

Beatrice Nunold

Landschaft als Topologie des Seins¹

Ich bin wieder dort, während ich dies schreibe; mir ist, als sähe ich die Berge, die Hütten, die Hochebene und das Flussbett vor mir - diese Einöde, wo das Wildwasser sich eingegraben hat, das man von Ferne tosen hört, Oh, wunderbar, wunderbar, so einsam und feierlich, mit dem schwermütigen grauen Gewölk über allem, und weit und breit nichts, was die Stille störte, außer am Berghang ein Lämmchen, das sich verlaufen hat und blökt, als breche ihm das Herz.

Samuel Butler, Erehwon

Abstract

Our reality constitutes as being in pictures. Landscape is a product of aesthetic reflection and belongs to the perception of reality. Landscape is a virtual reality of first order. Mapping of landscape is a virtual reality of second order. A picture is a relational structure with a specific topology or coherent structure. A picture sets in relation. We are involved in the events of particular relations of pictures. For Heidegger, the ›Topology of Being‹ means naming the place as a relation of being. Under the aspect of the History of Philosophy three basic relations can be distinguished: the ontologic, the mentalistic and the linguistic (Schnädelbach). Currently, a shift of paradigm to an iconic basis relation seems to take place.

Wirklichkeit konstituiert sich für uns als im Bilde sein. Landschaft ist ein Produkt einer ästhetischen Reflexion und gehört zur Wirklichkeitswahrnehmung. Landschaft ist eine virtuelle Realität 1. Ordnung. Landschaftsdarstellung ist eine virtuelle Realität 2. Ordnung. Ein Bild ist ein relationales Gefüge mit einer spezifischen Topologie oder Zusammenhangsstruktur. Ein Bild setzt ins Verhältnis. Wir sind in das Bildgeschehen und bestimmte Verhältnishaftigkeiten verwickelt. Für Heidegger meint ›Topologie des Seins‹ das Nennen der Ortschaft als Seinsverhältnis. Philosophiegeschichtlich lassen sich bisher drei Grundverhältnisse unterscheiden: das ontologische,

1 Erweiterte Fassung des Vortrags während des Triangel-Kolloquium der Guardini Stiftung »Landschaft der Ewigkeit« in der Reihe »Romano Guardini und die Künste«, 17.2.2006



Abb. 1: Uwe Könemann-Nunold:
Dünen

das mentalistische und das linguistische (Schnädelbach). Gegenwärtig scheint sich ein Paradigmenwechsel hinzu einem ikonischen Grundverhältnis zu ereignen.

1. Einleitung

Landschaft (vgl. Abb. 1) bezeichnet nicht eine unabhängig vom Menschen existierende Natur, sondern eine durch reflektiertes Sehen in einem physio-psychisch-mentalenen Prozess her-vor-ge-brachte Wirklichkeit für uns. Landschaft ist ein Produkt einer ästhetischen Reflexion.

Natur existiert unabhängig von uns. Wie sie uns erscheint hängt, wie wir spätestens seit Kant wissen, von unseren Anschauungsbedingungen ab. Sie ist eine durch einen physio-psychisch-mentalenen Prozess her-vor-ge-brachte Wirklichkeit für uns.

In beiden Fällen haben wir es mit Schein, Fiktion zu tun, auch wenn das, was Wirklichkeit für uns wird, nicht vollständig fiktiv ist. Wir können der Täuschung aufsitzen, dass alles so ist, wie es uns erscheint. Selbst wenn wir im Prinzip um die Konstruktion von Wirklichkeit wissen, muss uns dies nicht permanent präsent sein. Wir sind in die Her-vor-bringung von Wirklichkeit verwickelt und gewinnen in unseren alltäglichen Vollzügen keine reflexive Distanz. Wirklichkeit geschieht für uns meist unmittelbar.

Die Kunst produziert Schein, aber intendierten Schein. Wir erliegen keiner Täuschung. »Nur der Schein lügt nicht«, hat Josef Albers einmal gesagt, und er meinte den Schein der Kunst. In diesem Sinne ist Kunst Antifiktion. Sie legt die Fiktion offen, in dem sie auf ihre eigene Scheinhaftigkeit reflektiert. Wirklichkeitswahrnehmung ist eine virtuelle Realität (VR) 1. Ordnung, Landschaftsdarstellung eine VR 2. Ordnung. Nicht jede Landschaftsdarstellung ist Antifiktion. Bilder können lügen, nicht nur dadurch, dass sie uns inhaltlich belügen. Sie lügen, indem sie ihre eigene Bildhaftigkeit leugnen, indem sie die Tendenz zur Totalimmersion haben. Beides sind Alltäglichkeiten unserer medialisierten Welt.

Immersion (lat. immergere) meint das Eintauchen oder Versinken in einer anderen Erlebniswelt. Eine totale Immersion setzt voraus, dass alle Bezüge zur realen Welt abgebrochen werden. Je perfekter die Ersatzstimuli der virtuellen Realität sind, desto schwieriger wird die Unterscheidung zwischen dem eingetauchten Zustand (VR 2) und der Wirklichkeit (VR 1). Die VR des Cyberspace bietet gegenwärtig wohl den weitestgehenden Versuch und die weitestgehende Versuchung einer totalen Immersion (vgl. Nunold 2006).

Wirklichkeit konstituiert sich als Im-Bilde-sein. Im-Bilde-sein ist nicht bloß eine Metapher, also wieder nur ein Bild für etwas anderes. »Ein Bild«, bemerkte Wittgenstein, »ist am Grunde allen Denkens zu respektieren.« (Wittgenstein 1978: 159) Wirklichkeit ist kein Abbild eines Urbildes. Sie ist, wie Merleau-Ponty treffend feststellt »Urpräsentation des Nichturpräsentierbaren« (Merleau-Ponty 1986: 277), »originäre Präsentation des Nichtrepräsentierbaren« (Merleau-Ponty 1986: 261). Die Urpräsentation geschieht meist unmittelbar.

Das Wort ›Bild‹ stammt aus dem Mittelhochdeutschen und meint zunächst Vor-bild, nicht im Sinne von Urbild im Verhältnis zum Abbild, sondern vor einem konkreten Bild. Es meint Muster, das Vorgeben von Verhältnissen, Proportionen. Das Bild ist selbst bildlos. ›Bild‹ war ähnlich konnotiert wie einst logos. Verhältnishaftigkeit oder Proportionalität ist nach Schadewaldt im alten griechischen Wort ›logos‹ gemeint und nicht bloß das gesprochene Wort (Schadewaldt 1978: Bd. 1, 187 f.; vgl. Nunold 2004: 28).² Wir sind immer schon im Bilde und in das Bildgeschehen, in das Einbilden und damit in bestimmte Verhältnishaftigkeiten verwickelt, bevor wir uns ein konkretes Bild von etwas (uns selbst, der Welt, ihren Verhältnissen oder einer Landschaft usw.) gemacht haben werden. Darin besteht unsere Einbildungskraft (Kant), als der Dynamik des Einbildens, der Phantasia (Aristoteles) (vgl. Nunold 2004: 77).

Heidegger übersetzt ›Logos‹ als Sammeln, Versammeln, und Beisammen-vor-liegen-lassen (vgl. u.a. VA: 207-229; UzS: 185, 237; GA 55: 186-402; EiM: 94 ff.). Gesammelt werden Dinge unter bestimmten Gesichtspunkten. Sie besitzen Gemeinsamkeiten und zugleich unterscheiden sie sich. Sie werden in ein Verhältnis zu einander gesetzt. Ein Bild versammelt, setzt ins Verhältnis. Bild in diesem Sinne ist keine Dingkategorie. Ein Bild ist ein relationales Gefüge, ein Versammlungsort mit einer spezifischen Topologie. Die Topologie bezieht sich auf relationale Ähnlichkeiten und Unterschiede und deren Übergänge in andere Zusammenhgangsstrukturen. Die Unterschiede zwischen Natur, Landschaft, Landschaftsbild beschreiben Veränderungen der Zusammenhgangsstruktur.

Der Begriff ›Topologie des Seins‹ stammt von Heidegger.³ Er meint das Nennen der oder 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, zum anderen Befindlichkeit im physio-psychisch-mentalenen Sinne. Befindlichkeit geht immer mit einem mehr oder weniger bewussten Seinsverständnis einher. Verstehen ist immer gestimmt (vgl. Heidegger SuZ: 133, 142). Heideggers ›Geviert‹ beschreibt die Koordinaten einer Ortschaft

2 »En arche en o logos« heißt es zu Beginn des Johannes Evangeliums. Im Anfang war die Verhältnishaftigkeit, die Proportionalität. Und um über sich selbst im Bilde zu sein, schuf Gott sein eigenes Konterfei, den Menschen, sich zum Bilde, wie es in der Genesis heißt.

3 Der Begriff findet sich erstmals in dem so genannten *Hüttenbüchlein*«, *Aus der Erfahrung des Denkens* (1954, 23).

oder Landschaft, in der der Mensch (der Sterbliche) sich verortet hat zwischen der ›Erde‹ als seiner materiellen Existenz, dem ›Himmel‹ als einer übergeordneten, transzendenten Regelmäßigkeit und den ›Göttlichen‹ oder ›Zukünftigen‹ als einer überzeitlichen Perspektive. Das Geviert beschreibt die physio-psychisch-mentale Landschaft des Daseins. Beide Ansätze sollen hier zusammen gedacht werden.

Die Topologie des Seins ist abhängig davon, wie wir uns in der Welt verortet haben. Die geologischen und geografischen Verhältnisse einer Landschaft mögen immer dieselben sein, das Verhältnis, in dem wir zu ihnen und in der Landschaft stehen, ist abhängig von unserem Seinsverständnis, von unserer Befindlichkeit innerhalb eines kulturellen, historischen, gesellschaftlichen, sozialen usw. Zusammenhangs.

Nicht nur am Inhalt einer Landschaftsdarstellung lässt sich das Seinsverständnis erkennen, z. B. als Darstellung von Naturzerstörung oder Naturidylle. Die Darstellung ist schon auf der Ebene der Form in ihrer Verhältnishaftigkeit Ausdruck eines Seinsverständnisses. Romano Guardini schreibt entsprechend:

»Daran wird etwas fühlbar, das weit jenseits des dargestellten Gegenstandes liegt, nämlich das Ganze des Daseins überhaupt. Dieses Ganze bekomme ich nie unmittelbar vor Augen. Ich selbst bin ja nur ein winziger Teil eines unabsehbaren Zusammenhangs; jeder Gegenstand, auf den ich treffe, [...] und mein Leben ist immer nur eine Beziehung von Fragment zu Fragment.« (Guardini 1959: 22f.) Merleau-Ponty spricht von einer »Verwickeltheit ins Sein« (Merleau-Ponty 1986: 117). Für Guardini wird dieses Seinsverhältnis als das »Ganze des Daseins gegenwärtig [...] durch die Weise wie Einzelercheinung im Formvorgang verwandelt wird. Es geschieht durch das Wie, nicht durch das Was des Werkes.« (Guardini 1959: 23)

Landschaftsdarstellung ist Topologie des Seins und zwar des Da-sein und seines Verhältnisses zum »unabsehbaren Zusammenhang«, in den es immer schon verwickelt sein wird. Sie ist Topologie des Seins und des Menschenwesens (vgl. Kettering 1987: 223). Nun kann eingewendet werden, dass dies auf jedes Kunstwerk zu trifft. Das ist richtig, aber in der Landschaftsdarstellung wird dieser Sachverhalt in ausgezeichneter Weise offenbar. Schon die psychologisierende Rede von Seelenlandschaften lässt dies deutlich werden. In Landschaftsdarstellungen werden keine beliebigen Naturzustände abgebildet. Sie sind Medien innerer Erfahrung, des leib-seelisch-geistigen Befindens. An ihnen lässt sich das wandelnde Grundverhältnis zum Sein ablesen.

Herbert Schnädelbach unterscheidet drei Paradigmen oder Grundverhältnisse des abendländischen Denkens mit drei Grundstimmungen⁴ und Grundfragen (Schnädelbach 1991: 69):

1. Das ontologische Grundverhältnis der alten Griechen bis zum Ende des Mittelalters. Zu ihr gehört das Staunen mit der Grundfrage: Was ist?
2. Das mentalistische Grundverhältnis der Neuzeit (z.B. Descartes, Kant). Die Grundstimmung ist der Zweifel mit der Frage: Was kann ich wissen?

4 Zu den verschiedenen Weltverhältnissen und damit Zugangsweisen zur Welt gehören verschiedene Leitstimmungen. Denken, Fühlen und Handeln gehören zusammen. Wie Affekte unser Denken und Handeln und den Zugang zu Welt bestimmen, hat der Psychiater Luc Ciompi in seiner Affektlogik eindrücklich beschrieben (vgl. etw. Ciompi 1997):

3. Das linguistische Grundverhältnis der Moderne (z. B. Wittgenstein). Ihm ist die Konfusion eigen und die Frage: Was kann ich überhaupt verstehen? »Ein philosophisches Problem hat die Form: ich kenne mich nicht aus.« (Wittgenstein 1997: § 123).

2. Das ontologische Grundverhältnis

Die Landschaftsdarstellungen in Dantes *Göttliche Komödie* sind Beispiel für die Vollendung des ontologischen Grundverhältnisses. Guardini sah, dass Dante das Mittelalter abschließt und das mittelalterliche Denken noch einmal in reinster Gestalt versammelte.

Dante schildert die Landschaft in wirkungsmächtigen Bildern, aber nie um ihrer selbst willen. Das Natürliche, die Landschaft, das Metaphysische, das Psychisch-mentale gehören zum ontos on, zum Sein des Seienden. Sie gelten als unterschiedliche Erscheinungsformen des Seienden, dessen, was es durch Gott als den Garanten, Mittelpunkt und Umfang der Welt gibt:

- Allem eignet ein buchstäblicher Sinn: ihr Sosein;
- ein allegorischer Sinn: ein präfigurativ angelegter christlicher Sinn (Typologie);
- ein tropologischer oder moralischer Sinn, der Hinweise auf die Lebensführung und den Weg zum Heil gibt;
- ein anagogischer oder eschatologischer Sinn, der auf das Jenseits und die sich am jüngsten Tag erfüllenden Verheißungen verweist.

Sinn und Bedeutung sind die Signaturen Gottes in den Dingen. Alles ist Zeichen, göttliche Metapher. Die Bedeutungs- und Dingebene, Referenz und Referent gehören noch zusammen. Bedeutungen sind sinnlich anschauliche Eigenschaften eines Dinges, einer Landschaft usw.

Die süße Farbe morgenländischen Saphirs, welche den klaren Blick der Luft erfüllt, rein bis zum Kreis [des Horizonts], [dieses] geliebte [Bild] erstand für mein Auge neu, sobald ich aus der toten Luft, die mir die Augen und die Brust geängstet hatt' ins Freie trat.

Der schöne Stern, der uns den Mut zum Lieben gibt, macht den ganzen Osten lachen, [so hell und strahlend, dass er mir das Bild] der Fische in Schleier hüllt, die ihm folgten. (Purg. 1, 13–21, zitiert nach Guardini 1996: 113f.)

So schildert Dante die Weite der Hoffnung im Gleichklang von Sinn, Gesinnung, Stimmung und Landschaft. »Landschaft«, so Guardini, »drückt grenzenloses Aufatmen, selige Weite und Reinheit aus« (Guardini 1996: 114). Landschaft ist Befindlichkeit im ungeteilten Sinne. Sie ist das Gestaltgewordene Seinverhältnis und -verständnis des mittelalterlichen Menschen als die Topologie seines Seins. Dem Dichter bleibt nur das Staunen beim Betreten der Gefilde, die ihn in geballter Objektivität umfassen und sein eigenes Befindlichsein bestimmen.



Abb. 2: Claude Lorrain: Ascanius tötet den Hirsch der Sylvia, 1682, Öl auf Leinwand, 120×150, Oxford (GB), Ashmolean Museum

3. Das mentalistische Grundverhältnis

Dante war, wie Guardini feststellt, »zutiefst kein mittelalterlicher Mensch mehr«. Trotzdem wagte er nicht den »Schritt in die neue Zeit« (Guardini 1996: 121). Die neue Zeit war eine Zeit des Übergangs. Das ontologische Grundverhältnis galt weiterhin und Gott verbürgte Sinn und Objektivität der Weltwahrnehmung und -erkenntnis. Aber etwas hatte sich geändert. Das ehemals zusammengehörige Natürliche und das Psychisch-Mentale begannen sich zu trennen. Die Erfahrung der Nichtidentität von Objekt und Subjekt veränderte die Wahrnehmung der Welt. Zusammengehalten wurden die beiden Pole durch den guten Gott, der nicht täuscht.

Die Landschaftsdarstellung verändert sich (vgl. im Folgenden Nunold 2006). Seit dem 15. Jh. versuchten die Maler mittels der Linear- und Luftperspektive »die Erfahrungsdaten der sichtbaren Welt zu einem raum körperlichen Kontinuum zu verbinden« (Hofmann 1974: 10). Es entstanden scheinbar dreidimensionale Bilder, »in denen Körper und Atmosphäre, Nähe und Ferne zu einer Ganzheit verschmelzen« (Hofmann 1974: 10). Erst als der Mensch beginnt sich selbst zu entdecken, entdeckt er auch die Welt und die Natur. Die Welt sollte möglichst wirklichkeitsgetreu wiedergegeben werden. Bedingung für Wirklichkeitstreue war, die Konstruktion des Bildraumes als raum körperliches Kontinuum, welches den Gesetzen der Optik als die des menschlichen Sehens unterlag. Die Landschaft bleibt nicht nur thematisch auf die Aktivitäten des Menschen in der Welt bzw. des Heilgeschehens gebunden.

Der Bildraum ist vergleichbar eines starren Blickes aus einem Fenster. Erwähnt sei hier Claude Lorrains *Ascanius tötet den Hirsch der Sylvia* (Abb. 2). Die Haltung zur Welt und zu sich selbst ist die Haltung vor dem großen erkenntnistheoretischen »Paradigmenwechsel« (vgl. Schnädelbach 1991). Alles, was es gibt und was es nicht gibt, ist nach gottgegebenen Gesetzen der Optik darstellbar.

Descartes ging dem Verdacht nach, dass die Welt einschließlich uns selbst nur ein schlechter Traum sein könnte. Kant machte in seiner Kritik der reinen Vernunft deutlich, dass wir die Dinge nicht so sehen, wie sie an sich sein mögen, sondern wie sie uns auf Grund unserer Anschauungs-



Abb. 4: C.D.F.: Mönch an Meer, 1809-10, Öl auf Leinwand, 110×171,5, Berlin, Nationalgalerie

Abb. 3: G.B. Piranesi: Carceri d'invenzione, Blatt 7, 1760, Radierung, 55 x 42, Paris, Bibliothèque Nationale de France

bedingungen erscheinen. Er vollzog die so genannte zweite kopernikanische Wende. Die erste katapultierte den Menschen aus dem Zentrum des Kosmos, die zweite inthronisierte ihn zwar wieder im Zentrum seiner Welt, aber eben nur seiner Welt, wie sie ihm erscheint, nicht der, wie sie unabhängig von seinen Erkenntnis- und Anschauungsbedingungen an sich existieren mag. Der Hochmut des Menschen, das Maß aller Dinge zu sein, hat sich in alptraumartiger Weise bewahrt. Die Welt gleicht Piranesis (1720-1778) Carceri (Abb. 3), aus denen es keinen Ausgang gibt. Das Grundverhältnis zum Sein hat sich geändert. Die existenzielle Grundfrage lautet jetzt: Was kann ich überhaupt wissen? Die Grundstimmung ist der Zweifel oder gar die Verzweiflung.

Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (Abb. 4) ist ein Schlüsselbild des mentalistischen Grundverhältnisses. Die Linearperspektive ist zu Gunsten einer 180 Grad Perspektive aufgehoben und entspricht mehr unseren Sehgewohnheiten. Die einzige Senkrechte in dieser weiten 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 durch ihn eröffneten Weltgevierts. Als Sterblicher steht er klein und der Erde verhaftet, aber aufrecht unter dem trüben Himmel, um, wie Bachmann sagen würde, »in der Dunkelhaft der Welt [...] nach dem Rechten zu sehen« (Bachmann 1981: 77). Seine Senkrechte durchbricht nicht die Dunkelzone. Der Himmel verheißt zwar Transzendenz und übergeordnete Sinnhaftigkeit, ist aber verhangen. Nach Guardini entsteht eine

»besondere Bedeutung [...] wenn durch die Waagerechte von Meer und Küste die Senkrechte einer dastehenden Menschengestalt schneidet, aufrecht, still, entschlossen zur Tat, bereit für das Schicksal, die Linie des ›Ichs‹. [...] So dringen durch die erste Gestalt Ur-elemente vor und machen das Ungeheure in der Welt draußen und in der Tiefe drinnen fühlbar.« (Guardini 1959: 20)

Das Neue ist die Überwindung der geschaffenen Distanz zwischen dem betrachteten Objekt und dem betrachtenden Subjekt. Die wiedergewonnene Einheit ist eine vom Subjekt produzierte. Der Mönch markiert, das produktive Zentrum dieser düsteren Welt. Er ist Platzhalter des Subjekts, der die Welt von ihrem Zentrum aus offen hält. Die Kunst wird Mittelpunkt und Umfang der Welt. Und alles, was die Kunst her-vor-bringt, ist Schein. Wie der Mönch die Dunkelzone nicht durchschneidet, gibt es aus der Welt als Erscheinung kein auftauchen. Kunst ist Her-vor-bringung, Produktion. Jeder Mensch produziert seine Wirklichkeit.

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 noch Berechtigung besitzt. Als regulative Idee wird das Göttliche zur innerweltlichen Maßgabe durch ein letztlich Unermessliches. Der goldene Schnitt ist die Proportion gewordene ästhetische Idee der regulativen Vernunftidee Kants. In Friedrichs Landschaften scheint das Heile und Heilige als das Unfassbare und Undarstellbare, als bloße innerweltliche Möglichkeit und unendliche Hoffnung auf. Die Landschaft wird zum Erfahrungsraum für die Abwesenheit des Heilen und Heiligen (vgl. Nunold 2006).

4. Das linguistische Grundverhältnis

Was kann erkannt, gewusst, was darf erhofft werden, wenn sich die regulative Idee als Krücke der (ver)zweifelnden Vernunft erweist, an der sie durch die sich auflösenden Weltzusammenhänge stolpert. Wenn es ihr ergeht wie Kafkas Landvermesser K., der unfähig ist das Schloss zu finden, von wo die Weisungen zu kommen scheinen. Gibt es kein Zentrum, von dem aus sich die Welt organisiert, bleiben die Weisungen unverständlich und verlieren ihre Allgemeingültigkeit. Das Schloss ist gewissermaßen ein nach außen projiziertes Bild der Kantischen transzendentalen Apperzeption, die all unser Denken begleiten können muss. Wie sich Da-sein als in der Welt-sein konstituiert, so lösen sich diese beiden Pole wechselseitig in unzusammenhängende, sinnlose Versatzstücke auf, verschwindet die organisierende Instanz. Die Verhältnisse werden bestenfalls im doppelten Sinne ver-rückt, schlimmstenfalls zerfallen sie wie in einer Psychose. Ein solches Land lässt sich nicht vermessen. Die Topologie einer solchen Landschaft ist absurd und unverständlich. Es gibt keinen Logos, keine Verhältnishaftigkeit, die erkannt, an der sich orientiert, die verstanden werden kann. K. ist nicht mehr im Bilde. Er kennt sich nicht mehr aus. Er ist konfus, verwirrt angesichts der Unverständlichkeit der Welt. Wie K. das Schloss sucht, will Freud, da wo Es ist, das Ich als organisierende Instanz inthronisieren. Er entwirft eine Topologie des psychischen Seins, nach der er die aus den Fugen geratene psychische Landschaft seiner Patienten reorganisieren will.

In Deutschland entwickelte sich die Landschaftsmalerei aus dem Impressionismus und Symbolismus. Landschaft ist Symbol für das In-der-Welt-sein. Aber Aussagen, die über die Welt getroffen werden, verlieren ihre Verbindlichkeit. Sie degenerieren zu Spielzügen innerhalb von Sprachspielen, deren Regeln nur für dieses Spiel gelten und die nur die Mitspieler kennen. K spielt nirgends mit. Der logische Positivismus wie die Kunstsprachenprojekte waren vermessene kafkaeske Versuche, eine Art Metaspiel ohne Metaphysik zu konzipieren. Durch Protokollsätze oder rigide Spra-

chregeln sollen die Dinge dingfest gemacht werden als das nackte ontos on, als das, was es gibt. Wie Messen voraussetzt, dass es Messbares gibt, wird vorausgesetzt, dass es überhaupt etwas gibt, das in Protokollsätzen erfasst werden kann. Der logische Positivismus erwies sich als metaphysisches Projekt.

Max Plank sagte einmal: »Wirklich ist, was sich messen lässt.« Wenn sich die Wirklichkeit nicht mehr messen und vermessen lässt, worauf bezieht sich dann Wahrheit? Wahrheit muss definiert werden, etwa in Tarskis semantischer Wahrheitsdefinition, für eine Objektsprache in einer Metasprache. Die Objektsprache muss anders als die so genannte Normalsprache geschlossen sein, also nicht selbstreferentiell, um Antinomien und Paradoxien zu vermeiden (Lügnerparadoxon). Wahrheit wird zum Wahrheitswert innerhalb der formalen Logik und bezieht sich auf Sätze einer formalen Sprache. Sie verliert ihre Selbstverständlichkeit.

Wittgenstein spricht von einer »Verhexung unseres Verstandes durch das Mittel der Sprache« (PU: § 109). Sprachphilosophie wird zur Therapie, die ihn vom Zwang befreien soll, logische und mathematische Strukturen als die Grundlage der Sprache aufzufassen, mit der sich die Wirklichkeit, die Landschaft unseres Seins, vermessen lässt. Er kommt wie Heidegger, Benjamin und Merleau-Ponty zu dem Schluss, dass es die Sprache ist, die spricht (PU 120; Heidegger 1959: 13; Benjamin 1992; Merleau-Ponty 1986: 315). Was sich in der Sprache mitteilt ist nichts Sprachliches. Es ist das Unsagbare und das »zeigt sich« wie Wittgenstein im Tractatus konstatiert. Da wir Menschen in der Sprache leben und immer schon sprechen, spricht alles in je seiner Sprache zu uns, nimmt uns in Anspruch. Wir aber vermögen es nicht zu übersetzen. Franz Marc notiert im Schlachtenlärm des 1. Weltkrieges: »[A]lles [ist] noch von einer grauenvollen Stummheit, chiffriert, – oder meine Ohren sind taub, überäubt vom Lärm, die wahre Sprache dieser Dinge heute schon herauszuhören.« (Marc 1966: 9) Das, was in der Sprache der Dinge sich ausspricht, ist nach Benjamin etwas Geistiges (Benjamin 1992), und das soll sich zeigen und zwar in der Kunst, so Klee oder Kandinsky (vgl. Kandinsky 1912).

Ist alles Geschehen und Sosein zufällig und zerfällt die Welt in Tatsachen, wie Wittgenstein im Tractatus schreibt, sind alle Sätze gleichwertig und nichts hat Sinn und Wert. Beides gibt es nicht in der Welt. Es muss außerhalb liegen. Aber wo, wenn es das Jenseits nicht gibt? Also wird gegründet in den Tiefen des Unbewussten, hinter und unter den Dingen, nach immateriellen kosmischen Kräften. Es wird in der Kunst der so genannten Primitiven, der Volkskunst und der Kunst Geisteskranker nach der verlorenen Ursprünglichkeit gesucht, um eine neue Allgemeingültigkeit zu gewinnen. Der Nationalsozialismus, der diese Kunst als entartet stigmatisierte, bediente dasselbe Bedürfnis mit seiner Rassen- Blut- und Bodenideologie. Gesucht wird der Wesensgrund, was auch immer das sein mag.

Mondrian sucht eine universale Harmonie, die den Phänomenen zu Grunde liegt, etwa der Rhythmus der an den Pier brandenden Wellen (Abb. 5). Er abstrahiert von allem Besonderen, den Vorbildern der Natur, von allem, was durch Gefühle verundeutlicht werden könnte.

Kandinsky will durch die Subjektivität des Künstlers den Hintersinn der Dinge, die außerhalb der Subjektivität liegen, zum Vorschein bringen. Der innere Blick soll erwachen und sich entwickeln durch »das Erleben der großen und kleinen Zusammenhänge, die mikro- und makroskopischer

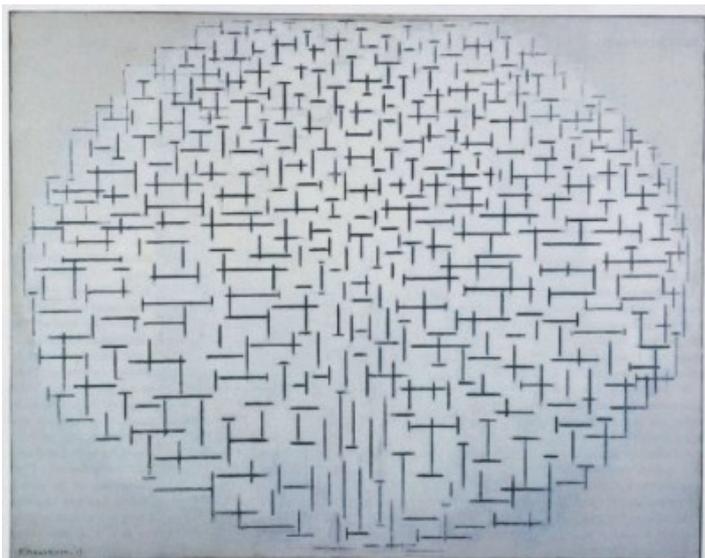


Abb. 5: Piet Mondrian, Komposition 10 in Schwarz und Weiß, Pier and Ocean, 1915, Öl auf Leinwand, Kröller Müller Museum, Otterlo, Niederlande

Art sind« (Kandinsky 1955: 182). Nach ihm besitzen nur die feinen Geister dafür ein Gespür. Alles Gegenständliche gilt ihm als Verunreinigung der kosmischen Klänge, Farben und Töne. Formen und Farben trennen sich von den Gegenständen und organisieren sich nach ihren eigenen Gesetzen, wie in *Improvisation Klamm* (Abb. 6).

Für Paul Klee liegt die Welt in Scherben. Auf seinen Bildern versammelt er Bruchstücke der materiellen Welt. Die Fragmente verweisen auf einen längst verlorenen Sinn. Er vermutet ihn in einer formlosen, immateriellen Farbwelt, etwa in einem seiner späten Bilder *Insula dulcamara*, süß-bittere Insel (Abb. 7). Diese formlose, immaterielle Farbwelt scheint fast heiter durch die zu leeren Umrissfragmenten zerbrochene materielle Welt. Sie spendet keinen Trost. In der Unbestimmtheit vermag der vermutete Wesensgrund die materielle Welt nicht zu heilen, keinen Sinn zu stiften. Sie stimmt zugleich süß und bitter. Vielleicht ist sie tödlich, wie der bitter-süße Nachtschatten *Solanum dulcamara*. Es mag dem Subjekt obliegen, sich aus den Bruchstücken dieser Welt einen Sinn



Abb. 6: Wassily Kandinsky: Improvisation Klamm, 1914, Öl auf Leinwand, 110×110, Lenbachhaus München

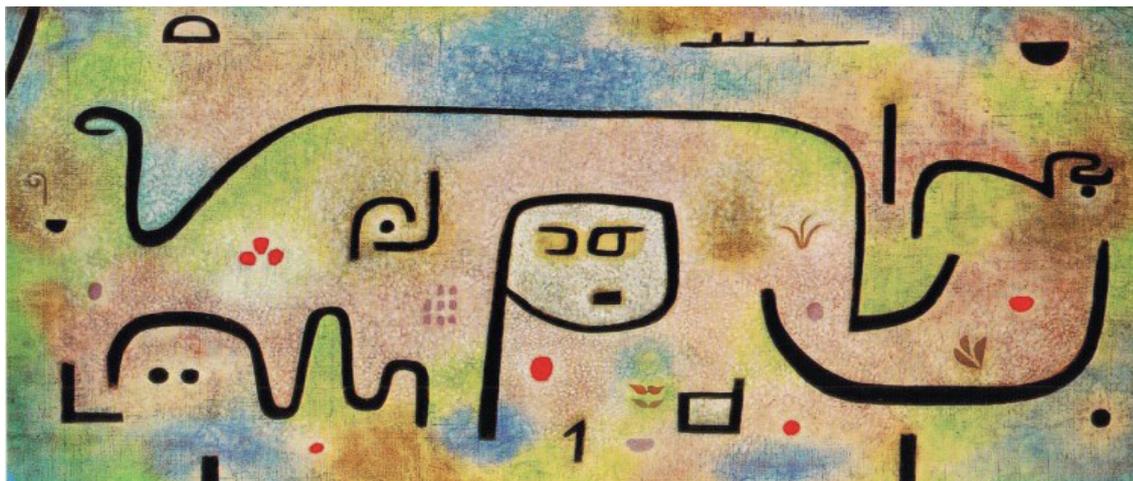


Abb. 7: Paul Klee: *Insula dulcamara*, 1938, Öl auf Papier auf Jute, 80×175, Klee Foundation, Bern

zu erfinden. Der lichte Hintergrund gibt ihn weder Preis noch verweist er auf etwas Verborgenes, Transzendentes. Er ist nicht nur opak, wie der Goldgrund mittelalterlicher Bilder. Sie verheißen Transzendenz ohne Transparenz. Der lichte Hintergrund ist eher ein verklärtes Nichts, eine Transparenz ohne Transzendenz, – süß und bitter wie leer laufende, hinkend beschwingte Walzertakte. Es ist nicht so sehr ein Tanz auf dem Vulkan, was durchaus zeitgemäß wäre, als ein Tanz über dem noch verhangenen Abgrund.

Das Weltgeviert ist zerbrochen. Der Entwurf der Sterblichen läuft leer. Der Himmel, der eine allgemeinverbindliche Regelhaftigkeit verhieß, ist tot. Noch verklärt freundlicher Nebel die Leere, wie ein süßes Nichts. Es ist Bitter, sich dem Nichts an Sinn, der metaphysischen Leere, zu stellen. Wer wie Büchners Lenz es wagt »auf dem Kopf zu gehen, um in den Abgrund des Himmels zu blicken«, läuft Gefahr, angesichts der erschreckenden Leere wahnsinnig zu werden. Kein noch so herbeigesehnter Wesensgrund kann die verlorene Transzendenz ersetzen. Die Welt wird fremd, absurd und unvermessbar. Heidegger spricht von »Heimatlosigkeit«. Günther Anders von »Mensch ohne Welt«. Das Bezugs- und Bedeutungsgefüge zerbricht und wird verrückt, die Weisungen werden unklar und die Menschen sind darin – wie K. – stets die Ab- und Verwiesenen.

Wittgenstein schreibt zum Ende des *Tractatus*: »Der Sinn der Welt muss außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muss er außerhalb alles Geschehens und Soseins liegen. Denn alles Geschehen und Sosein ist zufällig.« (Wittgenstein 1963: 6.41) Aber außerhalb der Welt gibt es nichts und in der Welt ist alles dada.

5. Ahnung und Befürchtung

Die leibhaftig erlebte Leere an Sinn und der damit verbundene Zerfall der Welt stärkt das Verlangen nach Sinnstiftung und Orientierung. Sekten und Totalerklärung versprechende politische und weltanschauliche Gruppierungen profitieren von dieser Sehnsucht. Totalerklärungsmuster sind Kennzeichen jeden echten Wahns. Nichts ist so konsistent wie ein solides Wahnsystem. Wir sind

endliche Wesen, Sterbliche mit einem endlichen, begrenzten Erkenntnisvermögen. Vernunft und kritische Distanz beweist sich da, wo das Denken, Fühlen und Handeln dieser Rechnung trägt. Denken, Fühlen und Handeln ermöglichen Orientierung und sollten stets revidierbar bleiben.

Den sinnstiftenden Zusammenhalt aufzuzeigen, der etwa bis zu Descartes der Religion oblag, geht auf die Kunst über. Nicht mehr Gott, die Kunst wird zum Mittelpunkt und Umfang der Welt, wie bei Friedrich. Für Kant übernimmt die Ästhetik die Funktion, welche ehemals der Religion und der Metaphysik oblag. Religiöse Gefühle werden als ästhetische interpretiert und behandelt. Lyotard greift den Begriff des Erhabenen bei Kant auf. Er insistiert darauf, dass das Erhabene einen Rest oder eine Spur des ganz Anderen bewahrt. Das Erhabene fand schon Kant in der Großartigkeit der Natur. Natur aber, die durch die ästhetische Reflexion gegangen ist, wird zur Landschaft.

Und heute? Die Aufgabe ist dieselbe geblieben: das Zeigen oder Verweisen auf oder in das Unsichtbare im Sichtbaren, das Sichtbarmachen, dass es das Unsichtbare gibt oder der Befürchtung Ausdruck verleihen, dass es das Unsichtbare eben nicht gibt. Beides ist, wie Guardini feststellte, eine Frage des Wie, nicht des Was der Darstellung. Doch das Grundverhältnis zum Sein scheint sich zu verändern, von einem linguistischen zu einem ikonischen. Aus dem *linguistic turn* wird ein *iconic turn*. In der medialen Bilderflut, die uns die VR 2. Ordnung als VR 1. Ordnung, als Wirklichkeit vorgaukelt (und wirkmächtig sind diese Bilder), sind es die Bilder der Kunst, die auf das Unsichtbare, Bildlose verweisen. Anstelle der Konfusion tritt die Ahnung, dass weniger hinter den Dingen als in den Dingen, nicht hinter, sondern in der Welt, nicht hinter den Bildern, sondern in den Bildern jenes Unsichtbare zu finden ist.

Ahnung ist wie Konfusion eine Grundstimmung. Sie ist ein dunkles Wissen und ein Aushalten, Sich-Bereit-und-Offenhalten für eine noch unbekanntere Regelhaftigkeit (vgl. Heidegger 1994: § 6; vgl. Otto 1932: 332f.). Högrefe spricht von »Vorsprünglichkeit« und einer »eigenartig kündenden Tönung« (Högrefe 1996: 7). Ahnung ist der Gegenpol zur Konfusion, die gerade in der Erfahrung des Verlustes und des Nicht-findens-könnens einer Regelhaftigkeit besteht (vgl. Nunold 2004: 117) Die Ahnung kann ebenso gut Befürchtung sein, dass dieses Unsichtbare nichts Heiles und Heiliges, sondern etwas Schreckliches ist.

6. Gerhard Richter

Chinon (1987) von Gerhard Richter (Abb. 8) zeigt eine Flachlandschaft. Der Horizont ist durch von links und rechts ins Bild ragende Baumreihen verstellt. Das Bild ist unscharf wie die meisten seiner Bilder. Die Dinge lassen sich nicht fixieren, nicht dingfest machen. Das graue Neutrum des Himmels verweigert jede Aussage. Es ist die Unanschaulichkeit par Excellence, der Ausdruck eines Nichts, eines Nichts an Bildlichkeit. Das Bild ist eine Weigerung, den Betrachtenden zu zeigen, was in dieser Landschaft eigentlich zu sehen sein müsste: die Silhouette des ersten Kernkraftwerks Frankreichs.

Sehen wir wirklich mehr, sähen wir ein Abbild des Kraftwerks (Abb. 9)? Erkennen lassen sich noch Teile der Baumreihen. Das Bild beruhigt in seiner Klarheit, der Luft, des Sees, des Himmels, der



Abb. 8: Gerhart Richter: Chinon, 1997, Öl auf Leinwand, 200×320, Centre Pompidou, Paris

Darstellung. Es suggeriert Reinheit. Friedlich fügt sich der Meiler in die Landschaft. Das Silber der Kuppel widerspiegelt die Farbe des Himmels und des Wassers. Der Kühlturm reckt sich gen Himmel und lotet in der Tiefe des Sees, als verbinde er Erde und Himmel wie eine von Menschen gesetzte Koordinate des Weltgevierts, vergleichbar eines Kirchturms. Das Bild gewinnt etwas Sakrales, indem wie bei Friedrich auf das Mittel des goldenen Schnitts zurückgegriffen wird als die zur Bildstruktur gewordene Maßgabe des Göttlichen oder Unermesslichen. Während in Friedrich Landschaften das Heile und Heilige als das Unfassbare und letztlich Undarstellbare, als bloße innerweltliche Möglichkeit und unendliche Hoffnung aufscheint, wird das Unermessliche hier als das Handhabbare, Fassbare, Heilbringende ins Bild gesetzt. Das Bild wird zur Ikone für die unerschöpfliche Energie, über die verfügt werden kann zum Wohle der Menschheit. Sie ist sauber – Luft, Wasser, Himmel sind klar und rein – und sie ist absolut friedlich, wie die ruhige Landschaft. Ich bin versucht von Idolatrie zu sprechen, vergleichbar dem Tanz ums goldene Kalb.

Richters Chinon-Bild ist nach dem goldenen Schnitt aufgebaut und steht wie das Foto in der Tradition erhabener Landschaftsdarstellungen. Welches Bild lügt? Das von Richter, das nach einem Foto gemalt wurde, oder das Foto des Kraftwerkes? Richter spricht von der »Verlogenheit« (Richter 1986: 115) seiner Landschaften. Verlogen ist für ihn die Verklärung der Natur, die »weder Sinn,



Abb. 9: Kernkraftwerk Chinon, Frankreich: www.home.schule.at/just4fun/hovelspot/frankreich.htm



Abb. 10: Gerhard Richter: Seestück, 1998, Öl auf Leinwand, 290×290, Privatbesitz

noch Gnade, noch Mitgefühl kennt«, die »absolut geistlos«, absolut unmenschlich ist« ((Richter 1986: 115). Als Beispiel mag das Seestück von 1998 dienen (Abb. 10).

Die Kernkraft gilt als Inbegriff der Entfesselung jener sinn-, gnaden- und geistlosen, unmenschlichen und letztlich unbeherrschbaren Naturgewalten. Anders als beim Foto des Kraftwerks verweist bei Richter der goldene Schnitt nicht auf die Verfügbarkeit des Unermesslichen, – ein größenwahnsinniges Projekt. Richters Landschaft verweist auf eine das Menschenmaß übersteigende Wirklichkeit, die nicht mehr vermessen und ausgemessen, nicht mehr in Verhältnisse und Proportionen gebracht und ins Bild gesetzt und in ihrer Urgewalt nicht beherrscht werden kann. Günther Anders hat vom »prometheischen Gefälle« gesprochen. Wir können uns nicht vorstellen, was wir anstellen können. Was aber das menschliche Fassungsvermögen überschreitet, rückt in die unheimliche und unheilige Nähe eines Götzenbegriffs der negativen Theologie. Anders hält dafür den Begriff ›monstra‹ bereit (Anders 1988: 254). Das Erhabene ist keine gemütliche Lehnstuhlkategorie mehr wie noch bei Kant. Das Erhabene wird zur schrecklichen Bedrohung, die in ihrem Ausmaß undarstellbar ist. Der Himmel ist ein graues Neutrum. Der Himmel der Richterschen Landschaften ist ein toter und leerer Himmel. Richter vermag gewissermaßen auf dem Kopf zu gehen, um diesen Abgrund sichtbar werden zu lassen. Seine Bilder sind schön aber trostlos und sie haben nichts von der bitteren Süße einer Insula dulcamara. Ohne verrückt zu werden, stellte er die Verrückung der Seinsverhältnisse in der Entrückung da, in der Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne. In Friedrich Landschaften rückt die Nähe fern und die Ferne nah, ist der Horizont verstellt, und seine Landschaften erlauben es ebenfalls nicht, die Dinge dingfest zu machen, aber meist, wie im Großen Gehege (Abb. 11), verheißt noch der Untergang Hoffnung. Der Horizont ist durch vergleichbare Baumreihen verstellt und das Bild ist nach dem goldenen Schnitt konzipiert.

Wenn Richter von der Verlogenheit seiner Landschaften spricht, ergeht es ihm wie dem Kreter des bekannten Lügnerparadoxons. Anders als etwa die Objektsprache Tarskis, die referenziell geschlossen sein muss, ist die Kunst, wie die Normalsprache, stets selbstreferentiell und produziert Paradoxien. Zugleich gelingt ihr eine Selbstdistanzierung. Darin besteht ihre Transparenz und Selbstironie. Sie verweist im Wie der Darstellung auf ihre Scheinhaftigkeit, auf das zum Scheinen und Erscheinen bringen, auf das Her-vor-bringen einer Bildwirklichkeit. So offenbart für Richter die Unschärfe das »Anderssein« des Bildes (Bätschmann 1993: 35). Sie verweist zurück auf das



Abb. 11: 103, Caspar David Friedrich:
Das große Gehege, Öl auf Leinwand,
73,5 1832, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister

»Medium« der Darstellung. Sie hält das Dargestellte »in einem Schwebezustand zwischen Erscheinen und Verschwinden« (Bätschmann 1993: 35). Richters Landschaften sind nicht indikativ, sie behaupten kein Sosein. Von daher lügen sie nicht. Sie machen aufmerksam auf den Prozess des Entstehens von Wirklichkeit, darauf, dass nichts so ist, wie es uns erscheint. Die Landschaften sind eine Analogie zur Hervorbringung von Wirklichkeit, für die wir verantwortlich und in die wir immer schon verwickelt sind. »Malerei ist die Schaffung einer Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen«, so Richter (Elger 1998: 16). Das Unanschauliche ist das, was das Gewöhnliche sichtbar werden lässt. Es ist das Wesen der Dinge, wenn Wesen hier nicht als Quiditas, als Washeit verstanden wird, sondern verbal als Geschehen, ins Anwesen bringen, als Sein. Die Landschaften sind als Analogien zu diesem Unanschaulichen und Unverständlichen eine Arbeit gegen die Seinsvergessenheit. Sie sind Topologien des Seins. Sie verorten unser Sein im Unheimlichen, das uns nicht nur umgibt, sondern absolut nah ist, zu unserem Sein gehört, uns bestimmt und durchstimmt, als das Fremde und Ferne in und um uns. Richter notiert: »Unverständlichkeit zu schaffen schließt gänzlich aus, irgendeinen Quatsch zu machen, denn irgendein Quatsch ist immer verständlich.« (Richter 1993: 91)

7. Robert Longo

In anderer Weise als Gerhard Richter hat Robert Longo das Unheimliche zum Programm seiner Bilder erhoben. Er verweigert nicht die Darstellung. Er zerrt die Dinge in die Sichtbarkeit, vergrößert überhöht. Seine Wellenbilder oder Bilder der Atombombenabwürfe (Abb. 12, 13, 15, 16) stehen zwar in der Tradition erhabener Landschaften, haben aber eher etwas von schwarzer Romantik und das nicht allein wegen der Farbwahl. Robert Longo sieht sich als tragischen Romantiker (Longo 2005: 10).

Es heißt, das erste Opfer des Krieges sei die Wahrheit. Spätestens seit dem Irakkrieg ist uns Bild- und Weltbildkonsumenten dieser Sachverhalt augenscheinlich geworden durch den offen zur Schau getragenen Abschied des Versuchs die Wahrheit über die Wirklichkeit medial zu vermitteln. Die Zensur trifft das Ganze der Wirklichkeitsdarstellung. An deren Stelle tritt die Ästhetik eines visuell schlechten Videospiele mit seinen verharmlosenden künstlichen Bildwelten. Longo beginnt

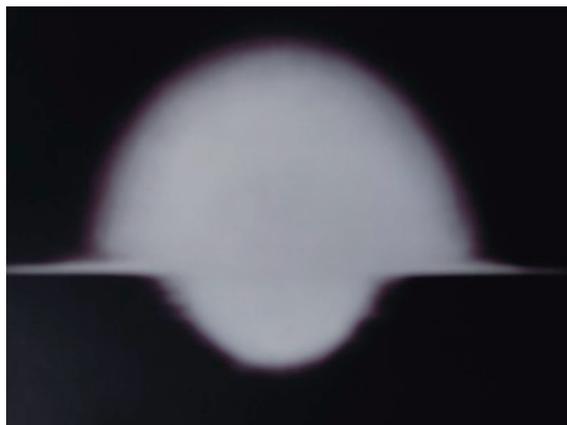


Abb. 13: Robert Longo: Trinity, 1946, 2003, Kohle auf Papier, 152 x 216, Collection Siegfried Weißhaupt

Abb. 12: Robert Longo: Priscilla, 2005, Kohle auf Papier, 233,7 x 182,9, Privatbesitz, Frankreich

das Zapping zu vermeiden, die Gleichrangigkeit in der Auswahl der Bilder. Es geht um den Betrug durch Bilder, ihre Verlogenheit.

Die Atombombenlandschaften (Abb. 12 und 13) zeichnen sich nicht allein durch ihre Größe aus. Sie sind eine Überhöhung. Werner Spieß spricht von einer »zynischen Verkehrung des Horrors ins effektiv Erhabene« (Longo 2005: 28). Es sind Endzeitikonen »Bilder, auf die keine Bilder mehr folgen können« (Longo 2005: 28). Es scheint als ginge Longo den umgekehrten Weg wie Richter, als wolle er das Unheimliche, Schreckliche, Unfassbare und Unermessliche sichtbar machen und ins Bild bannen. Aber die Größe der Darstellung wird der Größe des Bildgegenstandes, seiner ihm inwohnenden Gewalt und Vernichtungskapazität nicht gerecht. An der bedrängenden Präsenz der Bilder zerbricht unser Vorstellungsvermögen. Das so aufdringlich präsentierte entzieht sich sofort wieder, ist in all seiner Präsenz absent.

Bei dem Foto des Kernkraftwerks habe ich von Idolatrie gesprochen. Longos Atombombenlandschaften gleichen Götzenbildern. Sie sind eine Überhöhung dessen, zu dem Menschen technisch fähig sind. Das ist nicht nur eine Reminiszenz an die Pop Art, die in fröhlicher Unbeschwertheit die Idole der Popkultur überhöhte und entlarvte. Bei Longo hört der Spaß auf. Seine Götzen sind auf Grund der ihnen inwohnenden Naturgewalten nicht böse, das können nur Menschen sein. Von dieser Bosheit trennt sie ein unermesslicher Abgrund. Das Grauen, das aus ihnen spricht, kommt von Jenseits allem Humanen. Es gehört zu ihrem Wesen (verbal verstanden), ihrem Sein. Es ist wie bei Richter jenseits von Gut und Böse, absolut indifferent gegen alles, was uns lieb und wert ist, was wir hassen und verabscheuen, ein gleichgültiges, emotionsloses Vernichtungspotential. Die archaischen Urgewalten lassen sich nicht durch Verehrung und Opfergaben besänftigen. Sie zwingen in die Knie. Schön und schrecklich zugleich versteinern sie mit ihrem Gorgonenblick, oder lassen uns gerade noch fliehen.

›Sacer‹ bedeutet sowohl heilig als auch verflucht. Diese Bilder sind als Götzenüberhöhung ein Sakrileg und zugleich sakral. Sie verweisen auf einen den Dingen immanenten Fluch. Auf sie trifft zu, was Rudolf Otto als die Kategorie des Numinosen bezeichnet. Uns packt eine Mischung aus Faszination und Entsetzen (Otto 1997). Der Prophet Amos drohte: »Weh denen, die des Herrn Tag begehren! [...] Denn des Herren Tag ist Finsternis und nicht Licht.« (Amos 5, 18). Finster sind seine Bilder, schwarz, unendlich hoffnungslos. Sie verheißen keine Erlösung. Es sei denn Longo erhofft sich etwas Vergleichbares wie Benjamins ›Chock‹, eine »messianische Stillstellung des Geschehens« (Benjamin 1992a: 152). Wahrscheinlich ist es ein frommer Wunsch, dass dieser Chock uns dazu bringt, des Herren Tag nicht herauszufordern. Wir halten uns in unserer Hybris für die legitimen Erben göttlicher Allmacht. Der Tag der Vernichtung wird unser, wenn auch unser jüngster sein.

Während Goyas *Schlaf der Vernunft* Ungeheuer gebiert, schafft unsere tätige, größtenwahnsinnige Vernunft Monster. Longo überschreibt seine Atombombenlandschaften mit: »The sickness of reason“ (Longo 2005) bzw. »The sickness of reason created monsters“.⁵ Wie Richter gemahnt Longo an das prometheische Gefälle: »We are creating things that could make us obsolete. Which is a frightening thing.« (Longo 2005, 17) Wir wissen nicht, was wir anrichten können. Dieses Nichtwissen ist der blinde Fleck unserer Informationsgesellschaft. Überfüttert mit Bildern und Informationen bilden wir uns ein, bestens informiert und stets im Bilde zu sein.

Longo greift die Überfütterung mit Information, in dem von ihm 1995 gedrehten Film *Johnny Mnemonic*, auf. Er basiert auf einer Kurzgeschichte William Gibsons.⁶ Das Übermaß an Bildern und Information zerstört das Denken und Fühlen. Es verstellt den Blick für das, was nicht abbildbar, nicht in-formierbar, in Form zu bringen ist. Es zerstört, wie das Gehirn Johnnys, die Phantasie, die über das Sichtbare hinausgreift, sich transzendiert.

Gibson beginnt seine Cyber-Science-Fiction-Trilogie *Newromancer* mit dem Satz: »Der Himmel über dem Hafen hatte die Farbe eines Fernsehers, der auf einen toten Kanal geschaltet war.« (Gibson 2000: 29) Die Leere des Himmels gleicht der Leere eines toten Informationskanals. Da ist nichts und was sichtbar wird, sind Phantome. Anders sprach von der medialisierten Welt als »Phantom und Matriz«. Der Film *Welt am Draht* von Fassbinder,⁷ mit dem Longo befreundet war, oder *Matrix*⁸, greifen auf, was Anders bereits 1956 ahnte und befürchtete. Franz Werfel beschrieb kurz vor seinem Tod 1945, in dem utopischen Reiseroman *Der Stern der Ungeborenen*, den toten, leeren Himmel einer fernen Zukunft unter dessen »Schattenwesen« nur leblos-automatenhaftes zu gedeihen vermag (Werfel 1981: 51). Der Nachthimmel wird als Informationskanal zur Nachrichtenübermittlung missbraucht (Werfel 1981: 126f.). Der Satz McLuhans – ›Das Medium ist die Botschaft‹ – verliert seinen Sinn. War er noch als gestellhafte Variante zu Heideggers ›die Sprache spricht‹

5 Robert Longo: *The sickness of reason created monsters* – The Colossus: 9.10 – 11.12.2004, Galerie Unique, 4 rue Jacques Callot, 75006 Paris, Frankreich.

6 Vernetzt. *Johnny Mnemonic*, USA 1995, Regie: Robert Longo, Buch: William Gibson: *Johnny Mnemonic*, in: *Cyberspace*, München 2002: 19-44.

7 *Welt am Draht*: BRD 1973, Regie: Rainer Werner Fassbinder, Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder und Fritz Müller Scherz ; Romanvorlage: Daniel F. Galouye 1964, *Simulacrum 3*.

8 *Matrix*: USA 1999, Buch und Regie: Andy Wachowski, Larry Wachowski.



Abb. 14



Abb. 16

Abb. 15



Abb. 14: *Trinity-Test: 0,03 sec. Nach der Atomexplosion, 16.6.1945, New Mexiko: www.loc.gov/exhibits/treasures/trm126.html*

Abb. 15: *R. Longo: ohne Titel, 2000, Kohle auf Papier, 107×260, Privat Besitz Albert Eickhof*

Abb. 16: *R. Longo: Weißer Drachen, 2005, Kohle auf Papier, 210,8×182,9, Privatbesitz, Frankreich, Longo 2005: 47*

zu verstehen (Heidegger 1959, 13), so spricht das Medium nicht mehr, es hält keine Botschaft für uns bereit. Frieder Nake prägte angesichts der Computereuphorie den Ausdruck »Das Medium statt der Botschaft« (Nake 1985: 85). Was bleibt ist das Medium und dieses ist tot und leer, wie der Himmel über Richters Landschaften, Gibsons Himmel über dem Hafen, Werfels Himmel über dem Stern der Ungeborenen oder das tiefe Weltraumschwarz Longos.

Der Himmel, der Ort der Transzendenz, der in seiner Unermesslichkeit das Maß für alles Irdische gewährte, indem er weniger eine bestimmte Regelmäßigkeit vorgab als verhiess, dass es eine solche gibt und zu finden gilt, dieser Ort ist nicht nur verstellt, er ist erstorben. Auf Erden aber gibt

es kein Maß. Entsprechend maßlos sind wir in unseren Ansprüchen, Machtstreben und Unternehmungen. Longo gründelt so wenig wie Richter. Er konstatiert nur noch und verleiht in seinen Endzeitlandschaften seinen düsteren Ahnungen Ausdruck, dass das Wesen oder der gesuchte Wesensgrund der Natur, die wir zu beherrschen glauben, nicht Sinn und Heil birgt, sondern Tod und Vernichtung.

Vor Longos samtschwarzen Endzeitlandschaften mag es uns ergehen wie einst Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Es ist »als wären die Augenlider weg geschnitten«. (Kleist o. Jg.: 956). Die samtene Dunkelheit des Kohlestaubs streut wie Aschereste eines atomaren Infernos Finsternis in die Augen. Hier gibt es keine Bilder, keine Welt, keinen Sinn, keine Hoffnung verheißenden Horizont. Was am Horizont gleißt, ist das unvorstellbar Unheimliche, Grauenhafte, – schrecklich schön und schrecklich erhaben (Abb. 13, 14).

Longo verglast seine Bilder. Die Vermutung liegt nahe, um die empfindlichen Kohlestaubflächen zu schützen. Werner Spieß spricht von einer »verspiegelten, sich entziehenden Welt«, von »Berührungsverbot« (Longo 2005: 13). Sollen die Bilder vor uns oder wir symbolisch vor dem unvorstellbar Schrecklichen, das sich in der absenten Dimension der so penetrant präsenten Bilder verbirgt, geschützt werden? Mit dieser Welt dürfen wir nicht in Berührung kommen, wir sind ihr schon viel zu nah. In dieser Welt ist der Mensch obsolet geworden, wie in dem Film von Stanley Kramer nach dem SF-Drama von Nevil Shute *On the Beach*.⁹ Der atomare Fallout nach einem Atomkrieg löscht nach und nach alles Leben aus.

Longos Wellenbilder (Abb. 15, 16) mögen an Courbets (Abb. 17, 18) erinnern. Die Energie, mit der diese Wellen branden, symbolisiert nicht den Lebenskampf der Menschen oder die Hoffnung auf politische Erneuerung, die sich mit Urgewalten Bahn bricht, ebenso wenig wie eine libidinöse, sexuelle, pure Lebensenergie, die durchaus zerstörerisch sein kann. Sie ist, wenn überhaupt, das genaue Gegenteil, vergleichbar Freuds Thanatos. Sie ist indifferente, gleichgültige Vernichtungsenergie. Als Naturkatastrophe oder von Menschen entfesselt, ist sie sintflutartig, apokalyptisch wie während der Zunami-Katastrophe. Rohland Emmerich hat in *The Day after Tomorrow* (2004) das Szenario einer Klimakatastrophe hollywoodmäßig sehr effektiv in Szene gesetzt (vgl. Abb. 9).

In Richters Seestücken mögen wir die Gleichgültigkeit der Natur ahnen. Longo zwingt uns der Naturgewalt in ihr blindes Auge zu sehen, als wären uns die Augenlider weg geschnitten. Doch wie das Naturgeschehen blind ist, so unvorstellbar ist es für uns. Von dieser absoluten Blindheit können wir uns kein Bild machen, mögen die Landschaften auch noch so groß sein. Alles, was sie uns zeigen, ist unsere eigene Blindheit. Longos Bilder belügen uns nicht. Sie zeigen, dass Bilder nicht mehr möglich sind, dass wir nicht mehr im Bilde sind, uns in kein Verhältnis setzen können. Kleist musste vor Friedrichs *Mönch am Meer* selbst zum Kapuziner werden, um sich zum Bild in ein Verhältnis setzen zu können. Dies gelingt bei Longos Landschaften nicht. Eine Rückenfigur wie bei Friedrich wäre sinnlos. Es gibt kein Maß, kein Verhältnis, in das wir uns setzen könnten. Die blinde maßlose Naturgewalt und eine blinde maßlose, kranke Vernunft gewähren keine Welt, keinen menschlichen, bewohnbaren Ort an der Oberfläche eines ansonsten abgründig blinden Ges-

9 Deutsch: Das letzte Ufer, 1959 mit Gregory Peck und Ava Gardner. 2000 drehte Russel Mulcahy das Remake USS Charleston.



Abb. 17

Abb. 18

Abb. 17: Gustave Courbet: Die Woge, 1870, Öl auf Leinwand, 80×100, Winterthur, Sammlung Dr. Oscar Reinhardt

Abb. 18: Gustave Courbet: Die Welle, 1869, öl auf Leinwand, 63×92, Frankfurt an Main, Städtisches Kunstinstitut

chehens. Sie verweigern gerade eine Topologie des Seins, die Verortung des Menschen im Kosmos. In der stillen kalten Weltraumnacht seiner Planetenbilder, hier das Beispiel Erde (Abb. 20), ist der Mensch obsolet. Die Frage nach der ›Stellung des Menschen im Kosmos‹ erstickt im schwarzen Schweigen, verhallt im Vakuum von Sinn. *Deep Silence* hieß seine Ausstellung anlässlich der Verleihung des Kaiserringpreises 2005 in Goslar.



Abb. 19



Abb. 20

Abb. 19: Roland Emmerich: *The Day after Tomorrow*, 2004, 20th. Century Fox Film Corporation

Abb. 20: Robert Longo: *Erde*, 2005, 182,9×182,9, Kohle auf Papier, Privatbesitz, Frankreich

8. Anselm Kiefer

Anselm Kiefers Übermalungen verweisen vergleichbar Richters Unschärfe und Longos Überhöhungen auf das Unsichtbare. Sie sind praktizierter Ikonoklasmus, allerdings auf andere Art als bei den beiden vorherigen Künstlern. Bei Richter und Longo ist die Verheißung – und sei es die des Untergangs wie bei Friedrich – an die räumliche Perspektive gebunden. Kiefer geht zurück in zeitliche Tiefen, in die verborgenen, vergessenen Schichten der Seinsgeschichte. Diese verortet er in den Tiefen des Material. Gundel Mattenklott prägte den Begriff des »neuen Palimpsests« (Mattenklott 1987: 23). Das Palimpsest wird zum Speicher des Verschütteten und Vergessenen. Bei Kiefer werden nicht die vergessenen Schichten im Material konserviert und durch Abtragung ans Tageslicht gezerrt. Er verweist auf etwas, das sich selbst nicht zeigen kann, und kündigt auf diese Weise im Sichtbaren das Unsichtbare, das Sich-Entziehende an.

In *Böhmen liegt am Meer* von 1995 (Abb. 21) verbindet Kiefer wie in anderen Bildern die Horizontperspektive mit der Palimpseststruktur. Eine zerfurchte Landschaft mit orange-rosa Blumen, in der Mitte ein Feldweg, zieht sich tief bis zum sehr hoch angesetzten Horizont. Kein Meer nirgends, dafür steht am Horizont der krakelige Schriftzug »Böhmen liegt am Meer«. Kiefer bezieht sich auf das gleichnamige Gedicht Ingeborg Bachmanns¹⁰ von 1964 (Bachmann 1998: 117) und auf das von Shakespeare 1611 uraufgeführte Wintermärchen, in dem der Dichter Schiffe an den Gestaden Böhmens landen lässt. Der in Utrecht arbeitende Maler Adam Willaerts malte wenige Jahre später

10 Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.
Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.
Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.
Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.
Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrt und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch an alles inner mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen. (Bachmann 1998: 117)



Abb. 21: Anselm Kiefer, *Böhmen liegt am Meer*, 1995, Öl, Emulsion, Schellack auf Rupfen, 191,1×561,3, Sammlung Friedrich Burda, Baden - Baden

nach böhmischen Felsstudien, die der Malers Roelant Savery zwischen 1604 und 1612 anfertigte, das Bild *Wildziegenjagd an der Küste*.

Wie im Gedicht, will Kiefer in seinen Bildern ›zugrunde gehen‹, der Seinsgeschichte auf den Grund gehen. Er gräbt in den Tiefen, wie Heidegger in den alten Grund- und Leitworten, die er nach dem vergessenen Verhältnis zum Sein befragt. Diese Worte sind nicht bloß Topoi im sprachlichen Sinne, sondern logische Orte. In *Böhmen liegt am Meer* geht Kiefer dem logischen Ort auf den Grund, der Heimat als U-topos, der als Hoffnungsort das Sehnen der Menschen immer schon auf sich versammelt haben wird. Am hohen fernen Horizont steht nur die Verheißung in krakeliger Schrift geschrieben.

Kiefer spricht nicht von Seinsvergessenheit, wie Heidegger, sondern von Mythos. Aber ist Heimat ein Mythos? Es geht nicht um einen konkreten mythischen Ort, um das goldene Zeitalter, das gelobte Land, das verlorene oder wiederzugewinnende Paradies oder die deutsche Scholle oder was auch immer. Es geht um das, was unser Sehnen versammelt, dass sich uns stets entzieht und vergessen wird in der Fremde, in der wir fast die Sprache, die Worte verloren haben, wie Heidegger mit Hölderlin schreibt (Heidegger 1997: 130). Arbeit am Mythos ist Arbeit gegen das Vergessen, ein Weisen in das sich Entziehende. Für Heidegger ist Mythos ein »rufende[s] zum Scheinen Bringen« (Heidegger 1997: 248). Genau das tut Kiefer. Im Sichtbaren der Landschaft kündigt sich das Unsichtbare, Sichentziehende an, wie in den alten Grund- und Leitworten.

Bachmann spricht in ihrem Gedicht von einem ›Wort‹, an welches das ›Ich‹ grenzt ebenso wie an ein ›anderes Land‹. Beides sind Topoi, wenn auch U-Topoi. Das Ich, das grenzt, hat an beiden Teil am Wort und am Land. Das Ich ist die Grenze, der Übergang, die Schwelle zwischen dem, was sich entzieht, dem Wort und dem Land. »Schwelle meint keine starre Barriere, sondern Übergang, der nie in das eine oder andere vollständig übergeht, aber an beiden teilhat. Darin besteht ihre Virtualität« schreibt Benjamin (Benjamin 1981: I, 618).

Das Ich ist diese virtuelle Schwelle. Das Ich ist kein Ding, kein *res cogitans*. Es ist ein Geschehen, das lebende dynamisch Verhältnishaftes. Es ist dem Bild in dieser Verhältnishaftigkeit verwandt und darin, dass es als Repräsentiertes so kontrafaktisch ist wie die Repräsentation eines Gegenstandes in einem Bild. ›Ceci n'est pas une pipe‹ heißt es bei Magritte. Das Ich hält im Zeigen und Weisen

den Übergang offen. Es kann sich selbst und die Dinge nur zeigen, in dem es über sie hinaus weist in das, was sich stets entzieht, um auf sich selbst, die Dinge, die Welt zurück zu kommen. Die virtuelle Schwelle des Ichs ist die eigentümliche Landschaft des Da des Da-seins mit seiner eigentümlichen Topologie. In diesem Sinne sind wir, wie Heidegger schreibt: »[...] indem wir in das Sichentziehende zeigen« (Heidegger 1997: 129), in das Nichturpräsentierbare.

»Der Denker sagt das Sein. Der Dichter nennt das Heilige.« (Heidegger 1949: 46) Der Künstler oder die Künstlerin bilden es. Der Name ist die Abbeviatur des Bildes (vgl. Jonas 1995: 122). Das meint nicht, es werde benannt, gar bei seinem Namen genannt und abgebildet. Dichtung und bildende Kunst siedeln auf der virtuellen Schwelle. Sie rufen her-vor, in das Wort oder Bild. Sie sind »das Rufende-zum-Scheinen-Bringen« und in diesem Sinne Mythos und Arbeit am Mythos, nicht aber Mythen bildend. Sie machen offenbar, dass das Sein, das Heilige nie her-gestellt und nie her-vor-gebracht werden kann, aber allem Seienden seinen Ort gewährt im Guten, wie im Bösen. In diesem Sinne sind Künstlerinnen und Künstler TopologInnen des Seins. Kunst ist Arbeit gegen das Vergessen dessen, aus dem sich für uns unser Verhältnis zum Sein und der Aufenthalt in dieser Welt bestimmt. »Die wahre Sünde« schreibt Eliade, »ist das Vergessen« (Eliade 1985: 90; vgl. Nunold 2003: 167 ff., 352-371).

Böhmen liegt am Meer ist ein Synonym für die Sehnsuchtslandschaft. Sie ist die ewige Landschaft, die alle Landschaften der Ewigkeit in sich versammelt. Sie ist pure Potentialität und ewige Gegenwart. Sie ist der Ur-sprungsort jeder Ontologie, jedes Seinsverhältnisses und Seinsverständnisses. Sie ist nicht Ressource. Ressourcen sind endlich und ausbeutbar. Sie ist das unendlich Verhältnishaft, Unermessliche und Maßgebende. Sie ist das bildlose Ur-, oder Vor-bild für alle Seinsverhältnisse und Bilder unsere Sehnsucht, unserer Angst, unseres Strebens nach Glück, Freiheit und Frieden. In Kiefers Landschaft ist der Horizont hoch und weit entfernt. Kein Meer brandet an die Küste. Die seligen Gestade Böhmens sind das unendlich Verheißungsvolle, der »Grund« von dem Bachmann spricht. Sie ruft alle Unverankerten, damit sie in ihn eingehen und »unverloren sind«.

Der Mythos kennt nur die zyklische Zeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen, aus dem es kein Entrinnen und nur tragische Helden und Heldinnen gibt. Kiefer verbindet die mythische Zeit mit der linearen Zeit durch die Palimpseststruktur und der gleichzeitigen Ausrichtung auf den fernen Horizont. Ein Feldweg führt durch das triste, zerfurchte Landschaft. Blumen der Hoffnung wurzeln in den abgründigen Tiefen des Ursprungs. In der jüdisch-christlichen Tradition verbindet sich die lineare Zeit mit der Heilsgeschichte, in der die Handelnden zu Subjekten der Geschichte werden. Kiefer antizipiert allerdings nicht das Ende der Geschichte, nicht das Reich Gottes oder ein profanes z. B. marxistisches Arbeiter- und Bauernparadies, kein befreites Lummerland oder was auch immer. Er besitzt kein eschatologisches Konzept, für dass er Handlungsanweisungen gibt. Sein focus imaginarius geht ins Offene, Unbestimmte. Jede strikte Verknüpfung zwischen Verheißung und Erfüllung ist Mythologie. Sie birgt die Gefahr des Missbrauchs:

»Mann hat mit Mythen Missbrauch getrieben, und den will ich aufheben. Sie dürfen ja nie, wie im Dritten Reich, eine Handlungsanweisung sein, wie etwa Görings Rede zu Stalingrad. Er sprach unter anderem vom Trinken des eigenen Blutes. Ich möchte die Mythen nicht darstellen, ich arbeite an ihnen weiter.« (WaZ, 17.8.2003)

Aus bitteren Erfahrungen der Geschichte wissen wir, dass Handlungsanweisungen in die Katastrophe, in das Gegenwendige, nicht in das verheißene oder wiederzugewinnende Paradies, sondern in die Hölle auf Erden führen. Von Benjamin stammt der Ausspruch: »Niemand konsequent, aber immer radikal.« Es ist sinnvoll, radikal nach den Ursachen zu forschen für Heil und Unheil, an den Wurzeln unseres Verhängnisses zu graben. Weniger um sie mit Stumpf und Stiel auszureißen, als um Ähnlichkeiten der Konstellation zu erkennen mit der gelebten Gegenwart. Er spricht von »Splittern des Messianischen«, die in der »Jetztzeit« eingesprengt sind (Benjamin 1992: 153). Die konsequente Verfolgung eines bestimmten Ziels macht blind gegen die gelebte Gegenwart und gegen die Hoffnung verheißenden Einsprengsel, die im trist zerfurchten Land sprießen, verachtet diese als möglichst schnell zu beseitigende Übergänge. Sie ist totalitär und wahnhaft und führt zur Verfolgung derer, die andere Ziele haben. Sie opfert Glück, Leben und Freiheit für das verheißene und gepriesene Ziel. Der Zweck heiligt jedes Mittel.

Die Zukunft muss als offene antizipiert werden, offen wie der Weg zum Horizont in Kiefers Landschaft. Als solche gibt sie zwar Orientierung, es bleibt aber immer die Möglichkeit der Korrektur, wie Bachmann in ihrem Gedicht schreibt:

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Kiefers Arbeit am Mythos ist nicht in dem Sinne Rückkehr zum Ursprung, etwa als rückwärts-gewandte Utopie. Sie ist eine Wieder-holung und zwar des einmaligen Ereignisses: »Nur das Einmalige ist wieder-holbar. Nur es hat in sich den Grund der Notwendigkeit, dass wieder zu ihm zurückgegangen und seine Anfänglichkeit übernommen wird. Wieder-holung meint hier nicht die dumme Oberflächlichkeit und Unmöglichkeit des bloßen Vorkommens desselben zum zweiten und dritten Mal. Denn der Anfang kann nie als dasselbe gefasst werden, weil er vorgreifend ist und so je das durch ihn Anfangende anders umgreift und dem gemäß die Wieder-holung seiner bestimmt.« (Heidegger 1994: 55; vgl. Nunold 2004: 24)

Die Arbeit am Mythos ist Rückkehr in den Ursprung, der kein abgeschlossenes Ereignis ist, sondern als dieses Einmalige immer noch geschieht. Erinnerung ist keine Regression. Sie ist Bedingung für einen Weg in eine offene Zukunft. Die Zeit ist zwar linear und irreversibel und ohne definiertes Ende, aber nicht leer und homogen. In ihr ist (wie in der jüdischen Überlieferung, nach der es verboten ist, die Wahrsager nach der Zukunft zu befragen) »jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten« (Benjamin 1992: 154) kann. Dieses im Rückgriff vorgreifende Warten als Vorbereitung auf das Kommende hat nichts Mythologisches. Es transzendiert Geschichte, schreibt ihr keinen manifesten Sinn zu, ermöglicht aber Sinn und sinnvolles Leben. In Franz Werfels Buch *Der Stern der Ungeborenen* bekennt der »Jude des Zeitalters«: »Ich kann sogar auf den Heiland mit meinem ganzen Leben warten und zugleich wissen, dass er nicht kommt. Das ist meine größte Kraft« (Werfel 1981: 288). In diesem Sinne ist Kiefers Werk sakral oder religiös, nicht aber mythologisch oder theologisch. Sie verweist auf die Abwesenheit des Heilen oder Heiligen und Gottes in der Welt. Es hält einen Ort offen, gewährt Präsenz in der Absenz.

Kiefer befasste sich in seinem Werk mit der lurianischen Kabbala, unter anderem mit dem Begriff des Zimzum und mit dem Motiv des Bruchs der Gefäße. Zimzum bedeutet Konzentration, Kontraktion. Muss aber im Lurianischen Sinne als Rückzug übersetzt werden. Gott gibt einen Ort für die Schöpfung frei. Bei Luria wird daraus ein Zurückziehen und ein Freigeben eines Ortes. Er ging sehr rationalistisch von folgender Überlegung aus: Wie ist eine Schöpfung aus dem Nichts möglich, wenn Gottes Wesen überall ist, und wenn, wo immer es ist, Welt weder einen Platz noch einen offenen Ort besitzen kann? (vgl. Nunold 2004: 121 ff.) Gott geht ins Exil und ermöglicht erst Schöpfung, Welt, Entwicklung, Geschichte. Wo er ist kann Welt nicht sein, aber ohne ihn ist nichts, zumindest nicht außer ihm. Er ist in der Welt präsent durch sein Wirken, gewissermaßen virtuell. Der unermessliche Urraum ist ein Ort purer Potentialität, in dem alle Seinsverhältnisse, alle Orte und Landschaften ewige Möglichkeit sind. In diesen Urraum zerspringen die Gefäße der Schöpfung, die zehn Sefiroth, – ein mystischer Big Bang. Merleau Ponty spricht von »Zerspringen des Seins« (Merleau-Ponty 1986: 165, 176, 333), Heidegger von »Zerklüftung des Seyns« (Heidegger 1994: § 127, 156 ff.; vgl. Nunold 2004), des Denkens, der Modalitäten. Wir sind, wie Guardini schreibt »ein winziger Teil eines unabsehbaren Zusammenhangs [...] und mein Leben ist immer nur eine Beziehung von Fragment zu Fragment« (Guardini 1959: 22 f.). Wir sind in das Sein verwickelt und dieses ist noch im Ur-sprung, im Zerspringen.

In den Splittern finden sich nicht allein Spuren des Messianischen. Scholem weist darauf hin, dass in allem »nicht nur ein Residuum göttlicher Manifestation fort[wirkt], sondern [...] unter dem Aspekt des Zimzum auch eine Realität, die es vor der Auflösung in das unindividuelle Sein des Göttlichen alles in allem schützt« (Scholem 1980: 287). Alles besitzt selbst ein Akt der Strenge und der richtenden Gewalt in Gott, des Din, des Gesetzes, der Notwendigkeit, der Endlichkeit des Seins, aber auch des Bösen in der Welt (Scholem 1980: 288 f.). Kiefer grenzt in seinem Werk diesen katastrophischen Aspekt des Seins als das Gegenwärtige nicht aus. In seinem Werk finden sich überall Hinweise auf Katastrophen: Drähte, Flugzeuge und andere Artefakte, verbrannte Landschaften. In *Böhmen liegt am Meer* ist das Land öde, trist, zersprungen. Die Katastrophen sind Bestandteil der Seinsgeschichte. Es geht nicht um eine Theodizee, eine Rechtfertigung des Bösen in der ansonsten besten aller möglichen Welten. Es geht auch nicht darum, dem Leid einen nachträglichen Sinn zu zuschreiben. Beides wäre ein Missbrauch der Opfer. Es geht um Integration, um Arbeit gegen das Vergessen. Nur wenn wir nicht vergessen, können wir in der aktuellen Situation dieselbe Konstellation der Verhältnisse erkennen, auch wenn sie ihr konkret nicht gleicht. Damit sind wir nicht auf dem sicheren Weg zum Heil, aber wir können Heil und Unheil antizipieren. Die Frage, welchen Weg die Geschichte hin zum fernen Horizont nehmen wird, in den Weltbrand und Overkill oder an Böhmens selige Gestade bleibt offen. Mag sein, das an Böhmens Küste dermaleinst Longos Riesenwellen branden oder am Horizont kein Sonnenuntergang eine friedliche Nacht ankündigt, sondern eine atomare Nova gleißt, bevor die Welt verglüht und in ewiger Nacht versinkt und mit ihr das Land der Hoffnung und des Sehns. Womöglich ist der krakelige Schriftzug am Horizont ein Menetekel.

Heidegger behauptet mit Hölderlin: »Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch« (Heidegger 1997: 32). Das Ganze hat einen dialektischen Pferdefuß. Wo das Rettende wächst, wächst auch die Gefahr. Immerhin wachsen in der Ödnis zarte Blumen. Aber ist die Gefahr und das Rettende immer deutlich zu unterscheiden? Das Gefahrbringende hat häufig etwas Luziferisches. Es blendet und verblendet. Und das Rettende, die Splitter des Messianischen, ist häufig unscheinbar, verbirgt

sich womöglich in der Tristesse der Landschaft. Arbeit am Mythos und gegen die Seinsvergessenheit heißt nicht nur die luziferischen wie die messianischen Splitter zu erkennen und zu bergen, sondern die Verhältnisse, in denen sie zu einander stehen, zurechtzurücken. Es geht darum, das rechte Maß zu finden. Das aber findet sich nicht allein im Rückgang in den Ursprung, sondern im Vorsprung in den freigegeben unermesslichen Ort, in dem jedes Böhmen, das am Meer liegt, verborgen sein wird. Im Rufenden-zum-Scheinen-Bringen, im Hervor-rufen des Vor-scheins, in der Ahnung, wie die Verhältnisse sein könnten. Kiefer bezieht sich auf das kabbalistische Motiv des Tikkuns, der Wiedergutmachung oder Wieder-her-stellung. Tikkun ist Sammeln in höchster Potenz, ist Topologie des Seins. Die Verhältnisse werden zurechtgerückt, um einen Ort zu antizipieren, wie Böhmen am Meer oder Blochs Heimat, die »allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war« (Bloch 1980: III, 1628). Ein solcher Sammler oder eine solche Sammlerin sieht die Dinge und die Welt in einer Weise, wie kein »profaner Besitzer« (Benjamin 1983: I, 274 sie je sehen würde. Alles rückt »für den wahren Sammler«, wie Benjamin ihn beschreibt, »zu einer Weltordnung zusammen, deren Abriss das Schicksal seines Gegenstandes ist« (ebd.). Ein Sammler ist ein »Schicksalsdeuter« (Benjamin 1983: I, 276), und »er nimmt den Kampf gegen die Zerstreung auf«, er wird »ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstretheit der Dinge angerührt, in dem die Dinge sich in der Welt vorfinden [...] der Sammler [...] vereint das Zusammengehörige« (Benjamin 1983: I, 279).

9. Das ikonische Grundverhältnis

Im Rückgang in den Ursprung und im Vorsprung in das Offene kündigt sich vielleicht ein weiterer Paradigmenwechsel an, ein anderes Grundverhältnis mit einer anderen Grundfrage und einer anderen Grundstimmung. Wurde Heil und Unheil in einer einheitlichen Tiefenstruktur gesucht, so geht jetzt der Blick zwar ebenfalls in die Tiefe, doch wird nicht nach einer einzigen zu Grunde liegenden Struktur oder Entität gefahndet. Es geht nicht allein um Tiefenvereinheitlichung, wie in einer reduktionistischen Naturwissenschaft, sondern um eine Art Breitenvereinheitlichung. Gesucht wird nach Ähnlichkeiten der Konstellation, der Verhältnisse, der Relationen und Proportionen. ›Ähnlichkeit‹ ist eine Bildkategorie. ›Ähnlichkeit‹ bezieht sich nicht auf einen Vergleich zwischen Entitäten, sondern auf etwas ganz Unscheinbares, auf die Verhältnishaftigkeit, die Beziehung, die Relationen zwischen den Relaten, auf die Proportionalität. Sie bezieht sich auf das, was einst mit ›Bild‹ und ›logos‹ gemeint war. Benjamin führt den Begriff der ›unsinnlichen Ähnlichkeit‹ ein (Benjamin 1992 b). ›Ähnlichkeit‹ ist nicht gleichbedeutend mit einer punktgenauen Abbildung. Sie braucht nicht strukturerhaltend sein. In diesem Falle wird von Emergenz als Brechung der Zusammenhangsstruktur und von Nichtstandardtopologie gesprochen (vgl. Kurth 1997). Die jeweiligen Seinsverhältnisse werden als Ergebnisse internalisierter Emergenz, ihrer Entwicklungsgeschichte verstanden. Die Seinsverhältnisse sind etwas ganz Unscheinbares.

Kiefers Palimpseststrukturen verweisen auf diese unscheinbaren Ähnlichkeiten und auf ihre Entwicklungsgeschichte. Der Weg zum Horizont, wo vielleicht Böhmens selige Gestade warten, ist offen. Der Weg zurück ermöglicht die Orientierung nach vorn. Die Zeit ist linear und irreversibel. Die jeweiligen Seinsverhältnisse, unsere Daseinslandschaft sind wie es jede echte Emergenz fordert nicht auf Vorgängerverhältnisse reduzierbar. Sie sind einmalig und doch verwandt. Es geht



Abb. 22: Anselm Kiefer: Melancholia, 2004, Öl, Emulsion auf Leinwand. Glaspolygon, 281×382, Privatbesitz

hier nicht um Fortschritt oder Fortschrittsglauben. Wir sind in das Sein verwickelt, in den unendlichen Zusammenhang. Wir besitzen gar nicht den Überblick und das Maß für Fortschritt. Auch ist es zweifelhaft, ob die Geschichte ein Telos besitzt. Wir sind Teilnehmerinnen und Teilnehmer. Als solche stehen wir in der Verantwortung und in der Schuld. Die vergessenen, verdrängten Seinverhältnisse sind unsere Erbsünden, die uns, sollten wir keinen Blick für das Unscheinbare bekommen, ganz alttestamentarisch bis ins letzte Glied verfolgen werden. Sie kehren zurück in einer anderen Zusammenhangsstruktur. Sie sind dasselbe geblieben, wenn auch in veränderter Erscheinungsform. Die Frage bleibt offen, ob Böhmens Gestade selig oder verflucht sind.

Ein solches Grundverhältnis könnte als ikonisches bezeichnet werden. Es orientiert sich an Verhältnishaftigkeiten, am bildlosen Wesen, verbal verstanden, des Bildes. Die Grundfrage ist nicht die nach dem Sein des Seienden, sondern nach den Seinsverhältnissen und ihren Ähnlichkeiten. Die Grundstimmung mag verhaltene Skepsis oder Melancholie (vgl. Abb. 22) sein.

Literatur

Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1, München [Beck] 1988

Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. München, Zürich [Pieper] 1981

Bachmann, Ingeborg: *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Hrsg. von Hans Höller. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1998

Bätschmann, Oskar: Landschaften in Unschärfe. In Elger, Dietmar (Hrsg.): *Gerhard Richter, Landschaften*. Hannover [Hatje Cantz Verlag] 1998, S. 34-38

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Bd. I. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1981

- Benjamin, Walter: Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Benjamin, Walter: *Sprache und Geschichte*, Stuttgart [Reclam] 1992, S. 31-49
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: *Sprache und Geschichte*, Stuttgart [Reclam] 1992a, S. 141-154
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. III. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1980
- Ciampi, Luc: *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, Göttingen [Vandenhoeck] 1997
- Elger, Dietmar (Hrsg.): *Gerhard Richter, Landschaften*. Hannover [Hatje Cantz Verlag] 1998
- Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1985
- Gibson, William: *Die Neuromancer-Trilogie*. München [Heyne] 2000
- Guardini, Romano: *Über das Wesen des Kunstwerks*. Tübingen/Stuttgart [Insel] 1959
- Guardini, Romano: *Landschaft der Ewigkeit. Dantestudien*. Bd. 2. Mainz/Paderborn [Matthias-Grünewaldt-Verlag] 1996
- Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik*. Frankfurt am Main [Klostermann] 1946
- Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache (UzS)*. Pfullingen [Neske] 1959
- Heidegger, Martin: *Heraklit (GA. 55)*. Frankfurt am Main [Klostermann] 1979
- Heidegger, Martin: *Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt am Main [Klostermann] 1994
- Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen [Neske] 1997
- Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik (EiM)*. Tübingen [Niemeyer] 1998
- Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich. Kunst um 1800*. München [Prestel] 1974
- Hogrebe, Wolfram: Erkenntnis und Ahnung. In: *Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse*; Bd. 134 (5), Berlin [Akademie-Verlag] 1997
- Kandinsky, Wassily: *Essays über Kunst*. Hrsg. von Max Bill. Stuttgart [Reclam] 1955
- Kandinsky, Wassily: *Das Geistige in der Kunst*. München [Pieper] 1912.
- Kettering, Emil: *Nähe. Das Denken Martin Heideggers*. Pfullingen [Neske] 1987

- Kiefer, Anselm: Kunst interessiert mich nicht. Interview (WaZ). In: *Welt am Sonntag*, 17.8.2003
- Kurth, Dan: Von der Prägeometrie zur Topologischen Komplexität. In: Saltzer, Walter; Eisenhardt, Peter u. a. (Hrsg.): *Die Erfindung des Universums?* Frankfurt am Main/Leipzig [Insel] 1997
- Longo, Robert: *Deep Silence*. Goslar[Mönchehausmuseum für moderne Kunst] 2005
- Marc, Franz: *Briefe aus dem Felde*. Berlin 1966
- Mattenklott, Gundel: Bergwerke. Tintenfuß. Palimpsest. Phantasten der Schrift. In: Bourke, Dietrich & Hopser, Norbert (Hrsg.): *Schreiben - Schreiben lernen*. Rolf Scanner zum 65. Geburtstag. Tübingen 1987
- Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München 1986
- Nake, Frieder: Was ist wichtiger: Prozess oder Produkt? In: *Umbruch*, 4. Jg., Nr. 3 (Juni/Juli), 1985, S. 35-46
- Nunold, Beatrice: *Her-vor-bringungen. Ästhetische Erfahrungen zwischen Bense und Heidegger*. Wiesbaden [DUV] 2003
- Nunold, Beatrice: *Freiheit und Verhängnis. Heideggers Topologie des Seins und die fraktale Affektlogik*. München [edition fatal] 2004
- Nunold, Beatrice: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft. In: Plümacher, Martina & Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation* (Themenheft zu IMAGE 3). Köln: Halem Verlag 2006 (www.image-online.info)
- Otto, Rudolf: *Das Gefühl des Überweltlichen*. München [Beck] 1932
- Otto, Rudolf: *Das Heilige*. München [Beck] 1997
- Schadewaldt, Wolfgang: *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Tübinger Vorlesungen. Bd. 1. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1978
- Schnädelbach, Herbert: Philosophie. In: Martens, Ekkehard; Schnädelbach, Herbert (Hrsg.): *Philosophie*. Bd. I, Hamburg [Rowolt] 1991, S. 37-76
- Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmen*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1980
- Werfel, Franz: *Der Stern der Ungeborenen*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1981
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1963

Wittgenstein, Ludwig: *Vermischte Bemerkungen*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1978

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen (PU). In: Wittgenstein, Ludwig: *Werke*.
Bd. I. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1997