieren, an Naturwahrheit und wissenschaftlichen Werth aber gewiss wesentlich gewinnen können.

Für den Mann der Naturwissenschaft möchte aber beinahe eine gewisse Genugthuung darin liegen, dass das Mittel, alle in der Landschaft zu einer wissenschaftlichen Betrachtung sich eignenden Objecte in der erforderlich genauen Weise zu reproduciren, die experimentirende Naturwissenschaft selbst an die Hand gegeben hat.

---