

## Wandel der Natur-Rezeption in der europäischen Malerei

### Vorbemerkung

Die Stadtfucht, die an den freien Wochenenden zu beobachten ist, scheint Zeichen dafür zu sein, dass der Mensch mit seiner neuzeitlichen Lebens-Situation als Stadt- bzw. Großstadtbewohner nicht restlos zufrieden ist. Zwar findet er in einer städtischen Organisation alles, was er als Anregung für sein modernes Leben und Überleben braucht – Bildungsstätten, Bibliotheken, Universitäten, Museen und Theater – doch dass er gerade dann, wenn er besonders gut für all dies Zeit hat, die Stadtfucht antritt, lässt auf das Wirken eines besonders tief verankerten Bedürfnisses nach grüner Natur schließen.

Man kann es auch daran ermessen, was der Mensch bei Natur-Entzug als „Ersatz-Natur“ in Gestalt von allen möglichen Blumen und Grünpflanzen in seine Wohnung zurückträgt, und zwar umso mehr, je urbaner seine Umwelt ist. Eibl-Eibesfeldt spricht von einer spezifischen „Phytophylie“ des Menschen (1995, 831). Wenn diese soweit geht, dass sie – wie das heute üblich ist – selbst in künstlichen Stoff- und Plastikpflanzen ihre Befriedigung findet, die nur noch eine optische Illusion von Natur anbieten, stehen wir vor einem interessanten Phänomen.

Neuere Studien belegen, dass allein schon der *Anblick* von Natur, also visuelle Reize, die mit landschaftlichen Motiven, Pflanzen oder Blumen ausgestattet sind, gegenüber solchen, die gebaute Umwelt zeigen (urbane Szenarien usw.) eine *positive* Wirkung auf die emotionale Befindlichkeit der Betrachter zeigt (vgl. *Bernhart Ruso* in diesem Band). Insbesondere ist eine *stress-reduzierende* Wirkung belegt: in verschiedenen Experimenten wurde deutlich, dass alle physiologisch messbaren Indikatoren für Stress signifikant vermindert werden konnten, wenn Probanden nach künstlicher Stressinduktion anschließend mit Vorlagen konfrontiert wurden, die natürliche und pflanzliche Reize beinhalteten. Wogegen diese Wirkung nicht beobachtet wurde, wenn Vorlagen mit neutralen, nicht-phytoformen oder sogar urbanen Inhalten gezeigt wurden (*Ulrich*, R. 1979, 1981, 1991).

## 1. Dargestellte Natur oder Natur als Kunst

Ein Stichwort ist damit schon gegeben. Offenbar ist bereits die *Darstellung* von Natur – also ihre optische Wiedergabe oder Illusion – ein so starker und wirksamer Reiz für den Menschen, dass von ihm ein spür- und sogar messbarer Einfluss ausgeht. Dies lässt darauf schließen, dass die selektive Wahrnehmung von homo sapiens an dieser spezifischen Wirkung im Sinne eines angeborenen ästhetischen „Vorurteils“ zwingend mitbeteiligt ist. Darauf gehe ich später noch ein.

Seltsamerweise spiegelt sich dieser Zusammenhang nicht in der Geschichte der Malerei. Wir finden natürlich schon früh verdeckte oder stilisierte Pflanzen- und Blumendarstellungen im Rahmen der *Ornamentik*, bis zur Ausbildung einer wirklichen Natur- und Landschaftsdarstellung vergeht jedoch eine verhältnismäßig lange Zeit – zumindest in der Geschichte der *europäischen* Malerei (Abb. 1). Offenbar gibt es eine Reihe von kulturgeschichtlichen Faktoren, darunter religiöse Glaubenssysteme, welche diese Entwicklung lange Zeit verhinderten.

Schauen wir einen Augenblick genauer hin.

### 1.1 Künstlerische Natur: Vom Zeichen zum Abbild

Würde man den künstlerischen Zeugnissen allein Glauben schenken, so gäbe es eine Hochschätzung der Natur als solcher erst relativ spät, etwa beginnend mit der Renaissance. Die ersten Manifestationen des Menschen, Ritzungen auf Knochen oder Stein, handeln nicht von Natur, sondern sind Mitteilungen höchst abstrakter und verschlüsselter Art, die mehr über die Welt ihrer Schöpfer aussagen als über die Welt, die sie umgab. Es sind zunächst nur Kringel, Linien und Zeichen, die den Charakter von Markierungen tragen. Was sie bedeuten, ist schwer zu sagen. Sie sind zum Teil bis zu 200 000 Jahre alt, und es wäre vermessen, aus heutiger Sicht eine definitive Bedeutung anzubieten.

In einem einzigen bekannt gewordenen Falle, einer gravierten Zeichnung auf einem Mammutstoßzahn aus Pavlov (Südmähren) im heutigen Tschechien (um ca. 25 000 v. Chr.) ist der Bezug zu einer Landschaft gegeben, aber nur ganz andeutungsweise und chiffriert. Es bedarf einiger Konstruktion, darin die Pollauer Berge der näheren Umgebung zu sehen, und Bohuslav Klima (1987) hat die Darstellung eine „kartographische“ genannt (Abb. 2). Die wellenartigen Linien deuten den Flussverlauf, die parallelen Felder darüber Rutschgebiete und Erosionsstrukturen auf den darüberliegenden Berghängen an, Mehrfachbögen stimmen mit Bergkuppen überein, und ein doppelter Kreis in der Mitte zeigt die Lage der Siedlung an.

Wie auch immer die Umsetzung gelungen ist, sie weist zumindest auf eine Wichtigkeit dieser Landschaft für den Hersteller und diejenigen hin, die seine Nachricht verstehen sollen. Klima deutet die Landschaft auf dem Pavlovischen Stoßzahn als „Zeichen innerer Zugehörigkeit“.

An dieser Stelle sei der Vergleich mit einem modernen Beispiel erlaubt. Bis heute stellen **australische Ureinwohner** des Walbiri Clans Ritualhölzer her, auf welchen seltsame, höchst ästhetisch anmutende Muster eingeritzt sind. Es handelt sich ihren Angaben nach um eine Nachzeichnung der Wege der Ahnen, welche die Landschaft dieses Clans in Besitz genommen, und an welchen sie wichtige Landmarken als Orte „gegründet“ haben (Abb.3). Die Linienverläufe markieren dabei die Wege, die Kreise und Kringel bestimmte Vorkommen und „Gründungen“. Von diesen Aufzeichnungen, die jeder männliche Angehörige des Clans bei seiner Initiation nach Vorlage auf Stein oder Holz kopiert – genannt **Churingas** – und bei sich aufbewahrt, leiten die Mitglieder des Clans ihre Landrechte ab. Die Churinga stellen damit für die Gruppe wichtige Insignien ihrer lokalen Identität dar (Eibl-Eibesfeldt 1995). Eine ähnliche Symbolik für den Stoßzahn aus Pavlov ist nur unter Vorbehalten anzunehmen, aber nicht völlig auszuschließen.

Es handelt sich – wenn man den ersten Fall einschließen kann – um eine stark verkürzte **symbolische Landschaft**, die viele für die jeweilige Gruppe relevanten Aspekte integriert. Ein Nicht-Eingeweihter, der die genauen *örtlichen Gegebenheiten* nicht kennt, kann die abstrakt anmutenden Gebilde nicht „lesen“. Er versteht ihre Information, ihre Nachricht nicht. Er versteht nur, dass er es mit Zeichen zu tun hat, die zum einen – höchst wahrscheinlich – etwas bedeuten, zum anderen vielleicht auch einen ästhetischen Anreiz besitzen. Wir sprechen hier von einem Akt kultureller Verschlüsselung (Eibl-Eibesfeldt 1995, 932f), bei der die inhaltlichen Bezüge exklusiv (als Symbolismus) gestaltet sind und die formalen Bezüge auf einer ästhetischen Ebene verständlich bleiben (Sütterlin 1992).

Landschaft erscheint damit auf jene Aspekte reduziert, welche für die Menschen damals – und zwar für diese besondere Gruppe – Bedeutung hatten, und das bringt uns auf einen nächsten wichtigen Punkt: Natur ist nicht gleich Bild der Natur. Auch wenn ein **Eipo** aus einer traditionellen Kultur in West Irian (Neu Guinea) sein Dorf so malt, wie er es zum gegenwärtigen Zeitpunkt sieht, sind Aspekte integriert, die es für andere Betrachter womöglich unverständlich machen, besonders wenn sie aus einer anderen Kultur stammen (Abb. 4).

Das Bild der Natur ist immer weniger als Natur, und zugleich auch mehr.

In dem Maße, als sie um Symbolgehalt bereichert wird, wird sie um realen Gehalt reduziert. Dies ist jedoch ein Problem der Kunst und bildlichen Darstellung schlechthin: es geht immer um eine bestimmte Auswahl, auch die Ideal-Landschaft ist, wie wir sehen werden, ein Konstrukt. Die Frage ist letztlich nur, was diese Auswahl bestimmt und modelliert, und in welchem Umfang sie – dank *welcher* Rezeption – verständlich bleibt.

Hinsichtlich der besonderen *geschichtlichen* Präsenz der Natur in der Kunst ist man zunächst versucht zu argumentieren, dass Natur als *Vorkommen* über lange Zeit dem Menschen offenbar in ausreichendem Maß zugänglich war, so dass es einer generellen Substitution in der Kunst noch nicht bedurfte. Anscheinend waren für den damaligen Menschen andere Dinge vordringlicher als das, womit er täglich fraglos umgeben war. Natur barg für den frühen Menschen außerdem vielerlei Rätsel und Ungereimtes, auch Unheimliches, und der Einblick in die Hintergründe und die Ursachenverknüpfung von Klimaveränderung, Unwetter, Wachstum und Zerstörung waren ihm sicher nicht in dem Maße möglich wie heute.

Sie erschien dem Menschen weitgehend unter dem Aspekt des Numinosen, das er sich versöhnlich und gütig zu stimmen unternahm. Eine Beziehung also, die man durchaus eine *magische* oder auch *mythische* nennen könnte. Leider begleitet diese frühesten Zeugnisse noch keine schriftliche Kultur und wir sind ganz auf Annäherungen an die bildlichen Spuren angewiesen.

Der magische und mythische Bezug zur Umwelt *Natur* galt allen Anzeichen nach auch noch für die Menschen der Jüngeren Altsteinzeit. Umso erstaunlicher mutet das gewandelte *Bild*-Verhältnis zur Natur an, welches für viele mit dem Beginn realistischer Darstellung gleichgesetzt wird. Ganze Szenarien mit Menschen- und Tierfiguren auf Höhlenwänden umgeben uns hier mit einer Fülle von Bildern, die uns auch nach zehntausend Jahren verständlich erscheinen, selbst wo es um bereits ausgestorbene Formen der Tierwelt geht. Das Typische wird dabei in einer Weise erfasst, wie es uns allen zugänglich ist, unabhängig von der eigenen Kultur. Auch hier wird zwar Natur nicht *thematisiert*, wohl aber geht es um „Dinge der Natur“: zur Hauptsache um die schier uneingeschränkte Großpräsenz von *Tieren* – wobei nicht allein Jagdwild. Die Schönheit und Kraft der Tiere steht im Vordergrund, ihre Größe und Fremdartigkeit, die wohl auch Symbole eigener Macht und Wehrhaftigkeit – wie später die Wappentiere – repräsentativ verkörpern sollte (Abb. 5).

## 1.2 Exkurs zum Natur- und Kunst-Schönen

Wir sind noch weit entfernt von einer Naturdarstellung, die möglichst viele Aspekte integriert und versucht, ein ganzheitliches Bild zu geben.

Immerhin erreichen uns aus der Antike Stimmen, die bezeugen, dass Natur ein Thema geworden ist. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema beruhte jedoch vorwiegend auf kosmologischen und naturphilosophischen Betrachtungen. Zum ersten Mal taucht hier allerdings ein Begriff auf, der Natur mit einem anderen Topos zusammenbringt: mit *Schönheit*.

Ihre Beziehung war nicht unkompliziert und die Annäherung kam nur unter äußersten Bedingungen zur Deckung. Man könnte sie unter Bezugnahme auf **Platon** und **Pythagoras** kurz so zusammenfassen: Schönheit ist als „Idee“ – oder Möglichkeit – der Natur generell „innewohnend“, nicht überall gleich verwirklicht, aber ein verborgener Aspekt, sofern er eine *innere Ordnung und Harmonie* verkörpert. Die Einheit, die allem Sichtbaren zugrundeliegt, das Gesetz, das alles Geschaffene durchdringt, ist fassbar als Maß und Zahl, und auf der Harmonie dieser Maße und Zahlen beruht die ganze Entstehung dieser Welt. Der Begriff von Schönheit war wie derjenige der *idea* Teil einer Kosmogonie (Grassi, E. 1980, 61ff.).

Eine Konsequenz dieses Denkens war, dass das eigentlich Schöne idealerweise in der Vorgegebenheit der Natur zu finden, also ein *Natur-Schönes* war und dem Kunst-Schönen apriori überlegen. Der ästhetische Gedanke war damit im Wesentlichen auf natürliche Ereignisse bezogen. Noch bei Platon überwiegt die Würdigung von konkreten Seinszusammenhängen, wenn er von der Schönheit spricht: von Gestalten, Farben, Klängen, Rhythmen, Harmonien, Menschen und Landschaften (*Philebos* 26b, *Timaios* 87e). Die Kunst näherte sich diesem Schönen über die Fähigkeit zur *Nachahmung* – griechisch *mimesis* – an und hat damit eine mindere, weil abgeleitete Würde. Die Kunst, vor allem die Malerei, stand nur bedingt in hohem Ansehen und weit hinter *Natur* und *Schönheit* zurück.

Die moderne Auffassung geht umgekehrt dahin, der Kunst oder dem Künstler die Fähigkeit zuzusprechen, das Schöne erst aus der Natur „herauszuholen“. Darin liegt ein latenter Widerspruch, den als Erster **Aristoteles** in seiner kritischeren Auffassung von *mimesis* zu berichtigen vermochte: Würde der Mensch nur nachahmen, was als Geschaffenes bereits vorliegt, wäre das Zufällige und Hässliche nicht völlig auszuschalten. Erst durch die selektive Auswahl des Künstlers wird Natur vollkommen (Frenzel, I. 1967, Grassi, E. 1980, 162ff.) Auch Theokrits *Idyllen* und später Vergils *Bucolica*, (*Eclogae*) sind als dichterische Erfindungen letztlich ein geistesgeschichtlicher Topos (Holz, H. H., 1981).

Schönheit war in der Antike eine Eigenschaft der Dinge selbst und damit auch eine Möglichkeit der Natur. „Arkadien“ war eine dieser Möglichkeiten, die in Vergils Eklogen besungen wird. Der Mensch hatte die Fähigkeit, sich

dieser Schönheit als einem Wesenskern zu nähern: einerseits durch *Einsicht*, so vor allem bei Platon, oder – und hier kommt ein wichtiger Terminus bei Plotin – durch *sinnliches Schauen*. Wir sind hier schon auf dem Weg zu dem, was später bei Baumgarten *Sinneserkenntnis* meint. Nichts anderes bedeutet nämlich das griechische Wort *aistetike* – was die Grundlage des Wortes *Ästhetik* ist. Für den Künstler blieb mimesis (Nachahmung) der Königsweg, Schönheit zu erwirken.

Der Begriff selbst, der im 18. Jahrhundert in der ersten „Aesthetiken“ – also monographischen Abhandlungen über das Schöne – durch Kant und Baumgarten zu Ehren kommt, wird dort im Sinne einer „gnoseologia inferior“ eingeführt, also als ein Erkenntnis-Organ, das imstande ist, vorhandene „schöne“ (harmonische, erhabene etc.) Strukturen eigenständig wahrzunehmen und gleichsam zu „spiegeln“ (Schweizer, H. R. 1983, 9f). Es stellt sich damit selbstbewusst an die Seite der rationalistischen Einsicht durch Vernunft.

Dass das Erkenntnisorgan selbst Teil am Wesen des Wahrgenommenen hat, also seine eigene Struktur in den Prozess der Erkenntnis einbringt, war von Kant erst geahnt, aber noch nicht voll erkannt worden. Auch bei den Griechen stellt die Sinneswahrnehmung einen reinen Abspiegelungsvorgang dar – ein Konzept, das erst durch die Neurowissenschaften im 20. Jahrhundert endgültig berichtigt worden ist.

Wir kommen in Kürze darauf zurück.

### *1.3 Geschichtliche Entwicklungen. Auf dem Weg zur Ideallandschaft.*

Es dauert noch lange, bis Natur künstlerisch zu jenem Bedeutungsträger wird, der die Menschheit als Ganzes erreicht, als Gattung sozusagen, so wie die Natur als solche es vermöchte. Es gab im Gefolge der Hirtendichtung Theokrits und Vergils eine kurze Phase der Wandmalerei in der römischen Kaiserzeit, die durchaus als eine erste Landschaftsmalerei betrachtet werden kann – dies zumindest im Sinne einer freskalen Raumdekoration, wie sie später mit Tapeten und Tapisserien (im 20. Jh. mit Postern) weitergepflegt wurde. Dieses arkadische Lebensgefühl der Spätantike fand aber durch das Eindringen des Christentums vorerst ein abruptes Ende, und bis ins 14. Jahrhundert steht die Darstellung der Natur im Schatten religiöser und mythologischer Weltentwürfe. Die abendländische Malerei des Mittelalters ist eine reine Figurenmalerei, und es vergehen ganze Jahrhunderte, bis die Natur aus ihrem Hintergrunddasein befreit wird. Nachdem der Hintergrund gotischer Altarwerke sogar oft aus echtem Gold beschaffen war, gestaltete sich diese Emanzipation bei all dem, was Gold mitbedeutete, dop-

pelt schwierig. Im Norden dauerte sie etwas länger als im Süden. Wenn Meister Bertram 1379 im Hauptaltar zu St. Petri in Hamburg eine *Erschaffung der Pflanzen* malt, sieht es noch aus, als hätte man eine Bühnenkulisse ins Bild gerückt (Abb. 6), und wenn Hieronimus Bosch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts seinen *Garten der Lüste* als eine Landschaft entwirft, in der sich die menschliche Unzucht breit machen soll, so handelt es sich um eine rein allegorische Landschaft, die dem phantastischen Treiben der Menschen – auch was die Größenverhältnisse betrifft – gänzlich untergeordnet bleibt. Selbst Lucas Cranachs Darstellung des *Paradiesgartens* (1530) präsentiert noch eine Natur, die aus einzelnen Versatzstücken wie zusammengebaut wirkt, links ein recht spitz aufragendes Felsgebirge, bewachsen mit nordischen Nadelbäumen, rechts und im Vordergrund eine Gartenlandschaft, die eher einer südlichen Natur entspringt und blühende Obstbäume zeigt. Es ist alles in allem eine „Natur in Anspielung“, die auf bestimmte konkrete Vorkommen hinweist, aber erst zögerlich zusammensetzen vermag. Eine Schau der Landschaft, des Ganzen wird weder angestrebt noch gegeben (Abb. 7). Konrad Witz gehört nördlich der Alpen zu den ersten Meistern, welche in seinem *Petri Fischzug* (1444) für den Altar der Kathedrale in Genf eine Landschaft entwirft, die identifizierbar ist, und zwar die Landschaft um den Genfer See. Südlich der Alpen ist es Ambrogio Lorenzetti, der gerade ein Jahrhundert früher, um die Mitte des 14. Jahrhunderts, in seinen Fresken für das Rathaus in Siena eine Natur ausbreitet, die mit ihren lieblichen Hügeln und Baumkulturen an das konkrete Umland von Siena erinnert.

Ein genauer historischer Abriss der Natur-Darstellung ist hier nicht am Platz. Entscheidend ist, dass im Augenblick, wo Natur künstlerisch da ist, offenbar eine Auseinandersetzung mit dem Thema zu greifen beginnt, die recht aufschlussreich ist.

Natur als solche, Landschaft als eigenständiges Bild-Motiv, wird erst Ende des 15. Jahrhunderts – und man kann sagen, erst mit Erwachen eines naturwissenschaftlichen Interesses im Zeitalter der Renaissance – Thema der bildenden Kunst. In den Naturstudien eines **Leonardo** ist eine *bestimmte* Pflanze – eine Anemone, eine Sumpfdotterblume – festgehalten, mit all ihren botanischen Eigenheiten, und die Landschaft ist nicht mehr Hintergrund für menschliches Handeln allein, nicht mehr bloße Staffage, sie ist vielmehr Gegenstand künstlerischer und wissenschaftlicher Neugier. Leonardo studierte bereits Gesetze der räumlichen Darstellung von Natur, die Zentral- und sogar die Luftperspektive, das Verdämmern der Formen zum Hintergrund hin, das seinen Bildern den unvergleichlich geheimnisvollen Reiz verleiht. Man zeigt gebändigte, bildräumlich bewältigte Natur, Natur ist bildwürdig geworden. Von da an wird Landschaft als Bildthema

entwickelt und kultiviert. Wir kennen die Landschaften Dürers mit ihren Ansichten von Innsbruck, Trient und Nürnberg, wir kennen die wunderschönen Landschaften der Donauschule mit ihrem dichten Wildwuchs, in welchem die Natur als das Undurchschaubare, auch Bestrickende in ihrer Fülle noch präsent ist, ungebändigt, und diejenigen der so genannten „Kleinmeister“ im Gefolge von Dürer und Altdorfer (Abb. 8).

Dann, ziemlich genau um 1600, geht aus einem Kreise in Rom tätiger Maler auf einmal die *Ideale Landschaft* hervor – ein Terminus, der eine interessante Bewertung enthält. Es handelt sich um eine jener seltsamen historischen Verdichtungen, welche aus der Synergie von Ort, Menschen und vorbereitenden Entwicklungen wie eine plötzliche Blüte erwächst. Zu diesem Kreis um die Brüder Carracci und Domenico Zampieri, genannt Domenichino, gehörten auch der Deutsche Adam Elsheimer und der Holländer Paul Brill; später kamen die Franzosen Claude Lorrain und Nicolas Poussin dazu. Hier in diesem milden Klima, der südlichen Natur und dem fruchtbaren Austausch von Künstlern gelang eine Synthese aus vorangegangenen Bemühungen, welche neue Maßstäbe zu setzen vermochte (Abb. 9). **Lorrain** mit seinen weiten, lichtdurchfluteten Landschaften wird mehr die *ideale* Landschaft zugeschrieben, **Poussin**, der stärker der Tektonik verhaftet bleibt, die *heroische* Landschaft.

Hier werden erstmals Maße einer künstlerischen Natur gesetzt, die für fast alle weiteren Beschäftigungen mit dem Thema Geltung besitzen und an denen sich jede Epoche aufs Neue misst – sei es durch Angleichung oder Verwerfung. Die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts nimmt in ihrem Aufbau darauf Bezug, wie später die englische im 18. und die französische im 19. Jahrhundert. Selbst die deutschen Romantiker und späteren Schulen der Landschaftsmaler lassen noch das Gerüst der klassischen Ideallandschaft erkennen.

Das Interessante ist nun, dass in diesen Idealen Landschaften in den seltensten Fällen ein *Portrait* gegeben wird, ein Bericht über eine konkrete Landschaft. Die kurze Zeit der Stadtansichten scheint bereits wieder vergessen bzw. dem spezielleren Genre der Vedutenmalerei überlassen worden zu sein. Es handelt sich vielmehr um einen *Typus Landschaft*, der ebensogut im Norden wie im Süden angesiedelt sein könnte, also gleichsam in einem imaginären oder ideellen Raum.

Halten wir die verschiedenen Ausprägungen dieses Landschafts-Typus nebeneinander, könnte man außer anhand von stilistischen Merkmalen kaum sagen, ob die Landschaft ein italienische, irische, französische oder englische sei – geschweige denn die konkrete um Lübeck oder Florenz. Selbst

wo es sich um Veduten handelt, also um topographisch näher eingekreiste Landschaftsthemen, ist der Blickpunkt stets so gewählt, dass ein Typus zum Tragen kommt, der so allgemein wirkt, dass das Individuelle der Landschaft unmerklich darin aufgeht. Es entsteht mit anderen Worten eine Landschaft, die gleichsam ort- und zeitlos ist, d. h. überall ein wenig gleich aussieht. Johannes Jahn nennt sie eine *Sonntags-Landschaft* (1966, 405).

Zu beschreiben wäre sie durch ein Verbindung von Elementen, wie sie einem Lehrbuch für Gartenbaukunst entnommen sein könnte. Lockerer Wechsel von Baumgruppen und offener Landschaft mit Durchblick in die Ferne, weichen leichten Hügeln, meist einem Gewässer im Vordergrund, das sich als Fluss zur Raumentiefe hinzieht, moderater Bodenbewuchs. Es sind dies Elemente, wie sie in dieser Kombination dem Künstler, also dem Menschen offenbar wichtig erscheinen, anders hätte diese Art von *Kunst-Natur* wohl nicht als „Ideale Landschaft“ europaweit Schule gemacht (*Gerstenberg, K. 1923*).

Der Mensch war also immer *mit* im Bild, wenn er sich der Wirklichkeit der Dinge und der Natur näherte – allein durch die Wahl des Standorts und des Rahmens. Das heißt, selbst da, wo Natur bildkünstlerisch mehr „zugelassen“ wird, erscheint Natur nicht wertfrei. Aristoteles' Kritik des Naturschönen, die der Korrektur durch den Menschen mehr Raum zumisst, als für bloße realistische Nachahmung (*mimesis*) nötig wäre, hat damit volle Aktualität erlangt (vgl. S. 144). Wir sind an dieser Stelle bei einer *Ästhetik der Landschaft* angelangt, einem vorsätzlichen, wenn auch nicht immer bewusst eingehaltenen Entwurf der „schönen Natur“.

## 2. Exkurs zur Ästhetik der schönen Natur

Erneut ist eine Bewertung ins Blickfeld gerückt, die nicht nur Natur als Positivwert erfasst, sondern auch spezielle Kriterien ihrer *Schönheit* umschreibt. Schon der Terminus *Ideallandschaft* beinhaltet eine Wertung – hier sogar deutlich als *Präferenz*, und dies mit dem Anspruch einer gewissen Überzeitlichkeit. Stoßen wir hier nicht an die Grenzen einer Wissenschaft, die sich vor allem mit historischen – bzw. historisch definierten - Ereignissen befasst? Und stoßen wir nicht *auch* an die Grenze einer Betrachtung von Phänomenen, die sich aufgrund ihres Normen-Charakters so verschieden wie die einzelnen Kulturen ausnehmen müssten?

Die beiden Fragen setzen, so gestellt, ein Paradigma voraus, das gleichsam unterstellt, dass alle historisch bedeutsamen Erscheinungen auch historisch *begründet* sein müssen und alle Wertsysteme abhängig von der jeweiligen Kultur, in der sie greifen. Gerade als Kunsthistoriker ist man versucht,

darauf hinzuweisen, dass die erwähnten Präferenzen und Konzepte der Natur- und Landschaftsästhetik, insbesondere, wenn sie mit dem Topos „Schönheit“ zu tun haben, sehr stark vom jeweiligen zeit- und kulturhistorischen Kontext bestimmt sind. Die mühsame Entwicklung einer Landschaftsdarstellung und darüberhinaus die verschiedenen „Schulen“ führten uns just diese Zeit- und Kulturabhängigkeit vor Augen. Diese würde kein Kunstwissenschaftler, der sich mit biologischen Grundlagen beschäftigt, je leugnen wollen; zu offensichtlich sind die verschiedenen Strömungen, zu reich auch die stilistischen Variationen. Aber ist das wirklich alles?

Die Frage, die hier zur Debatte steht, muss im Grunde anders lauten: *gibt* es über die kulturell vermittelten Anschauungsformen und Werthaltungen hinaus – jenseits der enormen natürlichen wie künstlerischen Vielfalt – Grundlagen für ein Naturbild, das *nicht* an die jeweilige Zeit und Kultur gebunden sind? Gibt es Konstanten und Gemeinsamkeiten der ästhetischen Naturbeziehung, so etwas wie einen *Archetypus Natur*, der uns menschheitlich mitgegeben wurde und der unseren Begriff von Schönheit mitbeeinflusst? Die Antwort zu dieser Frage wird durch eine historische Wissenschaft allein nicht zu beantworten sein bzw. ohne Anleihen bei anderen Wissensgebieten nicht auskommen. Sie setzt voraus, dass es Normen und Anschauungen gibt, die zu einem nicht unbeträchtlichen Teil von anderen als gelernten Formen der Wissenstradition bestimmt werden und sich als Anpassungen an die Umwelt während der langen Phylogenese oder Stammesentwicklung herausgebildet haben. Dann wäre *Darstellung der Natur* als künstlerisches und historisches Ereignis vielleicht nicht gleichzusetzen mit *Ästhetik der Natur* und ihre Beziehung als ungleich komplizierter zu betrachten. Das Wort zur Ästhetik hat diesmal nicht die Philosophie, sondern die Humanbiologie.

Von den einheitlich positiven Wirkungen von natürlichen, insbesondere pflanzlichen und florealen Reizen auf das Verhalten des Menschen war bereits eingangs die Rede, und der Beitrag Ruso führt die Psychologie und Physiologie dieser Wirkung noch weiter aus. Es scheint in der Tat, dass der Mensch ein nahezu unverbrüchlich *positives* Vorurteil der Natur, der grünen Landschaft gegenüber hat, und zwar über alle Zeiten und Kulturen hinweg. Menschen umgeben sich, wie erwähnt, zumeist rein optisch mit dieser Illusion eines Gartens, der in früherer Zeit Garant eines gesunden Lebensraumes war. In einer grünen fruchtbaren Landschaft gab es genügend Tiere, essbare Pflanzen, wie auch Wasser.

Zu diesem biologisch unbestrittenen Anpassungswert der pflanzenreichen, grünen Natur stellt die speziellere Savannenhabitats-Theorie von G. Orians (1980) eine oft zitierte Ergänzung dar, indem sie das Argument der *Biotop-*

*prägung* in die Diskussion einbringt. Danach wurde der Mensch durch seine frühe, sehr lange und erfolgreiche Evolution in savannenartiger Natur auf deren Merkmale emotionell, aber auch im Sinne einer Wahrnehmungs-Präferenz positiv geprägt und eingestimmt. Diese Merkmale sind bei Orians so beschrieben, dass die Ähnlichkeit mit jenen der kunsthistorischen *Ideal-landschaft* nicht zu übersehen ist: Wasser, halboffene, deckungsreiche Landschaft mit großen Baumgruppen, wechselnd mit freiem Blick zum Horizont, Unterschiede in der Bodenerhebung, Pflanzenbewuchs, Fokuspunkte. Wir wohnen hier einer interessanten Fusion von künstlerischen und biologischen Konzepten bei.

Eine bei Orians und anderen Modellen zugrunde liegende Annahme ist, dass alle genannten Vorkommen ökologische Diversität sowie Umweltsstabilität signalisieren und damit Habitatqualität besitzen.

Sie wirken als Indikator für einen gesunden Lebensraum. I. Eibl-Eibesfeldt und H. Hass (1985) sprechen im Besonderen von einer ausgeprägten „Aqua- und Phytophilie“ des Menschen, welche der allgemeineren „Biophilie“ (Wilson, E. O. 1984) untergeordnet ist.

Studien zu Landschaftspräferenzen können denn auch eine klare Bevorzugung von savannenähnlichen Landschaften bestätigen (Orians, G. 1980, Balling, J. D. und Falk, J. H. 1982, Ulrich, R. 1983, 1986). Auch dort, wo der Mensch Gelegenheit hat, Natur direkt nach seinen Bedürfnissen zu gestalten, wird der habitatgebundene Rückgriff auf das Savannenschema deutlich, wie im englischen Landschaftsgarten, der für die Gartengestaltung europaweit vorbildlich wurde und der den gleichzeitig entstehenden „französischen Garten“ in der Folge fast völlig verdrängen konnte (Abb. 10).

Ein weiteres Moment kommt in den gemalten Ideallandschaften hinzu: der implementierte Standort. Die Landschaften sind vorzugsweise so gemalt, dass sie in leichter Aufsicht, wie von einem mäßigen Berghang aus zu sehen sind. Im Fachterminus nennt sich dieser Standort auch *Kavaliersperspektive* (Jahn, J. 1966, 349). Der Altphilologe Detlev Fehling hat diesem Phänomen eine kulturethologische Studie gewidmet (1974).

Es ist ein Standort, der offenbar auch in militärischer Hinsicht ein Höchstmaß an Feinderkennung bei gleichzeitig optimaler Rückendeckung erlaubt: sehen und nicht gesehen werden! Die ideale Position also, um selbst eine gute Fernsicht zu genießen und dabei durch den Hintergrund geschützt und unsichtbar zu bleiben. Und genau dieser Standort ist es wiederum, welcher in einer von J. Appleton (1975) entworfenen Theorie – der so genannten *prospect refuge theory* – Bedeutung erlangen sollte. Diese geht davon aus, dass die natürliche Selektion das Überleben jener Individuen begünstigte, die sich bevorzugt in Gebieten mit guten Aussichts- und Rückzugs-

möglichkeiten niederließen. Das Vorhandensein von Strukturen, welche Ausblick zulassen, sollte die Chance erhöhen, wichtige Ressourcen wie Wasser und Nahrung wahrzunehmen, nahende Gefahren (Raubtiere und Feinde) zu entdecken, und letztlich frühzeitig Wetteränderungen abschätzen zu können. Auf der anderen Seite sollte die Anwesenheit von Rückzugsstrukturen, gerade in unsicheren Perioden, von großer Bedeutung sein. In Appletons Terminologie steht Ausblick für „having an overall grand view of the landscape“ und Rückzug für „having a place to hide“. Da die Sicherheits- und Standort-Vorteile einer solchen Landschaft groß waren, wird angenommen, dass unsere Vorfahren positive Antwortmuster auf Gegenden entwickelten, die beide Qualitäten aufwiesen.

Diese „Ästhetik“ ist wohl bis heute im Spiel, wenn es um die Wahl oder Bedingungen von Wohn- und Siedlungsorten in Hanglagen geht, obwohl der Feind wohl inzwischen von ganz woanders her kommt und Ressourcen nicht mehr erspäht werden müssen. Die Wahrnehmung ist ein Fossil früher erfolgreicher Anpassungen.

Eine Diskussion gibt es noch darüber, ob wohl die Prägung der Savanne als Ganzes wirksam sei oder die Biotopwahl nicht durch die Wahrnehmung einzelner, vorteilhaft erscheinender Eigenschaften zustande komme. Das eine spräche wohl eher für eine phylogenetische Anpassung, das andere für den Einfluss kognitiver Faktoren, die einer Neuanpassung gegenüber offener sind. J. Russell und L. Ward (1982) entwarfen im Hinblick auf Letzteres Faktoren einer symbolischen Ästhetik, die durch die visuelle Präsenz einzelner Ressourcen wie Bäume, Wasser, Naturnähe etc. abgedeckt wird, während S. und R. Kaplan (1982, 1987) noch weiter gehen und sich zugunsten von eher formalen Eigenschaften, wie Komplexität, Lesbarkeit, Kohärenz, Explorierbarkeit aussprechen, welche insbesondere dem ästhetischen Konzept der *Aktiviation* (Erregung, Neugier, Interesse) verpflichtet ist (Berlyne 1971). Andere Studien wiederum fanden heraus, dass der Faktor Komplexität sich nur dann positiv auswirkt, wenn er durch *natürliche* Strukturen besetzt wird (Kaplan S. & Kaplan R. 1972). Diese inhaltliche Besetzung der Komplexität ist genau das Thema der Idealen Landschaftsmalerei.

### 3. Auswirkungen und Entwicklungen der Idealen Landschaft in der Malerei

#### 3.1 Diversifikation und Nachfolge

Die Frage, die sich auf *kunsthistorischer* Ebene zu stellen hat, muss hier lauten, wie ging es nach diesem ersten Höhepunkt der Landschaftsmalerei

weiter bzw. wie *konnte* es weitergehen? Ein Ziel schien erreicht, Natur war nicht nur bildwürdig geworden, sie war auch in den Rang eines autonomen Bildmotivs aufgestiegen. War sie bislang nur als Hintergrund von Mythologie und Heilsgeschichte zugelassen, Natur im Kontext des Menschen, so erschien jetzt der Mensch im Kontext der Natur.

Die weitere Entwicklung kann zunächst unter dem Gesichtspunkt der Traditionstreue einerseits und der Diversifikation andererseits betrachtet werden, und für beide Wege gibt es eine Fülle an Material. Wie anhaltend die Vorbildwirkung der klassischen Ideallandschaft war, kann am besten anhand jener Meister verfolgt werden, die sich längst dem viel späteren Zeitgeist des Klassizismus und der Romantik zugewandt wussten. Auch wenn im 18. Jahrhundert wieder mythologische und historische Themen vorranglich wurden und das 19. Jahrhundert das soziale Umfeld zu entdecken begann, führte eine Linie des Landschaftsbildes weiter, das auf die frühen Errungenschaften fast ohne Traditionsbruch verwies. Dies kann auch im Sinne einer aktiven Traditionspflege verstanden werden, etwa wie im Falle von Johann Reinhart und Josef Anton Koch, die beide in Italien wirkten. Und wie sehr dabei nicht nur das Kompositionsgerüst der klassischen Schichtenlandschaft mit Fluss und Bäumen, sondern auch die Ästhetik des sicheren (erhöhten) Standortes gültig blieb, ist bis in die Malerei der frühen Romantik zu verfolgen, wie etwa in Caspar David Friedrichs „Sommer“ von 1804, William Turners „Überquerung des Baches“ oder Carl Rottmanns „Ansicht von Heidelberg“, beide aus dem Jahr 1815 (Abb. 11). Hier gewinnt man den deutlichen Eindruck, die visuelle Habitat-Prägung wirke sich einheitlich als ein Ganzes und nicht über die Summe von Einzelwahrnehmungen aus.

Verfolgt man eine andere Bild-Tradition, so ist von einer Diversifikation zu sprechen, die alle Züge der Spezialisierung trägt, wie sie nur auf dem Hintergrund eines einmal erreichten Standards möglich wird. Wir finden bereits in der englischen und holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts die Ausbildung des *Seestücks* mit entrückten bis sturmbewegten Szenen, im 18. und 19. Jahrhundert vor allem die heroische *Gebirgslandschaft*, zu der selbst Thomas Gainsborough beigetragen hat – in Deutschland vertreten durch Ernst Willers und wiederum die Maler J. A. Koch und C. Rottmann (Abb. 12). Es gab aber auch die beschauliche *Weidelandschaft* mit ihren Hirten und Herden – in Bayern waren gar die *Viehstücke* von Max Josef Wagenbauer beliebt – und vor allem in der deutschen Romantik das idyllische bis unheimliche *Waldstück*, wie es am bekanntesten durch C. D. Friedrich und Moritz von Schwind („Des Knaben Wunderhorn“) vorliegt (Abb. 13).

Sicherlich sind diese Sonderentwicklungen auch von geistesgeschichtlichen Strömungen mitgetragen, aber die Persistenz des ursprünglichen Landschaftskanons, die sich aus einer parallel verlaufenden Nachfolge (s. oben) ergab, machte doch auch die Aufspaltung in neu zu entdeckende Sonderbereiche zwingend. Vor allem bahnt sich in beiden Wegen eine gemeinsame Entwicklung an, die mit der Tendenz zum Charakteristischen und mehr noch, zum Konkreten und Heimatlichen zu umschreiben ist, und diese Tendenz ist es, die unsere Aufmerksamkeit verdient.

### 3.2 Kulturspezifische Prägung: Heimat und Landschaft

Carl Rottmanns Ansicht von einem laubwaldbewachsenen Hügel durch hohe, randständige Bäume auf eine lichterfüllte Flussebene besitzt alle formalen Qualitäten einer klassischen Ideallandschaft, und doch führt sie im Titel Genaueres vor: „Blick auf Heidelberg“ (Abb. 14). Das Schloss wird als dasjenige der romantischen Rheinstadt greifbar, und Flusstal wie Anhöhe lassen sich, wenn gewünscht, auf entsprechende Landschaftsmarken beziehen. Auch Johann Georg von Dillis nennt seine Ideallandschaft von 1818 „Blick auf Dietszell“: man erkennt deutlich die Klosteranlage inmitten der weich geschwungenen Hügellandschaft des bayrischen Voralpenlandes, und vielleicht ist es zuletzt nur der malerische Standort, flach über der Isar-Ebene, der über die klassischen Werte dieser Landschaft entscheidet (Abb. 15).

Klarer wird dann die Sprache bei Bildern, die fast gleichzeitig oder etwas später entstanden sind und die auf den idealen Standort, die große Perspektive ganz verzichten. In Frankreich sind es Camille Corot und die Künstler von *Barbizon*, welche die heimatliche Landschaft mit Pinsel und Farbe, vor allem aber mit Freiluftausflügen erobern, in England John Crome und John Constable mit ihren Ansichten der heimischen Fluss-, Park- und Uferlandschaften. Es entstehen hier Bilder mit Titeln wie „Die Eiche von Poringland“, „Wivenhoe Park in Essex“, „Ansicht von Epsom“, so wie später in Frankreich die „Erinnerung an Marissel“ von Corot, die „Brücke bei Pontoise“ von Camille Pissarro oder die „Seine bei Billancourt“ von Alfred Sisley. Van Gogh hat die Landschaft um Arles und Auvers in unzähligen Versionen hinterlassen und Paul Cézanne seine Provence (Montagne Sainte Victoire) zu jeder Tageszeit gemalt (Abb. 16, 17). Ingeborg Tetzlaff schreibt in ihrem Buch über die Französische Provence zum Thema Cézanne: „Die Liebe zu seiner Heimat ... Hier wird zum ersten Mal von einem Gefühl gesprochen, das im 19. und 20. Jahrhundert die literarische Produktion von ganzen Gruppen provenzalischer Schriftsteller von Daudet ... bis zu Jean Giono, Henri Bosco und Marcel Pagnol angeregt hat“ (1985, 268). Die Liebe zur Natur erfährt offenbar auf allen Ebenen eine stärkere Anbindung an die

Liebe zur Heimat, eine Verortung in der Region, welche die eigene Lebensgeschichte wie auch Zugehörigkeit geprägt hat. Damit bekräftigt die Geistesgeschichte als Teil der kulturellen Evolution auf ihre Weise die natürliche Anpassung an Umwelt und Heimat im Sinne einer gruppenspezifischen Prägung mit all ihrer affektiven Besetzung.

Malerisch bedeutet dies keine Rückkehr ins Topographische, zur Vedute, sondern ein Aufbruch ins Eigene und Unverwechselbare, in die Intimität und Individualität der Natur. Der Verlust an Überblick und Perspektive wird durch Gewinn von Nähe wettgemacht. Es entstehen liebevolle Portraits von Landschaften, es entstehen Schulen, wie die von Exeter und Barbizon oder die Münchner Landschaftsschule mit Meistern wie Eduard Schleich, Friedrich Voltz und Ferdinand König (Abb. 18). In dem großangelegten Katalog zur Ausstellung „Die Inszenierung der Natur“ spricht B. Elsen-Schwedler vom Wechsel von der panoramaartigen „Weltlandschaft“ zur intimen „Nationallandschaft“ (1999, S.11). Dieser Wandel setzt bereits im 17. Jahrhundert mit der Entwicklung zur eigenständigen holländischen Landschaftsmalerei ein (vgl. Kap. 3.1).

Über Heimatprägung ist hier zu sprechen. Es ist ein Phänomen, das experimentell noch wenig untersucht ist, für welches jedoch ein reiches Datenmaterial im Symbolhaushalt einzelner Kulturen vorliegt. Es wäre zu prüfen, wie dieser in künstlerischer, ästhetischer und propagandistischer Hinsicht eingesetzt wird. Sicherlich bindet eine gemeinsame visuelle Welt, die irgendwann auch zum gemeinsamen Erinnerungsschatz wird, die Mitglieder einer bestimmten Kultur enger zusammen, ähnlich wie dies für die regionale Liedliteratur der Fall ist (Assmann, J. 1992; Eibl-Eibesfeldt, I. 1999; Sütterlin, C. 2000). Landschaft (Natur) und Brauchtum (Kultur) bilden zusammen ein kulturelles Gedächtnis, aus dessen Speicher sich die Formen und Normen einer spezifischen Anpassung nähren. Visuelle Präferenzen, die sich aus diesem Erfahrungsschatz ergeben, sind sinnvoll, denn es ist ja von Vorteil, wenn man die natürliche wie geschaffene Umgebung, in der man zu leben hat, bejahen kann. Gegenüber der ursprünglichen Savannen-Habitatsprägung bedeutet dies eine positive Erweiterung und Flexibilisierung, da ein Eskimo, der Zeit seines Lebens nie eine Savanne zu Gesicht bekommt, ja glücklicher lebt, wenn er auch seine Eisberge schön findet.

In welcher Form diese Überlagerung von primären durch sekundäre Prägungen zu denken ist, hat die Arbeit von Erich Synek (1998) gezeigt. Darin wird deutlich, dass die ästhetische Präferenz der Savanne nie ganz verschwindet, aber im Sinne der Angleichung an den eigenen Erfahrungs-

Lebensraum vor allem im Jugendalter modifiziert wird. Wiener Jugendliche bevorzugen dann zum Beispiel eine Landschaftssimulation, die gegenüber der reinen Savanne durch mehr Baum- und Hügeldichte ausgezeichnet ist, wie sie für das Wiener Umland charakteristisch ist.

Malerisch kommt dies in einer Überlagerung der Ideallandschaft durch lokale und realistische „Clues“ zum Ausdruck, die den Bildern, wie wir sie aus dem Freiluft-Realismus und Impressionismus des 19. Jahrhunderts kennen, den Reiz des Authentischen und Physiognomischen verleihen. Die Uferlandschaften Daubignys mit ihren Pappel- und Erlengruppen, dem angebundenen Boot, stehen uns im Allgemeinen näher als die großen Landschaftsprospekte Lorrains und Poussins, die in ihrem zeitlosen Nirgendwo angesiedelt sind, aber selbst in einem der schönsten Bilder Caspar David Friedrichs „Der einsame Baum“ von 1823 mit seiner schon sinnbildlichen Gegenüberstellung von Gebirge im Hintergrund und allein dastehenden Eiche im Bildmittelgrund ist die Savannenlandschaft noch wundersam unterlegt.

### 3.3. Individuelle Prägung und Perzeptionskritik

Die Frage bleibt, wie es historisch weitergeht. Das 20. Jahrhundert hat mit der traditionellen Landschaft, sofern es sich nicht der Traditionspflege verschrieb, gründlich aufgeräumt. Sieht man von der Nachfolge der Impressionisten ab, beginnt die Landschaft als großes und autonomes Bildthema wieder zu verschwinden. Die letzten strahlenden oder mystischen Landschaften stammen von Henri Matisse („Luxe, Calme et Volupté“ 1904–05) bzw. Ernst Ludwig Kirchner mit seinen extremen Ansichten von Davos in der Schweiz, aber schon hier ist nicht mehr von *Natur* die Rede, vielmehr von Chiffren für das verlorene Paradies auf Erden. Selbst wenn Max Ernst in seinen meisterhaften Zeichnungen noch zu Titeln wie „Histoire Naturelle“ greift (1925), sind damit schon weitgehend symbolistische Bezüge angesprochen. Die Natur zieht sich wieder zurück auf bizarre Entwürfe oder Einzelformen, die nicht mehr eine bestimmte Landschaft einkreisen, sondern individuelle künstlerische bis sozialkritische Deutungen erfahren, wie bei Josef Beuys, Anselm Kiefer oder Christo, der selbst Bäume in – oder *als* – Verpackung präsentiert (Abb. 19). Hier wird am ehesten das Verschwinden der Natur im Anspruch oder Zugriff des Menschen vorgeführt. Wenn Filz, Fett und Verpackungsplastik, in anderen Fällen Müll und weitere Abbauprodukte der Zivilisation als letzte Relikte natürlichen Vorkommens bzw. unserer Entfremdung erhalten müssen, steht entweder ein individualgeschichtlicher Aspekt im Hintergrund oder aber der Mensch als Schänder zur Anklage. Beide Deutungen verwehren einen leichten Zugang zum

Thema Natur, und so soll es offenbar auch sein. Der Einklang verhindert die Wahrnehmung des Bedrohten und Hinfälligen und somit vielleicht sogar die Rettung der Natur. Die oftmals destruktiv anmutenden Entwürfe sind auch als Ausdruck von Betroffenheit und Engagement zu erleben, und dies wäre letztlich adaptiv. Eine Generation von Einzelkämpfern tut sich allerdings schwer, eine Tradition auszubilden, die ihr nachfolgen wird.

Umso erstaunlicher mutet eine umfangreiche Studie an, die in den neunziger Jahren das russische Künstlerpaar Komar & Melamid mit Befragungen in verschiedensten Nationen dieser Erde durchgeführt hat. Darin sollte angegeben werden, welche formalen und inhaltlichen Elemente in einem erwünschten Bild und welche in einem unerwünschten Bild vorkommen müssen. Die signifikanten Ergebnisse dieser Befragung hielten die Künstler in Bildern fest, welche die positiven bzw. negativen Vorkommen darstellten. Mit überwältigender Mehrheit tauchten in den erwünschten Bildern Naturprospekte auf, in welchen sich Bäume, Wasser, Vegetation und Fauna etwa so verteilen, wie sie in der Idealen Landschaft Tradition haben – versetzt mit heimischer Fauna und Flora sowie zum Teil nationalen Symbolen! Unter den negativen Merkmalen figurierten ebenso sehr unorganische und spitze Formen der Abstraktion wie Farben, die nicht dem primären Farbspektrum zuzuordnen, also Halbtöne oder Zwischenfarben waren (Abb. 20) (Weiss, E., 1994, 19ff).

Ob dies nun eine Präferenz aufgrund gemachter Kunsterfahrung repräsentiert oder genuine Vorlieben, lässt sich beim heutigen Stand einer globalen Kommunikation nicht mit Bestimmtheit auseinander dividieren. Die interkulturelle Ausprägung dieser Landschaftsästhetik scheint jedoch auf eine Wahrnehmungs-Disposition abzustellen, die aus gemachten Erfahrungen das Geeignete auswählt. In der volkstümlichen Schicht der Naturperzeption haben künstlerische Bekenntnisse zur allgemeinen Habitatpräferenz, vermischt mit einigen Heimat-Merkmalen, durchaus ihre Chance.

Daraus ist für die Gestaltung unserer modernen Großstadt-Situation viel zu lernen. Der Stadtflucht an Wochenenden und zur Ferienzeit kann durch die Gestaltung einer befriedigenden Wohnsituation wirksam entgegengearbeitet werden, welche das Bedürfnis nach Naturnähe, Privatheit und Ausblick (Balkone, begrünte Plätze in Wohnanlagen) genügend berücksichtigt (Eibl-Eibesfeldt et al. 1985). Dasselbe gilt für öffentliche urbane Räume wie Parks und Platzanlagen. Wie in einer Vergleichs-Studie von Münchner und Wiener Stadtplätzen gezeigt werden konnte, wächst die Zufriedenheit und Verweildauer auf Plätzen mit dem Angebot von schirmendem wie bodennahem Grün, Brunnen, sowie Sitzgelegenheiten, die ein Maximum an Aus-

blick mit eigener Deckung verbinden (Atzwanger et al. 1998). Und Ähnliches gilt schließlich auch für die Gestaltung von Innenräumen. Aus einer Studie, die in den neunziger Jahren an der Forschungsstelle für Humanethologie mit verschiedenen Raumdekorationen durchgeführt wurde, geht hervor, daß die Bereitschaft zur Kommunikation sowie die körperlichen Indikatoren für eine positive Gestimmtheit (z. B. Lächeln und Lachen) in Räumen mit florealer Dekoration zunehmen, während in Räumen mit urbaner Dekoration die Indikatoren für Verhaltensweisen von Selbstverteidigung und Flucht überwiegen (Sütterlin et al. in Vorbereitung).

Zusammenfassend lassen sich in diesen verschiedenen kulturellen Anstrengungen und Manifestationen die Chancen und Vorteile des ästhetisch-künstlerischen Verhaltens des Menschen ermessen. Malerei verhält sich dabei ähnlich wie andere Formen der aktiven Umweltgestaltung. Sie besitzt die sicherlich adaptive Fähigkeit, die oft mangelhafte „Wirklichkeit“ dieser Umwelt durch Auswahl, Verteilung und Kombination zu übertreffen. Blicken wir in eine natürliche Landschaft, können wir nicht gut ausblenden, was uns allenfalls darin stört. Wir haben sie in ihrer Unzulänglichkeit zu akzeptieren, während der Künstler allein durch die Wahl der Perspektive, und indem er Dinge weglässt, andere hinzufügt, ein Gebilde schaffen kann, das alle wünschbaren Elemente enthält. Aristoteles behält in diesem Punkt sicherlich recht, wenn er sagt, dass allein der Mensch als Künstler dazu fähig sei, das in der Natur unvollkommen Gebliebene seiner Vollendung zuzuführen (vgl. 1.2; Sütterlin 2002). Kunst schafft für unsere Phantasie auf diese Weise eine „bessere Welt“. Darum ist sie für uns auch ein so wichtiges Dokument menschlicher Wahrnehmung. Indem sie alles in sich vereint, was Auskunft über das Wünschbare, die menschlichen Wahrnehmungs-Präferenzen enthält, auch über unsere Einstellung zur Landschaft und Natur. Kunst ist ja nicht ein Spiegel der Wirklichkeit, sondern ein Spiegel unserer Konzepte über diese Wirklichkeit.

#### LITERATUR:

- APPLETON, J. (1975): *The Experience of Landscape*. Wiley and Sons Publ., London.
- ASSMANN, J. (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Verlag Beck, München.
- ATZWANGER, K., SCHÄFER, K., KRUCK, K. und SÜTTERLIN, Ch. (1998): *Wohlbefinden und Kooperation im öffentlichen Raum: eine humanethologische Feldstudie*. *Report und Psychologie*, 5-6: 450-455.

- BERLYNE, D.E. (1971): *Aesthetics and Psychobiology*. Appleton-Century Crofts. New York.
- BUSCH, W. (Hg.) (1997): *Landschaftsmalerei*. Verlag D. Reimer, Berlin.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1976): *Menschenforschung auf neuen Wegen. Die naturwissenschaftliche Betrachtung kultureller Verhaltensweisen*. Verlag Fritz Molden, Wien, München, Zürich.
- (1995): *Die Biologie menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie*. Verl Piper, München.
- (1999): *Das Lied im Dienste der Wertevermittlung und Indoktrination*. In: Liedtke, M. (Hg.) *Ton, Gesang, Musik - Natur- und kulturgeschichtliche Aspekte*. Matreier Gespräche. austria medien service, Graz.
- EIBL-EIBESFELDT, I. und HASS, H. (1985): *Sozialer Wohnungsbau und Umstrukturierung der Städte aus biologischer Sicht*. In: Eibl-Eibesfeldt, I., Hass, H., Freisitzer, K., Gehmacher, G. und Glück, H. (Hg.) *Stadt und Lebensqualität*. Verlag DVA, ÖVB, Stuttgart, Wien.
- FEHLING, D. (1974): *Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde*. Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Heft 61. Verlag Beck, München.
- FRENZEL, I. (1967): Art. „Ästhetik“. In: Diemer, A. und Frenzel, I. (Hg.): *Philosophie*. Fischer Lexikon. Verlag Fischer, Frankfurt.
- GERSTENBERG, K. (1923): *Die ideale Landschaftsmalerei. Ihre Begründung und Vollen- dung in Rom*. Verlag Max Niemeyer, Halle.
- GRASSI, E. (1980): *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Verlag Dumont, Köln.
- HOLZ, H. H. (1981): *Landschaft - geschichtsphilosophisch betrachtet*. In: Friedhelm Klein: *Ideale Landschaft. Kat. zur Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg*. Schleunungdruck, Markttheidenfeld.
- JAHN, J. (1966): *Wörterbuch der Kunst*. Kröner Verlag, Stuttgart.
- KAPLAN, S., KAPLAN, R. (1972): *Rated Preference and Complexity for Natural and Urban Visual material. Perception and Psychophysics*. 12 (4): 354-356.
- (1982): *Cognition and Environment. Functioning in an Uncertain World*. New York. Prager Special Studies.
- KAPLAN, S. (1992): *Environmental Preference in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism*. In: J.Barkow, L.Cosmides, J.Tooby (Eds) *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford Univ.Press, N.Y.
- KLEIN, F. (1981): *Ideale Landschaft. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg*. Schleunungdruck, Markttheidenfeld.
- KLIMA, B. (1987): *Die Kunst des Gravettien*. In: Müller-Beck, H. und Albrecht, G.: *Die Anfänge der Kunst vor 30000 Jahren*. Verlag Konrad Theiss, Stuttgart.
- MÜLLER-BECK, H. und ALBRECHT, G. (1987): *Die Anfänge der Kunst vor 30'000 Jahren*. Verlag Konrad Theiss, Stuttgart.
- ORIAN, G.H. (1980): *Habitat Selection: General Theory and Applications to Human Behavior*. In: Lockard, S.J. (Hg.) *The Evolution of Human Social Behavior*. Elsevier Publ, New York.
- RUSSELL, J. A., WARD, L. M. (1982): *Environmental Psychology. Annual Review of Psychology*. 33: 651-688.
- SCHWEIZER, H.R. (Hg.) (1983): *Alexander Gottlieb Baumgarten. Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- SÜTTERLIN, C. (1992): *Stilisierung und Symbolisierung: Ethologische Aspekte ornamen-*

- taler und heraldischer Motive. Vortrag gehalten an den Matreier Gesprächen zur „Kunst“. Im Druck.
- (2000): Symbole und Rituale im Dienste der Herstellung und Erhaltung von Gruppenidentität. In: Michel, P. (Hg.) Symbole im Dienste der Darstellung von Identität. Schriften zur Symbolforschung Bd. 12. Verlag P. Lang, Vern, Frankfurt.
- (2002): The evolutionary aesthetics of pictorial art. In: Voland, E. and Grammer, K. (eds.) Evolutionary Aesthetics. Verlag Springer, Heidelberg.
- SYNEK, E. (1998): Evolutionäre Ästhetik. Vergleich von prä- und postpubertären Landschaftspräferenzen durch Einsatz von computergenerierten Bildern. Diplomarbeit an der Biologischen Fakultät der Universität Wien.
- TETZLAFF, I. (1985): Drei Jahrtausende Provence. Verlag Dumont, Köln.
- ULRICH, R. (1983) Aesthetic and affective response to natural environment. Human Behavior & Environment, Advances in Theory and Research, Vol.6, 85-125.
- (1990): Psychophysiological Indicators of Leisure Consequences. Journal of Leisure Research, Vol.22 (2), 154-166.
- (1986): Humans Responses to Vegetation and Landscapes. Landscape and Urban Planning, Vol.13 (1), 29-44.
- ULRICH, R. et al. (1991): Stress recovery during exposure to natural and urban environments. Journal of Environmental Psychology, Vol. 11 (3), 201-230.
- WEBER, C. S. (Hg.) (1999): Die Inszenierung der Natur. Natur- und Landschafts-Darstellungen des 20. Jahrhunderts in der Sammlung Würth. Verlag P.Swiridoff, Künzelsau.
- WEISS, E. (Hg.) (1994): Komar & Melamid. The Most Wanted - The Most Unwanted Painting. Ein Ausstellungsprojekt des Museums Ludwig, Köln. Druckerei Cantz, Ostfildern.
- WICHMANN, S. (1981): Meister - Schüler -Themen. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert. Verlagsges. Schuler, Herrsching.
- WILSON, E. O. (1984): Biophilia. Harvard University Press, Cambridge, Mass.

#### Danksagung:

Diese Arbeit entstand mit großzügiger Förderung durch Frau Traudl Engelhorn-Vecchiato, Brent-Fontaniyent (Schweiz) sowie der Max-Planck-Gesellschaft, München.



Abb. 1 Kapitell mit Pflanzen-Motiv.  
Saulieu, Burgund. Postkarte.



Abb. 2. "Kartographische" Gravierung auf Mammut-Stoßzahn aus Pavlov (Südmähren),  
ca. 25'000 v. Chr. Aus: H. Müller-Beck und G. Albrecht (1987)

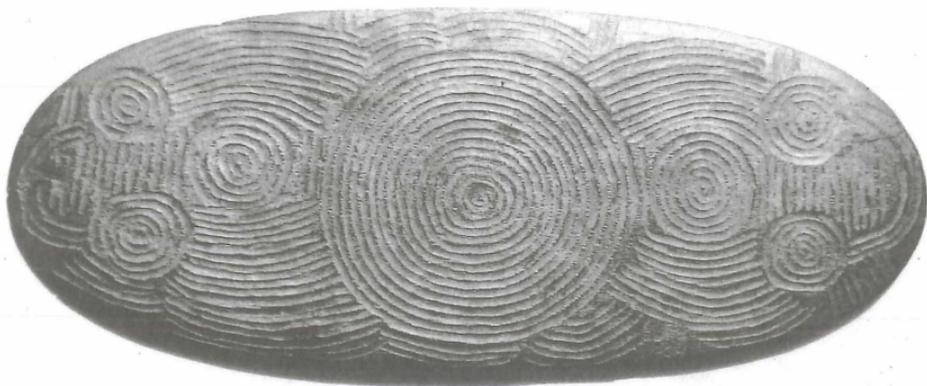


Abb. 3. Stein-Churinga der Walbiri in Zentralaustralien. Foto: I. Eibl-Eibesfeldt.

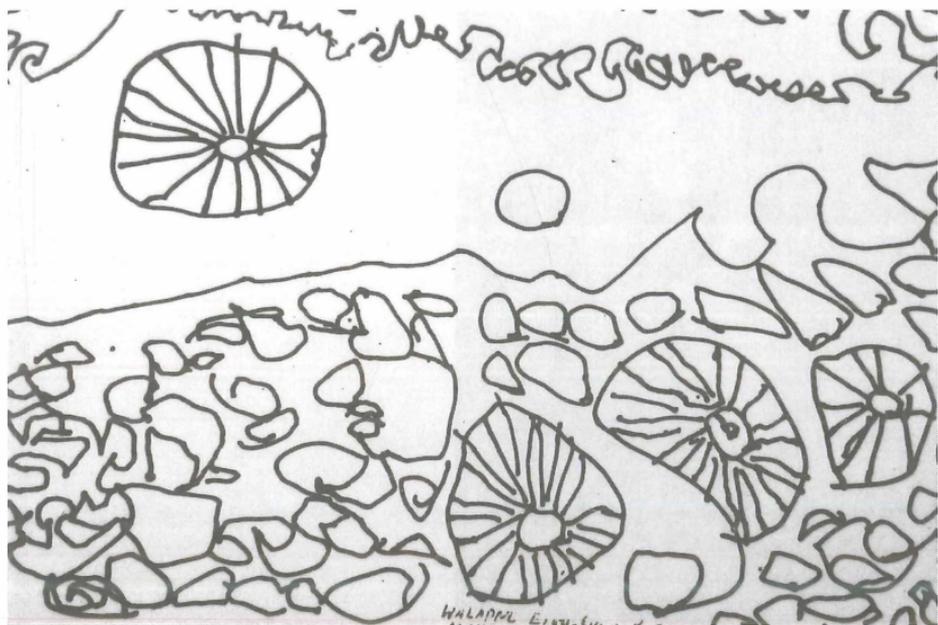


Abb. 4. Zeichnung eines Eipo (männlich) von seinem Dorf Malingdam in West Irian (Neu Guinea) in der Art einer Landkartenprojektion. Aus: I. Eibl-Eibesfeldt (1976), S. 174, Nr. 240.



Abb. 5. Lascaux (Frankreich). Höhlenmalerei. Bild eines Wildpferdes.  
Ca. 12 000–15 000 v. Chr. Postkarte.



Abb. 6. Meister Bertram:  
„Die Erschaffung der Pflanzen“.  
Hauptaltar zu St. Petri,  
Hamburg. Kunsthalle, Hamburg.

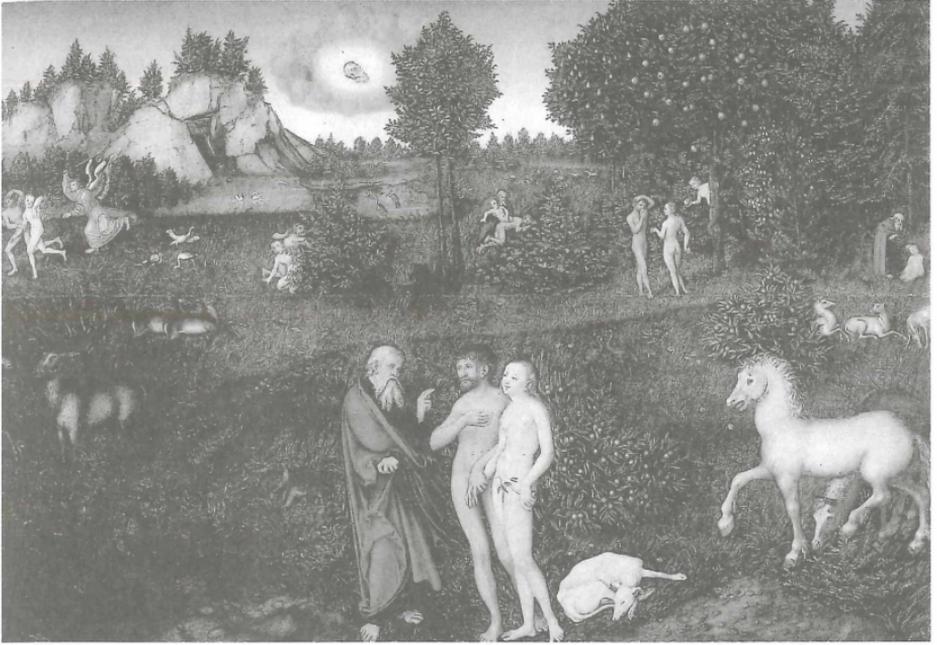


Abb. 7. Lucas Cranach d. Ä.: Das Paradies (um 1530). Kunsthistorisches Museum, Wien.

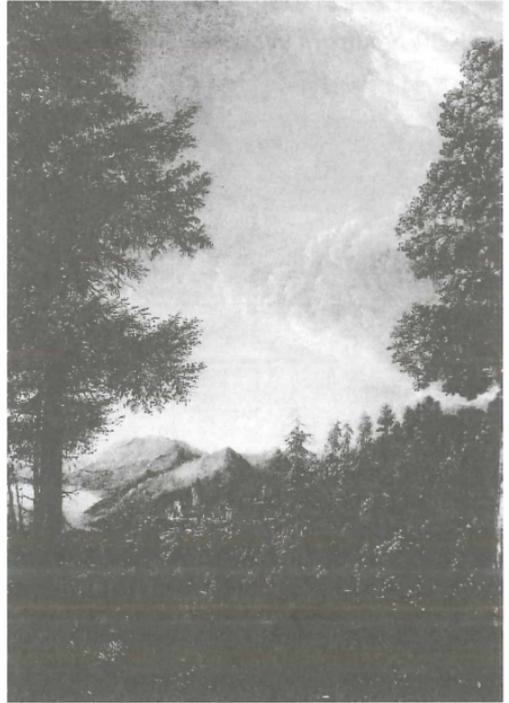


Abb. 8.  
Albrecht Altdorfer:  
„Donaulandschaft“ (um 1511).  
München, Alte Pinakothek.

Abb. 9.  
Claude Lorrain:  
„Auffindung Moses' am Nil“ (1639).  
Museo del Prado, Madrid.

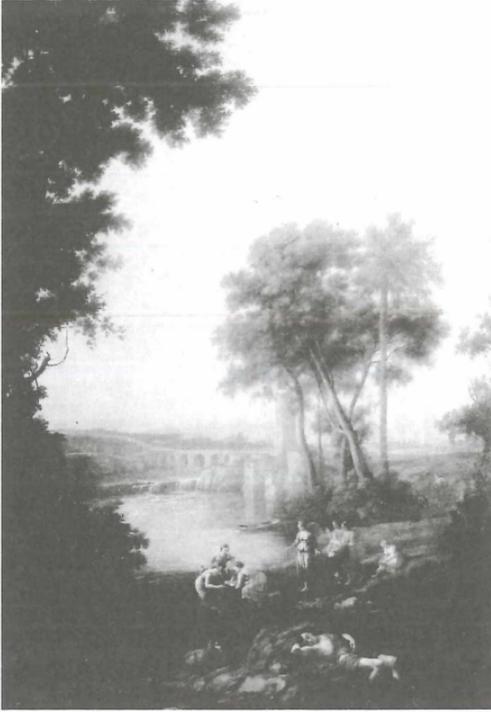


Abb. 10. Stadtpark in Lugano, Schweiz. Foto: Ch. Sütterlin.



Abb. 11.  
J. M. W. Turner:  
„Die Überquerung des  
Baches“ (1804).  
Tate Gallery, London.

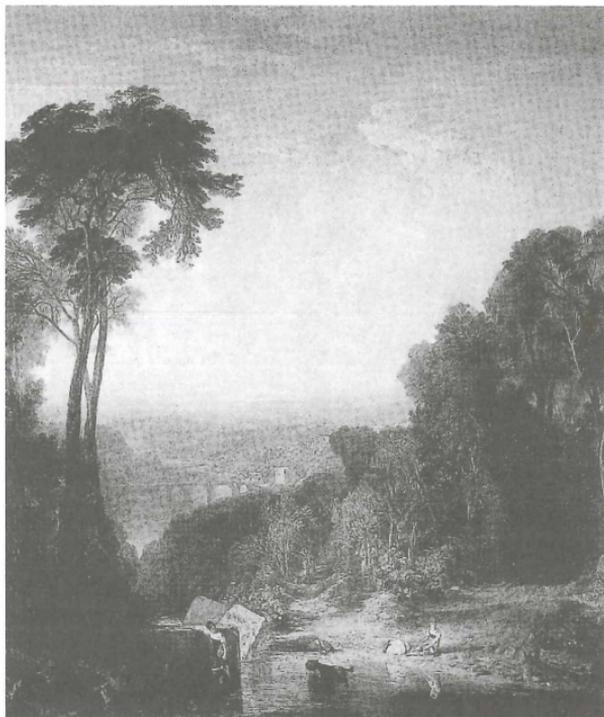


Abb. 12.  
Ernst Willers: „Gewitter über Südtiroler Landschaft“ (1841). Aus: S. Wichmann (1981).



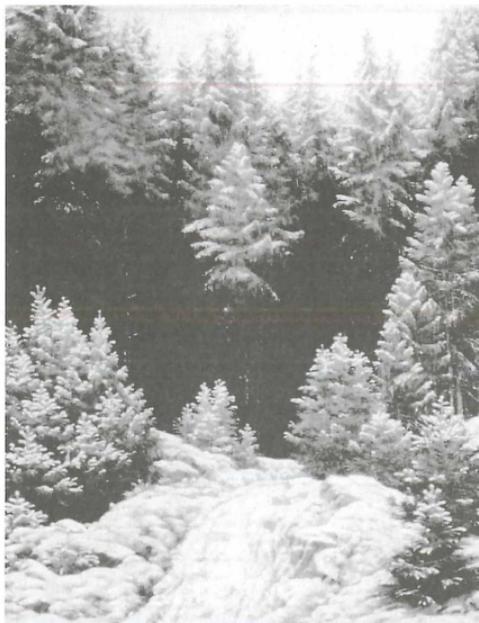


Abb. 13.  
Caspar David Friedrich:  
„Frühschnee“ (um 1828).  
Kunsthalle Hamburg.

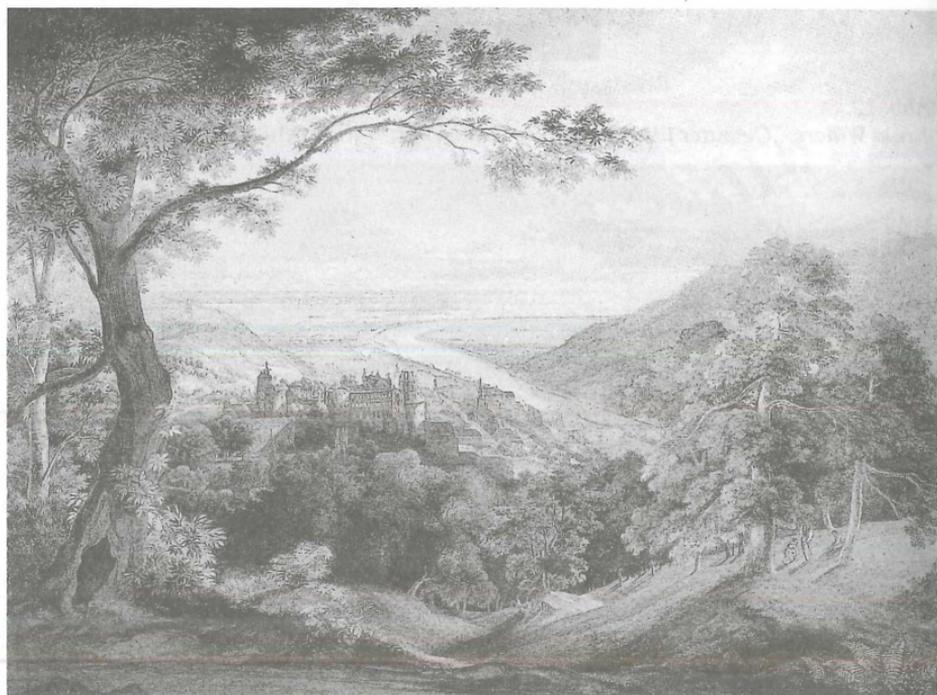


Abb. 14. Carl Rottmann: Blick auf das Heidelberger Schloß (1815). Kurpfälzisches Museum, Heidelberg.

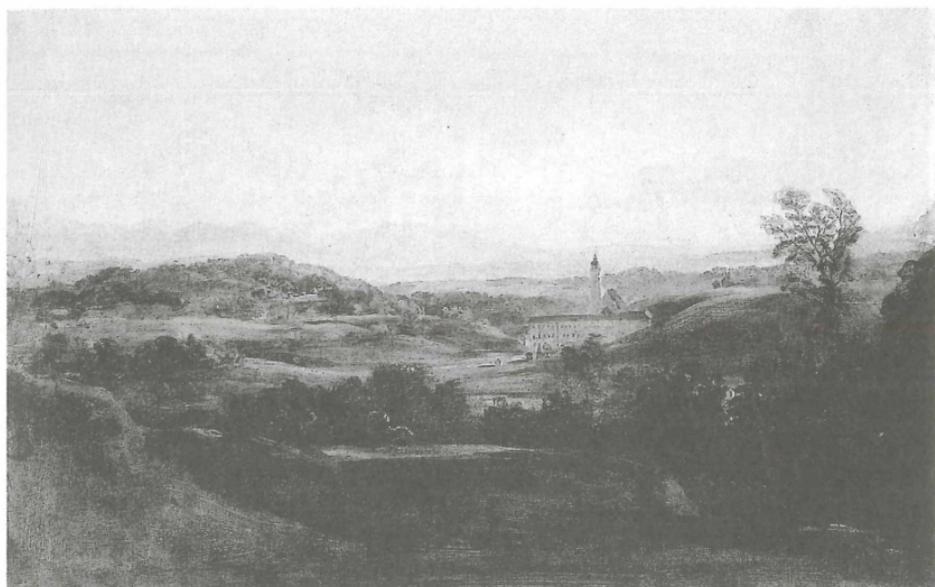


Abb. 15. Joh. Georg von Dillis: „Blick auf Dietramszell“ (vor 1818).  
Neue Pinakothek. München.



Abb. 16. Camille Pissarro: Die Seine bei Billancourt. Hamburg, Kunsthalle.

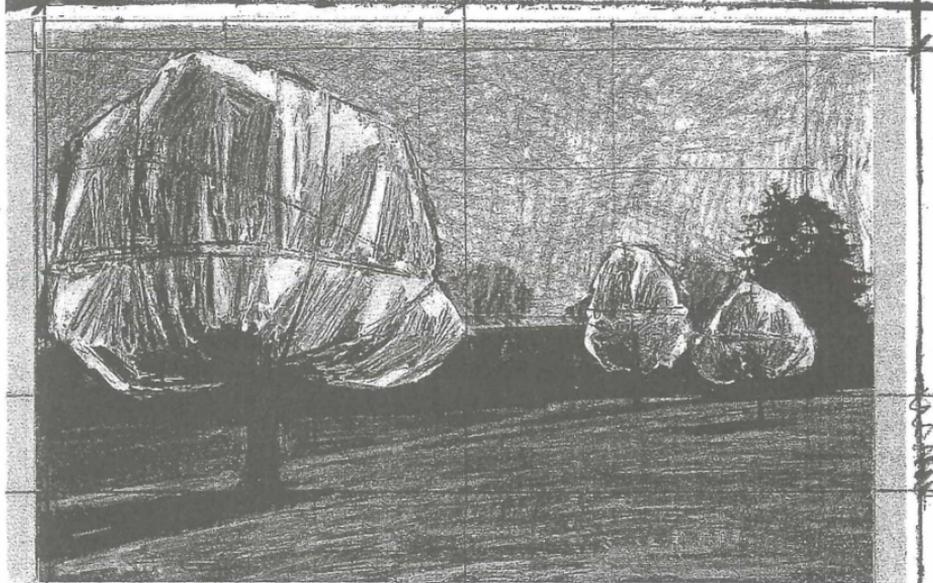


Abb. 17. Paul Cézanne: „Die Mühle von Pontoise“. Berlin, Nationalgalerie. Kunstkarte.



Abb. 18. Ferdinand König: „Am Starnberger See bei Possenhofen“.  
Aus: Wichmann, S. (1981) Nr. 8646.

diagonal 9,00 metre, Elliptical Vertical, Arc 11,93 m, Fabric 297,37 m<sup>2</sup> height 9,00 m



Winterv 1998

height from lowest branch to top 7,05 m

**Wrapped Trees** / project for Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen

Abb. 19. Christo: Wrapped Trees. Project for Fondation Beyeler und Berower Park, Riehen, Switzerland. Aus: Weber, S. (1999), S. 56

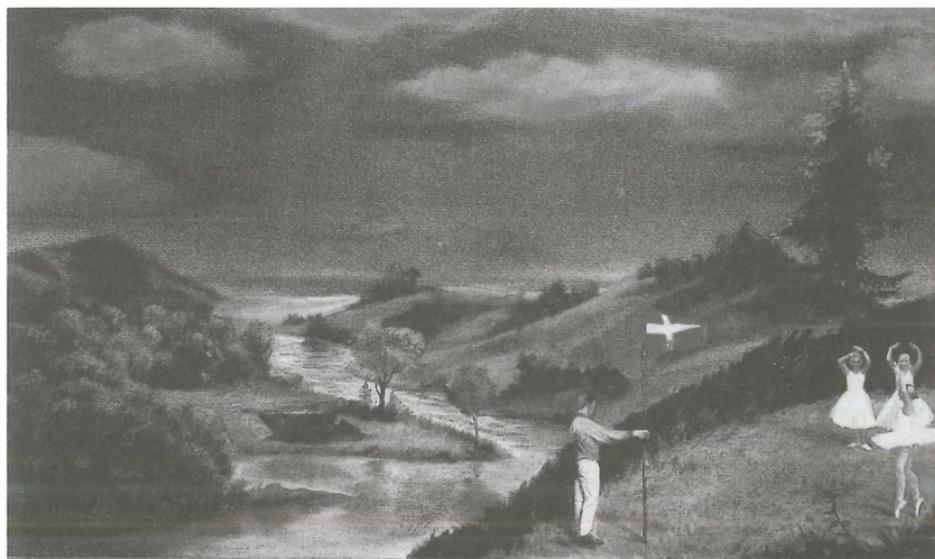


Abb. 20. Komar & Melamid: The most wanted painting: a) Dänemark.  
Aus: Weiß, E. (1997)



Abb. 20. Komar & Melamid: *The most wanted painting: b) Russland.*  
Aus: Weiß, E. (1997).



Abb. 20. Komar & Melamid: *The most wanted painting: c) Kenja.* Aus: Weiß, E. (1997).

Christa Sütterlin

**Wandel der Naturrezeption in der europäischen Malerei** .....

**Seiten 158 – 166**



Abb. 5. Lascaux (Frankreich). Höhlenmalerei. Bild eines Wildpferdes.  
Ca. 12 000–15 000 v. Chr. Postkarte.



Abb. 6. Meister Bertram:  
„Die Erschaffung der Pflanzen”.  
Hauptaltar zu St. Petri,  
Hamburg. Kunsthalle, Hamburg.

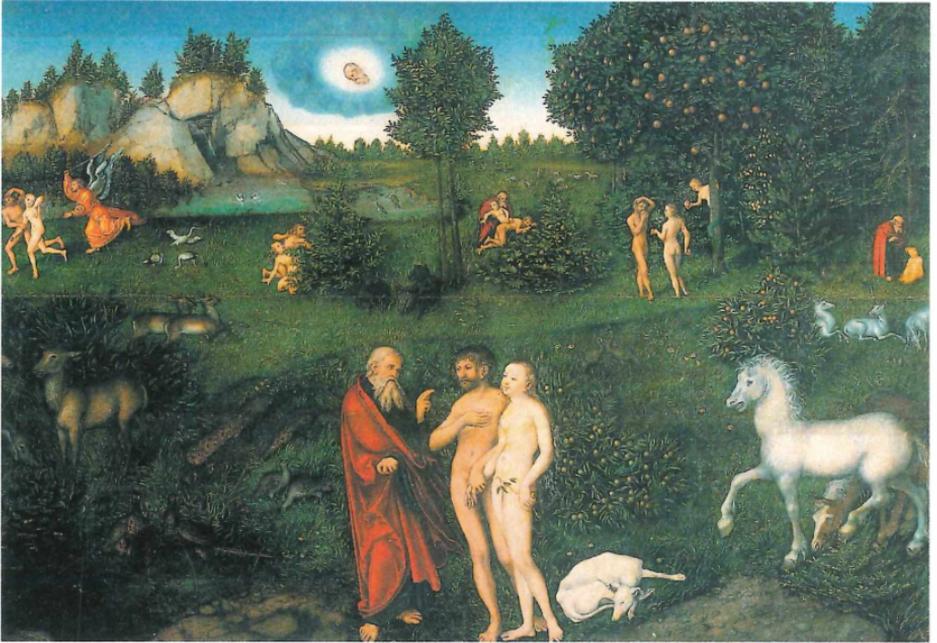


Abb. 7. Lucas Cranach d. Ä.: Das Paradies (um 1530). Kunsthistorisches Museum, Wien.

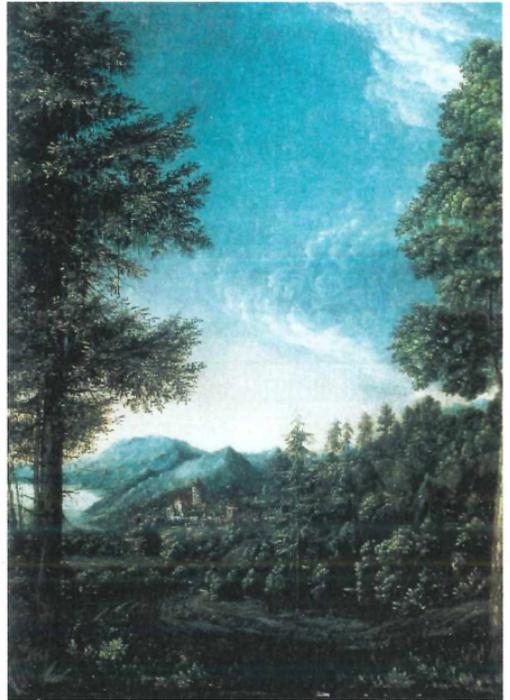


Abb. 8.  
Albrecht Altdorfer:  
„Donaulandschaft“ (um 1511).  
München, Alte Pinakothek.

Abb. 9.  
Claude Lorrain:  
„Auffindung Moses' am Nil“ (1639).  
Museo del Prado, Madrid.



Abb. 10. Stadtpark in Lugano, Schweiz. Foto: Ch. Sütterlin.



Abb. 11.  
J. M. W. Turner:  
„Die Überquerung des Ba-  
ches“ (1804).  
Tate Gallery, London.



Abb. 12.  
Ernst Willers: „Gewitter über Südtiroler Landschaft“ (1841). Aus: S. Wichmann (1981).





Abb. 13.  
Caspar David Friedrich:  
„Frühschnee“ (um 1828).  
Kunsthalle Hamburg.

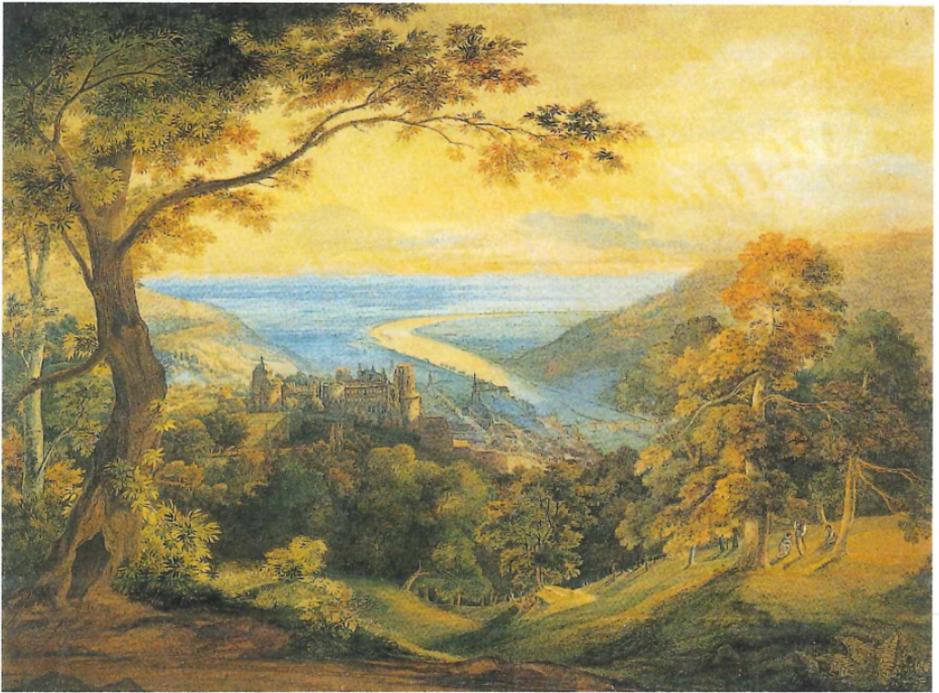


Abb. 14. Carl Rottmann: Blick auf das Heidelberger Schloß (1815). Kurpfälzisches Museum, Heidelberg.



Abb. 15. Joh. Georg von Dillis: „Blick auf Dietramszell“ (vor 1818).  
Neue Pinakothek, München.



Abb. 16. Camille Pissarro: Die Seine bei Billancourt. Hamburg, Kunsthalle.

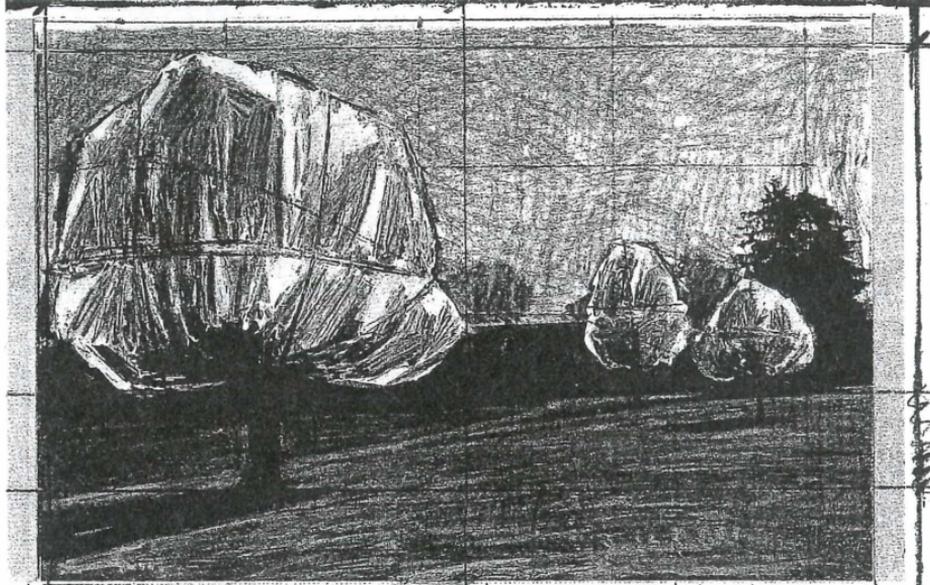


Abb. 17. Paul Cézanne: „Die Mühle von Pontoise“. Berlin, Nationalgalerie. Kunstkarte.



Abb. 18. Ferdinand König: „Am Starnberger See bei Possenhofen“.  
Aus: Wichmann, S. (1981) Nr. 8646.

diagonal 9,00 matic, Elliptical Vertical, Arc 11,93 m, Fabric 297,37 m height 9,00 m



lipinta 1998

height from lowest branch to top 7,05 m

**Wrapped Trees** / project for Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen

Abb. 19. Christo: Wrapped Trees. Project for Fondation Beyeler und Berower Park, Riehen, Switzerland. Aus: Weber, S. (1999), S. 56



Abb. 20. Komar & Melamid: The most wanted painting: a) Dänemark.  
Aus: Weiß, E. (1997)



Abb. 20. Komar & Melamid: *The most wanted painting: b) Russland.*  
Aus: Weiß, E. (1997).



Abb. 20. Komar & Melamid: *The most wanted painting: c) Kenja.* Aus: Weiß, E. (1997).

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: [2003a](#)

Autor(en)/Author(s): Sütterlin Christa

Artikel/Article: [Wandel der Natur-Rezeption in der europäischen Malerei 136-166](#)