

Michael Kröger
Modelle ästhetischer Natur
Aspekte der neueren Diskussion

Gernot Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik. Frankfurt/M., Suhrkamp-Verlag 1989

ders.: Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Kunstforum Juli/August 1991, S. 166-177

Gottfried Boehm: Das neue Bild der Natur. In: M. Smuda (Hg.) Landschaft. Frankfurt/M.; Suhrkamp-Verlag 1986, S. 87-110

Oskar Bätschmann: Die Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln; Dumont-Verlag 1990

Von der Natur in der Kunst. Ausst. Kat. der Wiener Festwochen 1990

Natur. Schöpfung des Malers. Nature./Creation du peintre. Ausst. Kat. Hrsg. v. Erika Billeter. Lausanne; Benteli-Verlag 1991

»Es liegt jetzt in ihrer Hand, ob sie die Erde, ihre Mitlebewesen und die Menschheit selbst zur Blüte bringen oder ob sie alles zerstören und in seinen stummen und blinden Ablauf zurückfallen lassen. Aber sie scheinen noch nicht zu sehen, daß mittlerweile die Menschheit gegenüber dem Rest der Natur am Zuge ist. Einige von ihnen machen aus der Natur einen Gott... die »Natur« ist eine Methapher; sie ist nur eines der vielen Symbole, auf die Menschen ihre Wunschphantasien projizieren können«¹

Mit diesen Worten formulierte der Soziologe und Zivilisationshistoriker Norbert Elias vor einigen Jahren die Problematik des gegenwärtig immer noch dominiierenden »Projekts der Naturbeherrschung« (G. Böhme) in auffällig sachlicher und distanzierter Weise. Elias hat besonders auf die Notwendigkeit hingewiesen, daß ohne die Geschichte der Wahrnehmung von Natur – die auch als eine Geschichte des Wissens vom »Fortschritt« der Naturbeherrschung verstanden werden muß – die Beziehung zwischen Natur und der inzwischen »riskant« gewordenen Weise ihrer menschlichen Nutzung nicht angemessen darstellbar ist. Wenn es heute mehr denn je darum geht »ein Wissen zu entwickeln, das weniger auf Naturbeherrschung abzielt als vielmehr ein partnerschaftliches Zusammenspiel von Selbsttätigkeit der Natur und menschlicher Nutzung«², so ist der Weg zu diesem Ziel – auch und gerade für die zeitgenössische Kunst und Ästhetik – zu einem Leitmotiv der Gegenwart geworden.

Ob »Natur« als Ausdruck einer naturwissenschaftlich definierten Ordnung aus elementaren Strukturen, ob als Wunschbild im Sinne von ganzheitlichen Wahrnehmungs- und Denkmustern, die die Eigentätigkeit von Natur betonen³, als seit Jahrhunderten tradiertes affektives Denkbild einer »natura naturans« oder als Gegenbegriff zu Freiheit, Geschichte, Kultur oder Technik: »Natur« und »Natürlichkeit« bedeutete bislang »allemal das Ursprüngliche, in letzter Instanz Unverfügbare, das in der Reflexion auf das Ganze zugleich als Bedingungsrahmen für das spezifisch Andere gedacht werden muß«.⁴

Diese tradierten »Modellierungen« von ästhetischer Natur stehen gegenwärtig in jeder Hinsicht zur Disposition: »Der Natur als lebensweltlich Handelnde zu begegnen, kann heißen, ihr in einer radikal technischen oder in einer radikal ästhetischen Verfremdung ihrer lebensweltlichen Normalität zu begegnen«⁵, so resumierte

jüngst der Konstanzer Philosoph Martin Seel den gegenwärtigen Stand der Diskussion um den ästhetischen Status einer Natur in der Moderne.

Gegenwärtig setzt sich immer stärker die Erkenntnis durch, daß die Entlastung des Menschen durch eine gewissermaßen fremd gesteuerte Natur eine doppelte Konsequenz zeitigt: mit der Einsicht in die Selbsttätigkeit vieler in der Natur sich ereignender Prozesse wächst gleichzeitig die Erfahrung, daß Natur nicht ohne den Rückbezug auf die menschliche Nutzung gedacht und gestaltet wird. Natur dient immer schon als sozial, technisch und ästhetisch bereits vorgeformtes Muster von wahrgenommener Natur.

In einer Epoche, in der bereits die »technische Reproduzierbarkeit der Natur« (G. Böhme) immer weiter realisiert, aber noch längst nicht in seinen Folgen für die menschliche Gesellschaft und Kultur begriffen wird, zeichnet sich immer mehr ab, daß die Darstellung von Natur auch auf die internen Strukturen dieser Darstellungen übergreift: die »Selbstabbildung geistiger Strukturen« (Hans Ulrich Reck) wird zu einem relevanten Thema menschlicher Wahrnehmung, wobei besonders auch seit einigen Jahren die sogenannte Chaosforschung⁶ einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Modellierung ästhetischer und ganzheitlicher Figurationen »kunstbezogener Natur« ausgeübt hat. Die Wechselbeziehung von Kunst und Natur läßt sich dabei als dialektisch aufeinander bezogenes Modell begreifen. Waren in der klassischen Ästhetik Kants die beiden Bezugsgrößen Natur und Kunst durch eine fiktive Technik-Analogie miteinander vermittelt (vgl. Böhme, 1991, S. 172), so zerfällt nach Ansicht Böhmes die »Aura der Natur... , wenn die Werke [der Natur] nicht nur durch die Analogie zu Werken der Technik begreiflich, sondern faktisch zu solchen gemacht werden. ... Die faktische Fähigkeit, Naturprozesse technisch reproduzieren zu können, läßt jede achtungsvolle Distanz zusammenbrechen ...« (zit. n. Böhme 1991, S. 173).

Während auf diese Weise die Natur qua technischer Reproduzierbarkeit als – auch utopisches – kulturelles Leitbild tendenziell außer Kraft gesetzt wird, sind auf Seiten der ästhetischen Produktion Kompensationstendenzen unübersehbar.

Der Rekurs auf die Kräfte des Elementaren, Ursprünglichen und Urbildhaften, die analog zu entsprechenden Kunstwerken möglichst sinnlich nachvollziehbar beschworen werden, ist seit einigen Jahren auch Thema des Ausstellungsbetriebs. Peter Weiermair und Erika Billeter haben kurz nacheinander entsprechende Themenausstellungen konzipiert. Während die Autoren des Wiener Ausstellungskataloges (Peter Weiermair, Tilmann Osterwold) schon bekannte und kaum produktive, qualitativ neue Einsichten zum Thema vermittelten, versucht die jüngste Ausstellung von Erika Billeter »eine Ausstellung der Malerei, demonstriert an einem Thema« zu präsentieren, wobei die (fiktiven und realen) Bezugsebenen zur Natur häufig mehrdeutig und vielfach gebrochen formuliert werden können. Die von Billeter zusammengestellten Werke der jüngeren Malerei belegen gerade in ihrer Disparatheit, in welchem Ausmaß das ästhetische Naturverhältnis der gegenwärtigen Moderne bereits eigentlich *naturfremde* und *kunstbezogene* Modellierungen von Natur voraussetzen. In diesen Werken, die Fragmente von fiktiver Natur häufig materialästhetisch transformieren und häufig als Ausdrucksträger biographischer Erfahrungen verwenden, wird eine Tendenz der Moderne unübersehbar, die kürzlich Martin Seel so formulierte:

»Wie immer sich die Imagination auf Natur beziehen mag, sie ahmt die Natur nicht nach. Natur muß schon als ein im weitesten Sinne bildliches Zeichen gesehen werden können, damit sie den Zeichen der Kunst zum Vorbild dienen kann. Künstlerische ›Nachahmung‹ der Natur setzt künstlerische Darbietungen von Natur und Welt voraus.«⁷ Die gemalten Natur- und Weltbilder von Kiefer, Polke lassen sich durchaus im Sinne einer »Geburt der Natur aus dem Geist der Kunst« (Martin Seel) als Beiträge zu einer primär ästhetischen Kunstkonzeption von »Natur« interpretieren.

Andererseits gilt: wo die »Politisierung der Natur« (Gernot Böhme 1991, S. 177) längst begonnen hat, liegt auch die Idealisierung einer sich scheinbar selbsttätig regulierenden, unkultivierten Natur nicht fern. Es käme aber gerade gegenwärtig darauf an, den Prozeß der »Fremdheit [in] der Natur«⁸ ernstzunehmen und zu untersuchen, inwieweit auch die bildenden Künste und optischen Bildmedien an dieser Entwicklung mitbeteiligt waren.

In Gottfried Boehms erstmals 1986 veröffentlichtem Aufsatz »Das neue Bild der Landschaftsmalerei« erscheint Natur – mehr oder weniger implizit – als metaphorischer und gattungstheoretisch abgeleiteter Diskurs, indem der Autor die »Entgrenzung als Aufgabe der Natur innerhalb der Landschaft künstlerisch zu entsprechen« problematisiert. Boehm konstatiert etwa im Falle von Claude Monets »Seerosenbildern«: »Der Prozeß der Naturentstehung ist vor dem wachen Auge des Künstlers im Gange... Der Betrachter findet sich inmitten der Natur vor. In ihr, nicht vor ihr oder ihr gegenüber. Er ist Teil der bildlichen Anordnung, nicht der ferne Beobachter« (Boehm 1986, S. 92; Hervorh. G. B.). Diese Ausführungen belegen, wie paradox die – sprachlich vermittelte – Erfahrung von Natur im Medium des Bildes geworden ist. Boehms Argumentation belegt, daß Natur nur noch als bildinternes, betrachterorientiertes Feld gedacht werden kann, wobei die Natur an »Totalität (gewinnt). Ihr Ort kann überall sein... in uns und außer uns.« (Boehm 1986, S. 108)

Letztlich erscheint Natur in Boehms Wahrnehmung zunehmend auch als eine Metapher für die innere, offene Natur des Betrachters, der sich etwa im Falle Mondrians »am Rande einer Welt, in der sich das Materielle verflüchtigt, sich eine energiegeladene Leere auftut,« befindet (Boehm 1986, S. 107). Boehm versucht, den »offenen Prozeß der Natur« als ausschließlich kunstimmanentes Spiel »universeller Äquivalente für Natur« zu übersetzen – ein Ansatz, den Oskar Bätschmann inzwischen zurecht als einen Mythos der Naturerfahrung in der Moderne erkannt hat.

Oskar Bätschmann hat einen vergleichsweise produktiveren Weg zu einer Kunst- und Wahrnehmungsgeschichte von Natur – oder besser gesagt von Kunst gewordenen Naturzeichen – vorgelegt. Auch wenn der Untertitel (»Landschaftsmalerei 1750-1920«) einen Gang durch stilgeschichtliche Aspekte der Gattung vermuten läßt, so enthält Bätschmanns konzentrierter Diskurs viele Bausteine einer Kulturgeschichte künstlich gewordener Naturwahrnehmung. In unterschiedlichsten Kontexten, die der Autor mit wenigen, dafür aber prägnanten Denkfiguren (z.B. »Entfernung«) umkreist, rekonstruiert Bätschmann u.a. die »Erfindung« von Natur in Theorie und angewandter Praxis des Landschaftsmalers im 18. Jahrhundert, die Erzeugung illusionärer Natur im Panorama, die naturwissenschaftlich beeinflussten Diskurse der Wolken- und Meeresbilder oder auch so spezielle Themen wie die mythologisch motivierte Staffage in Werken von Corot. Durch diese Darstellung von

höchst unterschiedlichen Kontexten wird die Historizität und unsere heutige Fremdheit («Entfernung») in unserer heute wahrgenommenen Natur überaus deutlich herausgearbeitet. Natur läßt sich, so kann der Leser schlußfolgern, eben nicht mehr als im Sinne einer ganzheitlich angelegten Ordnung eines Bildes begreifen. Bilder von Natur entstehen durch Überlagerung materieller und fiktiver, sinnlich wahrnehmbarer und fragmentarisch angedeuteter Grenzen, an denen vor allem die Selbstbezüglichkeit und die Künstlichkeit von (Natur-)Formen in Darstellungen wahrnehmbar wird.

In tradierten Mustern komponierten Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert. Bättschmanns Untersuchung zeigt, wie diese Tradition der illusionären Strukturierung von Natur in Teilen einer Ganzheit im 20. Jahrhundert zu dem Versuch führt, Entsprechungen zwischen »Natur und bildlichen Formgesetzen« zu finden. Am Beispiel serieller Strukturen weist Bättschmann darauf hin, daß diese von den Künstlern praktizierte »Wiederholung des Gleichen zwar eine anschauliche Erscheinung der Natur schaffen, aber nicht das Naturgesetz darstellen konnte.« (Bättschmann 1990, S. 193)

Bättschmann entlarvt damit einen zentralen Mythos vieler Künstler der Moderne, der darauf zielte, im Schaffen der Malerei eine Offenbarung innerer Natur in Form von Bildgesetzen realisieren zu können. »Zeigen sie [die Symmetrisierungen Hodlers und Mondrians, M. K.] indem sie Phänomene reduzieren, das gesetzmäßige Innere der Natur? Oder müssen wir die Rede von der ›Offenbarung‹ als Rhetorik erkennen und an den Werken sehen, daß Bildordnungen das Problem waren... Sie haben ihre Wahrheit nicht daraus, daß sie eine verborgene Wahrheit, ein Inneres, eine tiefere Realität der Natur offenbaren, sondern weil sie die Trennung von Bild und Natur demonstrieren.« (Bättschmann 1990, S. 195) Bezeichnenderweise wird auch Bättschmanns Argumentation genau dort frag-würdig, wo er Gegenbilder zum Naturverständnis der Moderne zu formulieren versucht. Auch Bättschmann gerät in Gefahr, Natur zu mythologisieren, anstatt diese als eine auf den Menschen bezogene künstliche Ordnung transparent zu machen.

Wenn der Autor im Fall Corots von »Bildern von Natur, nicht von der auf den Menschen bezogenen Natur« spricht, so läßt sich fragen, wie denn dieses Verständnis von Natur jenseits aller gesellschaftlichen Bezüge in seiner Referenzialität bildlich formliert werden kann. »Natur« wird in diesem Fall zu einem Diskurs der individuellen Mythologie eines einzelnen Betrachters. Wie Natur in diesem Sinne in zeichenhaften Symbolen einer »personalisierten Kunstproduktion« figuriert und den Künstlern die Möglichkeit einer Formulierung biographischer Erfahrungen ermöglicht, verdeutlicht Bättschmann im letzten Kapitel seines Buches. Die Trennung von Natur und Bild ist hier auf der Ebene individueller Mythologie wieder künstlich geschlossen worden.

In seinem Aufsatz »Die schöne Natur und die gute Natur« hat Gernot Böhme auf die ausschließlich intellektuelle Beurteilung der Natur in der bürgerlichen Ästhetik hingewiesen: »Der Gebildete läßt die Natur nicht an sich herankommen. Die Bildung des Vernunftmenschen impliziert ein hohes Maß an Disziplin und Kontrolle, die insbesondere die Sinnlichkeit und Affektivität einschränken... Alle sinnliche Gemeinschaft, sei es Wechselwirkung, Stoffwechsel, Arbeit oder Kampf mit der Natur sind dabei ausgeschlossen. Ebenso alle imaginativ bestimmte Teilhabe und affektive Be-

troffenheit durch die Natur... Die bürgerliche Naturästhetik ist somit durch und durch Ausdruck eines Menschen, der die Natur an sich nicht anzuerkennen vermag und sie deshalb draußen, als utopisches Gegenbild seiner eigenen, gesellschaftlichen Existenz sucht.« (Böhme 1989, S. 45) Böhmes Arbeit, entstanden im Kontext einer erst in Ansätzen entwickelten »ökologischen Naturästhetik«, wären mit Bättschmanns Thesen durchaus zu verknüpfen. Die zukünftig eher noch zunehmende »Entfernung« zwischen Natur und Bild, Wahrnehmung von und Erfahrung in Natur basiert nicht zuletzt auch auf der Ausgrenzung der eigenen, leiblichen Natur des/der Wahrnehmenden.

Sehr viel distanzierter und problembezogener formuliert Martin Seel in diesem Zusammenhang: »... eine ästhetische Begegnung mit der Fremdheit der Natur [ist] nur innerhalb ihrer problematischen Gegenwart möglich.«⁹ Galt in der Ästhetik Kants noch eine »doppelte Vorbildlichkeit der Natur für die Kunst und der Kunst für die Natur« (Martin Seel), so hat sich die neuere Kunst auf einen Ort der Indifferenz zurückgezogen: »Kunst als Anti-Natur ist Kunst einer anderen Natur. In diesem Kontext ist Kunst weder Vorbild der Natur noch die Natur Vorbild der Kunst. Kunst erscheint als einzig verbliebene Natur.«¹⁰

»Natur« hat sich irreversibel zur »Umwelt« gewandelt, in der »unsere zweite Natur«¹¹, die Technik, in Naturprozesse zunehmend selbstregulierend eingreift: die technische oder ästhetische Verfremdung von Natur ist unübersehbar Wirklichkeit geworden.

Anmerkungen

- 1 Norbert Elias: Über Natur. In: Merkur, Juni 1986, S. 475.
- 2 G. Böhme: Am Ende des Bacon'schen Zeitalters. Das Projekt der Naturbeherrschung ist obsolet geworden. In: Frankfurter Rundschau 10.8.1991, S. ZB 3.
- 3 Vgl. zum Beispiel: Peter Cornelius Meyer-Tasch: Natur denken. Eine Genealogie der ökologischen Idee. Ffm 1991, S. 11-22; sowie Wolfgang Welsch: Technik und Natur. Von der Aktualität der Holzplastiken Rudolf Wachters. In: Ausst.Kat.: Rudolf Wächter. München 1984, S. 18: »Entscheidend wäre, daß es gelänge, mit den Eigen-tendenzen der Natur, – nicht gegen sie – zu arbeiten, sie – ihren Eigenwert so zu einem wirklich bestimmenden Faktor der Praxis machend – mitgestaltend tätig werden zu lassen.« Angesichts neuerer technischer Entwicklungen ist es aber wohl zweifelhaft, ob hiermit bereits eine dauerhafte Strategie gegen die technokratische und instrumentelle Vernunft errichtet werden kann.
- 4 Birgit Recki: Mimesis: Nachahmung der Natur. Kleine Apologie eines mißverstandenen Leitbegriffs. In: Kunstforum Juli/August 1991, S. 118.
- 5 Martin Seel: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt: Suhrkamp-Verlag 1991, S. 25.
- 6 Vgl. Horst Bredekamp: Mimesis, grundlos. In: Kunstforum, Juli/August 1991, S. 278-287.
- 7 Martin Seel (s. Anm. 5), S. 178.
- 8 Martin Seel (s. Anm. 5), S. 186ff.
- 9 Martin Seel (s. Anm. 5), S. 25.
- 10 Martin Seel (s. Anm. 5), S. 168.
- 11 Vgl. die Umweltbeilage des Computerkonzerns IBM in: Die ZEIT vom 13.9.1991.