

sunsettings – millionenfach

Angela Koch



Der Sonnenuntergang ist nicht mehr als farbiges Licht, ein Spiel von Farben und Luftspiegelungen, und dennoch prägt er unser abendländisches Verständnis von der Welt seit Jahrtausenden. erinnert sei hier nur an den Phönix, den ägyptischen Sonnengott, einen Adler, der sich alle 500 Jahre selbst auf einem Scheiterhaufen opfert und verjüngt aus seiner Asche wiederaufersteht, derart die Wiedergeburt und den ewigen Kreislauf symbolisierend. Bis zur Zeit von Kaiser Augustus war der Phönix fester Bestandteil des ägyptischen Kalenders und repräsentierte den überständigen Teil des Jahres, der bei uns im Schaltjahr ausgeglichen wird.¹ Seither machte die Sonne und ihr Untergang unzählig viele Bedeutungswandlungen durch, deren Aufzählung hier zu weit führen würde. Einen eklatanten Höhepunkt erreichte der Sonnenuntergang u. a. in Süddeutschland im Jahr 1999 mit der spektakulären Verfinsterung der Sonne. Das hier

¹ Vgl. Ranke-Graves, Robert von (1985): Die weiße Göttin. Sprache des Mythos. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 495 f.

entstandene, allerdings nur sekundenlange Gefühl des Weltuntergangs wurde so massenwirksam inszeniert, wie selten ein Untergang der Sonne. Er ist somit ein Symbol für das abendländische Verständnis von Natur und Landschaft.

In den folgenden Betrachtungen werde ich kurz den Versuch unternehmen, die Idee der Landschaft historisch nachzuvollziehen; denn der Sonnenuntergang ist als Spektakel des Himmels ein wesentlicher Bestandteil der Landschaft. Dann werde ich kurz auf die Fotografie als Medium der technischen Reproduktion und ihre kulturelle Bedeutung eingehen, um mich schließlich im dritten Teil der Ikonografie des Sonnenuntergangs zuzuwenden.

Die Idee der Landschaft im abendländischen Denken taucht erstmals in überlieferter Form in einem Brief Petrarcas an seinen Vater auf, den er unmittelbar nach der Besteigung des Mont Ventoux in der heutigen Provence – der erste Bericht einer Bergbesteigung – verfasst hat. Damit beginnt die Erfahrung und Wahrnehmung der Natur als Landschaft. Petrarcas Landschaftserlebnis ist im Gegensatz zu allen vorangegangenen Naturerlebnissen völlig zweckfrei, es stellt einen rein visuellen Genuss dar:

„Den höchsten Berg dieser Gegend, den man nicht unverdient Ventosus, den Windumbrausten, nennt, habe ich am heutigen Tage bestiegen, einzig von der Begierde getrieben, diese ungewöhnliche Höhenregion mit eigenen Augen zu sehen. [...] Zuerst stand ich da wie benommen von der ungewohnten Luft und dem ganz freien Rundblick. [...] Ich seufzte, ich gestehe es, nach dem Himmel Italiens, der mir mehr vor der Seele als vor den Augen stand. Und ein heißes, unauslöschliches Feuer der Sehnsucht ergriff mich, Freund und Vaterland.“²

Petrarca erschrickt im Nachhinein ob der Nichtigkeit seiner Bewunderung der äußeren Natur und wendet sich fortan wieder den inneren Dingen zu.

Mit der Neuzeit, deren Beginn auf das Jahr der so genannten Entdeckung des amerikanischen Kontinents durch Kolumbus datiert wird, setzt sich die Wahrnehmung der Natur als Landschaft endgültig durch. Mit der zunehmenden Erschließung immer fernerer Räume und abgelegener Gegenden, die in der Folge sogar die Grenzen des Irdischen überschritt und in den Weltraum eindrang, löste sich die metaphysische Vorstellung von der Einheit der räumlichen Welt allmählich auf. Der Körper trennte sich von der Welt, er wurde vereinzelt und individualisiert. Mit der Trennung des Ganzen in Subjekte und Objekte fand auch eine Neubestimmung der Geschlechter statt. Denn allein der männliche Körper konnte sich von der Welt lösen und vor allem der Mann schwang sich in die Weiten auf, die seine Mobilität ihm eröffnete, die Frau dagegen geriet zur

² Zitiert aus: http://www.emmet.de/pro_petr.htm, 24.10.2007.

Liegenden oder Liegenschaft, zur Immobilie, zum Heim wie zur Ferne. Weiblichkeit und Raum blieben miteinander verschränkt, während der Mann schwerelos wurde, er konnte mühelos über Länder und Kontinente „fortschreiten“ und die Welt „erfahren“.³

Ebenso wie sich die menschlichen Körper von der metaphysischen Welt lösen konnten und sich der Mensch bzw. Mann als Individuum etablierte, wird es mit der beginnenden Neuzeit auch möglich, Land als abgesonderte Einheit zu begreifen: Land wird in diesem Prozess zu Landschaft.⁴ Erst die Absonderung des männlichen Subjekts von der Welt befähigte es zum distanzierten Blick auf die Natur, die sodann zur Landschaft mutierte. In der Renaissance, die nicht nur den Beginn so gewaltiger technischer Neuerungen wie den Buchdruck, die Erfindung der Perspektive, die Erkenntnis des Heliozentrismus oder den Beginn der Artillerie markiert, liegt auch die Landschaftsmalerei begründet. Als die erste malerische Darstellung einer Landschaft gilt der „Fischzug Petri“ von Konrad Witz von 1444, der einen Landschaftszug am Genfer See wiedergibt. Die Bemächtigung der Welt, die in dem Zeitalter der Renaissance mittels der Weltreisen und kolonialen Eroberungen in Übersee ebensolche Fortschritte machte wie mit den wissenschaftlich-technischen Errungenschaften, spiegelte sich auch in der Kunst wieder. Seien es nun Architektur, Bildhauerei oder Malerei, der Prozess der Planung und Umsetzung war von nun an nicht mehr ein einziger, nicht zu differenzierender Vorgang, sondern zweigeteilt. Das Land wird wahrgenommen und erschaffen, indem es beschrieben, bezeichnet und dargestellt wird. So sucht auch die Landschaftsmalerei ein topografisches Abbild des Geländes zu entwerfen und kann dem Reisenden und Betrachter auf diese Weise sogar als Karte dienen. Aber erst die sentimentalisierte und ästhetisierende Überhöhung lässt aus dem Land die Landschaft als räumliches Stimmungsbild entstehen. Zugleich werden mit der ästhetischen Wahrnehmung der Landschaft die wirtschaftlichen, sozio-politischen und historischen Prozesse aus ihr verbannt.⁵

Das Land als Ort des politischen, militärischen oder produktiven Geschehens steht der Imagination einer malerischen Landschaft entgegen. Die unmittelbare Arbeit mit dem Land, wie z. B. die des Bauern oder Bergmannes, verunmöglicht eine schöngeistige

³ Schülting, Sabine (1997): *Wilde Frauen, fremde Welten: Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 32–35, 39 f.

⁴ Simmel, Georg (1984): *Philosophie der Landschaft*. In: Simmel, Georg (Hg.): *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin: Wagenbach, S. 131.

⁵ Ritter, Joachim (1963): *Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster; Bd. 54). Münster: Aschendorff; Klinger, Cornelia (1990): *Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats*. In: Nagl-Docekal, Herta (Hg.): *Feministische Philosophie*. (Wiener Reihe). München: Oldenbourg, S. 74 ff.

Perspektive und eine Kontemplation in der Landschaft. Das Land wird von diesem Standort nicht zum Inbegriff von Harmonie und zum Ort der Muse. Einen Blick von außen auf den Raum können nur diejenigen einnehmen, die sich dem Land eben nicht unmittelbar, sondern reflexiv, distanziert oder vermittelt nähern, wie es Künstler und Dichter, aber auch reisende Schriftsteller, Touristen oder Wissenschaftler tun. Die Natur als Landschaft wird auf diese Weise, wie es Mattenklott so prägnant formuliert hat, zur Bühne, zu einer Inszenierung.⁶ Sobald es einen Schöpfer, Kreator, Maler oder Autor gibt, ist auch der Rezipient nicht fern und das so entstandene landschaftliche Werk unterliegt der Interpretation seiner Betrachter. Die Landschaft ist in ihrer Konstruktion als originär und ursprünglich also alles andere als originär und ursprünglich; sie ist eine Komposition, eine Kulisse, ein Diskurs, aber vor allem ein individuelles Stimmungsbild. Im Himmel als Teil der Landschaft, als „Inbegriff von Luft und Licht“ (Carl Gustav Carus) schwingt das Gefühl des Metaphysischen nach, er wird als Bild, genauer: als Abbild des Unendlichen begriffen, und insofern lässt sich auch die bannende und faszinierende Wirkung eines Sonnenuntergangs nachvollziehen.

Nach der gesellschaftlichen Aneignung der Natur und Landschaft durch die Landwirtschaft, den Ausbau der Infrastruktur, z. B. den Bau von Aussichtsstraßen und Aussichtspunkten, und in letzter Zeit die Ausweisung von Landschaftsschutzgebieten, wird Landschaft nur noch in Form von Anlagen bzw. Modellen visualisiert und artikuliert.⁷ Der ästhetische Genuss einer unberührten Landschaft, wie er in der Romantik empfunden wurde, ist zumindest im Abendland unwiderruflich Geschichte geworden. In der Reise- und Erholungslandschaft lebt er zwar fort, indem hier das Hinausgehen und freie Blicken, das Sich-selbst-spüren übernommen wird; die touristisch wertvolle Landschaft ist jedoch zumeist derart überformt, dass sie geradewegs zum Gegensatz des ästhetischen Landschaftsbegriffs der Romantik gerät. So wird in der nachromantischen Kunst vermehrt die gesellschaftlich angeeignete Landschaft thematisiert. Und seit der Nachkriegszeit tritt die klassizistische Idee einer Landschaft als „Gegenstand der Gestaltung“ im Umgang mit der Natur in den Vordergrund. In den Unternehmungen die flurbereinigenden Maßnahmen der 60er und 70er Jahre zurückzubauen, wie es derzeit z. B. in den Münchner Isarauen geschieht, oder in der Schaffung von Biotopen, die durchaus auch neben einer Autobahn liegen

⁶ Mattenklott, Gert (1992): Heimat, Nation, Universalität. In: Görner, Rüdiger (Hg.): Heimat im Wort: die Problematik eines Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert. (Publications of the Institute of Germanic Studies; University of London; Vol. 51). München: Iudicium, S. 48.

⁷ Vgl. auch Baudrillard, Jean (1982): Die Ordnung der Simulacren. In: Baudrillard, Jean (Hg.): Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes und Seitz, S. 112 ff.

können, findet die Idee einer ursprünglichen Landschaft ihren anachronistischen Ausdruck.

Wie Piepmeier schreibt, wird Landschaft seit der Romantik nicht nur zum Ort, sondern auch zum Objekt der Anbetung.⁸ Die ästhetisierte Landschaft kann als ahistorischer Wert bestens ideologisch instrumentalisiert werden (ähnliches gilt übrigens bis heute auch für die Frau). Die Landschaft, wie wir gesehen haben, ein Produkt der Neuzeit, kann als ganzheitlicher Gegenentwurf zur Moderne stilisiert werden, wenn diese als Krise verstanden wird; nämlich als Ausgleich zu Industrialisierung, Technisierung und der damit einhergehenden Verschmutzung und Zerstörung. Die im Rückblick konstruierte Unversehrtheit und Ganzheit einer Landschaft lässt sich als utopischer Entwurf in die Zukunft projizieren. Auf diese Weise können konservative Wertvorstellungen, d. h. beispielsweise der Blick zurück auf eine scheinbar ideale Vergangenheit, an das Projekt einer zu gestaltenden Zukunft gebunden werden.

Die Landschaft als „Objekt der Anbetung“ tritt nicht nur in der politischen Instrumentalisierung, sondern auch in ihrer technischen Reproduktion auf, sei es durch die Kartografie, die Geografie oder durch die Fotografie. Die Dialektik von ästhetischer und wissenschaftlicher Natur- bzw. Landschaftsbetrachtung findet ihre Synthese geradezu in der technischen Reproduktion, d. h. Geografie, Kartografie und Fotografie, die sich aus der Ästhetik heraus entwickelt haben, dienen in ganz erheblichem Maße der Rationalisierung und Materialisierung von Landschaft.

Etwa in dem Zeitraum, in dem Deutschland ins imperialistische Zeitalter eintritt und sich die Eroberung überseeischer Gebiete zum Ziel setzt, erhalten Visualisierungen in Form von fotografischen Abbildungen oder der Vermessung einen herausragenden Stellenwert. Atlanten, Körpermessungen und Fotografien werden zur Quelle der Wahrheit erhoben. Aus ihnen lassen sich scheinbar objektive Tatsachen ableiten. Das äußere Erscheinungsbild nicht nur von Landschaften, sondern auch von Menschen, v. a. aber das grafisch, fotografisch oder drucktechnisch reproduzierte, wird zur Grundlage wissenschaftlicher Analysen. Allen voran in dieser neuen Entwicklung und Bewertung empirischer Methoden stehen die Wissenschaftler, die sich in den Dienst des Kolonialismus stellen, die Geo- und Kartographen, Physiognomen, und Anthropologen. Die europäischen Forscher legen das Fremde (und mit dem Fremden die Frau) – im wahrsten Sinne des Wortes – flach, zergliedern und zerstückeln es. Sie machen es so zu herausragenden Objekten positivistischer Wissenschaft. Während

⁸ Piepmeier, Rainer (1990): Philosophische Aspekte des Heimatbegriffs. In: Althoetmar-Smarczyk, Susanne; Henrich, Jochen; Klein; Ansgar (Hg.): Heimat: Analysen, Themen, Perspektiven. (Schriftenreihe Band 294/I). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 91–108.

das Abendland selbst die Norm bildet, nehmen seine Forscher das davon Abweichende in den Blick, grenzen es ein, legen mittels des Rahmens den Bildausschnitt fest und stecken es als seine Projektionsfläche ab, indem sie es beschreiben und beschriften, ablichten und prägen und bannen.⁹ Mittels eines solchen „mechanischen Blicks“, d. h. durch Fernrohre, Vermessungsgeräte und Fotoapparate, werden das Land und die Körper gerastert, schabloniert, geografisiert, vermessen und gegliedert. Im Vorgang des Blickens und mit der Technik des Abbildens erhält der sichtende und „grafierende“ Part den Status als Subjekt, als bewegliches Individuum. Die „Augenzeugenschaft“, die in der Reiseberichterstattung wie in den Sozial- und Naturwissenschaften als Empirie seit dem 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielt, verweist zwar einerseits auf den Vorrang der Erfahrung,¹⁰ markiert aber andererseits den Blick als Instrument der Herrschaft. Das Angesehenwerden und das Beobachtetwerden sind Bemächtigungen, derer man sich kaum erwehren kann.¹¹ Der Blick ist folglich männlich konnotiert, während das Gegenüber zur objektivierten und abstrahierten Fläche wird. Diese Fläche ist ausdruckslos, passiv und weiblich. Insbesondere der „mechanische“ Blick, der Blick durch technische Sehgeräte bannt das Objekt der Betrachtung auf eine Fläche und ist stets ein männlich penetrierender, ganz egal wer durch den Sucher guckt.¹² Das Gewehr und der Schuss veranschaulichen dieses Verhältnis sehr eindrucksvoll: Das Fadenkreuz im Visiergerät dient der Fixierung des Ziels, das mit dem Projektil aus dem phallischen Lauf schließlich niedergestreckt, wenn nicht gar ganz erschossen wird. Wie mir ein Jäger einmal mitteilte, sei für ihn die Jagd stark sexuell aufgeladen, denn bei jedem Treffer empfinde er so etwas wie einen Orgasmus. Erotik und Tod, die hier über den Schuss in einen Sinnzusammenhang gerückt werden, begegnen uns beim Sonnenuntergang wieder.

⁹ Vgl. Honegger, Claudia (1992): Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850. Frankfurt a. M. und Laqueur, Thomas (1992): Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M., New York: Campus.

¹⁰ Schülting 1997, S. 32.

¹¹ Akashe-Böhme, Farideh (1995): Die Erfahrung des Blickes. In: Akashe-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. (Gender Studies). Frankfurt am Main: edition suhrkamp, S. 22; vgl. auch Braun, Christina von (1994): Ceci n'est pas une femme: Betrachten, Begehren, Berühren – von der Macht des Blicks. In: Lettre, 25, S. 82.

¹² Braun 1994, S. 83.



Da dieser Text im Rahmen der Fotoausstellung „sun-set“ entstanden ist und die Fotografie nicht zufällig zum wichtigsten Darstellungsmedium des Sonnenuntergangs avancierte, möchte ich ein bisschen bei ihr verweilen. Die Fotografie repräsentiert die Tötungsphantasie schlechthin, dies haben nicht nur Christina von Braun und Philippe Dubois (Thanatografie), sondern auch schon Roland Barthes und Walter Benjamin (Liquidation, Tatort) festgestellt.¹³ Mit der technischen Reproduktion verliert die Landschaft in den Worten Walter Benjamins ihre Aura. Das Gleiche geschieht bei der

¹³ Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 28, 88 f., 102; Benjamin, Walter (1991): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Gesammelte Schriften; Bd. I,2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 477, 485.

Aufnahme des Sonnenuntergangs. Selten ist die Fotografin/der Fotograf zufrieden mit dem Foto, meist begleiten Erklärungen der Stimmung, Erklärungen wie es wirklich gewesen ist, das Zeigen der Bilder. Diese Differenz zwischen der fotografischen Abbildung und dem Geschehen hängt damit zusammen, dass die technische Reproduktion sich selbstständig zum Aufgenommenen verhält, d. h. die Optik der Linse und des Auges sind grundverschieden. Diese Differenz zwischen dem aufgenommenen Geschehen und seiner technischen Wiedergabe ist aber auch bedingt durch den Akt der Reproduktion selbst, der dem Sonnenuntergang und jedem anderen Motiv seine Einmaligkeit und Einzigartigkeit nimmt, die Vorlage gerät derart zur Massenware. Und schließlich bricht die technische Abbildung mit dem Kontext der Ausgangssituation, d. h. das Vergangene wird gebannt und in die Gegenwart gezogen; das Bild gerinnt zum Motiv, wird starr und statisch, die Dynamik des Geschehens – beim Sonnenuntergang der Untergang selbst, die Verfärbung und Verdunkelung des Himmels – wird ausgespart; und endlich wird zwischen Betrachter und Abbild eine künstliche Nähe hergestellt, die geradezu als Versuch betrachtet werden kann, die bestehende Distanz zwischen Subjekt und Landschaft aufzuheben. Und noch einmal mit Benjamin: die Fotografie wird zum „Beweisstück im historischen Prozeß“¹⁴, d. h. der Erinnerungswert des Bildes tritt hinter dem demonstrativen Wert zurück. Angesichts all dieser Diskrepanzen zwischen dem Original, dem eigentlichen Sonnenuntergang, und seinem fotografischen Abbild fragt man sich, warum eigentlich bleibt der Sonnenuntergang eines der beliebtesten fotografischen Motive?

Diese letzte Frage möchte ich nun in Gegenüberstellung zum Heimatbild beantworten. Die Ikonografie des deutschen Heimatbildes hat der Historiker Alon Confino herausgearbeitet.¹⁵ Laut Confino stellt das Heimatbild eine lokale Metapher der gesamten deutschen Nation dar und hat durch diesen verweisenden Charakter eine integrierende und einigende Funktion. Das Heimatbild wurde erst im ausgehenden 19. Jahrhundert geschaffen. Es muss also davon ausgegangen werden, dass sein Komplementär, das Bild von der Ferne, auch erst kreiert und konstituiert werden musste.

Das Heimatbild zeichnet sich durch eine Komposition typischer deutscher Landschaftselemente aus, es bildet eine Alltagslandschaft ab; zu sehen sind entweder eine Kleinstadt oder ein Dorf, eingebettet in Hügeln oder vor dem Meer mit Kirche und Fachwerkhaus (typisch sind hier die „Gruß aus ...“-Postkarten, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zuhauf verschickt wurden). Die einzelnen Elemente

¹⁴ Ebenda, S. 485.

¹⁵ Confino, Alon (1997): *The Nation as Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory 1871–1918*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press.

sind beliebig austauschbar. Seltener sind arbeitende Bauern oder Frauen mit Kindern dargestellt. Die Szenerien sind in ein warmes Tageslicht getaucht. Die Heimatbilder vermitteln familiäre Vertrautheit, Tradition, Wärme; mit ihnen lassen sich Mutter, Kindheit und Heim assoziieren. Die vermeintlich wahllose Zusammenstellung von einfachen Landschafts- bzw. Dorfelementen ermöglicht es, von den regionalen Unterschieden zu abstrahieren. Heimatbilder enthalten scheinbar keine politische oder ökonomische Information, sie sind leer. Aber genau diese Leere und die damit zusammenhängende Möglichkeit der Abstraktion schaffen einen gemeinsamen Nenner für alle. Erst auf dieser Grundlage konnten und können solche Bilder zu kollektiven Identifizierungsmöglichkeiten für alle Deutschen werden. Der um 1870 beginnende Postkartenversand führte zur massenhafte Verbreitung dieses Heimatbilds.

Im Gegensatz zum Heimatbild zeigt das Bild von der Ferne, das inzwischen fast ausschließlich fotografisch erstellt ist, einsame Strände, weite Meere, Palmen, ungewöhnliche Landschaftsformationen, mächtige Bergmassive oder gewaltige Wasserfälle, d. h. Landschaften der Superlative, sehr häufig in das Licht der untergehenden Sonne getaucht. Nicht der Alltag, sondern das Fremde, das außerhalb der vertrauten und gewohnten Wahrnehmung Liegende, wird gepaart mit den leuchtenden Farben eines Sonnenuntergangs. Zu (fotografischen) Bildern vom Sonnenuntergang assoziiere ich Urlaub, südliche Ferne, Wärme, Meer, exotische Natur und eine höchstens gering bekleidete Frau am Strand. Exotik und Erotik werden sehr häufig mittels eines Sonnenuntergangs evoziert. Der Sonnenuntergang birgt das Versprechen des Exotischen, der Distanz, der Weite, er inszeniert sich dort, wo ich nicht bin. Während das Selbst in der Heimat fest verankert ist, blickt es auf den Sonnenuntergang wie auf eine Geliebte. Im Bild vom Sonnenuntergang drückt sich das Begehren aus, im Bild von der Heimat der Ursprung, die Herkunft. Der Sonnenuntergang repräsentiert das sexuelle Verlangen, er ist Thanatos, Tod und Untergang. Freud schreibt zur Sonnenphantasie: „Ich bin für die Eintönigkeit der psychoanalytischen Lösungen nicht verantwortlich, wenn ich geltend mache, daß die Sonne nichts anderes ist als wiederum ein sublimiertes Symbol des Vaters.“¹⁶ So beschreibt auch schon Dante die Sonne als Zeichen von kaiserlicher und päpstlicher Macht, also als Symbol der Überväter schlechthin (Göttliche Komödie 1307–1321). Und Freud schließlich stellt eine recht eindeutige Verbindung zwischen dem Sonnenvogel Phönix, der „aus jedem Feuertode neu verjüngt hervorgeht“, und der Erschlaffung und Belebung des

¹⁶Freud, Sigmund (1955): Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. In: Gesammelte Werke, Bd. 8. London: Imago Publishing, S. 290.

männlichen Geschlechtsorgans her.¹⁷ Der Sonnenuntergang ist insofern Metapher für Tod und Untergang und gleichzeitig enthält er das metaphorische Versprechen für Auferstehung und sexuelle Aufrichtung. Der Sonnenuntergang weist in eine Zukunft, wiewohl er doch Abschied und Ende meint. Das Bild vom Sonnenuntergang und insbesondere das fotografische Abbild kann so gleichsam als Beweisstück für das eigene Überleben herangezogen werden (fotografische Beispiele in der Ausstellung waren u. a. ein Panzer aus dem Libanonkrieg im Sonnenuntergang, der Sonnenuntergang nach einem Attentat, eine depressive Stimmung im Sonnenuntergang). Das millionenfache Fotografieren von Sonnenuntergängen lässt sich demnach als ein Versuch interpretieren, die Erinnerung an das eigene Überleben sicherzustellen (mit der Verheißung exotischer Freuden).

Dem Tod, der sich nicht nur im Sonnenuntergang-Foto, sondern auch im Untergang selbst ausdrückt, steht das schöpferische Moment der Fotografie und des Sonnenuntergangs gegenüber – das Erkennen als Ausdruck von visueller und sexueller Zeugung.

Flusser beschreibt das Fremde und Ungewohnte als hässlich, indem es aber zur Information umgearbeitet wird, gerät es zur Schönheit.¹⁸ Diesem dialektischen Prinzip unterliegt auch der Traum vom Exotischen und Fernen: nachdem der erste (Kultur-) Schreck überwunden ist, das Fremde mit Bedeutung angereichert und so zum Anderen wird, kann es als schön empfunden werden. Diese Ästhetisierung ist ein Mittel der Aneignung, ein Mittel der Einverleibung und Befriedung. Mit der Ästhetisierung wird das bedrohliche Fremde, die Ambivalenz des Fremden in die dualistische Ordnung des Abendlandes gepresst.¹⁹ Die Schönheit, repräsentiert im Sonnenuntergang, ist somit auch Instrument der Unterdrückung des Fremden mittels seiner Umwandlung in das bekannte Andere. Der Prozess der schöngeistigen Aneignung lässt sich also in folgende Einzelschritte auffächern: wenn die Landschaft begehrenswert ist, wird sie verklärt und verschönt, was wiederum das Begehren steigert. Indem die Landschaft aber zur makellosen Schönheit gerät, kann sie vom Hässlichen abgegrenzt und den eigenen Besitzansprüchen unterworfen werden. Die Ferne und Fremde wird aber nicht nur mittels der sie überlagernden und vereinnahmenden Diskurse in Besitz genommen,

¹⁷ Freud, Sigmund (1955): Zur Gewinnung des Feuers. In: Gesammelte Werke, Bd. 16. London: Imago Publishing, 1961, S. 7.

¹⁸¹⁸ Flusser, Vilém (1992): Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit (Heimat und Geheimnis – Wohnung und Gewohnheit). In: Flusser, Vilém. (Hg.): Bodenlos: eine philosophische Autobiographie. (Bollmann Bibliothek; Bd. 10). Düsseldorf, Bernsheim: Bollmann, S. 247–264.

¹⁹ Vgl. Bauman, Zygmunt (1998): Moderne und Ambivalenz. In: Bielefeld, Ulrich (Hg.): Das Eigene und das Fremde: Neuer Rassismus in der Alten Welt? Hamburg: Hamburger Edition, S. 29.

sondern durch diese Diskurse und in viel stärkerem Maße durch die Visualisierung erst hergestellt. Im Begehren und Genuss der Landschaft wie des Sonnenuntergangs wird das Subjekt zum Schöpfer und bewahrt gleichzeitig Distanz. Der Blick auf die Landschaft oder den Sonnenuntergang kommt derart einem Blick in die Ferne und Fremde des Selbst gleich. Die Suche nach Identifikation mit der Landschaft oder Selbstfindung im Sonnenuntergang ist dementsprechend immer auch Ausdruck der Verunsicherung und der Uneigentlichkeiten des Selbst.

Mit einem Heine-Gedicht aus dem Jahr 1832 möchte ich hier abschließen:

Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rührte sie so sehr
Der Sonnenuntergang.

Mein Fräulein! seyn Sie munter,
Das ist ein altes Stück;
Hier vorne geht sie unter
Und kehrt von hinten zurück.

Abbildungen

S. 1: Sonnenuntergang über dem Bosphorus 2005

S. 7: Start des Space Shuttles Atlantis am 7.2.2001

Angela Koch ist wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft und Leiterin des Projekts „Ir/reversible Bilder. Visualisierung und Medialisierung von sexueller Gewalt“, siehe auch: <http://www.ruhr-uni-bochum.de/ifm/seiten/03institut/mitarbeiter/koch.htm>.

Der Text „sun-settings – millionenfach“ basiert auf einem etwas abgeänderten Eröffnungsvortrag zur Ausstellung „sun-set“ (kuratiert von Petra Gerschner), die im August/September 2001 in der Ladengalerie lothringer 13/München gezeigt wurde.