

## Über das Buch *Landscape Theory*

James Elkins, Chicago. Übersetzt von Jean-Marie Clarke und Richard Schindler

Im Folgenden möchte ich kurz über ein Buch berichten, das ich zusammen mit Rachael DeLue, Kunsthistorikerin an der Universität in Princeton, herausgebe. Das Buch hat den Titel *Landscape Theory* und ist der vorletzte Band in einer Reihe von sieben Büchern unter dem Gesamttitel *The Art Seminar* (New York, Routledge, 2005–2008). Jeder dieser Bände widmet sich einem anderen Problem der Kunsttheorie. Der erste Band, *Art History versus Aesthetics*, befasst sich mit den lang anhaltenden Missverständnissen zwischen Kunsthistorikern und jenen – Philosophen eingeschlossen –, die Kunst ihrer Ästhetik wegen schätzen.

Die Bücher in der Reihe *The Art Seminars* sind auf ungewöhnliche Weise strukturiert: Jedes Buch enthält eine Einleitung (Rachael verfasste diejenige zu *Landscape Theory*), dann folgt die lange Mitschrift eines Gesprächs unter Spezialisten. Die Gespräche werden bei einem ganztägigen Treffen besonderer Art geführt: Keine Papiere werden verlesen, niemand kann sich um die Teilnahme bewerben. Die Diskussionsteilnehmer sind geladene Gäste und angehalten, im Vorfeld bestimmte Unterlagen durchzulesen. Wir treffen uns für einen Tag, einfach um uns kennen zu lernen und für ein fünfständiges Gespräch vor Publikum. Die Diskussion wird aufgezeichnet, transkribiert und umfassend überarbeitet (die Diskussionsteilnehmer werden ermuntert, gegebenenfalls auch alles neu zu formulieren und Anmerkungen hinzufügen). Dann wird dieser Text an vierzig Personen verschickt, die bei der Veranstaltung nicht anwesend waren. Diese Personen werden gebeten, die Diskussion schriftlich zu kommentieren: Dabei können sie beliebig lang (von einer halben bis 50 Seiten) und in beliebigem Stil schreiben. Diese Beiträge werden von uns nicht überarbeitet, wir übernehmen sie so, wie sie sind. Zuletzt werden Einleitung, überarbeitete Transkription und die vierzig Kommentare (manchmal auch weniger) an zwei weitere Personen geschickt, die ein Nachwort schreiben. Ihre Aufgabe ist es, das Ganze zusammenzufassen.

Idee der Reihe ist, eine neue Art von Kunsttheorie ins Leben zu rufen: Eine, die offen, unabgeschlossen und kämpferisch ist, und so facettenreich wie möglich. Ich wollte von jener Art von Kunsttheorie weg kommen, die wir seit den 60er Jahren praktizieren, wonach alle Beteiligten sich mehr oder weniger in den Grundbegriffen der Interpretation einig sind und dann nur noch bestimmte einzelne Probleme auf eine zunehmend formelhafte Art und Weise genauer untersucht werden müssen. *The Art Seminar* funktioniert ganz anders: Jedes Buch der Reihe bezeugt, wie divergent Kunsttheorien heute geworden sind und wie wenig die Beteiligten tatsächlich miteinander einverstanden sind.

Dabei bringen die einzelnen Bände unterschiedliche Grade der Inkohärenz zum Ausdruck. Im ersten Band finden Kunsthistoriker und Ästhetiker einfach zu keiner Einigung. Der zweite Band, *Photography Theory*, zeigt, dass zeitgenössische Theoriebildung im Hinblick auf Photographie noch chaotischer aussieht. Rosalind Krauss etwa diskutiert in diesem Band mit einigen anderen über die Semiotik der Photographie. Soweit, so gut: Die Debatte darüber läuft schon seit Jahrzehnten. Was aber meiner Meinung nach nicht gesehen wurde, ist die Tatsache, dass die Auseinandersetzung über die Semiotik der Photographie für viele Leute nicht nur nicht schlüssig, sondern belanglos ist. Kurz gesagt, dass sie *langweilig*

ist. Viele, die für diesen Band Kommentare verfasst haben, ignorierten denn auch einfach diese spezielle Diskussion. Die Theorie der Photographie ist in eine Sackgasse geraten – weniger weil ihre Grundbegriffe in Frage gestellt werden, sondern weil sie gerade *nicht* in Frage gestellt werden oder nicht einmal *als Grundbegriffe* erkannt wurden. In anderen Bänden der Reihe gibt es weitere *Arten der Verwirrung oder Zusammenhanglosigkeit*. Und ich hoffe, dass die Reihe *The Art Seminars* in der Lage sein wird, verschiedene solche speziellen Inkohärenzen sichtbar werden zu lassen.

Dies alles erwähne ich, um den Rahmen der Diskussion über *Landscape Theory* zu skizzieren, die sich übrigens durch eine eigene Inkohärenz auszeichnet. Vorausschicken muss ich, dass die Gesprächsrunde, die Rachael und ich da zusammengebracht haben, besonders heterogen war. Rachael und ich sind, wie Michael Gaudio, Kunsthistoriker, (Rachael und Michael arbeiten über Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts). Unser berühmtester Diskussionsteilnehmer war Denis Cosgrove, Initiator der modernen Geographie im Vereinigten Königreich. Außerdem nahm Michael Newman teil, einer meiner Kollegen in Chicago, der in Leuven studiert hat und sich mit zeitgenössischem Film und Videokunst beschäftigt. Er hat gerade Bücher über James Coleman und Jeff Wall veröffentlicht. Weiter war dabei Jessica Dubow, die Geographie bei Denis Cosgrove in Sheffield studierte und jetzt Literaturkritikerin ist (sie hat z.B. über William Kentridge geschrieben). Wir hatten auch einen Landschaftsarchitekten, Michael Hays, einen Landschaftshistoriker aus Dänemark, Jacob Wamberg, einen Spezialisten für chinesische Landschaftsmalerei, Minna Törmä aus Finnland, und eine Spezialistin für die Geschichte der Landschaftsgestaltung, Anne Spiri, die beim MIT in Boston lehrt. Schließlich gab es auch eine Nicht-Akademikerin, Rebecca Solnit (ihre Bücher sind bei amazon.de zu finden).

Insgesamt war es eine recht unterschiedlich zusammengesetzte Gruppe. Für manche Teilnehmer ist Landschaft in erster Linie eine politische Kategorie (Cosgrove, Dubow), für andere eine philosophische (Wamberg). Wieder andere (Gaudio, DeLue, Newman) halten Landschaft für eine Gattung der Kunst, vor allem der Malerei. Dieser Band über Theorie der Landschaft wird derzeit fertig gestellt – wir warten im Moment noch auf die Nachworte – und soll im Sommer 2008 erscheinen. Wir hoffen, es wird die bisher umfassendste Untersuchung über die Bedeutung von Landschaft – sowohl in der Kunst, wie im Leben.

Für den folgenden Bericht habe ich die ungelösten Probleme unserer Diskussion in dreizehn kategoriale Fragekomplexe eingeteilt. Vorausschicken sollte ich: Diese Kategorien kommen im Buch selbst nicht vor. Es ist lediglich mein Versuch, die Arten der Verwirrung, die die Theoriebildung der Landschaft betreffen, zu ordnen.

1. Das erste prinzipielle Thema ist wohl die Frage, ob *Landschaft* primär eine ideologische Kategorie ist. Man kann tatsächlich mehrere Gründe dafür anführen, dass dem so ist. In seinem Buch *Social Formation and Symbolic Landscape* schreibt Denis Cosgrove: „(Landschaft) ist eine Art und Weise, in der manche Europäer sich und anderen die umliegende Welt und ihre Beziehung zu ihr vorstellen und damit auch soziale Beziehungen kommentierten“. Und der kenntnisreiche Theoretiker der Visual Studies, W.J.T („Tom“) Mitchell, schrieb mit Verweis auf Walter Benjamin über Landschaft, dass sie „die Traumarbeit des Imperialismus“ sei. Dadurch entzieht er Landschaft dezidiert einer rein ästhetischen Betrachtungsweise. Tatsächlich gibt es reichlich historische Gründe, die nahelegen, Landschaft als ideologische Kategorie aufzufassen. Historisch gesehen, begann diese Gleichsetzung von Landschaft und Ideologie ernsthaft in den frühen 60er Jahren. Und zwar als Reaktion (1.) gegen die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die der Na-

tur spirituell, ästhetisch und romantisch begegneten, und (2.) gegen die Vorstellung von Landschaft als „Produkt natürlicher Kräfte“, wie das Cosgrove in *Landscape Theory* formuliert.

Zu Beginn unserer Diskussion kamen wir schnell überein, dass Landschaft nicht *nur* ideologisch sei. Aber das führte uns sofort in eine wundersame Konfusion. Was *ist* Landschaft, über das Ideologische hinaus? Michael Gaudio war der Auffassung, dass Landschaft im Prozess ihrer Erschaffung „Landschaft an sich“ sein könnte. Cosgrove sagte, darin Maunu Häyrynen folgend: das Nicht-Ideologische oder das Außer-Ideologische der Landschaft könnte die „Alltagserfahrung von Landschaft“ sein, also zum Beispiel die Erfahrung eines Bauern. (Als ich auf der Tagung von Richard Schindler in Freiburg darüber referierte, zeigte ich begleitend ein Dia von Heideggers *Hütte*. Da die Hütte nicht weit von Freiburg und der Universität entfernt ist, schien mir eine Anspielung auf Heidegger durchaus angebracht, wenn es um authentische, fundierte Erfahrung von Landschaft geht. Bei unserer ursprünglichen Diskussion wurde Heidegger allerdings nicht erwähnt). Anne Spirn brachte eine andere Sichtweise ein: Sie sprach von „Partnerschaftserfahrungen mit dem Land“ und dessen „physischer Gestaltung“, und fügte hinzu: „Land bedeutet sowohl die physikalischen Merkmale eines Ortes als auch dessen Bevölkerung. Das englische Wort *skabe* und das deutsche Wort *schaffen* meinen beide „gestalten“ und haben mit Gesellschaft und Partnerschaft zu tun“. David Hayes war der Meinung, dass das Nicht-Ideologische etwas jenseits des Sichtbaren und Vorstellbaren sein könnte. „Wenn Menschen Landschaft definieren,“ sagte er, „verwenden sie *scape* im Sinne von *scope*, als ob es etwas mit dem Sehen und dem Vorstellen zu tun hätte. Aber das ist ja nicht der Fall“. In Freiburg habe ich die Arbeit eines jungen Wissenschaftlers, Philipp Felsch, erwähnt. Felsch, der zur Zeit am Eikones Projekt (NCCR-Ionic Criticism) in Basel beteiligt ist, forscht über Landkarten der Polargegenden und stellt fest, dass über diese Gegenden oft so gesprochen wurde, als seien sie prinzipiell nicht darstellbar.

2. Natürlich war der Balken in unserem Auge die Ästhetik. Offensichtlich könnte das Ästhetische als ein außer-ideologisches Etwas gelten. Aber das erschien möglicherweise zu einfach oder zu altmodisch oder – noch wahrscheinlicher – ideologisch behaftet. Eine anschließende Frage wäre demnach: Ist Landschaft nicht doch grundsätzlich oder unvermeidlich eine ästhetische Kategorie?

Im 18. Jahrhundert war es ganz natürlich, von der Landschaft als einer ästhetischen Kategorie zu sprechen, und sogar noch 1963 hielt Joachim Ritter Landschaft für die ästhetische Kategorie schlechthin. Ich vermute aber, dass unsere Diskussionsteilnehmer noch die Kritik von Jean-Luc Nancy, Derrida u.a. in den Ohren hatten, wonach alles Ästhetische zugleich auch politisch ist. Also sind ästhetische Kategorien keine Instanzen außerhalb des Ideologischen. Oder, um es in eine etwas historisch nuanciertere Form zu bringen, ein Appell an die Ästhetik wäre ein Appell an ein spezifisches ideologisches Konstrukt, das vom 18. Jahrhundert bis heute vorherrscht. Ein Konstrukt, das jedoch zweifelsohne beschränkt ist durch eine oft gewollte Blindheit gegenüber dem ihm eigenen Politischen. Also wurde das Ästhetische nicht als Beispiel dafür angeführt, was an Landschaft nicht-ideologisch sein könnte. Aber das Fehlen des Ästhetischen ließ uns in einer faszinierenden Verwirrung zurück, die uns für einen Moment gefährlich nahe an Heideggers Vorstellung einer bäuerlichen Authentizität führte.

3. (Anmerkung: Diese Fragen werden ungefähr in der Reihenfolge, in der sie im Lauf der Diskussion aufgekommen sind, präsentiert. Nach den ersten beiden – die ich für grundlegend halte – sind sie nicht weiter nach ihrer Wertigkeit geordnet.) Ein drittes Problem betrifft den Gebrauch des Begriffes



*Raum* („space“). Welche Rolle spielt der Begriff *Raum* in Konzeptualisierungen von Landschaft? Die Schwierigkeit besteht darin, dass *space*, *spatium* und verwandte Begriffe der europäischen Sprachen keine transkulturelle Kategorien bilden. Im zweiten Band von *The Art Seminars – Is Art History Global?* – gibt es eine lange Diskussion über den unangemessenen Gebrauch des Begriffs *space*, wenn über Kunst vor dem 18. Jahrhundert oder aus der nicht-westlichen Welt gesprochen wird. Ich meine, es war Peter Collins, der die grundlegende Beobachtung einbrachte, dass der Begriff *space* in Abhandlungen über Architektur vor dem 18. Jahrhundert gar nicht vorkommt. Im späteren 20. Jahrhundert im Kielwasser der Phänomenologie hielten manche Autoren die Kantische Vorstellung von Raum für zu eng. Aber kann das Problem, dass das Interesse am *Raum* modernen, europäischen Ursprungs ist, dadurch gelöst werden kann, dass man Lefebvres Räume, Panofskys „psychophysiologischen“ Raum oder nicht-euklidische Räume einführt? In unserer Diskussion *Is Art History Global?* gab es allgemeinen Konsens darüber, dass *Raum* wohl ein vielseitig passendes Konzept ist, dass der Begriff aber dennoch nicht ohne weiteres auf nicht-westliche Kunst anwendbar ist. In Begriffen der Landschaftstheorie: Es sollte Anlass zum Nachdenken geben, dass *Raum* ein grundlegender, allgegenwärtiger Begriff bleibt – und zwar in Beschreibungen von realen, wie dargestellten Landschaften.

4. Nach dem Raum, die Zeit. Wie ist Zeitlichkeit in Landschaft repräsentiert? Ähnlich der Frage nach dem Gebrauch von *Raum* verzweigt sich diese Frage in zahlreiche Bereiche der kunstgeschichtlichen Forschung und findet sich auch in Erlebnisberichten realer Landschaften. Ausgehend von den Texten und Diskussionen in *Landscape Theory* gewinnt man den Eindruck, dass dieses Feld durch zwei zum Teil gegensätzliche Ideen strukturiert ist. Einerseits wird Zeit in die Landschaft eingesetzt oder eingebettet, insbesondere durch die Darstellung von Arbeit und Freizeit. Im Abendland beginnt dies nach dem Mittelalter: Die Fresken Lorenzetti's in Siena sind in diesem Zusammenhang das gängige Beispiel. Andererseits wird der Landschaft durch die Darstellung von Stillstand Zeit entzogen. So jedenfalls lautet ein Teil der Argumentation, die Joseph Koerner auf eschatologische Gemälde und die Malerei von Romantikern wie Friedrich bezog. Die beiden genannten Pole könnten für ein Verständnis der verschiedenen Erscheinungsweisen von Zeit in der Malerei hilfreich sein. Ich weiß, dies ist eine schwindelerregende Ebene der Abstraktion und Generalisierung, aber dennoch könnte sie helfen, eine vorläufige Ordnung in einen Bereich zu bringen, der sich gegenwärtig am Rande eines unbrauchbaren Empirismus befindet.

5. Welche Bedeutungen hat Landschaft ohne die Anwesenheit des Menschen? Wir haben diese Problematik aus verschiedenen Blickwinkeln erörtert. Erstens die Auffassung, die Creighton Gilbert zugeschrieben werden kann: dass Landschaft ohne Figuren „pur“, „bedeutungslos“, bzw. „nicht-erzählerisch“ ist. Seine Abhandlung „Landscape as Not-Subject“ ist immer noch interessant als Beispiel einer modernistischen Interpretation der Entstehung von Landschaft. (Dank Joseph Koerner und Chris Wood ist die Forschung über die Ursprünge der Landschaftsmalerei präziser geworden. Dennoch enthält Gilberts Schrift eine fruchtbare Abstraktion, wie sie für die Forschung um die Mitte des 20. Jahrhunderts typisch ist). Zweitens: eine Landschaft ohne Figuren kann Ausdruck eines komplexen Zustandes der Abwesenheit oder der Leere sein – zumindest seit der Romantik. Auch dies wurde von Koerner erforscht. Im schon genannten Eikones-Projekt bin ich auf interessante neue Arbeiten von Sylvia Chomentowska gestoßen. Sie erforscht die Geschichte der Abstraktion in der Malerei und unterscheidet zwischen *Leere/void* und *Nichts/nothingness*. Das erstere ist ein Zustand, der durch Abziehung – zum Beispiel von Figuren – ent-

steht, das letztere ist die Verweigerung oder Verneinung des Darstellens überhaupt – wie z.B. bei Malewitsch. Die beiden Begriffe sind hilfreich, um eine Zweideutigkeit der englischen Termini *absence*/Abwesenheit und *void*/Leerheit, Nichtigkeit zu beschreiben. (Und drittens: Landschaft ohne Figuren kann verdächtig wirken, weil sie keine Harmonie von Mensch und Natur zum Ausdruck bringt. Dieser unerwartete Einwand wurde von Minna Törmä, Spezialist für die Lehrtradition chinesischer Landschaftsmalerei, vorgebracht. Sicher gibt es in China Landschaftsbilder ohne menschliche Figuren, und diese wurden manchmal als Widerspruch zur konfuzianischen Harmonielehre verstanden; aber diese Bilder galten oft auch als Allegorien menschlicher Werte und Beziehungen.)

6. Das nächste Problem ist so groß wie die ersten vier: Wie kam es eigentlich zur Verknüpfung von Darstellung, Subjektivität und Landschaft? Die Diskussion darüber folgte zwei Linien: Eine Verbindung entstand erstens durch die Idee, dass die Welt nach Descartes, wie Heidegger es in seinem „Zeitalter des Weltbildes“ behauptet hat, zu einem Bild geworden ist. So gesehen ist Landschaft eine beispielhafte Repräsentation von Subjektivität. Eine Verbindung entstand zweitens im Zuge der Entwicklung des Kapitalismus in der Renaissance: Hier würde man insbesondere die ersten topografischen Ansichten von fürstlichen Anwesen in Urbino und Siena als Beispiele anführen. Landschaft wäre demnach eine exemplarische Repräsentation der Politik – ein interessanter Unterschied. (Wieder war es ein China-Forscher, der hier einen anderen Ansatz vertrat. Mehrere Kommentare in dem Band *Landscape Theory* sind von Spezialisten für asiatische Kunst verfasst. Martin Powers wies darauf hin, dass sich in der chinesischen Landschaftsmalerei des 12. Jahrhunderts Landschaft als exemplarischer Ort für die Expression von Subjektivität anbot. Möglicherweise waren in der Landschaftsmalerei gesellschaftliche und literarische Anspielungen leichter zu handhaben als in der figürlichen Malerei oder in anderen Kunstgattungen. Vielleicht ist dies eine geeignete Stelle, um darauf hinzuweisen, dass meine 13 Fragenkomplexe der Struktur der Kunstgeschichte entsprechend in einer westlichen Perspektive stehen, mit gewissen Einschüben und Unterbrechungen. Anders gesagt, ich glaube nicht, dass eine Mehrzahl von Spezialisten für nicht-westliche Kunst die konzeptuelle Struktur des Buches wesentlich geändert hätte. Die Kunstgeschichte ist so sehr vom Westen geprägt – von ihren Erzählformen und Interpretationsmethoden bis hin zu ihren akademischen Abteilungen und Kongressen – dass nicht-westliche Stoffe *nur* als Interpolation verstanden werden *können*, als Unterbrechung, Erweiterung oder Ergänzung – aber nie als grundlegend für deren Konzeptualisierung. Aber dieses Thema gehört in eine andere Abhandlung, ein anderes Buch.

7. Das siebte Problem, das im Verlauf unserer Diskussion aufkam, ist – mehr oder weniger: Stellen Landschaften Natur dar? Darauf möchte man antworten: Nein, und zwar deshalb, weil der Naturbegriff dermaßen verbraucht ist, dass die Aussage „Landschaften repräsentieren Natur“ bestenfalls eine leere Formel wäre. Oder, wie Bruno Latour sagt: Die Natur ist „ein Knäuel aus griechischer Philosophie, französischem Cartesianismus und amerikanischen Nationalparks“. Andererseits ist es aber auch nicht unangemessen, in dieser Frage auf einem Mindestmaß an Optimismus zu bestehen. Es mag sein, dass es, wie Raymond Williams sagte, in der Sprache kein vielschichtigeres Wort gibt als Natur, dennoch bleibt Natur das unumgängliche – wenn auch nicht alleinige – Thema von Landschaft: so jedenfalls brachte Anne Spurr ihre Beobachtungen auf den Punkt. Vielleicht wäre daher die beste Antwort auf die Ausgangsfrage ein vorsichtiges „Ja und Nein“, denn schließlich ist in Landschaft „der Gegen-

stand der Darstellung durch die Darstellung geformt“ (Kenneth Olwig), und zwar in einem System „zirkulärer Verweise“ (Bruno Latour).

8. Ist Landschaft unlösbar mit dem Schönen und Erhabenen verknüpft? Sicher ist sie das in der Kunstgeschichte, der Landschaftsgestaltung und bis heute im Diskurs der Kritik. In unserer Diskussion wurde diese Ansicht u.a. von Rachael DeLue, Michael Gaudio und Michael Hayes vorgetragen. Dies ist jedoch die Sicht der Kunstgeschichte. In den Cultural Studies, der Geographie und Kulturpolitik – bei uns vertreten durch Denis Cosgrove und Jessica Dubow – ist das Erhabene (*the Sublime*) nur ein kritischer Begriff unter anderen, der einer bestimmten Verfassung des Bürgertums zugeordnet werden kann. Eine ausführliche Explikation dieses Arguments findet sich in Peter DeBollas Buch über das Erhabene. Wie Häyrynen schreibt: „ein Ersatz des Politischen der Landschaft durch Poetisches“, würde ihre Fähigkeit vom „Alltag“ zu erzählen, beschränken.

9. Ist Landschaft *außerhalb* von Malerei, Photographie und Film überhaupt vorstellbar? In der Diskussion argumentierte Rebecca Solnit mit Beispielen von Künstlern, die den Yosemite Park auf ganz andere Weise dargestellt hatten als die klassischen Ansichten von Ansel Adams, Eadweard Muybridge und früheren Photographen. Sie sprach über Chiura Obata und wies auch darauf hin, dass Touristen eben nicht wie Adams photographieren. Ich entgegnete, dass alle Bilder, die ich je von Yosemite gesehen hatte, irgendwie mit denjenigen von Adams und den klassischen Photographen verwandt waren. Auch wenn Touristen normalerweise nicht darauf bedacht sind, Kunstphotographie zu üben, gehören die Photos, die sie machen, unweigerlich Kategorien an, die von Adams stammen. Ich glaube also nicht, dass wir uns Landschaft außerhalb von Malerei, Photographie und Film vorstellen können.

10. Ist Landschaft, als Repräsentation, immer gerahmt? Diese Frage zielt auf die Kernbedeutung des Begriffs Repräsentation. Man könnte meinen, die Antwort sei: nein. Michael Newman zitierte Michael Snows Film *La région centrale*, der mit einer speziellen Kamera gemacht wurde, die sich um 360° drehte und eine „rahmenlose“ Darstellung der Landschaft lieferte. (Dagegen könnte man einwenden, dass der Film sehr wohl gerahmt ist, nämlich wenn er vorgeführt wird). Jacob Wamberg meinte, Höhlenmalereien zeigen, dass Landschaftsdarstellungen keineswegs gerahmt sein müssen. Mit dieser Ansicht geriet er jedoch in einige Schwierigkeiten: Die Übrigen entgegneten ihm, dass Höhlenbilder noch keine Landschaften sind, und noch nicht einmal Gemälde. (Neulich stieß ich auf einen Aufsatz von Gottfried Boehm, in dem er fragt, ob für Landschaftsbilder der Horizont unabdingbar sei: Die Frage läuft der meinen parallel und ist eine gute Ergänzung zur Frage der Rahmung).

11. Das elfte Problem: Ist eine Landschaft ein *Ort*, die *Ansicht* eines Ortes oder gar *beides*? Anne Spirn und Michael Hays waren der Meinung, dass Landschaft im Sinne einer Ansicht eine Fehlinterpretation sei: Landschaft sei viel eher *Ort* als *Ansicht eines Ortes*. Kunstgeschichtlich betrachtet, laufen die Dinge anders, wegen der weitverbreiteten Verwendung so kritischer Begriffe wie *Prospekt*, *Aspekt* und *Perspektive*. Der Geograph Ti Fu Yuan bezeichnet Landschaft als „Diaphor“ und meint damit eine Verschränkung von „Gebiet“ (domain) und „Ausblick“ (scenery). Kenneth Olwig sagt, Landschaft sei sowohl „Region“ und „Bild“ zugleich, und zitiert als Beweis das berühmte englische Wörterbuch von Dr. Samuel Johnson (1755). Aus meiner Sicht ist diese Zweideutigkeit dem Landschaftsbegriff inhärent, und die Einführung so ausgefallener Begriffe wie „Diaphor“ ist da nicht besonders hilfreich. Oder, wie es William Empson formuliert hätte: Die Zweideutigkeit kann auch ohne spezielle Terminologie klassifiziert werden.

12. Ist die Landschaftsmalerei (und Landschaftsfotographie) tot? Eine brennende Frage für zahllose zeitgenössische Maler und Fotografen. Die „seriöse“ Antwort ist, ja, sie ist tot: Landschaftsmalerei war eine gangbare Kunstgattung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Tom Mitchell). Denis Cosgrove verschob das Ende der Landschaftsmalerei allerdings irgendwo zwischen das 19. und späte 20. Jahrhundert. Seine Formulierung bringt die Sache jedoch auf den Punkt: „Landschaft als aktives Interesse progressiver Kunst starb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. Eine „seriöse“ historisch-kritische Würdigung muss Landschaftsmalerei und Landschaftsfotographie zu den vergangenen oder überholten Genres zählen, und sei es nur deshalb, weil sich heute – oder zumindest seit dem Minimalismus – die offene Frage stellt, ob nicht Malerei überhaupt tot ist.

(Kleine Unterbrechung des 12. Problems: Manche Autoren des Buches fragten sich auch, wann die Landschaftsmalerei im Abendland überhaupt begann. Hier sind fünf Antworten – die meisten entnehme ich dem Buch: 1. Seit Altdorfer (hier dürfte vieles an den Untersuchungen Joseph Koerner's liegen); 2. Seit Giorgione (das ist das Argument von Creighton Gilbert, siehe das Problem unter Punkt 5); 3. Seit dem 19. Jahrhundert (das ist die implizite Antwort in den meisten Lehrbüchern für Anfängerkurse in Kunstgeschichte wie beispielsweise dem von Helen Gardner oder Horst Janson); 4. seit dem griechischen und römischen Altertum, weil die damaligen Landschaften der Dichter und Geographen „auf Optik gestützt“ waren (so die Meinung von Michel Baridon); 5. Seit der Urgeschichte, weil eine historische Abfolge prähistorische „Landschaften“ mit denen der Gegenwart verbindet (so lautet Jacob Wamberg's hegelsche Argumentation über die Entwicklung von Landschaft).

Zurück zum 12. Problem. Man könnte auch sagen, Landschaftsmalerei ist nicht tot, weil sie faktisch noch in verschiedenen Kontexten ausgeübt wird. Zum Beispiel: (1) die vielen Arten aktueller Landschaftskunst, von Laura Owens und Howard Hodgkin bis zu Andreas Gursky und Mark Dion; (2) die viele Arten von Landschaften aus Hollywood, von *Star Wars* bis zu Videospielen, Fantasy Art und Science Fiction Illustrationen (diese Landschaften kommen zahlenmäßig weitaus häufiger vor als „akademische“ Landschaftsmalereien, auch wenn sich die Kunstgeschichte nur um letztere kümmert); (3) die vielen ernsthaften, engagierten und weitverbreiteten Kreise post-impressionistischer Schulen, sowie „arme Künstler“, die Unmengen von Gemälden für Hotels und Touristen produzieren (ebenfalls weitaus mehr als die Produktion akademischer Künstler). Also, statistisch und soziologisch gesehen sind Landschaftsmalerei und Landschaftsfotographie auf keinen Fall tot. Aber „ernsthaft“ sind sie schon lange tot.

13. Das letzte Problem wurde in Jill Casids Kommentar zur Podiumsdiskussion aufgeworfen. Sie machte uns darauf aufmerksam, dass unsere Diskussion „hörbar schwieg“. Und zwar zu den „komplexen und umstrittenen Beziehungen“ zwischen Mensch und Land. *Landscape Theory*, schrieb sie, gebe keine Rechenschaft über „Bewegung, Entfremdung und Vertreibung“, über die „Vielfalt der Orte“ in unserer gegenwärtigen Welt und die „Hybridität des Ortes“; sie verwies dabei auf die Arbeiten von Edward Soja, Homi Bhabha und anderen. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass die Diskussionsgruppe, die Rachael DeLue und ich zusammengebracht hatten, eine Theorie der Landschaft betrieb, die manchmal ästhetisierend, manchmal unter-politisierend war. (Denis Cosgrove und Jessica Dubow hätten wahrscheinlich heftig widersprochen, aber dem Format des Buches entsprechend, werden sie Casids Kommentar erst nach seiner Veröffentlichung lesen können).



Was darf man aus diesen dreizehn Problempunkten der Nichtübereinstimmung oder Zweideutigkeit schließen? Für mich ist Landschaft der zweit-unklarste Begriff der Kunsttheorie. Am unklarsten ist vielleicht der des Körpers. *Landschaft* und *Körper* sind nämlich auf ganz ähnliche Weise widersprüchlich: beide gelten als exemplarische Zusammensetzungen von Begrifflichem und Somatischem. Als solche sind beide verstrickt in unsere Verstrickung mit der Phänomenologie – meiner Meinung nach bestimmt diese philosophische Doktrin wesentlich unseren konzeptuellen Horizont. *Landscape Theory* liefert einige indirekte Beweise dafür, dass die auffällige Unbestimmtheit der Diskussion, wie der Kommentare, auf unsere konzeptuelle Verstrickung in die Phänomenologie zurückgeht: also auf unser Unvermögen, eine Konzeptualisierung von Kunst und Repräsentation außerhalb der Phänomenologie zu bilden. Ein erstes indirektes Beweisstück wäre Jerome Silbergelds Kommentar. Er ist ebenfalls Spezialist für chinesische Kunst und sagt – schlicht und einfach –, dass die Literatur über Landschaft in der chinesischen Tradition um einiges kompakter und weniger ausufernd und unabgeschlossen ist als die, mit der wir uns beschäftigt haben. Etwas in der westlichen Tradition macht Landschaft zu einer Quelle fortwährender Verwirrung. Ein zweiter indirekter Beweis ist die Art, in der einige Autoren vorausschicken, dass sie in „bildhafter Weise“ schreiben werden, dass sie mit ihren Antworten „ausmalen“ oder „skizzieren“ oder, dass sie durch das Problem „wandern“ werden. (Ich möchte nicht alle Autoren aufführen, die sich so geäußert haben. Aber Rebecca Solnit und Tom Mitchell haben, wie ich auch, von diesen Metaphern Gebrauch gemacht – offenbar sind sie zu verlockend, wenn es um Landschaft geht).

Dies bringt mich zu meinem eigenen Beitrag in *Landscape Theory*: Eine Abhandlung darüber, wie Wissenschaftler leicht ins Meditative, Flanierende und vielleicht ein bisschen Schläfrige geraten, wenn es darum geht, über Landschaft zu schreiben. (Dieser Aufsatz ist wieder abgedruckt in meinem Buch *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing* erschienen). Theorie und Repräsentation von Landschaft sind wie Zucker: süße Übrigbleibsel der romantischen Tradition. In kleinen Mengen sind sie Energie spendend, aber in großen Mengen überwältigend. Dementsprechend driften einige Wissenschaftler beim Schreiben über Landschaft langsam in Träumereien ab, wie in einen Nebel oder Schlaf. Dieses Phänomen nehme ich als ein weiteres Zeichen dafür, dass irgendetwas auf unseren begrifflichen Scharfsinn einwirkt, wenn es um Landschaft geht: Nicht wir haben das Thema im Griff, sondern es hat uns im Griff.