

CHINESISCHE LANDSCHAFTSMALEREI UND DEUTSCHE ROMANTIK

By

Yubei Yang

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University

Halifax, Nova Scotia

August 2016

© Copyright by Yubei Yang, 2016

Inhaltsverzeichnis

ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	iii
ABSTRACT (English).....	v
ABSTRAKT (Deutsch).....	vi
ACKNOWLEDGMENT.....	vii
Kapitel 1: Einführung.....	1
Kapitel 2: Kurze Geschichte der chinesischen und deutschen Landschaftsmalerei: Kontext, Entwicklung und Schnittpunkt.....	4
Kapitel 3: Gestalt und Gehalt: Form, Motiv, Thema und deren Bedeutung.....	17
3.1 Form: Symbol als Verbindungsmittel von Poesie und Malerei.....	17
3.2 Motiv: Landschaft und Figur als Projektion.....	23
Kapitel 4: Schluss.....	35
Bibliographie.....	37
ANHANG:	
Abbildungen.....	40

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: G. L. Le Rouge (1707-1790): Engraving from Le Jardin Anglois-Chinois 1786. Aus Sullivan 1973: 104.....	40
Abb. 2: Ku Chien-lung (1606 -1689): Page of details copied from paintings in The Imperial collection. Nelson-Atkins Gallery of Art, Kansas City, USA.....	41
Abb. 3: Nach Wang Wei: Landschaft mit Wang Chuan Pavillon. Shōfuku-ji Temple, Japan.....	42
Abb. 4: Carl Blechen: Im Park der Villa d'Este. 1830.....	43
Abb. 5: Caspar David Friedrich: Landschaft mit Pavillon. um 1797, Hamburger Kunsthalle.....	44
Abb. 6: Huang Kung-Wang: Dwelling in the Fu-Chun Mountains. National Palace Museum, Taipei.....	45
Abb. 7: Shen Chou (1427 - 1509): Towering Mount Lu. 1467. National Museum. Taipei.....	46
Abb. 8: Shi Tao (1641-ca.1710): Mount Lu. Sumitomo Collection, Kyoto Japan.....	47
Abb. 9: Caspar David Friedrich: Gebirgslandschaft mit Regenbogen 1810, Museum Folkwang, Essen.....	48
Abb. 10: Shen Chou (1427-1509): Dichter auf dem Gipfel. Nelson-Atkins Gallery of Art, Kansas City, USA.	49
Abb. 11: Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer 1818, Kunsthalle Hamburg.....	50
Abb.12: Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer, 1808/09. Staatliche Museen zu Berlin.....	51
Abb. 13: Caspar David Friedrich: Nordische Frühlingslandschaft. Um 1825. National Gallery of Art, Washington D.C. USA.....	52
Abb. 14: Caspar David Friedrich: Der Chasseur im Walde. 1848.....	53

Abb. 15: Chao Meng-fu (1254 -1322): Die Landschaft des Geistes von Hsieh Yu-yü. Princeton University Art Museum, USA.	54
Abb. 16: Detail von Abb. 15.....	54
Abb. 17: Philipp Otto Runge: Der Morgen. zweite, zerschnittene Fassung. 1808/1809 Hamburger Kunsthalle.....	55
Abb. 18: Caspar David Friedrich: Kugelgens Grab 1822.....	56

ABSTRACT (English)

In the first instance, the theoretical principles of Chinese landscape painting are disclosed regarding to a philosophical undertone of the human-nature relationship. In Europe, the paintings of Caspar David Friedrich are compared equivalent referring to the writings of the painter and writers of the German Romanticism. Behind the contrast of rather graphic ink drawing there and picturesque colour painting here, there are similarities in style and meaning: for instance, Caspar David Friedrich's theoretical focus on *the All* and his aesthetic concept to symbolize and poetize the nature, these and the Taoism seem to be similar philosophy and cosmology. In the meanwhile, there is a fundamental difference between those two concepts, which influences the composition of the painter profoundly: In Taoism the nature embodies *the All*, for the German romantics the nature is an integral part, together with the human they can approach *the All* – the transcendental overarching deity.

ABSTRAKT (Deutsch)

Die theoretischen Bauprinzipien der chinesischen Landschaftsmalerei werden zunächst offengelegt, in Bezug auf die philosophische Grundstimmung für das Verhältnis von Mensch zur Natur. Aus Europa wird vor allem die Malerei Caspar David Friedrichs ihrem Gehalt nach gleichwertig gegenübergestellt, dann auch auf Maler und Schriftsteller der Deutschen Romantik verwiesen. Hinter dem Gegensatz von eher graphischer Tuschezeichnung da und farbmalerischer Abstimmung hier zeigen sich sinngeladene und stilistische Gemeinsamkeiten: z. B. Caspar David Friedrichs theoretische Fokus auf *das Ganze* und sein ästhetisches Konzept von Symbolisierung und Poetisierung der Natur. Diese wie auch der Daoismus erweisen sich als ähnliche Weltanschauung und Kosmologie, zugleich existiert zwischen den Beiden aber auch grundsätzlicher Unterschied, der die Komposition des Malers tiefgreifend beeinflusst: Im Daoismus verkörpert die Natur *das Ganze*, bei der deutschen Romantik ist die Natur ein Bestandteil, der mit dem Menschen zusammen sich *das Ganze* – die transzendente und übergeordnete Gottheit – nähern kann.

ACKNOWLEDGEMENT

I would first like to thank my thesis advisor Dr. H.-G. Schwarz of the German Department at Dalhousie University. The door to Prof. Schwarz office was always open whenever I had a question about my writing. He consistently allowed this paper to be my own work, but steered me in the right the direction whenever he thought I needed it.

I would also like to acknowledge Dr. Judith Sidler of the German Department at Dalhousie University, and Dr. Jürgen Joachimsthaler of the German Department at University of Marburg as the second and third reader of this thesis, and I am gratefully indebted to them for their very valuable comments on this thesis.

Finally, I must express my very profound gratitude to my fellow students and the staff of German Department for providing me with unfailing support through the process of researching and writing this thesis. This accomplishment would not have been possible without them. Thank you.

Author

Yang, Yubei

Kapitel 1: Einführung

Als eine chinesische Studentin, die seit mehreren Jahren in Deutschland Germanistik und Komparatistik studiert, beschäftige ich mich während meines ganzen Studiums mit der Frage, was die Essenz des chinesischen und deutschen Geistes ist und wie man die beiden darstellen und vergleichen kann. Die Schwierigkeit bei der Arbeit aller Komparatisten, besteht darin, dass jede Kultur, jede Gruppe, jede Ethnie eine Schimäre ist, die vielseitige Charakteristiken, widersprüchliche Perspektiven und eine einzigartige historische Entwicklung aufweist und sich nicht einfach zu einer Silhouette reduzieren lässt. Um mit dem Prozess überhaupt anfangen zu können, habe ich mich gefragt, wo der Schnittpunkt des deutschen und chinesischen Geistes ist in Bezug auf Literatur, Kultur, Philosophien und Kunst. Auf die Frage bekam ich eine vage Antwort, als ich die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich sah und die Texte der deutschen Romantik las.

In Deutschland sind nach der mittelalterlichen Zeit mehrere Strömungen des Denkens entstanden, die sich teilweise widersprechen. Ein Fokus dieser Diskussionen liegt darauf, wie die Menschheit das Verhältnis zwischen dem Selbst und der sie umgebenden Welt verstehen kann und sollte, nämlich das Subjekt-Objekt Verhältnis. Unter den Strömungen finde ich die Stimme der Romantik am sympathischsten. Ich fühlte eine Nuance subtiler, unsagbarer Bekanntheit, die ich von klein auf in den traditionellen chinesischen Gedichten und Bildern erkannt und erlebt habe. Während die Aufklärer mit ihrer wissenschaftlichen Neugier die Welt als äußeres Objekt betrachten und gerne Anatomie und Experiment für die Natur durchführen, versuchen die Romantiker leidenschaftlich die Welt zu empfinden.

In Europa wurde die Natur erst im achtzehnten Jahrhundert von den Romantikern entdeckt, in China ist sie schon seit langer Zeit da. In beiden Fällen versucht man die Natur mit Poesie und Malerei zu verbinden. Ist es ein Zufall? Oder besteht zwischen Natur, Poesie und Landschaftsmalerei eine angeborene Affinität? Es ist für mich eine gute Möglichkeit, in meiner Masterarbeit die deutsche Romantik und die chinesische Landschaftsmalerei als Ausgangs- und Vergleichspunkt zu setzen, und die Rolle der Natur in beiden zu untersuchen. Somit kann ich die vage Bekanntheit, die ich als Chinesin in der deutschen Romantik finde, ans Licht bringen.

Um diesen Vergleich zu erreichen, existieren im Rahmen der Komparatistik konventionell zwei Methoden: Die erste ist der genetische Vergleich, nämlich die Kontakte und Einflüsse von den Autoren der zu vergleichenden Literaturen und Kunstwerke zu beweisen und analysieren. Die zweite ist der kontrastive bzw. typologische Vergleich, bei dem die Eigenschaften der Literaturen und Kunstwerke an sich zu erforschen und vergleichen sind. Das Problem bei der ersten Methode besteht zuerst darin, dass die Entwicklung der Literatur- bzw. Kunstgeschichte in jeder Kultur einzigartig ist und in dieser Arbeit die Autoren und Werke in einem enormen weiten Spektrum von Zeit und Raum behandelt werden. Darüber hinaus lässt sich der erste Kontakt zwischen chinesischer und europäischer Kunst frühestens auf das 16. Jahrhundert – durch Einflüsse und Aktivitäten der Jesuiten, zurückführen. Laut Sullivan hat der Kontakt auch keine große Nachwirkung

von beiden Seiten ausgelöst.¹ Somit muss man bei der Diskussion unter der ersten Methode den wichtigsten Bestandteil unserer Diskussion und der unbestrittene Gipfel der chinesischen Landschaftsmalerei ausschließen – die Epoche von der Tang bis zur Ming Dynastie (618 – 1644 n. Chr.). Von daher finde ich es sinnvoller und notwendiger, den zweiten Weg zu wählen. Hier möchte ich nämlich weniger Aufmerksamkeit auf die Kontakt-Forschung legen, sondern vielmehr eine Arbeit im Sinne der Hermeneutik präsentieren.

Daher teile ich diese Arbeit in zwei Abschnitte: Im ersten Teil werde ich versuchen, mithilfe aktueller Forschung die geschichtliche Entwicklung der Landschaftsmalerei in der chinesischen und deutschen Kultur aufzuzeichnen und möglichst einen Schnittpunkt zu finden, indem ich die ästhetischen Konzepte von Malern, Kritikern und Schriftstellern sammle und vergleiche und daraus einen theoretischen Rahmen entwerfe.

Im zweiten Teil werde ich durch den Vergleich von mehreren Gemälden und eine unmittelbare Anschauung den theoretischen Rahmen, den ich im ersten Teil durch Analyse der literarischen Konversationen und Kontexte bekommen habe, beweisen und reflektieren.

¹ Vgl. Sullivan, M. (1973). The meeting of eastern and western art. S. 46-47.

Kapitel 2: Kurze Geschichte der chinesischen und deutschen Landschaftsmalerei: Kontext, Entwicklung und Schnittpunkt.

Es ist nicht umstritten, dass das Genre der Landschaftsmalerei in China seit der Mitte des ersten Jahrtausends nach Christus bis zur Gegenwart ununterbrochen dominant ist. Die Landschaftsmalerei, die auf chinesisches als Shan-Shui (Berg und Wasser) bezeichnet wird, ist nicht nur einer der wichtigsten Bestandteile der chinesischen Kunst, sondern spielt auch eine wichtige Rolle in der Gesamtheit der chinesischen Kultur. Als ein Volk haben die Chinesen eine angeborene innige Liebe und „fast geschwisterlich fühlende“² Nähe zur Natur. Dieser Charakterzug des Volkes ist ein Teil der Kultur, ist aber auch zugleich „durch die Kultur gebildet und entwickelt worden“³:

(d)ie Analyse der ältesten Bildzeichen der Schrift, die um die Mitte des 2. Jahrhunderts vor Christus voll ausgebildet ist und die Geisteshaltung des frühesten China uns deutbar vor Augen stellt, ergibt schon die auffallende Tatsache, daß ein großer Teil selbst der nicht unmittelbar sinnlichen Vorstellungen und Begriffe durch Symbolzeichen des tierischen Lebens, vor allem aber des pflanzlichen Wachstums und der Himmelserscheinungen dargestellt wird. Schon damals, in der ersten Bildungszeit seines Geistes, hat die Anschauung der rings um ihn waltenden Welt die ältesten Sinnbilder für die Denkweise des Chinesen geprägt.⁴

² Fischer, O. (1943). Chinesische Landschaftsmalerei. S. 18

³ Ebd.: 32

⁴ Fischer 1943: 32

Bevor man die Bedeutung der Landschaftsmalerei in der chinesischen Tradition darlegt, muss man zuerst auf die Rolle der chinesischen Maler hinweisen, da anders als im Großteil der Welt, wo „in die höchsten Blütenzeiten der Kunst die schaffenden Künstler aus der Enge des Handwerks gewachsen sind und erst spät und nicht überall in die Sphäre der freien geistigen Bildung den Zugang fanden“⁵, waren in China die Gelehrten, Staatsmännern, Feldherren zugleich berühmt als Maler:

Wenn man die chinesische Kunstgeschichte verfolgt, so findet man gerade in ihren größten Zeiten und unter den ersten, führenden Meistern immer wieder die Namen von Dichtern, von Schriftstellern, Philosophen, Ministern, ja selbst von Kaisern, die gleichzeitig auch auf den Gebieten der Poesie, der Stilistik, der Ideen oder der Staatskunst unter den größten Geistern ihres Landes noch heute berühmt sind. Daß auch von den taoistischen und buddhistischen Priestern und Mönchen manche die Malerei übten, ist nur selbstverständlich.⁶

Den Chinesen, besonders den Gelehrten-Künstlern, ist die Malerei nicht nur eine bildnerische Kunst, die dem ästhetischen und religiösen Zweck dient, sondern „ein Glied und eine Ausdrucksform einer universalen künstlerischen Bildung neben und mit jenen andern, einer Bildung, die den Chinesen erst das Reich des Geistes eröffnet.“⁷ Ihren Schöpfern wie ihren Genießern war die Malerei die edelste Frucht am Baume menschlicher

⁵ Ebd.: 19

⁶ Ebd.

⁷ Fischer 1943: 19

Bildung, der Gegenstand eines innersten Bedürfnisses für die kultiviertesten Menschen der Zeit. Diese Menschen haben nicht nur ihre feinsten Gefühle und Erregungen, sondern auch ihre tiefsten und geheimsten Gedanken in der Sprache des Bildes, eng zusammen mit Gedicht und Kalligraphie zum Ausdruck gebracht.

Solche von den „Amateuren“ gemalte, jedoch sehr hoch künstlerische und philosophische Malerei, wurde 1000 Jahre später nach ihrer Entstehung von Tung Chi Chang (1555-1636 n. Chr.), einem anderen Gelehrten-Maler und Dichter, als „Literati-Malerei“ bezeichnet, und Wang Wei (699-759 n. Chr.) wurde von Tung Chi Chang als der erste Literati-Maler betitelt.⁸ Die Literati-Malerei wird in der chinesischen Geschichte oft als Essenz der chinesischen Tradition angesehen, da in dieser Kunst Geschichte, Philosophie, Religion, Ästhetik und Literatur gleichzeitig beinhaltet sind.

Im Gegensatz dazu war die Landschaftsmalerei lange Zeit abwesend in der europäischen Kunstgeschichte. Als eigenes Thema ist die Landschaft erst in der europäischen Spätantike entstanden – man denke z.B. an Wandmalereien aus Pompeji bzw. an die Wand-Hintergrundmalerei römischer Villen.⁹ Nach kurzem Auftreten führte die Landschaftsmalerei wieder ein Schattendasein. Sie gewinnt in der Neuzeit doch erst seit der Spätgotik und italienischen Renaissance ihren bis heute unbestrittenen Eigenwert, und in der „großen europäischen Wiedergeburt des alten Weltgeistes, ist das Bild der

⁸ vgl. Bush, S. (1971). The Chinese literati on painting: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555 - 1636). S. 3 ff

⁹ vgl. Holz H. (2006): All-Wesen und Unendlichkeit: Chinesische und europäische Landschaftsmalerei im Vergleich. S. 338

Landschaft, um seiner selbst willen geschaffen und erlebt, zum ersten Mal im Westen entstanden.“¹⁰:

Mit dem 16. Jahrhundert ist die Landschaft da, im 17. wird sie vertiefter beseelt, im 18. bereitet sie heiterer sich aus, aber erst im 19. ist sie zeitweise die führende Kunst geworden, erst jetzt sind in ihr die größten künstlerischen Entdeckungen und Schöpfungen gesehen, erst jetzt haben die hingebungsvollen Seelen in ihr den Ausdruck ihres innersten Bedürfnisses und ihrer feinsten Empfindungen gefunden.¹¹

Wenn man diesen Zeitpunkt beobachtet, kann man wohl behaupten, dass die Zuneigung zur Landschaftsmalerei in Europa mit dem Prozess der Säkularisierung entstanden ist. Ob der Aufstieg der Landschaftsmalerei tatsächlich mit dem Untergang der christlichen Religion zusammenhängt, soll noch im Verlauf dieser Arbeit weiter diskutiert werden.

Man weiß nur, dass man erst ab der Renaissance in Europa ähnliche Landschaftsbeschreibungen wie in Fernost findet, obwohl damals die Landschaft noch als Hintergrund in der Malerei diente: bei Sasaetta, Patinir und Niccolo dell’Abate, besonders in Leonardo da Vincis *Die Felsgrottenmadonna* und *Mona Lisa* –

(...) the same suggestive air, and even the same form, as some Northern Sung¹² landscapes, particularly those of Kuo His. Although Near Eastern painting seems to have influenced Venetian art in the fifteenth century, I can find no evidence that there were any Chinese

¹⁰ Fischer 1943: 31

¹¹ Ebd.

¹² Chinesische Dynastie, 960 - 1127 n. Chr.

landscapes in Europe before the mid-sixteenth century, or that Renaissance painters were influenced by them. The explanation of Leonardo's and Patinir's very 'Chinese' mountains may be that they are not real mountains in nature so much as 'mountains of the mind', the idea shapes and awe-inspiring crags that we picture when we think of mountains.¹³

Eine andere Ähnlichkeit der Landschaftsbeschreibung findet man im englischen Park, wo die Europäer die Konvention des französischen Gartens durchbrochen und die Natur wiederentdeckt haben.¹⁴ (Vgl. Abb. 1) Der Engländer verzichtet seitdem auf die gezirkelten Gärten der römisch-französischen Überlieferung, die formale Symmetrie und geraden Linien, gestaltet stattdessen „ein Bild der schönen, natürlichen Landschaft, das Geschöpf einer Kunst, die nur der Natur mehr dienen will“¹⁵. Diese ästhetische Neuorientierung in der Gartenkunst erweist sich nicht nur als Umbruch der Ästhetik, sondern auch als Umbruch in der bürgerlichen Weltanschauung, „ja fast schon Weltzersetzung der englischen Moralphilosophen und Prosaisten, (...) so hatte auch eine Form sich geschaffen, war Leben bereits und Wirklichkeit geworden in den englischen Landschaftsgärten und denen, die sie genossen.“¹⁶ Der englische Garten hatte enormen Erfolg in ganz Europa: „Im Jahre 1720 hatte Kent in Kew-Garden die erste große Anlage verwirklicht, gegen Ende des Jahrhunderts hat der englische Park ganz Europa gewonnen.“¹⁷

¹³ Sullivan 1973: 92

¹⁴ Vgl. Fischer 1943: 15

¹⁵ Ebd.: 16.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

Interessanterweise haben wir heutzutage genug Beweise entdeckt, um zu behaupten, dass dieses entscheidende und revolutionäre Phänomen, das mehrmals in der Forschung als Trennungslinie von der Vormoderne zur Moderne betrachtet wurde – der englische Park – keine Erfindung Englands war.¹⁸

Schon im Jahr 1804 hat Goethes Freund Bertuch herausgefunden, dass die Briten die Gartenkunst der Chinesen als Vorbild genommen haben:¹⁹

Die Veröffentlichungen des Architekten Chambers hatten ihn (Bertuch) auf diese Vermutung gebracht. Die in Übersetzungen bekannten Gedichte des Kaisers K'ien Lung, des Zeitgenossen Friedrichs des Großen, bezeugten, was für ein unendlich zartes und verfeinertes Gefühl für die landschaftliche Natur die Chinesen besaßen. Das Gartengedicht des chinesischen Staatsmanns und Historikers Se-ma Kuang, das Bertuch abdruckte, bewies, daß schon im 11. Jahrhundert nicht bloß jene poetisch-hingebende Empfindung in China lebendig war, sondern daß die feinsten Geister Chinas schon damals ihre Gärten und Park nur nach dem einen höchsten Ziele gestalteten, darin die vollkommene Hingabe an die tausendfach wechselnden Sensationen landschaftlicher Natur zu finden, gewissermaßen nichts anders als eine konzentrierte Natur, eine auf engem Raume gesammelte Enzyklopädie der Landschaft in ihnen zu schaffen suchten.²⁰

¹⁸ vgl. Fischer 1943: 16 ff. Sullivan 1973: 100 ff.

¹⁹ vgl. Fischer 1943: 16.

²⁰ Fischer 1943: 16.

Sir William Temple, der selbst ein leidenschaftlicher Gärtner war, hat auch schon im Jahr 1683 versucht, die Unterschiede zwischen chinesischen und westlichen Gärten zu beschreiben:

Among us, the beauty of building and planting is placed chiefly in some certain proportions, symmetries, or uniformities; our walks and our trees ranged so as to answer one another, and at exact distances. The Chinese scorn this way of planting (...). But their greatest reach of imagination is employed in contriving figures, where the beauty shall be great, and strike the eye, but without any order or disposition of parts that shall be commonly or easily observed: and though we have hardly any notion of this sort of beauty, yet they have a particular word to express it, and, where they find it hit their eye at first sight, they say the shraradge is fine and admirable, or any such expression of esteem. And whoever observes the work upon the best India gowns, or the painting upon their best screens or porcelains, will find their beauty is all of this kind (that is) without order.²¹

Der grundlegende Unterschied zwischen den Konzepten des chinesischen und klassischen europäischen Gartens zeigt den grundlegenden Unterschied der Ästhetik sowie des Verständnisses von Natur in West und Ost vor der Zeit des englischen Gartens, was sich auch in der Landschaftsmalerei wiedergespiegelt hat:

The Chinese idea of the garden, however, had to compete with the ideals of the Picturesque, for they are subtly different. The Chinese garden is a microcosm; it unfolds in time, like the Chinese landscape hand-scroll which we slowly unroll as we go on an imaginary journey

²¹ Temple, W. (1683): Of Heroik Virtue. London. Zitiert n. Sullivan 1973: 109.

amid mountains and lakes. The European ideal, embodied in the Picturesque, was precisely what that word implies, a series of carefully composed pictures seen from chosen viewpoints – here a Poussin, there a Claude, next a Salvator Rosa. The Chinese concept is organic, and at least apparently natural; the European is static, and its very artificiality a virtue. While the need to pass easily from one picture to the next gave continuity to the Picturesque garden, the main experience was still of a series of framed vistas to be looked at from outside (the lowest category in the aesthetics of Chinese landscape painting), rather than of a natural world to be experienced by moving with it.²²

Obwohl die chinesische Landschaftsmalerei, wie die meisten anderen chinesische Künste außerhalb der Architektur- und Geräteformen, kein großes Publikum in Europa gefunden hat, wurde das chinesische Konzept durch die Verbreitung des englischen Gartens in den europäischen Landschaftsmalereien seit dem achtzehnten Jahrhundert subtil und indirekt vermittelt:

We will look in vain here for so clear an imitation of the Chinese model as Chambers advocated and Kent seems to have applied; for no European artist ever really looked at a Chinese landscape scroll with a discerning or receptive eye. Yet, tentatively in Boucher and Watteau, more wholeheartedly in Hubert Robert and the later Gainsborough, we encounter an apparently spontaneous but in reality highly sophisticated rearranging of nature on the canvas, an asymmetry, a ‘controlled disorder’, both in composition and brushwork, that owe nothing to Claude Lorrain, Salvator Rosa’s romantic expressionism

²² Sullivan 1973: 112

may have provided the pictorial techniques, but it is perhaps no exaggeration to claim that in so far as the new landscape painting had a theoretical foundation, it lay at least partly, if unwittingly, in Chinese aesthetics.²³

In chinesischen Gärten, wie in chinesischer Landschaftsmalerei, strebt man weder nach Einheitlichkeit und Symmetrie, wie es im Barock und Klassizismus der Fall war, noch nach pittoresken Bildern, die die Natur bloß abbilden, sondern man versucht, durch Umgestaltung, Abstrahierung und Deformierung, eine übergeordnete Natur – die Ganzheit, Unendlichkeit und Ewigkeit, zu rekonstruieren und darstellen:

The Chinese Landscape painter who in his pictures satisfies this longing depicts not merely the outward and visible forms of nature, but the inner life and harmony that pervade them. The picture is, therefore, in a sense symbolic – not in the way in which a European classical landscape is symbolic, for poetic and mythological allusion play little part in it, but symbolic in a wider and vaguer sense. For Chinese landscape painting embodies a total view of life, expressed in the language of rocks and trees, mountains and water.²⁴

Zu derselben Aufgabe haben die Deutschen Romantiker ihre Zeitgenossen aufgerufen, vor allem in ihren Naturstudien. Der Novalis Imperativ: „Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder“²⁵ und „Die vollendete Form der

²³ Ebd.: 112 f.

²⁴ Sullivan, M. (1962). The birth of landscape painting in China. S. vii.

²⁵ Novalis (1957). Werke, Briefe, Dokumente. Band II. Fragmente. S. 53.

Wissenschaft muß poëtisch seyn²⁶ kennzeichnet das originäre deutsche Phänomen – die romantischen Naturphilosophie, die „die getrennte Pole Naturforschung und Poesie miteinander in Verbindung bringt“²⁷.

Es zeigt sich aber, dass es unter den Romantikern es verschiedene Strömungen der Naturforschung gibt. Friedrich Schelling stellt sich ein idealisiertes System der Einheit von Geist und Natur vor, die er als höchste Deduktion a priori entwirft. In seiner Schrift *Ideen zu einer Philosophie der Natur*²⁸ und *Von der Weltseele, eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus*²⁹ stellt er die Natur als einen autonomen Organismus dar, der Produkt und zugleich Produktivität, Subjekt und zugleich Objekt ist. Der autonome Mechanismus der Natur – die ultimative Wahrheit, bleibt uns als Mensch a priori. Somit spricht er gegen die empirischen Untersuchungen und Experimente gegenüber der Natur, da „die Folgerungen, die sie aus ihren Experimenten ziehen, gehen oft über die Grenzen des Gemessenen und Beobachtungen hinaus“³⁰. Von daher führt Schelling das Naturphänomenen immer wieder auf A-priori-Prinzip der Natur zurück und konzipiert er seine Auffassung der „Weltseele“ mit reiner intuitiver Spekulation, was von Novalis bezweifelt wurde.³¹ Als ein gut gebildeter Naturwissenschaftler lehnt Novalis ab,

²⁶ Novalis (1977): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. S. 189

²⁷ Daiber, J. (2001). Experimentalphysik des Geistes: Novalis und das romantische Experiment. S. 55

²⁸ Schelling, Friedrich W. J. (1994). Ideen zu einer Philosophie der Natur.

²⁹ Schelling, Friedrich W. J. (1857). Von der Weltseele, eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus.

³⁰ Daiber 2001: 68

³¹ Vgl. Ebd.: 67 ff.

ein Gesetz ohne empirische Untersuchung und wiederholte Experimente nur rein spekulativ aufzustellen.³² Jedoch nimmt Novalis den Grundgedanken Schellings auf, hinter der Konstruktion des Geistes und der Natur ein gemeinsames Bauprinzip zu suchen: „Die Welt romantisieren heißt, sie als Kontinuum wahrzunehmen, in dem alles mit allem zusammenhängt. Erst durch diesen poetischen Akt der Romantisierung wird die ursprüngliche Totalität der Welt als ihr eigentlicher Sinn im Kunstwerk ahnbar und mitteilbar.“³³ Mit diesem Aufruf Novalis wird es gezeigt, dass die deutschen Romantiker mit der Weltanschauung der Aufklärer, reiner Objektivierung und Verdinglichung der Welt, gebrochen haben. Stattdessen soll man nach Novalis „eine neue Operation“³⁴, „eine qualitative Potenzierung“³⁵ vornehmen, in der „das niedere Selbst mit einem besseren Selbst identifiziert (wird)“³⁶ und „So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzen-Reihe sind“³⁷. Diese Operation ist allerdings „noch ganz unbekannt“³⁸, aber durch die weitere Darlegung von Novalis, sehen wir bei ihm Ähnlichkeit und deutlichen Einfluss von Schellings Konzept von der intuitiven, auf dem a-priori-Prinzip basierenden Spekulation: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es. Ohne vollendetes Selbstverständnis wird man andere nie wahrhaft verstehen lernen.“³⁹

³² Vgl. Ebd.: 58f.

³³ ³⁴ Novalis 1957: 53

³⁵ ³⁶ ³⁷ ³⁸ ³⁹ Novalis 1957: 53

Novalis hat ein neues Konzept des Mensch-Natur-Verhältnis geschaffen, das anscheinend rückwärts gegen die aufklärerischen Gedanken läuft, aber sie in Wirklichkeit vorantreibt: Die Aufklärer haben die äußere Welt entdeckt, und untersuchen und experimentieren mit dieser als Objekt, damit die Welt ihre werkzeugliche Funktion in größtem Maße erfüllen kann. Novalis, wie die anderen Romantiker, glaubt an die „Totalität“, an die Einheit von Geistes und Natur, so dass durch den Prozess der „unbekannten Operation“, d.h. Empfindung, die Natur und der Mensch wechselseitigen Einfluss aufeinander ausüben und sich miteinander vereinigen können. Die Romantiker versuchen mit der äußeren Welt zu kommunizieren, sich in die Natur hineinzusetzen, letztendlich wird die Grenze zwischen Objekt und Subjekt in Natur und Mensch aufgehoben. Somit findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Dieser Gedanke wurde vor allem von den romantischen Malern in der Landschaftsmalerei durch die neue Darstellung der Natur ausgedrückt. Dies ist wiederum das, was genau die chinesischen Maler und Kritikern aller Zeit als höchstes Ziel gesetzt haben und worum sie sich ständig bemüht haben.

Mit den bis jetzt aufgezählten historischen Kontexten können wir wohl behaupten, dass die chinesische Landschaftsmalerei und die deutsche Romantik viele konzeptuelle theoretische Gemeinsamkeiten aufweisen. Hätte man nur die Theorien der Historiker und Kritikern gelesen, würde man sich die Werke der beiden Gruppen identisch vorstellen: mit inhaltlicher Beherrschung von Totalität, Unendlichkeit, Zeitlosigkeit, Abstraktheit, Mannigfaltigkeit, Erfindung, Einbildung, und technischer Betonung von inszenierter Unordnung und Zufällen, Anwendung der symbolischen Sprache und mystischer

bildnerischen Gleichnisse. Ob in der Wirklichkeit die Landschaftsmalereien von den beiden Gruppen so viel Ähnlichkeiten zeigen, werde ich in den nächsten Kapiteln anhand der Analyse der Gestalt, d. h. die Formen der Malerei beider Gruppen, und des Gehaltes d. h. deren Bedeutung, zu vergleichen.

Kapitel 3: Gestalt und Gehalt: Form, Motiv, Thema und deren Bedeutung.

3.1 Form: Symbol als Verbindungsmittel von Poesie und Malerei

Was die Form angeht, ist vor allem auffällig, dass es in der chinesischen Tradition und bei der deutschen Romantik einen engen Zusammenhang zwischen Landschaftsmalerei und Poesie gibt. Das berühmteste Beispiel in China ist Wang Wei, der oben genannte erste Literati-Maler und große Dichter des achten Jahrhunderts. Sein ästhetisches Konzept wurde zusammengefasst als „im Gedicht gibt es ein Gemälde, im Gemälde gibt es ein Gedicht“⁴⁰, hat einen tiefgreifenden Einfluss auf die chinesische Kunst bis heute. Sein berühmtestes Werk ist *Landschaft mit Wang Chuan Pavillon* (Abb. 3). Das Original von Wang Wei ist leider seit lange verschwunden, aber von dem zeitgenössischen Faksimile, das jetzt in dem japanischen Tempel Shōfuku-ji aufbewahrt wird, können wir auch sein Konzept erfahren. In dem Gemälde hat er neben seinem Pavillon an dem Wang-Chuan Fluss noch mehr als zwanzig andere Sehenswürdigkeiten in der Umgebung dargestellt, die er auch in seiner Gedichtsammlung *Wang Chuan Sammlung* mit gleichartigen buddhistischen und taoistischen Gedanken beschrieben hat. Auf dem Gemälde wurde auch diese Gedichte aufgeschrieben, die inhaltlich dem Bild entsprechen.

Die Natur in der chinesischen Malerei ist eine poetisierte Welt. Die bildnerischen Szenen sind ohne Zusammenspiel mit Dichtung nicht vollendet. Deswegen gibt es auf oder neben einer chinesischen Malerei mit dem Gemälde korrespondierende Gedichte (siehe Abb. 3,

⁴⁰ vgl. Bush 1971: 3

6, 7, 8, 10). Für die Romantiker war auch die Frage, inwieweit höhere Ideen und abstrakte Begriffe in einem Bildwerk dargestellt werden können. Sie bevorzugten auch, in ihrem Gedicht eine bildnerische, in ihrem Gemälde eine dichterische Sprache zu verwenden und die Grenze zwischen Malkunst und Dichtkunst zu überschreiten.⁴¹ Caspar David Friedrich wählt oft für seine Malerei ein Thema aus, das für ein literarisches Genre geeignet ist, und bei seinem *Landschaft mit Regenbogen* handelt es sich offenbar um Goethes Gedicht *Schäfers Klage*.⁴²

Friedrich Schlegel, unter anderen, fordert eine Mischung von aller Kunstarten. Er konzipiert eine Universalpoesie, die alles beinhaltet:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfasst alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden System der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.⁴³

⁴¹ Vgl. Scholl, C. (2007). *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst: Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. S. 235

⁴² Vgl. Ebd.: 252

⁴³ Schlegel, F. (1798b), *Athenäums-Fragmente*, in: *Kritische Schriften und Fragmente*. S. 114.

In seiner Schrift *Laokoon* hat Lessing versucht die Grenze zwischen Malerei und Poesie zu ziehen. Laut ihm fehlt der bildnerischen Kunst die Fähigkeit, über den Augenblick des bemalten Moments hinaus eine fließende Handlung zu schildern. Dies wird allerdings durch die besondere Form der chinesischen Malerei – die lange Rolle, ermöglicht.

Der Hauptunterschied der Form von chinesischer und europäischer Malerei betrifft auf dem ersten Blick zwei Aspekte: Nicht nur beim Material – in Asien malt man hauptsächlich mit Tusche und Aquarellfarbe auf Seide oder Papier – sondern auch bei der Komposition gibt es grundsätzliche Unterschiede. Wie schon kurz erwähnt, wird die chinesische Malerei oft als Rolle präsentiert (siehe. Abb. 3, 6, 7, 8, 15). Der Gedanke dahinter ist das ultimative ästhetische Konzept – Streben nach der über Zeit und Raum hinausgehenden Totalität. Um dieses Ziel zu erreichen, wird die reale Landschaft vom chinesischen Maler abstrahiert, zusammenfasst, umgestaltet und letztendlich nach eigener Vorstellung des Malers arrangiert. Der Maler malt nicht Gebirge und Fluss nach, die vor seinen Augen liegen, sondern vielmehr nach seiner Erinnerung und Einbildung. Somit kann er es schaffen, auf einer mehrere Meter langen Rolle ein Panorama eines ganzen Gebietes zu erfassen, ohne auf jene interessanten Details verzichten zu müssen (s. Abb. 3, 6). Dies befähigt den Maler, in dem riesigen Maß des bemalten Raums die Landschaften und Figuren aus mehreren Zeiten und Orten auf ein Bild zusammenzubringen. Durch den kontinuierlichem Raum der langen Rollen wird die Unendlichkeit und Ewigkeit ermöglicht: Hier sehen wir keine reale, sondern eine geistige Landschaft. Somit wird ein

Kontinuum – die Forderung von Novalis – präsentiert, und die Grenze von Zeit und Raum wird beseitigt.

In der Tradition der europäischen Malerei dagegen ist das Maß des bemalten Raums im Grund genommen weniger. Seit der Renaissance ist das Streben nach perfekter Technik von Perspektiven und Proportion in der westlichen Malerei so tief verwurzelt, sodass die nachkommenden Maler seitdem lange Zeit nicht davon loskommen können. Der Maler wird dadurch gezwungen, einen bestimmten Raum in bestimmter Zeit aus einem bestimmten Standpunkt, durch eine bestimmte Perspektive darzustellen. Die romantischen Maler hat allerdings das Gesetz von Perspektive und Proportion gebrochen, um das Bild der Unendlichkeit und Unermesslichkeit in seinem Werk zu schaffen. Sie benutzen erstaunlicherweise ähnliche Technik, wie die Chinesen auf der langen Rolle verwenden. In einem Brief von dem mit Friedrich zeitgenössischen romantischen Maler, Philipp Otto Runge, beschrieb dieser sein künstlerisches Ideal:

Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme? Kann ich den fliehenden Mond nicht ebenso festhalten, wie eine fliehende Gestalt, die einen Gedanken bei mir erweckt, und wird jenes nicht ebenso ein Kunstwerk? Und welcher Künstler, der dieses in sich fühlt, den die Natur, die wir nur noch in uns selbst, in unsrer Liebe, und an dem Himmel, rein sehen, erweckt, wird nicht nach dem rechten Gegenstände greifen, um diese Empfindung an den

Tag zu legen? Wie könnte ihm da der Gegenstand mangeln? Solch ein Gefühl muß also dem Gegenstande noch vorausgehen; wie ungereimt also eine Aufgabe?⁴⁴

In seinem berühmten Fragment *Der Morgen* (Abb. 17) stellt er durch Zusammenstellung von verschiedenen Perspektiven und Verzerrung der Proportion eine bizarre, schwebende Landschaft dar. Der feste Grund ist dadurch ins Flüssige transformiert und hat eine mythische dynamische Eigenschaft bekommen.

Auch Caspar David Friedrich ist berühmt dafür, die Komposition in vielen seiner Bilder in mehreren, horizontalen Schichten anzulegen.⁴⁵ (Abb. 11) Dabei wird die Tiefenräumlichkeit mittels einer Zentralperspektive absichtlich gemieden oder an den entscheidenden Stelle gebrochen.⁴⁶ (Abb. 12, 13) Selten sind seine Bilder kontinuierliche Räume, sondern eher Montage: Er arrangiert Elemente, die aus Landschaften von mehreren Orten stammen, stellt sie zusammen und erfindet damit neue unermessliche Landschaften.⁴⁷

Um die Grenzen der Zeit zu überwinden, führen sowohl Friedrich, als auch Runge das Projekt des Zeiten-Zyklus über mehrere Jahre durch. Durch die Beschreibung des

⁴⁴ Runge, P. O. (1982): Brief an seinen Vater, 1802. S. 102

⁴⁵ Vgl. Scholl 2007: 115

⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷ Vgl. Nakama, Y. (2011). Caspar David Friedrich und die romantische Tradition: Moderne des Sehens und Denkens. S. 49 f.

natürlichen Zeiten-Zyklus, von Frühling bis Winter, von Morgen bis Nacht, wollen Friedrich und Runge die Genese von dem Universum und von dem Mensch zeigen.⁴⁸

Runge präsentiert die Natur in seinen Gemälden sowohl allegorisch als auch symbolisch. In *Morgen* (Abb. 17) z. B. personifiziert er die zeitlichen Phänomene, die Morgenröte in Gestalt der Aurora und Anfang des Tags in Gestalt des Säuglings. Die Einstellung der Landschaft mit der aufgehenden Sonne, die sinnhaften Figuren und Pflanzen drücken alle zusammen die Idee des Morgens. Friedrich versucht die Landschaft unter unterschiedlicher Zeitbedingen darzustellen, durch die zusammen ist das Kontinuum entstanden, die man in der chinesischen langen Rolle finden kann.

Diesem gemeinsamen Streben nach Vereinigung von Malerei und Poesie, sowie nach einer unendlichen Darstellung bei der chinesischen und deutschen romantischen Landschaftsmalerei zufolge weist die gemeinsame Erscheinung auf: die dominierende symbolische Darstellung. Die Sprache der Poesie ist ihrer Natur nach eine symbolische Sprache. Um die Poesie und Malerei zusammenzubringen und die Gemälde zu symbolisieren, versuchen die Romantiker die symbolische Sprache auf die Malerei zu verwenden.

Mit Symbol sind hier nicht die speziellen Symbole gemeint, wie die Tannen für Erduldung und Widerstandsfähigkeit in Widrigkeit, oder das Licht für Einflechtung des gnädigen

⁴⁸ Vgl. Ebd.: 55

Gottes, sondern etwas Vageres und mehr allumfassender, kosmologisch und transzendental. Die symbolische Sprache in Kunst ist die technische Lösung für Novalis „unbekannte Operation“, durch die man die Empfindung des Ganzen, die Romantisierung der Welt erreichen kann.

3. 2 Motiv: Landschaft und Figur als Projektion

Bei Auswahl der Motive zeigen sich viele Gemeinsamkeiten zwischen der chinesischen und deutschen romantischen Landschaftsmalerei.

An der chinesischen Landschaftsmalerei zeigt sich trotz ihrer Entwicklung kein großer Unterschied: „The Chinese landscape have an air of living nature, of harmony and peace, that is not always to be found in the art of other civilizations. After a while the reader may find himself wondering why the same subjects occur over and over again – the same misty mountains, the same scholars gazing at waterfalls or pretending to fish.“⁴⁹ (sieh. Abb. 7,

8) Auch bei der deutschen Romantik ist das Motivrepertoire nicht viel anders als in der früheren Landschaftsmalerei: Wanderer und die Rückenfiguren, Ruinen, Friedhöfe und Kirchen, Berge, Felsen, Schluchten und Höhlen, Tannen und Eichen, Schiffe und Meer.

Wie wurden diese Motive, die die beiden Gruppen behandelt haben, jeweils dargestellt?

Das erste Beispiel, das für uns interessant zu vergleichen ist, ist das Motiv Pavillon oder die Villa. Die Villa ist ein sehr beliebtes Motiv in der chinesischen Literati-Malerei, denn wie

⁴⁹ Sullivan, M. (1979). Symbols of eternity: the art of landscape painting in China. S. I

oben erwähnt sind die Literati-Maler nicht nur gut gebildete Gelehrte und Dichter, sondern auch häufig wichtige Beamten, Staatsmänner und Herrscher. In der Darstellung in ihren Malereien und Gedichten zeigen sie, wie sie in der Natur sind. Sie leben in den entlegenen Villen, die sich in den Bergen verstecken, verkleiden häufig als Bauer, Holzfäller und Fischer. Dies zeigt ihre Sehnsucht nach einem einfachen Leben und, ganz ähnlich im Sinne von Novalis, 'dem ursprünglichen Sinn', sowie „einem besseren Selbst“. Sie stellen sich dabei als von der entfremdeten Welt entrückt und von den politischen Konflikten zurückgezogen dar. Die Natur ist für sie Verkörperung des ursprünglichen Sinnes, der Gegensatz zu der entfremdeten Welt.

Ein berühmtes Beispiel ist wieder das Gemälde von Wang Wei, dem oben genannten Literati-Maler und Dichter des achten Jahrhunderts: *Landschaft mit Wang Chuan Villa* (Abb. 3). Diese 4,8 Meter lange Seiden Rolle beinhaltet neben der Villa noch andere mehr als zwanziger landschaftliche Sehenswürdigkeiten in der Umgebung. Die Villa liegt ungefähr im ersten Drittel der Rolle und ist ohne sorgfältige Betrachtung nicht leicht zu finden, da sie sich so unbemerkbar und harmonisch in das Ganze der Landschaft auflöst, genau so zart und demütig wie die Pinselführung des Malers.

Im Vergleich dazu sind die beiden Darstellungen der Villen der deutschen romantischen Maler *Im Park der Villa d'Este* (Abb. 4) von Carl Blechen und *Landschaft mit Pavillon* (Abb. 5) von Caspar David Friedrich heranzuziehen. In den beiden Gemälden versuchen die Maler, eine weltabgeschiedene, versteckte, idyllische Villa darzustellen. Wenn man allerdings die beiden Villen mit *Wang Chuan Villa* gleichsetzte, würde man sofort merken,

dass die beiden Villen immer noch im Zentrum der bemalten Welt sind. Als Zuschauer fühlen wir uns sofort in die Architektur statt in die Natur ein. Sie verkörpert das menschliche Schaffen und deutet einen bestimmten Lebensstil an, was in der Atmosphäre die Gemälde dominierend ist.

Außer den Eichen, die es in China nicht gab, sind nur die Motive Friedhöfe und Kirchen in der chinesischen Landschaftsmalerei auszuschließen. Nach der Tradition des Konfuzianismus ist das Thema Tod tabu und würde die innere Harmonie der Kunst und des Geistes stören; der Tod wurde daher fast nie unverarbeitet in der Kunst präsentiert, sondern nur durch Andeutung, Euphemismus und Allegorie ausgedrückt. Statt den Kirchen und Gräbern wurden die taoistischen Paläste, die in der chinesischen Kultur dem christlichen Himmel gleichen, oft thematisiert, um Überlegung und Vorstellung von dem Jenseits auszudrücken.

Im Vergleich dazu ist der Tod nicht nur bei Caspar David Friedrich, sondern auch bei anderen deutschen Romantikern ein beliebtes Thema. Novalis schreibt: „Der Tod ist das romantisierende Prinzip unsers Lebens. Der Tod ist Minus, das Leben Plus. – Durch den Tod wird das Leben verstärkt.“⁵⁰ Durch den Tod untersuchten die deutschen Romantiker den Sinn des Lebens. Solche dualistische Denkweise zeigt sich oft sehr häufig bei den deutschen Romantikern. „Der Tod ist eine Selbstbedienung – die, wie alle

⁵⁰ Novalis 1957: 43

Selbstüberwindung, eine neue, leichtere Existenz verschafft.“⁵¹ Der Tod verschafft, wie manchmal in Friedrichs Malerei dargestellt wurde, eine neue, leichtere Existenz, im Gegensatz dazu stellt er bei den Lebendigen oft die Drohung ihrer Existenz dar. In seiner Darstellung vom Friedhof *Kügelgens Grab* (Abb. 18) fühlt man vor dem Tod paradox traumhafte Ruhe, Frieden, sogar ein bisschen Nostalgie; in der Landschaftsmalerei, wo die lebendige Figur in der Natur unterwegs ist, fühlt man dagegen oft die Drohung und Ohnmacht, sowie Krise der Existenz. In *Der Mönch am Meer* (Abb.12), *Nordische Frühlingslandschaft* (Abb. 13) fühlen wir in den Figuren weniger Bewunderung und Verehrung von der Pracht der unendlichen, unbegrenzten, übermächtigen Natur, wie sie sich bei den chinesischen Landschaftsmalereien zeigen (Abb. 7, 8, 10, 15). Im Gegenteil fühlen wir mit der Projizierung des Inneren der Figur auf die Landschaft, die nicht loszuwerdende Verlassenheit, Einsamkeit und Ehrfurcht mit, die die Existenz der Figur bedrohen. In *Der Chasseur im Walde* (Abb. 14) fühlen wir neben Trauer und Verlorenheit, auch die Todesgefahr, die durch den Raben hinter der Figur signalisiert wird.

Nehmen wir *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Abb. 9) als ein konkretes Beispiel: Der Wanderer lehnt sich an einen großen Felsenblock, um sich auszuruhen. Wir können aus der Ferne sein Gesicht nicht sehen. Aber der Baum hinter ihm scheint wie ein Monster, das ihn bei nächster Gelegenheit fangen wird. Ganz zu schweigen von dem gruseligen Berg, der dunkel wie ein Abgrund ist, und von dem dramatischen wolkigen Himmel. Alle

⁵¹ Novalis (1984): Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa. S. 15

Gegenstände in der Natur weisen auf die Gefahr des Todes hin, nur der vorübergehende Regenbogen leuchtet wie eine übergeordnete Macht, die dem Wanderer hilft, sich gegen die böse, gruselige Natur zu bewehren.

Sowohl in der chinesischen als auch in der deutschen romantischen Landschaftsmalerei gibt es oft Figuren wie Reisende oder Wanderer, die meistens als Rückenfigur dargestellt wurden. Die Zuschauer identifizieren sich mit der Figur und können die Landschaft auf dem Bild unmittelbar erleben. Somit wird die Atmosphäre, die der Maler schaffen wollte, zu den Zuschauern vermittelt. Vergleicht man die Gemälde von Friedrich mit jeder beliebigen chinesischen Landschaftsmalerei, wird man bei Friedrich deutlich ein starkes, subjektives, menschliches Gefühl bemerken. Das ist die innere Emotion und Empfindung der Figur oder des Malers, die mit der vorliegenden Landschaft zusammenspielt und auf die Landschaft projiziert werden. Wir fühlen überwiegend die Emotion an den Figuren in Friedrichs Malerei (Abb. 9, 11, 12, 13, 14), wenn wir sie betrachten, auch wenn die Figuren uns meistens den Rücken zuwenden und uns ihre Mimik verbergen. Die Spannung dieser Bilder entsteht oft durch die Entgegensetzung zwischen der Figur und der Landschaft: die Figur ist entweder bedroht, oder erstaunt, oder begeistert von der vorliegenden Landschaft. Man kann wohl das Zusammenspiel und die Konflikte als die inneren Aktivitäten der Figur verstehen, da die Landschaft reine Projektion des Inneren der Figur sein konnte. In beiden Richtungen wird die Landschaft nicht, wie Schelling fordert, als einen autonomen Organismus dargestellt, sondern ein leeres Objekt, das mit einem äußeren Sinn – entweder

die Spiegelung des Inneren der Figur oder des Willens einer übergeordneten Existenz – aufgeladen.

Die Angst vor der Natur wird oft in europäischer Literatur thematisiert. In dem Gedicht *Der Knabe im Moor* (1842) der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff wird ein ähnliches Dilemma geschildert, dass der Knabe sich aus Angst vor den Gespenstern im Moor wegrennt und um Hilfe von einem Schutzengel betet. Wie Friedrichs Malerei wird hier die Spannung durch den Konflikt zwischen Figur und Natur erzeugt, auch wenn die Darstellung der gruseligen Natur in der Tat die Spiegelung des Innern der Figur sein könnte. Hier ist die Figur das Subjekt, in das wir uns einfühlen, die Natur ein drohendes Objekt, gegen das wir uns bewehren, und eine transzendente Macht als das Überordnete, das allwissend ist, und die Menschheit schützt und erleuchtet.

Dagegen wird die Natur in der chinesischen Kultur fast nie als ein der Menschheit entgegengesetztes Objekt dargestellt. In der chinesischen Landschaftsmalerei (siehe Abb. 7, 8, 10, 14) entstehen fast alle Spannungen allein durch die Natur selbst, d. h. durch das Arrangieren und Zusammenstellen der Widersprüche aus natürlichen Elementen: Das Flüssige gegen das Feste, das Hohe gegen die Tiefe, das Eckige gegen das Runde. Die Natur ist an sich ein vollständiger Organismus, der alles beinhaltet und alles schöpft, sie ist das Subjekt. Die Atmosphäre, die der Maler in dem Bild schaffen will, wird vor allem durch die Landschaft, nicht durch die Figur, vermittelt.

Wenn die Zuschauer eine chinesische Landschaftsmalerei betrachten, fühlen sie sich nicht in die Figur, sondern in die Atmosphäre der Landschaft ein. Die Figur ist hier ein Teil des

Ganzen, die sich wohl in der Natur fühlt und sich gerne in sie auflöst. (Abb. 7, 8, 10) Die Grenze des Subjektes und Objektes von Landschaft und Figur, Natur und Mensch wird in der chinesischen Malerei aufgehoben, da sie zusammen eine Einheit sind. Die Reisenden, die Wanderer, die Emeriten und Mönchen, die Bauern, die Villen, die Pavillons, die Brücken und Schiffe, die ganze Menschheit und das menschliches Schaffen sind das Objekt, um die Pracht und Vollendung der Natur zu spiegeln.

Die unterschiedlichen Prozesse des Wahrnehmens bei den Zuschauern – dass man bei der chinesischen Malerei sich zuerst in die Landschaft und bei der deutschen sich zuerst in die Figur einfühlen muss – lassen sich technisch wohl auf die Anwendung des verschiedenen Perspektivs zurückführen. In der chinesischen Malerei nimmt man ein objektives Multiperspektiv vor, bei dem die Landschaft und Gegenständen durch verschiedene Perspektiven dargestellt werden. Es ist kein menschliches Perspektiv, sondern eher ein erhöhter Panorama-Blick. Im Gegenteil wird in klassischen europäischen Malereien und auch bei Friedrich vorwiegend ein subjektives zentrales Perspektiv benutzt, auch wenn Friedrich oft das zentrales Perspektiv auf mehrere Schichten aufbaut.

Die Figur in der chinesischen Landschaftsmalerei wird daher nie in den Vordergrund gestellt, auch wenn sie auf dem Berggipfel steht. Wenn wir den Wanderer in *Dichter auf dem Gipfel* (Abb. 10) des chinesischen Malers Sheng Chou (1427-1509) mit dem berühmten Wanderer Friedrichs in seinem *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 11) vergleichen, ist dieser Unterschied klar. In *Dichter auf dem Gipfel* steht der Dichter ruhig auf dem Gipfel, er meditiert und genießt die unermessliche Pracht der Natur. Allerdings

er ist nicht das Auffälligste in diesem Bild, trotz seiner Position auf dem zentralen Gipfel. Wenn wir die Figur von dem Bild isoliert beobachten, bekommen wir nicht genug Information, um seine Identität, Aktivität und Laune zu interpretieren, da sie eine generalisierte Figur ist. Als Zuschauer fühlen wir uns hier nicht zuerst in die neutrale Figur ein, sondern nachdem wir die Landschaft in dem Bild wahrgenommen haben und die Atmosphäre in der Landschaft erlebt haben, können wir die Figur verstehen. Die Existenz der Figur, wie die hinter den Bäumen versteckte Architektur, ist neutral, sie sind ein Bestandteil des ganzen Bildes, ihre Stimmung und ihr Sinngehalt ist von der Atmosphäre der Landschaft bestimmt.

Bei *Der Wanderer über dem Nebelmeer* dagegen – das als das Sinnbild der deutschen Romantik betrachtet wird – ist der Prozess gerade umgekehrt. Friedrich hat den Wanderer auf einen so zentralen und dramatischen Platz des Bildes gestellt, dass man beim ersten Blick sich fragen würde, ob es eine Landschaftsmalerei oder ein Porträt ist. Wir erfahren von der Körperhaltung und der Kleidung von der Figur sofort, dass er ein Wanderer mit viel Selbstbewusstsein und Leidenschaft ist. Durch seinen Blick sehen wir die Landschaft, die zwar auch unendlich dargestellt wird, aber neutral ist. Der Zuschauer gibt der Landschaft einen subjektiven Sinn, in der gleichen Weise, wie er sich in den Wanderer einfühlt. Diese Landschaft in *Der Wanderer über dem Nebelmeer* bietet mehrere Deutungen an, da sie selbst ein Spiegel ist, der das Gefühl des Zuschauers widerspiegelt.

Die unterschiedlichen Darstellungen von Landschaft und Figur in chinesischer Tradition und deutscher Romantik spiegelt das unterschiedliche Verständnis bezüglich des Natur-

Mensch-Verhältnisses zwischen den beiden wider. Diesem liegen wiederum verschiedene religiöse und philosophische Konzepte von China und Europa zu Grunde. In demselben Brief von Philipp Otto Runge schrieb er seine Überlegung zu der wechselnden Rolle der Natur in der europäischen Geist- und Kunstgeschichte:

Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen. [...] Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten aufs höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zugrunde ging; bei uns geht wieder etwas zugrunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas Bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen?⁵²

Der pantheistische Gedanke von den alten Griechen, der ähnlich wie bei den traditionellen Chinesen ist, hat die Natur in ihrer Kunst als Subjekt dargestellt, da die Natur das Ganze, die ultimative Wahrheit des Universums verkörpert:

The Chinese developed an instinctive sense of an endless rhythm, an endless series of variations on the simple theme of the seasons. From earliest times they accepted this rhythm and submitted to it, for they knew that survival and prosperity depended upon their acceptance. Submission to the rhythm of the world as he finds it is the mark of the

⁵² Runge 1982: 102

farmer and gardener, the source of his serenity. The illiterate rustic could scarcely have formulated a philosophy of nature; that was left to the scholars, poets, and painters, who in art and literature found expression for a truth which all instinctively recognized. Their aim was not, like ours in the West, to re-create, to construct, or design the world, but rather to discover, by intuition, what the design actually is.⁵³

Die Essenz des Christentums besteht jedoch in einer „vollständigen Abhängigkeit von Gott und seiner Gnade“⁵⁴. Der übergeordnete Gott hat Mensch und Natur geschaffen. Von daher ist die Natur auf keinen Fall das Ganze in christlicher Kultur, sondern ein Bestandteil, ein dem Menschen entgegengesetztes Objekt auf der von Gott geschaffenen Welt, durch die man die Spiegelung von Gottes Wille erfahren kann. Die Aufklärer haben die Welt weiterhin zersplittert, in dem sie sich nach den kleinsten Einheiten streben. Die deutschen Romantiker, Novalis wie auch Schelling, Runge und Friedrich, haben dadurch gelitten und versucht, wieder das Ganze zu erfahren und rekonstruieren. Allerdings finden sie sich gefangen in der Welt der Fragmente. Sie suchen in ihrer Malerei und Dichtung nach „was Bestimmtes“ in der Welt, wo leichte und luftige Abstraktionen und Unbestimmtheit herrschen. Daher können sie nur versuchen in den Fragmenten das Ganze wiederzubringen. Novalis schrieb in *Lehrlinge zu Sais* seine Überlegung zu dem Natur-Mensch-Verhältnis:

Noch früher findet man statt wissenschaftlicher Erklärungen, Märchen und Gedichte voll merkwürdiger bildlicher Züge, Menschen und Götter und Tiere als gemeinschaftliche Werkmeister, und hört auf die natürlichste Art die Entstehung der Welt beschreiben.

⁵³ Sullivan 1962: 3.

⁵⁴ Busch 2003: 75

Man erfährt wenigstens die Gewissheit eines zufälligen, *werkzeuglichen* Ursprungs derselben, und auch für den Verächter der regellosen Erzeugnisse der Einbildungskraft ist dies Vorstellung bedeutend genug. Die Geschichte der Welt als Menschengeschichte zu behandeln, überall nur menschliche Begebenheiten und Verhältnisse zu finden, ist eine fortwandernde, in den verschiedensten Zeiten wieder mit neuer Bildung hervortretende Idee geworden, und scheint an wunderbarer Wirkung, und leichter Überzeugung beständig den Vorrang gehabt zu finden, ist eine fortwandernde, in den verschiedensten Zeiten wieder mit neuer Bildung hervortretende Idee geworden, und scheint an wunderbarer Wirkung, und leichter Überzeugung beständig den Vorrang gehabt zu haben. Auch scheint an wunderbarer Wirkung, und leichter Überzeugung beständig den Vorrang gehabt zu haben. Auch scheint die Zufälligkeit der Natur sich wie von selbst an die Idee menschlicher Persönlichkeit anzuschließen, und letztere am willigsten, als menschliches Wesen verständlich zu werden. Daher ist auch wohl die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen. Wenn man echte Gedichte liest und hört, so fühlt man einen innern Verstand der Natur sich bewegen, und schwebt, wie der himmlische Leib derselben, in ihr und über ihr zugleich. Naturforscher und Dichter haben durch eine Sprache sich immer wie Ein Volk gezeigt. Was jene im Ganzen sammelten und in großen, geordneten Massen aufstellen, haben diese für menschliche Herzen zur täglichen Nahrung und Notdurft verarbeitet, und jene unermeßliche Natur zu mannigfaltigen, kleinen, gefälligen Naturen zersplittert und gebildet. Wenn diese mehr das Flüssige und Flüchtige mit leichtem Sinn verfolgten, suchten jene mit scharfen Messerschnitten den innern Bau und die Verhältnisse der Glieder zu erforschen. Unter ihren Händen starb die

freundlichen Natur, und ließ nur tote, zuckende Reste zurück, dagegen sie vom Dichter, wie durch geistvollen Wein, noch mehr beseelt, die göttlichsten und muntersten Einfälle hören ließ, und über ihr Alltagsleben erhoben, zum Himmel stieg, tanzte und weissagte, jeden Gast willkommen hieß, und ihre Schätze frohen Muts verschwendete.⁵⁵

Für die deutschen Romantiker ist die Landschaftsmalerei kein „Aufgehen in All oder ein Sichverfließen in die Natur“⁵⁶, wie es bei den Chinesen der Fall ist, sondern eine Aufgabe mit vollen philosophischen und transzendentalen Überlegungen. Ihr Ziel ist vor allem, durch die poetische Darstellung der Natur auf das Höchste, auf den ursprünglichen Sinn zu verweisen, und durch den symbolischen Gehalt ihrer Malerei und Dichtung abstrakte, transzendente Gedanken darzustellen, „die aber nicht entschlüsselt, sondern empfunden werden wollen“⁵⁷. Die Natur ist den deutschen Romantikern der endliche Gegenstand, dem sie mit Romantisierung und Ästhetisierung die Vielfältigkeit und Totalität zuschreiben wollen, letztendlich, mit Novalis' Wort, geben sie „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein“.

⁵⁵ Novalis 1997: 67 f.

⁵⁶ Busch 2003: 75

⁵⁷ Prange P. (2016b). Caspar David Friedrich. Das Schweigen der Bild. S. 182

Kapitel 4: Schluss

Von den ästhetischen Theorien im historischen Kontext gesehen haben die Künstler der chinesischen Landschaftsmalereien und der deutschen Romantik viele gemeinsame Ideen und Ziele. Jedoch weisen ihre Werke in der Tat viele Unterschiede bei der Darstellung dieser Ideen auf.

Die beiden lehnen die perfekte Nachahmung von den realen Gegenständen ab, sie fördern die Vermischung und Vereinigung von Poesie und Malerei, streben nach einem unendlichen und zeitlosen Bild, das die Totalität beinhaltet. Deswegen stellen sie die Welt mit Symbol und Allegorie dar, was man oft nicht völlig entschlüsseln, nur empfinden kann.

Die beiden lehnen ab, eine einheitliche, symmetrische, proportionale perfekte Landschaft zu entwerfen, stattdessen entfalten sie die mannigfaltige und deformierte Landschaft, die nicht mehr statisch ist, sondern über die Grenze von Zeit und Raum fließt.

Bei Darstellung dieser Ideen allerdings zeigen sich bei den Beiden Unterschiede. Um Unendlichkeit und Zeitlosigkeit der Natur darzustellen, wählen die chinesischen Maler die Technik der Multiperspektive, indem sie Szenen und Gegenstände aus der realen Landschaft auswählen, die Zeit und Raum ausdehnen, und setzten sie auf einer langen Rolle zusammen. Somit gewinnt man einen zeitlich und räumlich unermesslichen Blick auf die Landschaft. Die romantischen Maler auf der anderen Seite studieren jeden einzelnen Moment, und benutzen jedes Bild und Element als ein Fragment; das Ganze wird durch Sammlung und Zusammenstellung der Fragmente präsentiert.

Der andere wichtige Unterschied besteht darin, während in der chinesischen Malerei überwiegend Harmonie und Vereinigung zwischen Mensch und die Natur dargestellt werden, sieht man in der romantischen Malerei Spannung und Interaktion. Eine Erklärung ist, dass es in der chinesischen und europäischen Tradition ein unterschiedliches Verständnis des Natur-Mensch-Verhältnisses gibt. Die traditionellen Chinesen sehen die Natur als das Ganze und streben nach einem höheren Selbst, indem sie in der Natur den ursprünglichen Sinn erfahren, verinnerlichen und letztendlich sich mit der Natur vereinigen, d.h. die Grenze zwischen dem Selbst und der Natur abschaffen. Die Romantiker suchen auch ein transzendentes, höheres Selbst, jedoch durch das Empfinden eines A-priori-Prinzips, einer übergeordneten, transzendentalen Macht, die in der romantisierten, d.h. verfremdeten, mit symbolischem Sinn gefüllten Natur widerspiegelt wird. Diesen symbolischen Sinn beinhaltet nicht die Natur selbst, sondern wird ihr entweder von der mystischen übergeordneten Macht oder von den Menschen zugeschrieben. Die Natur ist den deutschen Romantikern ein Medium, in dem der Wille des Übergeordneten oder das Innere des Menschen sich vereinigen können. In Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* sehen wir die Vollendung des höchsten Ziels der deutschen Romantik. Die Spannung zwischen Mensch und Natur wird durch die Kontemplation des Wanderers übermittelt; die harmonische, heimische Landschaft zeigt die Vereinbarung der Projektion von dem Übergeordneten und von dem Menschen. Er hat das niedrige Selbst beseitigt, und das höheren Selbst erreicht, er steht auf dem Gipfel der Zeit, er ist der neue Mensch.

Bibliographie:

Bush, S. (1971). The Chinese literati on painting: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555 - 1636). Cambridge, Mass.: Harvard Univ.Pr.

Busch, W. (2003). Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion. München: Beck.

Daiber, J. (2001). Experimentalphysik des Geistes: Novalis und das romantische Experiment. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Fischer, O. (1943). Chinesische Landschaftsmalerei. Berlin ; Wien: Neff.

Gaßner, H. (Hrsg.). (2006). Caspar David Friedrich, die Erfindung der Romantik: Museum Folkwang Essen [5. Mai bis 20. August 2006] ; Hamburger Kunsthalle [7. Oktober 2006 bis 28. Januar 2007]. München: Hirmer.

Holz H. (2006): All-Wesen und Unendlichkeit: Chinesische und europäische Landschaftsmalerei im Vergleich. In: Perspektiven Der Philosophie.Vol 32. Rodopi; 2006:337-369.

Cahill, J. (1978). Parting at the shore : Chinese painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368 - 1580. New York [u.a.]: Weatherhill.

Koerner, J. L. (1998). Caspar David Friedrich, Landschaft und Subjekt. München: Fink.

Koerner, J. L. (2009). Caspar David Friedrich and the subject of landscape. London: Reaktion Books.

Kuhlmann-Hodick, P. (Hrsg.). (2014). Dahl und Friedrich : romantische Landschaften ; [Ausstellung: Alene med naturen. Dahls og Friedrichs landskaper 1810 - 40, Nasjonalgalleriet, Oslo, 10. Oktober 2014 bis 4. Januar 2015 ; Dahl und Friedrich - Romantische Landschaften, Albertinum Dresden, 6. Februar bis 3. Mai 2015]. Dresden: Sandstein-Verl.

Nakama, Y. (2011). Caspar David Friedrich und die romantische Tradition : Moderne des Sehens und Denkens. Berlin: Reimer.

Novalis (1957). Werke, Briefe, Dokumente. Band II Fragmente: 1. Hrsg. von Ewald Wasmuth. Heidelberg: Lambert Schneider.

Novalis (1977): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Dritte, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage, Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart: Kohlhammer

Novalis (1997): Gedichte. Die Lehrlinge zu Sais. Hrsg. v. Johannes Mahr. Stuttgart: Reclam.

Prange P. (2016a). Eine neue „christliche“ Landschaft. In: Reiter, C., Schröder, K. A., Birkholz, H., Kirchberger, N., Prange, P., Scholl, C., & Telesko, W. (Hrsg.). (o. J.). Welten der Romantik. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 140

Prange P. (2016b). Caspar David Friedrich. Das Schweigen der Bild. In: Reiter, C., Schröder, K. A., Birkholz, H., Kirchberger, N., Prange, P., Scholl, C., & Telesko, W. (Hrsg.). (o. J.). Welten der Romantik. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 182

Prange P. (2016c). Philipp Otto Runge. „Wir sind keine Griechen Mehr“. In: Reiter, C., Schröder, K. A., Birkholz, H., Kirchberger, N., Prange, P., Scholl, C., & Telesko, W. (Hrsg.). (o. J.). Welten der Romantik. Ostfildern: Hatje Cantz. S. 214

Runge, P. O. (1982): Brief an seinen Vater, 1802 in: Werner Busch/Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente Bd. 1), Stuttgart: Reclam. S. 102–104.

Schlegel, F. (1798b), Athenäums-Fragmente, in: Kritische Schriften und Fragmente. Hrsg. v. E. Behler u. H. Eichner, Bd. 2, Paderborn 1988

Scholl, C. (2007). Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst : Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München; Berlin: Dt. Kunstverl.

Sullivan, M. (1962). The birth of landscape painting in China. London: Routledge & Kegan Paul.

Sullivan, M. (1973). The meeting of eastern and western art: from the 16. century to the present day. London: Thames & Hudson.

Sullivan, M. (1979). Symbols of eternity: the art of landscape painting in China. Stanford, Calif.: Univ. Press.

Sullivan, M. (1980). Chinese Landscape Painting. Band II: The Sui and T'ang dynasties. Berkeley: Univ. of California Press.

Temple, W. (1683): Of Heroick Virtue. London. Zitiert n. Sullivan 1973: 109.

Abbildungen



Abb. 1: G. L. Le Rouge. Engraving from *Le Jardin Anglois-Chinois*. 1786. Aus Sullivan 1973: 104



Abb. 2: Ku Chien-lung (1606-1689): Page of details copied from paintings in the Imperial collection. Nelson-Atkins Gallery of Art, Kansas City, USA.



Abb. 3: Nach Wang Wei: Landschaft mit Wang Chuan Pavillion. Shōfuku-ji Temple, Japan.



Abb.4: Carl Blechen: Im Park der Villa d'Este. 1830,



Abb. 5: Caspar David Friedrich: Landschaft mit Pavillon. um 1797, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 6: Huang Kung-Wang: Dwelling in the Fu-Chun Mountains. National Palace Museum, Taipei.



Abb. 7: Shen Chou
(1427-1509):
Towering Mount Lu.
1467. National
Museum. Taipei.

Abb. 8: Shi Tao (1641-
ca.1710) Mount Lu
Sumitomo Collection,
Kyoto, Japan.

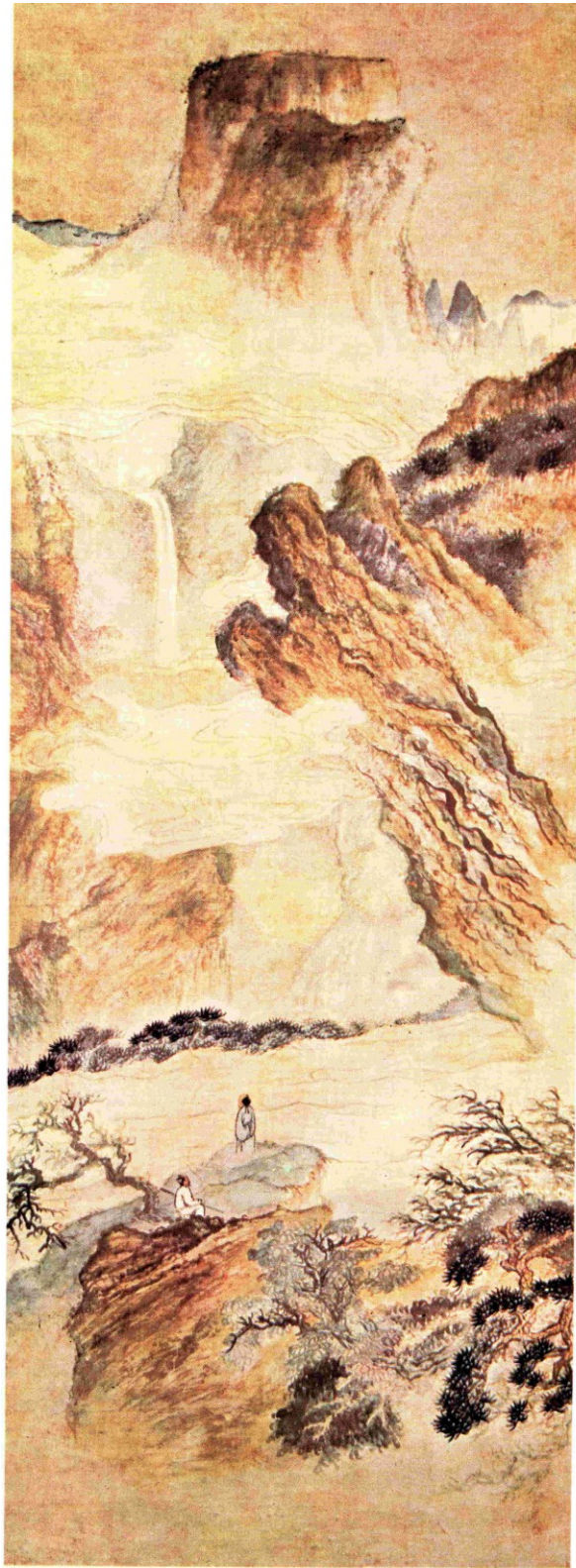




Abb. 9: Caspar David Friedrich: Gebirgslandschaft mit Regenbogen 1810, Museum Folkwang, Essen.



Abb. 10: Shen Chou (1427-1509): Dichter auf dem Gipfel. Nelson-Atkins Gallery of Art, Kansas City, USA.



Abb. 11: Caspar David Friedrich: Der Wanderer über dem Nebelmeer 1818, Kunsthalle Hamburg



Abb.12: Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer. 1808/09. Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 13. Caspar David Friedrich: Nordische Frühlingslandschaft. Um 1825.
National Gallery of Art, Washington DC. USA.



Abb. 14: Caspar David Friedrich: Der Chasseur im Walde. 1848.



Abb. 15: Chao Meng-fu (1254 - 1322) Die Landschaft des Geistes von Hsieh Yu-yü. Princeton University Art Museum, USA.

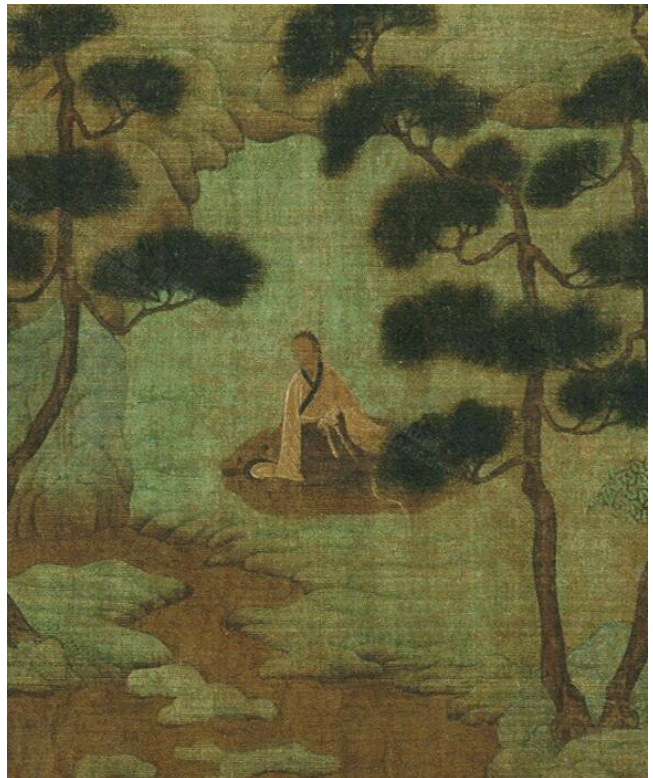


Abb. 16: Detail von Abb. 15.



Abb. 17: Philipp Otto Runge. Der Morgen. zweite, zerschnittene Fassung. 1808/1809 Hamburger Kunsthalle.



Abb. 18: Caspar David Friedrich. Kügelgens Grab. 1822.