©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

Laufener Seminarbeitr. 4/92, S. 21-30 · Akad.Natursch.Landschaftspfl. (ANL)-Laufen/Salzach 1992

Die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts und die Heimatschutzbewegung als Vorläufer von Natur- und Denkmalschutz

Christian Baur*

Das von der Akademie Laufen gestellte Thema umfaßt vier verschiedene Gegenstände, die Entwicklung von nahezu zwei Jahrhunderten und postuliert eine Verbindung der Gegenstände untereinander sowie eine zusammenhängende zeitliche Abfolge. Spontan wird man eher dazu neigen, die äußere oder innere Verwandtschaft so vieler verschiedener Dinge für ausgeschlossen zu halten. Trotzdem will ich mich nicht darauf einlassen, durch Begriffsdefinitionen mögliche, noch nicht näher untersuchte Zusammenhänge bereits im Keim aufzulösen. Ich möchte versuchen, mich auf einem anderen Weg dem gegebenen Thema zu nähern.

Die These von Walter SCHOENICHEN (1954)

Der thesenhaft in den Raum gestellte Zusammenhang zwischen Landschaftsmalerei, Heimatschutzbewegung und konkretem Naturschutz - Denkmalschutz und -pflege seien zunächst ausgeklammert - ist vor allem durch Walther Schoenichen 1954 in seinem Buch über Natur- und Heimatschutz [1] entwickelt und anhand des entsprechenden historischen Materials vorgetragen worden. Dort heißt es einleitend: "Der Naturschutzgedanke ist seinem Inhalt und seiner Herkunft nach im wesentlichen ein Sproß der romantischen Geisteshaltung" [2]. Schoenichen spricht dies sehr summarisch aus, um dann konkret die vorromantischen Tendenzen des "Sturm und Drang" und dann vor allem die Dichtung der Romantik von Eichendorff, Tieck, Uhland bis hin zu Stifter zu würdigen. In dieser geistigen Ahnenreihe - so Schoenichen - habe auch die Landschaftsmalerei der Romantik ihren Platz, zunächst die von Philipp Otto RUNGE, der in seiner Stellung gegen die "anthropomorphe" klassizistische Kunst seine neue romantische Anschauung heraushebe. Diese gehe "von der Natur aus und gliedere den Menschen als eine vergängliche Erscheinung in den Ablauf des unendlichen Lebens ein. Gerade dies entspricht im wesentlichen unserer gegenwärtigen Auffassung vom Naturschutz, die die Natur und ihre Schöpfungen dem Menschen und Menschenwerk als gleichberechtigt gegenüberstellt".

Diese Grundanschauung der romantischen Malerschule gibt die Erklärung dafür, daß sie sich der Landschaftsmalerei mit besonderem Erfolg zuwandte. Sie hat in Caspar David FRIEDRICH, einem Landsmann Runges, ihre höchste Erfüllung und ihren "wesentlichsten Apostel" gefunden. Die Grundstimmung seiner mannigfachen Schöpfungen ist die Ergrifffenheit. Was er uns bietet, ist eine "Vergeistigung der Naturbetrachtung auf der Grundlage des tiefgefühlten Bewußtseins von der Unendlichkeit und Ewigkeit der Natur". Mit Friedrichs "Tetschener Altar" schließlich, der erstmals eine Landschaft, wenngleich ein Kreuz im Gebirge, zum Kultbild erhebt, mit diesem Werk sei - "symbolisch gesprochen - die deutsche Landschaft selbst als geheiligt erklärt" [3] (vgl. Abb. 2).

Soweit die Ausführungen von Schoenichen. Man könnte diese als für die 50er Jahre zeittypisch stehen lassen, doch das wäre zu einfach. Auch ist darauf hinzuweisen, daß der "wesentliche Apostel" Friedrich zu dem Zeitpunkt, da die Heimat- und Naturschutzbewegung neuen Auftrieb erhielt - um 1900 - noch völlig vergessen war. Friedrichs Wiederentdeckung begann 1906 anläßlich einer retrospektiven Ausstellung [4]. Zum Beispiel war Friedrich für den ersten Vorsitzenden des 1904 gegründeten "Bundes Heimatschutz", für Paul SCHULTZE-NAUMBURG, keinerlei Begriff. Der als Architekt bekannte Schultze-Naumburg, der seinen Weg selbst als Landschaftsmaler begann, publizierte 1896 ein Buch unter dem Titel "Der Studiengang des modernen Malers". Darin nimmt zwar die Landschaftsmalerei eine gebührende Rolle ein und es ist die Rede von den Malern Richter, Schwind, Zügel, Thoma, Böcklin, Stuck, Klinger und sogar Makart, nicht aber von C.D. Friedrich. Andererseits könnte man Friedrich trotz allem als Autorität beanspruchen. Ist es nicht symptomatisch, daß sich die Wiederentdeckung dieses Malers zumindest annähernd zeitgleich mit der neuen Wertschätzung für Natur und Heimat ereignet? Insofern ist es notwendig, sich mit den Aussagen über Friedrichs Landschaftsmalerei selbst zu befassen.

---

* ANL-Seminar "Landschaftsmalerei - ein Beitrag zur Geschichte des Naturschutzes" 27. - 29. April 1987 Laufen a.d. Salzach

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

Caspar David FRIEDRICH

Es ist immer wieder die Rede von einem besonders innigen Verhältnis des Malers Friedrich zur Natur. Eben dies möchte ich bestreiten.

Unter dem Titel "Der Blick nach Innen" [5] ist 1986 wieder ein neues Buch erschienen, in dem das Werk Friedrichs eine zentrale Stellung einnimmt. Otto v. SIMSON zitiert darin, auf das Selbstbildnis Friedrichs bezogen, den Satz Hegels: "Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit". Es ist m.E. zutreffend, wenn dieses Wort auch auf die Landschaftsdarstellung ausgedehnt wird: "In der Landschaft bringt der Künstler ... auf ganz eigenartige Weise seine subjektive, existentielle Befindlichkeit zum Ausdruck, wie sie ihm in der Natur bewußt geworden ist. Zum Bild dieses Erlebnisses gestaltet Friedrich die Landschaft um" [6]

In solcher Sicht wäre die Landschaftsmalerei - zumindest die frühromantische - weniger ein Porträt eines Naturausschnitts als eine Projektion der Ich- und Selbstdarstellung in die Bühne der Landschaft hinaus. Philipp Otto RUNGE sagt in diesem Sinne: "Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen, denn alle Tiere und Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache" [7].

Während Runge noch versuchte, eine Synthese zwischen der allegorisch-symbolischen Darstellung des Menschen *und* der Natur - ich zeige als Bildbeispiel Runges "kleinen Morgen" von 1808 (vgl. Abb. 1) - herzustellen, wandte sich Friedrich scheinbar ausschließlich der Landschaftsdarstellung zu. Allein, fast immer ist im Vordergrund eine Rückenfigur zu sehen, die ins Bild bzw. in die gemalte Landschaft hineinschaut (vgl. Abb. 3 und 4). Heinrich v. KLEIST hat dies mit seiner Interpretation von Friedrichs Bild "Der Mönch am Meer" (1808/10) beachtet. Er schreibt:

"Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären ...".[8]

Die Metapher der weggeschnittenen Augenlider ist genial. Sie gibt sehr genau die neue, revolutionäre Bildidee wieder: ihre Grenzenlosigkeit und zugleich das starre Fixiertsein auf diese Idee. Doch KLEIST bringt noch andere Zusammenhänge ins Bewußtsein. Der Beginn seiner Ausführung geht von einem scheinbar unangemessenen Gedanken aus: "Herrlich ist es ... auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen ..."

Kleist erinnert an den "unendlichen" Genuß der Einsamkeit im Angesicht der großen Natur, er spricht zweimal von dem Anspruch des Herzen an das Bild und sieht den Kapuziner, sich selbst, jeden Betrachter, als einsamen Mittelpunkt im einsamen Kreis. Damit begreift er das Ich des Menschen nicht nur als der Natur ausgeliefert, schlechthin klein und einsam, sondern ebenso als Mittelpunkt dieser Natur, als "einzigen Lebensfunken im Reich des Todes", d.h. dieses Ich trägt die Unendlichkeit seiner Gefühle und Empfindungen hinaus in den Raum der grandiosen Natur. Die Figur aber, die stellvertretend für Friedrich steht, für Kleist, für den modernen Betrachter, ist ein Mönch. Die elementaren Gefühle und Empfindungen vor der Natur entzünden sich an der Religion, an einer Religion, die alle traditionellen, gesicherten Inhalte über Bord wirft und nur noch die Stimme des Inneren hören will. In ähnlichem Zusammenhang sagt FRIEDRICH: "Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes; heilig achten jede fromme Ahndung, denn sie ist Kunst in uns. In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form; und diese Form ist dein Bild".[8]

Die Religion, die Kraft und Schöpfung der inneren Stimme, wird Kunst, wird Landschaft. Das Erhabene ist der Mensch, die Natur muß durch ihn zum Leben erhoben werden. Freilich ist diese Position ebensogut wieder umkehrbar. In diesem wechselseitigen Spannungsfeld bewegten sich Friedrichs Gedanken.

Wie weit Religion und Landschaftskunst zusammenhängen, macht der berühmte Tetschener Altar von 1807/08 deutlich. FRIEDRICH führt dazu folgendes aus: ".... Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz, wie die Hoffnung der Menschen auf ihn, den Gekreuzigten".

Friedrich hat diese Deutung nicht verfaßt, weil seine Werke generell der Deutung bedürften, sondern eher zur Verteidigung seines Bildes, das großes Aufsehen, Anerkennung und Widerspruch erfahren hatte. Der Kunstschriftsteller Friedrich Wilhelm Basilius von RAMDOHR hatte dem Kreuz im Gebirge eine empörte literarische Attakke gewidmet. Er verteidigte den traditionellen

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

Standpunkt, nach dem die religiösen Themen nur der Historienmalerei vorbehalten werden dürften und wandte sich gegen den neuen Anspruch der Landschaft: "In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will ...". Ramdohr lehnte vor allem die Tendenz ab, das Religiöse über ein bewährtes Maß hinaus zu versinnlichen, bzw. in mystische Anschauung umzusetzen. Er bekämpfte in seiner Schrift jenen "Mystizismus, der jetzt überall sich einschleicht und aus Kunst wie aus Wissenschaft, aus Philosophie wie aus Religion gleich einem narkotischen Duft uns entgegenwittert! ... der ... überall nur ahnen will, wo er entweder wissen oder erkennen könnte oder bescheiden schweigen müßte" [8)]

Ramdohr hat hier zweifellos den verletzlichen Nerv der romantischen Bewegung getroffen, denn mit dem Mystizismus kritisierte er zugleich den übersteigerten Subjektivismus und mit der Landschaft distanzierte er sich vor allem von dem modernen Gefühlskult. Trotz aller Beengtheit seiner Sicht erkannte er die Zeichen eines umfassenden Säkularisierungsprozesses, der sich u.a. als Mittel der "modernen" Landschaftsdarstellung bediente.[8)]

Diese Zwischenbetrachtung mag veranschaulichen, daß der fanalartige Beginn der Landschaftsmalerei bei Friedrich ganz andere Ursachen hat als Schoenichen demonstrieren wollte: Die Landschaft ist zunächst nur negative Projektionsebene revolutionärer subjektiver Vorgänge im Menschen, Bühne eines Dialogs zwischen dem modernen einsamen Ich, das alte Bindungen abstreift und der Unendlichkeit einer scheinbar toten Natur. Diese Natur ist eben noch nicht neue Partnerin des Menschen, sie ist noch immer *Objekt.*

Trotz allem ist es denkbar, daß die Landschaftsmalerei - auch die eines C.D. Friedrich - zu den produktiven Mißverständnissen gehörte, die dazu beitrugen, die spätere Heimatschutzbewegung zu beeinflussen. Bevor auf Ernst RUDORFF, einen der Begründer dieser Bewegung eingegangen wird, sei noch ein ganz anderer Exponent der Landschaftsmalerei vorgestellt, der Tiroler Maler Joseph Anton Koch.

Joseph Anton KOCH

Die Einordnung dieser Künstlerpersönlichkeit ist nicht ganz leicht. Der römischen Künstlerkolonie der Nazarener ist er nicht fest zuzurechnen, obwohl es vielfältige gegenseitige Beziehungen gab. Der gemeinsame Nenner wurde gewiß nicht in den nazarenischen Andachtsbildern gefunden, eher in einer ganz konkreten Landschaft in den Sabiner Bergen, im Bergdorf Olevano. Sowohl Koch wie die Nazarener zeichneten und malten dort; überdies stammte Kochs Frau Cassandra Rainaldi aus Olevano. Knapp 100 Jahre später ist Olevano noch ein Begriff. Hugo CONWENTZ hebt das Folgende hervor: "Deutsche Künstler in Rom erwarben eine hervorragende Landschaft, den von Scheffel besungenen Eichenhain bei Olevano im Sabinergebirge, und boten ihn als Geschenk dem Kaiser Wilhelm an, welcher dasselbe für das Deutsche Reich annahm" [9)] (vgl. Abb. 6, 7, 8).

Zurück zu Koch. Auch er spricht über die Religion als Wurzel aller Kunst. Doch was er sagt, unterscheidet sich grundsätzlich von dem nazarenischen Gedankengut oder von dem eines Caspar David Friedrich: "Alle Künste, die Dichtkunst, die erste vor allen, die Musik, die Architektur, Plastik und Malerei sind durch die Religion erzeugt; sie zieren den religiösen Cultus als Töchter himmlischer Begeisterung, und sind schaffende Kräfte, welche mit der Natur selbst wetteifern, Gott in seiner Schöpfung loben. Wie die aufgehende Sonne mit ihrem strahlenden Licht die Erde erhellet, indem sie über den Horizont herauf steigt, sind die fallenden Thautropfen Zeugen des weichenden Dunkels der Nacht; die ganze Natur wird von ihrem festlichen Glanz erfüllet, und das Heer der Vögel singt zum Lobe der herrlich erleuchteten Schöpfung ...".

Diese Aussage Kochs ist mit dem romantischen Subjektivismus der Norddeutschen überhaupt nicht in Verbindung zu bringen. Ganz traditionell heißt es hier, die Künste "zieren den religiösen Cultus ..." Die Religion ist demnach ohne Kirche als Auftraggeberin kaum denkbar. Das Naturbild jedoch, das Koch im Vergleich heranzieht, bedeutet eine ganz neue Richtung: paradigmatisch für das Kunstschaffen erscheint das Schöpfungslob der Natur. Demnach sind Religion und Kunst nicht Ausdruck eines unendlichen Wollens und Sehnens (vgl. Friedrich), sondern einer Daseinsfreude, die ihr reinstes Vorbild in der Natur sieht.

Der großartige Auftakt zu Kochs Alpenbildern ist der Schmadribachfall, dessen erste Fassung 1805 - 11 entstand (vgl. Abb. 9). Koch selbst schreibt darüber: "Eine sozusagen prachtvolle Wildnis mit Gletscherkaskaden, Wolken, welche zum Teil die Gebirge umschleiern, machen den Hintergrund aus; in der Mitte befindet sich ein undurchdringlicher Wald von Tannen und anderem wilden Gewächs und Felstrümmern und stürzenden Wassern vermischt. Der Vordergrund ist die Tiefe des Tales, von frischem Grün erfreut, mit dem brausenden Strom der Steinberg Lütschüne, in welche sich oben gedachte Wasser stürzen. Der ich aus einem solchen Bergland geboren bin und mich selber als Kind solcher majestätischer Natur schon immer freute und deren Erinnerung mir noch jetzt tief eingeprägt ist. Auch besitze ich sehr fleißige Zeichnungen nach der Natur hiervon ... Hier wird mir wohl niemand vorwerfen, daß ich irgendeinen Meister nachgeahmt habe; werde sicher der einzige sein, der mit dieser Individualität und Lebendigkeit diese Gattungsauftritte dargestellt hat" [10)].

Koch versucht, die Natur zu porträtieren und zugleich das Elementarische, ihre Bausteine, anschaulich zu machen. Diese Tendenz, die an das "Erdlebenbild" des Carl Gustav CARUS [11)] erin-

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

nert, verfolgt er lange vor diesem und in anderer Absicht als der nordische Theoretiker. Es entspricht nicht seiner Anschauung, die Naturdarstellung unter dem Aspekt der Wissenschaftlichkeit zu sehen; auch ist seine Neigung Elementarisches freizulegen nicht analytisch bedingt, sondern folgt einem Denken und Arbeiten mit Bausteinen. Aus dem bunten Stoff der Natur baut er seine Bilder, kann er Landschaften erzählen. D.h., die Natur ist ihm nicht totes Objekt oder beliebig auszubeutender Steinbruch; sie ist lebendige Quelle, deren Reichtum sich durch den Künstler im Bild verwirklichen kann. Demzufolge malt er keine Stationen der Sehnsucht, sondern Orte der Erfüllung.

Die Heimatschutzbewegung um Ernst RUDORFF

Diese bewußt überzeichnete Gegenüberstellung von Friedrichs und Kochs Auffassung der Landschaft sei nicht weitergeführt. Es interessiert jetzt die Frage, wieweit sich die Heimatschutzbewegung an der einen oder anderen Grundhaltung orientiert hat. Thesenhaft sei die Aussage vorweggenommen, daß die Begründer, daß die führenden Gestalten dieser Bewegung - die sich entsprechend literarisch und theoretisch äußern - nur bei Friedrichs Haltung anknüpfen können. Der theoriefeindliche Koch mag vorbildlich sein für die Sammler und Erzähler, aber deren Absicht ist es ohnehin nicht, kämpferisch hervorzutreten.

Eine der Schlüsselgestalten des Heimatschutzes, Ernst RUDORFF, der 1840 in Berlin geboren wurde, ist durch seine Eltern mit den Exponenten der deutschen Romantik in Literatur und Musik in Berührung gekommen. An zentraler Stelle ist Bettina v. Arnim zu nennen, dann Tieck, Wilhelm Grimm, Eichendorff, Clemens Brentano und Achim v. Arnim. Für Rudorffs musikalische Ausbildung spielten Carl Maria v. Weber und Clara Schumann eine besondere Rolle [12]. Die bildende Kunst hat demgegenüber keine so große Bedeutung gehabt, wenn außer acht gelassen wird, daß Rudorff mit der Tochter des Dresdener Bildhauers Rietschel verheiratet war.

Wenn man sich die Texte Rudorffs vergegenwärtigt, so ist deren Diktion durch die Romantik geprägt. So schreibt er das Folgende über die "echte Naturempfindung":

"Der Naturgenuß ist Versenkung in die Gleichniswelt der Schöpfung, in die unendliche Poesie göttlicher Offenbarungen. Von niemandem ist dies deutlicher empfunden, begeisterter zum Ausdruck gebracht worden als von Eichendorff in seinen gesamten Dichtungen. Der Naturgenuß ist darum der Andacht verwandt, und gehört, wie sie, seinem innersten Wesen nach der Einsamkeit an....

Wahre tiefe Naturempfindung ist eben leider ungefähr so selten wie echte Frömmigkeit. Wäre es nicht so, die Mehrzahl der Veranlassungen zu Klagen und Anklagen, wie sie hier ausgesprochen werden, würde fortfallen ..." [13].

Die Beziehung zu Eichendorff, die angegeben wird, ist nicht ganz wörtlich und ungebrochen zu nehmen. Rudorff trifft nicht den Ton des Dichters. Hier ist einerseits zuviel weltflüchtige Einsamkeitsphilosophie hineingewoben - man muß an C.D. Friedrich denken - andererseits klingt in der Überleitung zu den beklagenswerten Zuständen der Gegenwart eine Verpflichtung zur praktischen Nutzanwendung der subjektiven Gefühle an, die hundert Jahre vorher ganz undenkbar gewesen wäre. Doch wenn es Anknüpfungspunkte *an eine künstlerische Sicht der Landschaft* gibt - *nicht an die Landschaftsmalerei selbst*, sondern an deren geistesgeschichtliche Voraussetzungen - so sind die Beziehungen zu Friedrich eher möglich als zu Koch. Auch ist der Begriff der Heimat eher vor einer nordischen Landschaft zu entwickeln als vor einer des Südens. In diesem Sinne schreibt er:

"Es ist nicht ohne Grund, wenn kein Volk der Erde Dichter der Landschaft, der Naturempfindung aufzuweisen hat von solcher Kraft und Innigkeit wie das deutsche. Das Herzbewegende der deutschen Landschaft, die Poesie ihrer Waldgebirge, der Reichtum idyllischer und romantischer Stimmungen, der in ihr beschlossen liegt - das alles sind Dinge, von denen im Süden so gut wie nicht die Rede ist" [14].

Rudorff sagt nicht, ob er mit den Dichtern der Landschaft ausschließlich Poeten meint oder auch Maler. Der Begriff bleibt so unscharf, daß die Landschaftsdichtung mit der Landschaft selbst gleichgesetzt wird: Demnach sind es nicht die romantischen Dichter, die die Landschaft mit romantischer oder gar deutscher Empfindung sehen, die in ihr Stimmungen erleben - nein, Rudorff kehrt die im deutschen Idealismus wurzelnde Sicht geradezu um: Die Landschaft ist aus sich selbst heraus romantisch, idyllisch, deutsch und so fort ... Mit anderen Worten: Wenn sich bei Friedrich noch nachweisen läßt, daß die Landschaft als passive Folie des einsamen Ichs und seiner Stimmungen dient, als Objekt dieses Ichs, so wird der Verursacher solcher Projektion nun verschleiert: Die Landschaft ist aus sich heraus mit all diesen Stimmungswerten ausgestattet, sie erhält die Ehre, selbst zum Subjekt zu werden. Man könnte auch sagen, die Landschaft wird monumentalisiert, zum Denkmalwert erhoben; romantische Innerlichkeit ist hier, am besonderen Gegenstand der Natur, zu Welt geworden. Der daraus folgende Kampf um die Erhaltung der Naturdenkmale ist auch ein esoterisches Problem: Es ist der Kampf derjenigen, die die intellektuelle Stufe des ästhetischen Naturgenusses errungen haben, gegen die anderen, die mehrheitlich als naiv-vitale Konsumenten von Natur auftreten. Wenn Rudorff sagt, wahre tiefe Naturempfindung sei eben leider ungefähr ebenso selten wie echte Frömmigkeit, muß er bedauernd fortfahren: "Nun giebt es natürlich keine Kommision, die damit zu beauftragen wäre, die Spreu vom Weizen, das Modepublikum "- gemeint sind die Touristen - " von den empfänglichen Gemütern zu

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

sondern [15].

Es ist nicht schwer, hier den geheimen und zugleich resignativen Wunsch nach "mehr Staat" herauszuhören, den Wunsch nach einem Naturschutzgesetz, das auch profane Anschauungen im Angesicht der Natur bekämpfen hilft.

Weiterführung der These SCHOENICHENs

An diesem Punkt der Begegnung mit den Gedanken der Heimatschutzbewegung angelangt, muß die These Schoenichens, der Naturschutzgedanke sei seinem Inhalt und seiner Herkunft nach "ein Sproß der romantischen Geisteshaltung", stärker als spontan vermutet worden ist, bestätigt werden. Wie sich der Begriff der Romantik, bedingt durch die zwischenzeitlich angestellten Betrachtungen, geändert hat, ist hier noch nicht zusammenfassend darzustellen. Zunächst seien einige weitere Belegstellen genannt.

Von der esoterischen Naturbeziehung spricht auch der Landschaftsmaler und spätere Architekt Paul SCHULTZE-NAUMBURG, wenn er sagt:

"Wo treten uns die Ahnungen vom Geheimnisvollen und Heiligsten näher, was redet eindringlicher von Gott und der Herrlichkeit der Schöpfung und der Unsterblichkeit und allem Grossen, als die Kunst? Und wo zeigt sich ihre ganze Mystik mehr, als in der Landschaft, wenn kein Lebewesen ihre Andacht stört?" [16]

Wie die Äußerungen Rudorffs zeigen, sieht in ähnlicher Weise auch Schultze-Naumburg keine Notwendigkeit zur klaren Grenzziehung zwischen dem durch die Kunst vermittelten Landschaftserlebnis und der Erfahrung des Menschen draußen in der Natur:

"In den Zeiten der Romantik, wo man ein feines Naturgefühl entwickelt hatte, pflanzte man sehr häufig auf den Gipfel eines einsamen Berges einen einzelnen Baum ... dadurch (wird) das Gefühl der Weite und Ferne gesteigert ... aber gefühlsmäßig tritt noch etwas anderes hinzu, denn eine unbewußte Gedankenverbindung identifiziert die Person sofort mit dem einsamen Baum und macht uns dadurch die Verlassenheit des Platzes hoch über dem lauten Getriebe der Welt deutlicher fühlbar" [17].

Es darf nochmals in Erinnerung gebracht werden, daß Schultze-Naumburg aller Wahrscheinlichkeit nach C. D. Friedrich nicht kannte und damit kaum auf Friedrichs Werke "Einsamer Baum" (1822, Berlin, Nationalgalerie) (vgl Abb. 5) oder "Eichbaum im Schnee" (um 1829, Berlin, Nationalgalerie), die analoge Erlebnisse bildlich wiedergeben, anspielen kann.

Wie eher zufällig seine Kenntnis der romantischen Landschaftsmalerei beschaffen ist, zeigt die folgende Stelle:

"Es kann wohl als ein besonderes Ruhmesblatt der neueren Malerei und Dichtung gelten, all die stille Poesie unserer Feldeinsamkeit entdeckt zu haben, während sich die vorhergehende Epoche der Romantik mehr mit dem geheimnisvollen Walde und dem rauschenden Strom beschäftigt hat" [18].

Überraschend mag anmuten, daß bei der bekannten Neigung Schultze-Naumburgs zur Kulturkritik die "moderne" Malerei und Dichtung so günstig abschneiden. Es geht daraus hervor, daß Naumburg sich selbst noch als Maler sieht, der sich mit seinen Zeitgenossen im selben Boot befindet. Von der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung wird Schultze-Naumburg in der "Innigkeit" [19] der Landschaftsauffassung mit Hans THOMA (vgl. Abb. 10) und Karl HAIDER (vgl. Abb. 11) in Verbindung gebracht. Im Gegensatz zu Naumburg haben diese beiden Maler auch heute noch ihren festen Platz in der Geschichte der Malerei und sind in groben Zügen als Spätromantiker schlichtheiterer oder düster-schwermütiger Färbung zu bezeichnen. Vor allem Thoma scheint in seinem Werk von den zeitgenössischen Ideologen recht wenig belastet zu sein. Er kann offenbar die Innenschau des Künstlers, die Schultze-Naumburg immer wieder beschwört, ohne nenneswerte soziale oder politische Aggressionen in eine Schilderung schlichter Heimatlichkeit übertragen; er vermag in harmonisierender Weise die fast naive Naturschau und -liebe, die am Beispiel des Landschafters Koch zu sehen war, mit der ideologieträchtigen nordischen Naturauffassung zu verbinden.

Doch so sehr Schultze-Naumburg als Maler in der Nähe Thomas zu stehen scheint, als Schriftsteller der sich formierenden Heimatbewegung ist er alles weniger als schlicht. Die Heimat, das ist nicht nur der Ort bescheidenen Genügens, fernab der Tagesmode und fern vom Italien der Deutsch-Römer, die Heimat ist zugleich der Inbegriff künstlerisch-religiöser Begeisterung und Übersteigerung - insofern noch romantisch gestimmt - aber auch schon vom "Blut-und-Boden-Trauma" vorausahnend erfaßt [20]. So schreibt er:

In der Heimat ist der Künstler "Herr, der in der Welt draußen nur Gast ist. Hier ist er stark, weil er die Erde liebt, wie das Kind die Mutter liebt ... hier wird er nicht suchen, was er zu sagen hat, weil es die Mode erforderte, sondern die Zungen werden über ihn kommen und er wird reden, wie einer, dem das Herz voll ist. Und deshalb wird sein Mund keine Lügen sprechen" [21].

Nicht zum Umkreis der ideologisch gefährdeten Mitstreiter der Heimatschutzbewegung gehörte der 1855 in Danzig geborene Botaniker Hugo CONWENTZ. Er ist einer der Fachwissenschaftler, die sich zum Natur- und Heimatschutz bekannten. Von ihm stammen gezielte Vorschläge zur Naturbewahrung wie auch zur Begriffabgrenzung der Naturdenkmäler am Beispiel der Bau- und Kunstdenkmäler, die das ältere historische Anrecht im Bewußtsein der Öffentlichkeit für sich verbuchen können. Die allenfalls zeittypische Teil-

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

Abbildung 1
Philipp Otto Runge (1777-1810): ***Der Morgen (kleine Fassung)*** 1808. Hamburger Kunsthalle

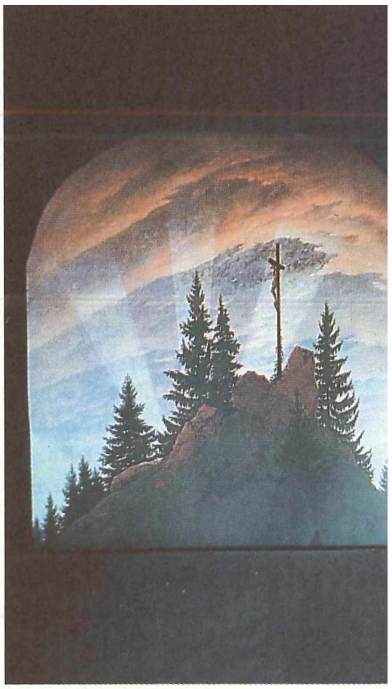


Abbildung 2
Caspar David Friedrich: ***Tetschener Altar*** 1807/08

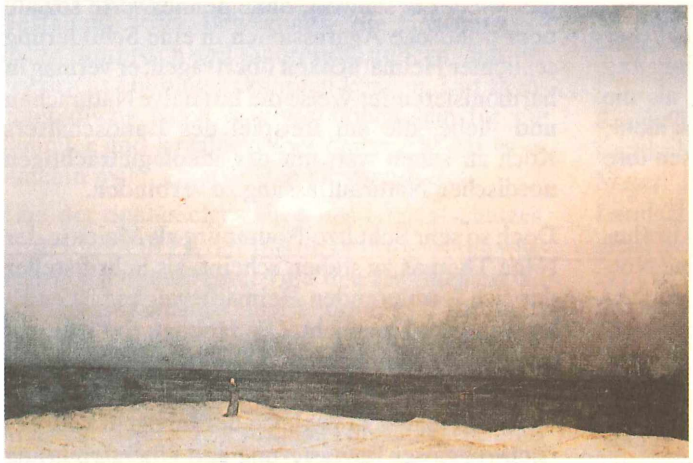


Abbildung 3 (oben)
Caspar David Friedrich: ***Der Mönch am Meer*** 1808/10

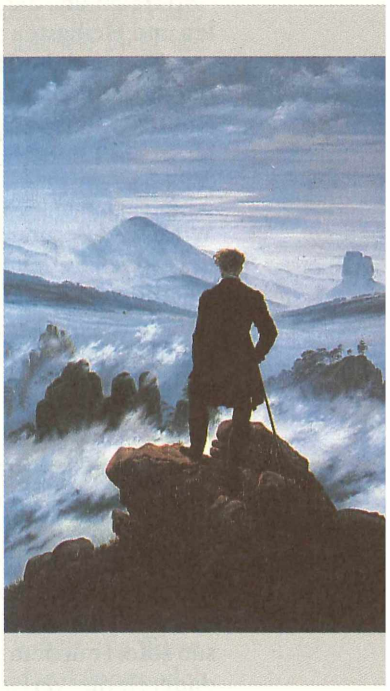
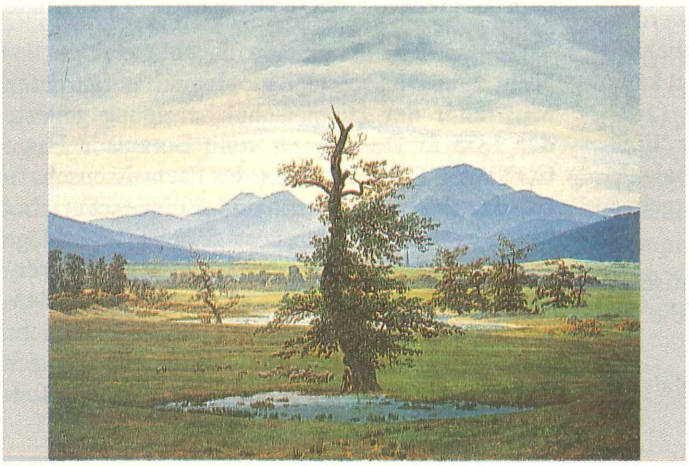
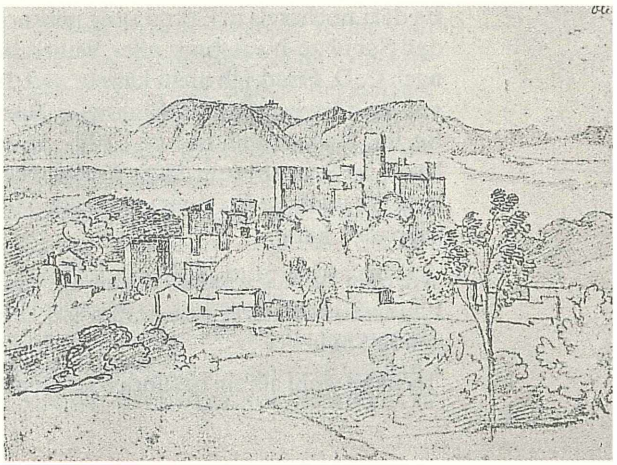


Abbildung 4 (Hochformat, rechts)
Caspar David Friedrich: ***Der Wanderer über dem Nebelmeer***

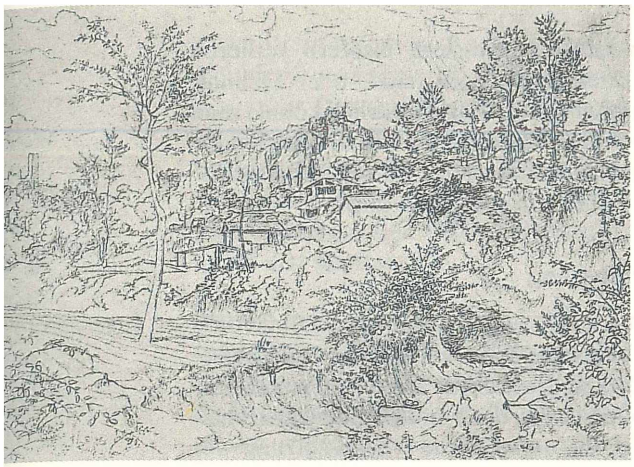
Abbildung 5 (links unten)
Caspar David Friedrich: ***Einsamer Baum*** 1822. Berlin, Nationalgalerie

Abbildung 6 (rechts unten)
Joseph Anton ***Koch: Olevano;*** ca. 1803





©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)



Horny. Landschaft bei Olevano. 1818

dung 7 (oben)
h Anton Koch: *Olevano mit den Ziegelhütten;* ca 1820

dung 8 (Hochformat, oben)
y: *Landschaft bei Olevano* 1818

dung 9 (Hochformat, rechts)
h Anton Koch: *Der Schmadribachfall* (1805-1811)

dung 10 (links unten)
Thoma: *Taunuslandschaft* 1890

dung 11 (rechts unten)
Haider: *Haushamer Frühlingslandschaft* 1896

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

habe an Ideologie beschränkt sich bei Conwentz auf die seit Riehls "Naturgeschichte des Volkes" [22] selbstverständliche nationale Komponente. So schreibt er:

"Mit solchen Denkmälern der Natur werden bezeichnete Gelände unserer engeren Heimat und des deutschen Vaterlandes geschützt und gesichert, und deshalb kommt diesen Bestrebungen neben ihrer wissenschaftlichen und allgemeinen eine starke nationale Bedeutung zu" [23].

Eher gemäßigt erscheint auch die Position des Denkmalpflegers Eugen GRADMANN, der 1910 ein Buch über Heimatschutz und Landschaftspflege publizierte [24]. Wie für Paul Mebes repräsentiert für ihn die Zeit "um 1800" [25] die intakte, geschlossene Welt der "guten alten Zeit" [26], die er der neuen künstlerisch orientierten Bewegung als Vorbild anempfiehlt. In seinem Eintreten für den Heimatschutz bringt er u.a. auch entwicklungsgeschichtliche, bzw. historische Begründungen. Er argumentiert folgendermaßen:

"Im Gedanken des Heimatschutzes regt sich das moderne Naturgefühl, der historische Sinn, der nicht minder zum modernen Geiste gehört, und ein neuerwachter künstlerischer Sinn im Volke.
Das moderne Naturgefühl ist entwickelt auf dem Boden einer naturwissenschaftlichen Weltanschauung, die den Menschen nur noch subjektiv im Mittelpunkt der Dinge stehen läßt. Die Menschheit ist nur noch ein verschwindender Teil eines großen Ganzen. Dieser Anschauung ist die Welt fast noch interessanter als der Mensch. Die Landschaft ist ihr ein Heiligtum; und heilig ist ihr das Leben der Pflanzen und Tiere" [27].

Die Gedanken Gradmanns folgen nur noch bedingt den Voraussetzungen eines Rudorff oder Schultze-Naumburg, von Wilhelm Heinrich RIEHL ganz zu schweigen. Es ist zwar das "moderne Naturgefühl" als auslösendes Element der neuen Heimat- und Landschaftsschutzbestrebungen benannt, also der subjektivistisch-romantische Ansatz beibehalten, aber die Ableitung jenes Gefühls bezieht sich nicht mehr auf die Religion, sondern auf Natur- und Geisteswissenschaft. Es ist so, als hätte sich C.D. Friedrichs "Mönch am Meer" zum Wissenschaftler gewandelt, der im Erkennen der Unendlichkeit von Natur und Welt seinen eigenen rauschhaft-subjektiven Ansatz zu objektivieren sucht.

Wenn man Gradmanns Schrift weiterliest, muß man jedoch erkennen, daß der wissenschaftliche Eros, der wohl im Denkmalpfleger Gradmann wurzelt, noch nicht allzu stark entwickelt ist. Die ästhetizistische Komponente in seiner Betrachtung bricht sich Bahn und zwar in einer äußerst relativierenden Form: Er nimmt Partei für den Impressionismus, d.h. für eine Kunstrichtung, die ihren jeweiligen Gegenstand völlig emotionslos wiedergibt, mehr bedacht auf die Licht- und Farbwirkungen, die sie an den Dingen wahrnimmt als an diesen selbst interessiert; insofern verlieren auch die Gegenstände "Landschaft" oder "Heimat" an pathetischer Bedeutung. Natürlich könnte man sagen, ein reiner Ästhetizismus sei in seiner wertnivellierenden Position letztlich der reinen Wissenschaftlichkeit durchaus verwandt.

Zusammenfassung

Die Betrachtung einiger grundlegender Gedanken und Motivationen der Heimatschutzbewegung sei hier abgebrochen. Zunächst konnte die These Schoenichens, die "romantische Geisteshaltung" stelle die wesentliche Voraussetzung der Heimat- und Naturschutzbewegung dar, bestätigt werden. Allerdings beruht die romantisch anmutende Verklärung, in der er diesen Zusammenhang sieht, auf einem Mißverständnis. Die Natur wird in der Frühromantik nur scheinbar zur gleichberechtigten Partnerin des Menschen. In Wirklichkeit bleibt sie Objekt, zwar nicht Objekt des vitalen Konsums, aber des ästhetischen Genusses; zugleich wird sie zum Projektionsraum für die Gefühle und Empfindungen des Menschen.

Für die, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Natur als gefährdet entdecken und sie zu schützen beginnen, ist nicht ursächlich die Natur selbst bedroht, sondern ihre Sicht auf die Natur, ihre Wertwelt. Dementsprechend nennt Rudorff eine Landschaft "romantisch", "deutsch" oder "idyllisch". Bezeichnend ist auch, daß der Musiker Rudorff gar kein Problem darin sieht, *Musik und Landschaft* zu vergleichen. 1870 schreibt er:

"Im allgemeinen läßt sich wohl der Eindruck der Instrumentalmusik am besten mit dem der Landschaft vergleichen; es ist kaum Freude und Schmerz zu nennen, was man beim Hören empfindet ("Lust ist nur tieferer Schmerz" TIECK), diese Gegensätze berühren sich und lösen sich auf in dem gemeinsamen Stimmungselement, das ihnen zugrunde liegt ..." [28].

Demnach kann Rudorff mühelos die Brücke von der innerlichsten der Künste, von der Musik, hinaus in die Natur und Welt finden. Allerdings, was bedeuten Natur und Welt? Es sind *Bilder* der Natur und der Welt. Diese Bilder sind in Gefahr und sollen durch die Heimatschutzbewegung in ihrem Bestand bewahrt bleiben. Natürlich ist es, von dort herkommend, noch ein weiter Weg zur konkreten Natur- oder Denkmalpflege. Und doch: Ist dieses Eintreten für die Landschafts- und Städtebilder gering zu schätzen? HUSE sagt in diesem Zusammenhang - wobei die bisher ausgeklammerte Denkmalpflege einbezogen werden muß - ausgehend von einer Betrachtung Schultze-Naumburgs:

"Über Denkmalpflege hat sich Schultze-Naumburg nirgend in nennenswertem Umfang geäußert. Seine Schriften aber haben in ganz neuartiger Intensität und Differenziertheit die Bedeutung des Zusammenhangs von Bauwerk und Umgebung ins

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

Bewußtsein gehoben. Auch für Erscheinungsformen der Architektur, für die sich vorher kaum ein deutscher Denkmalpfleger als zuständig betrachtet hätte, kurz für alles, was heute unter dem schillernden Fachbegriff des Ensembles rubriziert wird, hat Schultze-Naumburg der Fachwelt wie dem Publikum den Blick geschärft, ja oft überhaupt erst geöffnet" [29].

Mit anderen Worten: Die durch die Romantik inspirierte Heimatschutzbewegung hat die Fachdisziplin darauf hingewiesen, daß es übergeordnete Zusammenhänge gibt, die von den Einzeldisziplinen womöglich im allzu engen Blick auf das einzelne Objekt nicht entdeckt werden oder - in der Einzelforschung befangen - wieder außer Acht gelassen werden. Doch in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg war eine gewisse Bereitschaft gegeben, die Anliegen der Denkmalpflege und die der Heimatschutzbewegung als gemeinsame Aufgabe zu betrachten. Anläßlich der Denkmalpflegertagung 1911 in Salzburg, die erstmals gemeinsam mit der Zusammenkunft des "Bundes Heimatschutz" stattfand, hob Paul CLEMEN die Chance der Verbindung und die der Befruchtung für die Denkmalpflege hervor: Es seien bisher nur die "großen Bauorganismen von nationaler oder provinzialer Bedeutung, die eben in der Kunstgeschichte ihre feste Stellung haben" als schutzbedürftige Monumente angesehen worden. Erst jetzt sei ein Wandel eingetreten:

"Und so allmählich ist der Denkmälerbegriff übergegangen auch auf alle die kleinen, unscheinbaren Zeugnisse der Baukunst bis herab zu Heiligenhäuschen und Bildstöcken usw., in der Welt der Ausstattung bis herab zu den bescheidenen Schöpfungen der Volkskunst; das ganze Gebiet des Wohnbaus, des Bauernhauses, des bürgerlichen Wohnhauses ist in den Bereich unserer Tätigkeit gezogen worden, und ganz von selbst sind wir auf diese Weise gekommen zur Ausdehnung des Schutzes der Denkmalpflege auf das ganze Stadtbild, zur Erhaltung der historischen Ortsbilder, des Landschaftsbildes" [30].

Zu einem eigentlichen Vollzug solcher Inventarisierungs- und Erhaltungsforderungen kommt es erst heute, etwa ein Dreivierteljahrhundert nach der Salzburger Tagung. Es hat eines neuen Anlaufes zur Verwirklichung solcher Maximen bedurft. So wie man um die Jahrhundertwende in einem Aufruf zum Beitritt in den Bund Heimatschutz formulierte: "Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges ... haben nicht so verheerend gewirkt, so gründlich in Stadt und Land mit dem Erbe der Vergangenheit aufgeräumt, wie die Übergriffe des modernen Lebens mit seiner rücksichtslos einseitigen Verfolgung praktischer Zwecke" [31]. Ähnlich wurde es wieder im Denkmalschutzjahr 1975 ausgesprochen: Man erinnerte an die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges und mußte darauf hinweisen, daß die zwischenzeitlich geschehene Bautätigkeit mehr Verluste an intakter Umwelt und an historischen Denkmälern mit sich gebracht hat als der Krieg [32].

Ausblick

Damit sei nicht ausgedrückt, wir hätten jetzt endlich das Wunderland der eigentlichen Natur- und Denkmalpflege erreicht. Neben den nach wie vor massiven Bedrohungen und Zerstörungen, denen ein Kulturland durch das noch immer einseitig stattfindene Wachstum in Wirtschaft und Industrie ausgesetzt ist, gibt es auch ideologische Gefahren, die in unserer eigenen Beziehung zum Erbe der Natur und Kultur beschlossen sind. Die vorausgegangene Analyse der romantisch bestimmten Naturschau hat gezeigt, daß der Mensch dazu neigt, seine eigene Gefühls- und Wertwelt, die ihm lieb und teuer ist, mit der Natur selbst zu verwechseln. Nichtsdestotrotz hat sich natürlich Positives für Natur- und Heimatschutz entwickelt. Doch wie schwer ist es offenbar, gegenüber der Natur wirklich selbstlos zu sein. Gerade dies bedeutet nicht, daß sich etwa die Fachdisziplinen im Vergleich zur Heimatschutzbewegung in einer besseren Position befänden. Die jeweilige Sachbezogenheit u. -kompetenz der wissenschaftlich geprägten Institutionen, die sich in der Regel den Schein der Leidenschaftslosigkeit zu geben vermögen, sie ist nur schwerer durchschaubar. Von NIETZSCHE gibt es ein hierher gehörendes kritisches Wort:

"Freude an sich. - 'Freude an der Sache' so sagt man: aber in Wahrheit ist es Freude an sich vermittelst einer Sache" [33].

Bezeichnenderweise findet sich diese Reflexion Nietzsches in dem Abschnitt "der Mensch mit sich allein" aus "Menschliches, Allzumenschliches". Es entspricht nicht Nietzsches Denken, dieses Wort etwa ins "Allzumenschliche" aufzulösen. Eher ist der Sache mit der Überschrift "der Mensch mit sich allein" beizukommen. Die Tradition der Romantik, aber auch die der Wissenschaft, wird auf den Kopf gestellt: Es hilft nichts, wenn der Mensch mit sich und der Sache allein ist - im Zweifelsfall wird die Sache übervorteilt.

Es bleibe dahingestellt, ob es Nietzsche für möglich gehalten hätte, selbstlose "Freude an der Sache" zu entwickeln. Natürlich hat es auch die immer wieder gegeben. Am Beispiel der Landschaftsmalerei sind bei Joseph Anton Koch oder bei Hans Thoma Anknüpfungspunkte zu finden.

Anmerkungen

1) Walther SCHOENICHEN (1954): Naturschutz, Heimatschutz. Ihre Begründung durch Ernst Rudorff, Hugo Conwentz und ihre Vorläufer. - Stuttgart

2) SCHOENICHEN, wie Anm. 1, S. 1.

3) SCHOENICHEN, wie Anm. 1, S. 28/29

4) Helmut BÖRSCH-SUPAN u. Karl Wilhelm JÄHNIG (1973): Caspar David Friedrich. - München, S. 56.

©Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (ANL)

5) Otto v. SIMSON(1986): Der Blick nach Innen. Vier Beiträge zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. - Berlin

6) SIMSON, wie Anm. 5, S. 13

7) zit. bei Christian BAUR (1979): Landschaftsmalerei der Romantik. - München, S. 9

8) BAUR, wie Anm. 7, S. 14-17

9) Hugo CONWENTZ (1911): Naturdenkmäler. Die Gefährdung der Naturdenkmäler und Vorschläge zu ihrer Erhaltung. - Berlin, S. 100

10) BAUR, wie Anm. 7, S. 54-57

11) vgl. BAUR, wie Anm. 7, S. 105 ff.

12) SCHOENICHEN, wie Anm. 1, S. 127-130

13) Ernst Rudorff (1901): Heimatschutz. - Berlin, S 52-54

14) RUDORFF, wie Anm. 13, S. 6

15) RUDORFF, wie Anm. 13, S. 14

16) Paul SCHULTZE-NAUMBURG (1896): Der Studiengang des Modernen Malers. Ein Vademecum für Studierende.- Leipzig, S. 39-40

17) Paul SCHULTZE-NAUMBURG (1916): Kulturarbeiten. Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen. I. Teil (Band VII), II. Die Pflanzenwelt und ihre Bedeutung im Landschaftsbilde. Herausgegeben vom Kunstwart. - München 1916 (1903), S. 237-42

18) SCHULTZE, wie Anm. 17, S. 266-70

19) P. Albert KUHN (1989): Geschichte der Malerei. Von der Malerei der deutschen Hochrenaissance bis zur Malerei der neuesten Zeit inkl. Einsiedeln, Waldshut und Cöln, Newyork. - Cincinnati, Chicago, S. 1401

20) vgl.: Paul SCHULTZE-NAUMBURG (1934): Kunst aus Blut und Boden. - Leipzig

21) SCHULTZE, wie Anm. 16, S. 49.

22) Wilhelm Heinrich v. RIEHL (1869): Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. - Stuttgart

23) Zit. bei Norbert HUSE (1984): Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten. München. - S. 166. Vgl. dort auch die Literaturangaben zum Kap. "Denkmalpflege und Heimatschutz"
Weitere Literatur bei Michael BRIX (Hsg.): Lübeck. Die Altstadt als Denkmal. Vgl. ANDRESEN: Heimatschutzarchitektur und Denkmalpflege in Lübeck, S. 47 ff.
und Literatur bei Stefan MUTHESIUS (1974): Das engliche Vorbild. - München/Passau, S. 168 ff. und S. 234/35

24) Eugen GRADMANN (1910): Heimatschutz und Landschaftspflege. Stuttgart

25) Paul MEBES (1920): Um 1800. - Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. - München 1920 III

26) GRADMANN, wie Anm. 24, S. 9

27) GRADMANN, wie Anm. 24, S. 10/11

28) Zit. bei SCHOENICHEN, wie Anm. 1, S. 134

29) HUSE, wie Anm. 23, S. 154/55

30) Zit. bei HUSE, wie Anm. 23, S. 150

31) Zit. beI HUSE, wie Amn. 23, S. 151

32) August GEBESSLER (1975): Altstadt und Denkmalpflege. Vgl. auch Peter M. BODE: Unser Lebensraum braucht Schutz, Denkmalschutz - eine Kampagne der "Aktion Gemeinsinn" zum Denkmalschutzjahr;.
Beide in: Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Europäisches Denkmalschutzjahr 1975. München 1975, S. 57 ff u. S. 38 ff.

33) Friedrich NIETZSCHE: Menschliches, Allzumenschliches. 9. Der Mensch mit sich allein; in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin/NewYork 1967). - München 1980, Bd. 2, S. 320

Anschrift des Verfassers:

Christian Baur
Bayer. Landesamt für Denkmalpflege
Pfisterstraße 1
D-80331 München

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Laufener Spezialbeiträge und Laufener Seminarbeiträge (LSB)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: 4_1992

Autor(en)/Author(s): Baur Christian

Artikel/Article: Die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts und die Heimatschutzbewegung als Vorläufer von Natur- und Denkmalschutz 21-30