

Grundbegriffe:

Land art
Landschaftsgestaltung
Gartenkunst
Gartenstadt
Romantik
Prozession

Land art

Der Begriff tritt erst in der allerjüngsten Moderne auf, die künstlerische Erscheinung selbst ist uralte: Das Land, der Boden, die Erde selbst dient als »Bildtafel«, als Träger für künstlerische (oder kultische) Zeichensetzungen des Menschen. Den Rahmen der Kunstausstellung, der Show, des Artifizialen, des Städtisch-Zivilisatorischen zu sprengen, veranlaßt die Earth Worker mit dem Pflug Furchen in den Boden wie Linien aufs Papier nach einem höheren Plan zu ziehen (Michel Heizer) oder metallene Signale in der Wüste Sahara und, korrespondierend, gleichsam unter kosmischen Aspekten, auch in anderen Erdteilen aufzustellen (Heinz Mack).

Ein archaischer, prähistorischer Zug der Besitzergreifung der Erde wird in dem Vorgang sichtbar. Schon Steinsetzungen wie die Menhirs an der bretonischen Küste oder in Stonehenge, aber auch jede Burg und jede Geländeerobung durch beherrschende Bauwerke, die Fächerpisten von Flughäfen, die Kleeblätter der Autobahnkreuzungen, die Pyramiden Ägyptens oder die Golden Gate Bridge in San Francisco usw. kann man, übertragen, als »land art« bezeichnen. Die Grenzen zwischen Technik und Kunst verschwimmen. Akte der Besitznahme stellen ebenso die frühen Höhlen- und Felszeichnungen dar. Auch indianische Sandmalereien oder die mehrere Meilen langen in Sand gegrabenen Zeichen (Vögel, Spinnen, Walfische, »Kreuze«) der zentralperuanischen Paracas-Kultur (um 500 n. Chr.) sind Formen von land art, die in frühhistorischer Zeit, im Siegesdenkmal von Uffington Castle (England) mit dem aus dem Boden ausgestochenen, 110 m langen »weißen Pferd« zum politischen Kultmal werden: Der Sieger behauptet das Schlachtfeld, das Stück Erde, das er nun mit dem riesigen Pferd markiert, das als eine Art Totemtier und Seelenträger der Gefallenen galt. W. Rüdiger

Literaturhinweis:

Katalog der Ausstellung »Wenn Attituden Form werden«, Bern 1969.

[Sachwörterbuch der Weltmalerei: Land art, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 22: Kindlers Malerei-Lexikon, S. 11691 (vgl. KML Bd. 6, S. 432 ff.)]

Land Art [l'end 'a:t], anfänglich auch Earth Art, künstler. Strömung seit M. 1960er Jahre, die als Objekt der Gestaltung den natürl. oder den urban-industriell umgestalteten Landschaftsraum wählt. Vielfach wurden entlegene Landschaften aufgesucht, die durch unterschiedl. Mittel (einschließlich moderner Technik!) akzentuiert worden sind, so daß eine räuml. Konstellation entstand, die Gegebenes und Eingriffe zu einer neuen Einheit führte. Dabei wurde bereits die landschaftl. Ausgangssituation als Gewordenes sichtbar gemacht und zugleich in der kalkulierten Aktion verändert. Solche Manipulationen betrafen sowohl das große Ganze als auch Details. Sie signalisieren das Eigene eines Landschaftsraumes, oder das Problem menschl. Eingriffe in diesen und die ästhet. Wahrnehmung und Reaktion des Künstlers. Teilweise läßt sich das Beachten entlegener Räume (u.a. kaliforn. Wüste, Sahara, unbewohnte Küsten) als krit. Abgrenzung von der hochtechnisierten Zivilisation der Großstädte deuten, wobei auch die »unberührte« Natur metaphysisch erfahren wird, indem zugleich diese - widersprüchlich - dokumentiert und bearbeitet wird. L. A. wirkt öffentlich v. a. über ihre Dokumentation durch vorbereitende Zeichnungen, Photographie, Film, Video, Fernsehen, die dann auch in Ausst. und Katalogen vermittelt wird. Zu den bekanntesten Vertretern von L. A. gehören Walter de Maria, Michael Heizer, D. Oppenheim, Carl Andre, Robert Smithson, Richard Long. Unterscheiden lassen sie sich z.T. nach der Art ihrer Eingriffe, ob diese ins Große und Superlativische tendieren oder eher asketisch- verhalten sind, mitunter »nur« als Dokument meditierender Wahrnehmung einer zivilisationsfernen Landschaft durch das Photo. Berührungen einiger Künstler mit ö Minimal Art zeigen sich mehrfach (C. Andre; W. de Maria).

W. de Maria, Kat., Rotterdam 1984/85; Ders., Kat., St. 1987/88; R. Long, Kat., Aachen 1988; E. Schmidt, Zwischen Kino, Landschaft u. Museen: Erfahrung u. Fiktion im Werk von R. Smithson, Diss., Osnabrück 1989; Th. Kellein, Sputnik-Schock u. Mondlandung. Künstler. Großprojekte von Y. Klein zu Christo, St. 1989; A. Hoormann, Außerhalb des Ateliers. L. A. u. Concept- art (M. Wagner u.a. [Hg.], Funkkolleg Moderne Kunst, Studien- Begleitbriefe 11, Weinheim, Ba. 1990); Th. Kellein u.a., W. de Maria. Die 5 Kontinente Skulptur, St. 1991.

[Lexikon der Kunst: Land Art, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 17791 (vgl. LdK Bd. 4, S. 211 ff.) (c) E. A. Seemann]



Walter de Maria, Lightning Field, Utah, USA, 1973-1977



Walter de Maria



Richard Long, A Line in Japan, 1979,



Robert Smithson, Spiral Jetty, Utah, USA, 1970

Landschaftsgestaltung (Landschaftspflege) ist heute die wissenschaftlich fundierte Behandlung der Landschaft unter Ausnutzung der natürl. (ökolog.) Standortgegebenheiten, um für dauernd eine höchstmögl. Ergiebigkeit des Bodens zu bewirken und das Mikroklima positiv zu beeinflussen. Ästhet. Gesichtspunkte spielen dabei keine so vordergründige Rolle wie bei der Freiflächengestaltung und v. a. bei der ö Gartenkunst. Die L. begann mit der materiellen (landwirtschaftl.) Nutzung des Bodens, durch die die Ur- in die Kulturlandschaft verwandelt wurde. Eine entwickeltere Vorform der L. sind die großen Bewässerungssysteme, die z. Zt. der ersten Klassengesellschaften im Vorderen Orient angelegt wurden. Als weitere Vorform können auch die hervorragenden Kunstgärten angesehen werden, bei denen durch die Kombination spezieller Anpflanzungen mit Wasseranlagen auch ein bes. Mikroklima erreicht werden sollte. Ähnl. Vorformen gibt es z.B. im alten China und Indien. Im antiken Griechenland und Rom traten kaum wesentlich neue Vorformen der L. hinzu, hier führte der Raubbau an den Wäldern zum Holzmangel und zur Verkarstung. Im MA kann die Dreifelderwirtschaft als spezielle Vorform gelten. Eine neue Phase in der Entwicklung der L. setzte Anf. 18. Jh. in England ein. Auf Grund der wirtschaftl., sozialen und geistigen Umschichtungen bildete sich dort der Landschaftspark heraus, seine Prinzipien wurden oft unter Vertreibung bäuerl. Pächter, auf die umgebende Landschaft übertragen (Umgestaltung der Besitzungen von W. Shenstone zu einer »ornamented farm« um 1745). Das erste dt. Beispiel großzügiger L. bietet die Umgebung von Dessau (ö Wörlitz). Hier wurde seit 1770 nach engl. Vorbild eine weite Aulandschaft mit Obstanlagen, Baumanpflanzungen, Weideflächen, Äckern, Deichen und Bauten u.a. als ästhet. Ganzes unter Berücksichtigung ökonom. Gesichtspunkte gestaltet. Vorstellungen landschaftsgestalter. Art sind auch bei J. J. Rousseau lebendig, und zwar erstmalig im Hinblick auf alle Menschen. F. H. Ziegenhagen (ö

Utopisten) träumte 1792 von einer Umgestaltung der ganzen Erde in einen blühenden Nutz- und Landschaftsgarten zum Wohle der in einer Gesellschaft der Gleichen lebenden Menschen. J. P. Lenné berücksichtigte 1850 bei der L. im Raum von Potsdam (Einhegung von Siedlungen und Fluren) ökolog., ökonom. und ästhet. Forderungen. Seit etwa 1900 stellte sich in europ. Ländern der Natur- und Heimatschutz einseitiger Nutzung des Landes entgegen, die als Ergebnis des industriellen Raubbaues zu degenerierten Landschaftsformen führt. In dichtbesiedelten und hochentwickelten Staaten bildete sich dann - infolge des gesteigerten Anspruchs an den Boden und dank der großen Entwicklung der Agrarwissenschaften und Bioklimatologie - die moderne L. heraus. Sie vereint, basierend auf wissenschaftlich begründeter Landesbzw. Territorialplanung, ökonom., ökolog. und teils auch ästhet. Gesichtspunkte mit dem Ziel harmon. Ausgewogenheit, bes. dringlich angesichts der weltweit dramatisch sich verschlechternden ökolog. Gegebenheiten. An materiellen Aufgaben gehören dazu die Schaffung flurschützender Anlagen und eine entsprechende Bodenbearbeitung, um die Bodenerosion einzuschränken. Gehölzanzpflanzungen an Gewässern, Verkehrslinien, Viehweiden usw. zur Verbesserung des Mikroklimas, ferner der Ausbau von Erholungsgebieten, die bes. der Reproduktion der menschl. Arbeitskraft dienen sollen; hierbei wirkt die L. meist in Verbindung mit der Freiflächengestaltung. Vor bes. Aufgaben steht die L. in Gebieten des Bergbaus, bes. des Tagebaues, wo die ausgebagerten Flächen wieder in die Landschaft einzugliedern sind, die Nutzung der Halden und Kippen durch die Land- bzw. Forstwirtschaft einzuleiten ist oder das Terrain als Erholungsgebiet erschlossen werden soll (z.B. durch Tagebauseen). Die L. befaßt sich ferner mit der Beseitigung und Nutzung von Abfallstoffen (z.B. Kraftwerksasche bei der Melioration). In Zusammenarbeit mit der Bioklimatologie, Medizin und Wasserwirtschaft hat die L. zur Reinerhaltung der Luft und des Wassers beizutragen, um in der Industrielandschaft die Gesunderhaltung der Menschen, die Leistungsfähigkeit von Landwirtschaft und Industrie gewährleisten zu helfen. Gegenwärtig ist ökologisch orientierte L. eine entscheidende Aufgabe in der Welt geworden. Da zugleich die ästhet. Ansprüche wachsen und gesteigertes Naturverhältnis auch in der weiten Landschaft (außerhalb ausgesprochener Erholungsgebiete) sich auswirkt, hat die L. ästhet. Gesichtspunkte immer mehr zu berücksichtigen, damit sie ihrer Rolle innerhalb der ö Umweltgestaltung gerecht wird. Angesichts der Komplexität der Aufgaben der L. ist gelegentlich vorgeschlagen worden, künftig von Landschaftsarchitektur zu sprechen und darunter auch die Freiflächengestaltung einschließlich der Gartenkunst zu verstehen.

& N. Creutzberg, Kultur im Spiegel der Landschaft, Lei. 1930; A. v. Kruedener, Ingenieurbioogie, Mü., Ba. 1951; L. Bauer, H. Weinitschke, Landschaftspflege u. Naturschutz, Jena 19672.
 [Lexikon der Kunst: Landschaftsgestaltung, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 17818 (vgl. LdK Bd. 4, S. 216 ff.) (c) E. A. Seemann]

Gartenkunst. Zwei Grundformen bestimmen die Geschichte der Gartenkunst, sie entsprechen den beiden Wegen, auf denen sich der Mensch schöpferisch mit der Natur auseinandersetzt: der eine führt zur Nachahmung des Erscheinungsbildes, der andere zu dessen Abstraktion. Einmal findet der Mensch Gefallen an der Spontaneität und regellosen Fülle des vegetabilen Wachstums, das andere Mal bemüht er sich, die Vielfalt der Naturformen zu ordnen, zu stilisieren oder zu reglementieren.

Dem Streben nach Ordnung, Läuterung und Idealisierung der Natur (Kunstlehre) entspricht der *regelmäßige Garten*. Sein Grundriß folgt bald einfachen, bald komplizierten geometrischen Mustern. Zwar legt der regelmäßige Garten über die Natur ein kompositionelles Schema, doch kann er, seiner rationalen Grundlagen vergessend, sich zu spielerischer Phantastik entfalten. Man kann ihn auch als Projektion der Architektur in der Natur auffassen, denn er gleicht einer weiträumigen *Schauarchitektur*. Diesem Vorgang antwortet ein anderes Motiv, das etwa von der *Villa Hadrians in Tivoli* bis zum *Wintergarten Ludwigs II* in der *Münchener Residenz* immer wieder anzutreffen ist: die Verlegung der Natur in den Innenraum.

Die Möglichkeiten des *organischen Gartens* sind geringer. Auch er wird komponiert, aber so, daß die Als-ob-Wirkung des Ungezwungenen und Ungekünstelten entsteht. Die elementare Natur wird von keinem rationalen Plan beengt, ihre lockere, vegetabile Entfaltung soll den ordnenden Eingriff der Menschenhand verleugnen. In beiden Hauptarten der Gartengestaltung formt der Mensch seine Sehnsucht nach einem >Irdischen Paradies~: einmal gestaltet er einen künstlichen, das andere Mal einen natürlichen Garten Eden.

(...)

Im 17. Jh. wird die französische Gartenkunst führend in Europa. Konsequenter verwirklicht sie den schon in Italien angedeuteten Gedanken der Subordinierung. Das statische Prinzip, die reliefhafte Staffelung wird von einem dynamisch-rationalen Formdenken abgelöst, das nach übergreifenden Bindungen sucht. Die Einzelform reiht sich beherrschenden Achsensystemen ein, die den Blick einerseits in die Unendlichkeit des Landschaftsraumes hinausführen (wo er hie und da architektonischen Haltpunkten begegnet), andererseits aber ihn aus dem Garten auf das Schloß, die architektonische Dominante der ganzen Anlage, zwingend zurücklenken. Die eine Blickbahn erschließt den Fernraum, die andere das Gebilde von Menschenhand. Das Ziel ist die Zusammenfassung der ungeheuren räumlichen Dimensionen zu einer übersichtlichen Gesamtwirkung. *Terrassen, Freitreppen, Alleen, Wasserbecken* und *-kanäle* (in denen Formgedanken der Wasserschlösser des 16. Jhs. monumentalisiert werden) stehen im Dienst dieser Aufgabe.

Das ausgesprochen hierarchische Konzept des französischen Gartens wird erstmals um die Mitte des 17. Jhs. in *Vaux-le-Vicomte* verwirklicht. Der dort tätige Gartenarchitekt, André *Lénotre*, tritt bald darauf in

königliche Dienste und entwirft in ** e r s a i l l e s* (Abb. 27) das >opus magnum< französischer Gartenkunst. Überzeugend gelingt ihm in diesem Werk die Verknüpfung zweier Motive, nämlich der >öffentlichen< Gartenpartien der Alleen und *P a r k e t t e* mit den intimen, verborgenen der *Boskette*, *Grotten* und >Geheimgärten<, wobei beide Aspekte sich gegenseitig in ihren Wirkungen steigern. Weitere bedeutende Gartenschöpfungen entstanden nach dem Beispiel von Versailles in *Marly-le-Roi* und *Saint-Cloud*, auch die Anlagen von Chantilly und Fontainebleau wurden großzügig umgestaltet.

Während Frankreichs Gartenkunst sich im 18. Jh. keinen großen Aufgaben mehr zuwendet, macht sie an den europäischen Fürstenhöfen Schule. Nur die wichtigsten ihrer Sendboten können hier genannt und in ihrer landschaftlichen Besonderheit umrissen werden. Die straffe einachsige Raumerstreckung wird in den deutschen Gärten meist gemildert (*N y m p h e n b u r g*). Um das räumliche Pathos zu reduzieren, bedient man sich in Mitteldeutschland gerne zweier Achsen, die einander im rechten Winkel kreuzen (*Favorite bei Mainz*, *Pommersfelden*). Im *Wiener Belvedere* und in *Schönbrunn* fixieren zwei architektonische Querriegel die Längsachse, wodurch ebenfalls der räumlichen Expansion Einhalt geboten wird. Weitere wichtige Gartenschöpfungen sind der *Große Garten in Dresden*, *Sanssouci*, *Charlottenburg*, *Herrenhausen bei Hannover*, *Schleißheim*, *Karlsruhe*, *Ludwigsburg*. In Flandern zeigt *S c h l o ß E n g h i e n* die Anpassung des additiven Renaissancekonzepts an das aus Frankreich einwirkende divisionistische Achsensystem. In den holländischen Provinzen, wo das flache Land die Schaffung schnurgerader Blickbahnen begünstigt, ist die rhythmische Raumabfolge der Gärten oft unbefriedigend, sie wirkt monoton und schematisch, die Teile muten unverbunden an (*Haus Neuburg*, *Het Loo*, *Heemstede*). Ähnlich einförmig ist die Parterregestaltung der englischen Gärten und deren Vorliebe für geradlinige Avenuen (*Hampton Court*, *Chatsworth*).

In *England* setzt zu Beginn des 18. Jhs. ein grundlegend neues Kapitel der Gartenkunst ein: der *L a n d s c h a f t s g a r t e n*. Mit beträchtlichem Zeitabstand hinter der Landschaftsmalerei hergehend, verwirklicht nun die Gartenkunst das Erlebnis der unberührten Natur, die Freude am zufälligen Ausschnitt. Allem Regelmäß, allen symmetrischen Entsprechungen wird der Kampf angesagt, die gerade Linie verbannt, der den natürlichen Wuchs verbergende Baumverschnitt abgelehnt. Die Anreger dieser Abkehr vom stilisierten Garten sind Dichter, Philosophen, Maler und Kunstliebhaber (*Pop e*, *Addison*, *Shaftesbury*, *William Kent*, *Lord Burlington*). Pope faßt die Regeln der neuen Gartenkunst in drei Punkten zusammen: Kontrast, Überraschung und Verbergung der Umzäunung. Der Garten soll in die unbegrenzte Natur übergehen, er büßt also die Rahmung und deren Korrelat, die Fluchtlinien, ein. Das Auge folgt nicht mehr geraden Bahnen, sondern schweift, ziellos sich verlierend, durch den Raum. Darin äußert sich das Naturerleben des Nordens: es ist atektonisch und malerisch, der Mannigfaltigkeit des Vegetabilien inniger verbunden als der Süden, dessen plastische Gesinnung die Natur in begrenzte Formen umwandeln will (- Englische Kunst). Die englische Bewegung gehört dem umfassenden europäischen Geschmackswandel an, der das Malerische, Wilde und Exotische preist und damit die Romantik einleitet. Bald nachdem die ersten Landschaftsgärten angelegt wurden (*Chiswick*, *Stowe*), erhob sich die Forderung nach unterhaltsamen Gartenarchitekturen, die das Auge zu fesseln vermögen. William *Chamberers* propagierte das Vorbild des regellosen *chinesischen Gartens* (1772), und wenig später bevölkert eine bunte Stilarchitektur - Pagoden, Moscheen, Ruinen, Tempel - die Gartenlandschaft - sentimentaler Ausdruck der Orientbegeisterung, der Neogotik und des Neoklassizismus.

Auf dem Kontinent hat der Landschaftsgarten am frühesten in Deutschland - auch hier von den Dichtern befürwortet - Eingang gefunden. Christian *Hirschfelds* Schriften boten die theoretische Grundlage. An der Spitze steht der *Garten von Wörlitz* (Abb. 28), dann folgt der *Weimarer Park*, eine Schöpfung *Goethes*, *Skells Englischer Garten in München*, die *Laxenburg bei Wien* und schließlich als Krönung der Bewegung im 19. Jh. der riesige Park des *Fürsten Pückler in Muskau*. In Frankreich wirkte *Rousseau* als philosophischer Wegbereiter. Meistens wurden Landschaftsgärten den bestehenden Anlagen als intime, malerische Begleitstimmen angeschlossen (*Petit-Trianon in Versailles* 1774).

Das 19. Jh. hat in der Gartenkunst keine neuschöpferischen Wege eingeschlagen. Es greift bald zum französischen, bald zum englischen Garten und gelangt schließlich wieder zum Architekturgarten mit geschlossener Raumwirkung, der der italienischen Frührenaissance verwandt ist. In den temporären Gärten der Weltausstellungen entfaltet sich die kulturhistorische Architekturstaffage mit nahezu musealer Gründlichkeit. Der - Städtebau der Gegenwart sucht nach offenen Landschaftsformen, die mit der strengen Blockwirkung der Architektur kontrastieren, er bedient sich darum vornehmlich der unregelmäßigen Landschaftsgestaltung. Wachsenden Einfluß gewinnen dabei die diskreten Formen des *japanischen Gartens*.

In: *Bildende Kunst* 3, 1961, Fischer, Werner Hofmann, Hrgb.

Gartenkunst ist die künstler. Gestaltung begrenzter städt. und landschaftl. Räume, bei der Pflanzen auch in Hinblick auf die Verwendung von Bau- und Bildwerken und auf die Nutzung bzw. Veränderung vorhandener natürl. Gegebenheiten (z.B. Bodenrelief, Gewässer) als prägendes Gestaltungselement in Erscheinung treten. Dabei äußern sich die hist. konkreten gesellschaftl. Bedingungen wie auch die Eigenarten der Auftraggeber und Schöpfer als ein prakt.-ästhet. Verhältnis zur Natur, das durch Funktionen, Inhalte und Formen kenntlich wird. Die Bezeichnung G. betont bes. die ideelle Komponente gärtnerisch gestalteter Anlagen, ist seit dem 19. Jh. gebräuchlich. Schon im 17. Jh. erfolgte in Frankreich eine klare Trennung zwischen einer materiell ausgerichteten (u.a. belegt durch die Bezeichnungen Nutzgärtnerei, heute Gartenbau) und einer ideell ausgerichteten Gartenkultur (u.a. belegt durch die Bezeichnungen Lustgärtnerei, Gartenbaukunst). Heute wird G. überwiegend

bei entwicklungsgeschichtl. Darstellungen benutzt, während für die zeitgenöss. G. neben Gartenarchitektur, Gartengestaltung, Freiflächengestaltung nunmehr Landschaftsarchitektur allg. Verwendung findet. Der Garten, führt man ihn auf seine ursprüngl. Bestimmung zurück, beinhaltet das Umfriedete, das eindeutig zur Umgebung Begrenzte. Mit diesem Gehalt wird der Begriff Garten häufig für gärtner. intensive Gestaltungen an Gebäuden und für Sonderanlagen (z.B. Rosen- oder Staudengärten, Plastikgärten, Botan. Gärten) verwendet. Die Herkunft des Wortes Park ist nicht ganz eindeutig. Möglich ist, daß es dem vorderasiat. Sprachraum entlehnt ist, wo es mit dem Begriff Paradies im Sinne eines umhegten Jagdparks im Zusammenhang stehen könnte. Auch in Frankreich bez. das Wort »Parc« seit dem MA ein umhegtes Waldstück. Es erfährt in der weiteren Entwicklung einen Bedeutungswandel im Sinne einer weiträumigen, oft auch landschaftlich gestalteten Anlage.

Mit den Pflanzen (Gehölzen, Stauden, Blumen) und unter Ausnutzung der Geländegegebenheiten (mitunter erfolgen auch enorme Bodenbewegungen) werden Räume für die unterschiedlichsten Bedürfnisse geschaffen - von der öffentl. Repräsentation bis zur privaten Nutzung. Diese Räume sind vorwiegend über das Wege- und Platzsystem oder von den Gebäuden wahrzunehmen. Dabei lassen sich generell das stat. Moment einer Standort-Blickpunkt-Beziehung und das dynam. Moment des Erlebnisses von Bild- und Raumfolgen durch die Bewegung unterscheiden. Die durch die Bodenmodellierung und Anordnung der Pflanzen gebildeten Raumstrukturen werden in ihrer Erscheinung und Wirkung auch durch Bauten, Treppen, Skulpturen und Wasseranlagen bestimmt. Ebenso tragen die verwendeten Pflanzenarten durch die ihnen zugesprochenen symbol. Gehalte Wesentliches zur beabsichtigten Wirkung des Gesamtkunstwerkes bei. In der Geschichte der G. lassen sich 2 grundlegende Stilbildungen unterscheiden: eine ist im Grundriß und Aufbau durch die Verwendung regelmäßig-geometr. Kompositionsprinzipien in enger Anlehnung an die Baukunst gekennzeichnet; die andere ist charakterisiert durch die Verwendung natürlich-landschaftl. Formmerkmale, bei der das Natürliche idealisiert als Vorbild diente. Die Bestimmung vorhandener natürlicher Gegebenheiten zu Kultstätten war für die Entwicklung der G. von ebenso großer Bedeutung wie das Bestreben, Nutzgärten anzulegen.

Der Ursprung der G. wie auch die Entwicklung im Altertum sind durch die unvollkommenen Darstellungen und Berichte nur schemenhaft nachzuzeichnen, häufig ist das Erscheinungsbild der Anlagen unbekannt. Lediglich auf Papyrussrollen und durch Wandmalereien in den Totenkammern ägypt. Würdenträger werden Gartenstrukturen sichtbar. So bestimmen bes. Baumpflanzungen, die den Göttern gew. wurden (Isis, Osiris), Baumkult (bes. die Sykomore und der hl. gesprochene Ischedbaum) und die Baum-, Wein- und Gemüsegärten die Gartenkultur des Alten Reiches. Schon am Grab Methens (2600-2576 v.u.Z.) fand man erste Nachrichten über Ordnungsprinzipien für die Anlage eines Gartens, die dann im Neuen Reich zu einer planvollen Gruppierung und regelmäßigen Symmetrie der einzelnen Gestaltungselemente (Pergolen, Baumpflanzungen, Beete, Wasserbecken) führten. Die Gärten zeigen rechteckige Grundrißlösungen, umgeben von regelmäßig gepflanzten Baumreihen, aber auch von Mauern, in denen die Gebäude Bezugspunkte und damit unmittelbare Bestandteile der Gesamtanlage waren. Zwei Grundformen sind durch die Gestaltung des zentralen Teiles zu unterscheiden. Der erste Typ verweist auf ein vertieftes, mit Wasserpflanzen, Fischen und Wassergeflügel besetztes Wasserbecken (Fischteich im Garten Nebanum, um 1400 v.u.Z., Wohnanlage des Priesters Merirr, Amarna). Das anschließende Gelände ist leicht terrassiert. Ähnliche Gestaltungsprinzipien sind auch bei dem zweiten Typ mit weinbesetzter Pergola erkennbar. Hervorzuheben sind die repräsentativen Palastgärten und die Tempelanlagen mit ihren Prozessionsstraßen, vermutlich mit Baumreihen (Akazien) verbunden, so daß die Allee als Gestaltungselement verwendet wurde, noch unterstützt durch raumgliedernde Baumpflanzungen (vorwiegend Dattel- und Dump-Palmen) auf den unterschiedl. Terrainstufen (Terrassen). Reliefdarstellungen im Inneren des Tempels bezeugen die hohe Gartenkultur, ebenso die als Grabbeigaben erh. gebliebenen Blumengebinde. Später als in Ägypten erscheint die Blütezeit der G. in W-Asien, neben Weinbau und weiteren Nutzpflanzungen geprägt durch eine kunstmäßige Pflege der Natur. Noch sprach man vom Wald (qistu) und nicht vom Garten oder Park, wo die Wohnsitze der Herrscher lagen. Aus dem Gilgamesch-Epos (2. Jt. v.u.Z.) stammt die Beschreibung eines Schlosses im Wald mit dem elamit. Tyrannen Humbabe, dem Wächter des hl. Zedernwaldes. Geradlinig verlaufende Wege, Unterholz von Sträuchern und wohlriechenden Pflanzen charakterisieren diese Anlagen als Vorstufen von Parkanlagen. Erst unter Tiglatpilesar I. (regierte ca. 1115-1077 v.u.Z.) entstanden am Oberlauf des Tigris gewaltige Parkanlagen, vorwiegend bestimmt zur Jagd (Jagdparks), in denen Wildtiere gehalten, aber auch ausländ. Pflanzen kultiviert wurden. Diese Parks galten als die größte Zierde des Landes und waren in krieger. Auseinandersetzungen bevorzugtes Ziel von Verwüstungen (frühe Abb. 2. H. 8. Jh. v.u.Z.; Reliefs im Palast Sargons II., 721-705 v.u.Z., Dur-Scharrukin b. Ninive). Bemerkenswert ist die Vorliebe der Assyrer für Erdaufschüttungen, für künstl. Hügel (wie der bepflanzte Hügel mit der auf Säulen ruhenden offenen Halle, hilani, im Park des Sargon - erste Andeutungen eines Aussichtshügels) und Terrassenbauten (Palast des Sanherib, vermutlich mit Terrassengärten, den »Hängenden Gärten«, im inneren Palastbezirk). Die eindrucksvollsten Beispiele »hängender Gärten« in der Blütezeit des babylon. Reiches schuf Nebukadnezar II. (605-562 v.u.Z.) in Babylon. Diodor und Strabo beschrieben sie als eine Substruktion, ein Gewölbesystem, auf dem nach Diodor ein Terrassensystem und nach Strabo würfelförmige übereinandergestellte Segmente ruhten. Auch bei den Persern spielte der Baumkult eine herausragende Rolle; der Baum galt als Symbol des Lebens, und seine Pflege war eine hl. Handlung. Der griech. Historiker Xenophon, der die Gärten des Kyros in Sardes beschrieb, berichtete auch, daß in den als paradeisos bez. Anlagen ganze Heerlager Platz fanden und große Volksfeste veranstaltet wurden. Gelobt wurde so Größe und Schönheit dieser Anlagen, die sich bes. durch regelmäßige Baumpflanzungen auszeichneten. Diese zeigen auch die Darstellung auf den sog. Gartenteppichen (Teppich des Sasanidenherrschers Chosroes I., der »Frühling des Chosroes«, ca. 10 m lang, 20 m breit). Auch die erh. gebliebenen Gartenteppiche späterer Zeit zeigen noch die orthogonale Teilung, ein durch Wasserläufe, die in die 4 Weltrichtungen strömende Flüsse symbolisieren, gebildetes rechtwinkliges Achsensystem, dessen Schnittpunkt ein Wasserbecken betont. Daran lehnt sich ein Wegesystem an, das die regelmäßigen Gartenbeete mit den in Ornamenten gehaltenen floralen Schmuck umgab; ebenso zur Ausstattung der Gärten gehörten die Pavillons und

die dekorativen, schattenspendenden Baumpflanzungen. Auch den Grabhainen (Grab des Kyros b. Pasargadai, die Felsengräber der Achämenidenkönige) wurden regelmäßige Pflanzungen zugeordnet, die in Verbindung mit den natürl. Versatzstücken der Landschaft, bes. durch die symbolhafte Deutung der 4 aus dem Garten Eden gespeisten Flüsse, die Vorstellung vom Paradies prägten. In ihrer ideellen Deutung, wenngleich in den Merkmalen modifiziert, wird das Wesentliche der pers. G. durch den Islam übernommen und in seinem Herrschaftsbereich bei der Anlage von Gärten verbindlich.

In der hochentwickelten kret.-myken. Kultur Griechenlands beschränken sich die Nachrichten in den Epen vorwiegend auf die Darstellung von Fruchtgärten - Garten des Alkinoos, Garten des Laertes. Eine Bindeglied zur vorangegangenen Gartenkultur darf nach den Schilderungen Homers in den hl. Hainen gesehen werden: Hauptstätten der Götterverehrung mit »hl. Bäumen«, Altären und »hl. Quellen« (Lorbeerhain des Gottes Apollon in Delphi, der Hain in Milet oder der Dionysoshain in Delphi; die Palme im Apollhain auf Delos oder die Eiche von Dodona für Zeus; Naturgrotten; in Stein gefaßte Quellenanlagen, die als Nymphäen zum festen Bestandteil in der weiteren Entwicklung der G. in den Gärten wurden). Das Fehlen einer repräsentativen G. wurzelte in der gesellschaftl. Struktur des antiken Griechenlands. Lediglich die Vorliebe für die natürl. Landschaft (Freskomalereien im Thronsaal des Minos von Knossos) und der Blumenkult - Adoniskult, der als Beginn der Topfgärtnerei gesehen wird - lassen auf das Naturverhältnis der Griechen schließen. Hl. Haine dienten für Spiele und Wettkämpfe. Feste Übungsstätten (ö Gymnasion, ö Palästra) besaßen schmückende und schattenspendende Baumpflanzungen, Wasseranlagen und Sitzgelegenheiten (Beschreibung von Vitruv). Auch die Städte wurden durch Gartenanlagen verschönert, wie die mit Bäumen (Platanen) bepflanzte ö Agora von Athen, bei der eine rein gärtner. Nutzung ausgeschlossen war. Das Bedeutsame griech. G. und ein Anstoß zur weiteren Entwicklung liegt in der G. für private Gymnasien, für Bäder innerhalb der Stadt, in der Entwicklung der meist gepflasterten Höfe im Peristyl der Wohnhäuser mit Statuen, Topfpflanzen und möglicherweise auch Gartenbeeten zu prächtigen Gartenhöfen in der hellenist. Kultur. Diese Strukturen wurden von der röm. G. übernommen und weitergebildet, bes. im vielgestaltigen röm. Haus mit seinem von Säulen umstellten Gartenhof (Atrium): mit Topfkulturen (neben Blumen und Schlingpflanzen auch Bäume in Holzkübeln), kleinen Wasserbecken und Skulpturen wurde die Illusion schöner ausse

[Lexikon der Kunst: Gartenkunst, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 9891 (vgl. LdK Bd. 2, S. 643 ff.) (c) E. A. Seemann]

Gartenstadt, gegen E. 19. Jh. aufgekommene Bezeichnung für neu zu gründende, im Vorfeld großer Städte auf billigem Bauland planmäßig angelegte, stark durchgrünte Stadtrabanten mit selbständiger industrieller Basis, durch die ein Massenzweckbau vorzugsweise für Arbeiter mit ö Einfamilienhäusern (bes. als Reihenhäuser) und ein kulturvolles naturverbundenes Wohnen ermöglicht, dagegen Bodenspekulation und Mietwucher ausgeschaltet werden sollten. Der Gedanke, die Bevölkerungsballung und Verschlechterung der Lebensbedingungen in den Städten durch dezentralisierte selbständige, durchgrünte Wohnviertel abzufangen, wurde in der 2. H. 19. Jh. in England, aber auch in Deutschland wiederholt aufgeworfen (B. Disraeli 1844, J. Ruskin 1865, E. Bruch 1870, A. Marshall 1884, Th. Fritsch 1896). Ein breites Echo fand er jedoch erst durch die Schrift von Ebenezer Howard: *Garden Cities of To-morrow* 1898, als die sich ausdehnende Industrie in den engen Städten auf wachsende Hindernisse stieß, neue Standorte in der Stadtrandzone zu suchen begann und die erstarrte Bebauung in Fluß geraten schien. Howard griff diese Tendenz auf und verband sie mit Reformideen verschiedenster Art (Boden-, Wohnungs- und Sozialreform) und mit prakt. Erfahrungen (z.B. aus der Werksiedlung Saltaire und aus den engl. Baugenossenschaften) zum Bild einer G. bes. Charakters. Mitgewirkt haben wohl auch Vorstellungen der Utopisten, die ähnl. Howard von einer sich selbst genügenden Gemeinde beschränkten Umfangs geträumt hatten, in der sich ein Ausgleich zwischen Stadt und Land vollzieht. Um ein Zentrum mit Park, Stadthalle u.a. Gesellschaftsbauten sollten Wohnhäuser mit Hausgärten liegen und am äußersten Rand Fabriken und Werkstätten. Das gesamte Bauland sollte zur Ausschaltung der Spekulation entsprechend der Bodenreformbewegung im Obereigentum der Stadtgemeinde bleiben, das weitere Umland als landwirtschaftl. Zone der Versorgung dienen. Howard dachte an einen Ring solcher Trabanten um eine Zentralstadt und enge Verbindungen durch Bahnliesen; weiter strebte er eine Umwandlung des gesamten Siedlungswesens eines Landes durch G. e an. Zur Verwirklichung seines Planes gründete er 1899 die erste G. gesellschaft. 1903 begann sie mit dem Bau der G. ö Letchworth b. London nach Plänen von B. Parker und R. ö Unwin. Die zweite G. Welwyn folgte erst 1920. - Im Ausland (bes. in Deutschland) fand Howard einen großen Widerhall, u.a. in T. Garniers Entwurf einer idealen Industriestadt (seit 1898). 1902 wurde die Dt. G. gesellschaft gegr. Die G. nahm hier neue Züge an: sie sollte ein Zentrum bürgerl. Lebensreform und fortschritt. polit. Verhältnisse sein; das damals bekämpfte Dreiklassenwahlrecht war hier aufgehoben und die Frau gleichberechtigtes Gemeindemitglied. Die erste und einzige dt. G. im ursprüngl. Sinn mit eigener industrieller Grundlage entstand seit 1907 in ö Hellerau b. Dresden und wurde durch die Dt. Werkstätten Hellerau und eine Tanzschule zu einem bedeutenden Kulturzentrum. Da die Randwanderung der Industrie damals kein größeres Ausmaß annahm, wurde die G. als Modell einer verbesserten Stadtstruktur hinfällig und wandelte sich zur durchgrünten kleinen Wohnstadt, deren Charakter durch Beschränkungen des Bau- und Bodenrechtes gesichert wird. Solcher Art sind die G. e wie Leipzig-Marienbrunn, Karlsruhe-Rüppurr, Essen-Hüttenau u.a. Nach 1918 entwickelte sich aus der G. idee die Theorie der ö Trabantenstadt, jedoch ohne jeden bes. bodenreformer. Inhalt.

Die Arbeiterbewegung hat die ausgesprochen kleinbürgerl. G. bewegung als einen Vorkämpfer für gesündere Wohn- und Arbeitsverhältnisse betrachtet und die davon ausgehenden allg. Reformen der städt. Bauordnungen, z.B. die Einführung der »g. mäßigen Bebauung«, unterstützt. Die G. bewegung verkannte die Bedeutung des Vielfamilienhauses, durch das die Wohnungsnot sich am ehesten verringern läßt ohne die übermäßige Inanspruchnahme von Land, und erkannte nicht, daß in G.en nur eine Oberschicht Minderbemittelter Platz finden

kann. Trotz dieser Schwächen hat die G. bewegung große Bedeutung. Sie veranlaßte erstmalig den Bau relativ umfangreicher, geschlossener und gesunder Stadtkomplexe für minderbemittelte Bevölkerungskreise, ohne diese - wie in ö Werksiedlungen - an einen kapitalist. Unternehmer zu binden. Sie schuf im Unterschied zu dem in der Regel chaot. spätkapitalist. Städtebau planmäßige Stadtgefüge und förderte die Durchgrünung der Städte. Unter diesen werden als G. e oft auch Stadttrabanten mit vielgeschossiger Bauweise bez., die stark durchgrünt sind.

& J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, Keston, Orpington 1871; Th. Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, Lei. 1896; E. Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, Lo. 1898 (dt. Ausgabe: G. e in Sicht, Jena 1907); »Die G.«, Zs., 1907-14; H. Kampffmeyer, *Die G. bewegung*, Lei. 1909; R. Unwin, *Grundlagen des Städtebaus*, Be. 1922; E. Howard, *Wohnungen, Siedlungen u. G. e in Holland u. England*, Be. 1926; G. Strauss, *Siedlungs- u. Architekturkonzeptionen der Utopisten* (WZ der Humboldt-Univ. zu Berlin, Ges.-Sprachwiss. Reihe, XI, 1962); C. B. Purdom, *The Letchworth Achievement*, Lo. 1963; K. Junghanns, J. Schulz, *Die G. im dt. Städtebau* (Dt. Architektur 16, 1967, H. 1); E. Howard, *G. e von Morgen. Das Buch u. seine Gesch.* (Bauwelt Fundament, Bd. 21, Be., Ffm., Wi. 1968); K. Hartmann, *Dt. G. bewegung. Kulturpolitik u. Gesellschaftsreform*, Mü. 1976; J. Read, *The Garden City and the Growth of Paris* (The Architectural Review, Jg. 1980, Nr. 6, dort weitere Artikel); A. Blum (Hg.), *G. e u. G. bewegung*, St. 1984.

α Gartenstadt. Ebenezer Howard, Diagramm. Zeigt, wie eine Stadt wachsen sollte, d. h. unter ständiger Einhaltung ländlicher Gürtel und bei planmäßig schneller Verbindung mit und unter den Tochterstädten [Lexikon der Kunst: Gartenstadt, S. 1 ff. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 9955 (vgl. LdK Bd. 2, S. 655 ff.) (c) E. A. Seemann]

Romantik, ursprünglich romantisch, von Roman abgeleitet, also romanhaft, gleichbedeutend mit phantastisch, abenteuerlich. »Romantic« (von englisch abgeleitet) nannte man seit E. 17. Jh. den zuerst in England wiederentdeckten mittelalterl. Schäfer- und Ritterroman. E. 18. Jh. wurde der Begriff erweitert auf den zuerst in England aufgekommenen modernen Schauroman, aber auch auf Stimmungswerte der unberührten, wilden Natur (als Gegenreaktion zum Industrialisierungsprozeß[?]). Schon 1745 bezeichnete Leblanc den Engl. Garten nicht nur als »picturesque«, sondern auch als »romantic«. Noch im 18. Jh. wurde R. auch in Deutschland in diesem Sinne gebraucht, anfangs wie »gotisch« und »barock« meist negativ für alles Überspannte in Kunst und Leben. In dem Maße wie ö »Sturm und Drang« Phantasie und Gefühl im Kunstwerk aufgewertet hat, nannte man alles Außergewöhnliche, Geniale das Romantische, auch das Moderne gegenüber dem Antiken. Eine zentrale Rolle spielt der Begriff in der Ästhetik Hegels, er unterscheidet 3 Entwicklungsstufen der Kunst: die symbol., klass. und »romant. Kunstform«. Wenngleich letzte nicht damit identisch ist, wie die Brüder Schlegel R. theoretisch begründeten. F. Schlegel und Novalis haben R. zuerst als Bezeichnung der neuen Kunst-, Welt- und Lebensanschauung umgedeutet. Ihre theoret. Begründung lieferten A. und F. Schlegel in »Über schöne Kunst und Literatur« 1802-05 und in der Zeitschrift *Athenäum* 1789-1800 (besonders im 116. *Athenäum*-Fragment) sowie W. H. Wackenroder in den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1797). Die Brüder Schlegel banden nach 1800 die R. fester an Nation und Religion. Letzterer schuf den Prototyp des romant. Künstlers, bei dem Ideal und Wirklichkeit unvereinbar auseinanderfallen. L. Tieck forderte in »Franz Sternbalds Wanderungen« 1798, die romant. Naturphilosophie und Religion in einer stimmungsvollen Landschaftsmalerei zum Ausdruck zu bringen. Aufschlußreich sind ferner die Polemik B. von Ramdohrs 1809 gegen C. D. Friedrich (sog. Ramdohr-Streit) und die Abgrenzung J. H. Meyers und J. W. Goethes 1817 von der Neu-dt. religios-patriot. Kunst. - Zuerst von der Literaturwissenschaft aufbereitet (F. Bouterwek, 1812) wurde R. in Abgrenzung zur Klassik bestimmt. Die geistesgeschichtl. Komponente der R. erforschten R. Haym (Romant. Schule) und O. Walzel (Dt. R., 1918), die stilistische erst F. Strich (Klassik und R. oder Vollendung und Unendlichkeit). In der Kunstwissenschaft sprach G. Dehio von R. nur in der Abfolge gotisch, romantisch, barock, und bezog diese auf die Stufenentwicklung einer Epoche; W. Pinder sieht R. in der dt. Kunst um 1500 nicht, aber um 1800. G. Pauli lehnt einen romant. Stil ab und anerkennt nur romant. Haltungen zu allen Zeiten. In Deutschland wurde R. seit der Jh. ausst. 1906 zum kunstgeschichtl. Stil-, Strömungs-, Epochen- und schließlich Methodenbegriff, seitdem verwendet man ihn auch für vergleichbare Erscheinungen (z. B. ö Neuromantik). Für außerdt. Kunst bestand lange Zeit Zurückhaltung hinsichtlich des Begriffes R. (z. B. W. Friedlaender zur franz. Malerei). Die dt. R. wurde bes. seit den 1920er Jahren erforscht, eine Schlüsselstellung hat C. G. Heises Ausst. »Overbeck und sein Kreis« 1929 in Lübeck. Vom Faschismus ist die R. dann mit dem Ziel der Mystifizierung von Nat. und Irrationalem verzerrt überschätzt worden. Die marxist. Erforschung der R. war längere Zeit von Vorurteilen belastet, ehe sich seit den 1970er Jahren eine differenziertere Epochensicht bildete. Generell nahm seitdem die internat. R.-Forschung einen Aufschwung, nicht zuletzt zu den Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Zentren, Jubiläen bildeten einen Anstoß (C. D. Friedrich usw.), bedeutungsvoll wurden v. a. die Ausst. der Hamburger Kunsthalle seit Anf. 1970er Jahre zur »Kunst um 1800«. Daneben lebt der allg. Begriff des Romantischen (Romantismus) weiter, unter dem z. B. in osteurop. Ländern das Phantasievolle aber auch das Patriotische verstanden wird; schließlich läßt sich darunter eine prinzipielle Möglichkeit des Kunstschaffens, eine Richtung verstehen, die sich in bestimmten Strömungen und Methoden konkretisiert.

Die R. ist aufzufassen als universale wie nationalhist. und künstler. Strömung in ganz Europa, die - neben anderen Strömungen, wie z. B. dem ö Klassizismus und dem beginnenden ö Historismus - Widersprüche und Probleme der Übergangsperiode vom Feudalismus zum Kapitalismus (Folgen der Industrialisierung, der Franz. Revolution) reflektiert und auch ausgetragen hat und Teil des Aufbruchs in die Moderne ist. Die entwicklungsgeschichtl. Bedeutung der R. besteht in ihrer Vermittlerrolle - und zwar nicht nur im Sinne einer hist. Folge, sondern v. a. auch im Querschnitt zu gleichlaufenden Strömungen - als Zwischen- und Übergangsperiode

vom Klassizismus zum Realismus, wie andererseits zu verschiedenen Spielarten irrationaler und symbolist. Kunst und ihrer Vorstufen seit M. 19. Jh. Man kann die R. nicht an eine Klasse binden (z. B. Kleinbürgertum), sondern muß sie begreifen als Produkt der durch die bürgerl. Umwälzung entstandenen Situation und Widersprüche, hin- und hergeworfen zwischen den Utopien, den realen bürgerl. Interessen und dem letztlich auf die Freiheit des Volkes und des Individuums (auch des Künstlers) zielenden Ideal; der utop. Sozialismus ist Zeitgenosse der Hochr. Sie hat eine hervorragende Rolle gespielt bei der Durchsetzung der Nationalstaatenbildung sowie im Kampf um nat. Wiedergeburt (Belgien) und Befreiung von Fremdherrschaft (O- und SO-Europa; z. T. Lateinamerika). Die R. ist seit ihren Anf. eine oppositionelle Bewegung, am Anf. noch gegen die Feudalität (Frankreich), in Deutschland ist sie mit dieser noch lange konfrontiert und in Kompromisse des Bürgertums hineingezogen, bald aber auch gegen die früh sich zeigenden Grundmerkmale der neuentstandenen bürgerl.-kapitalist. Verhältnisse - aus denen die meisten Künstler kamen und für die weitere Freisetzung des Individuums kämpften. Dabei stießen sie sich an Inhumanität, Schacher um Grund und Boden, Entfremdung durch Arbeitsteilung, Vermarktung von Kunst. Die in diesem Kampf gewonnenen humanist. Werte wirken auch in der für die neue Situation apologet. Phase (in Deutschland ab 1820; in Frankreich schon 1795-1815) der Gesellschaft und auch des Bürgertums eher latent fort. Bürgerl. Intellektuelle und Künstler, die die Versprechen der Franz. Revolution weder in Frankreich, noch anderswo eingelöst fanden, auch irritiert waren vom jakobin. Terreur, stellten sich (ab 1800) kritisch zu dem konfliktreichen Fortschritt. Im wesentlichen kannten R. er die Anf. der polit. Ökonomie nur aus der Sicht von A. Smith. Seine Lehre sah den Kapitalismus nüchtern und kritisch, die »Arbeit als Fluch zur Lust des Müßiggangs«. Ihm erschienen die hist. Formen der Arbeit als Sklaven-, Fronde-, Lohnarbeit als äußere Zwangsarbeit und Nichtarbeit als »Freiheit zum Glück«. So empfanden sie das soziale Leben im allg. deprimierend. Nach F. Schlegel (Athenäum, 1798) gibt es »unvermeidl. Lagen und Verhältnisse, die man nur dadurch liberal behandeln kann, daß man sie durch einen kühnen Akt der Willkür verwandelt und dadurch als Poesie betrachtet«. Damit wird deutlich, daß R. nur z. T. als Stilbegriff zu fassen ist, obschon andererseits einige Forscher R. als eine Frühphase des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus verstehen und dann als stilist. Einheit begreifen möchten. Anders als die heroischen Illusionen des Früh- und Hochklassizismus, mit dem die R. eine widerspruchsvolle Einheit bildet (vgl. Werke W. Blakes, J. H. Füllis und K. F. Schinkels), neigt die R. eher dazu, das Unheroische, Banale der bürgerl. Gesellschaft ironisch distanzierend (Ironie als »substanzlose Subjektivität«, Hegel) bloßzulegen bzw. sich von ihr ins Phantastische abzuwenden. Gegen die Banalität protestiert z. B. in Landschaftsmalerei und Theorie C. D. Friedrich. Die Ironie als »verzerrte und verstümmelnde Subjekt-Objektproblematik« ist aber für die bild. Kunst im Unterschied zur Literatur bisher kaum bestimmt (dazu gehört auch die polit. Karikatur der R.). Stand der Künstler in der Aufbruchsituation um 1789 und danach vorerst ohne die traditionelle Bindung an einen Auftraggeber (Kirche, Klerus, Adel) und war bereits gezwungen, für den freien Markt zu arbeiten, so festigte sich bis 1815 die Lage der neuen Auftraggeberschicht (Bürgertum [u. a. Kunstvereine]; Monarchie; Kirche). Ab 1810 hat diese auch polit.-ideolog. Stellung bezogen und nutzt ihre Möglichkeiten, eine konservative Salon- oder progressive Kunst zu fördern. Allerdings ist das Auftraggebertum der R. noch wenig untersucht. - Charakteristisch für R. sind: im Sinne von sozialen Utopien formulierte Visionen, der Drang nach dem Phantastischen, Außergewöhnlichen oder Exotischen als einer Spielart davon und als Kehrseite der sehr wohl begriffenen gesellschaftl. Realität; die Entdeckung der Natur sowohl und zuerst als genießenden, d. h. passiv angeeigneten, ästhetisch überhöhten »freien« Bereich der Wirklichkeit (Engl. Garten auch als präromantisch auffaßbar), dann als ein Prüfstein für die eigene Integrität, als Trost für verlorene und noch nicht neu bestimmte Bindungen, gleichzeitig und viel wichtiger als Erlebnisraum, in den das komplizierte Verhältnis von Mensch und Gesellschaft projiziert wird (Friedrich), nebst unterschiedl. künstler. Bezugnahmen auf Göttliches, auf protestant. oder kath. Religion, auch pantheist. Vorstellungen. Innerlichkeit wird wirksam als Ergebnis des »Ausgliederungsprozesses der Individuen von den 'Naturbanden' der vorkapitalist. Gesellschaftsformationen« (C. Träger), es beginnt die Wende zu Kunst und Literatur des MA als Teil des auch im Klassizismus erscheinenden Historismus (der R. damals nahe z. T. die Neugotik). An der Ausweitung des bildkünstler. Ausdrucks der Gefühlswelt bis hin zur freischweifenden und in die Traumwelt oder ins Unendliche verströmenden Phantasie hat die R. hervorragenden Anteil.

Stilistisch lassen sich folgende Merkmale feststellen, die aber in den einzelnen Ländern und auch im Werk eines Künstlers divergieren (z. T. nach F. Baumgart); die Aufhebung der Gesamtform als organ. Ganzes; Aufgabe des Prinzips der »richtigen« Wiedergabe der Wirklichkeit in ihrer organ. vitalen Totalität, Abschaffung des perspektivisch erfaßbaren »log.« Bildraumes, Bedeutungslosigkeit der Farbe als Mittel, die Wirklichkeit zu verschönern und zu idealisieren oder aber das deutl. Interesse an der Farbe, um das neue Naturverständnis auszudrücken (Aquarell- und Ölmalerei), auch um Visionäres, Unwirkliches eindringlich zu gestalten (Friedrich), auf jeden Fall weicht die farbl. Gestaltung von traditionellen Auffassungen des 18. Jh. ab. Es geht der R. nicht mehr primär um die Gestaltung der sichtbaren Wirklichkeit, sondern um Unsichtbares, das Geist und Seele beschäftigt. Das Problem ist, daß dies alles mit jenen »natürl.« Mitteln, die ab ca. 1780 zur Verfügung stehen, gemacht werden muß. Auch Vorgänge werden nicht mehr ausschließlich real und natürlich gestaltet. Räume werden bewußt aperspektivisch gesehen, naiv vereinfacht, imaginäre Erscheinungsformen treten zutage. Menschen und Tiere werden kaum noch um ihrer selbst willen, sondern als »Zeichen« verstanden, alle Bildelemente werden in diesem Sinn zusammengefügt zu neuen Bildstrukturen. Symbol, Allegorie, Parabel, Metapher, alle bes. zum Gedanklichen weisenden Ausdrucksformen, sind für R. bes. kennzeichnend (vgl. auch die Vorstellung von Kunst als Zeichen, als Hieroglyphenschrift, schon 1797 bei Wackenroder). Wie der Klassizismus ist es eine betonte »Ideen- Kunst« mit philosoph., ethischem oder literar. Charakter, gegenüber dem Klassizismus aber Streben nach Individualisierung und Erfassen des Charakteristischen, Bekenntnis zu ungelösten Widersprüchen, Bevorzugung von Kontrasten, Betonung des Subjektiven, Emotionalen, Irrationalen und Transzendenten gegenüber dem Objektiven und Rationalen, Erlebnis der Zerrissenheit der menschl. Existenz in der Krise, der Einsamkeit, der Sexualität; schmerz. Ungenügen am gegenwärtig Wirklichen führt

neben Ausbildung schweifender Phantasie zu einem Grundgestus der Sehnsucht, die sich auf Gott, die Vergangenheit, andere Länder (Exotik, Orientalismus) oder überhaupt Außer-Wirkliches richtet, daher auch Interesse an Dämonischem, Überzogenem («Wo die Bedingungen ihm, dem Menschen der Zeit, nicht erlaubten, eine aktive, heldenhafte Haltung anzunehmen, die Ausdruck seines Strebens nach Freiheit war, flüchtete er sich in die Zeit und in den Raum« [Bialostocki]). Zugleich zeigt sich ein »neues ursprüngl. Verhältnis zur Realität«, zu einer »neuen Unmittelbarkeit« (K. Herding). Die R. hat alte Themen und Motive mit neuen Inhalten erfüllt und eine neue Ikonographie geschaffen; Symbole, Allegorien und Attribute sind zu Stimmungsträgern geworden. Darin äußert sich die neue widerspruchsvolle Ungebundenheit und Subjektivität des Künstlers. Dem Betrachter boten die Kunstwerke ein freies Feld für Deutung. Individuelle Symbolik wurde möglich (z. B. Runges »Tageszeiten«), die alte hierarch. Struktur der Ikonographie wurde durchbrochen, das Universum aus der subjektiven Perspektive des einzelnen erfaßt.

Die bürgerl. Gesellschaft verschaffte der Kunst über die R. neue Medien sozialer Kommunikation: Aufschwung öffentl. Monumentalmalerei und Erfindung von Panoramen und Dioramen zu hist. Ereignissen, andererseits starke Entwicklung der freien Graphik (z. B. gerade erfundene Lithographie, auch für Verbreitung der Landschaftsdarstellung). Vorwiegend ausgehend von der literar. R. (Novalis, Hölderlin, Tieck, Schlegel), auf Grund des Verlustes des alten religiösen Gefüges, wird dem Künstler die freigewordene Stellung des Priesters zugewiesen (Kunst als Religionersatz). Der Herausbildung des Heimat- und Nationalbewußtseins durch die R. vorausgegangen war das im 18. Jh. gewachsene Geschichtsbewußtsein, das Geschichte aus der Ebene des Anekdotischen in die der Wissenschaft erhob als Ausdruck vermehrten Wissens, von Entdeckungen, Beobachtungen nat. Eigenheiten. Auf einer anderen Ebene liegen die fast parallele Entdeckung nat. Literaturen durch Hamann, J. G. Herder, Macpherson u. a., Rückbesinnung auf Volkstum und Geschichte (z. B. die Idee vom »Volksgeist« bei F. K. Savigny) sowie v. a. die Franz. Revolution als polit. Akt und nicht zu überschätzende Anregung, in breiter Front für nat. Belange zu kämpfen (bes. Belgien). Das gestärkte Nationalbewußtsein stellt sich aber seitdem auch in einer schillernden Funktion dar. Zwischen 1789 und 1815 vorwiegend progressiv im Sinne der bürgerl. Demokratie bewahrte es in den Ländern, die die nat. Selbständigkeit noch durchsetzen mußten, diese Seite, diente aber in den Ausgangsländern nach 1815 zunehmend der Rechtfertigung des Bestehenden, u. a. der Monarchie (England, Spanien, Deutschland). Außerdem erlaubten aus diesem Nationalbewußtsein gespeistes Pathos, Sentimentalität, Freude am Ereignisbild eine Kunst für breite Massen, mit deren Hilfe sie die Entfremdung in der entstehenden arbeitsteiligen Gesellschaft kompensieren konnten. Aus dieser Richtung kommt auch die v. a. in der Spät- (ab 1830) sentimental, ereignishaft, theatralisch oder ironisch, märchenhaft variierte R. (vgl. auch ð Biedermeier). Für die Periodisierung der R. sind die Franz. Revolution und die bürgerl. Revolutionen 1848/49 in Europa die wesentl. Ausgangs- und Endpunkte. Alles vor 1789 Entstandene, also auch die fortgeschrittene engl. Entwicklung ab den 1760er Jahren ist Präromantik oder Frühromantik (J. A. Runciman, J. B. Deshayes, G. Romney, Mortimer, Macpherson). Das volle Ausreifen der R. vollzog sich in Europa zwischen 1800 und 1815, wobei in Deutschland 1806 (Auflösung des Dt. Reichs) und die Befreiungskriege 1815 bes. Bedeutung haben. Entsprechend gibt es auch in den anderen Ländern noch genauer zu bestimmende Einschnitte. Der revolutionäre Durchbruch in der franz. Kunst der 1780-90er Jahre war spätestens 1815 nur noch Ausdruck der etablierten staatl. Ordnung (Restauration). Nach 1815 geht die R. in ihre Spätphase über, die allg. um die Jh. mitte (Tod P. Cornelius', Eichendorffs) endet. Demgemäß, wie sich in einigen Ländern (Belgien, O-Europa) die Nationenbildung, nat. Befreiung oder Herausbildung kapitalist. Verhältnisse verzögern, als Spät- verschiebt sich die R. noch über die Jh. mitte und kann zum E. des Jh. fließend in Neur. und Symbolismus übergehen.

England wurde durch die frühe Kapitalisierung der Landwirtschaft als Ergebnis eines Kompromisses zwischen Grundbesitzadel (Gentry) und Bürgertum (seit 1688/89) europäisch gesehen zum Ausgangspunkt der R. Die engl. Parklandschaft und das neuentstandene, genießende Verhältnis zur Natur, die Fähigkeit sich kontemplativ der Vielfalt eines Augenblicks hinzugeben, fanden ihren konkreten Niederschlag im engl. Landschaftsgarten, der weltweite Verbreitung (bis in außereurop. Kulturen Chinas) fand. In dieser Gattung wurden die wesentl. romant. Gestaltungsprinzipien zuerst vorgeprägt, wie die fließende Linie, keine Dominanz, Raumfluß, natürl. Farben und Dinge, subjektives Empfinden usw., ehe sie sich in den anderen Künsten formten. Ebenso entdeckte die engl. Literatur mit J. Macphersons genialer Fälschung altkelt. Lieder (Ossian, 1765) sowie der Stimmungslandschaft der Lake-(See-)Schule die nat. R. Auf den Landsitzen entwickelte sich 1770-80 die Aquarellmalerei (als Ausdruck des Stolzes auf schöne Landsitze; zur gleichen Zeit begann die industrielle Herstellung von Aquarellfarben), z. B. in Wilsons Walliser Landschaften. Präromant. Tendenzen vertraten die Schotten J. und A. Runciman in den 1770er und 1780er Jahren, außerdem G. Romney und J. H. Mortimer. Schlüsselfigur für die europ. R. wurde jedoch erst J. H. Füßli, der über England hinaus auf die europ. R. wirkte (romant. Milton-Interpretation). Seiner Kompositionsgesetze bediente sich C. D. Friedrich 10 Jahre später. W. Blake, der im wesentlichen die klassizist. Figuralkunst beibehielt, gestaltete innerhalb dieser Grenzen völlig neue geistige (romant.) Gehalte wie Visionäres, radikale Neudeutung religiöser Inhalte usw. Frühzeitig zog England v. a. in der Landschaftsmalerei die Konsequenzen dieses neuen Sehens, und zwar in einer betont maler. und farbintensiven Gestaltungsweise wie der von J. Crome, J. S. Cotman, Th. Girtin, der Schule von Norwich und nachwirkend bei W. Turner. Bei all diesen Künstlern deuten sich mit unterschiedl. Konsequenz Tendenzen des frühbürgerl. Realismus an, die nur z. T. mit diesem identisch sind. Außerdem gehört zur engl. R. bei B. West im Historienbild, T. Lawrence, J. Ward die früheste Rezeption von P. P. Rubens. E. Delacroix und Géricault haben diese zunächst von hier und nicht direkt übernommen, um den stagnierenden Klassizismus nach 1810 zu überwinden. Auch die Neigung zur Sentimentalisierung von Genre- und Ereignisbild kommt von England und findet auf dem Kontinent Verbreitung. Während die engl. bürgerl. Revolution auf dem Kompromiß von Bürgertum und Adel beruhte, hat Frankreich die klass. Revolution des Bürgertums durchgeführt. Im Konflikt mit der Revolution schafften z. B. Chateaubriand, E.-P. Sénancour und B. Constant einen epischen Helden, der in völliger Abgeschiedenheit von den einschneidenden

gesellschaftl. Problemen in einer unberührten, quasi feudalen Natur lebt, ferner Rekatholisierung bei Bonald, J. de Maître als Aufhebung des romant. Weltschmerzes. Erst V. Hugo führt zu einer demokrat. R., die bei ihm um 1829 in Realismus umschlägt. Die Opposition gegen David trat schon 1800 mit der Künstlergruppe »Primitifs«, allerdings noch erfolglos auf. Es gab auch in der Kunst der Revolutionszeit stets eine sinnl., maler. Komponente. A.-J. Gros, aus der David-Schule kommend, begründete mit seinen Kolossalbildern die legitimist. romant. Historienmalerei, brach als erster mit dem Davidschen Klassizismus, indem er schon 1802 die von B. West bekannte Rubens-Rezeption aufnahm, die in Frankreich - nach zwanzigjährigem Vorherrschen des strengen Klassizismus - Furore machte und deshalb schnell wesentl. Gestaltungsprinzip der franz. R. wurde. Auch F.-D. Gerard setzte in seinen Bildnissen von Vertretern der bourbon. Restauration bürgerl. Bildnisauffassungen durch. P.-N. Guérin näherte sich der R. über die Pathetisierung und Erotisierung klassizist. Themen. ♂ Romantik. Eugène Delacroix: Margarete und Mephisto. Paris, Louvre Alle diese Künstler waren Kontrahenten jener R., wie sie Géricault (wurde 1824 von Zeitgenossen als »junger Romantizist« angesprochen) und Delacroix vertraten. Beide, auf seiten der liberalen Opposition, wandten sich bereits ab 1812 (zuerst Géricault) gegen die klassizist. R. und vollzogen ab 1820 (1827 im Salon) den Bruch mit diesen Positionen. Delacroix' »Sardanapal« (1828) ist der Höhepunkt romant. Geschichtsauffassung, die allerdings bei den Zeitgenossen wenig Zustimmung fand; gefeiert wurde dagegen die schon 1831 von H. Heine kritisierte theatral. Historienmalerei eines P. Delaroche und E. Devéria. Géricault erweiterte dem verbreiteten Nationalbewußtsein folgend die R. um Themen wie den Freiheitskampf in fremden Ländern (Griechenland, Polen, Spanien), auch um die engl. neue Landschaftsauffassung (R. P. Bonington, J. Constable), hob neue Aspekte des individuellen Lebens in die Gestaltung. Delacroix setzte diese Entwicklung ab 1822 (Dantebarke) in Verbindung zu Hugo, Dumas père und G. Sand fort. Seine Auffassung gipfelte in (seinem revolutionären Freiheitsbild) einer farblich erregenden und dramatisch gesteigerten R., erfüllt von echtem Pathos. Diese Entwicklung ließ sich in Frankreich nicht fortsetzen. Deshalb griff Delacroix in der franz. Kolonie Algerien zu exot. Themen als einem ebenfalls wesentl. Aspekt der R. In der franz. R. wurde erstmals das Prinzip l'art pour l'art formuliert (Delacroix, Tagebücher). Inwieweit allerdings gerade diese nachrevolutionär-bürgerl. oder royalist.- bürgerl. Kunst Frankreichs R. ist, gehört zu den Streitpunkten in der Kunstwissenschaft. In Deutschland waren die Auswirkungen der Franz. Revolution aus der Ferne vorwiegend von geistigen Kräften begeistert aufgenommen worden. Trotzdem Deutschland das rückständigste unter den Ländern war, die den Weg zum Kapitalismus beschritten, hatte es mit die früheste nat. R., die als literar. Bewegung E. der 1790er Jahre in Berlin und Jena begann (F. Schlegel, Novalis). In Deutschland fehlte somit der R. jedweder realer polit. Anstoß, es gab keinen aktiven 3. (und sich aus ihm differenzierenden 4.) Stand wie in Frankreich. Man wollte Veränderungen durch Kritik. Fürsten und Adel waren noch mächtig, das Bürgertum nicht reif genug, um seine hist. perspektiv. Interessen wahrzunehmen. 1796 glaubte F. Schlegel noch an die »transitor. Diktatur« und an den »Republikanismus«, 1798/99 (Sturz des Directoires durch Napoleon) spricht Novalis von der »wahren Monarchie« und setzt, allerdings bald enttäuscht, alle Hoffnungen auf den dt. König Friedrich Wilhelm III. (ab 1799). Nach der Errichtung des Napoleon. Kaiserreiches glaubte F. Schlegel nur an eine Verbindung von einem Republikanismus und monarch. Prinzip, da sonst »Zügellosigkeit, die Volksherrschaft in Pöbelherrschaft ausarten«. Damit liegen alle Ansätze der regressiven Seite der R. zutage. Die Reaktion machte sich bes. in Deutschland ab 1806 diese Doppeldeutigkeit der R. zunutze. Die kath. Religion behielt weitgehend ihre Positionen oder eroberte sie sich zurück. Das führte zum frühzeitigen (ab 1806) Aufkommen kath. ultramontaner Kräfte und bot im 2. V. 19. Jh. einen Ansatz für das Auseinanderfallen bürgerlich-demokrat. und offizieller staatsbehaltender Kunst (ö Nazarener in ihrer späteren Phase). Künstler und Literaten konvertierten zum Katholizismus (C. F. Rumohr, F. Schlegel, H. und F. Olivier, R. Overbeck, W. Schadow u. a.) bzw. kamen zu einer neureligiösen Haltung. So beachtenswert das Bestreben für ein neues Andachtsbild (in Reflexion auf die altdt. und die vorraffael. Kunst) und für eine sakrale Monumentalmalerei ist, eine überzeugende Sakralkunst konnte angesichts der Fortschritte naturwissenschaftl. Denkens in der R. nur noch begrenzt entstehen. In Deutschland sind entsprechend der polit. Zerstückelung Schwerpunkte der R. auf einige künstler. Zentren verteilt, die sich fast inselhaft nebeneinander aus dem gleichen Zeitgeist heraus, aber weniger in ständigem Austausch miteinander entwickelten. Diese Zentren sind kaum identisch mit denen der ihnen wenig vorausgegangenen literar. R. (Jena, Berlin, Freiberg). In Hamburg entsteht eine bürgerl. Figuralkunst. Carstens, obwohl von der künstler. Gestaltung noch konsequenter Klassizist (wie Blake), ist in seiner Persönlichkeitsauffassung vom sendungsbewußten Künstlertum bereits R. er: »... mir sind meine Fähigkeiten von Gott vertraut; ich muß daher ein gewissenhafter Haushälter sein, damit... ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben« (Brief vom 20. 2. 1796). Runge's Figuralkunst bleibt den Klassizisten David, Füßli und Blake stark verhaftet; jedoch von der Haltung zum Individuum, in seiner religiös motivierten Naturmystik sowie der Farbenlehre ist er eine zentrale Gestalt der dt. R. Dresden wird durch C. D. Friedrich, C. G. Carus, C. Dahl, F. Oehme, Runge zum Mittelpunkt der dt. romant. Landschaftsmalerei. Diese nimmt innerhalb der europ. Kunst der R. Sonderstellung deshalb ein, weil ihre Mehrdeutigkeit mehr Aspekte berührt als die engl. und franz. Sie macht die Epochenproblematik, gebrochen durch die dt. Verhältnisse über ein neues, einzigartig tiefes Naturverständnis im individuellen Künstlerschicksal sichtbar, legt für den Künstler unlösbare gesellschaftl. Konfliktsituationen bloß, entwickelt religiöse (pantheist.) Sozialutopien, nimmt Partei für die Freiheitskriege. Mit der internat. R. teilt sie die Entdeckung der Regionallandschaft (Rügen, Elbsandsteingebirge) mit der Sepiatusche (aus England kommend), die ab 1806 mit neuer Farbigeit (Ölmalerei) erfüllt wird. Dresden wird ab 1830-1850/60 durch L. Richter zum Mittelpunkt der kleinbürgerlich-biedermeierl. Spätr. Wien war das Zentrum der jungen Nazarener, die sich 1806 oppositionell zur von H. Füger geleiteten Kunstakad. verhielten. Angeregt von E. Wächter, der als wichtiger Vermittler zwischen Klassizismus und Nazarenismus gilt, schufen sie eine, den tatsächl. Verhältnissen in Deutschland angepaßte R.: Nationalbewußtsein wurde konkretisiert im Rückgriff auf die Kunst der Dürer-Zeit als Ausdruck gesuchter Naivität und Volkstümlichkeit. Ihr Ziel bestimmte sie in der Erneuerung der religiösen und hist. Malerei (v. a. im

großangelegten programmat. Fresko). Diese Ziele ließen sich in Deutschland nicht verwirklichen, deshalb zogen sie nach Rom, das solange Zentrum ihrer Bemühungen wurde, bis der Nazarenismus in Deutschland (zuerst Bayern, dann z. T. Preußen) zur staatsoffiziellen Kunst aufgewertet wurde (ab 1820 mit Cornelius' Berufung nach München). Die nazaren. Kunst beruhte im Unterschied zum Schaffen Friedrichs und Runges, die ab 1820 weithin vergessen waren, auf einer ungetrübten Popularität, die bis ca. zur Jh. mitte anhielt. Sie bereiteten die Ideen, die Runge und Friedrich an einen sehr hochentwickelten Kunstverstand gerichtet hatten, für Massen auf. Von Anf. an (ab 1806) lagen in ihnen die Tendenzen zur Restauration, zunächst durch echte Naivität gebrochen, offen. Ab 1820 diente die nazaren. Kunst v. a. dem nichtrevolutionären dt. Bürgertum und reaktionären Adel (Schnorr von Carolsfeld, Schwind, Cornelius). Die ö Düsseldorfer Malerschule unter W. Schadow ab 1820 nahm den von England kommenden Genrecharakter und die Sentimentalität auf. Ab 1830 kamen die Einflüsse der franz. und bald auch der belg. Historienmalerei (Kolorismus) hinzu. Sie entwickelte sich - auch in der Landschaftskunst - bis 1848 sehr deutlich zwischen vormärztl. realistisch-romant. Kritik und staaterhaltenden Auffassungen. In Berlin wurde erst mit Friedrich Wilhelm IV. (dem »R. er auf dem Thron«) die nun weithin stagnierende Spätr. (Cornelius) aufgenommen. Die dt. R. fächert sich bis zur Jh. mitte in mehrere Varianten auf: Die von Düsseldorf kommende sentimentalisierte, äußerst populäre Spätr., die märchenhaft idyll. oder iron. biedermeierl. Variante eines Schwind, Richter und teilweise Spitzweg sowie die den Klassizismus wiederbelebende, bes. restaurative Variante mit Cornelius und Schnorr von Carolsfeld.

In Spanien ist der Kampf der bürgerl. Kräfte um ihre hist. Interessen zwischen der 1.(1804-14), der 2.(1820-23) und der 3. bürgerl. Revolution (1834-43) bes. tragisch verlaufen. Auf Grund seiner in Europa einmaligen feudalen Rückständigkeit dieses durch seine frühe Kolonialpolitik an sich reichen Landes, kam es nur zu einem losen bürgerlich-bäuerl. Bündnis. Die demokrat. intellektuellen Kräfte in den Städten (ohne ökonom. Basis) und im Bauerntum auf dem Lande, die relativ isoliert voneinander standen, waren ständig konfrontiert mit den noch mächtigen feudal-klerikalen Kräften, die noch immer mit der Inquisition alles Fortschrittliche drosseln konnten. Der span. Unabhängigkeitskrieg brachte dennoch revolutionäre Umwälzungen im bürgerl. Sinne: die konstitutionelle Monarchie (1812, Cortes), die jedoch fast gleichzeitig wieder aufgehoben wurde. Goya gestaltet Tragik und Größe seines Volkes in diesen Kämpfen kongenial. Anders als Blake, Füßli und David, die mit klassizist. Mitteln zur R. überleiten, bleibt er der span. barocken Kunsttradition stärker verwurzelt. Dennoch nimmt er in seinen unbestechl. Realismus auch romant. Elemente auf. Einige Hauptaspekte seiner Kunst lassen sich mit der internat. R. vergleichen: das spezifisch span. trag. und leidenschaftl. Nationalbewußtsein (Die Erschießung, 1814; Der Koloß, 1808/09), Tenor und Gestaltungsprinzipien seiner einzigartigen Graphik (Capriccios, Desastres), Opposition zur Feudalklasse - mit der er als Hofmaler bis zur Emigration 1828 widersprüchlich verbunden ist (Familienbild Karls V., 1800)-, eine ironisch verfremdende, farblich gesteigerte Malweise, Entfernung von natürl. Vorgängen, Steigerung des in gesellschaftl. Widersprüche verstrickten, in die Verinnerlichung getriebenen Subjekts (Schwarze Bilder). Auf Italien, das noch lange in Klein- und Mittelstaaten geteilt war, konnte sich die Franz. Revolution z. T. unmittelbar auswirken. Der Kampf um nat. Selbständigkeit (Befreiung von vielen Fremdherrschaften), Einheit des Landes, Herausbildung der bürgerlich-demokrat. Ordnung (bes. in N-Italien) wurde mit unterschiedl. Erfolg (1804 napoleon. Königreich Italien) bis zum Risorgimento geführt, der ital. Befreiungsbewegung gegen die 1815 hier bes. nachdrücklich wieder eingeführte Restauration. Die ital. R. ist in der Literatur (G. Leopardi) sehr viel stärker als in der bild. Kunst. U. Foscolos »Die letzten Briefe des Jacopo Ortis« (1802) finden in der Darstellung von künstl. Subjektivität und Weltschmerz eine Parallele im Frühwerk von T. Minardi (Selbstbildnis, 1807), in dem scharf beobachtete Details und romant. Auffassungen vereint sind. Später entwickelt Minardi unter Einfluß der dt. Nazarener in Rom einen entsprechenden Nazarenismus. F. Hayez dagegen vertrat - im wesentlichen mit klassizist. Mitteln - am E. der 1820er Jahre mit der Darstellung des griech. Freiheitskampfes die progressivsten Themen der R. (parallel zu Delacroix und Byron). Unter dem Einfluß der Franz. Revolution kam es 1789 in Belgien zur Losung »Bei uns wie in Paris«. Zwischen der Ausrufung der »Vereinigten Staaten von Belgien« 1790 bis zur Revolution von 1830 und Verfassungsgebung im Sinne des belg. Großbürgertums lagen harte Auseinandersetzungen, auch mit Fremdherrschaften. Die franz. romant. Historienmalerei hatte, zunächst durch Davids Brüsseler Exil, in der Folge durch Künstler wie Devéria, Delaroche, Scheffer großen Einfluß auf die Herausbildung einer romant. belg. Nationalkunst genommen. F. Nevez gab sich noch klassizistisch. Mit G. Wappers folgenreicher Rubensrezeption in dem unmittelbar vor der Revolution entstandenen »Selbstopfer des Pierre van der Werff«, 1830, als Rückgriff auf die niederländ. Geschichte des 17. Jh. »hat auch die belg. Kunst ihre Barrikaden gebaut«. N. de Keyser, L. Gallait, E. Bièfve haben eine theatral. spätr. Historienmalerei geschaffen, die von Anf. an den Interessen des in Belgien hochentwickelten Großbürgertums nahekam. Großen Anteil nahm die europ. R. auch am poln. Befreiungskampf 1830/31 (z. B. D. Scott, »Russen, ihre Toten begrabend«, 1831/32).

(...)

Architektur: Für die Durchsetzung der R. hatte die Malerei die entscheidende Rolle, während die Architektur (einschließlich Ornamentik) am konsequentesten dem klassizist. Formenapparat folgte. Neugotik, Rundbogenstil und Neuromanik haben als Strömungen des Historismus in ihrer geistigen Haltung unterschiedlich spezifisch romant. Züge. Von England ausgehend entwickelte sich ab 1750 die ö Neugotik international. Sie setzte fast gleichzeitig mit dem Klassizismus ein. Die Verbindung von Architektur und Landschaftsgarten, zur Naturphilosophie J. J. Rousseaus in Frankreich und in Deutschland v. a. durch J. W. Goethes Beitrag »Von dt. Baukunst« zum Sturm und Drang lassen in der Neugotik einen wesentl. Ausgangspunkt der europ. Prär. erkennen. Im Zuge der europ. Restauration nach 1815 wird auch die architekton. Seite der Neugotik, die zur Festigung des Nationalbewußtseins beitrug (K. F. Schinkels Entwurf eines Freiheitsdomes, 1814), zunehmend Ausdruck für den Refeudalisierungsprozeß (Sühnekapelle für Ludwig XVI., Paris; unvoll. Forum Bonaparte in Mailand; Piazza del Popolo in Rom; in Deutschland Kirchen- und Schloßbauten, z. B. Schloß Anif b. Salzburg, Schloß Babelsberg, Potsdam). Im Rundbogenstil wird das romant. Nationalbewußtsein bereits stärker artikuliert

(F. Gärtner; Finnland, Helsingfors; Dänemark, C. F. Hansen, Frauenkirche in Kopenhagen, 1810-16). Die Plastik wurde stärker als die anderen bild. Künste vom Klassizismus beherrscht, dennoch gibt es in fast allen Ländern einen Umbruch zur R., der jedoch erst in jüngster Zeit in das wissenschaftl. Interesse gerückt ist. Romantisches in der Plastik kündigt sich sogar bei dem strengen Klassizisten B. Thorvaldsen an (Christus, 1819; in der R. oft wiederholt, z. B. in Klenzes Ludwigskirche in München, W-Fassade). Bei A. Canova verschiebt sich die Spannweite von Heroismus zum romant. Geschmack an Liebl. Anmut. In Frankreich kündigen sich romant. Vorstellungen in der Plastik auch schon 1780-90 an (J.-P. Cortot). Romantisch sind auch Bestrebungen in der Bildnisbüste (D. d'Angérs, bes. sein Giebelrelief am Panthéon, 1830-37, Paris, die franz. Bildergalerie des frühen 19. Jh.) und Plastik zur revolutionären Heldenverehrung auch mit »unwirkl.« Themen (F. Rude), A.-L. Barrys dram. Tierplastiken, parallel zu Delacroix, mit A.-A. Préaults schauererregenden Phantasien (»Das Gemetzel«, 1834). In Deutschland geht der anfangs klassizist. L. Schwanthaler ab 1830 zur R. über (Bavaria), auch A. Kiß (Amazone), E. Rietschel (Pietà, Friedenskirche, Potsdam) und F. Drake. Gegenüber dem Klassizismus wurde die spätromant. Plastik malerischer, räumlicher, im Detail naturnäher.
 [Lexikon der Kunst: Romantik, S. 30 ff. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 28739 (vgl. LdK Bd. 6, S. 226 ff.) (c) E. A. Seemann]

Prozession

Das MA entwickelte sein Theaterverständnis zunächst in der szen. Gestaltung bibl. Stoffe im Kircheninneren (z.T. wurden die Lettnerbühnen benutzt, z.T. war durch die Prozession selbst der ganze Kirchenraum kult. Fest- und Spielort, z.B. bei frühen Passionsspielen). Allmählich wurden hierbei auch bildl. Elemente zur Andeutung der Schauplätze verwendet. Einen Höhepunkt erreichte die Bildgestaltung in den geistl. Spielen und den Moralitäten des hohen und späten MA (14./15. Jh.). Diese fanden zumeist auf mehreren nebeneinanderliegenden Bühnen (Simultanbühne) an Märkten oder Straßenzügen statt. Die Ausstattung der einzelnen Spielplätze oblag den Zünften (Schiffbauer für die Arche Noah, Fischer für die Sintflut usw.), die sich oft gegenseitig an prächtigen Effekten zu übertrumpfen trachteten. Vornehmlich bei Dreikönigs- und Passionsspielen errichtete man die verschiedenen Schauplätze der Handlung auf weit über den Marktplatz und ganze Straßenzüge bzw. die ganze Stadt verteilten Podien (Mansionen, Loca). Organisatoren waren meist entsprechende Bruderschaften, geführt von der patriz. oder aristokrat. Oberschicht. Reiche Ausschmückung der Bühnen erfolgte bei der Darstellung von Himmel und Hölle; bes. im SpätMA wurde eine reiche Szenerie ausgebildet. Das mittelalterl. Handwerkertheater, die dt. Hans-Sachs- oder Meistersinger-Bühne, bildete ein Holzpodium (»Brücke«) mit rückwärtigem Vorhang. Die fehlenden Dekorationen wurden -ähnlich wie bei der Shakespeare- Bühne - ersetzt durch das die Örtlichkeit beschreibende Wort des Textes. Die Entstehung des Theaters der Neuzeit ist mit der Renaissance verbunden und eng an das Bemühen humanist. Kreise geknüpft, die Kultur der Antike wiederzubeleben. In diesem Zusammenhang entstanden im 16. Jh. Theaterräume, die die Beschaffenheit v.a. des röm. Theaters unter den Bedingungen des überdachten Gebäudes zu wiederholen trachteten. Vorbild hierfür waren die Beschreibungen des Vitruv, die durch die erneute Drucklegung seiner Werke 1486 bekannt wurden. Berühmtestes Beispiel einer solchen Adaption ist A. Palladios Teatro Olimpico in Vicenza. Namhafte Maler und Architekten widmeten sich dem Entwurf und der Ausführung von B.ern (D. Bramante, B. Peruzzi, Leonardo da Vinci, J. Pontormo, G. Romano u.a.). Techn. verlief der Weg von der Flächenbühne (maler., betont kunstvolle Ausgestaltung des Bühnenhintergrundes in Anlehnung an das röm. Volkstheater) über die Raumbühne, auf der die seitl. Begrenzung der Spielfläche durch bemalte, auf Winkelrahmen gespannte Leinwände gebildet wurde (meist stumpfwinklige Häuser darstellend), zwischen denen Gassen entstanden (eine sog. Winkelrahmenbühne ist 1508 für Ferrara belegt). Auf gleicher Position verdeckten Sofitten den oberen Abschluß des Bühnenraumes. Die Bühne war zweigeteilt. Der vordere, ebene Teil diente den Darstellern als Spielfläche. Der hintere Teil war steil ansteigend und trug Darstellungen von perspektiv. verkürzten Gebäuden und Landschaften. Den rückwärtigen Abschluß bildete der bemalte Schlußprospekt. Die dritte Entwicklungsstufe war die Verwandlungsbühne. Sie entstand, indem die Bildelemente der Raumbühne beibehalten, die Seitenkulissen jedoch nach einem den Periakten ähnlichen Prinzip drehbar (Telari) bzw. auf Laufschiene beweglich und auswechselbar gemacht wurden (spätestens seit 1589). Bes. Merkmal der Renaissance-B.er waren Anwendung und virtuose Handhabung der Zentralperspektive. Die Kulissen und Versatzstücke, in die oft komplizierte architekton. Durchblicke konstruiert waren, wurden axial orientiert. Konzeptionell folgten die B.er für lange Zeit der antiken Überlieferung, wonach für verschiedene Dramentypen jeweils typ. Schauplätze gefordert waren: für die Tragödie Monumentalbauten wie Tempel und Paläste, für die Komödie Privathäuser, für Eklogen und Satyrspiele Landschaften und dörfli. Szenen. Innerhalb dieser Grundformen entfalteten die Maler eigene Bildinhalte, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang zu den aufgeführten Stücken stehen mußten und bes. im 16. Jh. aus der maler. Darstellung gelehrter Allegorien bestanden. Die ästhet. Positionen dieser Ära überlieferte v.a.S. Serlio im 10. Buch seiner »De architectura« sowie für Deutschland J. Furtenbach, der die ital. Vorbilder in der Einrichtung des Ulmer Stadttheaters auch prakt. nach dem N brachte. Neben diesen stark auf das Bildliche orientierten Traditionen bestanden seit der Antike Formen des Volkstheaters, die weitgehend auf bildl. Darstellungen verzichteten. Vom röm. Mimus über die mittelalterl. Farcen, Possen und Burlesken bis zu den Fastnachtsspielen entfalteten sich diese Theaterformen mit minimalem szen. Aufwand: meist nur Bretterpodest als Spielfläche und an dessen Rückseite angebrachte einfarbige oder sparsam bemalte Vorhänge. Im 17. Jh. lebten diese Theaterformen, die ausschließlich durch Handlung und deren darstellerische Virtuosität wirkten, vielfältig - z.B. in der ital. Commedia dell'arte - fort. Ein Höhepunkt der europ. Theaterkultur war die »dekorationslose« Bühne im 16./17. Jh. in England. Auf die franz. Wagenbühne des MA (chariot) und die Raumform engl. Wirtshäuser zurückgehend, entstanden Theater mit mehreren Bühnenräumen. Der wichtigste war ein Podium, das weit in den offenen Hof

des Bauwerks hineinragte. Es wurde nach hinten durch eine überdachte Hinterbühne abgeschlossen, in deren Rückwand sich 2 Türen für Auftritte befanden, darüber lag eine Loggia. Das gesamte Bühnenhaus krönte ein Turm. Alle diese Räume wurden ohne bildmäßige Verwandlungen zu Spielzwecken genutzt.

Der Hauptweg für die B.entwicklung war jedoch gebunden an das Theater im geistigen Umkreis von Absolutismus und Gegenreformation (Barockoper, Jesuitentheater, klassizist. Drama und Ballettoper in Frankreich). Besonders in der Oper als »Synthese von Musik, Dichtung, bild. Kunst, Allegorik und Repräsentation, von Symbol und dynast. Idee« (Tintelnot) entwickelten sich im 17./18. Jh. neue Formen des Bühnenbildes. Schon 1606 hatte G. B. Aleotti ein System leicht beweglicher Kulissen erfunden. Entscheidend war die Ablösung der axialen Orientierung der Bildelemente durch die diagonale (F. Galli-Bibiena). Die doppelte Bühnenkoordinate durch Anwendung der Winkelperspektive ermöglichte sowohl eine veränderte Darstellerbewegung, die nunmehr den Bühnenraum in seiner ganzen Grundfläche einbezog, als auch die maler. Darstellung vielfältig angeschnittener Architekturdurchblicke, die die Bühne illusionist. ins Unendliche erweiterte. Soffiten schlossen den Bühnenraum nach oben ab. Die Zahl der Bildtypen vergrößerte sich analog der veränderten Bilddramaturgie der aufgeführten Stücke auf 13 (Garten, Straße, Platz, Saal, Hof, Kerker, Fluß, Hafen, Wolken, Treppen, Grotte, Turm, Theater auf dem Theater, Zimmer). Erstrebte wurde der Eindruck des Unwirklichen bzw. Überwirklichen. Dazu trug die exponierte Ausstellung techn. Effekte bei (Flugwerke, Versenkungen, bewegliche Meereswellen, Wolken usw.); auch die techn. Einrichtung der Bühnen sowie deren Raumtiefe (z.T. über 40 m) verbesserten sich. Die Grenzen zwischen der Errichtung der großen »Apparate« religiöser Spiele, von Trauerkatafalken oder anderen Festdekorationen zum B. waren fließend. Diesen hohen und spezifischen Anforderungen an Entwurf und Ausführung von B.ern gemäß entwickelten sich Theaterspezialisten, die nicht nur die maler. Seite von Aufführungen betreuten, sondern oft Theaterarchitekten und -ingenieure waren. Bes. ital. Künstler - z.T. in jahrhundertelanger Familientradition - bestimmten die Bildentwicklung im europ. Theater (G. Torelli [1608-78], L. O. Burnacini [1636-1707], die Galli-Bibiena, Mauro, Quaglio u.a.). Dazu kamen Universalkünstler wie G. L. Bernini und Architekten wie F. Juvara. Nach Deutschland übertrug neben Italienern bes. J. O. Harms (1643-1709) diese Impulse. Die Entwicklung in Frankreich war dagegen dramaturg. an den Klassizismus Boileaus gebunden und maler. an den »palladian. Klassizismus«: klare Übersichtlichkeit des Bildaufbaus, geringere Bühnentiefe mit weniger Kulissenständen. Hauptvertreter war der Architekt J. N. Servandoni. Generell war aber charakterist., daß Bühne und Zuschauerraum zu großen dekorativen Einheiten verschmolzen, neueste Formen und Modeerscheinungen aus Architektur und Malerei auf dem Theater angewandt wurden (einschließlich Chinamode und Auflockerung der Überladenheit im Rokoko), teilweise sogar vom Bühnenbild aus entwickelt und auf die Realität übertragen wurden. Dadurch bestand die Tendenz, das literar. oder spieler. Wesen des Theaters dekorativ zu überwuchern.

Dagegen wandte sich die Aufklärung mit der Forderung nach illusionist. Wirklichkeitstreue, Einfachheit und Natürlichkeit der Schauplätze im B. Praktisch äußerte sich dies in der häufigen Darstellung bürgerl. oder ländl. Umgebung in schlichten Formen. Die barocke Raumkonzeption blieb jedoch noch über lange Zeit erhalten. Später entfalteten sich einerseits ein monumentaler Klassizismus sowie bürgerl.-intime Spielräume (Béranger; J. Platzer). Daneben existierten die Traditionen der höf. Barockbühne in verfeinerten Formen bei teilweiser Übernahme der neuen Absichten weiter (Boucher, Verona). Anf. 19. Jh. bestimmten klassizist. und romant. Bildkonzeptionen die Entwicklung. Während erstere im Sinne Goethes zunächst am Gedanken der festlich-stilisierten Rahmung von Theateraufführungen festhielten (Beuther), erstrebten letztere mit dem Ziel des »Gesamtkunstwerks« die stimmungshaft-natürliche Ausdeutung von Stückinhalten im B. (Quaglio). Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum wurde konsequenter im Sinne der Guckkastenbühne gehandhabt. In der Praxis kam es häufig zu Mischformen aus den verschiedenen Strömungen (Schinkel, de Pian), wobei Schinkel bes. das architekton. Element betonte. Mit der veränderten Stellung des B.es im Kunstwerk Aufführung wurden nun erstmalig B.er für einzelne Theaterstücke entworfen, die das »Charakterist.« des jeweiligen Werkes zum Ausdruck bringen sollten. Dies geschah oft in neuartig aufgefaßten Landschaftsdarstellungen, die die traditionellen Architekturbilder teilweise verdrängten (z.B. durch K. Blechen 1824-27 in Berlin). Gleichzeitig wurde das B. zunehmend vom Historismus erfaßt. Wesentliches Merkmal wurde die verstärkte Schauwirkung mittels der Wiederbelebung techn. Effekte des Barocktheaters, neuerlich tiefer Staffelung der Kulissen, reicher Farbigkeit und betont individueller maler. Gestaltungsmittel bei gleichzeitigem Bemühen um »Echtheit« und »Natürlichkeit« der Erscheinung. Um die Jh.mitte wurden bes. Pariser B.er (Cicéri, Cambon, Désplechins) Vorbild für die Bildvorstellungen an anderen europ. Theatern. Sie führten einen sensualist. Realismus mit dekorativer Wirkung in die Bühnenmalerei ein und wandten zahlreiche techn. Neuerungen, die mit der industriellen Revolution entstanden waren, auf dem Theater an (regelbare Gasbeleuchtung, Wechseldiorama, Wandeldekorationen, Wolkenzüge usw.). Von Frankreich ging auch der Gedanke an »Musteraufführungen« aus, in denen ein künstler. Leiter die einzelnen Künste am Theater aus der gegenseitigen Isolierung löste und im stilist. einheitl. Sinne prägend zu beeinflussen suchte. Damit wurde erstmalig das B. auch von regielichen Überlegungen mitbestimmt (in Deutschland R. Wagner). Die Beispielbarkeit der Bühne war eine der Hauptursachen neben der allg. stilist. und bühnentechn. Entwicklung für die freie räuml. Aufstellung der Dekorationsteile, die sich von den rampenparallelen Kulissenständen lösten, immer öfter plast. gebaut und praktikabel waren (Dioramaprinzip). Damit wurde der gesamte Bühnenraum in seiner horizontalen und vertikalen Ausdehnung beispielbar. In der 2. Jh.hälfte wurde das B. perfektioniert und illusionist. veräußerlicht. Ein Höhepunkt des vergegenwärtigenden Historismus in Deutschland waren u.a. die B.er der »Meiningen« (z.T. erhalten Schloßmus. Meiningen). Die Bühnenhäuser wurden von Holz- auf Eisenkonstruktion umgerüstet, elektr. Beleuchtung, hydraulische und elektr. Verwandlungstechniken (Hebe-, Schiebe-, Drehbühnen) wurden eingeführt. Die Bühne wurde durch Erfindung des Rundhorizonts, durch weit nach außen gerückte Soffiten und Gassen opt. ins Grenzenlose erweitert. Industriell hergestellte naturalist. Versatzstücke (Bäume, Felsen, Möbel usw.) sowie Prospekte und Kulissen, die

nach standardisierten Farb- und Mustervorlagen von teilweise industriell arbeitenden Theaterateliers (Baruch, Brückner, Kautsky u.a.) angefertigt wurden, sollten einen authent. scheinenden Wirklichkeitsausschnitt vortäuschen. Dies führte das E. des B.es als Ergebnis individueller künstler. Tätigkeit im vorwiegend maler. Sinne herbei. Dagegen wandten sich seit den 90er Jahren fortschrittli. Künstlervereinigungen in mehreren europ. Ländern, z.T. mit dem Anspruch, das Theater in seiner Gesamtheit zu revolutionieren dabei stark von Bildüberlegungen ausgehend (Nabis, Münchner und Wiener Sezession, Mir iskusstva u.a.). Sie veränderten v.a. die bildl. und räuml. Gestalt der Bühne grundlegend. Bes. Bedeutung hatten A. Appia und E. G. Craig, die Notwendigkeit und Wesen der Reformbühne auch theoret. begründeten. Unter dem Begriff Stilbühne entstanden unterschiedl. Grundformen, die wesentliche Seiten des B.es im 20. Jh. ausformten: die Reliefbühne, auf deren breiter und kurzer Spielfläche sich die Darsteller vor einem neutralen Hintergrund reliefartig wie auf antiken Friesen bewegen sollten (P. Behrens, F. Erler), die Bildbühne, auf der sich opt. Stückausdeutungen in modernen maler. Formen vollzogen und die Darsteller als »Farb-« und »Formelemente« integriert wurden: die Bühne als eine Art »kinet. Malerei« (Picasso, Sapunow u.a.). Schließlich entstand eine neue Raumbühne, die durch Treppen, Schrägen und Podeste gegliedert war und eine sinnvolle rhythm. Bewegung der Darsteller im Raum ermöglichen sollte (Appia, Exter; allg. B. des Konstruktivismus). Dabei wurden z.T. neuartige Materialien und Techniken künstler. angewendet (elektr. Licht durch Appia, Drehbühne von E. Stern als Ausdrucksformen von Dynamik). Synthesen dieser teilweise purist. Konzeptionen und herausragende künstler. Leistungen waren B.er von A. Roller und E. Stern. Vielfältige Mittel nutzte E. Piscator. Die folgenden Jahrzehnte waren dadurch charakterisiert, daß bedeutende Maler (Malevic, Braque, Dali u.a.) jeweils moderne bürgerl. Kunstströmungen auf die Bühne zu übertragen versuchten. Das eigentlich Bedeutsame bestand aber in der Ausprägung der Spezifik des B.es gegenüber den traditionellen Inhalts- und Funktionalbereichen der bild. Künste.

[Lexikon der Kunst: Bühnenbild, S. 15. Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 4709 (vgl. LdK Bd. 1, S. 705-707) (c) E. A. Seemann]

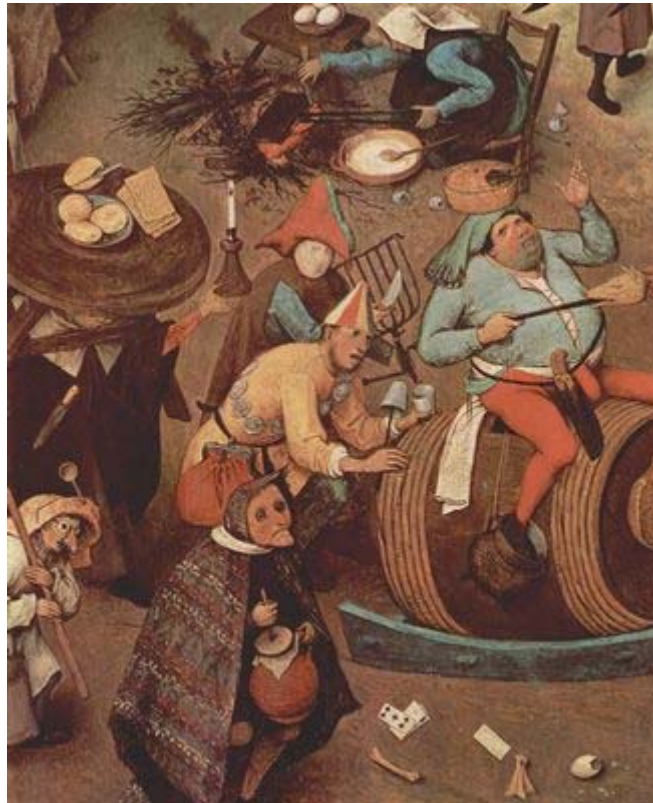
Prozession (lat.), feierl. Aufzug, Festzug, Umzug, verbunden v.a. mit religiös kult. und staatskult. (Herrscherkult) Vorgängen und Zwecken, meist unter Mitführung bzw. Vorantragen von Fahnen, Bildern u.a. kult. Gegenständen, oft mit Musikbegleitung (Triumphzüge), gelegentlich auch mit für die P. adaptierten und ausgeschmückten Fahrgelegenheiten, geordnet nach Rang und Stand der Teilnehmer sowie bestimmtem Ausgangspunkt und Ziel. Umzüge im weitesten Sinne müssen jedoch nicht an derartige kult. Bedingungen gebunden sein, sie können aus Volksbräuchen hervorgehen (Karneval; Neujahrsfest), sonstigen Zwecken dienen (z.B. Jh.feiern von Städten) bzw. in der Moderne, z.T. mit dem Auftreten der Arbeiterklasse, den Charakter polit. Kundgebung erhalten (Demonstration). P.en sind eine Form von Massenszenen. - Älteste bekannte Darstellungen sind aus der altoriental. und altägypt. Kunst, sie sind mit dem Totenkult verbunden (z.B. Reliefs im Totentempel der Hatschepsut, 18. Dyn., um 1490-1468 v.u.Z.; Wandgemälde im Grab des Ramose b. Theben, 18. Dyn., 1403-1365 v.u.Z.), teils mit der kult. Verehrung von Herrschern (z.B. P. von Vasallen, Tributbringern, Kriegerern auf Reliefs in Persepolis und Susa; Triumphzüge siegreicher Herrscher mit Gefangenen, z.B. sog. Standarte aus Ur, um 2500 v.u.Z., London, British Mus.; Siegesstele Eannatums aus Lagasch, um 2500 v.u.Z.; Amun-Tempel in Karnak, Großer Säulensaal, seit 1303 v.u.Z. erb.), teils mit kult. Opferzügen (z.B. schon auf einer Alabastervase aus Uruk, Uruk-Zeit, Anf. 3. Jt. v.u.Z., Bagdad, Iraq-Mus.; Götterp. von einem hethit. Felsrelief in Yazilikaya b. Bogazköy, 1270-1220 v.u.Z. dat.), teils zeigen sie einen Festzug überhaupt (Wandverkleidung aus dem Palast Sanheribs in Ninive, um 700 v.u.Z., Berlin, Staatl. Mus., Preuß. Kulturbesitz). In der griech. Kunst begegnen sowohl die Leichenp. (z.B. spätgeometr. Grabkrater, M. 8. Jh. v.u.Z., Athen, Nat. Mus.) als auch der kult. Festzug, dessen bedeutendstes Beispiel der panathenäische Festzug vom Parthenon in Athen ist (Fries, um 440 v.u.Z.). P.scharakter gewinnen Hochzeitszüge (z.B. Krater des Klitias und Ergotimos, um 560 v.u.Z., Florenz, Mus. Archeologico), auch Festreigen (das.). Zu den bekanntesten röm. P.szenen gehören u.a. der Fries der Ara Pacis Augustae aus Rom (13-9 v.u.Z., Florenz, Uffizien), Dankp.en, wie auf einem Schrankrelief auf dem Forum in Rom (Italia mit ihren Kindern dankt für die Stiftung für Kriegerwaisen) aus dem 1. Drittel 2. Jh. u.Z. P.en waren verbunden mit den Triumphzügen der siegreichen Herrscher auf Triumphsäulen (z.B. Trajanssäule, Rom) und Triumphbögen, sie betonen den kult. Charakter von Staatsaktionen. Auch Opferszenen wurden weiterhin p.sartig dargestellt. Eine originelle Form von P.en wird in Form eines Umrittes um eine Mittelgruppe am Sockelrelief der Ehrensäule des Antoninus Pius (Rom, Vatikan, 160-170 u.Z.) geschildert. - In der außereurop. mittelalterl. Kunst begegnen P.en teils als baugebundene religiöse Kunst (z.B. Borobudur auf Java; Mamallapuram in Indien; vermutlich auch Opferbringungsreliefs aus Benin; Wandmalereien aus Bonampak, Klass. Maya-Kultur, 600-900), teils in der Buchmalerei, bes. in der islam. (Yahya ibn Mahmud al Wasiti, Miniatur aus der Maqamat-Handschrift des al-Hariri, 1237). - Im MA tragen Auf- und Umzüge fast ausschließlich kult. Gepräge. Die Entwicklung setzt im 4. Jh. v.a. in Rom ein und erreicht im späten MA ihren Höhepunkt. Es gibt P.en, die Jahr für Jahr wiederholt werden (Bitt-, Fronleichnams-, Wallfahrts-, Palmsonntags-, Reliquienp.) und solche, die nur aus bes. Anlaß stattfinden (Einholung von Papst, Kaiser, Bischof, Sühnep. usw.). Über die kult. und sozial ordnende Funktion von P.en im FrühMA informiert eindrucksvoll die P.sordnung von Angilbert für das Kloster Centula, der viele weitere P.svorschriften folgten. Liturg. P.en haben im Rahmen der Darstellung der Messe relativ spät in franz. Miniaturen ihren bildl. Niederschlag gefunden (London, British Mus., Add. 39843, fol. 6, 13. Jh.). Eine Darstellung der Fronleichnamsp. begegnet erst in dem Gemälde G. Bellinis von 1496 (Fronleichnamsp. auf der Piazza von S. Marco, Venedig, Accad.). Sie ist erst im 19. Jh. unter genrehaftem Aspekt häufiger als Thema aufgegriffen worden (L. al Manuel Cabral Agrado Bejarano, Gem., M. 19. Jh., Madrid, Palast Reale). Die von F. Goya in dem Gemälde »Los disciplinantes« (Madrid, Acad. S. Fernando) wiedergegebene Bußp. der Flagellanten findet sich in den Miniaturen der Annales von Gilles de Muisis (Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 13076/7, fol. 16v) und den Très riches

heures (Chantilly, Mus. Condé, fol. 74v) aus der 2. H. 14. Jh. Bildl. Wiedergaben von Sühnep.en treten sowohl in byz. (Menologion Basileios II. Vat. gr. 1613, fol. 142, um 1000) als auch westl.-spätmittelalterl. Miniaturen sowie in einem Gemälde von 1667 (P. da Cortona, »Bitt.-P. des hl. Karl Borromäus anlässlich der Pest von 1576«, Rom, S. Carlo ai Catinari) auf. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung von P.en zur Übertragung von Hl.reliquien. Sie sind sowohl in Miniaturen, speziell Menologien und Martyrologien, auf Vitenikonen, Reliquienschreinen, Textilien als auch in der Monumentalkunst (Rom, Fresko Basilika S. Clemente, Übertragung der Reliquien des Hl. Clemens, um 1100; Gemälde der Memling-Werkstatt, 2. H. 15. Jh., Chantilly, Mus. Condé) anzutreffen. Die nachmittelalterl. Kunst hat P.en weiterhin z.T. an christl. Themen gebunden, diese aber oft zu einer meisterhaften Darstellung zeitgenöss. Lebens und von volksfestähnll. Aufzügen geführt und mit vielfach bedeutungsvollen Bildniselementen versehen, z.B. Anbetung der Könige (B. Gozzoli, Fresko in der Kapelle des Palazzo Medici, Florenz, 1459-61), Anbetung der Hirten (Fra Angelico), alttestamentl. Szenen (L. Ghiberti, Relief mit Zug mit der Bundeslade von der Porta del Paradiso, Florenz, Baptisterium, 1425-52), Mariä Tempelgang (Tizian, Tintoretto), Züge von Pilgern, Einsiedlern und Hl., z.B. zur Verehrung des eucharist. Lammes (Genter Altar). Auch im Zusammenhang von Martyrien treten p.shafte Züge auf (A. Mantegna, Gang des hl. Jakobus zur Richtstatt, Padua, Eremitanikapelle), desgleichen kann die Kreuztragung Christi, vielleicht angeregt durch zeitgenöss. Passionsspiele, zur P. erw. werden (spätestens seit dem 14. Jh., noch bei P. Bruegel im 16. Jh. und bei G. B. Tiepolo im 18. Jh.). Eine Neuerung sind P.en schließlich in der barocken illusiven Deckenmalerei des 18. Jh. z.B. in S-Deutschland. P.en wurden im Barock mit hist. (Ch. Le Brun, Einzug Alexanders in Babylon) und mytholog. Stoffen verknüpft, dionysisch aufgelockert in den Silenzügen und Bacchanalen, wehmütig verkehrt im »Abschied von der Insel der Glückseligen« bei A. Watteau. Eine dramatisch moralisierende Interpretation hatte schon P. Bruegel dem »Blindensturz« verliehen. - Die Malerei des 19. Jh. hat in ihrem Interesse für Massenszenen auch P.en häufig dargestellt, thematisch beschränkt auf die sachl. Schilderung von Begräbnissen (u.a.L. Knaus, Leichenbegängnis in einem hess. Dorf, 1871) und von religiösen Umzügen, oft mit einer Fülle an Beobachtungen (u.a.A. Menzel, P. in Bad Gastein; F. v. Uhde, Kinderp., 1887; C. Meunier, Span. Karfreitagsp., 1881; G. Pellizo da Volpedo, P.). 1906 noch malte M. Liebermann, wie Papst Leo XIII. Pilger segnet. Eine beachtl. Rolle spielen P.en in der unverhohlene Sympathie mit dem Volk erweisenden, russ. realist. Malerei (u.a.I. Repin, V. E. Makovskij, I. M. Prjanisnikov, G. G. Mjasoedov, L. Solomatkin), kritisch antiklerikal gedeutet in V. G. Perovs »Ostern.« trunkener Popen, 1861. Eine Umdeutung erfuhren einzelne hist. Kompositionstypen von P.en im 19./20. Jh. in Darstellungen von Demonstrationen, dramatisch überhöht zu Kampfszenen revolutionärer Massen bzw. anklagend in den Bildern von Todesmärschen in faschist. Konzentrationslagern (u.a.H. Bruse, L. Haas, in der poln., jugoslaw. und ital. antifaschist. Kunst).

LThK, VIII2; LCI, 3; F. Möbius, H. Scirrie, Symbolwerte mittelalterl. Kunst, Lei. 1984; weitere Lit. Triumphdarstellungen.[Lexikon der Kunst: Prozession, S. 1 ff.Digitale Bibliothek Band 43: Lexikon der Kunst, S. 26920 (vgl. LdK Bd. 5, S. 779 ff.) (c) E. A. Seemann]



Pieter Bruegel d. Ä.: Die Parabel von den Blinden, 1568, Öl auf Leinwand, 86 × 154 cm, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte.



Pieter Bruegel d. Ä.: Serie der sogenannten bilderbogenartigen Gemälde, Szene: Streit des Karnevals mit der Fastenzeit, Detail, 1559, Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Antoine Watteau: Einschiffung nach Kythera, um 1718, Öl auf Leinwand, 130 × 192 cm, Berlin, Schloß Charlottenburg.



Adolf Friedrich Erdmann von Menzel: Fronleichnamsprozession in Hofgastein, 1880, Öl auf Leinwand, 51,3 × 70,2 cm, München, Neue Pinakothek.