

Text von Gabriele Staarmann  
zu einer Ausstellung von Margit Meister  
im April 2004

Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux im April 1336 gilt als das Entdeckungsdatum der Landschaft. Jacob Burkhardt zählte diese Bergtour zu den Schlüsselereignissen der Renaissance: Im Landschaftserleben erscheint Natur als ästhetischer Selbstzweck.

Landschaftsbilder waren immer Ergebnis einer ästhetisch vermittelten Aneignung der Natur.

Die Landschaft ist nicht durch das Buchstabieren von Einzelheiten zu erwandern, sondern erschließt sich dem Auge in einem Zug. Landschaft ist Stimmungsraum, der sich dem Betrachter in unmittelbarer Evidenz, ohne literarische Umwege, als rein ästhetische Erfahrung öffnet.

Die Geschichte der Landschaftsmalerei vom 16. zum 17. Jahrhundert ist eine Geschichte des Verdampfens von Text aus der Malerei. Mit der neuen Gattung probt die Kunst ihre ästhetische Autonomie.

Im 16. Jahrhundert tauchte erstmals das Wort „Landschaft“ im Zusammenhang mit Malerei auf. In der Landschaft abgebildete Figuren, dargestellte Szenen und Geschichten treten in den Hintergrund: auf der Leinwand sind sie nur noch als kleine Staffage-Figürchen zu sehen.

Der Bildbetrachter nimmt am Erlebnis teil in Gestalt einer atemberaubenden Aussicht!

Die Verbreitung der Landschaftsmalerei wurde von einer neuen Käuferschicht begünstigt. Die Künstler arbeiteten nicht mehr ausschließlich für die Kirche, sondern auch für Privaträume wohlhabender Bürger. Der Künstler war Unternehmer, der seine Werke auf eigene Initiative im Atelier malte, auf Halbe sozusagen. Die Kunden

wählten unter den fertigen Bildern das passende aus.

Virtuos verstand es z.B. Breughel den neu entstandenen Kunstmarkt zu bedienen. Der Kastenraum der Landschaft bildet den stehenden Rahmen für Bilderzählungen; er ist die Bühne für wechselnde Auftritte von Hirten, Heiligen und Kriegen.

Die Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts konnten sich trennen von Szenen im Vordergrund. Was der erzählende Vordergrund an Bedeutung verliert, gewinnt der Himmel. Der Horizont der Landschaften im 17. Jahrhundert senkt sich und eröffnet das Textfreie, erhabene Spektakel von Wolken und Licht. „Landschaft“ wird zum „Gesicht der Natur“. „Landschaft“ entsteht im Auge eines Subjekts, das sich im Akt des Sehens mit dem Objekt vermählen will.

Technisch wird Natur zum Instrument des Menschen zugerüstet, während sie ästhetisch zur Landschaft verklärt wird. Interesseloses Wohlgefallen soll im symbolischen Tausch die praktische Unterwerfung abfinden.

In der Landschaft verdunstet der belehrende Kontext. Statt der Unterweisung vermittelt das Kunstwerk das Gefühl des Erhabenen; nicht zufällig erläutert Immanuel Kant ästhetische Erfahrung an Aussichten auf das Meer, den Himmel und die Berge.

Die Landschaft eröffnet moderne Kunsterfahrung, die in der Stille der Anschauung aufgeht.

Im England des 18. Jahrhunderts wurde die Landschaft nicht mehr als natürliches, sondern bereits als kulturelles Phänomen begriffen. Die Künstler wussten; um eine unmittelbare Reaktion auf die

ursprüngliche Natur zu formulieren, d.h., um Landschaft neu zu schaffen, mussten sie nichts geringeres tun, als die Landschaftskunst- Dichtung, Malerei und Landschaftsgärtnerei – neu zu schaffen.

Die Emanzipation der Landschaftskunst findet in dem Moment statt, als der Künstler die Natur plötzlich als das ANDERE begreift und die Kunst zu einem Autonomen Bereich menschlicher Aktivität wird.

Das Dilemma zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Selbst und Welt/Natur, entscheiden die Romantiker zugunsten für das Selbst: Der Geist erschafft das Bild, das weniger die Natur reflektiert, als vielmehr Spiegel des menschlichen Geistes ist.

Die romantische Landschaftsmalerei gilt als Anfangsstadium eines Prozesses, der in dem gereinigten visuellen Feld des abstrakten Bildes kulminieren wird.

Die Impressionisten definieren sich über Inhalte des pleinair: Ihr Farben entstammen der unmittelbaren Anschauung der Natur, und ihr künstlerisches Ziel ist das individuelle Naturerlebnis.

Der Expressionismus bringt eine neue Problematik in die Landschaftsmalerei ein: Anfang des 20. Jahrhunderts bringt die Kluft zwischen Natürlichem und Industrialisierten, ländlichen und städtischen die Opposition „Natur – Kultur“ bzw. „Natur – Zivilisation“ ins Blickfeld. Die Unzufriedenheit mit der modernen Zivilisation manifestiert sich in einer Art Rekreation von Landschaft, als Suche nach der ungezähmten Natur, nach dem Original, dem Unverfälschten und Primitiven. Z.B. bei der „Brücke“ und dem „Blauen Reiter“.

1870 lebten und arbeiteten zwei Drittel der deutschen Bevölkerung noch auf dem Land, 1910 hingegen bereits zwei Drittel in den Städten. Die Expressionisten pflegten einen Kult der Flucht und gründeten ländliche Künstlerkolonien.

In ihrem Verlangen nach Natürlichkeit und Spontanität begreifen die Expressionisten die Natur als Urzustand. Und diese Sichtweise hat weitreichende Folgen für die gesamte Kunst des 20. Jahrhunderts.

Die Natur wird gleichgesetzt mit dem Primitiven, mit dem Weiblichen, mit dem Nicht-Westlichen

Die Gleichsetzung von Natur und weiblichem Körper in den Landschaften der Brücke-Künstler oder bei Gauguin zementieren nun die etablierte Assoziation zwischen Frau und Natur, so dass die Frau den Gegensatz des „männlichen“, „zivilisierten“, „kulturellem“ Lebens symbolisiert.

Das Landschaftsbild ist nicht nur Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse, der Geschlechtsidentität, kolonialistischer Unterjochung und eurozentrischer Haltung zum „Anderen“ – es konstituiert diese Verhältnisse erst. Aber sie lassen sich dort ebenso dekonstruieren.

Warum heute (noch) Landschaftsmalerei? Es erhebt sich die Frage, warum Künstler heute mit den Mitteln der Natur operieren. Wurden doch gerade per Computer generierte Bilder thematisiert oder das Betriebssystem Kunst theoretisch von den Künstlern analysiert. Plötzlich sehen wir Landschaftsbilder, Werke, die, bevor sie über den Intellekt, zunächst einmal auf der sinnlichen Ebene wahrgenommen werden können.

Vielleicht sind diese, die Natur involvierenden Kunstwerke ein Indiz dafür, dass sich die Sehnsüchte und auch Sehnsüchte der Menschen nach einem „Auratischen“ Naturerlebnis im Laufe der Jahrhunderte kaum verändert haben?!

Auch wenn der von Walter Benjamin geprägte Begriff der Aura – den er am Beispiel der Landschaftsmalerei erläuterte – vor 500 Jahren noch nicht existierte und in unserem Zeitalter der elektronischen Medien und Fernsehwelten unmodern geworden ist, lässt sich gerade heute im analogen Vergleich zu damals das sehnsüchtige Phänomen nach Natur durch Benjamin herleiten: Denn „Aura“ definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“

Wenn sich im Zuge der Aufklärung und weitreichender wissenschaftlicher

Erkenntnisse bis heute so schnell und deutlich wie in keiner anderen Epoche das Gefühl gewandelt hat, das Künstler und Publikum der Natur entgegenbringen, so hat das eindeutig etwas damit zu tun, dass „Landschaften“, die wir abbilden, in Wirklichkeit Texte über unsere Empfindungen und Überzeugung auf die Natur sind und damit über uns als immer – und außerhalb der Natur lebende.

Es wäre schön, wenn das jetzt eine abschließende Erklärung für die Bilder von Margit Meister sein könnte. – Ist es aber nicht.

Margit Meister gibt dem Betrachter eine Aufgabe, die nicht wenig anspruchsvoll ist: sie zeigt das, was zu der klassischen Landschaftsmalerei gehört: perspektivisch und farblich wunderschön gemalte Landschaftsräume, die auch ihr grosses malerisches Talent und technisches Können unter Beweis stellen. Ihre Landschaftsbilder sind oftmals in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilt und ergeben einen klassischen Bühnenraum.

Aber die Staffage, die Figuren, sind nicht vorhanden, die Landschaften sind menschenleer. Die Figuren sind losgelöst auf eine weitere Leinwand gewandert und stehen als Beach Beauties den Landschaften gegenüber.

Diese Figuren stellen kein zurück zur Natur dar, sondern sind ganz im Gegenteil, Personen, die sich die Natur zunutze machen, indem sie sich am Strand aalen und

von der Sonne bräunen lassen. Schön und ästhetisch ist hier die Körperlandschaft.

Und in den Landschaftsbildern: da dürfen wir uns nicht kontemplativ in der Anschauung versenken, sondern werden durch Worte intellektuell angesprochen. – die „Verdampfung des Textes“ aus der Landschaftsmalerei ist hier wortwörtlich zurückkondensiert: Naturbild und literarische Textbrocken ergeben ein Ganzes, das den Intellekt und das Gemüt anspricht.

Die Aufgabe, die Margit Meister uns stellt, ist die Konstruiertheit von Naturwahrnehmung zu erkennen. Aber das ist noch nicht alles. Viel Wesentlicher ist, dass der Betrachter das Zauberhafte von Margit Meisters Naturkonstruktionen erlebt.

Gabriele Staarmann, April 2004