1: Cuno Amiet: Der Grosse Winter, 1904, Tempera auf Leinwand, 178×235 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Bildbesprechung

Johanna Schiffler

„Aus der Wirklichkeit ins Stilisierte“. Cuno Amiets Schneelandschaft mit Skifahrer

Das Morgenblatt der *Neuen Zürcher Zeitung* berichtet am 25. Februar 1905 von einer Ausstellung mit Gemälden des Schweizer Künstlers Cuno Amiet im Künstlerhaus Zürich. Der promovierte Kunsthistoriker und Feuilletonredakteur Hans Trog stellt seiner mehrteiligen Rezension einen Satz aus den in der populären Zeitschrift *Kunst und Künstler* abgedruckten Briefen Vincent van Goghs als ein Motto voran, das auch für Amiets Malerei Geltung trage: „Statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um.“¹ Trog verdeutlicht seiner Leserschaft: „Nicht auf

ihre absolute Naturwahrheit hin wollen seine Bilder geprüft sein, sondern auf ihre farbig dekorative Funktion hin.“ Amiet bemühe sich darum, „die Fläche farbig wirksam zu organisieren, die Raum- und Luftillusion zu eliminieren zugunsten des ungeschwächten Sichaulebens der Farbenwerte als solcher, des Nebeneinanders statt des Hintereinanders, des rein dekorativen, ornamentalen Wesens der Farbe“.²

Ausführlich geht Trog später auf eine „sehr große“ Schneelandschaft Amiets ein, deren flächenhafte Gestaltung er hervorhebt. Diese erziele Amiet „selbst um den Preis der Klarheit des Naturbildes“.³ Die Beschreibung bezieht sich auf ein 1904 vollendetes Gemälde des Schweizer Malers, das sich heute im Musée d'Orsay in Paris befindet. ➤ **Abb. 1** Der „grosse Haufen Schnee“,

² Ebd.

¹ Hans Trog: Zur Amiet-Ausstellung im Künstlerhaus, *Neue Zürcher Zeitung*, Morgenblatt 56/126, 25.02.1905.

³ Hans Trog: Zur Amiet-Ausstellung im Künstlerhaus, *Neue Zürcher Zeitung*, Morgenblatt, 61/126, 02.03.1905 (dritter Teil der Besprechung).

mit pastosen Pinselstrichen in Tempera gemalt, überzieht fast die gesamte Bildfläche der großformatigen Leinwand. Diese misst 1,78 × 2,35 Meter.⁴ Am oberen Rand zeichnen sich entfernt gelegene, schneebedeckte Hügel, Bäume und Häuser ab. Die Bildkante darüber wird von einem schmalen Streifen farbig verhangenen Horizonts gerahmt. Mitten auf dem Schneefeld ist die kleine Figur eines Skifahrers zu erkennen.

Trog setzt diese Landschaft in den Kontext einer dekorativen Malerei, deren „Farbwerte als solche“ in Erscheinung treten und nicht auf eine „absolute Naturwahrheit“ verpflichtet sind. Diese Malerei habe gemäß dem bei van Gogh entlehnten Motto nicht eine getreue Wiedergabe des Geschehen zum Zweck. Vielmehr begründet Trog ihre „dekorative Funktion“ in einer Malweise, die ihre mediale Verfasstheit – ihren Flächenbezug und ihre „Farbwerte als solche“ – zum Thema des Bildes macht. Trog versteht das ‚Dekorative‘ als eigenständige Beschreibungskategorie und als modernen Gegenpol zur überkommenen Malerei, die einem illusionistischen Wirklichkeitsbezug anhängt.

Dass Trog sich in dieser dualistischen Argumentation auf das Beispiel einer Schneelandschaft bezieht, könnte zunächst verwundern, ist doch gerade die Schneelandschaft im 19. Jahrhundert zu einem Motiv avanciert, das durchaus auch einer Rhetorik der Intensivierung eines außerbildlichen Wirklichkeitsbezugs zuzuschreiben ist. Ein Beispiel wären Claude Monets vielfache Auseinandersetzungen mit diesem Wetterphänomen und seinen besonderen Lichtverhältnissen im Zuge der impressionistischen Freilichtmalerei.⁵ Auch der Amiet nahestehende

Giovanni Segantini malt Schneelandschaften, mit denen sich insbesondere im Kontext der Panoramamalerei um die Jahrhundertwende der Anspruch auf Authentizität und Wirklichkeitstreue im Sinne eines Illusionismus verbindet.⁶ Im Zeichen einer Strategie der Authentifizierung lassen sich auch Segantinis öffentliche Bekundungen winterlicher Härte bei der Arbeit deuten, auf die Amiet in einem Brief aus dem Jahr 1899 an den gemeinsamen Kollegen und Freund Giovanni Giacometti etwas verwundert Bezug nimmt:

„Er [Segantini] soll ja ein SchneeBild machen für Paris, 14,5 mtr, &. daran soll er bis in die Geisterstunde arbeiten &. am 6 Uhr des Morgens soll er schon wieder damit draussen sein, bei bis unter 30°. Vor etwa einem Monat war das mit entsprechenden Ausschmückungen in allen Zeitungen zu lesen.“⁷

Die prekären Bedingungen winterlicher Kälte in den verschneiten Bergregionen scheinen den Maler von seiner Arbeit unter freiem Himmel nicht abzuschrecken – vielmehr erzeugt diese Prekarität ein Narrativ, welches auch die Ergebnisse dieser aufwendigen und mühevollen Praxis unter Extrembedingungen zu nobilitieren versprach. Ein Wirklichkeitsbezug im Motiv der Schneelandschaften zeichnet sich offenbar gerade durch diese Prekarität aus: Als könnten die extremen Körperempfindungen im Schnee, der Verlust von Sichtbarkeit und Orientierung durch Blendung sowie durch den Mangel visueller Differenzierungen und die den gesamten Körper umfassende Kälte als Grenzphänomene

4 Cuno Amiet schreibt im Frühjahr 1904 in einem Brief an Carl Moll: „Wir fahren wie besessen auf den Schneeschuhen im Land herum, auch male ich einen grossen Haufen Schnee.“ Brief vom 04.03.1904, Nachlass Cuno Amiet, zit. nach Franz Müller, Viola Radlach (Hg.): Cuno Amiet. Die Gemälde 1883–1919, catalogue raisonnée, Zürich 2014 (Œuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen 28), S. 240.

5 Zeitgenössische Kommentatoren suchten eine Wirklichkeitstreue in den SchneeBildern Monets mit seiner Arbeitsweise vor dem Motiv zu belegen, die

er sogar im Winter verfolge. Vgl. Tilman Treusch: Schneebilder. Malerei in der kalten Jahreszeit, Petersberg 2007, S. 124–130, bes. S. 129.

6 Siehe: Regula Bücheler, Dora Lardelli (Hg.): Giovanni Segantinis Panorama und andere Engadiner Panoramen, Ausst.kat., St. Moritz 1991.

7 Brief von Cuno Amiet vom 29.06.1899 an Giovanni Giacometti, abgedruckt in: Cuno Amiet – Giovanni Giacometti: Briefwechsel, hg. v. Viola Radlach, Zürich 2000, S. 265.

der Wahrnehmung eine Intensität der Empfindungen besonders wirksam bezeugen.⁸

Auf welche Weise wird ein mimetischer Wirklichkeitsbezug der Malerei Amiets im Motiv der Schneelandschaft zum Problem, ihre mediale Verfasstheit zum Thema für den Rezensenten? Welche Deutungsideale lässt der zeitgenössische Kommentar erkennen? Ob Amiet sein großes Schneebild in der Kälte malte, ist nicht bezeugt.⁹ Wie Giacometti distanziert er sich von Segantinis Selbstdarstellung als Freilichtmaler unter Extrembedingungen,¹⁰ die als Motiv seiner Künstlerlegende bis heute wirksam ist.¹¹ Die biografischen Quellen weisen jedoch darauf hin, dass Amiets Schneebilder im Winter entstanden sind und durchaus im Zusammenhang einer Beobachtung der Licht- und Formenverhältnisse *en plein air* stehen.¹² Im Frühjahr 1904 fertigt Amiet sein monumentales Schneebild an, nachdem er aus Wien von einer gemeinsamen Ausstellung mit Ferdinand Hodler in der Wiener Sezession an seinen Wohn- und Arbeitsort, den kleinen Weiler Oschwand zurückgekehrt ist: Der Schnee bedeckt eine hügelige Landschaft, wie sie für diese Gegend typisch ist. Keine spezifischen Berggrate oder topografischen Markierungen verweisen auf einen konkreten Blickpunkt, der mit dem Gemälde wie-

dergegeben oder gar zu identifizieren sei.¹³ Der hochgezogene Horizont impliziert eine Aufsicht, wodurch die Landschaft in die Bildfläche kippt. Anstelle einer Ebene, die sich in die Bildtiefe erstreckt, erscheint ein räumlich diffuser Grund.

Amiet fügt diese weiße Schneefläche aus unzähligen Pinselstrichen zusammen. Ebenso wie van Gogh entwickelt er den impressionistischen Fleck oder Farbpunkt zum dynamischen Farbstrich. Mit dieser pastosen Spur prägt sich die Bewegung von Hand und Körper in die Faktur des Bildes ein.¹⁴ Das Motiv der großen schneebedeckten Fläche erlaubt Amiet eine von der Darstellung einzelner Gegenstände freie und allein durch die Varianz in Tonalität, Länge und Richtung des Pinselstrichs angegebene Modulierung der Landschaft. Das Weiß setzt Amiet in gelblicher, grauer oder in kälterer blauvioletter Tönung ein. Die so kontrastierenden Farbstriche werden nebeneinander und überlagernd auf die Bildfläche gesetzt. Dabei bleibt jeder Pinselstrich als solcher erkennbar. Farblich und räumlich voneinander differenziert, sind diese zu größeren Bewegungsrichtungen parallel in breiten, geschwungenen Bändern wellenförmig angeordnet. Das Weiß des Schneefeldes ist hier nicht als Medium einer Lichtreflexion, als Darstellung eines natürlichen Phänomens inszeniert.¹⁵ Zugleich bringt das Weiß – als das

8 So auch in den literarischen Schneelandschaften des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie bei Leo Tolstois *Herr und Knecht*, dessen Schilderungen eines Irrlaufs im tiefen Schnee Ernst Mach in seiner Analyse heranzieht. Vgl. Ernst Mach: *Analyse der Empfindungen*, Jena 1902, S. 88; vgl. auch Juliane Vogel: *Mehlströme/Mahlströme. Weißleinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: dies., Wolfgang Ullrich (Hg.): *Weiß*, Frankfurt a. M. 2003, S. 167–191.

9 Zu Amiets Malpraxis unter freiem Himmel vgl. Karoline Beltinger: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914*, Zürich 2015, S. 95: „Schriftliche Quellen und zeitgenössische Fotografien belegen, dass Amiet sich zum Malen bisweilen *en plein air* installierte.“

10 Brief von Giovanni Giacometti 09.07.1899 an Cuno Amiet, in: Briefwechsel (s. Anm. 7), S. 268.

11 Ausgehend von der Monografie Franz Servaes: *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1920, S. 223–226.

12 Vgl. Briefwechsel (s. Anm. 7), S. 311–313.; Müller, Radlach: (s. Anm. 4), S. 240, 242.

13 Diese Lesart verfolgt auch Gabriela Christen: *Kunst in Weiß und Schnee. Der Hang der Schweizer Kunst zum Berg*. In: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel (Hg.): *Weiß*, Frankfurt a. M. 2003, S. 68: „Zu seinen [Cuno Amiets] besten Werken gehören jedoch Schneelandschaften, in denen sich die weißen Farbtupfer auf der Leinwand kaum mehr topographisch lesen lassen. Die riesigen Berg- und Schneemassen werden in diesen Gemälden zu winzig kleinen Punkten dekonstruiert, die sich als reine Elemente der Malerei verstehen.“

14 Vgl. Gottfried Boehm: *Auge und Emotion – Van Goghs Landschaften*. In: Vincent van Gogh – *Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften*, Ausst. kat., Basel/Ostfildern 2009, S. 30–47, bes. S. 41.

15 Die verschiedenen kontrastierenden Weißtöne verschmelzen nicht zu einem Leuchten im Sinne einer „optischen Mischung“. Diese wahrnehmungstheoretische Vorstellung hatte noch die Malpraxis der impressionistischen Malerei geprägt. Vgl. Éric Alliez:

Helle – den medialen Charakter einer Repräsentation von Licht unabhängig vom dargestellten Gegenstand immer schon mit sich.¹⁶ Amiet betont mit seiner in Weißtönen und im Farbauftrag kontrastierenden Malweise den Charakter der Farbe als stoffliche und zugleich leuchtende Farbmaterie, die er der Darstellung des natürlichen Lichtes nicht unterordnet.¹⁷

Nicht allein Trog, auch der Schweizer Sammler, Kunstschriftsteller und Papierfabrikant Oscar Miller nimmt in einem öffentlichen Kommentar wiederholt Bezug auf Amiets Schneelandschaften und seinen Umgang mit der Farbe:

*„Alles, die Landschaft, die Gehöfte und ihre Gärten und Bäume, die ganze Malerei, alles ist winterliches Weiss. Ein herrlicher Reichtum in Farbwert und Linie, Weiss, eingebettet in Weiss. Alles ist zur Pracht von Weiss in Weiss geworden.“*¹⁸

Miller, der Förderer Amiets, in dessen Besitz sich einige Schneelandschaften des Künstlers befanden, hebt hier ebenso wie Trog die Behandlung

Das ‚Farbwerk‘ im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Georges Seurat. In: ders, Elisabeth von Samsonow (Hg.): Chroma Drama. Widerstand der Farbe, Wien 2001, S. 59–122, hier S. 69f.

16 Vgl. Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1979, S. 197–214. Hier auch zum funktionellen Verhältnis zwischen Farbe und Licht mit besonderer Berücksichtigung der Farbe Weiß. Anders argumentiert Max Imdahl in Bezug auf die Schneelandschaften Gustave Courbets, vgl. ders.: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, München 1988, S. 107f.

17 Solche Beobachtungen eines „Changierens der Farbe zwischen Medium und Material“ sind, wie Franziska Uhlig zeigt, abhängig von „Veränderungen eines Materialbegriffs“ sowie von „sich wandelnden Vorstellungen über die Wahrnehmung“. Vgl. dies.: Farbe – Medium oder Material? Fragen des Sehens am Beispiel Camille Pissaros [sic] und Ernst Ludwig Kirchners. In: Andreas Haus, Frank Hofmann, Anne Söll (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin 2000, S. 227–240, hier S. 238.

18 Oskar Miller in seinem Vortrag „Mein Verhältnis zur heutigen Malerei“, erschienen in: Oscar Miller: Mein Verhältnis zur Kunst. Versuche, Frauenfeld 1910, S. 83–84.

der Farbwerte als solche hervor und schreibt die Schneelandschaften so in den zeitgenössischen Diskurs um eine vom Gegenstandsbezug befreite Malerei ein, der das Narrativ der Modernität von Amiets Malerei bis heute prägt.¹⁹

Dass sich eine solche Argumentation im Telos einer Autonomie der Kunst insbesondere mit dem Motiv der Schneelandschaft und dem Einsatz der Farbe Weiß verbindet, deren funktionelles Verhältnis zwischen Repräsentation des Lichts und Immanenz der Farbe changiert, zeigen weitere motivkundliche Studien zu literarischen und bildlichen Quellen des 19. Jahrhunderts. Diese beobachten vielfach eine mit der Schneelandschaft einhergehende Reduktion von Referenz und beschreiben sie im Kontext einer Krise der Repräsentation. So hat Tilman Treusch in seiner Untersuchung impressionistischer Schneelandschaften eine Loslösung vom Gegenstandsbezug und eine Betonung der maleischen Mittel hervorgehoben.²⁰ Torsten Voß erkennt in seiner Arbeit zur „Kälte der Form“ in arktischen Schneelandschaften eine Metapher für Referenzlosigkeit,²¹ und Juliane Vogel zeigt, wie in den Weißeinbrüchen literarischer Schneelandschaften „[...] nicht nur die Farben, sondern auch die Erscheinungsbedingungen von Gegenständigkeit selber zur Disposition stehen.“²²

Im Gegensatz zu Millers Charakterisierung Amietscher Schneelandschaften im Topos der *l'art pour l'art*, im Zuge derer das Weiß die

19 Vgl. Georg Mauner: Snow Motion. A 1904 mountain landscape by Swiss artist Cuno Amiet comes close to being the first all-white painting. In: Art News, 2001, Nr. 100 (6), S. 94f.

20 Vgl. Tilman Treusch: „... pourquoi peindre la neige, cette maladie de la nature“. Zu den Schnee Bildern der französischen Impressionisten und ihrer Zeitgenossen. In: Oliver Kornhoff (Hg.): Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Ausst.kat., Bielefeld/Berlin 2013, S. 18–27, hier S. 25f.; ders. (s. Anm. 5); ders.: Schnee und Sonne in den Alpen. Der verschneite Berg in der Malerei vom Impressionismus zur Neuen Sachlichkeit. In: Tobias G. Natter (Hg.): Schnee. Rohstoff der Kunst, Ausst.kat., Breitenburg 2009, S. 138–165, hier S. 141.

21 Torsten Voß: Die Distanz der Kunst und die Kälte der Formen, München 2007, S. 14.

22 Vogel (s. Anm. 8), S. 170.

Gegenständlichkeit der Landschaft verdeckt, hebt der Kommentar des aktuellen Catalogue raisonné zu Amiets großer Schneelandschaft mit Skifahrer biografische Anekdoten und persönliche Schilderungen gesteigerter Empfindungsreize *en plein air* beim Skifahren hervor. Mit dem Verweis auf Amiets Leidenschaft zum Skifahren wird hier wiederum der Bezug zur außerbildlichen Wirklichkeit, zu einer erfahrbaren Landschaft gesucht.²³ Doch ist Amiets Bild vom winzigen Skifahrer nicht nur als Zeichen einer subjektiv und dynamisch empfundenen oder biografisch deutbaren Landschaft lesbar. Es steht auch im Zeichen eines zeitgenössischen Alpinismus, in dem die Berge als Gegenraum zur modernen Zivilisation erfunden werden und ihre sportliche Eroberung einen unmittelbar körperlichen Zugang zur Natur und eine extreme Steigerung der Lebensintensität verspricht.²⁴ Im Zuge der massenmedial gestützten Kommerzialisierung der Alpen um 1900 kommt der Verbreitung des Wintersports in Illustrierten und auf Plakaten besonders in der Schweiz die Rolle zu, die Wintersaison als touristische Attraktion zu etablieren. Das Skifahren wird in dieser durch Alpenvereine organisierten und popularisierten Programmatik zum Bild eines Lebensstils im Rahmen einer „allgemeinen Ästhetisierung der Existenz“.²⁵

Das Bewegungsmotiv zeigt sich auch in Amiets Malweise. Mit dem bewegten Farbauftrag ist die Wahrnehmung auf eine motorische Aktivität verwiesen, die keine endgültige

Fokussierung zulässt.²⁶ So entspricht die Bewegungsspur des Pinsels der motivisch gefassten Spur des Skifahrers auf dem Bild, als Zeichen einer intensiven Erfahrung von Bewegung. Im Schnee ist nicht nur diese Spur des Skifahrers zu erkennen; das gesamte Schneefeld wird zugleich von Bewegungsspuren der Hand gebildet. Von der Bewegung des Skifahrers scheint zugleich seine Umgebung erfasst. Das große Schneefeld ist nicht auf einen Blickpunkt am entfernten Horizont bezogen, sondern wird zu einem Ganzfeld, der räumliche Eindruck entsteht in einer Bewegung, die schließlich auch das Publikum vor dem Bild erfasst. Taktile Qualitäten des Bildes treten in den Vordergrund.²⁷ Pastose Pinselstriche in Weiß treiben das Erkennen von Differenzen an seine Grenzen und erschweren die Wahrnehmung räumlicher Beziehungen.²⁸

Auch die Bildbesprechung Hans Troschs weist auf die Nabsicht und den Orientierungsverlust vor dem Bild:

*„Auf der grossen [Winterlandschaft] hat man das Gefühl des Endlosen, Formlosen; man erschrickt förmlich vor dieser Schneemasse, und der Skiläufer nimmt sich wie ein Liliputaner darin aus. Der Künstler hat diesen Eindruck sicherlich bezweckt, fragt sich nur, ob das Auge auf die Dauer dieses Ungegliederte, inscheinbar Unbegrenzte Verlaufende erträgt.“*²⁹

23 Vgl. Müller, Radlach (s. Anm. 4), S. 240, 242.

24 Siehe Dagmar Günther: Alpine Quergänge. Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus, Frankfurt a.M./New York 1998, S. 155–206, hier S. 176; Michael Ott: Im ‚Allerheiligsten der Natur‘. Zur Veränderung von Alpenbildern in der Kultur um 1900. In: Adam Paulsen, Anna Sandberg (Hg.): Natur und Moderne um 1900. Räume Repräsentationen Medien, Bielefeld 2013, S. 31–49; Greg M. Thomas: The Topographical Aesthetic in French Tourism and Landscape. In: Nineteenth-Century Art Worldwide, 2002, Nr. 1 (1), S. 113–135.

25 Gianni Vattimo: Tod oder Untergang der Kunst. In: ders.: Das Ende der Moderne, hg. u. übers. v. Rafael Capurro, Stuttgart 1990, S. 55–70, hier S. 57.

26 Vgl. Alliez (s. Anm. 15), S. 69f.

27 Zum Aspekt der Nähe vor dem Bild vgl. Karl Schawelka: Zu nah am Bild. In: Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht, München 1993, S. 491–522, hier S. 495; zu den Konzepten des Taktiles der Malerei vgl. Richard Shiff: Cézannes Physicality and the Politics of Touch. In: Salim Kemal, Ivan Gaskell (Hg.): The Language of Art History, Cambridge/UK 1991, S. 129–180.

28 Vgl. Hartmut Böhme: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Christina Lechtermann, Kirsten Wagner, Horst Wenzel (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung, S. 53–72, hier S. 69f.; vgl. ferner: Barbara Oettl: Weiss in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Studien zu einer Kulturgeschichte der Farbe, Regensburg 2008.

29 Trosch (s. Anm. 3).

Mit dem „Gefühl des Endlosen, Formlosen“ und dem Schrecken „vor dieser Schneemasse“ nimmt Trog Bezug auf das Erhabene,³⁰ jener ästhetischen Kategorie, mittels derer die Grenzen des Darstellbaren im Motiv der Gebirgslandschaft bereits in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts verhandelt wurden. Das „scheinbar Unbegrenzte“, vor dem der Betrachter „förmlich erschrickt“, ist hier jedoch nicht der Effekt einer schroffen Topografie, die den Ausblick in eine weit erstreckte Tiefe oder alpine Höhe eröffnet. Es erscheint ihm als Eindruck eines großformatigen und flächenhaften, in verschiedenen Abtönungen und mit bewegtem Pinselduktus dargestellten Schneefeldes, in dem das Auge keinen Halt findet.³¹

Dabei handelt es sich um eine gleichsam gezähmte Landschaft mit sanften Hügeln und Bauernhöfen.³² Der traditionsreiche Topos des Erhabenen wird in Trog's Bildbeschreibung zu einer Reflexionsfigur, die im Modus des Ungegentlichen anklingt.³³ So geht es Trog bloß noch um ein ins „scheinbar“ unbegrenzt Verlaufende, und auch der Schrecken hat mit seiner Förmlichkeit an Unmittelbarkeit eingeüßt. Trog's

lapidare Bemerkung „der Skifahrer nimmt sich wie ein Liliputaner darin aus“ zeigt nicht nur seine Irritation über die räumlichen Verhältnisse zwischen Figur und formloser Schneemasse, sie ist auch Zeichen einer zivilisatorischen Störung der Imagination einer erhabenen Natur, die doch gerade durch die Abwesenheit des Menschen bzw. ihre Unverfügbarkeit charakterisiert war. Die Idee des Erhabenen dient Trog als Folie, Amiets Malerei geradezu als Gegenprogramm zur erhabenen Landschaft im tradierten Sinn darzustellen, um sie zugleich rhetorisch mit dieser Tradition zu verbinden.³⁴ Jedoch zeigt Trog's ambivalente Beschreibung noch das Ringen um ein verlässliches Subjekt als Ort, von dem aus die Landschaft betrachtet wird: „[F]ragt sich nur, ob das Auge auf die Dauer dieses Ungegliederte, ins scheinbar Unbegrenzte Verlaufende erträgt.“ Ein Gefühl des Erhabenen stellt sich nicht ein; vielmehr scheint die damit verbundene Selbsterkenntnis – als Vermögen eines transzendentalen Subjekts – im Aufschub einer Frage suspendiert.³⁵

Die weiße Bildfläche sperrt sich geradezu vor einer Ausdehnung der Landschaft in die Ferne, wo sie als Evokation des Unendlichen im Zeichen räumlicher Transgression gedeutet werden könnte. Die Vegetation, die Gehöfte und mit ihnen die Horizontlinie sind gleich einer die Schneefläche begrenzenden Bordüre an den oberen Bildrand verschoben. Amiets bewegte Schneelandschaft ist nicht auf einen Blickpunkt

30 Zur Entstehung einer Theorie des Naturerhabenen, siehe Ruth Groh, Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a. M. 2016, S. 128–134. Zum Begriff des Erhabenen in Theorie und künstlerischer Darstellung vgl. Johannes Grave: *Das Erhabene*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft*, S. 113–116.

31 Zur Bedeutung der Bewegung in der Malerei für eine Kritik transzendentaler Subjektivität siehe Kerstin Andermann: *Malerei im Spannungsfeld von Phänomenologie und Immanenzphilosophie*. Merleau-Ponty und Deleuze. In: Birgit Mersmann, Martin Schulz (Hg.): *Kulturen des Bildes*, München 2006, S. 249–263, hier S. 252f.

32 Zur Idee der Kulturlandschaft im Kontext einer Landschaftsidee des Konservativismus vgl. Ludwig Trepl: *Die Idee der Landschaft*, Bielefeld 2012, S. 158.

33 Zur Bezugnahme auf traditionsreiche Topoi der Landschaft in der Literatur um 1900 vgl. Agnes Hoffmann: *Landschaft im Nachbild. Imaginationen von Natur in der Literatur um 1900* bei Henry James und Hugo von Hofmannsthal, Baden-Baden 2020, S. 14.

34 Zum Verhältnis von Moderne und Konservativismus in der Kunstkritik vgl. Stephanie Marchal: *Resonanzphänomen Kunstschriftstellerei*. In: dies., Andreas Zeisig, Andreas Degner (Hg.): *Kunstschriftstellerei. Konturen einer kunstkritischen Praxis*, München 2020, S. 121–191, hier S. 183–186.

35 So ist das Erhabene bei Kant noch in seiner Erkenntnisfunktion als Vermögen eines transzendentalen Subjekts angelegt „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790). In: *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V, Berlin 1908, Nachdr. 1974, S. 250; Zum Erhabenen der Postmoderne vgl. Grave (s. Anm. 30), S. 116.

am Horizont als Schwelle zum Unsichtbaren bezogen.³⁶ Im schmalen Horizontstreifen setzt Amiet vielmehr alternierend violette und grüne senkrechte Farbstriche, die im völligen Kontrast zur Farbbehandlung der Schneefläche stehen. Trog hielt es für

„merkwürdig, wie das Gemälde oben abgeschlossen wird: fast wie Teppichfransen wirken die roten und grünen senkrechten Striche, die das oberste Siebentel des Bildes bilden. Man wird gleichsam aus der Wirklichkeit ins Stilisierte geführt, man merkt, daß Amiet fast gewaltsam dem Raumeindruck entgegenarbeitet. Das Flächenhafte soll um jeden Preis gewahrt werden, selbst um den Preis der Klarheit des Naturbildes.“³⁷

Der Kunstkritiker bedient sich hier einer im 19. Jahrhundert geläufigen metaphorischen Verbindung von Malerei und Teppichkunst.³⁸ Im Bild der Landschaft als Teppich wird der radikale Flächenbezug der Malerei hervorgehoben. Auch Trogs Beschreibungskategorie einer „dekorativen“ Malerei gewinnt mit der Vorstellung der Malerei als Teppich – im Gegensatz

zur Malerei als illusionistischem Medium – den Aspekt hinzu, dass die Materialität im dargestellten Motiv zugleich präsent bleibt.³⁹

Zudem erscheint die Schneelandschaft im Kontext der dekorativen Künste nochmals radikal auf den Raum diesseits des Bildes, das Interieur bzw. den Ausstellungsraum bezogen.⁴⁰ Amiet hatte sich intensiv mit den Techniken der Wandmalerei insbesondere des Farbmaterials der Tempera auseinandergesetzt⁴¹ und war wiederholt mit Aufträgen zur Dekorationsmalerei beschäftigt.⁴² Die monumentale Winterlandschaft in Tempera zeigt den Bezug zum architektonischen Innenraum besonders im nahezu ovalen Bogen der Horizontalen und im rhythmischen Alternieren der kontrastierenden senkrechten Farbstriche, die als gemalte Elemente das Gemälde an der oberen Kante rahmend einfassen. Die Schneelandschaft zeigt sich so als Dekoration eines Innenraums. Sie eröffnet als Bild der Landschaft im Bild der Landschaft eine eigene Imagination von Außenraum und Innenraum, während sie die Opposition von außer- und innerbildlichem Wirklichkeitsbezug zum Verschwinden bringt.

36 Vgl. zur „Schließung des Horizonts“ Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a. M. 1990, S. 218–326. Der Horizont galt Albrecht Koschorke zufolge einer Ästhetik des Naturerhabenen noch „als Repräsentant angeschauter Unendlichkeit“, ebd., S. 138.

37 Trog (s. Anm. 3).

38 Wie sie als Denkmodell der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts bereits von Hubert Damisch und Joseph Mashek vorgestellt wurde. Vgl. Hubert Damisch: La peinture est un vrai trois. In: ders.: Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture, Paris 1984, S. 275–305; Joseph Mashek: The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Theory of Flatness. In: Arts Magazine, 1976, Nr. 51 (1), S. 82–109. Vgl. außerdem Jeroen Stumpel: The „Grande Jatte“ That Patient Tapestry. In: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 1984, Nr. 14, S. 209–224; Regine Prange: Vom textilen Ursprung der Kunst oder Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse, in: Sabeth Buchmann, Rike Frank (Hg.): Textile Theorien der Moderne, Berlin 2015, S. 107–143.

39 Vgl. Tristan Weddigen: Textile Medien. In: Jens Schröter (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft, Stuttgart 2014, S. 234–238, hier S. 237.

40 Mit Blick auf das Entstehungsdatum, demzufolge Amiets Winterlandschaft unter dem Eindruck einer Ausstellung seiner und insbesondere Ferdinand Hodlers Bilder in der Wiener Sezession gemalt ist, und im Zusammenhang der Einsendung des Bildes zur Ausstellung in der Berliner Sezession wird auch der Bezug zur Wiener Raumkunst und zu den neuen Konzepten der Ausstellungsausstattungen der Sezessionen als moderne, öffentliche Interieurs bedeutsam.

41 Beltinger (s. Anm. 9), S. 36–65.

42 Wie u. a. die Entwürfe für eine Wanddekoration in einem Solothurner Café zeigen, verwendet Amiet die in der dekorativen Wandgestaltung um 1900 geläufige Form der ovalen Rahmung als oberen Bildabschluss, die zwischen Bild und architektonischer Funktion der Wand visuell vermittelt und so einen Bezug herstellt, zwischen dem Bild und seiner architektonischen Umgebung. Vgl. Christoph Vögele (Hg.): Freundschaft und Verwurzelung, Cuno Amiet zwischen Solothurn und der Ostschweiz, Solothurn 2018, S. 24f.