

Gabriele Beßler

Achtung Kunst!

Grenzüberschreitende Betrachtungen anlässlich der Ausstellung »post naturam – nach der Natur« im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (14.6. - 30.8.1998)

In der Gegenwartskunst sind zwei paradox erscheinende Strömungen der Naturrezeption zu beobachten: einerseits die Verwissenschaftlichung der künstlerischen Methodik (Weltbetrachtung) – im Sinne einer naturwissenschaftlichen Klassifizierung und sezierenden Innensicht –, andererseits die Offenlegung spiritueller Bezüge im Gravitationsfeld Mensch und Natur, die sich rein intellektuellen Zugriffen entziehen. Daß das eine das andere nicht ausschließen muß, zeigen frühere Epochen, die wie die gegenwärtige von Umbrüchen und Neuorientierungen geprägt waren, und in denen sich die Beziehung von Kunst und Natur bzw. deren Wahrnehmung jeweils neu fügte. Dieses Phänomen läßt sich exemplarisch an Eckpunkten der Entwicklung musealer Präsentationsformen nachvollziehen, die ihre Schatten auch auf die aktuellen grenzüberschreitenden (Kunst-) Ausstellungen werfen. Mit besonderem Augenmerk auf *post naturam – nach der Natur* sollen vor diesem Hintergrund auch andere interdisziplinäre Vermittlungskonzepte betrachtet werden.

Der historische Hintergrund

Im Zuge beginnender Welterfahrung am Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit trug man in überschaubaren Räumen eine enzyklopädische Fülle von Dingen zusammen, die das Weltganze in einem miniaturisierten Kosmos gleichsam repräsentieren und so faßbarer machen sollten. »Was oben ist, ist auch unten, und was unten ist, ist auch oben«, faßte der am Hofe Rudolfs II. tätige Astronom Tycho Brahe in seinem Werk »De Nova Stella« noch 1573 das konstant vorherrschende Weltbild einander gegenüberstehender Analogien zusammen.

Gleich, ob künstlichen oder natürlichen Ursprungs, wurden die gesammelten Pretiosen und Merkwürdigkeiten in eher prestigeträchtigen, privaten Kuriositätenkabinetten und Wunderkammern gesammelt oder, eher forschungsorientiert in Naturalienkabinetten. In diesen Urformen heutiger Museen also repräsentierte sich der frühneuzeitliche Mensch und »faßte sich stets im Verhältnis zu einer naturhaften, magisch-gedeckten Umgebung auf. Sein Leben war ein ruheloses Wandern in den Wundern der Welt.«¹ Die Natur blieb vorerst rätselhaft und leblos, begriff sich doch der Mensch selbst nicht als Naturwesen und somit auch nicht als Teil eines Kreislaufs.

Die nach heutigem Verständnis irrelevanten Ordnungsmodi solcher Sammlungen wurden dann in der Aufklärung durch Spezifizierungen ersetzt, als, durch empirische Erfahrung zur Erkenntnis befähigt, der Mensch begann, sich die Natur (in Harmonie) anzuverwandeln: Das »Ich«/Individuum wurde zum agierenden, gestaltenden, damit einordnenden Teil eines Ganzen. Der französische Zoologe und Botaniker Georges Louis Le Clerc, Comte de Buffon (1707-1788), Verfasser der 44bändigen »Histoire naturelle générale et particulière«, war im Gegensatz zu manchen seiner Zeitgenossen, die durchaus infolge einer Ausbreitung der Zivilisation bereits

die Entfernung von der Natur konstatierten, davon überzeugt, »daß der Mensch als Eigenthumsherr der Erde ihre ganze Oberfläche verwandelt und erneuert, ja daß er von jeher die Herrschaft mit der Natur getheilt hat.«² – Inzwischen hatten sich die Wunderkammern nach dem alten, mikrokosmischen Sammlungsschema der Zufälligkeiten und Analogien weitgehend überlebt, und das Zeitalter der Spezialisierung manifestierte sich in ersten Museumsgründungen: nun wurde gesammelt, katalogisiert, klassifiziert. In der Welt »draußen« setzte sich derweil die Natureroberung im Zuge der Industrialisierung weiter fort.

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist man vor dem Hintergrund von Gentechnik (das fremde eigene) und Globalisierung (das eigene im Fremden suchend) gesamtgesellschaftlich an einer Neuverortung wieder nachhaltig interessiert – neue Haltepunkte sind vonnöten, denn »Die neuzeitlichen Naturwissenschaften [...] sind ihrerseits längst auf einem Weg ins Unheimliche. Sie sind in Bereiche vorgedrungen, wo die herkömmlichen Ideen von Natur und Naturbeherrschung schwanken. Jenseits der triumphalen Einzelerkenntnisse öffnet sich ein Bezirk, in dem nur Schwindelgefühle dem, was sich zeigt, noch angemessen sind. Hamlet war privilegiert, als er klagte, ›the time is out of joint‹. Neuerdings ist mehr aus den Fugen als die Zeit – auch Raum, Materie, Energie, Groß, Klein, Oben, Unten und alles weitere.«³

Tastend ist nun die Spur zur Natur erneut aufgenommen worden, um wiederzuentdecken, was im Zeitalter ständiger Innovationen endgültig aus dem Gesichtskreis zu schwinden droht. Die Dialektik zwischen Natur und Zivilisation kommt wieder zum tragen: »Wie immer man diese Dialektik wendet, auch die Kunst wird in eine prekäre Beziehung zur Natur hineingerissen.«⁴ Die Kunst strebt nun in vielfältigen Versuchsanordnungen eine Annäherung an den erkenntnistheoretischen Status quo der Zeit an – und mit ihr die Kunsthistoriker bzw. -theoretiker.

Der Hang zum Interdisziplinären

Es ist nicht zu übersehen: Die seit der Aufklärung so sorgfältig getrennten Bereiche von Kunst und Natur und damit auch von Kunst- und Naturwissenschaft scheinen nicht mehr statisch auf sich selbst bezogen, sondern streben hier und da wie solitär scheinende Quecksilberlachen plötzlich aufeinander zu, um eins zu werden. Wie sollen nun vorwiegend geisteswissenschaftlich geschulte Kunsthistoriker und/oder Ausstellungsmacher diesen komplizierten Prozeß transparent machen? Es gilt, künstlerisch reflektierte Naturbegriffe zu bündeln, ohne sich dabei ausschließlich an tradierten, allein der ›Vernunft‹ gehorchenden Ordnungssystemen auszurichten. Das heißt, daß sich auch »der Kunstbetrachter [...] nicht mehr allein auf seine ästhetischen, ikonographischen oder kunsttheoretischen Kenntnisse verlassen [kann], sondern muß, wenn er Schritt halten will, sich auch in naturwissenschaftliche Prozesse und Denkweisen einfinden. Er muß sich dem Fremden widmen. Er muß Teil des Interdisziplinären werden.«⁵

Im Darmstädter Landesmuseum vollzogen zwei Kunsthistorikerinnen, Gudrun Bott und Magdalena Broska, mit 14 Künstlern unter jenem Titel (zuvor an zwei getrennten Ausstellungsorten in Münster) das Experiment, Kunst und museale Naturrepräsentation unmittelbar zu konfrontieren, womit sie zu einer Reihe vergleichbar ambitionierter Ausstellungen aufschlossen. Dazu gehörte beispielsweise die histori-

sierende Inszenierung der botanischen und zoologischen Studien der Maria Sybilla Merian aus dem 17. bzw. 18. Jahrhundert Anfang 1998 in Frankfurt. Eingebettet in Wunderkammern und Naturalienkabinette jener Zeit zitierendes Ambiente, wurde eine Kulisse lebendig, in der Merians Arbeiten als künstlerisch-sinnliche Metaphern der göttlichen Schöpfung und detailgetreue Abbilder eines irdischen Naturraums nachvollziehbar eine Einheit bilden konnten. Bereits im vorvergangenen Sommer wartete Schau im oberschwäbischen Ravensburg auf, die sich mit dem künstlerisch interpretierten Naturbegriff unserer Zeit werkimmanent beschäftigte: *Natura morta. Stilleben in der Gegenwartsplastik*. Die Künstler (u.a. Gloria Friedmann, Jan Fabre, Tony Grand, Daniel Bräg) gingen von der Prämisse aus, daß es Natur als einen unberührten Urzustand nicht mehr gebe, »ja, nie gegeben hat« (Thomas Knubben in der Eröffnungsrede). Aber dennoch bleibe eine magische Qualität der Dinge und so »entsteht aus allen Werken zusammen ein neues plastisches Stilleben, in dem die Besucher herumgehen können und zu dessen Bestandteil sie werden. Kunst und Leben gehen ineinander über. Und die Künstler behaupten sich einmal mehr als Zauberer [...]« (Thomas Knubben).

Auch im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen suchte man die (einende) Konfrontation der Natur(en). Unter dem Titel *Animaux et Animaux – Zeitgenössische Kunst und Zoologie*, wurden aus dem nahegelegenen Naturkunde-Museum Stemmler herbeigeschaffte Tierpräparate von künstlerischen Naturbetrachtungen hier versammelter Spezies gleichsam »umzingelt«, ohne daß sich der Kreis der Bezugnahmen indessen so ganz schließen wollte. Immerhin kam ein Ansinnen des Initiators, Markus Stegmann, recht schillernd zur Geltung: »Wie unter einer Lupe leuchtet etwas von der Vielfalt der Erkenntnisfähigkeit der Menschen auf, sich ganz unterschiedlich dem Gegenstand seines Interesses zu nähern. Am Beispiel des Tieres zeigt sich, wie uns ein und derselbe Gegenstand der sichtbaren Welt Anlaß geben kann, komplementäre Wege der Einlassung zu beschreiten.«⁶

Diese beispielhaft genannten Ausstellungen einte die Motivation, die Verquikung von (symbolischer) Überhöhung der Weltsicht und dem künstlerisch-wissenschaftlichen Interesse an der Beschaffenheit natürlicher Erscheinungen zu thematisieren, doch nirgendwo war die räumliche und kulturhistorische Voraussetzung einer Illustrierung des geschilderten Zeitphänomens so günstig wie in Darmstadt, wo seit nunmehr knapp 200 Jahren eine Kunstsammlung sowie Exponate zur Naturgeschichte und Zoologie unter einem Dach vereint sind. Und letztere wurden in *post naturam* miteinbezogen – wenn auch in seltsam verhaltenem Wechselspiel.

Die Darmstädter Ausstellung

Unter der eher unverbindlichen Headline »Künstlerische Positionen zum zeitgenössischen Naturbegriff« orientierten sich die Kuratoren der Museumskulisse, um verschiedene Wahrnehmungsebenen zusammenzuführen: die der Kunst, der Naturvermittlung und damit auch der Natur selbst. Jene Positionen begegneten – lenkende Ordnung blieb oberstes Gebot – in drei, in Auswahl und Zusammenstellung nicht immer leicht durchschaubaren Sektionen: den Auftakt des Rundgangs bildete im Erdgeschoß ein Raum, der mit die Natur imitierenden und ästhetisierenden, sowie ihre Rezeption kommentierenden künstlerischen Arbeiten bestückt war, hier zur

Orientierung als ›Kunstraum‹ bezeichnet. Es folgten die in die zoologische Abteilung integrierten Arbeiten und last but not least diejenigen zweier Künstler – etwas abgelegen im 2. Obergeschoß – unmittelbar der ständigen Kunstsammlung angegliedert: »MausWare« von Christina Kubisch, klickende Computer-Mäuse gaben sich mit ihren in Formalin eingelegten, einst lebendigen Homonymen ein Stelldichein, und ein anscheinend einem alchimistischen Labor entstammender »Cloud Walk«-Kasten von Gerhard Lang sah sich umgeben von Malerei des 19. Jahrhunderts.

Im ›Kunstraum‹ waren allein 10 Künstler vertreten, u.a. der *documenta*-Teilnehmer Olaf Nicolai, der, dem zweideutigen Ausstellungstitel *post naturam* entsprechend, eine künstliche, medial aufbereitete Natur in eine Alltagswelt in miniature versetzte, der Holländer Cor Dera, der mit kabinetttartig nebeneinander gehängten Tier- und Pflanzenfotos wiederum an das museale Ambiente erinnerte, oder Jeanette Schulz mit einem Knie-Imitat aus »Gießharz, Schuhsohle und Druckknöpfen«. Offenbar den Exkurs in die naturkundliche Abteilung antizipierend, hinterließ Eckhard Etzold mit malerischen Mitteln scheinbar greifbare Zebras inmitten einer ebenso scheinbaren Vitrine. In zugespitzter Formulierung des Wunsches nach Naturbeherrschung (beispielsweise durch Genmanipulationen) illustrierte ein Teil der ›mixed media‹-Arbeit des Engländers John Isaacs »Fat Man (Matrix of Amnesia)«, ein kopfloser, im Zerfließen begriffener menschlicher Torso, geradezu paradigmatisch die Aufhebung der Grenzen zwischen äußerer und innerer Natur. Obzwar am Ein- bzw. Ausgang des ›Kunstraumes‹ plaziert, vermittelte dieses Menschenmonster nicht zum Gesamtparcours, der doch stets Naturbetrachtungen zum Gegenstand hatte. Die Raum-Zelle blieb somit gedanklich in sich geschlossen und bot keinerlei Verbindung zu Mark Dions »Grotto of the Sleeping Bear«, die den Übergang von der Vorhalle zur Zoologischen Abteilung markierte.

Im Sinne einer kuriosen Irritation lenkte diese Installation den Blick auf die wohl zentrale kunsthistorisch-naturwissenschaftliche Versuchsanordnung dieser Schau: Erst auf den zweiten Blick war nämlich zu erkennen, daß das Bärenskelett in der für eine Schausammlung typischen Vitrine nicht nur von Laub überwuchert war, sondern auch von zivilisatorischen Reminiszenzen – wie verrotteten Werkzeugen oder einem verlorenen Hut. Als Überraschungsmoment konnte dem Betrachter so plötzlich die Gleichzeitigkeit seines kulturell überfängenen Daseins mit den Überresten eines einst lebendigen Naturwesens klar werden, und er sich selbst als vergängliche Natur begreifen. Mark Dion, der sich zu den Gegenwartskünstlern zählt, die Kunst und Wissenschaft prinzipiell für dasselbe halten, wies hier mithilfe eines gewitzten, hybriden Gedankenspiels auf das hin, was in der Enfilade der zoologischen Sammlung ansonsten didaktisch eher versäumt wird, nämlich die zeitliche Dimension des Gezeigten zu kennzeichnen, wodurch sich der Mensch in den Kreislauf der Entwicklung miteinbeziehen ließe. Gewappnet durch diesen Dionschen Fingerzeig, hatte man nun die Chance, nach Überschreitung der Schwelle zur zoologischen Sammlung »Teil des Interdisziplinären« zu werden. Doch stellte sich alsbald heraus, daß die Wahrnehmung der Besucher nicht nur aufgrund der unterschiedlichen Qualität jener neun vor Ort eingestreuten künstlerischen ›Anmerkungen‹, in unmittelbarer Nähe zu ausgestopften Vögeln, eingelegten Tierembryonen und erklärenden Diagrammen, kaum die Oberfläche des Bewußtseins zu durchdringen vermochte, sondern vor allem hinsichtlich ihrer Vermittlung.

Es waren hier ›experimentelle‹ Arbeiten zu sehen, die bemüht die methodologischen Zugriffs- und Vermittlungsweisen der Naturwissenschaft zu adaptieren bzw. zu ›entformen‹ suchten, so etwa Eckhard Etzold und seine auf einem Dia-Leuchttisch ausgebreitete Motivsuche in den Naturkundemuseen der Welt, oder Schoormanns amorphe »Zungenspitze«, die sich nicht so recht in das Ambiente einzubringen vermochte, und auch nicht Georg Zeys ironisierte Naturfilm-Paraphrase »Das Georgson Mollusk«, so amüsant sie auch anzuschauen war. Im Gegensatz dazu standen etwa die Interpretationen zweier Künstlerinnen in einem spannungsbetonten Austausch zum Umraum: Natascha Borowskys »Idola«, ikonenhaft-individuelle, in haptischer Qualität auf Fotos gebannte Naturportraits, die über den permanent installierten Insekten-Schaukästen plaziert waren, sowie Mariel Poppes Fotosequenz »Für ein siamesisches Schweinezwillingpaar«, die archaisierend-anrührend an das Kontinuum des Lebens trotz seiner Abweichungen erinnerte.

Kunst als Didaxe oder Teil eines »theatrum mundi« postmoderner Prägung?

Es erschien unverständlich, warum hier sämtliche Kunstwerke mit betitelnden Schildchen versehen wurden, wohingegen sie im ersten, dem ›Kunstraum‹ fehlten. Warum glaubte man im Bereich der Naturkunde mit der didaktischen Parole: »Achtung Kunst« aufwarten zu müssen? Warum wurde nicht zuletzt deshalb auch der ungeübte Betrachter des Freiraumes für fruchtbare Irritationen und Kombinationen bebraut? Es ist bedauerlich, Kunstwerke gleichsam zur illustrativen Legende einer traditionellen, vielleicht museal überkommenen Sichtweise zu reduzieren. Vielmehr könnte die kommentarlose Einbeziehung von Kunst in solchen Ambienten auf die trotz aller Ordnungsschemata Linné'scher u.a. Systematik nie verlorengegangene mystische Seite der Natur(wissenschaft) hinweisen. Der Gefahr, daß der ästhetisierende Blick der Kunst, den Exponaten in den Schaukästen den Charakter einer wirklich existierenden Natur nehme, wie Gernot Böhme zu bedenken gibt⁷, ist der Gewinn einer grenzüberschreitenden Erkenntnis entgegenzusetzen, die eine persönliche Anschauung der ›wirklichen‹ Natur eigentlich nur schärfen kann.

Spätestens in diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, warum die Ausstellungsmacher nicht schon in ihrem Konzept den Faden zum historischen Hintergrund des Darmstädter Ambientes entschlossener aufgenommen haben, womit sie dem schwerer zugänglichen Fremden, vielleicht ein wenig mehr das eigene hätten abgewinnen können. Es bleibt völlig im dunkeln, daß der Sammlungskern auch dieses Hauses (wie so vieler anderer Museen) einstmals vom Zusammenspiel artifizierlicher wie natürlicher Objekte geprägt war. Den Nukleus des Landesmuseums bildete nämlich als Universalsammlung ›interdisziplinären‹ Zuschnitts die Hinterlassenschaft des Kölner Sammlers, Altertumskundlers und Naturforschers Baron Hüpsch alias Jean Guillaume Fiacre Honvlez (1730-1805), der die Darmstädter Museumsgründung zu Beginn des 19. Jh. dadurch wohl erst ermöglichte, indem er dem Landesvater in ungeteilter Gleichwertigkeit eine Kollektion von Mineralien, Elfenbeinschnitzereien, fossilen, wirbellosen Tieren, sowie u.a. Gemälde wie Stefan Lochners Altarbild »Darbringung im Tempel«, überschrieb.

Wenn auch Zeitzeuge der Aufklärung, aber konservativ jesuitisch geschult, gehörte er noch zum gelehrten Sammlertypus alten Schlages, »der geistige Zusam-

menhänge zwischen den gesammelten Dingen erkannte oder vermutete und sie in eine kosmologische Ordnung brachte. An der Spitze seines höchstwahrscheinlich hierarchisch gedachten Ordnungsmodells stand nicht der Fürst, sondern der Mensch.⁸ Solche enzyklopädisch angelegten Kollektionen wurden bereits am Beginn des 19. Jahrhunderts offenkundig »als anachronistische Irrationalität«⁹ verstanden, weckten aber ebenso offenkundig in der Ungewöhnlichkeit zusammengestellter Einzelobjekte weiterhin die Neugierde (*curiositas*) von Durchreisenden: »Eine Stunde lang hatte ich mich schon herumgetrieben und die wirklich äußerst reiche, aber unordentliche und unsystematische Sammlung bewundert, als er [Hüpsch] verschwand und an seiner Stelle eine alte Haushälterin den Cicerone machen ließ, nach ihm selbst das merkwürdigste Stück in der Raritätensammlung [...]«.¹⁰ Einen Großteil eben dieses »*theatrum mundi*«, als das Pico della Mirandola die frühen Kunstkammern im 15. Jahrhundert bezeichnete, in denen alles »was Gott schuf, erhalten und studiert werden konnte, denn nichts, was den Menschen jemals interessierte, ist in seiner Nützlichkeit verloren«¹¹, vermachte der schrullig-hochgelehrte Freiherr Landgraf Ludwig X. von Hessen-Darmstadt für eine anstehende Museumsgründung. An Hüpschs durchmischten Sammlungsbereichen orientierte sich dann die von vorneherein – nach damals modernen Gesichtspunkten – separierte Untergliederung des im Laufe der Jahrzehnte erweiterten Darmstädter Museumsbestandes.

Obgleich die Grenzziehungen erneut deutlich verschwammen, vollzog sich die letztjährige Darmstädter Präsentation in merkwürdig-verhaltener Akkuratessa, so als hätte man die kuriosen Verbindungen eines »*theatrum mundi*« und seine daraus hergeleiteten sinnlichen Aspekte möglichst zu überspielen und statt dessen mit eher undurchschaubaren Neuordnungen und Zuweisungen zu kontern versucht – schließlich sind die Zeiten »kosmologischer Ordnung« ja auch endgültig vorbei – oder?

Als eine der wenigen Ausnahmen von der hier propagierten Regel strafte allerdings insbesondere die Installation von Helmut Schweizer »Stickstoff für Alle« den Ansatz der Kuratoren als zu vage. Er inszenierte ein solches, in oben ausgeführtem Sinne unauffällig-auffälliges, in den vorgegebenen Zusammenhang eingepaßtes und doch doppeldeutig-grenzüberschreitendes Arrangement: In in die Wand eingelassenen, beleuchteten Vitrinen plazierte der Künstler – nachgerade ästhetisch, ja teilweise in merkwürdig verlebendigter Manier – Knochen von ausgestorbenen Tieren und davor, in der Mitte der trennenden Glasscheiben, Folien, deren übereinandergeblendete Schwarzweiß-Motivik nicht eindeutig zu identifizieren war: die Umrisse erinnerten an Maschinen oder auch an kaleidoskopartig-symmetrische Naturformen. Diese assemblageartigen Kästen – direkt gegenüber sogenannten tiergeografischen Dioramen (vom Beginn des 19. Jh.) mit Präparationen seltener bzw. bereits ausgestorbener Tiere, in deren Naturraum imitierender Umgebung – wirkten so surrealistisch wie jene des Amerikaners Joseph Cornell (1903-1972) der sich ab den 30er Jahren freilich meist zivilisatorischen Hinterlassenschaften und Ausrissen bediente, um mikrokosmische Welten zu inszenieren. Hier verklausulierte Schweizer geradezu sanft-poetisch das Wohl und Wehe menschlichen Tuns anhand von kombinierten Kultur- und Naturformen: »Die Natur zwingt den Menschen in die Position des Angreifers. Denn will er etwas über sie erfahren, muß er operieren, verändern, letztlich zerstören. Erkenntnis ist Produkt von Gewalt, von Machtausübung.«¹²

Dies klingt so, als kennzeichnete Schweizer freiwillig jene menschlich-moralische Instanz, die beispielsweise den Mitstreitern der Kunst-Sektion innerhalb eines anderen Ausstellungsprojektes ungleich größerer Dimensionen, per Auftrag übertragen wurde: an der fast ein Jahr währenden Mammutveranstaltung *Gen-Welten*. Parallel an fünf Orten des Bundesgebietes – im Dresdner Hygiene-Museum, im Mannheimer Museum für Technik und Arbeit, im Münchner Museum für Mensch und Natur, im Alimentarium von Vevey sowie in der Bonner Bundeskunsthalle – stemmte man die Aufgabe, die Komplexität der gentechnischen Wissenschaft einem Laienpublikum näherzubringen. In der Bonner Sektion illustrierten Künstler, darunter Gloria Friedmann, Harald Fuchs, Dieter Huber, Mark Quinn, die möglichen Auswüchse einer menschlich kontrollierten Natur. Im Ausgleich zu den ihnen – in einem separaten Kabinett – zugestanden kritischen Positionen, hat man im hochaufwendigen didaktischen Zugriff der Kernaussstellung auf eben solche verzichtet.

Es kann nicht funktionieren, Kunst in erster Linie einem, wenn auch sicherlich ehrenwerten Zweck dienlich zu machen und ihr eine Art moralische Alibistellung zuzuschieben, zumal – wie im speziellen Fall der *Gen-Welten* – vor allem wirtschaftliche Interessen im Vordergrund stehen. All dessen sind die Darmstädter Macher beileibe nicht zu zeihen, präsentierten sie Kunst doch als Pendant im Gleichgewicht der Kräfte. Doch bleibt dem Betrachter das Feld des Interdisziplinären immer noch ungleich schwerer durchschaubar, wenn er sich von Kuratoren auf bekannte, aber gleichwohl inadäquate Wahrnehmungsmuster zurückgeworfen sieht.

Eine demgegenüber geradezu ›anarchisch‹ zu nennende, aber eben doch mit bemerkenswerter Stringenz vollzogene künstlerische wie ›museale‹ Grenzüberschreitung war auf der *documenta X* (1997) zu beobachten. Nicht nur – von der Kritik besonders heftig unter Beschuß genommen – innerhalb des bespielten Kulturraums, sondern auch, aber offenkundig eher unbemerkt und gleichwohl für diesen Zusammenhang maßgeblich, auch zwischen Kultur- und Naturraum.

Vor dem zum Gesamtparcours gehörenden Kasseler Kulturbahnhof hatte der österreichische Künstler Lois Weinberger auf den Gleisanlagen schnellwachsende sogenannte Neophyten gepflanzt, die trotz ihrer raumgreifenden, üppig-grünen Präsenz vom kunstsuchenden Kulturtouristen (oder hier zufällig Durchreisenden) durchaus übersehen werden konnten. Erst auf den zweiten Blick oder gar nur in unbewußter Wahrnehmung registrierte man das sprießende Chaos in der ansonsten ›cleanen‹ zivilisatorischen Systematik eines Bahnhofsgebäudes mit seinen gewohnt naturfreien Gleisanlagen. Die Pflanzenart war vom Künstler beziehungsreich gewählt, gehören doch Neophyten zu einer durchsetzungsfähigen botanischen Spezies, die sich relativ zügig einem ihr ursprünglich fremden Gebieten anpassen kann.

In Hinblick auf den indoor- wie den outdoor-Verlauf des *documenta*-Parcours' stellte diese Arbeit eine repräsentative, wirklich grenzüberschreitende, migratorisch-biologisch versinnbildlichte Natur-Betrachtung dar, so daß sich die vielfach vorgebrachte Kritik an der ›unmusealen Ordnung‹, also am offenbar vorsätzlichen Verzicht einer leitenden Systematik auch und vor allem an dieser Arbeit hätte entzünden können. Es wurde jedoch zuvorderst die Aufhebung der Trennlinien zwischen Kunst- und Alltagsraum beklagt, worin sich offenbar die Angst Bahn brach, sich derart der Kunst haltlos ausgeliefert sehen zu müssen – oder haltloser Kunst?

Peter Iden, der Phalanx der Kritiker in dieser Frage federführend voranschreitend, monierte am 21. Juni 1997 in der »Frankfurter Rundschau« nicht nur in Richtung der Künstler – abgesehen von wenigen Ausnahmen – das Fehlen einer gewissen »kompositorischen Ordnung«, sondern vor allem an die Adresse von Cathérine Davids die Tatsache, daß mit der Offenheit des Parcours' zum Fridericianum der gesamte Umraum zum Museum erklärt worden sei. Sein Unmut gipfelte in dem Ausbruch: »Falsch, Kunst derart (bis zur Unkenntlichkeit) der Welt zu vermengen, und sie nicht zu behaupten als das radikal Andere; aus dem sie einzig ihre Kraft hat«.

Unbestritten ist: Die *documenta*-Besucher sahen Kunst nicht nur in gekennzeichneten Musentempeln, und auch nicht allein die inzwischen im Straßen- und Landschaftsbild apostrophierte »Kunst im öffentlichen Raum«, sondern konnte sie gewissermaßen ganz nebenbei entdecken. Zum Fridericianum und Ottoneum gelangte man durch die Bereiche des täglichen Lebens: Bahnhof, Fußgängerzonen, Unterführungen usw. Manche dort plazierte künstlerische Annotate und Environments erschlossen sich dem zielgerichteten Betrachter und Passanten allerdings nur durch besondere Aufmerksamkeit (den Blick immerhin durch beigegebene Folder geschärft). Nur wem klar war, daß er sich vom Hauptbahnhof bis zu den Karlsruen in einem geschlossenen System bewegte, vermochte es als verbindende Klammer wahrzunehmen, die gleichermaßen ihre osmotische Durchlässigkeit zum Bilderschwarm des Alltags als auch zur in solchen Zusammenhängen ansonsten meist ignorierten Natur unter Beweis stellte.

Wäre also nicht gerade an dieser Stelle die Frage opportun gewesen, ob die gesuchte und so schmerzlich vermißte Ordnung entweder einen anderen Ausdruck gefunden hat oder, ob sie nicht ohnedies (also auch auf gesellschaftlicher Ebene) durcheinandergeraten ist und demzufolge in der künstlerischen Wahrnehmung eine Neuorientierung stattfindet? Zweifellos waren die Transferleistungen, die der Betrachter zu erbringen hatte, nicht gering. Allerdings ist es in toto unwichtig, in welcher räumlichen Dimension man sich der Interdisziplinarität zu stellen hat. Entscheidend bleibt, inwieweit sich Kunst als Ausfluß neuer Sichtweisen innerhalb vor allem eines ideell geschlossenen Systems, qualitativ zu behaupten weiß. Ein zweiter, wie gesehen heikler Schritt, ist die Präsentation derselben. Kunstschaffende und ihre Vermittler sind spiegelbildlich einem Zwiespalt ausgesetzt, müssen sich doch künstlerische Bildfindungen von den durch die Neuen Medien verursachten radikalen Umwälzungen der Blick- und Verständniswinkel abgrenzen, sie aber gleichzeitig antizipieren und im besten Falle sogar – ohne ihre Autarkie zu verlieren – instrumentalisieren und dergestalt in einen anderen Kontext bringen.

Wortfindungen

Woran es momentan offenbar fehlt, ist die sprachliche Nomenklatur, um die Neuordnung der Dinge benennen und fruchtbringend reflektieren zu können. Die Ratlosigkeit gegenüber sich auflösenden Ordnungen läßt sich jedoch kaum mehr durch die Sicherheit eines geschlossenen Umraums und dem Fingerzeig eines festgefügtten, aufgeklärten musealen Konzepts lindern. Wo sich der Erkenntnishorizont angesichts der skizzierten Auflösungs- und Diffundierungsprozesse des späten 20. Jh. weitert, müssen sich auch die Präsentationsformen variabel zeigen.

Das Hauptverdienst der Ausstellung *post naturam* – nach der Natur ist sicherlich der Versuch, im klassischen, musealen Bereich Blickachsen umzulenken. Mit einer noch konsequenteren Werkauswahl wäre vielleicht der weiterführende Beleg gelungen, daß sich die Kunst »als das radikal Andere« der Natur bzw. deren Repräsentation zu assimilieren begonnen hat – wenn auch in (ihr eigener) irritierender Zuspitzung. Und damit liegt – um an den Ausgangspunkt der Überlegungen zurückzukommen – der Gedanke an die historischen Verknüpfungen von Kunst und Natur mitunter doch näher als man denkt, erlaubte er es doch, ohne weiteres auf archetypische Wahrnehmungsmuster zurückzugreifen. Fast im Sinne frühneuzeitlicher Wunderkammern also, die im übrigen landauf landab rekonstruiert wurden und werden, könnte das »menschliche Bezugsnetz«, an das Horst Bredekamp bereits vor Jahren in seinem Buch »Antikensehnsucht und Maschinenglauben«¹³ erinnerte, fester geknüpft werden. »Niemand will das bedachte Chaos der Kunstkammer als Museum zurück« konstatiert er zwar, zeigt sich aber dennoch davon überzeugt (»angesichts dessen, daß sich die Grenzen von Kunst, Technik und Wissenschaft auf ähnliche Weise zu öffnen beginnen«), daß die Schulung durch die Kunstkammer hinsichtlich »visueller Assoziations- und Denkvorgänge, die den Sprachsystemen vorauslaufen«, eine Bedeutung erhalten würden, »die den ursprünglichen Stellenwert womöglich noch übertrifft.«¹⁴ Und wirklich: am Ende der 90er Jahre ist der scheinbar ausufernden Interdisziplinarität ein neuerlich geschlossener, der vermitteln könnte, daß die Entfernung des »Mikrokosmos zum Makrokosmos noch so immens sein [kann], sie ist nicht unendlich. Die Natur als Spiel der Zeichen und der Ähnlichkeiten schließt sich in sich selbst gemäß der reduplizierten Gestalt des Kosmos'.«¹⁵ Wenn es der Kunstvermittlung gelänge, dem Betrachter die Brüchigkeit und eigentliche Spaltung seines aufgeklärten Bewußtseins vor Augen zu führen, könnten beide Seiten davon profitieren!

Anmerkungen

- 1 Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Hamburg 1957, S. 38.
- 2 Übersetzung in Georg Forster: Ein Blick in das Ganze der Natur. Einleitung zu Anfangsgründen der Thiergeschichte. In: Werke, Bd. 8: Kleine Schriften zur Philosophie und Zeitgeschichte, bearb. v. Siegfried Scheibe, Berlin 1974, S. 77-97, hier zitiert nach Oskar Bätschmann: Entfernung von der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln 1989, S.272.
- 3 Peter Sloterdijk: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Frankfurt 1987, S. 17.
- 4 Gernot Böhme: Kunst nach der Natur. In: Gudrun Bott/ Magdalena Broska (Hrsg.): *post naturam* – nach der Natur. Ausstellungskatalog. Bielefeld 1998, S. 11.
- 5 Klaus-Dieter Pohl: Kunstraum – Naturraum. Anmerkungen zu einer beschleunigten Interaktion. In: Bott/Broska: *post naturam*, S. 39 [wie Anm. 4].
- 6 Markus Stegmann: Animaux et Animaux. Zeitgenössische Kunst und Zoologie, hrsg. v. Kunstverein Schaffhausen. Ausstellungskatalog. Schaffhausen 1997, S. 13.
- 7 Böhme (wie Anm. 4), S. 13.
- 8 Christoph Becker: Das Kölner Sammlerwesen im Zeitalter der Aufklärung – ein besonderer Fall. In: Lust und Verlust – Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler. Ausstellungskatalog. Köln 1995, S. 141.
- 9 Ebd., S. 146
- 10 Ebd., S. 145: Der Freimüthige und Ernst und Scherz, Nr. 79, 20.4.1805, zit. nach: A.

- Schmidt: Baron Hüpsch und sein Kabinett. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofbibliothek und des Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1906, S. 13.
- 11 Zit. nach Elisabeth Scheicher u.a.: Die Kunstkammer (Kunsthist. Museum Schloß Ambras), Führer Nr. 24. Innsbruck 1977, S. 15.
- 12 Gudrun Bott/ Magdalena Broska: Natural Cuts. Künstlerische Positionen zum zeitgenössischen Naturbegriff. In: Dies.: post naturam, S. 23 [wie Anm. 4].
- 13 Berlin 1993, S. 20.
- 14 Ebd., S. 102.
- 15 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt 1974, S. 66.