

wissentlich ihre Figuren gewählt haben und die Aussage ihres Werkes mit ihrer Selektion zu steuern wussten.“ (362)

Die Analyse beschließt ein Tafelteil, der neben wenigen Gemälden vor allem die unterschiedlichen Materialien und Farben von Stift und Papier zeigen. Dominierend sind Rötel und Kreide auf bräunlichem oder gräulich getöntem Grund. An die farbigen Reproduktionen schließt eine schriftliche Zusammenfassung der Forschungsergebnisse an, bevor der abschließende Katalogteil (ohne Bilder) die behandelten Künstler biografisch kurz vorstellt und die Bildangaben der Verweise ausführlich aufschlüsselt.

Die Hebung größtenteils unpublizierter Konvolute an Zeichnungen, einhergehend mit umfänglichen Reproduktionen derselben, gibt exemplarisch einen Einblick in ein weites Feld, welches in der Forschung viel zu lang stiefmütterlich behandelt wurde. Die weit verbreitete negative Bewertung der akademischen Lehre verstellte den Blick auf eine jahrhundertlange Praxis, welche die Kunstproduktion maßgeblich prägte. Durch das Herausstellen von Sinnzusammenhängen und Werkgenesen konnte die Autorin einleuchtende, bisher unbemerkte oder zumindest unausgesprochene Querverbindungen zwischen Künstlern und Werken in ganz Europa über 200 Jahre Kunstgeschichte veranschaulichen. Was beim Lesen manchmal als repetitiv wahrgenommen wird, greift nicht nur sprachstilistisch die Thematik auf, sondern unterstützt die Argumentation in einer Weise, die einen fragend zurücklässt, warum man manch enge Verknüpfung nicht selbst schon längst hatte wahrgenommen.

BARBARA MUHR

Regensburg



Barbara Eschenburg; Naturbilder – Weltbilder. Landschaftsmalerei und Naturphilosophie von Jan van Eyck bis Paul Klee; Berlin: Gebr. Mann Verlag 2019; 256 S., 99 farb. u. 18 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7861-2788-8; € 59

Einen weiten Bogen von antiken Texten über die Natur, der Genesis bis hin zu Paul Klee und Wassily Kandinsky spannend, legt Barbara Eschenburg mit ihrer Publikation eine Kunst- und Kulturgeschichte aus der Perspektive der Landschaftsmalerei, -zeichnung und der Naturphilosophie vor. Dreh- und Angelpunkt ist die Frage, in welcher Form und Relation sich im Abendland das naturwissenschaftliche Denken und die sich gleichzeitig entwickelnde Landschaftsmalerei gegenseitig beeinflussten beziehungsweise sogar bedingten und in jedem Fall anregten.

Bis 2007 war Eschenburg Kuratorin am Lenbachhaus in München, wo sie insbesondere zur Malerei und Plastik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie auch zum Künstleratelier und zur Landschaftsmalerei kuratierte und publizierte. Bereits 1987 veröffentlichte Eschenburg im Verlag C.H. Beck ein Buch mit dem Titel *Landschaft in*

der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute. Mit dem vorliegenden Werk, das zweifelsfrei als ein Hauptwerk von Eschenburg gelten muss, beweist die Autorin ihr langanhaltendes Interesse und ihre Auseinandersetzung mit der Thematik der Landschaftsmalerei. Hier nun vertieft und erweitert sie die Betrachtung der Landschaftsmalerei noch einmal und betrachtet sie unter dem Licht der aufkommenden Naturwissenschaften.

Zum Aufbau: Drei Teile gliedern das in chronologischer Folge aufgebaute Werk grob, welches aus zwanzig Kapiteln zu mehreren oder einzelnen Künstlern, aber auch ausgewählten Kunstwerken wie Altdorfers *Alexanderschlacht* oder Elsheimers *Flucht nach Ägypten*, wie auch zusammenfassenden Kapiteln zur Landschaftszeichnung und Malerei des Nordens im 16. Jahrhundert, der italienischen und französischen Pinselfeuerung im 17. Jahrhundert sowie dem Ornament im 17. und 18. Jahrhundert besteht. Die Künstlerkapitel, unter anderem zu Leonardo da Vinci, Tizian, Pieter Bruegel dem Älteren, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens, William Turner, John Constable, Caspar David Friedrich, Claude Monet und Paul Klee, machen jedoch den Großteil des Werkes aus. Jedes Kapitel ist mit einem künstlerischen Thema überschrieben und widmet sich im Untertitel einem naturwissenschaftlichen Bereich, so dass sich Eschenburgs Arbeit doppelhelixartig von den Anfängen der Naturwissenschaft bis hin zur modernen Physik um Kosmos, Materie und neuen Vorstellungen bis hin zur vierten Dimension vorarbeitet. Eschenburg bringt hierbei für alle Seiten gewinnbringend die naturwissenschaftliche Beratung durch den Physiker und Mathematiker Jost-Hinrich Eschenburg, ihr Bruder, ein. Sie schreibt: „Die antiken Vorstellungen über die Natur des Kosmos und der Materie revolutionierten seit der Renaissance das Denken von Philosophen und Naturforschern. Da die Landschaftsmalerei als neue Gattung zur gleichen Zeit entstand und ebenfalls die Natur zum Thema hat, liegt es nahe, in ihr nach ähnlichen Vorstellungen zu suchen. In der kunsthistorischen Literatur wird diese Frage auch zunehmend gestellt. Besonders die Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts ist dabei ins Blickfeld gerückt. Dem schließt sich diese Arbeit an: Zentrale Werke oder künstlerische Positionen werden auf ihr Verhältnis zu den antiken und den zeitgenössischen, gewöhnlich auf ersteren beruhenden Theorien befragt.“ (15)

Überschrieben mit *Realismus und Mystik am Ende des Mittelalters* steigt Eschenburg mit Jan van Eyck in das erste Hauptkapitel ein, wobei der ganze erste Teil unter dem Thema *Der Mensch als Ziel und Zweck der Welt* steht. (17) Anhand von van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* (1435) und Rogier van der Weydens *Jüngstem Gericht* (um 1450) beschreibt Eschenburg, wie die Landschaft anstelle des Goldgrunds tritt. Auch wenn in van Eycks Gemälde nur natürliche Phänomene wiedergegeben sind, so ließe sich in der verklärten, geheimnisvoll leuchtenden Hintergrundlandschaft „noch ein Reflex des früheren Goldgrundes“ erkennen. (19) Die Lichtführung vollende „die kompositorische und theologische Zweiheit in van Eycks Bild [...]. In die Landschaft kommt das göttliche Licht als goldener Himmelschein. In den durchsichtigen Juwelen der Madonna und des Christkindes ist dieser Schein unmittelbar gefangen, denn sie bezeugen die himmlische Abkunft Mariens durch die Krone und

die des Christkinds durch das Herrschaftszeichen der Sphaira, des vom Kreuz dominierten Globus.“ (23)

Im nächsten Kapitel untersucht die Autorin, wie die Naturvorstellungen der Antike von Aristoteles, Ptolemäus bis Seneca unter Leonardo da Vinci wiederaufleben. Hier geht es um die Einheit von Mikro- und Makrokosmos. (25) Schließlich war Leonardo da Vinci der erste Maler der Neuzeit, „dem sich durch das Studium antiker Überlieferungen ganz neue Einsichten in den Zusammenhang der Natur eröffneten.“ (25) Wir hätten in seinem Fall zudem das große Glück, „dass er seine Vorstellungen nicht nur in Bildern veranschaulichte, sondern immer wieder auch ausführlich schriftlich niedergelegt hat“, wengleich Eschenburg angesichts der Fülle von da Vincis Erbe plausibel anmerkt, hiervon nur eine Skizze andeuten zu können. (25) Wegweisend nicht nur für Leonardos Weltsicht, sondern auch für Altdorfer, Dürer und überhaupt für breite Kreise der Neuzeit, waren die auf den Erkenntnissen Aristoteles' aufbauenden Werke des Geographen, Astronomen und Mathematikers Claudius Ptolemäus: Durch ihn „wurde das populäre mittelalterliche Weltbild, wonach die Erde als Scheibe gedacht wurde, [...] zugunsten der Vorstellung der Erde als Kugel, die ja schon Aristoteles vertreten hatte, mit mathematischen Überlegungen außer Kraft gesetzt.“ (25) Unklar ist jedoch, welche Schriften von Ptolemäus Leonardo vorlagen. (25) Aus Aristoteles Lehre über das Himmelsblau wiederum entwickelte Leonardo „seine Theorie der Luftperspektive, wie sie in seinen Bildern seit der Mitte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu finden ist“. Als ein frühes Beispiel nennt Eschenburg die *Madonna mit der Nelke* von etwa 1475, welches in der Alten Pinakothek München hängt. (26) Des Weiteren, um auf das Thema von Mikro- und Makrokosmos zu kommen, ist das sich wiederholende landschaftliche Thema Leonardos sowohl in seinen Gemälden als auch in den Zeichnungen, ungeachtet seiner Pflanzenstudien, nicht die Vegetation, sondern der „Körper der Erde und die Wirkungen seiner nach antiker Sichtweise vier Elemente: Erde, Wasser, Luft und Feuer. Die Erde stellt sich in den Bergen, das Wasser in den Flussläufen, die Luft im Dunst der Ferne und das Feuer im Licht selbst dar. Leonardo begreift die Erde als kosmischen Körper, als Makrokosmos gegenüber dem Mikrokosmos des menschlichen Körpers [...]“ (31)

Im Folgenden fasst Eschenburg die *Landschaftszeichnungen des 16. Jahrhunderts im Norden* zusammen, wobei sie auf Albrecht Altdorfer und die Künstler der Donauschule, Albrecht Dürer, Martin Schongauer und die Malerei im Alpenraum eingeht. (33) Des Weiteren bespricht sie Arbeiten von Erhard Altdorfer, Hans Leu dem Jüngeren und den Niederländer Hendrick Goltzius sowie Lucas Cranach dem Älteren. Zwar ist für die Künstler der Donauschule die pflanzliche Hülle der Erde das große Thema, trotzdem sind die abgebildeten Pflanzen kaum spezifiziert. Sie sind daher kaum bis gar nicht zu bestimmen. Entscheidender scheint es für sie zu sein, die eruptive Kraft der Natur darzustellen, und weniger „als die genaue Wiedergabe“ (33). Dies gehe auf Aristoteles zurück, „für den Bewegung das Prinzip des Lebendigen war. Und Aristoteles ist eine der Hauptquellen für die Naturauffassung des 15. bis 17. Jahrhunderts, auch wenn in der späteren Zeit andere Texte konkurrierend, ergänzend und kritisierend daneben treten.“ (34) Sofort stelle sich bei diesem, durch Schriften



Abb. 1: Tizian, *Ländliches Konzert* um 1508/11, Leinwand, 110 × 138 cm, Paris, Musée du Louvre (48)

der Antike geprägten, „naturphilosophischen Denken“ die Frage, inwiefern es in der Weltanschauung des Christentums verankert ist. Auch hier wiederum gibt es mit Seneca einen antiken Vordenker, wobei Eschenburg den Plural verwendet, im Endeffekt aber nur auf Seneca eingeht. (34) Bei Seneca sei nicht nur „die wirkende Kraft [...] das von Gott eingegebene Naturgesetz“, sondern bei ihm tauche „auch schon die Vorstellung vom Keim auf, der alles Spätere enthält“ (35). Senecas Werke wurden in den Jahren 1519, 1529 und 1541 in Basel von Erasmus von Rotterdam auf Deutsch veröffentlicht und konnten daher von den damaligen Malern leicht rezipiert werden. „Um der speziellen Gestaltung der Vegetation in den Bildern und Zeichnungen der Donauschule näherzukommen, hilft es, wenn man das Wesen der in ihnen schon beschriebenen Kräfte als ‚Wachstum‘ bezeichnet“ (35), so schreibt Barbara Eschenburg. An Lucas Cranach des Älteren Art der Gebirgsdarstellung liest sie eine ähnliche Vorstellung der Erdgeschichte ab wie bei Leonardo da Vinci: „Die seltsamen Formen des Gebirges könnten auf Vorstellungen zurückgehen, wonach die Entstehung der Gebirge sich dem Zerbrechen und Einbrechen der Erdkruste über dem darunterliegenden [sic] Wasser verdankt [...].“ (43)

Nach Altdorfers *Alexanderschlacht* im Zusammenhang mit der Planetentheorie und dem ptolemäischen Weltbild diskutiert Eschenburg mit Schwerpunkt auf Tizian den „vom Lebenshauch durchdrungenen Kosmos“ (49). Bereits am Ende des 15. Jahr-

hunderts habe die Landschaft in der Kunst Venedigs eine tragende Rolle gespielt, insbesondere bei Giovanni Bellini (um 1431/36–1516 Venedig), und dies nicht nur in religiösen, sondern auch in mythologischen Gemälden. Bellinis Vorbild folgten Giorgione (1477/78 Castelfranco Veneto – 1510 Venedig) und Tizian (Tiziano Vecelli [o. J.] 1476/77 oder 1489/90 Pieve di Cadore – 1576 Venedig). In dem Tizian beziehungsweise auch dem in jungen Jahren an der Pest verstorbenen Giorgione zugeschriebenen *Ländlichen Konzert* (Abb. 1) fällt „die Verklammerung der Gestalten des Vordergrunds mit dem Mittel- und Hintergrund durch [...] Landschaftselemente“ wie Baumstämme, eine Burg, der Blick in die Ferne und dichte Baumkronen auf. (49) Allgemeine Vorstellung war zu Tizians Zeit die „allseitige Belebtheit der Materie durch die Weltseele“ (52). Diese Idee findet sich sowohl bei Paracelsus wie auch bei Girolamo Cardano (1501 Pavia – 1576 Rom), einem Zeitgenossen Tizians in Italien. Ihren Ausgang nahm sie im platonischen *Timaios*, wurde bei den Neuplatonikern und Stoikern weiterentwickelt und von Giordano Bruno, Goethe und seinem Kreis aufgenommen. Auch Leonardo da Vinci fasste „die Erde als lebenden Körper“ (52) auf. Eschenburg resümiert: „Die von Tizians persönlicher Handschrift in Bewegung versetzten Landschaften verkörpern eine Weltsicht von ständiger Transformation, in der alles miteinander verbunden ist, eine Vorstellung, die für die Naturwissenschaften grundlegend wurde.“ (54)

Im Anschluss daran widmet sich Barbara Eschenburg Pieter Bruegel dem Älteren. Voller Zeichen sei jetzt die Welt für den Menschen. Besonders rückt sie mit *Die Elster auf dem Galgen* (Abb. 2) von 1568 (signiert und datiert) eines von Bruegels spätesten Werken in den Blickpunkt. Das von van Mander erwähnte und betitelte Bild entstand demnach nur ein Jahr vor Bruegels Todesjahr. „Ob van Manders Deutung, daß böse Nachrede, durch die Elster symbolisiert, zum Galgen führt, den Kern des Bildes trifft, ist schon oft in Frage gestellt worden, wobei die verschiedensten Sprichwörter, die sich mit der Elster verbinden, ohne endgültigen Erfolg durchprobiert wurden.“ (55) Das hochkomplexe Bild verweigert sich demnach bislang einer klaren Deutung. Auch Eschenburg möchte und kann keine endgültige Deutung anbieten, sondern verlegt sich darauf, den „Zusammenhang der Bildelemente“ zu beschreiben. (55) Nach der historischen Kontextualisierung in die „grausamste Periode der niederländischen Glaubenskriege“, in der es zum Aufstand gegen die spanische Herrschaft und mit ihr verbundenen verschärften Inquisition kam, fragte sie nach der Bedeutung des Galgens in der damaligen Landschaftsmalerei. (55) Auffällig an dieser Darstellung sei die Prominenz im Bild durch die Größe, die Platzierung, die Beleuchtung und einen perspektivischen Kniff, durch den Bruegel eine Wendung in den Galgen einbaut. Dadurch mutiere er mit seiner „unrealistischen Form“ zu einem „bedrohlichen Akteur im Bild“. (57, 60) Eschenburg wendet sich mit dem einander gegenübergestellten Kreuz und Galgen der reformatorischen Druckgrafik im frühen 16. Jahrhundert zu. Ohne genauere Angaben zu machen, schreibt sie über die „immer wieder“ bewunderte „großartige Landschaftsdarstellung“ dieses Bildes. Die für die Zeit typische Fokussierung auf Kulturlandschaften und die Detailfülle stellten einen „ganzen Kosmos des menschlichen Lebens im Zusammenhang mit der Natur“ dar. (58)



Abb. 2: Pieter Bruegel, *Die Elster auf dem Galgen*, 1568, Holz, 45,9 × 50,8 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (56)

Sowohl die „gegenständliche Vielfalt und Sichtbarkeit der Luft“ in Form eines Dunstschleiers führen den Betrachter auf Leonardo da Vincis Schriften zurück, so Eschenburg, wobei nicht feststeht, ob Bruegel diese gekannt habe. (58) Nach der Besprechung des Dunstes in der Landschaft und der Perspektive stellt Eschenburg die Frage, ob Bruegel ein „Rebell“ gewesen sein könnte. (59) Möglicherweise stand Bruegel den Rebellen, also den Protestanten, zumindest nicht ablehnend gegenüber, wie sich aus einer Version der *Predigt Johannes des Täufers* (1565) herauslesen lässt. „Im Gegensatz zu den für Bruegel vorbildlichen Werken von Hieronymus Bosch, in denen das Sündenbewußtsein eine Hauptrolle spielte, sind es in vielen seiner Werke die realen politischen Verhältnisse der Unterdrückung, die sich als Schicksalszeichen in den Landschaften vergegenständlichen.“ (60)

Mit dem Titel *Das Wunder verschwindet aus dem von Naturgesetzen gelenkten Kosmos* eröffnet Eschenburg den zweiten Teil ihres Werkes. *Der Mensch rückt aus dem Zentrum und Gott in die Ferne. Die Materie wird real.* (61) In einem ersten kurzen Kapitel untersucht die Autorin mit dem flämischen Maler Josse de Momper dem Jüngeren *Die vorausgesetzte Einheit der Natur*: Während in Bruegels Bildern „die Einheit der Natur aus der Fülle ihrer Einzelheiten“ entstand, existierte gleichzeitig auch eine

gegensätzliche Auffassung, „wonach die Einheit der Natur vor den Einzelheiten vorhanden ist.“ Der entscheidende Unterschied liegt hierbei darin, dass „strukturelle Unterschiede“ in der Darstellung unterschiedlicher Texturen und Materialien ausbleiben, „egal ob es sich um die Grasnarbe oder um Felsen handelt“. (63)

Auf Adam Elsheimers *Flucht nach Ägypten* (1609, Abb. 3) mit der Unterüberschrift *Das neue Weltmodell* (65) folgt das Kapitel *Joachim von Sandrarts Antwort auf Elsheimers Nachtlandschaft*, in dem es um die Elementenlehre nach Aristoteles „und die Vorstellung einer Weltenseele“ geht. (71) Elsheimers Nachtbild habe kunsthistorisch revolutionären Charakter, weil es „das erste und einzige Gemälde“ sei, welches das kopernikanische und damit „das neue Weltbild offen“ zeige und welches Aristoteles' Sphärenmodell ablöse. (65) Den Nachthimmel stellt Elsheimer „als unendlich großen kosmischen Raum vor“, zudem fehlt bei ihm jegliches übernatürliches Licht, welches den Heiland kennzeichnete. Elsheimer zeigt erstmals die Mondflecken. Diese waren eine der neuesten Entdeckungen seiner Zeit, ebenso innovativ war die Darstellung von sowohl funkelnden und als auch nicht funkelnden Sternen, der Milchstraße und dem sich im Wasser spiegelnde Vollmond. (65) Bei Elsheimer erscheinen die Mondflecken überraschend detailgetreu, allerdings auf den Kopf gestellt. Das Bild steht damit in engem Zusammenhang mit der 1610 von Galileo Galilei in Venedig veröffentlichten Schrift *Sidereus Nuncius*, in welcher er erstmals die Erkenntnisse veröffentlichte, die er mit dem in den Niederlanden entwickelten und von ihm verbesserten Fernrohr gewann: die Mondgebirge, die Milchstraße als Ansammlung von Sternen wie auch die Bewegung der Jupitermonde. (69) Elsheimer musste bereits vor der Veröffentlichung an die entscheidenden Informationen gekommen sein. Bei der Milchstraße genügte bereits eine mündliche Überlieferung, bei den Mondflecken lag ihm womöglich ein Kupferstich oder eine Vorzeichnung für einen Kupferstich vor. Elsheimers Bild wurde im 17. Jahrhundert oft kopiert, aber in nur einer Kopie „erscheint die Milchstraße als Sternenansammlung“, ansonsten wird sie komplett fortgelassen. Die Kopisten vermieden für uns heute kaum noch nachvollziehbar somit „verbotene Inhalte“, denn die Milchstraße war damals „das deutlichste Zeichen für die neue, als ketzerisch verdamnte Weltansicht eines unendlichen Kosmos, in dem die Erde nur ein kleiner Stern unter unzähligen anderen ist und zudem um die Sonne kreist und nicht umgekehrt von dieser umrundet wird.“ (70) Sandrart hält 1675 in seiner Künstlergeschichte *Teutsche Academie* mit seiner Bewunderung für Elsheimer nicht hinter dem Berg. Seine *Mondscheinlandschaft mit Amor und Venus pudica* (1636) ist seine Antwort auf Elsheimers *Flucht aus Ägypten*.

Daran anschließend schreibt Eschenburg über Claude Lorrain und Nicolas Poussin. Bei Lorrain setzt sie den Fokus auf *Raum und Zeit als kosmische Vorgaben für das irdische Geschehen. Die irdische Unendlichkeit als Abbild der göttlichen* (75), bei Poussin schreibt sie über *Aristoteles und das neue Naturverständnis*. (85) In Poussins *Landschaft mit Pyramus und Thisbe* (Abb. 4) von 1651 fällt das nächtliche Gewitter mit schwarzen Wolken und zuckenden Blitzen auf, der See hingegen bleibt skurrilerweise spiegelglatt. Eschenburg versucht hier eine überzeugende und spannende Deutung, wobei sie das Bild als für „einen überaus gebildeten Kenner sowohl der antiken wie der



Abb. 3: Adam Elsheimer, *Die Flucht nach Ägypten*, 1609, Kupfer, 30,6 × 41,5 cm, München, Alte Pinakothek (66)

christlichen Schriften gemalt“ interpretiert, für jemanden, der sich „auch mit den Ideen der neueren Naturwissenschaften und Naturphilosophie“ auskennt. (91) Aristoteles vertrat die Ansicht, dass Mensch und Tier die sinnliche Wahrnehmung und die Vorstellung gemeinsam hätten, das Denken aber ist als „eine vom Körper getrennte Realität“ nur dem Menschen eigen. „Demnach wäre in Poussins Sturmbild die vorderste Ebene der Vorstellung und damit der Täuschung gewidmet, die mittlere der sinnlichen Wahrnehmung und die Natur im Hintergrund dem abwägenden und urteilenden Denken, eine Interpretation, in der die Widersprüche einen logischen Zusammenhang bildeten, und eine Betrachtungsweise, die einem theologisch und philosophisch Gebildeten am päpstlichen Hof durchaus entsprechen würde.“ (92)

Im Folgenden müssen die Inhalte des inhaltlich sehr vielfältigen und umfangreichen Werkes aus Platzgründen stärker zusammengefasst und können daher teilweise nur überblicksweise betrachtet werden. In Bezug auf Salvator Rosa beleuchtet Eschenburg das Faszinosum, wie die Naturphilosophie der Antike im 17. Jahrhundert immer stärker aufgewertet wurde. Rosa gehörte zu einer Reihe von Künstlern des 17. Jahrhunderts, die sich selbst als Philosophen wahrnahmen und sich auch so darstellten. (99) Daran anschließend stellt die Autorin anhand von Peter Paul Rubens die *Wiederbelebung von Senecas Naturverständnis* dar. (105) Anhand von italienischen und französischen Pinselzeichnungen des 17. Jahrhunderts stellt Barbara Eschenburg die Frage danach, ob und inwiefern es einen Zusammenhang zur ostasiatischen Tuschemalerei gäbe. (109) Vieles deutet darauf hin, dass die Malerei Chinas bereits im frühen 16. Jahr-



Abb. 4: Nicolas Poussin, *Landschaft mit Pyramus und Thisbe*, 1651, Leinwand, 192 × 273,5 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum (91)

hundert von abendländischen Künstlern rezipiert wurde, nachdem sogenannte ‚Rollbilder‘ an den Habsburger Kaiserhof gesandt wurden. (116) Eschenburg führt für die These der frühen Rezeption unter anderem eine Federzeichnung in brauner Tinte von Jan van Stinemolen (1518–1589 Mechelen) an, einem weniger bekannten, von Pieter Bruegel dem Älteren und Joachim Patinir beeinflussten Künstler. (117) Auch zu Arbeiten von Hendrick Goltzius (1558 Mühlbracht am Niederrhein – 1617 Haarlem) und dem Meister des Bartholomäusaltars gibt es bereits Bezüge. (116)

Nachdem es für Zeichnungen des 17. Jahrhunderts allgemein verbreitet war, diese monochrom zu halten, wie das Kapitel zu den Pinselzeichnungen und chinesischer Porzellanmalerei unter anderem darlegt, weitet Eschenburg ihren Blickwinkel auf die Malerei aus: „Wie kamen niederländische Künstler im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts auf die Idee, Landschaftsbilder auf einem einzigen Farbton aufzubauen?“ (121) Mit dieser Frage eröffnet sie das nächste Kapitel zum Thema *Landschaftsbilder in den nördlichen Niederlanden. Potenz und Unendlichkeit des Raumes*. Die Aufmerksamkeit fokussiert sich nun auf Rembrandt, Jan van Goyen (1596 Leiden – 1656 Den Haag), Salomon van Ruysdael (1600/03 Naarden bei Amsterdam – 1670 Haarlem) und zuletzt auch Hercules Seghers (1589/90 Haarlem – 1638 Den Haag). Jacob van Ruisdael wird ebenfalls aufgeführt und erhält im Folgenden mit *Die Wandlungsfähigkeit der Materie* noch ein eigenes Kapitel. (129) In bei Eschenburg allgemein beschriebenen Landschaftsgemälden der genannten Künstler kommen interessanterweise zwei verschiedene Faktoren zusammen, welche ihr Pendant jeweils in China haben: „Tonigkeit

beziehungsweise Einfarbigkeit und möglicherweise das neue nicht-aristotelische Weltbild mit der Vorstellung von der Einheit der Materie.“ (121)

Nach einem Exkurs zum Ornament im 17. und 18. Jahrhundert als *Sinnbild der Einheit des Seins* (139) erörtert die Autorin *Materie und Energie* bei William Turner, (147) wobei sie sich insbesondere auf die Kräfte der Materie und Turners Farbtheorie konzentriert. Hierfür stützt sie sich auf die Arbeiten von John Gage und Gerald E. Finley. Isaac Newtons bahnbrechende Entdeckung, „dass das weiße Licht eine Mischung aus verschiedenfarbigem Licht darstellt“, indem es ihm als Erstem gelang, es mithilfe eines Prismas in seine Spektralfarben zu zerlegen, hatte nach der von Moses Harris veröffentlichten Systematisierung der Farben fundamentale Auswirkungen auf die Malerei. Die neuen Farbtheorien waren Turner wahrscheinlich durch dessen Freund David Brewster, einem schottischen Physiker und Erfinder des Kaleidoskops, vermittelt worden, so schreibt Eschenburg (152) mit Bezug auf John Gages *Color in Turner*.¹

Der dritte und letzte Teil des Buches steht unter der Überschrift *Unsere Sinnesorgane und die Struktur unseres Denkens bestimmen unser Bild von der Welt*. Mit den Kapiteln zu John Constable, *Punkte und Flecken*, und Caspar David Friedrich, *Das Unendliche im Endlichen*, widmet Eschenburg sich wiederum einer Fülle von Themen. Mit seinen „neuartigen Fleckenbildern“ beschäftigte Constable sich „in einer dem wissenschaftlichen Experiment vergleichbaren Form“ den „allen Menschen gemeinsamen Bedingungen des Sehvorgangs“. (166) Constable ging es im Malerischen nicht um Täuschung, sondern vielmehr um Erinnerung. Dies war ein eminenter Bruch mit der seit der Renaissance vermittelten und gepflegten Theorie der Nachahmung. Bei Bildaufbau und Raumanordnung von Caspar David Friedrichs Landschaftsbildern wiederum stellt Eschenburg überzeugende Bezüge zur ostasiatischen Kunst her. Als Beispiel führt sie einen japanischen Truhenschrank aus der Edo-Zeit und einen kunstvoll bemalten chinesischen Fischtopf aus Porzellan und einen chinesischen Holzschnitt an. (167, 172f.) Während bei Aristoteles „die Interpretation von Licht und Farbe“ noch reine Naturforschung war, so gelangten die deutschen Naturphilosophen um 1800 zu einer „mystischen Weltinterpretation“, in welcher Naturwissenschaft, Mystik und Religion miteinander verbunden werden sollten. (181) Sie suchten „mit ihrem Begründer Schelling [...] einen Weg zur Einbindung der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse in die religiöse Erfahrung. Die Erkenntnisse Newtons über die zusammengesetzte Natur des Lichts störten sie dabei, da sie das Licht als Verkörperung jenseitigen Versprechens und das Dunkel als Verkörperung irdischer Beschränkung brauchten“ (182).

Von „Theorien des Sehens und der Wahrnehmung“ (185), „Augenblick und Dauer“ (186), seiner konsequenten Darstellung blauer Schatten, „Licht und Materie“ (191) handelt das Kapitel über Claude Monet, *Die Einheit der Welt als Ergebnis optischer und geologischer Gesetze*. Über den Bezug der Impressionisten zur Farbe muss an dieser Stelle nichts hinzugefügt werden. Die Weltbetrachtung hatte zahlreiche

1 John Gage, *Color in Turner. Poetry and Truth*, London 1969, S. 122ff.

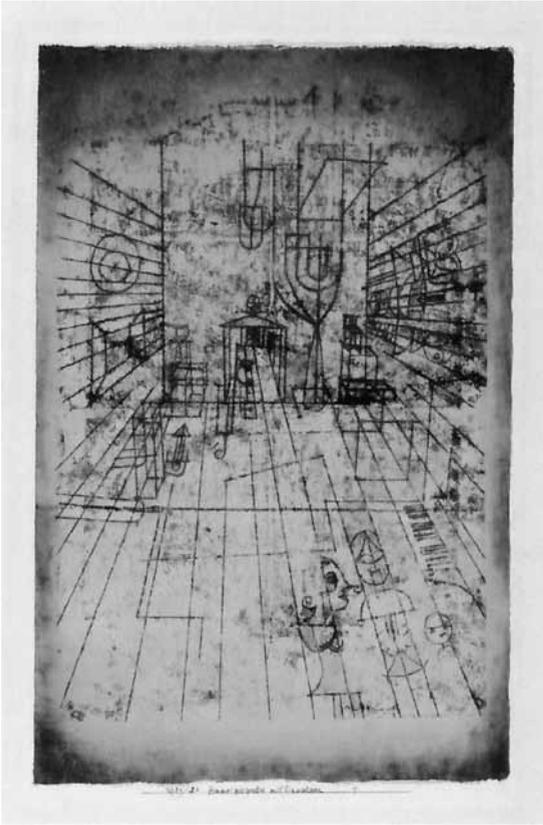


Abb. 5: Paul Klee, *Zimmerperspektive mit Einwohnern*, 1921, Ölpause, Aquarell auf Papier auf Karton, 48,5 × 31,7 cm, Bern, Zentrum Paul Klee (205)

Veränderungen durchlebt, auf anorganischer Seite nicht zuletzt durch die neuzeitliche Farbtheorie. „Auf organischer Seite war Charles Darwin der große Revolutionär, der den biblischen Schöpfungsgedanken ins Reich des Mythos verwies. Doch nicht nur das; seine Entwicklungstheorie beinhaltet auch einen ganz neuen Blick auf die Natur, denn er hatte erkannt, dass die Fortentwicklung der Lebewesen notwendig Kampf und Verdrängung beinhaltet. Damit war die Vorstellung von einer harmonischen Natur, die etwa die Physikotheologie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zum sichtbaren Zeichen für einen gütigen Schöpfer machte, nicht mehr haltbar.“ (197)

Zu neuen Dimensionen und neuen Vorstellungen von Raum und Zeit brachen unter anderem Paul Klee und Wassily Kandinsky auf. In seiner Ölpause, Aquarell auf Papier auf Karton mit dem Titel *Zimmerperspektive mit Einwohnern* von 1921 (Abb. 5), versuchte Paul Klee sich an der Vorstellung und Darstellung der vierten Dimension, einem schon im 19. Jahrhundert entwickelten mathematischen Konzept, welche Albert Einsteins (und von der Rezensentin ergänzend: Mileva Marićs) Gedanken und Theorien vorausging, aber ebenfalls bereits als zeitliche Kategorie eingeordnet wurde. In Klees Schriften wird nicht nur die vierte Dimension erwähnt, sondern

auch mit der „Zeit“ bezeichnet, aber nicht mit voller Überzeugung und später auch ad acta gelegt. (205) Für die moderne Malerei aber wurden die Ideen von vier und mehr Dimensionen jedoch zu „entscheidenden Anregungen für eine Kunst, die sich vom oberflächlichen Realismus verabschieden und auch die konkurrierende Fotografie hinter sich lassen wollte.“ (205f.) Noch wesentlich intensiver als Klee setzte sich Wassily Kandinsky „mit höheren Dimensionen und der nicht-euklidischen Geometrie, die oft mit der vierten Dimension gleichgesetzt wurde, seit seiner Zeit in Russland und anschließend am Bauhaus“ auseinander. (208) Bei Kandinsky und Klee endet das Werk, sowohl in künstlerischer als auch in naturwissenschaftlicher Hinsicht. Eschenburg gibt hierzu zwar keine Begründung, aber der Grund liegt mit der exponentiellen Entwicklung beider Bereiche auf der Hand.

Zusammenfassend kann über das Werk Barbara Eschenburgs nicht ohne Bewunderung gesagt werden, dass hier eine schier unglaubliche Anzahl von Künstlern, Philosophen, Naturwissenschaftlern und Kunstwerken – von Tuschezeichnungen über ikonische Gemälde der europäischen Kunstgeschichte, Grafiken und Zeichnungen bis hin zu japanische Lackarbeiten, Ming- und Qing-Vasen und chinesischen Tischtellerschirmen, um nur ein paar Beispiele zu nennen – zusammengetragen und detailliert dem Leser vermittelt wurde. Die Landschaftsmalerei Europas und die sich parallel dazu entwickelnden Naturwissenschaften sowie die neuere Naturphilosophie sind eng miteinander verbunden, wobei die bildende Kunst wesentliche Anregungen und Neuerungen durch die Wissenschaften erfuhr. Umgekehrt kann man das, wie in der besprochenen Publikation gezeigt, nicht behaupten. Erstaunlich ist oft die Geschwindigkeit, mit welcher Künstler die neuen Erkenntnisse, wie beispielsweise im Fall von Adam Elsheimer, adaptierten. Spätestens nach der Lektüre von Eschenburg können sie nicht mehr getrennt voneinander betrachtet werden. Wenn wir die Landschaftsmalerei und die Naturphilosophie als Schwestern betrachten, so wäre letztere die ältere, denn die Kunst folgt, obwohl beide offenkundig mit der Natur das gleiche Thema haben, in ihrem Weltbild der Philosophie und Wissenschaft, so Eschenburg. Damit hat sie eine neue Geschichte der Kunst seit der Renaissance geschrieben.

Teilweise hätte das Werk etwas gestrafft werden können, indem die Autorin ein höheres Vorwissen der Leser hätte voraussetzen können, so erscheint beispielsweise die erklärende Einführung einer Prominenz wie Isaac Newton als unnötig: „Dabei geht er [Turner] von der bahnbrechenden Arbeit des englischen Mathematikers und Physikers Isaac Newton [...] aus [...]“ (151f.) Dies macht Eschenburgs Werk an manchen Stellen etwas langatmig. Andererseits und in positiver Hinsicht wird es eben dadurch zu einem Kleinod der Allgemeinbildung und Pflichtlektüre für alle an diesem Zwischenbereich von Kunst und Philosophie Interessierten. Bedauerlich ist das fast völlige Fehlen weiblicher Protagonisten in Eschenburgs Betrachtungen und Analysen, nur die Magnetfeldtheorie der schottischen Mathematikerin und Astronomin Mary Somerville (1780–1872) wird in einem Satz erwähnt. Es ist ja nicht so, dass es in der Geschichte gar keine Künstlerinnen oder Wissenschaftlerinnen gegeben hätte, doch setzt es ein stärkeres Bewusstsein für und Fokus auf die

Leistungen von Frauen voraus. In der heutigen Zeit müsste man das von Autorinnen und Autoren erwarten können.

Aufgrund der erkenntnisreichen und äußerst lesenswerten Arbeit von Barbara Eschenburg zum Verhältnis von Landschaftsmalerei und Naturphilosophie wäre ausblickend für die Kunstgeschichte eine analoge Analyse der Tierdarstellung vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert in Bezug auf die Geschichte der Zoologie wünschenswert. Der Anfang müsste tatsächlich bereits im Mittelalter und nicht, wie bei der Landschaftsmalerei, erst in der Renaissance gesucht werden, da die mittelalterlichen Handschriften und Malereien voller grotesker, partiell aber verblüffend realistischer Tierdarstellungen sind.

SARA TRÖSTER KLEMM
Leipzig



Maya Maskarinec; City of Saints. Rebuilding Rome in the Early Middle Ages; Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2018; 290 S., 25 Abb., 8 Karten u. 21 Tafeln; ISBN 978-0-8122-5008-4; \$ 44/£ 44

Die vielfach nacherzählte Geschichte Roms im frühen Mittelalter lässt sich grob vereinfacht in drei Epochen gliedern. Auf die Absetzung des letzten weströmischen Kaisers 476 folgte die Zeit des Germanen Odoaker und der Ostgoten, deren Herrschaft Justinian 547 nach Jahrzehnten des Krieges beendete, um die Stadt unter byzantinisch-kaiserliche Verwaltung zu stellen. Im Verlauf des 8. Jahrhunderts löste sich das zunehmend auch für die zivilen Notwendigkeiten der Bevölkerung zuständige Papsttum durch seine schrittweise Annäherung an die Franken, die in der Kaiserkrönung Karls des Großen anno 800 ihren symbolischen Höhepunkt finden sollte, von der oströmischen Vorherrschaft und verkörperte fortan selbst einen entscheidenden Faktor in der abendländischen Machtbalance. Die kunsthistorischen Folgen dieser Entwicklungen hat die Forschung des Öfteren in den Blick genommen. Wie sehr römische Malerei und Mosaikkunst des 7. und 8. Jahrhunderts von Byzanz geprägt sind, wirkt noch heute offensichtlich. Umstritten scheint inzwischen die architekturgeschichtliche Analogiebildung, klassisch ausformuliert in Richard Krautheimers berühmtem Aufsatz von 1942,¹ der zufolge die römische Architektur des frühen Mittelalters von östlichen Bautypen geprägt sei und sich erst um 800 mit dem vielbe-

1 Richard Krautheimer, „The Carolingian Revival of Early Christian Architecture“, in: *The Art Bulletin*, 24 (1942), S. 1–27. Die in jüngerer Zeit an diesem Aufsatz laut gewordene Kritik ist nur teilweise begründet. Für eine Auswahl dieser Stimmen vgl. man Ivan Foletti und Valentine Giesser, „Il IX secolo: da Pasquale I (817–824) a Stefano V (885–891)“, in: *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, hrsg. von Mario D’Onofrio, Rom 2016, S. 219–238, hier bes. S. 219–221.