

Bilder gesellschaftlichen Wandels



Die fremde Landschaft
Bilder gesellschaftlichen Wandels 1



Die fremde Landschaft

Bilder gesellschaftlichen Wandels 1

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

Es ist mir eine sehr große Freude, dass die Räume der Schader-Stiftung in der Goethestraße 1 jetzt erstmals ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung zugeführt werden können.

Vor über 20 Jahren habe ich beim Umbau dieses Hauses für die damals in Gründung befindliche gemeinnützige Schader-Stiftung eine von ihr zu betreibende ebenfalls gemeinnützige Kunstgalerie eingeplant. Zu diesem Zeitpunkt war mir noch nicht bekannt, welche rechtlichen Hindernisse diesem Vorhaben im Wege stehen können. Die Hindernisse waren jedenfalls so hoch, dass vorerst nur die rechtlich unbedenkliche Vermietung der Räume an die Galerie Sander infrage kam. Deren Ausstellungen werden sicherlich vielen noch in guter Erinnerung sein.

Die jetzige Ausstellung findet auf der Basis einer Kooperationsvereinbarung zwischen der Schader-Stiftung und dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt statt und ist der Beginn einer Reihe von Ausstellungen zum Thema „Bilder gesellschaftlichen Wandels“.

Mit derartigen Präsentationen wird die Stiftung nunmehr erstmals auch den Teil ihres Satzungsauftrags erfüllen, der sie zur Nutzung dieser Räume für den Dialog zwischen den Gesellschaftswissenschaften und den bildenden Künsten verpflichtet. Die Stiftung wird diese Verpflichtung deshalb nicht nur durch die Bereitstellung dieser Galerieräume für die Kunstwerke des Landesmuseums erfüllen, sondern auch durch die Organisation von Begleitveranstaltungen zum Thema „Gesellschaft im Wandel“.

Zwar ging die Idee, gemeinsame Ausstellungen zu planen und durchzuführen von der Stiftung aus, die Kooperation wäre aber wohl sicher nicht in dieser Form zustande gekommen, wenn die Idee nicht spontan von der Direktorin des Landesmuseums, Frau Dr. Ina Busch, aufgegriffen und nachdrücklich gefördert worden wäre. Für dieses Engagement hat die Stiftung ihr sehr herzlich zu danken. Die Realisierung dieser Ausstellung wäre aber auch nicht möglich gewesen, wenn die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Frau Dr. Busch und die Angehörigen der Stiftung nicht hochmotiviert mitgearbeitet hätten. Allen ist zu danken und es schmälert diesen Dank nicht, wenn ich Herrn Dr. Klaus-D. Pohl vom Museum und Frau Dr. Stephanie Hauschild von der Stiftung meinen besonderen Dank sage. Dank auch den Autoren dieses Katalogheftes für die aufschlussreichen Beiträge und nicht zuletzt Herrn Lukas Einsele, der seine jüngsten Werke und viele Anregungen zu dieser ersten Ausstellung beigesteuert hat.

Alois Schader
Schader-Stiftung

Die Verknüpfung von Gesellschaftswissenschaften und bildender Kunst einer breiteren Öffentlichkeit nahe zu bringen, ist für die Museen oftmals nur in der wenig nachhaltigen Form von Sonderausstellungen oder Symposien möglich. Die Chance, diesen Dialog längerfristig führen zu können, mithin kontinuierlich dieses für die gegenwärtige Aufgabenstellung der Museen so relevante Arbeitsfeld in Form einer Ausstellungsreihe ins Bewusstsein der Menschen zu bringen, darf als außerordentlicher Glücksfall für ein Museum gewertet werden.

Diesen Glücksfall dankt das Hessische Landesmuseum Darmstadt dem Interesse der Schader-Stiftung, die mit Herrn Alois Schader ein Kooperationsangebot an unser Haus herantrug. Ein Angebot, das wir nicht nur freudig begrüßten, sondern umso beglückter annahmen, als mit der Schader-Stiftung eine der bundesweit ausgewiesenen Stiftungen auf dem Gebiet der Gesellschaftswissenschaften um unsere Mitarbeit anfragte. Die Idee der Schader-Stiftung, unter wechselnden inhaltlichen Aspekten mit Ausstellungen zum Thema „Bilder gesellschaftlichen Wandels“ die Wechselwirkung und gegenseitige Einflussnahme von Kunst bzw. Künstler und Gesellschaft aufzuzeigen, konnte nur vorbehaltlose Unterstützung bei mir und den zuständigen Mitarbeitern finden. Dass darüber hinaus die in der Ausstellung aufbereiteten Themen durch Begleitveranstaltungen der Stiftung zum Thema „Gesellschaft im Wandel“ erhellt und verdichtet werden, zeichnet die Arbeit der Schader-Stiftung aus.

Wir empfanden es keinesfalls als selbstverständlich, in die vorbereitenden Arbeiten frühzeitig und eng eingebunden zu werden. Ich darf daher Herrn Alois Schader und dem von ihm herangezogenen Stiftungsgremium sehr herzlich danken, dass wir nicht nur hinsichtlich ausgewählter Leihgaben sondern vor allem auch hinsichtlich der konzeptionellen Mitarbeit, hier danke ich besonders unserem Kustoden Herrn Dr. Klaus-D. Pohl, in die Kooperation einbezogen wurden. Dank gebührt der Stiftung ebenfalls dafür, dass die Räumlichkeiten der ehemaligen Galerie Sander auf museumstechnische Standards angehoben wurden. Erst dieser von der Stiftung geleistete Beitrag ermöglichte die Umsetzung der Ausstellungsideen durch Leihgaben auf hohem Niveau. In diesem Zusammenhang darf ich ebenso dem stellvertretenden Direktor unseres Hauses, Herrn Museumsdirektor Dr. Theo Jülich, und dem Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst für die Regelung der Versicherungsfragen danken. In diesem Sinn wünsche ich dem von der Schader-Stiftung initiierten Projekt ein langes Leben, den verdienten Erfolg und viele Besucher.

Ina Busch
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Stefan Hradil

Die Schader-Stiftung hat sich die Aufgabe gestellt, die Gesellschaftswissenschaften zu fördern, indem sie deren Verbindungen mit der Praxis stärkt. Auf dieses Ziel hin ist die Stiftungsarbeit seit vielen Jahren ausgerichtet. Sie hat sich dabei auf die Praxis des Lebensbereichs Wohnen konzentriert.

Die Satzung der Stiftung sieht jedoch auch vor, die bildenden Künste zu fördern und sie in geeigneter Weise zu präsentieren. Mit der Ausstellung „Die fremde Landschaft“ beginnt die Stiftung, auch das Satzungsziel der Kunstförderung zu realisieren.

Von nun an wird die Tätigkeit der Schader-Stiftung also drei Komponenten umfassen: Kunst, Gesellschaftswissenschaften und Praxis. Die Stiftung geht davon aus, dass jede dieser drei Komponenten ihren jeweiligen Eigenwert besitzt und ihre spezifischen Wirkungen entfaltet. Die Stiftung unterstellt aber auch, dass



Karl Hofer, Die Wächter, 1933

Kunst, Gesellschaftswissenschaften und Praxis wechselseitig miteinander verbunden sind.

Die Kunstwerke, die in unserer ersten Ausstellung zu sehen sind, werden also nicht in der Absicht präsentiert, gesellschaftswissenschaftliche Erkenntnisse lediglich zu illustrieren und verständlich zu machen. Auch stellen die ausgestellten Kunstwerke nach Auffassung der Schader-Stiftung keine bloße „Widerspiegelung“ praktischer gesellschaftlicher Aktivitäten dar. Andererseits wurden die Ausstellungsstücke auch nicht in der Annahme ausgewählt, sie seien den Ergebnissen von Gesellschaftswissenschaften und gesellschaftlich-praktischer Tätigkeiten von vornherein überlegen, sie vermittelten uns per se weiter reichende Erkenntnisse als diese.

Die Schader-Stiftung beabsichtigt vielmehr, Werke der bildenden Kunst, Resultate der Gesellschaftswissenschaften und Ergebnisse praktischer Tätigkeiten im weiteren Verlauf der Stiftungsarbeit parallel zu setzen und es so zu ermöglichen, sie gedanklich in Verbindung zu bringen. Dies geschieht unter anderem durch diese Ausstellung, durch begleitende Vorträge und Diskussionsveranstaltungen etc. Es wird dabei nicht darum gehen, Kunstwerke aus Sicht der Gesellschaftswissenschaften zu „erklären“ bzw. den Gesellschaftswissenschaftlern mit Hilfe von Künstlern auf die Sprünge zu helfen. Es geht um die Engführung von Themen und Veranstaltungen, die in der Lage sind, zu einer gegenseitigen Erhellung beizutragen. Zusammen sollten so Einsichten möglich werden, die unsere alltägliche Arbeit, die Lektüre gesellschaftswissenschaftlicher Texte oder der Besuch dieser Kunstaussstellung allein nicht erlauben.

Durch das so angeregte eigenständige Reflektieren sollten Kunstwerke in die Lage versetzt werden, als „Frühwarnsysteme“ zu wirken, die gesellschaftliche Entwicklungen anmahnen, sollten Künstler Gelegenheit erhalten, Menschen für gesellschaftliche Entwicklungen zu sensibilisieren, sollte Kunst dokumentieren, was Menschen oft nicht wahrhaben wollten.

Die Schader-Stiftung will dazu beitragen, dass wir mit Hilfe der Kunst die Gesellschaftswissenschaften und unsere praktischen Tätigkeiten besser verstehen, und dass wir umgekehrt mit Hilfe der Gesellschaftswissenschaften und vor dem Hintergrund unserer Alltagsbewältigung einen breiteren Zugang zu Werken bildender Kunst finden.

Die „fremde Landschaft“ ist eine Metapher, die in unterschiedlichen Epochen und Gesellschaften in höchst verschiedener Weise anwendbar schien. Landschaft als Spiegelbild der Seele hatte lange keine selbständige Funktion und war fremd im Sinne von Nichtachtung. In der frühen Neuzeit rangierte die Landschaft mit dem Stilleben am Ende der Wertschätzung der Menschen. Historien- und Andachtsbilder genossen die höchste Anerkennung. Diese vereinfachte Vorstellung einer Rangfolge von Bildgattungen in der frühen Neuzeit entsprach einer von Adel und Klerus geführten Gesellschaft. Der Aufstieg des Bürgertums fand seine künstlerische Parallele in der Vorliebe für eine Landschaft um ihrer selbst willen.

Die Kunst wurde zunehmend unabhängig vom religiösen oder historischen Kontext mit seinen Anspielungen auf biblische oder historische Geschichten. Damit änderte sich der Stellenwert von Landschaftsbildern. Tiefsinnige „gedankliche Assoziationen“, die mit Bildern in der frühen Ästhetik verbunden sein sollten, wurden weniger gefragt. Das Landschaftsbild wurde nun geschätzt, weil es gleichsam „moralfrei“ war.¹⁾ Landschaft wurde – jenseits des eigenen Gartenzauns – nicht mehr als unheimliche Umgebung wahrgenommen. Die Landschaft, soweit sie fremd geblieben schien, wurde zunehmend in das Zugängliche und Vertraute integriert. Die Landschaft enthielt schon immer eine Art von „unnatürlicher“ Ästhetisierung der Natur. Jacob Burckhardt hat die Besteigung des Mont Ventoux in der Provence durch den italienischen Dichter Petrarca für einen Durchbruch zum „modernen Menschen“ erklärt. Im Mittelalter waren Berge unheimliche Orte des Grauens, die man nicht bestieg. Erste Bergbesteigungen zum bloßen Genuss einer grandiosen Natur erschienen wie ein Frevel gegen den Schöpfer. Erst in der Renaissance hat die Landschaft erhöhte „Bedeutung für die erregbare Seele“ erlangt.²⁾ Das Landschaftsbild hat sich erst in der Neuzeit aus dem religiösen Bild gelöst. Dieser Modernisierungsprozess wurde keineswegs immer positiv gedeutet: Landschaftsmalerei erschien seit Diderot als Ersatz eines „Naturverlustes“ der Menschen.³⁾ Man kann das Entstehen dieser Gattung aber auch als „Naturgewinnung“ deuten. Das christliche Heilsgeschehen wurde durch Landschaften im Hintergrund näher an die religiöse Gemeinschaft herangebracht.⁴⁾

Nicht nur die Schichtung der Gesellschaft beeinflusste die Wahrnehmung der Landschaft in der Kunst. Auch die Unterschiede der Konfession waren einflussreich. Dass gerade in Holland die Landschaftsmalerei zu ihren Höhepunkten kam, ließ sich daraus erklären, dass der calvinistische Protestantismus in den Niederlanden das Abbildverbot besonders ernst nahm und religiöse Bilder ablehnte. Calvin maß der Landschaft hingegen keine Bedeutung bei und so schien

1) Max J. Friedländer: Über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag 1947, S. 2.

2) Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien (1859), Stuttgart 1988, 11. Aufl., S. 217.

3) Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 8.

4) Barbara Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei, München 1987, S. 23.

sie nicht dem Abbildverbot der Zehn Gebote zu unterliegen.⁵⁾ Dieser These widerspricht allenfalls die Tatsache, dass das Portrait – ein Abbild des Menschen – zur gleichen Zeit florierte. Auch im Bildnis gewann der symbolische Hintergrund der Landschaft zunehmend an Eigenwert. Die Darstellung eines Herrscherpaares von Piero della Francesca vor dem Hintergrund einer sich in imaginärer Ferne verlierenden Landschaft etwa wurde zur Indienstnahme der Natur: Die Landschaft der von ihm beherrschten Lande diente dem Ruhm des gefeierten Paares.



August Macke, Spaziergang auf der Brücke, 1912

Die Landschaft musste sich viele Projektionen des menschlichen Geistes gefallen lassen. Im Zeitalter des Nationalismus wurde die „nationale Landschaft“ entdeckt. Das Paradebeispiel findet sich im Werk des romantischen Malers Caspar David Friedrich. Das Bild „Chasseur im Walde“ von 1813/14 zeigt einen verirrtten französischen Soldaten umzingelt vom bedrohlichen „deutschen Wald“. Mit altdeutschen Kopfbedeckungen hat Friedrich auch in anderen Fällen, etwa bei Figuren zwischen den Kreidefelsen auf Rügen, nationale Symbole in die Landschaft eingehen lassen. Weit mehr Anstoß als die kaum auffälligen nationalen Anspielungen erregte Friedrichs mystische Überhöhung der Landschaft im 1808 entstandenen „Tetschener Altar“. Der sächsische Kammerherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr witterte in dem Bild 1809 einen Mystizismus, „der jetzt überall sich einschleicht und aus Kunst wie aus Wissenschaft, aus Philosophie

5) Werner Gephart: Bilder der Moderne. Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte, Opladen 1998, S. 222, 234 ff.

aus der Religion gleich einem narkotischen Dunste uns entgegnewittert!“⁶⁾ In einem Verteidigungsbrief an den Akademieprofessor Schulz war Friedrich ungewohnt ironisch gegenüber der dogmatischen Kunstauffassung dieses gemäßigten Klassizisten und tröstete sich mit dem Gedanken: „Was nützt es, dass das Bild dem großen Haufen gefällt; gefällt's doch dem Herrn von Ramdohr nicht!“⁷⁾ Dieser Streit zeigt eine neue Würdigung des Publikums, einen Schritt in Richtung „Demokratisierung“ des Kunstgenusses. Der Beifall der Menge der Beschauer wurde wichtiger als die elitäre Meinung eines adligen Kunstkritikers. Dieser stand freilich mit seiner Kritik nicht allein. Auch Goethe hat noch 1816 dagegen polemisiert, „in landschaftliche Gemälde und Zeichnungen mystisch-religiöse Bedeutung zu legen.“⁸⁾ Eine neue Form der Frömmigkeit, gestärkt durch den Pietismus und eine Stilisierung häuslicher Intimität des Familienlebens und des bürgerlichen Wohnzimmers, hat dem Landschaftsbild in der Gesellschaft eine tiefere Bedeutung verschafft.

Mit der Romantik setzten sich im Zeitalter der Ideologien neue Formen der Überhöhung von Landschaften durch. Aber noch immer gab es Auseinandersetzungen, welche Form inhaltlicher Sinnüberfrachtung in der Landschaftsmalerei zulässig sei. Der französische Dichter Charles Baudelaire unterschied 1846 drei Arten von Landschaftsmalerei: „den bewundernswerten Servilismus der Naturalisten“, die „historische Landschaft“, in welcher er eine Anwendung der Moral auf die Landschaft witterte, und schließlich die „Phantasielandschaft“, die als „menschlicher Egoismus“ gegeißelt wurde, welcher sich an die Stelle der Natur setzte.⁹⁾ Die sklavische Nachahmung der Natur schien nach dieser Typologie Baudelaire für eine Weile zu dominieren. Aber auch eine Landschaftsmalerei wie in den Schulen von Barbizon bis Worpswede, die sich zum realistischen Abbild der Natur bekannte, hat ihre gesellschaftlichen Vorstellungen in das Bild notfalls hinein gemogelt. Die Natur musste möglichst altmodisch und ländlich aussehen, wie das immer wieder geschönte mit Schilf gedeckte Dach, das auf vielen Bildern reproduziert wurde und in Worpswede von den Bauern mit Fleiß restauriert worden ist. Mit der Verstädterung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert musste die Natur vom Künstler gesucht werden. 1830 bis 1910 lebten etwa dreitausend Künstler in 80 Künstlerkolonien. Die angeblich „natürliche Natur“ wurde von Wahrnehmungen der Städter geprägt. Die Künstler reisten schon mit der Bahn an. Sie wurden misstrauisch von den Einheimischen beäugt, wie Gauguin in Pont-Aven. Was sie auf dem Lande suchten, war nicht mehr unberührt von Menschenhand, sowenig wie die angeblich heile Welt, die Gauguin später in der Südsee ins Bild bannte. Der Dichter Rainer Maria Rilke, mit einer Worpsweder Künstlerin verheiratet, hat in dieser kargen Moorlandschaft treffend erkannt:

6) Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr: Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809), in: Werner Busch (Hrsg.): Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3, Berlin 1997, S. 254-259.

7) Sigrig Hinz (Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1974, 2. Aufl., S. 153.

8) Johann Wolfgang Goethe: Neudeutsche religiös-patriotische Kunst, Berlin/Weimar, Goethe Berliner Ausgabe, Bd. 20, 1974, S. 77.

9) Charles Baudelaire: Salon de 1846, XV Le paysage, in: Œuvres complètes, Paris 1974, S. 856.



Lovis Corinth, Am Walchensee, 1920

„Die Natur weiß nichts von uns“.

Während die „Künstlerkommunen“ meist im Norden lagen und ihre Betreiber noch die Illusion hatten, durch naturnahes Wohnen und Handarbeit einen direkten Bezug zur Natur wieder herzustellen, kam es Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer Nord-Südwanderung. Aus „Künstlerkolonien“ wurden „Künstlerorte“. Diese waren nicht mehr auf dauerhafte ländliche Gesellungsformen ausgerichtet. Sie waren nicht mehr angetrieben von politischen und religiösen Ideen zur Herstellung der Einheit von Kunst und Leben, wie einst der Monte Verità in Ascona, Meyer-Amdens Kolonie am Walensee in der Schweiz oder Vogelers Barkenhoff in Worpswede. Es handelte sich soziologisch gesehen um „Langzeit-Tourismus“ mit einer kommerziellen Basis in den Städten. Bei den französischen „Fauves“, wie etwa Matisse und Derain in Collioure oder L'Estaque am Mittelmeer, entstanden Landschaften von starker Farbigkeit. Aber die Landschaft stand noch immer nicht unangefochten im Zentrum der Aufmerksamkeit der Künstler. Matisse bekannte in den „Notizen eines Malers“ 1908: „Was mich am meisten interessiert, ist weder das Stilleben noch die Landschaft - es ist die Figur. Mit der Figur kann ich mein sozusagen religiöses Lebensgefühl am besten ausdrücken.“¹⁰⁾ Sinngemäß galt das auch für andere Gruppierungen der Avantgarde bis etwa 1911. Die deutschen Expressionisten und die russische Avantgarde waren freilich politisch und künstlerisch zu revolutioniert, um Matissses Bekenntnis zur „Kunst des Gleichgewichts“ als „Beruhigungsmittel...so etwas wie ein guter Lehnstuhl“ zu unterschreiben.

10) Henri Matisse: Notizen eines Malers (1908), in: Matisse: Über Kunst, Zürich 1982, S. 75.

Wo anfangs noch eine Lebensgemeinschaft intendiert war, wie bei der „Brücke“ in Dresden, blieb die heile Welt mit Bildern von nackt auf der Wiese tanzenden Mädchen bevölkert, die alles andere waren als genuine Landpomeranzen. Aber das war nur eine kurze Episode der Landschaftsmalerei. Die Brücke-Künstler zogen um 1911 nach Berlin. Die von bedrohlichen Zacken zerrissene Stadtlandschaft hat auch bei Kirchner die Moritzburger Idylle verdrängt. Die Sündhaftigkeit des Potsdamer Platzes dokumentierte bei Kirchner das sich Abfinden mit der Tatsache, dass Landschaft sich in der Großstadt abspielen kann.¹¹⁾ Im deutschen Expressionismus spielte jedoch die „ländliche“ Landschaft weiterhin eine wichtige Rolle. Sie war nicht mehr realistisch, aber regional noch durchaus zu verorten.

Vor der Avantgarde der klassischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Städte im Bild weitgehend ein Bild der Ordnung. Bei George Grosz und den deutschen Veristen wurde die Stadtlandschaft zum Spiegelbild des sozialen Chaos voller sozialer Konflikte. Sie hatte etwas Bedrohliches. Delaunays farbexperimentelle Stadtphantasien und Feiningers Architektur-Vistas hatten andererseits noch nichts Bedrohliches. Sie strahlten eher etwas Erhebendes aus und waren Ausdruck einer neuen erfüllten Harmonie von künstlich geschaffener Welt und Natur. Auch Beckmanns Stadtlandschaften, die Maßstäbe im Frankfurt-Bild setzten, das lange vor dem „Blick auf San Francisco“ geschaffen



Max Beckmann, Blick auf San Francisco, 1950

wurde, wirkten noch nicht unheimlich. Die Haltung der Avantgardekünstler zur Stadtlandschaft blieb ambivalent. Ludwig Meidner, der schlesische Wanderer, der entfremdet in die Metropolen kam, wie so viele Avantgardisten von Mexiko

11) Katharina Henkel / Roland März (Hrsg.): Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Ausst. Kat. Neue Nationalgalerie Berlin 2001.



Ernst Ludwig Kirchner, Blick auf die Kirche von Monstein, 1917/18

bis Russland, die sich in Paris anfangs nicht wohl fühlten, versuchte sich an die Stadt „heranzulieben“: „Wir müssen endlich anfangen, unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben“ und empfahl, sich der Faszination von Hängebrücken und Gasometern hinzugeben.¹²⁾ Innerlich eingeholt hat Meidner

12) Ludwig Meidner: Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, in: Kunst und Künstler, Bd. 12, Nr. 6, 1914, S. 312-314. G. Breuer/I. Wagemann: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat. 1884-1966, Stuttgart 1991, Bd. 2, Literarische Werke und Briefe, S. 29 f.

seinen Ruf zur Innovation nicht. Später fand er Köln ein „Felachennest“ und London schien dem Emigranten „schrecklich“. Nur wenige politisierte Künstler wie Conrad Felixmüller machten ernst mit der „Heimatsuche“ in den Industriemetropolen. Als er 1920/21 den Preis der Villa Massimo erhielt, benutzte er ihn nicht zur Pilgerreise in die Landschaften deutscher Sehnsucht, sondern ging ins Ruhrgebiet.

Ein weiterer Wandel in der Auffassung von Landschaft fand im Surrealismus statt. Es kam zu einer „Verlandschaftung des Menschen“ durch biomorphe Darstellungen des Menschen. Beispiele waren in Dalís Verschmelzung von Mensch und Umgebung oder in Max Ernsts Vogel-Menschen in einer unwirklichen Landschaft zu finden. Die Landschaft wurde nun Ausfluss einer psychischen Befindlichkeit der Künstler und der Fremdheit in der Welt schlechthin: Ängste im Zeitalter der heraufkommenden Diktaturen wurden so in Symbiosen von Landschaft und deformierten Menschen sichtbar gemacht. Mit dem Sieg der Abstraktion wurde der Streit der Schulen von Künstlern über die Rolle der Landschaft im modernen Bild gegenstandslos. Es ging nun um „reine Malerei“. Viele Pioniere der Abstraktion von Kupka bis Kandinsky kamen über die Landschaftsmalerei zur Abstraktion. Der Anblick eines Heuhaufens im gleißenden Mittagslicht, gemalt von dem Impressionisten Monet, hat bei Kandinsky abstrakte Visionen ausgelöst. Kandinsky hatte schon während seines Akademiestudiums darunter gelitten, dass die Kollegen ihn als Koloristen und Landschaftsmaler ansahen.¹³⁾ „Landschaftsmaler“ wurde zu einer Art Beleidigung für die Avantgarde der klassischen Moderne. Gesellschaftliche Grundlagen blieben vielfach in der Landschaftsmalerei sichtbar. Auch in abstrakten Bildern wurden Grundstrukturen nationaler Landschaften wieder gefunden. Die Gruppe „De Stijl“ in Holland hatte mit Mondrian in der geometrischen Abstraktion die Launenhaftigkeit der Natur überwunden, wie das holländische Kanalsystem die Unregelmäßigkeit der realen Natur.¹⁴⁾ Bei nicht-abstrakten Künstlern kam die Heimatlandschaft selbst im Exil durch: de Chirico ließ seine Stadt auch in Paris zur mediterranen Raumbühne gerinnen und Max Ernst, der kein Deutscher mehr sein wollte, hat in Bildern wie „Die ganze Stadt“ auch in Paris eine spätromantische Variation des deutschen Waldes geliefert.

Politisch-soziale Nebenbedeutungen erhielt die Auseinandersetzung mit der Landschaft verstärkt in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Bei dem bekanntesten Maler im italienischen Faschismus, Mario Sironi, sollten menschenleere Landschaften von antiken Ruinen und Fabrikschornsteinen die urbane Modernisierung mit dem klassischen Erbe Italiens verbinden. Sie gerannen aber zu trostlos abweisenden Arbeitswelten in Pappmaché-Landschaften. Im zweiten Futurismus des italienischen Faschismus hat man in der „Flugmalerei“, die der Chefideologe Marinetti auf die Fahnen schrieb, die Vogelschauerspektive politisch dienstbar gemacht und mit nützlichen Aspekten für eine Kriegsluftwaffe verbunden.¹⁵⁾ Im russischen Realismus wurde die Landschaft zum Objekt der Kultivierung durch „fröhliche Arbeitsbrigaden“. Einige Avantgardisten ließen sich aber nicht ganz vereinnahmen. Bei Malewitschs Visionen einer „vierten Dimension“ oder in Filonovs metaphysisch-kommunistischen Visionen des „Welterblühens“ wurde die Landschaft ins Kosmische erhöht, um dem platten Nützlich-

13) Wassily Kandinsky: Rückblicke (1913), Bern 1977, S. 27.

14) Hans Ludwig C. Jaffé: Mondrian und De Stijl, Köln 1967, S. 88 f.

15) Filippo T. Marinetti: Teoria e invenzione futuristica, Mailand 1968, S. 170.

keitsdenken des Alltagskommunismus zu entfliehen.

In Deutschland gerann im „magischen Realismus“ mit ihrer Neigung zur Altmeisterlichkeit die italienische Landschaft zur reinen Atelierlandschaft. Auch hier breitete sich eine leicht unwirkliche Höhenperspektive auf die Landschaft aus. Im Nationalsozialismus hatten viele Avantgardisten wie Dix keine Wahl und mussten sich von Landschaftsbildern ernähren. Gelegentlich waren sie wie der „Judenfriedhof in Randegg“ von 1935 mit diskreten politischen Nebenbedeutungen versehen. Mit dem Ende der Diktatur kam es in Deutschland zu erschütternden Trümmerlandschaften wie bei Karl Hofer, der sie schon 1933 in „Die Wächter“ [Abb. S. 7] angedeutet hatte, oder zur Flucht in eine malerische Capri-Fischer-Seligkeit bei gefälligen Spätmodernisten wie Bargheer oder Gilles. Die neuen Strömungen der Moderne entspannten ihr Verhältnis zu der Frage des Wertes einzelner Bildgattungen. In der Abstraktion war die Fremdheit der Landschaft aufgehoben. Hans Hofmann als abstrakter Künstler erklärte in Amerika: „I bring the landscape home in me“ (ich bringe die Landschaft heim in mich). Letzte Elemente einer realen Landschaft wurden damit ausgeschaltet. Der bekannteste Maler des abstrakten Expressionismus in Amerika, der das Ende der klassischen Moderne nach dem Zweiten Weltkrieg einleitete, Jackson Pollock, begann als „Jack the dripper“ die Bilder sogar physisch zur Landschaft werden zu lassen, als er mit Spritzpistolen auf ihnen herumtrampelt.¹⁶⁾

Die Debatte über die Gattungen ist überholt. Kein Dogmatiker räsoniert mehr über den angemessenen Umgang mit der Landschaft, wie zu Beginn der Romantik, als Caspar David Friedrich missverstanden wurde. In der Postmoderne wurde jede Funktionalisierung der Natur erlaubt - von Christos Verhüllungskünsten bis zur Landart und dem Fotorealismus oder einem verfremdeten Fotorealismus wie ihn Richter in dieser Ausstellung präsentiert. Landschaft hat aufgehört fremd zu sein, auch der Künstler fremdelt nur noch selten: anything goes.

16) Harold Rosenberg: The New Tradition of the New (1959), Reprint New York 1971, S. 135, 83.



Gerhard Richter, Flieger, 1964

Nachdem die Kunst mit den akademischen Kategorien gebrochen hat, ist es in der zeitgenössischen Kunst anachronistisch geworden, die Landschaftsmalerei als ein gesondertes Genre zu betrachten. Und trotzdem kann es von Nutzen sein, historische Kunstwerke, die dem Genre der Landschaftsmalerei angehören, an den heutigen Produktionen der Kunst zu messen, um sie neu zu lesen. Dieser Gedanke liegt der Ausstellung „Die fremde Landschaft“ zugrunde, die mit zwei fotografischen Arbeiten des deutschen Künstlers Lukas Einsele beginnt. Das eine Bild, „Unfallstelle“ [Abb. S. 26], stellt körperhohe, wild wuchernde Büsche dar, die einen entfernten Horizont verdecken. Mit seinem Motiv und seinem Titel bezieht sich das andere, „Minenräumer rasten unter einem Baum“, ausdrücklich auf das Thema des rastenden, vor der Gefahr flüchtenden Menschen, das in der Kunstgeschichte (Rast auf der Flucht nach Ägypten bei Tizian und Tiepolo u.v.a.) oft dargestellt wurde. In Rainer Maria Rilkes Gedicht „Rast auf der Flucht in Ägypten“ heißt es zum Beispiel: „Doch da ging – / sieh: der Baum, der still sie überhing, / wie ein Dienender zu ihnen über: / er verneigte sich“. In Lukas Einseles Bildern geht es nicht darum, eine Landschaft zu bewundern, denn sie ist in beiden Fällen eher banal. Vielmehr geht es darum zu entdecken, was sie bedeuten, geht es darum zu wissen, was sich dort ereignet hat oder noch ereignen kann. In „Minenräumer rasten unter einem Baum“ fallen die Schutzhelme und -jacken sowie das gestreifte Plastikband auf, welche im Moment der Ruhe an die Gefahren der umgebenden Landschaft erinnern. In „Unfallstelle“ braucht der Beobachter mehr Zeit, um den kleinen roten Pflock zu erkennen, der sich direkt auf den Titel des Bildes bezieht. Diese Details verändern in radikaler Weise den Blick, den der Betrachter auf beide Bilder wirft und bedingen auch deren Verständnis.

Die Geschichte der Landschaftsmalerei, die in der Renaissance beginnt, verliert sich Mitte des 20. Jahrhunderts. Ihr Spektrum reicht von der Darstellung der primitiven Wildnis bis zum bürgerlichen Déjeuner sur l'Herbe, von der heroischen Geste der Romantik bis zum intimen Naturempfinden im 19. Jahrhundert, von der Darstellung der Vergangenheit als Utopie bis zur Urbanisierung im 20. Jahrhundert. Im deutschen Expressionismus drückt sie die Ängste und die Unruhe des Menschen vor einer sich immer schneller verändernden Umwelt aus. In seinen Minenlandschaften gelingt es Lukas Einsele, den Augenblick der absoluten Zuspitzung dieser Veränderung spürbar zu machen, jenen Moment, der dem Explodieren einer Personenmine vorausgeht oder auch folgt. Nicht mehr Jahrtausende, Jahrhunderte oder Jahreszeiten bestimmen die Veränderung der Landschaft, sondern der Bruchteil einer Sekunde. Die Ausstellung „Die fremde Landschaft“, die aus Werken der Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt besteht, gibt dem Besucher die Geschichte der Landschaftsmalerei aus einer anderen Perspektive zu lesen: Es ist die Geschichte einer langsamen Beschleunigung, ausgehend von der unabänderlichen und zeitlosen Landschaft Arkadiens, die sich der Mensch allmählich aneignet und die er verändert. Die Spuren, die Menschen hinterlassen, die Wege, die Felder, die Dörfer und Städte nehmen immer mehr überhand, verändern die Landschaft immer schneller, bis



Lukas Einsele, *Minenräumer rasten unter einem Baum*, Luena/Angola, 2001

zur Unkenntlichkeit. Am Ende dieser Beschleunigung der Veränderungen explodiert die Personenmine, die sich in der Landschaft versteckt. In vielen Regionen der Welt – auch in Europa – ist die Minenlandschaft zu einer alltäglichen Lebensbedingung des Menschen geworden. Um sie heil zu durchqueren, braucht der Mensch wieder eine Landkarte, wie zur Zeit der Welteroberer. Aber es ist kein Treibsand, es sind keine Gletscherspalten und keine Riffe, die umgangen werden müssen, sondern tödliche Fallen, die von Menschen für andere Menschen gelegt wurden.

Wenn im gesicherten Raum des Museums der Betrachter auf Lukas Einseles Landschaften schaut, so greift er beim Erkennen eines Warnbands oder eines roten

Pflockes, worum es hier eigentlich geht: Genau in diesem Augenblick kippt die Landschaft und bringt die permanente und akute Beunruhigung zum Ausdruck, die diese neue und tödliche Entfremdung erzeugt. Diese Entfremdung der Landschaft entspricht dem, was Wittgenstein „Aspektwechsel“ nennt. Dieser beruht auf der Erkenntnis einer Ähnlichkeit, bei der das Objekt der Betrachtung als ähnlich und als anders erfahren wird: Die wieder fremd gewordene Landschaft ist Bedingung menschlichen Lebens und tödliche Bedrohung zugleich.



Lukas Einsele, Fahrradfahrer in der Shomali Plain, Afghanistan 2002

WI(E)DER NATUR

Lukas Einsele

Ein Bild von der Natur / von einer Landschaft anzufertigen, bedeutete lange Zeit, über ihre vorübergehende Beherrschung zu berichten. Die Natur als etwas Erhabenes, dem Menschen Fremdes, ja sogar Feindliches wurde über die Abbildung beherrschbar: Der Betrachter kann genau schauen, ja er kann starren, jedes Detail in sich aufnehmen, ohne sein Leben zu riskieren. Er ist sich sicher, denn er sieht Großes, Gefährliches und eben immer auch Fremdes und wird berührt nur vom Gedanken (von seinen Gedanken und Assoziationen).

Ein Bild von einer Landschaft / der Natur zu machen, war nicht der erste und keineswegs der letzte und weitreichendste Versuch des Menschen, Kontrolle über die Natur zu erlangen. Mehr und mehr drang er in sie ein und eignete sich so auch die lebensfeindlichsten Regionen an.

Das Bild der Natur entwickelte sich infolgedessen zunehmend zu einem Bild des Menschen in der Natur. Statt ihrer Erhabenheit dokumentiert es ihre Erreichbarkeit und Verfügbarkeit. Des Menschen körperliche Anwesenheit ebenso wie die Spuren, die er hinterließ, sind in den Bildern evident. Was zu sehen ist, das scheint vertraut und ohne Gefahr. Die Landschaft – denaturiert – wirkt total domestiziert.

Heute erscheint nicht mehr die Natur, repräsentiert durch die Landschaft, sondern vielmehr ihre Zivilisation als der größte Feind des Menschen. Je höher der Grad der Aneignung (der Denaturierung) auf den Abbildungen ist, desto lebensfeindlicher wirken die entstandenen Bildräume.

Je ursprünglicher die Natur / die Landschaft hingegen wirkt, desto mehr erscheint sie als eine Schutz- und Rückzugszone für den von seiner Eroberungsarbeit erschöpften Menschen.

Manchmal entsteht so der Eindruck, auf dem Mond oder dem Mars herrsche eine größere Überlebenssicherheit als während des Häuserkampfes in Beirut, in den Vorortsiedlungen von Lagos oder Tschernobyl oder im überfluteten New Orleans. Und wenn man dann noch Wasser dort findet...

Kurzum: Der Mensch fürchtet sich selbst vor seiner Zivilisation und sehnt sich in die Sicherheit, die ihm die Bilder einer von ihm zwar in gewissem Maße domestizierten, doch immer noch eher milden, gemächlichen, gar einer freundlichen Natur suggerieren.

Die Natur, und ganz besonders die domestizierte, die benutzte (die geträumte Ideal-) Landschaft, ist dort wieder bedrohlich, wo sie vom Menschen mit großer Hinterlist und dem Vorsatz der Täuschung zivilisiert wurde:

Mit der Mine wurde ein höchst gefährliches Objekt in den Bildraum geschmuggelt: ihre Unsichtbarkeit gibt der sie umgebenden, der sie verhüllenden „Natur“ die Bedrohlichkeit zurück, die ihr so lange fehlte.



Lukas Einsele, Minenräumer am Hang, Afghanistan, 2002
Foto: Andres Zierhut

Das Wissen um die Anwesenheit einer oder mehrerer Minen, ja schon ein solches Gerücht, verwandelt eine vom Anblick vertraute Gebüschlandschaft in das Allererhabenste, Fremdste und Lebensbedrohlichste, was sich vorstellen lässt. Plötzlich ist jeder Zweig, jedes Blatt geladen. Jeder Grashalm deutet auf das Verborgene unter ihm. Nichts ist mehr sicher.

Der Blick des Betrachters hat sich geändert. Er weiß, dass wesentliche Informationen nicht sichtbar sind, ihm auf den Bildern vorenthalten werden. Sein Blick ist geschärft und mehr noch sein Geist.

Die Minenräumer, die sich in eine solche Landschaft (bis zum Bersten geladen

von ihrer unsichtbaren Fracht) begeben, werden zu Stellvertretern der Betrachter. Sie tun, was sie können, um die Landschaft zu reinigen und um selbst dabei zu überleben. Indem ich ihnen bei der Arbeit zuschaue, werde ich mir meiner mir eigenen Verantwortung (zu einem Teil) bewusst und überlege: „Was kann ich tun?“



Lukas Einsele, Minenwarntafel, Kambodscha, 2004

DIE BILDER DER AUSSTELLUNG

Stephanie Hauschild (S.H.)
Klaus-D. Pohl (K.-D.P.)

Der Begriff „fremd“ bezeichnet etwas Andersartiges, weit Entferntes oder Unbekanntes, das Ablehnung, aber auch Neugier auslösen kann. „Landschaft“ meint als Begriff ursprünglich einen gemalten Naturausschnitt im Hintergrund eines Figurenbildes. Über die Jahrhunderte entwickelten Künstler und Künstlerinnen die Landschaft zu einer eigenständigen Bildgattung weiter, in der auch die Auseinandersetzung mit dem Fremdartigen ein differenziertes und in vielfältigen Varianten ausgebildetes Thema geworden ist. Von Bildern des 19. bis 21. Jahrhunderts, deren Darstellungen den Blick auf vertraut scheinende Landschaften lenken, in denen aber letztlich das Fremde zum Motiv geworden ist oder sich das Vertraute auf dem zweiten Blick sogar bis zum Unbehaglichen wenden kann, handelt diese Ausstellung.

1.

Lukas Einsele (geb. 1963)

One Step Beyond – Wiederbegegnung mit der Mine, 2001-2004

1a

Minenräumer rasten unter einem Baum, Angola, 2001 [Abb. S. 19]

Fotografie; 180 x 140 cm



Lukas Einsele, Unfallstelle, Bosnien-Herzegowina, 2003



August Lucas, Odenwaldlandschaft, 1840

1b

Fahrradfahrer in der Shomali Plain, Afghanistan, 2002 [Abb. S. 20]

Fotografie; 140 x 180 cm

1c

Minenräumer am Hang, Afghanistan, 2002 [Abb. S. 22]

Foto: Andreas Zierhut

Fotografie; 90 x 70 cm

1d

Unfallstelle, Bosnien-Herzegowina, 2003 [Abb. S. 26]

Fotografie; 70 x 90 cm

1e

Minenwarntafel, Kambodscha, 2004 [Abb. S. 23]

Fotografie; 90 x 70 cm

1f

Rebecca erzählt, 2001/2006

Video

1g

Rebecca Mujinga, 12 Jahre alt, porträtiert in Luena/Angola am 29. November 2001

Fotografie; 28,4 x 22,5 cm

Alle Werke im Besitz des Künstlers

2.

August Lucas (1803 – 1863) [Abb. S. 27]

Odenwaldlandschaft, 1840

Öl auf Papier auf Leinwand kaschiert; 27 x 41 cm

Inv. Nr. GK 439

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Die Landschaftsfotografien von Lukas Einsele aus dem Projekt „One Step Beyond“ wirken vordergründig konventionell, ja harmlos. Tatsächlich kann man zwischen Einseles Fotografie „Unfallstelle“ [Abb. S. 26] und August Lucas über hundert Jahre älteren „Odenwaldlandschaft“ formale Entsprechungen finden, die Einseles Einbindung in die Tradition der akademisch geprägten Landschaftsdarstellung nahelegen. Auf beiden Bildern gibt es einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund, einen erhöhten Betrachterstandpunkt und einen Weg in das Bild hinein. Lucas Gemälde wirkt als genauer und realistischer Naturausschnitt harmlos, auch das Foto Einseles wirkt unspektakulär – nur der hölzerne Pflock vorne links auf der Fotografie weist darauf hin, dass ein Betreten der Wiese tödlich enden könnte. Tatsächlich zeigt das Bild einen Ort in Bosnien-Herzegowina, an dem es zu schweren Unfällen mit Landminen kam.

Einsele fotografiert Landschaften, in denen Landminen vergraben sind. Er ist in dieser Eigenschaft Geograph und Spurensucher, Tatortermittler und Künstler zugleich. Die Kamera ist sein Untersuchungs- und Arbeitsinstrument. Mit deren Hilfe sichert und dokumentiert er die Spuren der tödlichen Explosionen in der Landschaft. Einseles Landschaftsfotografien haben einen „doppelten Boden“. Sie handeln von vermeintlich vertrauten Darstellungen wilder oder kultivierter Natur und von den Menschen, die diese Landschaft bewohnen. Zugleich sind sie Tatortfotos von Gegenden, deren Wege direkt ins Herz der Finsternis führen. Das Zuhause, die Erde, den Boden, den vertrauten Grund, der die Bewohner tragen und ernähren sollte, schildert Einsele als einen bedrohlichen und fremd gewordenen Ort. / S.H.

3.

August Macke (1887 – 1914) [Abb. S. 10]

Spaziergang auf der Brücke, 1912

Öl auf Leinwand; 86 x 100 cm

Inv. Nr. GK 989

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

August Mackes Bild „Spaziergang auf der Brücke“ zeigt einen friedlichen und sonnendurchfluteten Park in der Stadt, in dem Spaziergänger Bäumen und Wasser nachschauen. Der Maler schildert die Betrachtung von Parklandschaft und Natur aus der Sicht der erholungsbedürftigen Stadtbewohner. Eine Sicht, die einige in der Ausstellung versammelten Bilder miteinander teilen: es geht um den Blick des Städters auf einen Naturausschnitt, auf Himmel, Vegetation, Geologie oder die Architektur des ländlichen Raums. Die Bilder zeigen auch Ferienlandschaften, in denen einerseits die Nähe zur Natur gesucht wird, doch andererseits die unüberbrückbare Distanz des Betrachters zu dieser spürbar wird. So stehen die Flaneure auf Mackes Bild isoliert von der Natur auf dem eingefassten Weg, von dem aus sie die Schönheiten des Stadtparks bewundern. / S.H.

4.

Erich Heckel (1883 – 1970)

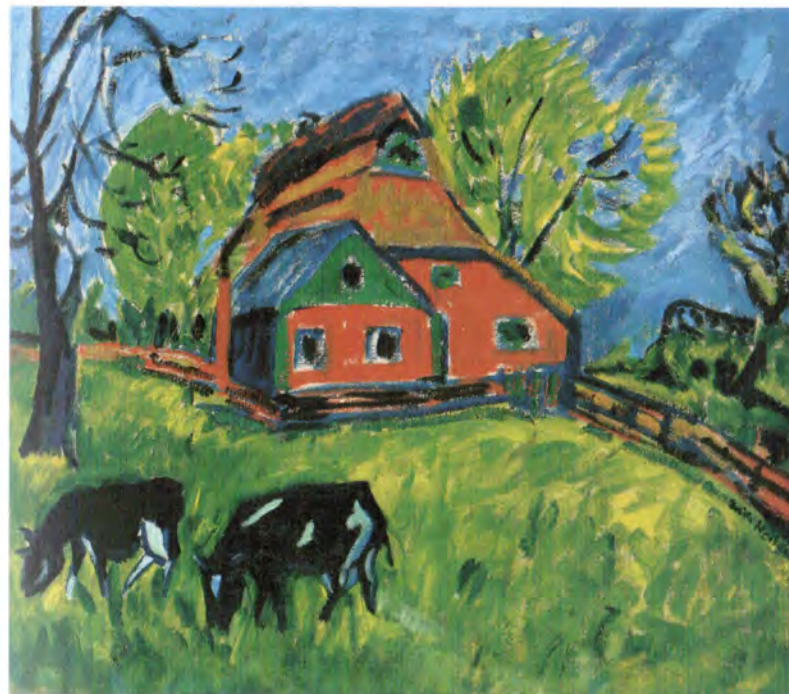
Bauernhof, 1909

Öl auf Leinwand; 74 x 85 cm

Inv. Nr. GK 1100

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Erich Heckels Bild von einem „Bauernhof“ entstand während eines Sommeraufenthaltes im traditionsreichen Seebad Dangast an der oldenburgischen Nordseeküste. Heckel malte das rote Haus inmitten grüner Wiesen und schwarzbunter Kühe mit dem Blick des Touristen, der die Schönheit eines norddeutschen Sommertages feiert. Doch haben sich einige irritierende Elemente in die vermeintliche Idylle eingeschlichen: der Baum auf der Wiese ist schwarz und abgestorben. Nur die Bäume hinter dem Zaun – vom Betrachter weit entfernt – sind grün. Das Haus steht ganz allein auf einem Hügel. Rauch quillt aus dem Schornstein am Nebengebäude, doch Fenster und Türen sind verschlossen und die Bewohner halten sich verborgen. Dem vordergründig idyllischen Charakter seines „Bauernhofs“ entgegen, arbeitet Heckel ein Gefühl von Einsamkeit, Isolation und leichtem Unbehagen heraus. Ein Gefühl, das Touristen durchaus vertraut ist, die als zahlende Gäste der ländlichen Gemeinschaft nicht angehören. / S.H.



Erich Heckel, Bauernhof, 1909



Fritz Overbeck, Moorwand im Frühlingschmuck, 1903

5.

Fritz Overbeck (1869 – 1909)

Moorwand im Frühlingschmuck, 1903

Öl auf Leinwand; 97 x 150,5 cm

Inv. Nr. GK 1166

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

„Denn gestehen wir es nur: die Landschaft ist ein Fremdes für uns und man ist furchtbar allein unter Bäumen, die blühen, und unter Bächen, die vorübergehen.“ Diese Zeilen schrieb Rainer Maria Rilke zur Entstehungszeit dieses Gemäldes in seinem Buch über Worpswede. Fritz Overbeck, Mitglied der Worpsweder Künstlerkolonie, malte das Moor als eine von Menschen zwar bearbeitete und bewohnte Landschaft, doch die Natur hat alles überwuchert und verdrängt, was darauf verweist und scheint gar die Oberhand wieder zu gewinnen. Das reetgedeckte Haus liegt nahezu verdrängt hinter Hügeln. Die Moorwand baut sich als schwer überwindbares Hindernis auf. Der Vordergrund ist ohne einen kompositorischen Halt, so dass sich für den Betrachter leicht der Eindruck der Unzugänglichkeit und das Gefühl der Einsamkeit einstellt, trotz der Blütenpracht, des frischen Grüns und des strahlenden Blaus des Himmels. / K.-D.P.

6.

Max Pechstein (1881 – 1955)

Nach dem Bade, 1924

Öl auf Leinwand; 70,1 x 80,3 cm

Inv. Nr. GK 1133

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Max Pechsteins Gemälde „Nach dem Bade“ ist das Produkt eines Sommeraufenthaltes. In der Künstlerkolonie von Nidden an der Kurischen Nehrung und auf

der dänischen Ostseeinsel Bornholm verbrachte der in Berlin lebende Künstler seine Sommerurlaube. Die urtümliche Dünenlandschaft der Ostseeküste gestaltet Pechstein zu einem Sehnsuchtsort. Seine Darstellung von Luft, Wasser und Sand wirkt spontan und frisch, die nackten Badenden sind Teil der damaligen Freikörperkultur. Pechsteins Bild weckt Erinnerungen an die ersten Menschen und an das verlorene Paradies. Das Werk spiegelt die Zerrissenheit des Malers, der das Leben in der Großstadt zum Arbeiten braucht, aber gleichzeitig den Wunsch nach einem Leben mit und in der Natur verspürt. Kennen gelernt hatte der Künstler das vermeintlich ursprüngliche Leben Jahre zuvor auf einer Reise in die Südsee. / S.H.



Max Pechstein, Nach dem Bade, 1924

7.

Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938) [Abb. S. 14]

Blick auf die Kirche von Monstein, 1917/18

Öl auf Pappe; 78 x 55,5 cm

Inv. Nr. GK 1105

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Ebenso wie bei Overbeck, zeigt der „Blick auf die Kirche von Monstein“ die Bemühungen eines Malers, sich mit einer für ihn fremden Landschaft künstlerisch vertraut zu machen. Aus gesundheitlichen Gründen verlegte Kirchner 1917

seinen Wohnsitz nach Davos, wo er bis zu seinem Tod leben und arbeiten sollte. Das Bild gehört zu den ersten Arbeiten, die er in seiner neuen Heimat schuf. Die prominent ins Bild gesetzte Kirche ist ein Hinweis auf seinen Namen. Darüber hinaus ist sie möglicherweise ein Symbol für Kirchners Bestreben, den neuen Aufenthaltsort für sich zu vereinnahmen. In diesem Sinne mag der geöffnete Kirchgarten mit dem Apfelbaum die Hoffnung des Künstlers auf ein kleines Paradies in der Fremde ausdrücken. / S.H.

8.

Lovis Corinth (1858 – 1925) [Abb. S. 12]

Am Walchensee, 1920

Öl auf Leinwand; 80,5 x 100,5 cm

Inv. Nr. GK 1128

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Ein wichtiges Merkmal der Landschaftswahrnehmung im späteren 19. Jahrhundert ist der ‚fotografische‘ Blick des Künstlers. Landschaft wird nicht mehr im eigentlichen Sinne komponiert, sondern der Bildausschnitt wird relevant. Lovis Corinth nutzt diesen Blick in seinen späten Landschaften wie in dieser Darstellung des Walchensees. Er malt die Seelandschaft von seinem Sommerhaus aus in vielen Variationen und in verschiedenen Stimmungen ohne Rücksicht auf formale Kompositionsaspekte. Der Maler war wegen einer schwerer Krankheit relativ unbeweglich und hatte eine stark zittrige Hand. Er erfasst diese Walchenseelandschaft daher aus einer ganz subjektiven Sicht und unter besonderen Bedingungen, vermittelt aber gerade durch die zahlreichen Varianten des Motivs ein gleichsam ‚objektives‘ Bild des Sees. Der individuelle Blick, der sich mit einer zunächst fremden Landschaft auseinandersetzt, wird auf diese Weise zu einem allgemeingültigen. Diese Landschaften gehören zu den berühmtesten des Malers. / K.-D.P.

9.

Karl Hofer (1878 – 1955) [Abb. S. 7]

Die Wächter, 1933

Öl auf Leinwand; 120 x 120 cm

Inv. Nr. GK 994

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Rätselhaft wirkt dieses Bild. Vom Licht eines aufgehenden Mondes oder einer untergehenden Sonne geheimnisvoll beleuchtet, ist nicht eindeutig zu erkennen, ob es sich bei den Gebilden im Hintergrund um Ruinen und Trümmer oder um Felsformationen handelt. Ebenso wenig wissen wir, wer die beiden Personen im Vordergrund sind. Alles an diesem Bild erscheint fremd und unheimlich. Sicher ist nur, dass es kalt ist in dieser kargen Landschaft. Die Gestalten tragen Mäntel, Handschuhe und Schal. Doch was oder wen sie bewachen, geht aus ihrer Anwesenheit nicht hervor. Vielmehr wirkt die liegende Gestalt selber wie eine Sphinx, die den Betrachter vor unlösbare Rätsel stellt. Die Landschaft bildet im Unterschied zu den anderen Bildern in der Ausstellung keinen realen Ort ab. Sie ist die Traum- oder Seelenlandschaft des Malers. Hofer bezeichnete sich in sei-

nen Schriften als Seher und Visionär. 1933 gemalt, scheint das Bild tatsächlich das Grauen und Elend der kommenden Jahre vorauszuahnen. / S.H.

10.

Ernst Wilhelm Nay (1902 – 1969)

Lofotenlandschaft, 1938

Öl auf Leinwand; 100,5 x 130,5 cm

Inv. Nr. GK 1142

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Ernst Wilhelm Nay widmet sich mit seiner „Lofotenlandschaft“ dem Motiv der elementaren Natur. In einer Zeit, in der die politische Lage in Europa bedrohlich war und im nationalsozialistischen Deutschland von der Kunst ein Landschaftsbild gefordert wurde, das sich auf die Idylle und die ländlichen Motive der Akademiemalerei des 19. Jahrhunderts bezog, war eine derartige Landschaftsdarstellung eines deutschen Malers nur im Ausland zu schaffen. Nay präsentiert die norwegischen Lofoten als eine Dynamik von Gebirgs- und Himmelsmassen, als etwas in der geologischen und der atmosphärischen Bewegung Gewordenes und weiterhin Werdendes. Nays Landschaft wirkt wie ein Gleichnis kämpferischer Auseinandersetzung. Das Landschaftsbild bleibt aber – wie bei Kirchner [Abb. S. 34] – vordergründig ohne Gesellschaftsbezug. Das Fremde eines gewaltigen Naturkampfes könnte aber unter bewusster Zeitbezogenheit zu einem politischen Bild werden. 1937 war Nay mit einem Ausstellungsverbot belegt worden. / K.-D.P.



Ernst Wilhelm Nay, Lofotenlandschaft, 1938

11.

Ernst Ludwig Kirchner (1880 – 1938)

Küste in Fehmarn, 1913

Öl auf Leinwand; 85 x 85 cm

Inv. Nr. GK 1106

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Ernst Ludwig Kirchner zeigt mit seinem Blick auf die „Küste von Fehmarn“ eine Konfrontation zwischen Meer und Land. Unter einem durch die Krümmung des Horizontes kosmisch betonten Himmel dehnt sich die bewaldete Steilküste der Insel in einem großen konkaven Bogen gegen das Meer aus, das wiederum in konvexer Linie nahezu bedrohlich gegen das Festland drückt. Der grobe Pinselstrich und die kontrastreiche Farbigkeit unterstreichen diese Konfrontation. Kirchner verwandelt die Sommerfrische, die er mit anderen Künstlern häufig aufsuchte, in ein spannungsvolles Spielfeld der elementaren Kräfte, vergleichbar einer urtümlichen Schöpfungslandschaft. Die Vermeidung jeglicher Zeichen der Zivilisation unterstreicht diese Sichtweise auf eine ungebändigte Natur. Der erhöhte Standpunkt des Betrachters verweist zudem auf eine räumliche Distanz; nur mit dieser ist das ‚Ganze‘ der Konfrontation zu erfassen. Die Distanz zur



Ernst Ludwig Kirchner, Küste in Fehmarn, 1913

Landschaft lässt sie aber auch unnahbar und fremd erscheinen. Diese Wahrnehmung kennzeichnet manche Werke expressionistischer Maler besonders in ihrem Sturm und Drang-Gefühl vor dem Ersten Weltkrieg, mit dem sie die Konventionen sowohl der Kunst als auch des Naturerlebnisses sprengten. / K.-D.P.

12.

Max Beckmann (1884 – 1950) [Abb. S. 13]

Blick auf San Francisco, 1950

Öl auf Leinwand; 101 x 140 cm

Inv. Nr. GK 1018

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Max Beckmann beschäftigt sich mit dem Elementaren in einem anderen Sinne. Seine häufig mythologisch verkleidete künstlerische Auseinandersetzung mit dem Schicksal der Menschen wie in vielen Arbeiten besonders der Nachkriegszeit weicht bei seinem „Blick auf San Francisco“ einer mit lockeren Pinselstrich gemalten Stadtlandschaft. Von einem erhöhten, aus einem Fenster heraus, gleichsam fotografisch gewählten Standpunkt fällt der Blick auf die Skyline von San Francisco. In einem schwingvollen Bogen führt ein Highway in die Stadt hinein: eine Stadt am Meer, überwölbt vom Himmel mit Gestirnen, eingebunden in kosmische Kräfte, aber zugleich mit dem „Palace of Fine Arts“ im Mittelpunkt ein Ort der Kultur. Kirchners Blick auf die unzivilisierte Fehmarner Küste findet in diesem Bild seinen Gegenpart. Die Landschaft wird zur zivilisierten Stadtlandschaft, in der die Natur im Park domestiziert ist. Doch als Exilant in der Fremde betrachtet Beckmann die Stadt aus der Distanz. Das Museum als Ort der Kultur scheint ihm aber ein Bindeglied zu sein zwischen der Zivilisation und den Elementen der Natur. / K.-D.P.

13.

Gerhard Richter (geb. 1932)

Kanarische Landschaften, 1971

6 Blätter, Heliogravuren, mehrfarbig in doppelten Passepartoutlinien;

jeweils 40 x 50 cm

Inv. Nrn. Gr 4284/1 – 4284/6

Kanarische Landschaften, 1971

6 Blätter, Heliogravuren, schwarz-weiß in doppelten Passepartoutlinien;

jeweils 40 x 50 cm

Inv. Nrn. Gr 4302/1 – 4302/6

Kanarische Landschaften, 1970/71

6 Blätter, Heliogravuren, schwarz-weiß in doppelten Passepartoutlinien;

jeweils 38 x 49,5 cm

Inv. Nrn. Gr 6935/1 – 6935/6

Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Graphische Sammlung

Im letzten Raum steht erneut die Fotografie als ein Medium der Landschaftswahrnehmung im Zentrum. Gerhard Richter nutzt Fotos als Vorlagen seiner Werke. Fotografie ist für ihn ein zentraler Zugang sowohl zum Gegenstand selbst

als auch zur Problematisierung des Begriffs ‚Bild‘ als Fenster zur Realität. Die 18 Heliogravuren der „Kanarische Landschaften“ sind unspektakulär. Mittlerweile zwar auch als Ferienlandschaften domestiziert, erscheinen sie hier lebensfern. In Grau und Schwarz oder in zurückhaltenden Farben getönt, wirken sie unbeseelt. Sie ‚verschwimmen‘ zu abstrakten Formen und Strukturen. Gerade diese Unbestimmtheit lässt aber zu, dass wir sie als Projektionsfläche unserer eigenen Phantasie nutzen. Die Verlebendigung der Natur vollzieht sich in unserer Vorstellung, der Weg dazu führt jedoch zunächst über eine mediale Distanzierung. Die Identität der Landschaft entsteht neu unter einem suchenden Blickwinkel des Rezipienten. Nur er ist in der Lage, diese Distanzierung aufzuheben, indem er seine eigenen Erfahrungen mit Landschaft einbezieht. / K.-D.P.

14.

Gerhard Richter (geb. 1932) [Abb. S. 17]

Flieger, 1964

Öl auf Leinwand; 131 x 86 cm

Inv. Nr. GK 1360

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Das Gemälde führt zum Thema Krieg zurück, das mit den Fotos von Lukas Einsele auch die Ausstellung einleitet. Nach Vorlage eines Fotos zeigt Richter einen Luftkampf. Es handelt sich um keine Landschaftsdarstellung, sondern der Blick wird in den Himmel hinaufgeführt. Wie es auf der Erde, in der Landschaft, aussieht, bleibt ausgeblendet, doch der Vorgang im Himmel wird zum Spiegelbild des Unten. Der Betrachter entwickelt – bewusst oder unbewusst – eine Vorstellung der Landschaft unter diesem Luftkampf, weil es sein Standpunkt ist. Im Krieg geht der Kampf nicht primär um den Himmel, sondern um die Macht auf der Erde. Die so genannte Lufthoheit hat die Herrschaft über das Land und die Städte zum Ziel. Die Unversehrtheit der Landschaft ist nicht mehr garantiert, erblickt man die Vorgänge im Himmel.

Macht man sich die Landschaft erfahrbar und über Wissen definierbar, erhält man einen Blick auf die Eigenheiten und den Charakter der Natur und schließlich auch auf den Charakter ihrer Nutzer.

Die Landschaft als Minenfeld setzt als Bedrohung die Unwissenheit voraus. Das eigentlich Vertraute wird plötzlich zur äußersten Fremde, weil es lebensgefährlich geworden ist. Der bloße Anblick täuscht. Landschaft ist zunächst immer die fremde Landschaft – sie muss stets erst erkannt werden. Nur die Bildung eines Verhältnisses zu ihr formt den Blick, und dieser kann die Landschaft immer neu und anders definieren. Der Wandel von Wahrnehmungen offenbart die Vielfalt des Gegenübers und kann Fremdheit durchlässig machen, sie gar auflösen. / K.-D.P.



Gerhard Richter, Kanarische Landschaften, 1971



Gerhard Richter, Kanarische Landschaften, 1971

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Die fremde Landschaft
Bilder gesellschaftlichen Wandels 1

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

24. Februar bis 20. Mai 2007

Galerie der Schader-Stiftung
Goethestr. 1
64285 Darmstadt

Herausgeber:
Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Redaktion: Stephanie Hauschild (Schader-Stiftung),
Klaus-D. Pohl (Hessisches Landesmuseum Darmstadt)
Gestaltung: Atelier Marlies Blücher
Fotografien: Lukas Einsele, Wolfgang Fuhrmannek (HLMD), Andreas Zierhut

© 2007 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren

© 2007 für die abgebildeten Werke von:
Max Beckmann © VG Bild-Kunst Bonn
Lukas Einsele © Lukas Einsele,
Erich Heckel © Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen
Ernst Ludwig Kirchner © Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer,
Wichtrach/Bern
Ernst Wilhelm Nay © Elisabeth Nay-Scheibler
Max Pechstein © Pechstein Hamburg-Tökendorf
Gerhard Richter © Gerhard Richter
Andreas Zierhut © Andreas Zierhut/Lukas Einsele

Konzept der Ausstellung:
Klaus-D. Pohl, Stephanie Hauschild

Wir danken Lukas Einsele, Werner Durth und Jean-Baptiste Joly für die
Beratung zu dieser Ausstellung.

ISBN 978-3-932736-20-9