

dadurch entstehende Licht- und Schattenspiel die Lichtseite zu „beleben“ und das Steilrelief erkennbar zu machen. Außerdem wurde die Lichtquelle mit einer gewissen Freizügigkeit von fast ganz W bis fast ganz N geschwenkt, um dadurch auch die optisch in ungünstiger Richtung verlaufenden Hänge und Wadis noch darstellen zu können.

Auf eine spezielle „Felszeichnung“ der felsigen Steilhänge, besonders in den Canyons, wurde verzichtet, da der Maßstab dies nicht erlaubt. Dennoch haben wir uns bemüht, die Hänge der Canyons und Tafelberge und des Steilabfalls zum Toten Meer in einer speziellen Technik anzudeuten. Bei ihrer Ausarbeitung benutzten wir weitgehend Flugbilder in verschiedenen Maßstäben sowie natürlich detaillierte Karten in großen Maßstäben. Erfahrungen eines Spezialflugs über die Makhteshim und die Westküste des Toten Meeres wurden ausgewertet.

Alle auf der Karte erscheinenden Namen und Symbole wurden möglichst zurückhaltend gewählt. Die von Geröll bedeckten Wadibetten und Schuttkegel wurden durch ein graues Punktraster angedeutet.

Zur Farbwahl des Blattes hat folgender Gedankengang geführt: Wer die Wüste und besonders die Depression rings um das Tote Meer kennt, muß sich gegen die stark blau-grüne Färbung wehren, die in den meisten konventionellen Karten für Depressionen benutzt wird. Diese Farbwahl, ursprünglich aus Ländern mit gemäßigtstem Klima stammend, deren tiefe Lagen immer mit Vegetation bedeckt sind, paßt schlecht in die fast regenlose Wüste. Dort sind die vorherrschenden Farben grau, braun und, besonders gegen Abend, violett oder lila. Wir haben uns also bemüht, eine Farbwahl zu treffen, die eine gewisse Assoziation an die natürlichen Farben der Landschaft erweckt. Wir konnten aber das Grün nicht ganz ausschließen, da in diesen Höhen (0 bis 200 m) in der Küstenebene gute landwirtschaftliche Böden vorkommen, die durchaus grüne Bedeckung tragen. Als Kompromiß bot sich an, ein möglichst zartes Grün für die Stufe 0 bis 100 zu benutzen, das in den Tiefen unter dem Meeresspiegel einen violetten Überdruck bekommt; zuerst nur schwach, nach —100 m stärker werdend. Das Violett mischt sich mit dem Zartgrün zu einem schattenhaften Grauton, der der Landschaft gut zu entsprechen scheint.

Weiterhin beschlossen wir, die Skala nach dem Prinzip: je höher, desto heller, aufzubauen. Die Berge fußen auf ihrer zartgrünen oder lila-grauen Basis, sind in ihrem unteren Teil rotbraun gefärbt, um langsam in hellere, ocker-beige-gelbe Töne überzugehen.

Leider waren wir gezwungen, bereits vorher bestehende Rasterplatten für die Höhenfarben zu benutzen, die diesem Prinzip nicht genau angepaßt waren. So hat es sich nicht vermeiden lassen, daß an einigen Höhenstufen Farbüberschneidungen entstanden sind, die sich diesem Farbschema nicht ganz harmonisch anpassen. Besonders störend fällt das bei der Höhe 400 bis 500 m auf, die als volle Farbe gedruckt werden mußte und zu stark aus den umliegenden Rastermischungen herausfällt. Das macht das Verständnis besonders auf der Westseite des Blattes in den Negev-Bergen an einigen Stellen schwierig. Wir hoffen, diesen Fehler später vermeiden zu können.

GEOGRAPHIE ALS KUNST Zu Herkunft und Kritik eines Gedankens

GERHARD HARD

Summary: Geography as a creative art. The concept of geography as creative art and related ideas which put geographical work at least into close proximity to artistic work have their original roots in the classical-idealistic epoch of the "German movement" whence they became part of the classic period of German geography. Within this epoch this was well justified.

To speak of geography as a "creative art" and of the "artistic" side of geography is not, however, quite beside the point even within the framework of modern geography. True, put as the basic principle of academic study and presentation this concept would be nonsensical, even dangerous. Nevertheless, given its proper place, it could stimulate the study of the literary, belletristic side, especially of early geographical writing which is often overlooked and nearly always underestimated; it would furthermore result in the awareness that even in strictly empirical fields of learning all processes by which knowledge is grouped have inevitably also an artistic and intuitive component.

Geographie als eine den Künsten verwandte Disziplin; Landschaftsdichter und Landschaftsmaler als die Vollender geographischer Bemühung um die Landschaft; der wahre Geograph in den vollendenden und krönenden Stadien seiner Arbeit als ein Künstler — dieser Ideenzusammenhang geht gleichsam als ein Wiedergänger durch die Geschichte unserer Disziplin. Die folgende Skizze will versuchen, ihn zu bannen, indem sie an seine Herkunft aus der klassischen deutschen Geographie, der deutschen Klassik und der romantischen Naturphilosophie erinnert. In diesem Denkkreise der „deutschen Bewegung“ hatte der Gedanke seinen sinnvollen Ort.

1.

„... So muß auch alles, was die schönen Künste . . . vorlegen, auf Wahrheit gegründet sein . . . Wahrheit muß . . . bei jedem Werke der Kunst zugrunde liegen“ (SULZER 4. Teil 1793, S. 719 f.). Ganz im Sinne dieser zeitgenössischen Kunsttheorie hat GOETHE in einem 1784 entstandenen Gedicht („Zueignung“) von der Dichtung Wahrheit gefordert: Der Dichter empfängt „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“. Die „Wahrheit“ seiner Dichtung aber zog er nach eigener Aussage (ECKERM. 18. 1. 1827) zuerst aus seinen Übungen im Landschaftszeichnen, später und vor allem jedoch aus seinen naturwissenschaftlichen Studien.

Was in dem Gedicht von 1784 allegorisch anklang, hat der ältere GOETHE dann auch begrifflich auseinandergesetzt: „In dem kleinen, aber unsäglich wichtigen Aufsatz“ (WALZEL 1932, S. 97) „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“. GOETHE setzt hier — in einer Weise, die an die Gleichsetzung von Kunst und empirischer Naturforschung in der frühen Renaissance gemahnt (vgl. GEHLEN 1960, S. 30 ff.) — höchste Kunst und tiefste wissenschaftliche Erkenntnis in eins, beschreibt die „stilvolle Kunst“ (für die er Beispiele vor allem unter den großen Landschaftsmalern findet) als eine die exakte Wissenschaft (im Sinne der Zeit) einschließende und übersteigende Deutung und Erkenntnis der Dinge, welche so — „durch genaues

und tiefes Studium der Gegenstände selbst“ — „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis ruht“ (Jubiläumsausg. 33, S. 56 f., zur Interpretation vgl. auch ZEITLER 1954, S. 224). „Goethe hätte nicht der Naturwissenschaft unermüdete Arbeit geopfert, wenn er durch sie nicht die Erkenntnis hätte gewinnen können, die er von dem Künstler forderte. Ebenso bewußt hat bisher kein großer Dichter der Welt Naturwissenschaft in den Dienst der Kunst gestellt und zur unerläßlichen Grundlage seines Schaffens erhoben“ (WALZEL 1932, S. 97).

C. G. CARUS, Verehrer und Jünger Goethes, verlangt in seinen „Neun Briefen über Landschaftsmalerei, geschrieben 1815—1824“, welche Goethe mit hohem Lobe entgegennahm, der Landschaftsmaler müsse auch Geologe, Botaniker, Meteorologe sein¹⁾, und exemplifiziert seine Forderung an Goethes Wolkengedichten. „Vollkommen wissenschaftliche Erkenntnis“ gehe ihnen voraus. „Daß dieses Gedicht entstehen konnte, dazu bedurfte es langer, ernster, atmosphärologischer Studien... Nach all diesem faßte nun das geistige Auge alle gesonderten Strahlen des Phänomens zusammen und spiegelte den Kern des Ganzen in künstlerischer Apotheose zurück. In diesem Sinne gefaßt, erscheint dann die Kunst als Gipfel der Wissenschaft, sie wird, indem sie die Geheimnisse der Wissenschaft klar erschaut und anmutig enthüllt, im wahren Sinne mystisch oder, wie Goethe sie auch genannt hat, orphisch“ (S. 121 f.; ähnlich mehrfach, z. B. S. 43 f.).

Nicht nur C. G. Carus hat im Umkreis dieser Ideen mit naturwissenschaftlichem Gehalt angefüllte Landschaften gemalt — wie etwa jenes typische „geognostische Erdlebenbild“ der „Basaltlandschaft“, dessen „lobenswürdige Wahrheit“ Goethe rühmte (MUTHMANN 1955, Tafel 6, GRASHOFF 1926, S. 44) — der Gedanke der „Hervorbringung neuerer Kunst aus Wissenschaft“, einer „Verbindung von Kunst und Wissenschaft behufs der Naturerkenntnis“ (CARUS 1831, S. 173, 181) schlug weite Kreise. J. Chr. Dahl, ein Landschaftler jenes Dresdener Künstlerkreises, aus dem die Briefe über die Landschaftsmalerei erwachsen sind, hat das Goethe-Carusche Programm treu befolgt (BADT 1960, S. 45 ff.); in den Naturdarstellungen des klassizistischen Landschafters J. A. Koch erscheinen die geognostischen Kenntnisse seiner Zeit²⁾. Etwa gleichzeitig unternahm es auch in England Naturdichter und Landschaftsmaler, „wahr“ zu sein, ihre Kunst durch naturwissenschaftliche Kenntnisse und Studien zu kontrollieren, zu erweitern und zu begründen. Am Beispiel von J. Constable hat K. BADT (1960) gezeigt, daß auch diese Künstler sich um Poetisierung und Verklärung einer naturwissenschaftlich „richtig“, auf Grund der Einsicht in ursächliche Zusammenhänge „wesensgemäß“ erfaßten Landschaft bemühten und daß (ähnlich wie für Goethe) auch für sie die junge Meteorologie (Luke Howard, Thomas Forster) ein künstlerisch überaus fruchtbares Feld des Studiums und der Erkenntnis wurde.

Nicht nur in Goethes Dichtung, auch in A. v. HUMBOLDTS „Ansichten der Natur“ fand CARUS vorgebildet, was ihm „als Ideal neuerer Landschaftskunst vorschwebte“: poetische Verklärung der Wissenschaft (1831, S. 133, 1865/66 II, S. 288 f., IV, S. 97). In den „Zwölf Briefen über das Erdleben“ von 1841, die wir mit Fug und Recht eine romantisch-naturphilosophisch, idealistisch und goethisch getönte geographia universalis nennen können, vermerkt er bei A. v. Humboldt abermals diese „neben streng wissenschaftlichen Bestrebungen durchgehende poetische Tendenz... von der tiefsten Bedeutung“ (S. 102). Aber schon lange vorher (1806) hatte Goethe in Humboldts „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“ eine „Verklärung“ des „im einzelnen so kümmerlich ängstlichen botanischen Studiums“ gesehen und den „ästhetischen Hauch“ dieses Werkes verspürt (zit. n. TROLL o. J., S. 223); schon für Goethe ging A. v. Humboldts Geographie „weit über die Prose hinaus“ (1809, zit. n. GEIGER 1909, S. 303) — sie war ihm aber nach dem Zeugnis der Wahlverwandtschaften auch die „vollendete Form wissenschaftlicher Naturschilderung“ (BEITL 1929, S. 19). Der Welt-erfolg des „Kosmos“ (ein Werk, das wissenschaftlich schon bei seinem Erscheinen eher als ein „Dokument aus vergangenen Tagen“³⁾ erschien) war, wie F. SCHNABEL (1950, S. 205) urteilt, weniger ein Erfolg der deutschen Wissenschaft als ein letzter großer Erfolg der klassischen deutschen Literatur; „es war die ästhetische Freude an der Erscheinung eines Mannes, der die Ergebnisse weitgespannter Studien künstlerisch gestaltet hat“. Das Werk des Geographen erschien seinen Zeitgenossen als eine Poetisierung der Wirklichkeit, als Erfüllung jener im Zeitalter der deutschen Bewegung und der deutschen bürgerlichen Bildung so sehnsüchtig erstrebten Überhöhung der Wissenschaft durch Literatur und Kunst. „Künstlerisch“ war schon Carl Ritters Attribut für Humboldts Darstellung der Tropenvegetation gewesen (1817, S. 49), und noch F. Gregorovius schien das Werk Humboldts „von der Wärme dichterischer Idealität durchstrahlt“ zu sein (1888, S. 192).

Die für diese Epoche charakteristische, eigentümliche Verquickung von Naturforschung, Naturphilosophie und künstlerischer Darstellung der Natur wird aus der historischen Situation und im Rahmen der Ideengeschichte leicht verständlich.

Die moderne Naturwissenschaft hatte begonnen, sich kräftig zu entfalten. Die Einzeldisziplinen bildeten sich heraus, aber noch schienen der universelle Standpunkt, die zusammenfassende „belebte Einheit einer höheren Ansicht“⁴⁾ möglich zu sein; noch war der Glaube wirksam und lebendig, daß „den naturwissenschaftlichen Bestrebungen ein höherer Standpunkt angewiesen werden kann, von dem aus alle Gebilde und Kräfte sich als ein durch innere Regung belebtes Naturganze offenbaren“⁵⁾. Noch versuchten die gro-

³⁾ SCHNABEL 1959, S. 32.

⁴⁾ GOETHE 1806, von dem Ziel der zeitgenössischen Naturphilosophie und von A. v. HUMBOLDTS „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“, zit. n. TROLL o. J., S. 223.

⁵⁾ Kosmos I, S. 39; vgl. auch S. VI, 21 f., 31, 39, 50; Kosmos II, S. 94, III 9 usf. — Alle eingeklammerten Teile der Zitate sowie die Kursivsetzungen stammen vom Verf.

¹⁾ Sehr ähnlich schon GOETHE, Jubiläumsausg. 33 S. 57.

²⁾ Vgl. etwa LUTTEROTTI 1940, S. 55 f. Die „wissenschaftliche Objektivität“ dieser ins Großartige gesteigerten Erdlebenbilder J. A. KOCHS hat ZEITLER (1954, S. 181 ff.) veranlaßt, in ihnen eine „geistesgeschichtliche Parallele“ zu A. v. HUMBOLDTS „Naturgemälden“ zu sehen.

ßen „romantischen Ärzte“, zu deren Generation C. G. Carus gehörte, Heilkundige, universale Naturforscher, Naturphilosophen, Seelenkundige, Priester, Erzieher und Künstler in einer Person zu sein.

Der naive Naturenthusiasmus der vorausgegangenen Epoche war bei Künstlern und Gebildeten geschwunden; die neue Distanz verlangte nach Klarheit in Begriff und Idee. Man wollte wissenschaftlich verstehen, was man malte und dichtete, und noch schien es möglich zu sein. Es gab überdies noch weite Bereiche, in denen auch der aufmerksame und umsichtige Blick des gebildeten Autodidakten und dilettierenden Nicht-Spezialisten die Naturwissenschaft fördern konnte, und gerade diese Art des Forschens, „jene Wissenschaftlichkeit, die (meist) im Bereich der einfachen Anschauung verblieb“ (BADT 1960, S. 76), die Naturforschung des durch Philosophie und Kunst gebildeten und besetzten Auges, verlängerte sich leicht in Kunst und Philosophie hinein und konnte auch für den Künstler bedeutsam werden. Das hohe Ansehen, welches diese Art der Natursicht bei dem erlesensten Teil des Publikums genoß, blieb — bei den sehr ähnlichen Bildungsvoraussetzungen ihrer Träger — nicht ohne Wirkung auf Methode und Darstellungsweise der Naturwissenschaft im engeren Sinne.

Auf Grund des bisher Erörterten ist auch leicht verständlich, daß in der (im weitesten Sinne) „erkundlichen“ Naturforschung die universelle Ansicht wie die philosophisch-künstlerisch-wissenschaftliche Symbiose am nächsten lag, am längsten erhalten blieb und theoretisch am leichtesten zu verteidigen war. Die Gestalt Alexander von Humboldts, am Ende dieser fruchtbaren Übergangszeit „auf der Wende vom Universalismus zur empirischen (Einzel-)Forschung“ stehend (SCHNABEL 1950, S. 199), belegt es und trug selbst wieder dazu bei.

A. GEHLEN (1960, S. 42) hat darauf hingewiesen, daß der für das Zeitalter der deutschen Bewegung so charakteristische, im Laufe des 19. Jahrhunderts zerbrechende Bund von Kunst, Philosophie und Naturwissenschaft auch kräftig gestützt wurde von der letztlich aristotelischen Anschauung, nach welcher die Natur oder auch das Absolute „sich wesensmäßig (und rückhaltlos) in die Sichtbarkeit entfalte, demnach hinter den Phänomenen nichts zu suchen sei“. Der Naturwissenschaftler macht demgemäß nur begrifflich-rechnerisch verfügbar, was auch der Künstler anschaut und darstellt; die Kunst konnte sich im Rahmen dieses Denkkreises noch in der Gewißheit fühlen, an der Erkenntnis der Natur mitzuarbeiten. Nicht minder wurde die Verbindung von Kunst, Naturphilosophie und Naturforschung aber getragen von dem durchgängigen Glauben an eine Art Wesens- oder Ideenschau, in welcher Künstler, Philosoph und Naturforscher gleicherweise, Realität und Idee mit einem Blick umfassend, die Urbilder aus der Natur herausheben — ein Glaube, der sich — von der „anschauenden Urteilskraft“ Goethes bis zur „intellektuellen Anschauung“ Schellings — auf vielerlei Weise formuliert hat; und „wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstribe zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden“ (GOETHE 1807, zit. n. TROLL o. J., S. 115). C. G. CARUS hat diese auf Ideen, „Urbilder“

gegründete Metaphysik, Erkenntnis- und Kunsttheorie in steter Anknüpfung an Goethe breit ausgeführt (1841, S. 16 ff.) und auf das Schaffen des Landschaftsmalers wie des Naturforschers gleicherweise angewendet.

Diese Art Ideenrealismus, von Goethe Morphologie genannt, hat also auch das „landschaftliche Auge“ (W. H. RIEHL) in seinen Bann geschlagen. Sie lag schon vor Carus und seinen erträumten Erlebenbildern der idealen Landschaftsmalerei des Klassizismus im- oder explicite zugrunde⁶⁾. In zwei kleinen Aufsätzen („Gestaltung großer anorganischer Massen“, „Gebirgs-Gestaltung im ganzen und einzelnen“) hat GOETHE seine Versuche dargestellt, die „Urgestaltung“ zu erkennen, die den empirischen Fels- und Gipfelformen „als ideell, als potentia, der Möglichkeit nach“ zugrunde liege; er hat, als eine ferne Analogie zur Urpflanze, versuchsweise eine „hypothetische Gebirgsdarstellung“ gewissermaßen als das Ur-Gebirge, die uranfängliche Formabsicht des realen landschaftlichen Bildes konstruiert⁷⁾. Auch hier ist neben der wissenschaftlichen die künstlerische Absicht ausgesprochen: Dadurch „kommt auch der Zeichner ganz allein zur Fähigkeit, Felswände und Gipfel richtig und wahrhaft darzustellen... Die Urgestaltung wird ihm klar, er begreift... wie allen diesen Phänomenen eine verwandte Form zugrunde liegt“ (Die Schriften zur Naturwissenschaft 8. Bd. 1962, S. 392 f.). Eben diese Schwere tritt uns wiederum entgegen in CARUS' „Aendeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge“. Carus hat — worauf GURLITT (1947, S. 106 f.) aufmerksam machte — als erster von der „Morphologie der Erdoberfläche“ gesprochen; unverkennbar aber ist, daß er diesen terminus nicht modern, sondern goethisch gebraucht; seine Morphologie will nicht genetisch erklären, sondern „das Gesetzmäßige in der unendlichen Mannigfaltigkeit dieser Formen... anschaulich machen“ (1831, S. 124), das Gestaltgesetz, die „Urbilder“ in „anschauer Urteilskraft“ erkennen. Diese „Morphologie der Erdoberfläche“ war nicht einzig, aber doch vor allem für den *Künstler* geschrieben.

Hier können wir auch ALEXANDER VON HUMBOLDTS Naturschauung und Wissenschaftslehre anknüpfen — obwohl zahlreiche Umdeutungen der klassischen Überlieferung unverkennbar sind. Seine „denkende Betrachtung der durch Empirie gegebenen Erscheinungen als eines *Naturganzen*“ (Kosmos I, S. 31, vgl. auch S. 79), sein Bestreben, „die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und *belebtes Ganze* aufzufassen“ (S. VI), sein Vorhaben, „den Zusammenhang der Erscheinungen *unter Ideen* zu fassen“ (II, S. 148), „den rohen Stoff empirischer Anschauung gleichsam *durch Ideen zu beherrschen*“ (I, S. 5)⁸⁾, seine Berufung auf Carus' Naturbegriff und auf das goethische „ideale Zurückführen der Formen auf gewisse Grundtypen“ (I, S. 21 f., vgl. auch II, S. 103): überall deutliche Anklänge an Wortgebrauch und Ideen der klassisch-romantisch-idealistischen Zeit. Goethes Metamorphose

⁶⁾ Vgl. etwa KRAUSS 1930, S. 185; SULZER, 2. Teil 1792, S. 669; FERNOW, 2. Teil 1806, S. 13 ff.

⁷⁾ Vgl. dazu WACHSMUTH 1944, S. 57—72.

⁸⁾ Vgl.: „... und so (in der morphologischen Betrachtung) das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen“ (GOETHE, zit. n. TROLL o. J., S. 115).

der Pflanzen, Humboldts Physiognomik der Gewächse und Carus' Physiognomik der Gebirge (die sich ihrerseits auf die Humboldtsche Physiognomik berief) entstammen dem gleichen „morphologischen“ Denkkreis⁹⁾. Immer wieder rückt Humboldt Landschaftsdichtung und Landschaftsmalerei in bedeutsame Nähe zur Wissenschaft¹⁰⁾, spricht immer wieder von der „Wahrheit“, der „bewunderswürdigen Wahrheit“ (II, S. 68) künstlerischer Naturdarstellung, mahnt an den „alten Bund des Naturwissens mit der Poesie und dem Kunstgefühl“ (S. 89) und beruft sich auf Goethe: „Wer hat beredter . . . angeregt, das Bündnis zu erneuern, welches im Jugendalter der Menschheit Philosophie, Physik und Dichtung mit einem Band umschlang?“ (S. 75)¹¹⁾.

G. L. KRIEGL, den wir der klassischen deutschen Geographie zurechnen dürfen, hat in seinen „Schriften zur allgemeinen Erdkunde“ von 1840 ebenfalls Kunst und geographische Wissenschaft einander sehr nahegerückt: „Die Schilderungen des Geographen ermangeln des eigentlichen Gehaltes . . ., wenn derselbe nicht gleich jenen (nämlich Landschaftsmaler und Landschaftsdichter) die Züge dieses (ästhetischen) Charakters (der Länder) zu erfassen vermag . . . Die Phantasie des Dichters und Künstlers und der forschende Geist des Gelehrten haben hierin Einen Gegenstand der Betrachtung . . ., und Wissenschaft und Kunst begegnen sich hierbei . . . in der gleichen Bestrebung“ (S. 225). Wie bei Goethe, Carus und Humboldt (Kosmos II, S. 86) dient die geographische Wissenschaft der Kunst; Kunst und Geographie verschränken sich: „Wie sehr würde eine rein ästhetische Geographie der Erde, welche die Wissenschaft der Kunst noch schuldet, diese fördern! Und wie sehr würde . . . eine Darstellung des Hauptcharakters der Länder in besonderen Gemälden die wissenschaftliche Erkenntnis der Erde beleben und unterstützen!“ (S. 226). Ganz in diesem Sinne und in sehr ähnlicher Weise haben der Kunsttheoretiker SULZER (2. T. 1792, S. 148 f.) und der Naturforscher A. v. HUMBOLDT (Kosmos II, S. 94, vgl. auch I, S. 50; OLFERS 1913, S. 118 f.) die künstlerische Landschaftsmalerei ausdrücklich nicht nur als „Anregungsmittel zum Naturstudium“, sondern auch als eine mögliche Quelle exakter geographischer Erkenntnisse beschrieben. Zudem erzwang der Stand der technischen Möglichkeiten immer wieder die Zusammenarbeit von Forscher und Künstler, und diese Zusammenarbeit stützte

⁹⁾ Vgl. dazu auch MUTHMANN 1955, S. 37 f., LINDEN 1940, S. 48; 1942, S. 88—100.

¹⁰⁾ Kosmos II, S. 46 ff., 92 ff., 96 f., 103 usf. Vgl. etwa S. 92 f.: Der Landschaftsmaler erfährt die Naturphysiognomie, den „Totaleindruck einer Gegend“, wie die beschreibende Botanik (und Zoologie) die Physiognomie der einzelnen organischen Wesen; beide arbeiten gewissermaßen idealtypisch-morphologisch.

¹¹⁾ Zu der gründlichen Verwurzelung A. v. HUMBOLDTS im klassisch-romantisch-idealistischen Denkkreis der „deutschen Bewegung“ und in GOETHEs Naturansicht und Wissenschaftslehre vgl. etwa DILTNEY 1922, S. XXVII, 1924, S. 305; SCHNABEL 1950, S. 199 ff.; LINDEN 1940, S. 39 ff., 1942, S. 88—100; MUTHMANN 1955; TROLL 1956, S. 177; SCHNEIDER-CARIUS 1959, S. 163 ff.; BECK 1959, 1961 u. a. Bekannt ist das diesbezügliche Selbstzeugnis Humboldts: „durch Goethes Naturansichten gehoben, gleichsam mit neuen Organen ausgestattet“ (zit. n. Bruhns 1. Bd. 1873, S. 417).

ihrerseits wieder das ideelle Bündnis und die gedankliche Assoziation von Kunst und Wissenschaft¹²⁾. So konnte es geschehen, daß ein Landschaftsmaler, ein Geograph und ein Philosoph ihre Ziele mit fast gleichen Worten umrissen: „den Geist der Natur zu fassen“ (J. A. KOCH 1804, hrsg. v. JAFFÉ 1905, S. 10), „den Geist der Natur zu ergreifen“ (A. v. HUMBOLDT, Kosmos I, S. 6; vgl. G. W. F. HEGEL: Einleitung in die Naturphilosophie, Sämtl. Werke 9, S. 39 u. 48) — um so „die Materialität durch Phantasie“ (J. A. Koch), „den rohen Stoff durch Ideen“ (A. v. Humboldt), „die Natur durch den Geist“ (G. W. F. Hegel) zu „beherrschen“ und zu „befreien“.

2.

Ich habe versucht, die Herkunft des anfangs skizzierten Gedankens aus der „deutschen Bewegung“ und aus der klassischen deutschen Geographie zu beschreiben. Eine kritische Erörterung (neben der historischen) übersteigt zwar die Kompetenz eines Geographen bei weitem, mag aber doch in einigen wenigen Bemerkungen umrissen werden.

Man hat den seltsam anachronistischen Anspruch der „künstlerischen“ oder „schönen Geographie“, Wissenschaft, Kunst und schließlich auch Philosophie („Geosophie“) der Landschaft gleichzeitig zu sein, einschränken wollen auf die Forderung, daß innerhalb der geographischen Wissenschaft doch wenigstens die Darstellung wenn möglich „künstlerisch“ oder „dichterisch“ sein solle. Aber auch dies ist bloß eine gefährliche Phrase. Wortkunst, Dichtung ist dadurch gekennzeichnet, daß sie eine Eigenwelt hervorbringt, eine eigene Gegenständlichkeit schafft, ferner dadurch, daß auch das Medium der Darstellung, das Wort, ein ästhetisch wirksames Eigenleben erhält. Die Zeichen werden gewissermaßen selbst wieder Dinge. Wissenschaftliche Darstellung aber will die Wirklichkeit geistig verfügbar und das Medium der Darstellung auf das Gemeinte hin so durchsichtig als irgend möglich machen, das grundsätzlich willkürliche Zeichen für den Blick gleichsam auflösen. Was dort ein ästhetischer Wert sein kann, ist hier fast immer nur eine abschleuliche Manier.

Damit ist keineswegs gezeugnet, daß auch die wissenschaftliche Literatur oft eine ästhetische Komponente enthält und wissenschaftliche Prosa grundsätzlich auch einmal als Literatur betrachtet werden könnte: so wie umgekehrt „schöne Literatur“ grundsätzlich auch als Information gelesen werden kann und tatsächlich oft so gelesen wird. Diese ästhetische Komponente des geographischen Schrifttums, d. h. alle über die pure Information, die reine Sachdarstellung hinausgehenden Züge, alle stoffunabhängigen Strukturen in Aufbau und Sprache ließen sich methodisch wohl einigermaßen rein darstellen, und es ergäbe sich schließlich eine von der Wissenschaftsgeschichte i. e. S. als der Geschichte der geographischen Information

¹²⁾ In diesen Zusammenhang gehört auch das lebhaftere Interesse HUMBOLDTS an der Landschaftsmalerei vor allem der Tropen, die er „mit erstaunlichem Erfolg . . . gefördert“ hat (BECK 1961, S. 300; vgl. MUTHMANN 1955, S. 79 ff.); eindrucksvolle Quelle ist der Briefwechsel zwischen A. v. HUMBOLDT und IGNAZ v. OLFERS, dem Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin, hrsg. v. E. W. M. OLFERS 1913.

scharf zu trennende Literaturgeschichte der Geographie oder Stilgeschichte des geographischen Schrifttums, die im Zusammenhang der allgemeinen Literatur- und Stilgeschichte zu studieren wären. Ein großer Teil der geographischen Literatur fordert eine solche Betrachtungsweise geradezu heraus (vgl. dazu etwa HÄRIG 1960, S. 53 über eine mögliche und als sehr fruchtbar erachtete literaturhistorische Betrachtung des Werkes von A. v. HUMBOLDT). Daß diese belletristische Komponente und dieser ästhetische Bezug über weite Strecken zweifelsohne vorhanden sind, bedeutet aber noch keineswegs, daß sie programmatisch an das wissenschaftliche Schrifttum herangetragen werden dürften.

Die Formel „Geographie als Kunst“ könnte also sinnvoll sein als ein Aspekt in der Betrachtung der Geschichte unserer Disziplin und ihres Schrifttums, ist aber sinnlos und gefährlich als wissenschaftliches oder stilistisches Programm.

In einer anderen Auslegung aber hat das Wort „künstlerisch“ auch in der (nun enger gefaßten) wissenschaftlichen Geographie einen guten Sinn.

Alle wissenschaftliche Erkenntnis arbeitet mit Vorgriffen; in Evidenzerlebnissen erscheinen wesensmäßige Zusammenhänge plötzlich geklärt und erhellt, ohne daß der Erkennende unmittelbar angeben könnte, wie er zu seiner Erkenntnis kam und wie sie zu verifizieren wäre. Die Avantgarde der Imagination springt so den Beweisführungen und umsichtigen Verifikationen immer weit voraus; sie bündelt die zerstreuten Tatsachen zu Modellen und Theorien, die das Gedächtnis entlasten und aus blinden, vereinzelt Tatsachen Instrumente weiterer Erkenntnis machen. Imagination, Einfall, Aperçu, Idee, Phantasie, „Verstehen“, Intuition, Inspiration, „Einsicht“, „Wesens-“ oder „Ideenschau“ — der Sinnbezirk dieser im weitesten Sinne synonymen Wortmarken mag die von der Gestaltpsychologie so eingehend beschriebene „künstlerische“ Komponente des Lern- und Forschungsprozesses bezeichnen; sie steckt aber nicht nur in der Geographie, sondern notwendig in jeder Wissenschaft, sofern sie noch lebt. Die Begrenztheit dieser Art wissenschaftlicher Erkenntnis liegt in dem Fehlen der intersubjektiven Nachprüfbarkeit des Erkenntnisweges. Exaktheit allein ist steril, der Einfall allein willkürlich. Die Wissenschaft, so sehr sie vom Einfall lebt, ist doch immer bemüht, ihn wenigstens nachträglich wieder überflüssig zu machen.

Einige Wissenschaften haben sich auf Grund dieser Komponenten in zwei Richtungen auseinandergelagt. Im Falle der Psychologie hat P. R. HOFSTÄTTER (1957, S. 317) gezeigt, daß auch zwischen der „verstehenden“, „geisteswissenschaftlichen“ und der „naturwissenschaftlichen“ Richtung der Psychologie trotz aller wissenschaftstheoretischer Kontroversen recht eigentlich „nicht ein Verhältnis des Gegensatzes und des gegenseitigen Ausschlusses, sondern ein solches der fruchtbaren Kooperation“ bestehe: „Ohne Zweifel gibt es auch in den Naturwissenschaften Erlebnisse des Verstehens, durch die Einzelbeobachtungen in ungeahnte Zusammenhänge eingefügt werden. Keine Art des forschenden Denkens kann wohl der Schau im ursprünglichen Sinne des Wortes . . . entraten“ — oder, wie es Goethe formuliert hat: „ . . . das Wissen, indem es sich selbst steigert, fordert, ohne es zu bemerken,

das Anschauen (d. i. die ‚Schau‘), und so sehr sich die Wissenden (die zweite Stufe der wissenschaftlich Tätigen über den ‚Nutzenden‘, aber unter den ‚Anschauenden‘ und den ‚Umfassenden‘) vor der Imagination kreuzigen und segnen, so müssen sie doch, ehe sie sich versehen, die produktive Einbildungskraft zu Hilfe rufen“ (zit. n. TROLL o. J., S. 233).

F. COPEI (1950) hat diese „künstlerische“, „intuitive“ Komponente des Erkenntnis- und Bildungsprozesses unter dem Titel des „fruchtbaren Momentes“ beschrieben: eben jenen Augenblick, in dem die Fakten zu Kristall schießen, in dem der Knoten sich schürzt, das „Urbild“ „aufleuchtet“. Seinen reichen Belegen auch aus den Naturwissenschaften (S. 29 ff.) haben wir eine klassische Beschreibung des „fruchtbaren Momentes“ aus dem geographischen Schrifttum anzufügen: jene schönen Stellen, an denen R. GRADMANN das „Herauskristallisieren“, „Aufblitzen“ und „Aufleuchten“ des „harmonischen Landschaftsbildes“, jenes „inneren Bildes“ als eine „Frucht wissenschaftlicher Erkenntnis“ und eines langen Ringens mit den spröden Fakten beschreibt: „Mit einer Leichtigkeit, die das Wunder aller Wunder ist, . . . schließen sich . . . die . . . Einzelzüge einer Landschaft, verbunden durch die Erkenntnis ihrer mannigfaltigen Zusammenhänge, zu einem einheitlichen Bilde zusammen“ (1924, S. 130—136). Dieses „Bild“ ist sichtlich ein Nachfahren der „Idee“ und des „Urbildes“.

Schrifttum

- BADT, K.: Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik. Berlin 1960.
- BECK, H.: Alexander von Humboldt. Bd. 1 und 2. Wiesbaden 1959 und 1961.
- BEITL, R.: Goethes Bild der Landschaft. Berlin und Leipzig 1929.
- BRUHNS, K.: Alexander von Humboldt. Eine wissenschaftliche Biographie. 3 Bde. Leipzig 1873.
- CARUS, C. G.: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Dresden o. J. (Erster Druck 1831).
- CARUS, C. G.: Zwölf Briefe über das Erdleben. Nach der Erstausgabe von 1841 hrsg. von Chr. Bernoulli und H. KERN. Celle 1926.
- CARUS, C. G.: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. 4 Teile. Leipzig 1865—66.
- COPEI, F.: Der fruchtbare Moment im Bildungsprozeß. 2. Aufl. Heidelberg 1950.
- DILTNEY, W.: Leben Schleiermachers. I. Bd. 2. Aufl. Berlin und Leipzig 1922.
- DILTNEY, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. 9. Aufl. Leipzig und Berlin 1924.
- FERNOW, C. L.: Römische Studien. 2. Teil. Zürich 1806.
- GEHLEN, A.: Zeit-Bilder. Bonn 1960.
- GEIGER, L. (Hrsg.): Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Berlin 1909.
- GRADMANN, R.: Das harmonische Landschaftsbild. Zeitschrift d. Gesellsch. f. Erdk. zu Berlin, 59. Bd. 1924.
- GRASHOFF, G.: Carus als Maler. Inaug.-Diss. Münster 1926.
- GREGOROVIVS, F.: Kleine Schriften zur Geschichte und Kultur. 2. Bd. Leipzig 1888.
- GURLITT, M.: Ein vergessener Morphologe. Erdkunde 1, 1947.
- HÄRIG, G.: A. v. Humboldt — der Naturforscher des deutschen Humanismus. Zeitschrift für Geschichte der Naturwissenschaften, Technik und Medizin, 1. Jg. 1960.
- HEGEL, G. W. F.: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden. 9. Bd. Stuttgart 1929.
- HOFSTÄTTER, P. R.: Psychologie, Frankf./M. 1957.

- HUMBOLDT, A. v.: Kosmos. 5 Bde. Stuttgart und Tübingen 1859—62.
- JAFFÉ, E. (Hrsg.): Moderne Kunstchronik oder die Rumfordische Suppe von Josef Anton Koch in Rom. Innsbruck 1905.
- KRAUSS, F.: Carl Rottmann. Heidelberg 1930.
- KRIEGK, G. L.: Schriften zur allgemeinen Erdkunde. Leipzig 1840.
- LINDEN, W.: A. v. Humboldt. Weltbild der Naturwissenschaft. Hamburg 1940.
- LINDEN, W.: Weltbild, Wissenschaftslehre und Lebensaufbau bei A. v. Humboldt und Goethe. Goethe. Viermonatschrift d. Goethegesellschaft, N. F. 7. Bd. 1942.
- LUTTEROTTI, O. R. v.: Joseph Anton Koch 1768—1839. Berlin 1940.
- MATTHAEI, R., W. TROLL und K. L. WOLF (Hrsg.): Goethe, Die Schriften zur Naturwissenschaft. 1. Abt. 8. Bd. Weimar 1962.
- MUTHMANN, F.: Alexander von Humboldt und sein Naturbild im Spiegel der Goethezeit. Zürich und Stuttgart 1955.
- OLFFERS, E. W. M. (Hrsg.): Briefe A. v. Humboldts an Ignaz v. Olfers. Nürnberg und Leipzig 1913.
- RITTER, C.: Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder allgemeine, vergleichende Geographie als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physikalischen und historischen Wissenschaften. 1. Bd. Berlin 1817.
- SCHNABEL, F.: Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert. 3. Bd. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1950.
- SCHNABEL, F.: Alexander von Humboldt. Hochland 52. Jg. 1959.
- SCHNEIDER-CARIUS, K.: Goethe und Alexander von Humboldt. Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethegesellschaft. 21. Bd. 1959.
- SULZER, J. G.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 4 Teile. Leipzig 1792—94.
- TROLL, C.: Alexander von Humboldt. In H. HEIMPEL, Th. HEUSS, B. REIFENBERG (Hrsg.): Die großen Deutschen. 3. Bd. Berlin 1956.
- TROLL, W. (Hrsg.): Goethes morphologische Schriften. Jena, o. J.
- WACHSMUTH, B.: Goethes naturwissenschaftliche Lehre von der Gestalt. Goethe. Viermonatschrift der Goethegesellschaft, N. F. 9. Bd. 1944.
- WALZEL, O.: „Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“. Euphorion 33, 1932.
- ZEITLER, R.: Klassizismus und Utopia. Stockholm 1954.

LITERATURBERICHTE

FRANKREICHS SOZIALGEOGRAPHISCHE EINHEIT*)

Seit E. SCHEUS und O. MAULLS Übersichten, die ein Menschenalter zurückliegen, hat kein deutscher Geograph mehr eine Länderkunde Frankreichs verfaßt; mit den meisterhaften Werken, die die Franzosen ihrem Lande gewidmet haben, kann niemand in Wettbewerb treten. Andererseits sehen Ausländer den Gegenstand mit eigenen Augen, so daß ihre Darstellungen eine wesentliche Ergänzung der autochthonen Geographie sind. Von deutschen Geographen ist W. HARTKE der beste Kenner des Landes und seiner Probleme.

Die Ziele des Herausgebers und der Reihe, in dem das Buch erschienen ist, sind allerdings nicht im engeren Sinne länderkundlich. Die Hinwendung auf die Unterrichtsziele einer gesellschaftswissenschaftlich gerichteten „Gemeinschaftskunde“ schränkt die Möglichkeiten geographischer Gestaltung ein; doch mochte diese Konzeption den Neigungen des Verfassers entgegenkommen.

Die Untersuchung ist frei gegliedert. Nach einer kurzen landschaftlichen und einer etwas breiter angelegten historisch-geographischen Einführung wird der Blick alsbald auf ein Grundproblem Frankreichs gerichtet, auf die Bevölkerungssituation, die langfristige Stagnation und das neue Wachstum nach 1945 sowie auf die sozialökonomische Schichtung. Es folgt eine kulturgeographische Darstellung bestimmter Landesteile, wie sie geschichtlich geworden sind, so von Paris, der alles beherrschenden Hauptstadt, sodann der übrigen, industriell bestimmten Landeszentren und ihrer Regionen. Die geschilderten Zustände eröffnen das Verständnis für Frankreichs geistigen „Umbruch“ nach 1945. Gesellschaft und Raum, bisher chaotisch, werden einer Planung, das wirtschaftliche Leben staatlicher Lenkung unterworfen. Der 1946 vom Sozialisten Monnet geschaffene und

seither mehrfach erweiterte Plan, wird für alle folgenden Kapitel zu einer Art Leitmotiv: in der Behandlung der Städte und der zugehörigen Wirtschaftsgebiete, vor allem für die umfassend und mit großer Sachkenntnis behandelten Probleme der Landwirtschaft, der eine monographische Kapitefolge, in deren Einleitung die Darstellung von Klima und Boden nachgeholt wird, gewidmet ist. Betriebs- und Wirtschaftsformen werden dabei jeweils den großen Landschaftsgebieten zugeordnet; die Agrarlandschaft bleibt Hauptthema. Die Schlußabschnitte über die sozialgeographischen Zentralprobleme stellen eine Zusammenfassung dar, wobei die räumliche Besonderheit jeder Region hervorgehoben wird: In solchem Zusammenhang hört man von den Plänen (und Erfolgen), die Ballung Paris aufzulockern und aufzulösen, von den Problemen des alten und veralteten nordfranzösischen Industriegebietes, von Gegenwart und Zukunft Lothringens, des Zentralplateaus sowie des aquitanischen und mediterranen Südens.

HARTKES Darstellung, reich an Tatsachen, aktuell im guten Sinne, will gemäß der Konzeption Leitfaden für einen gegenwartsbetonten, gemeinschaftskundlichen Unterricht sein. Doch scheint deutlich zu werden, daß es sich um ein nicht ungefährliches Wagnis handelt, und zwar in gesellschaftswissenschaftlicher wie in geographischer Hinsicht. HARTKE schreibt Frankreichs Aufstieg nach 1945, in Übereinstimmung mit einer verbreiteten, auch von André Maurois vertretenen Deutung, einem Wandel in der Grundhaltung der Franzosen zu. Die Geburtenfreudigkeit, nach Jahrzehnten der Stagnation, gilt dafür als Symbol. Aber ist die Bevölkerungspolitik, die familienfreundlichste der Welt, darauf ohne wesentlichen Einfluß? Handelt es sich wirklich um einen seelischen „Umbruch“, ohne rationalen Grund, wie der Verfasser behauptet? Ist das ein wenig lässige, lebenswürdige und liberale Frankreich untergegangen? Man liest nicht ohne Unbehagen, daß nunmehr überzählige Wirte und Gemischtwarenhändler, Träger altvertrauter französischer, übrigens auch sozialgeographisch behandelbarer, Milieus, in produktive Berufe überführt werden sollen; denn so verlangt es der „Plan“.

*) HARTKE, W.: Das Land Frankreich. Frankreich als sozial-geographische Einheit. 131 S., 29 Skizzen, 33 Bilder, 1 farbige Karte. M. Diesterweg Verlag, Frankfurt a. M. 1963.