

Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom; Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle (26.10.2012–27.1.2013) und Neue Pinakothek, München (21.2.–26.5.2013); hrsg. von Herbert W. Rott und Andreas Stolzenburg in Zusammenarbeit mit F. Carlo Schmid; München: Hirmer 2012

Hagedorn, Sulzer, Gessner, Hirschfeld, Fernow, Merck und Schiller – sie alle reflektierten Kunst und Natur im 18. Jahrhundert und nahmen dabei dezidiert die Landschaft in den Blick. Sie alle kannten sich und standen im engsten, oft freundschaftlichen Austausch miteinander. Sie kannten nicht zuletzt die Residenzen, deren Künstler und die Entwicklungen in Rom, dem Mekka und Maßstab der Kunst im 18. Jahrhundert. Die Stadt am Tiber, als Erinnerungsort deutschen Künstlerlebens von Noack (1907) unübertroffen beschrieben, fungierte über Winckelmann hinaus immer noch und nach wie vor als Schauplatz von Antike und Gegenwart, Geschichte und Ästhetik, von Norm und Form künstlerischer Bildung. Schauplatz meint dabei nicht nur Rom als einzigartiges Forum gesellschaftlicher Begegnung von Kennern, Sammlern, Künstlern und Auftraggebern aus aller Herren Länder, sondern meint ganz unmittelbar Rom und Italien als Topografien eines Wirklichkeit gewordenen Ideals. Er meint ganz konkret die Landschaft und deren ästhetische Erfahrung, mehr noch: deren Darstellung mittels Bild und Wort. Seit den Carracci, Poussin und Lorrain führte die ideale, die komponierte Landschaftsmalerei den Kanon der Gattung an, schien mit ihr doch nobilitierende Klassik angezeigt. Sie schloss damit an die Historie an. Einer, der dergestalt die Natur zu überhohen wusste, war Johann Christian Reinhart (1761–1847).

Aber schon die Aufzählung der nur deutschsprachigen Vertreter ästhetischer und theoretischer Betrachtung von Natur und Landschaft noch vor 1800 macht in der Fülle deutlich, dass sich hier ein Umschwung zeigte, dass der Landschaftsmalerei im Zeitalter der Empfindsamkeit und nachfolgend erst recht in der Epoche der Romantik eine neue, ja innovative Rolle zugewiesen war. Das war länger vorbereitet, kulminierte dann um 1800. Schon Sulzer (1793) sprach vom Geschmack des Schönen in der „leblosen Natur“, von „den Beziehungen auf unser Gemüth“ und der „unendlichen Mannichfaltigkeit“ – „und doch machen in jeder Landschaft tausend verschiedene, unendlich durch einander gemischte Formen ein Ganzes aus“. Vom Grund und Hintergrund, vom Typus mit Realcharakter, vom Bedeutungs- und Symbolträger in fest gefügter Ordnung war die Landschaft nicht nur zum Gegenstand von Erkenntnis, mehr noch zum Spiegel subjektiver Selbsterkundung avanciert. Empirie, Wirkungs- und Wahrnehmungsästhetik überschritten jetzt bis dahin tradierte Regeln der Kunst, machten die Vielfalt und Offenheit von Landschaft für Emotion und Reflexion gleichermaßen fruchtbar. Runge's selbstbezogene Zeitdiagnose von 1802 – „es drängt sich alles zur Landschaft“ – beschrieb einen Gattungsaufbruch, der geradezu explosiv zur Befreiung, Erneuerung und Modernität mittels „Landschafterey“ (Runge) anhielt, ja mit gegenständlicher und stilistischer Vielfalt den Realismus und Pleinairismus,

letztlich den Impressionismus zur Folge hatte. Die Formationen und bewegenden Ausdruckskräfte der Natur vermochten in Stimmung und Wirkung auf die moralische und ästhetische Erziehung des Betrachters mit dem Bild der Historie gleichziehen, ja an Modernität dieses selbst zu übertreffen (vgl. Elisabeth Décultot in: *Landschaft am ›Scheidepunkt‹*, 2010, S. 31). Caspar David Friedrich erprobte dies ganz bewusst mit dem Tetschener Altar und setzte dabei konkrete Landschaft in allgemeine Symbolik um. Und Dillis und Kobell erkannten vorher noch contra Italien die eigene Heimat an. „Zwischen Weltlandschaft und Landschaftswinkel“, so ein Aufsatz Jörg Traegers von 1982, bezeichnet mithin nicht nur die äußere Spannweite zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, Fern- und Nahsicht, Ideal und Idylle in der Landschaftsmalerei der Zeit. Weit mehr verbergen sich dahinter die Entwicklung und der Siegeszug einer Gattung, für die eben angesichts der Natur Anschauung und Empfindung zum eigentlichen malerischen Ereignis wurden.

Dass dabei fest sitzende Traditionen, Darstellungstopoi und akademische Modi beteiligt und zu überwinden waren, macht nun der Fall des Landschaftsmalers und -zeichners Johann Christian Reinhart deutlich. Es mag vielleicht nicht von ganz ungefähr kommen, dass sein Schaffen erst jetzt – nach Koch und diversen Ausstellungen zum Klassizismus – Gegenstand einer großen monografischen Ausstellung erst in Hamburg, dann in München wurde. Dem Kenner mochte sie die vorausgegangene zu Gessner und Kolbe in Zürich 2010 ergänzen. Der dazu aufgelegte, prachtvolle Katalog resümiert und analysiert hierzu nicht nur umfassend Werk und Leben, er macht Reinhart und seine Zeit vor allem greifbar für ein allgemeines Publikum. Die grundlegende, heute selten und teuer gehandelte Monografie von Inge Feuchtmayr stammt immerhin aus dem Jahr 1975. Die Kölner Ausstellung „Heroismus und Idylle“, die ihn mit Hackert und Koch im Kontext der Landschaftsmalerei um 1800, unter anderem von Gessner bis Kolbe und von Friedrich bis Rottmann, zeigte, ist auch schon wieder drei Jahrzehnte her.

Dieses „Vergessen“ mag also durchaus Gründe haben und die „fortuna critica“ im Katalog spart dies nicht aus. In einem langen Leben verband Reinhart zwei Jahrhunderte mit gravierenden Veränderungen, die, wenn auch nicht für ihn selbst und sein Schaffen, so zumindest für dessen spätere Rezeption – bis heute – Folgen hatten. Gilt er doch gemeinhin als Klassizist, der wie sein Freund und Romgefährte Joseph Anton Koch (1768–1839) aus einer alten in eine längst neue Zeit hineinzuragen scheint und sich dabei selber überlebte. Vertretern der Letzteren musste seine komponierte, vollendet temperierte Landschaftskunst zwar als ein Ausdruck hoher Bildung, aber nicht minder als vergangen gelten. Der frühe Realismus und die Freilichtmalerei setzten sich bereits 1820/30 durch. Gedankenkunst zu sein, wie dem Klassizismus nachgesagt, war da schon vom einstigen Lob poetischer Erfindung zum Tadel mangelnder Wirklichkeit und Sinnlichkeit mutiert.

Dabei hatten dem Maler Schillers Freundschaft und Gedanken über das Naive und Sentimentalische Mitte der 1790er Jahre noch zeitgemäß auf den Weg geholfen, ebenso die Vorlesungen über Ästhetik nach Kant, die Carl Ludwig Fernow zur selben Zeit in Rom vortrug. Viel Bildung war da mit im Spiel, auch war Reinhart im Land-

schaftsfach durch seine Lehrer in Leipzig (Adam Friedrich Oeser) und Dresden (Johann Christian Klengel) akademisch vorgeprägt. Das Einzelne einer Landschaft war danach zwar der Anschauung und Nachahmung der Natur, der Charakter des größeren Ganzen, das „eigentlich Erhabene“ (Kant) aber der Einbildungskraft, der höheren Idee geschuldet. Nur letztere kannte Einheit und Vollendung. Die Wirklichkeit hingegen wartete mit Unvollkommenheiten auf. Diese von Bellori bis Lairese vertretene Lehre der „Idea“, Maßgabe des Schönen, Guten und Wahren vor allem im Historienbild, wurde Rezept nun auch für die Landschaftsmalerei des Deutschen. Individualität und Typus fanden bei ihm zeitlos überein. Reinhart, so Herbert W. Rott über den Maler im Katalog, blieb daher den einmal „entwickelten künstlerischen Konzepten und Auffassungen treu. Eine signifikante stilistische Entwicklung lässt sich kaum beobachten“. (48). Und das gilt nicht nur für die Malerei. Auch in den bildmäßigen Zeichnungen variierte und nuancierte er einmal gefundene Landschaftsformen, die dem Vorbild der Niederländer und Franzosen von Ruysdael bis Dughet verpflichtet waren. Auch da, so der Initiator der Ausstellung, Andreas Stolzenburg, hat Reinhart „keinen individuellen, unverkennbaren Zeichenstil“ (28) an den Tag gelegt. War also Reinharts Landschaftsspektrum Ausdruck prinzipieller Überzeugung, war es Verkaufsrezept oder zeigte es auch schlicht Grenzen seiner Begabung auf?

Jedenfalls ließ dies Reinhart schon zu Lebzeiten kaum zu den Neuerern und Modernen zählen. Und auch wenn die ideale, komponierte Landschaftsmalerei nach ihm fortbestand, von Carl Rottmann über den alten Johann Wilhelm Schirmer bis Friedrich Preller beispielsweise, so zählte sie doch bald zu den Ausnahmen und fraglos zu den Verlierern der weiteren Entwicklung.

Doch zu Reinhart und dem Katalog: Letzterem zufolge (48) sind heute nur noch rund 40 von mehr oder weniger 100 bis 150 Gemälden einschließlich kleinerer Skizzen gesichert und nachweisbar. Die Ausstellung brachte es auf stolze 35, ergänzt um „90 Zeichnungen, 30 Aquarelle sowie 75 Radierungen, von denen viele Werke erst in den letzten Jahren wiederentdeckt“ (Vorwort) wurden. Das ist eine Bilanz, die nur dank der großen Bestände der Ausstellungsträger selbst und vieler Leihgeber möglich war. Sie sorgt dabei einerseits für Bestätigung, aber auch für Überraschungen, die das gewohnte propagierte Bild des Künstlers viel facettenreicher machen. Bestätigung heißt: In den dominierenden Kompositionen zeigt sich Reinhart selbstdarstellungs- und überlieferungsgemäß ganz auf den Spuren Poussins, Dughets und Lorrains. Die ideale Landschaft von Fels, Quelle, Ebene, Fluss und Hügeln in der Ferne ist meist mit Bäumen als Repoussoir und vor allem mit sprechender figürlicher Staffage ausgestattet, die, oft im Zusammenspiel mit Architektur wie Tempel und Ruine, die antike Zeit beschwört, und das idyllisch wie heroisch. Dafür stehen Hirt und Herde, Fischer und Jägersmann, Reiter und Wanderer bei Gewitter und im Sturm. Selbst Apollo, Psyche und die Sieben von Theben sind hier Ausweis eines Modus, der sich heroisch und historisch gibt und die französische Lehre nicht verleugnen kann. Schon de Piles (1708) beschrieb die verschiedenen Stile der Landschaft, Lairese (1707, dt. 1728/29) fächerte sie auf und Hagedorn (1762) bezog in den heroischen und „landmäßigen“ Stil der „gesperrten Landschaft“ die Wasserfälle und Hirten-Szenen der

Abbildung aus dem Katalog
(Nr. 231): J. C. Reinhart,
*Sturmlandschaft (Wanderers
Sturmlied)*, 1832,
Staatsgalerie Stuttgart



Niederländer von Berchem bis Ruysdael ein. Letztere hatten aber auch schon den Blick auf „die sichtbare Welt“ der Landschaftsmaler in Dresden gelenkt. „Die Schönheit des Ganzen“ und „die sittlichen Verhältnisse“ in der „Einheit des Gegenstands“ kamen nach Hagedorn für „die Verbindung des dichterisch idealen und des gemeinen, einfältigen Wahren“ auch in der Malerei der Landschaft auf. Letztere, so nochmals Hagedorn und wie bereits erwähnt, rangierte jetzt gleich nach der Historie.

Reinhart hielt sich gerade im gelobten Land, in Rom daran, wo er seit Ende 1789 weilte. Der Typus des Idealen bestimmte nicht nur die Gemälde, er bestimmte zumal bildmäßige Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen, darunter Baumlandschaften und italienische Prospekte wie die mit Dies und Mechau von 1792/98. Hier galt es einen Markt und Liebhaber zu bedienen, damit war auch Geld zu machen, und zwar von der Serie bis zum Einzelblatt. Aufgabe war vor allem, den Erinnerungsort, die malerische Ansicht der Natur mit Idealität und Poesie zu paaren – „in der offensichtlichen Verbindung beider Auffassungen zeigt sich Reinharts Souveränität“ (F. C. Schmid, 8).

Dabei hat Reinhart durchaus mit Studien in der Natur und nach Motiven wie Grotten, Höhlen Felsen, Wegen, Bäumen oder Pflanzen ein viel breiteres Spektrum aufgelegt. Womit die Überraschungen in der Begegnung mit seinem Werk angesprochen sind. Figuren- und Tierstudien, Notate der Skizzenbücher und die auch von Koch unter anderem geübte, gerade in Rom (P. L. Ghezzi) beliebte Karikatur zeigen, dass er nicht nur ein Meister idealer Szenen und des erträumten Arkadien war. Schiller als Rückenfigur auf einem Esel, abgebildet mit Hut, Mantel und geteilten Rockschößen ist eine wunderbare Laune (Kat. 73–75). In seinen Anfängen und bei den Baumlandschaften waren viel Niederländisches, aber auch die älteren Salomon Gessner und Jakob Philipp Hackert mit im Spiel, wobei des letzteren erfolgreiche „Fernungen“ und vedutenhafte Prospekte sich immer wieder mit klassischen und idealen

Gegenden verbinden sollten. Noch vor und dann parallel zu Reinhart gaben sie in Zyklen und Radierungsfolgen zeittypische Muster ab. Hackerts niederländisch inspirierte, meist porträthafte Baumlandschaften schlugen sich zum Beispiel auch bei Reinhart nieder. Wald und Bäume, dazu Mühlen und Gewässer in der Art von Ruysdael, trifft man aber schon vor des letzteren Italienreise an (Nr. 39, 40, 42).

Es war nun dieses motivische Spektrum, das die 254 im Katalog dokumentierten Exponate beider Stationen in sechzehn Abschnitte unterteilen ließ, unter denen nur die Wanderjahre in Leipzig, Dresden und dann in Meiningen (1780–1789) nach dem einleitenden Überblick über Reinhart im Porträt eine Chronologie verfolgen ließen. Schon hier stößt man auf Baum, Wald und Reiter und neben sächsischen Topografica mit Feder und Wasserfarben auch auf antike Szenen in der Art von Gessner, darunter programmatisch das poussineske „Et ego in Arcadia“ (Nr. 33). Und ebenfalls schon hier dominieren mit Kreide und Pinsel angelegte große bildmäßige Formate wie Blätter aus der Albertina zeigen (Nr. 25, 26). Es sind vor allem besondere Phänomene der Natur, die mal pittoresk, mal erhaben seinen Motivbereich erweitern, Fels und Höhle wie im Sanspareil bei Bayreuth beispielsweise. Auch das war längst zeitgemäß (C. Wolf) und mit den Grottenbildern der Niederländer vorgeprägt. Diese Frühphase Reinharts macht aber deutlich: Ideal und Wirklichkeit, Poesie und „das gemeine Wahre“ sind die beiden Pole, zwischen denen er sich mit solidem technischen Geschick einzurichten wusste.

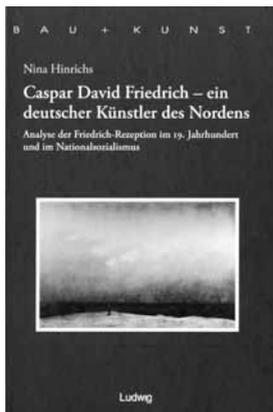
Mit dem IV. Abschnitt setzt dann Italien ein, 1789, und von Revolution ist nichts zu spüren. Reinhart erschließt sich sein römisches Programm in einer deutschen und internationalen Künstlerkolonie, die schon des längeren bestand. In den Kapiteln V und VI kommen die Felsen-, Pflanz- und Baumstudien, aber auch Jagdmotive (erneut unter VIII) und die radierten Tierfolgen, ein nicht nur bei der Malerfamilie Roos beliebtes Genre, zu Gesicht. Mit den „topographischen Ansichten aus Rom und Umgebung“ ist dann ein Kernbereich erreicht, der umfänglich Zeichnung, Grafik und Malerei in der Spanne von 1792 bis 1835 vor Augen führt, darunter die 72 „mahlerisch radierten Prospective von Italien“ mit A. C. Dies und J.W. Mechau. Der Nürnberger Verleger Friedrich Frauenholz legte die Serie später nochmals auf. Gerade mit diesen antiquarisch-historischen Ansichten fand Reinhart sein Bildungs- und Reisepublikum und Nachfolger taten es ihm gleich. Bis zu einem Meter groß sind dann auch die Blätter mit Ideal- und Felslandschaften mit biblischer Staffage (Kap. X), ehe nach einer neuerlichen Grafiksuite (XI) mit den Ideal- und Sturmlandschaften (XII, XIII) im Sinne Poussins und nach Schiller seine für ihn typischsten und repräsentativsten Landschaften mit Leihgaben von Greifswald bis München und Stuttgart in den Mittelpunkt rücken, darunter die Fassungen der *Ideallandschaft mit zwei Hirten an einer Quelle* von 1810. Der eingangs zitierten Erkenntnis folgend, dass eine wirkliche Entwicklung bei Reinhart nicht greifbar ist, reicht auch hier der Bogen von den 1790er bis in die späten 1830er Jahre. Ein eigenes Thema stellen dann „die Ansichten von Rom vom Turm der Villa Malta 1829–1835“ dar, heute ein ungewöhnlicher, kostbarer Veduten-schatz der Neuen Pinakothek in München, ehe schließlich als Lockerungsübung nach so viel Klassik „Reinhart und die Karikatur“ das Schlusskapitel stellt.

Mag man über die Gliederung und Aufteilung der in diese größeren und kleineren Gruppen gefassten Arbeiten unterschiedlicher Medien, aber oft verwandten Inhalts streiten können, die didaktische Funktion einer Verlebendigung des sonst vielleicht allzu statischen Werks erfüllen sie recht gut. Dass dann nicht jede Arbeit auch mit langem Text versehen werden muss, oft auch Kurzkomentar und Zitat zum Ziele führen, Einleitungstexte aber alles Wesentliche enthalten, macht dabei durchaus Sinn. Faktische Dichte und beschreibende Anschauung gehen Hand in Hand. Dass die sieben Aufsätze zu Werk und Leben nicht nur einander ergänzen, sondern auch mit Verweisen in den eigentlichen Katalogteil einbezogen werden, darüber Reinhart auch in einen größeren Kontext der Maler seiner Zeit gebettet ist, zeugt einmal mehr von Gründlichkeit. Es hilft jedenfalls erfolgreich die engen Grenzen sprengen, die sonst mit dem allzu strengen Bild Reinharts verbunden sind.

EKKEHARD MAI

Universität Köln, Institut für Kunstgeschichte

NEUERE LITERATUR ZU CASPAR DAVID FRIEDRICH (Teil 2)



Nina Hinrichs; Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus (Bau + Kunst. Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte, 20); Kiel: Ludwig 2011; 350 S., 111 SW-Abb. und 20 Farbabb.; ISBN 978-3-86935-049-3; € 34,90

Die Kieler Dissertation von Nina Hinrichs¹ befasst sich mit der Rezeption der Kunst Caspar David Friedrichs im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus, woraus sich eine Aufteilung des Textes in zwei Hauptteile ergibt. In beiden Teilen wird „Rezeption“ jedoch unterschiedlich verstanden. Während es im ersten Teil ausschließlich um die kunsthistorische und literarische Rezeption geht, werden im zweiten Teil auch Formen der „praktischen“ bildkünstlerischen Anverwandlung der Kunst Friedrichs vorgestellt. Entsprechendes wäre auch für den ersten Teil möglich gewesen, auch wenn es aus Gründen des damit verbundenen Arbeitsaufwands wohl zur Konsequenz gehabt hätte, die Friedrich-Rezeption im Dritten Reich beiseitezulassen. Die Autorin hat sich jedoch anders entschieden – vielleicht, um die in der Tat sehr aufschlussreiche Konfrontation zwischen den beiden Rezeptionsepochen durchführen zu können. (Andererseits wären auch eine Konfrontation der Rezeption im Dritten

1 Siehe auch die Besprechung von Helmut Börsch-Supan in: *Baltische Studien* 98 (2012): 225–228.