

# Scheide wege

Jahresschrift  
für skeptisches Denken

Herausgegeben von der  
Max Himmelheber-Stiftung

German Angst oder German Miracle?

Griechenland als Dystopie  
und Avantgarde

Das Verschwinden der Landschaft

Leben im digitalen Panopticon

Verhüllung des Gesichts?

Gegen das Unglück im Alter

Vom Nutzen des Vergessens

Der Mensch ist nur da Mensch,  
wo er sich langweilt

*und viele weitere Beiträge*

Jahrgang 2012/2013

42



S. Hirzel Verlag

# Scheidewege

Jahresschrift für skeptisches Denken

Herausgegeben von der  
Max Himmelheber-Stiftung

Jahrgang 42 · 2012/2013



S. Hirzel Verlag

# Scheidewege

Jahresschrift für skeptisches Denken

Herausgeber:

Max Himmelheber-Stiftung gemeinnützige GmbH, Reutlingen,  
in Verbindung mit Prof. Dr. Walter Sauer

Redaktion:

Michael Hauskeller, Stephan Prehn, Walter Sauer

Anschrift von Redaktion und Stiftung:

Scheidewege, Heppstraße 110, 72770 Reutlingen

Telefon: 0 71 21/ 50 95 87; Fax: 0 71 21/ 55 07 76

E-Mail: [Redaktion\\_Scheidewege@t-online.de](mailto:Redaktion_Scheidewege@t-online.de)

Internet: [www.scheidewege.de](http://www.scheidewege.de)

Von der Einsendung unverlangter Besprechungsexemplare bitten wir abzusehen; für die Rücksendung wird keine Gewähr übernommen. Redaktion und Verlag haften nicht für unverlangt eingereichte Manuskripte.

ISSN 0048-9336

ISBN 978-3-7776-2279-8

Verlag:

S. Hirzel Verlag, Birkenwaldstraße 44, 70191 Stuttgart

Telefon: 07 11/ 25 82-0; Fax: 07 11/ 25 82-2 90

E-Mail: [service@hirzel.de](mailto:service@hirzel.de)

Internet: [www.hirzel.de](http://www.hirzel.de)

Alle in dieser Jahresschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung des Werkes, oder Teilen davon, außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen.

© 2012 Max Himmelheber-Stiftung, Reutlingen

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany

Satz und Druck: Kraft Druck GmbH, Ettlingen

Einband: Lachenmaier GmbH, Reutlingen

*Christian Illies*

## „Schau an der schönen Gärten Zier“

Philosophisches Nachdenken über eine Eigentümlichkeit der  
Gartenkunst

### *Die hässliche Kunst*

Hässlichkeit hervorzubringen ist der große Beitrag des 20. Jahrhunderts zur Kunst. Zwar thematisieren auch ältere Kunstwerke immer wieder das Unschöne, ja Abstoßende – man denke an die römischen Satiren, an gotische Skulpturen des verzerrten Christus am Kreuz oder an die hässliche Herzogin des flämischen Malers Quentin Massys aus dem 16. Jahrhundert. Aber erst seit der Moderne wird das Hässliche zu einem zentralen Thema und ersetzt vielfach das Ideal der Schönheit, das für Jahrtausende die Kunst bestimmt hat.

In der Romantik beginnt diese Entwicklung sichtbar zu werden: Künstler sind fasziniert vom schillernd Vielfältigen jenseits klassischer Regeln des Maßes und der Harmonie. Das dunkel Abgründige des Menschen und seines Unbewussten jenseits der Vernunft fesselt die Schriftsteller; bei E. T. A. Hoffmann wird das dämonisch Krankhafte und Morbide beschworen, wenn er im *Sandmann* den unheimlichen Nathanael seine bezaubernd schöne Geliebte plötzlich für eine hässliche, zerstückelte Puppe halten lässt. Sein und Schein sind nicht mehr zu unterscheiden, wie Sigmund Freud zum *Sandmann* sagt, aber auch die Grenzen zwischen Wahrheit und Einbildung, Schönheit und Hässlichkeit schwanken. Das Hässliche ist nicht mehr bloß die Abwesenheit oder Bedrohung einer idealen Schönheit, sondern wird als reizvoll wahrgenommen und gleichwertig mit der Schönheit. Beide sind in der Wirklichkeit untrennbar verwoben. „Ugliness was the one reality“, bemerkt Oscar Wilde am Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Theoretisch trugen vor allem die von Hegel inspirierten Ästhetiker zu dieser Aufwertung des Hässlichen bei. Denn wenn die ganze Wirklich-

keit dialektisch aufgebaut ist, also sich aus ergänzenden und aufhebenden Gegensätzen entfaltet, dann muss auch dem Hässlichen eine entscheidende Aufgabe zukommen: Nur durch das Hässliche kann das wahrhaft Schöne überhaupt entstehen. Bei den Hegelianern Christian Weiße und vor allem Karl Rosenkranz beruht dies auf der metaphysischen Überzeugung, dass die Wirklichkeit im Letzten von Prinzipien der Vernunft, Wahrheit und Schönheit konstituiert ist – und auf deren Verwirklichung zielt. Das Hässliche ist ein Schritt auf dem Weg zur großen dialektischen Synthese. Ohne diese versöhnliche Aussicht wird Theodor W. Adorno, 100 Jahre später, die Rolle des Hässlichen einseitig radikalisieren: Da es keine Hoffnung auf eine letzte Synthese gebe, gelte es, der Welt in ihr (hässliches) Auge zu schauen, also die sozialen Verwerfungen und Unmenschlichkeiten ernst zu nehmen, die durch den Kapitalismus entstünden – und sich gegen diese zu stemmen. Die Kunst habe dabei die Aufgabe, diese Widersprüche aufzudecken, und deswegen sei jede schöne Kunst gefährlich, weil sie die hässliche Wirklichkeit verleugne und das Unrecht verharmlose. „Kunst muss das als hässlich Verfemte zu ihrer Sache machen, ... um im Hässlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert.“<sup>2</sup>

Im 20. Jahrhundert umfasst das Hässliche fast die ganze Kunst. Einerseits wird es *Thema* vieler Kunstwerke (man denke an Gottfried Benns dichterische Darstellung verwesender Wasserleichen, Kafkas *In der Strafkolonie* oder an Georg Grosz' Bilder äußerlich wie innerlich hässlicher Zeitgenossen). Andererseits werden auch hässliche *Ausdrucksformen* gewählt, die bewusst Missklänge oder grobe und (zum Teil scheinbar) ungelenke Mittel einsetzen, um unschöne Werke zu erzeugen. Georg Baselitz schafft mit Axt und Kettensäge Skulpturen, in der Musik des Expressionismus finden sich scharfe Dissonanzen, eine atonale Harmonik und unsangliche Melodik, und bei Techno- und Ravemusik werden metallisch harte Geräusche und der verzerrte Bassdrum eingesetzt. Bewusst wird hier mit klassischen Idealen von Proportionen und Ausdrucksmitteln und oft auch mit der technischen Handwerkskunst gebrochen. Die Inkaufnahme des (wenigstens vordergründig) Hässlichen findet sich auch in der Architektur, etwa im Baustil des Brutalismus, der in den 1960er-Jahren seine Blütezeit hatte. Es ging den Architekten nicht um schöne Formen, sondern vor allem um eine „konstruktions-ehrliche“ Bauweise, bei der Häuser zeigen sollten, wie und woraus sie gemacht sind – was viele grobe Kuben aus rauem Beton hervorbrachte,

deren Nutzer es sich zwischen offenen Trägern, Kabeln und Installationsrohren wohnlich machen müssen.

Die Kunst des Hässlichen kann sich bis zum Kult, ja zur Orgie des Abstoßenden steigern – sinnfällig bei den Blutexzessen des österreichischen Aktionskünstlers Herman Nitsch, der in Schauveranstaltungen Tiere schlachtet, um anschließend nackte Menschen sich in deren blutigen Eingeweiden suhlen zu lassen. Das Hässliche gewinnt bei solchen Kunstwerken eine rauschhafte Eigendynamik, die kaum mehr mit der adornoesken Aufdeckung von Missständen und der Entlarvung (vermeintlich) verlogener Ideale von Harmonie und Schönheit in Verbindung gebracht werden kann. Es geht hier um das Widerliche um seiner selbst willen, es werden Schock und Provokation gesucht. Das Ziel ist der emotionale Kitzel des Abartigen in einer Kunstwelt, die alles schon zu oft erlebt hat.

### *Der schöne Garten*

Was hat all das Hässliche mit Gärten zu tun? Nichts – und gerade das ist philosophisch faszinierend. Während alle Kunstgenres sich dem Hässlichen in der einen oder anderen Form zugewandt haben, bleibt die Gartenkunst älteren Idealen verhaftet. Es gibt auch im 20. Jahrhundert keine bewusst hässlich angelegten Gärten. Aber warum?

Um einem möglichen Missverständnis vorzubeugen: Natürlich gibt es hässliche Gärten als Folge von Vernachlässigung, Fantasielosigkeit oder schlechtem Geschmack. Die banale, heckenumsäumte Wiesenfläche eines Innenhofs, die mit Beton versiegelte Hofeinfahrt oder die Thujahecke um den kurz geschorenen Rasen, auf dem einige Koniferen kümmern, sind in der Tat hässlich. (Grausame Beispiele finden sich in „Grün kaputt. Landschaft und Gärten der Deutschen“ von Dieter Wieland.) Aber in diesen Fällen handelt es sich um die geradezu banale Abwesenheit des Schönen, eine traurige Unfähigkeit, schlechten Geschmack oder um Kitsch, aber nicht um das bewusste Ziel gärtnerischer Gestaltung.

Auch die Geschichte der Gartenkunst kennt Wandel, der aber jeweils begleitet wurde von einer veränderten Vorstellung des Schönen, nicht von einer Aufwertung des Hässlichen. Als die Romantik die abgründige Seite des Menschen entdeckte, sucht sie zugleich *in der Natur* eine neue Schönheit und Ordnung. Der große Umbruch des 18. Jahrhunderts

vom barocken „Französischen Garten“ mit seinen rationalen Strukturen und geometrischen Anordnungen zum naturnahen „Englischen Garten“ machen das deutlich. Die Natur wurde vom Mittelalter bis zum Barock als wild und bedrohlich bewertet, bestenfalls als das zu Gestaltende (so seit der Renaissance). Nun aber beginnt man ästhetisch gerade zu schätzen, dass sie ihren eigenen Regeln folgt. „Die Rose ist eine schöne Blume“, schreibt der Engländer Edmund Burke 1757, „können wir nicht wagen zu behaupten, dass sie einen guten Teil ihrer Schönheit gerade einem Mangel an Proportion verdanke?“<sup>3</sup> Es ist zu vermuten, dass auch der Garten im englischen Stil manche Zeitgenossen zunächst in seiner Wildheit empörte und dem am barocken Ideal geschulten Betrachter unschön erschien, so wie sich das Ohr der Zuhörer erst an neue Harmonien und Rhythmen in der Musik gewöhnen musste. Aber all das zeigt lediglich den Wandel von Schönheitsidealen und keine Aufwertung des Hässlichen: „Der ‚Englische Garten‘ stellt die traditionellen Formen infrage ohne dabei hässlich zu sein, auch wenn er nicht im traditionellen Sinne ‚schön‘ ist, nur in einer neuen, komplexeren Weise.“<sup>4</sup>

Auch der zweite große Wandel in der Gartenkunst, der vor dem 2. Weltkrieg begann und noch heute erlebt werden kann, zeigt lediglich veränderte Schönheitsvorstellungen. Der „Moderne Garten“ hat nicht mehr einen eindeutigen, ihn charakterisierenden Stil, sondern es sind vor allem zwei Besonderheiten, die ihn charakterisieren: Der Garten ist nicht mehr primär der Ort einer gestalteten Pflanzengruppe, sondern ein zu gestaltendes Artefakt oder ein Ausstellungsort, an dem sich Landschaften und Pflanzen mit Technik, Bauwerken und Kunstwerken begegnen. Diese Neudefinition des Gartens geht in Extremfällen soweit, dass gar nicht mehr von einem „Garten“ im herkömmlichen Stil gesprochen werden kann, da es keine Pflanzen mehr gibt; schon im „Garten“ von Mies van der Rohe Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona im Jahr 1929 finden sich nur Steinplatten, Beton und Wasser. Neben diesem gleichsam technisierten Garten (bzw. Garten als Artefakt) ist eine zweite Version moderner Gärten entstanden: Bei dieser werden Landschaften weitgehend naturbelassen bzw. renaturisiert und in ihnen nur vereinzelte Bauwerke oder Kunstwerke platziert, die bewusst wie Fremdkörper wirken. Die sich selbst überlassene Natur bildet hier einen gezielt eingesetzten Kontrast zum hoch artifiziellen Schaffen des Menschen.

Wenn man die Stiftung Insel Hombroich am Niederrhein besucht, kann man beide Tendenzen des modernen Gartens erleben. Da erstreckt

sich einerseits eine fast naturbelassene Landschaft, in der skulpturartige Gebäude von Erwin Heerich errichtet sind; andererseits stößt man auf das Ausstellungshaus der Langen Foundation, welches das Ideal eines technisierten Gartens mit Wasserbecken erlebbar macht.

Aber trotz allerlei gestalterischen Experimentierens und neuerer Entwicklungen „erlebte die Landschaftsgestaltung im Gegensatz zu Architektur und Malerei keinen umwälzenden Bruch mit der Vergangenheit. Sie behielt meistens die Materialien und viele der konzeptionellen Strukturen vergangener Epochen bei“, betont Mark Treib, und verweist etwa auf die starke Bezugnahme auf den vorgefundenen Ort, seine Vegetation und Landschaftsform.<sup>5</sup>

Dieser Anschluss an die Tradition zeigt sich aber vor allem im Fehlen jeder Gartenkunst des Hässlichen, womit wir zur Kernfrage zurück kommen. Es gibt einfach keinen Brutalismus in der Gartenkunst, der etwa die Ehrlichkeit offener Abwasserleitungen oder von sichtbaren Müllplätzen im Stadtpark forderte, keine bewusst deformierte Hecken oder darbende Blumenrabatten. Und es ist kein Hermann Nitsch der Gartenkunst in Sicht, der in einer Harzorgie öffentlich mit der Kettensäge Bäume „schlachten“ will. Beim Garten streben alle weiterhin nach Schönheit. Schauen wir beispielsweise auf neuste Bücher zur Gartenkunst, so finden wir unverblümt und ungebrochen dieses Ideal formuliert: *Parks, Plants and People: Beautifying the Urban Landscape*, heißt ein Buch von Lynden B. Miller (2009); *The New Low-Maintenance Garden: How to Have a Beautiful, Productive Garden and the Time to Enjoy It* ist ein Titel aus dem selben Jahr (Valerie Easton und Jacqueline M. Koch). Und selbst wenn nicht direkt von Schönheit gesprochen wird, geht es wenigstens um das Gefällige – Stephen Orrs *Tomorrow's Garden: Design and Inspiration for a New Age of Sustainable Gardening* von 2011 zeigt laut Klappentext das Ideal des modernen Gartens, der „small, visually pleasing, and responsible“ sein solle. Im deutschsprachigen Raum ist es nicht anders, wie der gerade erschienene dritte Band einer ganzen Serie von *Traumgärten* zeigt (ein Buch zu *Aktuellen Gärten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*). Und die Zeitschrift „Landlust“, deren Hefte überquellen von schönen Gärten, hat es in den sieben Jahren ihres Bestehens geschafft, eine Auflagenhöhe von über 1 000 000 zu erreichen. Die Gärten ragen gleichsam aus der Zeit heraus, allen Entwicklungen der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zum Trotz bleiben sie dem großen klassischen Ideal verpflichtet:

Sie sollen letztlich schön sein. An Schönheit hängt, zur Schönheit drängt doch alles.

*Der unzeitgemäße Garten*

Was könnten die Gründe für die Hartnäckigkeit sein, mit der sich das Ideal des Schönen in der Gartenkunst gehalten hat?

Ein erster Grund mag sein, dass wir im Erleben eines Gartens sehr tief angesprochen werden. Die Freude an einem Garten ist nicht primär intellektuell, sondern hat eine instinktartige Komponente – so jedenfalls vermuten E. O. Wilson und andere, die von einer genetisch verankerten Vorliebe für bestimmte Landschaftstypen ausgehen, nämlich für weite Landschaften mit viel Grün, Bäumen und Wasser. Nach dieser „Biophilia“-Hypothese sind die selektiven Vorteile einer solchen angeborenen ästhetischen Präferenz, dass für den frühen Homo sapiens, der als nomadischer Sammler und Jäger lebte, solche Landschaften sichere und ressourcenreiche Lebensräume boten. Unser Urahn, der sich zu ihnen hingezogen fühlte, hätte damit Überlebensvorteile gehabt, konnte mehr Nachkommen haben und hat uns so diese Präferenz vererbt. Wenn diese Hypothese zutrifft, dann erklärt sie, warum Pflanzen, frisches Grün und Blüten uns unvermeidlich schön erscheinen. Es ist insofern fast unmöglich, einen ganz hässlichen Garten zu gestalten – jedenfalls solange er noch Pflanzen erhält. Deswegen spricht uns Paul Gerhard zeitlos an, wenn er dichtet: „Schau an der schönen Gärtenzier / Und siehe wie sie mir und dir / Sich ausgeschmücket haben.“ Denn für unser Empfinden gilt in der Tat: „Narzissen und die Tulipan / Die ziehen sich viel schöner an / Als Salomonis Seide.“

Wenn ein Garten hässlich ist, dann weil er verwüstet oder vernachlässigt ist. Jedes frische Grün aber erscheint uns als anziehend, ja wir empfinden Pflanzen, im Unterschied zur Tierwelt, sogar im Verfall oft noch als schön – eine hässliche Pflanze ist kaum denkbar, geschweige denn pflanzbar. (Wenn es tatsächlich eine Hegel'sche Dialektik des Schönen gibt, dann scheint sie gestuft zu sein: Beim Menschen und der Kultursphäre ist Schönheit auf das Hässliche verwiesen, weniger beim Tier, dessen Naturschönheit das Hässliche nicht benötigt, auch wenn uns Tiere im Verfall als hässlich erscheinen, und am geringsten bei der Pflanze.)

Gärten sind zweitens keine Kunstwerke, die völlig autonom und los-

gelöst von ihrem Gebrauchswert geschaffen werden, sondern immer auf eine Funktion hin angelegt sind. „Gärten sind für Menschen da“, wie der amerikanische Gartenarchitekt Thomas Church resümiert.<sup>6</sup> Nun, das sind natürlich irgendwie alle Künste, aber beim Garten geht es in besonderer Weise darum, dem Menschen Erholung, Entspannung, das Erleben von Natur und schöne visuelle Erfahrungen zu bieten. Mit einem Wort, sie sollen beglücken – und daher stellten sich schon die alten Hebräer das Paradies als Garten vor. All das widerspricht dem Konzept eines hässlichen Gartens, der gerade dieses Wohlerleben nicht leisten könnte, jedenfalls angesichts unserer menschlichen Natur.

Dazu kommt drittens, dass die Gartenkunst in besonderer Weise auf das Material Rücksicht nehmen muss, mit dem sie arbeitet. Natürlich machen das alle Künste – der Bildhauer muss die Eigenarten von Holz, Stein oder Ton beachten, der Musiker kann mit seinem Klavier nicht alle Geräusche erzeugen. Aber die Eigengesetzlichkeit des Organischen wehrt sich in besonderer Weise gegen Eingriffe; Pflanzen brauchen nun einmal Licht, Erde und Wasser, einen bestimmten Raum und Möglichkeit zur Selbstentfaltung, da sie sonst verkümmern. Während die moderne Technik die anderen Künste immer mehr von ihrer jeweiligen Materialgebundenheit befreien konnte – man denke an den Synthesizer oder die fast unbegrenzten Gestaltungsmöglichkeiten der gegenwärtigen Architektur – bleibt der Garten urtümlich gebunden an sein Material. Unsere Freiheit liegt nur darin, wie wir die Pflanzen arrangieren, nicht was Pflanzen sind und wie sie wachsen. Auch das Züchten neuer Gestalten bleibt letztlich in einem engen Rahmen. Schon das zeigt die besondere Rolle der Gartenkunst im Kanon der Künste: Während bei den anderen Künsten die Subjektivität des Künstlers in den letzten Jahrhunderten eine immer größere Bedeutung gewann, weil sie sich immer freier und ungebundener ausdrücken konnte, ist dies in Gärten nur begrenzt möglich. Im Garten drückt sich weniger ein Mensch aus, als die Natur selbst. Weswegen wir Gärten letztlich immer irgendwie als schön erleben, eben weil wir die belebte, grüne Natur gar nicht anders empfinden können.

Vielleicht ist das besondere Verhältnis der Gartenkunst zur Zeit ein vierter Grund. Keine andere Kunstform braucht einen derart langen Atem – es benötigt Jahre, manchmal Jahrzehnte aufwendiger Pflege, bis ein Garten so ist, wie er gedacht war. Der Gestalter muss weit in die Zukunft planen, damit auch kommende Gärtner und Geldgeber bereit sind, sein Kunstwerk fortzusetzen und zu erhalten. Das macht diese

Kunstform resistent gegen kurzlebige Moden, die sich gerade im letzten Jahrhundert in immer schnelleren Pulsschlägen der Zeit ablösten. Die Kunst des Hässlichen, auch wenn sie sich schon hartnäckig über ein Jahrhundert lang gehalten hat, ist ihrem Wesen nach eine solche kurzlebige Erscheinung, da sie das Überraschende benötigt, um wirken zu können. Sie lebt vom Schock (und der steten Steigerung), denn das Hässliche ist ein parasitäres Phänomen, das nur im Kontrast zum Schönen oder wenigstens Gewöhnlichen existieren kann. Währt es zu lange, verliert es seine Kraft. So ist ein verzerrtes Gesicht deswegen hässlich, weil Gesichter normalerweise eben und symmetrisch sind. Haben wir uns an es gewöhnt, erscheint es uns nicht mehr als hässlich. Dieser überraschende Kontrast ist in einem Garten, der in Jahren zu seiner geplanten Gestalt wächst, und den Besucher immer und immer wieder aufsuchen, nicht zu verwirklichen.

Ein fünfter Grund folgt daraus: Das Hässliche *als Kunstereignis* ist ein sehr intellektuelles Geschehen, denn selbst wenn es auch archaische Gefühle (wie den Ekel und die Abscheu) anspricht, bleibt es Ausdruck einer hoch reflektierten Einstellung, solche Phänomene als Kunst sehen und erleben zu können – Gärten sprechen uns dafür zu unmittelbar an, unsere Freude an ihnen ist sinnverhaftet und gefühlbestimmt. Es ist ähnlich wie bei der Kochkunst, die bezeichnenderweise auch noch keine „hässlichen“ Kochformen (keine „laide cuisine“) hervorgebracht hat. Jede Kunstform lebt aber davon, rezipiert werden zu können, und die Gartenkunst benötigt nicht zuletzt wegen ihres kostspieligen Erhalts in besonderer Weise zahlreiche Rezipienten, das heißt Besucher des Gartens, die sie beglücken. Viele Menschen lieben Gärten, weit mehr als in Museen pilgern, und diese haben meist sehr eindeutige, unintellektuelle Erwartungen an Gärten. Gärten sind eine Art Volkskunst und deswegen finden sich hier genauso wenig Exzesse oder Extreme wie in anderen Volkskünsten, etwa dem Kochen, dem Weben von Teppichen oder selbst Karnevalskostümen. Jede Volkskunst sucht vor allem unmittelbare Freude am Kunstwerk und seiner Schönheit.

Diese fünf Gründe haben eine ökonomische Seite, in der sie ihren Ausdruck finden und ihre Macht entfalten: Individuen wie Kommunen sind in der Regel nur bereit, für Gärten Geld auszugeben, wenn sie ihnen gefallen und ihre Funktion erfüllen. Gärten sind darin vergleichbar mit Autos, bei denen der Designer darauf Rücksicht nehmen muss, dass sie gekauft werden – weswegen es keine bewusst hässlichen Autos gibt.

Denn schließlich sind Gärten teuer, der Erwerb ebenso wie der Unterhalt. Sie taugen auch nicht als Spekulationsobjekte, denn man kann Gärten nicht bei Kunstmessen und in Galerien handeln. Gärten werden für ihre Nutzer angelegt und sind ortsgebunden. Sie entziehen sich insofern der Logik des Kunstmarktes. „Wenn reiche Männer und Frauen ihre Gärten wählten“, so sagt der Gartenarchitekt Jacques David, so „konnte die modernistische Bewegung die Tradition von Gertrude Jekyll, Percy Cane, Russell Page oder Lanning Roper zu keinem Zeitpunkt erschüttern.“<sup>7</sup> (Alle diese sind Vertreter einer traditionellen Gartenkunst.)

Diese ökonomische Dimension macht einmal mehr deutlich, warum selbst die moderne Gartenarchitektur in den beiden genannten Versionen sich nicht bis zum Hässlichen steigert. An dieser unentrinnbaren Gebundenheit an menschliche Empfindungen und an das pflanzliche Material scheint sich allerdings die moderne Gartenkunst zu reiben und das erklärt ihre gegenwärtigen Entwicklungen: Sie will ihr entfliehen, entweder indem sie die Natur gar nicht mehr gestaltet und nur Artefakte als Gegenwirklichkeit in diese stellt, oder indem sie den Garten als ganzes zu einem technischen Artefakt macht. Aber beide Weisen können nicht wirklich gelingen: Je mehr die Gartenkunst sich so befreit, desto weniger erleben wir das entstehende Kunstwerk noch als „Garten“, sondern eher als Skulptur oder Architektur.

Solange wir noch von „Gärten“ sprechen können, so blühen diese unberührt von allen Kunstentwicklungen in ihrer Pracht – und gegen alle modischen Verherrlichungen des Hässlichen erinnern sie uns daran, dass auch heute noch Schönheit möglich und erlebbar ist.

#### *Anmerkungen*

<sup>1</sup> The Picture of Dorian Gray. New York: Modern Library, 1992, S. 211.

<sup>2</sup> Ästhetische Theorie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, 78 f.

<sup>3</sup> Philosophische Untersuchungen vom Ursprung unserer Ideen vom Schönen und Erhabenen, Stuttgart: Meiner S. 131.

<sup>4</sup> Mark Roche, Persönliche Mitteilung, 22. 12. 2011.

<sup>5</sup> Mark Treib, Modern Landscape Architecture: A Critical Review, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993.

<sup>6</sup> Thomas Church, Gardens are for People, Univ. of California Press, Berkeley<sup>3</sup>1995 [1955].

<sup>7</sup> Jacques, David, Landscapes and Gardens in 1930–2000, unpublished paper for the Garden History Society and the 20th Century Society, Royal Botanic Gardens, Kew 27–28 March 1998.

*Rainer Landvogt*

## Ein nicht stören wollendes Zuwinken

Vom Blätterschatten auf Buchseiten

Ich sitze lesend im Freien, und als ich einmal den Blick von den Zeilen löse, erkenne ich, dass die aufgeschlagenen Buchseiten nicht nur die Ordnung der Buchstaben präsentieren, sondern auch eine naturwüchsige Unordnung: unregelmäßige, geschwungene Formen mit weich verschwimmenden Rändern, welche Partien der Doppelseite sacht eindunkeln und Flecken leicht gedämpfter Helligkeit entstehen lassen; hier und da, mal hier, mal da. Was da unscharf und ungreifbar das Papier marmoriert, ab und an kaum merklich zitternd, hat seinen Ursprung Meter über mir im Blattwerk eines Baumes.

Das Schattenbild, das Blätter und Ästchen über die Seite werfen, unterlegt dieser eine zweite, hintergründige Ebene. Zunächst einmal hat sie nichts mit dem Buch zu tun, sondern resultiert schlicht aus dem kontingenten Sachverhalt, dass dieses gerade hier platziert wird und gerade jetzt die Blätter sich so und so als Schatten auf ihm abmalen. Der Blätterschatten gibt als stumpfes moderates Helldunkel den Fond für das sich vordrängende hart umrissene Schwarzweiß des Buchdrucks. So überlagern sich hier zwei verschiedenwertige Kontraste, der eine völlig unbedeutend, der andere aufgeladen mit Bedeutung.

Was mir aber nichts bedeutet, das nehme ich kaum recht wahr. Habe ich das Buch einmal geöffnet, bin ich stattdessen gleich bei der Schrift und im Nu auch schon über sie hinaus. Die Materialität des Gedruckten lässt ein Leser nonchalant hinter sich; sofern nicht völlig ungeübt, braucht er ohnehin nicht jedes einzelne Wort zu fixieren. Schnell taucht er ein in das, was gerade Thema ist, wird aufgenommen in den Bedeutungsfluss des Textes und fortgetragen in eine Folge von Bildern, in den Ablauf eines erzählten Geschehens, in einen Zusammenhang von Begriffen – oder was immer Unabsehbares sonst.

Sogar während solchen Absorbiertseins kann jedoch jener zweite – sogleich ignorierte – unscheinbar-unordentliche Kontrast wirken. Ob das dergestalt geschieht, dass der Blätterschatten bei nachlassender Lese-Aufmerksamkeit aus der Peripherie der Wahrnehmung ein wenig näher an ihr Zentrum rückt, oder aber anders – es ist schwer auszumachen. Jedenfalls scheint er in den Leser einzuwandern, ihn zu infiltrieren, womöglich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, als ein Reflex der Situation, in der gelesen wird.

Den klarsten Beweis dafür bieten erinnerte Lektüren. Im inneren Nachbild der mit einem bestimmten Buch gemachten Erfahrungen überwiegen oft die Umstände des Lesens bei Weitem dessen Inhalte. Diese stehen sozusagen im Schatten jener – der durchaus ein Blätterschatten sein kann. Für Proust etwa konnte, in einer Art Umkehrung der ursprünglichen Priorität, rückblickend die Situation, in der ein Buch gelesen wurde, in ihrer ganzen Sinnlichkeit als beeindruckender und wiedergewinnenswerter erscheinen denn das Erlebnis des Textes selbst.<sup>1</sup> Im Nachhinein enthüllt sich, dass das letztlich Bleibende unserem Bewusstsein entgeht, während wir an der Sache sind. Dass sich da zwischen Buch und Lesesituation ein Netz feiner und überspannter Verbindungen webt<sup>2</sup>, die später subjektiv bedeutsam werden, ist, solange wir in der Situation sind, unmerklich. Ein Fluidum besteht, das wirkt, ohne bewusst registriert zu werden; gebildet aus flüchtig wahrgenommenem Ephemeren wie eben den für einige Minuten sichtbaren Schatten einzelner Baumblätter auf der Seite. Obgleich ein kaum zu greifendes Nichts, scheint Blätterschatten im Subjekt also oft tiefe Wirkung zu entfalten. Hätte sonst Benjamin seinen „Aura“-Begriff paradigmatisch vor allem an einen sommermittäglichen „Zweig [...], der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft“<sup>3</sup>, geknüpft?

Die verbreitete Anziehungskraft, die Blätterschatten ausübt – eine völlig unspektakuläre, ja eher etwas banale – rührt zunächst daher, dass es sich in ihm aushalten lässt: Die zahlreichen Lichtdurchbrüche lockern auf, was sonst tiefdunkler Schatten wäre, und unterm Blätterdach wird der Sonnenglanz erlebbar – ja funkelt oft ganz unvergleichlich zwischen den erzitternden Blättern –, ohne dass man ihm unangenehm ausgesetzt ist. Abstand haltend von den Extremen Sonnenlicht und Schattendunkel, gewährt überhaupt der Halbschatten eine Mitte, die der Reflexion zuträglich ist – ebendaher auch dem Lesen. Alfred Andersch beschreibt in einer Erzählung „das neutrale Halbschattenlicht“<sup>4</sup> als Medium der

Wahl für den distanzierten, mehr reflektierenden denn handelnden Menschen.

Mit Blätterschatten assoziiert sich, weil er zur schönen, sonnigen Zeit des Jahres gehört, behagliches Draußen-Sein in Gärten, Parks und Wäldern. Unlöslich eingewoben in diesen Vorstellungskontext ist die oft heiter-befreit wirkende Freiluftwelt der impressionistischen Gemälde. Deren bürgerlich-idyllische Figuren tauchen auf aus einem bezaubernden Gewirr von Licht- und Schattenflecken (und nicht selten Blättern), wie es sich schlechthin zur Kennung des Impressionistischen verfestigt hat. Hier wird ein visueller Taumel erzeugt, der gerade das Gegenteil einer „Nüchternheit“ ist, wie Andersch sie, das Moment der neutralen Mitte überdehnend, dem „gebrochenen Licht“ des Halb- bzw. Blätterschattens beilegen will.<sup>5</sup> Und dieser Taumel findet sich nicht nur in den Bildern, sondern ist der malerische Widerschein des in der Realität eintretenden Empfindens unter intensivem Blätterschatten.

Denn der spontane Eindruck eines größeren Blätterschattenbereichs – etwa einer Terrasse oder einer Waldlichtung – ist Undeutlichkeit. Was bei gleichmäßiger Beleuchtung dem ersten Blick noch klare Verhältnisse waren, sind jetzt subtil diffizile. Uniforme Flächen sind nun gemustert, detailreiche Partien durch die darüber fallenden Schattenflecken verfremdet und noch komplizierter. Gerade die Blätterförmigkeit der alles überwuchernden Schattenbilder, die ‚Blättrigkeit‘ des Schattens ist es, die die Objekte momentweise unkenntlich macht und die Gegenstandsgrenzen verschwimmen lässt. Dieses Unbestimmte, Flimmernde, Unentscheidbare gehört zur Anmutung einer ausgeprägten Blätterschattensituation und macht deren Reiz in nicht geringem Maße aus. Verunsicherung greift hier schneller um sich als anderswo; sie hat sich bereits in der oft gehörten poetisierenden Aussage niedergeschlagen, da spiele das Licht auf dem Boden, den Mauern, den Gegenständen. Diese unwillkürliche Annahme aber, hier malten Lichtflecken, verkehrt die Tatsächlichkeit: Die Aktivität liegt nicht beim Licht, sondern bei den es filternden Blättern, genauer: beim Wind, der diese in leichte Bewegung versetzt. Da die Blätter und Zweige, in der Bahn des Sonnenlichts liegend, dieses in Teilen wegnehmen, ist die Licht-Pünktelei eigentlich – vom Ursprung her – eine Schatten-Pünktelei. Das Naheliegen der Licht-Dunkel-Verwechslung beweist auch die Analogfotografie von Blätterschattenszenen. Betrachtet man das Negativ einer solchen Szene, so kann man es leicht für das Positiv halten – derart schwer unterscheidbar sind

beide in der minimalistischen Hell-dunkel-Mixtur, die sie bieten. Unversehens vermögen die Spiele des Blätterschattens daher zum Einstiegsstor in eine komplette Verkehrung der Welt zu werden – so führt es eklatant zum Beispiel Kurosawas Film *Rashomon* (1950) vor Augen.

Fotografie, „dieses vom Licht projizierte Bild“<sup>6</sup>, lässt Licht sich einer lichtempfindlichen Substanz – die ein Nicht-Licht sein muss – einschreiben; Blätterschatten hingegen lässt Nicht-Licht (Dunkel) sich einer Fläche aus Licht einschreiben. Der Blätterschatten stellt insofern eine Umkehrung der fotografischen Licht- bzw. Sonnenschreibung<sup>7</sup> dar: eine Schattenschreibung. Er folgt damit dem Prinzip des Fotogramms, bei welchem ohne Einschaltung einer Kamera lichtempfindliches Papier oder Ähnliches belichtet wird, das man durch opake oder transparente Gegenstände teilweise abgedeckt hat. Geschwärzt wird dabei, worauf Licht fällt; weiß bleibt, was kein Licht bekommt. Gerade umgekehrt beim Blätterschatten-Fotogramm; hier ergibt hell hell und dunkel dunkel.

Das Helle dieses invertierten Fotogramms ist das Element Sonnenlicht, im Helligkeitsgrad je nach Wolkenentwicklung variierend. So trivial es sein mag, aber Blätterschatten erbringt zuallererst den Beweis dafür, dass die Sonne scheint. Das Dunkle im invertierten Fotogramm bildet ein ganzes Schattensystem, in dem oft – wenn auch nicht notwendig – Bewegungen wiedergegeben werden. Denn nicht nur das Wetter, nämlich der Wind, der das leichte Zittern oder stärkere Flattern der Blätter verursacht, geht in das System ein. Mit Tageszeit bzw. Sonnenstand wandern die Schatten. Sich im Geäst bewegende Vögel und Insekten (oder je nach Weltgegend auch größere Säugetiere) werfen das eigene huschende Schattenbild und bringen den Blätterschatten zum Schwingen und Schaukeln. Aus vielen Variablen erwächst also je für den Augenblick ein komplexes visuelles Geflecht, statisch bis deutlich bewegt. Es macht indirekt sichtbar, was sich über dem im Halbschatten Lesenden als Himmels- und Baumwipfelgeschehen abspielt. Und es erreicht diesen Lesenden, ohne dass er den Blick vom Buch heben müsste, als die zweite Kontrastebene auf seiner Buchseite.

In der wechselseitigen Ergänzung seines Hellen und seines Dunklen ist der Blätterschatten Abbild der komplementären Sphären Himmel und Erde. Doch macht vor allem das Abbild von Erdenhaftigkeit – Natur – hier Eindruck; das Licht indessen bleibt gegenüber der konkret-kontingenten Fülle der Blätterschattenwelt uniform, nichtssagend, abstrakt. Das von dieser Welt helldunkel abgezeichnete Himmels- und Baumwip-

felgeschehen ist, von der Position des Lesenden aus, ein vollkommen Fremdes und Anderes. Während die Lektüre fortlaufend an einem System webt, indem sie im Leser Stück für Stück eine virtuelle Welt der Bilder, Erzählungen, Begriffe usf. aufruft und festigt, geht zugleich in der Welt des Blätterschattens ganz anderes vor sich, bilden sich zufallsbestimmte Konglomerate winziger Vorgänge aus, die jeweils nur Momente halten und dann wieder in neue übergehen. Auch ein ‚System‘, wenn man so will, aber eben eines, das von dem durch Lektüre manifest werdenden völlig verschieden und gänzlich unabhängig ist. Als Blätterschatten legt sich sein schwereloser Abdruck über die Buchseite: Der eine Kontrast über dem anderen indiziert auf diese Weise auch: ein System über dem anderen.

Unter dem Blick des Lesenden koexistieren diese beiden Systeme. Sie fallen in ein und denselben Blickfeldbereich, so dass der Leser, um sie *beide* zu sehen, bloß *einen* Blick benötigt. Sie treffen den Leser zentral, ist doch das Sehen der selbstverständliche Mittelpunkt seiner physiologischen Wahrnehmungen.<sup>8</sup> Was es zu lesen gibt, hat Eintritt nur durchs Tor des Gesichtssinns. Anders aber als bei den gefangenen Schatten-Sehern im platonischen Höhlengleichnis ist die Sicht des Lesers auf Schatten – und Text – nicht gewaltsam fixiert.

Jedes Lesen findet statt in einem räumlichen und zeitlichen Setting, hat mithin ein Daneben und ein Dabei – die zusammen sein Nebenbei ausmachen. Vielerlei kann sich im Nebenbei meines Lesens abspielen. Wenn ich im Freien lese, mag jemand still in meiner Nähe sitzen oder um mich herum ein Hund stöbern, oder es mag sich vieles ereignen, das andere meiner Sinne beschäftigen könnte als den vom Lesen in Beschlag genommenen visuellen: Vögel zwitschern, Flugzeuge rauschen, Gartengrills verbreiten Gerüche, Ameisen krabbeln über meine Zehen. Doch lediglich eines unter allen derartigen Klein- und Kleinstereignissen liegt mir genau im lesenden Blick, zugänglich über eine nur minimale Schärfenverlagerung, und ist mir dadurch so nah: das Himmels- und Baumwipfelgeschehen via Blätterschatten. Nichts anderes im Nebenbei meiner Lektüre erreicht auch nur annähernd solche Unmittelbarkeit.

Was da in der Welt der Blätter irgendwo über mir vor sich geht, sehe ich auf meiner Buchseite in der Schicht des zweiten Kontrasts. Aus Schatten sich zusammensetzend, ist dieses Gesehene dem Begriff nach ein „natürliches Bild“, da in seinem Fall „die der Zeichenbeziehung zugrunde liegende Relation eine natürliche ist“<sup>9</sup>. Auch bei anderen natür-

lichen Phänomenen, auf die man „das Prädikat ‚Bild‘“<sup>10</sup> anwendet, verhält es sich so: „Zwar entstehen nicht alle Spiegelungen, Schatten und dergleichen ohne menschliche Einflussnahme, aber sie zeigen etwas ohne menschliches Hinzutun an.“<sup>11</sup> Dieses spezifische Bild-Sein des Blätterschattens besagt näherhin, dass auch er Indikator ist: singuläres Zeichen von etwas „wirklich Existierendem“<sup>12</sup>. Als solches zeigt er dem Leser die Existenz der Natur an.

Es ist die Tatsache der Nähe und Angrenzung der Natur, die am Blätterschatten-Zeichen sichtbar wird. Wo Blätter Schatten werfen, muss Natur nahe sein.<sup>13</sup> Der Schatten ist dem Leser Indiz dafür, dass Pflanzen – insbesondere Bäume und höher wachsende Sträucher – nahe bei seinem Ort stehen. Während er liest, befinden sie sich neben ihm, stehen sie dabei. Um dieses Dabeistehen der beblätterten Pflanzen zu beschreiben, bietet sich ein Wort an: Beistand. In einer selteneren Bedeutung ist „beistand = [...] *die umstehenden*“<sup>14</sup>, bezeichnet also Menschen oder Dinge, die um einen Ort herumstehen. In der Hauptbedeutung meint Beistand geläufigerweise: Hilfe bzw. Helfer<sup>15</sup>. Was im Fall der Lektüre unter Bäumen (oder Ähnlichem) als Beistand zu beschreiben wäre, hat an beiden Bedeutungen teil: Es ist sowohl ein Umstehen als auch eine Hilfe. Allerdings eine Hilfe von besonderer Art.

Als natürliches Bild bringt der Blätterschatten dem Leser zur Kenntnis, dass etwas existiert: Natur. Natur ist ein Teil der Totalität ‚Welt‘. Auf metonymischem Wege lässt sich so das, was der Blätterschatten anzeigt, erweitern zu: Welt überhaupt. Verkürzt, aber nicht verfehlt betrachtet, handelt es sich mithin beim hier zu ergründenden dem Leser gegebenen Beistand um den Beistand der Welt, wie sie (für ihn, den Leser) existiert.

Das Umstehen der Welt um den Leser ist sogleich evident, denn in der Tat befindet Welt sich um ihn herum, wie er auch selbst deren Teil ist und es auch lesend bleibt. Die Hilfe durch die Welt hingegen ist zunächst nicht auszumachen. Ganz im Gegenteil – versucht der Leser doch gerade, die Welt von sich fernzuhalten. Zumindest so weit, wie es zur konzentrierten Rezeption des zu Lesenden schlichtweg unabdingbar ist. Aber oftmals sehr viel weiter, indem er die Entgegensetzung von solipsistischem Ich hier und umgebender Welt da geradezu kultiviert. Er möchte keine Welt, sondern sein Buch – und sich verlieren in dem, was dessen Text in ihm (dem Leser) aufruft. So welt- und selbstverloren ganz in der textuell kreierte Sphäre aufzugehen ist ihm in der Regel angenehm, gar lustvoll.

Der Blätterschatten auf der Buchseite ist der unaufwändigste Weg zum Ausgang aus dieser Sphäre und zur Rückkehr zur Welt. Und sobald ich als Leser diesen Rückweg nehme, zeigt sich, dass mein Verhältnis zur Welt durchaus ambivalent ist. Ich, der sie doch zuvor fliehen wollte, erlebe ihr Da-Sein via Blätterschatten jetzt als wohltuend. Dieses Wohltun setzt sich aus einem komplexen Erleben zusammen, das nicht voll zu Bewusstsein kommt und damit immer eine gewisse Verworrenheit behält.

Eine Komponente dieses Erlebens ist die Versöhnung mit der Welt allein durch das Gelesenhaben: Ich blicke zurück auf die gerade, beim Lesen, gemachte Erfahrung eines vorübergehenden Nachlassens all der mit der Welt verknüpften Ansprüche ans Subjekt (Ansprüche auf mein Reagieren, Agieren, Aushalten, Bewältigen usw.). Die zweite Komponente: Die völlige Andersheit des In-der-Welt-Seins im Vergleich mit dem In-den-Text-vertieft-Sein erregt – und erneuert also – mein Interesse an der Welt. Eine dritte Erlebenskomponente, die ins Wohltuende mündet, besteht in der extremen Individualisierung: Da der Blätterschatten auf der Buchseite mich glauben lässt, er sei, auf Basis seines Mir-genau-im-Blick-Liegens, gerade und besonders *für mich* da, entsteht mir der Eindruck, ich sei hier und jetzt von dem, was mir an Welt begegnet, gemeint und werde sozusagen als Individuum von ihr willkommen geheißen. Schließlich viertens: Mit der Winzigkeit des Ausschnitts, in dem mir Welt hier gegenübertritt (ein paar hundert Quadratzentimeter Schattengesprenkel), haben sich auch deren Ansprüche reduziert: auf ein Erträgliches.

Dieses letztlich analytisch nicht aufschließbare Wohlgefühl besteht ergo noch vor jeder Berücksichtigung von Inhalten, denn die vier Komponenten betreffen allein die formale Seite des Beziehungsdreiecks von Subjekt, Text und Welt. Nimmt man mögliche Inhalte – sei es des rezipierten Textes, sei es der beiständigen Welt – hinzu, dann kann sich das angenehme Welterlebnis des ‚zurückkehrenden‘ Lesers noch verstärken. So vermag die Welt, wenn er sie im Lichte des Gelesenen (wieder) betrachtet, dem Leser oftmals anders und dann doch als die beste aller möglichen zu erscheinen. Und was da von der Welt sich ihm zeigt, bereits indirekt, wenn er noch nicht vom Buch aufgesehen hat, dürfte ebenfalls eher positive Stimmung in ihm auslösen – ist es doch eine ihrer schönen Seiten: ein schattiges Fleckchen unter sonnenbeschienenen Bäumen.

Das Beschriebene lässt sich nun auch in den Begriff des Beistands als einer (speziellen Art von) Hilfe einholen: Indem, erkennbar durch Teile ihres Schattens, die beblätterten Gewächse da sind, ist etwas da, an das der Lesende sich wenden kann, das zugleich aber nicht eingreift oder stört und das ihm, aufs Ganze gesehen, wohltut.

Durch den Blätterschatten teilt sich ihm mit, dass, während er liest, in seinem Nebenbei sich Weltliches abspielt; dass nicht nur das Gelesene und zu Lesende hier lebt, sondern auch anderes, dem er sich jederzeit zuwenden kann. So gibt der Blätterschatten, auf Umwegen, eine Welt-Gewissheit, kommt aber zugleich völlig ohne den Lesenden aus, will von diesem nichts, sondern spielt seine Schattenspiele ganz für sich.

Seinem schwerelos-ungreifbaren Schatten-Sein entsprechend, hat der Blätterschatten den Charakter äußerster Behutsamkeit. Er beschränkt sich auf ein nicht stören wollendes Zuwinken, das man wahrnehmen kann oder auch nicht. Er tut nichts – nicht das Geringste – zur Sache: zum Text, mit dem der Lesende im Moment befasst ist. Sein ‚System‘ kann die Lektüre nicht wirklich stören oder beeinflussen. Es vermittelt nur, wenn der Leser seinen Wink erhascht, zwanglos die Begleitung der Natur, das Mit-Sein der (übrigen) Welt.

Vermöge des Buches wird in der Innerlichkeit des lesenden Subjekts ein System erbaut, vermöge der Vorgänge am Himmel und im Baumwipfel im Nebenbei dieses Subjekts ein anderes. Die Vermittlung beider geschieht durch den Blätterschatten. Er gibt die Möglichkeit, die subjektive Innerlichkeit sehr einfach, schnell und angenehm zu verlassen. Die reine Innerlichkeit erhält Beistand. Das Bezaubernde am Blätterschatten stammt auch daher: Er versichert den Leser – das Subjekt überhaupt – der Welt, ohne ihn – bzw. es – dieser in nennenswertem Umfang auszusetzen.

Ganz in der Art, wie durch die Lücken eines Blätterdachs die Sonne milde-zärtlich hereinscheinen kann, geht vom Wesen des Blätterschattens, in der Summe, ein wohltuend-helfender Beistand aus. Damit Blätterschatten solchermaßen wirken kann, muss man ihn wohl nicht einmal bewusst wahrnehmen. Die Wirkung scheint im Fluidum des Ortes zu schweben und ins Subjekt einzusinken.

In der Überlagerung der beiden unterschiedlichen Kontraste auf den vom Blätterschatten erfassten Buchseiten liegt ein Zugleich von Kultur und Natur. Der Leser hat die eine wie die andere in seinem Blick, macht auf engstem Raum im raschen Wechsel Erfahrungen mit beiden. Nichts

verkörpert (eine bestimmte Form von) Kultur so wie das Buch und die Schrift. Hier stellt diese Kultur die Fläche bereit, auf die Natur sich projiziert.

Doch ist Natur dabei auf der Seite der Schrift – oder trägt jedenfalls nicht zur Vorherrschaft des Bildlichen bei. Denn was da projiziert wird und zu sehen ist – das Blätterschattenbild – wirkt in seiner unbekümmerten Kontingenz als Antidot gegen die ebenso festgelegten wie festlegenden Bilder, von denen die visuell dominierten Medien gegenwärtiger Kultur überquellen. Am Blätterschatten – nicht gemacht und doch Bild – ist nichts manipuliert, akzentuiert oder geschönt, nichts auf Information oder Dekor oder Unterhaltung getrimmt, nichts beschnitten, begrenzt oder ausgewählt. Er gibt sein Bild ganz außerhalb menschlichen Verfügens; nicht zuletzt deswegen, weil kein Mensch Interesse an einem solchem Verfügen, ja überhaupt am Blätterschatten hat. Er interessiert in den allermeisten Hinsichten einfach nicht. Ebendas macht und zeichnet ihn aus.

### *Anmerkungen*

<sup>1</sup> Vgl. Marcel Proust: Tage des Lesens. In: ders.: Tage des Lesens. Drei Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978. (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 400). S. 7–65, hier S. 9, 28.

<sup>2</sup> „[...] entre le livre que l'on lit et le lieu où il est lu se tisse presque toujours un réseau de connexions à la fois fines et distendues.“ Jean-Christophe Bailly: La tâche du lecteur. In: ders.: Panoramiques. O. O. [Paris]: Bourgois 2000. (Collection „Détroits“). S. 15–42, hier S. 17.

<sup>3</sup> Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: werkausgabe edition suhrkamp, Bd. 2: Gesammelte Schriften I.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. S. 431–508, hier S. 479.

<sup>4</sup> Alfred Andersch: Ein Liebhaber des Halbschattens. In: ders.: Ein Liebhaber des Halbschattens. Drei Erzählungen. Olten und Freiburg i. Br.: Walter 1963. S. 9–67, hier S. 39.

<sup>5</sup> Ebd., S. 17.

<sup>6</sup> Bernd Busch: „Fotografie/fotografisch“. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2: Dekadent – Grotesk. Studienausgabe. Herausgegeben von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart – Weimar: Metzler 2010. S. 494–534, hier S. 497.

<sup>7</sup> ‚Sonnenschreibung‘ war eine der ersten Bezeichnungen für die Fotografie: „procédés héliographiques“ (Joseph Nicéphore Niépce, zit. n. Busch, ebd.).

<sup>8</sup> Ausgeklammert sei hier die immer häufiger zu beobachtende Kombination des Lesens mit der Rezeption von Hörmedien – oder auch das in der Antike praktizierte gleichzeitige laute Aussprechen des Gelesenen, das ja ein Sich-selbst-Zuhören impliziert.

<sup>9</sup> Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt a. M.: Klostermann <sup>3</sup>2009. (Klostermann Rote Reihe 1). S. 96.

<sup>10</sup> Ebd., S. 191.

<sup>11</sup> Ebd., S. 98 f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 99.

<sup>13</sup> Wenn man von artifiziellen Umwelten wie Innenraumdekorationen, Bühnen- oder Szenenbildern einmal absieht.

<sup>14</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991. Bd. 1, Sp. 1397.

<sup>15</sup> „*Auxilium*“ bzw. „*adjutor*“ (ebd., Sp. 1396).

*Christoph Hennig*

## Das Verschwinden der Landschaft

Über Windrotoren und romantische Sensibilität

1.

Die Idee der „Landschaft“ hat sich zugleich mit der Entwicklung der neuzeitlichen Gesellschaften herausgebildet. Sie gründet in einem spezifischen Naturverhältnis, das sich in Europa seit dem ausgehenden Mittelalter andeutet und seine volle Entfaltung mit der Industrialisierung findet. In den entwickelten Industriegesellschaften stellt sich für die meisten Menschen ein unmittelbarer alltäglicher Naturkontakt nicht mehr her, die Erfahrung der Einbettung in die Natur ist aufgehoben. Die vorherrschenden wissenschaftlichen und technischen Einstellungen verstehen zudem Natur als bloßes Objekt menschlichen Handelns; sie wird instrumentell „beherrscht.“ Damit aber drohen zwei grundlegende Erfahrungsdimensionen verloren zu gehen. Zum einen empfinden die Menschen, solange sie in diesen Einstellungen verharren, sich nicht mehr selbst als Naturwesen. Zum anderen erleben sie nicht mehr die vorgängige Macht der Natur. Da die Naturwissenschaften keinen Begriff von der „ganzen Natur“ in ihrer Beziehung zum Menschen haben<sup>1</sup>, verliert sich die Einsicht in ihren Vorrang vor allem menschlichen Handeln.

Die Wissenschaften können solche Zusammenhänge zwar analytisch reflektieren. Für die Biologie sind die Menschen selbstverständlich Teil der Natur, und in der Ökologie und der Klimaforschung ist evident, dass Menschen die Natur nicht nach Gutdünken kontrollieren und beherrschen können. Doch diese Einsichten bleiben im objektivierenden Naturverhältnis abstrakt. Sie werden nicht physisch und emotional erlebt.

In der durch die Landschaft vermittelten ästhetischen Wahrnehmung der Natur gewinnen die Menschen die im Alltag verlorenen Dimensionen eines sinnlich-emotionalen Naturbezugs zurück. Der ästhetische Naturkontakt bewahrt somit, in einer Komplementärentwicklung zur

Entfaltung der Naturwissenschaften, Erfahrungen, die für alle vorindustriellen Gesellschaften selbstverständlich waren. Die historische „Gleichzeitigkeit wissenschaftlicher Objektivierung und ästhetischer Vergegenwärtigung im Verhältnis zur Natur“<sup>2</sup>, von der Joachim Ritter gesprochen hat, findet hier ihren systematischen Grund. In der vom wissenschaftlichen Geist geprägten Welt kann die existenzielle Verflechtung der Menschen mit der sie umfassenden Natur nur noch in einer von allen praktischen Zwecken gelösten Anschauung aufscheinen. In dieser Einstellung erleben die Menschen zugleich mit der betrachteten Natur sich selbst als sinnliche, das heißt als Naturwesen. Zudem steht ihnen die Natur nicht als fremdes Objekt gegenüber. Sie „spricht zu ihnen“, das heißt, sie wird selbst zum Subjekt. Damit gewinnt sie „Autonomie“ und Macht zurück, die ihr in der naturwissenschaftlichen Perspektive genommen wurden. Solche Erfahrungen werden einerseits durch die Kunst vermittelt: durch Landschaftsmalerei, Landschaftsbeschreibungen und Naturlyrik, andererseits durch das sich seit dem 18. Jh. entfaltende „zweckfreie“ Reisen, das im Wesentlichen dem Genuss der landschaftlichen und kulturellen Schönheit fremder Länder dient.<sup>3</sup>

Die zweckfrei-ästhetische Naturwahrnehmung ist demnach ein spezifisch modernes Medium, in dem die Menschen sich ihrer existenziellen Verbundenheit mit der Natur vergewissern. Sie ist ein Korrelat der technisch-wissenschaftlichen Objektivierung und Unterwerfung der Natur – ein Organ, das „in der Verdinglichung der Natur (...) den Reichtum des Menschseins lebendig gegenwärtig“<sup>4</sup> hält.

## 2.

Die ästhetische Betrachtung richtet sich notwendig auf Teile der Natur: auf Landschaften. Die Landschaft ist umgrenzt, doch zugleich verweist sie auf das Naturganze. In seiner „Philosophie der Landschaft“ versteht Georg Simmel Landschaften als stimmungsmäßig gefasste Naturausschnitte, „verflochten in ein unendlich weiter Erstrecktes, weiter Flutendes“. Das begrenzte Bild einer Landschaft sei jeweils „von dem dunklen Wissen um diesen unendlichen Zusammenhang durchgeistet“.<sup>5</sup> Für Joachim Ritter wird in vergleichbarer Weise in der Landschaft die Gesamtnatur „für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig“.<sup>6</sup>

Die näheren Bestimmungen dessen, was mit „Landschaft“ gemeint war, wurden seit dem späten 18. Jh. in den Begriffen des Erhabenen und des Pittoresken gefasst. Die erhabene Landschaft ist „elementar“. Sie überwältigt den Betrachter und erfüllt ihn mit Schauer und Ehrfurcht. Die in der alltäglichen Lebenspraxis domestizierte Natur zeigt sich in ihrer ganzen Macht. Zur Industriegesellschaft bildet die erhabene Landschaft einen Gegenentwurf: eine Welt, die dem unbefangenen Blick als nicht domestiziert und nicht domestizierbar erscheint. Doch ihre Gewalt tritt nur als Anblick in Erscheinung: im Kunstwerk oder als aus sicherer Warte wahrgenommenes Landschaftspanorama. Sie kann daher ästhetisch genossen werden. Die Abhängigkeit der Menschen von der Natur wird affektiv erlebt, jedoch auf einer fiktiven Basis. Immanuel Kant und Edmund Burke haben diese Erfahrung als „Wohlgefallen aber mit Grausen“<sup>7</sup> bzw. als „die Idee von Schmerz und Gefahr, ohne tatsächlich selbst in entsprechenden Umständen zu sein“<sup>8</sup> philosophisch reflektiert.

Parallel dazu entfaltet sich seit den 1770er-Jahren die Vorstellung der „picturesque beauty in landscape“. Pittoreske Schönheit basiert auf der Vielfalt und Konkretion der einzelnen Erscheinungen. Sie sind keinem übergreifenden Ordnungsprinzip unterworfen, sondern kommen in ihrem Eigenwert und ihrer naturwüchsigen Unregelmäßigkeit zur Geltung. Schön ist ein gewunden unter Bäumen dahinfließender Bach, eine durch Hecken und unregelmäßig geformte alte Bäume aufgelockerte Wiesenlandschaft, schön sind Hohlweg und Schlucht, Felsen und Höhlen, Seen und Moore. Das Gegenbild dazu ist die flurbereinigte Agrarfläche, der monotone Acker ohne Baum und Strauch, auf dem der Blick kilometerweit keinen Halt findet. Die pittoreske Landschaft steht im diametralen Kontrast zur Standardisierung der industriellen und agrarindustriellen Produktion. Die Spuren menschlicher Eingriffe können hier durchaus sichtbar werden. Doch sind diese Landschaften nicht vollständig domestiziert, es eignet ihnen immer ein Element des Ungeplanten.<sup>9</sup>

Wir können beide Landschaftstypen unter dem Begriff der „romantischen Landschaft“ zusammenfassen. Ihre wesentliche Gemeinsamkeit liegt darin, dass sie frei sind von den Zeichen der industriellen Zivilisation. Um ein ganzheitliches Naturerleben zu ermöglichen, um die Natur in ihrer ursprünglichen Macht und Würde erfahrbar zu machen, müssen sie die Illusion einer vorindustriellen „Unberührtheit“ der Landschaft

erwecken. Nichts soll hier an die Unterwerfung der Natur, ihre wissenschaftliche Objektivierung, ihre kapitalistische Ausbeutung und ihre technische Verfügbarkeit erinnern.

3.

Insofern sie vorspiegeln, die Industriegesellschaft existiere nicht und die Domestizierung der Natur habe nicht stattgefunden, schaffen die romantischen Landschaften eine Illusion. Und zugleich enthüllen sie eine tiefere Wahrheit. Denn die Unterwerfung der Natur unter die menschliche Verfügung stellt ja ihrerseits eine Fiktion dar. Wie immer sich der technische Fortschritt entwickeln mag, der menschliche Einfluss auf die Gestalt des Planeten ist in einer evolutionären Perspektive marginal. Die Rede von der „Macht der Natur“ trägt, als vereinfachte Formel, sehr viel rationalere Züge als die Idee der Naturbeherrschung.

Spätestens seit dem 19. Jh. vermitteln große Teile der modernen Lebenswelt auf der Ebene symbolischer Bedeutungen insofern eine objektiv falsche Sicht der Beziehung von Natur und Menschen. In städtischen und technisierten Umgebungen scheint es, als könnten die Menschen losgelöst von einer Naturbasis existieren. Die Naturprozesse scheinen unter Kontrolle; die Macht, ja vielfach die Existenz der Natur sind nicht mehr spürbar. Die durch die bloße Existenz der technischen Artefakte vermittelte Vorstellung, Natur sei beherrschbar oder schon beherrscht, hat wesentlich zu jenen Fehlentwicklungen beigetragen, die heute, als drohende Umweltkatastrophe diagnostiziert, mit großem Aufwand korrigiert werden sollen.

Demgegenüber drücken romantische Landschaften symbolisch die grundlegendere Wahrheit menschlicher Abhängigkeit aus. Die Natur tritt so in Erscheinung, als sei ihre Macht ungebrochen, als sei sie allenfalls am Rande berührt von menschlichen Eingriffen. Spuren menschlicher Aktivität, sofern sie überhaupt sichtbar werden, weisen hier immer auf eine vorindustrielle Welt. Romantische Landschaften sind Räume der Versöhnung, in denen die Wunden nicht mehr spürbar sind, welche die Menschen der Natur geschlagen haben. In ihrem Bild zeigt sich die Natur als die umfassende Macht, als die sie in allen vorindustriellen Kulturen erfahren wurde. Zugleich erlauben die romantischen Landschaften bis heute den Menschen, sich selbst als Naturwesen zu erfahren.

## 4.

Das romantische Bild von Landschaft entfaltet seit 200 Jahren weitreichende Wirkungen. Fast ungebrochen erscheint es noch immer in den Landschaftsbildern der Werbung, zahlreicher – auch ambitionierter – Filme, in der professionellen wie privaten Reisefotografie und vor allem in der Reisepraxis selbst: Diese zielt nach wie vor auf pittoresk-idyllische oder elementar-erhabene, in jedem Fall auf „unberührte“ Naturlandschaften.

Das Naturempfinden der meisten – oder jedenfalls sehr vieler – Menschen wird offenkundig bis heute durch die romantische Sensibilität geprägt. In diesem Sinne stören beispielsweise Auto- oder Fluglärm die Erfahrung der Natur. Benzingeruch, der in der Stadt kaum wahrgenommen wird, wirkt in einer ländlichen Idylle unangenehm. Fabriken, Hochhäuser, Schnellstraßen sind unvereinbar mit jenen Landschaften, in denen ein intensiver Naturkontakt gesucht wird. Die Zeichen der technischen Zivilisation zerreißen jene Vorstellungen, die für das ästhetische Naturverhältnis von zentraler Bedeutung sind. Sie bringen die Stimmen der Natur zum Schweigen. In diesem Sinn nennt schon Georg Simmel als notwendige, wenn auch bei Weitem nicht hinreichende Minimalbedingung für den Begriff der Landschaft, „daß die Sichtbarkeiten auf einem Fleck Erde ‚Natur‘ sind – allenfalls mit Menschenwerken, die sich ihr aber einordnen“.<sup>10</sup>

Die Idee der romantischen Landschaft hat im 20. Jh. weitgehend auch den Naturschutz und die Raumplanung der europäischen Industriegesellschaften geprägt. Bestimmte Naturräume sind in diesem Sinn konsequent von den Prozessen der Urbanisierung und Industrialisierung ausgenommen worden. Doch nicht nur die ausgewiesenen Landschafts- und Naturschutzgebiete wurden nach Möglichkeit von den Zeichen der technischen Zivilisation frei gehalten. Auch in besiedelten, durch Neubauten und Straßen erschlossenen Regionen werden den Industriebauten gewöhnlich umgrenzte eigene Zonen zugewiesen. Die Raumplanung fast aller europäischen Länder zielt generell auf eine Eingrenzung industrialisierter und urbanisierter Bereiche. Diese dürfen sich nicht planlos ausdehnen. Dem liegt die primär ästhetisch begründete, sich aus der romantischen Tradition herleitende Idee zugrunde, die Industriezivilisation dürfe die Natur nicht beliebig in Anspruch nehmen. Zwar finden sich scheinbar „unberührte“, im engeren Sinn pittoreske Landschaften

ten nur noch in wenigen, häufig unter Naturschutz stehenden Gebieten. Doch auch die gewöhnliche Lebenswelt wird in ländlichen Räumen von den Konstruktionen der technischen Zivilisation bislang nur ausnahmsweise dominiert. Diese – seien es Autostraßen, Wohnneubauten oder Stromleitungen – ordnen sich mehr oder minder unauffällig in das Landschaftsbild ein.

5.

Der bislang geltende Konsens, ländliche Räume nach Möglichkeit freizuhalten von visuell dominierenden technischen Konstruktionen, scheint sich in den letzten Jahren aufzulösen. Windkraftanlagen erheben sich in Deutschland, Dänemark, Spanien und mehreren anderen europäischen Staaten in zahlreichen bislang nicht industrialisierten Zonen. Dabei handelt es sich nicht, wie bei bisherigen Industrieansiedlungen, um die simple Erschließung neuer Gebiete für die technische Produktion. Vielmehr ändert sich das zugrunde liegende Prinzip. Erstmals werden nicht-landwirtschaftliche Produktionsanlagen über ausgedehnte Gebiete der jeweiligen Staaten zerstreut. Sie stehen nicht mehr konzentriert an ausgewiesenen Standorten, sondern okkupieren diffus die unterschiedlichsten Plätze. Da sie aufgrund ihrer Höhe aus großen Entfernungen sichtbar sind, verschwindet in weiten Bereichen die Landschaft im romantischen Sinn. Deren Besonderheit lag ja darin, dass sie frei blieb von Zeichen der Industrietchnik. Mit dem Vordringen der Windrotoren verlieren sich solche Landschaften in schnellem Tempo.

Vorindustrielle Bauten – Wohnhäuser, Mühlen, Kapellen – sind in ihren Materialien und Dimensionen im Allgemeinen der natürlichen Umgebung angepasst. Sie wurden aus den Baumaterialien hergestellt, die sich in der Nähe finden: Naturstein, Holz, Ziegel. Ihre Maße sind der Umgebung angepasst. Aus technischen und ökonomischen Gründen entstanden nur ausnahmsweise Konstruktionen, die sich aus der Landschaft herausheben und ihr als Fremdkörper gegenüberstehen. Wo das der Fall war, etwa bei Schlössern und monumentalen Kirchen, bildeten die vorindustriellen Kulturen Europas solche Bauten durch eine bewusste ästhetische Gestaltung zu „Kunstwerken“.

Demgegenüber setzen sich die Bauten der Industriezivilisation von der Landschaft sichtbar ab. Ihre Maße stehen zu den Landschaftsformen

in keinem Verhältnis. Die Materialien sind der Umgebung fremd. Ihre Standardisierung und Regelmäßigkeit steht im Kontrast zu der konkreten Vielfalt der Naturformen.

Windrotoren unterscheiden sich in diesen Hinsichten ästhetisch nicht von anderen industriellen Produkten. Material, Form und Dimension sind der umgebenden Landschaft äußerlich. Sie passen sich der Umgebung nicht an, sondern bilden ästhetisch heterogene, nach funktionalen Kriterien hergestellte Elemente. Sie sind Produkte der technischen Zivilisation und als solche in der Landschaft erkennbar. Im Unterschied zu bisherigen Industriebauten werden sie großflächig über die ländlichen Räume verteilt.

## 6.

Umgebungen wie Objekte sind für Menschen immer auch Bedeutungsträger. Die romantischen Landschaften symbolisieren den Vorrang der Natur vor aller menschlichen Macht. Natur lebt hier in ihrem Eigenrecht, nach ihren eigenen Gesetzen. Die menschlichen Artefakte müssen sich ihr einordnen. Technisch geprägte Räume – dazu sind neben den eigentlichen Industriezonen auch alle urbanisierten Gebiete zu rechnen – vermitteln demgegenüber die Botschaft von der erfolgreichen Beherrschung der Natur. Die Windkraft liefert auf der symbolischen Ebene eine Variante dieser Botschaft. Die Natur ist dienstbar gemacht, aber für einen guten Zweck. Von Befürwortern der Windkraft ist dieser symbolische Aspekt häufig explizit betont worden. „Warum nicht auch eine Windkraftanlage auf dem Venusberg und dem Petersberg? Als sichtbares, bewegendes Zeichen dafür, daß wir das 21. Jahrhundert neu und umweltfreundlich gestalten!“<sup>11</sup>

Die ökologischen Effekte der Windenergie sind weitgehend als positiv zu betrachten. Ihr symbolisch-ästhetischer Charakter jedoch birgt ein erhebliches gesellschaftliches Konfliktpotenzial. In ausgedehnten Landschaftsräumen, die bislang kaum – oder gar nicht – von den Zeichen der technischen Zivilisation geprägt waren, sind jetzt industrielle Artefakte unübersehbar. Der „romantische“ Kontakt mit der Natur, der auf dem – wie immer fiktionalen – Ausschluss der Technik aus dem Landschaftsbild basierte, wird an solchen Orten unmöglich. Was auch immer die Windrotoren in ökonomischer und ökologischer Hinsicht bedeuten, vi-

suell symbolisieren sie ebenso wie traditionelle Industriebauten die technische Beherrschung der Natur.

7.

Windkraft ist im öffentlichen Diskurs moralisch positiv konnotiert. Sie trägt dazu bei, schädliche und bedrohliche Formen der Energieproduktion überflüssig zu machen und die Erde vor dem Klimakollaps zu bewahren. Angesichts ihrer Vorzüge erscheinen politische Widerstände und Bürgerproteste entweder als motiviert durch verdeckte ökonomische Interessen (ein häufig durchaus zutreffender Verdacht) oder aber durch subjektiv-egoistische Haltungen, die keinen Anspruch darauf erheben können, im gesellschaftlichen Diskurs ernst genommen zu werden. Ästhetische Kriterien fallen für viele Windkraftbefürworter in diese Kategorie.

Die romantische Landschaftsvorstellung wurzelt aber keineswegs in beliebigen Befindlichkeiten. Sie stellt vielmehr ein objektives kulturelles Muster dar. Der Widerstand gegen die ästhetische Transformation der Landschaft durch Windrotoren hat tief liegende kulturelle Wurzeln. Er zielt auf die Bewahrung eines ästhetisch-sinnlichen Naturverhältnisses, in dem die „Macht der Natur“ erfahrbar bleibt und die Menschen sich unmittelbar als Naturwesen erleben können.

Alle bisher bekannten Kulturen haben die Frage nach dem Verhältnis der Menschen zur Natur gestellt. Die Moderne kann im Medium der Wissenschaften und der Philosophie eine affektiv befriedigende Antwort nicht finden. Vielmehr erfahren die Menschen nunmehr ihre Zugehörigkeit zur Natur vorwiegend im Modus des ästhetischen Erlebens von Landschaften, die frei sind von den Zeichen der Industriegesellschaft.

Die Vermittlung von Mensch und Natur im Medium der romantischen Landschaft ist eine historische Form. Sie wird sich wie alle historischen Formen früher oder später auflösen. Vielleicht verliert sich eines Tages das Bedürfnis nach einer emotionalen Verbindung mit der Natur. Gewiss gibt es auch andere Wege der Vermittlung als diejenigen des ästhetischen Landschaftsgenusses.<sup>12</sup> Vielleicht lassen sich die kulturellen Prägungen so verändern, dass Windrotoren als organische Bestandteile der Natur wahrgenommen werden. Offenkundig ist das aber gegenwärtig allenfalls in eingeschränktem Maß der Fall. Großen Teilen der Bevöl-

kerung liegt nach wie vor an einem affektiven Kontakt zu Landschaften, die frei sind von Zeichen der Industriegesellschaft. Das Erleben der „reinen“ oder jedenfalls nicht von menschlichen Artefakten dominierten Natur ist für sie unverzichtbar, nicht aus einer subjektiven Laune, sondern weil hier anderweitig nicht mehr erfahrbare, essenzielle Aspekte des Naturverhältnisses erfahren werden.

## 8.

Der Widerstand breiter Bevölkerungskreise gegen den Ausbau der Onshore-Windkraftanlagen und gegen die Errichtung von Höchststromleitungen hat insofern eine objektive Grundlage. Es geht um die Bewahrung bestimmter Formen des Naturverhältnisses – von Formen, die paradoxerweise zentrale Motive der Umweltbewegung selbst darstellen. Eine angemessene Einschätzung der Wirkung von Windkraftanlagen kann sich nicht nur – und nicht in erster Linie – mit Problemen des Vogel- und Fledermausschutzes beschäftigen.<sup>13</sup> Entscheidend ist vielmehr die Frage, in welchem Maß die Windrotoren mit dem traditionellen Bild der Landschaft auch wesentliche symbolische und moralische Ressourcen der Gesellschaft gefährden. Solche Verluste sind mit den ökologischen Vorteilen der Windenergie abzuwägen. Keineswegs stellt jede Kilowattstunde Windstrom per se einen Gewinn dar, wie manche Windkraftbefürworter argumentieren.<sup>14</sup> Vielmehr muss in jedem Einzelfall abgeschätzt werden, ob der Beitrag der Anlagen zur Energieversorgung in einem sinnvollen Verhältnis zur Beeinträchtigung des Landschaftsbildes steht. Angesichts des insgesamt vergleichsweise niedrigen Beitrags der Onshore-Windkraft zur Bewältigung der anstehenden Umwelt- und Klimaprobleme<sup>15</sup> ist der Verzicht auf einen Teil ihres technischen Potenzials vertretbar. Die Alternative ist der Verlust von Landschaftsräumen, in deren Erscheinungsbild technische Artefakte bislang nur eine untergeordnete Rolle spielen – und damit die Gefährdung eines nicht-instrumentellen, „kommunikativen“ Naturverhältnisses, das sich in solchen Räumen der Technisierung und Modernisierung zum Trotz bislang bewahrt hat.

*Anmerkungen*

- <sup>1</sup> Prägnant dazu Joachim Ritter: „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“ (zuerst 1962), in: ders., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974.
- <sup>2</sup> Ebd., 154.
- <sup>3</sup> Vgl. vor allem James Buzard, *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800–1918*, Oxford 1993; Orvar Löfgren, *On Holiday. A History of Vacationing*. Berkeley/Los Angeles/London 1999.
- <sup>4</sup> Ritter, „Landschaft“ (Anm. 1), 163.
- <sup>5</sup> Georg Simmel, „Philosophie der Landschaft“ (zuerst 1913), in: ders., *Das Individuum und die Freiheit*. Frankfurt a. M. 1993, 131.
- <sup>6</sup> Ritter, „Landschaft“ (Anm. 1), 150.
- <sup>7</sup> Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.*, Leipzig 1913, 7 (zuerst 1764).
- <sup>8</sup> Edmund Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, Berlin 1956, 86 (zuerst 1757).
- <sup>9</sup> Zur Idee des Pittoresken vgl. Ian Ousby, *The Englishman’s England. Taste, Travel and the Rise of Tourism*, Cambridge 1990; James Buzard, *The Beaten Track* (Anm. 3); Raffaele Milani, *Il Pittoresco. L’evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Roma/Bari, 1996.
- <sup>10</sup> Simmel, „Philosophie der Landschaft“ (Anm. 4), 130 (Kursivierung C. H.).
- <sup>11</sup> Hermann Scheer, „Windiger Protest. Das Zukunftspotential der Windenergie gegen egoistische und traditionalistische Verweigerungsmotive“, in: F. Alt/J. Claus/H. Scheer (Hg.), *Windiger Protest. Konflikte um das Zukunftspotential der Windkraft*, Bochum 1998, 31.
- <sup>12</sup> Beispielsweise Freizeitbeschäftigungen und touristische Praktiken wie der Badeurlaub, das Skifahren, Segeln sowie Residualformen von älteren, ursprünglich dem Erhalt des Lebens dienenden Tätigkeiten wie die Gartenarbeit, das Fischen und Jagen.
- <sup>13</sup> Wie etwa im Sondergutachten des Sachverständigenrats für Umweltfragen: *Wege zur 100 % erneuerbaren Stromversorgung*. Berlin 2011.
- <sup>14</sup> So Scheer, „Windiger Protest“ (Anm. 11), 21.
- <sup>15</sup> Das Sondergutachten des Umweltrats (vgl. Anm. 13) schlägt für 2050 einen Anteil der Onshore-Windkraft an der Stromerzeugung in Deutschland von 15 % vor. Damit läge ihr Anteil an der gesamten Energieerzeugung bei rund 3 %.

*Raimund Rodewald*

## Die Manie der Einfamilienhäuser und die Suche nach dem Idyll

Es war einmal ein Bauer, der verkaufte seinen Grund und Boden und ging mit dem Erlös von 2 Millionen Franken auf die Bank, um das Geld gewinnbringend anzulegen. Dort sagte man ihm, Obligationen brächten sehr wenig Zins, Aktien seien risikoreich und der Goldpreis schwanke sehr. Es sei daher am besten, er würde mit dem Geld Grund und Boden kaufen.

Dieser Witz zeigt, dass die Investition in den Boden die Kapitalanlage schlechthin ist. Wer Eigentum an Boden besitzt, der hat auch Macht (Faust). Schon früh haben sich Adlige, kirchliche Würdenträger und reiche Bürger ihre Macht mit dem Bodenbesitz gefestigt. Bodenbesitz war seit jeher ein Machtzeichen, denken wir an die Medici in Florenz oder die Sitze des Landadels im Veneto oder auch im östlichen Alpenraum. Wer Boden besaß, konnte über die Nutzung herrschen und damit an der Arbeit Anderer verdienen. Der Faktor Geld war im Mittelalter nichts anderes als ein Tauschmittel für Arbeit. Geldausleihe und Zinsen waren offiziell verboten. Es galt die Devise, wie es Thomas von Aquin vertrat, dass ein Jeder sich nur soviel Geld anreichern dürfte, wie er auch Arbeit verrichten konnte; seine Arbeitsleistung, seine Ressourcen, wie der nutzbare Boden, waren sein Kapital. Geld war eigentlich eine gegenüber dem Kapital fast unwesentliche Größe.

Diese Zeiten sind vorbei. Längstens hat sich der Geldmarkt vom Arbeitsmarkt abgespalten, ökonomisch wie auch sozial. Die Geldanreicherung steht als erstrebenswertes Ziel weit vor der Arbeit, die eher als notwendiges Übel, als Mittel zum Zweck für die Geldanreicherung angesehen wird. Die ursprüngliche Bedeutung des Tauschmarktes „Alltagsgüter gegen Geld“ droht bei Übersättigung der Konsumbedürfnisse des Individuums irgendwann zum Erliegen zu kommen. Selbstverständlich kann mit der aus der Sicht der freien Marktwirtschaft genialen Erfindung der Warenästhetik (Wolfgang Fritz Haug) der Preis eines Produk-

tes das Mehrfache der eigentlichen Entstehungs- und Rohstoffkosten betragen, doch irgendwann sind auch bei den Luxusgütern Grenzen angezeigt. Wenn nun auch die Geldanlage in den eigentlichen Finanzmarkt nicht mehr lukrativ genug ist, wird der Boden als Parkierungsfläche für unbenutztes Geld hoch attraktiv. Dabei spielt für den Kaufpreis für Liegenschaften oder bebaubare Parzellen nicht so sehr das Angebot, als vielmehr der Status des jeweiligen Ortes eine Rolle. Um die Geldanreicherung zum Kapital zu machen, braucht es daher Besitz, von dem man wiederum durch Zinsen und Veräußerung Profit erzielen kann. Dieser Drang nach Besitz nimmt heutzutage deshalb derart abartige Formen an, weil das meiste Geld heutzutage nicht mehr mit Arbeit, sondern vielmehr mit Besitz verdient werden kann. Lässt sich Geld nicht mehr in Boden umgießen, so verliert es unweigerlich an Wert. Dies ist wohl eine wesentliche Triebkraft des Einfamilienhausbooms seit den 1960er-Jahren. Doch hinter dem Traum des Eigenheimbesitzes im Grünen und der Stadtfucht steckt mehr als nur vordergründig Materielles. Es zeigt sich nämlich eine gewisse Wiederholung der Entwicklung, wie sie sich bereits in Italien der Renaissance vollzog.

Die Bewegung im Grünen zu wohnen hatte nach der Antike erstmals in der urbanen Gesellschaft der Renaissance in Italien (ausgehend von den Medici im Florenz des 15. Jahrhunderts) eine breite Beliebtheit erfahren. Die „*Villeggiatura*“ bezeichnet eine anfangs des 16. Jahrhunderts aufkommende nostalgische Hinwendung begüterter venezianischer Herrschaften zum Landleben, das in einer typischen Villenarchitektur und in einer dem antiken Ideal des „*bel paesaggio*“ verpflichteten Landwirtschaftsreform (die in Reihen geordneten Rebkulturen, die korrekt rechteckigen Felder, die Baumreihen, die Terrassierungen) ihren Ausdruck fand und Sommerfrische versprach. Die Stadtfucht war die Folge eines bedeutenden gesellschaftlichen Wertewandels, da das Stadtleben, namentlich in Venedig, nicht mehr primär Zuflucht, Sicherheit und fiskalische Abschottung gegenüber den Mächten von außen (Langobarden, der Papst, die Türken, die Stadtreiche Genua, Mailand u. a.) verhiess, sondern vermehrt mit Steuerdruck, Machtmissbrauch, wirtschaftlichen Umwälzungen, Krankheitsepidemien und Sittenzerfall verbunden wurde. Das neue humanistische Lebensideal der Oberschicht hieß Arkadien und basierte auf dem in Venedig 1502 erschienenen überaus populären Pastoralpoem „*Arcadia*“ von Jacopo Sannazaro, der die antiken Schäferidyllen von Vergil, Ovid oder Theokrit wiederbelebte und dessen An-

hänger sich in künstlerisches und philosophisches, durchaus auch staatskritisches Gewand hüllten. Der damit verbundene Rückzug aus den damaligen Realitäten der Stadt galt der Sehnsucht nach dem römischen Lustort, dem „Locus amoenus“, der ein Verharren in einer geschichtslosen, ja stillstehenden Zeit (Klaus Luttringer) ohne Sorge um Eigentum, Machtanspruch oder Geld und ohne Angst vor einem künftigen Niedergang versprach. Das goldene Zeitalter schien so nah.

Das Schäfer- und Naturidyll baute sich inmitten von Bäumen, Gewässern, Quellen, Weiden, Bergen, Grotten und gar nicht so wilden Tieren, wie Wölfen, aber auch singenden Vögeln und da und dort auch von Grabmälern und sonstigen rätselhaften Spuren der Vergangenheit auf. Inspiriert von Sannazaro wurde eine kleine Gruppe mit hoher humanistischer, kultureller und auch politischer Kompetenz rund um Caterina Cornaro, die aus Venedig stammende Witwe des Zypernkönigs, auf ihrem Landsitz Asolo im Veneto Wegbereiter dieses Aufbruches in das ländliche Paradies. Hieraus sind die bedeutenden Dichtungen von Pietro Bembo, beispielsweise 1497 über die Schönheit der Natur, die sich in der Campagna finden ließe, und 1524 über den Benacus (Gardasee) entstanden. Zu dieser Gruppe gesellte sich auch der früh verstorbene ausdrucksstarke Giorgione, der als „Sannazaros Maler“ galt und eine symbolisch schwierig zu entziffernde harmonische Interferenz von Mensch und Natur in seinen Bildern ausdrückte. Der Bau der Villen und die Erschaffung einer dazugehörigen pastoral-allegorischen Gartenlandschaft war zwar mit dem dichterischen Ideal Sannazaros philosophisch begründet (Bembo nannte Asolo das Paradies auf Erden), bedeutete aber auch eine Landnahme und Umgestaltung der Landwirtschaft, die bereits im 16. Jahrhundert zu einer enormen Konzentration von Bodeneigentum in den Händen von städtischen Adligen und Kardinals- und Papstfamilien führte. Nach der Niederlage der Venezianer in der Schlacht von Agnadello 1509 war das *Dominium* auf der „*Terraferma*“, dem Festland zwar verloren, es ließ sich aber als *Patrimonium* wieder erkaufen. Mit dem Frieden von 1529 in Bologna startete eine eigentliche Manie der Villen (Nils Büttner). Das Landleben bedeutete wohl zwar Landlust, aber auch Landarbeit, wie die Humanisten aus Toskana und Venedig, allen voran Leon Battista Alberti, im Sinne des antiken „*delectare et prodesse*“ predigten. Die Kontemplation der Landschaft sollte aber auch der Erfrischung des Körpers und Geistes dienen, wie dies der Zeitgenosse Alvise Cornaro ausdrückte. Die Kehrseite der Begeisterung

für die Landschaft war der verdrängende Effekt für die Landbevölkerung, obwohl die Bauern durchaus von den neuen Landbewirtschaftungsmethoden profitierten. Der italienische Agronom und Politiker Emilio Sereni bezeichnete diese Form von Stadtflucht als „Refeudalisierung“ des Landes durch eine neue aristokratische Bürgerschicht, die im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Adel sich weniger um Staatsangelegenheiten oder militärische Macht sorgte. Benozzo Gozzoli verlieh mit seinem Gemälde „Paradiso“ dieser Sehnsucht nach der ländlichen Idylle einen bildhaften Ausdruck, indem inmitten von üppiger fruchtbarer Landschaft eine prunkvolle Medici-Villa abgebildet ist. Der Höhepunkt der venetischen Villenbauten fand im 17. und 18. Jahrhundert statt und manifestierte sich im Veneto mit dem Neubau von 332 beziehungsweise 403 Villen. Im 19. Jahrhundert ging diese Zahl deutlich zurück (137). Diese Herrschaftsvillen entfalteten, dank der dazu erworbenen großen Ländereien, eigene landwirtschaftliche Aktivitäten und man entwarf Agrarreformen, wie dies in der Toscana mit den vor allem im 17. und 18. Jahrhundert aufkommenden „Fattorien“ der Fall war. Die feudalistischen Landerwerbe und die zunehmende Ausbeutung durch die entstandene merkantile Feudalschicht schufen Konflikte. Kein Wunder, dass es zu Aufständen der eingesessenen Landbevölkerung kam, wie in Süditalien 1647/48. Erst die Französische Revolution setzte dieser Bauentwicklung ein Ende und viele Feudalsitze wurden aufgegeben. Dies hielt rund 150 Jahre an, bis nach dem Krieg die Einfamilienhausentwicklung den Villentraum auch für die prosperierende Mittelschicht wieder aufleben ließ.

Die Renaissancevillen des Veneto und die Einfamilienhäuser von heute haben einiges gemeinsam: Sie sind Zeichen der Selbstverwirklichung eines nach dem Statussymbol des Besitztums strebenden freiheitlich orientierten Individuums, fernab eines städtischen Kontrollapparates. Dem ausgeprägten Individualismus der Adelsfamilien und der baulich sich an einem fiktiven antiken Vorbild und einem Arkadientraum messenden Villenarchitektur steht heute das Charakteristikum der architektonischen Trivialität, des Geschmäcklerischen und der Reproduktion gegenüber. Die einstigen Villengärten erhalten als öde Thuja- und Rasenflächen ihre Entsprechung, die römisch anmutenden Kolonnaden finden sich als mediterran erscheinende Betonsäulen wieder, die Innenhöfe weichen Terrassen und Balkonen. Die architektonische Besonderheit wurde zur gestalterischen Beliebigkeit, die ersehnte unverbaute Aussicht auf Berge, Landwirtschaft und Wälder verblieb zumeist als ein

unerfülltes Wunschbild des Eigentümers. Amerikanische Sozialstudien zeigen, wie rasch besondere Praktiken oder Gestaltungen der Grünflächen von den Nachbarn übernommen und kopiert werden. In der schablonisierten Welt des Haus-an-Haus-Garten-an-Gartens ist das Arkadien des Landlebens längst einer allgemeinen Banalisierung und Uniformierung gewichen. Der Traum, vervielfältigt ins Unendliche, wurde zum Albtraum. Unsere Seeufer sind weitgehend verbaut, die Sonnenhänge in einförmige Villenquartiere verwandelt. Das außergestalterische Leitmotiv setzt sich aus den dominierenden Garagen, den pflegeleichten Cotoneaster-Böschungen mit Zyklopensteinmauern, den unüberwindbaren hohen Metallzäunen mit „proprietà privata“-Tafeln oder Überwachungskameras und Alarmanlagen, den großen Fenstern und den versiegelten Vorplätzen zusammen. Wie früher die Herrschaftssitze sind auch heute die Einfamilienhäuser nicht dauernd bewohnt, dies als Folge unseres Pendlerdaseins. Die rund 500 000 Ferienwohnungen, davon zahlreiche Chalethäuschen, in der Schweiz zeichnen sich ebenfalls während zehn Monaten im Jahr durch geschlossene Fensterläden aus. Die Sehnsucht nach Arkadien als idyllisches Traumland war im 16. Jahrhundert wie heute von der gut verdienenden Klasse übersetzt worden als Eigentumserwerb von Aussichtslagen inmitten einer quasi hinzugekauften Landschaft. Das humanistische Arkadien, der Inbegriff eines eigentumslosen Hirtenlandes, wurde in den Wirtschaftskategorien des Kaufens und Besitzens zu einem realen Handelsgut und damit seinem Urgehalt entleert. Die Folge war die Zerstörung der realen Vorlagen des Locus amoenus in unseren Kulturlandschaften und die viel zu späte Geburtsstunde der raumplanerischen Interventionsmöglichkeiten des Staates in das private Grundeigentum.

Diese Bautätigkeit wurde außerhalb der Landwirtschaftskreise jedoch nur langsam in der öffentlichen Wahrnehmung als Problem erkannt. Zudem waren nicht selten die Landwirte selbst zu den Gewinnern dieser Landflucht zu zählen, die quasi über Nacht durch Einzonung und Veräußerung ihrer vorteilhaften Baulagen zu Millionären wurden.

„When houses are scattered through every part, the moral sense can never make a convert of the picturesque eye.“ Dieses Statement des englischen Pfarrers und Lehrmeisters des Pittoresken, William Gilpin, von 1782 umschrieb vielleicht zum ersten Mal die Zersiedelung durch verstreut in der Landschaft gelegene Einzelbauten, welche das Erlebnis des pittoresken Landschaftsbildes zerstörten. Heute würde Gilpin wohl

bei einem Besuch der Schweiz und weiten Teilen Europas kehrtum machen, angesichts der fortgeschrittenen Verbauung der Landschaften. Seit den 60er-Jahren begann sich das Einfamilienhaus boomartig als neue Wohnform durchzusetzen, die sich an dem Gartenstadtkonzept orientierte und die Trennung des Wohn- und Arbeitsbereichs und somit das moderne Pendlertum zwischen Wohn- und Arbeitsort verkörperte. Der Einfamilienhausboom, der die Schweiz in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre erfasste, kann, wie dies die Credit Suisse 2010 vermutete, unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass die geburtenstarken Jahrgänge zwischen 1946 und 1964 ein Alter zwischen 30 und 40 Jahren erreichten, in dem typischerweise der Umzug in ein Einfamilienhaus erfolgt. Dieselben Babyboomer haben in den 1990er-Jahren dann als Kapitalanlage das Ferienhaus entdeckt. Die Einfamilienhäuser umfassen heute mit knapp einer Million rund 58% aller Wohngebäude. Heute entstehen rund 9–10 000 Einfamilienhäuser pro Jahr. Die Gesamtfläche der Ein- und Zweifamilienhäuser beläuft sich auf rund 564 km<sup>2</sup>. Zu den prädestinierten Einfamilienhauskantonen gehört neben den Kantonen Basel-Landschaft, Aargau, Solothurn, Jura, Glarus, Tessin vor allem der Thurgau. Motor der dortigen Entwicklung sind die günstigen Bodenpreise, die gute Erreichbarkeit und die hohe Pendlermobilität zu den Zentren, die relativ hohe Eigentumsquote, die tiefen Liegenschaftssteuern, der tiefe Eigenmietwert sowie die Abzugsmöglichkeiten für Hypothekarzinsen und für Fahrkosten, die jährlich etwa 850 Millionen Franken ausmachen und dem Gemeinwesen somit entgehen! Die Folgen dieses Einfamilienhaustraumes sind heute unverkennbar: großer Flächenverbrauch, zersiedelte und banale Ortsbilder, Zerstörung und Aushöhlung der Tourismusorte durch zumeist leerstehende Ferienchalets, hohe Erschließungskosten und Verkehrsfolgen.

Die Raumplanung hätte die Aufgabe gehabt, Landschafts- und Ortsbilder sowie das Kulturland zu schonen. Dies konnte sie von Anfang an nie wirkungsvoll erfüllen, da vom Volk der Bodenrechtsartikel in der Verfassung 1969 gleichzeitig mit dem Artikel zum Schutz des Eigentums aufgenommen wurde. Man wollte zwar, dass der Staat in den Bodenmarkt eingreifen kann, doch gleichzeitig sollte das Eigentumsrecht umfassend geschützt werden. Ein fast unlösbarer Widerspruch. Dieser Drang nach Besitz ist noch heute in der reichen Schweiz mit einer aber relativ niedrigen Wohneigentumsquote (35%) nachvollziehbar. Das Ein-

familienhaus als Erst- oder Zweitwohnsitz wurde daher zu einer materialistischen Perfektion, die optimale Kapitalbildung und -bindung, sozialen Status und auch finanzielle sowie steuerliche Vorteile miteinander verband. Eigentum machte darüber hinaus aber viele Menschen durchaus glücklich.

Wie greift nun der Staat in diesen Bodenmarkt ein? Lange galt Land, das ans allgemeine Kanalisationsnetz angeschlossen war, automatisch als Bauzone. Erst nach hartem politischen Ringen kam 1979 ein Bundesgesetz über die Raumplanung zustande, das zwar die Schonung der Landschaft forderte und Instrumente wie die Richt- und Nutzungsplanung einführte. Dennoch oblag die Bauzonenbemessung im Wesentlichen dem politischen Willen der einzelnen Gemeinden. Diese Kirchturmpolitik hatte schon deshalb zu übermäßigen Einzonungen geführt, weil die Kosten der überregionalen Verkehrserschließung mit dem öffentlichen und privaten Verkehr den Kantonen und dem Bund übertragen werden konnten. Zudem profitierten die Gemeinden steuermäßig von der Ausscheidung neuer Bauzonen. Der Wertgewinn der jährlichen Einzonungen ist auf rund 2 Milliarden Franken zu schätzen. Eine Abschöpfung dieser ohne Arbeit verdienten Vermögenswerte an Boden findet kaum statt und wird politisch als Eingriff in die Eigentumsfreiheit gebrandmarkt. Heute stehen wir vor der Situation, dass die überdimensionierten und eigentlich bundesrechtswidrigen Bauzonenreserven für zusätzlich noch über 2 Millionen Einwohner oder bei gleichbleibendem Bevölkerungszuwachs für etwa vier Jahrzehnte reichen! Damit übersteigt das Angebot von Bauzonenreserven in der Schweiz die Nachfrage bis 2030 gar um das 2–3fache! Der Überschuss beträgt ungefähr 18 000 Hektar. Die Forderung einer Reduktion dieser überdimensionierten Bauzonen und damit einer Neuformulierung der Raumplanung insgesamt, wie derzeit politisch angesagt, führt zwangsläufig zu einer Verknappung des verfügbaren bebaubaren Bodens und damit zu einer höheren Ausnutzung der vorhandenen Bauparzellen. Dies zugunsten von Mehrfamilien- statt Einfamilienhäusern.

Es zeichnet sich also ähnlich wie für die venetischen Villen im 19. Jahrhundert auch für die Einfamilienhäuser des 20. Jahrhunderts ein leises Ende ab. Die Landwirtschaftskreise wollen den steten Kulturlandverlust nicht mehr hinnehmen, der Tourismus leidet unter einer verbauten Landschaft. Auch die demografische Entwicklung zeigt in eine andere Richtung: Ältere Menschen ziehen wieder vermehrt in die Stadt.

Wie gehen wir aber in Zukunft mit den zunehmend verlassenem Einfamilienhäusern um? Eine Verbindung mit einer landwirtschaftlichen Aktivität wie im Veneto der Renaissance ist kaum möglich. Auch eine Verdichtung bestehender Einfamilienhaus-Siedlungen ist sehr schwierig. Schon aus energetischen Gründen müsste man daher vielerorts an Abriss denken. In der Zukunft ist die Ausscheidung neuer Einfamilienhauszonen jedenfalls nicht mehr opportun. Der Traum vom Haus im Grünen ist längst ausgeträumt, die Sehnsucht nach Landschaft bleibt. Einer Landschaft, die wie einst bei Giorgione eine tiefe Anmutsregung auslöst. Vielleicht ist dies der Grund für das heutige wiedererwachte breite Interesse in Literatur und Musik für das Thema Arkadien.

*Literatur*

Nils Büttner, 2006. *Il paesaggio nella storia d'arte*. Milano/Geschichte der Landschaftsmalerei, München.

Klaus Luttringer, 2000. *Weit, weit ... Arkadien. Über die Sehnsucht nach dem anderen Leben*, Würzburg.

Emilio Sereni, 2010 (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari.

*Ernst Ulrich Köpf*

## Nachhaltigkeit und globales Finanzwesen

Die Blaupause für das Konzept einer „nachhaltigen Entwicklung“ ist die forstliche Nachhaltigkeit. Sie wurde zuerst im 18. Jahrhundert im mitteleuropäischen Binnenland erarbeitet. Antrieb dieser Entwicklung war ein deutliches Bevölkerungswachstum, vorindustrielle Entwicklung, aber auch die Aufklärung<sup>1</sup> mit der Erkenntnis, dass der Mensch von seinem Verstand öffentlichen Gebrauch machen kann. Auch wenn niemand voraussehen konnte, was im 19. Jahrhundert und später geschehen würde, so war doch eines klar: Holz als nachwachsender Energieträger, als Roh- und Werkstoff ist von immenser Bedeutung. Und Vorsorge über viele Jahrzehnte ist unerlässlich, weil zwischen forstlichem Handeln und angestrebter Wirkung im Walde ein natürlicher, nur wenig beeinflussbarer Wachstumsprozess abläuft, der abgewartet werden muss. An diesem Vorgang wurde im 19. Jahrhundert erstmals die Investition rechnerisch dargestellt und alsbald auch erkannt, dass Finanzkalkulationen keineswegs zwingend vernünftiges Handeln begründen.<sup>2</sup> Dies sei hier nur angedeutet. Doch macht uns die Forstwirtschaft exemplarisch die unabdingbare Bindung letztlich aller Nachhaltigkeit, aller nachhaltigen Wirtschaftsprozesse, an die Natur und die Leistungsfähigkeit der Natur deutlich.

Im Folgenden wird daher zuerst erklärt, wie die forstliche Nachhaltigkeit zu langfristiger Wirkung kam. Leider widerspricht der gegenwärtige Umgang der politisch Verantwortlichen mit diesem forstlichen System seiner über zweihundert Jahre währenden Erfolgsgeschichte in fataler Weise. Fragen wir nach den Ursachen, so findet man diese in einer Wirtschaftsordnung, in der allein das Geld zählt und Gewinnmaximierung als oberstes Ziel gilt. Dieses Ziel erscheint, ganz wie in der Investitionsrechnung, zunächst als rational. In seiner Konsequenz ist es aber fragwürdig. Zwar ist es legitim, dass Individuen und Unternehmen auf Gewinn aus sind – doch das Gemeinwohl dürfen sie dabei nicht gefährden. Dass dies ohne Sanktionen zugelassen wird, liegt seit Entstehung der

Wirtschaftswissenschaft an der falschen Interpretation von Theorie. „Ökonomie“ bedeutet nämlich im Wortsinn Herkommen, Ordnung, Recht (*vóμος*) im Haus- (*οἶκος*) oder im Gemeinwesen. Daher wird im wirtschaftlichen Handeln eine allgemein gültige Gesetzmäßigkeit vermutet und gesucht. In der Folge hält man finanziellen Erfolg für die eigentliche Leistung und fragt nicht, weshalb er zustande kommt und wie er sich gesamtwirtschaftlich (global) auswirkt. Tatsächlich kann man immer nur ganz bestimmte Phänomene unter gegebenen Voraussetzungen beobachten, und diese sind keineswegs allgemeingültig. Sie dürfen nicht verallgemeinert werden, wie das jedoch geschieht. Es muss gefragt werden, zu wessen Lasten finanzielle Gewinne gehen, ob sie gerecht und „nachhaltig“ sind. Menschen und Institutionen, die zum Gemeinwohl nichts Entsprechendes beitragen, eignen sich große Teile des Sozialproduktes an, das mit finanziellem Aufwand und großem Personaleinsatz oft über lange Zeiträume hinweg von anderen erarbeitet wird. So bringt man wirtschaftliches Handeln, das notwendig ist und auch die aktuelle Gewinnmaximierung erst möglich macht, um seinen Erfolg. Es wird unter Umständen verhindert und wirkt nicht mehr in die Zukunft.

Theorie, auch die Wirtschaftstheorie, erklärt bestimmte Erscheinungen und deren Zustandekommen. Ideologien wie der „Kapitalismus“, der „Sozialismus“ oder der „Marktliberalismus“ sind aus Theorien abgeleitete Handlungsmuster und als solche immer fragwürdig. Hinter ihnen stehen Interessen, steht oft Machtstreben mit entsprechender finanzieller Potenz. Wissenschaft muss dem widerstehen. Gewiss sind politische Diskussionen um Lösungsvorschläge notwendig, sonst droht Strukturkonservatismus. Beraten Wissenschaftsvertreter dabei die Politik, sind ihre Modelle selten erprobt und wissenschaftlicher Überprüfung noch nicht zugänglich. Das ist zu beachten.

### *Forstliche Nachhaltigkeit als Ausgangspunkt*

Der Durchbruch zu nachhaltiger Wirtschaftsführung im Forstbetrieb wurde im frühen 19. Jahrhundert erreicht, als zuerst Heinrich Cotta (1763–1844) drei institutionelle Komponenten zu einem System zusammenfügte. Als Sohn eines Försters im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach hatte Cotta nach der üblichen Jägerlehre längere Zeit zuhause studiert, ehe ihm 1784/85 ein kurzes Studium an der Universität Jena

ermöglicht wurde. In der Folge scharten sich junge Leute um den auf diese Weise überdurchschnittlich gebildeten jungen Forstmann und ließen sich von ihm unterweisen. Er selbst erzählt später:

„So entstand allmählich ohne Vorsatz und Absicht – ich darf sagen ohne Wissen und Willen – eine forstliche Unterrichtsanstalt, und am Schlusse meiner Fischbacher Vermessungsgeschäfte (im Jahre 1788) zählte ich schon gegen 10 Lehrlinge (...) Mir blieb also – wollte ich nicht unbillig sein – nichts übrig, als meinen Unterricht fortzusetzen. Dabei wuchs die Anzahl der jungen Leute, und nichts konnte sodann natürlicher sein, als der Gedanke: eine ordentliche Forstlehranstalt zu errichten. Eigentlich bestand diese schon längst, und es bedurfte weiter nichts, als derselben eine bestimmte Form zu geben, sie unter den Herzoglichen Schutz zu stellen, und öffentlich bekannt zu machen.“<sup>3</sup>

1794 war es so weit: Herzog Carl August (1757–1828), der Gönner und Freund Goethes, gewährte dieser Schule die Anerkennung. Man kann dies als Gründungsdatum der Forstlehranstalt ansehen, die Cotta 1811 nach Tharandt überführte. Er wurde nach Sachsen berufen, um die staatlichen Wälder zu vermessen. Da seine Schule 1813 infolge der Befreiungskriege in finanzielle Bedrängnis geriet, wollte er deren Übernahme durch den Staat. Für ihn war klar, dass tüchtige Forstmänner nur durch unmittelbare Arbeit im und am Wald ausgebildet werden können. „Gegenüber allen Kosten und Bedenken“ gelang ihm, die Regierung in Dresden zu überzeugen, dass „der Staat unendlich mehr durch gute Ausbildung tüchtiger Forstmänner gewinnt.“<sup>4</sup> So wurde seine Forstlehranstalt 1816 in die „Königlich Sächsische Forstakademie zu Tharandt“ umgewandelt. Sie wurde bald weltweit bekannt und ist seit 1929 in die Technische Universität Dresden eingegliedert.<sup>5</sup>

Konsequent erfüllte Cotta in Sachsen die Aufgabe, die Waldungen zu vermessen und einzuteilen. Er schuf damit die Grundlage für einen geregelten Forstbetrieb. Dieser Vorgang hieß damals und heißt heute „Forsteinrichtung“ – die erste Komponente. Nur akademisch umfassend ausgebildete Förster können Forstbetriebe sachgerecht führen. Daher ist die Überführung der Forstlehranstalt Cottas in eine staatliche Akademie für die Durchsetzung einer nachhaltigen Forstwirtschaft als großer Erfolg zu werten – die zweite Komponente. In den folgenden Jahren baute Cotta