

ANGST VOR DER LANDSCHAFT

Ein wissenschaftlicher Essay¹⁾

Mit 2 Abbildungen

ULRICH EISEL

Summary: Landscape anxiety

1. The idea of landscape constitutes its perception. This idea, effective in modern time, came into being in the paintings of the Renaissance. Landscape is an object which is transmitted aesthetically. This circumstance is verified by its perception as *kitschy* for modern consciousness. Whenever something is considered to be *Kitsch*, it points to art. Realistic painting is suggested to be *Kitsch*, when it is atmospheric, as well as when it is banal documentalism; the paradigm of kitsch is the holiday snapshot of the landscape.

2. The aesthetic sensitivity is the modern form of erotic ecstasy in ritual sacral acts. Landscape brings back memory to erotic and sacred emotions, because it has as an idea an aesthetic effect.

3. The *Kitsch* suspicion shall counter-caricature the potential confession to this level of experience. The anxiety of the holiday snapshot is the paradox anxiousness of, on the one hand to confess feelings, which are shameful for a modern human being, and on the other hand, not to be equipped with a level of personal charisma and attractive power, namely erotics, which is embodied in the denied feelings.

Zusammenfassung: 1. Die Idee der Landschaft konstituiert ihre Wahrnehmung. Die in der Moderne wirksame Idee entstand in der Malerei der Neuzeit. Dass die Landschaft ein ästhetisch vermittelter Gegenstand ist, erweist sich darin, dass sie dem modernen Bewusstsein als kitschverdächtig gilt. Dass etwas überhaupt Kitsch sein könnte, verweist auf Kunst. Als kitschig gilt realistische Malerei, sowohl wenn sie stimmungsvoll, als auch wenn sie banal dokumentarisch ist; das Paradigma des Kitsches ist das Urlaubsfoto von der Landschaft.

2. Die ästhetische Empfindsamkeit ist die neuzeitliche Form erotischer Ekstase in rituellen sakralen Handlungen. Landschaft weckt die Erinnerung an erotische und heilige Gefühle, weil sie als Idee ästhetisch wirkt.

3. Der Kitschverdacht soll das potentielle Bekenntnis zu dieser Ebene des Erlebens konterkarieren. Die Angst vor dem Urlaubsfoto ist die paradoxe Angst davor, einerseits Gefühle einzugestehen, derer man sich als moderner Mensch schämt, und andererseits über diejenige Ebene persönlicher Ausstrahlungs- und Anziehungskraft nicht zu verfügen, die in den gelegneten Gefühlen sedimentiert ist: Erotik.

Vorbemerkung

Der ursprüngliche Anlass für die Gedanken dieses Essays war der Einwand einer Studentin während einer Vorlesung über die Idee der Landschaft. Mir ist da das Schlimmste passiert, was in einer Vorlesung geschehen kann. Ich hatte im Vertrauen auf absolute Allgemeingültigkeit eine gefühlsmäßige Einschätzung von mir als Argument eingesetzt. Das gefühlte Argument betraf die Wirkung einer Landschaftsdarstellung von Dürer im Verhältnis zu der eines Landschaftsgemäldes von Poussin. Beide Bilder (vgl. Abb. 1 u. 2) waren als Dias projiziert worden. Ich hatte das Gemälde von Poussin im Kontrast zu dem Dürer-Bild – mit dem Zusatz „in gewissem Sinne“ – als kitschig bezeichnet. Auf diesem Unterschied sollte der Rest der ganzen Vorlesungssitzung aufbauen. Die Studentin meldete sich und sagte gelassen: „Ich finde beide Bilder kitschig.“

Was tun? Ich war in der unangenehmen – und mir ganz persönlich verhassten – Situation, jemandem seine Gefühle ausreden zu müssen, andernfalls hätte

ich nur noch nach Hause gehen können. Ich tat das erste halbherzig und so freundlich wie möglich. Das Motto lautete dann in etwa: „Mal angenommen, ich hätte doch recht, dann ...“, und die dann folgenden Konjunktive bog ich nach und nach in Indikative um, so dass zuletzt der Professor irgendwie heil davon kam. Aber mich wurmte die Sache. Die Studenten bekommen ja jedes Geschummel immer mit. So entstand für die nächsten Sitzungen ein klärender Exkurs in der Vorlesung.

Die Beweisführung zerfällt in vier Teile. Im ersten und zweiten Teil soll das Kitschkriterium benutzt werden, um etwas über das Wesen der Idee der Landschaft herauszufinden. Die allgemeine These der ersten Sitzungen der Vorlesung hatte gelautet, dass die Landschaft nicht ein Objekt ist, sondern eine Idee. Es sollte gezeigt werden, dass die neuzeitliche Idee der Land-

¹⁾ Der Text wurde ursprünglich für einen Vortrag innerhalb eines zwanglosen Rahmens konzipiert und ist in dieser Diktion belassen worden.

schaft nicht ein begrifflicher Reflex auf ein räumliches Objekt in der Umwelt des Menschen war, sondern ein künstlerischer Reflex auf die antike und die christliche Idee der Individualität.²⁾ Landschaft existierte nur als künstlerische Produktion, in der eine Geschichte des Sieges des selbstbewussten Menschen erzählt wird. Als Realität, wie z. B. als Ökosystem oder als eine Heimat, gab es sie gar nicht, und insofern es so etwas gab, hieß es anders. Warum diese Geschichte – nicht nur, aber auch – anhand der Darstellung der Natur erzählt wird, kann hier nicht ausgeführt werden; aber insofern sie es wurde, musste Landschaft entstehen, denn künstlerische bildliche Darstellungen von der dem Menschen insgesamt gegenüberstehenden Natur sind nun einmal Landschaften. Wenn aber das Wesen der Landschaft künstlerisch hervorgebracht wurde, dann belegt der Kitscheindruck, obwohl er dem Objekt den künstlerischen Rang abspricht, genau dies.

Beim Vergleich der Bilder von Dürer und Poussin hatte ich behauptet, dass das Dürer-Bild keine *Stimmung* habe (und damit den topographisch anmutenden Landschaftsskizzen von Leonardo nahestehe), während das Gemälde Poussins Stimmung habe. In Verbindung damit soll im dritten Teil gezeigt werden, dass die Landschaft in der zeitgenössischen Moderne *grundsätzlich* kitschverdächtig ist und dass dies aus einem problematischen Verhältnis des modernen Menschen zu Stimmungen resultiert. Das Problem verdankt seine latente Durchsetzungskraft als Attitüde dem erotischen Ursprung der Ästhetik. Landschaften sind kitschig, weil der Kunstcharakter der Landschaft die Angst vor sexuellem Versagen schürt.

Der vierte Teil soll zeigen, wie es kommt, dass jener Kitschvorwurf gegenüber der Landschaft inzwischen auch und sogar vorrangig auf solche Landschaftsdarstellungen Anwendung findet, die ich als unverdächtig ausgesondert hatte. Gerade das neutrale Abbild wird wegen seiner positiven Konkretheit als allzu stimmungsträchtig abgelehnt, weil das Referenzsystem sich verschoben hat. Das Referenzsystem ist die moderne Kunst. Das dürfte den Einwand jener Studentin provoziert haben und rehabilitiert sie, ohne dass ich auf meine Begründung aus Teil eins verzichten müsste.

Landschaft und Kitsch

Was nützt das Unterscheidungskriterium der Stimmung, um etwas über das Wesen der Idee der Landschaft herauszufinden?

Voraussetzung für den Nutzen des Kriteriums ist die Triftigkeit einer allgemeinen Beobachtung: Es gibt eine weitverbreitete Attitüde der Distanzierung von ganz

normalen, gewissermaßen unschuldigen Landschaftsabbildungen. Betroffen sind vor allem drei Objekte: 1. die Postkarte, 2. das Kalenderfoto, 3. das Urlaubsfoto – insbesondere dann, wenn es bei Dia-Abenden gezeigt wird. Ich habe noch nie erlebt, dass eines dieser drei Objekte zum Gegenstand der Kommunikation wurde, ohne dass die Beteiligten sich explizit verbal oder durch allerlei körperliche Verkrümmungen und Gesichtszuckungen entschuldigt hätten, dass sie sich – gleich ob als Produzent oder als Rezipient – nun mit so etwas beschäftigen. Die inhaltliche Tendenz der Manöver geht in Richtung Selbstironisierung. Am deutlichsten wird das Unbehagen dadurch, dass regelmäßig das eine Objekt gegen das andere ausgespielt wird. Es gibt nämlich immer wieder den verlegenen Zusatzkommentar: „... wie eine Postkarte.“ Das wird von den Rezipienten vorgebracht (und bezieht sich auf private Fotos, meist Urlaubsfotos). Die ironisch lobende Floskel drückt aus, dass das private Produkt gut gelungen ist, sozusagen „klassisch“ eine Landschaft erwischt hat, zugleich verwässert sich die Hochachtung durch die Banalität des Maßstabs: Massenware. Genau genommen ist das Lob eine Bösartigkeit, denn es würdigt durch völlige Entwürdigung. Aber es zeigt sich auch, dass die gemeine Haltung ambivalent ist, denn irgendwie weiß jeder, Landschaft ist auch ohne Entschuldigung denkbar; aber das scheint einer vergangenen Epoche und/oder einem ganz anderen Kontext anzugehören.

Ich interpretiere diese ganzen Manöver rund um Landschaftsbilder als präventive Distanzierung von falschen Stimmungen bzw. der potentiellen Unterstellung solcher. Deshalb ist das Kitschkriterium aussagekräftig über die Funktionsweise der Idee der Landschaft. Denn Kitsch „arbeitet“ mit Stimmungen. In einer ersten Annäherung kann man sagen, dass Kitsch vorliegt, wenn im Rahmen von Kunst oder Kunsthandwerk schamlos ausschließlich auf die Stimmung, also auf das, was innerlich mit dem Symbol von allen Menschen verbunden wird, angespielt wird. Kitsch ist eine Platitude und zugleich „Stimmungsmache“. (Dass das Kunsthandwerk selbst immer schon auf dem besten Wege ist, Kitsch zu sein, zeigt, dass die Nähe zum Alltäglichen offenbar einer solchen Sensibilisierung für banale Stimmungen Vorschub leistet. Das verweist auf die Nähe der Kunst und des Ästhetischen zum Heiligen, die uns anschließend noch beschäftigen wird.³⁾)

Das Ableiten in Kitsch kann auf zwei Arten passieren:

²⁾ Vgl. ausführlicher EISEL (1997).

³⁾ „Die Zerstörung eines Kunstwerkes hat für uns noch immer etwas von religiösem Frevel“ (GADAMER 1993, 124).

1. Unbewusst: Ein Künstler will eigentlich Kunst machen und produziert Kitsch. Das liegt dann daran, dass er *nur* das *allgemeine* Klischee trifft, das die Stimmung bezeichnet (z. B. idyllisch, heroisch usw.). Dann hat das Kunstwerk keine Eigenheit, obwohl der Künstler all sein Herzblut hineingelegt hat und seine Phantasie. Trotzdem ist nichts Phantasievolleres herausgekommen, sondern nur das Stimmungsklischee, das jeder schon kannte. Andererseits muss diese allgemeine Stimmung aber – mit einem gewissen Perfektionismus – auch recht gut getroffen worden sein. Für den Künstler ist dieser gelungene Mangel an individuellem Ausdruck und allgemeiner Tragweite eine Entblößung, und das ist peinlich für den Betrachter, falls er dem Dilettanten gegenübersteht.

2. Bewusst: Ein Agitator will „Stimmung machen“. Wenn er das mittels Kunst tut, wird es per se Kitsch. Die Gründe sind die gleichen wie unter 1., aber es existiert eine übergeordnete Ideologie, die Kunst im Verhältnis zu Kitsch umgekehrt wie hier vorgeschlagen definiert. Die besten Beispiele lieferten die faschistische und die stalinistische Kunst.

Eine gute Illustration für das Verhältnis von Kunst, Kitsch und Stimmung bietet die Werbung. Die will auch „Stimmung machen“ – für ein Produkt. Aber es ist im Unterschied zur politisch engagierten Kunst niemals Kitsch möglich, denn das kommerzielle Interesse ersetzt den künstlerischen Anspruch. Die Schamlosigkeit der Plattitüden steht nicht im Widerspruch zum Anspruch, sondern ist in Übereinstimmung damit. Wenn man eine Werbung dennoch als kitschig bezeichnet, dann nimmt man sie einen Moment lang als Kunst und nimmt ihr das übel, was sie leistet. Aber eigentlich ist die Stimmungsplattitüde problemlos.

Ganz analog funktioniert die „Unterhaltungsindustrie“. Auch hier liegt der Fall vor, dass der Anspruch von uns selbst gegenüber dem – in diesem Falle ja möglichen – Kunstprodukt reduziert wird. Die Unterhaltungsindustrie darf, ähnlich wie die Werbung, Kitsch produzieren, wenn auch aus anderen Gründen, nämlich weil wir oft die Anstrengung der Auseinandersetzung mit Kunst scheuen. Kitsch entlastet und entbindet von der Beschäftigung mit Kultur und der Person des Künstlers. „Man hört heraus, was man schon weiß. Man will gar nichts anderes hören, und man genießt diese Begegnung als eine, die einen nicht umstößt, sondern auf eine welke Weise bestätigt“ (GADAMER 1993, 141/142). Man braucht also keine Mühe auf „Tiefe“ zu verwenden, denn es ist nur Oberfläche beabsichtigt.⁴⁾ Auf dieser Basis hat sich dann etwas Merkwürdiges entwickelt: Unterhaltungskunst. Dafür stehen einerseits z. B. die „guten Hollywood-Schinken“ wie „Vom Winde verweht“, „Ben Hur“ oder „Lawrence von Ara-

bien“, andererseits die Klassiker der 40er Jahre. Diese älteren Filme werden deshalb als so „toll“ empfunden, weil sie auf intelligente Weise auf Unterhaltung als Befriedigung simpler Grundstimmungen abzielen und wir so viel Distanz dazu haben, dass wir sie nicht einmal (mehr) als ernsthafte Unterhaltung akzeptieren, sondern uns statt dessen erstens an die eigene jugendliche Schamlosigkeit der Stimmungen und zweitens an die jugendliche Unverbildetheit des Filmes als Unterhaltungsmittel *erinnern*. Das unterhält offenbar noch besser. „Hollywood-Schinken“ ist dann ein Strukturmerkmal für die Kontinuität der frühen Haltung unter zeitgemäßen technischen Bedingungen.

Diese Zugeständnisse an den Kitsch, die ihn wieder in die Nähe der Kunst bringen, existieren auch ganz allgemein im Hinblick auf die Symbolwelt ganzer Zeitabschnitte. Derzeit werden damit die 50er und 60er Jahre geheiligt. Ähnlich wie bei den alten Filmen werden die Symbole, Wohnungseinrichtungen, Autokarosserien, Kleidermoden usw. der Zeit zwischen 1950 und 1970 allmählich „klassisch“, obwohl sie doch vorher als Ausgeburten der Kitsches angesehen worden sind. Kitschig sind sie gewesen, weil auch hier schamlos mit Stimmung gespielt worden war, mit der Stimmung der Modernität. Das, was mit der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und forciert nach dem 1. Weltkrieg als die definitive und wohltuende Ernüchterung gestartet war, die moderne Kunst, Architektur und Produktgestaltung, kam in jenem Zeitabschnitt wie eine Schmierkomödie auf das Bauhaus daher. Was das Bauhaus gefordert hatte, die Industrialisierung und Popularisierung der Kunst und Architektur, war eingetreten. Aber die Banalisierung von Malewitsch, El Lissitzky, Picasso, Mondrian, Klee usw. sowie des ganzen Bauhausprogramms durch Strichlein und Dreiecke auf Lampenschirmen, Tapeten, Teppichen, Schallplattenalben, Vorhangstoffen und Tablett, durch Vasen mit Loch im Bauch, durch Nierentische und Tütenlampen war zur frisch-fröhlichen Kommerzialisierung missraten. Die Dinge sahen so aus, wie die Rhetorik in jenen Unterhaltungsfilmen bis zum Ende der 70er Jahre klang: wie im Kasperletheater.

Nun, mit gehörigem Abstand, wird all dieser Kitsch „irgendwie toll“ genannt. Wir haben hier den Fall vorliegen, dass die Stimmungsmache so weit hinter den heutigen, ganz anderen Stimmungslagen und Leistungsanforderungen (einem fortschrittspessimistischen

⁴⁾ Die Differenz zwischen Kunstgenuss und Entspannung, die hier wirksam wird, läuft wahrscheinlich der Differenz zwischen Wohlgefallen und Vergnügen, d. h. der zwischen dem Schönen und dem Angenehmen, parallel (vgl. KANT 1968, § 5).

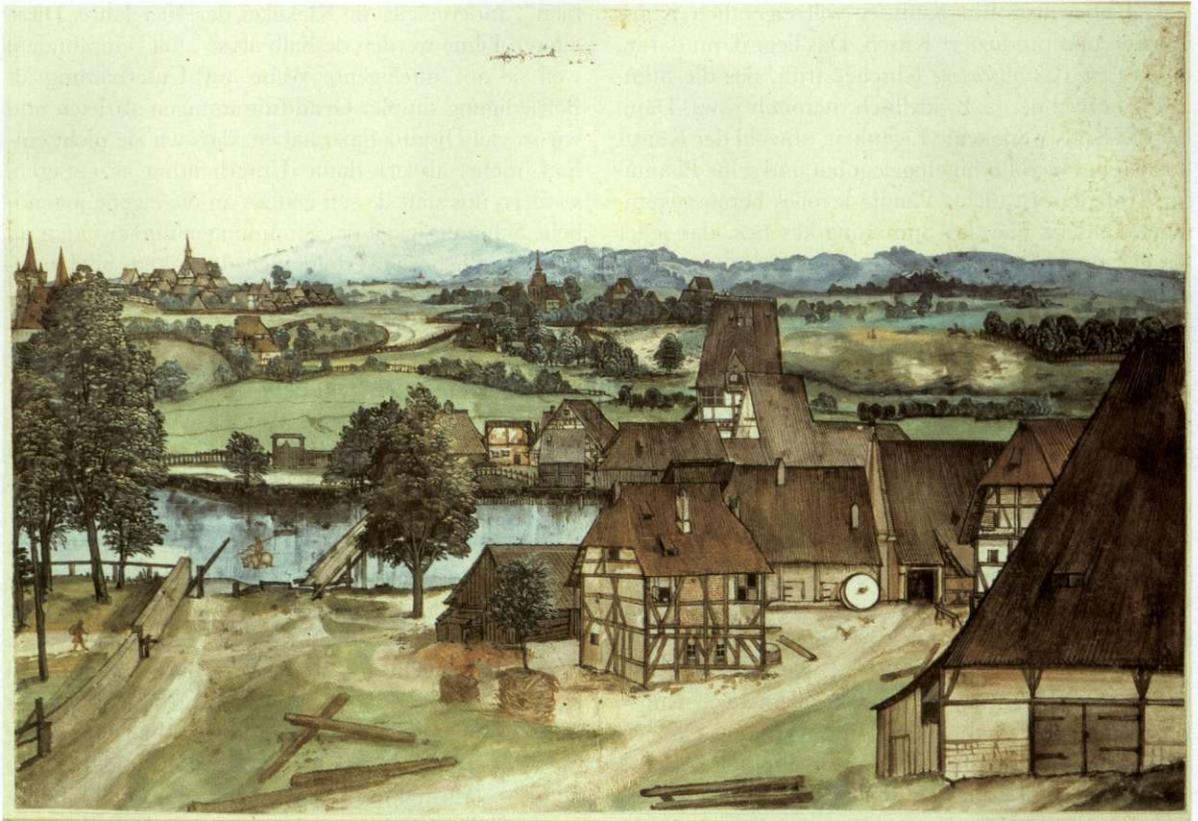


Abb. 1: ALBRECHT DÜRER: Drahtziehmühle, um 1494
(Staatliche Museen zu Berlin. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)

Nachhaltigkeitsgerede vermischt mit postmodernem Frohsinn und neoliberalem Flexibilisierungsdruck zurückgetreten ist, dass die Formen als solche wieder stärker hervortreten und auf ihre Ursprünge in einer um einfache Klarheit und kulturellen Wagemut bemühten Zeit verweisen. Sie werden zu legitimen Verballhornungen und damit kunstverdächtig.

Stimmungsbilder

Bisher habe ich das Phänomen Kitsch auf einer spezifischen Ebene, andere sind denkbar, zu umreißen versucht. Die Ebene war die des schamlosen Umgangs mit Stimmungen seitens der Kunst oder anderer verwandter Sparten. Um nun wieder zur Idee der Landschaft zurückzukehren, will ich das Phänomen, das im Zentrum des Kitschthemas und auch des Landschaftsgefühls steht und somit die beiden Ebenen verbindet, näher betrachten. Das Phänomen ist die Stimmung.

Die Frage ist, wie ich dazu gekommen bin, bei dem Dürer-Bild zu sagen, das sei kein kitschiges Bild, das von Poussin aber sei eines, und mit welchem Recht ich zu der Studentin als vorläufige Beruhigungsmaßnahme

gesagt habe, es handele sich möglicherweise allenfalls um zwei verschiedene Formen von Kitsch.

Welche Art von Kitsch war für mich in dem Moment gar keine? Das übersetze ich jetzt zuerst einmal in: Von welcher Art von Stimmung könnte man sagen, sie sei gar keine? Offenbar die Stimmung des Dürer-Bildes (Abb. 1).

Ich möchte sie aus meiner Sicht kurz charakterisieren:

Das Bild von Dürer wirkt still, besonnen und beruhigend. Die dargestellte Situation ist wenig bewegend, das färbt auf den Betrachter ab. Das Bild drückt als Objekt gut die Definition für ästhetische Kontemplation aus, in der der Betrachter das Schöne ja nur erfährt, wenn und weil er ohne innere Bewegung verharret – im Unterschied zur Bewegung der Seele bei der Erfahrung des Erhabenen. Auch wirkt die Darstellung in gewissem Sinne „nüchtern“ und dokumentarisch, wie ein gemaltes Protokoll. Der Betrachter ist ein Beobachter. Er befindet sich in einer wohlbestimmten Distanz zu einem wohlbestimmten Objekt und betrachtet eine klare positive Wirklichkeit. Das Objekt der Betrachtung ist weniger das Bild als ein Bild, sondern vielmehr das,



Abb. 2: NICOLAS POUSSIN: Landschaft aus der römischen Campagna mit Matthäus und dem Engel, 1639–1640
(Staatliche Museen zu Berlin. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie)

was es zeigt: Man steht nicht vor einem Gemälde, sondern vor einem Dorf. Jede Ergriffenheit liegt fern. Es wird auf der ästhetischen Ebene eine wissenschaftliche Haltung deutlich. Wenn man das als eine Stimmung bezeichnen möchte, so könnte man allenfalls von einer objektivistischen Stimmung sprechen, also letztlich deren Abwesenheit eingestehen, um sie zu benennen.

Das Bild von Poussin (Abb. 2) wirkt in allen Punkten entgegengesetzt:

Es ist mystisch, verzaubert, verschwimmend, überladen mit Gefühl. Es ist ein Bild, das sich an die Seele wendet, nicht an das scharfe Auge. Es ist auf Ergriffenheit angelegt. Die Art der Distanz ist unbestimmt. Der Betrachter steht etwas Höherem gegenüber, nicht einem vorgezeigten Objekt. Was in dem Bild wirkt, steht hinter ihm. Der Bildinhalt ist auf offenkundige Art nichtoffenkundig. Irgendwie ist die Landschaft wichtig, aber dennoch nicht das, was dargestellt wird. Ich muss allerdings einräumen, dass es den forschenden Vorwurf des Kitsches gegenüber dem großen Meister eigentlich erst hervorrufen mag, dass die Verweise nicht

mehr verstanden werden. Ihr Verständnis setzt einen Umfang an Gelehrsamkeit voraus, der wohl verlorengegangen ist. So werden die erzählten Geschichten und die dazu passende „Stimmungssprache“ der Bilder nicht mehr gelesen, und es bleibt nur die konzentrierte Stimmungsgeladenheit als Abstraktum übrig – was dann dem Kitsch formal entspricht.

Im Hinblick auf meine ursprüngliche Behauptung, das eine Bild sei kitschig, das andere aber nicht, kann man nun resümieren, dass ein Mangel an Stimmung, nämlich dann, wenn der Gegenstand ästhetisch als sachlicher dargestellt wird, dem Kitsch Einhalt gebietet. Es fehlt dann ein Verweis, eine Erinnerung. Nicht jede Stimmung ist kitschig, aber kein Kitsch ist ohne Stimmung, die an Vergangenes oder Höheres oder Ursprüngliches erinnert. Allerdings gehört noch dazu, dass dies auf banale, schematische Art geschieht. (Deshalb führt Massenproduktion so oft zu Kitsch, nämlich dann, wenn das Produkt von der Art ist, dass es noch die Erinnerung daran gibt, dass es ehemals einzeln gefertigt wurde, wie z. B. ein Schmuckstück, und somit

damals eine individuelle Leistung erkennbar gewesen war.) Dürers Bild will – gerade so wie das Rasenstück oder der Hase – an nichts erinnern; Poussins Bild will nichts anderes als erinnern.

Was kann für die Idee der Landschaft gefolgert werden?

Das Kitschkriterium verweist auf den unausweichlichen Zusammenhang von Landschaft mit Kunst, d. h. auf den ästhetischen Entstehungszusammenhang der Idee der Landschaft. Die These lautet: Da jede schöne oder erhabene Landschaft kitschverdächtig ist, d. h. verdächtig ist, *keine* Kunst zu sein, ist die Idee der Landschaft eigentlich die eines Kunstwerks, denn Landschaft ist immer kunstverdächtig. Dass jede Landschaft dessen verdächtig ist, keine Kunst, sondern Kitsch zu sein, widerspricht also keineswegs dem konstitutiven Zusammenhang zwischen Landschaft und Kunst. Der scheinbare Widerspruch verweist vielmehr auf eine ganz andere Ebene: Dass der Landschaft der Rang der Kunst so leicht abgesprochen wird, obwohl sie ihrer Idee nach doch gar nichts anderes sein kann, hängt einerseits von unserem Verhältnis zu Stimmungen ab und andererseits vom kulturellen Auftrag der Landschaft, Stimmung zu provozieren. Der moderne Anspruch auf Sachlichkeit⁵⁾ führt dazu, dass wir uns unserer Stimmungen schämen – zumindest der Eindruck einer „höheren“ Ergriffenheit ist peinlich. Identifikation mit der eigenen Ergriffenheit ist doppelt peinlich, das ist „schmalzig“ und unterläuft „Banausen“. Daraus folgt, dass sich alle, außer den Banausen, von höheren Stimmungen präventiv distanzieren.

Da aber Landschaft per se für die Fähigkeit des Menschen steht, Stimmungen zu entwickeln, seit ihre Betrachtung alte Formen der Ergriffenheit wie z. B. das Beten ersetzt, muss sich per se von der Landschaft distanziert werden. Da sie der Idee nach aber ein Kunstwerk ist, kann die Distanz am besten durch die Schmähung, sie sei dem Wesen nach Kitsch, demonstriert werden. Daraus folgt, dass die Permanenz des Verdachts und der Herabwürdigung ins Banale und Profane den „höheren“ Charakter der Landschaft, nämlich ihren Kunstcharakter (und Ersatzcharakter für Religion), beweist. Aus der Angst vor dem Ertappt-Werden bei hoher Stimmung folgt der Nachweis des Kunstcharakters der Landschaft. Die Distanzierung

⁵⁾ Aktuelle Weiterentwicklungen dieses Anspruchs im anglo-deutschen Sprachraum heißen cool, megacool, gigacool; mögliche Steigerungen der Sachlichkeit erfolgen durch „ächt“. Die euphorische Stimmung, das, was früher toll, klasse, oder noch früher wunderbar geheißen hat, wird so ausgedrückt, dass das, was ausgedrückt werden soll – Stimmung –, weggerechnet wird.

von sich selbst verschwimmt mit dem positiven Verhältnis zur Landschaft und macht jenes ungereimte Verhalten aus: Auf der einen Seite distanziert man sich aus (schichtenspezifisch wirksamen) kulturellen Gründen von der Landschaft; auf der anderen Seite gäbe es gar keinen Grund für das Getue, wenn die Landschaft einen nicht emotional anziehen würde – eigentlich distanziert man sich ja gerade deshalb, weil diese Anziehung vorliegt und bekannt ist.

Exkurs über aktuelle objektivistische Alternativen: Ökologie oder göttliche Offenbarung

Seit einiger Zeit gibt es eine der Moderne angemessene sachliche Lösung: Die positive Seite der Stimmung, das Eingeständnis einer Zuneigung, wird auf der unverdächtigen objektiven Seite überbetont, nämlich der ökologischen. Aus Liebe wird „Relevanz“, aus Schönheit wird Überlebenskampf, und aus Kontemplation wird Umweltschutz. Was so anzieht, weil es eigentlich *gefällt* als Kunstwerk, wird mit großem wissenschaftlichem und moralischem Aufwand geheiligt, weil es – angeblich – nützt für die Gesundheit und die Zukunft der Menschheit. So kann man sich zur Landschaft bekennen und trotzdem seine Stimmung verheimlichen.

Allerdings gibt es inzwischen auch dagegen eine ernsthafte Polemik, die den modernen Objektivismus rückgängig zu machen versucht, dafür aber in einen anderen verfällt (vgl. FALTER 1992, 1994, 1996; FALTER u. HASSE 2001; HASSE 1999). Die Tatsache, dass die Beziehung zu dem, was für diese Kritiker Landschaften originär sind, nicht aus nüchternen Beobachtungen einerseits und Nutzen andererseits besteht, sondern aus Atmosphären, die mit Stimmungen interferieren, wird in den Vordergrund gerückt und zur einzig möglichen Basis vernünftiger geographischer Wissenschaft und ehrlicher Naturschutzpolitik erklärt. Der Kampf wird genauso mit denen aufgenommen, die die gefühlvollen Stimmungen auf die Wirkung der *Idee* der Landschaft (statt der Wirkung der Orte selbst) zurückführen, wie mit denen, die die Stimmungen nicht wahrhaben wollen. Der Preis dieser Rückkehr zur Wahrhaftigkeit ist relativ hoch: Wenn die sog. konstruktivistische Perspektive der Geisteswissenschaftler und die objektivistische Perspektive der Naturschützer ein Produkt moderner Blasphemie und Gefühllosigkeit sein sollen – was sie u. a. vermutlich sind –, so muss die Frage erlaubt sein, woraus denn die Gegenposition gespeist sein soll, wenn nicht aus derselben modernen Kultur. Dass die „konservative Revolution“ ein – wenn nicht gar *das* – Produkt der Moderne ist, wurde längst diskutiert und gut belegt (BREUER 1993); wieso sollte das für die Jünger

der sinnlichen Seelengemeinschaft mit der Natur nicht gelten? Das Problem, das sie aufwerfen, ist ein „modernes“, und es geht ihrer eigenen Analyse zufolge aus einem authentischen Verlust- und zugleich Naturgefühl hervor. Wie aber sollte man das Gefühl von dem Problem trennen, so dass das Naturgefühl ohne das Verlustgefühl auskäme und umgekehrt? Wenn das unwahrscheinlich ist, verschiebt sich aber der Kern jener Wahrhaftigkeit, auf der sie bestehen. Sie gilt und hat Relevanz nur unter der realen Voraussetzung und emotionalen Perspektive der modernen Zivilisation – selbst dann, wenn man diese Perspektive ablehnt. Weil die Autoren das wissen, bleibt ihnen nur die Flucht hinab ins ungeschichtliche Innere: Sie müssen sich auf die Berechtigung vornezeitlicher Deutungsmuster der Mensch-Natur-Beziehung berufen, auf uralte oder – wie üblich in solchen Fällen – asiatische Weisheiten und Vermögen, und beides soll demjenigen, der noch (oder bereits wieder) sensibel genug ist, „an sich“ erwachsen. Das zu glauben ist natürlich jedem freigestellt, aber die Kosten sind auch hier nicht gering: Wenn auf der substantiellen, positiven – statt der polemisch-rekonstruktiven – Ebene das private Erleben verlassen und der ästhetische Bezug sinnhaft verallgemeinert wird, d. h. an die Stimmungen anderer appelliert und mit ihnen gearbeitet wird, ja sogar Wissenschaft und Politik gemacht werden soll, entsteht das, was in der modernen Welt – zumal dann, wenn dem einfachen Fühlen höhere Weihen durch die Macht höherer Wesen verliehen werden – (selbst für ihre Gegner) unvermeidbar ist: Kitsch. Die Rache der Idee der Landschaft ist gewiss. Wenn man diese Idee als Produkt des ästhetischen Sinns anerkennt, statt sie naturwissenschaftlich zu pervertieren, muss man der Idee der Kunst Tribut zollen, und die ist mit der antimodernen Hypostasierung des Gestimmt-Seins nicht abzuspeisen.

Natürlich wird meine formale Kritik ebensowenig dem Sinn des zivilisationskritischen Anliegens der beiden Autoren wie der wissenschaftstheoretischen Ebene ihrer Kritik ganz gerecht. Andererseits brocken sie sich aber mit der exaltierten Ungebrochenheit ihres reflexionsfeindlichen Sendungsbewusstseins ästhetische Maßstäbe selbst ein. Wenn die ernsthafte Aufforderung ergeht, den Göttern, die in den Naturdingen deren Wesen zur Ausstrahlung bringen, das Herz zu öffnen (vgl. FALTER 1996), dann bleibt der Status dieser wissenschafts- und kulturpolitischen Unternehmung irgendwie unklar: Ist es *nicht* das Programm einer religiösen Sekte – und dafür gibt es kein Indiz –, dann ist es eine Wiederholung der romantischen Zivilisationskritik mit alten und einigen neuen, moderneren, an „Leiblichkeit“ appellierenden Argumenten. Wenn man diese Kritik nach 200 Jahren mit Mitteln des Vitalis-

mus, der Anthroposophie und der Phänomenologie aufpolieren will, dann müsste man zumindest diskutieren, dass man sich damit auch ein Problem einhandelt. Aber solche Probleme werfen ja diejenigen auf, gegen die es in der Geisteswissenschaft geht. Deshalb werden statt dessen die Berufungsinstanzen inthronisiert wie frühe Propheten. Das führt zu einem paradoxen Ergebnis: Die Haltung nähert sich eigentümlich dem anderen Feind an, den selbstgewissen Erfahrungswissenschaftlern und Planern, die kein Wenn und kein Aber dulden, wenn es um eine bessere Zukunft geht. So wird für die Theorie eine gute Chance verspielt, und der ästhetische Maßstab erweist sich dann eher als eine Nachsichtigkeit. Aber auch hier: Wenigstens eine gewisse Gebrochenheit und Ambivalenz bei der Suche nach der blauen Blume, die die Romantiker auszeichnete, ist es, die man vermisst. Sie würde vielleicht die apodiktische Denkweise etwas mildern und aus der einfältigen Erzählung eine schöne Erzählung machen. Eine schöne Erzählung könnte aus manchen der ausgedrückten Gefühle werden, wenn die Interpretationen nur das beanspruchten, was sie leisten können: ein modernes Problem und zugleich eine Sehnsucht zu beschreiben, nicht ein Wissenschaftsprogramm und ein politisches Handlungsmuster.

Erotik ist schön

Ich komme nun zum zweiten Teil der Beweisführung. Undiskutierte, rein empirisch eingeführte, Voraussetzung war bisher, dass der moderne Mensch sich seiner Stimmungsgeladenheit schämt, und das war mit dem Kontrast der gefühlvollen Innerlichkeit zur – „herrschenden“ – modernen Sachlichkeit begründet worden.

Aber wieso kann sich überhaupt Scham an diesem speziellen Phänomen, an *ästhetischer* Stimmung einerseits und dem Wohlgefallen an einem *räumlichen* Arrangement andererseits, so konsequent festmachen? Was ist in dieser Hinsicht das Besondere am Ästhetischen und am Räumlichen und was an deren Verbindung?

Scham bezieht sich im Kern auf den sexuellen Bereich. Man kann sich zwar auch einer dummen Bemerkung oder einer schlechten Schulnote schämen oder weil man beim Nasenbohren ertappt wurde, aber das sind abgeleitete Begriffsverwendungen, die sich auf eine metaphorische Übertragung des Begriffs auf einen ganz anderen Vorgang gründen. Der besteht darin, dass eine Entblößung stattfindet. Der schlechte Schüler entpuppt sich als dumm oder faul, der Schwätzer – je nach Bemerkung – als geizig, missgünstig, anmaßend usw., der Nasenbohrer als schmutzelig und unartig –

das ist entblößend, aber wirklich nackt ist dabei natürlich niemand aufgetreten. Ich behaupte, dass jene Scham vor der eigenen ästhetischen Stimmungsgeladenheit angesichts eines Raumbildes etwas mit Sexualität zu tun hat, aber auch, dass diese Art der Scham gewissermaßen authentischer ist, tiefer sitzt als jene banalen Übertragungen.

Die These lautet: Die landschaftliche Ergriffenheit, die die Scham auslöst, geht auf die stammesgeschichtlichen Vorläufer der platonischen Liebe zurück. Allerdings hat sich innerhalb von rund zweieinhalbtausend Jahren der Sachverhalt in sein Gegenteil verkehrt: Was heute Scham auslöst, gab es damals noch gar nicht, und das, was es statt dessen gab, war die reine Schamlosigkeit.

So viel zu den Strukturen. Der Inhalt dieser Formel beginnt bei einem Ritter-Zitat über den Ursprung der Kontemplation, ein Zitat, das aus dem berühmten Text über die Idee der Landschaft stammt: „Theorie' gehört in die Sphäre des Festes und des festlichen Spieles zu Ehren der Götter und meint so genau: Anschauen, das dem Gotte zugewendet ist und so an ihm Teil gibt" (RITTER 1974, 144/145). RITTER beschreibt den Zusammenhang zwischen Kontemplation und Festlichkeiten mit Blick auf die Differenz, die die Theorie von den partikularen Erkenntnisformen besitzt. „Philosophie (ist) als theoretische Wissenschaft ‚freie' Erkenntnis; mit ihr geht der Mensch aus dem Bereich der Praxis und der Zwecke heraus;" (145/146). Philosophieren, Theorie und die Wendung an das Ganze des Kosmos gehören zusammen und stehen der Praxis, die an den Zwecken im einzelnen orientiert ist, gegenüber. Kontemplation ist die angemessene Weise, das Fest Gottes zu feiern. Pythagoras „soll, befragt, was Philosophie sei, dies geantwortet haben: es würden alle Menschen von Natur in die Weltordnung als in ein Fest des Gottes hineingeboren; während aber die Einen bei diesem Feste sind, um sich zu vergnügen und anderen Waren feilbietend, Geschäfte machen, seien die Philosophen diejenigen, die sich anschauend der Weltordnung zuwenden und so in ihrer ‚Theorie' den Sinn des göttlichen Festes erfüllen. Diese Festbedeutung der Theorie bleibt dann über Jahrhunderte bewußt. Philon, der Alexandriener, sagt, dass für die ‚Jünger der Weisheit' fern vom Getriebe des Marktes der ‚ganze Kreislauf des Jahres ein einziges Fest' bilde" (145, Hervorh. RITTER).

Die Festmetapher verweist auf eine ältere Schicht der Kontemplation, auf eine Zeit, in der die gesellschaftliche Synthese durch Opferhandlungen geleistet wurde. „Die ‚Theoria' ist ursprünglich eine Betrachtung, in der sich der Myste mit dem leidenden, sterbenden und wieder auferstehenden Gott identisch er-

lebt" (RÖD 1976, 60). Die Organisation des gesamten profanen Lebens war dem Rhythmus und der Funktion der Feste unterworfen. Die Funktion bestand in der wohlorganisierten Übertretung aller Verbote, die die Animalität, welche die Vollzüge des profanen Lebens bedrohten, bändigen sollten.⁶⁾ Die antike Gegenüberstellung von Philosophie (als Fest) und kommerzieller Geschäftigkeit spiegelt die frühere Zweiteilung des „archaischen" Lebens in Orgie und Profanität; antike Dramen wie „Die Bacchien" von Euripides künden vom Gewicht ritueller Raserei in der „alten Zeit" vor der Polisgründung. Die Gewalt und die Tötungsbereitschaft, die das Wesen der Animalität ausmacht, wurde durch die Sinngebung als Opfer zur heiligen Tat. Die Rituale, die diese Praxis der Übertretung begleiteten und für alle die Teilnahme an der geweihten Handlung ermöglichten, waren Tänze. Der Tanz ist die Urform der Kontemplation. Er versetzt den Tänzer in einen Zustand aller profaner und partikularer Bindungen befreiter Kommunikation mit dem Ganzen. Das aber ist RITTERs Definition für Philosophie/Theorie/Kontemplation.

Aber im Tanz, da er eine erhebende und heiligende Praktik der stimulierten Animalität ist, die sich nicht entfesseln soll, außer im eigens dafür organisierten, repräsentativen Opfertod, wird die Anschauung des Ganzen erotisch erlebt. Die rituelle Verbindung des Animalischen mit dem Heiligen bzw. des Gewaltverbots mit seiner Übertretung erzeugt eine Ebene, auf der diese Widersprüche eine integrierte positive Artikulation erfahren können: die Ekstase. Der Tod tritt als erotisch elektrisierter Tanz auf, der den Tänzer einer universellen Kontinuität einverleibt.

Archaische Kontemplation

Medium: Opferkult/Tanz/Ekstase

Praxis: Einheit von Leben und Verbot; Gemeinschaft objektiv und notwendig

Situation: Kollektive Übertretung

Relation: Erotische *Innen-* und *Außen*beziehung

Der Bruch mit dem rituellen Kult, d. h. mit der Synthese durch „Kultur", nennt sich Zivilisation. Sie bricht mit der Antike endgültig an. Nicht mehr das Verbot einschließlich seiner Übertretung steuert die Gemeinschaft bzw. deren profanes Leben, sondern die Vernunft (und das Geld). Deshalb entsteht – als Ablösung des Mythos, der den Kult theoretisch absichert – philosophische Theorie und ist nun ihrerseits Kontemplation. Aber die Philosophen wussten noch, dass sie der kulturellen Kraft der geheiligten animalischen Ge-

⁶⁾ Vgl. insgesamt BATAILLE (1963).

walt in den Festen ihre privilegierte Stellung verdanken. Die Ekstase besteht nun in einer Art der vernünftigen Spekulation, die die Einheit des Guten, Wahren und Schönen gewährleistet. Sie findet im Diskurs statt und ist „dialektisch“.

Platon hat die dialektische Denkbewegung der Vernunft zum Prinzip des Philosophierens erhoben. Aber nicht nur das Bewusstsein, am kosmischen Fest teilzunehmen – nun durch die dialektische Theorie auf die authentischste Art –, ist noch wach, sondern auch das Bewusstsein, dass die gemeinsame Kontemplation einem erotischen Exzess entstammt. Daher stammt der Begriff der platonischen Liebe.

Denn Philosophieren war nicht nur einfach Nachdenken über das Ganze, sondern eine gemeinschaftliche Veranstaltung von Liebenden. Platons „Gastmahl“ bildet diese Situation ab. Platonische Liebe bezeichnet dabei im engeren Sinne die erotische Anziehung zwischen Lehrern und Schülern in der gemeinsamen langfristigen Diskussion über das absolute Gute. Was aus unserem heutigen Begriff von platonischer Liebe als einer dauerhaften ungelebten sinnlichen Anziehung zwischen verwandten Geistern herausfällt, ist dies: In der Antike wurde tatsächlich geliebt. Aus den Tänzen auf den Opferfesten der Stammeskulturen waren Gastmähler sich liebender und geistig messender Jünglinge und Patriarchen geworden. Kontemplation war liebevolle Vernunft und prickelnde Begriffsarbeit.

Jetzt lässt sich leicht begründen, dass – viel später – der reine ästhetische Sinn, der die Idee der Landschaft möglich gemacht und als Kunstgegenstand zur Welt gebracht hat, auf die erotische Komponente jenes festlichen Diskurses zurückgeht. Beide, Ästhetik und Erotik, bilden einen Kurzschluss von Distanz und Vereinigung,⁷⁾ darin liegt ihr Wesen und ihre Spannung. Und im Verhältnis zum Guten und Wahren bestimmt sich das Schöne genauso wie die Erotik: Abwesenheit von Moral und Vernunft.

Antike Kontemplation

Medium: Philosophieren/spekulative Vernunft/
Verliebtheit

Praxis: Einheit von Leben und Vernunft; Gemeinschaft
subjektiv und freiwillig

Situation: Diskurs/Identifikation

Relation: Intellektuelle und sinnliche Außenbeziehung
des Einzelnen in der Gruppe und zum Kosmos

Differenz zu den Stammesgesellschaften:

Aus ekstatischer Innen- und Außenbeziehung des
Kollektivs wird spekulative vernünftige Innenbeziehung
einer Gruppe

bei verschiebt sich die Relation des Anschauenden. Das Medium der christlichen Kontemplation ist das Gebet. Es dient der intellektuellen und sinnlichen Annäherung an das Ganze, das nun allein in Gott liegt. Er ist das Absolute, das die Einheit des Guten, Wahren und Schönen darstellt. Das Gebet richtet sich auf Gott als Person, indem sich der Gläubige ausschließlich nach *innen* wendet – das ist durch die Autorität von Augustinus bis in die Neuzeit gewährleistet worden. Alle „Neugier“, die sich mit Erkenntnisanspruch den Dingen der Welt zuwendet, ist verboten. Denn „erkennen“ bedeutet, den Texten der Genesis zufolge, Beischlaf; die erste Erkenntnis hatte aus der Identifikation der Geschlechter bestanden. Daher muss die Kontemplation des außenorientierten Erkenntnisanspruchs entkleidet werden. Beten ist eine Bewegung der Seele. Die Nähe von Kontemplation und Erotik wird durch Verbot unterbunden – was sie bestätigt. Eva war der Neugier erlegen – was Wunder als Weib –, und das hatte böse Folgen gehabt.

Entsprechend der individuellen Innenwendung der Kontemplation versubjektivieren sich die objektiven Bestimmungen des Absoluten. Aus dem Guten, Wahren und Schönen werden Hoffnung, Glaube und Liebe, die drei Tugenden des Christenmenschen. Die *vereint* er im Gebet, umgekehrt analog dazu wie ehemals die Philosophen in der Theorie an den drei Bestimmungen des Absoluten *partizipierten*. (Man kann sehen, dass durch die geschilderte Transformation auch die Selbstverantwortung als Leistungspotential ins Spiel kommt; die passive Abgeklärtheit und die Zurücknahme aus jedweden Wollen in der antiken Kontemplation wird schwächer. Aber das ist hier nicht unser Thema.⁸⁾)

Christliche Kontemplation

Medium: Gebet/Offenbarung/erotisches Verbot

Praxis: Einheit von Leben und Demut; Individualität
objektiv und notwendig

Situation: Vereinzelung/Gehorsam

Relation: Entsinnlichte und erkenntnisfeindliche
Innenbeziehung

Differenz zur Antike: Aus spekulativer vernünftiger
Außenbeziehung der Gruppe wird eine demütige
Innenbeziehung des Einzelnen

Der weitere Weg der Kontemplation bis zur ästhetischen Schau wird durch das Christentum geprägt. Da-

⁷⁾ Das interesselose Wohlgefallen alleine an den Formen der Dinge (Distanz) enthält zugleich eine sympathetische Hoffnung und Gewissheit der Seelenverwandschaft aller Menschen (Vereinigung) (vgl. KANT 1968, § 20–22 und § 36–40).

⁸⁾ Vgl. ausführlicher EISEL (1997).

Allerdings geht die Rechnung des Christentums nicht ganz auf. Denn die erotische Herkunft der Kontemplation bricht sich in diversen Lehren und Praktiken Bahn. Die christliche Mystik ist einerseits voll von der Erotik der Bekenntnisse derjenigen, die Jesus lieben, so wie er es geboten hat (vgl. BATAILLE 1963, 217 ff. z. B. über die Karmeliterin Theresa). Andererseits lebt sie von der Erotik der Praktiken, die die Erotik verbannen sollen bzw. die Sünde durch Buße wiedergutmachen sollen. Die Selbstzüchtigungen der strengen Nachfolger Jesu ähneln durchaus der Ekstase im rituellen Tanz der Barbaren. Nur die Stoßrichtung hat sich durch die Moralisierung der Zivilisation umgekehrt gegenüber einer Welt, die gar keine Sünde, sondern nur Verbote kannte. Hatte ehemals das Ritual die gemeinsame Übertretung in einer Welt des strikten Verbots organisiert, so organisiert das Ritual jetzt das strikte Verbot in einer Welt der Übertretungen (Sünden). Wegen dieser Umkehrung heftet sich nun die Erotik – paradox – an die Buße statt an die Orgie selbst und führt zur Ekstase; mit der Moral entstand auch die Doppelmoral.

In der Neuzeit erfolgt die Trennung des Guten, Wahren und Schönen. Die Kontemplation, die vorher die Fähigkeit war, spekulativ oder inbrünstig eine Einheit von Moral, Erkenntnis und Erotik zu zelebrieren, engt sich auf das Schöne ein. Das Gute wird – mit Vernunft – in der Politik organisiert und die Erkenntnis – mit Verstand – in den Wissenschaften gewonnen. Für die Ästhetik, die in der Kunst ihren Ort hat, ist die Einbildungskraft bestimmend. Kontemplation ist noch immer „interesselos“ wie in der antiken Philosophie, die über den empirischen (mit „technologischem Potential“ versehenen) Wissenschaften schwebte, aber sie ist interesseloses Wohlgefallen; weder ein Argument noch ein Gebet, sondern eine Lust – eben am Schönen. Hier kommt die archaische Herkunft zum Vorschein.

Wenn man die Summe der Bestimmungen im Hinblick auf die vorherigen Stadien der Kontemplation bildet, so ist Ästhetik:

- Erotik ohne jede Sexualität,
- Religiosität ohne jede Transzendenz,
- vollkommene Güte ohne jeden moralischen Inhalt,
- Erkenntnis ohne jede Wahrheit.

Bezieht man die Eigenschaften des neu entstandenen reinen ästhetischen Sinns darauf, dass er die Bedingung der Möglichkeit darstellte, die Natur als eine die Individuen umgebende „Landschaft“ wahrzunehmen (und dies in einer entstehenden Flut von Gemälden zu dokumentieren), so ist die Liebe zur Landschaft bzw. die Idee der Landschaft in der Summe:

- die sinnliche Form der Erkenntnis,
- die intellektuelle Form der (Selbst-)Liebe,

- die religiöse Form der Politik,
 - die künstlerische Form der Anbetung,
- projiziert in die Natur bzw. den Raum.

Die „reine Ästhetik“ oder die unerotische Liebe zur Welt entsteht vom *Objekt* her gesehen als *Natur-* (und Selbst⁹)bezug und hinsichtlich der *Praxis* als *Kunst*. Das macht die Differenz zu vorher aus: dass Ästhetik als Kunst auf Natur bezogen werden kann und Kunst den Rang von Offenbarung und Vernunft erhält, allerdings nur im Hinblick auf den zugebilligten Zugriff auf das Ganze, nicht hinsichtlich des Wahrheitsgehalts.

Neuzeitliche Kontemplation

Medium: Ästhetik/Einbildungskraft

Praxis: Einheit von Leben und Selbstgewissheit; Individualität subjektiv und notwendig

Situation: Vereinzlung/Distanz

Relation: Sinnliche Erkenntnisbeziehung nach *außen*

Differenz zum Christentum: Aus einer entsinnlichten und erkenntnisfeindlichen Innenbeziehung des Einzelnen wird eine sinnliche autonomistische Außenbeziehung des Einzelnen

Nach diesem Streifzug durch die Universalgeschichte der Kontemplation nun zurück zum Kitsch und zur Landschaft: Ich hatte die These vertreten, dass die Distanzierungsmanöver von Landschaftsdarstellungen durch Äußerungen, die den Kitschverdacht andeuten, auf eine Scham für die Anfälligkeit gegenüber gefühlvollen Stimmungen zurückgeht. Und Scham reagiert auf eine Entblößung.

Der Exkurs durch die Geschichte der Kontemplation hat gezeigt, dass tatsächlich der ästhetische Sinn, der für Kunstproduktion, Kunstgenuss und Kunstkritik zuständig ist, seine Wurzeln im Bereich der Erotik hat, die ihrerseits eine konstitutive kulturelle Funktion für die Gemeinschaft hatte. Deshalb verletzt ein Dissens im Bereich des Schönen viel mehr und auf ganz andere Art als im Bereich des Wahren oder des Guten. Wenn in einem beliebigen Kontext eine politische oder sachlich-technische Einschätzung, wie irgendetwas zu handhaben sei, bei einem geliebten Menschen auf Widerspruch stößt, dann ist das nicht willkommen, es kann sogar zum Streit führen, aber der Dissens wird sich mehr oder weniger „nüchtern“ in Argumenten abwickeln; verbleibende Reste von Verständnisschwierigkeiten werden nach einigem Hin und Her respektiert, toleriert, als zu einem altbekannten Spleen gehörig abgehakt, zähneknirschend „geschluckt“ oder wie auch immer beseitigt. Ganz anders in der Welt des Ge-

⁹ Komplementär zur Landschaft werden Selbstbildnisse gemalt.

schmacks. Dort gleicht ein solcher Dissens der Zurückweisung eines erotischen Angebotes bzw. eines sexuellen Verlangens – mag auch der Anlass noch so weit ab von Sexualität und völlig unbedeutend sein, meinetwegen beim gemeinsamen Einkauf eines Vorhangstoffes oder dem Urteil über einen Film. Es geht nicht darum, dass dem anderen irgendeine Einsicht (noch) fehlt, sondern um die Zurückweisung der Öffnung des eigenen Herzens und der Lust auf Gemeinsamkeit. Der Satz: „Nein, mir gefällt das aber nicht“, lässt beim anderen das Gefühl aufkommen, er habe gerade zuvor in der Gewissheit einer gemeinsamen Intimität eine völlig vergebliche, ungeliebte erotische Zutraulichkeit begangen; aber der andere hat eben keine Lust. Das heißt, die gefühlte und gewollte gemeinsame Intimität war Lug und Trug. Bereden lässt sich da nichts; man kann nur Gras über die Frustration wachsen lassen – bis zum nächsten Mal.¹⁰⁾

Das ist der *allgemeine* Grund dafür, dass gegenüber naiv-realistischen Landschaftsdarstellungen ein präventiver Schutzwall gegenüber einem potentiellen Identifikationsverdacht errichtet wird. Das hat mit der Idee der Landschaft noch gar nichts zu tun, sondern markiert nur die Ebene der Anfälligkeit eines jeden neuzeitlichen Individuums für Schamhaftigkeiten und emotionale Verletzlichkeit am unvermuteten Ort.¹¹⁾ Das mag für einige gesellschaftliche Schichten oder Gruppen weniger oder gar nicht gelten, nämlich für solche, die wenig Gelegenheit hatten, einen ästhetischen Sinn auszubilden und der Ästhetik in ihrem Leben einen hohen Stellenwert beizumessen; aber diese empirische Einschränkung bestätigt die allgemeine These.

Die ästhetische Ebene wird von der Landschaft auf spezifische Weise besetzt und in ihrem Charakter, die Menschen potentiell mit einer Entblößung zu bedrohen, verstärkt. Der lästige Verdacht, für gefühlvolle Stimmungen anfällig zu sein, verbindet sich mit der Problemlage einer zerbrechlichen Euphorie, einer freudigen Hoffnung auf Zustimmung beim Schön-Finden. Weil das ästhetische Empfinden, wenn es als Vorleistung in die Kommunikation eingebracht wird, zu solch bösen Enttäuschungen führen kann, wappnet sich der Landschaftsliebhaber um so mehr gegen den Verdacht der Gefühlsduselei, mit dem die Ebene „Landschaft“ ohnehin behaftet ist, denn die Ebene, auf der die Enttäuschung stattfinden würde, die erotische, ist die schmerzlichste.

Die Liebe zum Konkreten ist schamlos

Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgangen sein, dass alles, was ich bisher ausgeführt habe, auf eine

Selbstwiderlegung hinausläuft. Anstößig sind heutzutage jene Fotos, Kalenderblätter und simplen Bilder von Heide, Gebirge oder Flussbiegung. Die Distanzierungsrituale beziehen sich aber auf Stimmungsträchtiges. Die Polarisierung lautete Dürer versus Poussin, und Dürer sollte kein Kitsch sein. Dessen Bilder sehen aber – vom Typ her – ungefähr so aus wie die Fotos, Postkarten und Kalenderblätter. Wo also soll die Angriffsfläche für die Verdächtigungen liegen, die sich gerade auf das Gegenteil – Stimmungsschwulst – beziehen?

Offenbar funktioniert die moderne Identität komplizierter als bisher dargestellt. Es fehlt uns in der Argumentation noch eine ganze Ebene der Funktionsweise, nämlich diejenige, die den Bedeutungsgehalt der Idee der Landschaft als ein Sujet, arkadische Stimmung zu verbreiten, d. h. die Sehnsucht nach goldenen Zeiten, an den ungeeigneten Repräsentationen, an nüchternen Schnappschüssen von Gegenden, festzumachen trachtet. Natürlich müssen wir dabei wie bisher auf der Ebene der Wirkungsweise von Verdächtigungen bleiben, denn es geht nicht einfach nur um kulturelle Bedeutungen, sondern um Abwehrgefechte gegen potentielle Unterstellungen. Warum also wird den einfachen, ebensowenig heroischen wie romantischen wie „italienischen“ Sujets nun angedichtet, was sie gar nicht ausdrücken?

Dass ein solcher Verdacht überhaupt üblich wurde, geht auf den Modernisierungsprozess zurück. Der

¹⁰⁾ Weil der Geschmack, der die ästhetische Urteilsweise repräsentiert, in letzter Instanz auf Lust gründet (vgl. KANT 1968, § 1) und die Lust den erotischen Bereich regiert, ist das Paradigma der Geschmacklosigkeiten die zotige Verletzung der Schamgrenzen im sexuellen Bereich.

¹¹⁾ Ich habe diesen Zusammenhang auch oft außerhalb des Anspruchskontextes zweier sich Liebender beobachten können, nämlich im Kontext intellektueller und beruflicher Leistung in der Landschaftsarchitektur. Es gibt eine enorme Differenz im Verhalten von Studierenden, wenn sie ein Referat vortragen müssen, im Verhältnis zur Präsentation eines – beispielsweise – architektonischen oder landschaftsarchitektonischen Entwurfes. Referate werden – mehr oder weniger gut – einfach gehalten, ohne dass es sichtbare Zeichen der Angst vor Zurückweisung oder Scham gäbe. Anders bei der Vorführung der Vision dessen, was man für eine Bereicherung der Welt mit schönen Formen hält und anzubieten gedenkt. Die Studierenden stehen bang, mit hochrotem Kopf, zögernd im Vortrag, vor ihren Schöpfungen; sie benehmen sich, als seien ihnen gerade alle Kleider vom Leibe gefallen. Kritik – wenn sie nicht sehr sanft und umgeben von Anerkennung und *Zuneigung* geäußert wird – wirkt deutlich erkennbar als Verletzung, nicht primär als Argument, auch wenn sie ausschließlich so gemeint war.

Kitschverdacht oder -vorwurf hat erst unter folgenden Bedingungen Sinn:

1. Die reale Landschaft muss bereits mit der Idee der Landschaft aus den Gemälden kurzgeschlossen worden sein.

2. Die reale Landschaft muss als Banalität gelten und ungeeignet für künstlerische Geltung, weil das Konkrete der Stimmung verdächtigt wird.

Die kulturelle Geltung gerät in Widerspruch zu ihrer ideellen Herkunft, weil ein ganz neues, anderes Kriterium für Stimmung auftaucht, ein Kriterium, demzufolge gerade Vordergründigkeit statt der hintergründigen Anspielung auf Höheres als Indiz für die Anfälligkeit gegenüber den träumerischen Gefühlen gewertet wird.

Ursprünglich bezeichnete die Idee der Landschaft die Freude über die neu wiedergewonnene Autonomie des Individuums – das war in der Renaissance; dann die Idee der christlichen Selbstverantwortung und der Nachfolge Jesu – das war in der italienischen Malerei; dann die (calvinistische) Idee der Unerheblichkeit allen irdischen Strebens nach Glück und guten Taten – das war in der holländischen Malerei; dann die Idee des völligen Sinnverlustes des modernen Menschen sowie die Idee der Natur als einziger Hoffnung – das war in der romantischen Malerei.¹²⁾ Das bedeutet, dass in jedem dieser Fälle die künstlerisch vorgestellte Natur immer das Mittel war, ein ganz anderes Thema zu bearbeiten; deshalb gab es den Zwang zur Produktion einer bedeutsam verweisenden Stimmung. Es ging gar nicht um die Natur oder den Raum – außer in der romantischen Malerei; dort war Natur aber eine Chiffre für Transzendenz und die Relevanz der gefühlvollen Innerlichkeit für die Bewältigung der sich ankündigenden modernen Zukunft. Das heißt, dass die Natur als konkrete Landschaft eine künstlerisch konstruierte Abstraktion des Gewichts der Innerlichkeit für ein richtiges, sinnvolles Leben war.

Danach wird die Natur und so auch die konkrete Natur, die sich Landschaft nennt, allmählich positiviert; sie wird eine einfache Tatsache. Den Sinneswandel der Kultur kann ich hier nicht entwicklungslogisch ableiten, aber es ist einleuchtend, dass das mit der allgemeinen Versachlichung der Welt in der Moderne zusammenhängt: der Versachlichung von Herrschaft in der Demokratie, der Versachlichung von Erkenntnis in der Wissenschaft, der Versachlichung der Produktion wiederum durch Wissenschaft und Technik, der Versachlichung der menschlichen Beziehungen in den anwachsenden Städten, der Versachlichung der menschlichen

Seele durch Psychotherapien usw. Auf einer „modern“ gewordenen Ebene kehrt auch die Landschaftsmalerei zu jenem Objektivismus zurück, der zu Beginn bei Leonardo oder Dürer oder den kartographischen Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts schon einmal vorgelegen hatte. Aber die Bilder – z. B. von Waldmüller, Schirmer, Koller und später z. B. Thoma und Trübner – wirken nicht mehr so „topographisch“ wie jene frühen Darstellungen, sondern eher „fotografisch“. Sie sind Gemälde, haben aber gewissermaßen die Zeit des landschaftlichen Reizes hinter sich gelassen, spielen mit der Erinnerung an die alte symbolische Funktion und bleiben doch nüchtern – einfach ein Bild von der Welt. Die Welt ist die Landschaft, und das Bild zeigt sie. Das lohnt sich, denn es gibt schöne Landschaften auf der Welt.

Danach bricht die Abstraktion in die Kunst ein. Gleichgültig in welcher der Varianten der Kritik – an der Darstellung der banalen Positivität der Welt einerseits und an der hölzernen, akademischen Reproduktion vergangener, stimmungserzeugender Stile im herrschenden Kunstbetrieb andererseits –, die Realität wird sowohl nicht mehr einfach gespiegelt als auch nicht mehr dem Sinn irgendeiner Tradition entnommen. Beides gilt nicht als Kunst, sondern als Kitsch. Kunst konzentriert das Reale in seinen Prinzipien, gibt diese als abstrahierende Verzerrungen und/oder klärende Verdichtungen des banalen Realen wieder.

Das sind schlechte Zeiten für die Idee der Landschaft. Die besteht in der Würdigung der sinnlichen Gewissheit und lustvollen Anerkennung der konkreten Welt als eines Symbols für Höheres. Die Anwendung der ästhetischen – ehemals erotischen – Erfahrung auf die objektive Raumumgebung, um in (höhere) Stimmung zu kommen, braucht beides: die unverbrüchliche Gewissheit des Konkreten und die symbolische Kraft und Flexibilität der Idee der Natur, Höheres und Inneres zu repräsentieren. Zur höchsten Blüte war dies als explizites Programm in der Romantik gekommen. Daher wird der Kitschvorwurf synonym mit dem Vorwurf sentimentaler Naturromantik gebraucht. Die moderne Kunst geht aber den entgegengesetzten Weg des Verweises: Die Vernunft, die das Reale ausmacht, soll ausgedrückt werden oder aber der tiefe Riss in der modernen menschlichen Existenz, nicht jedoch die Sinnlich- und Sinnhaftigkeit des Irrealen.

Angesichts dieser Entwicklung ist es nicht verwunderlich, dass Stimmung verpönt ist. Sie signalisiert einen Rückfall hinter die neue, moderne Kultur der kühlen Sachlichkeit (einschließlich der Barrieren, die mit dieser Kultur gegen „Irrationalität“ in Politik, Wissenschaft und sozialen Beziehungen errichtet wurden – angeblich). Sachlichkeit hieß nun aber nicht mehr

¹²⁾ Vgl. ausführlicher zu der vorgenommenen Bedeutungsklassifikation EISEL (1997).

einfach – so wie ich es bei Dürers Bild definiert hatte – Objektreferenz, sondern Vernunft, Funktion, Konstruktion, Nutzen, Fortschritt, Geschwindigkeit usw., je nach Spielart der Modernitätsidee. Deshalb werden die alten Gegner, die Stimmung einerseits und die banale Sachlichkeit andererseits, gemeinsam zum Kitsch. Denn auf diese Weise wird die gegenüber den erzählten Geschichten im italienischen Typus der Landschaftsgemälde verständnislose Oberflächenwahrnehmung von Stimmung mit den objektivistischen Beobachtungsbildern kurzgeschlossen zum „Landschaftsschinken“. Sie gelten beide als dem Drang zur geistlosen Idylle verpflichtet, weil sie – durch Missverständnisse und Unverständnis in der Rezeption bedingt – dem gleichen Widerwillen vor der Abstraktion entsprungen zu sein scheinen.

So zeigt sich abschließend, dass ich selbst bereits die falsche Fährte in jener Vorlesung gelegt hatte, als ich – um zwar verkürzt, aber möglichst plastisch zu formulieren – das stimmungsvolle Bild einfach als kitschig charakterisiert hatte und dann von der Studentin darauf gestoßen wurde, dass heutzutage das Gegenteil für dasselbe gilt. Ich hatte nicht beachtet, dass es nur allzu oberflächlich ist, Poussin als kitschig zu bezeichnen und dass, wenn man das schon tut, heutzutage die Alternative erst recht kitschig ist, weil sie angesichts des modernen Bewusstseins den gleichen Mangel aufweist.

Dass sich der Stimmungsverdacht an das schlichte Abbild heften kann, liegt daran, dass nicht mehr die Alternative zwischen sinnhaftem Ausdruck und konkreter Positivität besteht, sondern die zwischen konkreter Positivität – süßlich oder nüchtern – einerseits und abstrakter Verdichtung dieser Positivität andererseits; die Art des Sinns ist eine ganz andere geworden. Die Besetzung des Kunstbegriffs mit Abstraktion, entweder vernunftgeleiteter (wie z. B. im Kubismus, Konstruktivismus usw.) oder existentiell innengeleiteter (wie z. B. im Expressionismus), macht das Konkrete der Stimmung verdächtig: entweder der irrationalen oder der gnadenlos unsensibel optimistischen, „einfach gestrickten“ oder beider.

So ist die landschaftliche Stimmung besonders fatal.¹³⁾ Sie zeigt den unverbesserlichen Hinterwäldler, der sich nicht entblödet, sowohl die konkrete Wirklichkeit liebevoll anzuerkennen, als auch diese in der Weise zu genießen, wie es eigentlich nur der verfremdenden Kunst zukommt; und die ist aber eigentlich damit beschäftigt, den Genuss in der Zerstörung des Konkreten zu suchen und zu vermitteln. So ein Mensch hat wirklich keine Scham.

Weil es die Gefahr gibt, als ein solcher zu gelten, gibt es die Angst vor der Landschaft – eine potentielle Scham gegenüber dem Verdacht, schamlos unkultiviert

zu sein. Keinen Geschmack zu haben bedeutet aber, der erotischen Raffinesse zu entbehren. Wer will schon so erscheinen?

Literatur

- BATAILLE, G. (1963): Der heilige Eros. Darmstadt, Neuwied.
 BREUER, ST. (1993): Anatomie der Konservativen Revolution. Darmstadt.
 EISEL, U. (1997): Triumph des Lebens. Der Sieg christlicher Wissenschaft über den Tod in Arkadien. In: EISEL, U. u. SCHULTZ, H.-D. [Hrsg.]: Geographisches Denken. Urbs et Regio 65, Kassel, 39–160.
 FALTER, R. (1992): Für einen qualitativen Ansatz der Landschaftsästhetik. In: Natur und Landschaft 67, 99–104.
 – (1994): Rettet die Natur vor den Umweltschützern! In: Garten + Landschaft 7, 4–6.
 – (1996): Dimensionen des Menschseins als Dimensionen von Naturschutz. In: Elemente der Naturwissenschaft 65, H. 2, 30–54.
 FALTER, R. u. HASSE, J. (2001): Landschaftsfotografie und Naturhermeneutik – Zur Ästhetik erlebter und dargestellter Natur. In: Erdkunde 55, 121–137.
 GADAMER, G. (1993): Die Aktualität des Schönen. In: Gesammelte Werke Band 8, Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage. Tübingen, 94–142 (zuerst 1974).
 HASSE, J. (1999): Das Vergessen der menschlichen Gefühle in der Anthropogeographie. In: Geographische Zeitschrift 87, 63–83.
 KANT, I. (1968): Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie 2. Werke in zwölf Bänden X, Theorie-Werkausgabe Suhrkamp, Frankfurt/M. (zuerst 1793).
 RITTER, J. (1974): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: RITTER, J.: Subjektivität. Frankfurt/M., 141–191 (zuerst 1963).
 RÖD, W. (1976)⁽²⁾: Die Philosophie der Antike 1. Von Thales bis Demokrit. München.

¹³⁾ Daraus folgt: Landschaft ist des Avantgardismus nicht fähig, weil die Idee der Landschaft die Idee der konkreten Stimmung ist. Deshalb hat es das Fach Landschaftsarchitektur so schwer. Die Landschaft ist ursprünglich Kunst unter Bezug auf konkrete Innerlichkeit als Außenverhältnis. Daher hat sie jetzt zwei Wege: Richtung Stimmung oder Richtung Abbild. Nicht nur dass beide Wege zu Kitsch führen, in der Moderne ist es sogar nur noch ein Weg. Wenn Landschaftsarchitekten beide Wege aus guten Gründen meiden, geht die Idee der Landschaft verloren. Daher kann das Fach nur avantgardistisch sein, wenn es sich selbst aufgibt. Es wird dann zu Architektur und Städtebau, d. h. handelt der Berufstradition zuwider. Tut es das nicht, versinkt es im Kitsch. Daraus ergibt sich: Das Fach verharrt in einer Dauerkrise, nämlich zwischen betulicher Praxis und avantgardistischer Selbstzerstörung; es ist einer der vielen Modernisierungsverlierer.