

Die ausgewählten Werke zeigen quer durch die Jahrhunderte den wechselnden Blick auf die Natur, wobei der Schwerpunkt auf der europäischen Malerei liegt. Gattungsübergreifend sind hier Pflanzenstudien, Stilleben und Landschaften vertreten, die für die breite Skala der Möglichkeiten der Naturannäherung einstehen. Motivisch allerdings beschränken sich die Werke auf die Darstellung von Bäumen, Blumen und Gärten. Aufgrund der heterogenen Vielfalt kann die Auswahl gewiss nicht den Anspruch erheben, repräsentativ für die Entwicklung der Naturmalerei zu sein. Gleichwohl lässt sie grundsätzlich verschiedene Auffassungen erkennen, wobei die abbildhafte Wiedergabe der Naturdinge (*natura naturata*) und die vor allem in der Moderne einsetzende Darstellung der wirkenden Naturkräfte selbst (Giordano Bruno: *natura naturans*) extreme Positionen bilden. Als gesonderte Aspekte werden u. a. die zeichenhafte Stilisierung der Natur im Mittelalter, die Naturpersonifikationen (Göttin, Allegorie) sowie die Einbeziehung von konkreten Naturmaterialien ins Werk beleuchtet.

Naturdarstellung und Personifikation

Bereits in der Antike begegnen Themen aus der Natur in Stilleben und auf Landschaftsbildern. Das Fresko aus Stabiae aus dem 1. Jh. n. Chr. zeigt zwar kein reines Naturmotiv, erweist sich jedoch als aufschlussreich für das Naturverständnis jener Zeit: In der mit leichtem Schritt tänzelnden, fast schwebende Gestalt des blumenpflückenden Mädchens ist im Kontext anderer Götterdarstellungen desselben Raumes die römische Frühlingsgöttin Flora zu erkennen. Die Blumen sind also nicht zufälliges Beiwerk, sondern ein Attribut, das sie als eben diese Göttin ausweist (vgl. Botticelli, MdK 39). Entsprechend waren auch allen anderen Bereichen des Lebens Götter zugeordnet. Die frühlingshafte Natur wird so als personifizierte göttliche Kraft gedacht und dargestellt. Das führt konsequenterweise dazu, dass die Gestalt der Flora farblich wie formal, ähnlich den Frauen des Jugendstils, der von ihr vertretenen Pflanzenwelt angeglichen erscheint. Die stilistischen Charakteristika der Natur greifen somit auf die sie personifizierende menschliche Figur über, welche damit sozusagen der Natur anverwandelt wird (vgl. die Metamorphose in Berninis Gruppe Apollo und Daphne, MdK 42).

Im Bild des Frühlings des Manieristen Giuseppe Arcimboldo (1573) wird die hier ange deutete Tendenz extrem: Allegorische menschliche Gestalt und Naturdinge werden ununterscheidbar: Hunderte von Blüten und Blättern sind vom Künstler so phantasievoll kombiniert, dass sie das Brustbild einer Gestalt ergeben, die in ihrer vegetabilen Substanz den Frühling personifiziert. Diese Pflanzen besitzen eine doppelte Identität: Sie sind nicht nur sie selbst, sondern stellen zugleich Ohr, Nase oder Haar jener Figur dar (vgl. Dalí: Metamorphose des Narziß, MdK 35). Die Natur wird hier für den Künstler zum unerschöpflichen Reservoir, aus dem er sich – nicht ohne Witz – für seine Zwecke bedient. Die neuzeitliche Lösung des Subjekts aus dem kosmischen Zusammenhang erst ermöglichte diesen kreativen, frei umformenden Blick auf die Natur.

Formelhafte Naturstilisierung im Mittelalter

Eine ganz anders stilisierte, ornamental aufgefasste Natur zeigt die Illustration zu einem Lied der *Carmina burana*, die als frühes Beispiel einer reinen Naturdarstellung des Mittelalters gilt (um 1230): Detailformen, wie keimende Blätter, Ranken, Blüten und Zapfen, stehen unter Mißachtung der realen Größenverhältnisse zeichnhaft, quasi pars pro toto, für Bäume, Äste und Blätter. Nicht ein bestimmter Naturausschnitt im Sinne

einer Landschaft interessiert, sondern in Anknüpfung an die Liedtexte der gegenüberliegenden Seite wird Natur allgemein als Ausdruck von Wachstum und Fruchtbarkeit aufgefasst. Dem entspricht auf nicht-pflanzlicher Ebene die übermäßig große Zahl der Tiere, die jenen Wald bevölkern. Ihre Vielzahl tritt gerade dadurch wirkungsvoll zu Tage, dass sie anhand ihrer in Musterbüchern verzeichneten Merkmale geradezu lehrhaft voneinander unterschieden werden.

Nachahmung der Natur (*natura naturata*) im Spannungsfeld zwischen Ästhetik und weltanschaulicher Symbolik

Rund dreihundert Jahre später hat Albrecht Dürer sein großes Rasenstück gemalt (1503). Der Unterschied zu den formelhaften Kürzeln der mittelalterlichen Handschrift könnte größer nicht sein: Minutiös ist jeder Halm, jedes Blatt und jede Rispe mit geradezu photographischer Genauigkeit wiedergegeben, so dass die Pflanzen mühelos botanisch klassifizierbar sind. Grundlage bildet das genaue, empirischen Gesetzen folgende Studium der Natur, die den Renaissance-Künstlern als neue und einzige Lehrmeisterin gilt. Doch die Nähe zum photographischen Abbild täuscht: Dürer malt nicht nur das Gegebene ab, sondern scheint die Pflanzen vielmehr nach medizinisch-heilkräuterkundlichen und säfte-theoretischen Gesichtspunkten ausgewählt zu haben. Der zunächst wie zufällig wirkende Naturausschnitt ist zudem bewusst nach bestimmten Maßverhältnissen wie dem Goldenen Schnitt komponiert. Insofern kommt hier das ganzheitliche Denken eines Künstlers zum Ausdruck, der bei aller geradezu wissenschaftlichen Analyse in der Natur eine kosmische, letztlich göttliche Ordnung walten sieht, die sich in seiner Bildordnung auch ästhetisch mitteilen soll.

Auf Ambrosius Bosschaerts Gemälde vom Beginn des 17. Jhs. (um 1620) ist ebenfalls jede Blume genauestens in ihrem Aussehen erfasst. Doch im Gegensatz zu Dürer, an den übrigens die Art des Monogramms erinnert, malt Bosschaert nicht gemeine Wiesenpflanzen in ihrer natürlichen Umgebung, sondern besonders gesuchte, kostbare und farbenprächtige Blumen. Diese sind effektiv in einer Vase zu einem Bouquet arrangiert. Auf einem Fenstersims stehend, wird der Strauß von hellem Himmel und dunstig-grüner Landschaft hinterfangen und von der dunklen Fensterlaibung eingefasst. In Reichhaltigkeit und Anordnung der Blumen wird unmittelbar das Künstliche der Ansicht deutlich. Tatsächlich kann der Maler keinen realen Strauß dieser Art vor Augen gehabt haben, da die dargestellten Blumen zu ganz verschiedenen Zeiten blühen. Es handelt sich hier also um einen künstlich arrangierenden, hochgradig inszenierenden Blick auf die Natur, der ganz der illusionistischen, barocken Prachtaufaltung jener Zeit entspricht. Das Bild ist ein Beispiel für die Gattung des Stillebens, die sich ab 1500 entwickelt und in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihre deutlichste Ausprägung findet (vgl. Jan Brueghel d. J., GD). Wie so oft findet sich auch hier im Kontrast zur üppigen Pracht und Schönheit des Dargestellten der Verweis auf die Vergänglichkeit in Form der Vanitas-Motive der Insekten, des leeren Schneckenhauses und des zerrinnenden Wassertropfens. Die abgebrochene rotweiße Nelke links neben der Vase dagegen verwies den damaligen Betrachter auf die Passion Christi und die mit dessen Opfertod verbundene Erlösung der Menschen, für welche die daneben sichtbare Knospe als Zeichen des neuen Lebens stehen mag.

In dem knapp 60 Jahre später entstandenen Aquarell *Maria Sibylla Merians* (vor 1679) ist der bei Dürer vollkommene, bei Bosschaert bereits bemühte Ausgleich zwischen Ästhetik und Na-

turstudium nicht mehr gewahrt. Die Hyazinthe wie auch die verschiedenen Stadien in der Genese des Schmetterlings werden hier ebenfalls akribisch beobachtet, aber jeweils für sich dargestellt und aus ihrem natürlichem Lebensraum herausgelöst. Es ergibt sich so eine Summe aus unverbundenen Einzelbeobachtungen, die das Blatt füllen, aber prinzipiell gegen andere Insekten oder Blumen austauschbar wären. Begründet ist die Zusammenstellung in erster Linie thematisch; sie ist das Ergebnis langfristig angelegter Forschungsreihen, in denen die Künstlerin von den Eiern an die Entwicklung des Schmetterlings verfolgte. Es zeigt sich hier ein wissenschaftlich-positivistischer Blick auf die Natur, der gleichwohl in der Verteilung über das Blatt, der Farbgebung (Komplementärkontrast Blau-Orange) ästhetische Gesichtspunkte nicht außer Acht lässt.

In den Blumenbildern von Georgia O'Keeffe, die in ihrer expressiven Farbigkeit und durch ihren dünnflüssigen Farbauftrag an Noldes Blumen-aquarelle erinnern, geht es weder um getreue, wissenschaftliche Erfassung noch um ikonographisch verankerte Bedeutung der Pflanzen. Vielmehr dreht sich hier alles um deren besondere sinnliche Ästhetik und fast surreale Überpräsenz. Auf diesem Bild von 1928 sind in Anlehnung an die Photographie die leicht angeschnittenen Mohnblüten effektiv aus extremer Nahaussicht übergroß (76 x 102 cm) dargestellt. Das gesamte Bildfeld wird bis zu den Rändern von ihnen ausgefüllt. Indem die Künstlerin auch noch die Farbigkeit auf den Rot/Orange-Schwarz-Klang beschränkt, wächst dem Bild in seiner Großzügigkeit eine geradezu monumentale Wirkung zu. Es scheint so, als würde die Natur selbst in diesem mächtigen, emphatischen Zweiklang als schöpferische Urkraft gefeiert und verehrt. Das inhaltliche Motiv in engerem Sinne (Mohn) tritt bei dieser mehrfachen Verfremdung zwangsläufig stärker zurück, was die formalen Qualitäten dieser Malerei um so intensiver erleben lässt.

Die Unmittelbarkeit der optischen Wahrnehmung im Impressionismus

In der Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurde die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Natur zum Programm. Die bis dahin in der akademischen Rangordnung weit hinter dem Historienbild und dem Porträt rangierende Gattung des Landschaftsbildes avancierte zum bestimmenden Thema der Malerei. Im Unterschied zur Ideallandschaft eines Claude Lorrain (MdK 39) und Nicolas Poussin und der darauf fußenden akademischen Tradition wurde nun nicht länger im Atelier, sondern zunehmend in der freien Natur, vor dem Motiv selbst gemalt (Pleinair-Malerei). Diese in England durch John Constable begründete Tendenz setzt in Frankreich mit Camille Corot und der Schule von Barbizon ein und findet im Impressionismus ihren Höhepunkt.

Der Garten, den Claude Monet 1902 malte, zeigt eine fast verschwenderische Blütenpracht (vgl. seine Seerosen, MdK 35). Bei aller Verschiedenheit schon im Bildausschnitt lässt sie sich mit Bosschaert insofern vergleichen, als beide Male ein Feuerwerk an Farben aufgeboten wird. Doch steht bei Monet gerade nicht die Gestalt und das Arrangement der einzelnen Blüten im Sinne des Blumenportraits im Vordergrund, sondern der atmosphärische Gesamteindruck des Gartens. Das impressionistische Thema ist nicht der objektive Artenbestand des Gartens, sondern die flimmernde Erscheinung des Gartens im Licht. Nicht die gewusste Form oder Farbe eines Blattes, sondern die tatsächlich gesehene optischen Phänomene mit all ihren Interferenzen und Täuschungen im jeweiligen Augenblick gilt es festzuhalten. Folglich treten die Umrißformen der Blüten und

Blätter zurück, während die ungetrübten Spektralfarben als Ausdruck des Lichts dominieren. Die Farbe löst sich hier weitgehend vom Gegenstand und entfaltet ein Eigenleben in Form einer kleinteiligen, gestrichelten Textur, welche die gesamte Fläche bedeckt. An den Pinselspuren ist unmittelbar der Anteil des Subjekts sichtbar, wie also das Bild gemalt wurde, was zur Belebung des Motivs beiträgt.

Schaffung von Äquivalenten zur Natur (natura naturans) als Ziel der Moderne

Einen entscheidenden Schritt weiter geht Paul Cézanne, der Zeitgenosse und Freund der Impressionisten war. Gemäß seinem vielzitierten Ausspruch sucht er eine Harmonie „parallel zur Natur“. Damit setzt er sich von der so genannten „realistischen“, aber auch von der dem subjektiven Seheindruck verpflichteten impressionistischen Malerei ab, die trotz allem immer noch als nur äußerliches Naturabbild zu begreifen ist. Cézanne hingegen realisiert, z. B. in seinem Gemälde einer Kiefer (um 1895), eine prinzipiell eigenwertige, engverwobene Bildstruktur, die über den reinen Seheindruck hinausgeht und nicht mehr im herkömmlichen Sinne mimetisch ist. Voraussetzung dafür war, dass er gänzlich von der gegenständlichen Identität des Motivs absah. Während bei Monet die Farbtupfer noch für Blüten und Blätter stehen und der perspektivische Bildaufbau gewahrt bleibt, sind die Flecken („taches“) in Cézannes Bildern nicht mehr direkt den Naturdingen zuzuordnen. Genau genommen malt er nicht die Kiefer, sondern wählt Farben und Formen in Hinblick auf eine Struktur, die sozusagen erst im Nachhinein als Ganzes das ungefähre Bild einer Kiefer entstehen lässt.

Die Natur, genauer das Motiv, ist ihm nur Veranlassung bzw. Anstoß, sein bildimmanentes System zu realisieren. Gerade in dieser Lösung vom Motiv und Hinwendung zum autonomen Formgefüge liegt jedoch wiederum ein der Natur abgeleitetes Prinzip der Malerei Cézannes, insofern der zwingende Bezug auch des kleinsten Elements auf ein organisches Ganzes auch für jedes ökologische System konstitutiv ist.

Dominanter noch als bei Cézanne fällt die Bildordnung aus, die Mondrian auf der Grundlage seiner theosophischen Naturanschauung entwickelt. Auf den ersten Blick wird deutlich, dass es hier nicht um eine Abbildung der Natur, sondern um deren Stilisierung bzw. Abstraktion vor dem Hintergrund einer ästhetischen Zielvorstellung geht. Das 1912 entstandene Bild setzt sich aus schwarzen, geschwungenen Linien und weiß-grauen Feldern zusammen, alle Abweichungen der Naturformen sind dem untergeordnet; der Baum ist auf ein kurvig, schwarzes Liniengerüst reduziert. Es ist ein gliedernder, strukturierender Blick, der aus dem Astgeflecht des Baumes ein formales Grundthema herausliest und zum Bildinhalt erhebt. In dieser fast analytischen Haltung, der Zerlegung des Gegenstandes und der Reduzierung der Palette ist Mondrian vom Kubismus geprägt, wobei es ihm jedoch weniger um dessen Mehrsichtigkeit als um die Findung eines formalen Grundvokabulars geht. Im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung wird Mondrian es immer weiter zu Kürzeln vereinfachen und die Gegenstände bis zur Unkenntlichkeit verdichten, so dass in seinen klassischen Bildern ab den 20er Jahren vom abgebildeten Motiv nur noch ein rechtwinkeliges Gerüst erhalten bleibt. Auch eine solche abstrakte Komposition jedoch, vor allem der rechte Winkel, gilt ihm als repräsentativ für die sichtbare Wirklichkeit: Sie sei Ausdruck einer universellen Harmonie, die alles durchdringe und auf die letztlich alles zurückgeführt werden könne (die Vertikale des Baums wie die waagerechte Linie des Horizonts).

Gegenüber dem „Grauen Baum“ Mondrians stellt Paul Klees Aquarell „Südliche Gärten“ (1919) bezüglich des Abstraktionsgrades eine Steigerung dar: Wir sehen eine im wesentlichen rechtwinkelig organisierte Komposition aus viereckigen Feldern, die in Größe, Form und Farblichkeit variieren. Im Vergleich zu Monets Garten wird noch einmal deutlich, welche Veränderung, angestoßen durch Cézanne, inzwischen stattgefunden hat. Die bei Monet immer noch gegenstandsgebundenen Farben sind hier, abgelöst von den Dingen, gleichsam in neutralisierte flächige Formgestalt gefasst und treten so als reine Qualitäten hervor. Dass diese flickenteppichartige Struktur überhaupt unter dem Vorzeichen einer Naturthematik wahrgenommen wird, liegt an den zwei eingestreuten linearen Kürzeln, die zeichnerisch für Vegetation (Topfpflanzen?) stehen und dem Titel „Südliche Gärten“, den Paul Klee unter die Komposition schrieb. Dies ist interpretiert das Bild und lenkt die Assoziationen des Betrachters in eine ganz bestimmte Richtung. Es gelingt Klee so, unter Zuhilfenahme der genannten Verweise, aus den abstrakten Bildmitteln Form und Farbe ein Äquivalent zu einem *erinnerten Naturerlebnis* (Tunisreise von 1914) zu schaffen. Denn anders als bei den bisherigen Beispielen moderner Malerei spielt die konkrete Landschaft bzw. ein bestimmter Baum noch nicht einmal als bloßes Ausgangsmotiv eine Rolle. Klee geht es vielmehr um die *Vorstellung bzw. Imagination* einer Gartenlandschaft. Die Wechselbezüge der Farben in Bezug auf Quantität, Helligkeit und Sättigungsgrad, vor allem aber die Komplementär- und Simultankontraste lassen das Auge hin- und her, vor- und zurückspringen, ja gleichsam in den imaginären Gärten wandern. Fußend auf dem Orphismus Delaunays (MdK 44), dessen zentralen Aufsatz Klee ins Deutsche übertrug, konstituiert sich nämlich das Bild erst im Akt des nachspürenden Sehens, das als permanenter Prozess und als Ereignis bewusst wird und dem das Wachsen und Blühen der Pflanzen hintergründig entspricht. Klee hat sein Verhältnis zur Natur folgendermaßen beschrieben: „Der Künstler mißt der natürlichen Erscheinungsform nicht zwingende Bedeutung bei..., er fühlt sich an diese Realität nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden [der Natur] nicht so sehr das Wesen des Schöpfungsprozesses sieht; denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften, als an den Form-Enden... Je tiefer er schaut, desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein.“ (Jena, 1924) Unmissverständlich wird hier der Akzent von der Nachahmung der „natura naturata“ (Form-Enden) auf diejenige der „natura naturans“ (Schöpfung als Genesis) verlegt.

Die Einbeziehung von Naturmaterialien ins Werk

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Werken, die Natureindrücke mittels Farbe in zweidimensionale Malerei umsetzen, können, vor allem in der dreidimensionalen Kunst, Naturmaterialien über das bloße Grundmaterial hinaus zum Bestandteil des Werkes werden. In der so genannten „armen Kunst“ (arte povera) der 60er Jahre wird die Ausdruckskraft gerade rohbelassener, vom Künstler zum Großteil bislang wenig benutzter Natur-Materialien entdeckt. Der bekannteste Vertreter dieser Richtung ist wohl Mario Merz, der in seinen Arbeiten Erde, Reisigbündel sowie Schiefer- oder Marmorplatten im Kontrast zu künstlichen Materialien wie Stahl, Glas oder Neonröhren verwendet. Wenigstens erwähnt sei die in Amerika entstandene „Land Art“, die vom Titel her schon verrät, dass hier die Landschaft selbst, etwa durch Erdaufschüttungen oder Gräben, künstlerisch geformt wird (Smithson,

MdK 39). Ein Künstler wie Wolfgang Laib schließlich verwendet in seinen Werken ausschließlich Naturstoffe, indem er Blütenpollen zu Farbfeldern aussiebt, während Herrmann de Vries in einem von ihm ummauerten, geschützten Rund, um auf die heutige Gefährdung der Natur hinzuweisen, ein Biotop mit seltenen Pflanzen anlegt. Speziell in der Skulptur entdecken ab den 60er, verstärkt aber seit den 80er Jahren Künstler den Baumstamm als Ausdrucksform.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Installation „Wald von einem Stamm“ (1990) von Günther Uecker zu betrachten, der einen Stamm in verschieden große Abschnitte zerteilt, diese am oberen Ende abrundet, an dem rohen Ende grau bemalt und mit Nägeln spickt. Im Sinne einer Metamorphose wird der tote, gefällte Baum hier wieder zum Leben erweckt und erhebt gleich mehrfach auf. Die rätselhafte Ausstrahlung dieser Baumgruppe resultiert aus der fremdartigen Nagelkrone: Die genormten, das Licht reflektierenden Metallnägel stehen im Gegensatz zu dem gewachsenen, noch von Rinde ummantelten Holz. Gewaltsam in das Holz hineingetrieben, verletzen sie den Stamm und sind Ausdruck der Aggression gegen die Natur bzw. eines Martyriums. Zugleich schützen sie den Stamm jedoch, indem sie ihn in dichter Folge ähnlich dem Stachelkleid eines Igels überziehen. Darüber hinaus scheint das Nagelkleid auf ein Energiezentrum zu verweisen, von dem die Nägel nach außen drängen bzw. von dem sie magnetisch angezogen werden. Gefährdung und Überlebenskraft der Natur sind in diesem ambivalenten Werk gleichermaßen erfasst, das insofern ungemein treffend unsere zeitgenössische Naturerfahrung spiegelt.

Felix Reuße