

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Artikel: Ian Kiaer : landscape and model = Landschaft und Modell

Autor: Rattemeyer, Christian

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680874>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

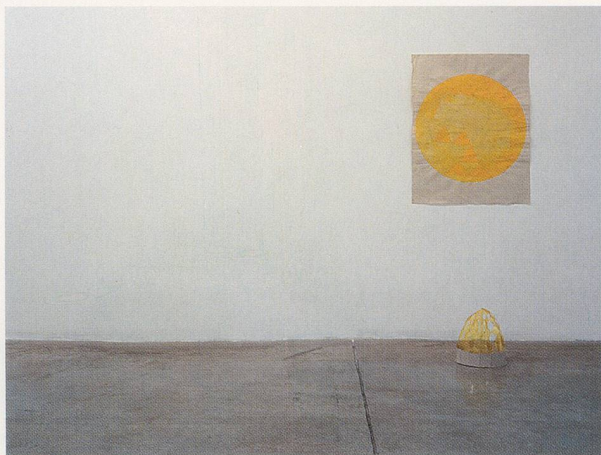
Ian Kiaer

CHRISTIAN RATTEMEYER

LANDSCAPE AND MODEL



IAN KIAER, GREY CLOTH PROJECT: GLASHAUS (*house of glass*), 2005, detail / PROJEKT GRAUES TUCH, GLASHAUS. (ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST, TANYA BONAKDAR GALLERY, NEW YORK and ALISON JACQUES GALLERY, LONDON)



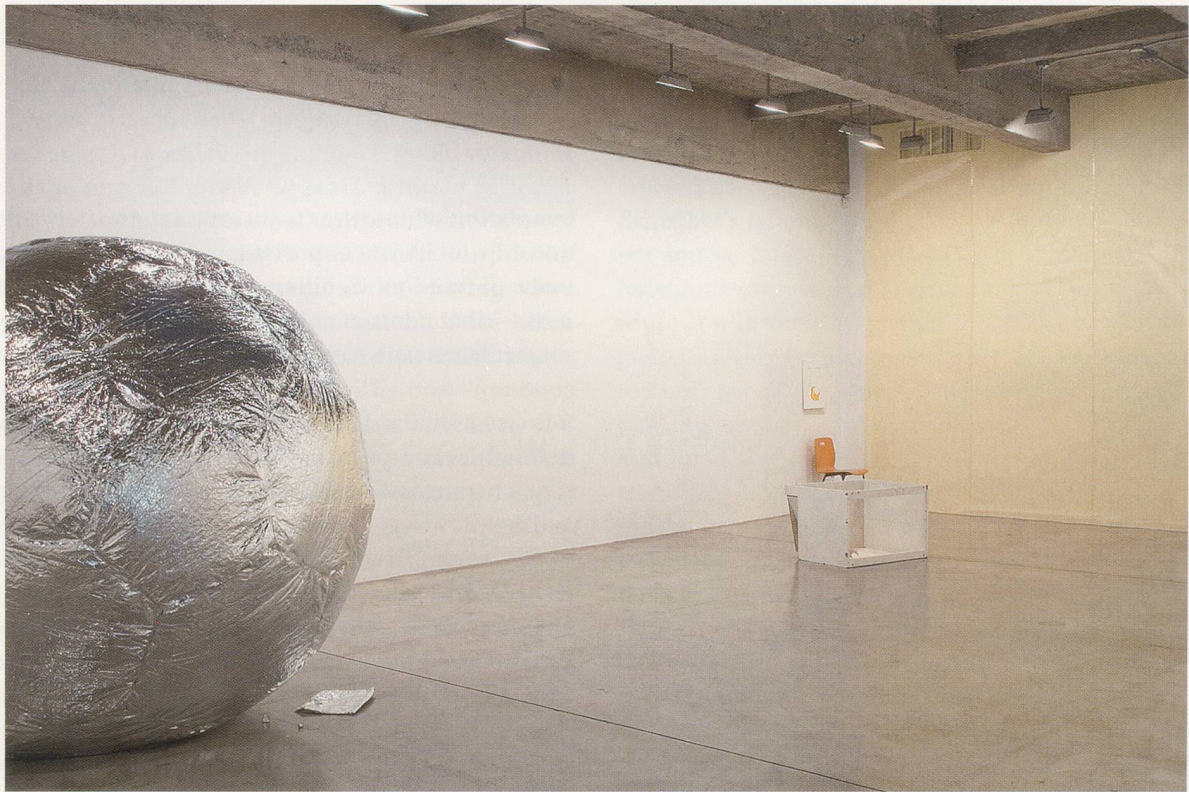
IAN KIAER, GREY CLOTH PROJECT: GLASHAUS (*house of glass*), 2005, work on paper, cardboard, colored acrylic sheeting / PROJEKT GRAUES TUCH: GLASHAUS, Arbeit auf Papier, Karton, farbige Acryl-Abdeckfolie.

One of the most subtle but striking works at the European biennial Manifesta 3, hosted in 2000 by the Slovenian capital, Ljubljana, was an installation of a small block of foam set in a corner on a three-legged stool. It was topped by an even smaller cardboard cube, vaguely suggesting an architectural model, and flanked by a significantly larger block of foam, about the same height as the stool. Above the ensemble almost in the corner hung a watercolor of a scene by Pieter Brueghel the Elder (c. 1525–1569), or more precisely, a detail from one of Brueghel's works showing a windmill on a rock. BRUEGEL PROJECT/CASA MALAPARTE (1999) by London-based

CHRISTIAN RATTEMEYER is Associate Curator, Department of Drawings at the Museum of Modern Art in New York.

artist Ian Kiaer links the isolated placement of Curzio Malaparte's famous villa overlooking a cliff on the coast of Capri with an isolated windmill taken from the background of a Brueghel painting. Architecture and its context in relation to isolated placement as well as the history of landscape painting are inscribed in one of Kiaer's earliest mature works with astonishing poetic economy.

Kiaer often draws from the history of landscape painting and from models of utopian and radical architecture, revealing ways in which they impact on the paradigms of aesthetic contemplation. Vision—the changing models of seeing and being seen, and the underlying philosophical and ideological models of self-imagining and control—could be said to permeate all of Kiaer's work, subtly informing his

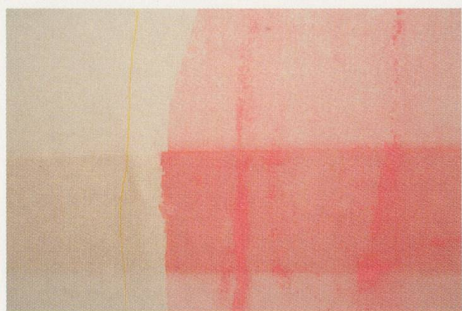


IAN KIAER, *installation view Tanya Bonakdar Gallery, 2007, from left to right, BRUEGEL PROJECT: SURVIVAL BALLOON, 2007, BRUEGEL PROJECT: YELLOW FILM, 2007 / Installationsansicht, von links nach rechts, BRUEGEL PROJEKT: ÜBERLEBENS-BALLON, BRUEGEL PROJEKT: GELBER FILM.*

choice of subject matter and installation. The view from above is a constitutive factor in our experience of landscape painting and the architectural model. In both cases, the aerial view is traditionally associated with a sense of completeness, an implied position of totality, and hence an all-knowing and all-seeing perspective shared by the divine creator, the painter, the architect—and the viewer.

The history of the aerial view is closely allied with the development of “landscape” as an aesthetic category, which led to a theoretical and perceptual paradigm shift, liberating man from the yoke of nature and, in turn, remaking nature as an aesthetic subject of contemplation. In his classic 1962 essay on the origins of the aesthetic category of landscape, Joachim Ritter traces the slow unhinging of the reflection of

nature from a unified, philosophical and religious context to one of free aesthetic experience.¹⁾ Ritter’s argument begins with Petrarch’s first ascent of Mont Ventoux—a radical, failed attempt to inscribe nature into philosophy—and culminates in Friedrich Schiller’s reflections on aesthetic education in *On the Aesthetic Education of Man* (1793), where nature, as a cultivated and subordinated landscape, serves as a contemplative arena for free citizens. When Petrarch made his famous ascent of April 26, 1336, for no other reason than his “wish to see what so great an elevation had to offer,”²⁾ he launched a conception of nature as “landscape” that radically redefined the contemplative relationship between man and his environs. That conception led to a new form of philosophical knowledge, based on the perception of



IAN KIAER, BRUEGEL PROJECT: FOND, 2007, acrylic on linen, foil, plaster board, tissue, dimensions variable / BRUEGEL PROJEKT: LIEBEVOLL, Acryl auf Leinen, Folie, Gipsplatte, Gewebe, Masse variabel.

IAN KIAER, BRUEGEL PROJECT: FOND, 2007, detail / BRUEGEL PROJEKT: LIEBEVOLL, Detail.

actual experience. The aesthetic experience of landscape not only replaced philosophical reasoning as a form of knowledge of the world, but also subsequently challenged the scientific exegesis of the visible world as the mere “study of nature.” In conjunction with a new theory of aesthetics that acquired currency around 1800, Schiller considered the con-

templation of nature as landscape (and society’s relationship to it) an important indicator of the existence of freedom. Schiller argued that only free citizens—inhabitants of culture, not nature—are able to subject landscape to purposes of visual pleasure and contemplation. The history of landscape painting follows a similar trajectory. When Joachim Patinir defined landscape painting in the 1520s, the aerial view encompassed the entire visible world, villages and fields, seas and mountains, always with a church in the center. Brueghel updated Patinir’s cosmology in his kaleidoscopic scenographies that show simultaneous events, as in Icarus’ fall and the plowing of a field in the foreground in LANDSCAPE WITH THE FALL OF ICARUS (c. 1558). Brueghel’s work caused the first cracks in the *globus mundi* which was later to shatter into all the thousands of pieces of individual experience.

Since his participation at Manifesta 3, Kiaer has produced a series of very precise yet open-ended installations that often take as a starting point architectural utopian proposals and projects: MOSHE SAFDIE PROJECT/SILVER (2001), ENDLESS THEATRE PROJECT (2003), ENDLESS HOUSE PROJECT (2004), and THE GREY CLOTH (2005). All of these installations bring together diverse elements such as small-scale volumes evocative of architectural models, spheres reminiscent of globes or planets, discrete sculptural elements like a bed frame, cupboard, and overhead projector, and a number of extremely simple, almost monochromatic watercolors and drawings that barely reference the different landscape paintings they are based upon. And in all of them, references to the changing modalities of vision and perception—and a highly articulated sensibility to the extreme changes in scale that these modalities engender—abound. Kiaer’s installation ENDLESS THEATRE PROJECT takes as a starting point two theater designs: the plans and drawings for Claude-Nicolas Ledoux’s Théâtre de Besançon (1778–1784),

which involved a radical shift from the viewing boxes of conventional eighteenth-century theater design to uninterrupted, curved amphitheater-like seating; and Friedrich Kiesler's project for a *Raumbühne* (space stage), in which the audience would surround the stage in a full circle. Organized into a series of clustered arrangements—not unlike *tableaux vivants*, if you will—the elements of the installation invoke different aspects and conventions of viewing. One grouping unites different elements by their black color scheme: the found objects of an office swivel chair and a small desktop, the slightly uneven rubber sphere of a soccer ball bladder, a smaller section of a plastic sphere, and an ink drawing of a bird perched on a spherical fruit or blossom, hovering over a curved ground underneath, which echoes the curved horizon of terrain seen from far away. Another grouping consists of a pale watercolor of Ledoux's *Project for an Agricultural Lodge* (1775), a floor assemblage of four square white polystyrene panels with the inside corners trimmed to reveal the negative silhouette of a circle, and a white ping-pong ball casually positioned near the wall. The third, and largest, arrangement is structured around a small architectural model of a semi-circular amphitheater and includes an assemblage of several sheets of asphalt cut out to silhouette the plan of Ledoux's auditorium, a small, simple model of the theater's volume, also constructed of asphalt and tucked in the corner of the room, and an ink-on-canvas drawing after Jean-Antoine Watteau's *LES CHARMES DE LA VIE* (The Music Party, c. 1718). From the latter, he isolated the background and single cello leaning against a chair, but removed all protagonists and architectural surroundings. Watteau's leisurely concert in the park serves as a model for a different kind of spectacle, where observation is as much a matter of being seen. Again, Kiaer merges and confronts two modalities of perception: the fragmented and self-absorbed view that is paradoxically part of an absolutist politics and the reclaimed, unobstructed overview, now part of an early bourgeois ideology of enlightenment.

Most recently, for a solo exhibition at Tanya Bonakdar Gallery in New York in 2007, Kiaer drew on another work by Brueghel, *THE RETURN OF THE HERD* (1565). Brueghel's scene shows shepherds

bringing home a herd of cattle, densely crowded into the left foreground of the work, while a dramatic and expansive vista reveals mountains and a valley stream, forests, fields, and an ominous stormy sky. For *THE BRUEGEL PROJECT* (2007), Kiaer created a series of installations that take on details of Brueghel's composition: a canvas showing the original source image (in pale grey and yellow) with a hole cut into it where one peasant appears; a single white cow in the foreground of a painting that reappears as a small sculpture perched on a semi-circular mound, set on a round wooden disc and, again, peeking out of a found kitchen cabinet set in the middle of a room. The sense of impending doom is translated into a large silver sphere made of shiny insulation plastic hovering over an aggregation of tiny cubes made of the same material: a celestial body that at once seems to protect and threaten a village.

Brueghel's radical pictorial language, based on the equivalence of landscape, villages, and bystanders in depicting an historical event instead of focusing on a central scene, serves as a model for Kiaer's dramatic shifts in perspective, scale, and narrative. Landscape and model, seen close up and from afar at the same time, convey the radical discontinuity between the all-encompassing overview and the complete fragmentation of experience: a contingency of being in the world. These fundamentally modern conditions of perception—individuality, fragmentation, contingency, and self-implication—are the result of a long history of negotiating one's role within the larger natural world. Kiaer's sustained focus on the role landscape played in the shaping of aesthetic contemplation and on the models of visibility its history has engendered, reminds us of the purpose aesthetics once fulfilled: to glimpse one's own freedom in the visual pleasure the world provides and to understand one's contingency vis-à-vis its might.

1) Joachim Ritter, "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft," *Subjektivität* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1967), pp. 141–164.

2) James Harvey Robinson, ed. and trans., "Petrarch: The Ascent of Mount Ventoux. To Dionisio da Borgo San Sepolcro" in *Petrarch: The First Modern Scholar and Man of Letters* (New York: G.P. Putnam, 1898), pp. 307–320, p. 308.

Ian Kiaer

CHRISTIAN RATTEMEYER

LANDSCHAFT UND MODELL



IAN KIAER, BRUEGEL PROJECT: CASA MALAPARTE, 1999,
acrylic on calico, balsa wood, cardboard, foam, mixed media,
dimensions variable / Acryl auf Kaliko, Balsaholz, Karton,
Schaum, verschiedene Materialien, Masse variabel.

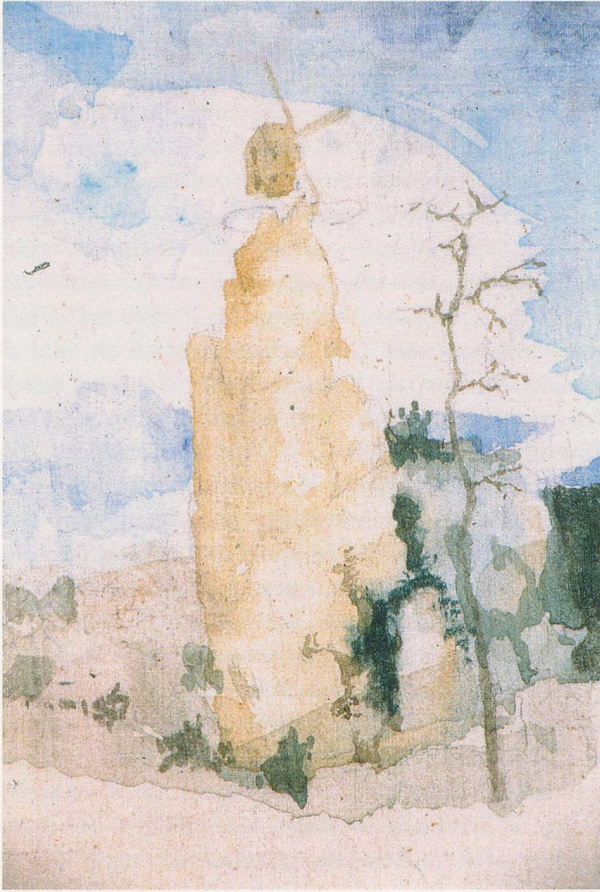
Eine der subtilsten und bemerkenswertesten Arbeiten der Biennale Manifesta 3 (2000) in Ljubljana war eine Installation aus einem kleinen Schaumstoffblock, der in einer Raumecke auf einem dreibeinigen Hocker platziert war und auf dem sich ein noch kleinerer Kartonwürfel befand (welcher vage an ein Miniatur-Architekturmodell erinnerte). Daneben befand sich ein deutlich grösserer Schaumstoffblock von ungefähr der Höhe des Hockers. Oberhalb des

CHRISTIAN RATTEMEYER ist Kurator in der Zeichnungsabteilung des Museum of Modern Art in New York.

Ensembles an der Wand hing ein Aquarell nach einer Szene Pieter Breughel des Älteren (ca. 1525–1569), genauer ein Detail aus einem von Breughels Werken, das eine Windmühle auf einem Berg zeigt. BRUEGEL PROJECT/CASA MALAPARTE (1999) des in London lebenden Künstlers Ian Kiaer schliesst die isolierte Platzierung von Curzio Malapartes berühmter gleichnamiger Villa auf einem Kliff in Capri mit einer frei stehenden Windmühle, die im Hintergrund des Breughel-Gemäldes zu sehen ist, kurz.

Kiaers Arbeiten beziehen sich oft auf die Geschichte der Landschaftsmalerei und auf utopische und radikale Architekturmodelle und legen Verbindungen frei, die deren Einfluss auf die Paradigmen ästhetischer Betrachtung zeigen. Die Frage der Wahrnehmung – die wechselnden Modelle des Sehens und Gesehenwerdens und die diesen zugrunde liegenden philosophischen und ideologischen Modelle der Selbstwahrnehmung und Kontrolle – durchdringt sämtliche Arbeiten Kiaers und beeinflusst seine Themenwahl und deren Darstellung. Landschaftsmalerei und Architekturmodell finden einen gemeinsamen (visuellen) Bezug im Konzept des Luftbildes – der Vogelschau. Der Blick von oben ist ein konstitutiver Bestandteil für die Erfahrung von Landschaft und Modell, diese Aufsicht steht traditionellerweise für ein Gefühl der Vollständigkeit, eine Position der Totale, der allwissenden und allsehenden Perspektive, die von Gott, dem Maler, dem Architekten – und letztlich dem Betrachter – eingenommen wird.

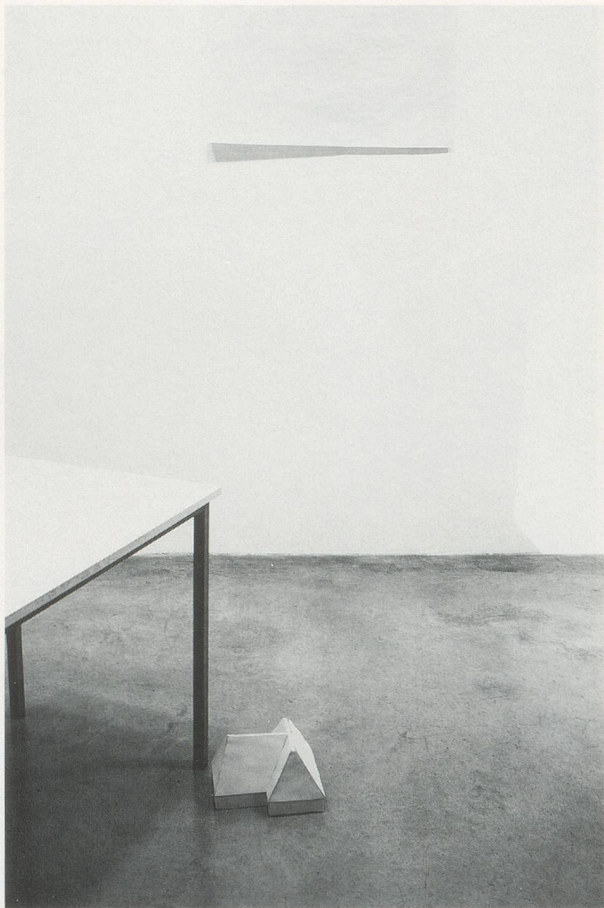
Eine massgebliche Bedingung für die Geschichte der Vogelschau ist das Verständnis für die Entwicklung der «Landschaft» als ästhetische Kategorie, die einen theoretischen und wahrnehmungsgeschichtlichen Paradigmenwechsel beinhaltet, bei dem sich



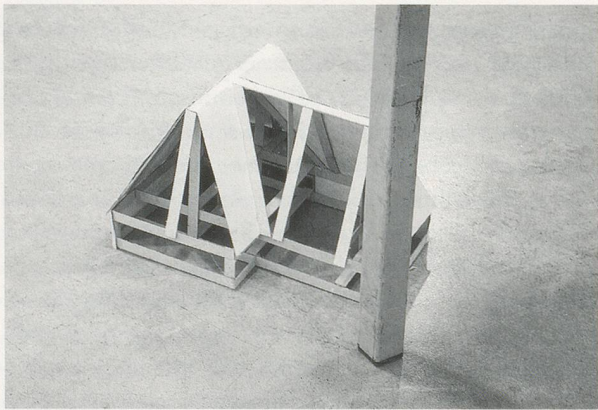
IAN KIAER, BRUEGEL PROJECT: CASA MALAPARTE, 1999, details.

der Mensch vom Joch der Natur befreit und diese in der Folge als ästhetisches Objekt einer kontemplativen Betrachtung wahrnimmt. In seinem klassischen Essay über die Anfänge der Kategorie «Landschaft» (1962) folgt Joachim Ritter der langsamen Befreiung der Naturbetrachtung aus einem vereinheitlichten philosophisch-theologischen Kontext hin zu einer unabhängigen ästhetischen Erfahrung.¹⁾ Ritter verfolgt seine These anhand von Petrarcas Erstbesteigung des Mont Ventoux – einem radikalen, gescheiterten Versuch der Einschreibung von Natur in die Philosophie – bis zur Synthese (jedenfalls im Rah-

men seines Arguments) in Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793). Darin dient die Natur – kultiviert und als Landschaft unterworfen – als Schauplatz der Kontemplation freier Bürger. Petrarcas berühmter Aufstieg, «einzig getrieben von der Begierde, die ungewöhnliche Höhe eines Ortes in unmittelbarer Anschauung kennenzulernen»,²⁾ eröffnete eine Vorstellung der Natur als «Landschaft», welche das kontemplative Verhältnis zwischen dem Menschen und seiner Umgebung radikal veränderte. Mit Petrarca – für ihn noch unfasslich – begann die Geschichte der Natur als Land-



IAN KIAER, BRUEGEL PROJECT: HUT, 2007, projector, formica table, paper, cardboard, acrylic on paper, dimensions variable / BRUEGEL PROJEKT: HÜTTE, Projektor, Formica-Tisch, Papier, Karton, Acryl auf Papier, Masse variabel.



IAN KIAER, BRUEGEL PROJECT: HUT, 2007, detail / BRUEGEL PROJEKT, HÜTTE.

schaft und damit eine neue Form philosophischen Wissens: eines Wissens, das auf der Wahrnehmung gelebter Erfahrung basiert. Die ästhetische Landschaftserfahrung ersetzte nicht nur die philosophische Erkenntnis als eine Form des Wissens von der Welt, sondern positionierte sich zudem gegen die wissenschaftliche Exegese der sichtbaren Welt als blosser «Naturkunde». Um 1800, während eine Theorie der Ästhetik formuliert wurde, erachtete Schiller die Naturbetrachtung der Landschaft (und das Verhältnis der Gesellschaft zu ihr) als wichtigen Faktor für die Erkenntnis der Freiheit; Schiller erklärte, dass nur freie Bürger – Bewohner der Kultur, nicht der Natur – im Stande seien, die Landschaft dem Zweck der visuellen Freude und Betrachtung zu unterstellen. Die Geschichte der Landschaftsmalerei folgt einem ähnlichen Pfad; um 1520, als Joachim Patinir massgeblich zur Entwicklung der Landschaftsmalerei beitrug, umfasste der Blick von oben noch die gesamte sichtbare Welt, mit Dörfern, Feldern, Meeren, Bergen und einer Kirche im Mittelpunkt. Breughels Arbeiten erweiterten Patinirs Kosmologie um eine kaleidoskopische Anordnung, bei der die Gleichzeitigkeit der Ereignisse – Ikarus' Fall und das Mähen der Felder – in LANDSCHAFT MIT FALL DES IKARUS (ca. 1558) dem *Globus Mundi* erste Risse zufügen, welcher später in die tausend Scherben der individuellen Erfahrung zerschellen wird.

Seit seiner Teilnahme an der Manifesta 3 hat Kiaer eine Reihe präziser und zugleich offener Installationen geschaffen, die oft utopische, architektonische Projekte zum Ausgangspunkt haben: MOSHE SAFDIE PROJECT/SILVER (2001), ENDLESS THEATRE PROJECT (2003), ENDLESS HOUSE PROJECT (2004) und THE GREY CLOTH (2005). All diese Installationen vereinen diverse Elemente: kleinformatige Volumen, die Architekturmodelle beschwören, Kugeln die an Planeten oder Globen erinnern, einzelne skulpturale Elemente wie Bettgestelle, Schränke, einen

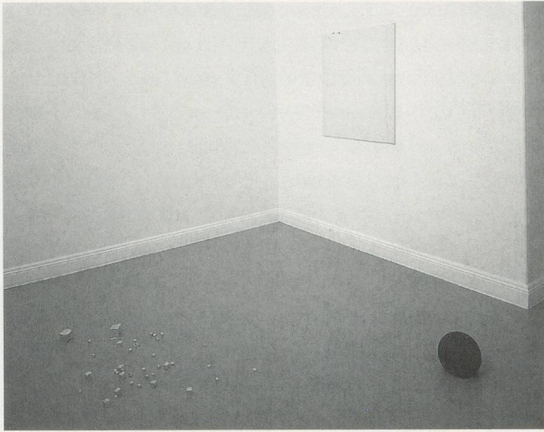
Projektor und eine Reihe sehr einfacher, beinahe monochromer Aquarelle und Zeichnungen, die gerade noch an die verschiedenen Landschaftsmalereien erinnern, denen sie entstammen. Sämtliche Installationen beziehen sich auf die wechselnden Formen des Sehens und der Wahrnehmung und zeugen von der differenzierten Sensibilität, mit der Kiaer auf die diesen Formen inhärenten Massstabsveränderungen reagiert. Seine Installation ENDLESS THEATRE PROJECT hat zwei Entwürfe für Theaterbauten als Ausgangspunkt: Die Pläne und Entwürfe von Claude-Nicolas Ledoux' Théâtre de Besançon (1784), einen zu seiner Zeit radikalen Entwurf für ein ununterbrochenes, als Amphitheater entworfenes Auditorium, welches in direktem Gegensatz zu den Logen konventioneller barocker Theater stand; und Friedrich Kieslers Projekt für ein *Endloses Theater*, bei dem die Betrachter die Bühne kreisförmig umringen. Kiaer gliederte die Installation als Serie arrangierter Gruppierungen, *Tableaux Vivants* nicht unähnlich, welche unterschiedliche Aspekte und Konventionen der Betrachtung evozieren. Eine Gruppierung vereint unterschiedliche Fundstücke, die durch ein schwarzes Farbschema verbunden sind: Einen Bürostuhl und eine kleine Tischplatte, die verformte Gummikugel eines Fussballs, ein kleines Kugelsegment aus Plastik, und die Tuschezeichnung eines Vogels, der auf einer kreisförmigen Frucht oder Blüte hockt und über einem geschwungenen Grund schwebt, der an den Horizont eines fernen Terrains erinnert. Eine weitere Gruppierung besteht aus einem bleichen Aquarell von Ledoux' kugelförmigem *Projekt für eine landwirtschaftliche Hütte* (1775), einer Bodenskulptur aus vier weissen Polystyren-Paneelen, deren Ecken so beschnitten sind, dass sie eine negative Kreissilhouette bilden, und einem weissen Tischtennisball, der etwas nachlässig nahe der Wand liegt. Ein drittes und grösstes Arrangement ist um ein kleines Architekturmodell eines halbkreisförmigen, gestuften Amphitheaters gruppiert und umfasst eine Assemblage aus mehreren Lagen Asphalt, die den Grundriss von Ledoux' Auditorium wiedergeben, sowie ein kleines, einfaches Modell der ungefähren Raummasse des Theaters, welches ebenso aus Asphalt konstruiert ist und etwas abseits in einer Ecke des Raumes steht. Eine

Tuschezeichnung auf Leinwand, die auf Jean-Antoine Watteaus LES CHARMES DE LA VIE (ca. 1718) basiert und nur noch den Hintergrund und ein einzelnes, an einen Stuhl lehndes Cello zeigt – sämtliche Protagonisten und Gebäude wurden entfernt –, vervollständigt die Installation. Watteaus entspanntes Konzert im Park dient als Modell für eine andere Form des Spektakels, bei dem die Betrachtung massgeblich von Gesehenwerden bestimmt ist. Kiaer bringt erneut zwei Modalitäten der Wahrnehmung zusammen: Die fragmentierte und selbstverliebte Betrachtung, die paradoxerweise Sinnbild einer absolutistischen Politik ist, und die zurückgewonnene ungehinderte Übersicht, die hier als Abbild für eine frühe bürgerliche Ideologie der Aufklärung steht.

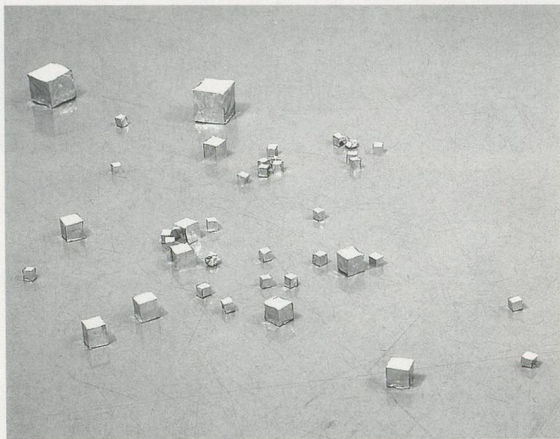
In einer Einzelausstellung in der Galerie Tanya Bonakdar in New York im Jahr 2007 bezog sich Kiaer ein weiteres Mal auf ein Werk Breughels, dem Gemälde HEIMKEHR DER HERDE (HERBST) (1565).

IAN KIAER, GREY CLOTH PROJECT: GLÄSERNE KETTE (chain of glass), 2005, detail.





IAN KIAER, *ENDLESS HOUSE PROJECT: BIRDS*, 2004, rubber football bladder, foil, pencil, watercolor and acrylic on canvas, emulsion on hardboard / *PROJEKT ENDLOSES HAUS: VÖGEL*, Fussballblase, Folie, Bleistift, Wasserfarbe und Acryl auf Leinwand, Emulsion auf Hartfaserplatte.



IAN KIAER, *ENDLESS HOUSE PROJECT: BIRDS*, 2004, detail.

Breughels Szene zeigt Hirten bei der Heimkehr einer Rinderherde, die dicht an den linken Bildvordergrund gedrängt ist, während die Bildmitte von einer dramatischen Aussicht bestimmt wird, die Berge, einen Flusslauf, Felder und einen bedrohlichen Himmel zeigt. Für *THE BRUEGEL PROJECT* (2007)

schuf Kiaer eine Serie von Installationen, die einzelne Details von Breughels Komposition aufgreifen: Eine Leinwand zeigt das Ausgangsbild in fahlem Grau und Gelb mit einem Loch an der Stelle, wo sich die Bauern befinden; eine vereinzelt weiße Kuh im Vordergrund des Bildes erscheint als kleine Skulptur, die auf einem halbkreisförmigen Hügel auf einer runden Tischplatte hockt, und ein weiteres Mal als Tierskulptur aus einem Küchenschrank in der Mitte der Galerie herauschaut; der Eindruck drohender Gefahr findet Ausdruck in einer raumhohen silbernen Kugel aus spiegelnder Plastikisolierung, die über einigen kleinen, aus demselben Material gefertigten Würfeln schwebt: eine Himmelskugel, die das Dorf beschützt und bedroht.

Breughels radikale Bildsprache – sein Verzicht auf ein zentrales Motiv zugunsten einer gleichzeitigen Betrachtung historischer Ereignisse und Szenerien bestehend aus Landschaften, Dörfern und Statisten – dient als Modell für die dramatischen Wechsel von Perspektive, Massstab und Narration in Kiaers Arbeiten. Landschaft und Modell, zugleich aus nächster Nähe und weiter Ferne betrachtet, vermitteln die radikale Diskontinuität zwischen dem allumfassenden Überblick und der kompletten Fragmentierung der Erfahrung – einer Möglichkeit des In-der-Welt-Seins. Diese fundamental modernen Wahrnehmungsbedingungen – Individualität, Fragmentierung, Ausgeliefertsein und Selbstbestimmung – sind das Resultat einer langen Verhandlungsgeschichte der eigenen Rolle innerhalb einer umfassenden Naturwelt. Kiaers nachhaltiger Fokus auf die Rolle der Landschaft bei der Formung einer neuen Kategorie ästhetischer Kontemplation und die Geschichte der veränderten Wahrnehmungsmodelle erinnert uns an den Auftrag, den die Ästhetik einst erfüllte: die eigene Freiheit im Genuss am Sichtbaren der Welt zu erkennen und die eigene Bedingtheit angesichts ihrer Macht zu begreifen.

1) Joachim Ritter, «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», *Subjektivität* (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1967), S. 141–164.

2) Francesco Petrarca: «Die Besteigung des Mount Ventoux. Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro», *Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften* (Frankfurt/Main: Fischer, 1956), S. 80ff.