

Quelle: Im Lichte von Claude Lorraine, Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, Haus der Kunst, München, 1983



Abb.: Google Earth, September 2007
a) Startbild - der Erdglobus b) Kairo - willkürlicher Ausschnitt aus dem Stadtbild (Kairo hat 7.734.614 Einwohner in der eigentlichen Stadt und ist mit 15.502.478 Einwohnern in der Agglomeration (Stand jeweils 1. Januar 2005) neben Lagos in Nigeria die größte Metropolregion in Afrika. In Ägypten existiert allerdings keine Meldepflicht, weswegen die angegebenen Einwohnerzahlen Hochrechnungen auf Basis der Volkszählungsergebnisse darstellen. Inoffizielle Schätzungen geben (Ende 2006) bis zu 25 Millionen Einwohner für den Großraum an, was nahezu ein Drittel der Gesamtbevölkerung Ägyptens bedeuten würde) c) Ausschnitt aus der libyischen Wüste westlich von Kairo

Landschaftsmalerei

Erich Steingräber: Natur, Landschaft, Landschaftsmalerei

Verhältnis des Menschen zur NATUR - jahrtausendlang durch Mythos und soziologisch-philosophische Spekulationen geprägt - hat am Beginn der Neuzeit durch das Kopernikanische Weltbild, dann aber vor allem durch die wissenschaftliche Forschung seit Anfang des 19. Jahrhunderts entscheidende Wandlungen erfahren. Den wortgetreuen Glauben an das biblische Paradies hat uns die Evolutionslehre von Charles Darwin (1859) genommen. „Quer durch die Disziplinen setzt sich die Überzeugung durch, dass die Geschichte „an jedem Natürlichen zerrt und bröckelt“ (Droysen), dass die Natur veränderlich ist und dass sie selbst eine Geschichte hat, deren Entwicklungsprinzipien es aufzufinden gilt. Aus der wissenschaftlichen Erforschung dieser geschichtlichen Natur werden Wertfragen ausgeklammert, der Historisierung der Natur entspricht die Entmoralisierung der Wissenschaften. Es gibt also keine Ur-Natur, auf die sich die zivilisationsmüden Romantiker so gern beriefen. Unser grüner Planet hat sich im Lauf seiner Geschichte von etwa 10 Milliarden Jahren ständig verändert und dabei erst vor winzigen 2,3 Millionen Jahren die Lebensbedingungen für den homo sapiens geschaffen, der 99,5 Prozent seines bisherigen Erdendaseins als Jäger und Sammler ein der Natur angepasstes Nomadenleben geführt hat, ohne seine Umwelt verändert zu haben.

Erst vor etwa 10.000 Jahren, seit der Jungsteinzeit, wurde der Mensch sesshaft, lernte säen, ernten und Viehzucht treiben. Bei zunehmenden Bevölkerungszahlen begann er, die Natur unseres Planeten zu verlandschaften und führte damit allmählich in den Hauptsiedlungsgebieten einen tiefgreifenden ökologischen Wandel herbei, der heute schicksalhafte Dimensionen erlangt hat. In der biologisch und geologisch verschwindend geringen Zeitspanne weniger Jahrtausende machte man sich als „überorganischer Faktor“ (so der Ökologe August Thienemann) die Natur untertan. Steppen, Wiesen und Äcker traten anstelle der riesigen Urwälder, die einst alle Kontinente bedeckten, und haben die Biosphäre der Erde gründlich verändert. Dennoch verlief die Evolution bis an die Schwelle des industriellen Zeitalters verhältnismäßig langsam. Noch am Anfang des 19. Jahrhunderts konnte der französische Mathematiker Laplace die Welt mit einem präzis ablaufenden Uhrwerk vergleichen, in das auch der Mensch und sein Tun als Rädchen im Getriebe eingebunden waren. Dieses determiniert-mechanistische Weltbild hat im Atomzeitalter längst seine Gültigkeit verloren. Der Mensch hat während der letzten 200 Jahre in den Naturwissenschaften ungeahnte schöpferische Kräfte entfaltet und sie zu seinem eigenen materiellen Vorteil, zum „Fortschritt“ genutzt. Am Beginn des 20. Jhds. gab es 1,5 Milliarden Menschen auf der Erde, heute sind es doppelt soviel, und im Jahr 2000 werden über 6 Milliarden ernährt sein wollen. Die Nutzbarmachung der Naturkräfte wird also in ständig schnellerem Tempo fortschreiten. In der kurzen Zeit von 200 Jahren, besonders aber nach dem letzten Krieg, hat der Mensch die Welt gründlicher verändert als je zuvor und damit eine vollständige Degradierung und Veränderung des Ökosystems herbeigeführt. Der Energieverbrauch nahm in Mitteleuropa zwischen 1910 und 1950 kaum zu, hat aber in den letzten dreißig Jahren verdreifacht. Das gilt natürlich auch für die festen, flüssigen oder gasförmigen Ausscheidungen der Industrie, die heute keine nur lokalen Probleme bilden wie die Rauchschwaden der Fabrikschornsteine noch vor 30 Jahren, sondern die die Natur inzwischen weltweit verseucht haben. Forstbiologen haben ausgerechnet, dass der Wald,



Rueland Fruehauf d. J., Eberjagd. Gemälde, 1501 (Stift Klosterneuburg, NÖ.)

Frueauf, Rueland der Jüngere, * um 1475 Salzburg oder Passau, † nach 1545 Passau (Deutschland), Maler der Donauschule; Sohn und Schüler von R. Frueauf dem Älteren. Ab 1497 Bürger in Passau, dürfte sich um 1500 längere Zeit in Österreich aufgehalten haben. Er schuf hier seine Hauptwerke für das Stift Klosterneuburg (Johannesaltar, 1498/99; Leopoldsaltar, 1505). Frueauf zählt zu den Wegbereitern der Donauschule in Österreich, er kombinierte oft Szenen aus der Heiligenlegende mit profanen Motiven (zum Beispiel Sauhatz) und malte als Hintergrundlandschaften vielfach die Umgebung Klosterneuburgs.



Giorgione: das Gewitter (la tempesta), 1507, 82 x 73 cm, Öl auf Leinwand, Gallerie dell'Accademia
Giorgione (* 1478 im Veneto; † vor dem 25. Oktober 1510 in Venedig; vollständiger Name Giorgio da Castelfranco, auch Zorzo da Castelfranco) war ein italienischer Maler der Renaissance
Interessant ist hier die Gegenüberstellung von (mittelalterlicher Stadt) und sie umgebender ("wilder") Natur. Allerdings mutiert diese wiederum zur historischen Kulturstädte durch antike Säulenfragmente. Ein bekleideter, als betrachtender Schäfer definierter Mann - vor den antiken Ruinen - und eine unbekleidete, ihr Kind stillende Frau sind durch einen Bach getrennt. Darüber entlädt sich ein Gewitter und eine Brücke verbindet den städtischen Bereich und die freie Natur.

der immerhin ein Drittel der Bodenfläche in Deutschland ausmacht und damit das wichtigste Ökosystem bildet, in zwanzig Jahren tot sein wird, wenn nicht ein grundlegender Wandel eintritt, wenn nicht endlich eine reibungslose Verzahnung des ökonomischen mit dem ökologischen System erreicht wird. Die Lösung des Problems ist zum Schicksalsfrage der Menschheit geworden. Das Leben auf dem grünen Planeten ist bedrohlich gefährdet.

LANDSCHAFT ist aus kulturgeschichtlicher Sicht gezähmte, nutzbar gemachte Natur. Das bevölkerte Land, im Gegensatz zur unbewohnbaren Wald-Wildnis, gibt es erst durch menschliche Arbeit durch die Rodung des Waldes. Obwohl der Mensch erst seit wenigen hundert Generationen sesshaft ist und Landwirtschaft treibt, und, obwohl das technische Zeitalter überhaupt erst seit fünf Generationen währt, gibt es heute nur noch wenig Weltteile, die nicht verlandschaftet oder in Industrie- und Stadt-Landschaften verwandelt worden sind. Besonders unser europäische Umwelt wird heute, wenn man vom Hochgebirge absieht, weitgehend durch Kulturlandschaft geprägt. Landschaft ist deshalb die eindrucksvollste Manifestation menschlicher Kulturarbeit überhaupt.

Im Mittelhochdeutschen bezeichnet Landschaft einen Landstrich (territorium - eine Gegend (regio), also ein überschaubares, abgegrenztes Stück Land. Landschaft formte sich im Zusammenhang mit der menschlichen Siedlungsgeschichte und Gesellschaftsform. Landrecht, Landessitte, Landesbewusstsein waren hierfür notwendige Voraussetzungen. Landschaft ist also etwas, was die Natur für den gesellschaftlich lebenden Menschen in Ordnung bringt. Im Ständestaat, wie er sich in Mittel-, West- und Nordeuropa vom 13. Jhd. an her ausbildet, muss der Begriff „Landschaft“ um die politisch-ständische Dimension erweitert werden. Im Absolutismus wurden die Landstände durch den Souveränitätsanspruch des absoluten Fürsten zurückgedrängt oder ganz beseitigt. Im Lauf des 19. Jahrhunderts geht die alte Bedeutung von Landschaft verloren. Das Prinzip der ständischen Vertretung wird mit der endgültigen Auflösung der feudalen Sozial- und Wirtschaftsstrukturen gegenstandslos. An die Stelle der Ständevertretung, also der Landschaft, tritt das Repräsentativsystem der neuen Volksvertretungen, deren regionale Organe heute in der Bundesrepublik nicht mehr Landschaft, sondern Landtag heißen. In diesen Organen der Öffentlichkeit regeln der einzelne sein Verhältnis nach dem Prinzip der Parteienwahl. Doch da die Parteien ebensowenig mit „Natur“ zu tun haben wie der Landtag selbst, da sich in ihnen ebensowenig „Natur“ ausdrückt wie im modernen Staat, findet der Begriff Landschaft auf sie auch keine Anwendung mehr. Die alteuropäische Trias von Land, Volk und Herrschaft im christlichen Ständestaat, die nach Recht und Sitte eine gottgewollte organische Einheit bildete, kennt der moderne Parteienstaat nicht mehr.

Neben diesem geographisch-politisch-gesellschaftlichen Verständnis von Landschaft erwachte der ästhetische Sinn für unsere Umwelt erst verhältnismäßig spät, zum ersten Mal im alten China. Dann in den hellenistisch-römischen Stadtkulturen, später in der islamischen Welt und schließlich erneut als Renaissance in der urbanen Gesellschaft Italiens am Anfang der Neuzeit. Der mythisch und durch Arbeit mit der Allnatur verbundene Bauer, Hirte oder Fischer betrachtet sein Stück Land oder die Gewässer nur unter nützlichen Gesichtspunkten. Es bedurfte erst des Zerfalls des Menschen mit der Natur, um ihr nicht mehr naiv, sondern sentimental empfindend im Sinne Schillers gegenübertreten zu können. Im aufgebrochenen Gegensatz von Stadt und Land spiegeln sich zwei verschiedene Bewusstseinsstufen menschlichen Geistes. Die ästhetische Betrachtung der Landschaft kann nur gelingen, wenn sich der Mensch (ihr) ohne praktischen Zweck in freier genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein. Nur der Städter, der die ursprüngliche Einheit mit Natur und



C. D. Friedrich: Mondaufgang am Meer, c. 1822, Oil on canvas, 55 x 71 cm
Nationalgalerie, Berlin
Evening now replies to morning. The annual round subjugates humankind to its law. Distances can no longer be gauged in rational terms, so that water, ships, moon and sky open up a dream world extending between yearning and melancholy, between near and far, between this world and the universe. Looking becomes meditative contemplation. (Web-Gallery)
Vergleiche auch: Franz Schubert, "An den Mond" (Goethe)



Wen Pojen: Herbstlandschaft (10.000 helle Wellen, c. 1551, Tusche und leichte Farben auf Papier, 189 x 74 cm
Nationalmuseum, Tokyo
Die feinen Bergsilhouetten scheinen über den sorgfältig gezeichneten Wellen zu schweben, und fast fallen die Wildgänse, die über der Wasserfläche fliegen, mehr in das Auge als der Fischer im Vordergrund oder das Segelboot in der Tiefe.

Kuo Hsi: Vorfrühling, 1072. 158 x 108 cm, Tusche und Farben auf Seide, Palastsammlung Formosa
Kuo Hsi was a Court-centered painter who adapted the „monumental“ style to the expression of political ideas and ideals. Working in the stylistic tradition of Li Ch'eng, Kuo Hsi's has constructed a natural world whose organization and perfection is meant to mirror the supposed perfection of Sung government. This organization is a vertically arranged hierarchy, somewhat like a pyramid, with the Sung emperor represented by the tallest peak, his advisors and high-ranking government officials represented by the surrounding and supporting peaks. The lower sections of the painting contain numerous „small people“ that represent

the governed masses: the peaks and water provide nourishment and livelihood for the populace. The whole is organized in a harmonious and measured union, grounded in the tradition Confucian notion of government as „father-and-mother“ to the people.



Landschaft verloren hat, ist fähig, sich schauend von ihr anrühren zu lassen, sie sich in einem geistigen Akt zu eigen zu machen. Die ästhetische Landschaft ist nichts schlechthin Gegebenes, sondern hängt vom Standpunkt des ihr gegenüberstehenden Betrachters, auch von den Umständen der Jahres- und Tageszeiten ab. Die vom Menschen kultivierte, also auf seine Bedürfnisse zugeschnittene Landschaft ist auf das ästhetische Erlebnis, auf das kontemplative Schauen des ihr sympathisch gegenüberstehenden Betrachters hin angelegt.

LANDSCHAFTSMALEREI, so vertraut sie uns seit dem 19. Jhd. auch erscheint, war nicht immer und nicht überall selbstverständlich. Sie setzt den ästhetischen Abstand des Städters zum Land voraus, wurde erst möglich, nachdem der Mensch seine Umwelt als Gegenüber erfahren hatte. Der in den Naturrhythmus eingebundene Bauer oder Hirte – das gilt heute noch für die Naturvölker – malt keine Landschaften. Landschaften werden von Städtern für Städter gemalt. Landschaftsmalerei vertritt unter den verschiedenen Gattungen der Malerei den lyrischen Part. Götter und Menschen waren stets ein Gegenstand der Kunst, die Landschaft nicht. Landschaftsmalerei ist dort unmöglich, wo die Kunst einseitig theozentrisch oder anthropozentrisch gerichtet ist. Dies gilt sowohl für Ägypten, für Indien wie für Altamerika. Landschaftsmalerei hat es nur in China und Japan mit Korea, in einem Teil der islamischen Welt und im Abendland gegeben.

Die ehrwürdigste Tradition besitzt die Landschaftsmalerei seit dem 1. Jht. n. Chr. in China, doch unterscheidet sich das fernöstliche Verhältnis des Menschen zur Landschaft wesentlich von dem des europäischen Malers. Man muß sich völlig vom europäischen Raumbegriff lösen, um chinesische Landschaftsmalerei angemessen würdigen zu können. Der Maler besitzt keinen fixierten Standpunkt als Gegenüber, sondern identifiziert sich mit den häufig dargestellten kleinen Einsiedler- oder Wandererfiguren in der Landschaft. Der Betrachter wird also mitten ins Bild gesetzt und durchwandert die reich gegliederte Landschaft, zu der immer Wasser, Berge, Felsen und Bäume gehören, nicht nur räumlich, sondern auch im zeitlichen Ablauf: Diese Identifikation von Raum und Zeit ist eines der grundlegenden Charakteristika chinesischer Bildkomposition, nicht nur in der Landschaftsmalerei, wenngleich hier am augenfälligsten. Die chinesische Landschaftsmalerei kennt keine zentralperspektivische Raumtiefe, sondern die räumliche Vorstellung entsteht durch die Staffelung der Landschaftselemente und die Beobachtung von Farb- und Luftperspektive. Wie der in natürlicher Unregelmäßigkeit gestaltete chinesische Garten mit wechselnden Stand- und Blickpunkten schließen sich auch die Kompositionselemente des Landschaftsbildes im räumlich-zeitlichen Ablauf zu einem reich gegliederten, hierarchisch im Hauptberg gipfelnden Mikrokosmos zusammen, dessen Kristallisationspunkte die als Knochen gedeuteten Steine sind. Der Maler durchfühlt alle Organe des von dynamisch rhythmischem Leben durchpulsten Körpers bis zur Identifikation mit ihnen. Es gehört zu den tiefsten Erkenntnissen der Chinesen, sich mit der belebten Natur in Einklang zu setzen. Der Chinese lebt mit den Jahreszeiten, indem er die gerollten oder auf Windschirmen beweglichen Landschaftsbilder zur rechten Zeit auswechselt. Es ist in diesem Zusammenhang auch bemerkenswert, dass die chinesischen Maler nie tote Tiere oder abgeschnittene Pflanzen dargestellt haben; das Stilleben war ihnen fremd. Kuo Hsi erläutert sein im Jahre 1072 entstandenes Meisterwerk „Vorfrühling“ (Taipei, National-Palast-Museum), das früheste datierte und signierte Landschaftsbild der chinesischen Kunst, in einem Malerei-Traktat folgendermaßen: Wasserläufe sind die Blutgefäße der Berge, Pflanzen und Baume ihr Haar, Nebel und Wolken die Zeichen ihrer Stimmung. Felsen sind die Knochen von Himmel und Erde. Wasser ist ihr Blut. Solche uralten mythologischen und universalreligiösen Vorstellungen, die jenen der nordeuropäischen Romantik um 1800 merkwürdig verwandt sind, durchziehen die gesamte kunsttheoretische Literatur Chinas.



Am Anfang der persischen Buchmalerei treten gegenüber der älteren arabischen Malerei zwei Neuerungen auf: das geradlinige Bildfeld und die Landschaft, wozu auch der Garten gehört. Seit dem 14. Jhd., als die Macht der Mongolen gebrochen war, erlebte die Landschaftsmalerei auf iranischem Boden und unter persischem Einfluß seit der Osmanenherrschaft in der Türkei (1453) sowie an den Höfen der indischen Großmoguln (1526-1857) eine herrliche Blüte. Zwar war dies nicht ohne wesentliche Anregungen durch die chinesische Malerei der Ming-Dynastie möglich, doch fanden die persischen Buchmaler (die Wandmalerei ging fast völlig verloren) bald zu eigenen Ausdrucksformen. Die elf Miniaturen der berühmten 1398 bei Sehiras entstandenen Anthologie-Handschrift (Türk ve Islam Eserleri Müzesi, Istanbul) zeigen das persische Landschaftsbild bereits voll ausgebildet. Die Gattung der reinen Landschaft stammt aus China, doch statt der lyrisch beseelten Zartheit und räumlichen Transparenz der ostasiatischen Landschaft erscheint die persische Landschaft abstrakter, ornamental-flächig, wie ein von leuchtenden Bunifarben mit Gold und Silber durchwirkter Teppich. Die mystische Strahlkraft dieser das Auge bezaubernden Berglandschaften resultiert aus der inneren Schau islamischer Frömmigkeit, Gewöhnlich aber schildern die islamischen Buchmaler die Landschaft als Schauplatz von Schlachten, Tierkämpfen, Spielen, Festen oder der über alles geliebten Jagd. Während die ältere arabische Malerei den aus sich heraus handelnden Menschen zeigt und das Ambiente nur ausschnitthaft attributiv zitiert, werden Mensch und Tier in der persischen Malerei dem Rhythmus der kosmischen Natur unterworfen. Die Landschaften zeigen immer wieder Berge, Felsen, Baume und Wasser, also ein ausgewähltes, ideales Repertoire aus dem großen Vorrat der Natur. Die Darstellung der Wunder der Schöpfung gab Anlaß zur Vorstellung der Tierwelt. Der schattige locus amoenus bietet Platz für Liebespaare, Hirten oder Einhörner, die im Nachdenken und Schauen in die Wunder der Natur versunken sind. Der des öffentlichen Lebens überdrüssige Städter scheint ein geradezu epikureisches Verhältnis zum Landleben gehabt zu haben. In solchen Idyllen werden zweifellos Erinnerungen an hellenistisch-römische Vorbilder tradiert, die erst seit dem 14. Jahrhundert durch chinesische Einflüsse überlagert worden sind.

Mit der Feststellung „Horti Persarum erant amoenissimi“ zitiert der 1677 veröffentlichte Reisebericht von T. Herbert eine alte Überlieferung. Der Garten war von jeher ein zentrales Thema der iranischen Weltanschauung. Die königlichen Paradiese, die Lust- und Jagdparks mit Tiergehegen im alten Babylonien und Persien, wurden über Großgriechenland schließlich von den Römern übernommen. Xenophon preist in den persischen Romanen den Garten als ideale Verbindung von Nützlichem, Schönerm und Angenehem. Seitdem wird der Garten als Abglanz des himmlischen Paradieses, aber auch als Lustgarten, als Ort sinnlicher Wonnen (deliciae) verstanden. Abseits der Stadt gelegen, ist der persische Garten gewöhnlich geometrisch geordnet und von einer manchmal mit Ecktürmen versehenen Mauer umgeben, die ihn als üppig begrünte Oasen gegen die wilde Natur absetzt. Doch innerhalb der geometrischen Aufteilung herrscht Freiheit für die Pflanzung von edlen, Früchte tragenden oder blühenden Bäumen, saftig grünem Rasen, für Wasserbecken mit Bewässerungskanälen und vielerlei Blumen, besonders Rosen. Auch Ziervogel sind beliebt: Schwäne, Enten, Pelikane und Singvögel. Die Gärten sind Schauplatz für kontemplative Gespräche, für Gastmähler bei Wein und Musik, für Liebesabenteuer, vor allem aber für die alten Epen, allen voran Firdusis Buch der Könige, ein Zyklus romantischer Abenteuer der Helden gegen die Mächte der Finsternis. Die persische Epik, bemerkenswert frei von islamischen Einflüssen, ist den alten sassanidischen Vorstellungen von Königtum und Adelherrschaft treu geblieben. Der märchenhafte Stil der teppichhaft-dekorativen Kompositionen erinnert an die Erzählungen aus „Tausendundeiner Nacht“. Dabei werden gewisse Grundtypen in vorgeprägten Mustern immer wieder verwendet.

Kamaledin Behzad: A line from Moraqqa'-e Golshan p.147, conserved in Golestan Palace, Tehran, Iran, Tehran Museum of contemporary art, First half of 16th century

Die Themenbereiche der persischen Kunst und damit auch der persischen Miniaturmalerei beziehen sich meist auf die persische Mythologie und Dichtung. Persische Miniaturmalerei verwendet klare geometrische Formen und kraftvolle Farben. Die Verlockung der persischen Miniaturen liegt in der fesselnden Komplexität und der überraschenden Art, wie große Fragen der Natur der Künste angesprochen werden und der Wahrnehmung der Meisterwerke persischer Miniaturen.

Es ist schwer, die Ursprünge der Kunst der Miniaturmalerei zu verfolgen. Jedoch ist bekannt, dass sie ihren Höhepunkt hauptsächlich während der Herrschaft der Mongolen und Timuriden (13. - 16. Jhd.) erreichte. Mongolische Herrscher Irans führten chinesische Malerei ein. Papier erreichte Iran von China aus bereits im Jahre 753. Aus diesen Entwicklungen ist der starke chinesische Einfluss offensichtlich.

anonym: iranischer Gartenteppich, um 1800, 880 x 289 cm, Museum für islamische Kunst, Berlin, gezeigt auf der Dokumenta 12 in Kassel, 2007





Georg Friedrich Kersting: Der Maler C. D. Friedrich, 1819, Öl auf Leinwand, 51 x 40 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

zu Carl Gustav Carus "Briefen über die Landschaftsmalerei"



Villa Livia, Prima Porta, Ausschnitt aus der Wandmalerei, archäologisches Museum im Palazzo Massimo

Locus amoenus (lateinisch: lieblicher Ort) ist ein Begriff aus der Literaturwissenschaft. Er bezeichnet die topische Gestaltung eines Handlungsorts als idealisierte Naturlandschaft, meist mit einer Quelle oder einem lichten Hain versehen. Das Gegenstück zum locus amoenus bildet der locus terribilis, der „schreckliche Ort“.

Dargestellt wird der locus amoenus mit den Metaphern von Frühling oder Sommer und einer fruchtbaren oder lebendigen Gegend wie einem Garten oder einer lieblichen Wiese. Er bietet häufig den Schauplatz für das Zusammentreffen von Liebenden. Demgemäß ist der locus terribilis dem Winter und einer öden oder toten Gegend wie dem Gebirge, der Wüste, der Wildnis allgemein, aber auch Schluchten und Felsen zugeordnet. Er ist der Ort der Liebesklage, der geistlichen Weltabkehr oder der Melancholie.

Die äußerst verfeinerte Hofkunst des 16. und 17. Jahrhunderts verwandelte die mystische Schau der Frühzeit in orientalische Pracht sublimierter Sinnhaftigkeit. Der Garten, die Landschaft werden mit allen Sinnen genossen: der dunkle Schatten der Bäume, der vor den Sonnenstrahlen des Hochlandes schützt, die Kühle der Luft und des Wassers, der Duft der Granatäpfel, Orangen Zitronen, des Jasmins, der Rosen, Narzissen und Veilchen. Es erfreut der Vogelgesang und der Wechsel der Tageszeiten. Damit wird nicht ausgeschlossen, dass Bäume, Blumen, Früchte und Tiere symbolische Aussagekraft haben. Die fein sublimierte Erotik steigert noch den sinnlichen Zauber des orientalischen Gartens. Weitverbreitet war der Wunsch, im Garten, der eben auch als irdischer Abglanz paradiesischer Glückseligkeit verstanden wurde, die letzte Ruhe zu finden. Hafis und Firdusi liegen in Gärten begraben.

Der europäische Maler sieht die ästhetisch entdeckte Landschaft völlig anders als die ostasiatischen und islamischen Maler. Er beschreibt sie mit fixiertem Blick als Raumerlebnis (Carl Gustav Carus in seinen „Briefen über die Landschaftsmalerei“ 1831). Diese Optik ist jedenfalls gültig bis zu den Anfängen der modernen Malerei, bis zu den Südseeträumen Gauguins. Die Landschaft ist perspektivisch auf den Maler bezogen und wird durch seine geistige Leistung geordnet. Der schließlich seit dem 17. Jhd. vereinheitlichte Tiefentraum ist ein wesentliches Kriterium der voll ausgebildeten europäischen Landschaftsmalerei und ihre einzigartige historische Leistung. Um Landschaft als räumliches Problem in diesem Sinne erkennen zu können, musste der Maler die optische und geistige Fähigkeit zur Synthese besitzen. Ein weiteres Kriterium europäischer Landschaftsmalerei ist ihre Mannigfaltigkeit. Die europäischen Maler haben die Landschaft im Verlauf der Geschichte auf sehr verschiedene Weise erfahren. Sie vermittelte Gefühle von paradiesischem Glück und Frieden, konnte aber auch schwermutig stimmen und Todessehnsucht erwecken. Von dieser der Dialektik des europäischen Geistes entsprechenden Vielfalt handelt der folgende Überblick. Man versteht die neuere europäische Landschaftsmalerei nicht, ohne ihre Voraussetzungen in der hellenistisch-römischen Kunst zu kennen. Da die antike Monumentalmalerei viel mehr der Zerstörung anheimgefallen ist als die uns noch häufiger begegnenden architektonischen Monumente und Skulpturen, wird allzu leicht vergessen, welche Bedeutung die antike Landschaftsmalerei im öffentlichen und privaten Leben über fünfhundert Jahre hinweg gespielt hat. Die für Musik und Theater ausgebildete Lehre von den modi der Tonarten, die dann Bedeutung für die Ausbildung der literarischen Gattungen in der Rhetorik sowie für den Begriff des decorum in der bildenden Kunst erlangte, wurde in der dem Bühnenprospekt entwachsenen Landschaftsmalerei bis ins 19. Jhd. beachtet. Vor allem der in der Rhetorik entwickelte Topos des locus amoenus, des lieblichen Hains, bildet letztlich die Grundlage aller Darstellungen eines idyllischen, die Wirklichkeit überhöhenden Landschaftswunschbildes bis zu den arkadischen Träumen Marc Chagalls. Bis in das 19. Jahrhundert wurde auch das auf die geschwisterlichen Beziehungen zwischen Dichtung und Malerei zielende „ut pictura poesis“ aus der Ars poetica des Horaz tradiert, weil das Kriterium des Poesievollen für die Veranschaulichung der bukolischen Idylle in jedem Fall wesentlich ist.

Eine grundlegende Voraussetzung für die neue Landschaftsschau war zunächst die Überwindung der starren Mimesis-feindlichen platonischen „Idea“, die nun mit der dem Künstler innewohnenden geistigen Vorstellung oder lebendigen Vision gleichgesetzt wurde und damit ihre metaphysische Bedeutung verloren hatte. In der aristotelischen Ästhetik bedeutet Mimesis, die Natur nicht abbilden wie sie ist, sondern wie sie sein sollte. „Ästhetische Idealdarstellung wird derart eine solche, welche zugleich nachahmend trifft und der Entelechie gemäß verschönert.“ Auch die stoische Erkenntnistheorie gewann in der



Akrotiri/Thera(Santorin: Flusslandschaft, Minoische Kunst

Akrotiri ist eine archäologische Ausgrabungsstätte im Süden der griechischen Insel Santorini (gr.: Thira). Im Jahr 1967 entdeckte der Archäologe Spyridon Marinatos eine bronzezeitliche Stadt, mit herausragenden Fresken, die in ihrer Blütezeit durch einen Vulkanausbruch verschüttet und so für über 3500 Jahre konserviert wurde. Der exzellente Erhaltungszustand erlaubt Einblicke in die Sozial-, Wirtschaftsgeschichte und Kulturgeschichte der Bronzezeit.



Pompeianischer Maler: Landschaft mit dem heiligen Baum, um 20, Fresko, 100 x 130 cm, Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapel



Pompeianische Wandmalerei: Idyllische Szene, Nationalmuseum, Neapel

Der laute Ruf „Zurück zur Natur“, der in den hellenistischen Großstädten 2000 Jahre vor der Aufklärung erscholl, war ebenfalls Voraussetzung zur ästhetischen Entdeckung landschaftlicher Schönheiten. „Secundum naturam vivere“ war die Devise der gegen die dekadente Großstadtgesellschaft eingenommenen Kyniker und Stoiker. Der früheste Lobgesang auf das Landleben, die idyllische Hirtendichtung Theokrits (um 271. v. Chr.), wurde zum Vorbild der ganzen Gattung. Der in Syrakus urban gebildete und in der Großstadt Alexandria wirkende Dichter verklärte das Leben der Hirten, indem er sie bei Liebe, Gesang und Flötenspiel in Harmonie und Frieden mit der Natur wunschlos glücklich schilderte. Die Beschreibung der numinosen Landschaft ist von sinnhaft-anschaulicher Fülle und nimmt breiten Raum ein. Der locus amoenus wird als lieblicher Hain gegen die wilde Natur abgesetzt. Hirtenpoesie ist seitdem auch Liebespoesie. Als Vermittler hellenistischer Dichtkunst hat Catull auch Theokrit der römischen Poesie erschlossen. Erst durch Vergil (70-19 v. Chr.) wurde die mimetisch-bukolische Poesie-Gattung im großen Stil in die lateinische Dichtung eingeführt: Er verlegte den Schauplatz seiner „Bucolica“ in das nie von ihm betretene griechische Bergland Arkadien, das dem Mythos nach auch die Heimat des Hirtengottes Pan ist, und stilisierte diese unwirtliche Region zu einem Land natürlicher Glückseligkeit. Pan ist denn auch in den loci amoeni der zehn Eklogen Vergils allgegenwärtig. Spätestens seitdem gehört die niedere Mythologie in den Bereich der Idylle. Die hohe Götterwelt bleibt ausgeschlossen, da sie nicht wie die Nymphen, Satyrn und Faune als Emanation von Flora und Fauna zu betrachten ist. Arkadien als poetisches Traumland, als Seelenheimat. ist also eine Entdeckung der ausufernden Weltstadt Rom, deren heilige Wälder damals längst der Urbanisation zum Opfer gefallen waren. Die vornehmen Römer sehnten sich nach dem einfachen, unverfälschten Leben in der Gesellschaft von Alexis und der schonen Galatea. In der vierten Ekloge, die den bukolischen Rahmen sprengt, mündet die Sehnsucht Vergils nach besseren Zeiten aus dem Glauben an eine umfassende staatliche Neuordnung in das Bild des Goldenen Zeitalters, das am Anfang der Menschheitsgeschichte steht. Arkadien gehört seitdem wie die saturnische goldene Zeit oder das verlorene Paradies der Juden und Christen zu den bis in unsere Zeit tradierten Wunschvorstellungen der naturentfremdeten europäischen Großstadtgesellschaft. Über alle Grenzen und Unterschiede hinweg, vom römischen Fest der Saturnalien bis zur Maskenfreiheit im Karneval wird das verlorene Paradies beschworen, in dem alle Menschen gleich und glücklich, in dem Arbeit und Not ausgeklammert sind.

Der von der Rhetorik entwickelte Topos des locus amoenus wurde von der römischen Malerei und Gartenkunst übernommen. Die Villa mit ihren Peristylgarten, in die sich die wohlhabenden Römer zurückzogen, um der Großstadt zu entfliehen, bildet selbst einen locus amoenus. Raum und Garten, Kunst und Natur stehen in engem Austausch. Laut Plinius (Nat. hist. XXXV, 116/7) bemalte Ludmus, den er als ersten Landschaftsmaler bezeichnet, einen Saal der Villa ad Gallinas in Prima Porta an allen Wänden mit Gartenlandschaften. Die Entstehung der sakralen römischen Landschaftsmalerei muss in engem Zusammenhang mit dem Illusionismus hellenistisch-römischer Bühnenprospekte gesehen werden. Nach Vitruv waren drei Grundformen der Theaterkulisse üblich: nach dem Prinzip des decorum wurden der Tragödie Palast- und Tempelarchitekturen zugeordnet, der Komödie Stadtansichten und dem seit späthellenistischer Zeit beliebten Satyrspiel Landschaften und ländliche Heiligtümer. Die Natur spielte im Theater mit der erzählerischen Ausweitung der Stoffe seit dem 3. Jhd. v. Chr. immer stärker mit. Die Kulisse der satyrischen Szene übte zusammen mit der Poesie zweifellos großen Einfluss auf die Entstehung der idyllisch-bukolischen Gattung der Landschaftsmalerei aus, da auf



Odyssee-Landschaften von einer Villa am Esquilin/Rom: die Laistrygonen

Auf diesem zweiten, nach rechts folgenden Bild gehen die Laistrygonen zum Angriff über. Der Ziegenbock säuft aus der Quelle, zu der sich die Königstochter mit ihrem Krug hinbegeben will. Die Weide ist als Pan (mit Hörnern) personifiziert. Die Laistrygonen bewaffnen sich, indem sie Äste von den Bäumen abbrechen und Feldsteine aufheben.



Ravenna: Opferung Isaaks, um 600, Mosaik

der Bühne der locus amoenus mit seiner numinosen Ausstrahlung zu erst bildhafte Gestalt gewonnen hatte.

Höhepunkt römischer Landschaftsmalerei sind die um 40 v. Chr. entstandenen Odyssee-Landschaften aus einer Villa am Esquilin, die sich heute in den Vatikanischen Museen befinden. Die verlorenen architektonischen Rahmungen des zweiten pompejanischen Stils vermittelten die Illusion des Ausblicks aus der Villa in den Garten. Zum ersten Mal erscheint der Mensch winzig gegenüber der majestätischen Größe der Landschaft mit weiten Ausblicken auf Berge, Küsten und Meer. Auch wenn hellenistisch-alexandrinische Vorbilder anzunehmen sind, muss doch die hier anzutreffende, ganz aus der Farbe entwickelte illusionistische Raumdarstellung als spezifisch römische Leistung gewertet werden. Die klassisch-griechische Kunst kannte nur den Körperraum. In ihr war alle Natur in den Statuen verkörpert.

Dagegen haben Hellenismus und römisches Weltreich mit ihrem weit ausgreifenden Verkehrsnetz ein bis dahin noch nie zu beobachtendes Raumgefühl gefördert. Erst die Römer, die Schöpfer des architektonischen Innenraumes, erhoben die Landschaftsmalerei zu einer eigenen Bildgattung. Die Darstellung des „unfassbaren“ Raumgefühls erscheint in den römischen Landschaften zum ersten Mal als Grundthema der abendländischen Landschaftsmalerei. Vitruv hinterließ uns eine Typologie römischer Landschaftskunst: Häfen, Vorgebirge, Küsten, Flüsse, Quellen, Heiligtümer, Heilige Haine, Herden und Hirten, also ein an die satyrische Szene erinnernder Katalog landschaftlicher Schönheit (um 25 v. Chr.). Aus augusteischer Zeit besitzen wir vom älteren Plinius (23-79 n. Chr.), dessen 37 Bücher der „Naturalis historia“ der Naturforschung bis in die Neuzeit als Autorität galten, eine Aufzählung beliebter Landschaftsmotive. Dieser Katalog sollte für die ideale Landschaftsmalerei bis ans Ende des 18. Jhds. Gültigkeit behalten. Die „electio“ mahnt uns aber auch, römische Landschaftsmalerei mit impressionistisch geschulten l'art-pour-l'art-Augen zu betrachten. Bei aller Sinnenfreude haben die Römer die Ästhetik nie verselbständigt. Der numinose Charakter römischer Landschaften, die stets auf das Tun der Götter und Menschen bezogen sind, reicht über das mimetische hinaus.

Die utopischen Glücksvisionen, die in den arkadischen Hirtenlandschaften anschaulichen Ausdruck gefunden haben, entsprechen uralten Menschheitsträumen. Die Menschen wollten zu allen Zeiten glücklich leben, so verschieden die Glücksvorstellungen im Verlauf der Geschichte auch waren und sind. Der an „kontemplativer Inkompetenz“ leidende Zeitgenosse, auf materialistische Denkpositionen eingeschworen, kennt nur das Glück von hier und heute. „The pursuit of happiness“ in der von Thomas Jefferson verfassten amerikanischen Unabhängigkeitserklärung vom 4.7. 1776 hat das Glück in den Katalog der einklagbaren menschlichen Grundrechte aufgenommen. Für einen solchermaßen verbrieften Anspruch auf Glück oder Lebensqualität, wie es heute heißt, hätten Epikur und Horaz kaum Verständnis gehabt, als sie rieten, den flüchtigen Verlockungen der Großstadt zu entsagen und den Tag mit guten Freunden bei Gesprächen über Kunst und Philosophie im locus amoenus ihrer römischen Villa zu genießen, um glücklich zu sein.

Die christliche Spätantike und das Mittelalter verstanden die Natur als Inbegriff göttlichen Willens nicht in der Anschauung, sondern durch das im Glauben Gewusste. Mittelalterliche Bilder bilden eine gedankliche, keine anschauliche, durch das Künstlerauge gestiftete Einheit. In der Spiritualisierung des mittelalterlichen Bildes erweist sich seine Bezogenheit auf einen übersinnlichen, intelligiblen Ursprung. Das mittelalterliche „contemptus mundi“ stand im krassen Gegensatz zum ästhetischen Gefallen an landschaftlicher Schönheit. Ernst Robert Curtius wies nach, dass die mittelalterliche Literatur durch die Rezeption der antiken Rhetorik und der Topik als Grundlage der Stilbildung geprägt wurde.“ Die griechisch-römischen Traditionen erlitten jedoch, wenn sie im Mittelalter fortlebten, eine moralisierende interpretatio



Verduner Altar, Klosterneuburg, Detail: Die Botschafter im Gelobten Land
Der Altar des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg, umgangssprachlich Verduner Altar genannt ist einer der Höhepunkte der mittelalterlichen Goldschmiedekunst und eines der wichtigsten Ausstellungsstücke des Stifts Klosterneuburg. Es handelt sich um 45 Kupferplatten mit Grubenschmelz und Feuervergoldung auf einem Holzträger, die ursprünglich nicht miteinander verbunden waren. Man nimmt an, dass sie ursprünglich für die Verkleidung des Ambos (einem steinernem Aufsatz mit Leseputeln) bestimmt waren. Sie sind 1181 entstanden und wurde 1330 neu zusammengesetzt.



Das Stundenbuch des Herzogs von Berry (Les Très Riches Heures du Duc de Berry bzw. Très Riches Heures) ist eines der berühmtesten illustrierten Manuskripte des 15. Jahrhunderts. Es ist ein ausgesprochen reichhaltig verziertes Stundenbuch, das über 200 Blätter enthält, von denen etwa die Hälfte ganzseitig illustriert sind. Es wurde in der Zeit zwischen etwa 1410 und 1416 von den Brüdern von Limburg für ihren Dienstherrn Johann von Berry gemalt, jedoch nicht fertiggestellt, da sowohl ihr Dienstherr als auch die drei Brüder Jan, Paul und Hermann im Laufe des Jahres 1416 starben (möglicherweise an einer Pestepidemie). Herzog Karl I. aus dem Haus Savoyen beauftragte Jean Colombe, die Malereien zu vervollständigen. Das Manuskript wurde in den Jahren 1485 bis 1489 fertiggestellt.

christiana. Das gilt, denken wir nur an den guten Hirten, auch für die Spiritualisierung arkadisch-bukolischer Themen. Die Verse 89-112 der Metamorphosen des Ovid, in denen vom Goldenen Zeitalter die Rede ist, leben im mittelalterlichen „hortus conclusus“, dem Paradiesgärtlein fort. Die Lehre von den drei genera dicendi wird in der Rota Virgilii, einer nach Vergils Hauptwerken (Bucolica, Georgica und Aeneis) zusammengestellten Stilvorschrift im Bild eines Rades, die drei Stilhöhen mit fest zugeordnetem Stoffbereich unterscheidet, durchs ganze Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit tradiert. Entscheidend für ihr Überleben war, daß sich alle diese topoi unter eschatologischen Vorzeichen verwenden ließen, zur „Preisung Gottes aus den Werken der Schöpfung“ (Psalm 104).

Mit der Übernahme der aristotelischen Physik und der damit verbundenen Heiligkeit der Natur in der Hochscholastik waren erneut wesentliche Voraussetzungen für die bildliche Darstellung irdischer Schönheit gegeben. Es waren vor allem die Maler der niederländisch-hurgundischen Hofkunst des 15. Jahrhunderts, die der Schilderung der heimischen Landschaft in ihrer ganzen Schönheit – wenn auch immer sub specie aeternitatis – wieder große Bedeutung zumaßen. Menschen, die die Welt betrachten, wie im Bild der um 1435 entstandenen Madonna des Kanzlers Nicholas Rolin von Jan van Eyck, hat es in der europäischen Malerei bis dahin nicht gegeben. Besonders die Kalenderillustrationen verraten viel Hingabe an den Zauber dieser Welt. Die Jahreszeitenbilder verweisen auf die Lebensstufen des Menschen, der in Beziehung zu seiner an ein höheres Gesetz gebundenen Arbeit dargestellt wird. Die Landschaft wird von wechselnden Standorten aus in die Nähe des Betrachters gerückt, so dass sich auf einem grundrißartigen Plan verteilte Bilder ergeben. Der Betrachter wird zu einem Spaziergang durch die Bilder im Bild aufgefordert. Wir erblicken aus der Sicht des feudalen Schlossherrn Garten, kultiviertes Land, Bauern, Hirten und Jagdgründe. Dabei wird in der hierarchischen Stufung ersichtlich, dass dem Maler die über die Stillehre der Rota Virgilii vermittelten antiken modi durchaus geläufig waren. Der historische und soziologische Ort dieser höfischen Kunst ist auch hier wieder, wie in der Antike, die Stadt. nicht das Land der Bauern und Hirten. Mit dem Wachsen der Städte im späten Mittelalter entwickelten sich sozio-ökonomische Strukturen, die den alten, auf der Landarbeit basierenden Bund des Menschen mit der Natur zerstört haben. „Stadtluft macht frei“ war ein gängiger Werbespot der erstarkten Handwerkszünfte. Naturempfindungen und Freiheit entstehen nach Schiller immer aus Natur-Entwöhnung, aus der Antithetik von Stadt- und Landleben.

Der spätmittelalterlichen Landschaft fehlt – sehen wir von den Brüdern Van Eyck ab – noch der Blick in die Ferne, das Räumliche. Um Landschaft als räumlich geordnetes Ganzes erkennen zu können, muss der Betrachter die Fähigkeit zur Synthese haben. Wer nur Einzelheiten sieht und die das Ganze ausmachenden Bezüge nicht wahrnimmt, vertritt keinen ästhetischen Standpunkt. Erst das subjektive Erlebnis macht die Synthese, die Illusion des Raumgefühls, wie es allein der Europäer entwickelt hat, möglich. Die Anfänge der europäischen Landschaftsmalerei in nachantiker Zeit liegen in der italienischen Stadtkultur der Frührenaissance.

Am 26. April 1335 bestieg Petrarca, der den Humanismus gegen die scholastischen Ideale seiner Zeit begründete, den Mont Ventoux in der Provence. Sein Bericht über diese zur damaligen Zeit ganz ungewöhnliche Exkursion an Dionigi von Borgo San Sepolcro enthält keine nüchterne Beschreibung, sondern schildert das überwältigende ästhetische Erlebnis, das freilich über das Nur-Ästhetische hinausreicht. Petrarca wollte im geistigen Zusammenhang mit der von der griechischen Philosophie begründeten Theorie das Ganze schauen. Das anschauliche Naturerlebnis erscheint gleichberechtigt neben der von Philosophie und Wissenschaft begriffenen Natur. Für das ästhetische Verhältnis zur Natur als Landschaft bleiben dann die



von Petrarca aufgenommen Bestimmungen der philosophischen Theorietradition konstitutiv. Das gibt der Ersteigung des Mont Ventoux epochale Bedeutung. Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugung des theoretischen Geistes.

Etwa zur gleichen Zeit (1338/1339) malte Ambrogio Lorenzetti in seinem großen Fresko mit den »Folgen der guten und der schlechten Regierung« im Ratssaal von Siena den Gegensatz von geschlossenem Stadtbezirk und offener, kultivierter Landschaft als »Umgebung« in neuer, profaner Glaubwürdigkeit.

Wir verdanken Ernst Gombrich die Erkenntnis, dass durch die Bekanntschaft mit der antiken Kunstliteratur die Darstellung der wiederentdeckten Landschaft in der Renaissance gerechtfertigt wurde. Die Theorie der Renaissance kulminierte in dem Bemühen, die Kunst wieder zur Ähnlichkeit mit der Natur zurückzuführen. Genau aber wie die antiken Schriftsteller forderten auch die Theoretiker der Renaissance, Naturtreue mit Schönheit zu verbinden, d.h. die Auswahl des Schönsten nicht zu versäumen, imitatio und electio gleichermaßen zu beachten. Leon Battista Albertis Theorie (De Pictura 1435) enthält im Kern die Anweisung, der Maler solle nur das darstellen, was er mit seinen eigenen Augen wie durch ein Fenster als Ausschnitt von der Welt erblickt. Freilich spielte für ihn nicht die Landschaft, sondern die Figur die Hauptrolle, Die Darstellung der „istoria“ stand an erster Stelle. Wie schon Vitruv, empfahl er die Landschaftsmalerei hauptsächlich zur Dekoration von Landvillen. Der Landschaftsmaler wurde von Alberti folgerichtig in die unterste soziale Klasse – zusammen mit den Bauern, eingestuft. Die Natur gehörte nach aristotelisch-scholastischer, aber auch nach neuplatonischer Einschätzung dem Bereich der Materie, der vergänglichen Stofflichkeit an. Sie sprach vor allem die Sinne – nicht den Intellekt an wie die höheren Gattungen der Malerei.



Die Entdeckung der Zentralperspektive am Anfang des 15. Jahrhunderts durch Brunelleschi hatte für die Landschaftsmalerei nur zweitrangige Bedeutung. Der zentralperspektivische Raum war in der Theorie der Frührenaissance mehr abstrakte Formel als lebendige Anschauung. Ein eigenes Wesen wurde dem Raum nicht zuerkannt. Im Grunde haben die Brüder Van Eyck in den Niederlanden am Anfang des 15. Jahrhunderts den „unfassbaren“ Qualitäten des Raumes mit den Mitteln der Farbe weitaus überzeugenderen Ausdruck verliehen. Wie in der klassisch-griechischen Kunst bestimmte sich Raum in der Florentiner Frührenaissance allein durch den Abstand der klar geschiedenen Körper voneinander als luftleerer „Körperraum“. Deshalb existiert Landschaft in der Florentiner Malerei immer nur als Bühne zur Placierung der Darsteller der «istoria», und zwar – beeinflusst durch die neuplatonische Lichtmystik - in hierarchisch-qualitativer Stufung von oben nach unten, vom hellsten Licht als Hinweis auf den Logos bis zur dunkelsten Materie. Der solchermaßen qualitativ gestufte Landschaftsraum reflektiert somit immer noch die mittelalterliche Einheit von Glauben, Wissen und Anschauung, denn die Kosmologie war nach mittelalterlicher Vorstellung in der Theologie aufgehoben. Das Heilsgeschehen spiegelt sich in der Natur wider. Dieses alte ptolemäische bzw. theozentrische Weltbild wirkte noch lange nach. Im „Trattato dell'Arte della Pittura“ von Lomazzo (1584 in Mailand erschienen) wird der Landschaftsmalerei zwar zum ersten Mal ein eigenes Kapitel gewidmet, doch immer noch von einer hierarchischen Ordnung ausgegangen, in der die Landschaft an letzter Stelle rangiert. Der aristotelisch-scholastische Dualismus zwischen Vernunft und Sinneswahrnehmung ist noch nicht ausgestorben. Im Grunde stand der in Florenz im Quattrocento wiedererstandene Neuplatonismus im Gefolge der platonisch-patristischen Philosophie der neuen naturalistischen Weltanschauung unversöhnlich gegenüber.

Nur der unermeßliche Erkenntnisdrang Leonardos (1452-1519), für den Wissenschaft und Kunst identisch waren, umfasste auch ein tie-



Jan van Eyck: The Virgin of Chancellor Rolin, 1435, Wood, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris
Eyck (* um 1390 in Maaseik; † 1441 in Brügge) war ein flämischer Maler des Spätmittelalters und gilt als der berühmteste Vertreter der altniederländischen Malerei. Er leitete die neue naturalistische Kunstperiode nördlich der Alpen ein. Wegen seiner vollendeten Technik und seines Sinns für Naturalismus wurde er von vielen Autoren sogar als König unter den Malern bezeichnet.

BOSCH, Hieronymus
Noah's Ark on Mount Ararat
1500-04, Oil on panel, 69 x 38 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



GIOTTO di Bondone: Legend of St Francis: 14. Miracle of the Spring, 1297-1300, Fresco, 270 x 200 cm, Upper Church, San Francesco, Assisi
Giotto di Bondone (* 1267 (?), nahe Florenz; † 8. Januar 1337 in Florenz), auch bekannt als Giotto, italienischer Maler, gilt als der entscheidende Wegbereiter der italienischen Renaissance (Rinascimento); überwindet die byzantinischen Vorbilder und führte die Qualität des Realismus in die Malerei ein.



PIERO della FRANCESCA: Portraits of Federico da Montefeltro and His Wife Battista Sforza, 1465-66, Panel, 47 x 33 cm (each), Galleria degli Uffizi, Florence
Piero della Francesca (* um 1420 in Borgo San Sepolcro (heute: Sansepolcro), Toskana; † 12. Oktober 1492 ebenda; eigentlich Pietro di Benedetto dei Franceschi, auch Pietro Borgiiese) war ein italienischer Maler der Frührenaissance, Kunsttheoretiker und Mathematiker.



LEONARDO da Vinci: Annunciazione, 1472-75, Tempera on wood, 98 x 217 cm
Galleria degli Uffizi, Florenz

LEONARDO da Vinci: Mona Lisa (La Gioconda), c. 1503-5, Oil on panel, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Paris
LEONARDO da Vinci: Landscape drawing for Santa Maria della Neve on 5th August 1473, 1473, Pen and ink, 190 x 285 mm, Galleria degli Uffizi, Florence



feres Interesse für die Landschaft. Der Mensch ist nicht Mittelpunkt, sondern Teil des Ganzen. Der die Lokalfarben zurückdrängende Sfumato verbindet Figur und Landschaft, lässt die Figuren geheimnisvoll aufleuchten und in die kosmische Natur eintauchen. Da wir in der freien Landschaft kaum Fluchtlinien finden, musste der Florentiner ein tendenziell konfliktreiches Verhältnis zur Landschaftsmalerei haben. Dagegen entstand aus der Urbanität der venezianischen Malerei heraus eine zwar grundsätzlich anthropomorphe, aber Figur und Umgebung aufeinander abstimme Landschaftsmalerei. Was der mit dem begrifflichen Denken des Florentiners zusammenhängende „disegno“ nicht leisten konnte, vermochte die tonig gebundene, in feinen Abstufungen vermittelnde Farbe der Venezianer zu veranschaulichen. Anregend spielten so bedeutende auswärtige Koloristen wie Piero della Francesca (1410/20-1492) und Antonello da Messina (1430-1479) gewiss eine wesentliche Rolle für die spezifisch venezianische Farbgestaltung am Ende des Quattrocento. Über den Landschaften Giovanni Bellinis, Giorgiones, Tizians oder der Bassani liegt jener schwer zu beschreibende Gefühlsschimmer, der anstelle des wissenschaftlichen Prinzips der Vereinzelung in der Florentiner Malerei des Quattrocento das sinnlich-seelische Erleben der Landschaft in ihrer Totalität möglich macht.

Mit der arkadisch gestimmten Landschaft war ein für die Geschichte der Landschaftsmalerei folgenreicher Weg eingeschlagen. Nachdem Boccaccio um 1340 in seinem „Ninfale d'Ameto“ Arkadien – freilich nur im allegorischen Kontext – als Pastoralandschaft wieder in die Dichtung eingeführt und auch der humanistische Philosophen- und Dichterkreis um Lorenzo de' Medici Arkadien als Heimat Pans zu neuem Leben erweckt hatte, hat Jacopo Sannazaro in seinen: 1502 in Venedig veröffentlichten Schäferroman „Arcadia“ das griechische Hirtenland als geistige Landschaft wiederentdeckt. Bemerkenswert ist, dass der Dichter ein Neues Arkadien schuf, indem er die Schönheit der venezianischen terra ferma mit dem antiken Topos verband. Die Thematik einer der schönsten und paradigmatischsten Pastoralandschaften der venezianischen Malerei, das wohl von Tizian nach 1510 vollendete, traumhaft anmutende „Ländliche Konzert“ (Paris, Louvre), konnte - ut pictura poesis - von Richard Turner auf Sannazaros »Neues Arkadien« und auf »Gli Asolani« (1505) von Pietro Bembo zurückgeführt werden. Die Nachfolge reicht über Poussin und Watteau bis zu Feuerbach, Manet und Cezanne. Im „Giorgionismo“ hat sich das Arkadische wie nirgendwo sonst visuell verdichtet. Ein Sammelpunkt der arkadisch fühlenden Humanisten Venedigs und Paduas war der Hof der Exkönigin von Cypern, Catarina Cornaro, in Asolo, umgeben von der lieblichen Hügellandschaft des Belluno. In diesem Zusammenhang verdient die Bedeutung der seit dem 14. Jahrhundert nachzuweisenden Villeggiatura für die Venezianer erwähnt zu werden: die Villa, die in der Landwirtschaft ihre Wurzeln hat, als arkadischer locus amoenus. Veroneses Wandbilder in der Villa Barbaro in Maser (um 1560) erinnern mit ihrem illusionistischen Ausblick auf den Garten unmittelbar an die römischen Wandmalereien augusteischer Zeit. Die elegischen Stimmungswerte der venezianisch-humanistischen Arkadienvorstellung resultieren aus der Trauer über ein ebenso wie der Garten Eden oder das Zeitalter Saturns unwiederbringlich verlorenes Traumland.

Gemessen an der durch die kunsttheoretische Literatur seit der Antike vorgeschriebenen »electio« in den »humanistischen« Landschaften der Italiener, die stets auf den Menschen bezogen sind, zeigen die Landschaftsbilder der nordischen Maler um 1500 eine nicht in dem Maße kodifizierte, unkonventionellere, an der heimischen Umwelt orientierte Landschaftsauffassung, die in eigentümlicher Weise romantisch anmutet. Obwohl die urbanen Italiener keinen Sinn für den Horror der wilden Natur besaßen, heißt es bei Paolo Pino: (Dialogo di Pittura 1548): „Die Nordländer leben in der wilden Natur. Darum sind ihre



DÜRER, Albrecht: Pond in the Woods, c. 1496, Watercolour and gouache on paper, 262 x 374 mm, British Museum, London

DÜRER, Albrecht: Dream Vision, 1525, Watercolour on paper, 30 x 43 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Annibale Carracci, Landschaft mit Badenden, um 1616
Paul BRIL: Coastal Landscape, 1596, Oil on copper, 11,7 x 17,4 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne

Landschaftsbilder interessant. Wir Italiener leben in den Garten der Welt, der entzückend ist, sich aber zur künstlerischen Darstellung wenig eignet.“ Wilde Natur meint das Fehlen des Kanons der idealen Landschaftsmalerei.

Freier also von ikonographischen Bindungen konnte Albrecht Dürer 1498 von seiner ersten Italienreise im intimen Format der Aquarellstudie die ersten menschenleeren Porträt-Landschaften der europäischen Malerei nach Hause bringen, wenn man von einer Federzeichnung Leonardos aus dem Jahr 1473 absieht. Berge, Wälder, Felder und Flüsse sind von einem festen Standpunkt aus in einem von Licht und Atmosphäre durchdrungenen weiten Raum als Landschaft ordnend zusammen gesehen. In der Weiträumigkeit der in großzügiger Pinselschrift wiedergegebenen Ansicht von Trient liegt ein völlig neues, befreites Naturgefühl. Diese Landschaftsschau ist gewiß die schönste Frucht, die Dürer aus Venedig heimbrachte. Sie griff der Geschichte der Landschaftsmalerei um mehr als ein Jahrhundert voraus. Albrecht Altdorfer und die Meister der Donauschule haben die biblischen Erzählungen in die heimatischen Gefilde verlegt und damit unsere Vorstellungen von deutscher Waldlandschaft bis heute wesentlich geprägt. Ihre Werke rühren uns mit der Innigkeit eines Liedes unmittelbar an.

Da die manieristische Kunsttheorie der Landschaftsmalerei eher ablehnend gegenüberstand, hatten die »Ultramontani« in Italien um so mehr Chancen. Flamen und auch Deutsche, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal als reine Landschaftsmaler spezialisiert hatten, machten in Italien gute Geschäfte. Es handelte sich vielfach um Flüchtlinge aus dem katholisch gebliebenen Teil der Niederlande, wo die Landschaftsmaler genau wie in Spanien aus dem Geist der Gegenreformation heraus verfolgt wurden, weil die Sinnlichkeit der Landschaft von den religiösen Themen ablenkte. Dabei lebt in der horizontalen Stufung der Landschaft von oben nach unten, vom Licht zur Dunkelheit die mittelalterlich-scholastische Naturanschätzung noch vernehmlich nach.

Die Landschaftsmalerei der hellenistisch-römischen Antike, die Polidoro da Caravaggio aus der Vorstellung antiker Größe in den Wandgemälden von S. Silvestre al Quirinale in Rom um 1524 zu erneuern versucht hatte, lebt seitdem in der klassischen Ideallandschaft Roms als pastorale Idylle wie als heroische Landschaft fort. Die häufig dargestellten antiken Ruinen bezeugen nicht nur antiquarisches Interesse, sondern sind auch als „exempla vanitatis humanae“, als Sinnbilder der Hinfälligkeit des Menschen und seiner Werke zu deuten. Die tectonisch Klarheit und Ruhe der großen Kompositionsform in den wenigen, aber eindrucksvollen Landschaften Annibale Carracci (1560-1609) übten nachhaltige Wirkung aus. Im übrigen aber waren es viele Nordländer, allen voran Adam Elsheimer (1578-1610) und Paul Bril (1555-1626), die die römische Campagna als locum amoenum wiederentdeckten.

Die besonderen Charakterzüge der »klassischen« Landschaft sind überschaubare Schwemmland-Ebenen, die von kräftig gestalteten hellen Kalksteinbergen gesäumt werden. Dazwischen treten Hügel, und oft ist das Meer zu sehen. Auffallend ist die harte plastische Gestaltung und die harmonische Ordnung der Formen im klaren Licht. Solange Griechenland arme Provinz des Osmanischen Reiches und Europa entfremdet war, mussten die Künstler Arkadien in Italien suchen, in der Campagna um Rom oder am Golf von Salerno.

Es bedurfte erst der Durchsetzung der Erkenntnis des Kopernikus (1473-1543) dass die Erde sich um die Sonne dreht, um ein neues nachmittelalterliches Verhältnis zum Raum und damit auch zur Landschaft zu gewinnen. Das heliozentrisch Weltbild des Kopernikus hat die Voraussetzungen geschaffen, den Raum autonom, unabhängig



CLAUDE LORRAIN: The Expulsion of Hagar, 1668, Oil on canvas, 107 x 140 cm
 Alte Pinakothek, Munich
 CLAUDE LORRAIN: Landscape with Dancing Figures (The Mill), 1648, Oil on canvas,
 150,6 x 197,8 cm, Galleria Doria-Pamphili, Rom



POUSSIN, Nicolas: Et in Arcadia Ego, 1637-39, Oil on canvas, 185 x 121 cm,
 Musée du Louvre, Paris
 Nicolas Poussin (* Juni 1594 in Les Andelys (Normandie); † 19. November 1665 in
 Rom), war ein Maler des Barock-Klassizismus.

von den in ihm verteilten Körpern, als unendliches, von Atmosphäre und Licht erfülltes Kontinuum zu begreifen. Theoretisch wurde dieses neue Verhältnis durch die italienische Naturphilosophen des 16. Jhds. begründet, in der künstlerischen Praxis wurde es aber erst – wenn man von den Aquarell-Studienblättern Dürer« absieht – im 17. Jhd. anschaulich gemacht. Karel van Mander wendete sich in seinem „Schilderboek“ (1604) zum ersten Mal entschieden gegen das von oben nach unten gestufte kulissenhafte Landschaftsschema und plädierte für die tiefenräumlich in fließende Übergängen unter Beachtung von Luft- und Farbperspektive kontinuierlich von vorne nach hinten zu erschließende Landschaft.

Die »klassische« Landschaft Roms erfuhr ihre Vollendung durch Claude Lorrain (1600-1682) und Nicolas Poussin (1593-1665), die das kulissenhafte Schema manieristischen Landschaftsmalerei endgültig überwand. Bei der Betrachtung der Bilder von Claude Lorrain steigen Vorstellungen in uns auf von paradiesisch schönen Landschaften mit großen, hochgewachsenen, vollkommenen Bäumen duftigen Fernen, stillen Lüften, oder von Meereshäfen, von südlichen Häfen mit leicht gekräuselten Wellen, mastenreichen Schiffen und prächtigen Gebäuden. Alles lebt im hohen und stillen Glanze des Lichtes wie in einem ewigen Feiertage. Dabei verfällt die angeborene Ratio des Franzosen nicht in schwelgerische Pathos, sondern die Komposition fügt sich, ohne zu ernüchtern, einem geometrischen Muster, das insbesondere auf der Deckung des radial strahlenden Lichte mit den vor allem an den Architekturen ablesbaren Orthogonalen beruht. Dieser Kunstgriff verleiht Claudes reifen Landschaften über die zufällige Wirklichkeit hinausreichende Gesetzmäßigkeit. Das meist kühle, aus der Luminosität der Farbe erwachsene Licht, das über den Beleuchtungseffekt hinaus metaphysisch Bedeutung besitzt, erschließt in feinsten Abstufungen einen kontinuierlich weiten Raum, der indessen die Grenzen zwischen Himmel und Erde nicht verwischt, der nicht richtungslos unendlich ist. Der Sinn für das Maß geht nie verloren. Die rational geordnete Landschaft bleibt auf den Menschen als Träger des Logos bezogen. Claudes Landschaften sind Abglanz der vorn Schöpfer durchwirkten und in sich vollkommenen Welt.

In Hesiods Beschreibung des Goldenen Zeitalters sind die Menschen zwar sterblich, aber ewig jung. In dieser Tradition wurde Arkadien mit der Vorstellung relativer Unsterblichkeit und Alterslosigkeit verbunden. Um 1620 malt Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, in Rom eine Pastorale mit dem im Bild vermerkten Thema „Et in Arcadia ego“: zwei auf ihre Stöcke gestützte Hirten in hügeliger Landschaft betrachten nachdenklich ein Vanitas-Stilleben aus Schädel, Maus und Fliege (Rom, Galleria Corsini). Der Schädel ist das Symbol des personifizierten Todes. Während die Komposition auf Darstellungen antiker Gemmen zurückgeführt werden konnte, scheint der Ursprung der folgenreichen, den Tod in den Mund gelegten Sentenz „Et in Arcadia ego“ nicht antik zu sein. Die Wiederbelebung der mittelalterlichen Darstellung der Begegnung der Lebenden mit den Toten als memento mori erinnert daran, dass der Tod selbst in Arkadien, dem Traumland irdischen Glücks, nicht fremd ist, sondern Bedingung für der Einlass ins Paradies. Der Christ muss sein Leben auf den Tod ausrichten. Nicolas Poussin hat das mittelalterliche memento mori des „Et in Arcadia ego“ in Kenntnis von Guercinos Bild um 1630 bzw. 1640/1645 in zwei Versionen (Chatsworth und Paris, Louvre) zu einer einfühlsamen Meditation über eine schöne Vergangenheit verwandelt und damit den Betrachter gezwungen, falsch zu übersetzen. Nicht mehr der Tod selbst spricht „Auch in Arkadien bin ich“, sondern in Poussins späterer Fassung sind vier Arkadier nachdenklich in die Entzifferung der Sarkophaginschrift versunken und interpretieren elegisch das nun einem verstorbenen Hirten in den Mund gelegte „Auch ich war in Arkadien“. Nicht die Warnung vor dem unerbittlichen eigenen Ende inmitten arkadischen Glücks ist nun das Thema, sondern die Versenkung in die Vergangenheit. Poussin greift damit über Sannazaro auf



ALTDORFER, Albrecht: Danubian Landscape, 1520-25, Parchment on wood, 30 x 22 cm, Alte Pinakothek, Munich
Albrecht Altdorfer (* um 1480 in Regensburg; † 12. Februar 1538 ebenda) war ein deutscher Maler, Kupferstecher und Baumeister des Renaissancezeitalters. Er gilt als Hauptmeister der sogenannten Donauschule, deren Protagonisten auch als die wilden Maler von der Donau bezeichnet werden.



Joachim Patinir: Überfahrt in die Unterwelt, ca. 1524, Öl auf Holz, 64 x 103, Prado Museum, Madrid

BRUEGEL, Pieter the Elder: The Hunters in the Snow (Winter), 1565, Oil on panel, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna



Vergil zurück, der zum ersten Mal mythische Wahrheit in elegisches Gefühl verwandelt hat. In der 5. Ekloge tritt das Motiv des Grabes in Arkadien auf: Die Zurückgebliebenen wollen einem aus Liebeskummer gestorbenen Hirten einen Grabstein setzen. In diesem elegischen Sinne zeigte Torquato Tasso 1573 am Ideal Arkadiens die Schwächen der eigenen Zeit auf („Aminta“) und so hat noch Goethe die Sentenz interpretiert und zum Motto seiner „Italienischen Reise“ (1816/1817) gemacht. Poussins zweite Fassung des „Et in Arcadia ego“ wurde durch zahlreiche Stiche und Kopien berühmt. Vor allem die empfindsame Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat das Thema immer wieder aufgegriffen.

Während Claude der klassischen Landschaft die Dimension kosmischer Weite hinzufügte, übertrug Poussin das Heroische der im Vordergrund stehenden „istoria“ unmittelbar auf die streng durchgeformte Landschaft.

Den Gegenpol zur im Auftrag des Adels entstandenen römischen Ideallandschaft, wie sie durch Claude und Poussin Vorbildliche Gestalt gewonnen hat, bildet die profane bürgerlich-holländische Landschaftsmalerei des 17. Jhds, die ebenfalls in Städten für Städter entstanden ist. Die Maler haben ein Portrait des eigenen Landes geben wollen. Die Maler entdeckten die Weite der gar nicht „heroischen“ holländischen Flach- und Dünenlandschaft mit ihrem ungezügelten Wildwuchs und machten den hohen Wolkenhimmel zum Hauptakteur. Während die klassische Landschaft stets auf den Menschen als Träger des Logos bezogen ist, versinkt der Mensch in der elementaren holländischen Landschaft schicksalhaft als reines Naturwesen. Erde, Wasser, Luft und Himmel werden mit den Mitteln der Luft- und Farbperspektive zu einem fernsichtigen Raumkontinuum verschmolzen, das alles Körperhafte vereinnahmt. Die Lokalfarbe büßt dabei an Eigenwert ein, der Umriss verliert an Festigkeit. Die spezifisch »malerischen« Werte dominieren.

Die Überzeugung, dass der Mensch angesichts der vom Göttlichen durchwirkten All-Natur nichts wie ein Sandkorn ist, entspringt protestantischer Religiosität. Die holländische Landschaft als Lebensbild reicht also über das rein Abbildhafte hinaus, nur gerieten die alten Bedeutungsgehalte in einer Zeit, als die ausschließlich formal-ästhetische Sehweise etabliert war, rasch in Vergessenheit. So bürgerlich prosaisch die auf dem Gleichheitsprinzip nicht auf der Selektion basierende holländische Landschaftskunst uns auch erscheint, gibt sie doch stets Hinweise auf unvergängliche Wahrheiten, auf das Wirken Gottes in der Welt. Besonders in den Landschaftsdramen von Jacob van Ruisdael (1629-1682) ist die inhaltsschwere Moral nicht zu übersehen. Nur zeigt sich die mittelalterliche Vanitas-Idee nicht mehr in schrecklicher Todesgestalt, sondern in der metaphorischen Darstellung, im Werden und Vergehen aller Lebewesen, gemäß Psalm 102,12: „Meine Tage gehen dahin wie ein Schatten, und ich verdorre wie Gras.“

Die Flamen lieferten mit den phantastischen Weltlandschaften von Joachim Patinir (1475/80-1524), mit den Lehrgemälden Pieter Bruegels d. A. (1525/30-1569), die den Menschen schicksalhaft in den Lebensrhythmus der elementaren Natur eingebunden zeigen, und in den Lebensbildern der saftigen, fruchtbaren flämischen Erde von Peter Paul Rubens (1577-1640) gegenüber den bürgerlich-protestantischen Holländern einen eigenen Beitrag zur niederländischen Landschaftsmalerei. Der Mensch verschwindet nicht als Sandkorn in der kosmischen Landschaft, sondern komplementiert sie.

Das arkadische Hirtenparadies lebt als inszenierte Schäferidylle, als maskierter Paradies- und Inseltraum in der französischen Rokokomalerei fort. Doch wird in den bedeutendsten dieser »Fêtes champêtres»,



WATTEAU, Jean-Antoine: The Embarkation for Cythera, 1717, Oil on canvas, 129 x 194 cm, Musée du Louvre, Paris



KOCH, Joseph Anton: The Schmadribach Falls, 1821-22, Oil on canvas, 132 x 110 cm, Neue Pinakothek, Munich



FRIEDRICH, Caspar David: The Wanderer above the Mists, 1817-18, Oil on canvas, 94,8 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburg

in Watteaus (1684-1721) Verherrlichungen der Liebesinsel Kythera (1717), auch immer wieder die Flüchtigkeit irdischen Glücks, an die enge Verbindung von Eros und Tod erinnert. Michael Levey hat nachgewiesen, dass es sich nicht, wie bisher angenommen, um die Einschiffung nach Kythera, sondern um Abfahrt, also Abschied von der Trauminsel handelt.

Die barocke Landschaftsmalerei – ob arkadisches Idealbild oder profane Porträtlandschaft – reflektiert einen Naturbegriff, in dem Wissen und Kunst noch verschwistert aufgehoben waren. Die Landschaft wurde entweder anthropomorph, das heißt als Resonanzboden für menschlich-moralische Empfindungen, oder allegorisch, als Hinweis auf höhere geistige Werte begriffen. Die mimetische Landschaft respektierte eine alle verpflichtende, natürliche Weltordnung, in die der Mensch eingebunden ist. Die Maler kannten keinen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, denn das Besondere war im Allgemeinen, in den Konventionen des Zeitstils aufgehoben. Insofern hat sich die Theologie, die das heliozentrische Weltbild des Kopernikus als Ketzerei verteufelte, auch in der barocken Landschaftsmalerei letztlich noch siegreich behaupten können. Kein Barockmaler hat den Raum als ungeschaffenes, qualitätsloses Vakuum, das heißt unabhängig vom Wirken Gottes, dargestellt, sowie etwa Pierre Gassendi, der Bewunderer Galileis, dessen Naturphilosophie sich gegen die Scholastik richtete, den neuen physikalischen Raum begriff definiert hat.

Um 1800 vollzog sich durch die rasch zunehmende Urbanisierung, Industrialisierung und wissenschaftliche Naturbeherrschung ein grundlegender Einstellungswandel des Menschen zur Natur. Mit der Einführung rationaler Arbeitsweisen in der Landwirtschaft auf der Basis des Genossenschaftswesens gelang es, mehr als nur die Lebensbedürfnisse zu befriedigen, wie es in der herkömmlichen Agrargesellschaft bis dahin von alters her der Fall war. Je mehr die Natur erforscht und beherrscht wurde, desto größer erscheint die Kluft zwischen Natur und Mensch. Das auf dem Prinzip der Vereinzelung beruhende begriffliche Denken, die Abhängigkeit und Arbeitsteilung in der modernen Industriegesellschaft haben uns den Blick für das Ganze der Natur als Abglanz des Göttlichen verstellt. Im sechsten der Briefe Schillers „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ heißt es: „Indem der spekulative Geist im Ideenreich nach unverlierbaren Besitzungen strebte, musste er Fremdling in der Sinnenwelt werden... der abstrakte Denker hat daher gar oft ein kaltes Herz. weil er die Eindrücke zergliedert, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren.“ Gleichzeitig gesteht Schiller aber, dass der Fortschritt der Menschheit, die Freiheit des einzelnen Menschen ohne die Vereinzelung der Vernunft und die damit zusammenhängende Überlegenheit der Stadt über das Land nicht möglich gewesen wäre.

J. Ritter hat in zwei grundlegenden Abhandlungen die schon von Jacob Burekhardt in seiner „Kultur der Renaissance“ beobachtete Dialektik von objektiver Betrachtung und gesteigerter Subjektivität als Grundbedingung für die Entstehung der „ästhetischen Landschaft“ bezeichnet und den Zusammenhang von Naturwissenschaft, bürgerlicher Gesellschaft und ästhetischer Landschaftsauffassung herausgearbeitet. Die ästhetische Natur als Landschaft hat so im Gegenspiel gegen die dem metaphysischen Begriff entzogene Objektwelt der Naturwissenschaft die Funktion übernommen, in anschaulichen, aus Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den harmonischen Einklang im Kosmos zu vermitteln. War Landschaft nach J. Ritter bis ans Ende des ancien regime Abbild (Mimesis) einer »intelligiblen Ordnung« der Welt im Medium der Sinnlichkeit, so hat die neue emanzipierte Ästhetik des 19. Jahrhunderts ihren Grund im Inneren des autonomen Menschen. Die neue Landschaftsmalerei ist frei von verbindlichen ethischen und moralischen Implikationen, auch dann, wenn vom Maler höhere Werte in sie hineinprojiziert werden.

Erich Steingraber: Natur, Landschaft, Landschaftsmalerei 15



TISCHBEIN, Johann Heinrich Wilhelm: Goethe in the Roman Campagna, 1786, Oil on canvas, 164 x 206 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt



Carl Rottmann (1797 - 1850): Korinth mit Akrokorinth, 1847, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,7 x 205,5 cm, Neue Pinakothek München



TURNER, Joseph Mallord William: The 'Fighting Temeraire' tugged to her Last Berth to be broken up, 1838-39, Oil on canvas, 91 x 122 cm, National Gallery, London

Die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts dient zuallererst dem sinnlichen Genuss.

Je größer der Abstand zwischen Stadt und Land wurde, desto stärker wuchs die Sehnsucht des Städters nach dem Land. Die Landschaftsmalerei nahm seit der zweiten Hälfte des 18. Jhds. und im ganzen 19. Jahrhundert einen bis dahin nie behaupteten Rang ein, obwohl die traditionelle Figurenmalerei in der offiziellen akademischen Praxis nahezu unangefochten weiterlebte. Mit dem gegen Barock und Aufklärung gerichteten Aufruf „Zurück zur Natur“ wollte Jean-Jacques Rousseau (1750ff.) unter Leugnung der Erbsünde den natürlichen Menschen wiedererstehen lassen. Diesem Geist der Empfindsamkeit und Zivilisationskritik sind sowohl Salomon Geßners (1730-1788) gemalte und gedichtete „Idyllen“ wie auch die an den chinesischen Garten erinnernden „begehbaren Bilder“ der neuen, von England ausgehenden Gartenkultur verpflichtet. Während der domestizierte Barockgarten öffentlichen, streng etikettierten Auftritten des Adels diente, wurde der englische Landschaftsgarten als Erholungsort für eine Gesellschaft freier Menschen in der freien, paradiesischen Natur geschaffen. Die utopische Vorstellung eines liberalen Elysiums schien in den Bereich des Möglichen gerückt. Man war überzeugt, dass das seit dem Sündenfall verlorene Paradies aus den in der Natur vorhandenen, aber verstreuten Bausteinen in seiner ganzen Schönheit rekonstruiert werden könne. Doch schon Anfang des 19. Jahrhunderts wurde der Landschaftsgarten wegen seiner Vermischung von Kunst und Natur durch August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck kritisiert: die Romantiker suchten die unverfälschte Natur. Die verzauberten Gärten der romantische Romane haben nie existiert, sie wurden für die Romangestalten erfunden. Es gehört zur dialektischen Zwiespältigkeit der nachbarocken Zeit, dass neben dem irrationalen Naturkult Rousseaus der aufgeklärte Voltaire an die Vernunft appellierte. Mit Johann Joachim Winckelmann, der 1755 in Rom – damals noch caput mundi – einzog, glaubte das ausgehende 18. Jhd. an das Maß der „edlen Einfachheit und stillen Größe“ (Geschichte der Kunst des Altertums 1764) der über die römischen Wiederholungen erfahrenen griechischen Kunst. In Entrüstung über die frivole Verderbnis im Rokoko fand die Klassik nicht wie Rousseau in der unberührten Natur, sondern in der antiken Kunst Reinheit und Natürlichkeit. Dieses Credo war die Grundlage der Italiensehnsucht des dem Geist der Aufklärung verpflichteten Neuen Humanismus der Goethe-Zeit und der Französischen Revolution. Die klassizistische Landschaftsmalerei um Josef Anton Koch (1768-1839) in Rom konnte mit ihren hohen Idealen unmittelbar an die in der römischen Campagna gegenwärtige Ideallandschaft des 17. Jahrhunderts anknüpfen, in der man Tugend und Moral verkörpert fand. Griechenland wurde erst nach der Befreiung von der Türkenherrschaft als klassisches Land entdeckt. Obwohl das Land arm und unterentwickelt war, malte Carl Rottmann im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern heroisierte griechische Bildungslandschaften. Gegenüber der klassizistischen Landschaftsmalerei bedeutete der im Gefolge Rousseaus angetretene Rückzug der nordeuropäischen Frühromantiker in die Innerlichkeit einen völligen Bruch mit der Tradition. Die schwindelerregenden Abgründe in den ungeordneten Landschaften eines Caspar David Friedrichs oder eines William Turner, in denen der Mensch als Maßstab fehlt, verraten Weltschmerz und Todessehnsucht, aber auch Freiheitsdrang. „Auf den Bergen ist Freiheit“ heißt es in Schillers „Braut von Messina“.

Bis ins 18. Jahrhundert fand sich der Mensch in der Natur, die er sich als Landschaft zu eigen gemacht hatte und die deshalb stets menschenfreundlich war, mühelos zurecht. Erst die Entdeckung des Erhabenen und Elementaren in der wilden, regellosen, noch nicht von Menschen gezähmten Natur, die nun als malerisch entdeckt wurde ließ ihn erschreckend die schon weit fortgeschrittene Entfremdung erkennen. Edmund Burkes „Philosophische Untersuchungen über den



CONSTABLE, John, Dedham Lock and Mill, c. 1818, Oil on canvas, 70 x 91 cm, Private collection



Gustave Courbet: Die Klippen von Etretat nach dem Sturm (1866)



Jean-Baptiste-Camille Corot: Ville d'Avray, 1867, Öl auf Leinwand, National Gallery, Washington D.C.

Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen“ (1756) waren die diesbezügliche Hauptquelle für die romantischen Künstler. Die Natur ist dem Romantiker rätselhaft und vieldeutig geworden, er erkennt die verpflichtende Eindeutigkeit akademisch kodifizierter Regeln nicht mehr an. Die traditionellen Klassifikationsschemata werden vom Erhabenen und vom Malerischen unterlaufen, denn weder Poesie noch Prosa sind für die Landschaft als Metapher des Irrationalen vorbereitet. In der Fremdheit des Erhabenen wird erstmals das Naturgeschehen in seiner unvertrauten Rätselhaftigkeit thematisiert, das Dunkle, Undurchschaubare und Chaotische zur Erlebnisquelle ernannt. Wenn das Eis des Nordpols oder die Gletscher des Hochgebirges Caspar David Friedrich zu Sinnbildern der Ewigkeit, zu religiösen Andachtslandschaften werden konnten, bedeutete eine solche Verlandschaftung der Religion aus subjektiver Empfindung heraus das Ende bisherigen ikonographischen Konventionen. Die nordeuropäischen Frühromantiker – fast alle Protestanten – schöpften, ganz ähnlich wie die ostasiatischen Maler, aus dem Innersten ihrer sich in die Natur versenkenden Seele. Sie fordern uns zum Nachvollzug ihrer Suche nach Urgeheimnissen, zur Aktivierung unserer Einbildungskraft auf. Dabei tun sich grenzen- und richtungslose Räume auf, die bisher noch kein Maler entdeckt hatte. Die Ästhetik der Frühromantik wurzelt im Innern des autonomen Menschen.

Während die nordischen Frühromantiker das religiöse Figurenbild aus protestantischer, undogmatischer Frömmigkeit durch die symbolisch überhöhte Landschaft ersetzen und dem Walten Gottes im Kosmos nachspürten, suchten die romantischen Nazarener im päpstlichen Rom die Erneuerung einer patriotisch-religiösen Kunst in der Nachahmung Raffaels und Dürers, indem sie sich das formale Vokabular von den Klassizisten liehen. Die Landschaft wurde zur Resonanz der frommen Darstellungen.

Die l'art-pour-l'art-Optik versperrte uns lange die Erkenntnis, dass die Wurzeln des grenzenlosen Subjektivismus der modernen Kunst in den zu Abstraktionen reiner Kunst tendierenden, formlos-leeren Bildern des Nichts der Frühromantik zu suchen sind. Es fällt nicht mehr schwer, von Friedrich, Runge oder über die Brücke, Kandinsky und Max Ernst bis zu Mark Rothko, Jackson Pollock oder Barnett Newman zu schlagen, deren Bilder-Rätsel – Metaphern künstlerischer Einsamkeit – in unserer Welt voller Zweifel genausowenig eindeutig zu lösen sind wie die der Romantiker.

Während die Romantiker das Eigentliche hinter der Natur suchten und die Klassizisten am Topos der klassischen Ideallandschaft festhielten, begnügten sich die Realisten mit der möglichst objektiven Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung der ihnen vertrauten landschaftlichen Umgebung. Sie waren als spezialisierte Fachkünstler die am geringsten geachteten Maler in der akademischen Hierarchie. Die Streitgespräche zwischen Idealisten und Realisten, zwischen den Vertretern der offiziellen Kunst und den «Sezessionisten» füllen das ganze 19. Jahrhundert. In allen Fällen aber war man auf verschiedenen Wegen aus Überdruß an der Zivilisation und an politischen Zwängen auf der Suche nach Natürlichkeit. Erstrebten die Romantiker das totale Naturerlebnis, fanden die Klassizisten in der geschichtsträchtigen römischen Campagna Natürlichkeit, so begnügten sich die Realisten mit der natürlichen Wiedergabe eines beliebigen Ausschnittes aus der Landschaft. Man entdeckte plötzlich malerische Schönheiten im Alltäglichen, Belanglosen. Der positivistische Fortschritt stand im Widerspruch zu Hinweisen auf das Wirken übersinnlicher Mächte in der Natur. Die realistische Landschaft ist frei von ethischen und moralischen Bedeutungsgehalten.

Während die repräsentative Vedute des 18. Jahrhunderts mit antiken Monumenten noch als pathetisches Pendant zur «Grand Tour» des

Erich Steingraber: Natur, Landschaft, Landschaftsmalerei 17



Edouard Manet: Monet beim Malen in seinem Bootsatelier, 1874, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München



Georges Seurat, Le Pont de Courbevoie, 1886-87



Vincent Willem van Gogh: Getreidefeld mit Raben, 1890, Öl, Leinwand, 51 X 101 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

van Gogh: „Ich erlebe eine schreckliche Klarheit in den Momenten, in denen die Natur so schön ist. Ich bin mir nicht mehr meiner selbst bewusst und die Bilder kommen wie im Traum.“ Im Alter von 36 Jahren ging Vincent freiwillig in die Heilanstalt für Geisteskranke bei Saint-Rémy-de-Provence. Dort entstand eine Vielzahl an ausdrucksstarken Bildern. Nachdem er von dem schlechten Zustand seines geliebten Bruders Theo erfuhr, reiste er zu ihm nach Paris und ließ sich bei Auvers-sur-Oise nieder. Dort entstand im Juli 1890 vielleicht Vincents ausdrucksstärkstes Bild, das „Getreidefeld mit Raben“. Vincent wollte nach eigenen Angaben „Traurigkeit und äußerste Einsamkeit“ ausdrücken. Das einen Meter breite Ölgemälde beginnt an seiner vordersten Front mit drei Feldwegen, die in verschiedene Richtungen laufen und sich am Ende irgendwo verlieren. Die gewohnte Perspektive ist umgedreht, die Fluchtlinien der Wege laufen vom Horizont her zum Vordergrund. Die Farbe des gelben Getreidefeldes und die bedrohlich wirkende, blaue Komplementärfarbe des Himmels sind so vorherrschend, dass der Betrachter die Bedrohung unmittelbar verspürt. Der über das Bild fliegende Krähschwarm verstärkt diese Gefühle noch zusätzlich und kann wohl auch als Vorahnung auf den bevorstehenden Tod interpretiert werden. Die Farbkombination Gelb-Blau trat auch bei anderen Landschaftsbildern von Goghs auf. Sie versinnbildlichte für ihn die Kraft und die Totalität des Lebens.

Adels aufzufassen ist, trat das Bildungsinteresse während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend hinter dem Naturerlebnis zurück. Die möglichst naturgetreu wiedergegebene Landschaft erfuhr dabei eine standardisierte Festlegung auf besonders schöne Gegenden: Rom, Tivoli, der Golf von Neapel, die Alpen, das Salzburger Land, das Rheinland, das Niltal, später auch Venedig. Jakob Philipp Hackert traf mit seinen gefälligen Ansichten am besten den Geschmack der Italienreisenden zur Goethe-Zeit. Im Panorama wurde die Vedute zum riesigen illusionistischen Spektakel für ein neues Massenpublikum, das besonders in den Vereinigten Staaten großen Erfolg hatte. Das neuerwachte Naturgefühl ließ die Maler die heimatische Schönheit mit der physiognomischen Betrachtungsweise Alexander von Humboldts entdecken. Während bisher nur Zeichnungen und Aquarelle im Freiraum entstanden, setzte sich seit dem späten 18. Jhd. vor allem bei den Engländern und Franzosen die Ölstudie durch. Von den „paysages à l'anglaise“ eines Pierre Henri de Valenciennes oder eines Constable führt eine direkte Linie über die „paysage intime“ der Schule von Barbizon bis zu den Impressionisten. Während die frühen Realisten – man denke an Wilhelm von Kobell (1766-1853) – von ergiebigen Standpunkten aus Land und Leute noch im romantisch vergoldeten Sonntagsstaat zeigten, malten die programmatischen Realisten um Gustave Courbet (1819-1877) die Landschaft in aller Ehrlichkeit ohne jede Glorifizierung, so wie sie das Auge wahrnahm. „Wie kann jemand Engel malen, er hat doch keine gesehen“, soll Courbet gesagt haben. Das Malerische entzündete sich dabei an ganz prosaischen Landschaftseindrücken. Die impressionistische Landschaftsmalerei zog die letzte Konsequenz aus den Lehren des Realismus, indem auch sie alle Erscheinungen der sichtbaren Welt im demokratischen Sinne gleich wichtig nahm, aber nur ihre vom Licht und der Atmosphäre abhängige flüchtige Erscheinung, den glücklichen Augenblick, im Bild festhielt und die Realität somit relativierte. Auf der Suche eines Volkes nach Identität ist auch von den Landschaftsmalern immer wieder die Verbindung Volk-Heimat-Landschaft hergestellt worden. Heimat ist ein Begriff, den allein die deutsche Sprache kennt. Das mittelhochdeutsche „heimote“ meint den eingefriedeten Besitz im Gegensatz zur „eilende“, der Fremde, die keine Geborgenheit geben kann. Erst seit der Spätromantik, als man am technischen Fortschritt zu leiden begann, kennt man den gefühlsbetonten Gebrauch des Begriffes Heimat, den das selbstgenügsame biedermeierliche Philisterglück dann bis zur Idyllisierung einer Lebenslüge verniedlichen konnte, und der schließlich von der Blut-und-Boden-Ideologie der Nazis so schändlich pervertiert worden ist.

Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies hört auch im 19. Jahrhundert nicht auf. Als Gauguin in einsamem Entschluß 1891 der Großstadt Paris den Rücken kehrte und in der Südsee sein Glück suchte, folgte er den Spuren der Evolutionstheorie Darwins und wählte die paradiesische Unschuld nicht mehr im Jenseits, sondern bei den von der Zivilisation noch verschonten Eingeborenen, so als fände er in ihnen die bis heute unverdorbenen Stammeltern der Menschheit. Er blieb ein Fremder in der exotischen Welt, und denen, die ihm folgten, erging es nicht anders. Gauguins radikaler Bruch mit der Tradition umfaßte auch die Absage an die illusionistische Raumdarstellung zugunsten der reinen Formen und Farben. Der „Innere Klang“ (Kandinsky) zählt seitdem mehr als die Mimesis. Das gilt für die Landschaften von Vincent van Gogh, Edvard Munch, Paul Cezanne, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc bis zu Paul Klee.

Die Darstellung der »Stadtlandschaft« nach dem ersten Weltkrieg trägt vorwiegend sozialkritische Züge, kann aber trotz bedeutender Einzelleistungen nicht mehr als zentrales Thema der sonst überall zur Gegenstandslosigkeit drängenden Malerei angesehen werden. Die Geschichte der europäischen Landschaftsmalerei ging zwischen den Kriegen zu Ende. (leicht gekürzt)