

WINKELZÜGE DER SELBSTBEHAUPTUNG

Von der »natürlichen« zur »virtuellen« Landschaft

von Angela Heide (Wien)

Erstveröffentlichung

Gedanken über Paradoxien

1 Ries, Marc: So schritt man in andere Zimmer, und stets sah man neue Bilder. Einstimmung in eine postkonditionale Ästhetik. Wien: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MRies1.pdf/abstract.v> 30.03.2006.

2 Ibid.

3 So eine der gängigen Definitionen, die beim »Googlen« u.a. auf <http://www.jungefilmszene.de> zu finden ist.

4 »con« = zusammen, »struere« = bauen, schöpfen, ordnen; vgl. dazu Marc Ries: »Herstellen meint die Konstruktion einer Welt, einer Kultur, in der sich die Menschen ein Territorium, eine Lebenswelt schaffen [...]«. In: Ries 2006, p. 1.

5 Cf. Marc Ries: »postcondition« = Nachbedingung. In: Ries 2006.

6 Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996 [Neuauf. 2007].

7 Die Onlinesuche wurde am 08.01.2007 vorgenommen.

8 Der logische weitere Schritt scheint also einmal der Mausklick auf *Wikipedia*. Und schon da stößt man im Vergleich zwischen der deutschen und der englischen Ausgabe auf unterschiedliche Erklärungsmodelle. So verweist der deutsche Eintrag darauf, dass man »unter dem Begriff Landschaft ein geografisches Gebiet, einen Ausschnitt der Erdoberfläche« verstehe, »der sich durch gemeinsame Merkmale, sein Erscheinungsbild und sein besonderes Gepräge (sein Landschaftsbild) von anderen Landschaften abgrenzt«, während der englische Eintrag zumindest ansatzweise auf die Entstehungsgeschichte des Wortes eingeht und sehr wohl darauf verweist, dass es sich bei Landschaften tatsächlich um nichts weniger als »kultivierten Boden« (*cultivated ground*) handelt.

9 Ries 2006, p. 5.

Anlässlich der Budapester *Emergenzen*-Tagung im Dezember 2005 und des dort gehaltenen Vortrags von Marc Ries mit dem Titel *So schritt man in andere Zimmer und stets sah man neue Bilder*¹ sprach der Medientheoretiker u.a. von der »Landschaft meines Desktops«² und zitierte in diesem Rahmen Martin Seels Formulierung einer »filmischen Konstruktion ästhetischer Landschaft«, die insofern irritierte, als, salopp formuliert, sowohl die Begriffe »filmisch« resp. Film als die »Kunst der Kadrierung«, also die »Wahl des Bildausschnitts«³, »Konstruktion« im Sinne von »Ordnen« und in Folge »Zusammenbauen«⁴, »ästhetisch« als »sinnliche Wahrnehmung« und in Folge die »Lehre von der Wahrnehmung« und (v. a. in einer »vorkantischen« Wissenschaftstradition) vom »Schönen« (und damit im Gegensatz zum Erhabenen dem »Finiten«, also ebenfalls einem »Begrenzten« insofern als in Form, Größe etc. »Geordnetem«) und schließlich »Landschaft« im Sinne von »formierter/geformter« Natur (*shape*) bzw. »gerahmtem Land« (*scope*) auf nahezu idente Weise auf eine Form- resp. Rahmgebung verweisen. In einfachere Worte übertragen würde eine Formulierung wie die oben zitierte also nichts mehr als die »rahmende Ordnung geordneter Rahmung« bedeuten, also im Grunde einen Nulltext erzeugen.

Natürlich ist dem nicht ganz so, doch Formulierungen wie die eben zitierte in Beiträgen von Marc Ries und anderen zeitgenössischen MedientheoretikerInnen verdeutlichen zum einen eine eigenartige »postkonditionale«⁵ Ungenauigkeit innerhalb der Begriffsverwendung von »Landschaft/en« unterschiedlicher »Ordnungssysteme« und verweisen zum anderen auf eine Reihe von »hermeneutischen« Problematiken, die gerade sog. »virtuelle Welten« heraufbeschwören, wenn es darum geht, sich bei der Beschäftigung mit diesen (immer noch) auf »Phänomene« der »alten«, »realen« Welt(en), zu der in diesem Sinne »Natur« oder »Landschaft« zu zählen scheinen, zu beziehen. Die Paradoxie der damit einhergehenden Wortkombinationsschöpfungen, wie ich sie in jenem von Ries zitierten Satz aus Seels *Ethisch-ästhetischen Studien* (1996)⁶ nur beispielhaft aufgegriffen habe, verdeutlicht aber auch, dass noch lange nicht das Ende des Diskurses um reale und virtuelle Landschaften erreicht ist.

In der an den Vortrag im Dezember 2005 anschließenden Diskussion versuchte ich, Gedanken zur Verwendung des Begriffes »Landschaft« zu formulieren, und verwies auf die Tatsache, dass (Gedanken-/Begriffs-/Wort-)Konstruktionen wie »natürliche Landschaft« oder gar »ästhetische Landschaft« immer zugleich eine Doppelung bedeuten – Landschaft ist immer schon zugleich »ästhetisch« bzw. impliziert *aisthesis* (Wahrnehmung) in diesem Sinne »a priori« – wie Paradoxien erzeugen: Landschaften sind nie (nicht zuletzt aufgrund ihrer begrifflichen Provenienz) »natürlich«. Um in der damaligen Formulierung von Ries zu bleiben, Landschaften sind ebenso »versatil« – »mehrwertig«, wie der Kulturtheoretiker es übersetzt (insofern, als sie von Beginn an einen sehr humanen »Mehrwert«, nicht zuletzt gegenüber dem – in letzter Konsequenz nur noch *scheinbar* affirmierten – göttlichen Schöpfungsakt evozieren), wie »vielseitig«: Allein beim »Googeln« nach dem Begriff⁷ bin ich etwa auf nicht weniger als 24,600.000 Einträge im Deutschen und 122,000.000 Einträge zum englischen *landscape* gestoßen.⁸

Seit der damaligen *Emergenzen*-Tagung ließ mich jedoch die Frage nicht mehr, ob die »Bilder, Texte, Programme, Steuerungselement«⁹ bzw. deren ikonografische »Zeichen« auf (m)einem Rechner oder (m)einem Desktop, (m)eine Website oder gar (m)ein Weblog und seine zahllosen »kurvenreichen« und (sofern nicht per weiterer »Klicks« »abgegangenen«) »undurchschaubaren« Wege tatsächlich (noch) als »Landschaften« bezeichnet werden können und, wenn ja, welche Merkmale es sind, die diese Zuschreibung erlauben; welchen Bogen es also zu spannen gilt zwischen der ursprünglichen Verwendungen des Begriffes und seinen heutigen Implikationen.

Gedanken von den Theorien von der Welt

10 Also deren »Sockel«, »Unterbau«.

11 Manfred Bukofzer weist in diesem Zusammenhang u.a. darauf hin, dass es für das barocke Musikverständnis keinen Unterschied gab zwischen ihren audiblen Formen und der »unhörbaren« Ordnung, beide seien der Einheit sinnlichen und intellektuellen »Verstehens« zuzuordnen. Cf. Bukofzer, Manfred F.: *Music in the Baroque Era*. New York: Norton 1947.

12 Hier zit. n. Battestin, Martin: *The Providence of Wit. Aspects of Form in Augustan Literature and the Arts*. Oxford: Clarendon 1974, p. 18.

13 Battestin 1974, p. 15.

14 Cassirer, Ernst: *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*. Leipzig, Berlin: Teubner 1932 (Studien der Bibliothek Warburg 24).

Landschaftsgärten sind nichts weniger als in einem ersten Schritt künstliche (ästhetische, politische, literarische ...) Sicht- und damit in einem weiteren, folgeschwereren Schritt Re-/Produktionsweisen sog. bzw. wahrgenommener »Natur« als *Bild* bzw. *Form*. D.h. zur Produktion von »Landschaft« benötigt es vorerst das – schon recht »aufgeklärte« – »Vermögen«, »Chaos« als »Kosmos« wahrzunehmen bzw. es bereits *im Blick* zu einem solchen zu formen, zu »(re-)konstruieren«. Ich gehe hier von einem theoretischen Ansatz aus, der darauf verweisen würde, dass es Natur *noch* gäbe und man diese folglich *noch* mit dem (je eigenen) Blick zu einer Landschaft formen könnte. Tatsächlich existiert Natur, so eine mögliche These, heute *nur* noch als Landschaft bzw. als *Versatzstücke* einer solchen. Insofern wäre dann auch das »weltumspannende Gewebe« des *World Wide Web* im Grunde nichts weniger als eine solche, neu erschaffene Parallelwelt wie die Welt der Landschaft – oder Landschaftswelt – gegenüber der Welt der Natur – oder »natürlichen Welt« (als theoretische Annahme).

Eines der »Fundamente«¹⁰ des Landschaftsgartens, resp. von »Landschaft« an sich, liegt in den philosophischen Diskursen des Empirismus der Früh- und Hochaufklärung und in den damaligen theoretischen Arbeiten, etwa zur Harmonielehre, sowohl im Bereich Musik, Malerei oder Architektur. Göttliche Harmonie sei, wie es etwa John Taylor in seiner *Ode for Music* (1730) ausdrückt, der »Erbauer der Welt«. Damit war ein wesentlicher Schritt getan, aus der Geschichte der Welt eine »Geschichte der Baukunst« zu machen, d.h. aber auch eine Geschichte der Architektur und des Betrachters, der das kunstvolle Bauwerk des Schöpfers und nach ihm des Menschen verstehen und schätzen lernen muss.¹¹

So wie Kepler auf die unwiderlegbare Harmonie der Musik verwiesen hatte, betonte Newton in seinen *Opticks* die absolute Ordnung der Farben des Spektrums. Gott hatte die Welt nicht aus einem vor ihm existierenden Chaos gebildet, sondern von Anfang an mit Voraussicht (*providence*) eine Auswahl und Ordnung geschaffen, der alles, d.h. also auch Raum, Zeit oder »celestial music«, unterlag. 1745 verweist schließlich auch John Gilbert Cooper in *The Power of Harmony* auf die Ordnung der Planeten, die ebenfalls dieser universellen Harmonie folgen, und in seinen *Lectures in Poetry* hält 1742 Joseph Trapp fest:

[...] whatever we call beautiful arises from a just proportion, and proper arrangement of its parts. It is this [that] composes the whole frame [!] of the universe, and the more perfect every individual of it is, the greater share of harmony it possesses.¹²

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren die Ausführungen Newtons zur mathematischen Ordnung der Welt, wie Martin Battestin in seiner Studie *The Providence of Wit* (1974) hervorhebt, Grundlagen der meisten allgemein bekannten ästhetischen Schriften zu Musik und bildender Kunst:

In this he may be said to have substantiated empirically a line of argument already taken by the Cambridge divines, Barrow, More, and Cudworth, and later extended by the physico-theologians, Ray and Derham, and by the Boyle lecturers, Bentley and Clarke.¹³

Die Schriften Shaftesburys folgen dieser Vorstellung von Einheit und Harmonie, wie Ernst Cassirer in *Die platonische Renaissance in England* belegt,¹⁴ ebenso Hutchenson, *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725). Shaftesbury sollte einer der ersten Theoretiker werden, der die Tatsache betonte, dass nicht nur Musik, bis dahin Paradebeispiel göttlicher Harmonievorstellung, sondern eben auch Architektur, Dichtung und Moral dem Rahmen der Welt eingegliedert sind.

Als weiterer Ausgangspunkt muss an dieser Stelle auf die am Ende des 17. Jahrhunderts einsetzende, viel diskutierte Frage der Gestaltung von Atlanten im Zuge der erwachenden Mode der Alpenüberquerungen verwiesen werden. Diese war nicht zuletzt im Zuge der »Grand Tours« notwendig geworden: Shaftesbury, Addison oder Dennis – nahezu alle der ersten Landschaftstheoretiker überquerten die Alpen, bereisten, meist als Begleiter kunstliebender Adelige, Italien und studierten die Maler des sog. »Pittoresken«.

15 Der Text findet sich online u.a. auf: <http://www.sacred-texts.com/earth/ste/index.htm>.

16 Cf. dazu u.a. Berkeley, George: *An Essay towards a New Theory of Vision*. Dublin: J. Peypat 1709, Pkt. XLII: »[...] a man born blind, being made to see, would at first have no idea of distance by sight; the sun and stars, the remotest objects as well as the nearer, would all seem to be in his eye, or rather in his mind. The objects intromitted by sight, would seem to him (as in truth they are) no other than a new set of thoughts or sensations, each whereof is as near to him, as the perceptions of pain or pleasure, or the most inward passions of his soul. For our judging objects perceived by sight to be at any distance, or without the mind, is entirely the effect of experience, which one in those circumstances could not yet have attained to.«

17 Cf. Gothein, Marie Louise: *Geschichte der Gartenkunst* [1914]. 2. Aufl. Jena: Diederichs 1926, p. 373.

18 »The English Haha was a continuous invisible ditch, aptly described by Walpole as a sunk fence. It did more than open the view at a particular point; it obliterated the entire boundary between park and garden.« Burke, Joseph: *English Art 1714-1800*. Oxford: Clarendon 1976, p. 49.

19 Cf. dazu auch Ries 2006, p. 3.

20 Cf. hier u.a. auch die 1778 in Wolfenbüttel (Teile 1-3) bzw. 1780 in Göttingen (4-5) erschienenen *Gespräche für Freimaurer* von Gotthold Ephraim Lessing: »Ernst: Wovon ich einen Begriff habe, das kann ich auch mit Worten ausdrücken. | Falk: Nicht immer, und oft wenigstens nicht so, daß andere durch die Worte vollkommen eben denselben Begriff bekommen, den ich dabei habe. | Ernst: Wenn nicht vollkommen eben denselben, doch einen etwaigen. | Falk: Der etwaige Begriff wäre hier unnütz oder gefährlich. Unnütz, wenn er nicht genug, und gefährlich, wenn er das geringste zu viel enthielte.« Lessings Werke. Hg. v. Franz Bornmüller. Krit. durchges. u. erläutert. Ausg. Bd. 5. Leipzig, Wien: Bibliogr. Inst. s. a. p. 580.

21 Auch Reynolds studierte von 1750 bis 1752 im Zuge seiner Grand Tour in Rom.

22 Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies*. München: Prestel 1974, p. 15.

So begleitet etwa Thomas Burnet 1671 den jungen Earl of Wiltshire auf dessen »Grand Tour« über die Alpen und wird so nicht zuletzt zu einem wesentlichen Vorbild für die nachfolgende Generation und einem der eigentlichen Väter des »Erhabenen«. Der ausgestandene Schrecken musste erst einmal verdaut werden, bis man sich darüber Gedanken machen konnte, wie es eigentlich zu solchen Verirrungen der Natur gekommen sein konnte. Und wem sollte man mehr glauben als jenen, die tatsächlich die Alpen überquert hatten?

Der Umfang dieses Beitrages zu *Emergenzen 2* erlaubt es nicht, auf die Entwicklungen innerhalb dieser unterschiedlichen Diskurse einzugehen, die zum Einen mit der neu erwachten Auseinandersetzung mit dem Werk des Longinus bereits ab Mitte des 16. Jahrhunderts einhergehen, zum Anderen in Anschluss an die Veröffentlichung von Thomas Burnets *Telluris Theoria Sacra* von 1651 (die englische Übersetzung erschien erst 1684 unter dem Titel *Sacred Theory of the Earth*)¹⁵ einsetzen, dessen Publikation heftige Diskussionen um die Frage, ob das Paradies nun völlig eben oder doch gebirgig gewesen war, hervorrief, kurz: die Diskussionen um das Erhabene und Schöne. Ich überspringe also knapp 150 Jahre des für die Rezeption von Landschaft (und insofern immer *auch* Natur) folgenschweren Diskurses und möchte hier, zeitlich damit bereits den Höhepunkt der Landschaftsgartenproduktion in England überscheidend, nur kurz William Hogarths (1697-1764) 1753 erschienene *Analysis of Beauty* streifen. Der englische Maler, Grafiker und Satiriker – der übrigens mit der Idee, ein Kaffeehaus zu eröffnen, in dem man nur Lateinisch sprach, derart bankrott gegangen war, dass er fünf Jahre im Londoner Schuldgefängnis *Fleet Prison* absitzen musste – bezeichnete darin u.a. die Schlangenlinie (*serpentine*) als die schönste Form, da in ihr kein Punkt dem anderen gleiche, sie also die »Einbildungskraft« beschäftige, in dem sie dem Auge immer wieder »verschwinde« und »wiederkehre«. Hogarths »Harmonie der Teile«, so Martin Battestin (1974), entsprach ganz dem Tenor der Zeit, *to see with our own eyes* – als aufgeklärter Empiriker dem eigenen Blick zu vertrauen.¹⁶

Edmund Burke (1729-1797) nahm drei Jahre später (1756) in seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung des Erhabenen und Schönen* diese Gedanken Hogarths noch einmal auf, als auch er »der Symmetrie den Krieg«¹⁷ erklärte.

Durch die in diesen Jahren dementsprechend in der Landschafts(garten)gestaltung aufkommende Kombination von Serpentinewegen und versenkten Zäunen, den sog. »Hahas«¹⁸, kam es zwar zur *künstlichen* »Einswerdung« von Gartenanlage und »freier Natur«, insofern als deren Grenzen mit dem bloßen Augen nicht mehr erkennbar waren, doch da sie der verstandesmäßigen Erkenntnis unterlagen, die sich der »sicheren Begrenzung« einer universellen Schöpfung ja bewusst geworden war – Popes *Essay on Man* war bereits in den 1730er-Jahren erschienen und bot die Grundlage für die Ausschreibung der Berliner Akademie nach dem Erdbeben von Lissabon 1755,¹⁹ an der sowohl der Shaftesbury-Übersetzer und genaue Kenner der damaligen, v. a. englischen, Theorien zum Erhabenen und Schönen, Lessing,²⁰ wie auch Kant (der die Ausschreibung schließlich auch gewann) teilnahmen – erzeugten sie keinen erhabenen Schauer mehr, sondern regten das Publikum von nun an auf »unterhaltsame« Weise an. Aus dem prometheischen Schöpfer war so bereits am Ende des 18. Jahrhunderts jener Spaziergänger-Besucher geworden, der in den Gartenanlagen eines Horace Walpole seine (bezahlten) Klappstühle platzierte, um dem Anblick der landschaftlich aufgewerteten Natur seine Referenz zu erweisen und der am Ende des 19. Jahrhunderts im (wenn auch z.T. unter anderen Vorzeichen) urbanen Flaneur seinen vielleicht eminentesten Nachfolger finden sollte.

Der um 1760²¹ einflussreichste Maler Englands und ab 1768 Präsident der neu gegründeten Royal Academy of Art, Joshua Reynolds (1723-1792), folgte der Auffassung des knapp 25 Jahre älteren Hogarth. Obgleich er den »Betrug« der Kunst über die Natur nicht so explizit forderte wie jener, so stand auch für Reynolds – einem engen Vertrauten Edmund Burkes und gemeinsam mit diesem Mitglied des 1764 gegründeten *Literary Clubs* – fest, dass man die »natürliche Natur«, wie sie vor dem Auge des Betrachters lag, nicht in ihren »kleinlichen Besonderheiten«²² darstellen dürfe. Man habe vielmehr von einem im Vorhinein selbst gewählten, *ausgesuchten* schönen Ganzen auszugehen, dem man das zu gestaltende Bild »unterwerfe«. Schon das große Vorbild Claude Lorraine (1600-1682),

23 Reynolds, Joshua: Discours, delivered at the Royal Academy, 1769–1791. In: Ders.: Works. Bd. 1. Hg. v. E. Malone. London 1791, p. 69.

24 Cf. Reynolds, Joshua: Discourses On Art. London: Everyman s.a. p. 116f.

25 Sutherland, James: A Preface to Eighteenth Century Poetry. Oxford: Clarendon 1948, p. 24.

26 The Writings of William Blake. Hg. v. Geoffrey Keynes. London: Nonesuch Press 1925-1927, Bd. iii, p. 13: »To generalize is to be an idiot. To particularize is the alone distinction of merit.«

27 Sutherland 1948, p. 29.

so Reynolds in seinen berühmten *Diskursen* für die Royal Academy, war der Überzeugung gewesen, »dass die Natur, wie er sie antraf, selten Schönheit hervorbringe. Seine Bilder sind Kompositionen [!] aus verschiedenen Skizzen, die er vordem von schönen Partien [!] der Natur angefertigt hatte.«²³ Wahre Schönheit der Landschaftsdarstellung verlange insofern schlichtweg ein vorangestelltes, allgemeines, »general agreement«.²⁴

Among English critics Sir Joshua Reynolds is perhaps the most uncompromising in his demand for idealization in art. Nature, he insists, is not to be too closely copied. The artist who thinks to gain a reputation by minute and faithful copying of what he sees may astonish the gaping ignorant, but he will not impress the judicious.²⁵

Gegen diese und ähnliche Forderungen der Zeit nach einer »allgemeinen Übereinstimmung«, die der Komposition – sei es im Bild, sei es als »Landschaft« – vorauszugehen hatte, wandte sich wenige Jahre später William Blake (1757-1827). Blake hatte sich 1779 in der Königlichen Akademie eingeschrieben, wurde jedoch schon bald zu einem der heftigsten Kritiker Reynolds. Blakes scharfe Kritik – »zu generalisieren bedeutet, ein Idiot zu sein. Zu spezifizieren ist allein die Auszeichnung des Vorzugs«²⁶ – blieb jedoch nach Sutherland (1948) eher ein Einzelfall. Die Mehrheit der ästhetischen Studien der Zeit folgten den Forderungen eines Alexander Pope, Edmund Burke oder Joshua Reynolds.²⁷

Gedanken von der teuren Natur

Wie sehr diese, vorerst dem ländlichen Großbürgertum resp. dem immer mehr an Macht gewinnenden »Geldadel« – und zu diesem zählten die meisten der englischen »Gärtner« um 1700, waren sie doch in der Mehrheit Whigs²⁸ – und in weiterer Folge, zumal auf dem Kontinent, dem städtischen Bürgertum überaus entgegenkommende Vorstellung von »Freiheit« letztlich nichts weniger als eine selbst erwählte Beschränkung innerhalb des Mauerwerks eines aufgeklärten Vernunftglaubens war, mag wohl am einprägsamsten ein Text Heinrich von Kleists verdeutlichen: In seinem Brief an Luise von Zenge anlässlich seiner Parisreise im August 1801 verweist Kleist auf drei Varianten, »das Vergnügen an der Natur« zu genießen: die gotische Ritterburg des Landgraf von Hessen-Kassel, die türkische Moschee des Kurfürsten von der Pfalz und die »Vorstadt« von Paris, in die man ging, um »die große, einfältige, rührende Natur zu genießen«:

Man bezahlt am Eingange 20 sols für die Erlaubnis, einen Tag in patriarchalischer Simplizität zu durchleben. Arm in Arm wandert man, so natürlich als möglich, über Wiesen, an dem Ufer der Seen, unter dem Schatten der Erlen, hundert Schritte lang, bis an die Mauer, wo die Unnatur [!] anfängt – dann kehrt man wieder um. Gegen die Mittagszeit (das heißt um 5 Uhr) sucht jeder sich eine Hütte, der eine die Hütte eines Fischers, der andere die eines Jägers, Schiffers, Schäfers etc., jede mit den Insignien der Arbeit und einem Namen bezeichnet, welcher der Bewohner führt, solange er sich darin aufhält. Fünfzig Lakaien, aber ganz natürlich gekleidet, springen herum, die Schäfer- oder die Fischerfamilie zu bedienen. Die raffiniertesten Speisen und die feinsten Weine werden aufgetragen, aber in hölzernen Näpfen und in irdenen Gefäßen; und damit nichts der Täuschung fehle, so isst man mit Löffeln von Zinn. Gegen Abend schiff man sich zu zwei und zwei ein, und fährt, unter ländlicher Musik, eine Stunde lang spazieren auf einem See, welcher 20 Schritte im Durchmesser hat. Dann ist es Nacht, ein Ball unter freiem Himmel beschließt das romantische Fest, und jeder eilt nun aus der Natur wieder in die Unnatur hinein.²⁹

Der Hameau de Chantilly, den Kleist in diesem Brief beschreibt, war, ähnlich dem Prater in Wien, ein Vergnügungspark vor den Toren von Paris, der von Le Nôtre (1613-1700) im Auftrag des »Grand Condé«, Ludwig II., Prinz von Enghien (1621-1686), für 2.000 bis 3.000 »wandelnde« BesucherInnen des Schlossparkes errichtet worden war.

Das erste große Pariser Massenspektakel fand am 17. August 1661 in Vaux-le-Vicomte statt, südlich von Paris, einer Anlage, die Finanzminister Nicolas Fouquet (1615-1680) in Auftrag gegeben hatte und für deren Gestaltung u.a. Louis de Vau, Le Nôtre und Charles Le Brun tätig waren. Fouquet wurde kurz darauf gefangen genommen, da Louis XIV.³⁰ den Erfolg des Massenereignisses als Gefahr für seine Macht sah – der für die Feier enga-

28 Die Mitglieder waren Whigs, in der Mehrheit Finanzmänner, Schriftsteller und Philosophen, oft unterschiedlichster Denkungsart, deren Gemeinsamkeit in der Forderung nach einer Politik des Geldgeschäftes und des Handels und nicht des alten Landadels bestand. Die Mitglieder der Whig-Partei waren größtenteils Männer der Stadt, die sich in Glaubens- und Wirtschaftsfragen als liberal einschätzten, um damit aber v. a. die Macht der Krone zu schwächen, von ihren ästhetischen und philosophischen Ansätzen her jedoch immer noch einer traditionellen Denkungsweise angehörten, gegen die sie sich auch in keinster Weise zu stellen versuchten. Die politische wie soziale Kehrseite der liberalen Whigs macht sich in der einsetzenden Stärkung der Macht des Geld bemerkbar, die es einigen der unselbstständig tätigen Bauern und Arbeiter ebenso unmöglich machte, Mitspracherecht zu erlangen, als es unter der Patronanz eines dem alten Adel und auf der Macht von Landbesitz beruhenden Stands der Tories geherrscht hatte, denen sie von daher bis zum Einsetzen der Industrialisierung größtenteils die Treue hielten, während sich die Vertreter der Whigs v.a. auf die Kraft der Neureichen, Unternehmer und »Stadtmenschen« stützten. – Zu den Mitgliedern des berühmten *Kit Cat Clubs* zählten u.a. Vanbrugh, Nicholas Hawksmoor und William Congreve, Addison, Swift und Steele, aber auch Charles Howard, der dritte Earl of Carlisle, alle wesentliche Vertreter der zwischen 1700 und 1750 in England seine Hochblüte erreichenden Landschaftsgartenwelle

29 Kleist, Heinrich von: Brief an Luise

v. Zenge, Paris v. 16.08.1801. Hier zit.
n. <http://www.kleist.org/briefe/052.htm>.

30 Cf. u. a. den Film *Vatel* mit Gerard Depadieu (Vatel) und Julian Sands als Ludwig XIV., Regie: Roland Joffé, 2001.

31 Zum Begriff *forest* cf. auch Battestin 1974.

32 <http://www.prater.at>

gierte Landschaftsarchitekt Le Nôtre (einer der wichtigsten Vertreter des sog. »formalen Gartens«) wurde aber vom König umgehend zur Gestaltung der Gärten von Versailles engagiert.

Viele der damals vom Hof in Auftrag gegebenen Anlagen sind heute öffentliche Parks, darunter die zahlreichen, heute zu einem großen Teil vom National Trust verwalteten Landschaftsgärten und öffentlichen *Commons* in England, die 1780 zu einem englischen Landschaftsgarten umgewandelte Anlage von Laxenburg, der lange Zeit als Bannwald und landesfürstliches Jagdrevier³¹ dienende und ebenfalls um 1780 vom tschechischen Journalisten und späteren Bürgermeister von Mödling vor der Abholzung gerettete Wiener Wald oder die in Wien 1766 von Josef II. für die Wiener Bevölkerung geöffneten Prater-Auen. Wie sehr der royale Gestus nachschöpferischer Naturgestaltung im modernen, demokratischen »kulturellen Gedächtnis« vergessen gemacht wurde, markieren Formulierungen wie jene der Website des Wiener Praterverbandes:

Im Jahre 1766 bestimmte aber der unvergessliche Menschenfreund [!] Kaiser Joseph II. diese Au zu einem allgemeinen Belustigungsorte [!] und gestattete während der Sommermonate den Spaziergang in derselben jedermann bis zum Untergange der Sonne.³²

Gedanken vom Vergnügen der Einbildungskraft

33 <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/fowlerjh/chap22.htm>.

34 [Addison, Joseph & Steele, Richard:] *The Spectator*. 8 vols. London 1712-1715. Hg. v. H. Morley. London: Routledge 1891, Bd. VI, p. 83 [Bd. VI, Nr. 412-421, 23.06.-03.07.1712; Bd. VII, Nr. 477, 06.09.1712]. Cf. dazu Burke 1976, p. 41: »Addison's context was a series of letters on the pleasures of the imagination, and the witty shafts he directed at the formal garden served a high but agreeable ideal, which he defined as »a nobler and more exalted kind of pleasure«. With remarkable prescience he appealed to four movements of taste, out of which the English landscape garden was in fact to evolve: the new attitude to nature; the growing appreciation of landscape painting; the cult of china; and the tendency toward »artificial rudeness« in the gardens of Italy. Only the rococo is missing from the list of formative agencies, but then he was writing in 1712 and from an Augustan standpoint.«

Hatten John Dryden (1631-1700) oder Nicolas Boileau (1636-1711) das Erhabene noch in direkte Verbindung mit den Poetik- und Dramentheorien eines Aristoteles und Horaz und deren Schulen gebracht, so nahmen die Theoretiker des Empirismus, etwa der englische Dramatiker und Theoretiker John Dennis (1657-1734) und der mit der Herausgabe der Zeitschriften *Tatler* (1709-1711), *The Spectator* (1711/12) und ab 1713 *The Guardian* bekannt gewordene Dichter und Journalist Joseph Addison (1672-1711) – zu den Beiträgern seiner Zeitschriften zählten u.a. Pope und Swift – dieses gänzlich aus der Rhetorik und machten es zu einem Merkmal der »Schöpfung Gottes«, deren Nachahmung in der Kunst somit von höchstem ästhetischen Wert sein musste. In seinem berühmten Artikel im *Spectator* vom 21. Juni 1712³³ trennte Addison, ausgehend von seiner, nicht zuletzt auf den theoretischen Fundamenten des befreundeten George Berkeley (1685-1753) aufbauenden Analyse des Sehens, etwa in dessen *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* von 1710 und dem im Jahr darauf erschienenen *Three Dialogues between Hylas und Philonous* (1713), das Erhabene erstmals als eigenständige Kategorie vom Schönen.

Our sight is the most perfect and most delightful of all our senses. It fills the mind with the largest variety of ideas, converses with its objects at the greatest distance, and continues the longest in action without being tired or fatiated with its proper enjoyments. Our sight seems designed to supply all these defects [of the sense of feeling], and may be considered as a more delicate and difficult kind of touch, that spreads its self over an infinite multitude of bodies, and brings into our reach [!] some of the most remote parts of the universe,

hält Addison so u.a. im *Spectator* Nr. 411 fest, und an anderer Stelle:

It is this sense which furnishes the imagination with its ideas; so that by the pleasures of the imagination or fancy (which I shall use promiscuously) I here mean such as arise from visible objects, either when we have them actually in our view, or when we call up their ideas into our minds by paintings, statues, descriptions, or any the like occasion. We cannot indeed have a single image in the fancy that did not make its first entrance through the sight; but we have the power of retaining, altering and compounding those images, which we have once received, into all the varieties of picture and vision that are most agreeable to the imagination; for by this faculty a man in a dungeon is capable of entertaining himself with scenes and landscapes more beautiful than any that can be found in the whole compass of nature. [...] A man of a polite imagination [...] makes the most rude parts of nature administer to his pleasures.³⁴

35 The Spectator 50 v. 27.04.1711.

36 »Good taste and nature always speak the same. Cf. <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/fowlerjh/chap11.html>.

37 Schama, Simon: Landscape and Memory (1995). London: Random

38 Cf. dazu u. a. <http://www.oldandsold.com/articles22/alexander-pope-4.shtml>.

39 Hussey, Christopher: The picturesque. Studies in a point of view. With a new preface by the author (1927). London: Frank Cars & Co. 1967, p. 129.

40 Poenicke, Klaus: Dark Sublime. Raum und Selbst in der amerikanischen Romantik. Heidelberg: Winter 1972, p. 30.

41 Carritt, Edgar Frederick: The Theory of Beauty. London: Methuen 1923.

42 Hipple, Walter John: The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory. Carbondale/Ill.: Southern Illinois UP 1957.

43 Zur Bedeutung Addisons cf. auch Monk, Samuel Holt: The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England. New York: Modern Language Ass. 1935 [Bearb. Ausg. Ann Arbor/Mich. 1960], p. 57: »Addison considers questions of taste as they are related to all the arts and to the appreciation of natural scenery; he brings the whole discussion under the head of the imagination, treating the arts as directly related to the imagination; and he tries to explain our perceptions of beauty and the pleasure that we take in the beautiful on the basis of what psychology the philosophy of Locke provided. Addison's papers, though necessarily superficial, are none the less of importance by virtue of their being the first effort in the century to build up a real aesthetic.«

44 Cf. Burke 1976.

45 Longinus: Vom Erhabenen. Hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 1988, p. 136.

46 Monk 1935, p. 19.

Nach seinen ersten Angriffen auf die traditionellen Ansätze ästhetischer Naturvorstellung in seinen *Remarks*³⁵ – »guter Geschmack und Natur sprechen immer dieselbe Sprache«³⁶ – in jungen Jahren hatte Addison eine lateinische Ode auf den Autor der *Telluris Theoria Sacra* verfasst und Burnet mit keinen Geringeren als Platon, Cicero und Milton verglichen³⁷ – folgte damit 1712 einer der wesentlichsten Texte in der Geschichte des Landschaftsgartens: *The Pleasures of the Imagination* sollte in der damaligen Diskussion bahnbrechende Funktion übernehmen, insofern der Text eine der ersten, von da an gültigen zeitgenössischen Zugänge zum Erhabenen und Schönen darstellt, die mit Addisons Postulat jenes »Vergnügens an der Imagination« (Vorstellungskraft) einhergingen.

Wie sehr Addisons Texte im *Spectator* und später im *Guardian* die ab ca. 1715 nahezu inflationsartig einsetzende Produktion von Landschaftsgärten in England beeinflusste, kann hier nicht im Detail erläutert werden. Um nur ein Beispiel hervorzuheben: Am 29. September 1713 erscheint im *Guardian* ein an die Ideen Addisons und Shaftesburys anschließender Artikel Alexander Popes, der (noch) imaginäre Bericht *On Gardens* über seinen Garten, in dem er, so Burke (1976), das klassische Prinzip von einfacher, ungeschmückter Natur in Verbindung mit dem Geschmack der Antike und ihren Gartenanlagen fordert, und insbesondere von Homer und Vergil, sowie vom Neo-Palladianismus ausgeht. Knapp fünf Jahre später kauft sich der philosophische Literat eine winzige Gartenanlage in Twickenham an der Themse, die er gemeinsam mit dem Gärtner John Searle zu einem Landschaftsgarten umbaut.³⁸ Der Garten, zu dessen Lieblingsobjekten des Dichters und Neogärtners die darin selbst gestaltete Grotte zählte, sah, betrachtet man die heute nicht mehr existente Anlage auf den damaligen Plänen, alles andere als unregelmäßig und wild aussah. Doch die Wege waren so angelegt, dass man selten nur in gerader Linie gehen konnte. Damit hoffte Pope, seine im *Guardian* (Nr. 173) geforderte Vereinigung von antiker Anlage und neuem Stil verwirklichen zu können. Aus Natur ist Landschaft geworden: »[...] the gardening of landscapes gave the nation its countryside.«³⁹

In den Jahren zwischen seiner imaginären Gartenbeschreibung von 1713 und der tatsächlichen Realisierung seiner eigenen Anlage lagen nur wenige Jahre, in denen Pope u.a. Zeichenunterricht bei Charles Jervas nahm sowie gemeinsam mit seinen Freunden Stephen Switzer und Charles Bridgeman die theoretischen Architekturpläne erstellte.

Klaus Poenicke weist in seiner Studie *Dark Sublime* (1972),⁴⁰ ähnlich wie bereits Edgar Carritt in seiner *Theorie der Schönheit* (1923)⁴¹ und Walter Hipple in *Das Schöne, das Erhabene und das Pittoreske in der britischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts* (1957),⁴² darauf hin, dass Philosophen wie Addison,⁴³ Burke oder später David Hume (1711-1776) insofern zu den Vorläufern der Kant'schen Philosophie zählen müssen, die einen letzten Höhepunkt und in gewisser Weise den Abschluss und quasi eine methodische Zusammenfassung des vorangehenden knapp hundertjährigen Diskurses zum Erhabenen und Schönen darstellt.⁴⁴

Landschaftsgärten waren spätestens ab 1710 nichts weniger als »sekundäre« Schöpfungsakte auf der Basis einer Wahrnehmung resp. *Interpretation* des göttlichen ersten Schöpfungsaktes, in dem das Erhabene zu einem zentralen Moment geworden war, insofern als es dem auf den ersten Blick, d.h. leichterding durch den Verstand akzeptierbaren begrenzten Schönen, als dessen »infinites« und damit quasi »dunkles Prinzip« auf der Seite der Vernunft die Hand reichte.

Addisons Texte stellen insofern einen der ersten Höhepunkte in der europäischen Erhabenenrezeption dar, und die von ihm, Pope, aber auch Shaftesbury oder Vanbrugh und anderen in Schwung gebrachte englische Gartenkunst entsprach, auf einer nachhaltigen kulturgeschichtlichen Ebene, tatsächlich der Feststellung Christopher Husseys aus dem Jahr 1927, dass erst die Schöpfung von Landschaftsgärten die nationale Landschaft formt.

Gedanken vom Mittel zur Form

Peri Hypsous des nicht bezugten »Dionysios« oder »Pseudo Longinu(o)s« (kurz »Longinu(o)s«) als Verfasser, für dessen Niederschrift man heute die Jahre 25 bis 40 n. Ch. annimmt,⁴⁵ war 1572 zum ersten Mal auf Latein erschienen – und damit auch erstmals der Begriff *sub-limitas* in den Raum des philosophischen Diskurses getreten. 1586 ist der Begriff *sublime* auch erstmals als Stildefinition im Englischen nachweisbar,⁴⁶ wie auch

47 Faerie Queene [um 1580], V, VIII, 30,4.

48 Peri Hypsous, or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence, rendered out of the original by John Hall, Esq. Cf. weiters: J. Hudson, Oxford 1710, eine Ausgabe des griechischen Originaltextes; L. Welsted, London 1712, übernommen in dessen Gesamtausgabe von 1789; Z. Pearce, London 1724, die nicht weniger als 15 Auflagen erreichte; W. Wmth, London 1739, die bis 1800 in 5 Auflagen erschien; weiters Th. Stebbing, Oxford 1867, H.A. Giles, London 1873, A.O. Pickard, Oxford 1906, W. Rhys Roberts, Cambridge 1907, T.G. Tucker, Melbourne 1935, W. Hamilton Fyfe, London 1953, G. M.A. Grube, New York 1957, T.S. Dorsch, Baltimore 1965 u.a.m. 1730 erschien der Originaltext in einer englischen Neuausgabe, die trotz der vorhandenen Übersetzungen in nur wenigen Jahren (1732, 1733, 1743 und 1752) ebenfalls mehrere Neuauflagen erreichte.

49 Mendelssohn, Moses: Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften. In Ders.: Ästhetische Schriften. Hg. v. Anne Pollock. Hamburg: Meiner 2005, p. 216.

in Deutschland die ersten Übersetzungen, etwa jene C.H. Heinekens (Leipzig 1738) und J.G. Schlossers (Leipzig 1781) auf die lateinische Überlieferung zurückgehen. Während Geoffrey Chaucer (1343-1400) um 1400 noch explizit auf den »hohen Stil« der Rede verwiesen hatte, verwendete Edmund Spenser (1552-1599) um 1600 das Wort (wenn auch nur einmal) schon in der Bedeutung von »Stolz«.⁴⁷

1612 kam eine zweite lateinische Übersetzung durch Gabriel de Petra heraus, mit der, so Alfred Rosenberg in seiner Arbeit *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (1917), der Begriff zum ersten Mal europaweite Aufmerksamkeit erregte. 1652 erschien in London eine erste vollständige englischsprachige Übersetzung.⁴⁸

Um 1650 war die rhetorische Bedeutung des Erhabenen noch nicht ganz in Vergessenheit geraten. Dies sollte sich in nur wenigen Jahren wesentlich ändern: Von 1660 an werden dem Begriff die unterschiedlichsten Bedeutungen und Funktionen zugeordnet. Aus der ehemals rhetorischen Genusbezeichnung entwickelt sich damit langsam und heute nur mehr auf vielen Umwegen nachvollziehbar ein neuer, philosophischer, respektive ästhetischer Begriff, dessen viele Verzweigungen u.a. auch ein neues Verständnis von Wahrnehmung, Natur und Landschaft, aber auch innerhalb der Dramen- und speziell der Tragödientheorien der folgenden Jahre ermöglichte.

Die Rezeptionsgeschichte des Longinus entwickelt sich tatsächlich auf recht eigentümliche Weise. Denn das, was das eigentliche Thema der Abhandlung gewesen war, die Diskussion der *Mittel* also, kurz, wie man das Erhabene in der *Sprache* erreichen könne, wird nun (mit Ausnahmen, etwa im deutschen Sprachraum bei Moses Mendelssohn) völlig in den Hintergrund gedrängt. Obgleich sich der antike Theoretiker als einer der ersten um die systematische Erörterung der Redefiguren, Tropen oder der Syntax bemüht, ist er gerade für diesen, den eigentlichen Kern seines Werkes heute kaum noch bekannt. Dafür wird ein Thema ins Zentrum gerückt, dass Longinus nur einmal, zu Beginn der Arbeit erwähnt, die Frage nämlich, *was* denn das Erhabene »eigentlich« sei? Diese Frage wird zu einem der zentralen Diskussionspunkte des 18. Jahrhunderts. Obwohl die in die Auseinandersetzungen verwickelten Philosophen, Dichter und Theoretiker sich zu meist explizit auf Longinus (neben Aristoteles) als Ausgangspunkt ihrer Abhandlungen berufen, scheint es doch eher die verlorene Schrift des Römischen Rhetors Cäcilus aus Kaleakte aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert zu sein, auf den die Definition des Erhabenen im Zeitalter der Aufklärung zurückgeht. Moses Mendelssohn macht dies in der Einleitung seiner 1758 anonym erschienenen Abhandlung zum Erhabenen deutlich:

Wenn man Longins Abhandlung vom Erhabenen durchliest, so kann man nicht anders als bedauern, daß Cäcils Schrift von eben der Materie verloren gegangen ist. Longin sagt zwar von ihm, »er habe sich bloß bemüht, uns durch unendlich viel Exempel von dem Erhabenen einen Begriff zu machen, als wenn es kein Mensch kenne; das Nothwendigste hingegen, nemlich die Mittel, wodurch wir unsern Geist zur wahren Hoheit gewöhnen können, wären von ihm gänzlich weggelassen worden.« Allein da Longin sich nur mit dem letzteren beschäftigt, das erstere hingegen entweder als etwas, das nach seiner Meynung jedermann kennen solle [...] voraus setzt; so mangelt uns ein sehr nothwendiger Theil zur Kenntniß des Erhabenen, nemlich die deutliche Erklärung desselben; und einige Uebersetzer und Ausleger des Longin, die diesen Mangel [!] haben ersetzen wollen, scheinen nicht sehr glücklich darin gewesen zu seyn.⁴⁹

Die Tatsache, dass zum Zeitpunkt der Entstehung des Landschaftsgartens das Erhabene nur wenig mehr mit seinem antiken rhetorischen Namensgeber zu tun hat, muss immer vor Augen gehalten werden, bemüht man sich um ein Verständnis der tatsächlichen Longinus-Rezeption jener Jahre.

Gedanken vom Trieb zur Selbsterhaltung

Ernst Cassirer bringt in seiner *Philosophie der Aufklärung* (1932) diese Zugangsweise der Aufklärung auf einen wesentlichen Nenner. Nicht in die Unendlichkeit (des Erhabenen) wollen die Aufklärer hinausgehen, sondern sich ihr gegenüber behaupten. Nur eine ästhetische Inbesitznahme des Erhabenen ermöglicht das: »Sie [die Ästhetik des Erhabenen] gewinnt ontologischen, letztlich existenziellen Akzent.«⁵⁰ Ähnlich beschreibt es auch Werner Strube in den von ihm herausgegebenen Texten von Edmund Burke:

50 Cassirer 1932, p. 49.

51 Burke, Edmund: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Übers. v. Friedrich Bassenge. Neu eingel. u. hg. v. Werner Strube. Hamburg: Meiner 1980 (Meiner Philos. Bibl. 324), p. 13.

52 Hallbaum, Franz: Der Landschaftsgarten. München: Schmidt 1927, p. 47f.

53 Sternberg, Grete: Shaftesburys Ästhetik. Diss. Breslau 1915, p. 7.

54 Cf. Fußnote 51, p. 48.

55 Ibid., p. 60.

56 http://www.kakanien.ac.at/beitr/materialien/Kakanien_revisited13.pdf, p. 1.

Das Erhabene gründet sich im Selbsterhaltungstrieb: Was meine Selbsterhaltung in Frage stellt, lässt mich erschauern; was sie in Frage stellt, ohne mich ernsthaft zu gefährden, ruft ein frohe Erschauern.⁵¹

Die Forderungen eines der wesentlichsten Repräsentanten der deutschen Landschaftskunst, die um gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch auf dem Kontinent einsetzt, Ludwig von Schkell (1750-1823), »die Gärten sollen im Beschauer ›die Erinnerung an Arkadien, an Miltons Paradies, ans Elysium und an andere Dichtungen aus der Feen- und Idyllenwelt [!]‹ erwecken«,⁵² lassen daher in einem weiteren Schritt die Behauptung zu, dass der erste Landschaftsgarten in der Geschichte des Menschen wohl der Garten Eden gewesen sein muss; die ersten Schauspieler: Adam und Eva; der erste Regisseur: Gott; und alle weiteren Versuche: prometheische Akte des Menschen.

So kann Grete Sternberg in ihrer Dissertation über *Shaftesburys Ästhetik* (1915) feststellen:

Demnach steht hinter oder besser in der Welt ein Künstler: Gott, welcher den Kosmos nach dem ästhetisch formalen Prinzip des alle Kräfte zu einer Einheit zusammen-schließenden Gebildes der Harmonie geschaffen hat. Das System der Welten fordert als Urprinzip, als Grund seiner Harmonie, als vollendetes System, als höchstes Kunstwerk einen schaffenden Geist, den höchsten Künstler, den »sovereign genius«, »divine artificer«.⁵³

Und Franz Hallbaum folgt ihr darin in seiner Studie *Der Landschaftsgarten 1780-1883* (1927): »Die Schöpfung des Landschaftsmalers vertritt gewissermaßen die Stelle der Gottesschöpfung, deren vorgestellte Vollkommenheit nur aus dem Geist des Malers praktisch fassbar wird.«⁵⁴

Landschaftsgärten markieren damit zum einen nicht nur den immer wieder beeindruckenden Winkelzug von Empirismus und Aufklärung, gerade durch die *theoretischen* Affirmation Gottes und der Schöpfungsgeschichte in der »Praxis« tatsächlich aber dessen »Tod« zu ermöglichen und damit in einem zweiten Schritt das neu entdeckte »göttliche« Reproduktionsvermögen des Menschen (erstmalig ungestraft) zu legitimieren. War für Burnet der Sündenfall noch Schuld am neuen »Kurvenreichtum« der Welt und der Existenz schauerlich erhabener Gebirgswelten gewesen, die es zu überqueren und zu kartografieren galt, so wird dieses nun zum erhabenen Prinzip des aufgeklärten Menschen und zum höchsten Ziel des weltlichen Schöpfungsaktes: umso höher, umso besser, umso winkel- und kurvenreicher, umso aufgeklärt-vernunftreicher – der erste Schritt zum Klick mit der Maus, der immer erst im Moment des Schrittes den Blick eröffnet.

Wie aber funktioniert dieser überaus menschliche »Trick«, den man mit einer Phrasierung aus dem modernen Arbeitsleben als »Wegloben« bezeichnen könnte, und warum funktioniert er in Zeiten der »virtuellen Welten« und ohne auch nur noch in Ansätzen auf einen allmächtigen Schöpfer hinweisen zu müssen, immer noch? Warum beeindruckt uns Landschaften und insbesondere Landschaftsgärten auch heute noch und werden so uneingeschränkt und unkritisch wohlwollend betrachtet – und seien es so realpolitische Inszenierungen wie Prater, Wienerwald, die Anlagen des National Trusts oder die tourenfreundlichen Nationalparks?

Tatsächlich haben Landschaft und ihre konkreten Manifestationen im europäischen Landschaftsgarten ganz zentral mit jenen »kolonialen Fantasien«⁵⁵ des Menschen zu tun, die weder vor dem Nachbarn noch vor dem anderen Kontinent oder gar vor einem allmächtigen Schöpfer halt machen. Sie sind »Akte der Selbstdarstellung«,⁵⁶ die nicht nur individuell oder gruppenbezogen funktionieren, sondern tatsächlich »weltumfassend«, insofern es im Grunde in einer sog. »aufgeklärten«, quasi durchgehend für den *Sehsinn* durchleuchteten, mehr noch aber in einer »globalisierten« Welt keinerlei Natur, sondern *nur* noch »Landschaft« – also geschaffenes bzw. der Wortbedeutung »land-scape« nach »gerahmtes«, d.h. »ab-/begrenztes« Land – geben kann.

Gedanken über koloniale Versatzstücke

Koloniale und politische Strategien also, in England um 1700 etwa der Kampf zwischen Torys, dem alten Landadel, und Whigs (die man als erste »Neoliberale« bezeichnen

57 Cf. Fußnote 28.

58 Ries 2006.

59 Zum Begriff des »Liminalen« cf. Ries 2006.

60 Cf. »des Dubitativen« bei Ries 2006.

61 Der Begriff »Trivium« im Sinne eines Platzes, an dem sich drei Straßen treffen, auch »Straßengabel« und »Kreuzung«, taucht u. a. bereits bei Cicero (*trivium in compitiis*) auf. 1714 erscheint John Gays Gedicht *Trivia*, das, quasi als urbane Gegenthese zur zeitgenössischen ruralen Erhabenmode, als eines der ersten Gedichte über die Stadt bezeichnet werden kann: »I sing: Thou Trivia, Goddess, aid my Song, | Thro' spacious Streets conduct thy Bard along; | By thee transported, I securely stray | Were winding Alleys lead the doubtful Way, [...]« (*Trivia*, I, 5-8).

könnte),⁵⁷ sind es nicht zuletzt, die Landschaften, seien es jene, durch die wir, sozusagen *in real life* in unseren Muse- oder Entdeckerstunden wandern, seien es aber auch jene, durch die wir uns wahrscheinlich täglich im Internet, zumindest aber auf, oder besser: in unseren »Rechnern« bewegen.

Ich möchte zum Abschluss daher noch einmal auf die Verbindung von Landschaftsgärten und den virtuellen Landschaften auf und in unseren Desktops, Weblogs und Word Wide Webs eingehen. Wenn auch die Versatzstücke, mit denen wir dort arbeiten, wohl kaum noch als »Natur« bezeichnet werden können, so weisen sie doch – auch virtuelle Welten haben Pfade und Wegweiser, markieren Vergangenes, Gegenwärtiges und Kommendes – immer noch ähnliche Strategien auf, wie es der Landschaftsgarten tut. Die Fülle an Zeichen und Verweisen, »Bilder, Texte, Programme, Steuerungselemente« (Ries) – von den Fotodateien über die gesammelten Lieder und Filme zu den Ordnern mit den zusammengetragenen Exzerpten aus Literatur und Theorie bis hin zu den, meist säuberlich nach Themen und Gedankengebäuden sortierten, eigenen Texten und Gedankenbausteinen – die wir täglich, gleich Gärtnern unserer eigenen Landschaft/en, arrangieren, re- und umgestalten, die Verweise und Links, die wir als Fahrten- und FährtenSuchende (und diese nachzeichnende) »Weblogger« beinahe in jedem unserer Blogs setzen, markieren ebensolche Schlangenlinien und »erhabene«, ja undurchsichtige Strategien wie ein »idealer« Landschaftsgarten. Nicht von ungefähr hat das Wort *log* ebenso die Bedeutung eines Tagebuches und Protokolls wie eines (gefällten) Baumstammes – zahlreiche der »echten« Bäume der Landschaftsgärten wurden aus anderen Ländern importiert bzw. in den Anlagen künstlich positioniert – oder Fahrtenbuches eines Reisenden. Freilich, die Reisen, die man heute antritt, sehen anders aus als jene eines Thomas Burnet, der die Alpen noch mit einer politischen Landkarte überquerte.

Die Zeichen aber in einer virtuellen Welt, die immer schon Landschaft ist, niemals Natur war, scheinen immer noch aus einer »alten« Welt der Bilder und Worte zu stammen und markieren eben jene Versatzstücke einer Landschaftsgestaltung, die einstmal Belvedere, also *view points* (Aussichtsplätze), Brücken, Grotten, Statuen und Serpentinewege übernahmen und heute Icons, RSS oder Interface heißen.

Insofern, so zum Abschluss meines Beitrages eine weitere Gegenthese zu Marc Ries' Behauptung einer »postkonditionalen Landschaft«⁵⁸ des (eigenen) Desktops, sind sie immer präzise gesetzte und daher sehr wohl »konditionale« (und zu einem großen Teil »konditionierte« Wegweiser, wie die aus Amerika eingeführten Mammutbäume oder die nachgebauten chinesischen Tempelchen, »Ikonen« der je eigenen Welten einer Selbst(re)präsentation, deren »Schwellencharakter«⁵⁹ innerhalb sozialer Strukturen und »Dubitativität« (Ries)⁶⁰ im Sinne einer sehr gekonnt gesetzten »postmodernen« Zweifelhafte ganz im Sinne der klassischen *Trivia*⁶¹ genau jenem Postulat des »erschönten Erhabenen« der selbst gewählten bzw. je in ihrer Zeit gesellschaftlichen Grenz- und Rahmengenbungen entsprechen wie die Kurve und der Graben zur Zeit der »ersten Gärten«.

Dr.phil. Angela Heide studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien, Berlin, Oxford und London; seit Mitte der 80er-Jahre Tätigkeiten als Dramaturgin, in Produktion und in der Kulturvermittlung sowie in der Stadtteilentwicklung und als Kuratorin. Forschung und Lehre seit Anfang der 90er-Jahre. Seit 2001 Leitung des Wiener Büros für Theaterforschung *artminutes*. Seit 2002 Co-Leiterin von *WOLKE 7*.
Kontakt: a.heide@artminutes.com