

„An Be No Do“ ist keine Reisebeschreibung, keine bildnerische Chronologie und kein illustriertes Tagebuch. Es will nach den Vorstellungen der beiden Künstler eine für sich stehende Bildgeschichte sein, die eher mittelbar als unmittelbar ein Fortschreiten zeigen soll: vom Sich-Einlassen über die Aneignung zur Umsetzung, von der afrikanischen Außenwelt zur europäischen Innenwelt. Mit den in Hamburg entstandenen Afrika-Bildern vollendet sich die Reise, von der nun ein ungewöhnlich grosser Werkkomplex beider Künstler zeugt. Durch die Fremde hat sich ihr Fühlen, hat sich ihr Denken, hat sich ihre Kunst auf eine aufregende Weise erweitert: individuelle Wegstrecken jenseits von gängiger Wildheit und strapaziertem Realismus.“
Uwe M. Schneede 1983

1. Reisen bis ans Ende des Ankommens Utopie und Reisegebot / Landschaft im Erreisen

Lassen wir uns zu allererst ein auf das Thema „Philosophie und Reisen“, das zum Problem von Landschaft und Landschaftsbild hinführt und darin auf die Missverständlichkeit, welche von der Formulierung „Ende des Ankommens“ ausgehen könnte. Es ließe sich denken, alles drehe sich um das Vollenden der Ankunft. Doch durchaus mit Spiel einer solchen Beibedeutung, die sich querstellt, geht es mir darum, die Unerreichbarkeit der Ankunft durch Reisen zu artikulieren als einen Prozess, der nicht das Reisen absurd macht, sondern mit dem Kult der Ankunft, des Ankommens, des Sicheinrichtens und so des nun woanders Zuhause-seins zu brechen anhebt, auch mit dem romantischen Überallzuhause-seins. Man kennt ja den Spruch des Novalis zur Philosophie, sie sei die Sehnsucht oder das Heimweh danach, überall zuhause zu sein¹. Aber Novalis spricht von einer Sehnsucht, am wenigsten also von einem Sein. Und derart lässt sich ohne Kult eines Überallzuhause-seins der Spruch doch mit dem zusammenbringen, was ich betonen möchte: Reisen erzeugt das Abdriften von Ankünften, sonst hätte Reisen immer bitter enttäuscht und würde immer bitter enttäuschen. Entgegen Ibn Chaldun², noch mittelalterlich, geht es nicht von der Nomadie zur Sesshaftigkeit, sondern von der Sesshaftigkeit zur Nomadie; denn Sesshaftigkeit schafft erst die Bedingungen zur Nomadie, außer es soll um Vertreibungen, Deportationen und Umsiedlungen sich drehen. Das wurde ja immer nur als der Folterzwang von einer Sesshaftigkeit in die andere Sesshaftigkeit realisiert oder als das Zwingen der Nomaden in die ansiedelnde Sesshaftigkeit, hat also gerade mit Nomadie am wenigsten zu tun.

Im Reisen entlernt sich das Ankommen oder die Ankunft. Oder: Das Einzige, was man vom Reisen existentiell lernen kann, das wäre die Kunst des

Nichtankommens. Dieser Gesichtspunkt, philosophisch genommen, ist es, der mich interessiert. Er enthält nämlich in dem Provisorischen, das er ankündigt, ein sehr philosophisches von Jacques Derrida zurück zu Sokrates, das man besser ein Provisorialisierendes nennen mag. Und so stand es auch im Anfang abendländischen Philosophierens mit der Vorschlagserklärung des Bias, eines der ins Mythische verschwebenden sieben Weisen der alten Griechen, die reiseparat lautete: Alles Meine trage ich mit mir³. Das doch geschichtszeitlich noch vor der Flucht aus solcher Reisebereitschaft in die Wahl der Dauer als des behaupteten Kriteriums der Wahrheit, wie sie die spätere Eleatenschule in Unteritalien bevorzugte. Doch der, der diese Eleatenweisheit zum System ausbreitete, war selber ein großer Reisender, der Athener Platon nämlich – das einerseits, aber solches verhält sich zur angeschlagenen Frage völlig äußerlich. Das Wichtige: Platons Methode schickt die Wahrheit in die Rede der Dialektik, der Widerspruchskunst, statt das sie in Dogmen aufgeschrieben verhängbar, gar vertafelbar wäre für die Dauer. Genügend oft wurde Platon aus dem Sokratischen heraus verstanden, dem die Wahrheit kein Zuhause, daher auch keine Ankunft, ja noch nicht einmal Ankünfte hat, sondern gewissermaßen „Endstation Sehnsucht“ ausmacht oder ein Ahnen, was folglich noch nicht einmal Endstation zu sein vermag.

Es handelt sich bei solchen Übertragungen des Reisemotivs freilich um Assoziationsmetaphorik zweifellos. Aber wenn Reisen mit etwas zu tun hat über das Technische hinaus, das es wiederum nicht zu motivieren vermag, vom Geschwindigkeitsrausch einmal abgesehen (vgl. Paul Virilio), dann darf man das wohl Erfahrungsprozess, solches selbst noch im Prozess des Verweigerns von Erfahrung, nennen, dem gar noch der Gehalt des Geschwindigkeitsrauschs zugehört und das reine Reisen eine Lust bloß an der Ortsveränderung, die sich schon an einer Billetfarbe oder dem Fahrplan zu entzünden vermag. Erfahrungsprozess ist nun schließlich doch ein anderer Name für die ineinander wirkenden Prozesse aus Bewusstsein, Unterbewusstsein und Unbewusstsein. Die Fragen nach der Wahrheitssuche liegen also dem Reisemotiv näher, als dies eine Vorhaltung des bloß beiher spielend Metaphorischen wahrhaben will. Sokrates philosophierte nicht in der Studierstube, er ging auf die Straßen und die Märkte, eine Form von Reisen. Unerweislich, ob ein wirklicher Sokrates das getan hat, aber Textüberlieferungen aus ihm zugeschriebenen Zeiten, nahezu, übermitteln uns den Eindruck. Es kommt jetzt bloß auf diese Texte an, mehr haben wir ja nicht. Doch schon der Schreiber dieser Texte, Platon, theatraalisierte solche Kleinreisefelder zur Akademie, und textlich simulierte er das spezifisch

Symposionale aus sokratischem Herumschweifen sokratischer Touren durch Straßen wie über Märkte. Aber noch in den Resten eines sokratischen Reisemotivs fürs Wissenwollen regt sich das notierte Provisoriale des Philosophierens, der nachhaltig aufkommende Ungewissheitsstachel. Damit zugleich entsteht ein advokatorischer Zug des Philosophierens, der Reisende muss sich der Stationen seines Weges versichern auch wenn es gerade das Bemühen ums Versichern ist, das jeder Station jeden Zug eines Zuhauses der Angekommenheit nimmt. Wer sich nämlich versichern muss, ist wenig zuhause angekommen. Es wäre ja für uns heute fast an der Zeit, gegen die Reden vom Scheitern der Philosophie uns einmal in einem advokatorischen Philosophieren darüber klar zu werden, welche ihrer Einsichten mindestens in ihrem Negativ sich nicht neuerlich überrunden lassen oder nur von voreiliger Aufklärung haben verdrängt werden können. Im Advokatorischen liegt schließlich das Kreuzverhör des Fragwürdigmachens schlechthin, das ein Erfahrungsreisen unternimmt. Und es wird dann vor allen das philosophische Einfordern des Provisorialen sein, das einem Ende der Philosophie in der Quere steht. Das Advokatorische macht sicherer im Entzug von Sicherheiten.

Platon allerdings hat dem Reisemotiv seines methodischen, ob des Denkens oder der Darstellung, mit seiner Metaphysik einen Strich durch die Rechnung gemacht. Seine Wahrheit als Ideenhimmel des topos uranios vereinigt Herkunft, Rauswurf, Ausgang, Eingang und Ankunft unumgänglich, alles andere ist einer Didaktik oder erinnernden Selbstaufklärung anheim gestellt. Und auch seinen Sokrates lässt er das Reisemotiv anthropozentrisch begrenzen: Mit dessen Rede davon, von den Bäumen vor der Stadt könne er nicht lernen, wohl aber von den Menschen in der Stadt. Platon ist eben eine bewusste Mischung einerseits aus Bias und dem Heraklit des „Alles fließt“, andererseits des Parmenides und der Eleatenschule. Vieles aber am Bias-Heraklitischen wird bei ihm zur bloßen Vorgabe, der er seine Metaphysik überrumpelnd schon bereit hält. Die Freiheiten, die von der Methode versprochen werden, sollen den Schein hoher Überprüftheit des Angekommenseins bewähren, rhetorische Ausflugslandschaften, wo Platon mit seinen Ausfällen gegen die Sophisten die Rhetorik so verächtlich macht.

Anders verhält sich der Vorstoß zum „Reisemotiv des Wissens“ (Ernst Bloch⁴) im Beginn der Neuzeit, als zum Bewusstsein wandernd sich wandelnder Peripherien Schärfung fürs Bewusstsein des Wanderns oder Reisen eintritt, welches das Beobachtungszentrum der Peripherien selbst betreibt. Vor allem der manieristische Philosoph Italiens, Giordano Bruno, selber, allerdings gezwungener Maßen, ständig auf Achse während der

zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts per Flucht vor der gegenreformatorischen Inquisition, aber auch den kirchlich sich einsatteln wollenden Protestanten verschiedenster Richtung nicht ganz geheuers, weil er das Theologische zur Angelegenheit der Philosophie machte statt umgekehrt – da half auch sein starker Sinn für Transzendenz als das allem Diesseitigen ganz Andere wenig – hatte die Fragen nach Zentrum und Peripherie zur wichtigsten gemacht. Seine Überlegungen gehen von bewegt reisenden Zentrum über zur Pluralisierung der Zentren, was schließlich in die Lehre mündet, Zentrum sei überall, also sei auch Peripherie überall⁶. Dieses wurde in amalgammytischen Traditionen aufgefasst als das Dezentralisierte von Allem in Einem und Einem in Allem⁷. Dem hatte aber Bruno entgegen argumentieren wollen, indem er bei potentialer Zentralität aller Orte in einem unendlichen Kosmos zusammen mit der Peripherialität potentialiter aller dieser Orte die Differenz zwischen Zentrum und Peripherie verschärft erhalten und durchhalten sah. Gegen amalgammystischen Zusammenfall behauptete Differenz von Zentrum und Peripherie aber musste Bruno um des Überalls von beiden willen mit situationaler Perspektivität verbinden, das heißt einer pluralisierten Perspektivenwahl unter den Bedingungen pluralisierter Situationalitäten. Die Differenzbestimmungen gelten also nur unter der Voraussetzung einer bestimmten Perspektivenwahl in einer bestimmt gegebenen oder erzeugten Situation, das große „Wenn ..., dann ...“ statt des „Deshalb, weil ...“ oder „Darum“. Damit hatte Bruno schon den Relativismus erreicht der Struktur nach, wie er Ende des neunzehnten Jahrhunderts aufkam. Das nächste Nach nach Bruno war erst einmal vor diesem Relativismus zurückgeschreckt und schob Bruno mit seiner relativistischen Metaphysik eben gern zur Amalgammystik ab.

Wieder ist eine metaphorische Übertragung zu wagen, die meiner Schätzung nach mehr bringt als ein Entsprechensspiel. In Brunos erkenntnistheoretisch eingefärbter Relativismusontologie liegen stärkste Momente offener Reiseerfahrung. Der Reisende reist als dieses Zentrum zunächst der Beobachtung von da ab, vom unmittelbaren Zentrum das nimmt er durch die Umstände sicher erst einmal stärker wahr als die sich wandelnde Umgebung. Wohin er aber eintrifft ab Beginn der Abfahrt, dessen Ordnung oder Organisation gegenüber, selbst wenn er sich theoretisch schon mit ihr vertraut gemacht hat zuvor, erfährt er sich als schlechthin randständig, selbst wenn es sich um eine Ordnung handelt, die wesentlich das Außen abwehrt oder wesentlich nur unter bestimmten Funktionen aufnimmt. Der Reisende erfährt sich ja auch derart in der Abwehr wichtig genommen als das

Außen, dessen Eintreffen nur über bestimmte Kanäle einläuft, also in eine innere Äußerlichkeit gerät. Die periphere Zentrale, das ist die Situation des eingetroffenen Reisenden, sich zentral, dem Erreichten peripher. Dem entspricht das Hauptgefühl, das auf wichtige Weise Reisen zu vermitteln vermag, das schlechthinnige Gefühl des Überflüssigseins, ein Gefühl, das einem ebenso bei der Lektüre von Bruno erkenntnistheoretisch-ontologischen Schriften entsteht. Reisen in die Fremde sind allerdings dazu vorausgesetzt, nicht solche zu irgendwelchen Verwandten, das nämlich zeigt sich als kein eigentliches Reisen. Man kann aber dennoch eigentlich reisen selbst in die Orte der Kindheits- wie Jugendherkunft gar, wenn man dort inkognito zu Verwandten sich verhält, und man wird das gemeinte Gefühl des Überflüssigseins vielleicht noch deutlicher in sich aufkommen spüren, weil es einen dann mehr überrascht.

Das bedeutete und bedeutende Gefühl darf keineswegs für schlicht negativ eingeschätzt werden. Es hat auch zu tun mit einem Entlasten von Verantwortung, derart etwa hat Vilém Flusser in Sachen einer Nomadologie darüber geschrieben⁸, obwohl dieser sein antizipatorischer Ansatz auf Erfahrung des Falls erzwungener Emigration zurückgeht, am eigenen Leib erfahren, und das hat nichts mit dem Reisen gemein. Auch will Flusser alles andere als dem Spruch *per aspera ad astra* Rechtfertigungsgründe für den Zwang zur Emigration herbeitragen, weil der eher der psychisch positiven Seite des Überflüssigkeitsgefühls entgegensteht, durch die laufende Androhung des Existenzgefahr, Existenzqual gerade des Zur-Verantwortungsgezogen-werden für das Nicht-zu-Verantwortende, doppelte Last, statt Entlastung. Wobei das Verantwortlichkeitsproblem eine Schwierigkeit in sich birgt, derzufolge ein Zuhausebleiben keineswegs die Verantwortlichkeit wäre, vielmehr die unmittelbare Heimatlichkeit ist so verantwortungslos wie die reine, das heißt anschlusslose Gastheit. Bloß das mit unmittelbarer Heimatlichkeit die Vorgabe verbandelt sich zeigt, als sei alles schon jederzeit wie selbstverständlich verantwortet, während auf den anschlusslosen Gast jeden Augenblick das Zurverantwortungsgezogenwerden für Nichts lauert, das trifft aber nicht seine Selbstverantwortlichkeit. Allerdings verabsolutiert Flusser utopisch das Entlastungsglück einer seligen Verantwortungslosigkeit in unerzwungener Migrationskultur. Es kann sich wohl mit Realitätssinn selbst in den fernsten Horizonten nur um Entlastungssituationen und Entlastungsperspektiven eines ständig ermöglichten Neueinsatzes, Neubeginns handeln, spurefrei wäre das schon viel vom: Siehe, ich mache alles neu. Verantwortlichkeit übrigens, in ihrem strikten Sinn weder der

unmittelbaren Heimat noch dem unmittelbar Fremdsein zuzuordnen, wirkt allein im Feld der Zugehörigkeit aufgefundene Peripherialität zu sich in zu zentralisieren, wobei er aber ein anderer werden muss als der er angekommen ist, und das bestimmt durch die Strukturen aufgefundener Peripherialität. Selbst wenn er jede Anpassung verweigert, man denke an den reisenden Engländer bei Karl May, der als Typ, das hat Karl May sehr gut gefasst, verharrt in Unangepasstheit aus Rücksicht auf die Fremde, die Peripherialität bestimmt ihn dazu⁹. Sie könnte sich nämlich provoziert und verhöhnt fühlen durch missglückende Anpassung. Nun aber viel wichtiger: Fremd zu sein innerhalb der Fremde verschafft Hermeneutikvorteile in Sachen der Fremde, aber auch der Selbsterfahrung. Denn der Reisende Fremde, immer merklich an der erscheinenden Reiseapartheit jeder Art, verschafft sich größere Offenheit ihm gegenüber, denn er haut ja wieder ab, oder wenn er bleibt, bleibt er in der Randständigkeit, also der Unzugehörigkeit zur geltenden Gesellschaftsstruktur aus Ansehen und Anerkennung. Man muss nicht die üblichen Repräsentationen mit ihm treiben. Er selber aber ist in der Fremde, insofern sie tatsächlich Fremde ist, aus dem Repräsentationskampf um Anerkennung daheim freigesetzt, und das bietet ihm Zugangschancen zu sich selber. Wo immer freilich sich eine Internationale des Gesellschafts-, Arbeits- und Politikverkehrs gebildet hat, gilt das alles selbstverständlich nicht, da ist man aber auch nur uneigentlich auf Reisen.

Aber das Existenzialphänomen wirklichen Reisens lässt die Gelegenheit zu einem Überhang des Möglichen über das Wirkliche erfahren wie kaum ein anderes Lebensphänomen. Und das war es gerade, was mit Brunos Philosophie ins neuzeitliche Bewusstsein trat, dieser Überhang des Möglichen. Zwar seine Gesamtperspektive auf die unendliche Endlichkeit der unzähligen Welten lässt alle Möglichkeiten irgendwo im Gesamt wirklich geworden sein. Ein ausgreifenderes Ausgliedern der Möglichkeit aus dem Sein zugunsten der Wirklichkeit wäre unvorstellbar. Aber jeder Perspektivität in allen Situationalitäten vom Gesamt weg kennt nur den Überhang des Möglichen, und das ist die unverlässbare *conditio humana* aller Menschen. Nur der ganz andere Gott der ganz anderen Transzendenz hätte die Gesamtperspektive, an die er rührt, zu der er nicht gehört. Der große Überhang des Möglichen über das Wirkliche mag Zukunftsjubel auslösen, erregt aber auch eine unheiläufig wesentliche Melancholie in einer, so hat Walter Schulz das ausgedrückt, *Metaphysik des Schwebens*¹⁰, wo aus dem Übergang des Möglichen ganz besonders gearbeitet wird, in der Kunst.

Gerade Walter Schulz traf diese Formulierung einer Metaphysik des Schwebens oder der Schweben, der so gern entscheidende Vorlesungspassagen der „Drum“-Kommentarart beschloss mit der Redewendung: Das rutscht so weg.....

Das nun diese Melancholie, die hier mit großen Wendungen einer Metaphysik der Schweben vorgestellt wird, im Kleinsten kleinster Reisen erfahrbar aufzutauchen vermag, das hat Ernst Bloch, in seinem Philosophieren voll des Zukunftjubels zu Sachen Überhang des Möglichen, denn doch in seinem Erzählwerk Spuren notiert. Da gibt es eine Geschichte mit dem Titel „Pippa geht vorüber“. Sie schildert nur, wie ein Straßenbahnpassagier sich zwischen zwei Haltepunkten der Bahn verliebt in eine Frau, die ihr grundlos zustieg und ihr grundlos wieder ausstieg. Ihm blieb die grundlos tiefe Liebe zurück zu einer bloß angerissenen Möglichkeit, die wegen ihres bloßen Anrisses durch keine spätere Frauenbegegnung mehr zu übertreffen wahr¹¹. Auch Blochs Begeisterung für eine Gestalt des dänischen Romanciers Henrik Pontoppidan hat mit der Melancholie eines Hypertrophen von Möglichkeitsrausch zu tun, Hans im Glück¹², so lautet auch der Titel des entsprechenden Romans in deutscher Übersetzung, 1904/05 die Erstausgabe des Dänischen, sie nahm durchaus Thematik des Österreichers Robert Musil mit seinem Romanunternehmen zum Mann ohne Eigenschaften vorweg. Den der Pontoppidan-Roman schildert mit dem Hans Sidenius, eben dem Hans im Glück, einen Menschen, der in seinen Möglichkeiten verharren möchte und das schließlich auch zu verstehen beginnt, viel reisen, wenn auch mit Ausnahme einer Jahrestour Europa nur in Dänemark. Doch Reisen und selbst wenn man länger bleibt, bewahrend des Gaststatus, das gehört wohl dazu, wo man sich aus allen ansetzenden Wirklichkeiten wieder herausziehen möchte zu Möglichkeiten hin. Bis Sidenius endlich erfasst, dass nicht das Reisen zu seinem Versprechen selber das Entscheidende ist, sondern der Gaststatus. So zieht er sich zurück in die Dünenheiden und Dünentalsümpfe von Thy, beschrieben als finster erhabene Shakespearelandschaften, doch eher der Leere, wo niemand erfährt, woher er kommt, wie lange er bleiben wird und ob er in einer Zukunftsperspektive etwas vorhat, ja noch nicht einmal, ob er gar nichts vorhat. Nach üblichen Karrierekriterien zeigt das ein Abstiegsleben eines Starters mit großen Rosinen im Kopf, der Versager wird. Wie das Märchen eben den Tauschabstieg des Hans im Glück schildert, bis er den bloß lästigen Mühlstein wegwirft, nachdem er ihn mit seinen Träumen durchsetzt hatte: Psychoalchimie einer Goldmachensannahme aus Dreck, der jeder

Realisationsansatz zum Verrat am Übergang des Möglichen wird. Im Pontoppidanischen Sidenius ist es dann schließlich gleichsam nur der Mönch am Meer, Titel eines Bilds von Caspar David Friedrich, der vermag, was mit Brunos Philosophie begann, einzulösen, das aber nur eine von deren Perspektiven.

Sie hat ihr Extrem über den Mönch am Meer als Hans im Glück hinaus im Zusammenhang des Reisemotivs mit dem Tod. Tod hieße ja dann endgültiges Verlernthaben der Ankunft, Verlust der Chance, es noch einmal mit dem Ankommen aufzunehmen. Und derart berührt odemotiv im Reisen den Umgang mit dem Fremden schlechthin. Auch spricht man gern verdrängend von der letzten Reise, so wie man Scheißhäuser verdrängend restrooms nennt. Bei so viel gängiger Bildlichkeit sollte man jedoch nicht vergessen, dass Platon vom Philosophieren schließlich auch einmal meinte, es sei die Kunst, sterben zu lernen. Das schlägt das Reisemotiv bei Platon neuerlich aus, indem es sich seiner Angesiedeltheitsmetaphysik verweigert; denn unabschließbare Frage bricht auf: Was ist das für ein Lernen, das alles Erlernte erübrigt? Man soll sich allerdings beim heute mit Schopenhauer–Nietzsche–Heidegger–Reprisen wieder aufgenommenen heroisierenden Existentialismus, der sich besonders gern der strukturalistischen Methode eines Vergleichlichmachens von Unvergleichlichem – in vielem so sehr am Platz für neue Einsichten – bedient, um das sensationalisierende Thema des Todes zu Sprache bringen und beibringen zu können, nicht vorschnell einlassen auf solche Entsprechensarbeit, der dann schon der Orgasmus ein Tod ist und so weiter. Derartige Entsprechenskonstruktionen fungieren bei allem Aufdiepaukehauen des Heroisierens nur zum Verharmlosen der Sterblichkeit, weniger zu einem philosophischen Bewältigungsversuch ihrer Lebensproblematik. Aber wenn es einem nicht um voyeuristische Erregbarkeit durch das Todesmotiv geht, sondern um Einsichtigmachen der anderen Seite der Entsprechung, dann – mit dem genauen Wissen darum, dass es sich um ein philosophisches Konstrukt des Todesmotivs über den realen Tod hinaus oder davor stehen bleibend handelt, wenn man etwa das Nichts als das Alles im Zugleich heranzieht, oder das Leben als laufenden Verschub des Tods (Paul Virilio) interpretiert¹³, dabei aber weiß, dass der reale Tod noch wieder etwas ganz anderes ist, als solche Spekulationen es ausdrücken, und denn doch seinen immerhin besten existenzialen Ausdruck im *Le grand peut-être* des Voltaire fand, im großen Vielleicht des Kannseins, dann lässt es sich mit solcher Vergleichbarkeit aufnehmen. In einem Nicht-Dabeisein, einer nachdrücklichen Unzugehörigkeit des reinen, zu

Bezeugung unfähigen Beobachterstatus, wie ihn Jean Baudrillard vielleicht als letzte Quelle des Lebensmuts unverstopft sieht¹⁴, wird Reisen in der Tat neben dem Schlaf zu einem Bruder des Todes.

Wird dann aber etwa ein ganz dem Fremden Sichanheimstellen in solcher Abstandnahme vom Dabeisein nicht doch einem das Fremde sich ganz Zuschlagenden, Zuzwingenden in heutiger Massentouristik etwa zum Verwechseln gleich, indem so oder so eine verdrängende Auslöschung des Todesmotivs passiert, nämlich auch dort, wo es interpretativ paradigmatisch strapaziert wird? Aber immerhin, es zeigt sich, dass wir solche Spekulationen nicht lassen können und sie etwas aus dem einfach Nichtfürwahrhaltenwollen des sich verkrampfenden Wegblickens abheben. Denn sie erregen Fragen, während das die Fremde sich so schnell wie möglich zuschlagende so fraglos macht, wie das die wahnsinnig photographierende Bewunderung der Massentouristik vor den Starpoints und Highlights dieser Welt tut, auch in der Variante der Abenteuerreisen.

Man merkt schon, wie sehr dieses jetzt zum erläuternden Gegenbild herangezogene Realbild des Reisemotivs, als das es heute zu einem Motor der Wirtschaft und damit der politischen Ökonomie, das heißt auch der Sozialstruktur westlicher Industriegesellschaft gemacht worden ist, mit dem bisher beredeten Reisemotiv in Entsprechungen zum Philosophieren so gar nicht zu tun hat, außer eben in der überlegenen Konstruktion zum Gegenbild. Ich schließe mich dabei aber überhaupt nicht jener Kritik an, die darin nur den kulturellen Verfall zu einer Zivilisationsbarbarei wittert. Es ist zwar schon so, dass in der heutigen Massentouristik alles Andere passiert als das, was dem Reisen das Wesentliche zu sein schien, ein Reisen in die Fremde. Vielmehr Fremde soll dem Reisen versicherbar und einklagbar ausgeschlossen werden. Das versprach schon der Spruch der Hilton-Hotelkette aus den zwanziger Jahren: Wir arbeiten dafür, dass es der Amerikaner überall in der Welt so hat wie zuhause, Fremde nur noch als Wandbild des Fensterausblicks im Zimmer oder als Filmstreifen vor den Fenstern des Transportgeräts. Die Franzosen haben dem eins draufgesetzt, als sie zuerst in den siebziger Jahren darauf verfielen, reduzierte Abbilder der Sehenswürdigkeiten auf großen Schildern an die Autobahnen zu stellen: Haben wir ja schon per Schild gesehen, bleiben wir auf der Autobahn und fahren weiter.

Nun läuft die Simulation der Sehenswürdigkeiten im illusionär bewegten Dabeisein an, auch hier sind die Franzosen führend mit der Simulation eines fliegenden Besuchs in den Höhlen von Lascaux mit den

Steinzeit-Höhlenmalereien, die man nun dank des Simulationsersatzes real sperren kann. Da zeigt sich aber schon ein Begrüßungswert an durch den simulativen Ersatz der Fremde, der genau zeigt, was man sehen will, nämlich das, was man schon kennt, während man vom Unbekannten verschont bleibt. Die Realitäten der Natur- und Kulturgüter könnten vor Abnutzung durch die Besuchermengen bewahrt werden, die sie im gewissen Sinn ohnehin nicht sehen wollen, sondern nur das ihnen schon bekannte Gerücht der Reisepostkartenbildlichkeit. Mindern des Verbrauchs an Welt, vielleicht, mindestens steht das als Problem an bis zu einem Ersetzen der Kriege durch Simulationen ohne Blut und Leichen und in Hinblick auf die psychischen Qualen jederzeit jedem abschaltbar. So darf man eben von der Massentouristik am wenigsten verlangen, was sie zu bieten gar nicht angetreten ist. Das ist aber heute eines der Übel des Räsonierens, stets Einrichtungen etwas abzuverlangen, wofür sie nicht gemacht wurden, etwa der UNO, dass sie als Weltpolizei agiere, wo man sie am wenigsten als Weltstaatlichkeit eingerichtet hat.

Die Massentouristik aber hat sich eingerichtet als das Reisen zu Idyllen, denen das Fremde nur in Reduktionssymboliken für die Postkartenbildlichkeit anhaftet, und vielleicht noch als die oder jene Tropenkrankheit, jedoch ganz klar als Unfall und Durchkreuzung der Idylle, um die es eigentlich geht. Abenteuer touristik lagert dem wachsend schwarz-romantisierende Idylle an. Und gegen ein Sicherholen in Idyllen ist so wenig zu sagen wie gegen entlastenden Kitsch, wenn nicht in die harmlosen Möglichkeiten dessen als einer Unterhaltungskultur die in Kitsch und Idylle ständig lauenden Diskriminierungen eintreten, eine tiefe Funktion dessen, dies mit dem großen Komplex der Feindlichkeit und des kleinlich-haßvollen Pochens auf Ungestörtheit zusammenhängt. Solches bildet die eine Problemseite, die andere hat selbstverständlich mit dem Verbrauch an Welt zu tun. Verdeutschung etwa spanischer oder anderer Küsten, die einem bis dahin spanisch vorkamen, vernichtet ganze Bereiche an Weltrealität, die es, verglichen mit den Werten deutschen Freizeitlebens unter der „Nationalhymne“: Warum ist es am Rhein so schön ..., wert gewesen wäre, erhalten zu bleiben. Hier hat die Kritik anzusetzen, nicht an dem angeblich Verlogenen des Idyllisierens. Aus einem relativen Anspruch aller auf alle Variationen der Idylle wäre sonst gegen die Massentouristik gar nichts zu sagen. Und unter genanntem Gesichtspunkt hält sie auch weithin, was man sich unter der Hand von ihr verspricht, in einer Ehrlichkeit, die auch weithin

als Kitsch bewährt hat. Seine generellen und Differenzierungen vermeidenden Verächter sind viel eher die Heuchler.

Doch würde es sich mit einer ideologischen Diskriminierung berühren, wenn von welchen Realitätssinn her dieser gegenwärtig vordringliche Wirklichkeit des Reisemotivs die berichtete intentionale Reisemotivik eines advokatorisch-antizipatorischen Bewusstseins zu verdecken begänne. Braucht doch die gegenwärtig vordringliche Wirklichkeit selber einen Schwindelhauch davon zu ihrer wirksamen Wirklichkeit als kaum eben merkliche Würze, sonst würden die Kunden, ohne eine Spur leer laufender Partizipation daran, nämlich an einem vermeintlichen Ahnen der Fremde, den Reisebüros ausbleiben. Wie man sieht, wird ihnen darum weiterhin in zumutbaren Portionchen Reduktionssymbolik des ansonsten gründlich Ausgeblendeten geliefert, mindestens bleiben ja die fremden Regionalnahmen, aber der kurze Anriss einer entscheidenden Wirklichkeit unserer Zeit macht darauf aufmerksam, dass eine Typologie des Reisemotivs fällig wäre. In etwa hat sie Klaus Kufeld in seiner „Erfindung des Reisens“ (Wien 2004), angesteuert.

Wie verschieden vom aufgezeigten situationalen Perspektivismus im Umgang mit dem Fremden nimmt sich doch der andere philosophische Zugang zum Reisemotiv in der Philosophie aus, wie ihn paradigmatisch Hans Blumenberg an den Anfang des neuzeitlichen Denkens setzt. Es geht ihm um den Kompass gemäß dessen Realisations- und Symbolisierungsfunktion, worin so bildlich wie tatsächlich eine vergewisserte und technisch handhabbare, zugleich hoch universalisierte Methode das Zentrum des Ausgang zum Außen, zu Orientierung im Außen aus sich heraus ergibt¹⁵. Real eröffnete das einen Entdeckungsausgriff, der keine Orientierung am Angezielten, den Landmarken einer „Küstenschiffahrt ums Vorhandene“ (Ernst Bloch¹⁶) mehr gebraucht, sondern ins ganz Unbestimmte ausfahren kann, weil er das Unbestimmte bestimmt, ohne sich von ihm bestimmen zu lassen. Blumenberg wollte damit den Methodenprimat abendländischer Neuzeit beleuchten, sinnbildlich, aber zugleich auch in einer entscheidenden Realstruktur eben, die praktiziert wurde. Nun könnte man sagen, dass solcher Methodenprimat das Fremde zum Unthema machte wie der heutige Massentourismus. Man meint auch, da läge keine Reisen als Erfahren vor, sondern die Kalkulation des Verkehrs. Was im Kompass des Orientieren betrifft, kennt keine Spielräume. Anders die Chinesen, die den Kompass schon viel früher hatten, aber nur als Spielzeug verwendeten, wie das Pulver

nur zum Ästheticum des Feuerwerks. Während das Reisen voller Spielräume sich zeigt, ja der Spielraum selber zu sein vermag. Aber indem der Kompass ja in der Tat nur einen höchst allgemeinen Raster bezeichnet, liegt sein Orientieren im Generalisationsgrad weit oberhalb unserer Überlegungen. Sie lassen sich sachlich-systematisch in seine Netze einordnen. Das betrifft selbstverständlich nicht seine historische Wirksamkeit, da hat ihm ein Europäisieren der von Europa entdeckten Welt bis dahinaus entsprochen, doch steht das nicht unbedingt in notwendiger Abhängigkeit, noch nicht einmal in einem notwendigen Aufeinanderangewiesensein.

Einerseits bringt uns der Hinweis auf Blumenbergs Fassung des Reisemotivs im abendländisch-neuzeitlichen Denken vor die Schwierigkeiten einer Typologie, weil in der Vagheit des Bedeutungsfelds von Reisen und der Vielfalt der davon einbegriffenen Phänomene der Zuordnungsgehalt schwer zu fassen ist. Wie steht es etwa mit den Professionalisten des Reisens, den Seeleuten, Fernfahrern, Eisenbahnern, dem fliegenden Personal? Sie produzieren das Reisen objektiv. Aber von ihrer Arbeit her wird es ihnen nicht zu einer Erlebnis- oder Erfahrungsform obwohl etwas schon Herman Melville im neunzehnten Jahrhundert den Matrosen schilderte als ein Existieren im Dazwischen der Unzugehörigkeiten, als ein Existieren zwischen den Häfen und Landmarken sozusagen: Das ist der literarische Beobachter Melville, der da schreibt (etwa im Roman Redburn). Allerdings schließt die Dazugehörigkeit zu einem kooperativen Arbeitsteam und dessen Arbeitsaufgabe, diese Überflüssigkeit völlig ermangeln lassende Funktionssituationalität, keineswegs aus, dass der eine oder andere phasenweise, so wie Melville selber als Schriftsteller umschaltet auf ein Existieren im Dazwischen als Erlebnisform aus seinem Dabeisein und Dazugehören heraus, das heißt im Jenseits seiner Professionalität in Sachen Reisen. Wo doch Melville den Flüchtigkeitstags des Überflüssigseins und der Undazugehörigkeit im Dazwischen gezeichnet hat mit Anklängen an den „Mann in der Menge“ Edgar Allen Poes und den von Walter Benjamin bei Charles Baudelaire so hervorgehobenen „Flaneur“^{16a}. Das vereinigt sich geradezu zu Utopie eine epikurischen Götterseligkeit in den den Intermundien mit Bezügen zum abwesenden Gott.

Wie steht es aber etwa mit den auch professionalen Feldforschungsreisen? Sie splitten sich selber vom Methodenprimat eines bestorganisierten Auffindungsgewissens bis zu den offenen Spielräumen des eigentlichen Reisen, das erst einmal viel lernen will. Etwa versteht sich solches lernen dann aus Alois Riegls Bemühen Ende des neunzehnten

Jahrhunderts um eine Verbindung von Positivismus und Wertetheorie: Erst einmal muss man positivistisch die Werte erfahren, nach denen im fremden Gelände gehandelt und gearbeitet wird. Riegl nannte das für sein Fach der Kunstgeschichte das „Kunstwollen“, das zu erfahren wäre¹⁷. Und Walter Benjamin setzte solchen Ansatz später in seinem Trauerspielbuch um zu einem Historisieren der Platonischen Ideenlehre aus dem Geist platonischer Diskussionsdialektik, die einem ja so etwas wie ein offenes brain-storming weismachen möchte¹⁸. Alles aus dem Geist eines Reisemotivs im Philosophieren, so wie es Ernst Bloch in einem sehr wichtigen Kapitel seiner Tübinger Einleitung in die Philosophie herausgekehrt hatte zwischen Goethes Faust und der Hegelschen Phänomenologie des Geistes, mitten darunter das Notieren so vieler Abkünfte aus transformierten Strukturen der Initiationsritualität im Philosophieren mit großen Stufenplänen. Während es dort darum bei Bloch, um die Darstellung langer Anlebens-, Durchlebens-, Entlebensprozesse geht, Erfahren als „Ausfahrt“, habe ich mich hier mit kleiner Flamme auf das Grundmuster, gleichsam stehend, des Reisemotivs bei Platon und Bruno konzentriert. Und so hatte ich mir hier vorgenommen, von der Philosophie aus nach dem Reisemotiv zu fragen. Der Einstieg stützt sich eben auf Umwegen in den genannten Stationen ab. Auch die Notation von Blumenbergs Kompass-, soll man sagen –Metapher oder Symbolik?, belegt wesentliches Naheverhältnis zwischen Philosophie und Reisen, mögen auch die philosophischen Texte, die uns Philosophie ausmachen, im Sitzen zwischen mehr oder weniger engen Wänden einer Studierstube oder mindestens in Cartesianischen Feldlagezeiten zustande gekommen sein.

So hält dann das Reisemotiv ein Wichtigstes des Philosophieren fest, das entwerfend Provisorialisierende, das entwerfend Improvisierende, das entwerfende Verunsichern, und solches auf Wegen des Advokatorischen gegen vorgeblich gesicherte Weltanschauungswiderlegungen. Damit im situationalen Perspektivismus, wie er hier skizziert wurde, gilt auch nicht mehr der absolute Wahrheitsanspruch eine Falsifikation von Annahmen aus Poppers radikalem Bescheidengewordensein¹⁹. Wie insbesondere dann der von Karl Popper hergekommene andere ins Anglophone emigrierte Österreicher, Paul Feyerabend, schließlich breit herausgekehrt hat gegen wenn auch so oder so bescheidenen, immerhin selbstgewissen Methodenzwang²⁰. Insgesamt legt sich die Intention des Verunsicherns im Philosophieren aus zu einem Arbeiten gegen die Routiniertheit der Professionalität. Man kann das allerdings auch misstrauisch erörtern als ein Sichdummstellen des Philosophen, wenn er Philosoph sein will, seit dem

Startparadigma dessen in der Sokratesdarstellung des Platon, die der Auftakt ständig begleitete: Ich weiß, dass ich nichts weiß So sehr gejubelt wird gerade dort und eifrig dem Platonischen Sokrates nachgeredet, wie man ideologisch die Leute hereinlegen will, aber sei´s drum. Im Arbeiten gegen Routiniertheit bleibt Sinn. Dem Reisenden in die Fremde, sofern Fremde irgend erreicht wird, ist die Unroutiniertheit die subjektive Seite seiner Situation, und wäre als etwas, in das es kein Ankommen gibt, das Motiv der Ausfahrt.

Genau so verhält es sich mit dem Arbeiten gegen den Drang nach Zugehörigkeit, das dem Philosophieren aufgegeben ist, sonst würde Einsichtsbeugung aus Rücksicht auf Zugehörigkeiten das Feld tückisch gewinnen. Wegen der Tücke, die aus der Stärke des Drangs nach Dazugehörigkeit quillt, wäre es aber falsch, statt eines Arbeitens gegen Dazugehörigkeit sich auf dem Stand der Nicht-Dazugehörigkeit zu fühlen und zu deklarieren. Gestus über Gestus würde die Landschaften der Heuchelei schlechthin ausbreiten und hat das längstens gründlich getan. Das ist die Schwierigkeit in Karl Mannheims Lehre von der „freischwebenden Intelligenz“ und macht deren Wichtigkeit aus²¹, dass es keine freischwebende Intelligenz gibt, dass aber mindestens das Philosophieren sie eben zum Arbeitsauftrag hat, eine utopische Funktion im Grund, die keiner Utopiekritik zum Opfer fällt, besonders nicht der opportunistischen oder fatalistischen von heute. Nun lässt sich als starkes Motiv des Reisens die Flucht aus den Dazugehörigkeiten darlegen, wie sie als die Lust an der Überflüssigkeit und als das Entlastetwerden von unzumutbarem Verantwortungsdruck schon anklang und keinen Grund hätte, wäre man im Stand der Nichtdazugehörigkeit.

Ob nun Reisen oder Philosophieren, in der angerissenen Motivik scheint sich da Argumentation gegen Solidarität zu melden, und das würde zusammenstoßen mit der ethischen Komponente der Philosophie. Argumentation gegen Solidarität, der wäre nachdrücklich zuzustimmen, wenn Solidarität wie ethische Substanz gehandelt wird, destinierbar, lehrbar, verkündbar, weil hinstellbar. Moralisieren entwertet das Philosophieren so sehr wie es die Kunst banalisiert. Die Ethische Komponente der Philosophie äußert sich im Philosophieren als Kritik der Moral. Ethik heißt eben nicht Lehre von richtigen Leben, sondern kritisches Untersuchen der real geltenden Normaktivitäten, und ist so Arbeit zur Abstandnahme von solchen Geltungen, also Solidaritäten, also Dazugehörigkeiten. Das Reisemotiv einer Flucht aus Dazugehörigkeiten wird hierbei zu einem mühevollen

Sichherauswinden, was übrigens in der Reise, dann eben Reisetätigkeit, auch schon statthaben kann, vielmehr statthaben muss, will solches ein Reisen in die Fremde sein.

Die Ablehnung von Solidaritäten hat am wenigsten freilich zu tun mit einem Verwerfen des Sichsolidarisierens. Sichsolidarisieren ist endsubstantialisierender Prozess, führt er zu Solidaritäten, die sich substantiell versteifen, schließlich versteinern, dann muss aus philosophierender Gesinnung Abstandnahme eingefordert werden. Gemeint ist demnach eine stete Hinwerfensbereitschaft, die auf dem Sprung zu stehen hat. Und das mit dem Reisen wiederum seine Berührungen, bei dem es durchaus schon eine Vielzahl provisorischer und sich provisorialisierender Ankünfte kommt, die werden aber in ihr Ende getrieben durch sich selber, sie treiben sich in Abstandnahme, sonst hätte das Reisen sich verfehlt. Alles bewegt sich in einem Dazwischen, der tiefe Grund im Reisemotiv ist dieser Drang nach dem Dazwischen zwischen Abstoß und Eingreifen, Ablegen und Anlegen. Die entscheidende Verwandtschaft zum Philosophieren ergibt sich daraus. Sie zielt auf eine Kunst des Verfremdens, eine nicht für Darstellen und Vermitteln, das reißt ein anderes Gelände an, sondern eine, die das Verfremden lebt. Man darf das nicht mit der so lange diskutierten Entfremdung verwechseln: Entfremdung heißt im üblichen philosophischen Verständnis eine Erzwungenheit, ein Verhängnis, obwohl ein anderer möglicher Wortsinn Entfremdung verstehen ließe als das Unternehmen, Fremdheit aufzuheben; im Verfremden aber geht es um ein Projekt innerhalb von situationalem Perspektivismus.

Wobei das Motiv einer Nähe des Reisemotivs zum Motiv des Philosophierens sich am wenigsten messen lässt durch Frage danach, ob Philosophierende viel gereist sind oder nicht. Denn schon das Reisemotiv muss ja noch einmal vom Reisen selber unterschieden werden. Man kann wesentlich aus dem Reisemotiv existieren, ohne in der Tat auf Reisen zu gehen. So hat Ernst Bloch davon gesprochen, dass Kant, von dem bekannt ist, dass er, anders als Sophisten der Antike und Scholastiker des Mittelalters, nicht gereist war, philosophisch Landschaften entwarf, die in Hinsicht auf ihre Durcharbeitung des gleichsam gärtnerischen Sinns in größter Genauigkeit klein waren, aber man könne sie nicht auslaufen. Hegel dagegen habe seine Landschaften riesig breit gärtnerisch ausgearbeitet, doch sei es in allen Breiten und Weiten möglich, sie auszulaufen, mindestens auszureisen, an ihr Ende zu kommen²². Und Hegel war bekanntlich mehr unterwegs als der sesshafte Kant. Wir begegnen heute dem Phänomen des Campings mit

Jägerzaun und Rasen in weitester Beweglichkeit der Ortsveränderung bei Höchstgraden der Sesshaftigkeitssymptome.

Ich weiß schon, dass ich hier eine deutend essayistische Phänomenologie des Intentionalen in Reisemotiv und Motiv des Philosophierens betrieben habe, statt eine skriptiv-definitorische auszuarbeiten, die zu fixen Beobachtbarkeiten hätte führen können nach der Maßgabe: Wir nennen Reisen eine Ortsveränderung von Menschen etc., um dann eine Untergliederung folgen zu lassen, die wiederum mit textlich erweisbaren Strukturen des Philosophierens sich hätte vergleichen lassen. So sinnvoll das besondere in historischer Absicht auch ist, desgleichen muss, wo von Utopie gesprochen wird, das intentional Mögliche, also schwerlich Beobachtbare oder Aufweisbare in Rede kommen. Dennoch muss wohl auch von der heutigen Erfahrung des Wirklichen her das Nächstgelegene und so breit Gemeinte zu Utopie und Reisen in Augenschein genommen werden.

Und da geht das Erleben mit der Selbstauflösung des Ostblocks um, dessen System jetzt vielen im Westen als verwirklichte Utopie gilt, die gescheitert ist, womit Utopie gescheitert sei, und dieses System hatte als besonders quälend Reiseverbot realisiert. Nichts liegt näher, als Utopie und Reiseverbot in einer wesentlichen Zusammengehörigkeit zu sehen. Und da komme ich daher und behaupte, gerade die utopische Komponente des Philosophierens, mache das Unternehmen der Philosophie mit dem Unternehmen des Reisens verwandt. Nun, was hat die optimierende Wiederauflage von Staatskapitalismus samt „Autokratie“ der Partei mit den Gesellschaftsidealen zu tun, die von Thomas Morus bis Etienne Cabet unter dem Namen Utopie publiziert wurden? Trotzdem findet sich von den räumlich-insular gebundenen Utopien des sogenannten „Goldraums“ (A. Doren) bis zu denen des Verschubs in die Zukunft einer „Goldzeit“ (auch das A. Doren) als wesentlichen Faktor Reiseverbot oder mindestens starke Reiseeinschränkung in den utopischen Texten gewiss²³. Das hat für die räumliche Gebundenheit seinen Grund in dem Ausnahmecharakter gelungener menschlicher Verhältnisse, die von nirgendwo mehr lernen können, in den zeitlich auf Geschichtsprozesse verwiesenen verschobenen ist das die durch Realisation erfüllte Geschichte, die dann in der Gelungenheit verabschiedet werden mag. Das wurde seit den sechziger Jahren oft und immer öfter diskutiert, die Utopie komme mit hohem Geschichtspathos daher, weil sie ja eine Zukunftsangelegenheit sei; selbst dort, wo sie vorbildlich räumlich entfernte Ausnahmegelungenheit darstelle, da sei sie für alle anderen Gegenden außerhalb von ihr geschichtliche Zukunft, aber das

ganz Geschichtspathos nur, um Geschichte abzuschaffen, stillzustellen, Unbeweglichkeit zu erzeugen. Und dieser Geschichtspunkt bringt dann in der Tat Berührungen mit dem geübten Ostblock.

Man könnte sogar einen Schritt weitergehen und argumentieren, wie ich das einmal auf einem kunsttheoretischen Kongress von einer albanischen Kunstgeschichtlerin hörte, im Aufgriff der von Herbert Marcuse vertretenen Neuen Sensibilität²⁴, sie, diese Sensibilität, erübrige das Reisen; denn ein Menschleben sei zu kurz, um auch nur Albanien in Tiefe wie Breite kulturgeschichtlich durchzuerfahren²⁵. Das ist freilich richtig und erwägenswert scharfsinnig, doch ist ihm zu erwidern, dass solche Neue Sensibilität besonders hohe Beweglichkeit situationaler Perpektivität im laufenden Perspektivenwandel des Umpolens zwischen Zentren und Peripherien verlangt mit Abstandnahmen zu Dazugehörigkeiten, weshalb sie im Ostblock viel stärker verboten war als ein Langstreckenreisen. Während dagegen in der Tat die Utopien von Morus und Cabet voll von Bedeuten solcher Möglichkeiten waren zu interner Beweglichkeit. Und ich habe hier gerade vertreten, dass im Reisemotiv und seinen Stärkegraden die Längen der Reisestrecken überhaupt keine Rolle spielen. Auf längste gestreckte Ortsveränderungen lassen hinter Jägerzäunen landen mit der Beschallungskulisse: Warum ist es am Rhein so schön..... Und ohnehin: Mit Gustav Landauer und Ernst Bloch, den zu solchen Fragen zu nennen immer am Platz bleibt, trat eine Uminterpretation des Utopischen vom Gesellschaftsideal zur utopischen Funktion im Kulturellen überhaupt ein²⁶, was von der Insularität der utopischen Entwürfe befreit, deren Versuchungen zu einem Sichabschließen verlässt und solche Überlegungen provoziert, wie sie hier vorgetragen wurden. Die Überlegungen kreisten um ein Rechtfertigen des Versuchs auf ein Reisen, das so schwer zu machen ist, und darin um ein Rechtfertigen des Philosophierens aus solchem Reisemotiv: Utopie also als Reisegebot. Wenn auch Utopiker und besonders solche, die es scheinen wollten, mit Reiseverbot arbeiteten, sie verfehlten die Utopie oder wollten sie verfehlen²⁷.

Solchen Sinns des Utopischen geht es in der Verbindung des Reisemotivs mit dem Motiv des Philosophierenden um den Umstand, dass man zwar wie die Wissenschaften wissen will, was hinter den Erscheinungen steckt und wie sie zu beeinflussen seiner selbst und besonders fürs Individuum, aber die einstigen Wissenschaften gehen da den Weg der Reduktionismen zur Einsichtgewinnung. Das Reisen und das Philosophieren entwerfen Landschaften, bevor in denen es an die Fahndung geht. Selbst der

philosophierende Descartes geriet nicht auf sichere Ansätze des Rekonstruierens als Abstossquais, sondern auf die Landschaften des Denkens und des Messens als beweglich-elastischen Netzen seiner sie beleuchtenden synthetischen Ausfahrt aus der Reduktion. Landschaft muss erreist werden. Lucius Burckhardt hat auf unmittelbarster Ebene festgehalten, dass unsere üblichen Landschaftsvorstellungen aus soundsoviel Aspekten unseres Herumreisens in ihnen kombiniert sind²⁸. So ist Landschaft einerseits Vorstellungskonstrukt des Menschen und doch das Fremd-Außen, das auf ihn eindringt im Erreisen. Das gilt genauso für Kulturlandschaften als Produkte des Menschen gegenüber dem auffassenden Individuum, auch sie umgeschlagen in Natur als das im Ansatz fremde. Philosophie aber ist in Entsprechung das Erreisen des eigenen Denkens, als wäre es ein Fremd-Außen, das eindringt, obwohl man es reisend angesteuert hat.

2. Über die Schwierigkeiten der Kunst mit dem Naturengagement

Seit dem Einsetzen der ökologischen Bewegung in den 70er Jahren vorigen Jahrhunderts ging es um die Grundforderung nach einem anderen Verhältnis zur Natur als dem eingefahrenen, dem naturwissenschaftlich-technologischen. Man erwartete sich solch neues Verhältnis nicht zuletzt von der Kunst her. Und das nicht ganz zu unrecht, wenn man das Kunstdenken Friedrich Schellings aus dem 19. Jahrhundert sich erinnert. Der sah ja in der Naturbildnerie der Kunst die Totale der Natur gewährleistet, während die Naturwissenschaft die Natur nur fragmentarisch begreife. Und das kam im Vorgriff sozusagen mit dem angestrebt ganzheitlichen Denken der ökologischen Bewegung von 1970 auf. Sehr überein, original-romantische Komponente. Also entstanden immer wieder Diskussionen über die Rolle der Kunst in der ökologischen Bewegung, die bekanntlich zu einer politischen äußerst wirksamen wurde bis zu einem amerikanischen Vizepräsidenten und aussichtsvollen Präsidentschaftskandidaten namens Al Gore, der ja nur durch an Wahlbetrug grenzende Wahlauszählungstricksereien des George DoubleU Bush um den Wahlsieg gebracht wurde.

Fangen wir jetzt zunächst einmal in dem anderen Bogen an und stellen die Frage nach dem „Naturthema in der Kunst“. Das ist nämlich in dem, was wir heute Neuzeit nennen, eine enorm brennende Frage bis zum Konstruktivismus hinein, bis zur abstrakten Kunst hinein. Denn das Pathos,

mit dem in der Renaissance die Kunst zu den sogenannten neuen Ufern aufbrach, war letzten Endes zunächst einmal der Ruf nach der Natur, und das hatte ganz bestimmte Gründe, so schwierig der Naturbegriff ist.

Denn Natur kommt von lateinische Wort *nasci*, das heißt geboren werden oder sein, es geht da um den Ursprung, der alles bestimmt. So wurde das aber nicht genommen. Natur wurde zunächst einmal unter dem Pathos der Natur für Kunst verstanden als das unabhängig Gegebene gegenüber dem, was die Menschen mit ihrer Geschichte gemacht haben. Und die Renaissancekünstler sahen, was sie als Mittelalter hinter sich hatten, als eine Geschichte an, in der die Menschen ihre menschlichen und ihre Weltverhältnisse durch und durch verbogen und verzerrt hätten. Dadurch kam eben für sie das Naturthema zurück aus dieser Geschichte zu dem, was von dieser Geschichte noch nicht betroffen und ruiniert wurde. In der Renaissance passierte es: Einer der großen Renaissancetheoretiker nicht bloß in Sachen Kunst, der sich einsetzte für Natur in der Kunst statt der mittelalterlichen Symbolik, der mittelalterlichen Besetzung der Raum- und Zeitfragen mit christlicher Symbolik, Leon Battista Alberti, hatte selber dann schon gemerkt, Naturstudien seien sehr wichtig für die Künstler: sie sollten sich vor die Natur setzen und nicht vor die Texte. Aber daraus komme kein großes Kunstwerk, durchs Abbilden der ersten Welt zu einer zweiten, das hatte Alberti schon gemerkt. Bei ihm klingt durchaus Platons Hohn gegenüber allen naturalistischen Künsten an. In der *Politeia* heißt es ja, die Künstler liefen mit einem Spiegel durch die Welt, hielten der Welt den Spiegel vor und fixierten dann das Spiegelbild nur. Verwandtes wird künstlerisch auch heute so gemacht. Im Photorealismus von heutzutage wird etwa ein Dia auf die Leinwand projiziert und dann malerisch oder zeichnerisch festgehalten. So hatte es in frühen Zeiten des Abendlands Platon das gedacht. Allerdings werden dabei die Auswahlen des Künstlers vernachlässigt. Trotzdem: Die Unzulänglichkeit dessen hatte auch Alberti gemerkt und fing darum sogleich im Naturthema an mit etwas, was man Idealbildung der Kunst nennen muss. Er bemerkte, die Natur sei letztendlich nicht so vorbildlich wie wir versucht sind anzunehmen, sie habe Defekte über Defekte. Künstler sind gerade beauftragt, an diese Defekte heranzugehen, aber doch wieder im Zusammenhang mit der Natur, indem sie das Gelungene in der Natur durch Scheideprozesse herausnehmen und kombinieren mit anderem Gelungenem. Das kann zwar dann zu einem geradezu lächerlichen Kombinationsschema führen, gleichsam den Menschen zusammensetzen wollen nach 120 Modellen, die man sich verschafft, schönste Nase, schönstes

Auge, schönste Hand usw. Im Grunde genommen war das aber nicht gemeint, sondern gemeint war ein utopisches Überholen der Natur von der Natur her und nicht gegen sie. Darin steckte ein Schaffen nach der Natur, um das sich die Kunst dann auch gestritten hat von der Renaissance bis in den Klassizismus des 18. Jahrhunderts hinein, Schaffen nach der Natur – und doch soll Kunst im Gegenzug zur Natur stehen. Durch Idealbildung bei Alberti war das schon angedeutet worden.

Und das kam in die moderne Ästhetik, von jemanden entworfen, der mit Kunst wer weiß nicht wie wenig zu tun hatte, jene große Formel, von der die weiterführende Neuzeit künstlerisch nicht mehr loskam. Ich meine Immanuel Kant. Man weiß, er ist aus Königsberg nicht viel herausgekommen. Was er also an unmittelbaren Kunsterfahrungen hatte, musste sich auf die Königsberger Vorräte beschränken. Sicher, allerdings, dazu muss man bedenken, die heutigen Reproduktionsvorräte wie Fotografie hatte man zwar früher nicht gehabt, Bilder reisten trotzdem von Italien in die Niederlande, nach England, nach Osten usw. Per Druck, Holzschnitt, Kupferstich ..., also Bilder waren schon in Reproduktionen unterwegs. Dennoch darf man annehmen, dass Kant noch relativ geringe Kunsterfahrung hatte. Er brachte aber jene Formel auf, nach der es in der Kunst nicht darum geht, zu schaffen nach der Natur, sondern wie die Natur. Das heißt, der Künstler soll schöpferisch eine Welt entwickeln, die so dasteht prozessual, wie die Welt der Natur in ihrem Prozess. Das sei die einzige Zusammenhangsweise zwischen Kunst und Natur, dieses Schaffende, Schöpfende, Weltbildnerische.

Der kantsche Satz macht zusammen mit der neuzeitlichen Kunst selber auf eine Problematik aufmerksam, die zuerst der Franzose Gérard Raulet in religionstheoretischen Zusammenhängen zur Frage formuliert hat: Gibt es nicht statt der bisher gängigen, laufenden Unterscheidung zwischen einer ersten und einer zweiten Natur eine dritte, eine vierte, eine fünfte, eine sechste ... (Vgl. G.R. in Verf., Hg., Seminar zu Ernst Blochs Philosophie, Frankfurt am Main 1983)? Das entspricht den verquerenden symbolischen Vermittlungen von Mensch und Natur, die uns von Natur an sich nicht reden lassen dürfen, noch nicht einmal von Natur für uns, sollten wir ihr begegnen. Natur wandelt sich im Religiösen, im Mythischen, im Mystischen, im Ökonomischen (obwohl Religiöses, Mythisches, Mystisches auch Ökonomie in der Natur meinen, ein Sicheinrichten, bleibt fürs Ökonomische Gesondertes, der Einsparungssinn als Ursprung, das Häufen von Eingespartem als Folge, Dialektik des Verzichts und des vertagten Anspruchs auf Nichtverzicht), im Künstlerischen. Letzteres bringt den stärksten Grad an Befreiung der

Möglichkeit nach, weil es eben gegen das Konventionalisieren das Experimentelle ausspricht und am meisten davon redet mit Sichabheben, dass alle Dinge sich und symbolisch, allegorisch, metaphorisch äußern, wenn wir sie annehmen. Zu diesem entscheidenden Thema der Naturbegegnung, dass wir der Natur an sich nicht begegnen und doch immer wieder der Natur begegnen, von ihm ist vorliegender Text beherrscht. Er will klarmachen, man kann nicht Natur meinen, sondern ausschließlich ein oder ein anderes oder ein drittes etc. Naturverständnis, worin trotzdem Natur mit darin ist.

Naturverhältnis: Was heißt das? 1) Auseinandersetzung mit dem Naturbild der Kunst in dessen Verbrauchtheit; 2) Auseinandersetzung mit dem exaktifizierten Naturbild einer belle époque der Naturwissenschaften, auch zeitweise verbraucht, und darum zu erwidern; 3) Sichbeschäftigen mit den Umsymbolisierungen, die mit Naturhieroglyphen seit der zweiten, die gewiss schon in einer fünften Natur stand, vorgenommen wurden und stets bloß nahezu Naturvergessen zu sein schienen, obwohl immer wieder, immer wieder mit Naturmomenten arbeitend. Diese und andere Zugänge sind notwendig. Kunst erst klärt auf über Natur, weil die ihre Grenze und ihr Mittel darstellt. Von der Schonung des Menschen und der Welt allerdings abgesehen, Kunst zeigt hier die geringsten Verbrauchsprozesse, wenn auch nicht der Kunstbetrieb.

Auf dem Kantschen Satz, Kunst schaffe wie die Natur, blühte ja dann das, was in einer Bemerkung ganz anders bei Dieter Bogner auftauchte, nämlich das Romantische. Bogner gebrauchte das Wort so, wie auch ich heute in der Alltagssprache von etwas Romantischem sprechen würde, wenn etwas idyllisierend rührt, etwa der Traum vom unschuldigen Kind. Aber Vorsicht damit, solcher Traum ist erst spätneuzeitlich unterlaufen, Kindheitsvorstellung vom Unschuldigen ist eine ganz bürgerliche Angelegenheit, das Mittelalter wusste kaum davon, außer im Jesusknaben religiös-symbolisch (Philippe Ariés). Aber die „Romantik“ hat politisch einen ganz anderen Sinn und würde in gewisser Weise manche aktuellen Debatten von heute durchaus berühren. Man muss nur bei Novalis nachlesen, und der Wiener Josef Haslinger hat das auch in seiner „Ästhetik des Novalis“ wunderschön herausgearbeitet. Politischer Sinn der Romantik war die Resignation darüber, dass die wirklichen Intentionen der bürgerlichen Revolution, gestartet 1789 in Frankreich, durch sie nicht eingeholt waren. Statt, so hat Ernst Bloch es auch immer gern formuliert, des Citoyen, der freien Polisbürgers, tauchte bloß der frei Unternehmer auf. Das hat die Romantik in ihrem Ursprung zunächst einmal bewegt, dieses Versagen, bei

Novalis, Haslinger hat´s eben herausgearbeitet, gibt es genügend Stellen, die das klar machen. Und man dachte sich das dann ungefähr so: Da liegt ja auch kein Wunder vor, dass alles nicht klappen konnte, unveränderte Menschen, Menschen aus ihrer Tradition heraus wollten ihre Welt verändern und fielen nach einem Sprichwort wie die Katze auf alle ihre vier Füße. Nach einer kurzen Zeit der befreienden Unruhe hat man es wieder zu Zwangssystemen gebracht. Also worum geht es dann, wenn wir die Intentionen der Revolutionen, die Utopien, die Antizipationen ernst nehmen? Dann geht es darum, dass wir beginnen, den Menschen zu ändern. Deswegen meinte ich Verbundenheit mit aktuellen Debatten, ich kenne das noch aus den 70er Jahren, als Ausläufer der Studentenbewegung Ähnliches vertraten: Bevor wir uns nicht psychisch ändern, bevor wir nicht andere Lebenszusammenhänge in kleinen Gemeinschaften entwickeln, können wir gar nicht Menschen werden, die wirklich die Gesellschaft zu verändern vermöchten. In solchen Zusammenhängen entstanden die psychologische Bewegung und die Alternativkommunen ... das hat sehr romantische Ursprünge.

Die Romantik ging weiter. Die Romantik wurde etwa bei bildnerischen Künstlern wie C.D. Friedrich, Novalis ist ja ein Literator und Dichter, in der bildnerischen Kunst also wurde das Romantische zu dem Herstellen (Schaffen) von Weltbildern. Aus der Kunst wurde also eine Natur hervorgebracht, die anders ist, nicht einfach bloß besser als von der Renaissance um Alberti her, wo die Kunst die Natur überholt in ihren Mängeln, aber an ihr wertend orientiert. Romantisch zieht eine andere, eine von Menschen geträumte Natur ein. Das war also das Weltbildnerische im Zug der Romantik, das über die rein menschlichen Verhältnisse in projektierten künstlerischen Produktionskommunen, die nie verwirklicht wurden, hinaus auch die Naturfragen revolutionär produktiv, nicht bloß verbessernd stellte. Und in solchem Sinn muss man, glaube ich, gerade fürs Heute die Romantik stark neu umdenken, wenn man sie nämlich als den großen Zug der Moderne sieht zum Machen, zum Herstellen aus der Produktivität der Menschen in ihrer Kollektivität heraus. Und damit haben wir dann jenen Kunstbegriff, der die Moderne des 20. Jahrhunderts durch und durch bestimmt hat und besonders ging in dieses Machen und Herstellen einer Welt, die rein aus dem Menschen geboren, vielmehr herausgearbeitet ist, abstrakte Kunst, Kubismus, Konstruktivismus, Neoplastizismus. Selbst wenn dabei, gerade romantisch, schon wieder die Horizonte der vorliegenden Natur berührt wurden. Ein berühmter, und heute wie nichts wichtiger

Aufsatz, „Das Marionettentheater“ von Heinrich von Kleist berührt das, wo es ihm bei der Marionette nicht um die Art von Unterhaltungskunst geht, sondern er sieht die Marionette als einen technisch hergestellten Menschen. Das entspricht dem romantischen Automatentraum. Nun stellt er fest, dass natürlich die Marionette in ihrer Gliederung nur ruckhafte Bewegungen kennt, wie die Maschinen, also nicht das gleitend Dynamische, Allmähliche einer lebendigen Bewegung. Und nun weiß er, dass man ästhetisch offensichtlich dem Graziösen der lebendigen Bewegung zusprach, während das Mechanische tatsächlich als etwas empfunden wurde, das unschön ist, abgehackt, einen ständig störend, belästigend ...

Aber, so fragte Kleist nun, könnte man sich nicht vorstellen, dass eine solche Marionette ständig technisch verfeinert wird und verfeinert wird, bis sie die Grazie der Natur wiedergewinnt? Die Grazie, als eine Bewegungsreise, in der nichts mehr ans Mechanische erinnert, aber dennoch wird sie mechanisch hergestellt. Nun stellte Kleist weiter sich die Frage, ob man damit nichts weiter menschlich geleistet hätte, als eine Position zu erreichen, aus der man, um es gleich zu sagen, durch einen Sündenfall herausgetrieben worden war. **...Nein! ...** sagt er, das ist jetzt doch anders als das Alte. Der Naturmensch in der Natur, in die er hineingeboren wurde, hat eben naturwüchsig, so sagten die Marxisten gerne, die graziöse Bewegung gehabt wie die Tiere oder auch die Pflanzen im Wind. Dagegen, wenn wir das jetzt technisch leisten, ist das unser Werk, und das ist ein himmelweiter Unterschied, ob uns eine Natur in etwas hineinwirft oder ob wir Möglichkeiten der Natur zu Wirklichkeiten der Natur von unserer Seite aus selber herstellen. Und darum also dieser horrende Unterschied. Der Horizont ist gebildet durch mögliche Naturansichten, aber die Weise, um die es geht, die Arbeit, die der Mensch einsetzt, macht den großen Unterschied aus zur Natur.

Und diese Differenz wahrte die Kunst zur Natur immer, und hier unterstütze ich auch alle Warnungen davor, solches leichtfertig überrunden zu wollen. Nämlich, dass man in der Kunst genau jene Linie der menschlichen Geschichte zu sehen hat, die darauf geht, dass der Mensch arbeitet, produziert, schafft, herstellt ... neben der Natur in die Natur hinein und aus der Natur heraus. Sonst kommen wir tatsächlich zu einer mit Gehabtem spielenden Kunst, die schön sein soll, nicht stören soll, ... unterhalten soll, u.ä.m. Erst aus der Differenz heraus zwischen einem beobachtenden und einem herstellenden Verhältnis zur Natur lässt sich die

ganze Frage denken, das wäre sozusagen die ideologische Seite in einem allgemeinen Überschlagn durch die Neuzeit hindurch.

Natürlich gibt es jetzt auch die materiale Seite, und in einem Satz wird das berührt. Nämlich in dem Maß, wie Kunst produktiv ist, im Herstellen steht, hat sie mit allen möglichen Materialien zu tun, die sie sich nur irgendwie verschaffen kann. Es gibt eine plausible Art, Kunstentwicklungen zu zeigen als das Einführen ständig neuer Materialien, die bis dahin künstlerisch nicht verwendet wurden. Das ist eine Möglichkeit des Materials, die Entwicklung der Kunst in der NZ sich zurechtzulegen. Es gibt andere Möglichkeiten, man kann etwa auch von den Symbol-Stoffen sprechen – Kunst schritt immer weiter fort, indem sie immer weiter Inhalte aufnahm, die bis dahin nicht als kunstwert galten. In diesem direkten Materialverhältnis, das ein Befreiungsverhältnis des Kunstprozesses ausmachte, ist es natürlich auch dazu gekommen, dass die Kunst kräftigst hochgefährliche Materialien verwendet. Ich kenne von meinen Künstlerfreunden jene Probleme, durch die man bisweilen gezwungen ist, bei bestimmten Materialien und bestimmten Instrumentarien letzten Endes Gasmasken zu gebrauchen oder mindestens Mullbinden vor dem Mund.

Also kenne ich auch Künstler, die dann sagen, sie brauchen trotzdem den Kontakt zu den Materialien und den Instrumenten, deshalb geht das mit der Gasmasken nicht. Da nehmen wir lieber alle Gefahren auf uns. Und ich selber denke mir manchmal, ich habe in den letzten Jahren sehr viel an Kunstakademien und Kunsthochschulen gearbeitet, ja irgendwo im Hintergrund wäre ich ganz froh, dass ich als Theoretiker in diesen Häusern immer nur einige Stunden bin. Denn in der Nase hat man sogar das Erwähnte einer Giftküche, von den Lösemitteln bis zu den Farben bis zu den Grundierungen. Da wird also sehr viel, im heutigen Sinn des Ökologischen, und – oder Antiökologisches betrieben in der Kunst. Vorsicht ist hier allerdings nachdrücklich geboten, besonders im Hinblick auf Selbstschutz der Künstler bei ihrer Arbeit. Das wäre die materielle Seite, die wir nicht ganz außer acht lassen dürfen, obwohl man natürlich lässig kommen kann und sagen, im Hinblick auf das, was an industrieller Giftküche läuft, mache das vielleicht 0,001 Prozent aus, was die Kunst den Giftküchen hinzufügt. So viele Künstler haben wir dann auch nicht, außerdem arbeiten nicht alle riskant mit den gefährlichsten Materialien, mittlerweile gibt es auch den Zug zu den Naturfarben, ein neues Geschäftsgelände. Ich möchte das jetzt einmal ausklammern, obwohl ich genannt haben möchte, was beim

Herstellungsstandpunkt der Kunst an ökologischen Gefährlichkeiten in ihr steckt.

Aber es geht jetzt doch vor allem darum, der Frage nachzugehen: Wie kann bei einer solchen letztlich bestimmten Fremdheit zwischen Kunst und Naturengagement, wie kann es da doch zu einem entweder Sich-Konfrontieren oder Zusammenwirken kommen. Und da betone ich, dass wir hier alle Direktheiten vermeiden müssen. Alle Direktheiten würden nämlich tatsächlich der Kunst, nur jetzt im Namen der ökologischen Bewegung, eine Moral verhängen, wie die wachsend seit Beginn der Neuzeit in der Renaissance die Kunst sich abgeschüttelt hatte, nachdem einmal die Moral der Kunst religiös bestimmt war. Sie wissen, das war ein ganz allmählicher Prozess. Und weithin säkularisiert kann man das auch heute noch verfolgen, dieses Sich-Freistrampeln aus den moralisch bestimmten Funktionen der Kunst durch ihre Funktionen. Also Direktheiten sind für mich ganz stark zu meiden, auch direkte Bündnisse, da halte ich´s eher damit, dass wir in einer arbeitsteiligen Gesellschaft gezwungen sind dazu, auf verschiedenen Schienen zu fahren und zu agieren und zu reagieren. Wir können uns da nicht auf eine Schiene festlegen und das vorläufig Unvereinbare zusammenzwingen wollen, weil wir nicht in der idealen Gesellschaft stehen und in Absehbarkeit auch nicht stehen werden. Das war einmal ein Ergebnis in der Debatte um die Architektur in ihrem politischen Verhältnis. Schon in dieser Debatte stand ich auf der Seite derjenigen, die sagten, in gewissen Sinn schafft man im Geschichtszusammenhang dessen, was in Architektur gemacht wurde und gemacht werden könnte, und das gilt dann desgleichen für alle Künste. Und andererseits hat man ja die Gelegenheit, sich politisch zu engagieren und sich politisch auseinanderzusetzen. Dann kann man durchaus zu ganz indirekten Verhältnissen kommen.

Ein Beispiel möchte ich ausführen im Anschluss an das, was Bogner über die Arbeiten der Gruppe Haus-Rucker + Co. um den Wechsel zu den 70er Jahren herum ausgeführt hat, nämlich dass manche äußerst praktische Thematiken in der Kunst früher zum Sprechen kommen, als das in politischen Bewegungen der Fall ist. Ich denke jetzt an einen ganz anderen, andersgearteten Künstler, der durchaus ebenso wie die Haus-Rucker-Arbeiten der späten 60er, frühen 70er Jahre Apokalyptisches an sich hat. So kann man bei dem frankoschweizerischen Maschinenbildhauer Jean Tinguely sagen, dass er sogar einen ganz starken Symbolhintergrund wieder mit ins Spiel bringt. Tinguely ist seit Ende der 50er Jahre ein Bildhauer, der zunächst aus Schrottresten, also aus Teilen von der Müllkippe Maschinen

zurechtbaute, die einfache Bewegungsaktionen ausführten. Und zwar konnten diese Maschinen mit Kurbeln mechanisch betrieben werden. Er hat aber auch Elektromotoren eingebaut, so dass sich die Bewegung elektrisch betreiben ließ. Die Ausstellung 1987 in Venedigs Palazzo Grassi hatte einen besonderen Vorteil, weil sie noch die Schritte vor diesen Schrottmaschinen von Tinguely ins Spiel brachte. Er hatte begonnen damit, dass er ansetzte bei konstruktivistischen Künstlern wie Mondrain, Malewitsch, Kandinsky und seinem Zeitgenossen Yves Klein. Er hatte deren Bilder, die auf die Ebene projiziert waren, genommen, und die Flächen und Formen und Linien auf verschiedene Ebenen herausgehoben, diese Ebenen extra ausgeschnitten und davor gesetzt. Das hat etwas zu tun mit einer Einsicht, die der erwähnte Mondrain mit seiner Zugehörigkeit zum De Stijl, der niederländischen konstruktivistischen Bewegung, herausgebracht hat. Diese niederländische Bewegung nannte man auch neoplastizistisch, weil sie eines vorhatte, sie wollte nicht, was oft in der Malerei geschehen ist, durch dicken Auftrag reliefartig verräumlichend malen, sondern gerade auf dem Weg ganz planen Arbeitens durch die Farben und Kombinationen der Formen räumliche Wirkungen hervorrufen. Man meinte nämlich, dass wir räumlich nicht dadurch sehen, das wir abtasten können, sondern dass die Farbwirkungen, wir wissen solches seit der Behandlung der sogenannten Luftperspektive, uns räumliche Verhältnisse mitteilen. Das hat der frühere Tinguely umgesetzt in solche tatsächlichen Reliefmöglichkeiten, und siehe da, da kam die Maschine auf. Zunächst einmal durch Luftzug, es begannen sich die herausgehobenen Flächen gegeneinander zu bewegen, und jetzt noch ein kleiner Motor daran, dass man das an Bewegung im Raum auch künstlich herstellen kann. Dann hat Tinguely erst die Schrottmaschinen gebaut, später ging er eher zu Fertigteilmaschinen über, das heißt er nahm noch unverschrottete Fertigteile wie Treibriemen, Antriebsräder/Zahnräder und kombinierte die dann mit vielen Elementen unserer alltäglichen Konsumwelt in ihren Erscheinungsformen, vom Gartenzweig über die Kinderwindmühlen zu Kunstblumentöpfen, die setzte er mit ein, die drehen sich dann innerhalb der Maschinen und hauen zusammen wie die Maschinenteile selber, das heißt, die Maschine bewegt jetzt, was sie bewegt, nicht nur sich selber. Dem kombinierte Tinguely schließlich in einem weiteren Schritt Schädel und Knochenbestandteile aus Skeletten. Zu dem Schrott der menschlichen Zivilisation, zusammengebaut in neue Maschinen, tritt jetzt der Schrott des Organischen. Gleichzeitig hat er das symbolisch aufgeladen, es gibt zum Beispiel ein Tryptichon, das er Isenheimer Altar nennt mit Anspielung auf

Grünwald. Er greift auf alte ikonografische Möglichkeiten zurück, auf Möglichkeiten, die gegolten hatten im Religionsverhältnis der Kunst, da wird er natürlich symbolisch, aber er bleibt dabei ziemlich ironisch.

Ein Arrangement seiner Maschinen aus den früheren und späteren Jahren ist in eine Kirche eingefügt worden (1987 in Venedig). Da geht es dann darum, das Figuren von Rinderschädeln behütet auf und ab klappen oder Hundeschädel zusammenhauen. Es rasselt, quiekt und jault, und man hat diesen beweglichen Schrottplatz vor sich, einschließlich der organischen Abfälle. Das in einer Kirche, die ja unter dem Symbolwert zentral steht „ich bin die Auferstehung und das Leben“. Hier finden sich verschiedene indirekte Wendungen erst mal hin auf die Frage nach der Maschinenwelt und hin auf die Frage nach dem Verhältnis der Maschinenwelt zu Traditionen des Symbolischen, die wir durch schlichte Aufklärung keinesfalls einfach losgeworden sind. In Umwandlungen gilt das ebenso für die Märchenmotive bis in die Mickey Mouse hinein. Vieles unserer symbolischen Verankerungen wurde bis zu Unkenntlichkeit übersetzt und enthält doch die alten symbolischen Strukturen. Nach solchem fragen dann Tinguelys Tryptichen oder beschriebene Arrangements in einer Kirche, die einem das Grausen kommen lässt, obwohl offensichtlich das Arrangement nicht als das Grausen sich erschöpfen möchte.

Was bleibt jetzt für den Künstler übrig, soll man das Kritik an der Maschinenwelt nennen? Naive Realisten würden sagen: Dieser Künstler gefällt uns, weil er zeigt, in jeder Maschine steckt eigentlich ihre Verschrottung. Oder in jedem Leben stecke das Knochenskelett, wozu dann eigentlich?

Indem sich dieser Künstler einer solchen Frage überhaupt entzieht und nur die Möglichkeiten, Gefährdungen und Umfunktionierbarkeiten hinstellt, ergreift er jene Möglichkeit, die die Kunst zu Verfügung hat. Und welche von ökologischen Standpunkten, wie sie zitiert werden, gefährlicher Weise vergessen gemacht werden können. Kunst hat doch, so sehr ich ein Gegner der unverbindlichen Kunst bin, mit einem Spielmoment zu tun. Es gibt zwei Seiten dieser Maschinenplastikwelt des Tinguely, nämlich die des symbolisch Kritischen oder Kritischen im Hinblick auf Symbolik und auf Maschinenwelt, und auf der anderen Seite das ästhetische Ergebnis. Die Maschinen beginnen einem Spaß zu machen, vor allem dadurch, dass man sie beobachtet, dass man die Bewegungsabläufe sieht und genau verfolgen kann, teilweise kann man sie über Schalterautomaten selber auslösen oder anwerfen. In solchem Maß des ästhetischen Spaßes am ungeheuerlichen Kern der Welt endet auch etwas, was T. bewusst gemacht hat. Er hat aus solchen Schrottmaschinen

desgleichen Malmaschinen gemacht, man kann in sie einen Stift einsetzen und die Maschinen produziert dann auf eingespanntem Papier ständig andere Möglichkeiten, je nach ihrer augenblicklichen Erschütterungsweise, das in übersichtlichem Vorgang.

Spielmotive kommen mit hinein, die vor allem eben die Distanz zum Ungeheuerlichen im Kern der gemeinten Welt meinen, und diese Spielmöglichkeiten dürfen wir uns nicht preisgeben lassen, durch was für ein Engagement auch immer. Kunst ist da ein Experimentierfeld für mögliche Distanzen von einer Welt, die am stärksten vorhat, uns distanzlos einzuwickeln und einzuwickeln und einzuwickeln. Ich glaube, das ist das Risiko, dass die Kunst selber, wie ich ausführte, materialiter ein wenig gefährlich produziert im ökologischen Sinn, da ist dieses Risiko weniger gewichtig als die Behauptung eines solchen Experimentierfeldes, das wir brauchen. Insofern also ist Kunst für mich wichtig, auch wenn es zu Konfrontationen mit ökologischen Ansprüchen kommt, denn sie wird am laufenden Band auch über die Spielmöglichkeiten des Experimentierens indirekt ökologische Fragen ständig berühren. Die Frage einmal umgedreht: Was hat denn die ökologische Bewegung eigentlich mit Kunst zu tun? Man spricht davon, dass sie sich längst Kunst beibiegt, indem sie dabei den allgemeinen Konsens über angenehme Kunst jenseits des Alltags teilt und damit in der breiten Masse schwimmt. Als politisch gewordene Bewegung will sie das ja auch, nämlich massenwirksam sein. Was dann daraus wird? Entweder geht´s darum, dass Künstler sich politisch engagieren, dann klopf man ihnen auf die Schulter und meint dazu, dann müssen wir halt auch mitschlucken, was die sonst so machen, oder aber man geht über dazu, Kunst sehr wohl in ökologische Auseinandersetzungen einzubringen, dann aber nach Maßgabe von etwas, das in Sachen eines kritischen Realismus schon längst diskutiert ist, nämlich nach Maßgabe des Propagandistischen oder Agitatorischen. Malt uns doch schöne Landschaften, damit sich die Menschen für schöne Landschaften zu interessieren beginnen oder, wenn sie sich schon interessieren, damit sie in diesem Interesse bestärkt werden. Das ist genauso propagandistisch-agitatorisch wie das künstlerische Plakatieren von Aufrufen zu politischen Aktionen, was die Konstruktivisten besonders gut beherrscht haben. Aber leider ist es auch genauso propagandistisch-agitatorisch wie die die Politik ästhetisierenden monumentalen Realismusformen zum Zwecke der Verherrlichung des Seienden in den Kunstprogrammen des Faschismus und des Stalinismus. Obwohl natürlich die Forderung nach schönen Landschaften ungleich

harmloser wirkt als die nach Kriegerdenkmälern und Heldenstatuen und irdentönerer Fraulichkeit.

Ja, ich glaube die Diskussion ist längstens ausgelaufen. Geklärt ist, dass wir an Kunst vorbeizielten, wenn wir ein solches direktes propagandistisches und agitatorisches Engagement meinen. Ich behaupte nicht damit, dass Künstler nicht politisch demonstrieren sollten, das ist ja etwas ganz anderes. Aber darum würde ich das, was er künstlerisch macht, auch nicht um einen Deut mehr schätzen, als ich es unabhängig von diesem Engagement schätzen würde.

Etwas ebenfalls ganz anderes tritt auf, wenn sich Künstler unter anderem in ihrer Arbeit denn doch einmal engagiert plakativ zeigen, das gehört zu ihren möglichen Arbeiten, sie können sich aus dem zurückziehen. Das gibt den wirklich gelungenen Arbeiten einer solchen Richtung einen in derartigem Sinn karikaturesken Zug, das Karikatureske wahrt die Distanz der experimentierenden Kunst, ihren Deklarationen einzutragen, sie wären nicht ganz dabei gewesen und doch dabei gewesen. Karikaturisten selber, wie etwa Klaus Pitter mit seinem Buch zu ökologischen Problemlagen „Notstände“ (Wien 1986) haben es da insofern etwas einfacher, als sie gerade durch die Karikatur sofort aus dem plakativ Propagandistischen herausgezogen werden.

Was hat aber nun die ökologische Bewegung mit Kunst zu tun? Wenn der Weg des Direkten auf jeden Fall ein längst ausgelaufener und längst als falsch erkannter ist in anderen Bereichen, und die Ökobewegung beginnt wieder damit. Solange die ökologische Bewegung sich eigentlich nur an einigen Sachkonflikten aufhielt, wie etwa die Anti-AKW-Bewegung, da konnte man sagen: Gut, wir fahren auf vielen Schienen, wir können uns gegen die AKWs engagieren. Aber was wir künstlerisch machen, ist ohnehin etwas ganz anderes, und auch die sich da engagieren, sehen die Kunst anders. Doch das ist nun die grundsätzliche Erfahrung mit der ökologischen Bewegung, dass sie immer breitere gesellschaftliche Zusammenhänge politisch werden aufgreifen musste. Der Zusammenhang zwischen Atomkraftwerken, Wasserkraftwerken und dem gesamten wirtschaftspolitischen System zwingt die ökologische Bewegung letztlich, alle Menschenverhältnisse des Menschen zur Welt überhaupt aufzugreifen. Damit bleibt auch ein jenseits des bloßen Verschiedenschienigkeit gefordertes Verhältnis zur Kunst in der ökologischen Bewegung darin. Das kann man auf keinen Fall beiseite legen, außer man würde wieder völlig zu einzelnen Sachkonflikten zurückkehren.

Das geht ja nicht. Ich hatte mal einen Streit, es war gerade Heiliger Abend, da waren Freunde bei mir, die noch sehr abhängig waren von ihren kritischen Engagements in den 60er Jahren. Da bedauerten sie ungemein stark, dass 40.000 in der Au gegen den Bau des Hainburger Donaukraftwerkes wirkten, 400 bei einer Demo gegen die Verhältnisse im Libanon. Daraufhin meinte ich, die Verhältnisse im Libanon seien zustande gekommen durch die internationalen Ölverwertungsinteressen. Und was man in Hainburg demonstrativ aufgegriffen habe, das sei nun auch wieder die politische Ökonomie der Energiewirtschaft und insofern wäre das, was in Hainburg liefe, ein Kampf, der genau mit dem zu tun habe, was in Sachen Libanon derzeit nur 400 auf die Strasse brachte. Das muss man eben in solchem Zusammenhang sehen. Und es verweist zu dem Umstand, der nun die ökologische Bewegung zum Kunstproblem zwingt.

Was sind eigentlich die Motivationen, die man ökologisch verfolgen könnte? Ich meine auf der Basis dessen, was ich in Hinblick auf Kunst für nicht preisgebar halte, nämlich eben dieses Experimentiergelände zu sein, das gilt aber über alle Bewegungen hinaus, das ist eben die neuzeitliche Bestimmung der Kunst gegenüber der handwerklichen im MA. Worum es nun geht im Verhältnis der ökologischen Bewegung zur Kunst, das ist das Thema der Arbeit. Nicht das Preisgeben des Herstellens und Machens, sondern das Verändern des Herstellen und Machens steht im Programm der Zukunft, eine Lehre von Joseph Beuys aus Schiller, Schelling und Marcuse. Die andere Struktur der Arbeit, das ist ein entscheidender Punkt wie immer, und nicht so, dass man sich sagt, man solle jetzt Arbeitsmodelle aus der Kunst nehmen, das konnte man noch so ungefähr von Schiller her plausibel machen, solange man in Sachen des Politthemas Arbeit irgendwie kämpfen wolle gegen die Arbeitsteiligkeit. Da könnte man dann sagen, der Künstler produziere nicht arbeitsteilig. Und Schiller hatte die Arbeitsteiligkeit als das große Leiden der Menschen in seinen „Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts“ aufgefasst, dagegen hielt er die Kunst, die dem nicht verfiere. Er war dann resignativ und sagte, um die Menschen in wachsender Zahl zu erhalten, sei die Industrialisierung, das Wort hat er nicht gebraucht, aber er hat es gemeint, unumgebar, aber in bestimmten Freiräumen sollten wir doch aus der Arbeitsteiligkeit entlassen werden. Das wären dann die Freiräume des Produzierens und Auffassens von Kunst. John Ruskin und William Morris haben dann später Ähnliches vertreten, als hätten sie Schiller gelesen. Das ist aber dann eine Kunst des Sonntags und des Feierabends.

Aber so lange wir noch träumten vom Möglichwerden des Überwindens von Arbeitsteilung, konnte man von Schiller her über Marcuse motiviert sehr wohl in der Kunst Vorbilder einer Arbeitsstruktur sehen, die vielleicht tatsächlich die Arbeitsstruktur des in Zukunft produzierenden Menschen zu werden vermöchte. Ich glaube, das müssten wir von den Möglichkeiten der ökologischen Bewegung her preisgeben, und was bleibt, ist dann eben das Engagement für das Experimentieren mit Arbeitsformen. Für die Gegenwartskunst kann ich ausdrücklich sagen, sie hat sich den Fluch der Arbeitsteiligkeit keineswegs vom Hals gehalten, das lässt sich verfolgen eben in der Linie, die ich schon zeichnete: Drang der Kunst zu immer neuen Medien. Da wurden eben auch jene Medien industrieller Art aufgenommen bis zu den heutigen Computern, die es gar nicht mehr anders zulassen, als das arbeitsteilige Produktionsweise in die Kunst überführt wurde. Nur ohne den exklusiven Zwang. Hätte die Kunst Übernahme der durch den technologischen Prozess angespülten neuen Medien, Materialien und Instrumentarien verweigert, wäre sie in pure Ungleichzeitigkeit gefallen, ohne Anschluss, wie es der feierabende Spießher so sehr von ihr verlangt. Das solches nicht geschah, dahinter steckt eben jetzt wieder jenes Experimentierfeld, das es möglich macht, der Struktur, in der man arbeitet, nicht automatisch zu verfallen, sondern davon Abstand zu nehmen. Das wäre ein Motiv, in dem die ökologische Bewegung mit Hinblick auf die Produktionshorizonte von der Kunst nicht im einzelnen belehrt werden könnte, aber motiviert. Und das andere, ich sagte es schon in einer Milchmädchenrechnung, wenn wir die Gefährlichkeit der Produktionsmaterialien und Verfahren in dem, was wir Industrie nennen, hernehmen, quantitativ bestimmen, und nun einmal vergleichen mit dem, was an Gefährlichem in der Kunst passiert, da kommen 0,001% für die Kunst heraus, die man dann vernachlässigen dürfte. Eines ist ganz gewiss für die Kunst, dass sie doch in der von ihr nicht verlässbaren symbolischen oder Zeichenfunktion stellvertretend produziert wird und stellvertretend aufgefasst wird. Sie geht nicht ein in ein Verwirklichen des Herstellens mit der Breite, wie die Produktion unserer Lebensgüter, sondern sie ist darin sehr sparsam, gleichsam materialschonend, trotz allem!, trotz aller Gefährlichkeiten, die in ihr zustande kommen.

In diesem, als was die Kunstproduktion herstellend sich darstellt, sehen wir Möglichkeiten eines Herstellens, das nicht dermaßen rücksichtslos die Materialressourcen unserer Welt verschleifen muss bis da hinaus. Man stelle sich nun tatsächlich einmal vor, die Automatenhoffnung der

oppositionellen Kritik an der Arbeitswelt der bürgerlichen Gesellschaft hatte ja derartiges in petto wie: – vielleicht ist in der industriellen Entwicklung ein Vorteil durch Automatisierung der Produktion, dann haben wir unsere Maschinensklaven, und der Mensch kann zu anderen Beschäftigungen übergehen. In der Debatte um die heutige Arbeitszeitverkürzung ist das schon wieder stark im Gespräch, die Frage und das Problem, das damit aufkommt: Was machen die Menschen dann eigentlich? Wir wissen schließlich, dass die Freizeitkultur materialverheizend ist bis da hinaus, zerstörerisch bis da hinaus. Bildet sich da nicht von der Kunst her ein durchaus produktives und nicht hinnehmendes Weltverhältnis, das solchen Verbrauch der Welt nicht bloß verlangsamt, sondern unterläuft? Oder gehen wir tatsächlich in den Horizont eines konsumierenden Verbrauchs der Welt, oder gehen wir in den Horizont einer steinernen Langeweile, was man ja vielleicht mit Psycho- und Sozialtechnik auch dadurch überwinden könnte, indem man die Menschen an die Kunst des Sich-langweilen-Könnens gewöhnen würde. Mit dem Sich-braun-braten-Lassen an den Stränden dieser Welt ist ja schon ein Schritt auf solche finsternen Möglichkeiten hin in Angriff genommen worden. Vor solchen Hintergründen und Zusammenstimmungen und Zusammenstößen desgleichen sehe ich die zu diskutierenden Ansätze eines Verhältnisses zwischen Kunst und ökologischer Bewegung nicht einfach bloß im Engagement oder einfach im propagandistischen Jonglieren oder in der Weise einer harmlosen Beruhigungsmöglichkeit über das, was man immer als politische Konfrontation vor sich hat. Das Verhältnis muss also im Sinn meiner Ausführungen ganz direkt zur Sprache kommen und ganz indirekt sich auswirken. Und dann sagen uns vielleicht Künstler, die der ökologischen Bewegung ganz fern stehen, einiges mehr als die, die da mitmachen.

3. Kitsch-Trend der Naturbegeisterung

Einen nächsten Schritt weiter zum Landschaftsbildproblem. Aber viele werden aufheulen bei diesem Kapitel-Thema und rufen, Natur könne nicht kitschig sein, also auch nicht die rechte Begeisterung für sie. Was Natur betrifft, räume ich sogar ein, dass, ließe sich eine Natur an sich vorstellen, dann wäre sie sozusagen die Sache selber. Sie kann dann nur sein, was sie ist, und nicht anders. Zu so etwas wie Kitsch oder seinem Gegenteil hielte sie sich also in einem Jenseits auf, das dem jenseits von Gut und Böse gliche, wie es Friedrich Nietzsche zur Macht als Kulturfaktor dachte. Und nun lässt sich gar

Natur an sich vorstellen, erweislich. Das Vertrackte daran ist allein, das sich Natur an sich einzig im menschlichen Vorstellen vorstellen lässt, zu einer anderen Natur an sich erhalten wir keinen Zugang. Daher haben seit Immanuel Kant die recht, die behaupten, Natur vom Mensch her sei immer Natur des Menschen oder Natur für den Menschen, wenn auch vorgestellt gar als zum Menschen hin, ob Theologie oder kausale Evolution. Und das beginnt ja schon in der bloßen Wahrnehmung. In den verschiedensten Facetten hat uns die Verhaltenforschung etwa auch Christoph von Campenhausens dargelegt, wie sehr die resultative Wahrnehmung von der jeweiligen Art und Einstellung einer Wahrnehmungsapparatur bestimmt ist. Man könnte darin geradezu fast als These mithören: Andere oder anders eingestellte Wahrnehmungsapparatur gleich andere Wahrnehmung, aufs Ganze also je und je andere Natur. Demnach könnte man eine alte Bedeutung des Worts Natur, es beinhalte das gänzlich vom Menschen Unabhängige, von dem vielmehr er selber ganz und gar fremd bestimmt abhängt, zu den Akten legen. Zumal ja für den Menschen klarliegt, dass seine spezifische Wahrnehmungsweise sich nicht nur aus der Spezifität seines biotischen Wahrnehmungsapparates ergibt, sondern aus der geschichtlichen Wandelbarkeit seiner sich akkumulierenden Erfahrung, ständig mitsehend.

Kann man also gar nicht mehr von Natur reden als einer Weltseite, sondern nur noch im logischen Sinn eines Wesens der Sachen wie Sachverhalte, so wie man auch von einer Natur des Menschen spricht, worin man dessen Wesen meint? Nein! Gerade das Contra zur üblichen Natur, die historische Erfahrung, lehrt, dass es für alles menschliche Handeln und Wissen Vorgegebenheiten gibt, die sich in verschiedene Typen trennen. Nie und nimmer vom Menschen Gemachtes lässt sich unterscheiden von Menschenwerk. Und wiederum im Menschenwerk taucht der Unterschied auf zwischen kurzfristig Veränderbarem und langfristig Unveränderbarem. Nun ist markant, dass für das langfristig Unveränderbare, so sehr es aus Menschenwerk hervorging, der Begriff einer zweiten Natur eingeführt wurde. Und solche Unterscheidungen sind dem geschichtlichen Vorstellen und Handeln des Menschen bis heute wesentlich. Ihm steht also Natur in einer Relation als das zunächst unabänderbar Vorgebenene, während Kultur jener Prozess ist, in dem zunächst in seiner Vorgegebenheit unveränderbar Vorgegebenes denn doch von Überformungen, also Veränderungen überzogen wird, doch laufend unter Berücksichtigung der Vorgegebenheitsstrukturen. Der Mensch erzeugt sich also notwendig insbesondere für sein geschichtliches Erfahren und geschichtliches Handeln

die Vorstellung von einer Natur an sich oder einer zweiten Natur an sich, selbst wenn er noch so sehr erfahren hat, wie doch alles, alles von einer ganz persönlichen Sicht- und Handlungsweise abhängt. Er kommt als praktisches Wesen ohne die Vorstellung einer Natur an sich nicht aus. Ich bleibe etwa, obwohl von der Subatomarphysik unterrichtet, in vielen Situationsfeldern meiner Lebenspraxis Newtonist, in vielen anderen solchen Feldern Ptolemäer und so weiter und so auch überzeugt für Praxis von einer Natur an sich mir gegenüber.

Die Vorstellung einer Natur an sich darf aber nie naiv-realistisch in einer Totale missverstanden werden, sie ist auf den Kantischen Sinn für das Als-ob angewiesen. Das Als-ob meint in bestimmten situationellen Einstellungen des Menschen vorübergehend durchaus naiv-realistische Annahme einer Natur an sich, es hält aber die Einstellungen im Situationswechsel bereit zum Umschalten in andere Einstellungen, für die naiv-realistische Natur an sich nicht mehr gilt. Es wechseln dabei provisorischer Ernst des Standpunktes und überprüfend aufklärendes Spiel. Oder: Das Als-ob ist keineswegs durchgängig verbindlich, es schließt aber metaphysisch endgültige Verbindlichkeit aus.

Um solches noch einmal anders zu beleuchten: Erste Natur, zweite Natur fungieren gegenüber all dem Veränderbaren als Vorgaben. Darum nennt man die Natur, weil sie, selbst wenn Kulturwerk, zunächst unveränderbare Vorausgaben stellt, auf die alles Veränderungsbegehren sich anpassende Rücksicht nehmen muss, mag dann auch die Anpassung schließlich Überwindung erzeugen. So sehr Natur. Und Menschenwerk auch darin unterscheidbar bleibt, was einer durchgängigen Natur an sich Zuspruch zu geben scheint, so muss darum eben doch die Rede von einer „Natur an sich selber“ vom Menschen her eben in ein „Als-ob“ einkehren, solchen Sinns erzwingt sie sich jedoch und verharret in Unvermeidlichkeit für den Menschen. Wir können nicht anders, das verhält sich ungefähr so, wie bei engagierten Kausalbiologen, denen doch laufend theologische Aussagen übers Lebendige unterlaufen, weil sie praktisch aus seinem Untersuchungsfeld nicht auszuschließen sind.

Aber das macht auch nichts in unserer Frage, vielmehr ist es notwendig, man muss sich nur der Relativität Natur-Kultur bewusst sein und daher für die Ansicht einer Natur an sich den „Als-ob-Status“ wachrufen, dann kann man zuverlässig damit umgehen. Wo doch eben selbst unmittelbar bloßes Sinneswahrnehmen beim Menschen stets kulturell mitstrukturiert ist, anstelle tierischer Instinktgesteuertheit, wie schon

hervorgekehrt. In solcher Auffassungsperspektive freilich vermag dann „Natur-an-sich“, weil sie so „an sich“ gar nicht ist, als Kitsch sich zu erweisen. Doch ohnehin hat mein Titel die Naturbegeisterung ins Auge gefasst und nur darin die Natur selber, als wäre sie an sich auf einer reinen, unvermischten Weise.

Im nächsten Zug müssen von der anderen Seite der Thematik aus, dem Kitsch, einige Voraussetzungen überlegt und geklärt werden. Was sei denn überhaupt Kitsch? Das es ein seine Angelegenheit herabsetzendes, wenn nicht gar verächtlich machendes Wort sei, scheint allgemein verbreitet, und davon war bisheriger Überlegungsgang ausgegangen. Sonst wäre er bei aller möglicher Richtigkeit müßig gewesen. Aber kann man dieses Verächtlichmachen für das Wort Kitsch und seine Angelegenheit heute noch vertreten?

Ich habe jenseits vieler anderer tradierter Bestimmungen, die ich trotzdem auch mitverwende durch die Bestimmung, Kitsch sei der kürzeste Weg zur Versöhnung mit den Umständen, um den Preis der eiligen Illusion, eine offene Ansicht zu gewinnen versucht (vgl. mein Buch „Kitsch und Klatsch“, Wien 1994). Und diese Bestimmung vermag alle möglichen menschlichen Lebensverhältnisse zu betreffen. Selbst die grau-grauen Zonen der Theoriebildung vermögen sich davon färben zu lassen, wenn sie etwa amalgam-mystischen Zügen sich aufladen und alles in Einem wollen, darin eines in Allem, beides sofort in verabsolutierenden Prinzipien exklusiver Art: Theoriekitsch. Ein solcher gleichsam amalgam-mystischer Voreiligkeit-Zusammenschluss beherrscht aber ganz besonders weithin unsere Naturansichten allgemein verbreiteter Art: Etwa spricht Lucius Burckhardt davon, dass der Städter in der Oppositionalstruktur Stadt-Land alle Aufhebung seiner Leidenswidersprüche gern auf das Land projiziert, als wäre es per se Arkadien oder Paradies, was an Erwartungskitsch kaum zu übertreffen ist beim Terror der Dörfer.

Ich möchte im folgenden zwei Grundtypen des Naturverhältnisses behandeln, in denen sich auf spezifische Weise von Naturverkitschung sprechen lässt, sie verhalten sich zueinander gegenläufig. Den einen mag man qualifizierend den Kurzschluss mit den Fremden nennen. Er findet sich etwa im Sport-Verhältnis zur Natur, einem der Themen, mit dem sich Wolfgang Kos stets schon befasste. Die Verspottung der Natur sieht in ihr ein Sportgerät höherer Unregelmäßigkeit gegenüber den künstlichen Sportgeräten, die ihrerseits freilich wiederum unübersehbar höher geregelte Abstraktionen aus Natursituationen darstellen. Man will demgegenüber von der Natur das

Mitspielen höherer, ja höchster Zufallsgrade, damit man dann das Ganze den Erstfall nennen kann vom Brandungssurfen bis zum Klettern im Fels oder dem Skifahren mit seinen auch das Touristische ausdifferenzierende Auseinander von Langlauf, Abfahrtslauf, Hindernis- oder Markenlauf, was alles sich einmal im Tourenskifahren vereinigt hatte samt fellbewährtem Aufstieg mittels Brettern, statt der Luftpassage hochgerüsteter Astronauten, die außer in der Abfahrt sich kaum noch eigenbewegen können. Es geht offensichtlich um das Überwinden der Natur durch gewandte Anpassung an sie, das uralte Technikparadigma.

Insofern vermag man das Sportverhältnis zur Natur mit dem Verhältnis der Bauern zu ihr durchaus zu vergleichen. Man muss freilich dabei den ansonsten entscheidenden Unterschied festhalten: Dem Sportverhältnis geht es um Erleben, dem bäuerlichen Verhältnis um Produktion. Doch im traditionellen Technikverhältnis zeigen sie sich gleich. Und insofern ist zwar real das Bäurische Landschaftsgestalter, wofür es so oft aus städtischer Perspektive gefeiert wurde bis zu Hermann Löns und über Löns hinaus. Doch liegt in dieser Perspektive eine merkwürdig illusionäre Sentimentalität, deren Illusionäres doch auf der Hand liegt. Die Perspektive misst an Ästhetica und Affektualitäten.

Dem Bäurischen erscheinen solche Werte aber völlig gleichgültig, es geht ihm um Produktion, und Landschaftsgestaltung wie Landschaftstrukturierung entstehen einzig hinter dem Rücken dessen. Um der Produktion willen ist noch jede Landschaftszerstörung bäurisch überwiegend gewollt worden, Heimatgefühle unter anderem erweisen sich da stets als die leichtesten und flatterhaftesten bei Bauern. „Verwurzelung“ ist wohl die falscheste Kategorie fürs Bäurische je und je gewesen: Verkitschung. Erst mit den Ideen alternativer Bauerei zeigt sich vielleicht Anderes an. Im übrigen sind fürs Landbild Verwurzelung oder Heimatgefühl Angelegenheit städtischen Sentiments, mit dem freilich nun schon längst umfänglich partikular die durchschnittliche Landwirtschaft zu wirtschaften unternimmt als neues Produktionsziel, das zeigt sich aber eben bloß als mittelbares Feld.

Sowohl das Sportverhältnis wie das bäurische Verhältnis zur Natur könnte man in die Formel zusammenreißen: sich dem Fremden anpassen, was gleichbedeutend ist mit einem gewissen Sichsichselbstfremdmachen oder mit Eigendressur. Traditionswerte gelten dabei real nur als Gewähr der Verlässlichkeit von Techniken, was in beiden Sphären dem Konservativen Übergewicht gibt bei Bereitschaften zu eindimensionalen, handwerklich

werkzeughaftem Technikwandel. Kitschig ist darin nicht die jetzt umschriebene Verhältnisstruktur, sie ist eben technisch.

Die Verkitschung setzt erst bei der Begeisterung dafür ein im Namen einer illusionären Naturnähe dessen. Der Bauer als Bauer ist der Natur nicht näher als der Fabrikarbeiter. Die verkitschende Begeisterung beim Natursportler dagegen setzt freilich eher schon im Akteur an als das fürs Bäurische gilt. Denn der Sportler will das Erleben, er entwickelt also im Akt selber die verkitschende Begeisterung nicht in seinem ästhetischen Blick von außen. Der Bauer dagegen will Produktion, die Begeisterung ist dabei eine andere Sache.

Allerdings muss zum vom Sportler eben Geschriebenen betont werden, dass es nur vom Naturverhältnis her gilt, nicht für den Sport als Sport. Belegen ließe sich das durch die Erwägung, dass sich die vom Natursportler per Natur gesuchte Zufallsgenerativität auch durch Simulation ins Angebot bringbar macht. Die Simulation müsste freilich vollkommen deckungsgleich werden, damit das Erleben als das nämliche auftaucht. Dann würde sich für den Natursportler Natur erübrigen und damit auch die verkitschende Begeisterung für Natur, darauf kann man sich verlassen.

Der andere Grundtyp des Naturverhältnisses, von dem ich im Gegenbild gerade zum Vorangegangenen sprechen möchte, erscheint als Vermenschlichung der Natur. Religiös war er und ist er bis in Magisch-Animistische zurück weiter verbreitet, also bis zurück in die Vorgeschichte des Frühmenschen. Und dieses Magisch-Animistische, das als seelenhaft Pneumatisches, metaphorisch artikuliert, Atmendes in allen Dingen annahm, die zusammen die Welt ausmachen, regt sich noch im Gartenzwerg, wengleich der freilich eine mythisch-märchenhafte Personifizierung des Pneumatischen ausmacht. Das Magisch-Animistische hat dabei nicht mit Kitsch zu tun, ebenso wenig das Mythisch-Märchenhafte. Erst die Verhandlichung solcher Angelegenheiten zur Wasch- und Putzbarkeit, zu Arrangierbarkeit und so weiter bringt den Umschlag zum Kitsch: Pflegeleichte Magie, vor dem Erscheinen der Geister, nach dem Erscheinen der Geister Händewaschen nicht vergessen. Solcher Umschlag regt sich auch in der Vermenschlichung der Haustiere, die oft allerdings mehr als Wunschvorstellung, denn Waldi tut doch schließlich nur, was er gerade will, außerhalb der Techniken der Dressur, die gerade nicht vermenschlichen. Oder wie es hieß in einem Katzenbuch so erfahren richtig?: Bei geduldigem Einsatz von Leckerbissen kommt ihre Katze auf Namensruf – außer, sie hat etwas besseres vor.

Aber da gibt es eine weitere Vermenschlichung der Natur im Garten über den Gartenzwerg hinaus, den Teppich-Rasen, der alle Teppich-Putz-Gelüste voll befriedigt und darum so heißt, insgesamt Garten als Wohnzimmer das stets vorzeigbar gepflegt sein muss, besonders, wo es Gardinen ermangelt. Dann gibt es durchaus weitverbreitet das Verlangen nach Wald, dem der Wald erst als ordentlicher Wald erscheint, wenn er in einem sauberen, entasteten, geräumten, gepflegten Stangenforst schaut. Nicht zuletzt wollen solche Bedürfnisse nach Garten als Wohnzimmer, Wald als gepflegten Forst ihren ganzen Umkreis als Produkt von hohem Arbeitsaufwand sehen, das macht einen Drangkern des Vermenschlichens von Natur aus. Man will darin Fremdes ohne Rest sich aneignen, sich angeeignet sehen, und sei es in der Illusion vom gepflegten Wohnzimmer ohne Schmutzwinkel irgendwo.

Das gerade Geschriebene ist nicht neu freilich, vielmehr enthält es sattsam bekannte Bestimmungen des Kitschs als Unechtheit des Ersatzes und illusionäre Wunschbefriedigung. Aber ich versprach ja, dass ich mich solcher Bestimmungen oder Charakterisierungen von langher bedienen würde. Worum es mir ging, das war ein nachhaltiges Hervorkehren zweier gegenläufiger Grundtypen von menschlichem Naturverhältnis, kurz gesagt: Anpassung an Natur und demgegenüber Aneignung von Natur, die in gelebter Lebenspraxis, zu der auch die naturwissenschaftliche Arbeit neuzeitlichen Typs gehört, mit Kitsch nichts zu tun haben, so sehr man sie vielleicht auch auf dieser Ebene, der der Lebenspraxis, aus den verschiedensten Gründen ablehnen mag.

Erst wenn sie erlebnisanschaulich oder weltanschaulich betrachterischen Charakter gewinnen wollen und von dieser Betrachtungsweise her Naturdarstellung anleiten möchten zur Verstärkung ihrer Betrachtungsweise, dann entstehen Kitschnatur wie Naturkitsch. Der Nichtkitsch in solchen Angelegenheiten der Naturdarstellung von Naturanschauung, ob theoretisch oder künstlerisch tendiert dagegen hin und her im Dazwischen der Extrempole von Anpassung ans Fremde und Aneignung des Fremden, das heißt aber auch, dass er sich ständig von innen distanziert um des wachhaltend von Fremdheitsbewusstsein willen, statt beides in Mischungen zu versöhnen. So erwehrt der Nichtkitsch sich des Ersatzes und der Illusion.

Hier soll aber nicht vom hochkulturellen Standpunkt aus verächtlich gemacht werden, Kitsch ist die Darstellungsform einer Entlastungsweise, die sich in den gelebten und zu lebenden Prozessen der Kommunikation von

menschlichen Gemeinschaften als Klatsch niedergeschlagen hat. Als solche Entlastungsweise hat es das, gemeint sind Kitsch und Klatsch, in Entsprechungen immer gegeben. Höchstens dürfte man von den heutigen Wörtern der deutschen Sprache sagen, sie bezeichneten säkularisierte Strukturen einer früher ins Religiöse gefassten Entlastung. Und diese zeigt sich als Lebensnotwendigkeit, auch wo die religiöse Deckung verschwindet. Man mag hierzu einiges vergleichen mit der von Sigmund Freud entdeckten Ersatzbefriedigung. Wie immer der Forscher sie von kultureller Wertbarkeit her selber einschätzt, er erweist sie als einen Vorgang, ohne den das menschliche Individuum nicht zu überleben vermöchte. Er erweist demnach den Vorgang in seiner Lebensnotwendigkeit, bei allen Gefahrentendenzen, die Freud in ihm weiter. Und Freud weist ihn auf in dessen raffinierter List, so dass, wenn man ihn zur Vordertür hinauswirft, er zur Hintertür wieder hereinkommt.

In solchem Sinn verhält es sich mit dem Klatsch verwandten Kitsch derartig, dass niemand davon frei ist außer den Heuchlern und denen, die sich selbst betrügen. Darum ist gegen Breiten von Kitsch und Verkitschung gar nichts zu sagen, abgesehen davon, dass man im Einsatz für eine unkitschige Kultur sich an Vergeblichkeitsfronten abstrampeln würde und auch noch ständig sich beim Selbstverrat seines Unternehmens beobachten müsste, was nur zu resignativem Kulturpessimismus weiterleitet. Man nehme etwa die großen Publikumserfolge der Ausstellungsunternehmen von Landschaftsbilderei in den Künsten, wie sie uns die letzten Jahre bescherten mit Impressionismus-, Naturalismus, Expressionismus- und Jugendstilreisen. Die Erfolge sind nicht durch neuen Sinn für alte Kunst zu erklären, sondern aus dem Bedarf an Verlängerung der abstrakten Landschafts-, auch Besichtigungsvergnügen aus der Freizeittouristik. Folglich wird darin das Natur- oder Landschaftsbild ohne Rücksicht auf die ursprünglichen Intentionen der Künstler vom Betrachter idyllisiert zum Wohnzimmerbild. Aber was macht das schon, selbst einmal gar nicht daran zu denken, dass frühere hoch entwickelte Vergnügungskulturen, wie etwa die des Barock oder die des späten Rom, solches auch betrieben haben, die Idyllisierung nämlich einer Kunst, die dem entgegen ganz andere Intentionen verfolgt hatte.

Also was macht das schon, nochmals gesagt, wenn unbenommen bleibt, neben der breiten betrachterischen Idyllisierung im Auffassen der die Vielen den eigentlichen Kunstintentionen nachzugehen, etwa im Landschaftsbild des französischen Naturalismus in der Auseinandersetzung

mit der elenden Lage der Bauern, wie sie die Schule von Barbizon mit Courbet und Millet sich zum Gegenstand des Darstellens genommen hat, statt dem Thema von Aktivferien auf dem Bauernhof sich zu widmen, oder nachzugehen den großen und differenten Experimentaluntersuchungen auf ganz neue Darstellungsmöglichkeiten der zeichnerischen und malerischen Künste durch eine Mikrobiologie der Optik im Impressionismus und so weiter statt des Nacherlebens der Vergnügungsbezirke. Der Schlüssel zur Problemlage liegt in den Privatheitsgraden der Verkitschung, in die ich die Privatheit von massenkulturellen Unternehmen miteinbeziehe. Denn selbst für massenkulturelle Unternehmen wäre bis zu den Erlebnisparks heutiger Freizeitindustrie Privatheit gewährleistet, wenn es keine öffentlichen oder wirtschaftlichen Zwänge gäbe, an ihnen teilzunehmen, sich ihnen auszuliefern. Schließlich kann man in der Tat heute noch überleben ohne Angeschlossenheit an die Lebenskultur der Television, im „1984“ von George Orwell verhielt sich das anders.

In der Garantierbarkeit des Privatheitsgrads von Verkitschung liegt also vor allem der Kriterienmaßstab für das Beurteilen des Anwuchses von Kitsch in unserer Kultur. Allerdings meint eine heute erforderliche Akzeptanz von Verkitschung macht das Votum zu direktem Umschlag des Kitschs in Kunst, so dass er die Kunst besetze und ersetze, und ich betone die Direktheit hierzu. Denn zweifellos, wenn Kitsch wesentlich zu unserer gelebten Kultur gehört, dann muss er auch Thema der Kunst sein. Das Thematische daran setzt aber einen nur indirekten Bezug, der freilich so etwas wie Kitsch-Art, aufgekomen in der Postmoderne, nicht vorn vornherein ausschließt.

Was ich mit den gerade angestellten Überlegungen meine, will ich noch einmal anders beleuchten insbesondere im Hinblick auch die Frage nach dem Kitsch in der Naturbegeisterung. Theodor W. Adorno vertrat die These, dass Natur wie Landschaft als Sujets für die Kunst verbraucht seien. Aber er fügte der These sogleich hinzu, dass er mit ihr niemanden seinen privaten Erlebensgenuss oder auch Erlebensverdross (man denke an spinatgrüne Erhabenheit“ des landschaftlichen „landauf, landab“/H.v. Doderer) rauben wolle. Denn Adorno besteht, und das ist heute wohl noch immer genauso wie die Verbrauchtheitsthese unüberholt, auf dem durchgängigen historischen Öffentlichkeitsanspruch im Wesen der Kunst, sie hat gerade nicht mit jenem Geschmack zu tun, über den sich nicht streiten lässt. Jedoch gerade darum lässt sie ebenso unverdammt Privatgenüsse sein in „stoischer“ Unberührtheit davon.

Man muss sich nicht gleich durch Kunstaussagen in seiner Geschmacksegoität privater Lebenskultur aufgewühlt und aufgestöbert fühlen, indem man dann die Geschmacksegoität auf ermittelbare Durchschnittswerte per Abstimmung massenhafter Art bringen möchte, um dadurch direkt eine massenhaft uniforme Geschmacksprivatheit in das Erscheinungsbild der Öffentlichkeit umschlagen zu machen. Man ist hier bei der anderen Seite der Kitschs angelangt, nachdem es in der ersten Seite um eine erforderliche Akzeptanz ging gegenüber der breiten Harmlosigkeit seines privaten Charakters. Obwohl freilich diese Harmlosigkeit schon darum Eigengrenzen zur Harmlosigkeit zieht insofern, als sich im Privaten Öffentlichkeitsbereitschaften vorformen, die wären dann politisch aktivierbar.

Aber die andere Seite muss man grundsätzlich ableiten aus einer überlieferten Charakterisierung von Kitsch, die ebenfalls zu denen gehört, welche nach meiner Sicht weiterhin Geltung haben. So verschiedene Denker wie Adorno und Max Bense waren sich darin einig. Kitsch, das sei der Gestus des Neuen, in dem Wiederholung des immergleich Alten angeboten wird, die Redundanz im Gewand der Innovation, oder vielmehr als Innovation ausgegeben. Von diesem Gesichtspunkt her steckt im Kern des Kitschs eine Diskriminierungstendenz gegen alles, was nicht von seiner Art ist, er will keine Götter haben neben sich. Heute beruft sich gar die Verkitschung auf das „Demokratische“ eines Mehrheitsgeschmacks. Solches will das Neue ausblenden oder reduzieren eben auf einen Gestus, in allen anderen Fällen behauptete Neues ein undemokratisch Elitäres, nur den wenigen zugänglich. Und gerade auf solchen Bahnen liefert die Frage nach dem Naturkitsch einer Kitschnatur erschreckende Muster an.

Da gab es schon Forderungen danach, die wenigen Barockgärten, die wir haben, dem Freiwuchs zu überlassen, weil Freiwuchs natürlich sei und daher das Vorbild für Schönheit. Da gab es schon Forderungen danach, Architekturensembles, die ganz auf steinerne Szene gebaut waren, zu vergrünen, weil Grün die Hauptfarbe der Natur und darum durchgängiges Vorbild. Gegen solche diskriminierende Vorbildlichkeit der Natur muss wiederum in Sachen der Naturansicht eine Adorno-Sentenz gebracht werden, die der Autor zwar bloß einmal beiläufig fallen ließ, die man aber gar nicht wichtig genug nehmen kann. Sie sagt: Wie würde es denn auf dem Mond schon aussehen, nicht viel anders als wohl auf einer Müllkippe von Wanne-Eickel.

Ja, die Natur, sie ist doch nicht in dem, was das Wort meinen kann, das Spinatgrüne, das Freiwüchsige schlechthin, das alles in sich zum Besten

regelt. Mit Stephan Eibl-Erzberg bin ich einer Meinung, dass die Natur ebenso aufzufassen sei als ein einziger großer Zerstörungsprozess, den die menschliche Technik gar nicht überbieten kann, weil sie sich selber der zerstörerischen Kräfte der Natur zu bedienen hat. Aus der Natur an sich kommen keine Motive und Argumente gegen Berserkerei, das gilt auch für die lebendige Natur des „Fressens und Gefressenwerdens“ (vgl. entsprechende Darstellung bei Arthur Schopenhauer) mit mannigfaltiger Ausrottung im Lauf der Evolution. Motive und Argumente gegen Berserkerei kommen nur aus der menschlichen Kultur.

Mir ist klar, dass das eben vorgetragene Naturbild der Zerstörung ebenso eine Perspektive auf Natur an sich wirft, nicht Natur an sich aussagt, was die eröffnende Passage hier klarzustellen versucht hat, wie die Kitschansicht von immer Grün und Freiwuchs wollender Natur der sofortigen Versöhnung von allen mit jede meine Perspektive aus menschlicher Kultur vorstellt. Aussage steht da gegen Aussage. Doch die Zerstörungsthese sucht nur polemische Geltung gegen die Verkitschungsperspektive einer Vorbildlichkeit der Natur, während sich die Verkitschungsperspektive breit in politischen Programmen zur Praxis anmeldet, nicht nur bei den Grünen. Da Dilemma im Wortsinn beruht auf dem Rang der Diskriminierungstendenz im Kitsch aus dem Privaten ins Öffentliche.

Denn Privatheit und Öffentlichkeit lassen sich nie säuberlich voneinander scheiden, weil sie sich gegenseitig präformieren. Wann ballt sich private Äußerung etwa so sehr oder addiert sich so sehr, dass öffentliche Erscheinungsbilder daraus entstehen? Die Erscheinungsbilder unserer Einzelhausvorstädte wissen ein Lied davon zu singen mit ihren „Ziergärten“. Oder wie sehr, wo wir ja schon längst eine Ästhetisierung der Politik sondergleichen erleben, werden politische Programme für Großprojekte an uniforme Durchschnittswerte des privaten Kitschdrangs appellieren, so dass fürs Städtische riesige Nichtbebauungsareale mit den Einheitstypen des heutigen Design-Parks überzogen werden, durchmischt von etwas Biotop? Von dem heutigen Design der Grünanlagen mag man ja geradezu sagen: Hatten Schrebergärten im Umschlag zu Ziergärten, barocke, englische, gar manieristische Gartenstrukturen verzwert, so wird heute der Schrebergarten als Ziergarten wieder in große Dimensionen projiziert, und das kommt an im Durchschnitt.

Man muss da allerdings vorsichtig sein. Auch andere Wege des Ursprungs mit nicht oder nicht mehr bewirtschafteten Freiflächen als die des typenuniformierenden Naturdesigns driften unter dem heutigen Druck des

erlebenskulturellen, eventorientierten Nachfragen in Verkitschung hinein, nun aus Industrieromantik, Abenteuerromantik, Wildnisromantik gestrickt wie Auseinandersetzungen anderswo von Gernot Böhme und hier von Ingrid Griesenegger zeigen zugleich mit der Gewissheit, dass doch etwas anderes darin mitspielt.. einzig eine Ästhetik des Seinlassens, des Aufsichberuhenlassens, ich vertrete sie gern gegenüber dem heutigen Elend der Landschaftsarchitektur (vgl. Bericht von Heinz W. Hallmann in „Landschaftsarchitekten“, Nr. 4, 1996, Berlin/Hamburg), würde sich in ein Jenseits der Verkitschung begeben und auch gut zusammenstimmen mit der Promenadologie von Lucius Burckhardt, insofern dieser nicht eingreifen will in die Brache, sondern nur spazierende Kontexte schafft. Diese können selber zwar wieder kitschig geraten, bleiben dann aber Angelegenheit privater Vergnügungen ohne Niederschlag in objektiviert längerfristig erscheinender Öffentlichkeit, schwierig reversibel.

Anders steht es wiederum mit Strategien, in denen politische Programme mit Mehrheitszustimmung den Übertrag von Naturkitsch oder Kitschnatur aus Malerei in architektonische Stadtensembles fördern, wie das mit der Hundertwasserei in Wien passierte und vielleicht noch weiter passiert. Charakteristisch spricht man ja im Volksmund sogar von Verhübschung, die der Hundertwasser der letzten Jahrzehnte betreibe. Martin Treberspurg belegte einmal anlässlich eines Wiener Vortrags genügen deutlich, wie wenig die von Kitschnatur wie Kitschmärchenhaftem motivierte Fassadenmalerei Hundertwassers mit ökologischer Architektur zu tun hat und wie wenig auch etwa mit den gotisch inspirierten expressiven Phantasien Gaudies, die sich als Raumstrukturierung durch Tragesysteme ergeben hätten, also aus Architektur statt Fassadenmalerei, die es ebenfalls einmal zu einem Laubensäulchen busiger, tonniger Art brächte. Solches verweist auf das bloß Malerisch-illusionäre einer hochsimplifizierten Harmonienatur des Lebendigen in der Hundertwasserei und allem, was ihm um der Einschaltquoten willen nacheifert, welche leicht-fertige Harmonienatur alles andere kennt als das manieristische *Et in Arcadia ego*, vielmehr solches um jeden Preis verdrängen möchte, als wäre alles einfach dadurch zu lösen, dass man die gerade Linie im Namen der Natur wegen Technoidität ausmerze, damit verschwänden Tod, Schmerzen, Zerstörung, zurück bliebe asterizides Kinderspiel, wie mir scheint, im Sinn des verkitschten Kinderbilds der Erwachsenen, ein weiterer Beitrag zur Infantilisierung unserer Gesellschaft.

Es gibt freilich gefährliche Varianten der Naturvorbildlichkeit im Schein einer Harmonienatur, die anders als bloß ästhetischen Dogmatikdruck zu

verhübschter Umwelt Freund Feindbilder entfaltet, in denen man an Natur der Vorbildlichkeitsillusion heranführen will. Ich meine Phänomene, wie sie Sebastian Rheinfeldt darlegt mit Kriegsspielen um die reine Natur, in denen Nützlinge und Schädlinge das Freund–Feindschema ausfüllen. Aber vielleicht ist solches schon in der noch ästhetisch verharrenden Illusion Harmonienatur mitangelegt.

Und doch müssen Metropolen oder auch schon Großstädte Zonen und Architekturensembles bereithalten für solches Öffentlichwerden eines privaten Kitschgeschmacks an Kitschnatur im Erscheinungsbild. Und ein Öffentlichwerden ist das ja, insofern man sich solchen Zonen und Bereichen nicht immer unbedingt fernhalten kann. Man muss sich ihrer Anschaulichkeit bisweilen ausliefern, auch wenn man sich davon abgestoßen fühlt. Doch das Grossstädtische und Metropolitische ist ja in seiner Wesensbestimmung das Zusammenleben mannigfaltiger Lebenskulturen mindestens in Additivität. Freilich: Man stelle sich noch ein paar Axialitäten Wiens mehr vor, bestimmt durch die vergoldeten Verzweibelungen der Hundertwasserei. Dann wäre das mehr, als das Stadtbild Wiens verträge. Es würde unerträglich. Holle, hilf auf anderen Wiener Achsen in Querung dessen, damit nicht der Holzbauer kommt und dazwischen fährt. Es geht also um einen Maler und zwei Architekten, die um das Akzentuieren Wiens ringen, oder soll man besser sagen intrigieren, wobei man hier allerdings sagen muss, dass die Architektur den Kitsch abwehren will. Leider macht es der malerisch flotte Kitsch dieser Abwehr so leicht, wie Abwehr im Achsenkampf zu erscheinen. Im Übrigen ist Wien nur Paradigma. Man könnte die Prozesse auch beschreiben an Hand des Umkreises vom Frankfurter Römer oder durch Trend in Manhattan und so weiter. Freilich darf man dabei nicht vergessen, dass es auch im Kitsch Qualitätsunterschiede zu diskutierender Art gibt. Dazu lässt sich geradezu die Hundertwasserei als Paradigma an. Indem sie wichtige Anliegen zur ästhetischen Natursicht aus der Vergangenheit durch ihre abstrakten Reduktionen kaputtmacht, wie etwa das Jugendstilunternehmen oder die Märchenwelt von 1001 Nacht, ist sie, indem sie direkten Kunstanspruch stur festhält, als Kitsch soviel weniger wert als weniger anspruchsvoller Kitsch. Sie ist sozusagen potenziertes Kitsch. Denn sie produziert nicht nur Kitsch, sondern verkitscht vergangene Kulturproduktionen, wie der religiöse Devotionalienkitsch, wird er noch halb und halb ein wenig angegläubt genossen, die Religion verkitscht.

Und immerhin haben sich aus biologischer Sicht ästhetische Programme gemeldet, die in ihrem Technoiditätshass für die gesamte

Öffentlichkeitsanschaulichkeit sich an hundertwässriger Illusionsnatürlichkeit des Naturkitschs aus Kitschnatur orientieren wollen mit Ablehnen alles dem Nichtgemäßen für das zukünftige Umweltgestalten und Umweltransformieren, etwa von Rupert Riedl her oder Bernhard Lötsch, europaweit sich in die Debatten einschaltend. Sie scheinen geradezu den Verkitschungsdrang auf einen Naturgeschmack aus Natur an sich ableiten zu wollen, wobei sie darum selbstverständlich die Charakterisierung „Kitsch“ ausschließen; denn Natur kann ihnen nicht kitschig sein. Doch die Natur, die sie meinen, bleibt dem Menschen unzugänglich: *Natura ra abscondita*, wie Spinoza und Kant sie lehrten. Nur für sie gilt, sie könne nicht kitschig sein oder werden, so wenig wie das Gegenteil, ein Jenseits.

Um es noch einmal zu wiederholen, dieses ist kein Votum gegen das, wofür paradigmatisch der Schrebergarten stehen mag oder der Gartenzwerg oder Jägerzaun, Campingplatz und verholztes Wohnmobil in neuer Gemütlichkeit oder auch simulatorischer Erlebnispark. Wo liegt da die Schmerzgrenze? In Schmerzgrenze einer Zuckerwelt aus erscheinendem Optimismus, die manchen durchaus ekelerregend so oft so schön beschrieben wurde mit „Busen der Natur“, an den, in den man sich schmiegen möge? Ja, das ist auf dem Hintergrund einer Kitschansicht von Natur ein neuer kultureller Verkitschungstrend rings um das Chaos herum in Gang getreten. Ein Umstand der Entwicklung in den Naturwissenschaften, der den Zufallsfaktoren mehr als die Rolle vernachlässigbarer Fehlerquellen zumutet, doch auf naturtheoretischer Ebene um fortlaufende Berechenbarkeit der Zufallsfaktoren ringt, das gerade das naturwissenschaftliche Arbeiten, wird umgemünzt in das Kurzschluss-Bild von der Natur, in ihr sei alles Zufall. Also stürzt man sich im Namen der Natur in eine lebenskulturelle Entordnungs-Anarchie, den Chaokult, als ob nicht Sinn des Chaosfaktors in der Natur das Schaffen neuer Ordnungen, Voraussetzung zum Transformieren von Ordnungen zu sein vermöchte, also das Dazwischen zwischen Ordnung und Ordnung, erzeugt aus der einen zur Erzeugung der anderen. Dieses Dazwischen wäre zwar denkbar als das momentane Entordnete, aber sogleich fällt der Einwand bei, dass dieses Dazwischen von seinen Rändern her nach zurück wie vor mindestens partial bestimmt ist, also am wenigsten Anlass gibt zum Kult verabsolutierter Unordnung.

Doch wie gesagt, man kann der wachsenden Verkitschung nicht frontal begegnen, einerseits weil es vergeblich ist, andererseits hängt man lebenskulturell unausweichlich partienweise selber mit darin, das gilt breitest auch für die Kitschnatur des Naturkitschs, und man hängt mit Vergnügen

samt Unterhaltenheit darin. Einzige Chance liegt beim zähen Arbeiten, statt frontal gegen die Verkitschung, in direkter Art durch Bemühen um nicht kitschige Kulturproduktion, ihre Bereiche und ihre Veröffentlichbarkeit, wie elitär sich das vorübergehend und immer wieder vorübergehend auch ausdehnen mag. Denn wenn der Kitsch kürzeste Wege geht, warum muss man immer die kürzesten Wege wählen. Für unser Thema gilt aber doch generell, dass der Naturkitsch im Niederschlag zu Vorbildlichkeit der Natur überhaupt eine ganz gefährliche Ideologie bildet, der nun doch als Ideologie ohne Akzeptanz entgegenzutreten sei.

4. Zum Erhabenen der Industriebranche

Womit bei Frage nach Landschaft zu beginnen ist, das lässt sich etymologisch wohl kaum ganz halten, klingt aber dem deutschsprachig hörenden Ohr unweigerlich mit: Landschaft, das scheint durch seine letzte Silbe vom Schaffen des Lands zu sprechen. Mindestens gilt das ästhetisch für das Landschaftliche im Sinn eines Blickbilds, das erst durch den Sehenden entsteht, wenn nicht vielleicht vom Agrarischen her, so dass erst vom Menschen bearbeitetes, durcharbeitetes Land für Landschaft einzustehen vermöchte, obwohl man sicher von Wolken- oder Seelandschaften zu sprechen vermag in einem metaphorischen Übertrag. So ergibt sich ebenso sinnvoll und sogar nahezu ohne Metaphorik des Übertrags, städtische Szenerie als Stadtlandschaft auszudrücken, trotz dem oft beschworenen und angegriffenen Gegensatz von Stadt und Land im Konstituens europäischer Geschichte seit der Hure Babylon und dem Sinn fürs herumschweifende Geborgenheitsland Arkadien. Ja, greift man hinsichtlich des Landschaftsthemas auf seine neuzeitliche Erregung zurück im späten Hochmittelalter bei Francesco Petrarca, so stimmt das mit dem Hochneuzeitlichen Friedrich Schillers noch selbst darin überein, dass gar die scheinbar menschenabhängige Wildheit erst daraus hervorgeht, dass der Mensch sich in die Grenze zwischen von ihm geordnetem Land und von ihm ungeordneter Natur begibt, nicht über diese Grenze hinaus: Wildheit zeigt sich als ein Rand- oder Peripheralphänomen der Ordnung, so in Petrarca's Essay über die Ersteigung des Mont Ventoux wie in Schillers „Spaziergang“.

Man könnte das aber auch umdrehen und sagen: Ordnung zeigt sich als ein Rand- oder Peripheralphänomen der Wildheit. Das wurde gleichsam gärtnerisch im Barockpark aufgegriffen. Der zog seine strenge geometrische Ordnung nur dazu durch, damit sie im Ausbilden einer Perspektivität zum

Nichtdurchgeordneten hin sich verlöre. Beim Nichtdurchgeordneten handelt es sich zwar um europäisch normalen Forst, also ebenfalls um eine Kunstanlage, um einen Kunstwald. Aber in dem es der Darstellungsfunktion des Barockparks um jene unausmessbare Randzone des Phänomenalen geht, in der strenge Ordnung und relativ Ungeordnetes sich, sich gegenseitig durchsetzen, begegnen, vermittelt aus so etwas wie Forst gegenüber dem geometrisierten Garten den Eindruck der Wildheit, ja einer Wildheit, die jeden naturbelassenen Urwald in ihrer eigenen Hinsicht übertrifft. Also gerade nicht in Ordnung, Harmonie, Ausgewogenheit und Unübersichtlichkeit sind die Motive des Barockparks, sondern deren Gegenteil.

Daran ist sinnvoll zu erinnern, wo in Debatten über Landschaftsarchitektur und in deren Praxis, soweit sie eine hat, immer wieder der Drang zum Idyllisieren mitspricht. Die Idylle kommt selbstverständlich bei den Vielen am besten an. Denn sie halten sich an das Schaffen im Begriff Landschaft, und das Schaffen soll alles aufs menschliche Maß bringen. Und das menschliche Maß wird in der Verkleinerung wie Vereinfachung gesehen bei Beschleunigung des Verkehrs in ihm, entstört bis dahinaus, letzteres als Hauptfaktor eines nachhaltig werdenden Beschränkens des Landschaftlichen auf sich selber im Zug der rationalisierenden Arbeitsteilung. Jeder Einbezug anderer Aspekte einerseits würde nur Störungen ins Landschaftliche eintragen, und jedes Übertragen des Landschaftsproblems würde nur anderswo Störungen verursachen. Da wäre es offensichtlich besser, bestimmte Regionen ganz dem Landschaftlichen zu widmen, und andere Regionen wiederum davon frei zu halten. Es geht also sozusagen oder gleichsam um das Erzeugen von Handlichkeit auch und besonders in Sachen fremder Natur.

Solches stiftet die Idylle und stiftet den Stiftungsdrang der Idylle. Und die Idyllisierung wirkt überall, allgegenwärtig. Sie ergreift auch von den Vielen her das, was die einen oder anderen gegen sie oder an ihr vorbei geschaffen haben. Die Schule von Barbizon etwa, die französischen Naturalisten der bildnerischen Künste im 19. Jahrhundert also, sie wollten an die Basis des Zustandekommens von menschlicher Realität, das heißt an die Produktion des menschlichen Lebens heran. Und die war für das damalige Frankreich noch ganz besonders der agrarische Sektor. Also zogen die Naturalisten aus dem Erfinden der Realität und dem Deuten der Gegenwart durch das Wissen um die Vergangenheit, wie solches in den Ateliers betrieben wurde, hinaus unter die Bauern, um das wirkliche Arbeitsleben zu erfahren und darzustellen. Wirkungsgeschichtlich genossen werden sie dann

als Maler der Landidylle gegen die grausam hetzende und in scheiternde Wagnisse treibende Fallensteller-Stadt. Oder das heutige Masseninteresse am Impressionismus und was an Landschaftsmalerei mit ihm zusammenhängt: Die Meisten von den Besucherscharen wollen doch nur Verlängerung und Vermehrung ihrer hochreduktiven Tourismusvergnügungen im Namen der Wachstumswirtschaft. Dazu lassen sie die komplizierten optischen Probleme der Impressionisten beiseite, oder nehmen nur soviel davon mit, als zur flüchtigen Annahme einer personalen Künstlergestimmtheit ausreicht, von der angeblich das Fotografieren nichts weiß. Der Jugendstil-Landschaftsbilderei erging es und ergeht es ähnlich, obwohl ihr Sinn für das Unzuverlässige wie Bedrohliche der Natur in Motiven des Sumpfes und der Dürre sich stärker gegen Idyllisierung gesperrt hat, aber auch Heide und Moor wurden Mode-Landschaften. Und so weiter und so fort.

Das man mich nicht missversteht: Der Mensch hat einen Anspruch auf Entlastung von Lebensdruck, woraus das Idyllisieren als Drang entspringt. Im vorigen Kapitel wurde vom Kitsch gesprochen. Ja, in den Vergesellschaftungsprozessen hat der Mensch sogar die Pflicht dazu, für Entlastung zu sorgen. So wie ich etwa in meinem entsprechend benannten Buch den lebenskulturellen Rang von Kitsch und Klatsch (1994) als Entlastungsfaktoren der menschlichen Lebensnot vertrat, erscheint mir auch in breiter Linie das Idyllisieren im lebenskulturellen Wert rechtfertigbar, in dem es den Lebendruck mindert, sei´s auch bloß in Ausfluchten des Träumens. Derart kann man ja, wie hier schon von manchen Anderen zur Sprache kam in einer Umkehrung des Themas, das ganze Unternehmen des Urbanen verstehen als Entlastung vom Naturzwang. Doch man darf das Entlasten nicht verabsolutieren, totales Entlasten des Lebens würde zu entlebtem und entmündigtem Leben führen. Darum sind mir die intensivierten Gegenzüge zur Landschaftsidylle, wie sie sich im Barockpark etwa oder den Bildern der französischen Naturalisten, recht verstanden, auch in den Motiven der Entdeckungsreisen zu bis dahin ungebliebenen Landschaften beim Jugendstil regten so überaus wichtig.

Ohnehin muss man zum jetzt angerissenen Vergleichsunternehmen stark bedenklich anmerken: Kitsch und Klatsch lassen sich relativ privat halten. Aber darf man ganze Städtebilder oder Landschaftsansichten verkitschen, nur weil es Mehrheiten so gefällt? Da liegt eben reale Großräumigkeit vor, der Minderheiten nur schwierig entgehen können. Sicher ist die nötige Leichtigkeit von Reversibilität gegeben, so muss gerade unkitschige, unverklatschte Großzügigkeit beide Augen zudrücken und die

Kleinlichkeit dem Kitsch wie dem Klatsch zuschieben. Anders verhält sich das bei Tendenzen zur Irreversibilität. Aber schon der erste Theoretiker der Landschaftsarchitektur in der Neuzeit, der Renaissancedenker Englands, Thomas Morus, der das hier angspielte Problem empfand, als er Landschaftsarchitektonisches auf das Erscheinungsbild der Städte übertrug, um von den Traditions- und Materiallasten der konventionellen Ornamentik freizukommen, so wie den Indianerlook gegen die europäisch eingefahrene Ornamentensymbolik ausspielte, verließ sich dabei auf die höchsten Reversibilitätpotentiale der Natur. Die würden ermöglichen, dass man im konsequenten Entornamentalisieren der menschlichen Environments doch nicht von Uniformität und Langeweile gequält würde. Einfache Kastenhäuser könnte man von Pflanzen umwachsen lassen. Immerhin, es dreht sich alles am meisten um die Reversibilitätsgrade.

Allerdings, wenn man daran denkt, wie viele aufregende Landschaften von einem extremen Pol her die Natur hervorgebracht hat, vom anderen extremen Pol her die Spekulation menschlichen Wirtschaftens, mit den zurückgelassenen Industriebrachen im Zug ihres Zuwachsens durch die zurückkehrende Natur, und soviel dazwischen, werden dazu, das Unternehmen der Landschaftsarchitektur einem großen Inruhelassen zu unterstellen. Dies darf am wenigsten verstanden werden als ein argumentatives Überflüssigmachen der Landschaftsarchitektur. Vielmehr bedarf das entscheidende Inruhelassen der Wertdiskussion unter Professionalisten der Erfahrung im Gelände. Auch würde der politische Prozess ja über das Inruhelassen hinwegfahren, wenn nicht anerkannter Professionalismus sich schützend vor das Inruhelassen stellt. Das Inruhelassen ist also eine äußerst aktive Angelegenheit. Wenn man aber Architektengeltung gebraucht, um Nichtarchitektur durchzusetzen, dann kann unser Thema viel lernen aus den Diskussionen um die Architektur der Leer, Rem Koolhaas, Peter Eisenmann (Park La Villette, Paris). Denn diese kreisen ebenfalls um alles andere als um Keine-Architektur.

Will man statt des Negativen doch übergehen zu positiver Gestaltung, dann mache man sich ständig klar, dass neben den Werten des Idyllischen auch die anderen Landschaftswerte stehen, die der Wirklichkeit, der Einöde, der weiten Ebenen und so weiter, Werte, die gerade irdisch viel Artikulationsraum als Realraum benötigen, um sein zu können, was sie sein sollten. Stammt das Idyllische aus den Koffern der Schönheit und dient daher vorwiegend der Beruhigung, so tummeln und reiben sich die genannten Kontrawerte aus den Rucksäcken des Erhabenen heraus und stiften Erregung.

Zwar sagte Marcel Reich-Ranicki einmal, befragt danach, wie er Sylt fände, als er sich gerade dort aufhielt sehr originale, sehr einzigartige Landschaft, aber nicht jedermanns Geschmack. Richtig! Aber zum Glück gibt es noch ein landschaftliches Sylt neben dem Sportarreal und der großen Bräunungsolie dieses Namens. Die Kontrawerte berühren stark die Negativ-Architektur der Leere, so dass meine beiden Thesen sich in eine zusammenziehen. Der Zusammenzug richtet sich etwa ganz besonders gegen das Durchstylen von weißen Planungsflecken, indem man von der Industrie preisgegebene Spekulationswildnisse nach Internationalen Stumpfsinnstandards der zwischen geschwungenen Wegen verkleckerten Baumgruppen und Buschinseln einförmelt. Der sogenannte Biotop, wo er das Nierentischformat erreicht, gehört nahezu schon auch dazu. Wenigstens weiß vom Gemeinten heutzutage die Donaupassage, ich meine die wirkliche Flusspassage der Donau durch Wien, kein Einkaufszentrum, ein tüchtiges Lied zu singen: „Guten Abend! Gute Nacht! ...“

5. Das Nomadische, die Unsterblichkeitsfrage und das Etwas, das hier stillhalten will: Arkadien

Heute spricht man wieder von Nomaden und Nomadentum überall und in den verschiedensten Zusammenhängen, besonders durch die neueren französischen Philosophen, Deleuze etwa. Der Umstand meint freilich unter anderem, dass für unsere Gegenwart das Reisen ein starker Wirtschaftsfaktor geworden ist und darum ein Essential der Politik ausmacht. Zum Weiteren geht es um die Migration, die Beweglichkeit der Arbeitskräfte, ein ebensolches Politikum. Die Gleichsetzung von Nomadisieren und Reisen verfehlt freilich die Lebensstruktur des Nomadentums völlig und setzt dagegen ein schon immer dem Kitsch zugehöriges Sehnsuchtsbild des Nomadisierens als eines freien Herumschweifens. An der Schiefe und Gepresstheit des metaphorischen Vergleichs ändert sich auch nichts, wenn man ihn weniger auf das vom Unterhaltungsbedarf her werthalt positiv besetzte Reisen bezieht, sondern auf die erzwungene Migration. Nun liegt zwar der Lebensernst einer Lebensnotwendigkeit vor statt des Umstands von kulturellem Überfluss. Das stimmt mit dem Nomadentum als historischer Wirtschaftsform überein, dafür aber fehlt dem ein in relativ kurzen Fristen sich abspielendes Hin und Her, Hin und Zurück der Beweglichkeit. Die erzwungene Migration führt aus einer Sesshaftigkeit in die andere

Sesshaftigkeit und vielleicht noch in eine dritte oder vierte nach unvorhersehbaren Abständen der Lebensnot.

Man könnte nun einwenden, dass das heutige System der Gastarbeiterschaft doch damit verbunden sei, die Migranten je und je auch wieder an ihre alten Lebensorte zurückkehren zu sehen, und das nun nach Massgabe der Regelungen von arbeitsfreier Zeit. Aber eben damit ist in Umschlag aus der Migration ein Typ von Reisen entstanden, kein Nomadisieren. Das Reisen hat dabei eine Umkehrmotivation erhalten. Statt dass man in Ausnahmephasen aus dem Vertrauten die Fremde aufsucht, kehrt man immer einmal in die frühe Heimat zurück, um dort zu helfen und nach dem Rechten zu sehen oder sich nach dem Rechten sehen zu lassen.

Es gibt in unserer Industriegesellschaft nur wenige Lebenssituationen, die mit dem Nomadentum vergleichbar wären. Einmal findet man sie in Restbeständen eines ursprünglichen Nomadentums etwa noch bei Schafhaltern des Abruzzen-Moise-Gebiets im nördlichen Süditalien. Dann findet man ein abgeleitetes Nomadentum in den Wanderbewegungen der Roma und Sinti. Und dann bei den Wanderarbeitern etwa in der Landwirtschaft Amerikas, die den Erntephasen von Süd nach Nord und den Anbauphasen von Süd nach Nord mit großem Umsprung nachwandern. Denn das ist das Entscheidende beim Nomadentum, es wandert seinen wandernden Lebensbedingungen nach, weshalb in einem metaphorischen Sinn auch noch die Seeleute dazugehören, solange sie weiterhin gebraucht werden, noch übertragener freilich gleichfalls die Luftfahrtmitarbeiter und die der Gastronomie im Saisonwechsel der verschiedenen Regionen, dazu die Monteure. Auf Montage sein heißt ja geradezu, seinen Baustellen nachreisen.

Wie man auch an diesen Beispielen aus unserer Zeit sieht, bedeutet Nomadentum statt der großen Schweiffreiheit eine enorme Abhängigkeit von den Wirtschaftsbedingungen, so wie das alte Nomadentum eine enorme Abhängigkeit von der Natur bedeutete, von deren Regenaufkommen, das Gras wachsen ließ. Und zudem musste man mit seinem Vieh hin. Während demgegenüber die moderneren Formen der Nomadie immerhin kleine Nebenfreiheiten mit sich brachten, etwa bei Seeleuten und Monteuren phasenweise Unabhängigkeit von familiären oder sonst sozusagen gewachsenen Verbindungen des Verpflichtetseins. Um den Preis äußerster Versklavtheit am Arbeitsplatz gab und gibt es denn doch alle Reeperbahnen dieser Welt. Das klassische Nomadentum dagegen schleppte auch solche Verpflichtungsnetze des Familiären mit sich von Ort zu Ort, die Genealogie spielte bei ihm, weil Zugehörigkeit nur durch sie gewahrt war, eine noch

größere Rolle als bei den Sesshaften, denen die Zugehörigkeiten auch über die Gründe und Böden liefen oder die Häuser, die sie besetzt hatten wie haben.

Ein mythisches Trostbild, das noch alles andere als Kitsch war, hat das schon in der griechischen Antike verzerrt und wunschträumend ausgeblendet, die doppelten Zwangssysteme, denen das klassische Nomadentum ausgeliefert war, der Natur und der genealogischen Gesellschaftsordnung. Ich meine den Mythos von Arkadien. Er entstand in der Zeit der Herausbildung von Städten und Stadtstaaten im Antik-Griechischen. Er antwortete als Sehnsuchtsbild den wachsenden Disziplinierungslasten, welche die Stadtbildung auferlegte. Darum durfte er nur den Zug einen Zug des Nomadentums herausleuchten, das Herumschweifen, ersonnen als frei, um alles andere, so das zwanghafte „den Herden nach“ zu verdunkeln. Es ist ja ohnehin so merkwürdig, wie sich im Antik-Griechischen ein Paradiesbild der Kargheit und Anspruchslosigkeit herausstellte, während etwa das Paradiesesbild der jüdischen Religion aus dem Nahen Osten zwischen Nomadentum und Massenstadt, das Ur-Jericho war das schon, die Natur nicht überfließend genug vorstellen konnte zwischen großen breiten Strömen.

Und damit landen wir schon bei einem anderen Zentrum des klassisch-viehzüchterischen Nomadentums jenseits der materiell-gesellschaftlichen Zwänge, nämlich durch die Erwähnung der jüdischen Religion. Wo das Nomadentum mit der agrarischen Sesshaftigkeit und der beide vermittelnden frühen Massenstadt in Reibung prozessierte, entstand der Monotheismus. Sicher wurde er dem Nomadentum dadurch nahegelegt, dass es eigentlich nur ständig den einen Grund erfuhr zum Lebenserfolg, den Regen, der aus Wüsten Grasweiden für Vieherden schuf. Allerdings viele nomadische Kulturen hatten viele Götter, wie die Asiens, auch die Arabiens. So geht es nur um ein Nahelegen. Doch wäre Monotheismus wohl nicht in Klarheit hervorgetreten, wenn es nicht in der Reibung gegolten hätte, das Eigene und Unterschiede zum Sesshaft-Agrarischen und Sesshaft-Städtischen mit deren vielen ganz verschiedenen Gründen zum Lebenserfolg, Polytheismus nahe legend, hervorzuheben, davon abzuheben. Und der Monotheismus, er erforderte die Aufgehobenheit von allen und jedem in dem einen Gott vom Anfang zum Ende. Bessere geistige Voraussetzungen konnte ein Unsterblichkeitsglaube nicht finden. Und doch mied die jüdische Religion lange Phasen die Rede vom Leben nach dem Tod. Dies kommt erst spät auf zu hellenistischen Zeiten seit 300 v. Chr. im dann erst verfassten Buch Daniel

etwa. Könnte es so sein, so gewesen sein, dass die Aufgehobenheit von allem und jedem in dem einen Gott dermaßen weitstreckend selbstverständlich war, so wie man nomadisch als derselbe immer und immer wieder an denselben Orten wieder auftauchte, jede Rede darüber erübrigend? Und dass erst die Reibung mit dem hellenistischen Personal- und Leistungsindividualismus Ansichten über eine Unsterblichkeit des Einzel-Egos auslöste? Während eben dieser Personal-Individualismus bis dahin die Unsterblichkeit gar nicht kannte, und wo Verdacht dazu aufkam, diese Unsterblichkeit verachtete. Wie sagte doch im homerischen Mythos Odysseus nach der Begegnung mit den großen Toten seiner Heldenzeit Agamemnon, Menelaos und anderen: Lieber der letzte Sklave auf Erden als erster König im Schattenreich! Nur wenige Großmeister steigen nach dem griechischen Mythos zur Halbgöttlichkeit auf.

Hatten also die Nomaden es mit der Unsterblichkeit als Trost für Tod und Sterben so viel leichter, wo ihr Leben aus Verlassen und Verlassen und Vorübergang und Vorübergang bestand, aber im ebenso ständigen Wiederauftauchen an vertrauten Orten, wenn sie wieder Gras trugen? Und auch der griechische Ackerbauer, wenngleich in Städten lebend, er erfuhr nur das Zerstören von allem Gebauten und Angebauten. Er erfuhr nur ein Sein zu Ruine hin, zum abgeernteten Land, das sich der Erosion preiszugeben beginnt. Was konnte da mehr herauskommen als das Schattenreich, wenn Produktion aufhört.

Europas Geist aber nahm Ausgang von dem Zusammenstoß des Schattenreichs nach personaler Daseinsfreude mit der so selbstverständlichen Unsterblichkeitsgewissheit, dass sie keines Wortes mehr wert war. Erst im Zusammenstoß entfaltete sich aus beiden Quellen das personalisierte Jenseits zum wahnhaften Trost fürs leidende Individuum. Und doch hat es kaum Zweck zu jammern, man hätte die beiden Quellen miteinander zusammen und durcheinander reinhalten sollen. Wenn es um das Individuum in seinem Glaubensdrang bei Glaubensschwäche geht, kann es ja in Reformationen die Reinigung immer wieder vollziehen: Permanente Reformation. Durch die personalisierte Unsterblichkeitsansicht des missionssüchtigen Christentums hat aber die Intoleranz Triumphe gefeiert, gegen welche die griechische Wissenschaft und die jüdische Religion ein Ringen aufnahmen und sich dagegen zu stemmen versuchten, in entwickelter Sesshaftigkeit und entwickeltem Nomadentum. Sie hielten den anderen Trost bereit: Nur weil wir sterblich sind, ist alles nicht so ernst zu nehmen. Denn wir fechten hier nicht unsere Plätze im Jenseits aus und auf Ewigkeit.

Unsere Reisegesellschaft von heute aber, das ist etwas ganz anderes als Nomadentum, es ist Flucht vor ihm nach dem Spruch von Hilton, der amerikanischen Hotelkette, aus den zwanziger Jahren: Wir sorgen dafür, dass alle Amerikaner es überall haben wie zu Haus´. Man könnte dem hinzufügen: Mit der Fremde nur als Fensterbild an der Wand oder als Bildtapete. Und die erzwungene Migration ist eben nur ein kostspieliges Deportieren von einer Sesshaftigkeit in die andere. Nomadentum als Wort legt man dem nur aus Gründen der Werbung einerseits, der Vertuschung andererseits. Und Werbung wie Vertuschung ziehen ihre Wirkkräfte aus der aufgeregten, angeregten Achtung der Menschen vor dem Nomadentum seit dem Mythos Arkadien, dem Nicolas Poussin das „Et in Arcadia ego“, des Totenschädels einmontierte: Selbst hier keine Unsterblichkeit, das trifft griechischen Sinn und die Motive zudem, die hier angezeigt waren in Querungen und Drehungen. Das Paradies stellt die Frage nach Sterblichkeit und Unsterblichkeit nicht, das Nichtstellen eben zeigt seine Ewigkeitsteilhabe in – preisgabe. Missverstanden wäre Gesagtes, wollte man im böswillig ein Votum gegen das Menschenrecht auf Freizügigkeit abpressen wollen, im Gegenteil, es fordert dieses Menschenrecht ein.

6. Das Gegenarkadien der Naturutopie: Der Garten

Natur im einfachsten und nächsten Sinn begegnet dem verdichtet siedelnden, also städtischen Menschen zuerst als Garten. Garten, praktisch weithin ein selbstverständliches und ebenso selbstverständlich glücksbetont seit dem Garten Eden selbst noch in der Melancholie: „Blätter fallen, fallen wie von weit, als welken in den Himmeln ferne Gärten“ (Rainer Maria Rilke), als Überlegungsthema aber ist der Garten schwierig. Die Schwierigkeit thematisch, steigert sich gar noch, wenn es um den Garten im Inneren des Hauses geht. Denn Garten, das ist im höchsten Grade Menschenwerk, doch entweder ästhetisch, in einem Extrem, um Naturmöglichkeiten zur Anschauung zu bringen, oder praktisch im anderen Extrem, um der Natur ihre höchste Produktivität abzugewinnen. Gartenlandbau reicht ja weit zurück, er stand am Anfang des produktiven Eingriffs der Menschen in die Natur, während sie bis dahin immer nur entnahmen. Und der Gartenbau blieb die intensivste Bewirtschaftung der Natur, in welcher kleinsten Produktionsflächen größte Mengen an Produkt herausgeholt wurden,

vorausgesetzt, dass Bodenqualitäten solches herzugeben imstande waren und sind, Klimaqualitäten nicht zu vergessen.

Wenn nun das Ästhetische des Gartens eine Verdichtung und Intensivierung der Naturanschaulichkeiten meint samt einer Steigerung der Varietät dessen, was der Intensivierung der Produktion und der Vermehrung der Produktvielfalt im wirtschaftlichen Gartenbau zu entsprechen vermag, dann steht ästhetisch die Gefahr einer Verniedlichung der Natur ins Haus, ums Haus, also einer Verkitschung. Und der wirtschaftliche Gartenbau? Er zeigt Tendenzen zu einem Beschleunigen des Erschöpfens der öden, die heute durch chemische Vergiftung der Böden intensiv ausgesteuert werden soll, das eine so ruinös wie das andere. Im schlechthinig Glück versprechenden, dem Utopicum per se, regt sich demnach ein Teufliches, das wissen wir jedoch sozusagen auch außer dem Glückfaktor seit dem Garten Eden und seiner doppeldeutigen Schlange recht gut, diesem Übervollen, das dem menschlichen Verlangen von allem anbot, was das damalige Herz begehren konnte, und doch darin die Falle enthielt eines dem Gebot nach Vorbehaltenen.

Die thematische Schwierigkeit des Gartens liegt also in der extremen Naturnähe des doch ganz und gar menschlichen Menschenwerks, so dass es laufend zu Verwechslungen und Verzerrungen, täuschenden Überlagerungen des einen durch das andere kommt. Natur soll stets besuchsfähig gehaltenes, mühselig für Repräsentation gereinigtes Wohnzimmer sich einarbeiten lassen, Wohnzimmer soll event-geladene Wildnis ausbreiten mit Überraschungsstunde wie happy-hour, und das sogar entgegen verpönter Liebe zu Paradoxien und Absurditäten für den humorlosen Otto Normalverbraucher, der sich über jene Fremdsamen aus Nachbars Garten empört und seine aufgesammelten Exotica unter Zimmerpalmen und Zimmerlianen der Wohn-Landschaften ausbreitet.

Um die Verwirrung zu steigern, taucht da eine verallgemeinernde Parallele auf, die zur Sprache als der Gärtnerei des sich äußernden menschlichen Seelenlebens vom Gefühl bis zur Überlegung. Denn gegenüber der Wildnis der Gefühle und Gedanken scheint ja die Ordnung der Sprache im Sprechen und besonders die Ordnung ihres Geschriebenen ein Garten, eine saubere Wohnzimmerlandschaft mit wohlgeputzten Teppichen zulässiger Redundanzen. Und wie viel kleinliche Sprachwächtereie, Sprachwäscherei, gibt es hier. Daher bleibt auch weiterhin ein unendlicher Frust, wie beim Garten, der wohl Arbeit macht, deretwegen die Zeit ausbleibt, ihn zu genießen, und, wo man sich angestrengt um seinen Genuss bemüht, da zeigt sich der

Genuss zu oft als Langeweile des unerträglichen Typs, weil erarbeitet. Nur dass demgegenüber die Sprache selber mit ihrem ambivalent-Ornamentalen einen Faktor der Tendenz zum Wildwuchs in sich hat, was aus unerträglichen Langweilen der Routinesprachen rettet, selbst noch bei Gerichtsakten, während der Garten diesem, dem Drang zum Wildwuchs, nur in seinem Gegner, der Natur, begegnet.

Da gab es einmal einen biologisch gesonnen Gartenfreund, der mietete sich in eine Schrebergartenkolonie ein, um aus seiner Parzelle ein Biotop zu machen. Der Schrebergartenverein verklagte ihn, er lasse seinen Garten verwildern, wo doch in der Satzung stünde, man habe die Parzelle zu pflegen (Wohnzimmerpflege für Natur). Es war dem Betroffenen ein Leichtes, per Gutachten nachweisen zu lassen, wie viel Pflegearbeit in seiner Parzellenwildnis stecke. Die Klage wurde dementsprechend vom Gericht abgewiesen. Das Ganze der Geschichte zeugt aber von der Verwirrung, die heute über Wohnzimmerordnung und Naturwildheit besteht, ohne dass man noch solche Verwirrung zu genießen vermag wie zu Manierismus- und Barockzeiten, ja auch noch Historismuszeiten, obwohl die übliche Strukturierung der Schrebergärten weiterhin, wenn auch minimal, Spuren der Gärten solcher Zeiten andeutet.

Und nun der Garten im Haus selber, der sich neuerdings einzuschleichen begann mit dem Zimmerspringbrunnen, will man von der Zimmerpalmenkultur, Wintergärten etc., fortgeschleppt aus Gründerzeiterinnerungen an barocke Orangerien, abgesehen. Da haben selbstverständlich wieder einmal die Amerikaner sofort geklotzt, wie das aufkam. Man denke an die Regenurwälder in den Paterrezonen von New Yorker Wolkenkratzern, Spaziergänge durch Wildnisparcs einräumend, und man denke an deren Überhöhung im Bronx-Zoo mit der riesenhaften fast geodätischen Hallenkuppel im Gefolge der Ideen Buckminster Fullers, unter der ein selbstregulativer Regenurwaldbiotop sich selber erhält, Affen darin in pitschnassem Fell unter den Schüttwassern eines „Amazonas“ gewitter. In den monumentalsten Ausmaßen des Amerikanischen verliert sich freilich das Kleinlich-Kitschige von Schrebergartenhaftem. Auch in den Paterreparcs der Wolkenkratzer vergisst man Vergleiche zum Wohnzimmer. Aber darum ist man am wenigsten aus dem Monumentalkitsch der großen Klappe heraus, zwar keine Verniedlichung, aber Handlichmachen des Außermenschlichen, wenngleich für äußerst große Hände, und so Ersatz fürs Original. Und doch: Im Garten bis ins Innere des Hauses steckt etwas Unnachlässliches aus dem Garten Eden der, wo der Garten die Behausung ausmachte mit allem

mythischen Komfort. Und der Garten im Inneren des Hauses hat etwas, wovon die utopische Funktion des Menschen nicht lassen kann, trotz Zimmerpalme und Zimmerkleinwasserfall. Es geht auch schon beim Garten selber um ein Vermitteln des Inneren mit dem Außen, das sich auf klare Trennungen nicht einlassen mag, ohne in die Unterschiedlosigkeit hinein amalgamieren zu wollen. Innen und Außen sollen in Reibung stehen und sich nicht gegeneinander befestigen oder das eine das andere überwältigen lassen.

Aber dazu böte sich für den Garten im Inneren ein Künstlerisch-Gärtnerisches eher an, das Garten darstellt, das wäre geeigneter, als dass man das Wohnzimmer zum Garten macht, sowie man den Garten zum Wohnzimmer macht (vgl. Lucius Burckhardt, Künstlergärten, Basler Magazin, Nr. 14, 11.04.1998, S. 12f). Solches verliert sich eben bloß zu simulativem Amalgam des Unzusammengehörigen. Dass man mit Garten sich der Rohheit der Natur entziehen möchte, das ist ein anderes als die Wohnzimmerpflege des Teppichrasens.

Dagegen gebt mir total simulativ Arkadien, und ich glaube Arkadien nicht mehr. Gebt mir total simulativ den Garten Eden, und ich glaube den Garten Eden nicht mehr. Einzig ironisierender Garten der Distanz zum Garten rettet den Garten aus seiner Verbrauchtheit. Wobei ich realitätssinnig einräume, dass auch Verbrauchtes bestens gebraucht werden kann unter Anspruchslosen oder anspruchslos Gewordenen oder sofern man übermüdet von beschleunigter Zeit nach umstandsloser Entspannung im Halbschlaf giert. In der Rückkehr zu Ansprüchen allerdings leuchtet ein, dass Inneres von Haus mehr nach Darstellung des Garten verlangt in der Distanz als nach Simulation des Garten in der Ersatzidentifikation. Man soll doch, wo man noch kann, das Originale im Original aufsuchen und den Ersatz nur als Notlösung einräumen.

7. Streifenlandschaft

A. Adam Jankowskis Landschaft des Unlandschaftlichen. Eine Touristik-Stellungnahme aus „Urvertrauter Fremde“

Das Landschaftsbild in seiner Selbstbezogenheit und Pumis als Kunstmotiv stellt eine besonders neuzeitliche Angelegenheit dar. Selbst die Antike und ihre Höhe wie langdauernde Späte, die es schon als exklusives

Darstellungsthema kannte, hat es doch nicht als ein Einzelstück in Vielheit gehandelt, sondern in ornamentale Komplexe eingeordnet. Obwohl sie in ihren Wirtschafts- und Politikstrukturen der Neuzeit selten so nahe kam. Doch erst eben die abendländische Neuzeit brachte den verlässlichen Steigerungsprozess des Unterteilens, dann Maschinisierens der Arbeitsprozesse, in dem es zur radikalen Ausdifferenzierung der Lebenswelt und des Lebens in ihr kam. Nun erst wurde die Weltbegegnung des Menschen individual, dergleichen lebenszeitlich zeniert. Das Fächern und dadurch das Fachwissen kamen auf zusammen mit der Professionalität im Praktischen. Solches drückt sich auch im Auseinanderdriften der Klassen von Kunstmotiven aus.

Sicher macht das nicht den einzigen Grund zum Landschaftsbild aus. Mindestens genauso entscheidend war das Naturpathos, das seit der Vorbereitung zur Renaissance gegen die Offenbarungsreligion oder neben ihr ausgespielt wurde. Und dazu musste der Kunstumgang intimisierend privatisiert werden, ins „Lampenlicht des Privaten“ einburren, einsirren ins Daheim sich einrichten. Und weil man an diesem Rückzugsort vorm Lärm der Welt kein Verhältnis durchhalten konnte, zum Tragischen, Dramatischen, selbst Komischen, all das trägt Öffentlichkeitsanspruch. In dem Anspruch der Vergangenheit herbei, darum suchte man nach neutralisierenden Bildstoffen, gut.

Allerdings haben die Künstler es nicht recht beim Lampenlicht des Privaten ausgehalten und darum das Landschaftsthema sehr bald auch wieder in die Weltbildnerie hineingetrieben. Spätestens die Romantik unterstellte ihm in Motiven wie dem Horizont den anschaulichen Ausdruckprozess einer Einheit von Subjektivität und Objektivität, soweit deren Sein nur ist im gegeneinander wirkenden Auseinander des umweghaften Ausweichens vor dem Ineins, das seinerseits nur existiert als Intentionalität im Ausweichen. Turners Nebelwirbel heben das Horizonthafte, nur im Bild nach vorn verlagert, direkt vor die Augen. Was romantisch als Weltbildnerie angesetzt wurde, fand deutlich Nachklang, der die bestimmte oder konkrete Einzellandschaft verließ zu Gunsten von Abstraktion, etwa haben sich die Turnerschen Nebelwirbel offensichtlich fortgesetzt in den Farbenwirbel Delaunays, doch nun in der Absicht, Welt nur noch als konzentrisch bewegte Farbigekeit zu vermitteln. Oder die Horizontproblematik ging über in die Farbfelderungen des Neoplastizismus, die der Perspektivitätenproduktion von Farben nachgingen hin auf farblich bewirkte

Horizontpunkte des ausweichenden Sichannaherns von Intentionalität, die beim vom ihr gewollten Zusammenfall verlöschen würde.

Aber auch solche Niveaus des Landschaftsthemas haben sich verbraucht, nicht nur die Wohnzimmeridylle. Neoplastisches genau so wie Delaunaysches wurden Werbestrategien dafür anderes, fast als käme darin das unter dem Wort Landschaft Meinbares nach Hause, nämlich eine Landschaft wäre keine Landschaft mehr, wäre sie voll der „landschaftlichsten“ Reize. Was kann nun einen Maler wie Adam Jankowski dazu bewegen, das verbrauchte Thema einer Fremde austreibenden Touristik wieder aufzugreifen in Zeiten eines Heißlaufens der wegrationalisierenden bald hinsimulierenden Touristikindustrie nach soviel malerischer Auseinandersetzung mit der Kriegs-Technik und Medienwelt bei ihm? Eben wohl zunächst einmal ist da jener zentrierender Stellenwert, den die Touristikwirtschaft geschichtlich sich verwirklicht hat. Sie war ja ein Hauptmotor etwa beim Sich-Auflösen des Ostblocks, soweit der wesentlich Ausgrenzen des Möglichkeitsspiels mit dem Ausfahren war, nämlich Reiseverbot. Die prekäre Stellung der Touristik in der heutigen Lebenskultur sucht Jankowski zu fassen in dem scheinbar unlandschaftlichen der Wasserwüsten, wie man so schön sagt. Von ihnen sind ja Schiffsstücke auf hoher See, Wellengebirge und Küstenbegegnungen zu unterscheiden: Das Wasser an sich ist anders und das dem Land andere.

Obwohl, und darauf stößt Jankowski sogleich, das Wasser selber sofort unterschwellig von Landlichen geprägt wird. Getroffen hat er in seinen Seestücken das durch Grundaufschwemmungen zum Grüngrau ständig bereite Blaugrau sich abschließender Wassermassen der flachen Nordsee gegenüber den nach vorn sich spielenden leuchtend grünen Spiegeltiefen verinselter Ostseepartien und die verschiedenen Mischungen aus beidem in Skagerrak und Kattegat. Getroffen hat er durch das Überlagern von sich schmal machenden Durchblicken schiffsartiger Aussichtsmöglichkeiten, aber bei wie durch Gewölk oder Nebel bewirktem Herumgleiten, Herumspringen, Herumspielen eines dauernden Perspektivenwechsels, mit scheinbar scherenschnitthaftem Holzschnittsystem, als wären sie mit ironischen Unterton brüchige Lattenzäune eines vernagelten Meeres, wolkenquirilig bemalt, ein bis ins Sprühen spitzig-spritzigen Aufrissigen schärferer Weltenbildung, leicht gepeitscht, die ja keineswegs, – bei kammelndem Wasser –, in sanfter Dünung verlaufen muss, obwohl dies gleich auch; auch bei Jankowski zugleich, Landschaftsentdeckungen in Unlandschaftlichen; denn Jankowskis Seestücke-Wasser sind weder für Spaziergänge und Ausflüge,

auch nicht der Abenteuer touristik, noch Wasser des Bodens, des Segeln, des Surfens, Sie halten sich den Begang und der Nutzung fern an sich selber, nach dem Betrachten entziehen sie sich hin zum ruhelos beweglichen Schauen des Zublicks auf minimalisierte Ereignisse, während das traditionelle Landschaftsbild bis ins Minimum das Ereignis stillstellen, weil bannen möchte, statt es loszulassen. Und so gibt es neuen Umgang mit einem abgelatschten Topos der schließlich immer dasselbe brachte. Insbesondere, weil jede Schifffahrtsdramatik fehlt, so sehr sie mitschwingt.

Aber noch der Topos selber ist in uns verhängt. Auch das demonstriert Jankowski mit der Zitation des Flusses, quellengebietig zu den Seestücken: Das verbrauchte Landschaftsbild drängt sich und doch als Erinnerungsfaktor auf, in dieser Serie vermittelnd zu Courbet und Monet, den durch Idyllensehnsucht so Missverstandenen. Nicht Idyllen haben sie liefern wollen, sondern nach unserem Naturverhältnis in der mühseligen Agrarproduktion beißend gefragt. Das erfrischt Jankowski, indem er die Frage übergleiten lässt zu der nach seinen eigenen Erfahrungsanstößen im konzentrierten Erinnern, welche Geltung hatten die Anstöße.

Was verbraucht ist, kehrt wieder, aber nicht als privatisierende Individualisation der bestimmten Landschaft zum Widererkennen oder zur Vergleichsstrapaze und ebenso wenig in den Abstraktionsniveaus der Weltbildercharaktere, sondern im Erzählen von beiden. Und das an, vielmehr in dem bestimmten Grenzbereich beider gegeneinander, der durch seine bewegliche Grenzigkeit am eigensinnigsten gegen Verbrauch, doch ganz untergründig – unterschwellig, wirkt. Küsten lassen sich, weil sie Ränder der Meere sind, keineswegs Rahmen des Meeres, schwerlicher kaputt machen als Land-Landschaften, wenigstens ästhetisch. Sie widerstehen in entscheidenden Resten den mit Ihnen veranstalteten Transformationen, weil sie selber das Transformierende des Meeres ausdrücken in dem Meer Anderen und doch Zugehörigen. Solchen ist Adam Jankowskis Seestück-Serie wie in Sourcen Erinnerung aus der Spur.

B. Robert Lettner wassert und wüestet

Mitten in seiner Arbeit am Darstellen der Bildaufbaustrukturen quer durch die heute möglichen Technikeffekte hindurch und in bisweilen scheinbar naiver Handhabung ihrer lässt Robert Lettner das Landschaftsbildthema der Neuzeit nicht in Ruhe. Immer wieder treibt es ihn sogar zu Naturstudienmalerei vor der Landschaft selber. Seine jüngste und in der Hamburger Galerie Vorsetzen

erstmalig vorgestellte Entdeckung hierzu bestand in der anschaulich gemachten Einsicht, dass das Landschaftsbild, auf die Zusammenhangsstrukturen und die wahrnehmbaren Texturen des Landschaftlichen gebracht, jenen abstrakten Bildern zu ähneln beginnen, in denen die allgemeinen Bildaufbaustrukturen sich geltend machen: Landschaft selber ist die Übereinanderlagerung und Durchstrahlung von Anschauungsstrukturen. Was der Impressionismus nur auf der Gestaltoberfläche zur Darstellung brachte, das gelingt der jüngsten Landschaftsmalerei Lettners struktural und damit aufs äußerste realistisch vereinfachend durch Blick in die inneren Oberflächen der Verbindungsstrukturen.

Für die Wasserturmausstellung von Wiens Favoriten hat er sich einige Wasserrosenszenen ausgewählt, die als Wasserlandschaften aus Bildexperimenten der Hamburger Ausstellung entstanden. Damit wollte er sich der thematischen Verbindlichkeit der Ausstellungsgelegenheit stellen, die mit der Technik der Wasserwirtschaft und so Wasserverteilung zu Bau kam und nun, nach wirtschaftlicher Stilllegung doch noch an ihren Existenzsinn erinnern möchte, auch in den kulturellen Ereignissen zur Belebung des praktischen Ruhestands. Allerdings greift damit der Künstler nur erst ein metaphorisch-motivisches Spiel auf, das seine Arbeiten dem Ausstellungsambiente flüchtig anknüpft. Schließlich, was hat die ästhetisch gefasste Wasserlandschaft mit dem Umgang zu tun, den die Wasserwirtschaft mit dem Wasser betreibt? Aber näher kommt Lettner der baugeschichtlichen Thematik dadurch, dass er eben mittlerweile das Landschaftsthema gerade auch an der Wasserlandschaft strukturalisiert hat und in den jetzt ausgestellten Arbeiten ganz besonders die an und in der Landschaft erfassten Strukturen strukturellen Variationen aussetzt, wie sie bei Beleuchtungswechsel gleichermaßen in der Natur selber passieren, aber hier auch zu wirken vermögen als abstrakte Ateliermanöver eines „Schaffens wie die Natur“ (I. Kant): Die Gegenständliches flüchtige anzeigenden Seerosenblüten vergehen in den das Bildfeld deckenden Strukturen des unaufhörlichen leichten Wasserwellen.

Dem konfrontiert mit wenigen Beispielen Lettner ein reines Abstraktionsmanöver aus der Atelierarbeit ohne Erinnerung an Naturstudien. Schwarze und luzid schwachfarbige Quadrate und ihre Überschnitte sind ineinander geschoben. Sie erzeugen so breit gelagerte Kreuzesstrukturen in der Anschauung, die zu ständigem Umschalten provozieren. Es kommt aber jenseits solcher Symbolstruktur zu Akzentuierungen der Horizontalen, denen

jedoch immer wieder Vertikale eingelassen sind. Auch in diesem rein abstrakten Darstellungsmanöver, wie es Bildaufbaugrundmuster herauskehrt, entsteht Landschaftseindruck, aber nur der Landschaftseindruck einer völligen Leere. Weltraumlandschaften tauchen auf in Weise von Landschaften einer idealen Wüste, der die so wässrigen wie körnigen Flächenfarbigkeiten im Changieren entsprechen. Man fühlt sich an eine Sentenz von Ernst Block zur Natur erinnert, sie sei der Bauplatz einer Bühne, zu der das Stück, das auf ihr gespielt werden soll, noch gar nicht geschrieben sei. In solcher Assoziation schlagen die Weltraumlandschaften idealer Wüsten in Science-Fiction-Kursen aus zu Provokationen, die nach Einschreibungen suchen. Ist das der Sinn des Kreuzsymbols, das ja irgend auf die reine Lichtflut der blendenden Sonne zurückgeht? Und was hat das mit Realismus vielleicht noch zu tun, wo die Abstraktion die Dinghaftigkeit unterlaufen hat? Die Visualisierung alles Appellare unserer Lebenswelt steht ja außer Frage. Und das wird gerade das Realismusproblem in einer Lebenswelt der äußerst verunsicherten Realitätsauffassung im Ansturm der Simulationsproduktion uns nachdrücklich darauf zu verweisen, uns zu vergewissern, über die Arten und Weisen, in denen Bilder sich machen lassen, weil sie so und in aller Vielfalttechnik der Technikquerungen gemacht werden müssen. Derart landet Lettners Auseinandersetzung mit den Wasser/Wüsten-Strukturen der Landschaftlichkeit, wie mimetisch auch immer dieser Motivansatz noch sein und darum scheinen mag, so sehr, dass er das übliche Wohnzimmerbild streift, bei dem mit Extrem-Abstraktion um des aktuellen Realismus willen arbeitenden Hauptanliegen des Künstlers, die Frageperspektiven nach dem Zustandekommen der Bilder im Feld ihres heutigen Realisiertwerdens zur Darstellung zu bringen.

Also: Lettner hält es mit dem Realismus und das soll uns noch näher an seine Arbeiten heranzuführen, unter akzentuierende Wiederaufnahme von schon gesagtem. Obwohl der Realismus ein Problem geworden ist, nein!, gerade weil der immer ein Problem war. Robert Lettner ist nämlich kein realistischer Künstler, er ist vielmehr den Problemen des Realismus auf der Spur. So setzt er sich auseinander mit der einfachen naturalen Mimesis, der Abbildung von Naturalem. Und zwar geht es um ein Naturales, über das kaum jemand zweierlei Meinung zu sein vermag, das Schöne der Natur.

Das Schöne der Natur gefällt; selbst wer sich vor Entsetzen von ihm abwendet, tut dies aus Wut über dies Allseitige des Gefallens oder aus Kontra dazu, dass eine solche Naturalität, die haufenweise Gefälliges Augen vorführt, zugleich so berserkerisch gegen seine Produktion vorgeht im

gleichen Gang und Atemzug. Naturalismus selber als Stilrichtung hatte ja alles andere vor als das Gefallen, sei es an der Natur, sei es an der menschlichen Wirklichkeit. Er bot das so überbordende wie überbietende Ungefallen dessen. Und doch wurde er in seiner Wirkungsgeschichte idyllisierbar als Kunde von einfachen Leben und der Übersichtlichkeit von Leid und Not im Frühindustrialismus samt dessen feurigen Faszinosa schwarzer Idylle, die mit wohligen Schauern von der rosigen Idylle abhebt. Aber bei Lettner jetzt in einer seiner Ausstellungen blüht es zunächst ganz freundlich, bunt und ansprechend auf, wie man sieht, eben zu Wasser und zu Lande, eine Kunst der Wohnzimmerausstattung glaubt man im ersten Blick vor sich zu haben, so wurde schon gesagt. Und doch ist sie etwas härter, gemessener, genauer als das für Wohnzimmerausstattung seit impressionistischem Empfehlen des Verundeutlichens üblich wurde. Nicht dass der Impressionismus die Botschaft des Verundeutlichens betrieben hätte, aber diese Botschaft wurde ihm zum Zweck des Wohnzimmerbildes entnommen, ihm und um ein wenig dem Barock und der Romantik. Nicht dass das Wohnzimmerbild sich nicht auch an anderer Stile bedient hätte bis zum naiven Realismus. Aber Genauigkeit des Bildplans war ihm fremd geworden. Während man diese in Lettners naturalen Darstellungen zu spüren bekommt.

Und von hierher ermöglicht sich seinem einen künstlerischen Standbein das Hinüberspielen aufs andere, worin ein Durchdringen zu dem Abstraktiven, in dem sich Bilder aufbauen und herstellen, passiert. Auch das wurde schon angedeutet. Das Passieren ereignet sich nämlich eben in der Zusammenstellung von dem, was der Künstler selber seine „Freilichtmalerei“ nennt, mit dem, was seine Experimente im Atelier ergeben haben. Er einigt derart sozusagen zu sich einen alten Streit aus den Realismusaufbrüchen des 19. Jahrhunderts, als der Naturalismus behauptete, man könne durch keine Atelierkunst wie gehobene Sprache die Realität je erreichen.

Dementgegen versucht Lettner aufzuzeigen, dass keine „Freilichtmalerei“ das freie Licht des Realen im Sehen je erreicht, sofern sie nur Geschehenes nachbilden will. Sie muss Strukturen einbringen aus dem Sehen heraus in die Darstellung, die sich weniger als wuchernde Blättrigkeit, als prallendes Blühen, als gleitendes Schwimmen darbieten, vielmehr als Bildordnungen dessen. Und diese Strukturen ergeben sich auch auf ganz anderen Wegen, nämlich denen der Atelieransätze, die sich Techniken oder Theorien oder Symbolwelten etwa verdanken. Drei Beispiele aus Lettners Werk sollen das beleuchten, was gemeint ist.

Wir schauen einmals das aus der Freilichtmalerei stammende Bild der Korbblütlerblumen an und erfassen außer dem Grün- und Blühfeld zugleich eine sich reihende, querende und aneinander brechende Winkligkeit, eine Spitzigkeit, zwischen sich wiederum flache Winkel ausgemeindend, die in ständig zentrierenden Rosetten sich anlegt und auslegt. Dem hat Lettner ein Bild zugeordnet, das er entwarf aus den Diskussionen mit dem Graphentheoretiker Herbert Fleischner. Der wies ihn auf Abbildungen der graphentheoretischen Forschung hin. In Atelierarbeit entwickelte Lettner Mutationen solcher Konstrukte. Und siehe da, in ihnen tauchte die gleiche ständig zentrierende rosettige Winkligkeit in Explosion zu flachen Winkeln, das gleiche sich spitzende Auseinandertreiben des ineinander Verwobenen wieder auf wie in dem Korbblütlerbild.

Oder gehen wir über zu dem Bild von der kleinen Sorte Sonnenblumen. Es baut sich auf aus einem unregelmäßigen Wellen und Flecken farbiger Lichteindrücke zu genauem Abschattieren. Dem ordnete Lettner eine Produktion aus seiner „Schneeweißchen“-Serie zu. „Schneeweißchen“ meint hier weniger das Märchenmotiv als die Technik eines photographischen Malens, eines Malens mit Licht also auf lichtempfindlicher Grundlage. Der Künstler nennt das zunächst die Reproduktion der Reproduktion, die ein Original ergibt. Genauer müsste man sagen, es handele sich um die Produktion mit der Reproduktivität einer Reproduktionstechnik. Der Technik wird demnach eine andere Funktion abgewonnen als die, für die sie entwickelt wurde. Und das Umfunktionieren läuft über das Handhaben einer Vorstufe ihrer Apparatlichkeit. Was dabei gewonnen wird, ist das Wellen und Flecken eines Abschattierens zwischen Schwarz und Weiß aus lauter Unregelmäßigkeit der Lichtbewegung und der Bewegung seiner Schablonen, das übereinstimmt mit dem Freilichtbild der Sonnenblumen. Doch ist es nicht nur allein im Atelier hergestellt, es handelt sich dazu um ein Experiment mit einer Technik ohne jede Abbildlichkeit außer der des Lichts in lichtempfindlichem Grund.

Oder das Bild von den Seerosen auf ihren Wasser bildet sich zu Streifen aus, die übereinander und untereinander gelagert sind, genauso wie wir es in Lettners abstrakten Streifenbild ersehen, das nun seinerseits dem Seerosenbild zugeordnet ist und gleichermaßen Farbigkeiten streifend verteilt wie dieses. Die Abstraktion kehrt ihrerseits dabei in die Darstellungssymbolik der Streifenbahnen ein. Von der Fahne bis in die Zeiligkeit der rechtfertigenden und handlungsleitenden Texte ist diese Symbolik auf Zusammenführen aus, die den Schein offenen

Aneinanderreihens erweckte, gleichberechtigte Parallelen, und doch Unter- und Überordnungen darin unterjubelt, die sich verstecken möchten.

Hatte bisher das künstlerische Bild gefallender Natur auch da, wo es nicht gefallen wollte den wirkungsgeschichtlichen Gang zur Idylle genommen, darauf wurde schon mehrfach verwiesen, so arbeitet Lettners Kombinatorik dem entgegen, sie will aus der Lyrik heraus und entwirft dazu Gegenwege. Und sie leistet das, indem sie auf Darstellungsstrukturen setzt, denen es gleichgültig wird, ob sie ein Naturstück vor Augen führen oder eine abstrakte Idee sichtbar machen.

Diese Kombinatorik wirft die Frage auf, warum es denn nötig sein sollte, im Bild etwas wieder zu erkennen, etwa die Seerosen oder die anderen Blumen, das Wasser oder die Blätter, wo es doch um die Erkenntnis von Strukturen statt des Wiedererkennens von Gestalten geht. Das Wiedererkennen würde demnach zu einem beiläufigen Rätselspiel der Unterhaltung auf leichtestem Niveau unerschwerter Rätsel. Jenseits davon, vom Rätselspiel, hätte man über eine Verdoppelung der Natur zu sprechen, über die schon Platon mit seinem Spiegelgleichnis zur Kunstarbeit gehöhnt hatte, das sei banale Überflüssig verschwendeter Arbeit. In solcher Richtung des Einschätzens könnte man dem, der Seerosen, Sonnenblumen und anderes Naturschönes sehen möchte, den Gang nach draußen raten, wo das alles bereitgehalten wird.

Einfachem Ablehnen der Mimesis, des Nachahmens in der Kunst in Folge einer platonischen Tradition nun hatte man entgegengehalten, dass die Kunst keinesfalls die Natur wiedergebe, wie sie sie vorfinde, sondern sie führe die Natur zu dem Idealbild, auf das Natur selber sich hintriebe, das wäre aristotelische Motivierung durch Möglichkeit zu einer überholenden Mimesis. Aber was heißt hier nun Überholen? Schließlich wird uns eben das Überholen aus der abbildbaren Natur in die erfundene Natur führen, während alle Ideale hoher Nachahmungsgrade sich zu Idyllik verbrauchten und irgendwie zur Touristikkultur der Industriegesellschaften geschlagen wurden. So wurde hier in immer wieder anderen Zusammenhängen öfter notiert, was dem Impressionismus oder den Jugendstil noch Entdeckungen neuer Landschaftsqualitäten waren, wie sie bis dahin nicht gesehen wurden, ist gespurt und befahren worden vom Trend des Hotelbaus, was sekundär dann wieder die Massenerfolge solcher Kunst im Verständniskult der leicht variierten, idealisierten Wiedererkennbarkeit in Ausstellungen heute noch nach sich zieht.

Aber Lettner arbeitet aktuell, und das stößt er ohnehin in unserer Gesellschaft Ideologie derzeit auf ein Behaupten von Idealität der Natur vor der Kultur, dem die Kunst am allerwenigsten im aristotelischen Sinn der Natur auf die Sprünge zu helfen hat. Das führt aber nicht zu Platons Hohn zurück, sondern will die Vorbildlichkeit der Natur für die Kunst in Funktion des Verdoppelns, weil solches für die Natur zu propagieren vermöchte, derart also kaum müßig oder verschwendet wäre. Diese sich ausbreitende Einstellung der Vorbildlichkeit von Natur für Kunst greift Lettners derzeitige Auseinandersetzung an und ist insofern kritisch realistisch, als sie ein gefährlich um sich greifendes Ideologem in Frage stellt, einen politischen Wirkungsfaktor von heute.

Kritischer Realismus kann ja nicht mehr gestalthaft Wirklichkeitsbilder vor Augen stellen, um daran die Unhaltbarkeit des Wirklichen zu erörtern und zu klären, kritischer Realismus muss einer Forderung Theodor W. Adornos folgend struktural werden. Das heißt, er muss die Funktionsstrukturen des Wirklichkeitssystems in the making untersuchen, statt dessen gestalthaftem Erscheinen. Zu den Wirkungsfaktoren gehören aber auch die Ideologeme des Bildlichen im Sinn des Bildermachens und des Bildersehen. Wenn Struktur derart das Illusionäre decouvriert im Abbilden, auch Widerspiegeln, dann meint sie etwa zugleich damit, dass, was sich dem gestalthaften Auffassen wie gleich darbietet, doch aufs äußerste verschieden sein mag. Und was dem Oberflächenhaften des Gestaltigen nur wie geringfügige Abweichung vor kommt, wäre der Ansicht der Funktionsstruktur/Strukturfunktion das ganz andere. Will man das Entscheidende der nahezu unmerklichen Minimaldifferenz fassen, dann findet man das vielleicht vorgeahnt in der kabbalistischen Idee des Isaak Lurjy, derzufolge der Messias die Welt nicht in Ordnung bringe durch das Großtheater eines Herabfahrenlassens von himmlischen Jerusalem, sondern indem er nur ein ganz kleines Ding um ein klein wenig von seinem Ort verrückt. Oder in übertragener Weise mag die Struktur gemeint sein statt der Gestalt in Ludwig Wittgensteins Sentenz, die Welt des Glücklichen sei eine andere als die Welt des Unglücklichen. Zwei völlig gleiche Welten der Erscheinung nach, aber Glück oder Unglück, die Begriffe meinen ein Strukturverhältnis zwischen Weltsein, In-der-Welt-sein und Welthaben, abstraktiv zur Welt als Erscheinung.

Die Aussage Lettners, Mimesis in Hinblick auf Natur im Namen des Gefallens sei hinfällig, ist sich durch ihre Darstellungsweise anschaulich jenes Problems bewusst, das Debatten der Postmoderne aufwarfen, wenn sie von der Mehrfachcodierung sprachen als Erfordernis der Gegenwartskunst. Denn

so sehr Lettners Kombinatorik auffassen lässt, dass zum künstlerischen Sinn und künstlerischen Anliegen des Bilds das Wiedererkennen von Blumen, Laub und Wasser kaum etwas beiträgt außer in seiner Absicht, das Kaumbeitragen vor Augen zu führen, so sehr deklariert sie auch, dass die Wiedererkennbarkeit als zusätzlich eingearbeiteter Code durchaus mit im Spiel sein dürfe. Wieviel besser wäre es ja, sich zwei Lesarten anzubieten. Doch merkt man schon an Lettners Zuordnungen und durch sie, dass die Lesarten keineswegs nebeneinander herlaufen, sondern perspektivischen Einstellungen gleichen, die sich gegenseitig ausblenden. Den Genuss an den Seerosen im Sinn des Naturphänomens ist die Streifigkeit des Bildaufbaus egal, der Streifenstruktur des Bildaufbaus ist das Wiedererkennen der Seerosen als Seerosen egal. Das Nebeneinander schließt sich aus oder stört sich gegenseitig, steht im Interessenkonflikt, der etwas anderes beinhaltet als das Nebeneinanderhermurmeln der Diskurse in einem großen Murmelbrei. Der große Murmelbrei ist postmodernes Ideologieinteresse, das durch eine Arbeit wie die von Lettner hier zur Rede gestellt wird, weiteres kritisch-realistisches Engagement des Künstlers, das hartnäckig nach der Mehrfachcodierung fragt.

Und das Fragen ist hier wichtig. Denn nicht schlägt durch, dass der Struktursinn der Kunst so ohne weiteres das gefällige Bild gestalthafter Natur außer Kurs bringt. Dem schwingt sich nämlich die Frage ein, warum die Kunst sich nicht unter ihren vielen Aufgaben der gefallenden Natur widmen sollte. Ideologisch gefährlich wird ja nur die Forderung, dass sie sich ausschließlich dem Vorbild gefallen der Natur zu widmen und zu verschreiben haben alles andere sei Verrat an Technologie und Rationalismus. Wirkt denn in der Tat seit dem Jugendstil alle gefallende Natur im Abbild verstaubt und verbraucht und nur noch in Surrealisten rettbar? Solange man nicht dem Innovationszwang für die Kunst das letzte Wort einräumen will, muss man seine Zweifel haben und Lettner bringt gerade künstlerisch seine Zweifel arbeitend ein.

Schließlich war auch die bloße Abbildlichkeits-Mimesis trotzdem eine stete Mit-Funktion der Kunst. Sie selber, die bloße Abbildlichkeit unterließ dabei das bloße Verdoppeln des platonischen Spiegelhohns schon, indem der Spiegel übertragende Reflexion zwischen zwei Positionen bedeutet und denn doch ein Übersetzer ist, statt reinen Verdoppelns, dem das Doppelte völlig ident ist, also ein leichthin abänderndes Interpretieren durch Übertrag in ein anderes Medium passiert, das andere Konditionen beibringt und daher das Gleichsetzen zu einem produktiven Vorgang macht, auch begleitet von der

Lust am Hinzukommenden. Zudem passiert durch Kunst ein Verdauern des in der Wirklichkeit, sei es alleine die gefallene Natur, flüchtig Erscheinenden. Das Verdauern zeigt sich zwar entgegen einem Verewigungsdrang der Zeit im Veränderungsprozess eingemeindet, vermag demnach nur sehr relatives Verdauern zu verwirklichen, wie der heutige Restaurationsboom in Kehre der Angelegenheit auftischt, doch in etwas wird das Flüchtige etwas eingehalten.

Und da darf man das Unabhängigmachen des Erscheinenden von seinem Ort nicht vergessen, welches durch Kunst erzeugt wird. Modern wäre das die Transportabilität, die selbst noch für gewichtige Monumentalität im Prinzip relativ gilt und für Fresken, weil sie ihre Motive wenigstens mit Ortsverschiebung demonstrieren, auch abtragbar sich zeigen. Einfach gefragt: Warum soll sich nicht wer flüchtige Naturerscheinungen oder anderes Flüchtige zu relativer Ständigkeit in **sein Umihn / siehe rum** holen, außer man würde das Verfügbare heranziehen und das Hortende verdammen wollen, die Entfremdung des Zeitlichen zu Standbild und so weiter. Gleichviel, es handelt sich um Mit-Funktionen des Künstlerischen, die der Kunst nachgefragt waren, und die Kunst hat die Nachfrage beliefert.

Da aber behauptet man in unserem Jahrhundert, diese Mitfunktionen seien alle durch die Technik der Photographie optimiert worden und erübrigten sich daher für die Kunst, die darin zu purem Dilettantismus verkäme, mit sich verglichen und mit der Photographie. Doch wie verhält es sich mit der Farbskala des Fotografischen, muss man erwidern, oder mit den Graden der Linsenschärfen, auch den Graden eines Widerspiels von Verdeutlichen und Entdeutlichen, dazu dem Eintrag der Nervositäten des Darstellers zur Selbstmitteilung im Mitteilen von angesehenen Anderem. Hat hierzu die Photographie derart in so mancher Hinsicht Mängel, so dass die bloße Abbildlichkeits-Mimesis als Mit-Funktion der traditionellen Kunsttechniken im Namen ästhetischer Beobachtungswerte weiterhin Anrecht behält?

Ohnehin andererseits von der Produktionsseite aus gesehen, können wir feststellen, dass durch die ständige Lebenserfahrung des Veraltens uns die Einstellung des fragwürdigen Innovationszwangs zum Selbstverständlichen wurde, während sich die alten Produktionsqualifikationen und Produktionsmotivationen in den Eigensinn unbestimmt werdender Sehnsüchte verzogen. In Antwort auf postmoderne Forderungen gegen den Innovationszwang engagierten sich etwa Oskar Negt und Alexander Kluge in ihrem umfangreichen Buch „Geschichte und Eigensinn“ für den Eigensinn veralteter Arbeitsvermögen, um einer

kulturellen Verarmungstendenz zu widersprechen, während die postmoderne nur alte Erscheinungsweisen der Menschenwelt rehabilitierte und disfunktionalisierend gerade einsetzte mittels der neuesten Produktions- und Kommunikationstechnologien, die Verarmung der Arbeit also mitmachte. Die geschichtlichen Zeitfernen und die exotischen Raumfernen sprechen ihr nur simulativ mit.

Will man der Simulativität der neuen Technologien nicht das ganze Darstellungsfeld in unserer Kultur zuräumen, dann muss man die Frage nach der Mit-Funktionalität bloßer Abbildlichkeits-Mimesis durch traditionelle Kunsttechniken festhalten und das ist Lettners Ausstellungsabsicht. Die Absicht protestiert zugleich anschaulich gegen das theoretisch-programmatische Verwandeln des aktuellen Werts von Abbildlichkeits-Mimesis durch traditionelle Techniken in eine ausschließende Forderung an die Kunst, die sich derart angeblich allein des Rationalismus und der Technologie zu erwehren vermöchte. Dazu insistiert Lettner auf dem Abstraktiven allen Darstellens bis an die Grenze des Erübrigens von Mimesis.

Und ebenso unterläuft er den postmodernen Vorschlag der Mehrfachcodierung, sofern diese Idee auf vag-unbestimmtes und solcherart versöhnlerisches Pluralisieren aus ist, indem er die Konfrontation der Codes darstellerisch besonders durch seine Kombinatorik herausarbeitet. Diese wird durch das Konfrontationale de-kon-struktiv, das heißt sie verhält sich selber zu unbestimmten Komplexen destruktiv, gelangt aber durch die Destruktion in eine Konstruktion des bestimmt-bestimmbaren Komplexen. Daher hält sie in dekonstruktiven Verwirrspielen das Entwirren fest, ohne das Mehr und den Primat des Komplexen gegenüber Destruktion und Konstruktion zu verraten. Denn Destruktion und Konstruktion werden in Lettners Arbeit darstellend und versuchend zusammengeführt, ohne dass ihre Gegenläufigkeit sich wegbeschwören lässt. In einem Leibnizschen Sprachbild: Der Versuch, im Meeresrauschen dessen Sichbilden aus den Tröpfchentönen zu verfolgen, verhindert keineswegs das Vermögen zum Hören des Meeresrauschens.

Dem Eindruck des De-kon, ja Kon-destruktivistischen ohne blosses Verwirrspiel widmet sich auch Lettners Produktionsneigung zum instrumentellen Zwischenschalten von automatisierten Arbeitsvorgängen, denen er aber ihre Apparatlichkeit eben zerlegt, wie am „Schneeweißchen“-Projekt einsehbar wurde. Auf solchen Wegen wird Lettners Abstraktionsinteresse unverwechselbar mit der klassischen Kunst der Abstraktion. War die alte Abstraktion Gegenentwurf zu den Illusionen aller Realisten, und hatte sie darum die Abstraktion an sich selber als ihr Thema

eingesetzt, das in der Tat einmal auslaufen musste in ein Niveau, auf dem sich nur noch das Gewonnene an Einsichten verfeinern ließ, so wird heute die Abstraktion als Verfahren für andere Darstellungsabsichten eingesetzt, weil sie real das Mensch–Welt–Verhältnis bestimmt und kein realistisches Anliegen an ihr vorbeikommt, so in Lettners dekonstruktivistischen Unternehmen. Gefragt wird also nicht mehr nach der Abstraktion als solcher, sondern nach den Realabstraktivitäten unseres Daseins in der Gegenwart, in Lettners Arbeit etwa besonders nach den Realabstraktivitäten der Simulativität.

Der konfrontationellen Kombinatorik aus Strukturbildern und Abbild–Bildern hat Lettner einige ältere Arbeiten voranlaufen lassen, die Stationen markieren in seinem Verhältnis zur Bildfläche als Darstellungsmöglichkeit. Die „Balken“-Serie untersucht die Serialität, in der die Bildung von Bildern stattfindet, und hat zugleich die Symbolik des Reihens und der Streifung in sich samt deren Geschichte. Die Anarchie der „Anarchie“-Serie macht dazu geradezu Aufstand in den Explsionen von Hofscheinflimmerei, obwohl sie darin sichtbar macht, wie sie ebenso von dem Reihen der Blickpunkte abhängt. Nur dass das Reihen in seinem realen Passieren sich nicht eigens symbolisch deklariert und stantzt. Die Leuchttropfen–Malerei hat schon einiges zu tun mit der Lichtmalerei später, weil sie fließende Übergänge betreibt. Das leicht sich gegen sich selbst verschiebende Tempelchen (vgl. Abbildung S. 80 im Katalog „Adam Jankowski/Robert Lettner: Kalte Strahlung“, Hrsg.: Museum Moderner Kunst Wien 1990), das darum verflutend wirkt oder wie hinter einem Klarsicht–Wasservorhang, ironisiert vorsichtig die Freilichtmalerei gefallender Natur/Kultur zu einer Asterix–Ansicht, den üblichen Vorstellungen von einer Geisterwelt mit leichtem Touch nahe kommend. Die Knopfreihe von „Belichtet“ und „Kosmopolitisch“ arbeiten schon mit den Schablonen der Lichtmalerei, jenes entapparatlichten Photographierens im „Schneeweißchen“-Projekt und verstärken die Symbolik der Streifung, indem sie deren paralleles Verlaufen im Nebeneinander zentrieren zum Schein von Durchblicken oder Vernietungen.

Die ausgewählten Stationen machen klar, dass sich die Konfrontation von Struktur der Abstraktion und Abbild gefallender Natur weniger einfach als Einfall einstellte, als vielmehr in Konsequenz sich aus der bisherigen Arbeit von Lettner ergab. Wie kommt es allerdings nun, dass bei solchem konsequenten Weiterführen der Arbeit zu einem zeitgemäßen Struktural–Realismus kritischen Engagements so stark Plakativität der Bildwirkung erzeugt wird, wobei die Bilder dermaßen wenig mit Plakaten zu tun haben:

Sie verweigern jedes Bilddrama und jede Signalisierung, obwohl frühe Arbeiten Lettners Neigung dazu gezeigt haben, und sie sperren sich ebenso dem Antiplakat. Aber das gibt es den theatralischen Gestus des Robert Lettner, der anders, als dem Akteur im Theatralischen zukommt, demonstrieren will, dem Impresario gleich. Das Theatralische ist darum am wenigsten dramatisch oder komisch, sondern kabarettistisch augenzwinkernd. 1990 schrieb ich vom theatralischen Gestus Lettners: Er „handelt vom Zirkushaften bei Lettner. Überall scheint bemaltes Gesicht auf, aufgetragene Maske, doch eben Zirkussinn, nicht in der Totentanzsüchtigkeit des Basler Faschings etwa oder des Carnevals in Venedig“.

Fußnoten

- 1 Vgl. Micha Brundik, „Diesseits von Utopie und Mythos – Versuch, zu einem vernünftigen Begriff von Heimat zu kommen“, in: Ernst Bloch und die Heimat, 1. Jahresheft der Ernst Bloch – Gesellschaft, Ludwigshafen (Rhein) 1989, 33 (dort der Hinweis auf Novalis, Schriften, hg. V. J. Minor, Bd. 2, Jena 1923, 179).
- 2 Vgl. Ibn Chaldun, Al-Muqaddima, Prolegomena, Beirut o.J. Zu Chaldun vgl. Ali Al-Wardi, Soziologie des Nomadentums, Neuwied-Darmstadt 1972, insbesondere 42 ff.
- 3 Vgl. Ernst Bloch, Antike Philosophie (Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie Bd. 1), hg. V. Ruth Römer und Burghardt Schmidt, bearbeitet von Eberhard Braun, Beat Dietschy, Hanns Gekle, Frankfurt am Main 1985, 37.
- 4 Vgl. Ernst Bloch, Tübinger Einleitung der Philosophie, in Gesamtausgabe Bd. 13, Frankfurt am Main 1970, Kap. 8.
- 5 Vgl. Gottfried Hierzenberger über Bruno in: Adolf Holl (Hg.), Die Ketzer, Hamburg 1994.

- 6 Vgl. Giordano Bruno, Zwiegespräche vom unendlichen All und den Welten, übersetzt und hg. V. Ludwig Kuhlenbeck, Darmstadt 1968 (Reprint der Ausgabe Jena 1904), 62, 121f.
- 7 Vgl. die Einleitung von Elisabeth von Samsonov zu ihrer Vorstellung von G. Brunos Schriften, München 1995.
- 8 Vgl. Vilém Flusser in America now here Herbstbuch 3, Graz 1992.
- 9 Gemeint ist die durch viele Karl-May-Erzählungen (vgl. insbesondere der Schut) ziehende Figur des Sir David Lindsay, Benf: Weltenbummler vom Wilden Westen zum Wilden Nahen wie Fernen Osten.
- 10 Walter Schulz, Metaphysik des Schwebens, Pfullingen, 1985.
- 11 Vgl. Ernst Bloch, Spuren, In: Gesamtausgabe Bd. 1, Frankfurt am Main 1969, 82ff.
- 12 Vgl. Ernst Bloch, Literarische Aufsätze, ebenda Bd. 9 (1965), 83ff.
- 13 Vgl. Paul Virilio, Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986, 35, 66, 73, 86f., 105.
- 14 Vgl. Jean Baudrillard im Interview, in Plasterstand Nr. 317/318, Frankfurt am Main 1989.
- 15 Vgl. Hasn Blumenberg, Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt am Main 1966, 206ff.
- 16 Vgl. Ernst Bloch, Geist der Utopie, München 1918, 287f.
- 17 Vgl. zu Alois Riegl Hermann Bauer, Kunsthistorik, Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, München 1976, 77ff; darin auch weitere Literaturangaben zum Problem.
- 18 Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt am Main 1963, 15ff.

- 19 Vgl. K. Popper, Logik der Forschung (1934/35), 3. Auflage Tübingen 1969, Kapitel IV.
- 20 Vgl. Paul Feyerabend, Wider des Methodenzwang, Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie, Frankfurt am Main 1976.
- 21 Vgl. Karl Mannheim, Ideologie und Utopie (1928/29), 3. vermehrte Auflage Frankfurt am Main 1952, insbesondere 169 ff.
- 22 Vgl. Ernst Bloch, Geist der Utopie,O., 187 – 194.
- 23 Vgl. Alfred Doren, Wunschträume und Wunschzeiten (Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25), Berlin 1927, 158 ff.
- 24 Vgl. Herbert Marcuse, Versuch über Befreiung, Frankfurt am Main 1969.
- 25 Leider, weil es sich daher um einen Diskussionsbeitrag auf einer Tagung von einer Nichtreferentin handelte, der nicht in die Tagungsunterlagen einging, muss ich mich auf mündliches Weitertragen des Arguments beschränken. Auf jeden Fall stammt es von: Vor der Wende.
- 26 Wichtige Publikationen Blochs zu dem Thema wurde in den Anmerkungen schon genannt, aber zu Gustav Landauer vgl. sein Buch Revolution (1907). Einleitung von Harry Pross, Nachwort von Erich Mühsam, Berlin 1974/77, und wiederum dazu vgl. Bernhard Braun, Die Utopie des Geistes. Zur Funktion der Utopie in der politischen Theorie Gustav Landauers, Idstein 1991.
- 27 ???
- 28 Lucius Bruckhardt, Warum ist Landschaft so schön?, Hg. M. Ritter/M. Schmitz, Kassel 2003

