

*Hubertus Kohle*

# Katastrophe als Strategie und Wunsch

Englische und deutsche Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

I

Endzeitvorstellungen haben die Phantasie des christlichen Europa bis in dessen Grundfesten hinein geprägt. Von Beginn an und bis in die Gegenwart hinein. Am Beginn, da die frühen Christen eigentlich von einer unmittelbar bevorstehenden Einkehr ins Himmelreich überzeugt waren und sich dann mit der nie enden wollenden Parusieverzögerung abfinden mußten. Aber – und das mag überraschender sein – auch in der angeblich so diesseitigen Gegenwart, und zwar nicht nur bei den adventistischen Sekten wie den Zeugen Jehovas. Insbesondere dann, wenn sich Jahrhundertwenden nähern, wird die Vorstellungskraft der offenbar nur oberflächlich säkularisierten Zeitgenossen angeregt, auch die zurückliegende hat das bewiesen. Wenn man sich erinnert, was für ein Aufstand um ein simples, aber angeblich flächendeckend zerstörendes Computerproblem gemacht wurde, so läßt sich dieser letztlich nur aus apokalyptischen Grundüberzeugungen heraus motivieren. Wenn dann kurz nach einer Jahrhundertwende ein megalomanischer Terroranschlag hinzukommt und wiederum nicht lange danach eine Flutwelle, die nur in sintflutartigen Kategorien eingeordnet werden kann, fügt sich das Ganze fast schon zu einem endzeitlichen Syndrom zusammen. Dessen auch politische Sprengkraft werden wir übrigens noch – davon bin ich überzeugt – leidvoll zu spüren bekommen. Allerdings wird man hier einschränken müssen, daß vieles im Medienhype verzerrt scheint und daß es um eine Art innerweltlicher Apokalyptik geht, der die transzendente Erfüllung gewöhnlich abgeht.

II

Endzeitvorstellungen hat auch eine andere Jahrhundertwende hervorgebracht, gemeint ist nicht die vorletzte, obwohl gerade diese mit ihrem haut gout des fin

de siècle reichlich Stoff bieten würde, sondern die vor-vorletzte, also die des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert. Den Beginn markierte hier ein Ereignis, dessen Bedeutung über das Jahr-2000-Computerproblem weit hinausging. Die Französische Revolution nämlich setzte überall in Europa und Amerika Phantasien frei, die in ihr einen Geschichte gewordenen Endkampf zwischen guten und bösen Mächten erblickten. Dabei konnte die Bewertung unterschiedlicher nicht sein. Die einen sahen in ihr den Durchbruch des Guten, das die Mächte der Finsternis nun endlich besiegen würde, die anderen genau umgekehrt das Erscheinen des Teufels, welches die weltliche Geschichte zu ihrem Ende führen würde. Letztere fühlten sich insbesondere bestärkt durch die menschenverachtende, sogenannte terroristische Phase der Jahre 1793 und 1794.

### III

In England, dessen Malerei hier im Zentrum stehen soll, ist die Erfahrung der Revolution aber nur Ausgangspunkt für eine intensive apokalyptische Weltdeutung, wie sie sich mindestens bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein auswirkt. Der Sieg über den zur Inkarnation des Teufels stilisierten Napoleon im Jahr 1815 führte nicht etwa zu einer Beruhigung der aufgewühlten Einbildungskraft. Ganz im Gegenteil empfand man die Gegenwart weiterhin als dem revolutionären (Un-)Geist verpflichtet. In den sozialen Verwerfungen, die vor allem durch die rasche Industrialisierung des Landes bedingt waren, konnte man sich darin bestätigt sehen.

Insbesondere ein einzelner englischer Maler muß hier im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, hierzulande ein weitgehend unbekannter, in England selbst heutzutage geläufiger, zu seiner eigenen Zeit aber eine, wenn auch umstrittene, Sensation. In dem Romantiker John Martin, aus noch zu erläutern den Gründen von seinen Zeitgenossen auch »mad Martin« genannt, haben wir einen neuen, für die beginnende Moderne durchaus charakteristischen Künstlertypus vor uns. Seine biblischen, dabei aber in erster Linie katastrophischen und apokalyptischen Bildthemen wurden zu einem Markenzeichen, für das er horrenden Verkaufspreise erzielen konnte.<sup>1</sup> Eben dieses Markenzeichen aber hat, später als tendenziell traditionalistisch gebrandmarkt, eben auch dazu beigetragen, daß Martin in der Folge weithin in der Versenkung verschwand. Das unterscheidet ihn etwa von seinen hochberühmten Künstlerkollegen John Constable und William Turner, die mit ihren realistischen Themen eher im Entwicklungsgang der Moderne zu stehen schienen.

### IV

Zur Einführung zunächst einige signifikante Bildthemen, die den künstlerischen Habitus des Malers umreißen sollen. Ein frühes Bild ist sein *Sadak auf der*



1 John Martin, *Sadak auf der Suche nach den Wassern des Vergessens*, 1812

*Suche nach den Wassern des Vergessens* (Abb. 1) aus dem Jahr 1812, das einen in Persien angesiedelten, aber ein halbes Jahrhundert zuvor von einem englischen Dichter erfundenen literarischen Stoff aufnimmt. Vom Sultan dazu veranlaßt, das wundersame Wasser zu besorgen, sehen wir im Vordergrund Sadak, der sich an einer Felsplatte hochziehen versucht. Einigermaßen skurril, ganz dem Geist der englischen Frühromantik entsprechend, ist der erzählerische Hintergrund. Mit dem Wasser nämlich will der Sultan die Frau Sadaks traktieren, die er diesem gestohlen hat, so daß sie sich an ihre Herkunft nicht mehr erinnern möge. Höllengleich wirkt die rot glühende Landschaft, ganz richtig die Assoziation mit dem mythischen Lethefluß, dessen Durchqueren am Anfang der Unterwelt die Seele des Verstorbenen von ihrer Vergangenheit befreit. Die eher bescheiden dimensionierte Figur des Sadak im Bild hat ganz offensichtlich den Effekt, im Kontrast die Größe der Gesamtszene zu steigern, und

Martin selber bemerkt dazu: »das Große wird gigantisch, das Wunderbare weitet sich ins Sublime«. <sup>2</sup> Mit dem »Sublimen« ist eine ästhetische Kategorie benannt, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in England für Furore gesorgt hatte. Sie bezeichnete die Faszination des Überwältigenden, die Lust am Untergang – solange dieser Untergang nicht wirklich war, sondern im Kunstwerk vorgestellt blieb.

Daneben *Der Barde* von 1817, der an den letzten keltischen Barden erinnert, welcher soeben seinen Fluch über den englischen König Edward I. ausstößt. (Abb. 2) Letzterer hatte die unbotmäßigen Barden systematisch massakrieren lassen. Man sollte meinen, daß der Maler in der eindrucksvollen, wenn auch ein wenig linkisch gemalten Figur des Priesters auch etwas von seinem eigenen Unabhängigkeitsbewußtsein zum Ausdruck bringt. *Die Vertreibung aus dem Paradies* stammt aus dem Jahr 1813, (Abb. 3) sehr suggestiv ist der Engel Gabriel nur in der gleißenden Entladung am linken Bildrand präsent, die wohl nicht zufällig wie eine elektrische wirkt. Das bekannte Geschehen ist von einem dramatischen Sturm begleitet, der sich über einer sich in unendliche Tiefen erstreckenden Weltlandschaft zusammengebraut hat. Noch kleiner als in der *Vertreibung* erscheinen die wie Ameisen durcheinanderrennenden Figuren im *Fall Babylons* von 1819, (Abb. 4) um so megalomanischer die schier endlosen Architekturfluchten, für die der Maler besonders bekannt wurde. Ähnliches ließe sich von *Belsazars Fest* sagen, (Abb. 8, S. 134) das aus dem Jahr 1821 stammt und vielleicht Martins zeitgenössisch am intensivsten diskutiertes Werk ist. *Der Untergang Pompejis* von 1822 (Abb. 5) erinnert an den berühmten Roman Edward Bulwer-Lyttons von 1834, wobei zu erwähnen ist, daß der Schriftsteller ein großer Verehrer des Malers war und vielleicht sogar von dem Bild zu seinem Roman angeregt wurde. Zwei Beispiele aus Martins Zyklus von Illustrationen für Miltons *Paradise Lost* mögen den Künstler als bedeutenden Vertreter der in England weit verbreiteten Mezzotinto-Graphik einführen. *Die Erschaffung des Lichtes* und *Satan auf dem brennenden See*. (Abb. 6 und 7) Das aufwendige Verfahren ermöglicht quasi malerische Wirkungen auch im Reproduktionsmedium, und es wird sich zeigen, wie wichtig die Breitenwirkung für Martin gewesen ist. Bei der *Erschaffung des Lichtes* wird der Betrachter eine Weile brauchen, bis sich die Figur Gottvaters in seinen Augen aus dem Lichtkegel herauskristallisiert hat. Dann aber beeindruckt das Blatt um so mehr.

Zurück zu den Gemälden. Wenn wir uns der *Sintflut* von 1834 zuwenden, (Abb. 9) dann scheinen sich charakteristische Gestaltungsweisen nun schon fast zu wiederholen: Zwergenhafte, verzweifelte Menschen sehen sich einer entfeselten Naturgewalt ausgesetzt, gegen die sie nicht die geringste Chance haben. Mit dem letzten Überlebenden nach einer universalen Katastrophe scheinen wir im reißerischen *Der letzte Mensch* (1849, Archiv Institut für Kunstgeschichte München) konfrontiert, der seinen desperaten Blick über eine Landschaft der Zerstörung schweifen läßt. Das Thema wirkt effekthascherisch, und das soll es

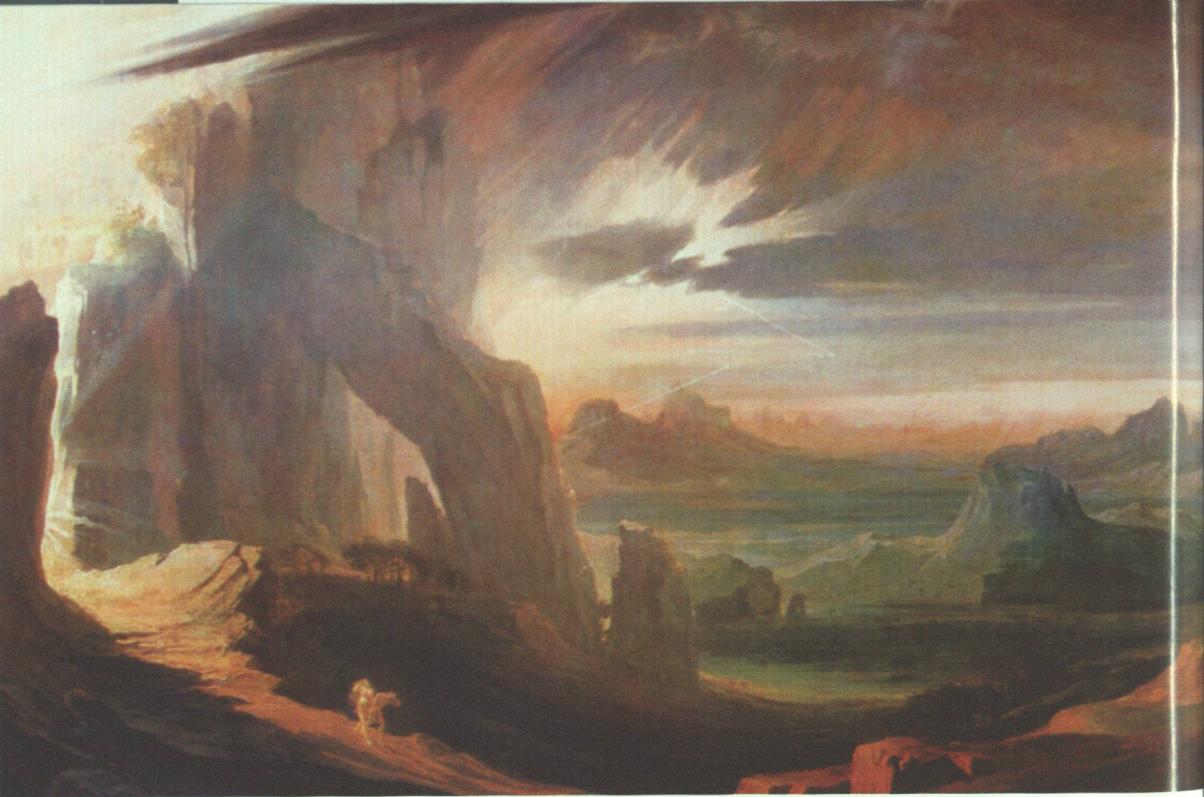


2 John Martin, *Der Barde*, 1817

auch. *Der große Tag seines Zorns*, das dann schon aus den 1850er Jahren datiert, (Abb. 10) bildet ganz zweifellos einen Höhepunkt in der vorgestellten Reihe. Man vermeint, den Lärm des Weltunterganges zu hören, so durchschlagend wird das Zerstörungspanorama hier vom Künstler inszeniert.

## V

Die Auswahl der Bilder ist natürlich gesteuert, weniger aufregende Bildthemen wie die durchaus auch vorhandenen einfachen Landschaftsszenen habe ich weggelassen, ebenso biblische Szenen mit undramatischem Gehalt. Immerhin aber



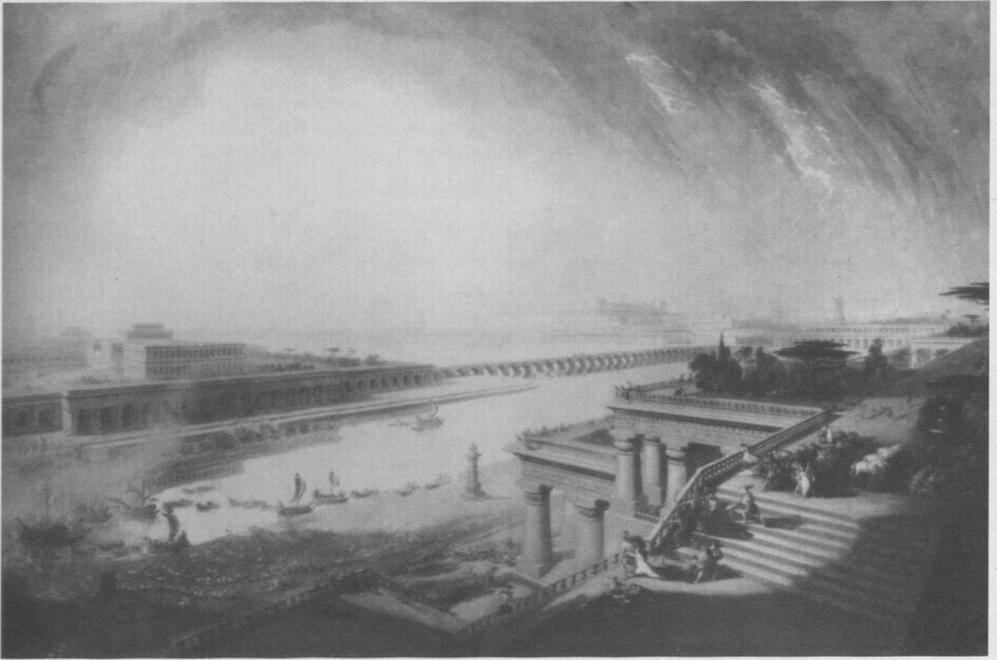
3 John Martin, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, 1813

wird man sagen können, daß diese katastrophisch-apokalyptischen Visionen zu den zentralen Unternehmungen des Malers gehören und daß sie darüber hinaus seine Wahrnehmung in der Öffentlichkeit fast ausschließlich bestimmen. Gerade letzteres ist natürlich kein Zufall und dürfte mit der vorhin angesprochenen endzeitlichen Grundstimmung zusammenhängen, die im England des frühen 19. Jahrhunderts verbreitet war. Wie läßt sich dieser Zusammenhang näherhin bestimmen?

Bevor ich mich dieser Frage zuwende, sollen einige wenige Bilder etwas genauer analysiert werden: *Belsazars Fest* (Abb. 8) und die *Sintflut* (Abb. 9), das eine Gemälde früh, das andere später, eines eher der Gattung der Historienmalerei, das andere eher der Landschaftsmalerei zuzuordnen. Das erste kündigt die Katastrophe an, das zweite zeigt sie, beide Stoffe sind dem Alten Testament entnommen. Im Fest des Belshazzar richtet sich nach Daniel die göttliche Macht per an die Wand gemalter Weissagung an die feiernden Gäste des babylonischen Königs – das berühmte »Mene, mene tekel, Upharsin«. Die Weissagung kündigt Fürchterliches an, Belshazzar selber kommt noch in der folgenden Nacht zu Tode. Der Grund für diese Weissagung ist nach Daniels alttestamentarischem Bericht in dem unmoralischen Verhalten des Königs und seiner Gäste zu finden. Sie saufen sich systematisch voll, bedienen sich höhnisch

der wertvollen Trinkgefäße, die sie zuvor aus dem Jerusalemer Tempel Salomos hatten stehlen lassen, und trinken damit den heidnischen Göttern zu.

Die Eigenheiten von Martins Gestaltungsweise werden insbesondere dann klar, wenn man sie mit der ikonographischen Tradition vergleicht, was hier mit nur einem einzigen Beispiel geschehen soll, Rembrandts berühmter Darstellung aus dem Jahr 1638. (Abb. 11) Der Niederländer legt den Akzent vollständig auf die Figuren, vom Umraum ist so gut wie nichts zu sehen. Wir sehen zentral den erschrocken zu der Weissagung umgedrehten König, neben ihm insgesamt ein knappes halbes Dutzend hoch erregter Begleiter mit ihren Trinkgefäßen. Ein Historienbild eben nach klassischer Manier, von Italien inspiriert, aber holländischen Interessen angepaßt. Martin macht in jeder Hinsicht das Gegenteil. Er scheint geradezu bemüht zu sein, die in der Bibel erwähnten tausend Gela-geteilnehmer alle einzuschließen, dementsprechend klein, ja teilweise winzig sind sie aufgefaßt. Nur im Vordergrund erreichen sie eine gewisse Größe, dort, wo die Hauptszene angelegt ist. Zentral der Prophet Daniel, welcher auf das hier gar nicht lesbare Menetekel links weist, rechts der erschrocken zurückweichende König. Ganz zwangsläufig ist der Umgebung ein entschieden größerer Raum vorbehalten, ja sie erscheint geradezu dominant und bildbestimmend. In der kommentierten Schemazeichnung, die der Käufer des Bildes anlässlich seiner Ausstellung in der British Institution einem offensichtlich aufklärungsbedürftigen Publikum zur Erklärung an die Hand gibt, heißt es nicht umsonst: »Proportionsmaßstab – eine Figur ist sechs Fuß groß, woraus resultiert, daß die Halle eine Meile lang ist.«<sup>3</sup> Endlose Architekturfluchten also, die an Piranesis Visionen und die megalomanischen Entwürfe der sogenannten französischen Revolutionsarchitekten erinnern. Im Hintergrund dann die berühmten Türme von Babylon, die wiederum auf Filmausstattungen der 1920er Jahre vorauszuweisen scheinen. Bei dem Zeitgenossen Edwin Atherstone heißt das: »Kein Maler jemals hat wie Martin die Größe des Raumes dargestellt; niemand hat die Architektur so sublim gezeigt, allein durch ihre Größe.«<sup>4</sup> Das Ganze ist in eine unwirklich-orientalische Atmosphäre getaucht, die überstrahlt wird von einem schauerlichen, roten Licht. Dabei wird man nicht leichthin behaupten dürfen, Martin arbeite rein aus der Phantasie heraus. Wir wissen, daß er die genau zu seiner Zeit einsetzenden Ausgrabungen im Zweistromland kannte. Daß seine Architekturlandschaften auf ihre Art mehr mit der archäologischen Wirklichkeit zu tun haben als die ja nur literarisch überlieferten Historienbilder à la Rembrandt, ist daher einsehbar.<sup>5</sup> Und auch naturgeschichtlich scheint Martin auf der Höhe seiner Zeit gewesen zu sein. Die *Vertreibung aus dem Paradies* aus dem *Paradise lost*-Zyklus (Abb. 12) ähnelt dem Ölbild, aufregender dürfte ein Detail aus dem Hintergrund sein. Wenn man genau hinschaut, erkennt man zwei zwar wenig bedrohlich wirkende, aber doch: Dinosaurier.<sup>6</sup> Martin, der nachgewiesenermaßen sehr unorthodoxe Auffassungen vom Wahrheitsgehalt des Alten Testaments hatte,<sup>7</sup> scheint damit das biblische Geschehen als



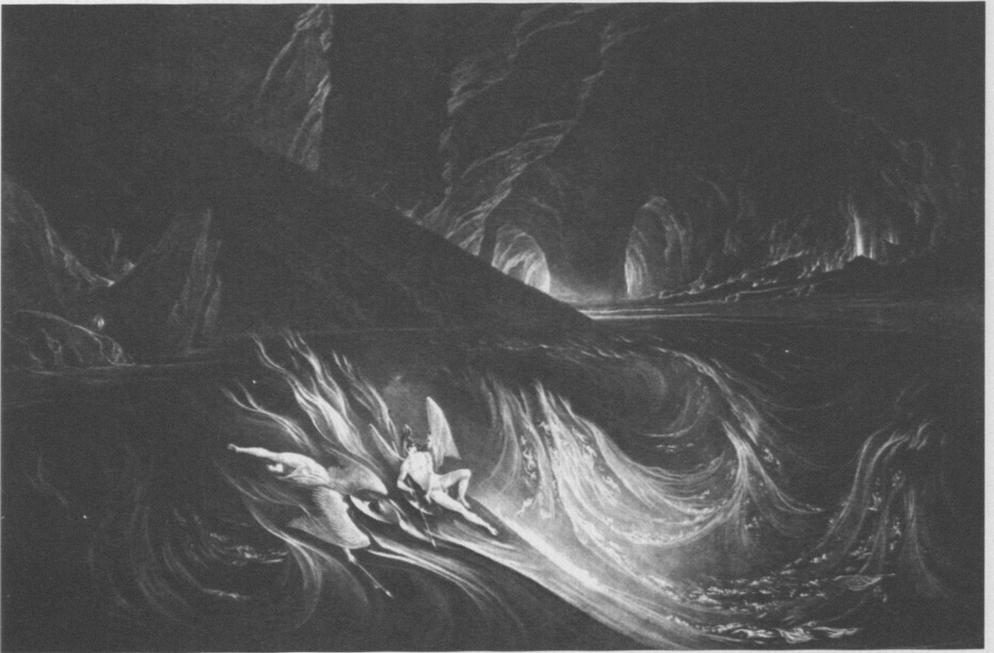
4 John Martin, *Der Fall Babylons*, 1819



5 John Martin, *Der Untergang Pompejis*, 1822



6 John Martin, *Die Erschaffung des Lichts*, Illustration von Miltons *Paradise Lost*, 1824



7 John Martin, *Satan auf dem brennenden See*, Illustration von Miltons *Paradise Lost*, 1824



8 John Martin, *Das Fest Belsazars*, 1821

eines der Urzeit gekennzeichnet zu haben, das wohl kaum nur 6000 Jahre zurückgelegen haben kann. Letzteres nämlich behaupteten die Dogmatiker der christlichen Religion gegen die gerade im England der Zeit heftig diese Überzeugung angreifenden Geologen, welche die kurze Dauer der biblischen durch eine Jahrmillionen währende Dauer der naturwissenschaftlich geprüften Erdgeschichte ersetzten. Einer dieser Geologen war Gideon Mantell, der sich in den hochbeliebten »Wundern der Geologie« aus dem Jahr 1838 mit der urzeitlichen Tierwelt beschäftigte.<sup>8</sup> Anlaß dafür hatte der Fossilienfund eines Iguanodon genannten Reptils in Südengland geliefert. Dem Wunsch des Geologen, daß sein Buch von John Martin und nur von diesem illustriert werden sollte, kam der Künstler mit den bei ihm geläufigen dramatischen Inszenierungen nach, die schon auf Darwin vorauszuweisen scheinen: In einem Mezzotintoblatt zeigt er zwei Iguanodone, die sich gerade mit einem Krokodil herumschlagen.<sup>9</sup> Solche Szenen weisen auf moderne mediale Dinosaurierinszenierungen genauso voraus wie der Turm von Babylon in *Belsazars Fest*, der seine mittelbare Nachfolge in Filmen wie Fritz Langs *Metropolis* findet.

Auch bei der Sintflut-Darstellung Martins bietet sich ein Vergleich mit der ikonographischen Tradition an, ich wähle das klassische Modell dafür, das spätere Bild Nicholas Poussins aus den frühen 1660er Jahren. (Abb. 13) Eine Kon-

frontation der Bilder Martins und Poussins, die von dem erwähnten Bulwer-Lytton vorgenommen wurde, kann die notwendige Ausrichtung des Vergleichs vorgeben. In seinem 1833 erschienenen Buch über *England and the English* hatte er dazu eine ausgesprochen hellsichtige Bemerkung gemacht: »Poussin hatte vor Martin die düstere Zerstörung gezeigt, die von der Überschwemmung verursacht wird, aber nicht die Überschwemmung einer Welt.«<sup>10</sup> Damit brachte er implizit die Partialität der Poussinschen, sehr explizit aber die Universalität der Martinschen Formulierung auf den Punkt.<sup>11</sup> Denn Poussin fokussiert tendenziell auf eine zusammenhängende Einzelszene, zum Beispiel macht es Sinn sich vorzustellen, daß hier das Unglück einer einzelnen Familie gezeigt wird. Vor allem kann man einzelne Handlungsmomente bestimmen, in denen der Maler die Reaktionen der Betroffenen demonstriert. Der eine wendet sich, verzweifelt die Hände ringend, an seinen Herrgott, andere versuchen, schwimmend ans Ufer zu geraten, eine Mutter reicht ihr Kind an eben dieses Ufer, wo es von einem dort schon Eintroffenen in Empfang genommen wird. Wenig sinnvoll wäre es, ähnliches in Martins Bild zu versuchen. Wo Poussin in die düstere, aber durchaus nicht wirklich endzeitlich gestimmte Landschaft eine Historia einfügt, hat Martin eine Vision der universellen Zerstörung gemalt, in der von der letztlich bei Poussin doch immer noch geltenden Autonomie des Menschen keine Rede mehr sein kann. Denn bei Poussin handeln die Menschen, sie sind



9 John Martin, *Sintflut*, 1834

Subjekt, bei aller Bedrohlichkeit der Situation. Bei Martin werden sie wie Spielbälle hin und her geworfen, sind damit Objekt. Es dürfte kein Zufall sein, daß William Turner, dessen eigene Katastrophendarstellungen hier zurückstehen sollen, Poussins Bild für sein »Fehlen von erhabener Größe« kritisieren sollte.<sup>12</sup>

Der Vergleich mit der ikonographischen Tradition hat insbesondere eines gezeigt: Martin steigert erstens entschieden das Spektakuläre seiner Visionen, sein Kritiker Charles Lamb nannte den *Belsazar* einen »phantasmagorischen Trick«.<sup>13</sup> Zweitens reduziert er die Autonomie des handelnden Subjektes. Drittens schließlich verschiebt er gattungsmäßig den Schwerpunkt vom Historien- zum Landschaftsbild.

## VI

Vieles spricht dafür, daß dahinter eine wohldurchdachte Strategie gestanden hat, und zwar eine, die vor allem auf ein bislang weniger einflußreiches, breiteres und sozial niedriger stehendes Publikum abzielte. Dafür gibt es eine Reihe von Hinweisen. Ganz dezidiert setzt sich der Maler von der Akademie als Institution und als Regelgeber ab. Diese verstand sich auch in England seit ihrer relativ späten Gründung 1768 als Bewahrerin der großen, zuallererst italienisch beeinflussten Historienbild-Produktion, die sie vor allem in der heroischen Formung monumentaler Menschengestalten realisiert sah. Landschaftsmalerei galt ihr weniger. Martins schon angedeutete Schwäche in der Gestaltung akademisch korrekter, das heißt anatomisch professionell durchgestalteter Figuren, wie man es in einem langen und mühsamen Studium der Zeichnung an der Institution lernte, spießten deren Vertreter gnadenlos auf. Aus ihrer Sicht mit vollem Recht. Martin war ohne akademische Ausbildung, er kam aus dem Norden Englands nach London und schlug sich hier zunächst als Gebrauchsmaler durch, der sich der Bemalung von Porzellan ebenso widmete wie der Produktion billiger Landschaftszeichnungen und der damit ganz entschieden an einem wenig exklusiven Publikumsgeschmack orientiert blieb. So scheinen – faßt man es sozialpsychologisch auf – seine eher bescheidenen Bildfiguren indirekt die Wirklichkeit des einfachen Menschen deutlicher zu reflektieren als die heroischen Gestalten der akademischen Malerei, die phänomenologisch einer vordemokratisch-heroischen Epoche entsprechen würden. Ein zweiter Punkt ist seine Nähe zu künstlerischen Darstellungseigenheiten, die eher auf dem Jahrmarkt und in reißerischen Massenveranstaltungen gepflegt wurden als in den heiligen Ausstellungshallen der Akademie oder den Sälen der zu seiner Zeit entstehenden Museen.<sup>14</sup> Vor allem die Panoramen und Dioramen wären hier zu nennen, deren spektakulären Inszenierungen von sagenhaften Ländern, ungewöhnlichen Ereignissen und großen Katastrophen Martins Kunst verpflichtet war. Das Panorama wurde, wie bekannt, in England erfunden, und



10 John Martin, *Der große Tag seines Zorns*, 1853

das nicht lange vorher, nämlich ganz am Ende des 18. Jahrhunderts. Beim Diorama haben wir es mit von hinten beleuchteten Panoramen zu tun, in denen durch ausgeklügelte Lichtregie quasi reale Bewegungs-Effekte erzeugt wurden.<sup>15</sup> Die beiden Medien bildeten eine populäre Bildlichkeit aus, die aufgrund ihrer Ephemierität – das Gebäude für ein Panorama wurde nach einer Weile, wenn sich das Zuschauerinteresse erschöpft hatte, abgerissen, die riesigen Leinwände wurden häufig zerstört – neben den musealen Kunstwerken kaum mehr präsent und unter modernen Bedingungen in die neuen Medien abgewandert ist. Ganz bezeichnend, wenn auch von Martin selber mit Argwohn betrachtet, ist die Tatsache, daß der *Belsazar* von den Besitzern des British Diorama im Queen's Bazaar in der Oxford Street als ein »großes Gemälde« bezeichnet wurde, »das mit dioramatischer Wirkung gemalt ist.«<sup>16</sup> Sie stellten es in ihren Räumen aus und führten es gegen eine Zahlung von einem Shilling dem Publikum vor. So wie die anderen, die Martins Bilder in Rummelbuden wie Bullocks Egyptian Hall ausstellten oder mit ihnen Groschenhefte illustrierten. Genau darauf bezog sich der Malerkollege David Wilkie, als er 1821 bemerkte: »Der Mann auf der Straße scheint von diesem Bild sehr angetan; tatsächlich mehr als von irgendeinem anderen Bild. Aber die wichtigen und ernstzunehmenden Künstler erkennen solche Ansprüche nicht in dem Umfang an.«<sup>17</sup>

Als ein etwas älterer Künstler, der sich dieser Motiv- und Gestaltungswelt bediente und der damit ebenfalls eine sensationelle, wenn auch nicht überall geschätzte Innovation der traditionellen Malerei durchsetzte, wäre Philippe de Loutherbourg zu nennen, der allerdings noch mehr ins 18. Jahrhundert gehört. Aus Frankreich stammend, arbeitete er später in England, wie Martin inszenierte er unter anderem dramatisch erleuchtete Nachtszenen, ob dies mittelenglische Industrielandschaften waren oder die nächtliche Nilschlacht, die Napoleon gegen Lord Nelson in Ägypten verlor. Über solche Knalleffekte rümpfte ein konservativ-akademisches Publikum die Nase. Übrigens offenbar bis heute: Loutherbourg scheint mir einer der faszinierendsten Maler des späteren 18. und frühen 19. Jahrhunderts, gleichzeitig einer der am wenigsten erforschten. Der mit den Traditionen klassischer Kunst wenig vertraute einfache Mann und die einfache Frau auf der Straße jedenfalls drückten sich an den Schaufenstern, hinter denen diese Bilder in London häufig ausgestellt waren, die Nase platt. Damit ist andererseits nicht gesagt, daß das apokalyptische Thema nicht auch in seriösen künstlerischen Kreisen Fuß gefaßt hätte. Vor allem auch angeregt durch das Revival von Miltons *Paradise lost* widmeten sich Benjamin West, Henri Füssli, William Turner, Francis Danby dem Thema, und man dürfte fast ein wenig Mühe haben, einen englischen Künstler der Zeit zu nennen, der dies nicht tat. Auf unterschiedliche Art und Weise reagierten diese Künstler auf die »society of the spectacle«, die sich in ihrer Zeit ausbildete und heute in den Medien ihr nicht durchweg angenehmes Wesen treibt.<sup>18</sup>

## VII

Daß aber das Katastrophale und Apokalyptische in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sich so großer Beliebtheit erfreute, dürfte mit dem reinen Knalleffekt nur unzureichend begründet sein. Mentalitätsgeschichtlich scheint es einer insbesondere in den Volksschichten verbreiteten Gestimmtheit entsprochen zu haben, die entschieden von endzeitlichen Elementen geprägt war. Eine ganze Reihe von literatur- und theologiegeschichtlich ausgerichteten Studien hat zuletzt gezeigt, wie tiefgehend insbesondere freikirchlich orientierte Bevölkerungsschichten einem millenaristischen Glauben anhängen, der auf seltsame Art und Weise positive und negative Utopie miteinander verband.<sup>19</sup> Gestützt auf die Johannes-Apokalypse und weitere Prophetien des Alten Testaments ging man von einer endzeitlichen Katastrophe aus, auf die, bevor dann die endgültige und vom Jüngsten Gericht gefolgte Apokalypse einsetzte, ein tausendjähriges Reich des Glücks folgen sollte. Alle Zeichen schienen in England dafür zu sprechen. Das gilt allgemein und schon zu Beginn ausgeführt, insofern die Französische Revolution mit ihrem geradezu mythischen Vollen der Napoleon gleichsam als eschatologisches Ereignis empfunden werden konnte. Es gilt konkreter, weil schnelles Bevölkerungswachstum als massive



11 Rembrandt Harmensz van Rijn, *Belsazars Fest*, ca. 1635

Bedrohung empfunden wurde und zu solch pessimistischen Voraussagen wie denjenigen des Thomas Malthus geführt hatte. Etwas Derartiges könnte übrigens der französische Historiker und Zeitgenosse Martins, Jules Michelet gemeint haben, als er 1834 in sein Tagebuch eintrug: »Bentham, Malthus, Martin bringen den englischen Geist zum Ausdruck. Das Interesse, die Masse, die Erstickung der Bevölkerung.«<sup>20</sup> Ob nicht die ameisenhaften Figürchen aus Martins Babylonbildern das Drama der explosionsartig wachsenden Bevölkerung evozieren, welches sich in England abspielte? Malthus hatte es zu seiner einflußreichen, wenn auch durch die weitere Entwicklung widerlegten Verelendungstheorie veranlaßt, die aus der angeblich schneller als der Nahrungsnachschub wachsenden Bevölkerung resultieren sollte.

Es gilt des weiteren, weil Klassenunruhen gerade im Umfeld der großen Reform Bill des Jahres 1832 um sich griffen und als Ausweis für den anstehen-

den Endkampf angesehen wurden. Hier wirkte das Gleichheitsversprechen der Revolution nach, das in der adelsdominierten englischen Gesellschaft so massiv mißachtet wurde.<sup>21</sup> Und es gilt, weil die Gegenwart mit ihrer schon damals industriell verursachten Umweltverschmutzung als Verrat an der Natur empfunden wurde: William Beckford, als Besitzer und Bewohner der von Martin gezeichneten Fonthill Abbey ein Gegenwartsflüchtling, der sein Heil im wiedererweckten Mittelalter suchte, brachte dies mit Drastik zum Ausdruck: »Nirgendwo gibt es ein solches Land – die Wälder werden abgeholzt, die Berge abgetragen – man sieht nur Kanäle, weil die Flüsse mißachtet werden – Gas und Dampf ist überall – der gleiche Geruch, dieselben Schwaden ekelhaften, dicken Rauchs – überall der gleiche gewöhnliche und kommerzielle Blick an allen Stellen: eine tödliche Monotonie und eine pietätlose Kunstfertigkeit spuken Mutter Natur in jeder Sekunde ins Gesicht, die ihre Kinder bald in Maschinen und Automaten verwandelt sehen wird.«<sup>22</sup>

Es gilt aber im speziellen auch deswegen, weil die extremen Gegensätze und megalomanischen Strukturen der Stadt London zu einem Symbol und Vorschein des Endkampfes von Gut und Böse hypostasiert werden konnten. Allgemein wurde London als das neue Babylon wahrgenommen,<sup>23</sup> eine Tatsache, die durchaus auch auf die Aktualität und die implizite Realistik der Martinschen Visionen verweist. Der mit ähnlichen Themen wie Martin beschäftigte ameri-



12 John Martin, *Vertreibung aus dem Paradies*, Illustration von Miltons *Paradise Lost*, 1824



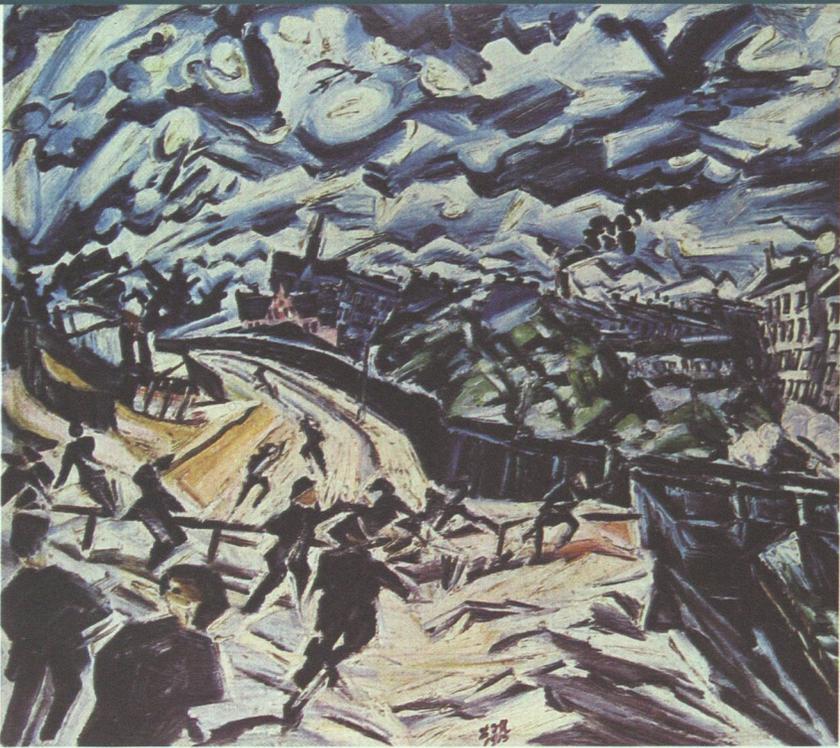
13 Nicholas Poussin, *Sinflut*, 1660–1664

kanische Maler Washington Allston stellte bei seinem London-Besuch wie so viele andere die extremen Gegensätze von arm und reich, Luxus und Verrohung fest und sah darin gleich wieder die manichäische Logik verwirklicht, die den Millenaristen insgesamt eignete. Und selbst die Geisteskrankheit des englischen Königs George III. begriff man als einen von Gott gegebenen Hinweis auf die Zerrüttung der Verhältnisse.

Nach allem, was wir wissen, war John Martin selber der millenarischen Bewegung verbunden, zumindest war er von deren Inhalten berührt. Und er scheint sie außerdem mit einer spezifisch sozialrevolutionären Überzeugung verbunden zu haben, was für die Millenaristen durchaus nicht selbstverständlich war.<sup>24</sup> Sozialrevolutionär insofern, als in manchen Teilen der Bewegung die Vorstellung dominierte, daß die Katastrophe reinen Tisch machen und Gelegenheit für den Aufbau eines tausendjährigen Reiches innerweltlichen Glücks geben würde. Aus einer millenarischen Familie in Nordengland stammend, war dieser sozialrevolutionäre Impetus auch bei Martins Geschwistern vorhanden. Etwa bei dem Bruder Jonathan, der allgemein als »religious maniac« galt

und die York Cathedral in Brand setzte, da er mit der kirchlichen Hierarchie haderte. Martin selber tat so etwas nur in effigie, indem er die mythisch-historischen Katastrophen des Alten Testaments inszenierte, in Babylon aber ebenfalls einen Typus seiner Stadt London sah und offenbar auch den in hohem Maße unmoralischen Prinzregenten für einen neuen Belsazar hielt.<sup>25</sup> Als der amerikanische Romantiker Ralph Waldo Emerson Martins Werke bei seinem Englandaufenthalt sah,<sup>26</sup> stellte er hellsichtig fest, daß seine Bilder Babylons getreue Aufnahmen der westlichen Teile Londons seien, sowohl was die Darstellung der Lichtverhältnisse, als auch der Architekturen anging. Und in der Tat ist der Gedanke faszinierend, der Maler habe in die endlosen Reihen gleichartiger Architekturbögen nicht nur die erstaunliche Evidenz archäologischer Forschungen, sondern auch die Anschauung der von den Reichen Londons bewohnten Teile der Stadt einfließen lassen. Auch wenn Martin den ausbeuterischen Umgang mit der Natur in den alten Kulturen für den Anfang von deren Ende verantwortlich machte, dann scheint er nur die Sünden der englischen Industrialisierung des 19. Jahrhunderts darin gespiegelt zu sehen, die auch seine kritischen Zeitgenossen geißelten: »Is it not probable that a too ignorant waste of manure has caused the richest and most fertile countries such as Egypt, Assyria, the Holy Land, the Sough of Italy &c to become barren as they now are?«<sup>27</sup>, schrieb er, der sich nicht nur als Maler, sondern auch als Stadtplaner betätigte, 1833 in einem *Plan for improving the air and water of the metropolis*. Und von seinem Sohn Leopold wissen wir, wie stark ihn eine Reise durch die industrialisiertesten Gegenden Mittelenglands berührt und darauf gebracht hatte, daß dagegen seine in den Katastrophenbildern ausgelebten Phantasien geradezu harmlos erscheinen mußten.

Zu einem non plus ultra gesteigert ist die Bedrohlichkeit der Martinschen Visionen in dem bislang nur kurz erwähnten *Großen Tag seines Zorns* (Abb. 10), und zwar sowohl in inhaltlicher, als auch in gestalterischer Hinsicht. Inhaltlich deswegen, weil hier keine wie auch immer zu aktualisierende Heraufbeschwörung von etwas lange Vergangenen vorliegt, sondern eine Zukunftsvision, die den millenarischen Gehalt erst richtig plausibel machen sollte. War mit 165 x 252 cm schon *Belsazars Fest* groß, so geht Martin in seinem *Great Day of his Wrath* noch weiter und wählt eine 192 x 300 cm große Leinwand. Den erschlagenden Effekt kann nur derjenige erfahren, der das Bild im Original in der Londoner Tate Gallery vor sich sieht. Martin geht in die Vollen. Vor einem feuerrot erleuchteten, blitzedurchzuckten Himmel stürzen riesige Felsmassen herab und reißen hilflos taumelnde Menschenleiber in die aufgerissene Erde hinab. Erst bei näherem Hinsehen stellen wir fest, daß ganze Städte mit ihren Bauwerken mit in den Orkus rauschen, das Ganze ist so angelegt, daß der vor dem Bild stehende Betrachter sich geradezu einbezogen sieht in das endzeitliche Geschehen – durchaus wiederum in Anlehnung an Vorgaben des Panoramas. Die Drastik solcher Inszenierungen war in der vorherigen Kunst nirgendwo erreicht,



14 Ludwig Meidner, *Brennende Stadt*, 1913

überboten wird sie eigentlich ebenfalls erst in den filmisch-bewegten Inszenierungen Hollywoods. Die Details der zusammenstürzenden Felsmassen sind übrigens so scharf geschnitten, daß sie wie extrem kurz belichtete Naturaufnahmen wirken und daher die Glaublichkeit der Bewegung indirekt erhöhen.

Eher ausblickartig sei hier zum Schluß noch auf zwei Hauptvertreter der apokalyptischen Landschaftsmalerei in Deutschland verwiesen, die durchaus in einer gewissen Kontinuität zu den englischen Landschaftsmalern stehen. Bei Ludwig Meidner sind diese apokalyptischen Landschaften zu einer Art Markenzeichen geworden. Wie eigentlich alle Expressionisten, muß man aber auch Franz Marc zum weiteren Umkreis dieser Gruppe zählen.

Unter unbeschreiblich ärmlichen Umständen lebte und malte Ludwig Meidner vor dem Ersten Weltkrieg in Berlin. Die apokalyptischen Stadtansichten, mit denen er sich in diesen Jahren vornehmlich beschäftigte, sind häufig – und durchaus von Meidner selbst im Nachhinein entsprechend angeregt – als hell-sichtige Vorwegnahmen der Kriegsgreuel gedeutet worden. Man tut ihnen damit Unrecht, zumindest verzerrt man Sinndimensionen, die ihnen zunächst zukamen. Zum einen nämlich muß man Bilder wie die *Brennende Stadt* aus dem Jahr 1913 in einer gleichsam metaphorischen Perspektive sehen, ist doch in ihnen ins Katastrophische getrieben, was für den unter futuristischem Einfluß



15 Franz Marc, *Kämpfende Formen*, 1914

stehenden Meidner die Wesensform der modernen Großstadt überhaupt ausmacht. (Abb. 14) Theoretisch beschrieben war diese Auffassung in seiner kurzen, aber ausgesprochen eindrücklichen *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*: »Eine Straße besteht nicht aus Tonwerten«, hatte er darin gegen die Impressionisten gerichtet formuliert, »sondern ist ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, sausenden Lichtkegeln zwischen Fuhrwerken aller Art und tausend hüpfenden Kugeln, Menschenfetzen, Reklameschildern und dröhnenden, gestaltlosen Farbmassen.«<sup>28</sup> Eingeflossen in diese Beschreibung war die Überzeugung, daß die spezifisch städtische Perzeptionsform eine der schnellen Bewegung sei und der extremen Perspektiven.

Auf einer zweiten Ebene kam so etwas wie die Sehnsucht nach einem Flächenbrand hinzu, die im Expressionismus mit seiner radikalen Erneuerungsrhetorik weit verbreitet war. »Unsere Krankheit ist, in dem Ende eines Welttages zu leben, in einem Abend, der so stockig ward, daß man den Dunst seiner Fäulnis kaum noch ertragen kann.«<sup>29</sup> Die klimatische Metaphorik dieser Beschreibung Georg Heyms aus dem Jahr 1911 impliziert geradezu notwendig das

reinigende Gewitter, aus dieser Perspektive ist die apokalyptische Motivik hier wie an vielen andere Stellen der Zeit durchaus eher Wunschvorstellung als Schreckensvision am Vorabend des erahnten Weltkrieges.

Verbindet man den Namen Ludwig Meidners mit der Stadt, so denjenigen Franz Marcs mit dem Tier. Das Tier wird dem Neuromantiker Marc zum Träger des Geistigen, zum Inbegriff einer Einheit der Natur, die ihm im Materialismus der Gegenwart auseinandergebrochen schien. Im Dunstkreis des beginnenden Krieges allerdings verändert sich auch die Phänomenologie des Tieres bei Marc. Das gilt etwa für seine *Kämpfenden Formen* von 1914, (Abb. 15) zumindest dann, wenn man der plausiblen These folgen will, daß in die rote Form Adler-ähnliche Züge eingeflossen sind. Entscheidend aber ist natürlich, daß der Gehalt des Bildes weitgehend aus seiner abstrakten Erscheinung heraus geboren wird. Diese ist eine durch und durch antagonistische – in Formen, Farben und Richtungswerten. Von links nähert sich die Adler-Form mit ihrem riesigen Schnabel und den nicht weniger großen Krallen. Man sollte meinen, daß beide sich in die in sich wirbelnde schwarz-blaue verhaken, die rechts die andere Hälfte bestimmt. Helle und leuchtende Farbwerte links stehen gegen dunkle rechts, die Abstraktion formt aus dem partikularen Geschehen einen kosmischen Kampf. Es ist in den Augen Marcs der Endkampf der Kulturen, den er in dem heraufziehenden Weltkrieg erblickt – ja ersehnt. Die auch für ihn morsche Kultur des späten Kaiserreiches soll sich im Krieg erneuern und in eine neue geistige Blüte münden. Die Nähe zu den millenaristischen Vorstellungen liegt auf der Hand. Auch bei Marc ist die tabula rasa Voraussetzung für ihre Neubepflanzung. Bis fast zum Schluß hat Marc an diese weit verbreitete Vision geglaubt, bis er eben selber bei Verdun fiel. Den Tod hatte er immer als eine Realisierungsform der Vergeistigung gesehen, damit eine christliche Denkfigur radikalisiert, die sich in Verbindung mit mystischem Germanentum als ein explosives Gemisch darstellte. In pervertierter Form hat sie sich in unserem deutschen tausendjährigen Reich realisiert, das auch in seiner entschieden kürzeren Dauer unendliches Leid über die Menschheit gebacht hat.

1 Vgl. John Martin: visionary printmaker (Ausstellungskatalog York City Art Gallery), hg. von Michael J. Campbell, Campbell Fine Art 1992, S. 38. Zum apokalyptischen Thema in der zeitgenössischen Kunst Englands vgl. David Bindman, *The English Apocalypse, The shape of things to come*, Ausstellungskatalog British Museum, London 1999, S. 208-269.

2 »the great becomes gigantic, the wonderful swells into the sublime«, zit. nach William Feaver, *The art of John Martin*, Oxford 1975, S. 16.

3 »Scale of proportion – a figure six feet high, by which the length of the halls is found to be one mile.« Zit. nach Feaver, *The art of John Martin*, S. 53, dort auch die Abb.

4 »No painter has ever, like Martin, represented the immensity of space; none like him made architecture so sublime, merely through its vastness.« Zit. ebda., S. 102.

5 Vgl. ebda. S. 40.

6 Vgl. John Martin: visionary printmaker, S. 65.

7 Vgl. Morton D. Paley, *The apocalyptic sublime*, New Haven 1986. S. 123.

8 Vgl. Gideon Mantell, *The wonders of geology: or, a familiar exposition of geological phenomena, being the substance of a course of lectures delivered at Brighton*, London 1838.

9 Vgl. John Martin: visionary printmaker, S. 177.

10 Vgl. Feaver, *The art of John Martin*, S. 94 (englisches Original im Text).

- 11 Einen ganz ähnlichen Kontrast stellt der französische England-Reisende Amédée Pichot fest, als er Girodet-Triosons Sinflut-Bild mit demjenigen William Turners vergleicht: »Turner has represented the whole spectacle of the inundation of the earth. In Girodet's episode we tremble for a few solitary victims; in Turner's picture we behold the danger of the whole human race.« Zit. nach Paley, *The apocalyptic sublime*, S. 106f.
- 12 Vgl. ebda., S. 106 (»lack of grandeur«).
- 13 Vgl. Jean Seznec, *John Martin en France*, London 1964, S. 48.
- 14 Vgl. Feaver, *The art of John Martin*, S. 51.
- 15 So versteht sich auch, daß Martin offenbar ein Anhänger der Malerei auf Glas war: »Glass painting must have surpassed all other branches of art in splendor, as it is capable of producing the most splendid and beautiful effects, far superior to oil painting or water colors, for by the transparency we have the means of bringing in real light, and have the full scale of nature as to light and as to shadow.« Das Zitat, mit dem Martin seinem gebrauchskünstlerischen Training eine späte Reverenz erweist, nach Feaver, ebda., S. 15.
- 16 »grand painting painted with dioramic effects«, zit. nach Seznec, *John Martin and France*, S. 49.
- 17 »Common observers seem very much struck with this picture; indeed more than they are in general with any picture. But artists, so far as I can learn from the most considerable and important of them, do not admit its claims to the same extent.« Zit. nach Feaver, *The art of John Martin*, S. 51.
- 18 Vgl. Nicolas Flynn, *Seers and seers not: John Martin's Belshazzar's Feast and the sublimation of self*, in: *Word & Image*, 16/2, 2000, S. 163.
- 19 Vgl. Tim Fulford (Hg.), *Romanticism and Millenarianism*, New York 2002; John Harrison, *The second coming: Popular Millenarianism, 1780-1850*, London 1979.
- 20 »Bentham, Malthus, Martin, sont l'expression de l'Angleterre. L'intéret, la foule, l'étouffement de la population.« Zit. nach Seznec, *John Martin en France*, S. 29.
- 21 Vgl. Martins Auffassung bei Paley, *The apocalyptic sublime*, S. 127.
- 22 »Nowhere is there any country – the forests are being cut down, the mountains violated – one only sees canals for the rivers are disregarded – Gas and steam is everywhere – the same smell, the same puffs of dreadful smoke thick and foetid – the same common and commercial view on every side: a deadening monotony and an impious artifice spits at every second in the face of Mother Nature, who will soon find her children changed into Automaton and Machines.« Zit. nach Feaver, *The art of John Martin*, S. 60.
- 23 Vgl. ebda., S. 44.
- 24 Vgl. Paley, *The apocalyptic sublime*, S. 125f.
- 25 Vgl. Feaver, *The art of John Martin*, S. 44.
- 26 Vgl. ebda., S. 144.
- 27 Zit. ebda., S. 71.
- 28 Ludwig Meidner, *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, in: *Kunst und Künstler*, 12/1914, S. 312-314.
- 29 Zit. nach Renate Ulmer, *Passion und Apokalypse. Studien zur biblischen Thematik in der Kunst des Expressionismus*, Frankfurt am Main 1992, S. 135.