

In: semina rerum; Zürich 1999.

HARTMUT BÖHME

Wolken, Wasser, Stein. – Zur Ästhetik der Landschaft.

Wasser, Wolken und Steine formieren das Landschaftserleben nicht nur der europäischen Kulturen. Zwar bestimmen einzelne Steine, Findlinge oder Basaltsäulen, nur gelegentlich das Bild der Landschaft. Doch immer sind es steinerne Formationen, welche der Landschaft Halt und Gestalt verleihen – als ragende Gebirgszüge, wellige Hügel, in die Ferne ziehende Täler, dunkle Schluchten und Gründe, strebende Gipfel oder auch als schroffe Felsküsten, die sich dem Meer entgegenstemmen, das aufschäumend sich an ihnen bricht. Das Steinerne ist, vom Typus der Hochgebirgs-Malerei abgesehen, zumeist verhüllt vom Mantel der Pflanzen, der Felder und Wiesen, der Wälder und Büsche. Leonardo nannte, noch ganz im Bann der leibmetaphorischen Deutung der Terra, die Felsen das Skelett der Erde, das vom Gewebe des Erd- und Pflanzenreichs bedeckt wird, doch diesem erst die morphologische Stabilität verleiht. Die Flüsse und Bäche, ober- wie unterirdisch dahinströmend, sind die Adern des Erdleibs, ein ewiger Kreislauf des Wassers. Und mächtig atmet in Ebbe und Flut die Lunge der Erde, die auch die Zirkulation der Ströme und Rinnsale antreibt. So werden für Leonardo Landschaften zu beredten Zeugnisse des lebendigen Organismus der Erde – und seiner Geschichte. Auf dieser Linie ist Landschaftsmalerei immer auch Bio-Graphie des Erdkörpers. Und vielleicht gilt von aller Landschaftskunst, daß sie sich mit der Geschichte der *objektiven* Natur verwebt – auch wenn sich gerade in ihr die *subjektiven* Stimmungen des Betrachters oder Malers verkörpern.

Wohl niemals darf dabei das Wasser fehlen, auf den gemalten Landschaften so wenig wie dort, wo wir den Blick in der Natur schweifen lassen. Die frische Quelle ist das erste Element des antiken *locus amoenus*, und von da an rinnt, strömt, brandet, sprudelt das Wasser durch die Landschaften aller Epochen. Schließen wir die Augen, so sehen wir ohne Ende gemalte und erinnerte Bilder, auf denen als stiller Teich, als munter hüpfender Bach, als stürzender Fall, als mächtiger Strom, als unendliches Meer das Wasser seine Allgegenwart bewährt. Und gar die Wolken – wer wollte sie missen, diese Verwandlungskünstler des Wassers. Besonders die Wolken bezaubern als flüchtig spielendes Medium das landschaftliche Auge:

die wuchernd bauchigen Formen, welche dem Himmel Tiefe verleihen und doch vor seiner monochromen Abgründigkeit schützen; die gezausten jagenden Formen, welche die Spur der Winde zeichnen; die am Horizont mit dem Meer flächig vermählten Boten der Ferne; die um die Gipfel dicht gelagerten Drohungen; die in Grau und Schwarz kraftvoll brodelnden Wände, aus denen das Gewitter hervorbricht; das zarte Gefieder, das über den Himmel fliegt; die flach übers Land gebreitete Decke der Melancholie; der raumauflösende Nebel über Hügel und Tal; das Leuchten der goldbebänderten Luftschiffe, wenn die rosenfingrige Aurora sie schmückt; ihr silbernes Prunken, wenn nächtens vor schwarzem Grund sie am Mond vorbeiziehen ...

Noch stärker als das fließende Wasser zeichnen die Wolken die Spur einer nirgends verehrten Gottheit: der Flüchtigkeit. Sie ist die Signatur aller Dinge, selbst wenn sie sich zu stolzer Form erheben, zu Gebirgen aufgetürmt, die mit ihrem erhabenen Alter prunken. Und doch sind auch die Gebirge nur Wimpernschläge in der Tiefe der Zeit, welche durch nichts so markiert wird wie durch die Augenblicke der Wolken. Da, wo Landschaftsmalerei, wie es Carl Gustav Carus wollte, zur "Erdlebens-Kunst" wird, lagern sich die steinernen Riesen ins Bild als Monumente einer Zeitentiefe, die formgebend an ihnen gearbeitet hat. Sie sind gerade für diesen Augenblick *da* in ihrer schweigenden Ruhe, aus der dennoch ihr Prozeßhaftes, ihr erdgeschichtliches Werden und Vergehen, dem aufmerksamen Betrachter offenbar wird.

Kein größerer Gegensatz scheint denkbar als der zwischen den ziehenden Wolken, die niemals identisch sind und kaum am Sein teilzunehmen scheinen, und der steinernen Welt, welche den tragenden Grund alles Lebendigen darstellt: der Erde und des Pflanzenkleides, der Tiere und Menschen, der Dörfer und Städte, aber auch der Flüsse und Seen, ja selbst des Meeres, das fügsam in den gewaltigen Steintälern zwischen den bewohnten Kontinenten spielt. Und doch stellen beide, Wolken wie Steine, nur verschiedene Modalitäten der Zeit dar, die wir angesichts der ruhig gelagerten Formen allzu leicht vergessen würden, wenn die metamorphotischen Wolken nicht immer der Zeit eingedenk wären. Und so 'sehen' wir, durch die Wolken belehrt, die Zeit überall: der breite Fluß, der in weiten Schwüngen gegen den Horizont sich verliert, ist eines der ältesten Symbole überhaupt des Zeiten- und Lebensstroms; das Licht gibt die Tageszeit zu erkennen; die Pflanzen zeigen die Jahreszeit an; die Gebirge stehen da wie Ruinen einer unahnbaren Vergangenheit; die Tiere und Menschen, die noch so friedvoll in die Landschaft gruppiert sein mögen,

kehren ihre Zerbrechlichkeit hervor; die Zeugen der Zivilisation – das Feld, das Dorf, die ferne Stadt, das Segel auf dem Meer – bezeichnen das Lebendig-Schaffende so sehr wie das unausweichlich Untergehende. Je inniger sich das Bild der Landschaft mit den Zeichen der vergehenden Zeit erfüllt, umso so stärker rührt uns die Schwermut an, die aus allen starken Landschaften figürlich zu uns spricht.

Das Steinerne und Wasserhafte verbinden sich dort, wo das Eis zur dauerhaften Form wird. Auch das Eis kann zur landschaftlichen Gestalt werden, wie wir wiederum seit der Romantik wissen, als C.D. Friedrich sein "Eismeer" (1824) malte und als bei vielen Landschaftern alpine Gletscherformationen ins Bild traten. In die durch Verschiebekräfte aufgegipfelten Eisschollen unter dem fahlen Licht der nördlichen Sonne klemmt Friedrich ein Schiffswrack, das so zum Symbol einer Todeslandschaft wird. Oder wuchtige Gletschermassen werden zwischen ungeheure Felswände gesperrt als starre Ströme, die zum *nunc stans* des Todes angehalten sind – oder die als monumentale Zeugnisse einer urgeschichtlichen Natur erscheinen, in der kein Leben heimisch werden kann. Winzig sehen wir Menschen am Rande dieser gewaltig-stillen Macht, wie Merkzeichen der Verletzlichkeit alles Organischen angesichts einer lebensfeindlichen Erhabenheit.

Von den Eis-Landschaften, in denen das lebensspendende Wasser zum Sarkophag geworden ist, gelangt man leicht zur Wüste, die im 19. Jahrhundert als mögliche Dominante des Landschaftlichen entdeckt wird. Wird im Eismeer das Fluidale zum Tödlich-Starren des Steinernen, so löst sich in der Wüste das Steinerne auf in die sandigen Wellen, die das Bild des unruhigen Meeres anhalten und in glühende Ödnis verwandeln, – belebt nur vom Allerflüchtigsten, den Einbildungen der Fata Morgana und den Versuchungen der heiligen Eremiten. Das Wüste überhaupt ist eine Erscheinung des Wassers und des Steins. Historisch taucht es zum ersten Mal auf, als die Metropolen als Steinwüsten und Steinmeere entdeckt werden. Es scheint nur so, als bildeten die Wüsten des Sandes und der Felsen, des Meeres und des Eises die *Randzonen* der Erde. Je mehr die in die gemäßigten Zonen gebetteten Zivilisationen ihre Anfälligkeit entdecken, um so sichtbarer wird, daß der lebenssatt Landschaftstyp, der seit dem 16. Jahrhundert die Leinwände füllt, global und erdgeschichtlich betrachtet nicht die Regel, sondern die Ausnahme ist, nicht das Zentrum sondern der Rand. Das Leben ist die Ausnahme eines Kosmos, der ganze Weltensysteme hervorbringt, die doch nur Landschaften toter Materie sind. Die Himmelslandschaft, das Sternenzelt, das friedlichen Blinken der Sterne

über der schlafenden Erde, die anderntags unterm Licht der Sonne aufs neue erwacht, umhüllte ein Leben, das durch göttliche Schöpfung ewig gesichert ist. Nicht umsonst war auch das Kleid der Schutzmantelmadonna von Sternen übersät: als wäre dieses die behütende Hülle des Lebens der Erde. Die Kälte des Friedrich'schen "Eismeer", in dem das gescheiterte Schiff als Emblem menschlicher Geschichte zersplittert, korrespondiert schon auf Erden mit dem Gesetz des Entropie, die alles Leben *in the long run* versteinern läßt. Wovon die lieblichen Landschaftsbilder hinter unserer Stirn und vor unseren Augen erfüllt sind – das sind Dokumente der Zufälligkeit des Lebens in einer kosmischen Landschaft des Todes.

Ohne Zweifel zeigt das landschaftliche Zusammenspiel von Stein, Wasser und Wolken in unserer kunstgeprägten Erfahrung vor allem eines: lebensvolle Natur. Doch ebenso sicher gilt, daß schon mit Leonardo die Landschaftsästhetik auch zum Medium einer Gegeneinsicht wird: der Fragilität alles Lebendigen. Die schroffen Felshintergründe und toten Ströme auf den Gemälden Leonardos zeigen ein totes Archiv der Naturgeschichte, aus der alles Leben bereits wieder abgezogen ist. In der Geschichte der Landschaft wurden zwar durchweg Steine, Wasser und Wolken als Elemente einer integralen Natur verwendet, in die das Lebendige – Pflanzen, Tiere, Menschen – eingebettet erscheint. Die sinnliche Evidenz dieses Integrals des Lebens konnte nur gesichert werden, indem die Künstler das Tödliche von Stein und Wasser und das Ephemere von Wolken 'bekleideten' mit den Farben des Organischen, 'einbauten' als gestalthafte und fruchtbare Elemente der Natur, 'verwendeten' als Zeichen einer Naturgeschichte, die das Leben affirmiert. Zeit, Vergänglichkeit und Tod waren in dieser Ästhetik Grenzphänomene des universalen Lebens. Man setzte ästhetisch um, was Immanuel Kant in der "Kritik der Urteilskraft" als eine seiner optimistischsten Idee ausprobierte: daß nämlich das Leben der Menschen in die Natur 'passen' könnten.

Wenn aber, was bei Leonardo nur den Hintergrund seiner Figurengemälde abgibt, die tote Natur, – wenn diese in den Vordergrund der Bilder tritt, geschieht eine Inversion der lebensvollen Gestalt der Landschaft: sie wird zum Medium einer Erfahrung, wonach das Leben ein Grenzphänomen der toten Natur ist. Überall dort, wo das Steinerne und das Wasser in seinen mortifizierenden Bedeutungen ins Bild tritt, als rohe Felsformation, als Wüste, als fürchterliche "Meeresstille", von der Goethe dichtet, als Eismeer, als erhabene Unwirtlichkeit des Hochgebirges, als sinnloses Spiel der Elemente (das Faust so empört); und überall, wo die Wolken nicht mehr liebliche Form des glücklichen Augenblicks sind, sondern zu Zeichen

sinnloser Zufälligkeit und drohender Gewalt, zur amorphen Decke des Unheils, zum Nebel einer universalen Depression werden –: da wird die Landschaft zum Reflexionsmedium, in welchem das Tödliche und das Entropische, das Urgeschichtliche und das Postapokalyptische bedacht wird. Sie klammern die Einrichtungen des Menschen und die zarten Formen des Organischen ein. Von diesen Rändern aus dringt das Gefährvolle und Destruktive in die ästhetischen Formen ein. Damit löst sich, nicht nur als Reflex der industriellen und urbanen Moderne, die Ästhetik der schönen Landschaft auf und gibt Raum den zeitgenössischen Erfahrungen des Erhabenen, des Schreckens, der Dissoziation und des Widerstreits, die das Schöne mortifizieren.

Mehr als das Augenblickshafte glauben macht, sind die Landschaftsbilder tief mit der Geschichtsphilosophie und Religion verbunden. Und von Beginn an hat die Philosophie, als sie sich vom Mythos abzulösen begann, gerade das zum ersten Reflexionsobjekt erhoben, was den europäischen Landschaftsbegriff prägte: die vier Elemente. Sie sind die Wurzeln (rhizomata) oder Reihenglieder (stocheia), aus denen die Natur sich bildet. Den Elementen liegen wiederum Qualitäten zugrunde: die Paare feucht/trocken und kalt/warm. Indem im uranfänglichen, gestaltlosen Atom-Wirbel das Kalte und Trockene zusammentritt, entsteht die Erde. Indem das Kalte und Feuchte sich vereinigt, trennt sich Wasser ab. Das Warme und Trockene bildet das Feuer, und das Warme und Feuchte läßt die bewegliche Luft entstehen. So differenzieren sich die elementischen 'Sphären' der kosmischen und irdischen Natur aus. Zwischen den Elementen entsteht ein dynamischer Austausch und Wandel. Die Dinge der Welt sind relative, vorübergehende Verkörperungen, an denen gewöhnlich alle vier Elemente beteiligt sind.

An Wasser, Steinen und Wolken können wir das Dynamische und Bildende der Elemente gut ablesen. Eis und Wolken sind Aggregate des Wassers je nach Überwiegen des Kalten oder Warmen im Feuchten. Im 'Eis' überwiegt das Kalte so sehr, daß das Wasser der Erde ähnlich wird und gar 'Kontinente' zu bilden vermag; in den 'Wolken' ist das Warme so dominant, daß sie das Wasser im Übergang zur Luft zeigen. Im Stein ist das Trockene der Erde so stark, daß das Wasser wohl die Steine zermahlen kann, wie an der Wüste zu sehen ist: aber diese bleibt unveränderlich steinern. Nur das Feuer, wie die vulkanistischen Landschaftsbildern des 18. Jahrhunderts zeigen, vermag das Steinerne so anzugreifen, daß es Züge des Beweglichen gewinnt wie das Feuer selbst, bevor Abkühlung es nach unten abströmen läßt, bis es wieder erstarrt, abgelagert auf der Feste der Erde.

Über allem liegt das Licht, der Äther, der in seiner ersten Brechung, der Luft, zum landschaftlichen "Duft der Ferne" (Goethe) wird. Im Spiel der Farben und Schatten weist der Äther den Dingen ihre Lokalität und Kontur an. Der Äther ist das fünfte Element, in das insbesondere in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts die Landschaften getaucht sind. Sie stehen dadurch nicht nur in symbiotischer Beziehung zum Stofflichen des Luftreichen, sondern erscheinen immer als Emanationen des göttlichsten Elements, des Äthers. Ihm arbeiten von unten her die schwereren Elemente entgegen: das reine Licht könnte sich nicht zu Farben brechen, wenn nicht die opake Materie dem Licht die Möglichkeit seiner Erscheinung böte. Das Wasser, leichter und beweglicher als das Erdige, enthält andere Potenzen, die den Auftritt des Lichtes bedingen: oft sehen wir das Wasser einen Spiegel bilden, der den Himmel reflektierend vertieft und die horizontalen Umgebungsfarben von Büschen und Wäldern, Wiesen und Blumen wiedergibt. Oder das Wasser bricht das Licht zum Regenbogen, der sich über die Landschaft wölbt als himmlisches Zeichen des Friedens. Mit Goethe zu sprechen, läßt der Regenbogen die 'Taten' des Lichts rein hervortreten. In Pans Stunde, dem wolkenlosen Mittag, liegt das Land im Bann einer bis zur Erbarmungslosigkeit absoluten Herrschaft des Lichts. Wolken dämpfen es, sie tragen das Wasser über den Himmel, der sich dadurch verdunkelt und die Landschaft abgeschnitten erscheinen läßt von ihrer kosmischen Quelle. Der langsame Zug lockerer Wolkenverbände dagegen sorgt für unendliche Varianten des Lichtspiels zwischen Gleißern und Schatten. Und vollends offenbart die Landschaft ihren kosmischen Bezug bei Nacht, wenn mit der Schwärze der mächtige Gegenspieler des Lichts auftritt, zugleich aber diese Schwärze zur Voraussetzung wird, um das zarte Sternenlicht ins Landschaftliche zu integrieren oder die Dinge ins Reflexionslicht des Mondes getaucht zu sehen.

Wasser, Wolken und Steine sind schließlich auch Bildner von Atmosphären oder Gefühlsräumen. Das Landschaftliche ist gerade dadurch gekennzeichnet, daß objektive Naturformationen zusammentreffen mit subjektiven Dispositionen sinnlichen und ästhetischen Erlebens, das als emotionale Tönung 'Bild' und 'Betrachter' zusammenschließt. Dies muß nicht harmonistisch verlaufen, im Gegenteil sind Momente des Dissonanz und der Verstörung häufig dem Atmosphärischen der Landschaft zugehörig. Auch ist das Harmonische heute zumeist eine trügerische Idylle, wenn nicht Kitsch, zustandekommend nur, indem man die Augen vor dem Destruktiven, Artifizialen und Zivilisatorischen verschließt. Gleichwohl ist 'Landschaft' nach wie vor ein Dispositiv der Naturerfahrung. Und Wasser, Steine, Wolken

sind darin wirkungsträchtige Elemente, die vielfache Modifikationen sinnlicher Wahrnehmung und emotionaler Gestimmtheit erlauben. Dabei wird der Unterschied von Landschafts-Bildern und realen Landschaften bedeutend. Denn vor Bildern stehen wir still und können uns mit den Augen ins Bild versenken, bis diese zum Fenster für jene Anmutungen werden, die dem Bild eignen. Emotionales Echo und Reflexion bilden dann, vermittelt über das Auge, eine Konfiguration mit dem Gemälde, das nun seine atmosphärischen Potentiale entfaltet. Anders ist es, wenn wir durch Landschaften wandern, hier ausruhend den Blick schweifen lassen und dort uns über Hindernisse hinwegmühen; wenn Gerüche und Geräusche sich dem Augensinn hinzugesellen; wenn schreitend wir den Grund spüren oder ständig der Gleichgewichtssinn uns in einen tarierten Kontakt mit dem Umgebungsraum hält (was gelegentlich mißlingt). Wie anders wirken die Wolken, wenn wir auf dem Rücken liegend den steinernen oder gräsernen Untergrund spüren und der Blick senkrecht in den Himmel strebt – gegenüber der gehenden Bewegung mit der Blickdominante ins Horizontale und dem rhythmischen Kontakt der Fußsohlen auf dem Boden. Oder wir schwimmen in einen Bergsee hinaus: wie anders ist der Blick auf die umgebenden Felsformationen als vom Ufer aus, wie anders das Erleben des Wassers, ob es als Spiegelfläche vor uns liegt oder an unserer Haut entlanggleitet. Und welcher Unterschied zwischen einer gemalten Gewitter-Landschaft, dem Beobachten des Gewitters aus einem Fensterauschnitt heraus (wie einst in Goethes "Werther") oder dem Überraschtwerden durch ein Unwetter bei einer Bergwanderung, das noch heute Urängste vor einer gewaltigen Natur auszulösen vermag, wenn die Wasser, von Blitz und Donner begleitet, auf die Felsen stürzen. So ist wohl richtig, daß die Landschaftsbilder eine Schule der Wahrnehmung darstellen; doch, so geschult, erschließt den Königsweg des Landschaftlichen noch immer der Leib, dessen Sinne und Gefühle sich mit dem landschaftlichen Raum zusammenschließen – mit Wasser, Wolken, Steinen und tausend Dingen und Formen mehr.