

Ästhetik der Praxis in der Phänomenologie von Hermann Schmitz: Betrachtungen über Landschaft und Gefühle

FURUKAWA Hiroaki

Hiroshima Shudo University, Hiroshima

Vorwort

Hermann Schmitz (1928-) demonstriert die „Neue Phänomenologie“ [1], und dieser zufolge wird Philosophie folgendermaßen definiert: „Philosophie ist Sichbesinnen des Menschen auf sein Sichfinden in seiner Umgebung“ [2]. Nach dieser Definition ist weiterhin erwähnt: „So ist Philosophie immer praktische Philosophie und Praxis philosophische Praxis“ [3], denn „wer nicht nur dahinlebt und sich leben läßt, sondern sein Leben führt, bedarf der Besinnung auf sein Sichfinden in seiner Umgebung; wer sich auf sein Sichfinden in seiner Umgebung besinnt, orientiert damit seine Lebensführung“ [4]. Indem wir uns auf diesen grundlegenden Standpunkt der Phänomenologie von Schmitz, die „die intime Zusammengehörigkeit von Philosophie und Praxis“ [5] aufstellt, beziehen, gehen daraus zwei Themen hervor.

Insofern die Ästhetik von Schmitz in seinem System der Philosophie eingeschlossen ist, hat sie ebenso praktische Eigenschaft wie seine Philosophie. Was für eine Bedeutung hat dies denn in der Geschichte der Ästhetik? An diese Problematik müssen wir erstens herangehen. Um also seine Phänomenologie in die Ästhetikgeschichte einzuordnen, wird die phänomenologische Ästhetik Moritz Geigers (1880-1937) hier in diesem Aufsatz als Vorgeschichte der Ästhetik von Schmitz behandelt. Man zählt im Allgemeinen Geiger zu der so genannten Münchener Schule der Phänomenologie. Aufgrund von der praktischen Absicht, eine rechte, ästhetische Einstellung aufzuklären, verfocht er bekanntlich in der Sphäre der Ästhetik seinen Standpunkt der objektivistischen Phänomenologie, indem er im Gegensatz zum Subjektivismus der psychologischen Ästhetik steht [6]. Auch Schmitz hat die Tendenz zum Antisubjektivismus, der an der Psychologie gleichartige Kritik übt. In diesem Aufsatz wird daher, Schmitz für einen Nachfolger der Ästhetik Geigers ansehend, nach der Bedeutung der Ästhetik von Schmitz in der Ästhetikgeschichte geforscht [7]. Es ist dabei besonders sinnvoll, Landschaft zu thematisieren. Das, was beide, Geiger und Schmitz, unter dem Begriff „Landschaft“ verstehen, ist eine relativ von fern überblickte, wenn allgemein gesprochen, große natürliche Erscheinung, wie Gebirge, Abendrot bzw. Nachthimmel. Oder negativ ausgedrückt, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, dass im Überblick etwas Künstliches liegt, so ist dies nie das Hauptsächliche. Aber während das Natürliche im Zentrum steht, wird die Landschaft als Naturschönheit nicht besonders der Künstlichkeit gegenübergestellt. Beide, Schmitz und Geiger, behandeln lieber eine Affektivität der Landschaft, die z. B. als Furchtbarkeit des Felsens oder Schweigen des Sternenhimmels erscheint. Dieser Aufsatz thematisiert die Landschaft deshalb, weil Schmitz die Affektivität der Landschaft als treffendes Beispiel für die Erklärung des ihm eigentümlichen Begriffes der Atmosphäre behandelt, noch dazu weil er sie als Mittel

zur Behauptung seiner Eigenartigkeit benutzt, indem er unmittelbar Geigers Gedanken zur Landschaft erwähnt.

Darin haben wir jedoch noch nicht alle unsere Gründe, unsere Aufmerksamkeit auf die Landschaft zu richten. Dies hat mit dem anderen Thema dieses Aufsatzes zu tun. Die Ästhetik ist, wie z. B. im Gedanken Hegels merklich sichtbar, seit dem 19. Jahrhundert hauptsächlich eine Kunstphilosophie. Diese Tendenz ist auch auf die Gedanken Geigers zutreffend. Das Interesse an der Landschaft, das in Geigers frühen Werken zu finden ist, bleibt zwar danach auch in der auf der „Außenkonzentration“ basierenden Theorie der ästhetischen Einstellung bestehen, welche vornehmlich in seinen Werken ab der mittleren Periode zu finden ist, aber die Landschaft selbst wird in die Werttheorie der Kunst eingezogen, die auf dem Schema Machen-Werk-Genießen beruht. Zwar hat Schmitz auch keine deutliche Theorie der Landschaft, doch lässt er uns die in diesem Schema erscheinende Inferiorität der Landschaft zur Kunst verstehen, noch dazu erwähnt er die Landschaft nicht in der Kunstphilosophie, sondern im Zusammenhang mit dem Begriff der „Wohnung“. Er gibt uns nämlich die Möglichkeit, die Landschaft als „Kultur der Praxis“ oder „Kultur der Lebensführung“ zu behandeln, die er dem Machen, d. h. Poiesis, im aristotelischen Sinn gegenüberstellt. Die Erörterung dieser Möglichkeit ist zweites Thema dieses Aufsatzes und wir richten unsere Aufmerksamkeit aus oben genannten Gründen auf die Landschaft.

Nun, indem dieser Aufsatz die Phänomenologie von Schmitz in die Ästhetikgeschichte einordnet und damit ihre ästhetische Bedeutung hervorhebt, zielt er insgesamt darauf an, sie anhand der Kriterien Landschaft und Gefühle zu demonstrieren. Im ersten und zweiten Kapitel erörtern wir im ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang mit Geigers Landschaftsgedanken und Begriff des ästhetischen Genusses, wie die Ästhetik von Schmitz in völligem Einklang mit der praktischen Grundaufgabe seiner Phänomenologie steht. Im dritten Kapitel erörtern wir aufgrund des Begriffes der „Wohnung“ die Möglichkeit, das Landschaftserlebnis als eine Art Praxis zu behandeln, indem wir einen englischen Landschaftsgarten als Beispiel nehmen.

1. Entsubjektivierung des Landschaftsgefühls

1. 1. „Die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie“: die Überwindung der Introjektion

Eine Vortragsserie von Schmitz aus dem Jahre 1996 ist dazu nützlich, den grundlegenden Standpunkt seiner Phänomenologie zu bestätigen. Eine der konkreten und wichtigsten Aufgabe, die dabei in „Die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie: Die Rehabilitierung der Lebenserfahrung“ erwähnt wird, ist die Überwindung der „Introjektion“, die langjährig das Denken in Europa beherrscht hat. Introjektion heißt die Denkweise, bei der Dinge, die einen Menschen eigentlich von der Umgebung aus ergreifen und ihm nicht zur Verfügung stehen, wie z.B. Gefühle bzw. Impulse, in eine von Vernunft regierte Innenwelt gestopft werden. Schmitz erklärt die Umstände der Entstehung der Introjektion folgendermaßen.

Erstens geschieht „Zerlegung der Welt vom Standpunkt jedes Menschen in seine Außenwelt und seine Innenwelt“ [8]. Im Folgenden werden die Dinge auf „nur wenige Klassen bequem identifizierbarer (intermomentan und intersubjektiv identifizierbar), quantifizierbarer und manipulierbarer Merkmale“ [9] reduziert und sie werden als Außenwelt angesehen. Und

dann folgt „die Abladung des gesamten Abfalls der Abschleifung in der Innenwelt als einem gewaltigen Müllschlucker“[10]. Damit verwirklicht die Introjektion sich. Infolgedessen wurde die Atmosphäre, wie z. B. „Frühlings-, Abend-, Gewitterstimmung“[11], subjektiviert und als Zustand der Innenwelt, wie Seele oder Bewusstsein, bzw. als Projektion der Innenwelt auf die Außenwelt verstanden.

Warum wurde denn diese Denkart der Introjektion hervorgebracht? Schmitz zufolge besteht „der spezifisch europäische Stil der zur Hochkultur gehörigen besonderen Disziplin“[12] darin, dass jeder Mensch aufgrund seines eigenen Urteils seine Meinung begründet und nach der Führung eines mit den Anderen gemeinschaftlichen und dennoch freien Lebens strebt, trotzdem er allenfalls ihrer Kritik ausgesetzt ist. Es wird daher von jedem verlangt, dass „der einzelne Mensch lernt, sich selbst in die Hand zu bekommen und seinen Impulsen und Fähigkeiten eine zielstrebig kontrollierte Ordnung aufzuerlegen“[13]. Es ist die Philosophie in Europa, die die praktische Aufgabe dieser Selbstbemächtigung als Leitgedanke übernahm und dazu strategisch die Introjektion benutzte. Sie fasste die von der Umgebung den Menschen ergreifende Atmosphäre oder Impulse als Vorgang in der von der Vernunft regierten Innenwelt auf und hielt sie damit für etwas Kontrollierbares, um den Menschen effektiv zur „Selbstdisziplin“[14] zu treiben.

Sowohl die Außenwelt, aus der die Affektivität beseitigt wurde und die dadurch eintönig gemacht wurde, als auch die von dieser abgesonderte, abgeschlossene Innenwelt sind Schmitz zufolge nicht mehr als eine künstliche Erfindung, die zur praktischen Aufgabe der Selbstbemächtigung hervorgebracht wurde. Um also die eigentliche Lebenserfahrung zu erfassen, entlässt er die affektiven Vorgänge aus der Innenwelt und nimmt sich die Überwindung der Introjektion vor.

1. 2. Die Kritik der Wirkungstheorie durch Geiger und die zwei Seiten der Landschaftsstimmung

In dem „*System der Philosophie III/2 (Gefühlsraum)*“ behandelt Schmitz oft die Landschaft als treffendes Beispiel für die Kritik der Introjektion. Indem er darauf hinweist, dass die Affektivität der Landschaft kein privater Vorgang in der Innenwelt, sondern ein öffentlicher Vorgang ist, versuchte er den Schlüssel zur Überwindung der Introjektion zu finden. Er erwähnt dabei Geigers Ansicht als einen konkreten Fokus der Kritik. Der Zusammenhang zwischen Schmitz und Geiger ist besonders bemerkenswert deshalb, weil beide etwas gegen die subjektivistische Psychologische Ästhetik einwenden und ihre Erörterungen sich an der Entsubjektivierung orientieren. Um die Voraussetzung für die Erörterung der kritischen Beurteilung Geigers durch Schmitz zu schaffen, verlangt es hier Geigers kritische Beurteilung der Psychologie zu erörtern.

Der Aufsatz „Zum Problem der Stimmungseinführung bei Landschaften (1911)“ ist eines unter den frühen Werken Geigers. Er nennt darin die Psychologische Ästhetik Wirkungstheorie des Gefühls und sein Zweifel daran bildet die treibende Kraft seiner Argumentation. Geigers Auffassung nach besagt die Wirkungstheorie, dass „die Ausdrücke: ich bin heiter angesichts der Landschaft und die Landschaft ist heiter, denselben Tatbestand meinen sollen“[15], denn das eigentliche Wesen der Heiterkeit der Landschaft ist nichts anderes als das heitere Gefühl, das aus der Wirkung des Anreizes der Landschaft auf das Subjekt entsteht und dann wieder

von diesem auf die Landschaft projiziert wird. Aber Geiger verneint doch nicht völlig die Wirkungstheorie. Seiner Meinung nach gibt es zwei Arten der Heiterkeit der Landschaft. Eine ist, wie die Wirkungstheorie besagt, die Heiterkeit als Gefühl und gehört zur Erlebenseite des Bewusstseins. Sie ist eine Art von subjektivem Gefühl, aber wird doch auf den Gegenstand projiziert und beleuchtet ihn mit „einem bestimmt gearteten Licht“[16]. Geiger nennt sie „Gefühlston“. Die andere ist die Heiterkeit als Eigenschaft des Gegenstandes und gehört zur Gegenstandsseite des Bewusstseins. Sie unterscheidet sich in ihrem Ursprung deutlich vom subjektiven Gefühl. Da sie aber eine „qualitative Identität“[17] mit dem Gefühl besitzt, wird sie „Gefühlscharakter“ genannt. Wie oben gesagt, unterscheidet Geiger die subjektive Heiterkeit von der objektiven, deshalb stimmen eine Heiterkeit der Landschaft und eine heitere Stimmung des Subjektes miteinander nicht immer überein.

Aber er verneint doch die Abstimmung von Landschaft und unserer Stimmung nicht. Er erkennt an, dass „ein Wechselspiel zwischen Gefühlscharakter und Stimmung stattfindet“[18], und hebt hervor: „So wird eine düstere Landschaft mich düster machen, und wiederum diese düstere Stimmung mir die Landschaft grau erscheinen lassen. Zwischen meiner Stimmung und dem Charakter der Landschaft ist ein ewiges Hin und Her“[19]. Es ist die Resonanz von Landschaft und subjektiver Stimmung, die Geiger geltend macht. Da vom Standpunkt der Wirkungstheorie aus eine Affektivität der Landschaft nichts anderes als ein subjektives Gefühl ist, muss dabei eine Abstimmung von Landschaftsstimmung und Stimmung des Subjektes nicht im besonderen erwähnt werden. Im Gedanken Geigers jedoch, wird vorausgesetzt, dass die Landschaftsstimmung etwas anderes als die Stimmung des Subjektes ist. Unter dieser Voraussetzung spricht er von einer Abstimmung durch die Wechselwirkung zwischen der Landschaftsstimmung und der Stimmung des Subjektes, so dass ein „Gefühlscharakter“ der Landschaft auf die Stimmung des Subjektes wirkt und das Subjekt der Landschaft seinen „Gefühlston“ zufügt.

1. 3. Landschaftsgefühl als überpersönliche Atmosphäre

Während die Wirkungstheorie den wahren Sachverhalt der landschaftlichen Affektivität für das subjektive Gefühl hält, das auf die Gegenstände projiziert wurde, objektivierte Geiger einen Teil dieser Affektivität als „Gefühlscharakter“. Jedoch als „Gefühlston“ ist der Überrest der Projektionstheorie des Gefühls dabei noch zu finden. Diese entsubjektivistische Tendenz bei Geiger übernimmt Schmitz kritisch und geht ihr weiter auf den Grund. Indem er die Meinung Geigers, dass die Abstimmung der Stimmungen aufgrund der zwei Begriffe „Gefühlscharakter“ und „Gefühlston“ erklärt wird, in Frage stellt, wird dabei „die Geiger'sche Regel so gründlich durchbrochen“[20]. Zwar ist die Geigersche Theorie der Resonanz wirksam für die Erklärung der Abstimmung der Subjekt- und Objektseite, aber Schmitz zufolge ist die Abstimmung selbst, die Geiger voraussetzt, ursprünglich mehr „besonders glückliches Zusammentreffen“[21] als alltägliches Ereignis. Wer in tiefer Trauer ist, der kann von einer heiteren Landschaft im Gegenteil auch gegen den Strich gestreichelt werden. Schmitz hebt nämlich hervor, dass es Fälle gibt, in denen weder ein Subjekt mit der Projektion seines Gefühls die Landschaft vor sich färbt, noch jenes umgekehrt von dieser gefärbt wird, noch beide einfach nebeneinander stehen, sondern beide einander widerstreiten. Er stellt auf diese

Weise fest, dass die Geigersche Theorie der Resonanz nicht zur Erklärung über die Konkurrenz der Subjekt- und Objektseite taugt.

Was versteht Schmitz, wenn dem so ist, unter dieser Konkurrenz? Er erklärt die Gefühle in Bezug auf die Beiden, wie folgt. Gefühle der Landschaft sind „ganzheitlich-atmosphärische Gefühle“, „die nicht auf das erlebende Subjekt und die diesem begehrenden Objekte verteilt werden können, sondern der Differenzierung beider Seiten vor- und übergeordnet sind“ [22] und haben „weder im Subjekt noch in Objekten ihren Platz, sondern ziehen vielmehr als eigenständige, mächtige Atmosphären Subjekt und Objekte in sich hinein“ [23]. Sie haben nämlich keine einzelne Quelle in dem Subjekt und den Objekten, wie Geigersche „Gefühlston“ und „Gefühlscharakter“ sie haben. Sie sind „die überpersönlichen und praeobjektiven ganzheitlich-atmosphärischen Gefühle“ [24], die unabhängig von Subjekt und Objekte irgendwo her erscheinen und sich räumlich, doch „ortlos“ [25] ergießen. Ein von einer Person gehegtes, eigenes Gefühl hat auch eine ähnliche Seite. Schmitz erwähnt, dass „die eigene Trauer gerade kein subjektiv-privater, unausgedehnter Seelenzustand, sondern eine ganzheitlich das Erlebnisfeld durchstimmende Atmosphäre wie das Klima ist“ [26]. Was ist denn der Unterschied zwischen dem Gefühl der Landschaft und dem eigenen Gefühl? Bemerkenswert ist der Unterschied der zwei Aufnehmensarten, d. i. zwischen dem Gefühl der Landschaft, das „ein Betrachter wahrnimmt“, und „dem Gefühl, das ihn selbst ergriffen hat“ [27]. Dass man sein eigenes Gefühl hegt heißt Schmitz zufolge „das affective Betroffensein durch Gefühle“ und ereignet sich immer durch Vermittlung von „leiblichen Regungen“ [28]. Dass z. B. ein gewisses Gefühl der Traurigkeit meinen Leib ergreift und zu meinem eigenen Gefühl wird, dies kann nicht von meinen leiblichen Regungen, wie dem Zusammenschnüren der Kehle oder dem Zerspringen der Brust, abgesondert werden, während das einfach Wahrnehmen der sonnigen heiteren Ansicht heißt, dass das Landschaftsgefühl der Heiterkeit nicht meinen Leib ergreift und lediglich in meiner Umgebung sich erstreckt. Die Konkurrenz meines eigenen Gefühls und des Landschaftsgefühls wird daher für einen Machtkampf zwischen den Gefühlen als Atmosphäre in Bezug auf den Leib des Menschen gehalten. Wenn diese Konkurrenz zwischen Gefühlen auftritt, ist man weder bei der Ergriffensein seines Leibes durch das heitere Landschaftsgefühl in einer heiteren Stimmung, noch bestehen das Landschaftsgefühl der Heiterkeit und sein eigenes Gefühl der Traurigkeit einfach nebeneinander, sondern kann das heitere Landschaftsgefühl, bis zu seinem Leib vordringend, doch seinen Leib nicht ergreifen und versetzt sich in einen „Zwiespalt“ [29] mit dem Gefühl der Traurigkeit, das dabei schon seinen Leib beherrscht.

Indem Schmitz seine Aufmerksamkeit nicht auf die Geigersche Resonanz der Gefühle, sondern auf deren Konkurrenz richtet, entsubjektiviert er alle Landschaftsgefühle. Sie sind überpersönlich und in ihnen existiert nichts, was von der Innenwelt des Subjektes projiziert wird. Im Kontext der Überwindung der Introjektion brachte er zwar Landschaftsgefühle zur Entsubjektivierung. Aber warum muss die Introjektion überhaupt überwunden werden? Bei vollem Bewusstsein dieser Problematik erörtern wir im nächsten Kapitel den ästhetischen Genuss des Landschaftsgefühls im Zusammenhang mit der „Einordnung des Menschen in seine Umgebung“, welche die positivere Aufgabe in der Phänomenologie von Schmitz ist.

2. Neuerung des Begriffes des „ästhetischen Genusses“ im Landschaftserlebnis

2. 1. „Die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie“: Eine Einordnung des Menschen in seine Umgebung

Die Introjektion, die Unwillkürliches in die Innenwelt einschließt, war, wie im ersten Kapitel schon gesagt, wirksam für die praktische Aufgabe der Selbstbemächtigung, aber sie bereitete Schmitz zufolge dem Menschen Verlegenheiten, d. h. „rezessive Entfremdung der Subjektivität“. Diese „Subjektivität“ meint die des Sachverhaltes, wie Schmitz in seinem Aufsatz „Die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie: Subjektivität“ erwähnt. Wenn den Sachverhalt, den z. B. Schmitz selbst mit dem Ausspruch des Satzes „Ich bin traurig“ aussagen kann, ein Anderer mit dem Ausspruch des Satzes „Hermann Schmitz ist traurig“ auszusagen versucht, dann verfällt die Dringlichkeit „für mich“[30]. Die Subjektivität des Sachverhaltes heißt die unvertretbare Dringlichkeit für jemanden, welche in der „adverbialen“[31] Form ausgesagt wird. Also, Schmitz zufolge, „sind alle objektiven Sachverhalte abkünftig von ursprünglich subjektiven“ und Objektivierung ist „immer eine Verarmung durch Abfallen der Subjektivität für mich oder für dich usw.“[32]. Die wahre Sachlage ist gerade der Übergang vom Sachverhalt, den Schmitz selbst mit dem Ausspruch des Satzes „Ich bin traurig“ aussagt, zum Sachverhalt, den er mit dem Ausspruch des Satzes „Hermann Schmitz ist traurig“ aussagt, keineswegs dass der Sachverhalt, wie die Introjektion besagt, nur durch die Projektion der Subjektivität auf den objektiven Sachverhalt subjektiviert wird. Die rezessive Entfremdung der Subjektivität bedeutet, dass die Verarmung der Subjektivität wegen der Denkweise der Introjektion irrtümlich zu einem Normalzustand wird. Das Weltverständnis beruht auf „Galaxien und Atomen“, das Selbstverständnis des Menschen beruht auf „Körper und Seele oder auch Geist“, deshalb wird dieses von jenem abgespaltet[33]. Während überdies der Körper mit den Galaxien und Atomen eine gewisse Verwandtschaft hat, wird die Seele als unabhängiges Subjekt sozusagen „ins Exil am Rand der Welt“[34] geschickt und nicht in die Welt eingeordnet, und dann gerät sie „in eine rätselhafte Schwebelage“[35]. Dabei kann man „sich von allem abwenden und eben deshalb auch allem zuwenden“[36], aber man „schwindelt vor Beliebigkeit, der sich alle objektiven Tatsachen eigenen Seins in bloße Möglichkeiten verkehren“[37].

Diese Meinung schließt die kritische Beurteilung des so genannten Dualismus von Körper und Seele in sich ein, doch ist es bemerkenswert, dass sie bei Schmitz nicht auf dem erkenntnistheoretischen Standpunkt, sondern auf dem praktischen Motiv basiert. Die Introjektion, welche die rezessive Entfremdung der Subjektivität hervorbrachte, muss nämlich nicht deshalb überwunden werden, weil sie eine falsche Denkart ist, sondern weil sie in existentiellen Sinne für den Menschen schädlich ist. Um dem Menschen also aus dieser Verlegenheit zu helfen, zielt Schmitz darauf, dass der Mensch durch die persönliche „Eichung des Maßes“ in Bezug auf seine „Umgebung“ sich in angemessener Weise in diese „einordnen“ kann[38].

2. 2. Der Landschaftsgenuss des Künstlers und die existentielle Bedeutung in Geigers Theorie

Die Verständnisse des Menschen durch dessen Einordnung in seine Umgebung werden von Schmitz in verschiedenen Gebieten versucht. Eins der Verständnisse ist seine Theorie der

ästhetischen Einstellung. Er behandelt dabei kritisch Geigers Begriff des ästhetischen Genusses, welcher den existentiellen Standpunkt einschließt. Geiger nimmt sich die Aufklärung der Öffentlichkeit über die richtige, ästhetische Einstellung vor und sein Begriff des ästhetischen Genusses nimmt dabei eine wichtige Stelle ein. Seiner Meinung folgen wir also im nachfolgenden als notwendige Voraussetzung dafür, den von Schmitz erneuerten Begriff des ästhetischen Genusses zu erörtern.

Im Aufsatz „Zum Problem der Stimmungseinführung bei Landschaften“ tastet Geiger nach einer richtigen, ästhetischen Einstellung wegen seiner Abstoßung der Wirkungstheorie, die beide, Anreiz von Gegenständen und Gefühl im Subjekt, eindeutig in Beziehung zwischen Ursache und Wirkung bringt. Indem er seine Aufmerksamkeit auf die Distanz zwischen dem Gefühlscharakter und dem in der Tiefe des Subjektes angenommenen Ich richtet, sondert er die „aufnehmende Einstellung“ [39], dass der Gefühlscharakter vor allem beim ästhetischen Genießen [40] irgendwie hinein in unser subjektives Erleben reicht, von der „betrachtenden Einstellung“ [41], dass der Gefühlscharakter etwas ganz Anders als das Ich ist. Es gibt vier Arten aufnehmender Einstellungen, die das ästhetische Genießen möglich machen. Vorläufig fassen wir hier ins Auge die „stellungnehmende Einstellung“, wobei der Schwerpunkt des Interesses in der Gegenstandsseite liegt und der Gefühlston des Subjektes aktiv dem Gefühlscharakter des Gegenstandes entgegenkommt, und die „sentimentalische Einstellung“, wobei der Schwerpunkt des Interesses im Gegenteil in der Erlebnisseite liegt und das Subjekt passiv den Gefühlscharakter des Gegenstandes erhält [42]. Die zwei Arten dieser Einstellungen sind deshalb wichtig, weil zu einem Prototyp der ästhetischen Einstellung die stellungnehmende Einstellung gelangt, die das Wechselspiel zwischen Gefühlscharakter und Gefühlston erzeugt, und zu einem schlechten Beispiel die sentimentalische Einstellung gerät, indem in der späteren Schrift: „Zugänge zur Ästhetik (1928)“ die Theorie des Landschaftsgenusses in die Werttheorie der Kunst eingewebt wird.

Geiger hält für eine wesentliche ästhetische Einstellung nicht die „Innenkonzentration“, bei der eine Landschaft lediglich zur Erregung des Gefühls zu finden ist und man sich sentimentalisch seinem eigenen Gefühl hingibt, sondern nur die „Außenkonzentration“, bei der man eine Landschaft in ihren Einzelheiten anschaut und auf ihre Gefühlscharaktere eingestellt ist [43]. Das kommt aufs Gleiche auch in der Rezeption eines Kunstwerkes hinaus. Während in der Innenkonzentration das Kunstwerk „nur als Genußanreger“ dient [44], werden in der Außenkonzentration gegenständliche Momente „in reiner Kontemplation“ vom Ich abgerückt [45]. Durch diese Kontemplation werden die oberflächliche „empirische Welt“ und das oberflächliche „empirische Ich“ überwunden und die Möglichkeit der Zusammenfügung der Beiden bahnt sich an [46]. Weiterhin steht Geiger kritisch der sentimentalischen Einstellung als Innenkonzentration nicht nur wegen ihrer Selbstgenügsamkeit, sondern auch wegen ihrer Passivität gegenüber. Er sagt: im Erlebnis der Kunst „liegt keine bloße Passivität wie in aller Innenkonzentration — sondern ein aktives, ein innerliches Nachzeichnen des Aufbaus des Kunstwerkes, ein gedankliches Verarbeiten, ein Mitgehen mit der Struktur. Für diese Seite des künstlerischen Erlebens fehlt der an die passiven Gefühle, an die Innenkonzentration anknüpfenden Wirkungsästhetik das Verständnis“ [47]. Es ist bemerkenswert, dass seine Beweisführung nicht aufgrund eines Genusserebnisses der Kunst beim allgemeinen Rezipienten,

sondern aufgrund eines Genusserlebnisses der Landschaft beim Künstler fortschreitet. Zunächst handelt es dabei davon, was ein Künstler darstellen soll. „Seelisch-vitale Momente vor allem sind es, die der Künstler herausarbeitet, wenn er das Wesen der Gegenstände darstellt. <...> Die Einsamkeit, die Verlassenheit, oder die Gefühlscharaktere des Stofflichen, des Bewurfs der Mauer, des Sandes der Hofecke, den Gefühlsschimmer der Farben und Formen“[48]. Ferner handelt es davon, wie ein Künstler darstellen soll. „Die Auffassung des Künstlers hat sich im Kunstwerk niedergeschlagen, hat sich in ihm in bestimmten Strukturmomenten objektiviert. Der Künstler hat eine Landschaft großzügig gesehen; in der Art der Linienführung, in dem Rhythmus der Gestaltung verrät es sich“[49]. Die objektivierte Auffassung des Künstlers sind „die Werte der künstlerischen Persönlichkeit“[50]. „Eine ehrlich, schlicht gesehene Landschaft nötigt“ daher „durch ihre Formung den Beschauer, diese Landschaft wiederum ehrlich und schlicht zu sehen“[51]. Ein Kunstwerk ist also Geiger zufolge nichts anderes als das Feld, wo „zwei verschiedenen Arten seelischen Gehalts ineinanderspielen: Der seelisch-vitale Gehalt des dargestellten Gegenstandes und der seelisch-vitale Gehalt der künstlerischen Auffassung, der Darstellung“[52]. Es ist durch diese Verwirklichung des Wertes beim Künstler, der hervorragend gut die Gegenstände auffassen kann, dass bei Rezipienten die „existentiellen Schichten des Ich angerührt werden, die sonst zu schlummern pflegen“[53].

In der Kunstanschauung, welche die Resonanz dieser zwei Momente betont, merkt man mühelos die Widerspiegelung der stellungnehmenden Einstellung, deren Prinzip das Wechselspiel zwischen Gefühlston und Gefühlscharakter ist. Diese stellungnehmende Einstellung beim Landschaftsgenuss in den ersten Schriften Geigers macht die Zusammenfügung des echten Iches zum Wesen der Gegenstände möglich, deshalb trägt sie später in seiner ästhetischen Werttheorie der Kunst als ein Prototyp des ästhetischen Genusserlebnisses überhaupt die existentielle Bedeutung.

2. 3. „Ästhetische Andacht“ und „rahmendes Sehen“

Während mit der Wirkungstheorie einfach die Innenkonzentration verknüpft werden kann, wobei man passiv von Gegenständen als Reizmittel angeregt wird und sich lediglich seinem eigenen Gefühl hingibt, hielt Geiger hingegen die Außenkonzentration für eine zum wesentlich ästhetischen Genuss nötige Einstellung, wobei der Schwerpunkt des Interesses in der Gegenstandsseite liegt und ein Subjekt aktiv mit dem Gegenstand zu tun hat. Die Innenkonzentration steht hinter der Außenkonzentration deshalb zurück, weil sie eine sich in das Selbst einschließende Verhaltung als Genuss des inneren Gefühls ist und keine existentielle Bedeutung als gegenseitige Zusammenfügung von Subjekt und Objekt hervorbringt.

In „*System der Philosophie, Dritter Band: der Raum, Vierter Teil: Das Göttliche und der Raum*“, kritisiert jedoch Schmitz den Gedanken Geigers, indem er sagt, dass den Genuss an Gefühlen „Geiger wohl nur, weil er im Bann der Introjektion steht, als merkwürdiges Gegenstück zu objektgebundenem Genuß empfindet und erörtert“[54]. Das Gefühl ist Schmitz zufolge kein privates inneres Gefühl, sondern die Atmosphäre, die sich räumlich ergießt und den eigenen Leib ergreift. Sich mit seinen Gefühlen zu befassen ist daher ein Sachverhalt, den man nicht in seiner eigenen Innenwelt verschließt. Ursprünglich ist der Unterschied zwischen

Innenwelt und Außenwelt an und für sich bedeutungslos für Schmitz, denn er zielt auf die Überwindung der Introjektion. Indem Geiger aber die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt für das Gegenüber von Innenwelt und Außenwelt hält, entsteht das „Scheinproblem“ [55], wie das Ich aus seiner Innenwelt herauskommen kann, um in die Außenwelt einzutreten. Dieses Problem wird dadurch gelöst, „Schießscharten“ [56] durch die Innenwelt zu bohren, d. h. dadurch, dass das unkörperliche Ich in der Tiefe und das Wesen des Gegenstandes sich erfolgreich zusammenfügen, deshalb ist Geiger zufolge die existentielle Bedeutung des ästhetischen Genusses eine Lösung des Scheinproblems.

Bei vollem Bewusstsein dieses Problems begreift Schmitz ästhetischen Genuss nicht unter dem Gesichtspunkt der Zusammenfügung von Subjekt und Objekt, sondern in der von Geiger verworfenen Beziehung zu Gefühlen, damit der Gedanke des ästhetischen Genusses ein Glied in der Kette des Versuches abgibt, den Menschen durch dessen Einordnung in seine Umgebung zu begreifen. Diese Einordnung ist Schmitz zufolge nichts anders als zu beschreiben, wie der Leib des Menschen zwischen den beiden Polen, „primitive Gegenwart“ einerseits und „entfaltete Gegenwart“ andererseits, hin und her schwingt. Unter den manchen Dimensionen, die Schmitz zufolge eine „Gegenwart“ bilden, begrenze ich hier das Thema auf „Subjektivität“ [57]. Wenn man z. B. im Schlummer liegt und sein Leib aufgelockert ist, verdünnt sich die Subjektivität des Sachverhaltes. Das ist die entfaltete Gegenwart. Wenn man hingegen durch einen affektiven Druck wie Schreck aus dem Schlummer aufgeweckt wird, drängt der Sachverhalt als etwas Subjektives und somit wird der Leib „in die Enge“ [58] getrieben. Das ist die primitive Gegenwart. Der Begriff des ästhetischen Genusses von Schmitz lässt sich nicht vom Begriff der Gegenwart abtrennen.

Seinem Gedanken folgen wir nun weiterhin aufgrund der Fälle, in denen ein natürlicher Vorgang als Landschaft zum ästhetischen Gegenstand wird. In einer Landschaft wird „etwas Ganzheitliches, Ungreifbares, Atmosphärisches, das gleichsam zwischen den Dingen und um sie, ja durch sie hindurch „webt“, zum sinnfälligsten Bestandteil des Landschaftsganzen“ [59]. Diese von Gefühlen bewohnten Dinge heißen „ästhetisches Gebilde“ [60]. Die Gefühle besitzen allerdings die „Autorität“ als uns „ergreifende Mächte“, wie „das Schweigen der unendlichen Räume des Sternenhimmels“ uns manchmal schaudern lässt [61], demnach sind wir der Erhöhung der Subjektivität in der primitiven Gegenwart preisgegeben. Aber in dem dargestellten Gemälde „stauen“ [62] sich die Gefühle, sie „abheben“ [63] sich davon und werden objektiviert [64]. Es ist die Rolle der Kunst, durch die Erhöhung und Objektivierung der Gefühle eine ästhetische Distanz zu ihren Mächten zu schaffen. Damit daher eine „rückhaltlose Überwältigung“ [65] wie der Sternenhimmel zum ästhetischen Gebilde wird, muss sie als „Analoga von Kunstwerk“ [66] angesehen werden. Historisch wurde dieses möglich gemacht durch die „Ausbildung der modernen Virtuosität rahmenden Sehens“ [67], d. h. das Lernen des natürlichen Vorgänge in einen imaginären Rahmen fassenden Sehens mit Hilfe von Landschaftsmalerei. Aus diesem ästhetischen Gebilde wird uns das „Vorgefühl“ direkt übermittelt. Hinter dem Vorgefühl verbirgt sich das Schweigen als „Hauptgefühl“, das beim Sternenhimmel als ästhetischem Gebilde objektiviert wurde und dessen Autorität uns indirekt vom Vorgefühl vermittelt wird [68]. Das Vorgefühl wird auch „ästhetische Andacht“ genannt. Sie ist „der zarten Ehrfurcht ohne heftigen Schreck und Schauder“ verwandt und deutet uns

eine „Zurückhaltung“ an, damit wir von diesem Hauptgefühl nicht distanzlos mitgerissen würden[69]. Das Vorgefühl überbrückt auf diese Weise die Spanne zwischen dem affektiven Betroffensein und der Haltung von Distanz davon.

Was soll man denn unter dem Begriff „ästhetischer Genuss“ von Schmitz verstehen? Ein Genuss überhaupt bedeutet Schmitz zufolge „lustvolles Sich-Einlassen auf ein Betroffensein“ und das „Sich-Einlassen“ bedeutet „Sich-Identifizieren mit der Rolle des Betroffenen in entfalteter Gegenwart“[70]. Wenn man beim ästhetischen Gebilde, während man affektiv davon betroffen ist, gleichzeitig auch Distanz davon halten kann, sich also in der „glücklichen Mitte“[71] darauf einlässt, dann wird sein Genuss ästhetisch. Der ästhetische Genuss bedeutet nämlich, dass man solche Situation „auskostend wiederholt“[72], in der kein Geringerer als das Selbst sich in der mäßigen Erhöhung der Subjektivität in der glücklichen Mitte zwischen dem affektiven Betroffensein und der Haltung der Distanz davon befindet. Er setzt daher „die ästhetische Andacht“, und, wenn eine Landschaft zum Gegenstand wird, noch dazu „das rahmende Sehen“ auch voraus, deshalb ist er eigentlich nicht mehr als „ein Epiphänomen im Ganzen des ästhetischen Verhaltens“[73]. Im Gedanken von Schmitz wird, wie zuvor gesagt, der ästhetische Genuss nicht als erfolgreiche Zusammenfügung zwischen Subjekt und Objekt, sondern als einer von den Fällen erörtert, in denen der Mensch schon in seine Umgebung eingeordnet worden ist. Während er im Mittelpunkt der Theorie der ästhetischen Einstellung von Geiger steht, wird er in der Theorie von Schmitz hinter der „ästhetischen Andacht“ und dem „rahmenden Sehen“ zu etwas Sekundärem umgewandelt.

3. Landschaft als „Wohnung“ des Sehens

In diesem Aufsatz erörterten wir bisher die kritische Übernahme und Entwicklung der Geigerschen Ästhetik durch Schmitz. Zwischen den daraus klar sichtbar werdenden beiden Landschaftsgedanken bestehen zwar große Unterschiede. Vor allem in Hinblick auf die Beziehung zwischen Landschaft und Kunst stehen Beide zueinander im umgekehrten Verhältnis. Zum Erwerb der existentiellen Bedeutung im Landschaftserlebnis ist es Geiger zufolge erwünscht, dass eine wirkliche Landschaft sich auf die hervorragende künstlerische Auffassungsart in eine Landschaftsmalerei umsetzt. Daher ist bei Geiger die Kunst in indirekter Weise eine Fortsetzung der Landschaft. Bei Schmitz hingegen, ist die Landschaft in indirekter Weise eine Fortsetzung der Kunst, denn natürliche Vorgänge kommen nicht als ästhetische Landschaft zustande, bevor sie nicht mit dem rahmenden Sehen als Analoga der Kunst angesehen werden. Trotz diesem Unterschied ist der Punkt, dass die Landschaft in der Kunstphilosophie erörtert wird, beiden gemeinsam. Dies verbindet sich mit der Überlegenheit der Kunst über die Landschaft. Obwohl Überlegenheit oder Minderwertigkeit zwischen Kunst und Landschaft im Gedanken Geigers grundsätzlich auf Überlegenheit oder Minderwertigkeit zwischen den Auffassungsarten des Rezipienten zurückzuführen sind, ist die Überlegenheit der Kunst über die Landschaft in der Tat wahrscheinlicher als das Umgekehrte. Ähnlich legt Schmitz auch die Inferiorität der Landschaft zur Kunst folgendermaßen deutlich dar[74]: „Die Natur kann fast wie ein Kunstwerk sein, z. B. in friedlicher Abendstimmung oder keuscher Morgenstimmung, aber ihr fehlt auch dann die Energie umfriedender Abhebung, wodurch ein

Feld für reine Demonstration der Autorität ergreifender Mächte beharrlich abgesteckt ist“[75].

Das führt uns unvermeidlich zu folgender Frage: Worin besteht die positive Bedeutung beim Sehen einer wirklichen Landschaft, wenn diese einer Landschaftsmalerei als ästhetischer Gegenstand nachsteht? In dieser Beziehung richten wir unser Augenmerk auf den Begriff der „Praxis“, die Schmitz im aristotelischen Sinne dem „Machen eines objektivierten Werkes (Poiesis)“ gegenüberstellt[76]. Eine Landschaft halten wir weder für ein Werk als Erfolg des Machens, noch für einen Gegenstand des Werkgenusses, sondern wir suchen nach der Logik, in der das Sehen der Landschaft für und an sich, so wie es ist, gerechtfertigt wird. Nun, was ist denn diese Praxis? Sie befindet sich Schmitz zufolge in der Lage, die Aufgabe der Philosophie zu unterstützen, und, wie es schon am Eingang dieses Aufsatzes gesagt wurde, Praxis und Philosophie sind in einer sich gegenseitig ergänzenden Beziehung. Aber die Philosophie vermag lediglich, „durch genaue und schmiegsame Begriffsbildung eine Sprache vorzubereiten“[77], obwohl sie den Menschen in seine Umgebung einzuordnen versucht, damit er die Lebenserfahrung rehabilitieren kann, jedoch „die Verwirklichung dieser Möglichkeiten zu konkreten Lebensformen“[78] nimmt die Praxis auf sich. Die Praxis bedeutet nämlich die „Kultur“ der „Lebensführung“, die „sich erneuernden Möglichkeiten gegenwärtigen Lebens besonnen zu schöpfen, zu bilden und fortzusetzen“[79]. In diesem Aufsatz nehmen wir einen Garten als Beispiel der Praxis und möchten die Möglichkeit, das Landschaftserlebnis als Praxis zu verstehen, im englischen Landschaftsgarten ausfindig machen, der im Abschnitt „Wohnung“ in *„System der Philosophie, Dritter Band: Der Raum, Vierter Teil: Das Göttliche und der Raum“* erörtert wird.

Schmitz nennt Gartenarchitekten wie Bridgeman (?-1738?) und ‘Capability’ Brown (1716-83)[80], die beide mit der Umgestaltung des englischen Landschaftsgartens Stowe zu tun hatten, und er erwähnt den Prozess, in dessen Verlauf Mauern und Zäune um den englischen Garten im 18. Jahrhundert verschwanden. Wenn sie verschwanden, dann sollte sich normalerweise daraus folgern lassen, dass der bisherige Gegensatz zwischen dem Innen und dem Außen der Umfriedung auch gleichzeitig verschwand. Malcolm Andrews (1942-) erklärt den Fall, in dem z. B. die Mauern um den englischen Landschaftsgarten Stowe beseitigt wurde. „The introduction of the ha-ha, or sunken fence, created a continuity between the inner garden and the natural landscape beyond“[81]. Dieses Verschwinden der Umfriedung bedeutet aber Schmitz zufolge keinesfalls einfach auch das des Gegensatzes zwischen ihrem Innen und Außen. „Die Umfriedung schwindet keineswegs mit dem englischen Garten, sondern nur ihre massive, sinnfällige Darbietung wird entbehrlich durch eine neue Art des Sehens, das von der großen barocken Landschaftsmalerei[82] erzogen ist und dem Menschen gestattet, von vorn herein umfriedend in die Welt zu blicken <...> Der Blick <...> bedarf für diese umfriedende Abhebung nicht mehr der Unterstützung durch eine Mauer oder einen Zaun“[83]. An Stelle von der Umfriedung des Gartens trat nämlich das rahmende Sehen, das man, wie im zweiten Kapitel, dritter Abschnitt, als „ästhetische Andacht“ und „rahmendes Sehen“ erwähnt, durch Landschaftsmalerei erlernte. Schmitz betont die Diskontinuität von Innen und Außen, die bleibt, wenn sie auch nicht materiell gestaltet wurde.

Was für eine Bedeutung hat denn die Betonung dieser Diskontinuität? In dieser Hinsicht ist es nützlich, Schmitz’ Auffassung vom abgeschlossenen Garten, d. h. „hortus conclusus“, zu

folgen, der im England des 17. Jahrhunderts noch metaphorisch funktionierte. Er erklärt, dass der abgeschlossene Garten „im Hohelied metaphorisch die Stelle der Braut vertritt und später auf die Jesus Muttergottes, die im Schutze Gottes keimende und blühende Kirche und die Seele gedeutet wurde“, während die Welt, die außerhalb des Gartens liegt, die „Wildnis mit Bestien von jeder Art“ vorstellt[84]. Der Gegensatz des Innen des Gartens zu seinem Außen stellt nämlich den der geweihten Schutzstätte zur weltlichen Gefahrenzone dar. Ihn versteht Schmitz mit dem ihm eigentümlichen Begriff des Gefühls. Das Draußen ist „die Sphäre der abgründigen Erregungen gleichsam im Rohzustand, in dem diese noch nicht durch Umfriedung aus der Weite des Gefühlsraumes wie zusammengezogen, verdichtet, nahe gebracht und vertraut gemacht sind“[85]. Im Gegensatz dazu ist das Drinnen des Gartens der Bereich, in dem die „ungefilterten“[86], rohen, rauen Gefühle durch die Umfriedung geordnet wurden und in etwas Vertrautes übergangen. Schmitz zufolge „tritt die Umfriedung des Gartens zwischen einen der Kultur von (tugendhaften) Gefühlen gewidmeten Binnenraum und die abgründige Weite des Draußen, nicht wesentlich anders als in den früher betrachteten Fällen umfriedeten Wohnens“[87]. Auf diese Weise wird der Garten durch den Begriff der „Wohnung“ charakterisiert. Erstens bedeutet das „Wohnen“, dass „Menschen in einem umfriedeten Bezirk dank der Umfriedung eine Chance haben und wahrnehmen, mit ergreifenden Atmosphären in der Weise vertraut zu werden, daß sie sich unter ihnen zurechtfinden und mehr oder weniger über sie verfügen“[88]. Und der Bereich, der uns als „Spielraum des Wohnens“ dient, heißt „Wohnung“[89].

Schmitz findet die Funktion als Wohnen in Zusammenhang mit einem traditionellen Gedanken des „Fensters“[90] auch beim „rahmenden Sehen“[91]. Dieses umfriedet den Garten anstelle von Mauern oder Zäunen, die bis dahin ihn umfriedeten, und wandelt ihn dadurch in ein Bild, damit der Blick „seiner natürlichen Umgebung gegenüber die Verfügungsmacht und den Spielraum einer Distanz“ gewinnt, der ihm „eine gefällige Freiheit“ gibt[92]. Es entnimmt auf diese Weise „dem Draußen Binnenräume möglichen Wohnens“[93], damit ein Landschaftsraum als eigene „Wohnung“ entsteht, die mit vertrauten Gefühlen erfüllt ist. Die Landschaft hält man dabei nicht für ein Kunstwerk. Im Landschaftsraum zu wohnen, bedeutet nämlich, weder, dass man die Wohnung als ein Werk anfertigt, noch dass man die Betrachtung der Wohnung als Werk genießt, sondern das Wohnen heißt an und für sich, dass Wohnungsraum sich öffnet. Indem die Landschaft daher mit einem Kunstwerk verglichen wird, steht jene diesem im Range nicht nach. Die Landschaft selbst wird als Praxis anerkannt.

Schluss

Wenn wir uns auf Landschaft und Gefühle berufend erwähnen, dass die Ästhetik von Schmitz praktisch ist, hat das eine doppelte Bedeutung. Seine Ästhetik ist zuerst *praktische Ästhetik*. Seine Philosophie hat die praktische Aufgabe, den Menschen in seine Umgebung einzuordnen und seine eigentliche Lebenserfahrung zu rehabilitieren. Ebendies macht sich auch seine Ästhetik zur Aufgabe, insofern sein System der Philosophie die Ästhetik mit einschließt. Seine Ästhetik versucht, wie in diesem Aufsatz schon bekräftigt, diese Aufgaben durch die Entsubjektivierung des Landschaftsgefühls und die Umbildung der Anschauung des

ästhetischen Genusses zu erfüllen.

Seine Ästhetik ist auch eine die Praxis behandelnde theoretische Ästhetik. Schmitz erörterte eine affektive Erscheinung der Landschaft nicht im Schema Machen-Werk-Genießen, sondern gemäß der Lebenspraxis des „Wohnens“. Da freilich die Denkweise, das Landschaftserlebnis als eine Art Praxis zu betrachten, nichts als ein bloßer Versuch ist, bedarf sie der weiteren Bestätigung[94]. Und diesem Versuch müssen andere verschiedene Meinungen entgegengesetzt sein. Die Meinung, dass das Landschaftserlebnis als Praxis anzusehen ist, steht vor allem mit Gedanken wie jene Joachim Ritters (1903-74), auf Kriegsfuß. Er ist des festen Glaubens, dass eine Landschaft die ästhetische Erscheinung der Ordnung der Natur ist, und er hält sie für einen Gegenstand der „theoria“. Es gibt freilich eine ungewöhnliche, großartige Landschaft wie das Erscheinen der Natur selbst, die von uns eine Kontemplation mit der geistigen Erhöhung und Vertiefung verlangt und hauptsächlich der Gegenstand der Kunst oder Literatur gewesen sein muss[95]. Es gibt aber auch ein Landschaftserlebnis, das von uns keine geistige Anspannung oder Konzentration verlangt. Zwar mag eine durchs Fenster des eigenen Zimmers hinaus gesehene Landschaft vielleicht unbedeutend und unwichtig sein, doch muss sie als etwas Gewohntes in eine vertraute Stimmung gehüllt sein. Während man Ruhe in der Aussicht dieser Landschaft findet, die sich in die „Wohnung“ umwandelte, kann man in einem gemalten Bildnis dieser Landschaft deshalb doch nicht „wohnen“. In der Reichweite der Ästhetik von Schmitz liegt die Forschung nach der Problematik des affektiven Vorgangs, der als Werk sehr schwierig zu objektivieren ist. In dieser Hinsicht kann man sagen, dass Landschaft und Gefühle ein Prüfstein für seine Ästhetik sein können.

Anmerkungen

- [1] „(Neue) Phänomenologie“ ist in diesem Aufsatz nahezu synonym zu „Philosophie“, aber nicht vollständig identisch mit ihr. Die Phänomenologie ist eine philosophische Geistesbewegung des 20. Jahrhunderts, ebenso wird auch die Neue Phänomenologie für eine Art Bewegung gehalten. Zur Phänomenologie als Bewegung siehe *Bewegung der neuen Phänomenologie* (auf Japanisch), hg. von Tadashi Ogawa und Shinji Kajitani, Tokio 1999, Sekaishoin, S. 11ff. Über einen allgemeinen Charakter der neuen Phänomenologie von Schmitz wurde viel aus folgender Literatur entnommen: Shinji Kajitani, *Grundprobleme der Phänomenologie von Hermann Schmitz* (auf Japanisch), Kyôto 2002, Kyoto University Press.
- [2] Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand: Grundzüge der Philosophie*, Bonn 1995, S. 321f.
- [3] Ebd., S. 322.
- [4] Ebd.
- [5] Ebd., S. 321.
- [6] Über den Objektivismus der Ästhetik Geigers wurde viel aus folgender Literatur entnommen: Takao Ôta, ästhetischer Genuss und ästhetischer Wert: Phänomenologische Ästhetik von Moritz Geiger, in: *Schönheit, Kunst und Wahrheit: Deutsche Ästhetiker* (auf Japanisch), Kyôto 1987, Shôwadô; Susumu Kanata, *Phänomenologie des Kunstwerks* (auf Japanisch), Tokio 1990, Sekaishoin; Tomohiro Takanashi, *Über die Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung hinüber: Verschiedene Phasen der phänomenologischen Ästhetik und ihre Entwicklung* (auf Japanisch), Kyôto 2001, Kôyô Shobô. Zur Auffassung der Werke Geigers wurde in folgender, auf Japanisch geschriebenen Literatur nachgeschlagen: Moritz Geiger, *Phänomenologische*

Kunstgedanken, aus dem Deutschen ins Japanische von Teiji Takahashi, Tokio 1929, Kamiyashoten.

- [7] Der Versuch, die Phänomenologie von Schmitz zu den Nachkommen der Ästhetik Geigers zu zählen, ist nicht absolut neu. In *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (hg. von Karlheinz Barck und anderen, Stuttgart und Weimar 2000-5) werden unter dem Stichwort „Stimmung“ Geigers frühe Gedanken zur Landschaftsstimmung und seine Einstellung hierzu erwähnt, darüber hinaus wird dann am Ende Schmitz' Begriff des Gefühls als Atmosphäre in „Epilog: Die gegenwärtige Diskussion“ behandelt.
- [8] Hermann Schmitz, *Höhlengänge: Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie*, Berlin 1997, S. 27.
- [9] Ebd., S. 28.
- [10] Ebd.
- [11] Ebd.
- [12] Ebd., S. 23.
- [13] Ebd.
- [14] Ebd., S. 28.
- [15] Moritz Geiger, *Die Bedeutung der Kunst: Zugänge zu einer Materialen Wertästhetik*, hg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München 1976, S. 21.
- [16] Ebd., S. 37.
- [17] Ebd., S. 36.
- [18] Ebd., S. 37.
- [19] Ebd., S. 38.
- [20] Hermann Schmitz, *System der Philosophie, Dritter Band: der Raum, Zweiter Teil: der Gefühlsraum*, Bonn 1998, S. 104.
- [21] Ebd., S. 398.
- [22] Ebd., S. 99.
- [23] Ebd., S. 103.
- [24] Ebd.
- [25] Ebd., S. 343.
- [26] Ebd., S. 105.
- [27] Ebd., S. 398.
- [28] Ebd., S. 153.
- [29] Ebd., S. 105.
- [30] Zu diesem Beispiel siehe Schmitz, *op. cit.*, *Höhlengänge*, S. 34f.
- [31] Ebd., S. 38.
- [32] Ebd., S. 40.
- [33] Ebd., S. 31.
- [34] Ebd., S. 37.
- [35] Ebd., S. 36.
- [36] Ebd.
- [37] Ebd., S. 37; An dieser Stelle denkt Schmitz konkret an die romantische Ironie und Wittgensteins existenzialistische Angst. Hierzu siehe Ebd., S. 36f.
- [38] Ebd., S. 32.
- [39] Geiger, *op. cit.*, *Die Bedeutung der Kunst*, S. 44.
- [40] „Der ästhetische Genuß als Genuß im uninteressierten Betrachten der Fülle“ ist Geigers bekannte Definition für den Begriff des ästhetischen Genießens und darin kann man Einflüsse sowohl der betrachtenden als auch der aufnehmenden Einstellung und deren Entwicklung finden. Hierzu siehe Moritz Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Tübingen 1974, S. 97.

- [41] Geiger, *op. cit.*, *Die Bedeutung der Kunst*, S. 44.
- [42] Unter den vier Arten von Einstellungen gibt es des weiteren noch eine gegenständliche Einstellung, bei der man es passiv mit dem Gegenstand zu tun hat und der Schwerpunkt seines Interesses in der Gegenstandsseite liegt, und eine einführende Einstellung, bei der man sein Gefühl aktiv auf den Gegenstand projiziert und der Schwerpunkt seines Interesses in der Erlebnisseite liegt. Hierzu siehe Ebd., S. 45-7 und S. 54-7.
- [43] Ebd., S. 149f.
- [44] Ebd., S. 150.
- [45] Ebd., S. 263.
- [46] Ebd., S. 269.
- [47] Ebd., S. 174f.
- [48] Ebd., S. 238f.
- [49] Ebd., S. 249.
- [50] Ebd., S. 242.
- [51] Ebd., S. 249f.
- [52] Ebd., S. 247.
- [53] Ebd., S. 252.
- [54] Hermann Schmitz, *System der Philosophie, Dritter Band: der Raum, Viertes Teil: Das Göttliche und der Raum*, Bonn 1977 (1995), S. 643f.
- [55] Schmitz, *op. cit.*, *Höhlengänge*, S. 29.
- [56] Ebd., S. 28. Diese „Schießscharten“ bedeuten hier die Intentionalität in der Phänomenologie. Schmitz gesteht diese aber allenfalls den komplexen Wahrnehmungen wie Reflexion oder Genuss zu, jedoch nicht der einfachen Wahrnehmung. Hierzu siehe Hermann Schmitz, *Phänomenologie der Leiblichkeit und der Gefühle*, hg. von Tadashi Ogawa, aus dem Deutschen ins Japanische von Tadashi Ogawa und anderen, Tokio 1986, Sangyô Tosho, S. 26. Auch benutzte er früher in *System der Philosophie* den Ausdruck „intentionales Gefühl“, verwarf ihn aber danach wieder. Hierzu siehe Kajitani, *op. cit.*, *Grundprobleme der Phänomenologie von Hermann Schmitz*, S. 168.
- [57] Schmitz zufolge gehören zur Gegenwart fünf Dimensionen: das räumliche „Hier“, das zeitliche „Jetzt“, das aufdringliche „Sein“ als Wirklichkeit, die „Identität“ als unausweichliche Eindeutigkeit und die adverbiale „Subjektivität“, dass es sich um einen selber handelt. Diese entwickeln sich während der gleitenden Dauer seines Dahinlebens in die „Weite“, fallen aber in einem Punkt der Tiefe in der primitiven Gegenwart zusammen, wenn man durch einen heftigen affektiven Druck wie Erschrecken aus der Dauer gerissen wird. Hierzu siehe Ebd., S. 39 und 44f.
- [58] Zur „Enge und Weite“ siehe Hermann Schmitz, *Leib und Gefühl: Beiträge zur Öffnung der Anthropologie*, hg. von Michael Großheim, Berlin 1995, S. 15f.
- [59] Schmitz, *op. cit.*, *Dritter Band, Zweites Teil: der Gefühlsraum*, S. 399.
- [60] Schmitz, *op. cit.*, *Dritter Band, Viertes Teil: Das Göttliche und der Raum*, S. 626.
- [61] Ebd., S. 647.
- [62] Ebd., S. 654.
- [63] Ebd.
- [64] Ebd., S. 638.
- [65] Ebd., S. 647.
- [66] Ebd., S. 623.
- [67] Ebd., S. 621.
- [68] Ebd., S. 638.
- [69] Ebd., S. 639.
- [70] Ebd., S. 643.
- [71] Ebd., S. 645.
- [72] Ebd., S. 643.

- [73] Ebd., S. 645.
- [74] Da natürlichen Vorgängen die Abhebung fehlt, stehen sie Kunstwerken an „Größe“ und „Würde“ nach. Diese Überlegenheit bzw. Minderwertigkeit haben ihre Ursache in dem „Gemachtsein“, also der „Originalität“ des Werks. Hierzu siehe Ebd., S. 649-56.
- [75] Ebd., S. 654.
- [76] Hierzu siehe Schmitz, *op. cit.*, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 321.
- [77] Schmitz, *op. cit.*, *Höhlengänge*, S. 33.
- [78] Ebd., S. 45.
- [79] Ebd., S. 46.
- [80] Schmitz, *op. cit.*, *Dritter Band, Vierter Teil: Das Göttliche und der Raum*, S. 293.
- [81] Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, New York 1999, p. 69.
- [82] In Bezug auf die barocke Landschaftsmalerei denkt Schmitz konkret z. B. an die Claude Lorrains. Hierzu siehe Schmitz, *op. cit.*, *Dritter Band, Zweiter Teil: der Gefühlsraum*, S. 401.
- [83] Schmitz, *op. cit.*, *Dritter Band, Vierter Teil: Das Göttliche und der Raum*, S. 294.
- [84] Ebd., S. 288.
- [85] Ebd., S. 239.
- [86] Ebd.
- [87] Ebd., S. 288.
- [88] Ebd., S. 213.
- [89] Ebd., S. 222.
- [90] Als Beispiel für den Gedanken des Fensters wird Bollnows Gedanke in Bezug auf Rilkes Behauptung, d. i. ein „Griff, durch den das große Zuviel des Draußen sich uns angleicht“, angeführt. Hierzu siehe Ebd., S. 297. Über den allgemeinen Gedanken des Fensters wurde in *op. cit.*, *Phänomenologie des Kunstwerks* von Kanata ausführlich geschrieben.
- [91] Da vom grundlegenden Standpunkt der Phänomenologie von Schmitz aus Gefühle weder durch einen Menschen gemacht werden, noch ihm wesentlich zur Verfügung stehen, ist es schwierig die Ursache für die Unterscheidung zwischen dem Fall, dass „das rahmende Sehen“ mit der ästhetischen Andacht zu tun hat, und dem Fall, dass sich mit ihm Wohnungsraum öffnet, aufzuzeigen. Die aus den beiden Fällen resultierenden Erscheinungen unterscheiden sich aber stark. Wenn der Mensch sich gegen eine Landschaft ästhetisch verhält, drängt die ästhetische Andacht ihn zur Zurückhaltung. Und wenn die Landschaft eine Wohnung ist, findet er Ruhe darin.
- [92] Schmitz, *op. cit.*, *Dritter Band, Vierter Teil: Das Göttliche und der Raum*, S. 295.
- [93] Ebd., S. 297.
- [94] Als Beispiel für den neuesten Versuch, die Landschaft unter dem Begriff der Praxis zu erörtern, wird folgende Literatur angeführt. Kioka Nobuo, *Logik der Landschaft: Von Schweigen zu Erzählung* (auf Japanisch), Kyôto 2007, Sekaishisôsha.
- [95] In Anlehnung an Alexander v. Humboldt erwähnt Joachim Ritter, dass „Dichtung und Bildkunst“ es übernehmen, „die ganze Natur als Kosmos“ auf dem Menschen ästhetisch zu vergegenwärtigen. Hierzu siehe Joachim Ritter, *Subjektivität: Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main 1974, S. 152ff.; und siehe auch Joachim Ritter, *Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, aus dem Deutschen ins Japanische von Hiroshi Fujino, in: *Philosophie der Landschaft*, hg. von Kazuyoshi Abiko und Yasukuni Satô, Kyôto 2002, Nakanishiya Shuppan, S. 205.