

LANDSCHAFTSFOTOGRAFIE UND NATURHERMENEUTIK

– Zur Ästhetik erlebter und dargestellter Natur –

Mit 3 Abbildungen

REINHARD FALTER und JÜRGEN HASSE

Summary: Landscape photography and hermeneutics of nature – the aesthetics of nature in experience and depiction

The idea of landscape is very important in geography. In this article Landscape is understood from its totally impression. This view stands in opposite to reductionism, projectionism and constructivism. Photography is discussed according to its potentiality and limits of presentation. Pictures of the American photographer RICHARD MISRACH are used to set an example. From these pictures of RICHARD MISRACH, which seem to be absolutely unclassical, relationships to classical landscape are presented. Finally an idea of landscape is formulated, which is based on concepts from antiquity or the Far East. For that purpose the concept of atmospheres is referred to. This concept, developed by HERMANN SCHMITZ, connects subject and object.

Zusammenfassung: Der für die Geographie wichtige Begriff der Landschaft wird in Entgegensetzung zu reduktionistischen, projektionistischen und konstruktivistischen Tendenzen vom Totaleindruck her gefasst und Fotografie als Medium seiner Darstellung in ihren Möglichkeiten und Grenzen diskutiert. Als Beispiele werden Fotos des Fotografen RICHARD MISRACH herangezogen. Beziehungen zur klassischen Landschaft der auf den ersten Blick ganz unklassischen Bilder werden aufgezeigt. Schließlich wird anhand antiker und ostasiatischer Landschaftsauffassung ein Landschaftsbegriff formuliert, der auch diesen gerecht zu werden versucht. Dazu wird auf das Konzept von „Atmosphären“ als Bindeglieder von Subjekt und Objekt hingewiesen, wie es HERMANN SCHMITZ entwickelt hat.

1 Einleitung

Geographie führt Gaia im Namen und nicht den Logos, dennoch hat sie in der Neuzeit einen Wissenschaftsanspruch im Sinn der Vergegenständlichung erhoben. Damit wurde der Landschaftsbegriff problematisch. Landschaft ist sehr unterschiedlich definiert worden. Uns scheint es wichtig, den Begriff zunächst offen zu halten und ihn nicht vorschnell aus der Tradition der abendländischen Neuzeit heraus zu besetzen. Der Begriff soll auch die in ostasiatischer oder antiker Malerei zum Ausdruck kommende Landschaftsauffassung umfassen.

Die These, landschaftliches Sehen sei eine Erfindung der Neuzeit, hat heute eine doppelte ideologische Funktion (FALTER 1999 a); einerseits ist sie Teil der allgemeinen konstruktivistischen (und dekonstruktivistischen) Mode, andererseits ist diese selbst Ausdruck des Unwillens, irgend etwas dem Menschen Vorgängiges anzuerkennen. Der Geograph GERHARD HARD, dessen Lebenswerk aus primär politisch-ideologischen Interessen darum kreist, die Begriffe Natur und Landschaft zu zersetzen, hat das unverhohlen formuliert: Die Rede von Natur sei immer verdächtig, zu einer „Großideologie der Neuzeit“ zu gehören, nämlich der „altkonservativen Kritik an der unbegrenzten Autonomie des Menschen“ (HARD 1993, 172)¹⁾. Demnach begreift er im Namen der Emanzipation des Menschen von allem,

was nicht in seiner Verfügung steht, das zunehmende Verschwinden unüberformter Natur sogar als Fortschritt.

Nun hält sich die These, Naturgefühl und landschaftliche Wahrnehmung seien Produkte der abendländischen Moderne, sehr hartnäckig. Das Interesse der „geisteswissenschaftlichen Handlanger der Zerstörung“ (vgl. FALTER 1994) an dieser These ist evident. Wenn Naturgefühl eine Sonderentwicklung des Projekts Moderne ist, dann darf sie diesem auch zum Opfer gebracht werden.

Die spezifische Landschaftsauffassung der europäischen Neuzeit ist freilich singular. Sie ist einerseits Produkt einer strengen Subjekt-Objekt-Entgegensetzung, die ihren bildlichen Ausdruck in der konstruierten Zentralperspektive findet, sie ist andererseits aber auch Residuum eines Konzepts von Einheit der Natur, das im Zerfall der klassischen Metaphysik von der Wissenschaft in die Kunst auswandert (zur „klassischen“ oder „idealen“ Landschaft vgl. 3.2.4).

Landschaft ist sinnlich wahrgenommene im Unterschied zur gedanklich erfassten Einheit der Natur. Ihr Zusammenhang ist kein dinglicher, sondern ein bildlicher oder atmosphärischer, deshalb haben Landschaft

¹⁾ Dem hat ROBERT SPAEMANN (1989, 207) schlagend entgegengesetzt, radikale Emanzipation von Natur sei nur als Selbstmord (Entleibung) denkbar.

ten keine festen Grenzen. Die Auffassung von Landschaften ist bereits ein künstlerischer Akt *in nuce*. Denn Landschaft muss in ein Bild „übersetzt“ werden, um das Flüchtige des ästhetischen Eindrucks festzuhalten. Deshalb ist umgekehrt Landschaftsmalerei (und -fotografie) als Schulung in den Möglichkeiten, landschaftlich zu erleben, anzusprechen.

Der Begründer des Bund Heimatschutz in Deutschland ist nicht zufällig ein Künstler, nämlich der aus romantischer Tradition kommende Musiker ERNST RUDORFF (1840–1916). Er versucht bezeichnenderweise über die Analogie zur Musik zu erfassen, was Landschaft ist:

„Im Allgemeinen lässt sich wohl der Eindruck der Instrumentalmusik am besten mit der Landschaft vergleichen; es ist kaum Freude und Schmerz zu nennen, was man beim Hören empfindet [...]. Es ist ebenso unbegreiflich, warum der Schwung einer fernen Berglinie schön ist und das Gemüt ergreift, als die Bewegung der Seele zu erklären und zu benennen ist, die irgendein Musikstück hervorruft. Der eine wird mehr nach der Seite des Erhobenseins, der andere nach der Wehmut durch den selben Eindruck in der Natur berührt, und man kann nicht anders sagen als: Beides liegt darin, beide Gegensätze sind darin beschlossen. Berge, Wolken, Ströme, Bäume, Farben und Schatten sind wie die Motive und Klänge, aus denen ein Musikstück sich zusammenwebt, und das unerklärliche Etwas, das als Harmonie über ihrer Verbindung schwebt, ist das, was hier und dort die Seele bezaubert, fesselt und mit sich fortzieht“ (STRELOW 1991, 33f).

Ähnliches hat später der Religionsphilosoph GEORG PICTH (1990) als „Klangraum“ beschrieben:

„Was fassen wir auf, wenn wir hören, wie das Meer rauscht oder der Wind saust? [...] Mächte, Kräfte, dynamische Felder. Wir erfahren durch das Ohr die Natur nicht als Anordnung von Objekten im Raum, sondern als einen schwebenden, schwindenden, flutenden von Spannungen geladenen Raum.“

Dies nun bezeichnet PICTH (1990) als die Wirklichkeit der Natur – zugleich ist es das noch Wirksame, Zukünftige (*natura naturans*).

„In den Geräuschen und Klängen kündigt sich das Erwartete an. Ist es hingegen eingetreten, so tönt es nicht mehr. In der technisch-industriellen Gesellschaft hat eine Destruktion des Klangraumes stattgefunden, die [...] alles, was bisher Natur hieß, ebenso wirksam zerstört hat wie die Zerstörung der Landschaft und die Vergiftung von Wasser und Luft. Das Zentralproblem ist nicht die Belästigung durch Lärm, sondern die Zerstörung eines Gefüges von Konsonanzen und Dissonanzen, das man analog zum biologischen Gleichgewicht als akustisches Gleichgewicht bezeichnen könnte [...]. Jede Veränderung des Klangraums hat eine Veränderung der Befindlichkeit, eine Veränderung der Seelenverfassung zur Folge.“

Der Klangraum ist nach PICTH auch der Raum des Mythos. Jeder Eingriff hier wirkt unmittelbar auf die Möglichkeit zur Wesenserfassung. Darauf verweist

auch, dass Geister nach alter Vorstellung das Licht durch Gehör wahrnehmen (PICTH 1990, 463ff).

Nur sehr kurz seien die daran ansetzenden Vorurteile des Konstruktivismus abgefertigt. Es genügt eigentlich, sich klar zu machen, wie oft man von den eigenen Urlaubsfotos enttäuscht ist, weil es einem einfach nicht gelungen ist, den Raumeindruck „einzufangen“, der eben nicht identisch ist mit akkurater Wiedergabe von Gegenständen und dem perspektivisch richtigen visuellen Bild. Das Bild im künstlerischen Sinn zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es im Visuellen, auf das es materiell freilich beschränkt ist, auf ein nicht Visuelles verweist, es aufzurufen vermag, sei es als Erinnerung, sei es als selbstkünstlerische Mitproduktion des Rezipienten. Beim Erinnerungsfoto ersetzen wir u. U. die mangelnden künstlerischen Qualitäten, ohne es recht zu merken, durch eine stärkere mitproduktive Leistung. Dass wir aber überhaupt ein Gefühl des Gelingens oder Misslingens einer Wiedergabe des Atmosphärischen im visuellen Medium haben, bedeutet, dass es sehr wohl einen Maßstab für adäquate und nichtadäquate Wiedergabe gibt, und das ist eben der empfangene Eindruck.

Dass Fotografie Kunst ist, heißt gerade nicht, dass ihre Gehalte beliebig oder frei sind. Der Wahn einer autonomen Kunst ist Teil des Weltbeherrschungsprojekts, das sich Aufklärung nennt. Hier wurde versucht, die historisch gewachsenen, sich zwar verändernden, aber nicht beliebig änderbaren Empfindungen der bewussten Manipulation zu unterwerfen. Seine Konsequenz hat dies dann in der Werbung gefunden. Dass Veränderung und Veränderbarkeit mit Beliebigkeit verwechselt werden und dass Manipulation als Freiheit ausgegeben wird, gehört zum Grundbestand der Ideologie der Moderne.

In der Kunstgeschichte ist der Naturalismus die notwendige Vorstufe zur bewussten Geschmacksmanipulation. Jeder wirklich große Künstler unterscheidet sich ja gerade dadurch von den zeitgenössischen Effekthaschern, dass in seine nur scheinbar subjektive Auffassung eine Rückbestimmung eingeht. Franz Marc und Gabriele Münter z. B. verändern die Farben ihrer Objekte nicht willkürlich, sondern sie versuchen Wesensfarben darzustellen. Darin setzt sich die Malerei bewusst ab vom Programm des Realismus und überlässt diesen der Fotografie.

2 Kann man Landschaften fotografieren?

Aber auch Fotografie ist Kunst, wie wir schon angedeutet haben. Die Fotografie ist kulturgeschichtlich ein Produkt des Strebens nach Objektivität, nach Ver-

gegenständlichung ohne Beimischung des subjektiven Auffassungsaktes. Auch wenn wir heute wissen, wie viel man, sei es durch Retusche, sei es durch Wahl des Standpunkts und der Belichtung manipulieren kann, gilt Fotografie immer noch als Beweis. Mit der Computertechnik sind wir heute bei einer Potentialität der Manipulation angekommen, die die Möglichkeiten naturalistischer Malerei weit überholt.

Dennoch beanspruchen Fotografien immer eine Faktizität darzustellen – ein „wie es ist“. Erst sie hinterfragen heißt, sie als Perspektiven sehen. Fotografie ist aber defizitär gegenüber Malerei, insofern sie das Erscheinen an einen technischen Prozess abgibt. Damit entzieht sie den Prozess des Bildaufbaus der Beobachtbarkeit. Zugleich standardisiert sie ihn, macht ihn gleichermaßen vom Subjekt des Betrachters wie vom Objekt und seinem Anspruch auf Gegenstandsgemäßheit unabhängig.

Während die Malerei, soweit sie nicht rein naturalistisch ist, immer noch der Landschaft etwas scheinbar leiht, was in Wirklichkeit nicht ihr Eigentum, vielmehr vom Menschen geliehen ist, hat sich die Fotografie zugunsten der Objektivität – mit einer Formulierung Schellings gesagt – von aller Wahrheit restlos gereinigt. Das scheinbar bloße Abbild ist in Wirklichkeit nur das halbe Bild (im Sinn von Erscheinungscharakter), denn das Bild entsteht nur in der Begegnung von Seelischem mit Seelischem²⁾.

Diese Begegnung setzt ein Minimum von der menschlichen Grundfähigkeit voraus, im Begegnenden ein Eigenwesen zu sehen. Deshalb sieht ein Tier keine Landschaften³⁾. Und der Mensch, der auf dem Weg zu seiner Selbstmaschinisierung versucht, sich als Tier zu definieren, ist auch kaum noch dazu fähig. Protobeispiel dafür ist der moderne Erholungssuchende. Der moderne Aktivsportler nimmt Landschaft nicht mehr als ästhetische Einheit wahr, sondern fragmentiert im Bezug auf Funktionalität für seine Wunschnutzung, und kehrt damit zum unlandschaftlichen Erleben des Bauern zurück, ohne aber dessen arbeitenden Naturbezug wiederzugewinnen (BÄTZING 1998, 121 und demnächst FALTER 2000 a).

Vergegenständlichung ist sinnvoll, aber sie hat nur eine Hinweisfunktion auf das eigentlich zu Entbindende, dasjenige, was menschliche Wiederverflüssigung des gebannten Bildes ist⁴⁾. Wird dies missachtet, entsteht im eigentlichen Sinn ein Götzenbild, etwas scheinbar Objektives. Insofern die Fotografie den Prozess des Bildaufbaus standardisiert, bleibt individuell nur noch die Perspektive, kaum noch die Qualität des Sehens (verschleierte oder klar z. B.), die aber dem Atmosphärischen entspricht. Atmosphären fotografisch einfangen zu wollen, heißt, sie ihres Korrespon-

dens im Subjekt zu entkleiden. Und dennoch geschieht genau dies in der Praxis der Lebenswelt tagtäglich ungezählte Male – Landschaften *werden* fotografiert. Dabei sitzt die sich schier endlos wiederholende Geste des Fotografierens der oben angesprochenen Paradoxie auf. In der Betrachtung der fixierten Fotografie entzieht sich, dessentwegen der große oder kleine technische Aufwand betrieben ward. Was im Bild gleichsam gestellt werden soll – jedenfalls im Falle der Landschaften –, geht in der abbildbaren metrischen Ordnung der Dinge nicht auf. Das Begehren zielt im Fotografieren ja nicht auf die Dokumentation von Objekten; deshalb „will“ das Landschaftsbild etwas anderes als das Poli-

²⁾ LUDWIG KLAGES bezeichnet das, was er Bild nennt, als eigenschaftslos und begründet so, dass sich nur hinweisend, niemals begreifend davon reden lässt. Das Bild sei die Fähigkeit zu erscheinen (KLAGES 1972, 349). Was das Bild konfiguriert, nennt er Seele (ebd. 181). Der Zusammenhang von Seele und Bild ist ein Realkonnex oder besser ein „Vitalkonnex“. Trotz des Begriffs „Schauung“ ist es für KLAGES vor allem die Lautsphäre, in der die Elementarseelen am unmittelbarsten sich äußern (ebd. 1155). Wie der Ton verhält, so vergehen auch die Bilder ständig. Nicht das Bleibende ist das Wesen, sondern das Flüchtigste, nicht das, was von den „Zutaten“ momentaner Stimmung abstrahiert wird, sondern das in der ihm zukommenden Atmosphäre Aufscheinende, ja Wesen und Stimmung sind erscheinungswissenschaftlich geradezu identisch (KLAGES 1950, 132): „Hundertmal kann ich den Wald vor meinem Fenster gesehen haben, ohne etwas anderes als eben nur das Ding zu erleben, eben jenes selbe Ding, das eben auch der Botaniker meint: aber einmal, während er flammt in Glut der Abendsonne, vermag mich der Anblick meinem Ich zu entreißen; und da erschaut meine Seele plötzlich, was ich nie noch zuvor gesehen, vielleicht nur eine Minute lang, ja vielleicht nur sekundenlang, indes, ob nun lang oder kurz, das jetzt Erschaute war das Urbild des Waldes, und dieses Bild kehrt weder für mich, noch für irgend sonstwen zurück.“ Am Beispiel des Waldes macht er auch den Unterschied von Bild und Begriff deutlich: „So befasst etwa der Begriff des Waldes und selbst eines ganz bestimmten Waldes, nichts von dessen Beleuchtungsfarben“ (KLAGES 1988, 110f).

³⁾ So formuliert LUDWIG KLAGES: „Für die Kuh ist so gut wie gar nicht vorhanden der Karpfen, für den Karpfen nicht der Balken im Wasser, für den Storch nicht der Hase, für den Hasen nicht die Biene, für die Biene nicht die Ameise, für die Ameise nicht der Quarz und für sie alle sind überhaupt nicht da die Bilder der Wolken, Firnen und Sterne, für den Menschen aber ist das alles da, gleichgültig, ob es ihn etwas ‚anght‘ oder nicht“ (KLAGES 1972, 371).

⁴⁾ Man kann sagen, im Bild wie in der Dinglichkeit gerinnt der Naturprozess zu einer festen Gestalt, Wahrnehmung verflüssigt diese Gerinnungsprodukte wieder, um daraus eine sekundäre Feststellung zu machen.



Abb. 1: Desert Fire # 249, 1985 (MISRACH 1999, 51)

zeitfoto, das die *sichtbaren* Spuren eines Unfalles dokumentiert. Wer eine Landschaft als ästhetische Sensation fotografiert, tut dies eben nicht in einer pragmatischen Einstellung zur Natur, sondern in einer ästhetischen.

Die alltägliche Gebrauchsfotografie reduziert das Erscheinen von Natur auf die Form der Sichtbarkeit von Landschaft. Deshalb wird das *optische* Gerät für das geeignete Abbildungs-Medium gehalten. Das (oft unbewusste) Begehren zielt darauf, einer Atmosphäre, eines Eindruckes habhaft zu werden, sie mit den Mitteln der Optik der Erinnerung nach Belieben wieder zuführen zu können. Unterstellt wird dabei der visuelle Charakter landschaftlichen Erscheinens. Dass dieses sich aber auch aller anderen sinnlichen Eindrücke verdankt (das Riechen, das Hören, das Tasten und das Schmecken betreffend), die dem Programm des Foto-Apparates völlig unzugänglich sind, markiert eine sensualistische Grenze des Fotografierens von der technischen Seite her. Eine zweite Grenze verläuft gleich-

sam zwischen erscheinender Natur und dem hinzutretenden Individuum, dessen Empfinden und Befinden in Natur (die schließlich zur „Landschaft“ wird) doch stets in Situationen wurzelt. Zur persönlichen Situation (vgl. auch SCHMITZ 1994, 67 ff) gehören unter anderem die kulturelle Herkunft wie das aktuelle Vermögen, sich für einen Eindruck überhaupt öffnen zu können (BOLLNOW sprach hier von Stimmungen; vgl. 1956). Im Alltag verlaufen diese Grenzen der Wahrnehmung und des Wahrnehmbaren. Der Glaube an die Abbildbarkeit einer Landschaft (die im aktuellen Erleben von Natur, wie in der [re-]konstruierenden Erinnerung als Gefühlraum erlebt wird) resultiert daraus.

Landschaftsfotografie, die ohne ein Wissen um ihre Grenzen ‚geknipst‘ wird, bleibt dem absurden Versuch verhaftet, mit der Angel nach Vögeln zu fischen. Landschaftsfotografie, die fixieren will, was in seinem Erscheinen durch große Flüchtigkeit der gefühlsmäßigen Eindrücke gekennzeichnet ist, kann nur ästhetisch

scheitern! Diese Notwendigkeit, mit der das Bemühen zur Vergeblichkeit verteufelt ist, bleibt vom Knipser unentdeckt. Das ist ein Grund für die Permanenz, in der das Begehren prolongiert wird, im Bild stellen zu wollen, was als anwesende Abwesenheit allein zu *erleben*, aber nie zu *haben* ist. Jeder Verfügung gegenüber bleibt es unzugänglich. Eine Landschaft kann man bestenfalls in der Teil-Habe, im situativen Mit-sein „haben“. Die Ent-Täuschung kann als solche nicht erfahren werden. Die Bewusstwerdung ihrer Gründe vereitelt sich im Insistieren auf der technischen Möglichkeit des optimierbaren Griffs zur Bildermaschine. Die Paradoxie der Landschaftsfotografie ist in ihrem Kern eine doppelte; sie ist eine der technischen Unmöglichkeit, aber auch eine der Wahrnehmung.

HARD hat (nach GEORG SIMMEL) das Vorurteil kolportiert, dass Landschaft in dieser Ungegenständlichkeit das „typische Kopfprodukt der Moderne“ (HARD 1983, 166) sei – eine die Wahrnehmung verklärende bürgerliche Ideologie. Es kann nicht bestritten werden, dass das, was man aus erscheinender Natur als Landschaft wahrnimmt, stets *auch* ideologisch konstruiert, also aus Natur kulturell ‚herausgelesen‘ wird. Gerade die Debatte um die landschaftsästhetische Akzeptanz von Windkraftanlagen dokumentiert die Abhängigkeit ästhetischer Argumente von ethischen Werten. Aber Landschaft lässt sich nicht auf den Charakter kulturell konstruierter Kognitionen reduzieren. Dann gäbe es so etwas wie ein „Falschsehen“ von Landschaft, dem man mit Bildung und Ideologiekritik beikommen könnte. Das, was man *als Landschaft* fotografieren will, ist doch ganz prägnant in ein Gefühl leiblichen Erlebens eingewickelt, wenn es nicht dieses Gefühl selbst ist, von bestimmten Erscheinungen ge- und betroffen zu sein. So wird man in einer „affektologischen“ (vgl. CIOMPI 1993) Disposition „weich“ oder „hart“, lässt sich beheimatend in eine Atmosphäre hineinziehen oder zieht sich befremdend aus ihr zurück.

Von Landschaftsfotografien, die *im Wissen* um die Beschränkungen des Darstellbaren gemacht sind, können dagegen weiterreichende ästhetische Verwicklungen ihrer Rezipienten ausgehen als von Abbildungen, Dokumentation oder Fotos, die unter dem Gewicht der auf ihnen lastenden Ansprüche zur schalen Geste des Zeigens verkommen. Ein ästhetisches Gewicht können nur solche Bilder von Landschaften haben, die im Metier der Kunst Beachtung verdienen. Das können beheimatungsanmutende oder befremdende Bilder sein. Für ihre imaginative Zudringlichkeit ist ihr anästhetischer Charakter kennzeichnend, den BARTHES so beschreibt: „Photographien [...] *gerinnen* wie Milch. Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal

unsichtbar; es ist nicht das Photo, das man sieht“ (BARTHES 1980, 14).

Auf dem Niveau von *Bildern* lässt sich Landschaft im Rahmen abgesteckter ästhetischer Erwartungen also fotografieren. Dabei dient weder der Akt des Fotografierens noch das schließlich gemachte Bild der Einlösung sehnsüchtiger, romantisierender Ganzheits-erwartungen und Idealisierungen. Das Tun zielt auch nicht darauf, einen Anker der Erinnerung im pragmatischen Sinne auszuwerfen. Es hat insgesamt weniger Referenzen zu seinem Produzenten als zu potenziellen Rezipienten. Als Bild bleibt es nicht bei sich. Das Spiel der Bedeutungen beginnt im Moment der Affizierung des Betrachters und seiner Einlassung. Für NANCY steckt im Bild das Distinkte. Was das Bild ausmacht, ist nicht verfügbar wie die Dinge, zu denen das materielle Bild selbst gehört, wie die darauf sichtbaren Dinge. Das Bild ist auf Distanz, aber doch „kurz vor der Berührung, gleichsam die Nerven der Haut streifend“ (NANCY 1999, 45). Aus und in dieser Ferne – die NANCY das Distinkte nennt – sichert sich das Bild seine Intimität, die es zum *Aus-Druck* bringt durch die „Erregung“ (ebd. 46) oder auch sein „Andrängen“ (NANCY 2000, 7). Der Bild-Charakter, von dem NANCY spricht, kommt auch den Fotografien von MISRACH zu. Ihr abwesendes Sujet ist das einer intensiven Präsenz (vgl. NANCY 1999, 47). Sie berührt den Betrachter im Sinne der genannten Polarität der Empfindungen, die bei den gegebenen drei Bildbeispielen solche der Fremdheit-Erzeugung sein dürften (vgl. Abb. 1 bis 3). Das Fremdheitsverhältnis ist derweil ambivalent. Dem distanziert (fremd)bleibenden Betrachter bleibt das Bild disjunkt. Lässt er sich in einer Ästhetik der Korrespondenz auf das Nachempfinden, Gleich- und Mitempfinden wie *-Denken* des Fremdeindrucks ein, „betritt er das Bild und betrachtet es nicht mehr bloß“ (ebd.). „Er dringt in es ein, er wird von ihm durchdrungen: von ihm, von seiner Distanz und von seiner Distinktion zur gleichen Zeit“ (vgl. NANCY 2000, 11). Das Bild verlangt die mimetische Annäherung, die für NANCY eine *Methexis* einschließt, „eine Teilhabe oder eine Ansteckung, durch die das Bild uns berührt“ (NANCY 1999, 47), „[...] ergreift“ (NANCY 2000, 10).

Landschaftsfotografien, die wie die drei Beispiele den Betrachter in sie hineinziehen, bezeugen die Kraft einer Abwesenheit aus der Unverfügbarkeit dessen, was nicht „zur Hand“ ist (ebd. 11). Die ästhetische Spannung der Präsenz des Abwesenden sorgt für jene Übertragung, die im Wege mimetischen Eintauchens in das Bild sich als Kommunikation der Bedeutungen konkretisiert. Fotografierte Landschaft im Sujet der Süffigkeit des Heimatlichen taucht in der regressiv-eskapistischen Rezeption in der unbegrifflichen Disposition der Ge-

fühle ab. Anders dagegen das sich den vertrauten und Selbst- wie Weltvertrauen stiftenden Bildern entziehende Sujet des Befremdenden. Seine Bedeutungen zerran am Sinn, weil die Diskurse des Selbstverständlichen dezentriert werden.

MISRACHS Bilder fügen sich nicht in die präsentative Grammatik der harmonistischen Fluchträume ein. Vielmehr stecken sie mit der distinkten Kraft ihrer dezentrierten Bedeutungen einen Protest- und Widerstandsraum ab – einen Raum der Imagination und des selbst- wie weltbezogenen Fragens⁵⁾. Das Fragen aus der Evidenz der Bilder MISRACHS (die exemplarisch für das Genre ‚befremdender‘ Bilder von Landschaften stehen) zielt auf das naturhermeneutische Selbstgespräch. Indem die Ordnung der gesellschaftlich geregelten Diskurse über Kultur und Natur in der Aussetzung hybrider Bedeutungen gestört wird, beginnt Selbstverständlichkeit brüchig zu werden – mit ihr der eigene (individuell wie gesellschaftlich organisierte) Ort in der Natur. Die ästhetische Spannung von MISRACHS Bildern führt Natur-Betrachtung und Natur-Denken in einem Akt ästhetischer Rezeption zusammen. Im Falle seines Gelingens gestaltet er sich als Schritt des Verstehens dessen, was uns mit Natur verbindet (vgl. SICHLER 1993; HUNZIKER u. RUEDE 1994), wie wir zur Gemeinschaft der Natur gehören (vgl. MEYER-ABICH 1999) oder wie wir unser Natur-Sein bewusst leben können (vgl. BÖHME 1999).

3 Zu den Bildern von RICHARD MISRACH

3.1 Vorbemerkungen

Gezeigt werden Landschaften extremer Weite, für die das Wort „Landschaft“ eigentlich schon ein Grenz-begriff ist, insofern Landschaft eine Einheit von Natur bedeutet, in der der Zentrierung durch den menschlichen Blick etwas Objektives entspricht. Dieses Objektive ist mehr als eine Atmosphäre, es ist so etwas wie ein Rahmen. Der Horizont muss mehr sein als die Grenze der Sichtbarkeit. Er muss andeuten, dass dahinter etwas anderes beginnt, ein Draußen. Landschaft ist gepolt zwischen einem (evtl. wandernden) Betrachterstandort, der ein Innen bedeutet und einer Peripherie, die über das zu Sehende hinaus verweist. Landschaft ist so etwas wie Person, aber eben quasi umgestülpt, eher so, wie sich eine Person von innen als Person erlebt, nicht als körperhafte Gestalt, sondern als eine Art

Hohlraum, aber nicht von der Art einer Höhle (wiewohl die Höhlenkosmologie im Sinn von Oswald Spengler vielleicht ein Mittelglied zwischen antikem und neuzeitlichem Paradigma bildet). Landschaft ist auf eine uns immer noch rätselhafte Art der gesuchte Gegenpol (nicht das Gegenteil) zu Körper als Einheit. Es ist das Bild der „Instase“ statt der Ekstase. Aus diesem Grund ist Landschaft von dem, was das verkitschte Wort Heimat meint, nicht zu trennen. In den gezeigten „Landschaften“ kann man nicht zuhause sein. In solchen Gegenden hätte auch kein Begriff von Landschaft aufkommen können.

3.2 Perspektiven auf drei Bilder

Bilder öffnen sich als Bedeutungsträger einem Rezipienten, wenn er ihnen Aufmerksamkeit schenkt, sich von ihrem Rätsel treffen lässt und als Berührter zu fragen beginnt. Wir gehen in diesem Beitrag von der These aus, dass im o. g. Sinne befremdende Bilder von Landschaften ästhetische Prozesse in Gang zu setzen vermögen, die eine Reflexion menschlicher (d. h. individueller, interessenspezifischer, kollektiver, ideologisch geordneter, diskursiv organisierter etc.) Verhältnisse zwischen Natur-Haben und Natur-Sein vermitteln können. Damit viele *Bildern* (im Gegensatz zu wissenschaftlichen Illustrationen, Abbildungen oder anderen sachlichen Veranschaulichungen) eine sich über Aporien vermittelnde Funktion des Nach-Denkens im Prozess des Naturschutzes zu. Diese Art Naturschutz begänne nicht erst (aktionistisch und in der Sache oft marginal) bei der Sortierung von Abfällen und Reststoffen, sondern würde sich an Ordnungen des Denkens entzünden – eines Natur-Denkens, das stets affektlogischer Art wäre. Zur Verdeutlichung der in diesem Sinne sich entfaltenden Diskurse werden im Folgenden drei Bilder aus dem Werk des amerikanischen Fotografen RICHARD MISRACH in der Perspektive zweier Disziplinen (der Philosophie und der Geographie) „ausgelesen“. Dabei wird sich trotz aller Verschiedenheit doch ein Gemeinsames zeigen: eine Verflüssigung des Gedachten, Konstruierten und Denkbaren durch die Kraft der ästhetischen Einlassung. Unter Kap. 4 werden wir im Blick auf die Geographie zu einer abschließenden Einschätzung und Bewertung gelangen. Die Verfasser danken RICHARD MISRACH für die Zustimmung zum Abdruck dreier Fotografien.

3.2.1 Das Bild „Desert Fire“ (1985)

In Desert Fire ist die horizontale Trennung zwischen Himmel und Erde aufgehoben. Das Feuer, das sich flächig durchs trockene Gras frisst, hebt *jede* Ordnung

⁵⁾ Zur Struktur dominanter Naturdiskurse in der Polarität von regressivem Eskapismus und analytischer Kritik im 19. und 20. Jahrhundert, vgl. GROSSKLAUS (1993, 7ff).



Abb. 2: Chrysler Newport, Bonneville Salt Flats, Utah, 1992 (MISRACH 1999, 115)

auf. Es wird zum Scharnier zwischen oben und unten, Fläche und Raum, Leben und Tod, Stetigem und Plötzlichem. Diese Landschaft verdankt sich in ihrer situativen Atmosphäre ausschließlich der Situation, die es nun – im Feuer – nur als plötzliche, flüchtige und irreversible gibt. Die Landschaft geht ganz im Moment auf; sie verweist in ihrem katastrophal ekstatischen Erscheinen auf einen ihr stets eigenen Charakterzug, der im üblichen Zeitmodus sich wandelnder Dinge nicht wahrnehmbar ist.

Was hier im Besonderen deutlich wird, gilt schon im Allgemeinen: Landschaft gibt es nur im *situativen* Erscheinen, das den Hinzutretenden mehr oder weniger affiziert, ihn mehr oder weniger über die synästhetischen Brücken des Ästhetischen in seinem Nachdenken trifft oder unbegrifflich tangiert. Landschaften sind flüchtig wie die Momente, in denen man hinzutritt mit einem je eigenen und ganz (situations-)spezifischen Hof von Bedeutungen und Stimmungen, durch welche hin-

durch man sieht, erlebt, fühlt, begreift, erklärt, versteht und schließlich spricht oder schweigt.

Desert Fire macht nachdenklich. Das Dasein des Menschen in der Natur verliert seine Selbstverständlichkeit. Provoziert wird das ästhetische Empfinden durch die Ästhetisierung todbringenden Feuers, das nicht nur zerstört, sondern auch transformiert. Provoziert wird das Denken in den verschiedenen Modalitäten der Zeit (nicht nur der modernen Form der Beschleunigung), die Landschaften entstehen lassen, sie verwandeln, sie aber auch in immer zeitlich gebundener Situationsverhaftetheit *erscheinen* lassen.

Das flach am Boden lodernde Feuer tilgt aber auch die Landschaft, die man als (kulturindustriell formatiertes) Bild, letztlich als Konstrukt sehen *will*. Das Feuer brennt diese auf Wiedererkennung getrimmte Bildhaftigkeit nieder, aber es erzeugt sogleich auch ein anderes Bild – das des Distinkten, welches hinter der Evidenz der Dinge zurückweicht und einen luziden

Charakter hat. Die Landschaft brennt sich darin im Erscheinen der *natura naturans* des Feuers auf doppelte Weise selbst aus: als stoffliche *natura naturata* und als mentale wie fiktional/mimetisch erlebte Landschaft. Landschaften, die auf diese oder andere transformative Weise aus ihrem eigenen Bild herausbrechen, schwelen an den Rändern ihrer Bedeutungen. Das gilt nicht erst für das Feuer, das alles in Asche verwandelt. Das gilt auch für andere Formen der Transformation von Landschaften (vgl. 3.2.3). Risse, Wunden und Narben machen den formatierten Bildern des konventionell-Schönen den Garaus, um andere Bilder im vollen Gewicht der Schwere andrängenden Denkens aufkeimen zu lassen. Das ästhetische Potenzial eines Bildes entfacht sich stets auf einer Grenze der Rationalitäten, hier der des Ästhetischen und dort der des Theoretischen, des Sinnlichen zum einen und des Sinns zum anderen.

3.2.2 *Das Bild „Chrysler Newport“* (Bonneville Salt Flats, Utah, 1992)

Das Bild weist eine harmonische Gliederung auf. Eine je etwa gleich große horizontale Fläche entfällt auf Himmel und Erde. Verbunden sind die Elemente durch einen stark reliefierten, relativ niedrigen Gebirgszug, der als arider horizontaler Gürtel Natur in ihrer spezifischen Eigenart zeigt. Die Erde ist hier im bildlichen Sinne auch da eine, wo sie die Form eines Salzsees aufweist; in der Ordnung des Bildes entspricht der tischebene Salzsee als Komplement des Himmels nun der ‚Erde‘. Himmel, Gebirgszug und Erde bilden in ihrer Erscheinung einen hohen Grad der Ordnung in der Natur. Dabei ist die Vielfalt der Naturerscheinungen gering. Eine relative Vielfalt ihrer Oberflächengestalt findet sich allein im Relief der Berge. Auch der Himmel weist in seiner gleichförmigen Bewölkung nur eine wenig komplexe Ordnung auf. Die durch den Ausschnitt inszenierte Dreifaltigkeit ist aufgrund dieser Merkmale eine Allegorie „reiner“ Natur.

Der gleichsam im Nichts stehende Chrysler erzeugt in der Ästhetik seiner ebenso reinen (weil aus allen Nutzungszusammenhängen gelösten Alltags-)Technik eine Spannung auf mehreren Ebenen: (erstens) zwischen Natur und Technik, (zweitens) zwischen geringer Komplexität erscheinender Natur und hoher Komplexität des technischen Artefaktes und (drittens) zwischen dem im Bilde insgesamt Dargestellten (Natur und Technik) auf der einen Seite und der Abwesenheit von Menschen (für die doch erst das eine wie das andere Bedeutung gewinnen kann) auf der anderen Seite. In der Exzentrik der Komposition generiert sich eine ästhetische Zudringlichkeit, die sich diesen Spannungen und

Widersprüchen verdankt. Das Bild steht auf einem Grat des Ambivalent-‚Schönen‘. Die aus der Eigenart der Landschaft (genaugenommen der landschaftlichen *Situation*) resultierende Schönheit von Natur fällt mit einer (kultur-)standardisierten wie endlos variierten Schönheit des Technischen (hier am Chrysler) zusammen. Das ist aber keine bruchlos verdoppelte Schönheit, denn durch die semantische Mitte des Bildes zieht sich ein Graben der Präsenz einer strukturellen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in dem der Chrysler als ‚schönes‘ technikkulturelles Artefakt zur Aporie wird. Im Sinne einer Doppelkodierung stehen sich zwei kategorial verschiedene Schönheiten in ihrer je eigenen kulturellen Imprägnierung und umgeben von je eigenen Bedeutungshöfen gegenüber. Das Bild steht auf einer Grenze zwischen ästhetischer Exzentrik und präsentativer Provokation, die in der Allegorie eines ekstatischen Natur-Technik-Verbundes zur Sprachwerdung drängt. Zündet das aporetische Potenzial dieses Neben- und Ineinander in der Geburt einer die Kritik elaborierenden Sprache, so kippt die Schönheit des Chrysler aus der Schönheit der Landschaft gleichsam heraus in seinen eigenen technik-ästhetischen Schatten – ins technologische Menetekel.

Mit dem aporetischen Blick auf Natur und ihre Schatten reklamiert sich nicht zuletzt eine Ethik der Natur, die im öffentlichen Diskurs eher marginale als zentrale Positionen belegt (elaborierte Ethik des Tierschutzes vs. inexistente Ethik des alltäglichen Konsums von Industriegütern). Das Landschaftsfoto ist deshalb auch Allegorie einer An-Ästhetik der Wunden, die Gesellschaft in Natur wie ein gelebtes Verhältnis zur Natur geschlagen hat. Im dissuasiven (Waren-)Schein des Schönen wird der Bruch auch mit den Mitteln dessen, was sich als Kunst ausgibt, gekittet. Die unaufhebbare Doppelstruktur des menschlichen Daseins in der Natur entzieht sich dann immer mehr dem kritischen Blick. So sehr der Mensch Natur für seine Zwecke auch beugt, er bleibt (auch indem er dies tut) an sie gebunden. Die Werte, die er in der Herstellung angestrebter Transformationen von Natur für die Erreichung gesetzter Zwecke benötigt, kann er der Natur nicht entnehmen (vgl. SANER 1990, 167). Auch das mahnt das Bild an, das aus seiner ekstatischen Spannung ein Nachdenken über den Zusammenhang von Ethik und Ästhetik und damit die qualitative Überschreitung einer ökologisch verengten Natur- und Umweltschutzdebatte provoziert⁶⁾.

⁶⁾ Vgl. Forderungen in diesem Sinne nach einer „grauen Ökologie“ bei VIRILIO (1996) und nach einer „Ökosophie“ bei GUATTARI (1989).



Abb. 3: Diving Board, Salton Sea, California 1983 (MISRACH 1999, 43)

Das Bild zeigt nicht zuletzt Natur, wie sie situativ erscheint. Aber die Geste des Zeigens ist mehrschichtig und deshalb gerade bildhaft. Indem auf der planen Oberfläche des Salzsees ein Chrysler nicht nur dasteht, weil er dort hin- oder vorüberfahren würde, sondern dort eine inszenierte visuelle Mitte bildet, rückt das gesamte Bild (und das ist hier das *distanzierte* Bild im engeren Sinne) von den Bedeutungen der Natur ab ins Feld des Kulturellen. Zwar vermittelt die erscheinende Landschaft eine Ästhetik der Natur und das Auto als technisches Artefakt und zivilisatorisches Leitfossil westlich geprägter Gesellschaften eine Warenästhetik. Und doch wird *beides* – Landschaft wie Chrysler – durch die einende Klammer kultureller Bedeutungen zusammengefügt. Das Bild weist schon als fototechnische Geste über seine eigene (mechanische, optische und labortechische) Möglichkeit hinaus. Natur und das Technische sind so hoch verziffert, dass sich ihre Gestalten im Vorausschießen der Bedeutungen verlie-

ren. Dieses Bild zeichnet sich deshalb in jede Begegnung wie eine Linie der Irritation ein.

3.2.3 Das Bild „Diving Board“ (Salton Sea, California, 1983)

Das Bild zeigt einen leeren, aufgegebenen, durch die Zeit der Brache etwas heruntergekommenen swimming pool in einer absurden Topographie – er ist direkt an einem natürlichen See gelegen. Über den Beckenrand ragt ein antiquiertes Sprungbrett. An den Rändern der seitlichen Betonplatteneinfassungen breiten sich Gräser aus – mal linear in Büscheln, mal nur sporadisch in wenigen Halmen. Es gibt keinen Schatten. Der Dunst versenkt den verlassen Ort gleichsam in eine Atmosphäre der Lethargie. Das fahle Licht ist es, das diese Zudringlichkeit erzeugt. Ohne „ein Einzelnes“, das aus der Situation hervortritt, könnte diese Atmosphäre kaum auf so charakteristische Weise zu-

dringlich werden. Was hier „mit einem Schlage“ als räumlich ergossenes Gefühl der Lethargie ‚da‘ ist, verdankt sich der Präsenz einer kontrastierenden Einzelheit. Rechts neben dem Sprungbrett ragt aus einer Betonplatte scharf konturiert ein abgeknicktes schwarzes Rohr heraus. Es gibt dem suchenden Empfinden im Chaotisch-Mannigfaltigen und Diffusen einen ästhetisch-kontrastiven Halt. An diesem überflüssigen Gegenstand bringt sich das Prinzip dieses technischen Ortes in Erinnerung: Klarheit und Entschiedenheit der Form, die sonst im ganzen Bild zwischen Schärfe und Weichheit schwimmt – war die Exaktheit und geordnete Geometrie doch einst ein wesentlicher Charakterzug des ganzen pools als funktionstüchtiges Ding. Die sich in ihrer reinen Sichtbarkeit und Klarheit der Konturen von allem anderen abhebende Gestalt eines kaputten Gegenstandes wird zum Medium *innerhalb* des Bildes. Er ist eine Brücke zur Wahrnehmbarkeit einer leiblich spürbaren Lethargie, die sich mit dem Empfinden eines (im Bild eher distanziert vorüberziehenden) Niedergedrücktseins verbindet. Spürbar wird ein Raum ausgegossener Diffusität, Konturlosigkeit und Leere. Die Empfindungsstärke, in der sich die Situation auf der Objekt- wie auf der Subjektseite schneiden, macht auf das leibliche Erleben von Landschaften aufmerksam – als etwas *an* sich aber nicht *von* sich, wie SCHMITZ die Differenz zwischen Leib und Körper pointiert. KAESER sagt, „Landschaft [...] verlangt nach einem prinzipiellen Überdenken des menschlichen Verhältnisses zur Natur, und zwar auf der Basis seiner unaufkündbaren Leiblichkeit“ (KAESER 1999, 131f). Dieses Überdenken verlangt schon der Anblick des pools in seiner scheinbar so absurden Lage am „natürlichen“ Wasser des angrenzenden Sees.

Das Bild spielt auf einen Charakterzug von Landschaft an, der infolge intellektual-kultureller Traditionen reduzierter Wahrnehmung auf das denkende Erkennen ins Unbewußte abgedrängt und deshalb kulturindustriell so radikal instrumentalisierbar geworden ist: die leibliche ‚Wahrnehmung mit einem Schlage‘ und das vitale Bedürfnis, sich in Landschaften zu erleben, die als Atmosphären Gefühlsräume sind. Auch das, was sich durch den allmählichen Verfall an den Spuren des Ruinösen als Transitorisches an der Situation ablesen lässt, spricht auf präsentativem Wege das Denken über das *leibliche* Empfinden an. Kultur wird als notwendiger Bruch mit der Natur sichtbar und spürbar – als ein Bruch, der sich durch unsere Umwelt ebenso zieht wie durch unser Empfinden. Über sein Bild sagt RICHARD MISRACH selbst „where does culture begin and nature end?“⁷⁾

Der aufgelassene und vergessene pool ist eine Brache. Als beginnende Ruine ist er Zeichen des Wandels.

Der konkrete Ort ist ein Riss in der Kulturlandschaft, eine Wunde auf der Haut der Natur, die sich aus dem gebildet hat, was Menschen in sie hineingetragen haben (vgl. dazu auch HASSE 2000). Die Frage geht ins Leere, ob oder in welcher Weise diese sich zu einer pflegenden Heilung jener Verwundung verpflichtet fühlen. Der tote pool erscheint paradigmatisch für das Zurücklassen abgefallener, ausgefallener und überflüssiger Stoffe in der Natur. Die vom Bild ausgehende Atmosphäre trifft als ästhetischer Eindruck die Nachdenklichkeit. Damit vermag er auch jene Prozesse mit dem Gewicht eines Nach-Denkens zu belasten, die (oft genug unsichtbar) nur da sind, ohne dabei auch zu affizieren. So verleiht im Sinne von NANCY der Sinn die Realität des Realen ein, wie das Reale Sinn macht (vgl. NANCY 1991, 19). Der Sinn des pools liegt in seiner Öffnung für das noch Unbestimmte. In seinem Verfall öffnet er sich daher für die Bedeutungen. Während die *natuwa naturata* mit dem Bau des pools noch tätig und handgreiflich angeeignet werden konnte, entzieht sich die transitorische Gestalt des Verfalls (als Prozess und als Form) jeder Aneignung. Der Verfall ist unverfügbar. Der Verfall kann nicht ‚zur Hand‘ sein wie ein Stein oder ein Stück Holz, wenn er sich medial auch in diesen Stoffen gleichsam bewegt. Beizukommen ist ihm allein auf dem Wege der Mimesis, mit jenem Gewicht eines Denkens, „was den Grund auflötet und einreißt und die Dinge tiefer stürzen lässt und dabei stärker zerstreut als jeder Grund der Dinge“ (ebd. 26).

Kosmische Landschaften

Eigentlich bieten diese Landschaften bereits eine Übergangsform zum Blick aus dem Raumschiff auf den blauen Planeten. Der Reiz liegt auch darin, eine Perspektive einnehmen zu können, für die der Mensch nicht gemacht ist. Die menschliche Perspektive sagt selbst etwas über seine Stellung im Kosmos aus. Der Mensch sieht die Erde eben nicht von außen, und jeder Versuch, ein Erdbewusstsein als planetarisches zu verankern, ist von vornherein verfehlt. Er unterliegt der selben Halbheit wie die postklassische Physik, die zwar erkennt, dass die Wahrnehmung konstitutiv für die Gegenstände ist, aber Wahrnehmung selbst reduktionistisch faßt und nun zwei Scherben zusammenklebt, was nie die organische Aufeinanderbezogenheit von menschlicher Wahrnehmung und wesenhaftem Geschehen wiederherstellt. Beides führt nicht aus der Dingontologie und dem Systemdenken heraus, führt nicht dahin, dass wieder Wesen sprechen.

⁷⁾ E-Mail vom 13. 12. 1999.

Das Gestirn, das uns gegeben ist, ist die Erde, und zwar nicht im Blick aus dem Weltraum, der immer schon ein entfremdeter Blick ist, so sehr er den erdflüchtigen Esoteriker anzieht. Sondern gegeben ist uns Erde als Landschaft, in dem sie uns in der Schwere Gerichtetheit gibt und im Licht Ferne und uns so erst zwischen Kopf und Füßen ausspannt bzw. zwischen den Polen, auf die Kopf und Füße als Bewegungs- und Wahrnehmungspole hingebildet sind. Wiederverbindung mit der Erde entsteht nicht aus dem ästhetisierenden Blick aus dem Raumschiff, sondern aus der Erkenntnis, dass es Gaia nur als je landschaftlich individualisierte gibt⁸⁾.

Amerika

Solche Landschaften gibt es in Europa nicht. Sie bestimmen aber als medial vermittelte „Marlboro-Landschaften“ zumindest als Kontrastfolie unser Landschaftserleben⁹⁾. Im Kontrast zu ihnen wirken die europäischen Landschaften erstens kleinteilig und zweitens kulturgeprägt. Hat man den von solchen Fotos geprägten Begriff von Landschaft internalisiert, dann erscheinen europäische Landschaften als defizitär. Ihnen fehlt diese Form von Großartigkeit von unmenschlicher Größe, ihnen fehlt die „Unberührtheit“, und daraus entsteht dann die Ideologie, Natur gebe es ja gar nicht mehr. Die Ideologen der Heimatlosigkeit, die Heimat nicht wollen, weil sie Bindung ist, weil sie an die Endlichkeit erinnert, daran, dass es Sein für Sterbliche nur als bestimmtes Sosein gibt, brauchen solche Landschaften. Dass solche Landschaftsbilder werbende Kraft haben, sagt etwas aus über den Menschen, auf den sie Eindruck machen.

Was muss das für ein Mensch sein, auf den solche Landschaften eine werbende Wirkung haben? Ein Unbehauster mit einem sehr „grobstofflichen“ Freiheitsbegriff. Gleichzeitig erscheint hier jeder menschliche

Akzent (ob Eisenbahn, ob Straßenkreuzer) als Befreiung von der Übermacht. Sie schreien geradezu nach Akzentsetzung und rechtfertigen mögliche Eingriffe.

Es sind Landschaften, an denen die Frage absurd wird, ob etwas Menschliches in sie hineinpasst, Landschaften, die in ihrer Wirkung unzerstörbar sind. Danach hat der Europäer, der so vorsichtig auftreten muss, um nichts zu zertreten, aber auch eine Sehnsucht. Der Europäer hat Sehnsucht nach einer Wildheit, die er mit Grobheit verwechselt. Dabei verschwindet leicht aus dem Blick, dass nur in Europa oder vergleichbaren Landschaften (Ost-Asien) Kultur in der Art einer Mozartsinfonie oder eines chinesischen Landschaftsbildes entstehen konnte, nur in Landschaften, die kleinräumig differenziert sind, so dass sie der Mensch als seinesgleichen und sein Innenleben nach ihrer Art als Seelenlandschaft interpretieren kann (zu einer Differenzierung vgl. TETSURO 1992).

Der American way of life entspricht auch symbolologisch Landschaften, in denen man nicht zu Hause sein kann, er entspringt dem Unvermögen, überhaupt noch zu verstehen, was zuhause sein heißt. Man hat die Menschen und Tiere, die ursprünglich hier zu Hause waren, ausgerottet, und nun hat das Land seine „Sprache“ verloren, denn die Tiere geben einem Land nicht nur akustisch Stimme, sie sind so etwas wie seine beweglichsten Ausdrucksformen, seine Worte. Das Land, das seine Sprache verloren hat, ist nur noch Zuhändenes. Die Frage „Was bin ich hier schuldig?“ findet keine hörbare Antwort, und um so besser ist das „Gewissen“ nur noch zu fragen: „Was ist hier zu holen?“ (MEYER-ABICH 1997, 392ff). Damit, dass das Begegnende nicht mehr in seiner Eigenwesenheit wahrgenommen wird, ist aber auch die Voraussetzung für landschaftliches Empfinden dahin.

In der Landschaftsfotografie wirkt, wie wir gesehen haben, ohnehin eine Tendenz zur Verdinglichung, die ihrer Rolle im Prozess der Verdinglichungsgeschichte entspricht. In den vorliegenden Fotos kommt die Technik doppelt vor. Einmal als Akzentuierung von Landschaften, zum anderen als Fixierung, die den nach Akzentuierung schreienden Landschaftstyp durch Vergegenständlichung von Weite erst hervorbringt.

3.2.4 Die Beziehung zur klassischen Landschaft

Alle diese Bilder bleiben mindestens in der Verneinung bezogen auf die klassische Landschaft und damit implizit den klassischen Naturbegriff: das erste, indem es ihr die *natura naturans* als ihre Entstehungsbedingung, die zugleich ihre Vernichtungsbedingung ist, gegenüberstellt, das zweite durch Gegenüberstellung des menschlichen Artefakts in seiner gewollten Form, das

⁸⁾ In der spätantiken Darstellung erscheint Gaia als lagernde (d. h. bodenverbundene) Göttin mit Attributen der Fruchtbarkeit und dem Globus, über den die Jahreszeiten als Kinder marschieren. Der Globus ist durch Sterne als Himmelsglobus gekennzeichnet. Die Personifikation einzelner Landschaften, etwa die Hispania, Africa, Aegyptia auf Münzen Kaiser Hadrian liegen genauso mit spezifischen Attributen (z. B. Kaninchen, Skorpion, Elefantenkopf), sie sind gleichsam regionalisierte Gaia-Figuren.

⁹⁾ So wie man umgekehrt das Gefühl haben kann, dass die romantische Landschaftsmalerei in den USA des 19. Jahrhunderts noch von europäischen Seh-Formen bestimmt ist. Und in dieser wurzelt immerhin die Nationalparkbewegung, deren Ideen dann nach Europa reexportiert wurden.

dritte in seiner Form als wieder in die Natur eingehend, als Ruine.

Das sind nun nicht nur philosophisch die klassischen Begrenzungen und damit Definitionen von Natur, erstere bei Anaximander, der Natur als den Bereich der Gestalten, gegen ihren eigenen ungestalteten Urgrund absetzt, aus dem sie sowohl als ganze entstanden ist (das anfängliche Chaos der Theogonien und Schöpfungsgeschichten) als auch in die jedes einzelne gestaltete Wesen sich wieder verflüssigen, im doppelten Sinn des deutschen Wortes „eingehen“ muss. Die schaffende Natur ist zugleich die raffende, der Schoß auch „Abrahams Wurstkessel“.

Das Artefakt ist das definierende Gegenstück zur Natur bei Aristoteles: Natur ist, was von sich selbst her ist. Würde aus dem Weidenkorb wieder ein Weidenkorb, so wäre es Natur, so aber treibt höchstens das Holz aus, und es wird wieder ein Baum daraus. Die Ruine verbindet beides, indem das Artefakt wieder zu Natur werden muss und damit deren Primat bestätigt (SIMMEL 1993). Ruinenlandschaften – und mit ihnen das Thema der Vergänglichkeit menschlicher Werke – gehören zu den zentralen Themen der europäischen Landschaftsmalerei. Das, was hier die Überhand gewinnt, ist das zyklische Leben der Natur. Einen völlig anderen Eindruck und eine völlig andere Botschaft vermittelt die heute überall wahrnehmbare Vernichtung älteren Menschenwerks zugunsten von modernerem, meist größerem, aber auf geringere Dauer berechnetem¹⁰⁾.

In der Ruine liegt etwas anderes als im umgestürzten Baumriesen, in ihr waltet zunächst der menschliche Wille, er wird angeschaut als gebrochen, aber insofern er sich harmonisch einfügt in die überwuchernde Natur auch als resorbierbar, und dieser letztlich verwandt, ja ein Teil von ihr. Sind die resorbierenden Kräfte der Natur entsprechend stark, kann auch Stahlbeton als Ruinenstoff wirken, so etwa in den deutschen Bunkeranlagen an der dänischen Nordseeküste, die vom meer- und windbewegten Sand verschoben werden.

Die ideale Landschaft ist der Versuch, diese drei definierenden Begrenzungen von Natur in eins darzustellen. Sie ist Darstellung der vollkommenen Natur als vollständige, sie umfasst alle Elemente in ihrem Zusammenhang. Der ist in Europa durch die vier Elemente-Lehre (und das Qualitätskreuz) geprägt, in China durch die Yin-Yang-Polarität, von der Berg und Fluss eine Ausprägung sind.

In der idealen Landschaft kommt freilich auch die spezifisch europäische (platonische) Einseitigkeit zum Ausdruck, ihre Überbewertung des bleibenden und damit des Dinglichen¹¹⁾. Sie versucht Natur zu denken

bzw. anschaulich zu machen als ein Ensemble von Gestalten, in denen Kräfte geronnen und zu ihrem Ziel gekommen sind (das ist das vielleicht unbewusste Erbe der Schöpfungsvorstellungen). Aber sie muss dem Tod doch ihr Recht lassen.

Gerade die Unüberwindbarkeit der klassischen Landschaft ist ein Indiz für ihre zwar nicht objektive Geltung, denn Landschaft ist eben gerade kein Set und keine Gattung von Objekten, sondern für eine Zwischenkategorie zwischen subjektiv und objektiv. Wir nennen sie das „menschlich Richtige“. So wie eine Krankheit auch nicht etwas nur objektiv Falsches gegenüber richtigen Funktionsabläufen und nicht nur etwas subjektiv Beschwerliches ist, so fehlt durch das Verschwinden von Arten aus einer Landschaft nicht nur ein Genreservoir oder ein seelisches Stimulans, sondern eine Verbindung von beidem, die etwas Neues, Drittes, ist. „Menschlich richtig“ misst sich nicht am Mehrheitsgeschmack, sondern am Wesen des Menschen. Für den Menschen sind Objektivität und Subjektivität nur unterschiedliche Möglichkeiten von Vereinseitigung: Verlust von Wirklichkeitsverbindung (oder Wesenseinführung) einerseits, Verlust von Realitätsverbindung (oder Gegenstandserkenntnis) andererseits.

4 Über die Bedeutung naturästhetischer Diskurse in der Geographie

Was hat die ästhetische Betrachtung heute in der Geographie für eine Bedeutung? Die Geographie als klassische Grenzgängerin zwischen Natur- und Geisteswissenschaften ist in besonderer Weise betroffen von der Spaltung in naturalistisches und konstruktivistisches Missverständnis des Menschen und seiner Umwelt.

Graphie und Logie

Das neuzeitliche Landschaftsverständnis ist immer schon geteilt in ein ästhetisches und ein funktionales,

¹⁰⁾ Geschichtlichkeitserleben ist selbst bereits eine Grundqualität, die geschützt werden muss, weil sie wichtig ist für die Weltbildorientierung des Menschen. Es geht verloren in Landschaften, die nur noch Spiegel weniger Jahrzehnte und ihrer vernutzenden Mentalität sind, dazu FALTER (2000b, 127).

¹¹⁾ Zur Geschichte dieser abendländischen Vereinseitigung vgl. HERMANN SCHMITZ (besonders knapp: Adolf Hitler in der Geschichte), vgl. FALTER (1999a).

die sich wechselseitig bedingen wie Lohnarbeit und Freizeit, in deren Wechsel der individuelle Mensch die Spaltung der Moderne am deutlichsten erlebt. Geographie hebt sich nicht nur in der Wortbildung von Geologie genauso ab wie Biographie von Biologie. Sie ist eine beschreibende Wissenschaft. Beschreibende Wissenschaften machen nicht verfügbar, sondern verstehbar. Verstehen heißt auch die nicht-funktionalen Beziehungen und die Beziehungen auf den Betrachter zu beachten. Dabei wird Landschaft immer auch ein Stück weit in Analogie zur Seelenlandschaft ausgelegt und umgekehrt. Wir verstehen das Wesenhafte des Begegnenden immer von dem her, wie man selbst Wesen ist, nämlich in der eigenen Biographie.

Biographik ist in der neuzeitlichen Spaltung der Welt in zwei Hälften¹²⁾ auf den Menschen beschränkt worden. Wir verstehen deshalb heute gar nicht mehr, was andere nichtbiologische Lebewesen sind, etwa die Unsterblichen des antiken Verständnisses. Gaia von ihnen her zu denken, führt zu einem anderen Landschaftsverständnis¹³⁾, wie wir es in den – freilich nur in geringer Auswahl erhaltenen – antiken Landschaftsbildern sehen können (vgl. dazu FALTER 1999a). Antike Landschaft ist vielleicht sogar der ostasiatischen Landschaftsauffassung näher. Besonders auffällig ist, dass gerade die Aufmerksamkeit für das, was wir heute als das Atmosphärische bezeichnen, die wechselnden Licht- und Lufterscheinungen, fehlt. Auch fehlt das, was neuzeitlichen Landschaften die Dramatik gibt: Weder wird das stürmische Meer noch ein vom Sturm gebeugter Wald dargestellt. Der antike Mensch sucht viel mehr die gleichbleibenden Kräfte, und diese konfigurieren für ihn die Landschaft. Wo das Zusammenwirken verschiedener Kräfte besonders deutlich ist, da ist die Essenz der Landschaft fassbar. Der landschaftliche Zusammenhang geht hervor aus einem der Elemente. Und hier gründet auch die Darstellung von Landschaft durch mythische Staffage, denn die Elemente sind Wesenheiten.

Wechselseitige Auslegung

Das Spiel der Najaden macht das Spiel der Wellen anschaulich wie die Skopiai (die „Blickenden“) oder der sich umblickende Satyr oder Berggott das Blicken der Berge akzentuiert. Zwischen dem Tun der Dinge selbst und menschlichen Lebensmöglichkeiten gibt es da einen fließenden Übergang. Die Tätigkeiten, die sowohl Tätigkeiten des Menschen als auch die der Natur sind, bilden die Brücke. Der Mensch muss nicht einen Fluss- oder Berggott sehen, er kann sich wie der Flussgott an die Quelle legen oder erfüllen, wie durch ihn der Berg ins Tal hinabblickt: „Thinking like a mountain“¹⁴⁾.

In der Natur erfährt man die selben Prozesse, die sich leiblich und seelisch abspielen als draußen, objektiv, dem eigenen Selbst gegenüber stehend. Man kann damit seine Psyche als Seelenlandschaft auslegen, aber auch die Landschaft als Konstellation von Qualitäten und Atmosphären, die man am eigenen Leib erfahren hat. Die Selbstausslegung in Bildern der Natur bedarf der genauen Beobachtung der unverfälschten Natur. Und das Verstehen des Qualitativen in der Natur bedarf der Ausbildung seelischer Kategorien. Wird die Naturbeobachtung vernachlässigt, so kommt es zu wilden Projektionen. Ja, vorher noch zu einer verzerrten Selbstauffassung. Wenn man beispielsweise den Fluss als Bild der Biographie auffasst, dann ist es wichtig, mitzubedenken, dass er als solcher Teil des Wasserkreislaufs ist und zwar dessen gestalthafter Teil und dass ebenso die Biographie der gestalthafte Teil eines größeren zyklischen Zusammenhangs von Werden und Vergehen ist.

Der Wandel zur neuzeitlichen Wahrnehmung vollzog sich über die Zwischenstufe der Symbollandschaft. Der Fluss z. B. ist Bild des Heilstroms, aber auch des Lebenslaufes. In spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gemälden entspricht die Geburt Christi meist einem Wasserfall in der Hintergrundlandschaft und das Leiden einem Engpass mit Mühle. Alles Vergängliche ist in dieser Auffassung zumindest auch ein Gleichnis: der Wolf für Gier und Aggressivität, das Lamm für die Sanftmut, der Baum für die Beständigkeit und das Wasser für die Flüchtigkeit des Lebens.

Noch in der klassischen Landschaftsmalerei schwingt viel von diesen Symbolbedeutungen mit. Die neuzeitliche Geographie ist, mehr als wir dies gewöhnlich sehen, mit dem Paradigma der abendländisch-neuzeitlichen Landschaft verknüpft. In ihm sind Karte und

¹²⁾ Zu ihren Phasen vgl. FALTER (1999b), wie Anm. 10 und FALTER (1999c, 12).

¹³⁾ Ebenso wurzelt das ostasiatische Landschaftssehen in einem Denken in Polaritäten, das schon in dem Wort, das wir gewöhnlich mit „Landschaft“ übersetzen, zum Ausdruck kommt: Es heißt nämlich wörtlich „Wasser und Berg“.

¹⁴⁾ Das Motto stammt von Aldo Leopold; HERMANN KOLLER (1963, 22) hält sogar den menschlichen Vollzug für den Ursprung von Wesensbildungen wie den Nymphen. Der Mensch, der z. B. ekstatisch tanzt oder sich völlig einer Naturerscheinung hingibt, der vom Betrachter des Lichts zum verkörperten Lichtgefühl wird (um ein schönes Beispiel des jungen Hegel aufzugreifen), erlebt sich verwandelt. Die Grenze zwischen „von einem Daimon ergriffen“ und „in einen Daimon verwandelt“ ist dabei unscharf, und auch im völlig hingeebenen Tänzer erlebt der Zuschauer ein anderes Wesen.

Landschaft, Vogelschau und perspektivische Konstruktion sich am nächsten. Die Beschäftigung mit der antiken oder ostasiatischen Landschaftsauffassung kann uns eine Ahnung vermitteln, dass dieses Paradigma relativ ist, aber das heißt noch lange nicht, dass es uns frei steht, es beliebig zu ändern. Wir können aber sehen, dass unser Paradigma auf der Ausarbeitung bestimmter Seiten beruht und im Bezug auf andere Seiten einen Dimensionsverlust darstellt.

Personalisierung und Realität der Atmosphären

In gewisser Weise wird die personalisierende Landschaftsdarstellung der Antike der Realität der Atmosphären gerecht. Der Flussgott ist die Gestalt gewordene Atmosphäre des Flusses, so wie Zeus die Atmosphäre des Herrschaftlichen, wie sie im hohen Himmel zum Ausdruck kommt, aber auch in einem die Landschaft beherrschenden Berg, Dionysos die Atmosphäre des rauschhaften Sichverlierens, Aphrodite der neue Glanz der Welt in den Augen des Verliebten, Athene das Bestechende der klaren Kontur ist. Gestalt gewordene Atmosphären sind Numina. Der Mensch ist von ihnen betroffen und reagiert mit dem, was wir Kultus nennen. Kultus ist Kultivierung des Betroffenseins von Atmosphären.

PAULA PHILIPPSON hat überzeugend die Qualitäten der Olympier in Landschaften wiedergefunden (PHILIPPSON 1940, vgl. dazu FALTER 1997 a). Alle Landschaftselemente werden atmosphärisch aufgefasst, so erlebt der Grieche in der Quelle und im Sonnenaufgang verschiedene Weisen des „Erscheinens“¹⁵⁾, im Getreideland das „Stirb und Werde“, in der fruchtbaren Flussebene mit Rindern und Pferden die mütterliche Fruchtbarkeit, im Anbränden des Meeres oder im Vulkanausbruch und Erdbeben das Wurzeln des Festen im Flüssigen etc. Nicht um Allegorien handelt es sich, sondern um Imaginationen. PAULA PHILIPPSON geht bis zur Identifikation: „Der fruchtbare Talboden von Dodona ist Dione (eine Tochter des Äther), die Mutter Erde, der Berg von Dodona ist Zeus, der Weltherrscher“.

Dazu werden wir nicht wieder zurückkehren. Bezeichnend ist aber, dass, wenn es darum geht, die Eigenart von Landschaften mit einem Wort zu benennen, kaum etwas so bezeichnend ist wie die Benennung mit

Götternamen, d. h. etwa als dionysische, demetrische oder artemisische Landschaft (dazu vgl. FALTER 2000 a).

Uns selbst verstehen

Es ist aber auch schon viel, wenn wir weiterem Dimensionsverlust entgegenarbeiten und z. B. wenigstens das, was an wesenhafter Wahrnehmung in der Ästhetik noch bewahrt worden ist (dazu vgl. FALTER 2001), weiter zu tradieren und es vielleicht sogar wieder stärker zu formulieren. Dieses führt nämlich nicht dazu, dass Realitäten verschwinden, sondern dass sie nur keine Sprache mehr haben. Die Windkraftdebatte gibt davon einen Vorgeschmack (dazu HASSE 1999).

Mit dem Ausschluss der Atmosphären aus der Wissenschaft verlieren wir das Bewusstsein für das Grundverhältnis des Menschen zur Natur als „schlechthiniger Abhängigkeit“, an der alle gewachsene Manipulationsmöglichkeit nichts ändert, zu verstehen. Und das ist in aller Darstellung der konkreten Beziehung des Menschen zu bestimmten Landschaften doch Aufgabe aller Geographie. Zu diesen konkreten Beziehungen gehören Beheimatung und Erholung (vgl. FALTER 1997 b).

Beheimatung und Fremdsein

Als grundlegendes Kriterium zur Unterscheidung verschiedener Landschaftsbilder kann der Unterschied von Beheimatung anmutenden und Fremdheit erzeugenden, anders ausgedrückt, von Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung mit der „Wirklichkeit der Bilder“ angesetzt werden. Mit Bild ist hier eine Erlebnisganzheit gemeint, deren Aufbau unterbewusst von gewissen Erwartungen und Dispositionen gelenkt wird, die als Archetypen bezeichnet werden können. Man kann nun Landschaften unterscheiden in solche, die ohne Nachdenken zu erzeugen in die Wahrnehmung rutschen, und solche, die aus einem Anstoßerlebnis zu Reflexion drängen. Stimmt die außen vorgefundene Wirklichkeit nicht mit den psychisch präformierten Bildern überein, erlebt der Mensch eine Diskrepanz, die Bilder der Außenlandschaft gehen nicht ohne weiteres in solche der Seelenlandschaft über, sondern bedürfen einer „Verarbeitung“ (SCHEURER 1985, 385 ff), sie lassen stützen. Dies mindert nicht nur den Erholungswert einer Landschaft, sondern fordert ein analytisches Verhalten zum Wahrgenommenen heraus, das im Gegensatz zum symbiotischen Verhalten in unserer Zivilisation ohnehin überentwickelt ist.

Es gibt Landschaften und Landschaftsausschnitte, die ohne Bewusstwerdung in die Seelenlandschaft rutschen, und es gibt solche, die einen Anstoß zur Bewusstwerdung enthalten.

¹⁵⁾ Dieses „in Erscheinung treten“ wie aus dem Samen die Pflanze ist die Grundbedeutung sowohl des griechischen Wortes „physis“ wie auch des lateinischen „natura“. Dazu gehört, wie oben bemerkt, immer der ungegenständliche Gegenpol, der gestaltlose Urgrund, der zugleich das Woheraus und das Wo-hinein ist (vgl. 3.2.4).

Als Verarbeitungsverhalten von solchen Störungen sind neben Verdrängung und Suche nach kausalen Erklärungen¹⁶⁾ vor allem Flucht und Übertönen durch Aktivität gängig. Welche Verarbeitungsform gewählt wird, hängt einerseits vom Subjekt ab. Es gibt z. B. den pathologischen Nutzer-Optimisten, der allem etwas abgewinnt, und den stumpfen Verdränger, der nichts wahrnimmt. Während Desensibilisierung auf die Seelenlandschaft zerstörend wirkt, bedeuten Flucht in andere Räume oder in Aktivismus in der Konsequenz Außenlandschaftszerstörung durch die Erschließung immer entlegenerer Erholungsgebiete und durch die positive Besetzung der neuen, ursprünglich störenden Möglichkeiten (Bergbahnen zum Drachenfliegen, Straßen zum Motorradfahren).

Die Zurückdrängung des verstehenden Wissens hat in der neuzeitliche Zivilisation zu Nischenbildung geführt, in der sich das Verdrängte als esoterisch gibt. Auch die Geomantie ist ursprünglich ein Wissen um atmosphärische Wirkungen und um die Möglichkeiten und Einschränkungen des Menschen, die aus ihnen entstehen. Dieses Wissen hat sich freilich einerseits den Standards von Wissenschaftlichkeit entzogen und andererseits aber selbst die Denkformen der im Abendland vorherrschenden Vergegenständlichung übernommen. So werden auf einem boomenden Markt technische Lösungen für atmosphärische Probleme angeboten. Dabei findet vielfach eine Verwandlung in Aberglauben statt. Neuzeitliche Naturwissenschaft behandelt einen Gegenstandsbereich, Physis im antiken Verständnis ist aber gerade kein Gegenstandsbereich, sondern eine Seinsweise. Die Grunderfahrung, die das griechische Wort Physis und ebenso seine lateinische Entsprechung „natura“ meint, ist die Erfahrung von etwas, was durch Entwicklung zu sich selbst kommt. Die Grundgeste der Natur ist das Aufgehen, doch handelt es sich nicht um einen linearen Prozess. „Die Bäume wachsen nicht in den Himmel“, die reife Frucht kehrt zur Erde zurück. So ist Natur das, was zwischen größter Ausdehnung und kleinster Zusammenziehung eines Wesens, zwischen Eiche und Eichel hin und her pulsiert. Physis ist eine Kategorie jenseits der Teleologie, die Eichel geht nicht in dem Zweck, eine Eiche zu produzieren, auf und die Eiche nicht in dem Zweck, Eicheln zu produzieren. Pulsation und Kreislauf sind verschiedene Darstellungsformen dieses Prozesses. Deshalb sind Fluss und Herz, Sonne und Baum gleich gültige Grund-Symbole des Lebens. Sie haben dabei immer die Doppelung in sich. Die Sonne ist zugleich das Feuerrad dort oben (freilich nicht als Gegenstand

zu denken) und die Wachstumskraft auf der Erde, in der sie wirkt. Die Grundgeste der Natur ist das Aufgehen. In dieser Geste des Aufgehens sind Sichtbares und Unsichtbares, Überirdisches und Unterirdisches verbunden. Das Selbst, das zu sich selbst kommt, ist im Anfang wesentlich verborgen. Wir machen an uns selbst im Aufwachsen, in der Biographie die Erfahrung der Grundgeste von Physis.

Die Auffassung der Welt als Satz von Qualitäten steht quer zu der von einem Ensemble von Gegenständen. Beide Sichtweisen können sich ergänzen, aber wenn sie vermischt werden, entsteht Aberglaube, wie der, dass Schwermut (die leiblich erfahrbare Schwere) auf der Waage messbar sein müsse.

Geographie versucht, natur- und geisteswissenschaftliche Ansätze zu verbinden. Die Geisteswissenschaften, wie sie sich im vergangenen Jahrhundert herausgebildet haben, haben immer schon die Trennung der Wirklichkeit akzeptiert, die sie überwinden sollen. Dadurch wird der Mensch zu einem Fremden in der Welt einer ohne ihn gedachten Realität (KIRCHHOFF 1999). Ideologiekritik allein, die auf dem Dogma vom naturalistischen Fehlschluss¹⁷⁾ aufruft, kann dies nicht überwinden. Hinter ihr stehen mächtige Interessen (siehe Einleitung). Die Ästhetik ist dagegen eine Zwitтерgeburt (SCHMITZ 1980). Darin liegt auch eine Chance, die im Blick auf die paradigmatische Struktur der Geographie ein Moment der Irritation verbürgt. Fotografien von Landschaften, die von der (mentalen) „Wirklichkeit der Bilder“ abweichen, reklamieren die Erinnerung einer zivilisationsgeschichtlich ausgemerzten Transversale im menschlichen Dasein: das Ver-

¹⁶⁾ Vgl. dazu V. VON WEIZSÄCKER (1956, 183), der den Vorgang als „Logophanie“ bezeichnet.

¹⁷⁾ Treffend schreibt PETER OBERMEIER (1995): „Angeblich ist es logisch unmöglich, von der nüchternen Beschreibung des Massenmordens überzugehen auf die Auszeichnung solchen Tuns als grässlich oder schlicht und ergreifend als böse, diese Trennung hat nichts mit Logik zu tun, ist auch kein Problem dieser, auch wenn es forsche Wissenschaftstheoretiker dazu erheben. Diese Unterscheidung ist nichts anders als eine ganz banale, stinknormale und latent gehaltene Ausgrenzungstechnik. Jene die hauptberuflich ‚Deskription‘ betreiben, die Naturwissenschaftler und die objektivierenden Geisteswissenschaftler, wollen primär einmal ruhig und ungestört und ungeplagt von ihrem Gewissen und Bedenken der Gesellschaft vor sich hinforschen und sich nicht von moralischen Skrupeln ihr eigenes Tun betreffend, die Karriere vermessen lassen. [...] Wie schön solche Trennungen zu kennen und zu praktizieren. Distinktionen solch eleganter Art sind nichts weiter als Scheuklappentechniken. Und die Philosophen machen daraus den ‚Naturalistischen Fehlschluss‘, ein Scheinproblem des ‚aufgeblähten Intellektualismus‘.“

mögen, neben dem theoretischen Denken in Abstraktionen stets auch subjektiv-erlebend in der Welt zu sein – eingewurzelt in Situationen mit chaotisch-mannigfaltigen Bedeutungshöfen. Die beispielhaft annotierten Bilder von MISRACH lassen stutzen, denn ihre ästhetische Aneignung genügt sich nicht in Begriffen der Kunsttheorie, Ideologiekritik, des Konstruktivismus oder des Projektionismus. Der diesseits kognitivistischer Bewältigungsversuche verbleibende Rezeptions-Rest hat einen doppelten Boden; er ist Schattengestalt rationalistischer Vereinseitigung im Naturerleben und -denken und verweist im Durchdrungensein von Atmosphären, in denen Natur zudringlich wird und (ungefragt) Betroffenheit erzeugt, auf das eigene (objektive) Natur-Sein. Die Bilder fördern als ästhetische Einheit des in mannigfaltigen Bedeutungen gleichsam „schiefliegender“ Irritationen Erscheinenden die ausstehende Synthese zwischen der Subjektivität des Erlebens (nicht allein von Natur als Landschaft) auf der einen Seite und dem *dadurch* Denkbaren auf der anderen Seite.

HERMANN SCHMITZ liefert aus der theoretischen Differenziertheit seiner Neuen Phänomenologie eine nicht

zuletzt für die Geographie nutzbare Sprache zur Benennung jener durch eine lange historische Kultur der szientistischen Abstraktion „verdeckten Wirklichkeit“ (vgl. SOENTGEN 1998), die Ausdruck des menschlichen Mit-Seins in der Natur ist (vgl. MEYER-ABICH 1999). Dass damit eine Seite im menschlichen Dasein angesprochen ist, die sich mit so manchem aktuellen Theorem der Geographie nicht verträgt, kann an dieser Stelle nur angemerkt werden¹⁸⁾. Der Mensch „handelt“ nicht nur im Sinne handlungstheoretischer Menschenbilder in, mit und gegen die Natur. Neben seiner Zivilisationsform, in der er als rationalistischer Träger von (fremden) Ideen agiert, ist er auch *als* Natur *in* der Natur. Wissenschaftstheorie, die dieses doppelte Dasein des „Hypertieres Mensch“ konzipiert, sensibilisiert sich für neue Perspektiven in der theoretischen Erklärung menschlicher Verhältnisse zum eigenen Selbst, zu anderen Menschen, zu den Pflanzen, den Tieren und den übrigen Formen und Erscheinungen von Natur, um daraus Ansatzpunkte für die Revision eines im gesellschaftlichen Verhältnis zur Natur verhängnisvollen Metabolismus schöpfen zu können.

Literatur

- BARTHES, R. (1980): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M. 1985.
- BÄTZING, W. (1998): Vortrag bei der Eröffnung der Ausstellung „Schöne neue Alpen“ am 2. 7. 1998 in München.
- BÖHME, G. (1999): Kritische Theorie der Natur. In: Zeitschrift für Kritische Theorie 9, 59–71.
- BOLLNOW, O. F. (1956): Das Wesen der Stimmungen. Frankfurt/M. 1995.
- CIOMPI, L. (1993): Die Hypothese der Affektlogik. In: Spektrum der Wissenschaft 2, 76–87.
- FALTER, R. (1994): „Rettet die Natur vor den Umweltschützern“. In: Garten und Landschaft 7, 4–6.
- (1997a): Was heißt Natur? Zur notwendigen Wiedergewinnung eines Begriffs. In: Novalis 4, 6–10.
- (1997b): Beheimatung und Erholung – Zwei Grundphänomene der Landschaftspsychologie. In: forum, Zeitschrift für Erziehung, Umwelt und Gesundheit 3, 25–37.
- (1999a): Natur als Landschaft und als Gott. In: SIEFERLE, R. P. u. BREUNINGER, H. (Hg.): Naturbilder. Frankfurt/M.
- (1999b): Das 20. Jahrhundert als Vollendung eines Jahrtausends. In: Novalis 11, 15–18.
- (1999c): Entstehung und Sinn der ökologischen Krise – ein geistesgeschichtlicher Abriß. In: Ökologie 3, 12–18.
- (2000a): Naturschutz neu denken. München.
- (2000b): Die Götter der Erfahrungsreligion neu verstehen. In: Der Blaue Reiter 10, 29–32.
- (2001): Ästhetik als Einstieg in wesenhafte Wahrnehmung. In: Natur und Kultur 3 (erscheint Frühjahr 2001).
- GROSSKLAUS, G. (1993): Natur-Raum. Von der Utopie zur Simulation. München.
- GUATTARI, F. (1989): Die drei Ökologien. Wien 1994.
- HARD, G. (1983): Zu Begriff und Geschichte der „Natur“ in der Geographie des 19. und 20. Jahrhunderts. In: GROSSKLAUS, G. u. OLDEMEYER, E. (Hg.): Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur. Karlsruhe, 139–167.
- (Hg.) (1993): Was heißt schon Natur? München.
- HASSE, J. (1999): Bildstörung. Windenergie und Landschaftsästhetik. Wahrnehmungsgeographische Studien zur Regionalentwicklung 18, Oldenburg.
- (2000): Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte. Wien.
- HUNZIKER, P. u. RUEDE, A. (1994): Resonanzen als Ausdruck für Qualitäten von Lebensräumen, eine Methode – Gaia 3 (1994) Nr. 6, 337–345.
- KAESER, E. (1999): Leib und Landschaft. Für ein Naturverständnis „bei Sinnen“. In: Philosophia naturalis 1, 117–156.
- KIRCHHOFF, J. (1999): Räume Dimensionen Weltmodelle. München.

¹⁸⁾ Vgl. dazu auch Geographische Zeitschrift, Heft 2/1999 zum Verhältnis von Raum und Gefühl in der Anthropogeographie (hgg. von JÜRGEN HASSE).

- KLAGES, L. (1950): Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck. Bonn.
- (1972): Der Geist als Widersacher der Seele. Bonn.
- (1988): Vom kosmogonischen Eros. Bonn.
- KOLLER, H. (1963): Musik und Dichtung im alten Griechenland. Bern.
- MEYER-ABICH, K. M. (1997): Praktische Naturphilosophie. München.
- (1999): Ist der Mensch etwas Besonderes in der Gemeinschaft der Natur? Das kleine und das größere Selbst. Oldenburger Universitätsreden 113, Oldenburg.
- MISRACH, R. (1999): Cantos del desierto. Granada.
- NANCY, J.-L. (1991): Das Gewicht eines Denkens. Düsseldorf, Bonn 1995.
- (1999): Das Bild – Das Distinkte. In: LE VITTE HARTEN, D. (Hg.): Heaven. Ostfildern, Ausstellungskatalog, 44–49.
- (2000): Das Bild – Das Distinkte. Vortragsmanuskript, gehalten am 10. 2. 2000 als Gastvortrag am Graduierten Kolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ an der Universität Frankfurt/M.
- OBERMEIER, P. (1995): Freelancer und der Reigen verbeamteter Geister. In: Der Blaue Reiter 1, 21–26.
- PHILIPPSON, P. (1940): Griechische Gottheiten in ihren Landschaften. Oslo.
- PICHT, G. (1990): Kunst und Mythos. Stuttgart.
- SANER, H. (1990): Anarchie der Stille. Basel.
- SCHEURER, TH. (1985): Landschaftsbewertung eine Bewertung der Seele? In: Festschrift G. GROSJEAN, Bern, 385–414.
- SCHMITZ, H. (1980): Herkunft und Schicksal der Ästhetik. In: Kulturwissenschaften, Festgabe für Wilhelm PERPET zum 65. Geburtstag. Bonn, 388–431.
- (1994): Neue Grundlagen der Erkenntnistheorie. Bonn.
- (1999): Adolf Hitler in der Geschichte. Bonn.
- SICHLER, R. (1993): Psychologische Naturhermeneutik. In: SEEL, H.-J.; SICHLER, R. u. FISCHERLEHNER, B. (Hg.): Mensch-Natur. Opladen, 71–87.
- SIMMEL, G. (1993): Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. II, Frankfurt/M.
- SOENTGEN, J. (1998): Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz. Bonn.
- SPAEMANN, R. (1989): Glück und Wohlwollen. Stuttgart.
- STRELOW, H. S. (1991): Mächtige moderne Kulturbewegung entfacht, ein Portrait Ernst Rudorffs. In: Wir selbst 1, 32–38.
- TETSURO, W. (1992): Fudo. Darmstadt.
- VIRILIO, P. (1996): Fluchtgeschwindigkeit. München, Wien.
- WEIZSÄCKER, V. VON (1956): Pathosophie. Göttingen.