



Die schwindende Landschaft

Entstehung und Auflösung einer Form der Wahrnehmung

Raffaele Scolari

Gordola-Gordemo 1997

Abbildung auf der Titelseite: Richard Oelze, Erwartung, 1936, New York, The Museum of the Modern Art.

Inhalt

	<i>Seite</i>
Vorbemerkung	5
Einleitung	7
I. Pankalía: Von der Schönheit der Welt	10
1. Landschaft ist kein Naturgefühl	
2. Pythagoras: Schön ist die Zahl	
3. Sokrates: Schön ist die Seele	
4. Plato: das Schöne und das scheinbar Schöne	
5. Artistoteles: Schön ist das Einzelne	
6. Plotin: das Schöne als Nostalgie vom Sein	
7. Pankalie: von der Schönheit der Welt	
8. Landschaft als Kulisse	
9. Die Schönheit Alkinoos Garten	
10. Religiöser ökologismus ante litteram	
11. Einfache Naturerscheinungen in der Minnedichtung und im Ritterroman	
12. Petrarca: der erste modern empfindende Mensch	
II. Land in Sicht: Entstehung einer Form der Wahrnehmung	23
1. Anfänge der Verselbständigung des Landschaftsbildes	
2. Verweltlichung und Verbürgerlichung der Malerei	
3. Das neue Interesse an der Wirklichkeit	
4. Die Stadt als Ort der Produktion und Reproduktion von Landschaft	
5. Die Idylle und der Mythos des friedvollen Naturzustandes	
6. Versöhnung fern des gesellschaftlichen Getümmels	
7. Goethe: vorläufige Versöhnung von Natur und Kultur	
8. Der englische Garten als kultivierte Wildheit	
9. Das Erhabene als Ausgang aus der sinnlichen Welt	

10. Das Naturschöne: ein blosser Moment der Idee
11. Identifizierung des Naturschönen mit der schönen Landschaft
12. Endgültige Kodifizierung der Form 'Landschaft'

III. Auf hoher See: Auflösung **46**

1. Modernität und Stadtlandschaft
2. Die Ideologie der Landschaft als Heimat
3. Landschaft als Immergleiches: Land, Niemandland
4. Kafka: minimale, enigmatische Landschaften
5. Werkstatt-, Übergangslandschaft
6. Die Katastrophe als a priori der modernen Wahrnehmung von Natur
7. Natur und Mensch: das fragliche 'und'
8. Erzeugte und erzeugende Visionen

Schlusswort **61**

Literaturverzeichnis **64**

Vorbemerkung

Anna Gnesa, eine vergessene Schriftstellerin aus dem Verzasca Tal, die meine Lehrerin in der Sekundarschule war, bemerkte in einem ihrer von einer keuschen Wehmut für das rustikale, ärmliche Leben der Verzaschesi von Annodazumal geprägten Werke, daß vielmehr als von den Familienangehörigen die seelische Verfassung der Individuen von ihrer landschaftlichen Umwelt beeinflusst wird.

Um die Herkunft vieler Architekten von Weltrang aus einem so winzigen Land wie das Tessin zu erklären, hat mal ein amerikanischer Kunstkritiker auf die plastische, aber fast harte, denn von krassen Gegensätzen (Seen, Bergen und mediterranes Licht) durchzogenen Schönheit des Landes hingewiesen, welche zu einem ausgeprägten Sinn der Einwohner für das Räumliche führen müsse.

Angesichts der Zersiedlung, Zerstörung, rücksichtslosen Ausbeutung und Banalisierung des Tessiner Lanschaftsbildes während der letzten 40 Jahren melden sich, zumal hinsichtlich einer angeblich positiven, neigungsbildenden Einwirkung der Außenwelt auf das Einfühlungsvermögen eines Volkes und seiner Institutionen, wohl erhebliche Zweifel. Der desolate Zustand vieler Tessiner Landschaften ruft Oehlers Worte (Thomas Bernhard: Gehen) in Erinnerung: "Wenn wir die Schönheit dieses Landes mit der Gemeinheit dieses Staates verrechnen, [...], kommen wir auf Selbstmord" - doch würde es von Einfalt zeugen, mit einer solchen Verrechnung, was sie auch immer bedeuten soll, zu kokettieren.

Im Tessin sind "Belvedere", schöne Aussichten u.ä. eher touristische Importprodukte aus den reichen Ländern des Norden, insofern daß man hier erst mit der Ankunft von Touristen und der raschen Entwicklung der Tourismusindustrie gewahr wurde, in einer schönen Landschaft zu leben. So ist es vielen agrarischen Regionen ergangen.

Persönlich kam mir schon sehr früh das Entzücken angesichts schöner Landschaften suspekt vor, nahm es sogar mit Verstimmung wahr, denn ich

führte es (und führe es noch) eher auf eine kitschige Affektbildung als auf eine tiefgehende Einfühlung in Naturgegebenheiten zurück. Indessen habe ich stets die (Oehlersche) Entriüstung meiner Sekundarschullehrerin vor der bereits erwähnten Verunstaltung der Landschaft, der Entstellung unserer Ortschaften, der rücksichtslosen Bodenspekulation und der nur scheinbar ordnungsschaffenden Raumplanung geteilt.

Diese beiden Grund(ver)stimmungen haben mich zur vorliegenden Arbeit angespornt, haben sozusagen die treibende Betroffenheit geliefert, um nun genauer hinzusehen, wie es sich mit der Wahrnehmung von Landschaft verhält.

Einleitung

Der Einfühlungsdrang kann nur da frei werden, "wo infolge der Anlage, Entwicklung, klimatischen und anderen günstigen Umständen sich ein gewisses Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und der Außenwelt herausgebildet hat"¹. Einfühlung ist also gegeben, wo die Bedrohung der Natur nachläßt, wo das Verhältnis Mensch-Gesellschaft-Natur von einem gewissen Sichwohlfühlen-in-der-Welt charakterisiert ist. Die Form 'Landschaft' ist auf dem Wege der zunehmenden Einfühlung des Menschen in die äußere Natur entstanden. Landschaft ist eine komplexe Form der Wahrnehmung. Allein die Neigung, das sympathetische Verhältnis des sie Wahrnehmenden genügt nicht, um sie zu erklären. Die spezielle Einfühlung, welche sich zu dieser Form entfaltet, hat das Vermögen des Menschen, den Naturerscheinungen zu trotzen, gar zu beherrschen, zu ihrer Bedingung. Die Naturbeherrschung ist aber nicht so sehr eine äußere, als vielmehr eine innere Bedingung, insofern sie die Form sowohl mitkonstituiert als auch in ihrer Wirkung mitreguliert. Die schöne Landschaft ist kein Stück reine, unberührte Natur, steht nicht in einem negativen Verhältnis zur beherrschten Natur, etwa wie das Schöne zum Häßlichen. In der Landschaft, gleich ob sie schön oder häßlich erscheint, wirkt stets das menschliche Bemühen (und damit auch die Geschichte dieses Bemühens), der Natur Herr zu werden. Landschaften sind Orte des Gedächtnisses, wo Vergessenheit und Erinnerungsvermögen ein gar nicht zufälliges Spiel spielen, sondern die Vielfalt des Vorgegebenen - eine Portion Natur, ein Stück Land - aufgrund der Anschauungen, Gefühle und Sehnsüchte der jeweiligen Gegenwart zu einer Ganzheit organisieren. Das bedeutet aber nicht, daß

¹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1959, München, S. 82 f.

jede Epoche ein ihr entsprechendes Landschaftsbild hat. Die Landschaft als Form der Wahrnehmung ist geschichtlich bedingt, hat sie sich doch in einem bestimmten Zeitalter, nämlich in der Neuzeit, nach und nach herausgeformt. Die Entstehungsgeschichte dieser Form weist ein Vorher und ein Nachher auf. Gemeint sind zum einen die Zeiten vor der Renaissance, als die Bedingungen zur Bildung der Ganzheit Landschaft noch nicht gegeben waren, zum anderen die moderne und post-moderne Zeit, oder wie man sie auch immer nennen will, in der dieselbe Wirkungseinheit solchen Störfaktoren ausgesetzt ist oder solche Mutationen erfährt, daß sie progressiv funktionsunfähig wird.

Dieser Ansatz liegt der vorliegenden Arbeit zugrunde. Dementsprechend sieht sie drei Teile vor, wo die Landschaft, sei es als bloße Kulisse, einfache Umgebung oder in ihrer ausgereiften Form, hinsichtlich ihres Auftauchens und ihrer Problematisierung in der Literatur, in der Kunst und in der Philosophie untersucht wird.

Es handelt sich jedoch um keine interdisziplinäre Arbeit. Es mag am Unvermögen des Autors liegen, daß in ihr der heut allseits postulierte, gelobte und geforderte inter-, multi- oder transdisziplinäre Ansatz in seiner Bedeutung nicht erkannt und gewürdigt wird. Jede geistige Produktion hat nun ihre, je nachdem tiefgehende oder an der Oberfläche bleibende Wurzeln; die vorliegende hat die ihrigen vor allem im philosophischen Essay (und insbesondere in seiner kulturkritischen Variante), als dessen Erfinder der Philosoph und Soziologe Georg Simmel gelten kann. Mit dieser Gattung hat Simmel als erster "jene Rückwendung der Philosophie auf konkrete Gegenstände vollzogen, die kanonisch blieb für jeden, dem das Klappern von Erkenntniskritik und Geistesgeschichte nicht behagte"¹. Gerade diese ihm zugrundeliegende Aufforderung, konkret zu denken, macht aus dem philosophischen Essay keine

¹ Th. W. Adorno, *Henkel, Krug und frühe Erfahrungen*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt am Main, S. 558.

disziplinübergreifende sondern vielmehr disziplinüberschreitende Gattung: "Der Essay läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben"¹. Es liegt nicht in seinen Absichten, eine neue Disziplin zu gründen oder einen Gegenstand vom Standpunkt diverser Disziplinen zu betrachten, sondern sich in ihn zu versenken und ihn aus ihm heraus zu erfassen. Der Artefakt 'Landschaft', sei er als Gemälde, Beschreibung oder bloße Wahrnehmung, setzt sich aus Sinnlichem und Abstraktem, aus Erfahrung und Theorie zusammen. Er tritt als zweite Unmittelbarkeit, als zweite Natur auf; für den essayistischen Ansatz gilt es, "durch Beharrlichkeit deren Illusion aufzuheben"².

¹ Adorno, Der Essay als Form, a.a. O., S, 10.

² A.a.O., S. 28.

I. Pankalia: von der Schönheit der Welt

1. LANDSCHAFT IST KEIN NATURGEFÜHL - Die Landschaft als Form der Wahrnehmung hat sich erst in der Neuzeit entwickelt. Das Gefühl für die Landschaft, d.h. die Möglichkeit sie zu 'sehen', ist aber nicht mit dem Naturgefühl gleichzusetzen. Die Religionen primitiver Zeiten (und Völker) zeigen oft ein äußerst ausgeprägtes und tiefes Gefühl für die Natur. Auch die Antike und das Mittelalter 'sahen' die Natur, hatten ausgearbeitete und tiefsinnige Vorstellungen, Erklärungen und Theorien bezüglich der Natur, doch konnten sie aus dieser noch keine Landschaft heraussehen¹.

Die Landschaft ist eine Form der abendländischen Seele, die sich nur aus dem dem Abendland eigentümlichen Herrschaftsverhältnis zwischen den Menschen und der Natur erklären läßt. Dieses Verhältnis und seine Seelenformen gestaltete sich nach und nach ab der Renaissance.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat die Kulturlandschaft im Begriff des Naturschönen Platz eingenommen, ja hat ihn sogar besetzt und eine Zeit lang fast ausschließlich für sich in Anspruch genommen. Diese Eingliederung hat ungeachtet des Umstandes stattfinden können, daß die Kulturlandschaft als Artefakt, als Resultat der Einwirkungen des Menschen auf seine Umwelt den Charakter der Unberührbarkeit und des Ursprünglichen nicht besitzt und somit dem Naturschönen für entgegengesetzt gehalten werden muß². Nichtsdestoweniger weist die Kategorie der Landschaft mit jener des Naturschönen viele Berührungspunkte auf und gewiß läßt sich die Entstehungsgeschichte der ersteren nur in Anbetracht der letzteren erklären.

¹Vgl. Georg Simmel, Philosophie der Landschaft, in: Das Individuum und die Freiheit, Essays, Berlin 1984, S. 131.

² Vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriftgen, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, S. 101.

2. PYTHAGORAS: SCHÖN IST DIE ZAHL - Seit Pythagoras und etwa bis zum Barock hat im Abendland eine Art Trias den Bereich des Ästhetischen beherrscht. Gemeint ist die Synonymik, wonach das Schöne, das Wahre und das Gute (oder Gerechte) gleichzusetzen sind: was schön ist, ist gleichzeitig gut und wahr; was wahr, gleichzeitig gut und schön; was gut, gleichzeitig schön und wahr (umgekehrt, was häßlich ist, ist auch böse und falsch, usw..)¹. Wohl ist zu bemerken, daß die Bedeutung des griechischen Wortes *kalón* von den von uns für die Übersetzung gebrauchten Vokabeln "schön" und "das Schöne" nicht ganz gedeckt ist. "Dieses Wort bezeichnete alles, was gefällt, anzieht und Anerkennung weckt. Sein Bedeutungsumfang war also weiter. Es umfaßte zwar ebenfalls, wie bei uns, was Augen und Ohren gefällt, was durch seine Form oder seinen Bau gefällt, aber auch viele andere Dinge, die auf andere Art und Weise und durch andere Eigenschaften gefallen; optische und akustische Eindrücke, aber auch Charaktereigenschaften, in denen wir heute Werte anderer Art sehen, und wenn wir sie *schön* nennen, dann geschieht das mit dem Bewußtsein, daß wir dieses Adjektiv im übertragenen Sinne gebrauchen. Ein Zeugnis dafür, wie die Griechen das Schöne verstanden, ist der bekannte Ausspruch des Orakels in Delos: *Am schönsten ist das Gerechteste*"².

Die Pythagoreer behaupteten, daß die Welt aus Zahlen besteht. Laut Aristoteles waren sie davon überzeugt, daß ihre mathematischen Prinzipien die Grundsätze aller Dinge sind, daß alles in Zahlenverhältnissen bestimmt ist. Dies war auch für ihre ästhetischen Vorstellungen von Bedeutung. Sie gebrauchten nie das Wort *schön*, sondern sprachen stets von *Harmonie*, das so viel wie Gefüge, Verbindung, Übereinstimmung, Ordnung, Proportion bedeutete. Für sie war die Harmonie wertvoll und nützlich, vor allem war sie aber "eine objektiv

¹Vgl. Remo Bodei, *Le forme del bello*, Bologna 1995

²Wladyslaw Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Basel / Stuttgart, Bd. I, S. 46.

begründete, ja die objektive Eigenschaft der Dinge“ ¹.

3. SOKRATES: SCHÖN IST DIE SEELE - Bei Sokrates ist die Schönheit vor allem geistiger Natur. So stellt für ihn die Kunst - gemeint ist insbesondere die Skulptur - nicht nur die Leiber sondern die Seelen dar. Das Schöne ist nach dieser Vorstellung Ausdruck der Seele. Das bildet ein zentrales Motiv der griechischen Ästhetik, nämlich die Anknüpfung des Schönen an den Menschen. Nach Hegel ist dies sogar die Hauptleistung der griechischen (also klassischen) Kultur. "Die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, selbständige Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgend etwas, sondern das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selber Deutende". Das Geistige habe zu seinem Ziel sich selbst erhoben, d. h. die Seele habe das Seelische zu ihrem Gegenstand gemacht; das Menschliche sei somit zum Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit geworden ². Eine andere Überlegung des Sokrates über das Schöne ist jene, wonach ein Ding schön ist, wenn es seiner Zweckbestimmung gut dient. Von einer Vorwegnahme der Kantschen Auffassung des Schönen als zwecklose Zweckmäßigkeit zu sprechen, wäre sicherlich allzu gewagt. Vielleicht stellt sie aber eine noch sehr dunkle Ahnung des Umstandes dar, daß das für uns schön ist, wovon wir irgendwie erinnern, daß es mal, in fernen Zeiten (für die Menschen als Gattung) nützlich war ³.

4. PLATO: DAS SCHÖNE UND DAS SCHEINBAR SCHÖNE - Im Gastmahl sagt Plato, daß

¹ A. a. o., S. 106.

² G. W. F. Hegel, Vorlesung über die Ästhetik, Suhrkamp, Werke in zwanzig Bänden, Bd. II, S. 13 ff.

³Vgl. Simmel, a.a.O., 172

das, wofür es sich zu leben lohnt, die Betrachtung des Schönen ist. Doch auch bei ihm deckt sich der Begriff des Schönen nicht mit dem unsrigen. Die oben erwähnte Trias, welche das Wahre, das Gute und das Schöne als die höchsten menschlichen Güter zusammenfaßt, stammt eigentlich von ihm (oder ist durch ihn berühmt geworden).

Plato bringt einen objektiven Schönheitsbegriff auf und verurteilt die subjektivistische Definition der Sophisten, wonach das schön ist, was Auge und Ohr ergötzt, also was Genuß, Freude und Lust erweckt. Er hat die wahre Schönheit, die Schönheit an sich, dem scheinbar Schönen, der bloss sinnlichen Annehmlichkeit, gegenübergestellt¹. Diese Unterscheidung ist besonders wichtig und entspricht wohl der weiteren Gegenüberstellungen von echter und Scheinerkenntnis, von echter und Scheintugend, vom echten und scheinbaren Sein.

5. ARTISTOTELES: SCHÖN IST DAS EINZELNE - Aristoteles hatte eine außerordentlich weite Auffassung des Schönen. Das Schöne könne man überall finden, in der Natur wie in der Kunst, bei der Gottheit und bei den Menschen, in den Dingen wie in den Taten. Hinsichtlich der Schönheit ist für ihn die Kunst nicht privilegiert; er sah sie "eher in der Natur, denn dort habe gewiß alles die richtige Proportion und Größe, der Mensch dagegen, der Schöpfer der Kunst, könne leicht in die Irre gehen"². Das Schöne in der Natur sah er aber noch in den Einzelheiten. Wie nicht nur in der Antike, sondern im Grunde bis zur Renaissance, war bei ihm jede Naturbetrachtung vom einem isolierenden Sehen charakterisiert. Jedes Ding oder Teil der Natur wurde stets einzeln gesehen und nie in einem zusammenhängenden, ununterbrochenen Raum. So ist es kein Zufall, daß Aristoteles von der Schönheit eines Leibes spricht, nie aber von der

¹ Vgl. Plato, Republik, 476 c.

² Tatarkiewicz, a. a. O., S. 187.

Landschaft. In der

Tat wäre es wohl schwierig, die klassischen Werte der Proportion, der Gemäßheit, der Ordnung, der Symmetrie, usw.. in einer Portion Natur, die das Gebilde einer Landschaft konstituiert, zu finden.

6. PLOTIN: DAS SCHÖNE ALS NOSTALGIE VOM SEIN - Die Stoiker sprachen ausdrücklich von der Schönheit der Welt¹. Nichts sei besser und schöner als die Welt. Für sie sei die Natur die höchste Künstlerin, doch in ihren ästhetischen Vorstellungen entfernten sie sich kaum von jenen in der Antike allgemein herrschenden. Hingegen Plotin verwarf die griechisch-römische Definition der Schönheit als Einheit und Harmonie der Teile im Verhältnis zum Ganzen. Er meinte, daß das Schöne eben kein Verhältnis sei, sondern eine (geistige) Qualität². Hinsichtlich der Wahrnehmung des Schönen findet man bei ihm Überlegungen, die in der Neuzeit, hinsichtlich der Wahrnehmung der (romantischen) Landschaft, vertieft und erweitert wurden. Gemeint ist Plotins Auffassung, wonach das Schöne uns ergreift und in uns Gefallen und Schmerzen bewirkt, weil es uns unsere Entfernung vom Sein spüren läßt³ - modern ausgedrückt, weil wir angesichts des Schönen von einer Nostalgie nach einem ungebrochenen, authentischen Leben ergriffen werden.

7. PANKALIE: VON DER SCHÖNHEIT DER WELT - "Und Gott sah alle Dinge, die er gemacht hatte, und sie waren sehr schön" (Genesis, Kapitel I). Hierauf gründet der Begriff der christlichen *Pankalie*, aus dem griechischen Wörtern *pan* = Welt und *kalós* = schön. Die Welt der Juden und später der

¹ Vgl. Poseidonios (Aëtios, Plac. philosophorum I 6)

² Vgl. Tatarkiewicz, a. a. O., 363 ff.

³ Vgl. Plotin, Enneadi V, 5, 12.

Christen ist also schön. Allerdings die eigentliche Bedeutung der besprochenen Genesisstelle ist die, daß Gott sein Werk als gelungen, wohlgeraten, also (nochmals) als gut, wahr, gerecht u. ä. beurteilt¹. Das Schöne ist demnach eine moralische Quantität; vor allem soll sie das sein, denn die bloß sinnliche, äußerliche, scheinhafte wird mehr oder weniger entschieden als Quelle des Unheils für das Menschengeschlecht angesehen und insofern abgelehnt. Diese Dichotomie behält im Grunde während des ganzen Mittelalters ihre Geltung, sei in der Form der göttlichen und der weltlichen Schönheit, des Pulchrum et aptum und Pulchrum et suavum (der körperlichen und der geistigen Schönheit) bei Augustinus, sei es der unvollkommenen, weltlichen und der vollkommenen, göttlichen Schönheit bei Thomas von Aquin. Die Auflösung dieser Dichotomie, anfänglich in der Form einer Auflockerung des Verhältnis Schönheit/Wahrheit, findet in der Neuzeit statt und muß wohl, wie man im Weiteren dieser Arbeit sehen wird, als eine Bedingung für die Entstehung der Landschaft als Form der Wahrnehmung gesehen werden. Umgekehrt auf die andauernde Geltung der genannten Dichotomie ist sicherlich das Unvermögen zurückzuführen, die einzelnen, isolierten Inhalte der freien Natur in die Form "Landschaft" als selbstgenügsame Einheit zusammenzuziehen.

8. LANDSCHAFT ALS KULISSE - Im Rahmen einer Untersuchung über die Kategorie "Landschaft" kommt man selbstverständlich auf Landschaftsmalerei zu sprechen. Bereits im römischen Kaiserreich findet man eine ausgereifte und künstlerisch verfeinerte Landschaftsmalerei, die ihre Fortsetzung in der christlichen Kunst fand. Die landschaftlichen Elemente dienten hier lediglich als Kulisse für die Darstellung der

¹ Vgl. Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, hg. von G. Kittel, Stuttgart 1938, Bd. III, S. 539.

Personen der christlichen Heilslehre und ihrer Handlungen. Sowohl die spätantike als auch die mittelalterliche Landschaftsmalerei kannten die perspektivische Darstellung. Das Landschaftsbild konstituierte sich jedoch als zusammenhanglose Anhäufung von einzelnen Naturgegenständen, wobei jeder "von einem eigenen Standort aus perspektivisch erfaßt" wurde ¹. Dafür, daß ein Stück Boden zu einer Einheit mit eigenständiger Bedeutung wird, mußte ein sehr spezielles Empfindungsvermögen ausgebildet werden. Dieses neue Empfinden konnte nur angesichts einer Natur (oder Welt), wo die Menschen wirken und herrschen, nicht aber angesichts einer dominierenden Allnatur heranreifen. In der mittelalterlich sukzessiven Form hatten die Landschaftsrequisiten "Charakter von verschiebbaren Kulissen, die der jeweiligen Situation angepaßt werden" ². Die Bilder weisen keine zeitliche und räumliche Einheit auf, so daß Personen und Geschehnisse auf demselben Bild gleichzeitig zwei- oder mehrmals erscheinen können, je nachdem was erzählt und geschildert wird. Bezüglich der Malerei wird oft als eine Ursache für ihre neuzeitliche Entwicklung seit dem 14. Jahrhundert, und somit auch für die Entwicklung der Landschaftsmalerei, die Herauslösung des Bildes aus dem Zusammenhang des Bauwerks angegeben³, welche durch das transportable Tafelbild auf Holz und später auf Leinwand möglich wurde. Hier mag wohl eine Verwechslung von Ursache und Wirkung stattfinden, denn es wäre genauso sinnvoll zu sagen, daß der Transport von Bildern sich aus dem Umstand ergab, daß die Bilder der Malerei nach und nach eine andere gesellschaftliche und ästhetische Valenz gewannen und somit die Notwendigkeit entstand, sie auf transportables Material zu produzieren.

¹ Barbara Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S. 7.

² A. a. O., S. 14.

³ Vgl. a. a. O. S 8.

9. DIE SCHÖNHEIT ALKINOOS GARTEN - In der Literatur der Antike ist es sehr schwierig, Vorformen von Landschaftsbeschreibungen zu finden. Wohl gibt es keinen Mangel an Naturbeschreibungen, doch sind sie in der Regel äußerst begrenzt und fast durchweg haben sie lediglich eine dekorative Funktion oder dienen zur perspektivlosen Beschreibung der Umgebung, sozusagen als Kulisse für die Handlungen der Helden. In der Odyssee findet man viele von solchen Beschreibungen, so z. B. wird die Landschaft um Ankinoos' Palast wie folgt dargestellt:

*Außer dem Hofe liegt ein Garten, nahe der Pforte,
Eine Huf' ins Gevierte, mit ringsumzogener Mauer.
Allda streben die Bäume mit laubichen Wipfel gen Himmel,
Voll balsamischer Birnen, Granaten und grüner Oliven, Oder voll süßer Feigen
und rötlichgesprenkelter Äpfel. Diese tragen beständig und mangeln des
lieblichen Obstes
Weder im Sommer noch Winter; vom linden Westen gefächelt
Blühen die Knospen dort, hier zeitigen schwellende Früchte:
Birnen reifen auf Birnen, und Äpfel röten sich Äpfel,
Trauben auf Trauben erdunkeln, und Feigen schrumpfen auf Feigen.
Allda prangt auch ein Feld, von edlen Reben beschattet.
Einige Trauben dorren auf weiter Ebne des Gartens,
An der Sonne verbreitet, und andere schneidet der Winzer,
Andere keltert man schon. Hier stehen die Herling' in Reihen,
Dort erblühen sie erst, dort bräunen sich leise die Beeren.
Am dem Ende des Gartens sind immerduftende Beete,
voll balsamischer Kräuter und tausendfarbiger Blumen.
Auch zwei Quellen sind dort: die eine durchschlängelt den Garten;
Und die andere gießt sich unter die Schwelle des Hofes
An den hohen Palast, allwo die Bürger sie schöpfen.*

Siehe, so reichlich schmückten Alkinoos' Wohnung die Götter. ¹

Nie aber erhalten diese Naturbeschreibungen die Funktion, das Empfinden des Helden in irgendeiner Form widerzuspiegeln, sondern dienen lediglich der Hervorhebung der Herrlichkeit Alkinoos' Palastes sowie des Reichtums und Glückes seines Reiches.

10. RELIGIÖSER ÖKOLOGISMUS ANTE LITTERAM - Die religiöse Dichtung des Mittelalters übernahm die Modelle der heiligen Schriften (insbesondere der Psalmen) sowohl in der Struktur als auch in der Form. Die *Laudes creaturarum* (oder *Cantico di Frate Sole*) stellen in ihrer Gattung eine Art 'Bestseller' dar.

*Altissimu, onnipotente bon Signore,
tue so' le laude la gloria e l'honor et omne benedictione.*

*Laudato si', mi Signore, per sor'acqua,
la quale è multo utile et umile et pretiosa et casta.*

*Laudato si', mi Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sustenta et governa,
produce diversi fructi con coloriti flori et herba.* ²

In dieser Dichtung kommt eine religiöse und zugleich körperliche Naturnähe zum Ausdruck, die man heute bei der Religiosität mancher Ökobewegungen wiederfindet. Die *Laudes* zeugen von einem nicht so sehr

¹ Odyssee, übersetzt von Johann Heinrich Voss, 1781, Siebenter Gesang, 112-132,

² Francesco d'Assisi, in *Letteratura italiana delle origini*, Gianfranco Contini, Firenze 1970.

moralischen als vielmehr ästhetischen Verhältnis zur Welt; doch läßt sich kaum argumentieren, daß Spuren von einer Relativierung der Überlegenheit des geistigen Schönen, also der Schönheit Gottes oder der himmlischen Schönheit, in ihr enthalten sind. Wohl stimmt es aber, daß diese Aufmerksamkeit für die irdischen Schönheiten später die Fragestellungen der franziskanischen Gelehrten über ästhetische Themen beeinflusste. Mit den Gelehrten der anfänglichen Scholastik stellten sie nämlich grundlegender Fragen als bis dahin, etwa: Wie lautet die Definition des Schönen? Wie ist das Verhältnis zum Guten? Ist die Schönheit eine subjektive oder objektive Eigenschaft?

11. EINFACHE NATURERSCHEINUNGEN IN DER MINNEDICHTUNG UND IM RITTERROMAN - Auch bei den Minnedichtern der verschiedenen Nationen um das Jahr 1200 findet man ein unmittelbares Mitleben der einfachsten Erscheinungen der Natur, etwa des Frühlings und seiner Blumen, der Heide, des Waldes, u.s.w. Es handelt sich allerdings um einfachen Vordergrund ohne Ferne ¹.

Im spätmittelalterlichen Ritterroman spielen sich die Handlungen in einer eher phantastischen Welt ab. Hie und da findet man Ortsbeschreibungen, doch haben sie eine nebensächliche Funktion, sind sozusagen eine Begleiterscheinung der Abenteuer des Helden. Auch gibt es im Ritterroman keine historische Entwicklung, da alles in einer idealen Zeitspanne geschieht, die einer linearen, realistischen Chronologie entbehrt.

12. PETRARCA: DER ERSTE MODERN EMPFINDENDE MENSCH - Wie Egon Friedell zurecht bemerkt, ist Petrarca der erste modern empfindende Mensch - als Dichter des Weltschmerzens, als "Schöpfer der sentimental-

¹ Tatarkiewicz, a. a. O., Bd. II, S. 135.

pikanten Lebensbeichte im Rousseau-Stil“ und als „Entdecker des Reizes der wildromantischen Natur: er war der erste, der Bergbesteigungen unternahm, was die Alten verabscheuten“¹. Eine dieser Bergbesteigungen ist durch einen Brief, worin er die Wanderung mit seinem Bruder auf dem Mont Ventoux beschreibt, berühmt geworden. Mit unsäglicher Mühe erreichen die beiden den Gipfel. Nun erwartet man eine Beschreibung der Aussicht, doch bleibt sie aus. Nach Jacob Burckhardt erklärt sich dieses Ausbleiben nicht mit dem Unvermögen, Landschaft wahrzunehmen, sondern im Gegenteil mit dem Umstand, daß die Aussicht „allzu gewaltig auf ihn wirkt“². Dem stimmen einige Literaturwissenschaftler nicht zu, welche in der genannten wie in anderen Schriften Petrarca nicht so sehr die Entdeckung der äußeren Welt sondern die vielen im Brief enthaltenen Hinweise und Anspielungen auf Schriften der Antike, die geistige Beschäftigung und somit die philologisch-humanistische Motivation sowohl des Unternehmens als auch des Briefes selbst hervorheben³. Dafür spreche z.B. der Umstand, daß Petrarca, am Ziel angekommen, nicht beim Blicken weilt, sondern eine Passage aus den Bekenntnissen des heiligen Augustins vorliest und über die eigene Bewunderung der irdischen Schönheiten klagt, „als ich seit langem und bereits von den heidnischen Philosophen hätte lernen müssen, daß es nichts zu ergründen und zu bewundern gibt außer der Seele, angesichts deren Größe es nichts großes gibt“⁴. Trotz der vielen gelehrten Anspielungen und vielleicht Absichten, bahnt sich in diesem Text ganz deutlich die Apperzeption einer nicht mehr kulissenhaften sondern dem Innern des Autors

¹ Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, Ungekürzte Sonderausgabe. in 1 Bd. Beck, München 1979, S. 201.

² Jacob Burckhardt, Die Kulturgeschichte der Renaissance in Italien, Verlagsgesellschaft mbh, Hersching 1981, S. 328.

³ Vgl. Remo Ceserani / Lidia De Federicis, Il materiale e l'immaginario, Loescher editore, Pisa 1979, S. 491.

⁴ „... qui iam pridem gentium philosophis discere debuissem nihil preter animum esse mirabile, cui magno nihil est magnum“. Francesco Petrarca, Le familiari, IV, 1.

wiederspiegelnden Natur, bahnt sich also die Landschaft als Seelenform an.

II. Land in Sicht: Entstehung einer Form der Wahrnehmung

1. ANFÄNGE DER VERSELBSTÄNDIGUNG DES LANDSCHAFTSBILDES - Die Ausformung des neuzeitlichen Gebildes "Landschaft" setzt vor dem Beginn der eigentlichen Neuzeit ein. Bereits im 15. Jahrhundert waren auf dem italienischen Kunstmarkt Bilder insbesondere aus den Niederlanden wegen ihrer landschaftlichen Hintergründe sehr gefragt und wurden unabhängig vom im Vordergrund dargestellten Inhalt als "Landschaften" gesammelt. Die Verselbständigung des Landschaftsbildes geschah mit einer immer deutlicheren Abkehr von einer idealen, in der Regel stilisierten Ortsschilderung zugunsten einer realitätstreuen Darstellung von in der nächsten Umgebung erlebten Landschaften. Das war nur in veränderten gesellschaftlichen Zuständen möglich, denn der feudale Bezug zur Natur lies keinen Genuß landschaftlicher Schönheit zu. Sowohl der Ritter als auch der Bauer sahen in der freien Landschaft ausschließlich bäuerliches Nutzland¹. Landschaft konnte nur für den neuzeitlichen Städter zum Genußobjekt werden, für Menschen also, deren alltägliches und geistiges Leben sich fern der Natur abspielte.

2. VERWELTLICHUNG UND VERBÜRGERLICHUNG DER MALEREI - In der Malerei ging die Entwicklung der Landschaftsmalerei als eigenständige Gattung einher mit ihrer Verweltlichung und Verbürgerlichung. Sowohl bezüglich der Themen als auch des Konsums von Kunst wurde das allumfassende kirchliche Monopol durchbrochen. Ein gebildetes (und reisendes) fürstliches und bürgerliches Publikum spornte die Künstler, die nach und nach eine neue gesellschaftliche Stellung als "künstreich man" einzunehmen², zu einer immer eigenständigeren und originelleren Produktion an. Dies war wiederum für die religiöse Kunst nicht folgenlos,

¹ Etwas davon findet man noch heute wieder: "agrарische Berufe, denen die erscheinende Natur unmittelbar Aktionsobjekt ist, haben, wie man weis, wenig Gefühl für die Landschaft". Adorno, a. a. O., S. 102.

² Vgl. Eschenburg, a. a. O., S. 41.

insofern die religiösen Gemälde zunehmend Züge des bürgerlichen Alltagsleben annahmen.

3. DAS NEUE INTERESSE AN DER WIRKLICHKEIT - Das allgemeine neue Interesse an der Wirklichkeit bildete sozusagen die Voraussetzung für die Entwicklung der Wahrnehmungsform "Landschaft", die im 16. Jahrhundert stattfand. In jedem kulturellen und gesellschaftlichen Bereich setzte sich nach und nach eine Hinwendung zur Realität durch. Die Staatskunst wurde reine Realpolitik, also "nüchterne und subtile Abwägung der bestimmenden Faktoren"; der Krieg "ein kühles Fach und Geschäft"; die Liebe "sinnlicher Genuß oder höhere geistige Gemeinschaft" und nicht mehr eine Sache der mittelalterlichen (romantischen) Sentimentalität; die Städte, vor allem die italienischen, entwickelten sich zu wirklichen Städten, die durch die prunkvollen Paläste, Villen und Privatkanellen eine starke Individualisierung erlebten¹. Auch das Göttliche wurde nicht mehr jenseits sondern *in* der natürlichen Welt, deren Unendlichkeit von Giordano Bruno und Galileo Galilei vorweggenommen, bzw. wissenschaftlich belegt wurde, vorgestellt. So im bekannten Bild von Adam Elsheimer, *Flucht nach Ägypten*, wo "die Göttlichkeit des Himmels in der Ordnung der leuchtenden Welten liegt, die der Erde in dem harmonischen Zusammenleben der Menschen"².

4. DIE STADT ALS ORT DER PRODUKTION UND REPRODUKTION VON LANDSCHAFT - Die Stadt war also von Anfang an der Ort, wo die Landschaft produziert und reproduziert wurde, als ein *Draußen* von einem durch und durch

¹ Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1979, Sonderausgabe in einem Band, S. 181 ff.

² Eschenburg, a. a. O., S. 64.

konstruierten *Drinnen*. Bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Landschaft zum Ort der Muße, wo man sich an Feiertagen vom Stadtleben erholte. Die neuzeitliche Dialektik von Kultur und Natur, von Stadt und Land setze nun ein, wobei, wie bei jeder Dialektik, der Gegenpol (die unberührte Natur) vom Pol (die konstruierte, städtische Welt) viel mehr aufnahm, als zumal eingangs wahrgenommen werden konnte. Das zeigt sich z. B. daran, daß im 16. Jahrhundert allmählich, in der Barockzeit immer wieder, in der landschaftliche Szenerie die Ruinen auftauchen. Diese hatten zwar als Stimmungsträger die moralisierende Funktion, insbesondere wenn es sich um römische Ruinen handelte, an die Vergänglichkeit alles Irdischen zu erinnern; doch bezeugen sie möglicherweise eine frühe Ahnung davon, daß eine Landschaft ohne menschliche Einwirkungen, zumal ohne Zwischenglieder (eben wie die Ruinen) zwischen der organischen Natur und der mathematischen Menschenwerke, nichts sagt; also daß die nackte Natur ganz stumm ist.

5. DIE IDYLLE UND DER MYTHOS DES FRIEDVOLLEN NATURZUSTANDES - Neben der Ruinenlandschaft stellte die Idylle eines der Hauptthemen der Dichtung und der Malerei des 17., des 18. und auch des späten 19. Jahrhunderts dar. "Als Traumland eines glücklichen Lebens wird das friedvolle und herrschaftslose Dasein in der Natur, das man sich wie schon der Römer Vergil in dem griechischen Idealland Arkadien beheimatet dachte, der eigenen nicht so idealen Zeit entgegeng gehalten"¹. Es entstand der langwirkende Mythos des freien, friedvollen und glücklichen Naturzustandes im Gegensatz zum gesellschaftlichen, von Herrschaft und Leiden charakterisierten Zustand, in dem die

¹ A. a. O., S. 74



Adam Elsheimer, Die Flucht nach Ägypten, 1609. München, Alte Pinakothek.

Menschen leben müssen. Also: Kultur contra Natur, und: den Vögel geht es besser, wie in Martin Opiz (1597-1639) Gedicht "Sehnsucht nach Freiheit", wo die Scharen singen, weil sie glücklich sind, der Mensch aber, weil er leidet.

*Kommt, laßt uns ausspazieren,
Zu hören durch den Wald,
die Vogel musizieren,
Daß Berg und Tal erschallt!*

...

*Mehr wohl dem, der frei lebt,
wie du, leichte Schar,
In Trost und Angst nicht schwebet,
Ist außer der Gefahr!*

*Ihr werdt zwar hintergangen,
Doch hält man euch in Wert;
Ich bin von der gefangen,
die meiner nicht begehrt.*

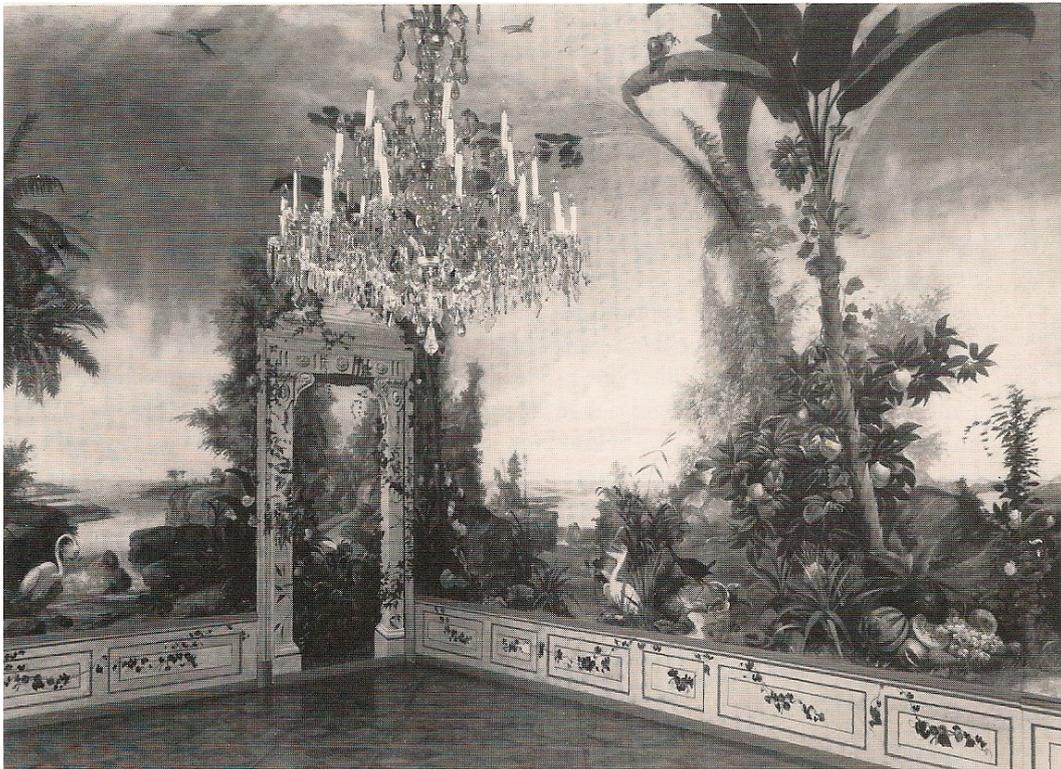
*Zuletzt bin ich in Leiden,
Ihr seid in Lust und Schmerz,
Ihr singt aus Lust und Freude,
Und ich aus Angst und Schmerz.*

...

6. VERSÖHNUNG FERN DES GESELLSCHAFTLICHEN GETÜMMELS - Mit dem Thema der Idylle ist jenes des Rückzugs in die Natur als Ort einer wirklich möglichen oder bloß ersehnten Versöhnung verwandt. Unter Berufung auf die Schriften des um Christi Geburt lebenden Architekturtheoretikers Vitruvius ¹ kam die illusionistische Wanddekoration des 18. Jahrhunderts dazu, Innenräume von Landsitzen durch Freskenausstattungen als Freiraum zu gestalten. Auf die Seitenwände wurden weite Landschaften und Gärten dargestellt, so daß der Betrachter in die freie Natur, in eine Ruinenlandschaft, aber auch in das ferne arkadische Land versetzt wurde. Hierzu wurden die architektonischen Gliederungen der Wände kaschiert, die Türen, die Fenstern u.ä.. in Gartenelemente verwandelt. Die Dialektik von Drinnen und Draußen nahm somit an Komplexität zu, insofern das Draußen, um sinnreich zu sein, hineingeholt wurde. Der Umstand, daß diese Innenausstattungen, im Unterschied zu den antiken Dekorationen, die die Freude an der diesseitigen Natur ausdrückten, möglicherweise nach Vergegenwärtigung einer übersinnlichen Welt streben, hat diesbezüglich nichts zu sagen. Wohl ist von Bedeutung, daß der Weg zum Idealen, also zu etwas, das woanders, fern des gesellschaftlichen Getümmels, eben draußen ist, über ein Drinnen, das sich als Draußen gebärdet, geht.

7. GOETHE: VORLÄUFIGE VERSÖHNUNG VON NATUR UND KULTUR - Mit Goethe kam der genannte Gegensatz zwischen Kultur (oder Geist) und Natur zu einer vorläufigen Versöhnung. Bei ihm hörte die Naturschilderung auf, ein einfaches Hinweisen auf einen idealen Zustand, auf das

¹ Vitruvius, De architectura III 3, 12 und 13; VI 2, 1.



Johann Baptist Bergl, Wanddekoration im Goess-Appartment, Wien, Schloß Schönbrunn

ganz andere, um komplexe, künstlerische Leistung zu werden.

*Ruhig Wasser, grause Höhle,
Bergeshöh und ernstes Licht,
Seltsam, wie es unserer Seele
Schauderhafte Laute Spricht.
So erweist sich wohl Natur,
Künstlerblick vernimmt es nur.* ¹

Bei der Betrachtung der Natur liege die Schönheit bei dem Geist, der sie sieht.

*Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur,
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnen-Auf- und Untergänge
Preisen Gott und die Natur.*

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in bezug auf Landschaft große Vorteile; aus dem Wirklichen zieht er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluss zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alle von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler [Wilhelm Tischbein] um Rom und Neapel auf mannigfachen Reisen so zu eigen geworden, daß dergleichen Umriss leicht und bequem aus seine Feder flossen, stets anmutig, stets bedeutend. ²

¹ Johann Wolfgang Goethe, Schriften zur Kunst, Wilhelm Tischbeins Idyllen, in Werke, Bd. 6, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1979, S. 335

²² Goethe, a. a. O., S. 323

Vermöge der *Nachahmung*, der *Manier* und des *Stils* erreiche der Künstler den höchsten Grad seines Schaffens. Nachahmung sei die genaue, treue Nachbildung der Gegenstände der Natur; Manier die Weise und die Sprache, die der Künstler erfindet, "um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken"; Stil das Vermögen, das Wesen und "das charakteristische der Gegenstände zu ergreifen und faßlich auszudrücken". Ihre richtige Bedeutung erhalten die drei Begriffe allein in bezug auf die Natur, denn unterläßt ein Künstler, "sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, so wird er sich immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen" ¹.

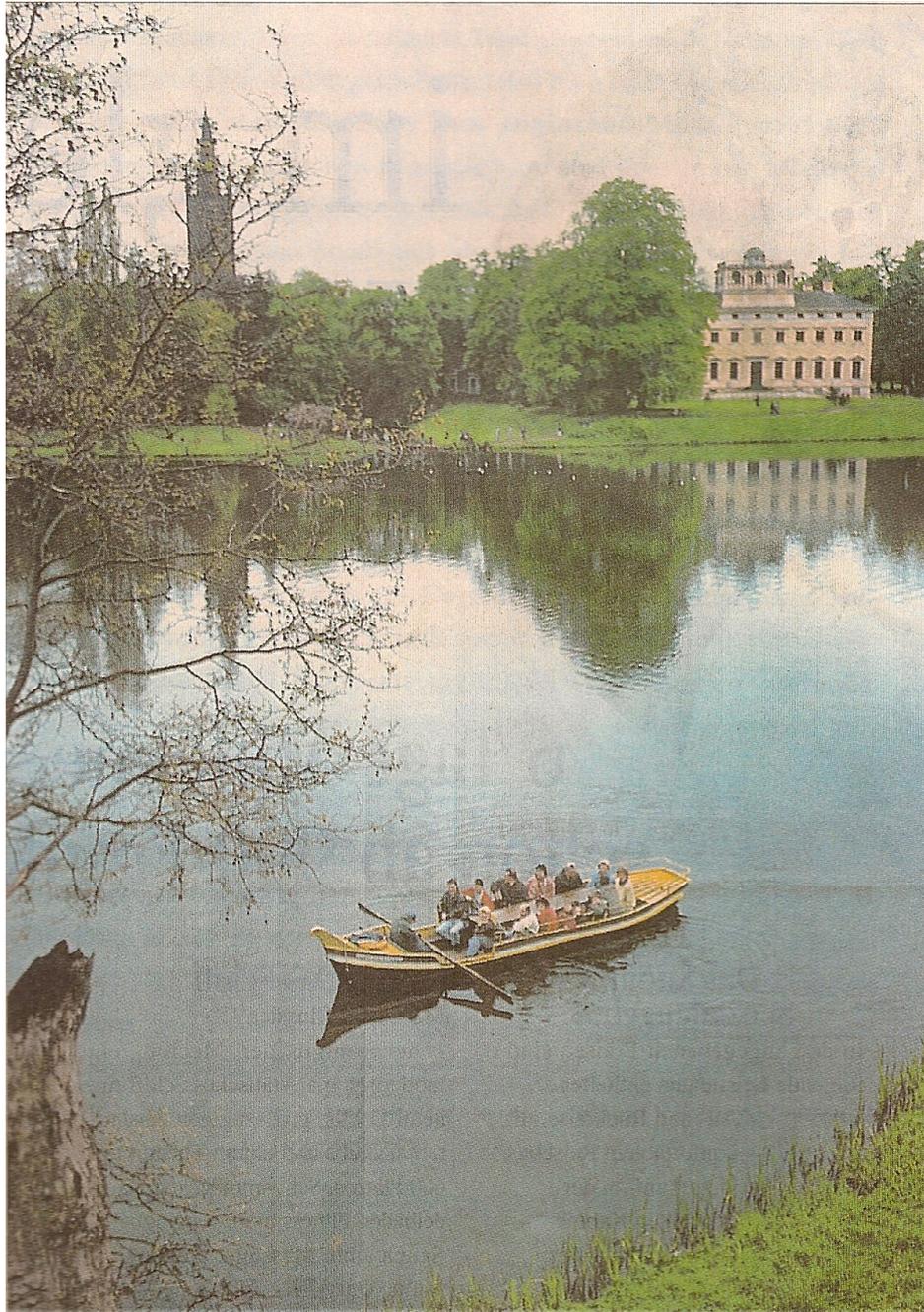
Bei diesen und anderen Ausführungen weist Goethe wiederholt auf die Einfühlung des Künstlers, spricht vom Vermögen des Meisters, auch im stillen seines Arbeitszimmer die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit vor sich zu haben, von seiner Gewohnheit, die "Natur als eines einzigen großen Ganzen zu betrachten". Es ist daher nicht ganz abwegig zu behaupten, daß er insbesondere in bezug auf Landschaft nicht so sehr (oder nicht nur) das Konkrete und Werkliche der Darstellung sondern die Form der Wahrnehmung intendiert. Das würde seine Auffassung in die Nähe jener Georg Simmels bringen, der wiederum die Meinung vertrat, daß jedesmal, wenn in der Betrachtung Landschaft wirklich, d.h. nicht als bloße Summe einzelner Naturgegenstände, gesehen wird, man ein Kunstwerk in statu nascendi hat ². Aber hierzu Näheres weiter unten.

8. DER ENGLISCHE GARTEN ALS KULTIVIERTE WILDHEIT - Am Ideal des englischen Garten zeigt sich eine weitere, für die Ausreifung der Landschaft als Form der Wahrnehmung entscheidende Entwicklung. Auch in diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß im Lauf der zweiten Hälfte

¹ Goethe, a. a. O., Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, S. 253, 255 u. 256

² Vgl. Georg Simmel, Philosophie der Landschaft, S. 135.

des 18. Jahrhunderts das Verhältnis zur Landschaft nicht mehr pädagogischen Gesichtspunkten untergeordnet wurde (etwa als Hinweis auf ein Ideal, auf eine tiefe Bedeutung der Natur, u. ä.), sondern zunehmend unter dem Aspekt des ästhetischen, subjektiven Genusses des Betrachters (als Pendant des obenerwähnten künstlerischen Könnens) angesehen wurde. Diese neue Haltung manifestierte sich ganz deutlich in der englischen Gartenkunst. Die später als "Englische Gärten" benannten Parkanlagen hoben sich radikal vom Französischen Garten, dem ein geometrisches Konstruktionsprinzip zugrundelag, ab. Die Anlage sollte den Eindruck der Mannigfaltigkeit und der Natürlichkeit vermitteln. Wichtigste Regel für die Errichtung solchen Parks war, daß der Plan, wonach sie angelegt wurden, aus keinem Blickpunkt zu erkennen sein sollte. Es wurde also ein Sein kaschiert, damit ein Schein wirken konnte. Der Kult dieser Als-ob-Natur hatte eine seiner Grundlagen in den Einzug kapitalistischer Wirtschaftsformen in die feudale Domäne der Landwirtschaft. Um die private Nutzung des Bodens zu intensivieren, wurde, insbesondere in England, ehemaliges Gemeindeland an Großgrundbesitzer (Landadelige) durch mehr oder weniger legalisierten Raub vergeben und durch Hecken als Privatbesitz kenntlich gemacht. Die Folge war eine erhebliche Veränderung des Landschaftsbilds und die Verarmung und Degradierung der Kleinbauern zu billigen Hilfsarbeitern für die neue Ausbeutung des Bodens. In spekulativer Hinsicht, d.h. aus einem möglichen Blickpunkt des objektiven Geistes, hinter der neuen Gartenkunst und der damit verbundenen Vorstellung von Landschaft, mag eine noch sehr dunkle Ahnung der Folgen der ansetzenden industriellen Revolution und der neuen Herrschaftsverhältnisse stehen, nicht nur hinsichtlich der Natur sondern auch der Menschen untereinander. Darauf weist der Umstand, daß die neuen Parkanlagen als Symbol einer aufgeklärten, gerechten Herrschaft galten und daß die freie Natur zur moralischen Kategorie aller Aufklärer wurde - im Kampf gegen



Dessau, Wörlitzer Park, "Landhaus im englischen Stil". Der erste Park auf dem Kontinent, der nach dem englischen Vorbild angelegt wurde.

die absolutistische Herrschaft und deren Kultur, die in den unnatürlichen geometrischen Gärten klaren Ausdruck fand. Vermöge der neuen Gartenkunst fand eine Verbürgerlichung (also eine erste Vermassung) des Naturgenusses statt: Die nach dem englischen Modell errichteten Parkanlagen waren oft allen zugänglich, so daß jeder in der Muße des genießenden Spaziergängers sich ablenken und unabhängig von seinem gesellschaftlichen Stand sich als Individuum fühlen konnte. Der wahre (in moderneren Zeiten hätte man gesagt: authentische), von der Empfindung (oder besser Sehnsucht) getragene Naturgenuß des bürgerlichen Individuums gründete auf dem Schein einer ungezähmten Natur, die aber keinerlei Gefahren und Roheiten in sich barg. Das Ideal war der einer kultivierten Wildheit, einer durchdachten Natürlichkeit, und insofern in doppelter Hinsicht trügerisch: einmal, weil der Gegenstand der Wahrnehmung ein Stück (re)konstruierter Natur war; dann, weil derselbe Gegenstand das Bild einer menschenfreundlichen, harmonischen (und somit depotenzierten) Natur vermitteln sollte. Wohl projizierte die diesen Vorstellungen zugrundeliegenden Ästhetik "die Selbstbefriedigung von Herrschaft aufs Beherrschte"¹.

9. DAS ERHABENE ALS AUSGANG AUS DER SINNLICHEN WELT - Das Auftauchen, ebenfalls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, des Erhabenen, also der Natur in ihrer Grenzenlosigkeit und Unwiderstehlichkeit, am Horizont der ästhetischen Wahrnehmung von Landschaft hat, wie Adorno im Allgemeinen bemerkt, historisch ephemeren Charakter². Die Wahrnehmung des Erhabenen stellte sozusagen eine Erfassungsform von bis dahin noch unbeherrschten, angsteinflößenden Erscheinungen der Natur (Berge, Meere und Naturgewalten wie Stürme und

¹ Adorno, a. a. O., S. 238.

² Adorno, a. a. O., S. 109.

Vulkanausbrüche) dar. In der Kritik der Urteilskraft, die ein weitläufiges Kapitel über das Erhabene enthält, erklärt Kant, daß die Erhabenheit der Natur, sofern sie furchterregend ist, nicht wahrgenommen werden kann: "wer sich fürchtet, kann über das Erhabene gar nicht urteilen". Nach ihm ist das Erhabene nicht in der Natur zu suchen, sondern allein in unseren Ideen. Auch in der Unwiderstehlichkeit der Macht der Natur, entdeckte der Mensch sein Vermögen, sich unabhängig von ihr zu betrachten.

*Auf solche Weise wird die Natur in unserem ästhetischen Urteile nicht, sofern sie furchterregend ist, als erhaben beurteilt, sondern weil sie unsere Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufruft, um das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben), als klein, und daher ihre Macht (der wir in Ansehung dieser Stücke allerdings unterworfen sind) für uns und unsere Persönlichkeit demungeachtet doch für keine solche Gewalt ansehen, unter die wir uns zu beugen hätten, wenn es auf unsre höchsten Grundsätze und deren Behauptung oder Verlassung ankäme. Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zur Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.*¹

In kulturgeschichtlicher Hinsicht ist die Wahrnehmung des Erhabenen ein Erfassungsmodus von Gegenden und Äußerungen der Natur, die vorher mißachtet oder gar verachtet wurden. So z. B. die Berge, die noch von den lutherischen Theologen als Verunstaltungen der Erde, als Folgen der Zerstörung des als Ebene gedachten irdischen Paradieses angesehen wurden. Die neue Haltung hinsichtlich der Berge und der Berglandschaften zeichnete sich nicht zuletzt mit der Entwicklung eines richtigen Alpentourismus und mit dem zunehmenden Interesse für die in den Alpen vermuteten Bodenschätze und nützlichen Erdkräfte ab². Laut

¹ Kant, Kritik der Urteilskraft, 1. Teil, I. Abschnitt, § 28 u. 25.

² Eschenburg, a. a. O., S. 111 ff.

Schiller hat das Gefühl der Erhabenheit eine Überleitungsfunktion: Es soll nämlich das Individuum aus der Abhängigkeit der Sinnlichkeit zur Freiheit des Geistes erheben. "Das Erhabene verschafft uns ... einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte"¹. Ähnlich argumentiert Simmel in seinem Aufsatz über die Alpen, wo das Oben der Hochgebirge, insbesondere die Firnlandschaft, mit ihren gestaltlosen Massen, ihrer Formlosigkeit und ihrer Zeitlosigkeit als Symbole des Transzendenten und des Absoluten dargestellt wird. Zu ihnen reicht keine Vegetation, kein Zeichen menschliches Tun, kein Niedereres, kein dynamisches Prinzip, also kein Leben. Gegenpol der Firnlandschaft ist das Meer, das "die Gestalt des Lebens in einem stilisierten, überindividuellen Schematismus wiedergibt" und das "uns von der unmittelbaren Gegebenheit und bloß relativen Quantität des Lebens durch überwältigende Dynamik" erlöst². Sowohl die Firnlandschaft als auch das Meer sind unhistorisch³ und insofern können sie, für sich genommen, keine eigentliche Landschaft bilden.

10. DAS NATURSCHÖNE: EIN BLOSSER MOMENT DER IDEE - Das Naturschöne, welches, wie bereits ausgeführt, in ein Verhältnis von inniger Verwandtschaft mit der Kategorie von Landschaft steht, genoß bei Kant noch eine klare Autonomie. Das Naturschöne sei freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), so z. B. Blumen, denn bei ihrer rein ästhetischen (also allein vom Geschmack

¹ Friedrich Schiller, Über das Erhabene, Tempel -klassiker, Bd. II, S. 776

² Simmel, Philosophische Kultur, a.a.O, S. 127 ff. ("Die Alpen")

³ Nach Simmel gewinnen sie eine historische Dimension lediglich in ihrer absoluten Gegensätzlichkeit. "Das Meer ist aufs innigste in die Schicksale und Entwicklungen unserer Art hineingewachsen; es hat sich unzählige Male nicht als die Trennung, sondern als die Verbindung der Länder erwiesen. Gebirge aber haben im Masse ihrer Höhe innerhalb der Menschengeschichte wesentlich nur negativ gewirkt, haben Leben gegen Leben isoliert und seine Wechselseitige Bewegung ebenso gehindert, wie das Meer sei vermittelt hat." A.a.O., S. 129.

bedingen) Beurteilung wird keinerlei Zweck vorausgesetzt¹. Mit Hegel wurde das Naturschöne zu einem bloßen Moment der Idee auf dem Wege zu ihrer Selbstverwirklichung. "Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist. Das nächste Dasein nun der Idee ist die Natur und die erste Schönheit die *Naturschönheit*." ² Das Naturschöne ist danach keine freie sondern eine bedingte Schönheit, d.h. ohne Selbständigkeit, denn es "ist nur schön für anderes, d.h. für uns, für das die Schönheit auffassende Bewußtsein"³. Anders als bei Kant steht bei ihm das Kunstschöne, insofern es vom Geist erzeugt wird, höher als das Naturschöne. So auch für Schelling, bei dem das Kunstwerk und das Kunstschöne aus der Tiefe der Natur, ihre innere Unendlichkeit und Fülle entfaltend, emporwachsen⁴. Diese Überlegenheit des Kunstschönen über das Naturschöne macht sich in der Wahrnehmung von Landschaft bemerkbar: Die Vielfalt und die Einzelheiten der Natur müssen sich einem landschaftlichen Ideal fügen. So darf der Maler nicht bloß die Naturdinge nachahmen, sondern er muß Dichter sein, d.h., er muß die "gemeine" Natur zur Landschaft, zum Kunstwerk veredeln. Es kommt sogar vor, zumal in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, daß an Natur, wenn sie dem Ideal nicht entspricht, Kritik geübt wird. So z.B. in Humboldts Schrift über die Vasken, wo an einer großartigen Felsenlandschaft das Fehlen von Bäumen bemängelt wird⁵, oder in Jacob Burckhardts Tessin Beschreibungen, wo die Schönheit einer Aussicht über Locarno und Umgebung hervorgehoben wird, doch mit der Bemerkung, daß es schade ist, "daß die in den See

¹ Kant, a. a. O., § 16.

² Hegel, a. a. O., S. 157.

³ Hegel, a. a. O., S. 167 (Zit. nach: Adorno, a. a. O., S. 116)

⁴ Vgl. F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*. Hrsg. v on K. F. A. Schelling. Bd. 7: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*; Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta, 1860, S. 321.

⁵ Adorno, a. a. O., S. 112.

mündende wilde Maggia so viel Sand und Geröll an den sonst so reichen Ufern anhäuft“ ¹. Diese “Kritik”, indem sie von einem rationalistisch-harmonistischen Geschmack zeugt, offenbart, wie sehr die Wahrnehmung des Naturschönen, sowie der Natur überhaupt, der Landschaft u.ä., geschichtlich und somit gesellschaftlich bedingt sind. “... in einer jeglichen [Erfahrung] von der Natur steckt eigentlich die gesamte Gesellschaft. Nicht nur stellt sie die Schemata der Perzeption bei, sondern stiftet vorweg durch Kontrast und Ähnlichkeit, was jeweils Natur heißt.“ ²

11. IDENTIFIZIERUNG DES NATURSCHÖNEN MIT DER SCHÖNEN LANDSCHAFT - Die Eingliederung der Landschaft in den Begriff des Naturschönen ist ein Wesenszug der Romantik. Hinsichtlich des kollektiven Sensoriums, also des allgemeinen Wahrnehmungsorgans, kann man sogar von Identifizierung sprechen. Noch heutzutage, wenn von der Schönheit der Natur die Rede ist, denkt ein jeder unvermittelt an schöne Landschaften. Die Eingliederung ist auf den romantischen Schöpfungsakt des Erlebens zurückzuführen, auf die Forderung nach Übereinstimmung der individuellen Seele mit dem Geist der Natur, also auf die Auffassung, wonach der Weg zur Natur über die Poesie geht und umgekehrt. “Daher ist wohl die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen. Wenn man echte Gedichte liest und hört, so fühlt man einen innern Verstand der Natur sich bewegen und schwebt wie der

¹ J. Burckhardt, Von der Schönheit des Tessins, Verlag AG “Die Arche”, Zürich 1978, S. 21 f. Ein weiteres Beispiel von ‘Naturkritik’ findet man bei Karl Rosenkranz: “Die Landschaft ist entweder monoton, wenn eine der Naturgestalten in ihr elementarisch vorherrscht, der Berg, der Strom, der Wald, die Wüste, usw.; oder sie ist kontrastierend, wenn zwei Formen sich einander entgegengesetzt sind; oder sie ist harmonisch, wenn ein Gegensatz in einer höhern Einheit sich auflöst.” Ästhetik des Hässlichen, Reclam Verlag, Leipzig 1990/1996, S. 28.

² Adorno, a. a. O., S. 107

himmlische Leib derselben, in ihr und über ihr zugleich.“¹

Wo sich Innenwelt und Außenwelt berühren, da ist der Sitz der Seele² und die Landschaft ist ihre Gestalt. Novalis Forderung nach Romanisierung der Welt hieß dann empfindsame Einfühlung in eine entwilderte, vermenschlichte Natur. Darauf ist zurückzuführen, daß die Schönheit nicht mehr vordergründig war: die schöne Landschaft wurde zunehmend zu einer sinnträchtigen, stimmungsreichen. Dominierend wurde die Sehnsucht, die sowohl “nach vorn”, nach einer ungeahnten oder hoffnungsreichen Zukunft, als auch “nach hinten”, nach einer verklärten Vergangenheit und Religiösität, gerichtet sein konnte. Diese Sehnsucht konnte sich biedermeierlich färben und die Landschaft idyllische Umwelt eines bürgerlichen “Vollglückes in der Beschränkung”³ werden; sie konnte sich an einer Landschaft entfalten, etwa in Mörikes *Idylle vom Bodensee*, wo märchenhafte Elemente neben realistischen Beschreibungen auftauchen; oder sie konnte sich nationalromantisch gestalten, etwa in der Abwendung von südlichen zugunsten von nördlich-heimischen Landschaften (z.B. in der Beschreibung von gotischen Ruinen aber auch in der Rheinromantik). Sehnsüchtige Einfühlung in Landschaften kommt bei einem kritischen Schriftsteller wie Heine vor, z. B. in seinem auch durch die Vertonung von Friedrich Silcher berühmtgewordenen Gedicht von der Loreley (wo gewiß ein Stück Selbstironie mitspielt):

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

¹ Novalis, Werke in einem Band: Die Lehrlinge zu Sais; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1983, S. 78 f.

² A. a. O., Blütenstaub [18], S. 280.

³ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, 2 Aufl. 1812, § 75, S. 258 (zit. nach: Eschenburg, a. a. O., S. 142).

*Die Luft ist kühl und es dunkelt;
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.*¹

Auch bei großen Künstlern der Moderne, als Nostalgie bereits suspekt geworden war, wirkte in der Landschaftswahrnehmung noch ein Hauch von Sehnsucht mit, so bei Klee, in dessen Tagebuch Herbst 1900 folgendes zu lesen ist:

*Der Vergleich meiner Seele mit den verschiedenen Stimmungen der Landschaft kehrt häufig wieder als Motiv. Meine dichterisch-persönliche Auffassung der Landschaft liegt dem zugrunde. Es ist Herbst. Dem Strom meiner Seele schleichen Nebel nach.*²

12. ENDGÜLTIGE KODIFIZIERUNG DER FORM 'LANDSCHAFT' - Im Lauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt die Form der Wahrnehmung von Landschaft zu ihrer endgültigen Kodifizierung. Der Soziologe und Philosoph Georg Simmel, dem Denker wie Bloch, Lukács, Benjamin, Adorno u.a. viel verdanken, insbesondere "jene Rückwendung der Philosophie auf konkrete Gegenstände"³, ist in vielen Schriften auf die Kategorie "Landschaft" eingegangen. Insbesondere sei auf die bereits erwähnten Essays *Philosophie der Landschaft*, *Die Alpen*, *Die Ruine* und *Böcklings Landschaften* hingewiesen. Besonders in der ersteren legt er die

¹ Heinrich Heine: *Die Heimkehr*, Werke Bd. I, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1968, S. 49.

² Zit. nach: Rolf Wallrath, *Romantik? Landschaft von dazumal bis Pop*, Wallraf-Richards-Museum, Köln 1970, S. 30.

³ Adorno, *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt am Main 1974, S. 558 (zit. nach: Habermas, *Simmel als Zeitdiagnostiker*, in Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, a. a. O., S. 9).

Bedingungen zur Möglichkeit der Erfahrung von Landschaft dar. Laut Simmel hat sich diese Erfahrung zu einer komplexen Form der Wahrnehmung entwickelt, was durch die nachmittelalterliche "Individualisierung der inneren und äußeren Daseinsformen, die Auflösung der ursprünglichen Gebundenheiten und Verbundenheiten zu differenzierten Eigenbeständen"¹ möglich wurde. In der Wahrnehmung von Landschaft findet also eine Gegenstandsbildung statt. Der aus dieser "geistigen Tat" resultierende Gegenstand setzt sich aus einzelnen, individualisierten "Stücken" Natur zusammen. Die Natur aber "hat keine Stücke, sie ist die Einheit eines Ganzen, und in dem Augenblick, wo irgend etwas aus ihr herausgestückt wird, ist es nicht mehr Ganz und gar Natur". Auch kennt sie "in ihrem tiefen Sinn und Sein" keine Individualität, wird aber vom bildenden Blick des neuzeitlichen Menschen "zu der jeweiligen Individualität 'Landschaft' umgebaut". Für die Landschaft ist also Abgrenzung, Auslassung, Enthobenheit wesentlich, allerdings als "Befasstsein in einem momentanen oder dauernden Gesichtskreis" ist sie nicht Teil eines Ganzen, sondern sie wird "zu einem selbständigen Ganzen", allerdings im Schein. Scheinhaften Charakter hat diese Ganzheit nämlich, weil der Betrachter durch Wahrnehmung von Landschaft ein versöhntes, widerspruchloses Verhältnis mit dem Ganzen der Natur erlebt, doch derselbe Betrachter in einer von arbeitsteiligen Einseitigkeiten charakterisierten Gesellschaft und ihrer sozialen Zerrissenheit lebt. Die Unterscheidung von Naturlandschaft und Kulturlandschaft geht höchstens die Wahl des Motivs einer landschaftlichen Darstellung an und ist nur oberflächlich. Sie betrifft die hervorgerufene Tiefe und das Entstehungsprinzip des Gebildes "Landschaft" nicht im geringsten. Ein Fleck Erde, sei es mit oder ohne Menscheneinwirkungen, macht noch keine Landschaft aus. In der formgebenden Wahrnehmung von Landschaft wirken "Gestaltungsarten,

¹ Für alle: Simmel, Die Philosophie der Landschaft, a. a. O., S. 130 / 139.

die wir gleichsam nachträglich künstlerische nennen müssen". Das wird nicht zuletzt an den heut abertausendfältigen, meist vergeblichen Wunsch ersichtlich, landschaftliche Eindrücke irgendwie in einem Bild (fotografisch) festzuhalten. In diesem Begehren ist "die künstlerische Form, wie embryonal auch immer, in uns lebend, wirksam". Der wichtigste Träger der Zusammenfassung des "auf dem Erdboden ausgebreitetes Nebeneinander natürlicher Erscheinungen" zu einer Einheit ist die Stimmung ¹, die eben alle Elemente der Landschaft durchdringt, ohne daß man sie auf ein einzelnes, spezifisches Element zurückführen könnte. Hierzu stellt sich die Frage, ob die Stimmung nur ein Gefühlsvorgang des Betrachters ist oder ob sie gleichfalls in den verschiedenen Elementen der Landschaft und ihrer visuellen Einheit objektiv begründet ist. Laut Simmel drückt sich in dieser Frage eine Schwierigkeit aus, die unvermeidlich ist, sobald das Denken ein "ungeschiedenes Erlebnis" in Elemente zerlegt. Die Lösung ist nach ihm in der Darlegung der Stimmung der Landschaft und der anschaulichen Einheit der Landschaft als "eines und dasselbe, nur von zwei Seiten betrachtet". Landschaft ist somit ein vermöge der Vereinheitlichungskraft der Seele entstehendes geistiges Gebilde, das seine Objektivität im "Machtgebiet unseres Gestalten" besitzt; die Stimmung, Ausdruck und Dynamik (dieses Gestaltens), die sich in der Ganzheit "Landschaft" objektivieren. Die Simmelsche Auffassung der Form "Landschaft" ist auf seinen Begriff der Kultur, wovon die Landschaft Ausdruck ist, zurückzuführen. Danach resultiert Kultur aus dem zwischen der "Seele" und ihren "Formen" bestehenden Verhältnis von Wechselwirkung. Kultur meint insofern beides: "sowohl die Objektivationen, in die sich ein der Subjektivität entspringendes Leben entäußert, also den objektiven Geist - wie auch umgekehrt die Formierung einer Seele, die sich aus der

¹ Es sei darauf hingewiesen, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Landschaftsbild stets "Stimmungslandschaft" genannt wurde.

Natur zur Kultur emporarbeitet, also die Bildung des subjektiven Geistes“¹. Wie aus den vorhergehenden Ausführungen ersichtlich ist, in der Philosophie Simmels “behält der subjektive Geist entschieden die Oberhand gegenüber dem objektiven, behält die Kultivierung des Subjekts Vorrang vor der objektiven Kultur“². Sodann kann er behaupten, daß wir vor der Landschaft, sei sie Natur- oder Kulturlandschaft, “als ganze Menschen stehen“. Insbesondere aus heutiger Sicht ergibt sich eine solche Auffassung als falsch, denn, infolge der weltweiten, verheerenden Naturzerstörung, stehen wir vor der Landschaft nicht (oder nicht mehr) als ganze, sondern als *halbe* (zerrissene) Menschen, d.h. als Betrachter, die um das Fortbestehen des Wahrgenommenen, sei es intakte Natur oder symbiotisches Produkt von Natur und Kultur, bangen. Aber damit sind wir bereits im nächsten Kapitel.

¹ Habermas, a. a. O., S. 11.

² A. a. O.

III. Auf hoher See: Auflösung

1. MODERNITÄT UND STADTLANDSCHAFT - Bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die moderne Form der Wahrnehmung von Landschaft zu ihrer vollsten Reife gekommen. Sie hatte sich nach und nach in einer Welt herangebildet, in der die natürliche Umwelt noch weitgehend unberührt war und als die von der industriellen Revolution und von der allmählichen Entstehung des modernen Nationalstaates in Gang gesetzten, epochalen Veränderungen in jedem Lebensbereich lediglich geahnt wurden. Gegenüber den nun hereinbrechenden Umwälzungen gab es ablehnende Haltung oder enthusiastische Zustimmung in allen gesellschaftlichen Bereichen, so auch in der Kunst und in der Literatur. 1863 führte Baudelaire den Begriff der "modernité" ein, womit die Auseinandersetzung mit der Gegenwart und dem Gegenwärtigen ansetzte. Im Essay "Le peintre de la vie moderne" wird die Modernität wie folgt definiert: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable"¹ Das zeugt davon, daß man der Beschleunigung der Zeit, der schnellen Evolution der sozialen Verhältnisse gewahr wurde. Für die Künstler ging es nun darum, in der Mode das Poetische und geschichtlich Abgelagerte hervorzuheben, aus dem Vergänglichen und Scheinhaften das Ewige herauszulesen. Auf das Gegenwärtige sollte man sich konzentrieren, denn "maheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent."² "Il faut absolument être modernes", sagte einige Jahre später Rimbaud. In der Landschaftsmalerei fing man an, die Tradition der malerischen Naturansichten zu verlassen. Der harmonische Zusammenhang von Menschenwerken und Naturgegenständen ging verloren. Noch vor dem eigentlichen Impressionismus, der sich eher positiv zur modernen Entwicklung stellen

¹ Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, "La modernité", *Œuvres complètes*, Gallimard 1976, S. 695.

² Baudelaire, a. a. O., S. 696.

wird, entdeckte man in der Großstadt eine ganze Reihe von Bildthemen (Straßen, Cafés, Bahnhöfe, Parkanlagen). Über den Maler Méryon, bereits im Jahre 1859, drückt sich Baudelaire wie folgt aus: "J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Le majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, le prodigieux échauffages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous le drames qui y sont contenus, aucun éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié. "¹ Wohl heißt das nicht, daß die stadtferne Landschaft als Bildthema vernachlässigt wurde, ganz im Gegenteil, wie z. B. Paul Césannes Porvencelandschaften beweisen; doch diese Entdeckung der Stadtlandschaft veränderte die Form der Wahrnehmung von Landschaft überhaupt. Natur und Landschaft wurden zur angenehmen Umgebung, wo der Großstädter seine Freizeit verbringt, wo er sich erholt und zuweilen Sport treibt. Die Großstadt (Paris) wurde zur Hauptstadt des (19.) Jahrhunderts, und alles wurde von nun an aus ihrer Sicht gesehen.

2. DIE IDEOLOGIE DER LANDSCHAFT ALS HEIMAT - Der Ausbruch des Industriezeitalters löste aber auch Widerstand aus. Besonders im deutschen Sprachraum entstanden bürgerliche Protestbewegungen und Kulturströmungen verschiedener Art, die sich gegen die Auswirkungen der Industrialisierung und den Materialismus der kapitalistischen Gesellschaft setzten und für eine neue Natürlichkeit und Selbsterneuerung eintraten. Gemeint ist die kulturelle Reformbewegung vom Ende des 19.

¹ Baudelaire, a.a.O., Salon de 1859, Salon de 1959, "Le paysage", S. 666.

und Anfang des 20. Jahrhunderts, "die von der Jugendbewegung über die Naturheilkunde, die Freikörperkultur, die Siedlungs- und Gartenstadtbewegung bis zur Theosophie und Anthroposophie sowie einer neuen germanischen Religiosität reichte"¹.

Danach konnte die Rettung der im Zeitalter der Technik entfremdeten Menschen einzig aus den inneren Kräften des Individuums kommen. So wurde eine neue Geistigkeit und die Naturnähe in Wohnung, Kleidung und Ernährung theoretisiert, was z. B. in der Worpsweder Künstlerkolonie oder in der Kolonie der Lebensreformer auf dem Monte Verità praktische Anwendung fand. Die ablehnende Haltung gegenüber der Massengesellschaft und ihrer Häßlichkeit, was häufig als kulturelle und philosophische Krise eines Zeitalters gedeutet wird, löste aber andere, parallele Reaktionen aus. Als Bewegung gegen die Modernität, die Industrialisierung und die Verstädterung des Landschaftsbildes muß nämlich die Bildung in vielen Ländern Europas von Vereinen zum Schutze und zur Pflege der Tradition und der Landschaft (in der Schweiz, der *Heimatschutz* - Gründungsjahr: 1905) gedeutet werden. Nicht immer aber sicherlich oft waren solche Bestreben regressiver Natur, insofern ihre Auffassungen von Naturschönheit, Tradition, Ursprünglichkeit, Bodennähe, bäuerlichem Leben, u.ä. wohl auf einer nostalgischen Verklärung der Vergangenheit beruhten². In einem solchen kulturellen Rahmen erhielt der Begriff von Landschaft eine ideologische Färbung. Landschaft sehen hieß dann, authentisches, ursprüngliches Leben, moralische Integrität, konfliktfreies Zusammenleben, Heimat sehen, doch am Horizont der aus der Modernität kommenden Bedrohung. Daß die malerischen Bergdörfer des schönen Landschaftsbildes oft nichts anders waren als "des lieux insalubre, groupements antihygiéniques de maison

¹ Eschenburg, a. a. O., S. 170.

² Über die ideologische Nähe vom Heimatschutz und ähnlichen Vereinigungen mit der Reformbewegung, vgl. Diana Le Dinh, *Le Heimaschutz, une ligue pour la beauté*, Lausanne 1992, S. 12 ff.

exiguës et foyers de tuberculose“¹, wurde übersehen.

3. LANDSCHAFT ALS IMMERGLEICHES: LAND, NIEMANDSLAND - Über die “Zivilisation” klagten auch Dichter wie Rilke, insbesondere über die Unfähigkeit des modernen Stadtmenschen, die Natur zu sehen, ihr Inneres zu erfassen. So schreibt Rilke: “Sein [des modernen Stadtmenschen] Auge, welches fast nur auf Menschen eingestellt ist, sieht die Natur nebenbei mit, als ein Selbstverständliches und Vorhandenes, das soviel als möglich ausgenutzt werden muß. Anders schon sehen Kinder die Natur; einsame Kinder besonders, welche unter Erwachsenen aufwachsen, schließen sich ihr mit einer Art von Gleichgesinntheit an und leben in ihr, ähnlich den kleinen Tieren, ganz hingeeben an die Ereignisse des Waldes und des Himmels in einem unschuldigen, scheinbaren Einklang mit ihnen.”² Rilke ist allerdings fern jeglicher Art von verklärender Rückbezogenheit oder von antimoderner Haltung. Ihm geht es um die Einsamkeit der Naturbetrachtung oder besser der Natureinfühlung. Einsam und stumm (schweigsam) ist (oder besser soll es sein) der Mensch in der Wahrnehmung der Natur, aber auch die Natur selbst. In der Dichtung “Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke” schrumpft die Landschaft auf ein Minimum, wird “ewige[s] Einerlei der plattgedrückten Flächen”³.

Es gibt keine Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts wagt aufzustehen. Fremde

¹ A. a. O., S. 11.

² Reiner Maria Rilke: Worpsswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. 3. Aufl., Bielefeld und Leipzig 1910, S. 5. [zit. nach: Eschenburg, a. a. O., S. 172)

³ Harry Maync: R. M. Rilke und seine ‘Weise von Liebe und Tod’, in: Zeitschrift für den deutschen Unterricht (...) hrgs. von DR. Walther Hofstaetter, Jahrg. 30, Heft 7, Leipzig und Berlin 1916, S. (417) - 429 [s. auch: Suhrkamp Taschenbuch, R. M. Rilke, Die Weise von Liebe ..., Text-Fassungen und Dokumente, hrsg. von Walter Simon, Frankfurt am Main 1974, S. 189).

*Hütten hocken durstig an versumpften Brunnen. Nirgends ein Turm. Und immer das gleiche Bild. Man hat zwei Augen zuviel.*¹

Die vorüberfliegende Landschaft "peinigt das Auge, das vergebens einen unterbrechenden Haltepunkt sucht"². Ohne deshalb Erhabenheit zu erlangen, wird das Landschaftsbild zum Immergleichen, zum zeitlosen Horizont, wo Tag und Nacht keinen Unterschied ausmachen:

*Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag.*³

Die Reiter sind sich keines Zieles sicher:

Vielleicht kehren wir nächstens immer wieder das Stück zurück, das wir in der fremden Sonne mühsam gewonnen haben?

Sie durchqueren eine entschwindende Landschaft, und entschwindend ist wohl auch der schauende Akt, wodurch diese mal erstanden war, also die Vereinheitlichungskraft und die Objektivierung der Seele in ihr. Landschaft, als Immergleiches, wird nun zum bloßen Land, zum Niemandland. Ein anderer Beschreibungsweg sieht in einer solchen minimalen Landschaft nicht bloß die Absicht, seelische Vorgänge zu veranschaulichen, was nichts Neues wäre, sondern überhaupt allein innere Erlebnisse zu schildern. Wie etwa bei den Malern der expressionistischen Generation, erhalten die Dinge der Außenwelt eine metaphysische Dimension, werden also zu Dingen einer inneren Welt.

4. KAFKA: MINIMALE, ENIGMATISCHE LANDSCHAFTEN - Minimale, fast abstrakte Landschaften findet man auch bei Kafka; minimal ist aber auch die Zahl

¹ R. M. Rilke, Die Weise von Liebe ..., Dritte Fassung, ...

² Maync, a. a. O.

³ Rilke, a. a. O.

der Landschaftsbeschreibungen. Zum Beispiel im Roman "Das Schloß" gibt es lediglich im ersten Kapitel ein paar kurze Stellen, wo der Ort der Handlung irgendwie beschrieben wird; in den weiteren Kapiteln kommt praktisch keine Ortsbeschreibung vor. Die wenigen sind bloß skizzierte Landschaften, wie etwa direkt zu Beginn des Romans und dann ein paar Seiten weiter:

Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen. Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor.

Nun sah er oben das Schloß deutlich umrissen in der klaren Luft und noch verdeutlicht durch den alle Formen nachbildenden, in dünner Schicht überall liegenden Schnee. Übrigens schien oben auf dem Berg viel weniger Schnee zu sein als hier im Dorf, wo sich K. nicht weniger mühsam vorwärts brachte als gestern auf der Landstraße. Hier reichte der Schnee bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder auf dem niedrigen Dach, aber oben auf dem Berg ragte alle frei und leicht empor, wenigstens schien es so von hier aus.

Aber im Näherkommen enttäuschte mich das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war; aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln.¹

Die Landschaft spiegelt kaum innere Erlebnisse der Helden wieder, erhält auch keine metaphysische Dimension. Sie ist "kahl, nackt sichtbar"². In ihr objektiviert sich gar kein Sinn; trotzdem, oder gerade deswegen, ist sie

¹Franz Kafka, Das Schloß, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Mein 1968, S. 7, 12 u. 13.

²Adorno, a. a. O., S 293.

enigmatisch. Es entsteht ein Gesamtbild, das von einem Hauch von Verkommenheit geprägt ist. Wie Walter Benjamin bemerkt, "wird [Kafka] nie müde, die Welten, von denen er spricht, auf alle Weise als alt, verrottet, überlebt verstaubt zu bezeichnen."¹

5. WERKSTATT-, ÜBERGANGSLANDSCHAFT - Die Auflösung des Landschaftsbildes geht mit dem Vordringen des Immergleiches einher. Bereits in den frühen dreißiger Jahren schrieb Ernst Jünger, daß aufgrund der modernen Produktionsverhältnisse und der gleichmäßigen Bebauung des ganzen Erdballes mit Industrieanlagen, -städten und -revieren, es immer schwerer fällt, "zu entscheiden, in welchem Lande, ja in welchem Erdteil die Bilder entstanden sind, die die fotografische Linse festgehalten hat."² Das neue Landschaftsbild ist im eigentlichen Sinne gar keine Landschaft mehr. Industrielandschaft ist eine Metapher; Jünger gebraucht eine bessere: Werkstattlandschaft. Der neuen Landschaft haftet etwas Provisorisches, eben Werkstattcharakter an; sie erscheint als eine Übergangslandschaft, wo es keine Beständigkeit gibt und wo alle Formen "ununterbrochen durch eine dynamische Unruhe modelliert"³ werden. Die provisorischen Verhältnisse der technischen Landschaft verletzen das Auge nicht nur durch die einhergehende Zerstörung der Natur- und Kulturlandschaft sondern auch (oder insbesondere) durch die Unvollkommenheit und eigentliche Formlosigkeit der Technik selbst⁴.

¹Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II.2, Suhrkamp, Mainz am Mein 1977, S. 681.

² Ernst Jünger, Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt, Klett-Cotta, Stuttgart 1982, S. 223.

³ A. a. O., S. 172.

⁴ "Diese Städte mit ihren Drähten und Dämpfen, mit ihrem Lärm und Staub, mit ihren ameisenhaften Durcheinander, mit ihrem Gewirr von Architekturen und ihren Neuerungen, die ihnen alle zehn Jahre ein neues Gesicht verleihen, sind gigantische Werkstätten der Formen - sie selbst aber besitzen keine Form". A. a. O., S. 173.

Diese Zustände lösen die ablehnende, regressive Haltung derjenigen aus, die von einer unversöhnlichen Gegensätzlichkeit von Technik und Natur sprechen, die sich von der ersten abwenden, um einen vermeintlichen Weg zurück zur zweiten einzuschlagen, und die nun im romantischen Raum Zuflucht suchen, "in seiner Entfernung von der zeitlichen Gegenwart", also in einer "durch das Spiegelgefühl (Ressentiment) gegen den jeweils augenblicklichen Zustand gefärbte Vergangenheit". ¹ Ungeachtet jeglicher Rückbezogenheit, der Umstand, daß Technik und Natur als Gegensätze empfunden werden, daß zwischen den Menschen und der Natur ein Zwiespalt besteht, weist auf ein Problem hin, bedeutet, wie Jünger bemerkt, daß das Leben nicht in Ordnung ist: "Der Mensch, der sein eigenes Unvermögen durch die Seelenlosigkeit seiner Mittel zu entschuldigen sucht, gleicht dem Tausendfuß der Fabel, der zur Bewegungslosigkeit verurteilt ist, weil er seine Glieder zählt". ²

6. DIE KATASTROPHE ALS A PRIORI DER MODERNEN WAHRNEHMUNG VON NATUR - Die Zerstörung der natürlichen Grundlagen menschlichen Lebens wird seit etwa dreissig Jahren weltweit beklagt. Nach Herbert Marcuse hat die Technisierung, Kommerzialisierung und Militarisierung der Natur "die Lebenswelt des Menschen nicht nur im ökologischen, sondern auch in einem sehr existentiellen Sinne beschnitten", denn "sie verhindert die erotische Besetzung (und Transformation) seiner Umwelt: Sie nimmt dem Menschen die Möglichkeit sich in der Natur wiederzufinden, jenseits und diesseits der Entfremdung" ³. Diese unaufhaltsam fortschreitende Zerstörung und die apokalyptischen Visionen vom Ende der Menschheit und der Erde als bewohnbarer Planet bestimmen nun das kollektive

¹ A. a. O., S. 53.

² A. a. O., S. 203.

³ Herbert Marcuse, Konterrevolution und Revolte, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1973, S. 73,74 (zit. nach: Eschenburg, a. a. O., S. 208).

Sensorium. Jüngers Schilderung des politischen Zustandes nach dem Waffenstillstand von 1918 kann wohl zur Beschreibung der weltweiten geistigen Lage am Ende des 20. Jahrhunderts übernommen werden: das Gefährliche beherrscht die Gegenwart und die Katastrophe stellt "das a priori eines veränderten Denkens" dar. Mit oder vor der Denkungsart haben die Formen der Wahrnehmung von Natur und Landschaft eine Mutation erfahren, denn sie erfolgen nun am Horizont des möglichen Endes und Untergangs des Objekts der Wahrnehmung. Das neue Verhältnis zur Natur hat seine Entsprechung in der neuesten Kunst, die nicht mehr in der Darstellung von einer zusammenhängenden Portion Welt ihr Ziel sieht, sondern in der Schilderung der subjektiven Leistung des sie Wahrnehmenden. Das Kunstwerk wird zum Objekt, "an dem der Betrachter ein bestimmtes Verhältnis zur Welt erfährt"; somit wird dieses "Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk Gegenstand des Kunstwerks" ¹ selbst, was in die Nähe einer Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben führt (z.B. bei Christos *Verpackungen*, siehe Abb.). So ist Landschaft Kunst noch bevor sie zum Kunstwerk wird.

7. NATUR UND MENSCH: DAS FRAGLICHE 'UND' - Landschaft als Form der Wahrnehmung ist also unwiderruflich zu ihrem Ende gekommen. Landschaft kann heute nicht mehr wahrgenommen, sondern muß geplant und konstruiert werden. Ohnehin wird sie zunehmend "konstruktiver und gefährlicher, kälter und glühender; es schwinden

¹ Eschenburg, a. a. O., S. 212.



Christo, Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1983, Installation.

aus ihr die letzten Reste der Gemütlichkeit dahin“¹. Es bleibt natürlich zu klären, wie sie anders als bis hierhin geplant und konstruiert werden kann. Hierfür mag die Kunst das Experimentieren und das Einfühlungsvermögen suggerieren, die Politik eine breite Teilnahme am Planungsprozess, die Geschichte, die Anthropologie und andere Geistes- sowie Naturwissenschaften Eingriffe lediglich aufgrund von genauen Kenntnissen und Untersuchungen, die neuere Ökokultur die Rekonstruktion des ternären Verhältnisses Mensch-Gesellschaft-Umwelt und die Konstruktion der Landschaft als Projekt ²; doch Regeln oder klare, konsensfähige Richtlinien lassen sich daraus kaum gewinnen - und diese auch würden nicht oder kaum genügen. Eine grundlegende Änderung der Denkungsart bezüglich des Verhältnisses von Mensch und Natur wird also gefordert. Vittorio Hösle (Mailand 1960), in Deutschland einer der interessantesten Philosophen der jungen Generation, tritt für eine erneuerte Philosophie der Natur ein. “Eine Philosophie, die die Autonomie der Vernunft mit einer eigenständigen Würde der Natur zu verbinden trachtet, scheint mir eines der Hauptdesiderate unserer Zeit.” ³ Natur und Mensch: Problematisch sei dieses “und” bereits in ontologischer Hinsicht, denn es stelle eine Verbindung, wie etwa wenn man sagt “Tier und Pflanze”, also zwischen zwei einander entgegengesetzten Dingen, die unter einem allgemeinen Begriff subsumiert werden können, zugleich aber eine Verbindung dar, wie etwa wenn man sagt “das Herz und der Körper”, also zwischen einem Teil und seinem Ganzen. Eine Philosophie des neuen Paradigmas werde die wichtigsten Voraussetzungen der modernen Naturwissenschaft und Technik aufheben müssen, nämlich die starre Entgegensetzung von

¹ Jünger, a. a. O., S 173.

² Vgl. Giorgio Pizzolo, *Ecologia e ... estetica*, in “*Ecologia e ...*”, a cura di Enzo Tiezzi, Laterza, Bari 1995, S. 70 ff.

³ Vittorio Hösle, *Philosophie der ökologischen Krise: Moskauer Vorträge*, Beck, München 1994, S. 17.

Objekt und Subjekt, und den Grundgedanken, "dass die Natur letztlich eine menschliche Konstruktion sei" ¹. Die genannte Opposition war von Anfang an ein Grund für die Entstehung der Form der Wahrnehmung von Landschaft; diese stellte aber zugleich den Versuch dar, jene Opposition, wenn nicht aufzuheben, so doch zu schwächen oder erträglich zu machen, also Natur nicht nur in einer zu beherrschenden oder drohenden Entgegensetztheit zu halten, sondern durch profane Beseelung ins Geistige hineinzuholen.

8. ERZEUGTE UND ERZEUGENDE VISIONEN - Eine Vision eines Zeitalters, in dem die Verhältnisse zwischen den Menschen und zu der Natur ganz neu sind, umschreibt Peter Handke in Novas dramatischem Gedicht am Ende seines Theaterstückes "Über die Dörfer".

Nach der falschen Aufforderung der alten Frau:

*Kehr heim in die Fremde. Nur dort bist du hier; nur da ist die Freude erdnah.
Such dir ein größeres Land. Zu einem Menschen gehört ein großes Land und die
Verlassenheit. Und wo sind hier die Verlassenen? Sei gewiß: Niemand liebt dich.*

und ihrer Wahrsagung:

*- endlich bilden diese Hügel, die Schluchten, die Felsköpfe und die Lichtungen
wieder jene Landschaftsordnung, für die sie bestimmt sind: das Gelände für den
Krieg. Aus ist mit dem "Als ob Spiel": den Frieden hat es nie gegeben.*

verkündet Nova:

*Die Natur ist das einzige, was ich euch versprechen kann - das einzig stichhaltige
Versprechen. In ihr ist nichts "aus", wie in der bloßen Spielwelt, wo dann gefragt
werden muß: "Und was jetzt?" Sie kann freilich weder Zufluchtsort noch*

¹ A. a. o., S. 46.

Ausweg sein. Aber sie ist das Vorbild und gibt das Maß: dieses muß nur täglich genommen werden. Die gelbe Falter verherzlicht das Himmelblau. Die Spitze des Baums ist die rechtmäßige Befreiungswaffe. Überzeugt euch - folgt dem projektillosen Lauf - schaut. Die ziehenden Wolken, auch wenn sie dahinjagen, verlangsamten euch. Wenn Kraft des in der Ferne zitternden Flusses mein innerstes Herz erzittert, dann erst bin ich die Seiende. Wer sagt, daß das Scheitern notwendig ist?

Die Klügsten sind im Angesichts der Natur. Blickt ins Land - so vergeht die böse Dummheit. Habt ihr nicht schon die Weite erlebt. Die Weite gilt - ohne Haus oder Zweithaus irgendwo.

Es gibt die Landschaft, wo ihr euch im Kreis drehen könnt, und die Leere hinter euch wird wieder fruchtbar, die Leere vor euch voll der Erwartung der künftigen Gehenden, der kalte Satellit wieder "der helläugige Mond".

Soll die Zeit des Lebens nicht die Episode des Triumphs sein? Ja, die Zeit unsres Daseins soll unsre triumphale Episode sein! Vielleicht gibt es keine Orte einer Wildnis mehr; aber das Wilde, immer Neue, ist noch immer: die Zeit. Es wird immer wieder ernst. Das blecherne Ticken der Uhren besagt nichts. Die Zeit ist jenes Vibrieren, das euch durch das verfluchte Jahrhundert hilft, und zugleich das Lichtzelt des Überdauerns. Nur die Blicklosen halten das für ein Bild. Zeit ich habe dich. Leute von hier: vergeßt die Sehnsucht nach den vergangenen heiligen Orten und Jahren. Jetzt ist der heilige Tag. Wirkend arbeitend, seht ihr ihn und könnt ihn fühlen. Jetzt: das sind die Farben. ¹

Eben eine Vision. Doch, Edgar Morin paraphrasierend, wir erzeugen unaufhörlich Visionen, die uns erzeugen ². Landschaft war eine solche

¹ Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1984, S. 84/85 u. 111/117.

² "Was ist die Noosphäre? Man kann sie als die Sphäre definieren, die die Ideen, Botschaften, Mythen, Überzeugungen, u.s.w. enthält, wie sie von

erzeugte und erzeugende Vision. Als Form der Wahrnehmung weist sie viele Berührungspunkte mit einer anderen von der bürgerlichen, arbeitsteiligen Welt hervorgebrachten Form auf, nämlich mit dem Roman, denn so wie dieser kann Landschaft nur in der radikalen Entgegensetzung von Mensch und Welt, von Individuum und Gesellschaft entstehen. Wie der bürgerliche Roman stellte sie "eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form"¹ dar. Die Landschaft war die Verdinglichung des Verhältnisses des Menschen zur Natur einer nun restlos vergangenen Epoche. Andere Formen, andere Visionen, also andere Verdinglichungen sind im Entstehen, oder sind bereits entstanden, denn "sofern menschliches Leben weltlich und weltbildend ist, hat es sich auf einen Prozeß ständiger Verdinglichung eingelassen"².

der Menschheit, den einzelnen Menschen und den Gesellschaften unaufhörlich hervorgebracht werden, die sie mit ihrem Glauben und ihren Überzeugungen nähren und von der sie sich nähren". Edgar Morin, Kommunizierende Röhren, in "Lettre international", Heft 34, S. 12.

¹ Georg Lukács, Die Theorie des Romans, Berlin 1920, S. 167.

² Hannah Arendt, Vita activa, Pieper & Co, München 1981, S. 88.

Schlußwort

Die Landschaft hat sich nun als vermittelte Unmittelbarkeit herausgestellt, also als Produziertes, Gemachtes, Bedingtes, welches die Züge des Unmittelbaren, des Geschöpften annimmt. Landschaft ist sowohl Innenwelt der Außenwelt als auch Außenwelt der Innenwelt.

Als Form bedarf sie Grenzen. In der Grenzenlosigkeit und Unbestimmtheit löst sie sich auf oder kommt gar nicht zustande. Das ist in Stifters "Die Mappe meines Urgroßvaters" der Fall, wo der Garten, den der Fürst von Braunenberg nach den Mappen eines rätselhaften Künstlers angelegt hat, keine Grenzen kennt: man weiß nicht, wo er anfängt und wo er aufhört. Als ein Besucher, der Arzt und Hauptperson der Erzählung, einen Bauer fragt, in welcher Richtung er in den neuen Garten kommen könnte, so antwortet dieser: "Ihr seid ja schon drinnen"¹. Die darauffolgende Beschreibung der Anlage gelangt folglich zu keiner richtigen Gestalt, sondern schreitet ziellos von einem Motiv - einem Kohlfeld, einer Baumgruppe, einem Bach, einer Burgruine - zum anderen fort. Bestimmend bleibt dabei einzig die Unklarheit/Vermengung von Drinnen und Draußen, von Hergerichtetem und Natürlichem. "Ich setzte mich ein Weilchen auf einen Granitblock, der zufällig neben dem Weg lag"; dabei könnte es genauso gut kein Zufall sein, sondern hinter dem Block wohl die Absicht des Anlagegestalters stehen. Auch nach den anschließenden Erläuterungen und Begründungen des Fürsten bleibt die von einem Hauch idyllischer Rätselhaftigkeit überzogene, in sich weilende Unbestimmtheit eine solche.

Abgesehen vom Intendierten, kann diese Beschreibung zur Veranschaulichung des heutigen Zustandes dienen. Denn von einer durch-

¹Adalbert Stifter, Die Mappe meines Urgroßvaters, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1995, S. 385.

dringenden und unbehaglichen Unbestimmtheit ist die heutige Rezeption von Natur charakterisiert. Diese ist dem Menschen als ein Gegenüber dadurch entschwunden, daß sie sich ihm ganz preisgegeben hat. Der Mensch sucht nun in der Natur ihre wissenschaftlichen, mathematisch formulierbaren Gesetze. Sie leistet ihm keinen eigentlichen Widerstand mehr. Sie ist zunehmend zur Funktion seines Tuns geworden: das Schmelzen der Gletscher, der Sauerregen, der Treibhauseffekt, die fortschreitende Verwüstung ganzer Landstriche sind keine Rückschläge (also Rückerhoberungen) einer verletzten Natur, sondern lediglich Auswirkungen, ähnlich jener im Reagenzglas, der Kumulierung von menschlichen Einwirkungen auf die natürliche Grundlage des Lebens auf unserem Planeten. In einem solchen drohenden Horizont, also im Zeitalter der ökologischen Krise, kann keine Rezeption von Natur zu keiner Gestalt kommen, sondern muß in der Unbestimmtheit einer vieler Interferenzen ausgesetzten Wahrnehmung von entschwindenden Gegenständen bleiben. Keine Kunstgattung scheint dazu in der Lage zu sein, vielleicht aber die 'Halbkünste' des wissenschaftlich-technischen Zeitalter, nämlich die des Schirmes (Film, Fernsehen und Cyberspace), welche durch ihre fiktiven und virtuellen Räume, durch ihre Fülle von Bildern und Gedanken nicht nur den Verlust an äußeren, uns Widerstand leistenden Gegenständen kompensieren, sondern zu neuen Gestalten und Wahrnehmungsformen oder besser zu neuartigen Interaktionsformen von Mensch und Raum führen könnten. Eine solche Evolution ist selbstverständlich bereits im Gange. Sie mag die Antwort auf die geistigen Bedürfnisse unserer wissenschaftlich-technischen Zivilisation darstellen¹.

Eine Untersuchung hierüber würde über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinausgehen. Es sei allerdings darauf hingewiesen, daß die allseits

¹ Letztere Ausführungen lehnen sich an: Constantin Noica, *Sase maladii ale spiritului contemporan* ; ital. Übersetzung: *Sei malattie dello spirito contemporaneo*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1993, S. 172 ff.

angekündigte und erwartete Revolutionierung der Wahrnehmungsformen durch die Technokünste des virtuellen Raumes weit hinter den Erwartungen bleiben könnte, daß also die Reisen im Cyberspace sich womöglich als elektronische Replik der Trips in den 'paradis artificiels', von nun an wohl Cyberparadies, mit letztlich bescheidenem oder begrenztem Einfluß auf die langwierige und komplexe Evolution der Gestalten einer (unserer) Zivilisation erweisen werden.

Ein nicht bloß geeignetes sondern mächtiges Medium, Landschaft als Unbestimmtheit von entschwindenden Gegenständen zum Ausdruck zu bringen, bleibt weiterhin das geschriebene Wort. Als Orte des Gedächtnisses, als abgelagerte Geschichte des Verhältnisses Natur-Mensch, sind Landschaften Texte, die durch die Radikalität des Wortes ihre Verdoppelung erfahren ¹. Zwar wirken Landschaftsbeschreibungen weniger einnehmend als die Produkte der Künste und Halbkünste des Bildes; doch durch ihre Einseitigkeit sind Texte in der Schilderung, Evokation und Kritik dadurch viel radikaler, daß sie das, was sich in Landschaften (auch schwindenden) kundtut und was sie in ihrem Wesen sind (also Konstruktionen, Artefakte, Texte), konsequenter, d.h. durch Beharrlichkeit im Hegelschen Sinne *aufheben*.

Gordola-Gordemo, April 1997

¹ "Es ist nicht mehr nur der Furst, der den Eindruck erwecken will, es gebe keine Grenzen zwischen Innen und Aussen und keine Differenz von Natur und Kultur, es ist der Text selbst, der mit seinen darstellerischen und begrifflichen Nivellierungsstrategien an diesem Eindruck arbeitet. Er versucht in der Sprache zu realisieren, was es in der Wirklichkeit nur als Illusion geben kann. ... Ein solcher Garten aber ist in Wahrheit weder Natur noch Kultur, er ist ausschließlicher Text." Christian Begemann, Die Welt der Zeichen, Stifter-Lektüren, Stuttgart.Weimar, 1995, S. 357-358.

Es ist hierbei zu bemerken, daß ein solches Unterfangen wiederum illusorischen, also entfremdenden Charakter haben muß, insofern das Ideal des reinen Textes das Nicht-Textuelle der Kultur und der Natur (also historische Entwicklung und Natur-gegebenheiten) eben auszuschließen trachtet.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, THEODOR W., 1970: Gesammelte Schriften, Bd. 7 und 11
Frankfurt am Main.
- ARENDT, HANNAH, 1981: Vita activa. München.
- BAUDELAIRE, CHARLES, 1976: Le peintre de la vie moderne, Salon de 1959,
Salon de 1969, Œuvres complètes. Paris.
- BENJAMIN, WALTER, 1977: Gesammelte Schriften, Bd. II. Mainz am Main.
- BODEI, REMO, 1995: Le forme del bello. Bologna.
- BURCKHARD, JACOB: Die Kulturgeschichte der Renaissance in Italien; Von
der Schönheit des Tessins.
- ESCHENBURG, BARBARA, 1987: Landschaft in der deutschen Malerei.
München.
- FRIEDEL, EGON, 1979: Kulturgeschichte der Neuzeit. München.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Schriften zur Kunst, Wilhelm Tischbeins
Idyllen.
- HANDKE, PETER, 1984: Über die Dörfer. Frankfurt.
- HEGEL, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik.
- HEINE, HEINRICH, 1968: Werke, hrsg. v. W. Preisendanz, Frankfurt am
Main.
- HOMER: Odyssee (Übersetzung von Voss, Johann Heinrich).
- HÖSLE, VITTORIO, 1994: Philosophie der ökologischen Krise. München.
- JEAN PAUL, Vorschule der Ästhetik.
- JÜNGER, ERNST, 1982: Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt. Stuttgart.
- KAFKA, FRANZ: Das Schloss.
- KANT, IMMANUEL: Kritik der Urteilskraft.
- LE DINH, DIANA, 1992: Le Heimatschutz, une liegue pour la beauté.
Lausanne.
- LUKÁCS, GEORG, 1920: Die Theorie des Romans. Berlin.
- MARCUSE, HERBERT, 1973: Konterrevolution und Revolte, Frankfurt am
Main.

NOICA, CONSTANTIN, 1978: Sase maladii ale spiritului contemporan.
Bukarest.

NOVALIS: Die Lehrlinge zu Sais.

PETRARCA, FRANCESCO: Le familiari.

PIZZIOLO, GIORGIO, 1995: "Ecologia e ...", (a cura di Enzo Tiezzi). Bari.

PLOTIN: Enneadi.

RILKE, RAINER MARIA: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke; 1910: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Bielefeld und Leipzig.

SHELLING, F. W. J.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur.

SCHILLER, FRIEDRICH: Über das Erhabene.

SIMMEL, GEORG, 1984: Das Individuum und die Freiheit; 1983: Philosophische Kultur. Berlin.

STIFTER, ADALBERT: Die Mappe meines Urgrossvaters.

TATARKIEWICZ, WLADYSLAW, 1980: Geschichte der Ästhetik. Stuttgart.

WALLRATH, ROLF, 1970: Romantik? Landschaft von dazumal bis Pop. Köln.

VITRUVIUS: De architectura

WORRINGER, WILHELM, 1959: Abstraktion und Einfühlung. München.