

<i>Martina Schönenborn</i>		
La belleza insular: Blicke auf Kuba bei Carpentier, Hemingway und Arenas		122
<i>Britta Jubin</i>		
Erblicken, Betrachten und Beschreiben. Zu den Bedingungen von Natur- und Landschaftsbeschreibungen in Kôbô Abes Roman <i>Die Frau in den Dünen</i>		133
<i>Sebastian Hartwig</i>		
Land in Licht! Zur Landschaft bei Turner, Whistler und Mallarmé		142
<i>Anna Tredota</i>		
Fotografische Landschaften in der jungen deutschen Literatur		162
<i>Monika Schmitz-Emans</i>		
Buchlandschaften		175

Monika Schmitz-Emans

## »Landschaft«: Stichworte und Überlegungen zur Einleitung

»LANDSCHAFT, f. landcomplex, zusammenhangender landstrich [...], territorium [...]

1) gegend, landcomplex in bezug auf lage und natürliche beschaffenheit: [...] regio, [...] namentlich in neueren quellen mit rücksicht auf den eindruck, den eine solche gegend auf das auge macht [...]

2) daher, und schon in alten quellen, die künstlerische bildliche darstellung einer solchen gegend [...]

3) [...] ein sozial zusammenhängendes ganzes, gegend [...]

4) der modernen sprache fremd geworden ist ›landschaft‹ in weiterem sinne, gleich ›land‹ [...], provincia [...]

5) ›landschaft‹, die bewohner einer solchen [...]

6) ›landschaft‹, die vertreter eines territoriums oder eines landes [...]<sup>1</sup>

### 1.

Maßgeblich für die Verwendung des Ausdrucks »Landschaft« im Deutschen war vor allem die Geschichte der bildenden Kunst bzw. der Kunstkritik. Dies gilt – mit jeweils leichten Modifikationen – auch für die französischen, italienischen und englischen Pendantes dieses Terminus. Die Landschaft als ein ästhetisches Konzept ist wiederum jünger als das Wort »Landschaft«. Über die Frage, ob das, was man mit diesem Wort verbindet, *ausschließlich* auf ästhetische Modelle und Kontexte zurückgehe, sind kontroverse Meinungen geäußert worden; die jeweilige Einschätzung hängt unter anderem davon ab, wie weit man Landschaftserfahrung historisch zurückdatieren möchte.

Die üblicherweise mit dem Stichwort »Landschaft« verbundenen Vorstellungen verweisen jedenfalls auf ästhetische Artefakte, genauer: auf eine spezifische Sorte von Kunstwerken zurück. Der Terminus selbst wurde zunächst verwendet, um eine bestimmte Gattung von *Gemälden* zu charakterisieren. Erst von hier aus übertrug er sich auf die für diese Gattung spezifischen Darstellungs-*Gegenstände* selbst. Der Gegenstand namens »Landschaft« ist insofern stets ein ästhetisch organisierter, durch ästhetische Darstellungsmodi geprägter, auch dann, wenn er außerhalb gemalter, gezeichneter oder photographisch hergestellter Bilder wahrgenommen wird. Auch wer – beispielsweise als Wanderer – eine Landschaft betrachtet, betrachtet den fraglichen Ausschnitt der sichtbaren Welt zumindest im-

<sup>1</sup> Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 6 [L – Mythisch]. Leipzig 1885, Sp. 131-132; im Reprint München 1984 = Bd. 12, Sp. 131-132.

plizit als potentiellen Gegenstand malerischer (oder inzwischen auch photographischer) Darstellung; er nimmt das Gesehene wie ein Bild wahr. Anders gesagt: Eine Landschaft zu sehen, bedeutet, sich ein Stück sichtbarer Welt als Kunstwerk (als potentielles Gemälde, Graphik, Photo) zurecht-zu-sehen. Dies setzt wiederum voraus, daß das Gesehene unter dem Aspekt seiner Gestaltbarkeit durch den Betrachter wahrgenommen wird.<sup>2</sup>

Daß die malerische Landschaftsdarstellung auf die Wahrnehmung von Landschaft im Sinne einer landschaftlichen Umgebung, eines Lebensraums, prägenden (vielleicht sogar initiierenden) Einfluß genommen hat, gilt als unstrittig. Es gibt keine Landschaft *an sich*, und Landschaften sind nie bedeutungsindifferent. Baudelaire betont: »[...] die Imagination macht erst die Landschaft.«<sup>3</sup> Die uns scheinbar so selbstverständliche Landschaft, in der wir uns aufhalten, die wir bewundernd oder unzufrieden durchs Zimmerfenster betrachten oder als Ziel von Ferienreisen wählen, erleben wir nur, weil sie von der bildenden Kunst modelliert worden ist.<sup>4</sup> Wo der Landschaftsbegriff zur Modellierung von *Natur* verwendet wird, erscheint auch letztere unter der Perspektive ihrer subjektiven Wahrnehmung und Ausdeutung, unter Akzentuierung ihres Konstruktcharakters.<sup>5</sup>

Erst ausgehend von ihrer Erfindung in der bildenden Kunst hielt die Landschaft Einzug in die Literatur; literarische Landschaftsdarstellungen im engeren Sinn finden sich gegenüber malerischen Landschaftsdarstellungen erst mit deutlicher Verzögerung, wenngleich sie auch literarische Vorläufer haben. Was man unter *Landschaften in der Literatur* alles verstehen sollte, mag umstritten sein. In jedem Fall liegt es nahe, literarische Landschafts-Texte mit bildkünstlerischen Darstellungen zu vergleichen.

## 2.

Das Sehen selbst hat eine Geschichte: Was wir sehen und wie wir sehen, unterliegt einem historischen Wandel, an dem verschiedene Parameter Anteil haben: einander ablösende Konzepte, Denkweisen, kulturelle Codierungen und diskursi-

<sup>2</sup> Vgl. dazu Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten: Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*. Stuttgart 1981.

<sup>3</sup> Baudelaire: *Die Landschaft*. In: ders.: *Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst*. Dt. von M. Bruns. München o. J., S. 242.

<sup>4</sup> Vgl. Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*. In: *Brücke und Tür*. Stuttgart 1957, S. 142 ff.; ferner: Manfred Smuda: *Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik*. In: ders. (Hg.): *Landschaft*. Frankfurt a. M. 1986, S. 44-69, hier: S. 55; sowie: Werner Flach: *Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (s. o.), S. 11-28, hier: S. 22 f.

<sup>5</sup> Vgl. Manfred Smuda: *Vorwort*. In: ders. (Hg.): *Landschaft* (Anm. 4), S. 7-10, hier: S. 8 f.

ve Interessen ebenso wie die verschiedenen Medien zur Erzeugung und Fixierung von Bildern. Diese Geschichtlichkeit des Sehens wird im 19. Jahrhundert in besonderem Maße reflektiert, in gewissem Sinne sogar erst *entdeckt*. Vertreter verschiedener Wissensdiskurse, aber auch literarische Autoren weisen darauf hin, daß das Sehen keine ahistorische, allein biologischen und physikalischen Gesetzmäßigkeiten unterliegende Tätigkeit ist, sondern daß man zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich *sieht*. Als entsprechend *historisch*, wandelbar und auf komplexe Weise codiert erscheint die visuell erfahrene Wirklichkeit selbst: Wer *anders* sieht, sieht eben auch *etwas Anderes*. Moderne Malerei begreift es als ihre Aufgabe, sich mit dieser Einsicht auseinanderzusetzen, sie gleichsam selbst ins Bild zu setzen.

»In der Moderne rückt [...] die menschliche (visuelle) Wahrnehmung als einzig existente »Realität« an die Stelle vormaliger Gewißeiten um die Erkenn- und Abbildbarkeit von Realität. Es geht in der Folge nicht länger um eine Abbildung von Realität, sondern nur noch um die Abbildung unserer Konstruktion von Welt durch unsere Wahrnehmungsapparatur! »Es geht um die Orientierung von der Welt auf das erkennende Subjekt, hier als *visuell denkendes*. Damit war also der Gegenstand des Bildes nicht mehr die Natur, als etwas von diesem Unabhängigen, sondern unsere menschliche Wahrnehmung [...].«<sup>6</sup>

Von zwei differenten Kulturen des Sehens im 19. Jahrhundert spricht differenzierend Jonathan Crary.<sup>7</sup> Das leitende wahrnehmungstheoretische Interesse des 19. Jahrhunderts galt dem Sehvorgang als einem Prozeß, in dessen Verlauf Bilder aktiv erzeugt werden. Der Blick liest Strukturen in eine nicht von sich aus strukturierte Erscheinungswelt hinein. Daß neue Formen der malerischen Darstellung gesehener Wirklichkeit zum Sinnbild dieses Formungsprozesses wurden, überrascht nicht. Vor allem William Turner gilt vielen seiner Interpreten im 19. Jahrhundert und danach als impulsgebender Repräsentant einer Malerei, welche sowohl den ursprünglich chaotisch-unstrukturierten Aggregatzustand der visuellen Realität zur Darstellung bringt als auch die Dynamik des um Strukturierung bemühten Blicks. Insbesondere die Malerei des Impressionismus will Sehvorgänge darstellen. Sie erzeugt nicht die Suggestion an sich gegebener Objekte malerischer Abbildung, sondern visualisiert die Modalitäten des Sehens als solche. Daß die formende Tätigkeit des Blicks vor allem anlässlich der Darstellung von Landschaften erörtert wurde, ist kein Zufall, da im Fall der Landschaftsmalerei ja in

<sup>6</sup> Kay Kirchmann: *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*. In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg 1996, S. 67-86, hier: S. 85. Zitat aus: Vivian Sobchak: *The Scene on the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der »Gegenwärtigkeit« im Film und in den elektronischen Medien*. In: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1988, S. 420 f.

<sup>7</sup> Vgl. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Mass., London 1990, S. 3 ff.

exemplarischer Weise die ästhetische Darstellungsform der Wahrnehmung der nach ihr benannten Gegenstände selbst vorangeht, die Kunst also die nach ihrem Subgenre Landschaftsmalerei modellierte Natur förmlich hervorgebracht hat.

»[...] nur ein Bild [kann] uns dazu verhelfen, die Natur als Bild zu sehen. [...] Selbst innerhalb einer hochentwickelten naturalistischen Kunst beobachtet man, daß der Formenschatz ein unglaubliches Beharrungsvermögen aufweist und sich jeder Wandlung so sehr widersetzt, als ob eben jenes Bild, das einer malt, ein Bild voraussetzt, daß er gesehen hat. [...] Es ist kein Zufall, daß diese psychologischen Tatsachen zuerst auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei entdeckt wurden, also auf einem Gebiet, in dem sehen so viel wichtiger ist als Berechnung.«<sup>8</sup>

Daß die Wahrnehmung von Natur als Landschaft bedeutet, sie unter dem Aspekt ihrer ästhetischen Darstellbarkeit zu betrachten, kommt schon in der romantischen Ästhetik zum Ausdruck. Gerade hier wird die Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft zum wichtigen Anlaß, das schöpferische Potential des ästhetischen Blicks zu betonen. Im Zusammenhang damit stehen autonomieästhetisch geprägte Absagen an die konventionelle Mimesisästhetik, der zufolge die Kunst sich an der Natur orientiert und ihre Hervorbringungen nach deren Maßgaben gestaltet.

Gerade anlässlich der reflexiven Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft wandelt sich im 19. Jahrhundert die Naturkonzeption entscheidend; akzentuiert wird die Geschichtlichkeit der Natur, insofern diese in verschiedenen historischen und diskursiven Kontexten verschieden modelliert wird.<sup>9</sup> Oscar Wilde pointierte These, William Turner habe mit seinem Stil der Landschaftsmalerei eine bestimmte Sorte von englischen Landschaften (insbesondere den Londoner Nebel) hervorgebracht, bringt die Idee von der aktiven Produktion der Wirklichkeit durch den Blick und durch dessen Fixierung im Gemälde auf den Punkt (*The Decay of Lying*).

Literarische Landschaftsdarstellungen stehen als sprachliche Darstellungen vielfach im Zeichen der Reflexion über den Modellierungsprozeß, dem das Dargestellte hierbei unterworfen wird. Mit der grundlegenden ästhetischen Modellierung verbunden sind dabei vor allem zwei wichtige Transformationsprozesse: erstens die Zentrierung des Wahrgenommenen und Dargestellten auf den Betrachter hin sowie zweitens die Verwandlung des Gesehenen in etwas Bedeutendes. Landschaften als Produkte ästhetischer Konstruktion besitzen *Ausdruckscharakter*, für viele Betrachter sind sie sogar wie ein lebendiges Gegenüber.

<sup>8</sup> Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion*. Köln 1967, S. 351 f.

<sup>9</sup> Vgl. Rolf Wedewer: *Landschaft als vermittelte Theorie*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (Anm. 4), S. 111 ff., insbes.: S. 116.

## 3.

Einen Weltausschnitt als Landschaft zu sehen, setzt Distanz zu diesem voraus.<sup>10</sup> Erst diese ermöglicht eine ästhetische Einstellung, die von der des praktischen Nutzers zu unterscheiden ist. Landschaften genießt man, man arbeitet nicht in ihnen. Wer seine Denk-Arbeit ernst nimmt, mag sich von Landschaften sogar gestört fühlen, wo sie sich ihm aufdrängen, und Kafka hat entsprechend registriert: »Die Landschaft stört mich in meinem Denken. Sie ist schön und will deshalb betrachtet sein.«<sup>11</sup>

»Landschaft« als ästhetisches Phänomen konnte historisch jedenfalls erst entstehen, wenn dafür die kulturellen Voraussetzungen gegeben waren. Zu diesen Voraussetzungen gehört es auch, daß die Welt nicht mehr als mythische Fremde erscheint, sondern als ein Raum, den der Mensch aktiv gestalten kann. Es ist eine Frage der Perspektive, ob man die Erfindung der Landschaft als kompensatorische Reaktion auf die neuzeitliche Verwissenschaftlichung der Welt betrachtet oder letztere als die Bedingung beschreibt, unter der die neuzeitliche Landschaft überhaupt erst konzipiert werden konnte.

Die Geschichte der Landschaft als Konzept und als ästhetisches Artefakt steht in engem Zusammenhang zur Geschichte des neuzeitlichen Subjekts. Mit der Kunst der Renaissance rückt das wahrnehmende Ich ins Zentrum der Welt. Auf programmatische Weise ist in der malerischen Landschaftsdarstellung die dargestellte Welt auf dieses wahrnehmende Zentrum hin organisiert. Damit ist die Voraussetzung dafür geschaffen, daß das Subjekt über die Produktion und Interpretation von Landschaften in ein reflexives Verhältnis zu sich selbst tritt. Die Landschaft und das sich reflexiv konstituierende neuzeitliche Subjekt (das bezogen auf die Welt vor allem als deren Betrachter modelliert wird und seinerseits auf gemalten Porträts betrachtbar ist) werden gleichzeitig und komplementär zueinander erfunden.

»Die moderne Landschaftsvorstellung ist etwas, in dem unsere konkrete menschliche Subjektivität zur Geltung kommt. Sie ist beherrscht von dem einen Gedanken, daß der Mensch seine natürliche Umgebung betrachtend sich gegenwärtig haben könne und daß so der nicht zu eliminierende geogene Zusammenhang in ein reflexives, die Heautonomie des Subjekts dokumentierendes Verhältnis transformiert sei. [...] Unter Landschaft mag was auch immer verstanden werden, es ist zumindest immer auch dies gedacht, daß der Mensch ein Interesse an seiner natürlichen Umgebung nimmt und daß dieses Interesse als eine reflexive Auffassung der Zusammengehörigkeit, der Einheit seiner (des Menschen) und seiner natürlichen Umgebung zu beschreiben ist. Es geht um eine zutiefst den Interessen des Subjektes

<sup>10</sup> Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten: Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* (Anm. 2), S. 1.

<sup>11</sup> Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes, Gegen Zwölf Uhr (...) / Franz Kafka. Faksimilie-Edition*, hrsg. von R. Reuß. Basel 1999.

zugehörige, vom Empfindungs- und Wahrnehmungsbereich bis zum Bereich des Sinnentwurfs reichende intuitive, aber doch auf allgemeine Verbindlichkeit bezogene Auffassung eines Verhältnisses, in dem die Schätzung der gegebenen Welt und die Schätzung seiner selbst des Subjektes miteinander verschränkt sind, einbildungsmäßig und das heißt die Vorstellung bestimmend miteinander verschränkt sind. Landschaft ist so eine aus unserer Einbildung (Einbildungskraft) gespeiste, das vorstellende Subjekt selbst und die ihm gegebene Welt in ihrem Verhältnis zu einander schätzende Vorstellung.«<sup>12</sup>

Über die ästhetisch modellierte Landschaft setzt sich das beobachtende Subjekt in eine Beziehung zu dem Raum, der es umgibt und reflektiert über diese Beziehung.<sup>13</sup> Doch das menschliche Betrachter-Ich wird nur deshalb zum Zentrum der Welt, weil diese kein absolutes Zentrum mehr hat. Die Ordnung der Landschaft erscheint als Ersatz dafür, daß es keine absolute Ordnung der Dinge mehr gibt.<sup>14</sup>

Verschiedene Theoretiker der Landschaft und ihrer Wahrnehmung haben besonders betont, daß die (vom Blick geschaffene Landschaft) in ihrer traditionellen Ausprägung ein ganzheitliches Gebilde darstellt.<sup>15</sup> Alle Teile stehen in Zusammenhang. Natur als Landschaft zu sehen, bedeutet demzufolge stets mehr, als nur einzelne Elemente zu sehen, wie u. a. Georg Simmel und in seinen Spuren Manfred Smuda ausführen.<sup>16</sup> Der romantische Theoretiker der Landschaftsmalerei Carl Gustav Carus deutet Landschaften pointiert als organische Gegebenheiten.

#### 4.

Die gemalte Landschaft und das neuzeitliche Porträt entstehen gleichzeitig und illustrieren die zentrale Stellung des Subjekts in der Welt, das dieser eine zentralperspektivische Ordnung gibt. Weil sie als Spiegel der Subjektivität erscheinen, sind Landschaften als »physiognomisch« gedeutet worden. Max Friedländer hat die Landschaft von der bloßen Erdoberfläche unterschieden und als ein auf den

<sup>12</sup> Werner Flach: *Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung* (Anm. 4), S. 15.

<sup>13</sup> Vgl. Marc E. Blanchard: *Landschaftsmalerei als Bildgattung und der Diskurs der Kunstgeschichte*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (Anm. 4), S. 70-86, hier: S. 74.

<sup>14</sup> »Der alte Kosmos, der zur physischen Natur herabsinkt und unter dem vereinten Zugriff von Naturwissenschaften und Technik in Zerfall gerät, findet seine Rettung darin, daß die Natur als Landschaft betrachtet und genossen wird. Die Landschaft fungiert als *ästhetisches Surrogat* für eine substantielle Ordnung, die unwiderruflich dahin ist.« [Bernhard Waldenfels: *Gänge durch die Landschaft*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (Anm. 4), S. 29-43, hier: S. 30; in Waldenfels' Text geht es um die Landschaftswahrnehmung, wie sie mit Petrarca einsetzt].

<sup>15</sup> Vgl. Manfred Smuda: *Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik* (Anm. 4), S. 49.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 54-55.

Betrachter wirkendes »Gesicht« bezeichnet.<sup>17</sup> Der romantische Ästhetiker Carl Gustav Carus anthropomorphisiert die landschaftliche Natur nachdrücklich.<sup>18</sup>

Unabhängig von diesen oder anderen Spezifikationen des Landschaftsverständnisses läßt sich mit Blick auf die künstlerische Praxis selbst jedenfalls konstatieren, daß überall dort, wo Landschaftsdarstellung malerisch thematisiert wird, die Malerei zur Meta-Malerei wird.<sup>19</sup> Thema malerischer Darstellung ist dabei gelegentlich ganz offenkundig die Inszenierung von Landschaft.<sup>20</sup> Aber auch literarische Texte über Landschaften stehen im Zeichen der ästhetischen Selbstbespiegelung, sei es, daß gleichsam vor den Augen des Lesers eine Landschaft erfunden, sei es, daß sie vom Betrachter samt seinem Leser wie ein Gemälde durchwandert wird, sei es auch, daß der Schriftsteller mit konventionellen Versatzstücken von Landschaft und landschaftlicher Wahrnehmung spielt.<sup>21</sup> Unter verschiedenen Vorzeichen ist die literarische Auseinandersetzung mit Landschaft durch ein reflexives Moment geprägt, mit dem es um die konstruktive Dimension ästhetischer – auch sprachlich-literarischer – Darstellung geht. Wie Karl Ludwig Pfeiffer bemerkt, besitzt die

»Literatur eine Art Affinität zur ästhetischen Landschaft, weil der sprachliche Gegenstandsentwurf die Konstitutionsbedingungen von Landschaft schneller [...] bloßlegt und folglich vorschnelle Semantisierungen zu unterbrechen oder gar zu blockieren vermag.«<sup>22</sup>

In Prousts *Recherche* treten Landschaftsmalerei und literarische Darstellung in ein wechselseitiges Spiegelungsverhältnis. Für Schriftsteller, Maler, für Künstler insgesamt gilt dem Erzähler der *Recherche* zufolge, daß sie in ihren Werken eine jeweils eigenständig profilierte Welt zur Darstellung bringen. Der Betrachter oder Leser erhält an dieser Welt Anteil, indem er dazu angeleitet wird, die Dinge so zu sehen, wie der Künstler sie gesehen hat. Die Welt multipliziert sich durch

<sup>17</sup> Max J. Friedländer: *Über die Malerei*. München 1963, S. 27.

<sup>18</sup> »Die Sprache der Natur soll also der Künstler reden lernen, und der Hörsaal, wo ein solcher Unterricht von ihm empfangen werden kann, ist nur die freie Natur selbst; Wald und feld und meer, gebirg und Fluß und Thal, deren Formen und Farben er nun unablässig, ja lebenslänglich studiren soll [...].« (Carl Gustav Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*. Repr. Heidelberg 1972, S. 157).

<sup>19</sup> Vgl. Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. Aus d. Frz. von H. Jatho. München 1998, S. 50.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>21</sup> Die Beziehung der literarischen Texte zur Landschaft reiche »von der fraglosen Vorgegebenheit (Petrarca) über die textimmanente Einrichtung (Manzoni) bis zur gänzlich beliebigen Einsetzbarkeit (Gertrude Stein)« schreibt Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten: Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* (Anm. 2), S. 1.

<sup>22</sup> K. Ludwig Pfeiffer: *Bedingungen und Bedürfnisse. Literarische Landschaften im England des 19. Jahrhunderts*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (Anm. 4), S. 178 ff., hier: S. 179.

ihre ästhetischen Transformationen.<sup>23</sup> Exemplarisch wird dies in der *Recherche* an der Landschaftsmalerei Elstirs bespiegelt, welche in Korrespondenz zum Darstellungsverfahren des Erzählers selbst steht.

## 5.

Im 19. Jahrhundert werden die Voraussetzungen fragwürdig, unter denen seit der Renaissance Landschaft gesehen worden war. Plausibel erscheint unter anderem die These, daß vor allem die Entdeckung und Ausbreitung der Photographie daran Anteil hatte. Photographien galten und gelten zwar einerseits als besonders *realistische* Darstellungen des jeweiligen Weltausschnitts, andererseits wird jedoch gerade bei der Photographie die Abhängigkeit des entstehenden Bildes von einem kontingenten Betrachterstandpunkt offenkundig – von einem Standpunkt, der jeweils nur für einen Moment eingenommen werden kann.<sup>24</sup> Mit dem Photo hält die Zeit nachdrücklicher denn je Einzug in die bildliche Darstellung. Gerade weil die dargestellte Welt im Photo wie künstlich *eingefroren* erscheint, erinnert das Photo an die Zeitlichkeit der Dinge, an ihren permanenten Fluß. Auch das Subjekt des Betrachters ist nicht mehr Mittelpunkt der Welt, sondern es erscheint als eine bewegliche und der Zeit unterworfenen Größe.

Zerstückelt, zerlegt, verfremdet und deformiert wird Landschaft seit dem 19. Jahrhundert aber auch in einem ganz konkreten und handgreiflichen Sinn – nämlich durch die Industrialisierung der Lebensräume, durch die damit verbundenen ökologischen Folgen und durch die Schaffung immer neuer, das Gelände zerschneidender und partikularisierender Verkehrswege, durch den massentouristischen Landschaftskonsum und die daraus folgende Anpassung der Landschaften an kommerzielle Regularitäten. Gerade auf die moderne Fragmentierung von

<sup>23</sup> »Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux [...]« (Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* [2]. Paris 1949, Bd. 15, S. 43 f.).

<sup>24</sup> »Die Kamera isolierte die flüchtigen Erscheinungen und zerstörte so die Vorstellung, daß Bilder zeitlos seien. Anders gesagt: Die Kamera zeigte, daß die Vorstellung der verrinnenden Zeit nicht trennbar war von der Wahrnehmung des Sichtbaren (ausgenommen bei Gemälden). Was man sah, war davon abhängig, wo man zu welcher Zeit war. Was man sah, verhielt sich relativ zu dem eigenen Standort in Zeit und Raum. Es war nun mehr möglich, sich vorzustellen, daß alles im menschlichen Auge konvergiere wie im Fluchtpunkt der Unendlichkeit. / Das soll nicht heißen, daß vor der Erfindung der Fotografie die Menschen daran glaubten, jedermann könne alles sehen. Aber die Perspektive organisierte den visuellen Bereich in einer Weise, als sei dies tatsächlich das Ideal. Jede Zeichnung, jedes Gemälde in perspektivischer Darstellung ging davon aus, daß der Betrachter der Mittelpunkt der Welt war. Der Fotoapparat – stärker noch die Filmkamera – zeigte nun, daß es diesen Mittelpunkt nicht gab.« (John Berger: *SEHEN. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek 1974, S. 18).

Landschaft haben neben bildenden Künstlern auch die Vertreter der modernen Literatur reagiert, wie beispielsweise Eckhard Lobsien unter Verweis auf Gertrude Stein darlegt.<sup>25</sup> Stein hat in *Four Saints* eine Landschaft aus *Vier Heiligen* komponiert, und sie erklärt in einem Selbstkommentar ihr eigenes Verfahren in einer Weise, die den konstruktiven Gestus des kommentierten Textes selbst wieder aufgreift. Hier wie dort entsteht eine Wort-Landschaft.<sup>26</sup>

Die Landschaften der frühen Neuzeit, die Landschaften der Romantik und Nachromantik sind mittlerweile historisch geworden. Wie problematisch die formelhafte Wiederholung konventioneller, zum Klischee geronnener Landschaftsbilder in der Gegenwart ist, betonen sowohl ästhetisch als auch ökologisch argumentierende Theoretiker der Landschaft. Ihnen zufolge lenkt die unbedachte oder ihrerseits kommerziell ausgerichtete Repetition der sogenannten romantischen Landschaft mit ihrem Waldesrauschen, ihren Sonnenuntergängen, ihren rauschenden Strömen von dem ab, was mit der zur Landschaft stilisierten Umwelt in der Gegenwart tatsächlich geworden ist.<sup>27</sup> Die kritische Auseinandersetzung mit tradierten Landschaftskonzepten, aber auch mit denjenigen Entwicklungen und Tendenzen, welche an zerstörten Landschaften, Landschaftsresten und Endzeitlandschaften abzulesen sind, spiegelt sich in der modernen Literatur und Kunst sowie in Misch- und Übergangsformen von Literatur und Plastik auf prägnante Weise. Zu den literarischen Modellierungen gehören auch die Landschaften Becketts.

»Wolkenloser, grauer Himmel, grauer Sand, so weit das Auge reicht, lange Zeit Wüste, anfangs Sand, fein wie Staub, nein, Staub, der die mächtigsten Monumente verschlucken könnte, die er übrigens einst war, hier und da [...] grauer, wolkenloser Himmel, wellenloses Staubmeer, endlose trügerische Fernen [...] grauer, wolkenloser Himmel, Staub, der nicht mehr kann, endlose Fernen [...]«<sup>28</sup>

»Nur noch schwarzer Himmel. Weiße Erde. Oder umgekehrt. Kein Himmel und keine Erde mehr. Vorbei mit oben und unten. Nichts als Schwarz und Weiß. Gleich wo, überall. Nur noch Schwarz. Leere. Nichts anderes.«<sup>29</sup>

#### Einige bilanzierende Thesen:

1. Landschaft ist etwas Künstliches, so überraschend das klingt, wenn man sich daran erinnert, daß Landschaft in der Moderne ein Raum ist, in den man sich aus

<sup>25</sup> Vgl. Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten: Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* (Anm. 2), S. 15

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 18 f.

<sup>27</sup> Manfred Smuda: *Vorwort*. In: ders.: *Landschaft* (Anm. 4), S. 7.

<sup>28</sup> Samuel Beckett: *Um abermals zu enden*. In: ders.: *Um abermals zu enden und anderes Durchgefallenes*. Dt. von E. Tophoven. Frankfurt a. M. 1978, S. 122.

<sup>29</sup> Samuel Beckett: *Schlecht gesehen schlecht gesagt*. Dt. von E. Tophoven. Frankfurt a. M. 1981, S. 35.

der Stadt und allem, was mit dieser konnotiert ist, zurückzieht, um seine Ruhe zu haben. Sie ist das Produkt einer Zusammenschau, die auf einer ästhetischen Modellierung beruht; die Wahrnehmung von Landschaft setzt eine ästhetische Erziehung voraus.

2. Künstlerisch dargestellte Landschaften hatten, folgt man den Hinweisen Norbert Schneiders, immer schon einen sentimentalischen Grundzug; sie wurden im Zeichen des Bewußtseins von Defiziten, von Verlusten, von unerfüllten Bedürfnissen geschaffen – konkreter gesagt: im Zeichen des Gedankens, daß Zeitlichkeit und Geschichte ruinöse Folgen haben. Wie die Schäferdichtung, so modelliert auch die ihr stofflich affine Landschaftskunst Gegenentwürfe zur erfahrenen Realität; sie verklärt, idealisiert, romantisiert. Ein Moment der Verklärung kann darin liegen, daß in der Landschaftsdarstellung die gemalte Welt als ein harmonischer und stimmiger Kosmos arrangiert wird; als Folge davon wird der Betrachter in den realen Räumen, die er erfährt, nach solchen Orten suchen, welche jenem ästhetisch vermittelten Idealbild wenigstens nahe kommen. Das Romantisieren – wie es für die Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts und ihre Fortsetzungen prägend ist – besteht eher darin, das Sichtbare als Schwelle zu Unsichtbarem begreifbar zu machen.

3. Insofern das Sehen von Landschaften ein Akt der ästhetischen Zusammenschau ist, gewinnt das Thema Landschaft an Bedeutung, wo Erfahrung im Zeichen der Zersplitterung, Fragmentierung, Dissoziation steht, wo Zeitlichkeit und Kontingenz die erfahrene natürliche Welt als brüchig, abgenutzt, zerrütet erscheinen lassen. Das Thema Landschaft ist als sentimentalisches Thema besonders modern.

4. Unter diesem Aspekt wird es gerade von der modernen Kunst – und von den neuen medialen Erscheinungsformen dieser Kunst – immer wieder neu entdeckt. Photographie, Film, Videokunst, aber auch experimentelle Spielformen der Literatur gestalten Landschaften, zitieren tradierte Landschaftskonzepte, erheben Befunde über die Beschaffenheit der zeitgenössischen landschaftlichen Umwelt und schaffen zwischen Ideal und Realität vielfältige Spannungsbezüge: pathetische und ironische, tief pessimistische und grotesk-komische.

5. Damit läßt sich gerade die ästhetische Thematisierung von »Landschaft« in einer Beziehung zu einem Grundverständnis der Kunst in der Moderne sehen, wie es in der Gegenüberstellung von Kunst und abstrakter Rationalität zum Ausdruck kommt – wo Kunst als Gegenkraft zu den Machtansprüchen einer technizistischen Vernunft verstanden wird, welche den Menschen ebenso wie seine Umwelt ausmißt, berechnet und instrumentalisiert.

## Bibliographie

- Baudelaire: *Die Landschaft*. In: ders.: *Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst*. Dt. von M. Bruns. München o. J.
- Samuel Beckett: *Um abermals zu enden*. In: ders.: *Um abermals zu enden und anderes Durchgefallenes*. Dt. von E. Tophoven. Frankfurt a. M. 1978.
- : *Schlecht gesehen schlecht gesagt*. Dt. von E. Tophoven. Frankfurt a. M. 1981.
- John Berger: *SEHEN. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek 1974.
- Marc E. Blanchard: *Landschaftsmalerei als Bildgattung und der Diskurs der Kunstgeschichte*. In: Manfred Smuda: *Landschaft*. Frankfurt a. M. 1986, S. 70-86.
- Carl Gustav Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*. Repr. Heidelberg 1972.
- Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/Mass., London 1990.
- Werner Flach: *Landschaft. Die Fundamente der Landschaftsvorstellung*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (a. a. O.), S. 11-28.
- Max J. Friedländer: *Über die Malerei*. München 1963.
- Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion*. Köln 1967.
- Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 6 [L - Mythisch]. Leipzig 1885. Sp. 131-132.; im Reprint München 1984 = Bd. 12, Sp. 131-132.
- Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes, Gegen Zwölf Uhr (...)* / Franz Kafka. *Faksimilie-Edition*, hrsg. von R. Reuß. Basel 1999.
- Kay Kirchmann: *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität*. In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg 1996, S. 67-86.
- Eckhard Lobsien: *Landschaft in Texten: Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*. Stuttgart 1981.
- K. Ludwig Pfeiffer: *Bedingungen und Bedürfnisse. Literarische Landschaften im England des 19. Jahrhunderts*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (a. a. O.), S. 178 ff.
- Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé* [2]. Paris 1949, Bd. 15.
- Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*. In: *Brücke und Tür*. Stuttgart 1957.

- Manfred Smuda: *Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik*. In: ders. (Hg.): *Landschaft* (a. a. O.), S. 44-69.
- : *Vorwort*. In: ders.: *Landschaft* (a. a. O.), S. 7-10
- Vivian Sobchak: *The Scene on the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit‹ im Film und in den elektronischen Medien*. In: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1988, S. 420 f.
- Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. Aus d. Frz. von H. Jatho. München 1998.
- Bernhard Waldenfels: *Gänge durch die Landschaft*. In: Manfred Smuda: *Landschaft*, (a. a. O.) S. 29-43.
- Rolf Wedewer: *Landschaft als vermittelte Theorie*. In: Manfred Smuda: *Landschaft* (a. a. O.), S. 111 ff.
- Oscar Wilde: *The Decay Of Lying*. In: ders.: *Poems and Essays*. With an introduction by K. Amis. London, Glasgow 1956, S. 241-266.

Christoph Asmuth

## Denklandschaften

Die ›Landschaft‹ ist nur selten Thema der Philosophie geworden und wenn, dann wohl hauptsächlich ausgehend von der Kulturgeographie.<sup>1</sup> Und vielleicht gibt es dafür Gründe, die in einer gewissen Gedankenlosigkeit liegen, mit der die Landschaft von der Philosophie wahrgenommen wird.

Hier wird nicht der Versuch unternommen, diesen Mangel zu beheben. Der Begriff ›Landschaft‹ soll nämlich metaphorisch verwendet werden. Es wird hier die These vertreten, daß der Gedanke, der emphatische philosophische Gedanke, eine bestimmte Denkform zunächst auflöst und dann rehabilitiert. Diese Form ist vergleichbar mit dem Blick in eine Landschaft, mit einem Überblick. Daraus ergibt sich folgende Gliederung:

Es soll zunächst ein Landschaftsbild der Landschaft gezeichnet werden, d. h. es soll der Bildbereich umrissen und das metaphorische Feld abgesteckt werden: Landschaft – eine Metapher.

Darauf folgt ein kurzer Abschnitt, der zeigt, daß die Landschaftlichkeit des Denkens prinzipiell fraglich ist: Ohne Landschaft – die Authentizität des Denkens.

Dann folgt der Umriss einer klassischen Position zum Thema: Denklandschaft – die Auffassung Hegels.

Schließlich möchte ich der Widerspenstigkeit auf die Spur kommen, der sich eine Philosophie ausgesetzt sehen muß, wenn sie in der Weise der ›Landschaftlichkeit‹ denkt: Denklandschaft – ein ambivalentes Konstrukt.

<sup>1</sup> Von der Seite der Philosophie ist vor allem zu nennen: Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*. In: *Die Göttinger Zeitschrift für Wissenschaften* 3 (1913) Nr. 2, S. 635-644. Auf Seiten der Geographie: Martin Schwind: *Kulturlandschaft als geformter Geist. Drei Aufsätze über die Aufgaben der Kulturgeographie*. Darmstadt 1964; Gerhard Hard: *Noch einmal: ›Landschaft als objektiver Geist‹*. In: ders.: *Landschaft und Raum. Aufsätze zur Theorie der Geographie*. Osnabrück 2002, S. 69-101 (mit detaillierter Bibliographie zum wissenschaftstheoretisch gewendeten Thema).