

Bildnerische Erziehung

Kunstgeschichte

Quelle: Die Ware Landschaft

Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffes, Hsg. Friedrich Achleitner, Residenz V., 1977

# Landschaft

## Renate Trnek: Der Wandel des Sehens und Empfindens von Landschaft durch die Kunst

Der Begriff „Landschaft“ bezeichnete zu verschiedenen Zeiten die unterschiedlichsten Zustände unserer Umwelt: „Landschaft“ war „Natur“; einmal verstanden als deren wilder, von Zivilisationsformen unberührter Zustand, oder, mehr unserem Sprachverständnis folgend, verstanden als die im langen geschichtlichen Prozeß der Besiedelung und Bearbeitung entstandene „Kulturlandschaft“.

Das Bild der Landschaft in der Kunst reflektiert jene vielfältigen Vorstellungen vom Existenzraum des Menschen. Allerdings stand hinter dem Landschaftsbild früherer Epochen noch nicht der komplexe Landschaftsbegriff unserer Tage, der „Landschaft“ letztlich als das Ergebnis aller Wechselwirkungen von natürlichen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Zuständen versteht und damit auch Stadt, Industrieviertel und Müllhalde als „Landschaft“ empfinden läßt.

Bis zur Schwelle des 19. Jahrhunderts war mit Landschaft in den Darstellungen der bildenden Kunst noch weitgehend die „freie“ Natur gemeint. Ein Blick über die rein kunstgeschichtlichen Probleme in der Entwicklung des Motives „Landschaft“ hinaus läßt erkennen, daß Bild und Abbild von Natur letztlich - wenn auch nicht immer - das Resultat, so doch den Reflex eines gewissen „Traumes vom Lande“ darstellen. Von wem geträumt und von welchem Land, das ist die - historisch bedingte - Frage.

Das Landschaftsbild in der Kunst geht weitgehend vom Schönheitswert der Natur aus. Der „Genuß“ freier Natur setzt somit einen Prozeß der Ästhetisierung voraus, der das Erleben von Umwelt und Natur als Arbeitswelt mehr oder weniger ausschließt. Dieser „Traum vom Lande“ wird mit fortschreitender Zivilisation immer mehr zum Gegenpol urbaner Existenz. Aus dem Empfinden dieses Gegensatzes zwischen Stadt und Land erwachsen nun jene realen oder auch nur geträumten Fluchtbewegungen hinaus in die Natur, die damit in immer stärkerem Maße als „heile“ Welt interpretiert wird - und dies nicht zuletzt mit Hilfe der künstlerischen Auseinandersetzung mit diesem Phänomen. So ist also das Begreifen der Landschaft als eines abbildwürdigen Motivs gewissermaßen eine Erfindung des Städters. Das Landschaftsbild in der Kunst wird einmal mehr, einmal weniger bewußt zum Träger von in das Naturbild projizierten Traumvorstellungen.

**Beispiele:** Im Venedig der Renaissance finden wir eine erste Manifestation dieses Gegensatzes Stadt - Land. Der stadtmüde Bürger transponierte mit der Errichtung der „Villa“ als einer Einheit von Herrschaftssitz und landwirtschaftlichem Betrieb die gesellschaftlichen Strukturen von der Stadt auf das Land. Die Landschaft, die man beim Blick aus dem Fenster wahrnahm, entsprach allerdings nicht der geistigen Überhöhung des Villendaseins. Man bediente sich daher der Landschaftsmalerei, um den Widerspruch zwischen humanistisch „schöner“ und „wirtschaftlicher“ Villa aufzuheben, indem man das Bild der jeweiligen „Traumlandschaft“ als illusionistischen Fensterausblick an die Wand malte. Die Intention, die hinter diesem Landschaftsbild steckt, ist die Transzendierung der realen Umwelt in die irrealen und vergangene Landschaft Arkadiens, jenem paradiesischen Gefilde griechischer Dichtung und Mythologie. Der Landschaftstypus, der sich so entwickelt, die „Ideallandschaft“, verbildlicht im letzten die nach rückwärts gewandte Utopie eines versunkenen, goldenen Zeitalters. Die Ideallandschaft schildert damit einen Idealzustand der Natur, den es zwar theoretisch geben könnte, der in Wirklichkeit aber nicht zu finden ist. Baum, Strauch und Terrinform dieser Landschaften sind von einem Auswahlgedanken bestimmt, der alles Unharmonische und gar Bedrohliche aus dem Bild der Natur eliminiert. Die spezielle Aufgabe der Kunst gegenüber der realen, gewachsenen Umwelt umreißt wohl am besten jener aristotelische Satz, daß nämlich die Kunst zu vollenden habe, was die Natur nicht verwirklichen kann.

Die arkadischen Phantasielandschaften der Venezianer bildeten weitgehend den Ausgangspunkt für das Landschaftsbild von Barock und Rokoko, das beim Typus der Ideallandschaft stehen blieb. Nicolas Poussin und Claude Lorraine schufen mit ihren „heroischen“ Landschaften ein Form- und Motivrepertoire, welches nicht nur die künstlerische Darstellung, sondern auch die tatsächliche Optik der Umwelt gegenüber nachhaltig prägte. Man traf allerlei Anstalten, dem gemalten Landschaftsvorbild möglichst nahe zu kommen, nicht nur, indem man Architektur motive wie theatralische Versatzstücke in das Landschaftsbild einbaute: Es führte sogar soweit, daß man die Umgebung durch ein gefärbtes „Claude-Glas“ betrachten ließ, das die Welt in jener golden überstrahlten Lichtstimmung erscheinen ließ.



Paolo Veronese: Ideale Landschaft. Wandgemälde in der Villa Barbaro, Maser, Stanza del Cane



F. v. Laer und L. Matthey: Venus-Tempel im Wörth

Die konsequenteste Form der Nachempfindung des „idealen“ Bildes der durch die Kunst veredelten Natur stellt die „Gartenkunst“ dar, die in der Theorie und Praxis des „Landschaftsgartens“ besonders in England und Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert gedeiht. Die Grundidee der Gartenkunst ist es, eben jenen nur mehr in den Bildern idealer Landschaften anzutreffenden „vollkommenen“ Zustand der Natur realiter nachzubauen. Die englischen Gartenarchitekten versuchten sich darin, ein „Naturgemälde“ zu schaffen, welches den Kompositionsideen der Maler nahestand. Konkret hielt man sich dabei an die Bilder Poussins und Lorrains als Vorlagen: Die Tempeltü, Triumphbögen und Denkmäler wurden ebenso nachgebaut wie die ruinösen Architekturfragmente, die als Relikte menschlicher Tätigkeit von der Natur wieder vereinnahmt worden sind.

Die Umwelt wird also, vereinfacht ausgedrückt, durch die Brille eines tradierten Kanons der idealen Sicht wahrgenommen. Man darf dabei allerdings jene Entwicklungen nicht übersehen, die auch schon im 17. Jahrhundert im Rahmen einer betont bürgerlichen Gesellschaftsform - zu einer emotionslosen, sachlichen Sicht der umgebenden Landschaft und damit zum „Landschaftsportrait“ geführt haben, so beispielsweise in den Niederlanden.



Die Spaltung des Vorstellungsbereiches „Landschaft“ in Traumwelt und Realwelt und die damit verbundene Forcierung des Fluchtgedankens in die Natur als heiles und heilendes Refugium erhält seine wahre Brisanz erst mit dem Aufkommen des sogenannten Technischen Zeitalters, in dem Moment also, in dem das urbane Leben in seiner Ausrichtung auf industrielle Entwicklung als Gegenpol zur freien Landschaft empfunden wird. Nicht nur das immer stärker werdende Nutzdenken in bezug auf die umgebende Landschaft, sondern auch die zunehmende Versachlichung einer naturwissenschaftlichen Sicht bewirkte, daß man in der gefühlsmäßigen Aufladung des Landschafts- und Naturbildes ein emotionales Ventil fand.

Die Landschaftskunst der Zeit des gesellschaftlichen und technischen Umfruches vom 18. zum 19. Jahrhundert steht somit im Kontext des epochalen Versuches der Philosophie, die Entzweiung von urbaner Existenz und dem Erleben „freier“ Natur, ausgedrückt letztlich im Auseinanderklaffen von Notwendigkeit und Freiheit, in einer Theorie ästhetischer Totalität wieder aufzuheben. Die Kunst soll hier als Vermittler fungieren: In dem Maß, in dem die ländliche, freie Umwelt dem Zugriff der Technologie und Industrialisierung ausgesetzt ist und sie ihr ursprünglich als „frei“ empfundenes Bild verliert, übernehmen es Dichtung und Bildkunst, die Natur wieder zu einer ästhetischen Einheit zusammenzufassen und auf den empfindenden Menschen zu beziehen.



1760 zog Winckelmann beim Anblick der gewaltigen Bergwelt des St. Gotthard erschreckt die Vorhänge vor die Fenster seiner Kutsche; als Protagonist eines klassizistischen Schönheitsideals wartete er lieber auf die Harmonie südlicher Landschaft. Etwa zur gleichen Zeit aber deklarierte Rousseau eben jene menschenabweisende Alpenlandschaft zu seinem Schönheitsideal in bezug auf das Erscheinungsbild der Natur: „Ich verlange Gießbäche... und recht fürchterliche Abgründe neben mir!“ Rousseaus Landschaftsideal ist das der „unverdorbenen“, dem Zugriff des Menschen entzogenen Natur. In ihr sieht die Aufklärung das sittlich und moralisch Gute: „Zurück zur Natur!“ Die künstlerische Entdeckung der Alpenlandschaft ist wohl auch ein Aspekt dieses Mottos. Besonders die einer rationalistischen Geisteshaltung aufgeschlossenen englischen Landschaftsmaler, ihnen allen voran Turner, hielten das Bild der Schweizer Bergwelt in zahlreichen Skizzen und Aquarellen fest. In ihren Landschaftsbildern äußert sich nicht mehr so sehr existentielle Angst, sondern eher die Empfindung eines bis an die Grenze des Unheimlichen gehenden Reizes des winzigen Menschen der Höhe und Entrücktheit dieser Bergwelt gegenüber.

Durch die Aktivitäten zahlreicher sogenannter „Vedutengraphiker“ wurden auch seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die „hervorragendsten An- und Aussichten“ des österreichischen Alpenraumes einem breiteren Publikum bekannt und zugänglich gemacht. Denn letztlich war es die künstlerische Entdeckung und „Verarbeitung“ der alpinen Landschaft, die wesentlich zur Entdeckung dieser Region als Erholungsraum beitrug. J. A. Koch steht 1815 noch ganz unter dem Einfluß des Klassizismus, der in der Kunst noch immer das Mittel sieht, die Natur zu veredeln; die Ansicht des Berner Oberlandes wird bei ihm zu einer streng stillisierten Universallandschaft. Carl Gustav Carus gelangt um 1825 auf den Spuren Caspar David Friedrichs zu einem Hochalpenbild, das wohl schon den „großen Atem“ und die räumlichen Dimensionen ahnen läßt, in den Einzelformen aber noch fast naiv bleibt. Kontrastierend besonders in der Wertigkeit des Menschen im Bild sind dann Bergpanoramen, die den Wanderer oder besser: Gipfelstürmer mit abbilden, das Beispiel aus dem Jahre 1833 illustriert mit der Darstellung der gemütlich rauchenden und schauenden Bergwanderer den Schritt vom erhabenen Alpenprospekt zur anekdotenhaften Darstellung touristischen Selbstverständnisses. Das Bedürfnis, den Blick von der Höhe im Bild festzuhalten, wird später mit Hilfe der Photographie befriedigt werden; die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Thema steht in der folgenden Zeit dann unter anderen Vorzeichen.



Ebenso deutlich, für die Wirkung auf das Landschaftsbild allerdings von größerer Tragweite, fällt die Distanzierung von der „modernen, künstlichen Welt“ bei den Romantikern aus: „Wer auf die Künstlichkeit unserer sozialen Denkweise genauer Acht gibt, wird sich dann leicht überzeugen, daß jenes erst in unserer Zeit hervorgetretene Bestreben, sich zeitweise wie zu einer Art von Naturadoration hinauszustürzen in die Wälder... und Berge, wirklich gleichsam eine Art von Instinkt ist, um sich ein Heilmittel zu suchen gegen die Krankheit des künstlichen Lebens und die Einwirkungen desselben auf geistige Entwicklung.“ Dieser Ausspruch stammt von Carl Gustav Carus, gewissermaßen dem Theoretiker der romantischen Landschaftsmalerei, der als Maler unmittelbar an die zentrale Figur romantischer Naturinterpretation anschließt - an Caspar David Friedrich. Mit Tiecks Ausspruch: „Ich will... nicht Bäume abschreiben, sondern Gemüt mitteilen“, ist das Wesentliche dessen, was Friedrichs Naturromantik vermitteln will, umrissen: Das Abbild der Landschaft soll als Träger von „Stimmungen“ auf den Betrachter wirken und dessen subjektive Empfindungen evozieren. Der einsame Baum, die Felsendolmen, die Kirchenruinen in einsamen Wäldern sind die verschlüsselten Symbole für jenes pantheistische Naturgefühl, welches selbst im kleinsten Grashalm den göttlichen Schöpfungsgedanken zu spüren vermag. Mit dem Pathos der Leere und Einsamkeit seiner melancholischen Landschaftspanoramen veranschaulicht er mit am deutlichsten jene Kluft zwischen „ewiger“ Natur und zeitbezogener Existenz des Menschen. Caspar David Friedrich war die herausragendste Persönlichkeit im Kreis der „romantischen“ Landschaftsmaler.

»Kreuz im Gebirge«  
von Caspar David Friedrich; Öl auf Leinwand; 1,15 mal 1,11 Meter; 1808.  
Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden.



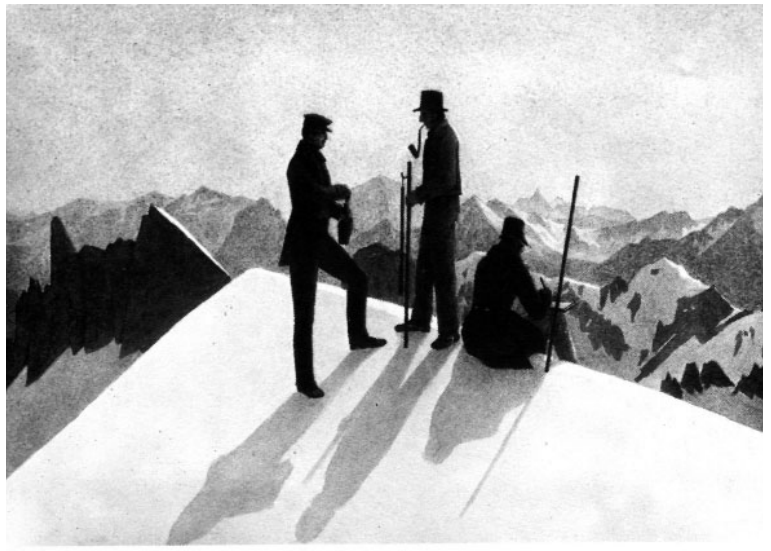
Im süddeutschen und österreichischen Raum, besonders in München, Salzburg und Wien, trafen Landschaftsmaler - meist auf dem Wege nach Italien - aus allen Teilen Deutschlands zusammen, die besonders das Berchtesgadener Land und das Salzkammergut künstlerisch „entdeckten“. Sie gelangten jedoch in ihrer Landschaftssicht zu einer immer sachlicheren Bestandsaufnahme des Sichtbaren, eine Stilentwicklung, die sich in ihrem Realismus und ihrer Detailbeobachtung immer mehr dem Landschaftsbild des Biedermeier nähert. Durch die künstlerischen Aktivitäten dieser wandernden Maler und Zeichner wurden einem Bürgertum, das sich mittlerweile zur gesellschaftstragenden Schicht emanzipiert hatte, in gewisser Weise die Augen für die „Heimatlandschaft“ geöffnet. Man verlangte aber nun nicht nur eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Umwelt, eine „wirkliche“ Wirklichkeit also, man wünschte sich auch im Sinne einer Verherrlichung des ländlichen Lebens selbst in der umgebenden Landschaft abgebildet zu sehen - ganz im Gegensatz zum nahezu menschenleeren Naturbild Friedrichs. Die Verquickung einer topographisch exakt geschilderten landschaftlichen Gegebenheit mit dem Motiv eines romantischen „Sittenbildes“ findet sich noch in Schnorrs „Breiter Föhre bei Mödling“; eigentliches Schlüsselbild dieser Hinwendung zur realen Umgebung ist wohl Waldmüllers Porträt der Familie Eltz im Anblick von Bad Ischl: Neu und prägend ist hier die Darstellung des - gewandelten - Verhältnisses des Menschen zu seiner Umwelt. Die Harmonie zwischen Natur und Mensch ergibt sich im Bild aus der gemeinsamen individuellen Einmaligkeit: Mit der gleichen porträthaftern Treue, mit der die Physiognomien der Familienmitglieder geschildert werden, behandelt Waldmüller auch die Berglandschaft Ischls als dem Sommerfrische-Ort der Familie. Waldmüller kann getrost als derjenige Künstler gelten, der das Salzkammergut als Ferienlandschaft einer breiten Öffentlichkeit auf dem Umweg eines - künstlerischen - Bildungserlebnisses bekannt gemacht hat.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts war die Landschaftsmalerei zur bürgerlichen Kunstgattung par excellence geworden. Mit Friedrichs oder Waldmüllers Landschaftsmalerei haben wir eine Kunst vor uns, die eine ausgesprochen geschmacksbildende Wirkung zeigte: Die Alpen waren gewissermaßen zum „Arkadien“ des Bürgertums geworden. Was Rousseau oder Carus noch ein existentielles Bedürfnis nach einer „psychischen“ Reinigung in der freien Natur war, relativierte sich zum Sonntagsausflug des Städters oder zum Sommerfrischen-Aufenthalt in den Bergen. Das Landschaftsbild wird vor allem technisch reproduzierbar gemacht durch die Öldrucke regelrechter Bilderfabriken. Friedrichs Landschaften werden in gewissem Sinn zu Inkunabeln für eine anfangs kaum definierbare, mehr gefühlte Heimatromantik, die das Bild einer speziell „deutschen“ Landschaft sucht und ihr Abbild bei Friedrich findet: Man entdeckte allenthalben „Donaueichen“ und Hünengräber, man versuchte unter diesem nationalen Blickwinkel, das Abbild der Landschaft zum Sinnbild völkischer Gemeinschaft zu machen, Beispiel: „Deutscher“ Wald.





Interessanterweise bedienen sich die Protagonisten dieses nationalen Heimatbegriffes schon längst vorgeprägter Motive oder Schablonen bei der Darstellung der „Heimallandschaft“: Auch wenn **Schultze-Naumburg** als prominenter Vertreter des „Heimatschutzes“ im Begleittext zu seinem Bild „Regenbogen“ betont, daß es sich um einen alltäglichen Ausblick in seiner Umgebung handelt, so interessiert ihn letztlich doch die Pathetik des Regenbogens vor düsterer Gewitterlandschaft, ein Motiv, welches er zuletzt bei Friedrich kennenlernen konnte. Wichtigste Publikationsorgane dieses neuen, im Gesamtzusammenhang eines nationalistischen Kulturideals verankerten Landschaftsbildes waren Zeitschriften mit gehobenem Bildungsanspruch, an erster Stelle der „Kunstwart“. Wald- und Bergeinsamkeit, deutsches Kulturland, sind die beliebten Motive der darin verbreiteten meist anonymen Landschaftsreproduktionen. So werden auch die Landschaftsbilder mancher Maler, die Ausdruck einer durchaus eigenständigen künstlerischen Vorstellungswelt sind und ohne nationalistische Hintergedanken, die allerdings auch eine recht unterschiedlich zum Ausdruck kommende heroisierende Sicht der Landschaft verraten, für die nationale Stimmungslage vereinnahmt. In der nationalsozialistischen Staatskunst des Dritten Reiches ist die Landschaftsdarstellung schlicht „Vaterlandsschilderung“, mag es sich dabei auch um das Bild der „Kriegslandschaft“, der Front- und Schützengräberbilder handeln. Es kommt aber zu keiner eigenen stilistischen Manifestation in der Darstellung des deutschen Lebensraumes. Die **nationalsozialistische Kunst** ist inhaltlich doch auf das Menschen- und Historienbild zugeschnitten, sie bedient sich bei der Landschaftsdarstellung wiederum nur vorgeprägter Typen. Ideologisiert wird die eher banale Abbildung durch den zumeist pathetischen Titel wie: „Hoch im Blauen“, „Dampfende Scholle“ und so fort.



Heinrich Zeller: Auf der Spitze des Titlis. Aquarell. Zürich, Kunsthau

Die inhaltliche Belastung des Begriffes und Bildvorwurfes „Landschaft“ in der Zeit des Dritten Reiches erklärt zur Genüge die Reserve, mit der sich die bildende Kunst nach 1945 diesem Thema wieder näherte. Es ist an dieser Stelle jedoch daran zu erinnern, daß wir hier Entwicklungen skizzieren, die wohl sehr prägend auf Vorstellungsgehalte von

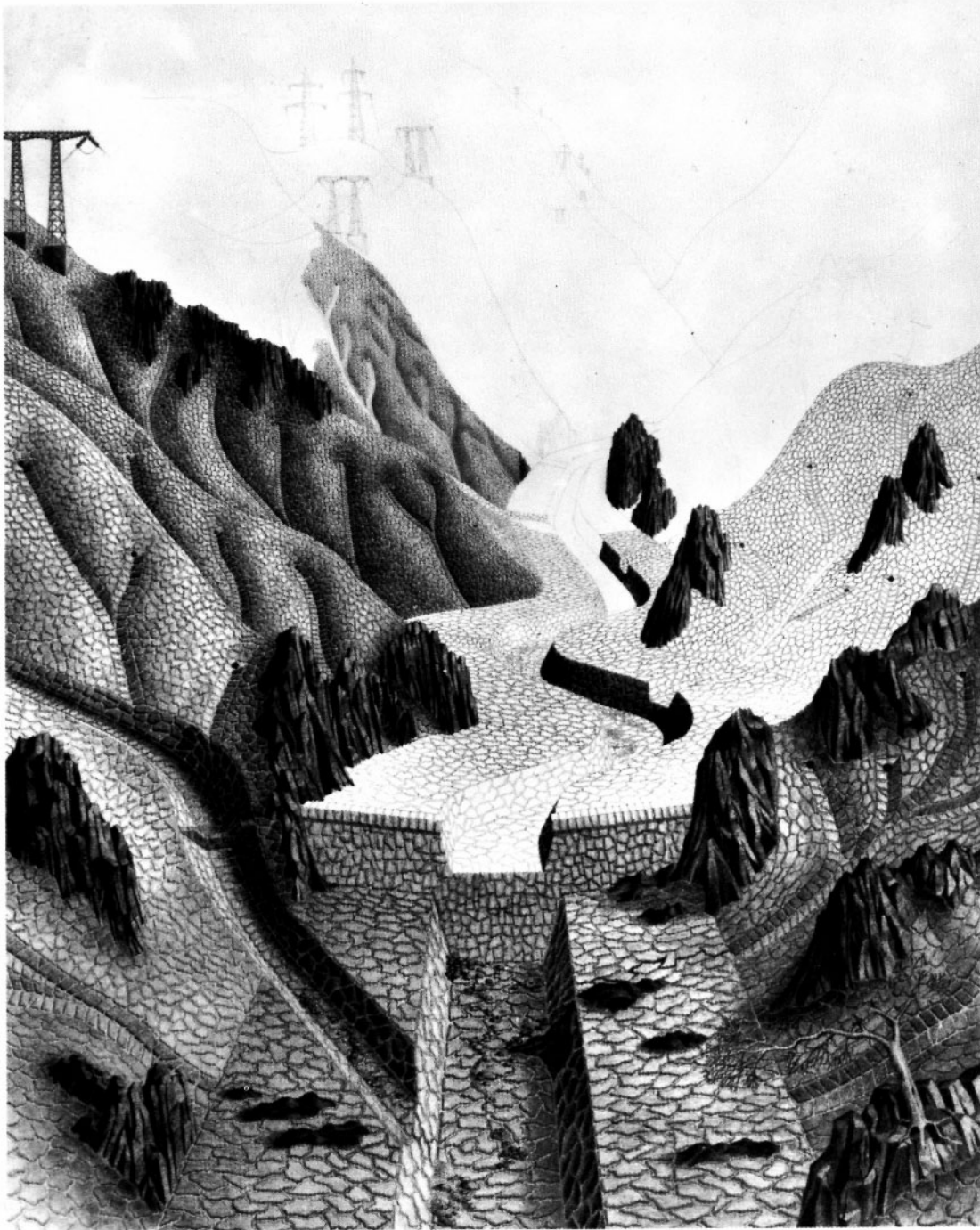
„Landschaft“ wirkten, sich aber auf einem kunstgeschichtlich betrachtet - unbedeutenderen Niveau künstlerischer Auseinandersetzung bewegten. Ganz andere Strömungen der Landschaftsmalerei führten zu neuen Schritten im Erfassen des Freiraumes: die „internen“ Rebellionen mancher Landschaftsmaler gegen den Akademismus auch in ihrem Genre, die zum entscheidenden Durchbruch, zur Freilichtmalerei, führten; der **Impressionismus**, der über einen „neu“ entdeckten Wahrnehmungsvorgang zu anderen künstlerischen Möglichkeiten gelangte, Atmosphäre, Licht und Luft, mit den Mitteln der Farbe allein zu erfassen.



Die Probleme der Landschaftsmalerei hatten sich aber etwa seit dieser Zeit grundlegend verlagert: Das Landschaftsbild als Illusion eines Freiraumes beziehungsweise als reales Abbild unserer Umwelt hatte mit der **Entwicklung der Phototechnik** seine ursprüngliche Funktion verloren. Daß sich gerade die Landschaftsphotographie - wenn sie „künstlerisch“ betrieben wird - noch deutlich an manchen kompositionellen Grundlagen gemalter Bilder orientiert, zeigt wiederum die geschmacksbildende Wirkung der Bildkunst. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Landschaftsbild erfolgt aber pima nur noch auf der Ebene formaler Problematik.

In ganz seltenen Fällen treffen wir in der Gegenwartskunst auf Landschaftsdarstellungen, bei denen „Landschaft“ als qualitativer Bildinhalt interessiert. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema ist mittlerweile eher auf dem Weg kritischen Engagements möglich - unter Einbeziehung aller Aspekte unserer Umwelt: auch der verwüsteten, abgewohnten, „gesichtslosen“, als dem Ergebnis unseres Raubbaues an Landschaft und Natur: „**Kaputte Idyllen**“. Halbwegs intakte Kulturlandschaften werden im Zuge zunehmender Touristik immer mehr zu Freizeitreservaten; wohl zu spät wird bewußt, daß die Transferierung städtischer Lebensformen in die letzten „Fluchträume“ gerade das gründlich zerstört, was man auf diesem Wege suchte: das Naturerlebnis, möglichst mit sich allein. So wiederholt sich jener Mechanismus, daß nämlich das Erträumte und mittlerweile unerreichbar Gewordene „nachgeträumt“ wird auch mit Hilfe der Bilderwelt: Das Phänomen der Bilderfabriken des 19. Jahrhunderts findet in abgewandelter Form eine Fortsetzung in den Masseneditionen einer dekorativen und kulinarisch aufbereiteten Graphik, deren Landschaftsbild, das zugeschnitten ist auf ein möglichst breites Käuferpublikum, modisch verfremdet bei Friedrich-ähnlichen Motiven oder in schlichtem Realismus münden kann. Eine Fortsetzung stellt auch die sogenannte „**Poster-Art**“ dar, mit deren Hilfe alle jene „**Sehnsuchtsmotive**“ wie Meeresstrand, Sonnenuntergang, Alpenlandschaft in die „Wohnlandschaft“ geholt werden können, deren Reizqualität besonders Werbung und Touristik erkannt haben. Beide träumen uns heute konsequent den Traum von freier Landschaft und gesunder Natur vor, skrupellos allerdings eingesetzt für Produkte, die gerade das zerstören helfen.

Landschaft wird voll konsumierbar gemacht, ihr Abbild wird heute total von diesem Kommerzialisierungsprozeß bestimmt, und der Begriff „Landschaft“ wird bereits weitgehend in den bildlichen Klischeevorstellungen der Werbegraphik gedacht. Natur wird also, und das gilt besonders für unsere heutige Situation, weitgehend in der Schablone des schon Vorgegebenen wahrgenommen: Das Landschaftsbild wird genormt, typisiert, vereinnahmt. Unsere Gefühle gegenüber Natur und Landschaft erwachsen also nicht anhand von Natur schlechthin, sondern letztlich erst am vorgeformten, geprägten „Bild“ von Natur.



Max Peintner: Ein total reguliertes Tal („Macht euch die Erde untertan“). Zeichnung 1972