

Der Berg im Bild – Aneignung und Verdrängung

Die Landschaftsmalerei beginnt mit einem Zirkelschluß. Das Bild der Landschaft ist nicht die Landschaft – genauso wenig wie das Bild irgendeines anderen Gegenstandes in der Malerei der Gegenstand selbst ist.

Landschaft ist ästhetisierte Natur, sobald sie unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik wahrgenommen, beschrieben oder auch gemalt wird. Der Tourist sieht wie der Maler die Landschaft unter der Voraussetzung ihrer Ästhetisierung. Ohne Bild, sei es nun selektiv wahrgenommen, vorgestellt, literarisch oder male- risch formuliert oder kulturell und sozial vermittelt, kann keine ästhetisierte Natur, also Landschaft entstehen. Das Bild der Landschaft erzeugt die Landschaft als ästhetisierte Natur.

Ihr Ästhetisierung ist nicht umkehrbar. Die vorindustrielle, rurale Erfahrung der Landschaft als außerästhetischer, primärer Produktionsfaktor und Träger eines einfachen Verkehrswesens ist seit ihrer gesellschaftlichen Aneignung nicht reproduzierbar. Der Versuch der Aussteiger der 80er Jahre, ein Ideal der in kleinen Formationen durch menschliche Arbeit umgestalteten Natur auf die agrarindustrial und touristisch vereinnahmte Landschaft zu projizieren, scheiterte am ästhetischen Ansatz und an der Konzeption der Idylle – beide sind Produkte urbaner Kultur. Der ersehnte Rückzug in die Natur bleibt ein Rückzug in die Landschaft. Die Struktur des Wunsches basiert auf der Ästhetisierung der Natur. Sie führt in ein Dilemma, das nicht zu lösen ist: Die Beibehaltung des Naturstatus ist nur ohne Ästhetisierung möglich, aber die Motivation zum Rückzug in die Natur nur mit der Ästhetisierung. Ein Faktum überlagert als Konstante den mehrfachen Funktionswechsel des Landschaftsbildes für den Benutzer: es ersetzt einen abwesenden oder einen

idealen Landschaftsraum. Der kann z. B. erinnert, imaginiert, ersehnt oder gefürchtet sein. In diesem Punkt ist das Landschaftsbild dem Porträt vergleichbar, das eine Person in einem tatsächlichen oder inszenierten Zustand vertritt – es fungiert als Ersatz und als Basis der Widerspiegelung.

Die artifizielle Transformation des Realen spielt in diesem Benutzungszusammenhang des Bildes eine untergeordnete Rolle.

Die Entstehung der neuzeitlichen Landschaft setzt voraus, daß sich der Mensch als Subjekt bewußt wird und die Natur als Objekt erfährt¹⁾. Die Polarisierung zwischen der Natur und dem Subjekt, das sie ästhetisiert, ist ein Produkt der neuzeitlichen Stadtkulturen. Der Charakter der Natur als Erfahrungs- und Betätigungsraum, in dessen Zentrum der Agierende steht und dessen Hülle dieser Raum darstellt, geht im Frühkapitalismus zu Ende. Der Güteraus- tausch zwischen der Stadt und dem umgebenden Land verschiebt den Akzent vom Aktionsraum zum Nutzraum; er objektiviert ihn. Mit dem Ende der geschlossenen Hauswirtschaft und der Produktion von vermarkt- baren Überschüssen wird die Natur zum Objekt; gleichzeitig wird die Arbeit in Form des Geldes abstrakt. Das Nützlichkeitspostulat forciert die Akzeptanz der Natur als Produktionsfaktor. Parallel dazu wird ihre Ästhetisierung möglich, weil sie von außen gesehen wird. Bei jenen, die in ihr agieren – Bauern, Bergarbeiter, Fuhrleute etc. – ist die Entfremdung von ihrem Aktionsraum mit beträchtlicher Verspätung eingetreten.

Die Ästhetisierung der Natur konnte also erst beginnen, sobald das Subjekt sich als ihr Gegenüber begreift und nicht mehr in ihr befindlich. Landschaft ist als ästhetisierte Natur ohne Entfremdung

von der Natur und ohne Naturverlust nicht denkbar.

Dieser Prozess hat sich in den oberitalienischen Stadtstaaten des 14. Jahrhunderts früher durchgesetzt als im europäischen Norden. Der vorherrschende stadtnahe Landschaftstypus weist dort in erster Linie Hügelland auf, aber kaum herausragende Berge. Der Berg wird erst zum Motiv, als diese Entwicklung mit der Intensivierung des Nord-Süd-Güterverkehrs im folgenden Jahrhundert auf Zentraleuropa übergreift. Dabei war er zum einen ein lokal begründeter Landschaftshintergrund für das Heilgesehen, wie im Fischzug Petri von Konrad Witz von 1444, der auf den Genfer See mit dem Mont Blanc verlegt worden ist, zum anderen ein Gegenstand topographischer Beschreibungen, wie in der Schedel'schen Weltchronik von 1493.

Nicht lokalisierbare Berge treten schon um 1280 in der sienesischen Malerei vor Duccio auf – als allgemeiner landschaftlicher Topos in den Hintergründen der Altartafeln. Wenn in der Malerei des 14. Jahrhunderts am Horizont phantastische Städte angelegt sind, dann fungieren die Berge im Landschaftsausblick als Verweis für eine Entfernung jenseits der Erreichbarkeit. Diese Städte gelten als irdisches Abbild der *civitas dei*, einer Utopie des Augustinus. Der *ou topos*, der Nicht-Ort, wäre aber nicht mit konkreten Bergen vereinbar. Die Burgen in den Stundenbüchern der Brüder Limburg sind dagegen als die Sitze ihres Auftraggebers, des Herzogs von Berry, zu erkennen, während die Landschaft mit Bergen und Hügeln eher pauschal gehalten ist.

¹⁾ Vgl. Heinrich Lützel: *Vom Wesen der Landschaftsmalerei. In: Studium Generale. 3. Jg., 4/5, 1950, S. 212f.*



Abb. 1: Flügelaltar aus Flitschl bei Tarvis, 15. Jh., Diözesanmuseum Klagenfurt. Die mittlere Tafel zeigt u. a. den Bergwerkspatron Daniel und im Hintergrund Stolleneingänge und Arbeitsszenen.

Abb. 2: Georg Mooshammer: Der Sackzug von der Grube am Altenberg zur Umladestelle nahe des Aschauer Schlosses in der Innerkrems, 1625, Privatbesitz. Der Berg wird als Produktionsfaktor aufgefaßt.



Um 1500 löst sich die Landschaft aus ihrem Hintergrundsdasein. Das Verhältnis von dominanter, meist biblischer Szene und untergeordnetem Landschaftsausblick wird verkehrt: die Figuren finden sich in der Tiefe eines bildbeherrschenden Landschaftsraumes wieder. Die Landschaft, ein profaner Wahrnehmungskomplex, wird selbständig und bedarf am Beginn der Neuzeit nicht mehr der Darstellungslegitimation durch das Heilsgeschehen, das in ihr stattfindet.

Die Autonomie der Landschaft im Bild erlaubt eine breitere Differenzierung ihrer Typologie, also auch die Herausbildung der Berglandschaft. Das wird durch die neuzeitliche Präzision der Naturbeobachtung unterstützt. Der Realismus im Detail sagt aber nichts aus über die Nähe der Darstellung zur topographischen Realität. Nach wie vor existieren phantastische oder aus idealen Kom-

ponenten zusammengesetzte Landschaften neben jenen, die auf ein konkretes Naturvorbild zurückgehen. Die Tendenz zur Generalisierung aus den mittelalterlichen Landschaftshintergründen setzt sich in der idealen Landschaft fort. Die spezifizierenden Tendenzen basieren anfangs deutlich auf pragmatischen Ursachen: der expandierende Bewegungsradius und der schnellere Informationsfluß bewirkten ein verstärktes Bedürfnis nach topographischer Orientierung, gleichsam eine bildmäßige Erweiterung der kartographischen Abbildung. Dieser Anspruch war auf die Individualisierung der Landschaftsdarstellung angewiesen; daß sie sich dabei der Geländepartien mit dem höchsten topographischen Differenzierungsgrad bediente – der Berge und Gewässer –, war naheliegend.

Die Schedel'sche Weltchronik von 1493 verwendet die Berge in zeichnerhafter Reduktion und geht nicht auf ihre beson-

dere Gestalt ein. Sie haben bei der Illustration zur Beschreibung Istriens die Aufgabe, die Lage der Stadt im Vordergrund zu erläutern. Hartmann Schedel hatte mehr Wert auf Stadttypen gelegt als auf ihre individuelle Ausprägung und einige Veduten auch für verschiedene Städte benutzt. Die Berge und das Meer haben in diesem Blatt nur die Aufgabe, dem Benutzer der Ansichtenedition zu erläutern, daß die Stadt nur über die Berge oder das Wasser zu erreichen ist. Während der Vedute mehr zeichnerische Aufmerksamkeit zukommt, beschränken sich Berg und Meer auf eher kartographische Information. Die Städte waren stets die Ziele einer Reise oder eines Transportes, die Gewässer machten sich in vielen Fällen als Verkehrsweg nützlich, aber die Berge waren ausschließlich ein Hindernis, das die Städte trennte und auf das nötig war, hinzuweisen. Die Ästhetisierungsabsicht hat den

Berg erst spät erfaßt und ihm den Rang eines selbständigen Bildmotives zugebilligt. Dort wo der Berg als Produktionsfaktor bedeutsam wird, im Bergbau, ist die Darstellung für den Maler interessanter als die des Berges selbst. Der spätgotische Flügelaltar aus Flitschl bei Tarvis zeigt Christophorus und Daniel, den Schutzpatron des Bergbaus, und im Hintergrund die Stolleneingänge und Rutschen, gewissermaßen den Zuständigkeitsbereich des Heiligen (Abb. 1). Die Khevenhüller-Chronik des Georg Mooshammer von 1625 enthält ein Blatt mit dem „Innerkremser Sackzug“, bei dem der ikonografische Schwerpunkt auf der Dokumentation des Arbeitsvorganges und nicht auf der Topographie liegt. Die Quelle der Wertschöpfung wurde offensichtlich eher in der menschlichen Arbeit und in den technischen Voraussetzungen erkannt, als im Ort der Lagerstätten; das dürfte die Vernachlässigung der landschaftlichen Komponente bedingt haben, die der Maler nur cursorisch abhandelt (Abb. 2). Dürers „Brennerstraße im Eisacktal, beim Rabenstein“ stammt aus dem Konvolut seiner Reisebilder von 1494. Seine Zuwendung gilt neben dem Bergücken und dem Paßübergang vor allem der Straße mit ihrer Befestigungsmauer, die mehr als die Hälfte des unteren Blattrandes einnimmt. Dem jungen Künstler geht es dabei primär um die Erfassung der sichtbaren Wirklichkeit, d. h. auch der Topographie. Die Motive seiner Reisebilder – Burgen, Stadtansichten, ebene und bergige Landschaften – behandelt er

als gleichwertig; der Berg erhält keine Sonderstellung; der Paß wird wertfrei als Übergangsmöglichkeit wiedergegeben, ohne auf die Beschwerlichkeit hinzuweisen, wie spätere Künstler das häufig mit Hilfe von Karren und Fuhrwerken getan haben (Abb. 3).

Die Jahrhunderte vor der Ästhetisierung der Gebirgslandschaft waren aber geprägt von Landschaftstypen ohne zwingenden Bezug auf ein konkretes Naturvorbild: die Gattungen der imaginierten Landschaften, z. B. die heroische und die ideale Landschaft, standen in der Hierarchie der Künste weit höher als die referierende, die an einen realen topographischen Zustand gebunden ist.

Die Ansichteneditionen des späten 18. Jahrhunderts, insbesondere jene von

Friedrich Ferdinand Runk mit seinen diversen Stechern, markieren in Österreich eine Übergangsposition zur Ästhetisierung der alpinen Landschaft (Abb. 4). Das Gebiet des heutigen Österreich ist von ihr später erfaßt worden als der Westen der Alpen in Savoyen und der Schweiz. Bei seinen und vergleichbaren Blättern anderer Autoren wird die viel niedrigere Paßhöhe und die Straße mit ihren Windungen zum Bildthema und nicht etwa der höhere Bergkamm; im Zusammenhang mit der zeitgleichen Reiseliteratur ist das pragmatische Moment der verkehrsmäßigen Erschließung für den Zeichner nach wie vor wichtig; dennoch baut er bereits in den Titel des Blattes den Hinweis auf „Naturschönheiten“ ein, hier z. B. auf einen Wasser-



Abb. 3 (oben): Hans Jakob Kull nach Friedrich Wilhelm Delkeskamp. Alte und neue Teufelsbrücke am St. Gotthard-Paß. 1830, Graphische Sammlung der Zentralbibliothek, Zürich.

Die Darstellung der Ingenieurleistungen und der verkehrsmäßigen Erschließung der Alpen dominiert gegenüber dem landschaftlichen Aspekt.



Abb. 4: Benedikt Pieringer nach Friedrich Ferdinand Runk: Die Zollburg Lueg am Brenner, um 1830, Neue Galerie, Joanneum Graz. Die Figuren im Vordergrund zeigen noch den umständlichen Transport, während die umliegenden Massivie bereits mit deutlicher Ästhetisierungsabsicht wiedergegeben werden.



Abb. 5: Markus Pernhart: *der Großglockner*, 1857, Kärntner Landesgalerie. Pernhart gibt im Zentrum den Berg porträthaft wieder und übersteigert idealisierend den Höhenzug. In den Vordergrund plazierte er eine genrehafte Szene, am Grat gibt er die winzigen Figuren bei der Gipfelbesteigung wieder.

fall. Damit beginnt sich das Verhältnis von Weg und Ziel zu verkehren. Waren am Ausgang des Mittelalters die miteinander schlecht verbundenen Städte der Gegenstand des Interesses, so wird hier die Art ihrer Verbindung zum ästhetisch verbrämten Thema; am Ende dieser paradoxen Entwicklung steht die ästhetische Überhöhung des Hindernisses – des Berges – im Zentrum. Im Alpinismus wird selbst zum Ziel, was einst als Barriere zwischen die Städte geschoben war: der Berg.

Gerade zu dem Zeitpunkt, als er durch Brücken, Tunnels und Eisenbahnen zu einem leichter überwindbaren Hindernis geworden ist, setzt seine Ästhetisierung ein – in der Malerei wie auch in der organisierten Naturerfahrung des Alpinismus. Nicht mehr wird, wie in der vorindustriellen Periode, der niedrigste Punkt unter praktischen Gesichtspunkten gesucht, die Paßhöhe, sondern jenseits des Nützlichkeitspostulates der höchste, der

Gipfel – und zwar unter dem Aspekt seiner Eroberung. In Ritualen der Selbsterprobung des Akteurs wird sie mit archaischen Mitteln just ab jenem Zeitpunkt praktiziert, zu dem er als physisches Hindernis im Verkehr eine untergeordnete Rolle spielt. Die gesellschaftliche Aneignung durch die verkehrsmäßige, geologische, geographische und alpinistische Erschließung macht den Berg zu einer imaginären Trophäe, die im Gemälde Gestalt annimmt.

Dazu muß er in seiner Individualität wiedererkennbar sein. Eine ideale Gebirgslandschaft, die aus Geländeteilen montiert wird, ist dafür nicht geeignet. Das Gleichnis der Harmonie in der Natur wird abgelöst von der Ästhetisierung der faktischen Hochgebirgslandschaft. Der Wiedergabemodus ähnelt dabei dem Porträt; die Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit wird durch charakteristische Konturen und Bewuchsformen, durch Eisfelder, Rinnen etc. vermittelt.

Eine Fülle von Einzelbeobachtungen wird in einer prägnanten Form zu einem Wahrnehmungskomplex zusammengefaßt, wird zu einem individualisierten Merkzeichen.

Im Zusammenhang mit dem nationalstaatlichen Denken des 19. Jahrhunderts werden Berge, meist die höchsten oder durch ihre Form einprägsamsten, zu Nationalheiligtümern. Dieser Denkmalcharakter des Berges bedarf einerseits der Wiedererkennbarkeit seiner Darstellung und andererseits der Ausstattung mit dem Prädikat des *Erhabenen*, das ihn mit den Burgen und Schlössern und den Orten historischer Entscheidungen auf eine Stufe stellt.

Wenn die zweckrationale Haltung gegenüber der Natur schwindet, wenn der Berg von einem Objekt der Überwindung und Nutzung zu einem Gegenstand der Anschauung wird, dann kann seine Ästhetisierung beginnen – als Fetisch, als Trophäe, als Nationaldenkmal, als



Abb. 7: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff und Joseph Hermann: Glocknerbesteigung durch Bischof Salm 1799, Landesmuseum für Kärnten.
Die Vordergrundszene gibt post festum die Glockner-Expedition des Bischofs wieder; im Mittelgrund befindet sich die zwischenzeitlich errichtete Salm-Hütte.

Idylle oder in der artifiziellen Auseinandersetzung.

Den Sonderstatus, der Sitz der Götter oder unheimlicher Mächte zu sein, hat der Berg spätestens 1335 mit Petrarcas Besteigung des Mont Ventou aufgegeben, bei der der Dichter zugibt, durch die Naturerfahrung in Selbstvergessenheit geraten zu sein. Der Berg wird bei Petrarca zum Objekt eines potentiell ästhetischen Genusses. Dabei bleibt eine Entwicklungsmöglichkeit offen: der Umschlag des Genusses in den Selbstgenuß des Genießenden – im Sentiment. Rousseau hat 1761 mit dem Aufenthalt am

Berg „... mehr Freiheit zu atmen, mehr Leichtigkeit im Körper, mehr Heiterkeit im Geiste ...“ verknüpft²⁾.

Was bei Rousseau der Linderung des Trennungsschmerzes seines Briefschreibers Saint-Preux gedient hatte, wurde im Industrialismus zu einer Massenbewegung mit dem Ziel der Entlastung vom Realitätsdruck. Der Berg fungiert dabei

als Fluchtbezirk mit dem Gebrauchswertversprechen der Rekreation und der Katharsis. Der Anspruch der Idyllisierung kann aber von einer weitgehend wilden und ungeordnet scheinenden Hochgebirgslandschaft nicht erfüllt werden; die Entrückung von der Alltagsrealität basiert auf der Heroisierung des Berges und der Faszination, die von seiner Fremdheit ausgeht. Das neue Wissen um die Ordnungsprinzipien in der Natur durch die geologischen und kartographischen Aufnahmekampagnen hat sich offenbar nicht überall gleich schnell durchgesetzt oder wurde verdrängt, um



Abb. 6: Jakob Gauermann: Erzherzog Johann am Gipfel der Hochwildstelle. 1819, Privatbesitz.
Der Erzherzog demonstriert mit einer Geste der Eroberung die gesellschaftliche Aneignung der Hochgebirgslandschaft im frühen Alpinismus.

²⁾ Jean Jacques Rousseau: *Lettres des deux amans d'un petit ville au pied des alpes*. Amsterdam 1761. Deutsche Übersetzung in; Oskar Bättschmann. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln 1989, S. 259–261.



Abb. 8: Markus Pernhart: Kleines Großglockner-Panorama, um 1865, Privatbesitz.
Die 360°-Rundsicht löst das Guckkastenprinzip des Tafelbildes auf und versetzt den titelgebenden Berg vom Zentrum zurück in die Gebirgskette.

einen Rest von Fremdheit und Willkür als Gegenbild für den geordneten bürgerlichen Alltag im Neoabsolutismus und in der beginnenden Industriekultur zu bewahren.

Dennoch tragen die bisweilen genrehafte(n) Vordergrundsszenen mit ihren ruhenden und gestikulierenden Figuren zu einer teilweisen Humanisierung des hochalpinen Ambientes bei, wie bei den Bildern der Großglocknerbesteigung des Markus Pernhart (Abb. 5). Von der Nichtigkeit der menschlichen Gestalt angesichts einer übermächtigen und bedrohlichen Natur ist wenig geblieben. Die Weitwinkelperspektive gibt die Vordergrundfiguren ohnedies überproportioniert wieder, und der ästhetisch überhöhte Berg soll die Gipfelbeziehung, die er mit kleinen Figuren am Grad beweist, noch schwieriger darstellen. Der ausgestreckte, ins Gelände weisende Arm der Expeditionsleiter der ersten Generation, z. B. des Erzherzog Johann, oder der

zweckfrei agierenden privaten Alpinisten um die Jahrhundertmitte ist eine Gebärde der Eroberung (Abb. 6). Die Gemälde hatten ein Ereignis zu dokumentieren, von dem in Übereinstimmung mit dem idealistischen Geschichtsdenken angenommen werden konnte, daß es von historischer Tragweite sei. Dazu wurden Maler wie Jakob Gauer mann oder Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff angeheuert (Abb. 7).

Kombinatorische Darstellungsstrategien sind signifikant für den Prozess der Aneignung der Hochgebirgslandschaft durch den Städter.

Die Öde der Gebirgsmassive wird durch die malerische Formulierung haptischer Qualitäten, z. B. durch weiche Schneedecken, verlieblicht.

Der Typus des Bergsees mit rückseitiger Felswand versucht zwei entgegengesetzte Bedürfnisse des Betrachters mit einem Gemälde zu befriedigen: der nahsichtige Bergsee, meist unbewegt, so

daß sich in ihm die Berge reflektieren können, gilt als probates Harmonisierungsmotiv, und die Felswand schließt zur Intimisierung den Landschaftsraum hinten ab und konterkariert ihn mit ihrer Erhabenheit.

Die Versuche, die Natur durch die Projektion von Stimmungen, durch das Offerieren von nahräumlichen Situationen zu beseelen, zielen auf die Kanalisierung ihrer Rauheit ab, auf die Transformation von Natur in Kultur.

Die Beseelung der Natur, wie sie aus den arkadischen Landschaften geläufig ist, wird in das Hochgebirgsthema übertragen; die positiv besetzten Qualitäten der Harmonisierung und der Zähmung der rauhen Natur evozieren einen dialektischen Widerpart in Form des Erhabenen⁷⁾. In der Porträtdarstellung des 17. Jahrhunderts tritt in den Schriftbändern stereotyp die Bezeichnung „vir heroicus et sublimis“ für die diversen Würdenträger auf. Sein Heroismus setzt sich aus der





Bedrohlichkeit und der Geste des Respektgebietens zusammen. Hier finden sie auf den Berg Anwendung. Bei Joseph Anton Kochs „Schmadribachfall“ entfalten sie noch ihre Wirkung. Im 19. Jahrhundert sind die realen Bedrohungen durch den enträtselten und kalkulierbar gewordenen Berg zurückgegangen, und das Sublime wird zu einem Faktor des Delektierens an der Gefahr aus sicherer Entfernung.

Der porträthaft aufgefaßte und mit der Würdeformel des *Erhabenen* versehene Berg rückte zwangsläufig in das kompositorische Zentrum. Er verliert seine Anonymität und wird einzigartig, indem ihn der Maler aus dem Kontinuum der Landschaft heraushebt. Das hat auch seine Verdinglichung zur Folge, die sich unter anderem in der Haptifizierungstendenz des Hochgebirgsareals niederschlägt. Der Maler behält sich, als idealer Betrachter, das menschenleere Gelände allein vor.

Im Gebirgs Panorama der zweiten Jahrhunderthälfte tritt der Berg wieder in das Kollektiv des Gebirges zurück und verliert seinen hegemonialen Anspruch. Das Entstehen des Panoramas ist zum einen durch das positivistische Denken und das Aufkommen der Fotografie begünstigt. Wie in der Kartografie wird eine lückenlose Aufnahme des Geländes angestrebt; maßlose Überhöhung einzelner Berge sind dabei nicht vorgesehen. Der Maler bediente sich bei den Vorzeichnungen zum Panorama häufig naturwissenschaftlicher Methoden. Markus Pernhart hat z. B. bei der 360°-Rundsicht vom Großglockner eine Diopeter-Bussole verwendet. Zum anderen strebte das Gebirgs Panorama einen erhöhten Illusionsgrad an; es sollte den Blick vom realen Gipfel ersetzen. Der titelgebende Berg kam daher auch häufig in der gemalten Rundsicht nicht vor. Er war durch einen Laufsteg oder eine kleine Kanzel simuliert, von der aus das

im Kreis oder Karree montierte Panorama so betrachtet werden sollte, als stünde man am Gipfel (Abb. 8). Paradox ist dabei die Immaterialisierung gerade des wichtigsten Berges durch seine Funktion als fiktiver Standort. Das Panorama war eine Einbahn-Entwicklung, in der das Postulat höchstmöglicher Naturtreue in einer kunstgewerblichen Wiedergabe hypertrophierte, die zum Vorläufer der größten Illusionsindustrie, des Kinos, werden sollte.

Das Gebirgs Panorama bediente sich zwar der zentralperspektivischen Darstellung, löste aber das konventionelle Guckkastenprinzip durch die Kontinuität der Rundsicht auf.

¹⁾ Vgl. Hartmut Böhme: *Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen*. In: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, S. 128.





Abb. 9: Herbert Boeckl: Erzberg III, 1948, Wiener Städtische Versicherung.
 Der Künstler faßt den Berg als stereometrische Grundform auf und zerlegt ihn in farbige Flächen.
 Seine Funktion als Erzlagerstätte bleibt in der primär ästhetischen Auseinandersetzung ohne Belang.

Am deutlichsten hat sich kaum zwei Jahrzehnte nach dem Höhepunkt der großen Panoramen das Ende der zentralperspektivischen Sehweise in der Malerei von Paul Cézanne manifestiert. Er war es, der den einheitlichen Betrachterstandpunkt aufgegeben hatte. In seinen 30 Ölbildern und 45 Aquarellen des Mont Saint Victoire entsteht der Berg jenseits der Naturnachahmung parallel zur Natur auf der Malfläche neu durch das tektonische Schichten vor Farbflächen. Der Berg war für Cézanne den anderen Wahrnehmungsinhalten, die er in Malerei transformierte, gleichwertig. Er lag Cézanne so nahe wie die Gegenstände des täglichen Bedarfs, aus denen er Stilleben formierte oder die Personen, die er porträtierte.

Ein Charakteristikum der Malerei des 20. Jahrhunderts ist es, daß die Sujets gleichgültiger werden und daß sie zur

Explikation einer spezifischen Sehweise des Realen und der Transformation in das Medium der Malerei werden. Sie ordnet sich der Ikonografie in vielen Fällen über. Davon sind Landschaft und Berg in zahlreichen Fällen betroffen. Ernst Ludwig Kirchners Davoser Landschaften sind während des unfreiwilligen Aufenthaltes in den Bergen entstanden. Die Konturen der bewaldeten Hänge weisen die gleiche Pinselschrift auf wie die Gewandsäume seiner Großstadtkokotten.

Der Berg in der Malerei verliert die breite Akzeptanz beim Publikum, sobald sie den Illusionsanspruch nicht mehr erfüllt. Vom Berg hat sich die postnaturalistische Kunst verabschiedet. Die seltenen Beispiele kubistischer Berglandschaft hatten die Desintegration eines geschlossenen Wahrnehmungsraumes zum Ziel, wie Juan Gris' „Landschaft

bei Ceret“ von 1913. Mit der Illusion schwindet auch die Möglichkeit Fluchtbezirke anzubieten. Das haben andere Medien übernommen, vor allem die Werbung, und andere Räume haben der Hochgebirgslandschaft längst den Rang abgelaufen. Der touristische Verwertungszusammenhang ist kein attraktives Thema für den zeitgenössischen Künstler. Eine seltene Ausnahme bilden die Aquarelle von Maria Lassnig: ihre „Alpenkaryatiden“ sind Signifikanten der Last, die der alpine Lebensraum seinen Bewohnern durch rigide Traditionen und Wahrnehmungsmustern auferlegt. Dadurch installiert die Künstlerin einen Widerspruch eines durch das Naturerlebnis vermittelten Versprechens von Freiheit in der Tourismusindustrie.

Die österreichische Malerei der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hält mit Albin Egger-Lienz und Alfons

Walde an der Monumentalisierung des Berges fest.

Hodler und Segantini haben dasselbe Ideal tangiert. Die Monumentalisierung ist eine Reminiszenz an das Erhabene – also einen Gesichtspunkt des späten 18. Jahrhunderts. Gleichermaßen erlaubt sie Masse und Volumen als Raumqualitäten zu installieren. Herbert Boeckl hat die Massen architektonisch gegliedert – am deutlichsten in seinen Bildern des Erzberges mit den Stufen des Tagbaues (Abb. 9). Dieser Statik der Massen steht das Bestreben gegenüber, die Landschaft zu dynamisieren. Gerhart Frankl hat in seinen Dolomiten-Bildern das betrachterzentrierte Blickfeld aufgelöst und es durch die Überlagerung von Blickfeldern aus verschiedenen Standorten ersetzt. Anton Mahringer hat die Gebirgslandschaft durch das Licht in durchscheinende, kristalline Formen zerlegt, immaterialisiert und in ihrer Farbigkeit expressiv übersteigert. Längst war die Farbe von ihrer Verpflichtung zur Gegenstandsbeschreibung enthoben.

Die maßgebliche Malerei des 20. Jahrhunderts hat ab dem zweiten Jahrzehnt die Mehr-als-Dreidimensional-Raumerfahrung vorausgesetzt. Turner hat sie durch die Unbestimmtheit der Landschaft im Dunst und im Licht vorbereitet. Cezanne hat sie auch an Hand der Darstellung des Mont Saint Victoire expliziert. Die Statik eines einheitlichen Betrachterstandpunktes war obsolet geworden. Daß der Futurismus und der Expressionismus der Gebirgslandschaft wenig Aufmerksamkeit gezollt haben, liegt an ihrer urban zentrierten Thematik. Eine Dynamisierung der Landschaft wäre genauso möglich gewesen wie die Dynamisierung des städtischen Ambientes.

Das Thema der Gebirgslandschaft ist aus der zeitgenössischen Kunst weitgehend verschwunden: erstens bedient sie sich gegenwärtig jener Medien, in denen die Landschaft und insbesondere die Gebirgslandschaft schwer zu formulieren sind – der Installationen, der elektronischen Medien, der neuen Plastik; zweitens wird der Warencharakter der Land-

schaft weitgehend verschleiert und nur wenige Künstler nehmen sich seiner an – Roy Lichtenstein in den *Tiny Landscapes*; drittens sieht sich nur mehr die mimetische Malerei an die Wiedergabe des dreidimensionalen Erfahrungsraumes gebunden.

Das Ende einer betrachterzentrierten Sehweise hat das Ende eines bevorzugten Sujets zur Folge, das sich vorwiegend perspektivisch vermitteln ließ – im Guckkasten der Gebirgslandschaft. Zudem gerät ein Ideal ins Wanken – das Ideal der vermeintlich unberührten Natur in den Bergen. Die hochdotierte Medienarbeit für die intensive wirtschaftliche Nutzung der Gebirgslandschaft, die nur im Tourismus und in der Energiewirtschaft Gewinn abwirft, kann heute die bildenden Künstler kaum herausfordern – das Thema der Warenästhetik ist in der Pop-art längst abgehandelt worden.

*Adresse des Autors:
Dr. Arnulf ROHSMANN, Kärntner
Landesgalerie
Burggasse 8, A-9020 Klagenfurt*

Weiterführende Literatur

- BÄTSCHMANN, Oskar (1989): Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920. Köln.
- BAUDELAIRE, Charles: Salon de 1846. In: *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1868; 186.
- BENZ, Ernst (1972): Geist und Landschaft. Stuttgart.
- BENZ, Ernst (1989): Landschaftsmalerei 1750–1920. Köln.
- BLOCH, Ernst (1976): Arkadien und Utopien. In: GARBER, Klaus (Hrsg.): Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt. (= Wege der Forschung Band CCCLV), S. 1–7.
- BÖHME, Hartmut (1989): Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“. In: PRIES, Christine (1989): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim, S. 119–143.
- Bürgersinn und Aufbegehren (1988). Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848. (Kat.) Wien.
- EBERLE, Matthias (1986): Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen.
- FEUCHTMÜLLER, Rupert und MRAZEK, Wilhelm (1963): Biedermeier in Österreich. Wien.
- HEYN, Hans (1979): Süddeutsche Malerei aus dem bayrischen Hochland. Rosenheim.
- HOFMANN, Werner (Hrsg.) (1989): Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. Köln.
- HOFMANN, Werner (1989): Turner und die Landschaft seiner Zeit. In: Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie. Frankfurt, S. 177–212.
- HOLST, Christian von (1989): Joseph Anton Koch. 1768–1839. Ansichten der Natur. Stuttgart.
- HUMPHREYS, Richard (1989): The British landscape through the eyes of the great artists. London.
- KANT, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Stuttgart 1991.
- KEMP, Wolfgang (1978): Bilder des Verfalls: die Fotografie in der Tradition des Pittoresken. In: KEMP, Wolfgang: Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München, S. 102–142.
- KEYSER, Eugénie de (1965): Das Abendland der Romantik 1789–1850. Genf.
- KLINGENDER, Francis Donald (1947): Kunst und industrielle Revolution. Frankfurt 1976 (e.: 1947).
- KOSCHATZKY, Walter et al. (1959): Die Kammermaler um Erzherzog Johann. (Kat.) Graz.
- LARAISSÉ, Gérard de (1707): Het Grott Schilderboek, door Gérard de Lariassé. Amsterdamm.
- LEHMANN, Herbert (1968): Formen landschaftlicher Raumerfahrung im Spiegel der bildenden Kunst. Erlangen. (= Erlanger geographische Arbeiten, Heft 22.)
- LOMAZZO, Gian Paolo: Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura. Hildesheim 1968.
- LUDWIG, Horst (1978): Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. München.
- MATHY, Dietrich (1989): Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen. In: PRIES, Christine (1989): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim, S. 143–165.
- NORMAN, Geraldine (1987): Die Maler des Biedermeier 1815–1848. Beobachtete Wirklichkeit in Genre-, Porträt- und Landschaftsmalerei. Freiburg.

- OETTERMANN, Stephan (1980): Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt.
- PECHT, Friedrich (1888): Geschichte der Münchner Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. München.
- PETRARCA, Francesco: Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro. In: Petrarca. Dichtungen, Briefe, Schriften. Ausgewählt und eingeleitet von H. W. Eppelsheimer. Frankfurt 1956, S. 80ff.
- PLODER, Josef (1982): Künstlerische Tradition und industrielle Revolution. In: Erzherzog Johann. Radmeister in Vordernberg. 1822–1859. Vordernberg 1982, S. 49–53.
- POCHAT, Götz (1973): Figur und Landschaft. Eine Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance. Berlin.
- PRIES, Christine (1989): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim.
- RAMS-SCHUMACHER, Barbara (1990): Karl Friedrich Schinkel. Gotische Kirche auf einem Felsen. In: SCHUSTER, Peter Klaus (Hrsg.): Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus. München, S. 229.
- RASMO, Nicolo et al. (1981): Die Alpen in der Malerei. Rosenheim.
- RIEMANN, Gottfried und SCHRÖDER, Klaus Albrecht (Hrsg.) (1990): Von Kaspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Aus der Nationalgalerie Berlin/DDR. München.
- RITTER, Joachim (1989): Landschaft (1963). Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: RITTER Joachim: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt, S. 141–165.
- ROETHLISBERGER, Marcel (1983): Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. München.
- ROHSMANN, Arnulf (1990): Das Bild des Berges in der Österreichischen Malerei. In: Österreichischer Alpenverein. Mitteilungen 3/90, Jahrgang 45 (115–9).
- ROHSMANN, Arnulf (1992): Markus Pernhart. Die Aneignung von Landschaft und Geschichte. Klagenfurt.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1761): Lettres de deux amans d'une petite ville au pied des Alpes. Amsterdam.
- ROMANO, Giovanni (1978): Landschaft und Landleben in der italienischen Malerei. Berlin 1989 (It.: 1978).
- SCHENK-SORGE, Jutta (1990): Nepal sehen und ... malen! In: SCHUSTER, Peter Klaus (Hrsg.): Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus. München, S. 39–44.
- SCHRÖDER, Klaus Albrecht (1990): Ferdinand Georg Waldmüller. München.
- SCHUSTER, Peter Klaus (Hrsg.) (1990): Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus. München.
- SEYFARTH, Ludwig (1989): Die maßlose Welt: entfesselte Natur, entbundene Phantasie. In: HOFFMANN, Werner (Hrsg.): Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. S. 181–183. Köln.
- SEYFARTH, Ludwig (1989): Das Schauspiel der Natur. In: HOFFMANN, Werner (Hrsg.): Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. S. 183–187. Köln.
- STEINGRÄBER, Erich (1985): Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. München.
- VISCHER, Friedrich Theodor (1844): Zustand der jetzigen Malerei. In: Kritische Gänge. Tübingen; München 1922, Bd. 5, S. 33–55.
- WEDEWER, Rolf (1978): Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit. Idylle und Konflikt. Köln.
- WEDEWER, Rolf und JENSEN, Jens Christian (1986): Die Idylle. Eine Bildform im Wandel zwischen Hoffnung und Wirklichkeit. 1750–1930. Köln.
- WIED, Alexander (1981): Österreich. In: RASMO, Nicolo et al.: Die Alpen in der Malerei. Rosenheim, S. 180ff.