

Landschaftsbild

1. Begriff
2. Entstehung und Formen bis um 1600
3. Höhepunkt und kunsthistorische Einordnung im 17. Jh.
4. Entwicklungen des 18. Jh.s
5. Ästhetischer Wandel im 19. Jh.

1. Begriff

L. sind Abbildungen oder bildlich fixierte Imaginationen der den Menschen umgebenden Natur in ihren vielfältigen Erscheinungsformen. Als Bezeichnung einer spezifischen Bildform hat sich der Terminus Landschaft (= Ls.) erst spät durchgesetzt. In seinem handschriftlichen Tagebuch nannte Albrecht Dürer seinen Antwerpener Kollegen Joachim Patinir 1521 einen »gut landschaft mahler«. In Venedig beschrieb zur gleichen Zeit Marcantonio Michiel die »vielen kleinen Ls.« (*molte tauolette de paesi*) in der Sammlung des Kardinal Grimani. 1606 schrieb der Engländer Henry Peacham d.J. die Erfindung des Gattungsbegriffes den Niederländern zu. Dort hatte der Terminus *landschap* seit der Mitte des 16. Jh.s in Nachlassinventaren Verwendung gefunden, um einen spezifischen Bildgegenstand zu charakterisieren. Als Gattungsbegriff war er spätestens 1604 allgemein etabliert, als Karel van Mander in dem seinem *Schilder-Boeck* vorangestellten Lehrgedicht für die malende Jugend dem L. ein eigenes Kapitel widmete [1].

2. Entstehung und Formen bis um 1600

L. gab es schon lange, bevor sich der an die Tafelmalerei gebundene Gattungsbegriff durchsetzte. So sind unter den Zeugnissen antiker Wandmalerei zahlreiche Ls.-Darstellungen erhalten. Zumindest lit. dokumentiert sind L. auch im Bereich der antiken Tafelmalerei (Philostrat, *Eikones* 1,9; 2,17). Großen Einfluss auf die nzl. Kunst hatte v.a. das in Vitruvs *De architectura libri X* (7,5,1–3; »Zehn Bücher über die Literatur«) überlieferte antike Ausstattungsideal, Innenräume mit *topia* zu dekorieren; dies waren u. a. »Werke der Ls.Malerei«, wie sie

der in Plinius' d. Ä. *Naturgeschichte* (35,116 f.) erwähnte Maler Ludius (Studius) geschaffen haben soll. Neben Abbildungen spezifischer Gegenden (griech./lat. *chorographia*) war v. a. der gemalte *locus amoenus* (»lieblicher Ort«), die 7Idylle, sowohl im profanen als auch im sakralen Kontext bis in die Frühe Nz. bes. verbreitet.

Seit der Antike waren dem L. ästhetischer Genuss und eine Verweisfunktion, oft mit sinnbildlicher Bedeutung gepaart, verbunden. Gleichzeitig konnten L. der Dokumentation landschaftlicher Räume aus forschendem Interesse oder zur Reklamation von Besitzansprüchen dienen. Ungebrochen blieb die L. deshalb auch im MA und in der Frühen Nz. ein bes. beliebter Bildgegenstand der Wanddekoration. Als sinnbildlicher Ausdruck herrscherlicher Privilegien und Machtansprüche schmückten Ls.-Motive die normannischen Palastanlagen Siziliens (12. Jh.) und viele andere Paläste des MA; auch im damals privilegierten Bildmedium der Tapiserie sowie in der Buchmalerei spielten Ls.-Darstellungen eine große Rolle (7Kalender).

Zumal im Kontext der höfischen Kunst (7Hof) blieb die gesamte Breite der schon im Altertum nachweisbaren Funktions- und Rezeptionskontexte des L. lebendig. So blieb die Ls.-Darstellung auch in der Tafelmalerei bei

Weitem nicht auf die Hintergründe sakraler 7Historienbilder beschränkt. Dennoch kam gerade den unterschiedlichen Imaginationen des Paradieses als eines landschaftsräumlichen *locus amoenus* in den Bildern des christl. Themenkreises für die Entwicklung des L. besondere Bedeutung zu. V. a. in der altniederl. 7Malerei wurde der Ls.-Darstellung nach 1430 im Kontext religiöser Historienbilder mehr Raum gegeben, wobei gerade in den Bildern Jan van Eycks ein zunehmender 7Naturalismus bemerkbar ist, der jedoch bei aller Genauigkeit im Detail nicht auf die veristische Wiedergabe eines konkreten Naturausschnittes zielte.

Allgemein hatten sich für das L. typisierende Darstellungskonventionen etabliert, die auf eine von heutigen Erwartungen abweichende Rezeptionshaltung ausgerichtet waren. So galt die typisierende Abstraktion als geeignetes Mittel, um bes. mimetisch getreue Bilder zu generieren, was noch in den Illustrationen der Schedel'schen Weltchronik (*Liber cronicarum*, 1493) sichtbar ist, in der ein und dieselbe Illustration die Ls. Hessens oder der Walachei vorstellen konnte [5]. Zusehends wuchs in dieser Zeit das Interesse an Abbildungen der Umwelt und an Darstellungen identifizierbarer Örtlichkeiten, wie sie Albrecht Dürers Ls.-Aquarelle zeigen (vgl. Abb. 1). Gerade in

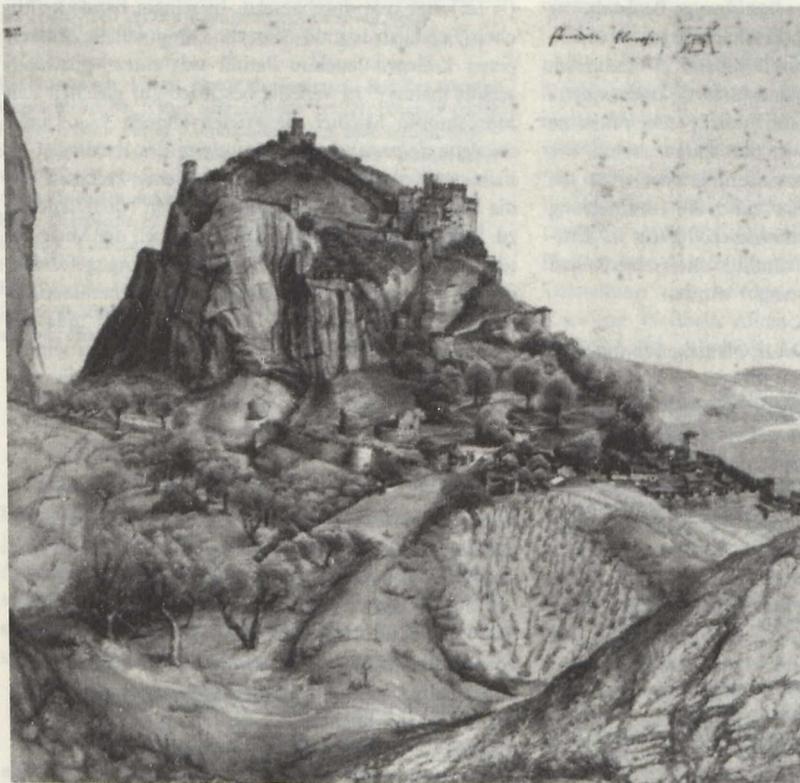


Abb. 1: Albrecht Dürer, Burg und Stadt Arco, 1495 (Wasser- und Deckfarben auf Papier). Auf einer Reise nach Italien machte Dürer in der venez. Grenzfestung Arco lange genug Station, um ihre Sehenswürdigkeiten zu studieren, zu denen noch heute die auffälligen Felsformationen des Umlandes gehören. In seinem Aquarell vereint er verschiedene in der Region gesammelte Eindrücke zu einem Bild aller für Arco typischen Landschaftsformationen.



Abb. 2: Pieter Bruegel d. Ä., Die Kornernte (Hochsommer), vor 1565 (Öl auf Holz). Dieses Landschaftsbild gehörte zu einer Serie sog. »Monatsbilder«, die ein Landhaus schmückte, denn auch in den Niederlanden folgte man dem antiken Ideal der Villendekoration. Erstmals in der europ. Malerei wurde hier ein jahreszeitlich bedingter klimatischer Zustand der Natur zum Hauptthema eines Gemäldes. Wie schon zuvor die 7Kalender-Bilder eines Stundenbuches, in deren Tradition sie stehen, laden Bruegels Darstellungen der Jahreszeiten zur besinnlichen Betrachtung ein.

derartigen chorographischen Ls.-Darstellungen entwickelten sich Darstellungsmodi, die dem Singulären und Individuellen des visuellen Natureindrucks Rechnung trugen.

In den damals für einen expandierenden Sammlermarkt produzierten Tafelbildern wurde die Ls. im letzten Viertel des 15. Jh.s zu einem verbreiteten Thema. Die einer Inspirationsästhetik verpflichteten Bilderfindungen des dt. Albrecht Altdorfer sind hier genauso zu nennen wie die mit einer verschwindend kleinen Stafage versehenen L. Joachim Patinirs und seiner Nachfolger.

Von zentraler Bedeutung für die Verbreitung einzelner Motive wie auch für die Ausbreitung der Gattung war die nordalpine 7Druckgraphik. In Oberitalien schufen im frühen 16. Jh. u. a. Giorgione, Tizian und Dosso Dossi idyllische Figurenszenen in Ls., die von den Zeitgenossen als bedeutender Teil des Bildes wahrgenommen und gewürdigt wurden. Allgemein galt nicht allein den Italienern das von der 7Kunsttheorie verachtete L. als niederl. Spezialität, zumal sich in Antwerpen im Verlauf des 16. Jh.s ein v. a. auf den Export ausgerichteter Markt für L. entwickelte, der von einer wachsenden Zahl auf dieses Marktsegment spezialisierter Maler bedient wurde (vgl. Abb. 2).

Das L. wurde zu einem Massenphänomen und entwickelte sich zu einer autonomen Gattung der Tafelmalerie, als auch ein wachsendes Interesse an Kosmographie und Weltbeschreibung zu verzeichnen war, das 1570 in der Edition des ersten Atlas durch Abraham Ortelius einen frühen Höhepunkt erlebte (7Kartographie). Bes. Pieter Bruegel kam wegen der weiten Verbreitung seiner

Bilderfindungen im Medium der Druckgraphik schon in der zeitgenössischen Wahrnehmung große Bedeutung für die Fortentwicklung des L. zu.

3. Höhepunkt und kunstliterarische Einordnung im 17. Jh.

Im 17. Jh. war das L. ein auf dem 7Kunstmarkt zunehmend gefragter Gegenstand. Der von der Kunsttheorie geäußerten Verachtung für die niederen Bildgattungen wie L., 7Genrebild und 7Stillleben stand ein stetig wachsendes Interesse des Publikums gegenüber. Auch weiterhin nutzten die zumeist adeligen Sammler L. zur Dokumentation des eigenen Territoriums, v. a. aber schätzten sie – genau wie das stetig wachsende bürgerliche Publikum – den ästhetischen Genuss und die gefällige Belehrung. Tatsächlich waren nie zuvor mehr L. gemalt worden als in den nördl. Niederlanden des 17. Jh.s (vgl. Abb. 3 unten). Sie wurden v. a. von spezialisierten Fachmalern für einen sich sprunghaft entwickelnden Kunstmarkt produziert. Zu ihnen zählte u. a. Jan van Goyen, dem mehr als 1500 L. zugeschrieben werden.

Auch die 7Kunsttheorie widmete sich zunehmend dem als Gattung erkannten L. Der vielgelesene Roger de Piles unterschied um 1700 grundsätzlich zwei Stilarten des L., nämlich den »heroischen« und den »pastoralen« Stil: eine durch erzählerische Themen und Motive aufgewertete Darstellung und eine ungekünstelte Abbildung gesehener 7Natur. Das Spektrum reichte von mimetischen Naturabbildern bis zu höchst artifiziellen Kompositionen, von mit naturwiss. Impetus geschaffe-

nen Werken bis zu Arbeiten, die auf ästhetischen Genuss und moralische Belehrung zielten. Die verschiedenen Modi der Darstellung und die mit ihnen verbundenen unterschiedlichen Rezeptionshaltungen konnten einander durchdringen, so dass ein topographisch intendiertes L. durchaus symbolische Inhalte transportieren konnte. In der Ls.-Malerei des 17. Jh.s waren Grundlagen aller Erscheinungsformen enthalten, die das L. in den kommenden Jahrhunderten annehmen sollte; die damals von ital., franz. und v. a. niederl. Malern entwickelten Bildlösungen wurden für kommende Generationen zum verbindlichen Maßstab. Schon von den Zeitgenossen viel bewundert waren die affektiv aufgeladenen Ls. Salvator Rosas, aber auch die durchkomponierten und mit Themen staffierten Bilder Nicolas Poussins oder die stimmungsvollen Werke Claude Lorrains, dem es gelang, subtilste Effekte der Luftperspektive malerisch umzusetzen.

4. Entwicklungen des 18. Jh.s

Mit der allgemeinen Verbreitung niederl. Bilder ging eine Abschwächung der Positionen des 7Klassizismus einher. Dennoch galt v. a. in Frankreich die 7Vedute – die direkte malerische Umsetzung des gesehenen Natureindrucks von Ls. oder 7Stadt-Ansichten – nicht als

kunstwürdig. Daran hatte sich trotz Entwicklung der Wahrnehmungsästhetik und der immer stärkeren Öffnung des Pariser *Salons* wenig geändert. Trotzdem wurden idyllische Ls. mit galanten Festen und anderen figürlichen Szenen in 7Parks und 7Gärten ein zunehmend gefragtes Sujet.

Um die Mitte des 18. Jh.s kam es zu einem tiefgreifenden Wandel des Naturgefühls. Sowohl die individuelle Erscheinung der 7Natur als auch der individuelle Blick auf sie gelangten erstmals zu ihrem Recht. Außer in einer großen Zahl theoretischer Äußerungen zeichnete sich die neue Sicht in der 7Garten-Architektur ab, die mit dem L. in enger Wechselbeziehung stand. Innerhalb der ästhetischen Kategorien zur Beurteilung des Landschaftlichen stand spätestens um die Mitte des 18. Jh.s dem Begriff des »Schönen« der des »Sublimen«, des Erhabenen, gleichberechtigt zur Seite. Dieses Konzept der 7Erhabenheit eröffnete einen neuen Blick auf die ungezähmte Natur, die zunehmend als reizvoller Gegenstand von Bildern erschien. Die unberührte Natur in ihrer Rauheit und Wildheit wurde als malerisch schön entdeckt und geschildert.

Auch im 18. Jh. blieb es allerdings künstlerische Praxis, L. auf der Grundlage von 7Naturstudien im Atelier zu fertigen. Topographisch getreue Veduten waren beim Publikum genauso beliebt wie Capricci, frei gestaltete



Abb. 3: Jacob van Ruisdael, Der Judenfriedhof, um 1655 (Öl auf Leinwand). Unterschiedliche, auf genauem 7Naturstudium basierende Motive sind in diesem Bild zu einer inhaltsschweren Gesamtkomposition verbunden. Der durch die realen Versatzstücke angedeutete topographische Charakter stand dabei keinesfalls im Widerspruch zu einer theologisch oder moralisch geleiteten Deutung; vielmehr bereicherten diese beiden Aspekte einander in wechselseitiger Ergänzung.



Abb. 4: Caspar David Friedrich, Der Wanderer über dem Nebelmeer, 1818 (Öl auf Leinwand). Einer alten Überlieferung zufolge handelt es sich bei diesem Gemälde um ein Gedächtnisbild für einen hohen sächs. Beamten. Durch seine Komposition und malerische Faktur wird das im Kontext der christl. Heilslehre und der patriotischen Gesinnung des Malers vielfältig gedeutete Bild zum ästhetisch autonomen Zeugnis eines innovativen Kunstkonzeptes.

Phantasiestücke, in denen die in der Natur gesammelten Eindrücke zu einem harmonisch abgestimmten Ganzen zusammengeführt wurden. Besondere Wertschätzung genossen die auf Grundlage gezeichneter Studien kunstvoll im Atelier komponierten, aber auf Wiedererkennbarkeit zielenden Veduten Jakob Philipp Hackerts, die ohne jede religiöse oder mythologische Staffage auskamen. Die Betrachtung gemalter Ls. sollte idealerweise eine ähnliche emotionale Wirkung erzielen wie der Blick in die Natur.

Eine davon abweichende, ganz eigene Bildsprache entwickelten die Maler der 7Romantik, allen voran Caspar David Friedrich, die seit etwa 1800 das L. nutzten, um subjektive Empfindungen zum Ausdruck zu bringen (vgl. Abb. 4). Sie verwarfen die tradierten Kunstnormen und erhoben stattdessen die aus einer subjektiven schöpferischen Leistung entwickelte Wirkungsästhetik zum Maßstab ihres Kunstschaffens.

Insgesamt bewegte sich die Ls.-Darstellung im 18. Jh. zwischen den Polen Abstraktion und Wirklichkeitsverpflichtung, zwischen 7Realismus, Stilisierung und auto-

nomer Malerei. V.a. engl. Maler leisteten seit Mitte des 18. Jh.s einen entscheidenden Beitrag zur allgemeinen Durchsetzung der topographisch getreuen Wiedergabe von Ls. Eine starke Wirkung war insbes. jenem radikalen 7Naturalismus beschieden, dem sich John Constable um die Wende zum 19. Jh. verschrieben hatte.

5. Ästhetischer Wandel im 19. Jh.

Mit dem Beginn des 19. Jh.s kam es zu einem tiefgreifenden Wandel des ästhetischen Ideals, der u.a. in der Wertschätzung des vordem wenig angesehenen Mediums der Ölskizze zum Ausdruck kam. Entscheidenden Einfluss auf die zunehmend praktizierte *plein-air*-Malerei hatte auch die Einführung der wiederverschließbaren Farbtube, die dem Arbeiten in der freien Natur völlig neue Möglichkeiten eröffnete. Zahlreiche Maler nahmen Tendenzen des Realismus auf, wie ihn die Maler der Schule von Barbizon praktizierten. Die wachsende Wertschätzung des Realismus in der Kunstkritik nach 1860 förderte die allgemeine Anerkennung der Ls.-Malerei. Erst zu diesem Zeitpunkt war die Ls. nicht mehr allein ein etablierter, sondern zugleich ein allseits geachteter Bildgegenstand [2. 21–53].

Im 19. Jh. begann zugleich die allmähliche Auflösung der klassischen Bildgattungen (7Historienbild; 7Genrebild; 7Stilleben). Dem L. kam eine neue Funktion zu, als die sozial weitgehend emanzipierten Künstler die Darstellung der sie umgebenden Natur innerhalb kunstimmanenter Prozesse zur Lösung malerischer Probleme und zur Erprobung ästhetischer Wirkungen zu nutzen begannen. Im Sinne eines ästhetischen Experimentierfelds blieb die Ls. auch nach dem Obsoletwerden der 7Gattungs-Grenzen als Thema und Motiv der 7Malerei lebendig. Neben ästhetischen Experimenten und naturalistischen Naturaufnahmen entstanden im 19. Jh. auch weiterhin heroische und idyllische Ls. klassischen Zuschnitts, die sich gegen Ende des 19. Jh.s allerdings zunehmend dem Kitsch näherten.

→ Landschaft; Malerei; Natur

Quellen:

[1] W. BUSCH (Hrsg.), Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3), 1997.

Sekundärliteratur:

- [2] N. BÜTTNER, Geschichte der Landschaftsmalerei, 2006
 [3] E.H. GOMBRICH, The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape, in: E.H. GOMBRICH, Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance, 1971, 107–121
 [4] E. STEINGRÄBER, Zweitausend Jahre europ. Landschaftsmalerei, 1985 [5] C.-P. WARNCHE, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der Frühen Nz., 1987.