

Beatrice Nunold

## Landschaft als Topologie des S(ch)eins

### Abstract

Our reality constitutes itself as being one of pictures. Landscape is a product of aesthetic reflection as well as the perception of reality and virtual reality of first order (VR 1). Pictorial representation of a landscape is virtual reality of the second order (VR 2). A picture is a structure of relations with a specific topology or an interrelationship. A picture is set in relation. Topology relates to relational similarities and differences as well as their transfer into other interrelationships, other topologies. The differences between nature, landscape (VR 1), metaphor of landscape and pictorial representation of landscape, etc. (VR 2) describe a change of the interrelationship. These changes happen in a physical-psychic-mental production of reality. We are involved in the events of particular relationships of the picture. The Topology of Being and Appearance reflects the inconspicuous similarities of relations and proportions in the relationship of the world in association with our physical-psychic-mental existential orientation in the world.

Unsere Realität bezeichnet sich selbst als Bild. Landschaft ist ein Produkt ästhetischer Reflektion wie auch die Vorstellung von Realität und virtueller Realität der ersten Ordnung (VR 1). Bildliche Repräsentation von Landschaft ist virtuelle Realität der zweiten Ordnung (VR 2). Ein Bild ist eine Struktur von Verbindungen mit einer spezifischen Topologie oder einem Zusammenhang. Ein Bild wird in Relation gesetzt. Topologie bezieht sich auf relationale Gemeinsamkeiten und Unterschiede wie auch auf ihren Transfer in andere Zusammenhänge oder Topologien. Der Unterschied zwischen Natur und Landschaft (VR 1), Metapher von Landschaft und bildliche Repräsentation von Landschaft etc. (VR 2) beschreibt die Veränderung des Zusammenhangs. Diese Veränderungen finden in einer physisch-psychisch-mentalen Produktion von Realität statt. Wir sind an den Ereignissen bestimmter Bildzusammenhänge beteiligt. Die Topologie des Seins und Scheins reflektiert die unscheinbaren Gemeinsamkeiten von Zusammenhängen und Propor-

tionen in Beziehung mit der Welt assoziiert mit unserer physisch-psychisch-mental existentiellen Orientierung in der Welt.

## 1. Einleitung

Das Wortspiel Topologie des S(ch)eins funktioniert im Deutschen. Das englische *Topology of Being and Appearance* gibt die gemeinte Ambivalenz von Sein als Schein und Schein als Sein nicht wieder.<sup>1</sup> Bevor ich mich also dem eigentlichen Thema zuwende, werde ich kurz umreißen, was unter einer Topologie des S(ch)eins zu verstehen ist. Der Vortrag gliedert sich in vier Abschnitte:

- Was meint Topologie des S(ch)eins.
- Landschaft als Immersionsraum und Topologie des S(ch)eins
- Bild gewordene Topologien: Caspar David Friedrich und Chong Son
- Beschluss

## 2. Was meint Topologie des S(ch)eins

Der Begriff Topologie des Seins<sup>2</sup> prägte Heidegger für das Nennen der und die Kunde von der Ortschaft als dem Seinsverhältnis, in dem wir uns als Sterbliche immer schon befinden. Befinden meint zum einen, das Befinden innerhalb des Bezugs- und Verweisungsgefüges Welt, das Befinden in einem kulturellen, historischen, gesellschaftlichen, sozialen usw. Zusammenhang. Zum anderen ist es zu verstehen als Befindlichkeit im physio-psychisch-mental Sinn. Verbunden damit ist unser Selbst- und Weltverstehen. Befindlichkeit geht immer mit einem mehr oder weniger bewussten Seinsverständnis einher.

Verstehen ist immer gestimmt, zumindest bei intakten Hirnstrukturen. Affekte erfüllen unentwegt lebenswichtige organisatorisch-integratorische Aufgaben (vgl. HEIDEGGER 1993: 133, 142; CIOMPI 1997: 128). Heideggers ›Geviert‹ beschreibt die Koordinaten einer Ortschaft, in die der Mensch (der Sterbliche) sich stets schon verortet hat zwischen der ›Erde‹ als seiner materiellen Existenz, dem ›Himmel‹ als einer übergeordneten, transzendenten Regelmäßigkeit und den ›Göttlichen‹ oder ›Zukünftigen‹ als überzeitliche Perspektive. Eine Topologie des Seins ist zugleich eine Topologie der physio-psychisch-mental Verfasstheit des Menschen, der physio-psychisch-mental Bezugs- und Verweisungsgefüge oder Zusammenhangsstrukturen (vgl. KETTERING 1987: 223).

1 Ausführliche dt. Fassung des Vortrags *Landscape as a Topologie of Being and Appearance* für den XXII World Congress of Philosophy in Seoul, vom 30.07. – 05.08.2008.

2 Der Begriff findet sich erstmals in dem so genannten Hüttenbüchlein, Aus der Erfahrung des Denkens (HEIDEGGER 1954: 23).

Die Topologie als mathematische Disziplin beschäftigt sich, allgemein gesprochen, mit kontinuierlichen Transformationen von Zusammenhangsstrukturen und deren relationalen Ähnlichkeiten (Homöomorphismen), aber auch mit deren Brechungen und den Übergängen in andere Zusammenhangsstrukturen, also andere Topologien (Antimorphismen). Im letzten Fall wird von Nichtstandard-Topologie (NsT) gesprochen.

### 3. Zwei einfache Beispiele:

1. Der Übergang von einem Becher zu einem Torus (Doughnut) ist ein Beispiel für eine kontinuierliche Veränderung. Das topologische Geschlecht verändert sich nicht. Der Torus ist aus dem Becher hervorgegangen und auf diesen rückabbildbar. Er ist eine homöomorphe Abbildung des Bechers.
2. Im Übergang von einer Kugel zu einem Torus verändert sich das topologische Geschlecht. Die Zusammenhangsstruktur bricht. Der Torus ist aus der Kugel hervorgegangen, aber nicht auf diese rückabbildbar. Der Torus ist eine antimorphe Abbildung der Kugel mit emergenten Eigenschaften.

Eine Topologie des Seins befasst sich mit den Transformationen und Brüchen der physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge oder Zusammenhangsstrukturen unseres In-der-Welt-seins oder all dessen, was wir Wirklichkeit nennen.

In der Topologie geht es um Abbildungsprozesse, um relationale Ähnlichkeiten. Bild ist keine Ding, sondern eine topologische Kategorie. Ein Bild ist ein relationales Gefüge mit einer spezifischen Zusammenhangsstruktur. Der Bildprozess ist ein Ab-bildprozess, aber nicht notwendigerweise ein homöomorpher, strukturerhaltender. Bildtheorie ist Ab-bildtheorie, wenn Abbild nicht allein eine mehr oder weniger gelungene Kopie des Urbildes meint, sondern sich auf die Zusammenhangsstruktur bezieht. Das mittelhochdeutsche Wort *Bild* hält fest, was verloren gegangen zu sein scheint. Es meint Vor-bild, nicht im Sinne von Urbild, sondern vor einem konkreten Bild, Muster, Verhältnisse, Proportionen. Es war damit ähnlich konnotiert wie einst logos (dazu: SCHADEWALDT 1978: 187 f.; vgl. NUNOLD 2003: 215 f., 236; NUNOLD 2004: 30) und impliziert ein Sammeln und Versammeln in der Anwesenheit für uns, ein In-Beziehung-setzen, das etwas als etwas so und so bestimmtes im Unterschied zu etwas anderem für uns erscheint. (vgl. HEIDEGGER 1954: 207–229; HEIDEGGER 1959: 185, 237; HEIDEGGER 1998: 94 ff.; BENJAMIN 1983: 276, 79; SALLIS 1983: 19 ff., 157 ff.; NUNOLD 2004: 31 ff., 55 ff., 102 ff.; NUNOLD 2000)

Die Neurobiologie geht davon aus, dass unser Gehirn ein informationell geschlossenes System ist. D.h. es hat keinen direkten Kontakt zur so genannten Außenwelt. Was wir wahrnehmen, ist kein mehr oder weniger genaues Abbild einer von uns unabhängigen Realität, sondern wird aktiv von unserem Gehirn produziert. Wirklichkeit konstituiert sich als Im-Bilde-sein. Das ist nicht bloß metaphorisch, also wiederum bildlich gemeint. Es handelt sich nur insofern um einen Topos, einen Gemeinplatz als es den allen Menschen gemeinen, wenn auch je individuell erschlossenen Daseinsraum, das physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge benennt. Wir sind

leibhaftig immer schon im Bilde, eingetaucht in eine virtuelle Realität 1. Ordnung (VR 1), die wir Wirklichkeit, Welt nennen. Sie ist, so Merleau-Ponty »Urpräsentation des Nichturpräsentierbaren«, »originäre Präsentation des Nichtrepräsentierbaren« (MERLEAU-PONTY 1986: 277, 261). Wirklichkeit (Welt, VR 1) ist ein relationales Gefüge mit individuellen Topologien. In diese sind wir in existenzieller Weise verwickelt, in dem Sinne, in dem Merleau-Ponty von unserer »Verwickeltheit ins Sein« spricht (MERLEAU-PONTY 1986: 117). Die Urpräsentation geschieht meist unmittelbar und wir gewinnen in unseren alltäglichen Vollzügen nur selten eine reflexive Distanz.

Aus dem Immersionsraum Wirklichkeit (VR 1) gibt es keinen Notausgang. Das unterscheidet (noch) die VR 1 von einer virtuellen Realität 2. Ordnung, in die wir beim Lesen, beim Schauen eines Films, eines Theaterstücks, dem Betrachten eines Bildes, versunken in unsere Gedanken oder im Cyberspace usw. eintauchen. Eine Topologie des Seins ist immer auch eine Topologie des Scheins. Es geht dabei sowohl

- um die historischen, soziokulturellen, individuellen usw. Veränderungen,
- um Brüche der physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge, unseres In-der-Welt-seins, als auch
- unseres Im-Bilde-seins überhaupt (als VR 1 und VR 2),
- um den gewissermaßen leibhaftigen und in einem wort-wörtlichen Sinne gemeinten Ur-sprung, in dem als den

alles umfassenden Anfang (archae) jedes physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüges, jeder Welt und Wirklichkeit für uns. In diesem Sinne ist eine Topologie des S(ch)eins auch eine Archäologie des S(sch)eins.

Der Ur-sprung ist die Differenz selbst. Er ereignet sich als eine universale Relationalität. Heidegger spricht von dem »Verhältnis aller Verhältnisse« als der »Ortschaft aller Orte und Zeit-Spiel-Räume« (HEIDEGGER 1959: 215, 258) und Merleau-Ponty von einer »universalen Dimensionalität« (HEIDEGGER 1993: 333, vgl. 279, 315; HEIDEGGER 1954: 189, 192; HEIDEGGER 1959: 13, 24ff; MERLEAU-PONTY 1984: 33; vgl. NUNOLD 2000, 2004: 42 ff.). Im Buddhismus entspricht dem das Konzept der Leere. Die Leere, das Nichts aber ist, wie wir aus dem ostasiatischen Denken wissen und wie Heidegger orakelt, nicht nichts (vgl. HEIDEGGER 1949, 1983). Sie ist allerdings nichts Substanzielles, sondern eher so etwas wie ein prozesshaft gedachtes Substrat unseres leib-seelisch-geistigen Existierens, ein physio-psychisch-mentales Grund- und Gründungsgeschehen, unsere zweite und eigentliche Natur, wenn die erste Natur unsere biologische Existenz beschreibt. Im Sinne einer NsT kann von einem physio-psychisch-mentalenen Vor- oder Grundzustand, gewissermaßen von einer physio-psychisch-mentalenen Prägeometrie gesprochen werden (vgl. EISENHARDT, KURTH 1993; EISENHARDT, KURTH, STIEHL 1995; KURTH 1997; NUNOLD 2004: 42 ff.), aus der alle anderen Zusammenhangsstrukturen, alle anderen physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge emergieren. Er ist so etwas wie die Matrix jeder VR, ein universale In-differenz. Ein Abwesen, das ein Anwesen, ein Sosein erst gewährt. Sie besitzt keine Metrik, ist maßlos im Sinne des griechischen *apairon*, und sie ist kein Kontinuum. Der Grundzustand ist ur-sprünglich ein unendlicher und zerklüfteter

(vgl. HEIDEGGER 1994: 156 ff.) oder zerbrochener Zusammenhang. Kurth und Eisenhardt führen den Begriff fraktgen für die Zerbrochenheit innerhalb der NsT ein (EISENHARDT, KURTH 1993: 60). Die NsT weist Selbstähnlichkeiten auf, die auf Grund der Durchdringungseigenschaften nichtstandard-topologischer Zusammenhangsstrukturen, »unordentlicher« oder »bizarrer« sind als die Selbstähnlichkeiten, wie sie von Gebilden der fraktalen Geometrie bekannt sind (EISENHARDT, KURTH 1993: 46; vgl. NUNOLD 2000, 2004: 44 f.).

#### 4. Landschaft als Immersionsraum und Topologie des S(ch)eins

Unsere materielle Wirklichkeit bezeichnen wir als Natur. Natur mag zwar unabhängig von uns existieren, ist aber als solche für uns unerkennbar. Was wir als Natur erleben, ist ebenfalls eine durch einen physio psychisch mentalen Prozess her vor gebrachte VR 1. Natur als Lebensraum bezeichnen wir als Landschaft.

Landschaft meint zunächst ein geografisches Gebiet mit typischem Gepräge. Allgemein unterscheiden wir zwischen natürlichen und von Menschen geprägten Landschaften. Wir sprechen von: Berg-, Seen-, Küsten- Kulturlandschaft, Stadt-, Industrie-, Parklandschaften usw. Konkreten Landschaften geben wir Namen (Toponyme) wie Harz, Sahara, Alpen, Rocky Mautains, Seoraksan (Seorakgebirge), Geumgangsán (Diamantenbergen) oder Peakdusan.

Landschaft bezeichnet keine unabhängig vom Menschen existierende Natur, sondern einen durch reflektiertes Sehen in einem physio psychisch mentalen Prozess her vor gebrachten Immersionsraum der VR 1. Landschaft ist ein Produkt einer ästhetischen Reflexion. In beiden Fällen haben wir es mit Schein, Fiktion zu tun.

Alle Medien, auch Bilder, in unserem Falle Landschaftsdarstellungen, sind Immersionsmedien. Während Landschaft eine VR 1. Ordnung ist, ist Landschaftsdarstellung eine VR 2. Ordnung. Bilder, auch Landschaftsbilder können lügen, nicht nur dadurch, dass sie uns inhaltlich belügen, sondern durch das Leugnen ihre Bildhaftigkeit, in ihrer Tendenz zur Totalimmersion.<sup>3</sup>

Kunst produziert Schein. Im Unterschied zu anderen Immersionsmedien reflektiert sie auf ihre eigene Scheinhaftigkeit. »Nur der Schein lügt nicht,« sagte einst Josef Albers. Kunst ist Antifiktion. Sie legt die Fiktion offen.

Landschaft ist nicht allein ein topologischer Begriff in dem Sinne, dass er einen Lebensraum bezeichnet. Er ist selbst ein Topos und Grundlage für Metaphern wie: Parteienlandschaft, Museumslandschaft, Wissenschaftslandschaft, Chatlandschaft, Attraktorlandschaft oder anthropische Landschaft der Stringtheorie. Hier als Beispiel das Plakat, der Hamburger Weizsäcker-Vorlesungen (Abb. 1).

3 Die Totalimmersion setzt voraus, dass alle Bezüge zur realen Welt abgebrochen werden. Je perfekter die Ersatzstimuli er VR sind, desto schwieriger wird die Unterscheidung zwischen der VR 2 und der VR 1 (Wirklichkeit). Die VR des Cyberspace bietet gegenwärtig wohl den weitestgehenden Versuch und die am weitesten gehende Versuchung einer Totalimmersion. (vgl. Nunold 2006 a)



Abb. 1: Plakat: Carl Friedrich von Weizsäcker-Vorlesung 2007

Während bei den beiden letztgenannten die Landschaftsmetapher auf die graphische Darstellung abstrakt-mathematischer Zusammenhänge beruht, beruht sie bei den anderen auf der Vielgestaltigkeit von kulturellen, wissenschaftlichen, politischen, medialen und kommunikativen Umfeldern oder Lebensräumen.

Wie oben ausgeführt, geht es in einer Topologie des S(ch)eins um Abbildungsprozesse, um relationale Ähnlichkeiten, um Transformationen und Brüche von physio-psychisch-mentalens Zusammenhängestrukturen. Die Unterschiede zwischen Natur, Landschaft (VR 1), Landschaftsmetapher, Landschaftsbild etc. (VR 2) sind Resultate von Veränderungen solcher Bezugs- und Verweisungsgefüge. Die Veränderungen vollziehen sich während der physio psychisch mentalen Hervorbringung von Wirklichkeit.

Landschaft, als in einem reflektierten Sehen hervorgebrachte Wirklichkeit, ist abhängig und auf der materiellen Ebene identisch mit der vom Menschen unabhängig seienden Natur. In diesem Sinne ist sie dasselbe wie Natur. Zugleich ist sie etwas qualitativ anderes, das durch keine wissenschaftliche Naturbeschreibung rückabbildbar ist und zwar aus prinzipiellen Gründen:

1. Eine Landschaft ist die konkrete Präsentation von etwas, was für uns als solches weder präsentierbar noch repräsentierbar ist. Sie ist eine antimorphe also nicht strukturhaltene Abbildung, der von uns als unabhängig vorgestellten Natur.
2. Sie ist aus der ur-sprünglichen In-differenz, der universalen Matrix hervorgegangen und gehört in diese als dem alles umfassendem Anfang (archae) jeder VR. So gesehen ist sie dasselbe wie sie, Relationalität, ein physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge, wenn auch als konkrete Präsentation nicht das gleiche.
3. Sie ist insofern und ur-sprünglich, dasselbe als sie in eins mit der universalen Matrix oder In-differenz, als der Ur-sprung jeder VR, aus der Brechung eines physisch-materiellen oder neuronalen Vorzustandes emergiert, der als solcher für uns Teil der VR 1, an sich aber unerkennbar ist.

4. Der physisch-psychisch-mentale Vorzustand und das physio-psychisch-mentale Bezugs- und Verweisungsgefüge, welches die konkrete Präsentation einer Landschaft erleben lässt, sind dasselbe wie der physisch-materielle und neuronale Vorzustand. Es handelt sich hier wie dort um Zusammenhangsstrukturen. Gleichwohl sind sie etwas grundsätzlich Neues, nicht auf diese reduzierbar und rückabbildbar. Auf einer noch tieferen Ebene sind sie dasselbe, wie die präsentierte Landschaft, im weitesten Sinne physikalische Zusammenhangsstrukturen, aber auf Grund von diversen Brechungen der Zusammenhangsstrukturen längst nicht mehr das gleiche.
5. Naturwissenschaftlich betrachtet, etwa in geologischer, geographischer, topographischer Hinsicht, z. B. als Rohstoffressource oder Ökosystem, öffnet sich Landschaft als ein anderes physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge. Wir sind in anderer Weise im Bilde. Es handelt sich ebenfalls eine antimorphe Abbildung eines ihr vermutlich zugrunde liegenden Naturzustandes. Aber es ist, wie gesagt, zugleich etwas grundsätzlich anderes.
6. Wie die in einer ästhetischen Reflexion her-vor-gebrachte Landschaft ist dieselbe Landschaft als rein wissenschaftlich Betrachtete ein physio-psychisch-mentale Zusammenhangsstruktur und insofern ebenfalls dasselbe. Doch beide sind eigenständige Abbildungen des einen vorausgesetzten Naturzustandes. Sie sind eigene Weisen des In-der-Welt-, des Im-Bilde- oder In-der-VR-1-seins. Sie mögen einander bedingen und durchdringen und miteinander gekoppelt sein und es mag Ähnlichkeiten und Überschneidungen geben, Teilhomöomorphien. Gleichwohl sind sie nicht aufeinander reduzierbar oder durch einander ersetzbar. So werden wir die Schönheit, Erhabenheit oder Heiterkeit einer Landschaft nicht finden, wenn wir die Ebene der ästhetischen Reflexion verlassen, ebenso wenig wie etwa die mineralogische exakte Beschreibung einer Felsformation, wenn wir die mineralogisch-wissenschaftliche Betrachtungsebene verlassen.

Die wissenschaftliche Sicht einer Landschaft ist topologisch betrachtet nicht wahrer als eine ästhetische Betrachtungsweise. In einer Abbildtheorie geht es um Ähnlichkeitsrelationen nicht um Wahrheitsrelationen. Falsch werden sie erst, wenn die eine oder die andere verabsolutiert wird und das Sehen, Denken, Fühlen und Handeln dominiert. Dass beide Sichtweisen und viele andere situations- und kulturbezogenen wenigstens nicht grundsätzlich fehlgehen, zeigt sich schon daran, dass wir bisher noch überlebt haben.

Eine Landschaftsdarstellung ist eine VR 2. Ordnung und abhängig von der materiellen Ausführung. Der ästhetische Schein, ihre Schönheit, Erhabenheit, Heiterkeit, auch ihre Verlogenheit, der Kitsch, alles was uns anzieht, in den Bann schlägt oder abstößt, verschwindet, zerlegen wir das Bild in seine materiellen Komponenten.

1. Auf der physikalischen Ebene ist es identisch mit dem ihm zugrunde liegenden materiellen Substrat.
2. Als Substrat, wie es an sich sein mag, bleibt es für uns unerkennbar.
3. In Gestalt der materiellen Komponenten wird es Teil der Wirklichkeit für uns, gehört zur VR 1.



Abb. 02



Abb. 03

Abb. 2: Wenzel Hollar (1607-1677): *Landschaftskopf*. Aus: Eugen von Philippovich: *Kuriositäten/Antiquitäten*, 23, 1966, Braunschweig

Abb. 3: Salvatore Dali: *Paranoisches Gesicht*. Aus: *Le Surréalisme au service de la revolution*, Paris Nr. 3, Dez. 1931, MITTEILUNG: *Paranoisches Gesicht*

4. Beschäftigen wir uns mit der materiellen Beschaffenheit oder Ausführungen des Bildes, mit seinen Formen, Farben etc. haben wir die VR 2 schon verlassen.

Kunstwissenschaftliche Betrachtung wechselt nicht nur ständig zwischen VR 1 und VR 2 hin und her. Sie hat ihren Ort auf der Schwelle, im Über-Gang zwischen VR 1 und VR 2, nicht dort wo das Vexierbild, die Vexier-VR, zwischen verschiedenen Bildinhalten schwankt (Abb. 2, 3), sondern zwischen zwei Realitätsebenen und Zusammenhangsstrukturen.

Die VR 2 ist nicht einfach nur aus der VR 1 hervor-gegangen. Sie ist nicht nur eine Transformation der VR 1. Das wäre zu linear gedacht. Die unterschiedlichen physio-psychisch-mental-Verbindungsstrukturen, der VR 1 und VR 2 emergieren aus der universalen In-differenz unseres physio-psychisch-mental-Grundzustandes. Sie durchdringen einander und sind miteinander gekoppelt. Wir aber sind immer schon im Bilde, in diverse Verbindungsstrukturen verwickelt. Diese werden sich im Prozess der Her-vor-bringung von Realität (VR 1, VR 2) immer schon herausgebildet haben, bevor wir uns ein konkretes Bild etwa von einer Landschaft machen. Die Brechung der Verbindungsstruktur und auch der Sprung in eine andere bleiben meist unbemerkt. Massenmedien setzen darauf. Wir sind in die bizarr-frakt-gene Topologie des S(ch)eins unauflöslich verwickelt. Das letztlich Unterscheiden und Abgrenzen und eine reflexive Distanz nie absolut möglich sind, scheint das ostasiatische Denken mit größerer Gelassenheit zu akzeptieren. Eine kleine Geschichte, die Walter Benjamin (BK: 263) erzählt, mag dies illustrieren. Sie handelt davon, dass ein alter Maler Freunden ein neues Bild präsentiert:

Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt.

Die Absolutheit der Distanz: Ich – Welt, Ich – Gegenstand, Ich – Bild ist eine phänomenale Täuschung, im doppelten Wortsinn. Die Distanz zu überbrücken, bedarf es eines gütigen Gottes als Vermittler und Garant, dass die vermeintliche Außenwelt keine bloße Phantasmagorie ist. Zumindest das abendländische Denken hat seit Kant und nach Descartes mentalistischer Wende ein Problem damit, die Außenwelt nicht beweisen zu können. Die Ontologie war bis dahin mit der Inventarisierung, dessen was es staunenswerter Weise gibt, beschäftigt. Äcker, Steine, Einhörner, Teufel, Engel und Bäume gehörten zum Inventar der Welt. Das alte Weltgefüge geriet Mitte des 17. Jhd. in eine schwere mentalistische Krise. Kants zweite kopernikanische Wende inthronisierte den Menschen wieder im Zentrum seiner Welt, aber eben nur seiner Welt, wie sie ihm erscheint, nicht der, wie sie unabhängig von seinen Erkenntnis- und Anschauungsbedingungen existieren mag. Der Hochmut des Menschen, das Maß aller Dinge zu sein, wird ihm zum Alptraum. Die Welt gleicht Piranesi (1720 1778) *Carceri* (Abb. 4), aus denen es kein Entrinnen gibt, und denen die modernen *Carceri* eines M.C. Escher nicht unähnlich sind (Abb. 5).

Das Seinsverhältnis hat sich geändert. Es ist dem ostasiatischen ähnlicher, nicht gleich geworden. Das abendländische Denken hat seither immer wieder die Nähe zum ostasiatischen gesucht, und doch kann es sich von seiner Grundhaltung, die geprägt ist durch die Dichotomie von Ich und Welt, von Sein und Schein, von Sein und Nichtsein und einem radikal zweiwertigem Denken, nicht freimachen. Es wagt den Sprung, wie Heidegger wohl sagen würde, in ein anderes, noch ungewisses und unbekanntes Seinsverhältnis nicht. Den Sprung wagt das abendländische Denken nicht nur nicht aus Angst. Obgleich es sich durch Angst, als Angst vor dem Nichts, dem Ab-grund von Sein und Schein, von Ich und Welt, existenziell bedroht fühlt. Viele westliche Denker und Denkerinnen sind in dieser Hinsicht Adrenalinjunkies, die wie Bungi-Springer, die gern den Blick in die Tiefe und den Sprung in den Ab-grund wagen, solange das elastische Seil ihrer Metaphysik sie sichert.



Abb. 4 (links): G.B. Piranesi: *Carceri d'invenzione*, 1760, Radierung, 55 x 42, *Bibliothèque Nationale de France, Paris*

Abb. 5 (rechts): M.C. Escher: *Relativity*, 1953, Lithograph: [www.mcescher.com](http://www.mcescher.com)



Abb. 6: Chong Son: 한국어:  
인왕제색도 (仁王霽色圖)  
(*nwangjesaekdo*), After Rain at Mt.  
Inwang, 1751, Tusche auf Papier, 79.2  
× 138.2 cm, Ho-Am Art Museum,  
Yongin

Sie meinen diese Sicherung zu brauchen, weil das Nichts, der Ab-Grund die Weise ist, wie die universale Relationalität in ihrem Bezugs- und Verweisungsgefüge, ihrer Wirklichkeit und VR 1 sich zeigt. Sie zeigt sich nicht, und wenn dann nur flüchtig, fast spukhaft, als tragfähige und alles her-vor-bringende universale Matrix oder als alles sammelnde und versammelnde Leere, als ein Anwesen gewährendes Ab-wesen, vergleichbar Heideggers »Lichtung« und »A-letheia« oder dem »Verhältnis aller Verhältnisse« und »Ortschaft aller Orte und Zeit-Spiel-Räume«, welche abwesend ins Anwesen versammeln.

Abwesenheit ist die Bedingung der Möglichkeit von Anwesenheit als Sein für uns. Das Staunen der Antike wandelte sich nicht in Gelassenheit, welche die schwebende In-Differenz zwischen An- und Abwesen ebenso feierlich geschehen lässt (Abb. 6), wie die zwischen den Bezugs- und Verweisungsgefügen von VR 1 und VR 2. Das abendländische Denken wird daran fast irre. Descartes Zweifel, gar Verzweiflung bis zu Wittgensteins Konfusion werden zur Grundstimmung. Kant trieb die existenzielle Grundfrage um: Was können wir wissen, wenn die Welt für uns abhängig von unserer Wahrnehmungs- Erkenntnisbedingungen ist. Wittgenstein fragte sich: Was kann ich überhaupt verstehen? »Ein philosophisches Problem hat die Form: ich kenne mich nicht aus« (PU: § 123). Die kritische Philosophie, wie die analytische gehören in die abendländische Physik und teilen die kritisch, analysierende, ab-, be- und umgrenzende und unterscheidende Grundhaltung. In-Differenz, gar ein In-der-Differenz-halten ist da nur schwer aushaltbar.

Mitte des 17. Jhd. werden Landschaftsdarstellungen zu einem eigenständigen Genre. In ihnen wird das veränderte Seinsverhältnis in der Verhältnishaftigkeit des Bildes bildhaft, ohne selbst thematisiert werden zu müssen. Sie sind Ausdruck eines sich verändernden Seinsverständnisses. Caspar David Friedrichs Mönch am Meer (1809/10) ist ein Schlüsselbild (Abb. 7).

Die Aufhebung der Linear- zu Gunsten einer 180-Grad-Perspektive verwirrt unsere Sehgewohnheiten. Die einzige Senkrechte in dieser weiten, trüb verhangenen Landschaft, in der Strand, Meer und Himmel ineinander übergehen, ist der winzige Mönch. Die kleine Rückenfigur ist keine Staffage. Sie ist eine der Koordinaten des eröffneten Weltgevierts, die axis mundi. Als Sterblicher steht er klein und der Erde verhaftet, aber aufrecht unter dem trüben Himmel. Seine Senkrechte durchbricht nicht die Dunkelzone. Die Vertikale steht, wie das in die Höhe Strebende und Ragende etwa der gotischen Kirchenbauten, für die Erhebung zum Sinn und Einheit stiftenden, transzendenten

Abb. 7: C.D. Friedrich: *Mönch an Meer*, 1809-10, Öl auf Leinwand, 110×171,5 cm, Nationalgalerie, Berlin



Gott. Der einst Transzendenz und übergeordnete Sinnhaftigkeit verheißende Himmel ist verhangen. Womöglich ist dahinter Nichts, Leere und nicht zu transzendierende Immanenz zu finden. Das Bild ist Gestalt gewordene In-Differenz. Der Bildraum ist unbegrenzt, Himmel, Wasser und Land gehen in einander über und scheinen unwirklicher als das graue Neutrum des Nebels.



Abb. 8 (links): Chong Son: *Soyojeong* (소요정 逍遙亭), a pavillion in Yancheon-gu (Seoul), Tusche auf Papier, [http://goodking.new21.net/bbs/rgboard/view.php?&bbs\\_id=00005&page=&doc\\_num=1452&PHPSESSID=9f54012936f1823019ffe75f0859699b](http://goodking.new21.net/bbs/rgboard/view.php?&bbs_id=00005&page=&doc_num=1452&PHPSESSID=9f54012936f1823019ffe75f0859699b)

Abb. 9 (rechts): Suk Ran-hi: *Nature*, 1990, Acryl auf Leinwand, 130 x 160 cm, property of the official residence of the Minister of Foreign Affairs and Trade

Der Grundton des Bildes ist melancholisch, eine traurige Gelassenheit. Während ostasiatische Landschafts- und Naturdarstellungen (Abb. 8, 9) häufig, eine heitere Gelassenheit ausstrahlen, hier von Chong Son (1656 ~1759) *Soyojeong* und *Natur* der 1939 in Seoul geborenen Künstlerin Suk Ran-hi, deren Bilder u. a. Ausdruck einer emphatischen Imagination von Naturprozessen sind. Das Heitere ist der Grundton des Heilen, Trauer aber der des Loslassens, der Los- und Ablösung, des Trennens. Melancholie ist eine unbestimmte alles umfassende Traurigkeit. Bei Friedrich der Trauer über das Verschwinden der alten Welt, der ge- und bewohnten Zusammenhangsstrukturen. Der Mönch ist ein Bild der Unbehaustheit, wie er da steht, klein, barhäuptig, schutzlos, dem Wetter und damit dem Wandel ausgeliefert. Zur Wanderschaft verdammt, um mit Nietzsche zuzusprechen. Nur dass dieser Mönch, die Wanderschaft, das Unterwegssein und den Weg als Ziel nicht heiter Gelassen beschreitet. Seine Wege sind kein Dao, sondern, da der Gedanke an ein Ziel nicht aufgegeben werden kann, Irrwege, Sackgassen oder Wege ins Ungewisse, abbrechend und wie die Horizonte verstellt und vergittert (Abb. 10-13), Heideggers Holzwegen nicht unähnlich.



Abb. 10 (links): Chong Son: A secluded house near a valley in Mt. Inwangen (인곡유거도 仁谷幽居圖), ca. 1742, <http://hanulh.cafe24.com/310>

Abb. 11 (rechts): C.D. Friedrich: Erinnerungen an das Riesengebirge, 1789/1834, St. Petersburg

Der winzige Mönch erreicht nicht die Dämmerzone des Himmels und damit eine Sinn und Ziel stiftende Sphäre. Der Kopf des Mönchs ragt in die urgewaltige In-Differenz zwischen Werden und Vergehen, zwischen Form und Formlosigkeit. Das Meer, ein Symbol protheushafter Gestaltlosigkeit, bildgewordene Protomaterie, erfüllt die Weltimmanenz, wie der Äther Descartes, Hookes und Hygens das Vakuum. Alles scheint besser als das Nichts, die Leere. Das Land, selbst der Himmel scheinen aus ihm hervor und unterzugehen. Die Transzendenz wird in die Weltimmanenz hereingeholt. Sie wird Teil der VR 1. Was hier heraufdämmt ist ein Weltuntergang, eine Götterdämmerung. Der fahle Glanz des opak-dunstigen Himmels ist nicht mehr das göttliche Licht, das die Welt und die Dinge erhellt, wie hier bei Jan Bruegel d.Ä. (Abb. 14), wo die Wege noch ein Ziel haben und Wirtshäuser Reisenden Schutz bieten.

Er ist bestenfalls der Widerschein des verloren lumen supernaturale. Er ist das, ohne die entzündenden göttlichen Funken, nur schwach glimmende lumen naturale der menschlichen Vernunft.



Abb. 12

Abb. 12: C.D. Friedrich: Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge, 1822-23, Österreichische Galerie, Wien

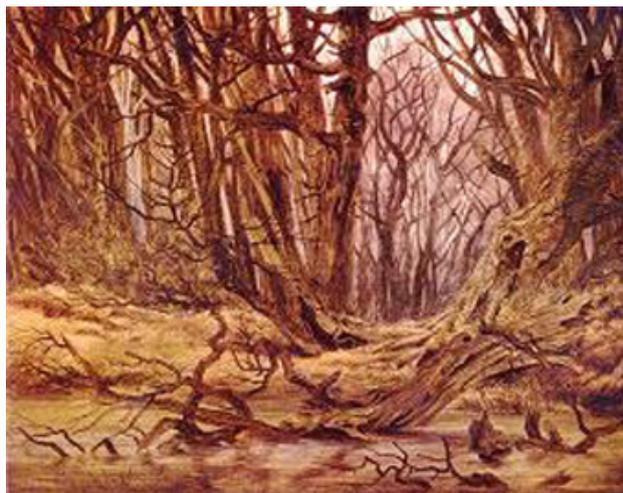


Abb. 13

Abb. 13: C.D. Friedrich: Wald im Spätherbst, 1835, Angermuseum, Erfurt

Die aber blickt wahrsten Sinne des Wortes nicht durch. Das Licht der Welt ist so Diffus wie die Welt in-different. Die Opaktheit des mittelalterlichen Goldgrundes verhieß Transzendenz ohne Transparenz. Die Verheißung dieses opaken Himmels ist unbestimmt und ungewiss, wie die heraufdämmernde Welt. Was sie gewiss nicht verheißt ist Transzendenz, höchstens Transzendentalität wie Kants regulativen Ideen, die, für bare Münze genommen, einen transzendentalen Schein, einen Wahrschein (verisimile) erzeugen, gewissermaßen den zombiehaften Widerschein eines erloschenen transzendenten Lichts. Kirchen und Klöster, die in den Himmel ragend, die Verbindung zum Gott in transzendenter Höhe stifteten, kommen bei Friedrich fast nur als Ruinen vor, eingestürzt wie der Turm zu Babel, traurige Zeugen eines vermessenen Projekts. Das himmlische Bodenpersonal wird obdachlos und umher getrieben, wie der Kapuziner am Meer. (Abb. 15), der noch im Begriff steht die Welt neu zu ordnen und damit neu zu erschaffen.



Abb. 14: Jan Bruegel d. Ä.: Landstraße mit Reisenden und Wirtshaus, um 1611, Zürich



Abb. 15: C.F. Friedrich: *Klosterfriedhof im Schnee*, 1817-1818, Nationalgalerie, Berlin

In dem, während das Alte verlöscht, heraufdämmernden Bezugs- und Verweisungsgefüge ist die Distanz zwischen betrachtendem Subjekt, der Welt und den Dingen eine relative und weniger eine zu überwindende, sondern wie ein Schmerz zu verwindende. Auf verschlungenen und sich windenden Wegen stellt sie sich je anders dar, so etwa in Bruce Chatwins Reisebeschreibungen. Die wiedergewonnene Zusammenhangsstruktur, der Zusammenhalt ist vom Subjekt produziert. Das Neue ist diese Verwindung der geschaffenen Distanz zwischen dem betrachteten Objekt und dem betrachtenden Subjekt. Der Mönch markiert, das produktive Zentrum dieser düsteren Welt. Die Rückenfiguren Friedrichs sind Platzhalter des Subjekts. Sie halten die jeweilige Welt offen. Wie der Mönch die Ur-in-differenz des Meeres nicht durchbricht, gibt es aus der Welt als Erscheinung kein auftauchen. Jeder Mensch produziert seine Wirklichkeit. Daher müssen wir, wie Kleist, selbst zum Kapuziner werden, um die Welt zu verstehen (Kleist, 959). Wir sehen allerdings nicht die Welt mit Friedrichs Augen, sondern so wie er die Welt sehen würde, hätte er dieselbe physische und psychisch-mentale Konstitution wie wir. In dem Film *Being John Malkovich* (Spike Jonze 1999) geschieht vergleichbares. Malkovich schlüpft durch den Tunnel im 71/2 ten Stockwerk in seinen vermeintlich eigenen Kopf. Die Welt und seine Subjektivität, sein Ich, seine Identität, die sich zu einem Möglichkeitsspielraum, einem Bezugs- und Verweisungsgefüge objektivieren, haben mit dem Malkovichs, der da versucht, seine eigene Identität zurück zu erobern, nichts mehr zu tun. Sie ist Illusion, wie er selbst. Der Protagonist ist ein Schauspieler und Platzhalter jeder möglichen Identität und ihrer möglichen Welt. Er ist wie die Rückenfiguren in Friedrichs Bildern, deren Antlitze sich nie objektivieren lassen, weil sie jedes beliebige Antlitz annehmen können. Mit jedem Antlitz variiert das Antlitz der Welt.

Der Mönch und andere Rückenfiguren Friedrichs stehen zwar für das produktive Zentrum der eröffneten Welt, sie bilden aber nicht das Zentrum des Bildes. Das Subjekt ist displaziert. Das Zentrum, von wo aus sich eine Welt nach einheitlichen Maßstäben organisieren könnte, fehlt. In Kafkas *Schloss* etwa treibt es irrlichternd als Phantom mit unmöglichen Anweisungen sein Unwesen. Der Landvermesser K., hat sich immer schon, vermessen, verschätzt, benimmt sich unangemessen und anmaßend und ist stets fehl am Platze.

Friedrich konstruierte einen Großteil seiner Bilder nach dem goldenen Schnitt, so auch im *Mönch am Meer*. Die *Divina Proportione* galt als göttliches Maß und stand für das Unendliche und Unermessliche. Sie kommt in dem historischen Moment zu Ehren, in dem Gott zur unbeweisbaren

Spekulation wird und lediglich als regulative Idee ein widergängerisches Dasein fristet. Als regulative Idee wird das Göttliche zur innerweltlichen Maßgabe durch ein letztlich Unermessliches (vgl. Nunold 2006 a). Der goldene Schnitt ist die Proportion gewordene ästhetische Idee der regulativen Vernunftidee Kants, die ästhetische Kompensation des Verlustes der Mitte (Sedelmayr).

Während des Mittelalters dominierten religiöse Themen die Kunst. Natur, Stadt, Land kommen nur als zeichenhaft reduzierte Versatzstücke vor. Als der Mensch beginnt sich selbst zu entdecken, entdeckt er die Welt und die Natur. Es entsteht das Bemühen, die Welt möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Bedingung für eine Wirklichkeitstreue war, die Konstruktion des Bildraumes als raum-körperliches Kontinuum, welches den Gesetzen der Optik und des menschlichen Sehens unterlag. So bleibt die Landschaft Bühne für die Aktivitäten des Menschen in der Welt, bzw. mythologischer Ereignisse oder des Heilgeschehen. Der Bildraum, den die Linearperspektive eröffnete, ist vergleichbar eines starren Blickes aus einem Fenster. Der Rahmen ist das Portal, durch das hindurch geblickt, aber nicht hindurch gegangen werden kann. Beispiele gibt es viele. Erwähnt sei hier nur Claude Lorrains *Die Verstoßung der Hagar* (Abb. 16).



Abb. 16: Claude Lorrain: *Landschaft mit Verstoßung der Hagar*, 1668, Alte Pinakothek, München

Auch eine ideale Landschaft, soll sich dem objektiven Blick des Menschen so darbieten, als gäbe es diese Landschaft und nähme er den Betrachterstandpunkt außerhalb dieser Landschaft ein. Die Distanz: Ich – Welt wird zum Kriterium für die Glaubhaftigkeit einer Darstellung. Das Im-Bilde-sein wird verleugnet und auf ein Sich-ein-Bild-machen reduziert. Es führt ein Weg von den Weltlandschaften etwa eines Jochim Patinir (1475/80-1524) bis zum Weltbild, dem Bild, welches das welt-distanzierende Ich sich von der Welt macht, und der Feldherrenperspektive, dem bürgerlichen Kontrollblick der Panoramen.

Um sich ein umfassendes Weltbild machen zu können, um sich die Welt total geistig und materiell anzueignen, muss die Welt vermessen werden. Die Landschaftsmalerei entwickelt sich parallel zur Kartographie (Abb. 17). Es ist als würden diese Karten nicht nur die bisher unüberbrückbar scheinenden Distanzen zu fernen Ländern und zu deren Reichtum überwinden helfen, sondern die zwischen Ich und Welt überhaupt. Die Welt ist begeh-, befahr- und beherrschbar (Abb. 18).

Mit der mentalistischen Wende in der Mitte des 18. Jhd. gerät das gut vermessene Weltgefüge aus den Fugen. Ist die Welt für uns abhängig von unseren Wahrnehmungs- Erkenntnisbedingungen,



Abb. 17: Abraham Ortelius: Europakarte, *Theatrum orbis terrarum*, 1570, <http://www.khm.at/landschaft2/data/reisen/kuenstler/kuenstler.htm>



Abb. 18: Meindert Hobbema: *Allee von Middleharnis*, 1689, National Gallery, London

zerspringt die einheitliche und vermeintlich objektive Beobachterperspektive der wohlvermessenen Welt in unzählige subjektive Perspektiven. Die Summe aller individuellen Standpunkte ergibt nach Leibniz die vollkommene Perzeption. Er verdeutlicht diese Standpunktrelativität in seinem Stadtbeispiel (M. § 57), in dem »eine und dieselbe Stadt«, von verschiedener Seiten betrachtet, immer wieder ganz anders und gleichsam in perspektivischer Vielfalt erscheint. Die Standpunktrelativität bei Leibniz bezieht sich auf ein absolutes Sosein. Von jedem Standpunkt aus ist ein Aspekt dieses Soseins erkennbar. Leibniz geht hier von der sehr optimistischen Grundhaltung aus, dass der allgütige Gott gewiss nicht täuscht und die »beste aller möglichen Welten« gewiss keine Täuschung sein kann. Fehlt der gütige Gott, fehlen die einheitsstiftende Instanz einer polyperspektivischen Welt und damit ein einheitlicher Maßstab. Gibt es keine gemeinsame Welt, mit einem Zentrum und verbindlichen Koordinaten, organisiert sich die Welt für jeden anders. Kafkas Landvermesser K. vermag die Fremde nicht zu vermessen, weil sie sich nicht einheitlich und verbindlich organisiert. Er kann nicht zum Schloss gelangen und erhält keine Legitimation, keine Maßgabe für sein In-der-Welt-sein. Sekten, Verschwörungstheoretiker, politische Rattenfänger und sonstige Fanatiker strukturieren ein scheinbar aus den Fugen geratene Weltgefüge mit ihren oft einfachen Totalerklärungsmustern. Sie bieten den Orientierungs- und Obdachlosen eine physio-psychisch-mentale Heimstatt und Maßstäbe für ihr Handeln, Fühlen und Denken. Wirklichkeit aber ist aus Gründen, die sich aus einer NsT des S(ch)eins ergeben, nie total zusammenhängend. Descartes, den Zweifel an der Wirklichkeit von selbst und Welt in eine mentalistische Krise stürzte, erfand

das Koordinatensystem. Die axis mundi muss je neu gesetzt werden. Sie ist nicht mehr mittig. Die Welt läuft gewissermaßen nicht mehr rund. C. D. F. rekonstruiert mittels des Goldenen Schnitts und seiner gebrochenen Dimensionalität die Einheit in einem zerbrochenen, diskontinuierlichen und polyperspektivischen NsT Zusammenhang von jedem beliebigen Standpunkt im Unendlichen aus als Selbstähnlichkeit. Er stiftet Vergleichbarkeit und wenigstens annäherungsweise Ver- Ab- und Anmessbarkeit. Die Hoffnung stirbt zuletzt.

Dem ostasiatische Denken und Fühlen, und dies sage ich mit Vorbehalt als Westeuropäerin, die ihr abendländisch geprägtes physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge nicht ablegen kann, wie ein paar abgetragene und womöglich drückende Schuhe, scheint dieser Hang zum Absolutismus fremd zu sein. Ihr physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge scheint keines produktives und organisatorisches Zentrums, weder eines Gottes noch des Subjekts, das wie der Gott des Cusanus Mittelpunkt und Umfang der Welt bilden, und diese nach ewigen Gesetzen stabil halten, zu bedürfen. Zu sagen er fehle, wäre unangebracht. Sie bedarf seiner nicht, ebenso wenig wie des Goldenen Schnitts, der wenigsten den Anschein eines einheitsstiftenden Zusammenhalts im Unendlichen verheißt. Oben erwähnte ich, dass das abendländische Denken radikal zweiwertig ist. Das trifft, wie mir scheint, auch für das ostasiatische zu, aber die Wertigkeit ist eine andere und dadurch auch die Ontologie und die Kosmologie, das Seins- und Weltgefüge. Hier ist nicht der Raum für einen logischen Diskurs. Daher werde ich einen Vergleich zwischen Landschaftsdarstellungen (Abb. 19, 20), die ja Bild gewordene Topologien des S(ch)eins sind, eines Caspar David Friedrich und des koreanischen Malers Chong Son versuchen.

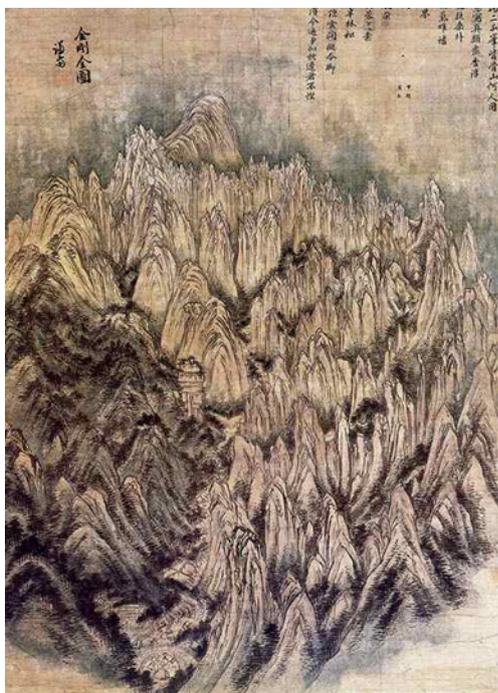


Abb. 19

Abb. 20

Abb. 19: Chong Son: *Geumgang jeondo* (한국어: 금강전도 (金剛全圖), *General view of Mt. Geumgangsán*, 1734, Ho-Am Art Museum, Yongin

Abb. 20: C.D. Friedrich: *Der Watzmann*, 1824-1825, Nationalgalerie, Berlin

## 5. Bildgewordene Topologien: Caspar David Friedrich und Chong Son

Chong Son (1676 ~ 1759) lebte ein Jahrhundert vor Friedrich. Er brach, wie der berühmte Maler der Romantik, mit der Tradition und revolutionierte die koreanische Malerei, in dem er sich von der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei abkehrte, in der Landschaften idealtypisch ohne Charakteristika vorkommen. Bei ihm wie bei Friedrich besitzen Landschaften einen ihnen eigenen Charakter und werden als realistisch oder naturalistisch empfunden. Beide gingen in die Natur. Die Landschaften sind keine reinen Ateliererfindungen. Von Friedrich sind seine akribischen Skizzen bekannt. Die Motive verwendete er immer wieder in seinen Bildern, manchmal gespiegelt. Er konstruierte eine Landschaft aus realistisch scheinenden Versatzstücken. Friedrich verstand, wie alle Frühromantiker, die Kunst der Inszenierung auf einem sehr hohen Reflexionsniveau (Vgl. Nunold 2006 a). Weder Chong Sons noch Friedrichs Landschaften sind in einem engen Sinne realistisch oder naturalistisch. Sehen wir uns also Friedrichs *Watzmann* und Chong Sons *Geumgangsan* an. Bei allen Unterschieden gibt es Gemeinsamkeiten:

Chong Son verweigert sich der ostasiatischen Tradition des San-en-ho (der drei Fernen: Höhen-, Tiefen-, und Weitenferne). Die Felsspitzen drängen in den Vordergrund und versperren den Blick in die Tiefenferne.

Friedrich verweigerte sich der Linearperspektive. Was ihm die Schelte eines Kulissenmalers einbrachte.

Bei beiden füllen die Felsmassen die ganze Breite und fast die gesamte Höhe des Bildes. Die Gipfel im Hintergrund verstellen den Tiefenraum und drängen nach vorn. Bei beiden scheinen die unterschiedlichen Bildebenen flach und kulissenhaft hintereinander geschoben. Selbst der Rest Himmel, der bei beiden eine beinahe gleiche Form hat, wirkt wie eine leere Folie, vor die sich die mächtigen Berge geschoben haben.

Chong Son *Diamantgebirge* baut sich aus seriell wiederholten vertikalen, fast selbstähnlichen Strukturen auf. Die von der Gebirgsformation wiederholt und zusammengefasst werden. Die Betonung der Vertikale ist etwas Neues. Das Serielle nimmt ihr aber die Zentrierungseigenschaften, die die Vertikale in der westlichen Kunst besitzt.

Friedrichs *Watzmann* besteht nicht nur aus Bildzitate, seine Formen sind einander ähnlich und wiederholen sich. Dadurch besitzen die vertikalen Formationen ebenfalls keine Zentrierungseigenschaften.

Chong Son Landschaft ist zu allen Seiten unabgeschlossen. Sie ermöglicht keine Orientierung im Raum. Sie ist, und das ist vermutlich typisch für die ostasiatische Malerei, nicht von einem festen Betrachterstandpunkt aus konzipiert, sondern polyperspektivisch.

Friedrichs 180-Grad-Perspektive hat einen vergleichbaren Effekt: bewegliche Betrachterstandpunkte und Polyperspektivität. Seine Landschaft, kann wie die seines koreanischen Kollegen unendlich fortgesetzt werden.

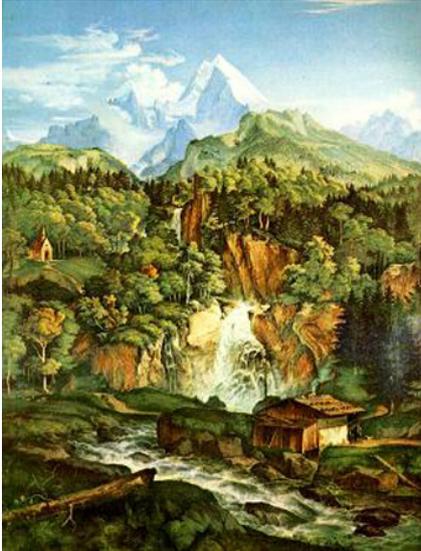


Abb. 21: Ludwig Richter: *Der Watzmann*, 1824, Neue Pinakothek, München

Beide Landschaften wirken für Menschen unbewohnbar und unzugänglich. Kein Weg führt hinein oder hinaus. Die Bildebenen scheinen unverbunden. Hier gibt es weder Wege die Ziel sein, noch solche die an ein Ziel führen könnten.

Beide sind Charakterdarstellungen einer Landschaft, aber keine Landschaftsporträts und keine Veduten.

Friedrichs *Watzmann* ist eine Erfindung und eine Reaktion auf Ludwig Richters *Watzmann* (Abb. 24), den er als zu überladen, in seiner Bewohnbarkeit und Idealisierung und Staffelung nach Vorder-Mittel- Hintergrund, ganz ähnlich wie Chong Son, als falsch empfand. Als Vorlage diente ihm eine Aquarellstudie seines 1822 gestorbenen Schülers August Heinrich und Skizzen seiner Harz- und Riesengebirgsreisen. Die Felsformation im Vordergrund z. B. entstand nach Zeichnungen des Trudensteins am Hohnkopf in der Nähe des Brockens im Harz. Friedrich hat die Alpen nie gesehen. Und doch versammelt Friedrichs *Watzmann* durch Abstraktion, Reduktion und Wiederholung das Wesentliche und Charakteristische des Hochgebirges.

Chong Sons *Geumgangsán* zeichnet sich ebenso durch Abstraktion, Reduktion und Wiederholung auf das Charakteristische der Diamantberge aus. Die gleich geschliffenen Diamanten vielkantig erodierten Granitformationen haben dem Gebirge ihren Namen gegeben. Um zu charakterisieren bedarf es der konkreten Anschauung in der Natur, nicht unbedingt aber des konkreten Objekts, wie auch Friedrichs *Watzmann* zeigt.

Soweit in Stichpunkten einige Gemeinsamkeiten. Die Unterschiede scheinen zunächst weniger evident. Doch gerade an ihnen lassen sich die unterschiedlichen Seins- und Weltverhältnisse erkennen:

### 5.1 Friedrich malt mit Öl auf Leinwand, Chong Son mit Tusche auf Papier

Ein Europäer mag sich fragen, ob die wenig substanzhafte Tusche und dann auch noch auf zartem Papier überhaupt geeignet ist, den Eindruck von lastender Schwere und massiver Materialität

eines Gebirges her-vor-zubringen. Schon die Wahl der Mittel ist einem anderen Seinsverhältnisses und einer anderen Wertigkeit innerhalb eines nicht weniger zweiwertigen Denkens geschuldet. Die klassische Logik unterscheidet zwischen Sein und Nichts, zwischen Positiv und negativ (P und ~P), zwischen Objekt und Subjekt. Das Objekt gehört zum Sein, das Subjekt zum Nichts. In unserem Denken überlagert sich positiv für Sein mit der Bewertung *positiv* für gut und negativ für Nichts mit der Bewertung *negativ* für schlecht.<sup>4</sup> Die Bewertung und die ontologische Auszeichnung sind zwei unterschiedliche semantische Ebenen, die der Beschreibung und die des Sollens. Wir begehen permanent, ohne dass wir es merken, gewissermaßen am Grunde, in den kryptischen Tiefen unseres Denkens und Fühlens, also unseres physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge, einen naturalistischen Kurzschluss. Das abendländische Denken ist, da verrate ich nichts Neues, auf das Sein gerichtet, die Substanz. Die ist etwas Massives, Handfestes, Beharrendes und absolut Positives, auch positiv Bewertetes. Gott ist das absolute, positive Sein und Ursache, Zentrum und Umfang alles Seienden, alles Positiven, also Existierenden und Guten. Letztlich geht wahrscheinlich das Theodizeeproblem auf diesen grundtiefen naturalistischen Kurzschluss der abendländischen Metaphysik zurück. Nachdem wir Gott aus dem physikalisch- und kausalgeschlossenen Weltzusammenhang herauskatapultiert haben und unsere Wirklichkeit sich als ein Konstrukt unseres Gehirns darstellt, haben wir ein Problem. Nicht nur, dass das positive Sein gar nicht so beharrlich, kontinuierlich und nach ewigen Gesetzen Regiertes, geradezu Parmenidisches zu sein scheint. Es stellt sich als grundnegatives, subjektives dar, als eine von einem an sich unerkennbaren Gehirns erzeugte VR 1. Das Subjekt, auf der Seite des Nichts verbucht, wird zu einem kontrafaktischen Produkt des Gehirns, von dem wir nicht mal mehr von dem unsrigen reden dürften. Descartes *res cogitans* wird zum Phantom in der Phantasmagorie der Welt.

Die Ölmalerei entspricht mit ihrer Materialität und ihrem Anschein von Beständigkeit dem abendländisch-metaphysischen Weltverhältnis. Die Impressionisten benutzten gerade diese Materialität, um den Trug, die sensualistische Illusion zu erzeugen, gewissermaßen eine *reductio ad absurdum*. Die metaphysische Leere, das Nichts, nach dem Verlust des positiven Seins, wird mit flirrend-farbig-diskreter und scheinbar flüchtig aufgetragener Farbmaterie, noch den Duktus des Meisters als Spur des subjektiven Willens tragend, gefüllt. Erst im Auge der Betrachtenden, im Gehirn, soll das eigentliche Bild produziert werden. Kunst wird zur Konzeptkunst. Dahinter verbirgt sich der *horror vacui*, ebenso in den hinkenden und leerlaufenden Takten der musikalischen Romantik, nicht nur des Walzers, wie in der Diffamierung als Nihilist, wenn das Nichts selbst zum Thema der Philosophie gemacht wird. Nun gut, ich will mich nicht mit den Animositäten und Befindlichkeiten des abendländischen Denkens aufhalten.

Tusche auf Papier oder gar Seide huldigt, vom westlichen Standpunkt aus gesehen, dem Substanzlosen, Flüchtigen, Veränderlichen. Jeder, der schon mal mit Tusche versucht hat zu malen, weiß, wie schwer zu kontrollieren Tusche ist und wie sich das Bild wie von selbst fast eigenmächtig gestaltet. Dieses Ein- und Seinlassenkönnen, die sprichwörtlich ostasiatische Gelassenheit, gehört einem anderen Weltverhältnis an. Die Bewertung und der naturalistische Kurzschluss in der Basiszusammenhangsstruktur des Fühlens, Denkens und Handelns sind gewissermaßen dem westlichen polar. Die Substanz, das beharrende, Sein, Welt und Objekt ist das Negative und negativ Bewertete, es ist letztlich Nichtsein, Schein. Das Nichts ist das Positive aber Abwesende

4 Zudenken geben sollte uns, dass z.B. ein positiver medizinischer Befund meist negativ im Sinne von schlecht ist.

und positiv Bewertete. Eine logische Formalisierung müsste das berücksichtigen und könnte so aussehen:  $n$  und  $\sim n$ . Das Ich muss nicht zum denkenden Ding konkretisieren und im Gehirn Raum und Zeit beanspruchen, um Wirkungen im physikalischen Sein verursachen zu können. Als zum eigentlich Positiven, wirklichen oder Nichtnegativen und in diesem Sinne Abwesenden gehörend, würde es als konkretisierte *res cogitans* dem Schein, dem Nichtsein und der Nichtswürdigkeit anheimfallen. Als kontrafaktisches Produkt eines nur scheinhaft existierenden Gehirns ist es laut Gesetz der doppelten Verneinung eben nicht nichts ( $\sim n$ ). Aber was ist es dann? Hier nähern wir uns dem *casus knacksus* des zweiwertigen Denkens, dem *tertium non datur* und der Notwendigkeit, im Sinne von aus der Not gewendet, nicht im modalen Sinne, einer mehrwertigen Logik und einer entsprechenden Semiotik, die auch die so genannten negativen Kategorien nicht ausschließt und dem sonst ausgeschlossenen Dritten in seiner Vielgestaltigkeit einen topologischen Ort in der Zusammenhangsstruktur unseres Fühlens und Denkens einräumt. An dieser Stelle kann ich nur auf die logischen Arbeiten eines Gotthard Günther (1978, 1976, 1979, 1980) und die semiotischen Vorarbeiten der Autorin verweisen (Nunold 1999, 2003, 2004).

Ein Ich, das nicht zwanghaft ins Anwesen drängt, sich nicht aus Angst vor dem Nichtsein, zum Ding verdichtet, umgrenzt und abgrenzt von der vermeintlichen vom Gehirn halluzinierten Nichtigkeit, kann sich gelassen weiten und so groß wie die Welt werden. Es geht nicht verloren. Es ist diese Welt und bringt sie aus dem Abwesen ins Anwesen in die Erscheinung. Auch das ist Schein, aber nicht der zombiehafte Widerschein eines längst begrabenen *lumen supernaturale*, sondern ein Ab-glanz des Abwesens im Anwesen. Es verleiht den Dingen eine feierliche Flüchtigkeit. Abendländisch geprägte Gemüter mögen in der ostasiatischen Kunst einen Hauch von Schmerz erkennen, der die Werke durchzieht. So auch das von Chong Son. Aber vielleicht ist das nur ein Reflex unseres Weltverhältnisses, des vermeintlich erlittenen Verlustes und der narzisstischen Kränkung. Das Schöne der ostasiatischen Kunst ist womöglich nicht des Schrecklichen Anfangs, welches gelassen verschmäht uns zu zerstören. (Rilke). Es ist des Heilen Anfang und Ab-glanz, nicht Vorschein, welches Geborgenheit, im doppelten Sinne Aufgehobenheit im Abwesen verheißt. Daher kann es gelassen hingenommen und nicht bloß gerade noch ertragen werden. Abwesen kann auch bedeuten Schutz in der Anonymität, nicht Auflösung in einem engen westlichen Verständnis, eher ein vor-treten in die Präsens, bescheiden, höflich als habitualisierte Abwesenheit und wieder zurücktreten in die Ab-sence des großen Gesamtzusammenhangs. Nichts, im doppelten Sinne, kann hier verloren gehen. Das Schöne hat kein Medusengesicht, das droht zu versteinern, die Differenz, das Negative unserer Existenz zu löschen und im positiven Sein zu annihilieren. Das Positive Sein, der Materie, des physikalischen Prozesses wird plötzlich zum undurchdringlich dichten Schwarzen Loch, dass unsere physische und psychisch-mentale Existenz, gewissermaßen Materie und Information, zu verschlingen droht. Wir stehen daher auch auf Erhaltungssätze in der Physik. Daraus ergibt sich schon ein weiterer Unterschied zwischen den Gebirgslandschaften Chong Sons und Friedrichs.

## 5.2 Chong Sons Geumgangsän eignet nichts von der massiven Materialität des Watzmanns an.

Seine gewaltige Größe füllt das Nichts des Papiers mit Anwesenheit, aber einer, die ins Abwesen mit zarten, von Abwesen gezeichneten, Linien und Farben, deren Flüchtigkeit bewahrend, wie



Abb. 22: Pablo Picasso: Kleines Mädchen(Maya) mit Boot, 1938, Sammlung A.R. Nicht, Zürich

abwesend gezeichnet ist. So als wäre die Abwesenheit des Subjekts, das Wie-von-selbst-geschehen und die Anheimgabe des Malprozesses an das wenig Substanzhafte, Flüchtige, Veränderliche und Eigenmächtige der Tusche die Gewähr dafür, dass alles, auch das Gewaltige, mit Abwesenheit in einem doppelten Sinne gezeichnet ist: von der Abwesenheit des Subjekts, aber eben auch in dem Sinne, in dem wir davon sprechen, jemand sei vom Leben gezeichnet. Mag sein, dass hier das Äquivalent zur Erhabenheit zu suchen ist. Erhabenheit einer Landschaft im westlichen Verständnis setzt gewaltige Größe und Übermächtigkeit auch der Präsenz, pures, brutales Sein voraus, Massivität in jeder Hinsicht, dass die von Nichtigkeit und Negativität gezeichnete Existenz des Menschen bedroht und nur aus einer sicheren ästhetischen Distanz, aus Kants »Lehnstuhlperspektive« zu ertragen ist. Womöglich müssen wir daher die Berge, Sinnbild des Erhabenen in der Natur, besteigen und bezwingen, während Koreaner angeblich in die Berge gehen. Dazu bedarf es keines Weges. Das Subjekt, das sich weitet, wird selbst zum Berg, wie ein Kind das ein Tier oder einen Gegenstand nachahmt, selbst dazu sich wandelt. Ein Bild von Picasso zeigt seine Tochter, die beim Spiel zum Boot wird (Abb. 22). Wir sprechen abwertend von Selbstverlorenheit. Doch wie gesagt: Nichts kann verloren gehen. Hier kommen wir zu einem weiteren Unterschied.

### 5.3 Die Nichtbegehbarkeit der beiden Gebirgslandschaften ist je eine andere. Das gleiche ist nicht unbedingt dasselbe.

Wenn das »Bergwerden« zum Weg des Subjekts gehört, der in das Sein ins Anwesen des Berges führt, kann bei Chong Son nur in dem Sinne von einer Nichtbegehbarkeit gesprochen werden, als der Geumgangs an nicht bestiegen und bezwungen werden kann. Aber ein Mensch, dessen Ich sich weiten und riesengroß zum Gebirge werden kann, müsste sich selbst bezwingen. Was so weich, weit, veränderlich und gewissermaßen abwesend anwesend ist und potentiell riesengroß wie der komplex-komplizierte Naturzusammenhang, ist selbst erhabenen und unbezwingbar. Es ist erhaben auch über die Nichtigkeit des kleinen zu einem Popanz aufgeblasen Egos, das in seinen Begehlichkeiten, Ängsten, Selbstverhinderungen be- und verharrt. Im Westen schreiben wir

diese Eigenschaften unserem »inneren Schweinehund« zu, gewissermaßen der dunklen negativen Seite unseres Ichs. Diese muss bezwungen, überwunden werden, wie wir auch unsere Angst und Furcht bezwingen und überwinden wollen anstatt sie zu verwinden. Ein weiches, offenes, sich weiten könnendes, veränderliches und eben auch winden könnendes Subjekt, kann Schmerz, Angst, Gier auf verschlungen, sich windenden Pfaden nicht umgehen, dann bliebe im Grunde alles beim Alten, sondern ins Ab-wesen geleiten und so darüber hinwegkommen. Nur dem westlichen Denken und Fühlen mag ein in dieser Weise habituiertes Verhalten als Charakterschwäche und Charakterlosigkeit erscheinen, dem ostasiatischen hingegen als weise und freundlich. Was zurück bleibt, wenn die gewaltige Natur einer Landschaft, Schmerz oder Angst verwunden sind, ist der in der ästhetischen Reflexion aufscheinende Ab-glanz eines ins Ab-wesen Geborgenen und Aufgehobenen, das in einer ostasiatischen Topologie des S(ch)eins Erhabene.

Friedrichs *Watzmann* ist gewaltig. Er gilt nicht umsonst als Maler des Erhabenen. Er schuf ein Gegenbild zu Ludwig Richters *Watzmann*, das die Gewaltigkeit des Hochgebirges und seine Lebensfeindlichkeit verharmlost und es bis in die Berggipfel begeh- und bewohnbar, ja fast idyllisch erscheinen lässt. Jean Paul nannte die Idylle »Vollglück in der Beschränkung« (1813: § 739). Weniger schmeichelhaft könnte von narzisstischer Borniertheit gesprochen werden, die selbstgefällig auch das für ihre beschränkte Welt zu Große und den bei den heimischen Futternäpfen und wohlgefüllten Bauch endenden Horizont Übersteigende mit ihrer biedermeierlichen Kleingeistigkeit ästhetisch kolonialisiert. Friedrich wurde angefeindet wegen der Monotonie, seiner Landschaften. Ihnen fehlt die bunte Vielfältigkeit eines von Menschen geprägten Lebensraums. Friedrich empfand ein solches Landschaftsverständnis als naturwidrig. Es verharmlost, verniedlicht und vermenschlicht das Gewaltige und des Menschen Unbedürftige, Autonome der Natur, dem der Mensch und sein Pläsierchen, seine kleine beschränkte Welt gleichgültig sind. Diese Autonomie, wir würden heute von Autopoiesis sprechen, Kant von »Selbstorganisation« und »Teleonomie« der Natur im Gegensatz zur »Teleologie«, (KdU), vollzieht sich aus sich selbst und für sich selbst, ohne höheren Sinn und Zweck, gleichwohl zweckhaft.<sup>5</sup>

Waren die Natur und alles Seiende bis zum Ausgang des Mittelalters Gravuren, Chiffren, Engramme oder Signaturen Gottes, die, wenigstens von Eingeweihten, gelesen und verstanden werden konnten, dem Menschen zum Nutzen und Frommen, und in allem ihren Schöpfer preisend, wird die Natur dem Menschen fremd und in ihrer Eigenmächtigkeit bedrohlich. Das Hochgebirge wird bei Richter zur harmlos-heimeligen Heimstatt des Menschen verklärt. Es breitet seine Felswände freundlich schützend über die zerbrechlichen Hütte, gleich einer Schutzmantelmadonna (Abb. 23, 24).

Der klare freundliche Bach ist ein sprudelnder Lebensbrunn, als wäre er dem Busen Mariens entsprungen (Abb. 25, 26).

5 Der sich nach eigenen Gesetzen vollziehende Naturprozess, jenseits von Gut und Böse, von menschlichen Sinn-, Zweck- und Bewertungsmaßstäben, und die als gleichgültig und in ihrer Gleichgültigkeit als grausam empfundene Natur und ihre auch vom Menschen entfesselten Naturgewalten werden in der Gegenwartskunst zum Thema, etwa bei Gerhard Richter oder Robert Longo (vgl. Nunold 2006 b).



Abb. 23 (links): Schutzmantelmadonna, Museo del Sacro Convento, Assisi



Abb. 24 (rechts): Benedetto Bonfigli (um 1420-1496): Confalone di San Francesco al Prato (Schutzmantelmadonna), San Francesco al Prato, Oratorio, Perugia



Abb. 25 (links): Hans Memling: Maria lactans, 15. Jhd., Kathedrale, Granada



Abb. 26 (rechts): Andrea Solario: Madonna mit dem grünen Kissen (Maria lactans), Anfang 16. Jhd., Louvre , Paris



Abb. 27: Girolamo Genga: *Martyrium des hl. Sebastian (Detail)*, Anfang 16. Jhd., Galleria degli Uffizi, Florenz

In gefahrlose Ferne gerückt wacht über allem das weiße, umwölkte Haupt des Watzmanns, gleich Gottvaters allsehendem Auge, altehrwürdig, gütig, weise und weit weg. (Abb. 27, 28, 29).

Das Dreieck ist naturalisiert in der strahlenden Pyramidenform des Berggipfels und, wie das leuchte Blau des Himmels, Goethes »reizendes Nichts«, Transzendenz vorgaukelnd. Die Darstellung einer, gewissermaßen im Auge Gottes, beschaulichen Idylle am Busen und im Schoße von Mutter Natur musste Friedrich verlogen und unwahr vorkommen. Friedrichs *Watzmann* wirkt durch die abstrakt, reduzierten und sich wiederholenden Formen monoton-monumental und monolithisch und dadurch unentziehbar präsent und zugleich abweisend. Friedrichs Landschaften sind durchkonstruiert. Dies brachte ihm den Vorwurf ein, seine Kunst sei die Kunst eines Geometers. Seine Naturmassen schieben sich unverbunden, als eigenmächtige Blöcke vor und hintereinander. Dadurch rücken die fernen vereisten Höhen bedrohlich nah. Wie auch die Massen des Vordergrundes jeden Zutritt verweigern und sich jedem Zunahetreten entziehen. Das Nahrücken der Ferne und das Fernrücken der Nähe erzeugt die unbegreifliche und als objektiv empfundene Fremdheit, die weder ein emotionales und mentales, noch ein physisches einhausen gewährt. Diese Berge sind



Abb. 28 (links): *Gottes Augen schauen auch in die heimlichen Winkel*, 1809, Kupferstich: 135 x 165 mm, Pöhlmann, Johann Paul: *Agnes und ihre Kinder: Ein Lesebuch zur Erzeugung religiöser Gesinnungen bey sechs- bis achtjährigen Kindern*, Nürnberg, 1809

Abb. 29 (rechts): *Detail: Gottvater mit Weltkugel, (Die Verkündigung an Maria)*, 1608, Schwaz, Franziskanerkloster, 3. Joch von Westen, Nordwand

nicht bewohnbar, in ihnen kann kein Mensch leben oder in sie gehen oder eingehen. Sie übersteigen alles menschliche Vermögen auch das seelisch-geistige Fassungsvermögen. Friedrichs Himmel ist leer, kein reizendes, sondern bedrohlich naherückendes, weltumspannendes Nichts.

Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne ist das Pendant zu dem am Beispiel Chong Sons Geumgangs beschriebenen Anwesen im Abwesen und Abwesen im Anwesen. Sie ist Ausdruck eines anderen Weltverhältnisses, eines anderen Grundverhältnisses zum Sein. Das Subjekt vermag sich nicht in der Welt zu verorten, es mag nicht mal zu ihr gelangen und schon gar nicht sich zu öffnen und zur Welt zu weiten. Während das Subjekt in der ostasiatischen Tradition riesengroß und umfassend zu werden vermag, verzagt das abendländische in seiner gewissermaßen biedermeierlichen Kleingeistigkeit, die alles was nicht in ihre beschränkte Idylle passt, als unfassbar Fremdes ausgrenzt. Das Unglück ist, dass nach der mentalistischen Wende, die ganze Welt zur Fremde wird und das abendländische Subjekt ein kreuzunglückliches. Hegel vertröstet das unglückliche Bewusstsein auf das Ende der Geschichte. Die Aufhebung des Scheins der VR 1, durch die Vollendung des Systems, also der hegelschen absoluten Wirklichkeit, oder die Aufhebung der VR 1 durch die Verabsolutierung des Scheins der VR 2 sind beides romantische Projekte, denen die Ironie fehlt.

Friedrichs Bilder sind bis ins letzte durch konstruierte, ironisch gebrochene Inszenierungen. Er reflektiert in der Konstruiertheit und Künstlichkeit seiner Bilder die Künstlichkeit der im Bild eröffneten Welt oder auch Fremde und hält, gar nicht biedermeierlich beschränkt, deren Widersprüche aus, reflektiert und betont sie. Anstatt eine Lösung oder gar Erlösung zu versprechen, verweist er auf deren Unaufhebbarkeit, auf ein fernes, unerreichbares Ziel. Der Goldene Schnitt seiner Bilder, auch *Der Watzmann* ist danach durchkonstruiert, ist bildgewordene Unendlichkeit und damit Unerlösbarkeit. Der Anschein der Einheit im Unendlichen ist, schon auf Grund der gebrochenen Maßverhältnisse, seiner gebrochenen, fraktalen Geometrie, kein Vorschein. Die Ironie ist eine Form der Selbsttransparenz der Kunst, wie all unsere Hervorbringungen (vgl. Nunold 2006 a). Selbsttransparenz findet sich auch bei Chong Son.<sup>6</sup> Bei Friedrich ist sie die eines physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge, in dem die Menschen als Fremde, Ver- und Abgewiesene verloren gehen. Seine Topologie des S(ch)eins ist die Topologie eines Nicht-Ortes, eines A-topos, des Exils, – kein Ort nirgends, wo Menschen heimisch werden, ein kleines Vollglück in der Beschränkung finden könnten. Heimat wird, wie bei Ernst Bloch, zur Utopie zum U-topos. *Böhmen am Meer* ist bei Anselm Kiefer oder Ingeborg Bachmann nur ein Name für diesen U-topos, der sich auf Shakespeares Wintermärchen bezieht (Vgl. Nunold 2006 b).

Bei Kiefer (Abb. 30) führt ein gerader Weg ins Nirgendwo. Das Ziel ist in krakeliger Schrift an den oberen Bildrand geschrieben und am schmalen, verdunkelt-dichten Himmelsstreifen kaum zu lesen, beinahe abwesend. Nur als Abwesendes ist es in den Hoffnungen der Menschen präsent. Der Himmel, einstmals Transzendenz, Sinn und Hoffnung verheißende Sphäre, ist zu einer kaum sichtbaren Markierung am sehr fernen Horizont, zu einem Nicht-Ort geschrumpft, dem A-topos der Welt adäquat.

6 Fehlende Selbsttransparenz scheint typisch für totalitäre Entwürfe, auch denen bei Hegel und Marx. Mag sein, dass gerade der Mangel an Ironie in die Katastrophen des 20. Jhd. führte.



Abb. 30: Anselm Kiefer: *Böhmen liegt am Meer*, 1995, Sammlung Friedrich Burda, Baden Baden

## 6. **Beschluss**

Günther Anders spricht von »Mensch ohne Welt«. Als Fremde in der Fremde werden die Grenzen unserer Sprache zu Grenzen unserer Welt, unseres kleinen beschränkten Sprachspiels. »Ich kenne, mich nicht aus«, ist für Wittgenstein die Anfangsfrage aller Philosophie. In anderen Sprachspielen spiele ich nicht mit. Mangelnde Selbsttransparenz in unseren Her-vor-bringungen von Wirklichkeit ist die Folge einer Grundlegenden Amnesie unseres Physio-psychisch-mentalen Bezugs- und Verweisungsgefüges. Heidegger würde von »Seinsvergessenheit« sprechen. Die Zusammenhgangsstrukturen, deren Veränderungen oder auch Brechungen und Durchdringungen, die verschiedenen Abbildungen und Abbildungsebenen, sind ein blinder Fleck in unseren alltäglichen Vollzügen. Die angebliche Verhexung durch Sprache (Wittgenstein: PU: § 109) ist eine Verhexung aus mangelnder Selbsttransparenz in der Her-vor-bringung von VR 1 und 2. Letztlich ist Sprache die lineare Abbeviatur des Bildes (Jonas 1963), des physio-psychisch-mentalen Bezugs- und Verweisungsgefüges, in dem wir uns immer schon befinden werden, und in dessen Topologie wir verwickelt sind, die wir daher nie vollkommen durchschauen. Selbsttransparenz hieße, den ur-sprünglichen Verblendungszusammenhang nicht total zu durchschauen, das gelingt stets nur partiell, sondern ihn als einen solchen auch in seiner Unausweichlichkeit zu erkennen.

Ein linguistisches Grundverhältnis orientiert sich an Tatsachen als Inventar unserer Welt wie die klassische Ontologie an Dingen. Tatsachen sind ebenso vertrackt metaphysische Objekte wie Marx Waren (Marx: Das Kapital, 1.1 d). Wie der mystische Charakter der Ware nicht seinem Gebrauchswert entspringt, so der mystische Charakter der Tatsache nicht dem Wahrheitswert. Tatsachen verdinglichen. Das mentale Konstrukt erscheint als naturgegeben und das Verhältnis zwischen den Tatsachen nimmt die »phantasmagorische Form« des Verhältnisses von unabhängig von uns existierenden Dingen an wie z. B. bei Chirico (Abb. 31, 32). Die Tatsache wird zum Fetisch mit Engels- oder Dämonenfratze.

Die Fixierung auf Tatsachen verstellt den Blick für den Prozess ihrer Her-vor-bringung und für die Dynamik der Verhältnisse, innerhalb derer sie zu dem werden, was sie für uns sind. Um die Verhältnisse zum Tanzen zu bringen, zu verändern, muss die Ähnlichkeit der Konstellation, der Verhältnisse, der Relationen erkannt werden. Ähnlichkeit ist eine Bildkategorie und bezieht sich auf Unscheinbares, ein Ab-wesen, das alles Anwesen in seinem Sosein bestimmt, die Verhältnishaftig-

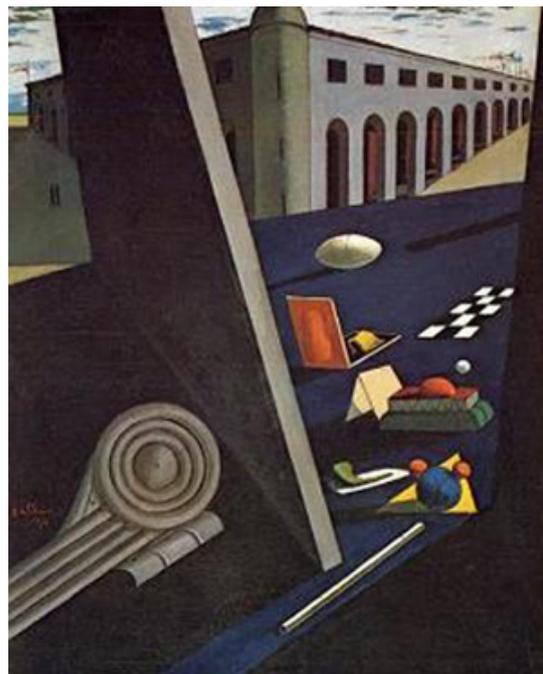
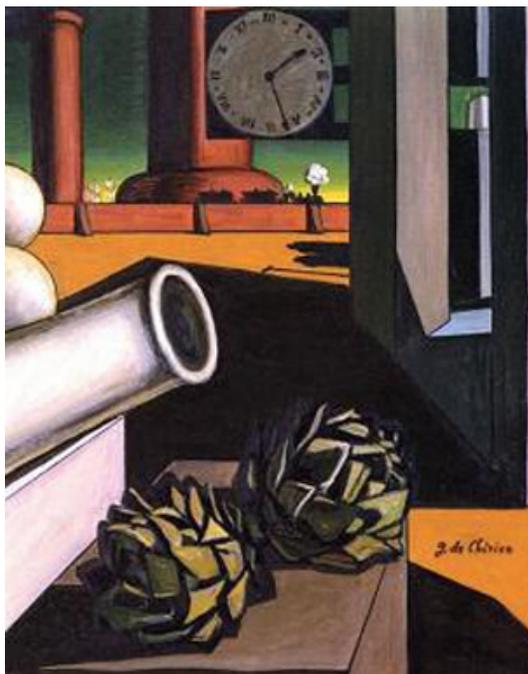


Abb. 31: Giorgio de Chirico: *L'ora metafisica*, 1958, Privatsammlung

Abb. 32: Giorgio de Chirico: *Le caserme dei marinai*, 1914, Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach

keit, die Relationalität. Hier geht es nicht um die Dialektik von Sein und Bewusstsein oder darum, was was bestimmt, sondern um die topologische Zusammengehörigkeit beider, nicht Identität. Dasselbe ist nicht unbedingt das Gleiche. Unerkannt kehren die alten Verhältnisse zurück und mit ihnen die alten Dämonen, nicht als die Gleichen, aber als Dieselben in einer anderen Zusammenhangsstruktur. Kiefers Palimpseststrukturen verweisen auf die unscheinbaren Ähnlichkeiten in der Geschichte. Ähnlichkeit braucht in NsT-Zusammenhängen nicht strukturerhaltend sein. Die jeweiligen Seinsverhältnisse, als Ergebnisse internalisierter Emergenz, ihrer Entwicklungsgeschichte verstanden (vgl. Kurth 1997), sind etwas ganz Unscheinbares, ein Ab-wesen, Ähnlichkeiten in der Konstellation. Benjamin spricht von »unsinnlicher Ähnlichkeit« (Benjamin 1992). Ein solches Grundverhältnis könnte als ikonisches oder topologisches bezeichnet werden.

## Literatur

BENJAMIN, WALTER: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Die Mummerehen. In: TIEDEMANN, ROLF; SCHWEPPEHÄUSER, HERMANN (Hrsg.): *Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften*. 12 Bde. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980

BENJAMIN, WALTER: Über das mimetische Vermögen. In: BENJAMIN, WALTER (Hrsg.): *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart [Reclam] 1992

BENJAMIN, WALTER: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde., Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983

CIOMPI, LUC: *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*. 3. Aufl., Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1997

EISENHARDT, PETER; KURTH, DAN: *Emergenz und Dynamik*. Cuxhaven [Junghans, T] 1993

EISENHARDT, PETER; KURTH, DAN; STIEHL, HORST: *Wie Neues entsteht – Die Wissenschaft des Komplexen und Fraktalen*. Reinbek [Rowohlt] 1995

GÜNTHER, GOTTHARD: *Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik*. 2. Aufl., Hamburg [Meiner] 1979

GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. Band 1, Hamburg [Meiner] 1976

GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. Band 2, Hamburg [Meiner] 1979

GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. Band 3, Hamburg [Meiner] 1980

HEIDEGGER, MARTIN: *Was ist Metaphysik*. Frankfurt/M. [Klostermann] 1949

HEIDEGGER, MARTIN: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen [Neske] 1954

HEIDEGGER, MARTIN: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen [Neske] 1959

HEIDEGGER, MARTIN: *Heraklit*. Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1979

HEIDEGGER, MARTIN: Die Kunst und der Raum. In: HEIDEGGER, MARTIN: *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1983, S. 203-220

HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit*. 14. Aufl., Tübingen [Max Niemeyer Verlag] 1993

HEIDEGGER, MARTIN: *Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1994

HEIDEGGER, MARTIN: *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen [Max Niemeyer Verlag] 1998

JONAS, HANS: Die Freiheit des Bildes: Homo pictor und die differentia des Menschen. In: JONAS, HANS: *Zwischen Nichts und Ewigkeit*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1963, S. 26-43

KETTERING, EMIL: *Nähe*. Pfullingen [Neske Verlag] 1987

KLEIST, HEINRICH VON: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: GRÜTZMACHER, CURT (Hrsg.): *Sämtliche Werke*. München [Winkler] 1967, S. 935-936

- KURTH, DAN: Von der Prägeometrie zur Topologischen Komplexität. In: SALTZER, WALTER G.; EISENHARDT, PETER (Hrsg.): *Die Erfindung des Universums? Neue Überlegungen zur philosophischen Kosmologie*. Frankfurt/M. / Leipzig [Insel Verlag] 1997, S. 247-293
- KANT, IMMANUEL: Kritik der Urteilskraft. In: WEISCHEDER, WILHELM (Hrsg.): *Werke X*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- MARX, KARL: *Das Kapital*. <http://www.mlwerke.de>
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist*. Hamburg [Meiner] 1984
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München [Fink] 1986
- NUNOLD, BEATRICE: *Idee und Grundriss einer sechsrealionalen Semiotik*. Vortrag an d. Univ. Hannover u. Bremen, 1999, [www.nunold.net](http://www.nunold.net)
- NUNOLD, BEATRICE: *Heideggers Chaos*. Vortrag, Univ. Oldenburg, 2003, [www.nunold.net](http://www.nunold.net)
- NUNOLD, BEATRICE: *Her-vor-bringungen Ästhetische Erfahrung zwischen Bense und Heidegger*. Wiesbaden [Deutscher Universitäts-Verlag] 2003
- NUNOLD, BEATRICE: *Freiheit und Verhängnis*. München [edition fatal] 2004
- NUNOLD, BEATRICE: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; SCHIRRA, JÖRG; SCHWAN, STEPHAN; WULFF, JÜRGEN (Hrsg.): *Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation*, Themenheft zu IMAGE, 3, Köln [Halem] 2006a, S. 149-174
- NUNOLD, BEATRICE: Landschaft als Topologie des Seins. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; SCHIRRA, JÖRG; SCHWAN, STEPHAN; WULFF, JÜRGEN (Hrsg.): *IMAGE*, 4, Köln [Halem] 2006b, S. 3-32
- PAUL, JEAN: *Vorschule der Ästhetik*. 1813, [www.Gutenbergprojekt.de](http://www.Gutenbergprojekt.de)
- SALLIS, JOHN: *Die Krisis der Vernunft*. Hamburg [Meiner] 1983
- SCHADEWALDT, WOLFGANG: *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Tübinger Vorlesungen Bd. 1, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1978
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Philosophische Untersuchungen. In: *Werke I*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997