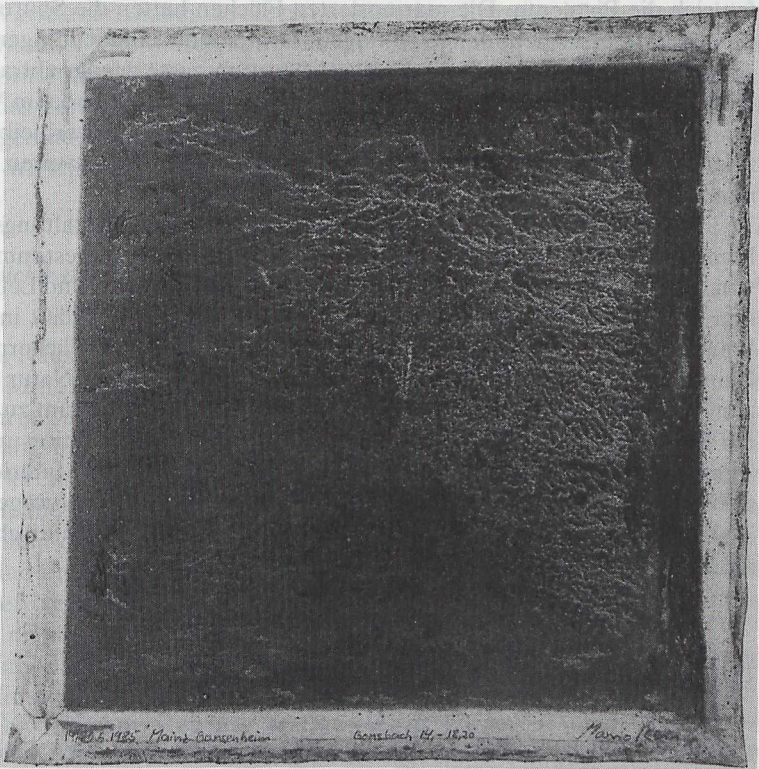


Beim Rauschen eines kaputten Fernsehers wird man nicht nach der Bedeutung des Rauschens fahnden, sondern nach dem Defekt im System suchen. Das Surren von Bienen, Wespen und Hornissen in einem Museum, wie es Timm Ulrichs 1971 in Wiesbaden von diesen in einem Glaskasten gehaltenen Tieren durch Verstärker hörbar werden ließ, wird dagegen eher die Frage ausgelöst haben, was das Geräusch zu bedeuten habe.<sup>1</sup> In dem kunstgeprägten Erwartungsrahmen ist man bereit, einige Überlegungen über die leeren Töne und ihren Ursprung, über die lebendigen Sender, anzustellen. Die nicht ersichtliche Signifikationsfunktion des Fluglautes fordert die Reflexion heraus, die aus dem jeweiligen individuellen und gesellschaftlichen Kontext schöpft. Das anreichernde Feedback der gegenstandsfreien Information des »Werkes« durch den Rezipienten ist ein bedeutender Faktor des gegenwärtigen Kunstverständnisses.

So können Künstler, die seit den frühen 70er Jahren mit Natur-Materialien und -Prozessen arbeiten, damit rechnen, daß ihre Substanzen und Verfahren vom heutigen Rezipienten im Zusammenhang mit einem problembewußten Naturverständnis gesehen werden: Nicht nur die Vorstellungen der Ökologiebewegung als Reaktion auf die zunehmende Umweltzerstörung, sind gegenwärtiges Allgemeingut geworden, sondern auch Möglichkeiten der immer perfekter werdenden Methoden der technischen Natur-Reproduktion. Plastikbäume als Passagengrün sind so alltäglich wie die Nachrichten vom Waldsterben, Resistenz und Ertragsoptimierung sind die Leitideen für die Laborkreationen. Degradiert zum bloßen Material, ohne Bedeutsamkeit, ist die »Natur« nicht mehr übergeordnet und verbindend. So läßt sich die gesellschaftliche Situation andeuten, in der die gewachsenen Primär-Stoffe und -Prozesse stehen, die heute häufig als Kunst-Substanzen zu finden sind.

Wenn Künstler sich vor diesem Hintergrund als Macher zurückziehen und Natur-Materialien und -Prozessen ihre »Werknischen« zur unmittelbaren Entfaltung freihalten, so kann dieses Verhalten vorerst als unmittelbare Parteinahme für das Zurückgedrängte aufgefaßt werden. Für die Flächen, auf denen die Natur die Möglichkeit zur »Selbst-Darstellung« bekommt, können durchaus die traditionellen, das Rahmengeviert füllenden Bildträger benutzt werden: Auf mit Leinwand bespannten Keilrahmen zieht Mario Reis seit 1977 »Naturaquarelle« aus dem Wasser (Abb. 1). Dem Fluß ausgesetzt, lagern sich auf dem Tuch die Schwemmteilchen in unterschiedlichen Nuancen ab, je nach Qualität des Gewässers und nach Strömung. Der Assistenz-Künstler unterbricht nur den Prozeß und fixiert das Ergebnis. Dem Betrachter zeigt sich eine kaum strukturierte, dichte Verteilung von Partikeln. Reis erklärt seine Intention in einem Kommentar zu dieser Natur-Kunst: »Das Wasser bekommt die Möglichkeit sein Wesen abzubilden.«<sup>2</sup>

Eine vergleichbare »Bild«-Beschaffenheit läßt sich bei den wie Lithographien entstandenen »Tessiner Steinblättern« beobachten, die Dietrich Helms 1977 von Felsen im Bett eines Gebirgsbaches abgenommen hat (Abb. 2). Der Künstler legte angefeuchtetes Papier auf die vom Wasser bearbeiteten Steine und tränkte sie mit Tusche. Je nach Spannung der Bögen und Beschaffenheit des Untergrundes verteil-



1 Mario Reis, Naturaquarell, 1985, Gonsbach auf Baumwolltuch, Mainz Gonsenheim.



2 Dietrich Helms, Tessiner Steinblätter, 1978, Tusche, Stein, Bachwasser.

ten sich die Pigmente. Die marmorierten Flächen hatten die Spuren von der Körnung der Oberflächen, den Wölbungen, Graten und Einbuchtungen der Steine angenommen. – Dagegen die Farbe durch Naturprozesse wieder abtragen, ließ Heinz Gödecke. Er hat 1982 mit Malsubstanz überzogene Leinwände im Watt ausgelegt, sie der Flut ausgesetzt, so daß sich die Meeresströmung im verbleibenden Rest abzeichnen konnte: »Dabei verzichte ich, meinen Willen zu beweisen und mein Können zu zeigen«.<sup>3</sup>

Der Wasserfluß ist nur ein Beispiel für Natur als Gestaltungsfaktor, ebenso können geologische Prozesse die Formationen der Materie bestimmen, wie bei der von Nikolaus Lang 1976/77 in der Toskana mit Textilbahnen und Leim abgenommenen Schicht der Erdoberfläche. Auch Pflanzenwuchs hinterläßt im Mikrobereich Spuren, wie die von Dorothee von Windheim 1972 auf Tüchern abgedruckten Baumrinden. Der beschriebene Formverzicht zugunsten der Natur führt die Kunst zum Nullpunkt, statt als Gestaltungsmittel zu dienen, überformt zu werden und einer äußerlichen, vom Künstler erfundenen Signifikationsfunktion untergeordnet zu werden, sind die naturprozeßbedingten Verteilungen der Materieteilchen völlig selbstorganisiert und selbstreferentiell. Konfrontiert mit den vorgegenständlichen Ablagerungen ist ein detaillierter Blick ins »Innere« der unterschiedlichen Ausschnitte der endlosen Naturprozesse aufschlußreich.

### *Das Rauschen in der Natur*

Das herausgelöste und fixierte Partikel-Wirrwarr dieser Natur-Kunst läßt kein Ordnungsschema erkennen. Der Zufall hat die Trägerflächen »all-over«<sup>4</sup> mit einer unhierarchischen Bedeckung überzogen, potentiell unendlich fortsetzbar wie ihr natürlicher Ursprung. Die Anführungszeichen stehen für die Entlehnung des Begriffs aus dem Vokabular zum Action-Painting. In der Literatur zur informellen Malerei findet man auch eine auf der Semiotik fußende Erklärung Umberto Ecos, die sich auf die Unüberschaubarkeit der Natur-Niederschläge übertragen läßt, und zwar vorerst auf die Struktur, nicht auf die außerbildliche Bedeutung, nicht auf das ikonographische Verweisen. Eco geht von einer kommunikativen Botschaft aus, einer malerischen Konfiguration, »die nicht semantische Bezüge, sondern eine bestimmte Summe von zwischen ihren Elementen wahrnehmbaren syntaktischen Beziehungen übermittelt«.<sup>5</sup> Die Information konstituiert sich also in dem Zueinander der Strukturelemente, proportional zur erkennbaren Ordnung zwischen ihnen. Je mehr Organisationsgesetze sich abzeichnen, um so klarer wird zunächst das Übermittelte, denn »je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar, ungeordnet wird, desto mehr nimmt die Information zu«<sup>6</sup>, wobei aber die Tendenz zur Unüberschaubarkeit entsteht. Flächen ohne erkennbaren inneren Zusammenhalt liefern demnach zwar besonders viele Informationen, die Vielfalt kippt aber um in ein informelles Struktur-Chaos, ins »Rauschen«.<sup>7</sup> Visuell und akustisch ist dieses Phänomen vom defekten Fernseher bekannt. Die bisher vorgestellten Natur-Zeichnungen zeigen es nur auf der optischen Ebene. Aber genauso informell fürs Ohr sind die Lebensgeräusche, die Heinz Gödecke und Harald Finke beim Abhören von Pflanzen empfangen haben. Mit Hilfe von an den Gewächsen befestigten Elektroden, Tonge-

neratoren und Verstärkern haben sie die physiologischen Prozesse hörbar gemacht.<sup>8</sup>

Die Analyse der syntaktisch-strukturellen Erscheinung der einfach nur von den Künstlern präsentierten amorphen »Natur-Äußerungen«, erklärt auch das sinnliche Erlebnis des Betrachters. Er ist überfordert bei der detaillierten Erschließung der Ablagerungen oder Töne, aber gerade dieses Übermaß an Information macht die ästhetische Wirkung aus.

### *Die Kunstgeschichte des Rauschens*

Auch wenn das Rauschen naturbedingt ist, so ist der selbstreferentielle Einsatz der »bildnerischen Mittel« und die von ihnen ausgehende, mit keiner Formel zu fassende sinnliche Erfahrung ein Charakteristikum der Kunst der Moderne. Ist man der möglichen Bedeutung des zutagegeförderten, informellen Naturphänomens auf der Spur, so bestärkt eine These Hannes Böhringers, die Suche nach kunsthistorischen Vorläufern aufzunehmen: »In der modernen Kunst ist aus dem romantisch rauschenden Bächlein das Rauschen der musikalisch befreiten Geräusche geworden, der unreinen und unscharfen Töne, der Pinselstriche und Farbflecken. Der Fluxus des Lebens aber bleibt auf die Form angewiesen, an der er sich bricht und sich so überhaupt erst manifestieren kann.«<sup>9</sup>

Dieser Hinweis stellt eine Verbindung her zur Kunst um 1800 und deren Bemühen um eine Mimesis ans Lebendige. Zuerst sei ein hörbares Beispiel für das romantische Geräusch vorgestellt: »Ich hör' die Bächlein rauschen / Im Walde her und hin / Im Walde in dem Rauschen / Ich weiß nicht wo ich bin.«<sup>10</sup> Das sprechende Subjekt dieser Verse des Eichendorffschen Gedichtes »Der Fremde« weiß nicht, wo es ist. Nach Adorno »meldet es die Suspension des Ichs, seine Preisgabe an ein chaotisch Andrängendes an.«<sup>11</sup> Sich von der Bedeutung entfernend, ahmt die Sprache das Rauschen der Natur nach. Die Worte als Gestaltungsmittel bekommen sinnliche Qualität, sie dienen nicht mehr nur dem begrifflichen Bezeichnen.<sup>12</sup> Die schmerzhafteste Entzweiung zwischen Natur und Mensch wird ästhetisch überbrückt: die Herstellung des fluktuierenden Zusammenhanges mit der Umgebung wird durch die hörbare Angleichung und die Aufgabe der beherrschenden Stellung des Subjektes erreicht. Statt der trennenden, vereinzelnden Signifikation hört man eine lautmale- rische All-Verbindung.

Die Beschaffenheit des romantischen Klangbildes kann in Analogie zu der erfahrungstranszendenten Anfangsidentität in Schellings Naturphilosophie gesehen werden. Dieser beschreibt die uranfängliche Einheit, die in allen einzelnen Erscheinungen der subjekthaft sich entfaltenden Natur unendlich fortgepflanzt wird, so: »In der Einbildung des Unendlichen ins Endliche kann die Indifferenz, als Indifferenz, nur als Klang hervortreten.«<sup>13</sup> Entsprechend ließe sich das Rauschen in der Kunst auf das Schellingsche Naturverständnis beziehen, als den ins jeweilige künstlerische Medium transformierten Urlaut der Natur, der in all ihren Erscheinungen mit-schwingt. Um diese verbindende Indifferenz der einzelnen Naturerscheinungen erfahrbar werden zu lassen, muß die vereinzelnde Bezeichnung aufgehoben werden. So kann das Rauschen, wie Schelling es von der Kunst forderte, »zum Erinnern des Zustandes, in welchem wir eins waren mit der Natur«<sup>14</sup>, dienen.

Eine bildnerische Entsprechung zum Eichendorffschen Sprachfluß ist Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer«. Die horizontal übereinandergelegten Streifen von Himmel, See und Strand verschwimmen zu einer Fläche von Blau-Grau-Tönen. Die einfachen Kompositionslinien, die Landschaftsformationen andeutend, werden erst vom Rahmen scheinbar willkürlich in ihrem Verlauf unterbrochen. Heinrich von Kleist beschreibt den Anblick des Bildes, das »in seiner Einformigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahmen, zum Vordergrund hat«, so, »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären«. <sup>15</sup> In dieser endlosen Leere aus Wolken, Wellen und Sand ist die winzige Gestalt eines Mönches zu entdecken, die sich aber gleich wieder in der Weite verliert. Das kaum zu unterscheidende Eins der unendlichen Elemente ist die informationstheoretische Entsprechung zum vorgewußten Meeres- und Windesrauschen, zur »Stimme des Lebens«. <sup>16</sup> Mensch und All nähern sich der Ununterscheidbarkeit. Die Vereinheitlichung entsteht durch das verschmelzende Abheben der Farben von der abzubildenden Landschaft, durch die Reduktion auf die wenigen Farben, die das intensive Erleben bedingen.

Unter der Überschrift »Transzendente Abstraktion« <sup>17</sup> nimmt Robert Rosenblum den nunmehr oft vollzogenen Vergleich dieser verschwimmenden Landschaft Friedrichs mit Werken des amerikanischen Abstrakten Expressionismus vor wie mit den gegenstandsfreien Farbbildern Barnett Newmans oder Jackson Pollocks. Er unterstellt den Malern eine religiöse, aufs Kosmologisch-Absolute zielende Intention, die sie durch die autonom angewandten bildnerischen Mittel einholten. So bezeichnet er die formlosen, homogenen Farbflächen Newmans bei der Gegenüberstellung mit der Malerei der Romantik als »Kosmogonien« <sup>18</sup>, und die chaotischen, informellen »Drip-Paintings« Pollocks erinnern Rosenblum an »rasende Strudel reiner Energie, die uns zu den äußersten Punkten des Kosmos fortreißen«. <sup>19</sup> Diese Auslegung basiert auf der Annahme einer Struktur-Ähnlichkeit zwischen der kaum nuancierten Ununterschiedenheit der Malerei Newmans sowie den unhierarchischen Farb-Niederschlägen auf Pollocks Malgründen und den »gestaltlosen Anfängen des Universums« <sup>20</sup>. Frei von einer gegenstandsbenennenden Funktion nähern sich die reduzierten, leuchtenden Farbflächen und die unüberschaubaren Farbspuren, wenn auch auf verschiedene Weise, einer uniform-chaotischen Einheitlichkeit an. Mit der Analogisierung der beobachteten Bild-Struktur stellt Rosenblum die Verbindung zur »absoluten Formlosigkeit« <sup>21</sup> her, zu dem allem Leben zugrundeliegenden anfänglichen »Klang« <sup>22</sup>, dem das romantische Rauschen sich annähert und dadurch gemäß der »Organon«-Funktion <sup>23</sup> der Kunst die vor der Vereinzelung liegende, erfahrungs-transzendente Indifferenz zum Vorschein bringen sollte.

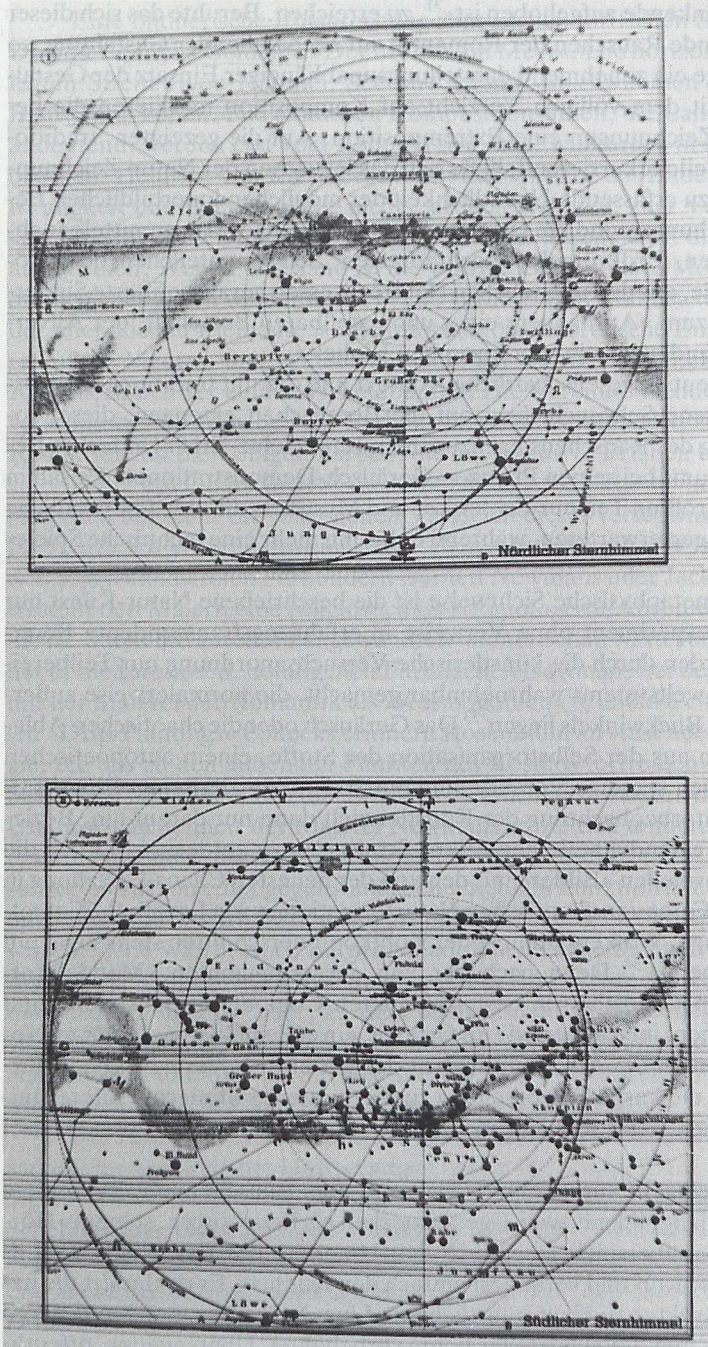
Die Basis für Rosenblums Vergleich ist die sich den Begriffen widersetzende ästhetische Qualität der Unüberschaubarkeit der Farbe. Dem Eindruck schreibt er Signifikationsfunktion zu, belehnt ihn mit romantischen Kategorien <sup>24</sup>, wie sich mit Schellingscher Begrifflichkeit vorführen läßt: Mit der indifferenten Struktur wird »uns ein sinnlicher Gegenstand dargeboten ..., der für unsere Fassungskraft zu hoch und in der Beziehung auf selbige unermeßlich ist.« <sup>25</sup> So beschreibt der Philosoph das Erhabene <sup>26</sup> in der Natur, wobei die Anschauung ihrer Unermeßlichkeit nur der »Widerschein wahrer Unendlichkeit« <sup>27</sup> ist, so wie die künstlerisch eingebildete Unendlichkeit in die endliche Landschaft bei Friedrich nur das sinnliche »Symbol« <sup>28</sup> ist für das »absolut Große«. <sup>29</sup> Bei der künstlerischen Darstellung des Erhabenen muß »von dem Endlichen die Form negiert« <sup>30</sup> werden, um die entsprechende »absolute Form«,

»in der alles Beschränkende aufgehoben ist«<sup>31</sup>, zu erreichen. Beruhte das sich dieser Indifferenz annähernde Rauschen der Romantik auf nachahmender Gestaltung, so zeigt sich in der Folge ein zunehmend darstellungsunabhängiger Einsatz der Gestaltungssubstanzen. Mit dem völligen Verzicht auf Komposition markieren die beschriebenen Natur-Zeichnungen eine Extremposition. Auf die gezeigten, traditionellen Referenzmodelle rekurrierend, ließe sich das Rauschen der Natur-Zeichnungen, die nicht mehr zu erfassende Unendlichkeit der möglichen innerbildlichen Bezüge, auf den Entstehungsgrund hin transzendieren. Das Chaos von unmittelbar abgelagerten Pigmenten, Erdkrümeln, Flechtenresten, Schwemmteilchen oder Tönen, dieses informelle, aus den unendlichen Naturprozessen herausgefilterte Sinnesangebot, wird dann zum »Aufhänger« einer undarstellbaren Botschaft, der Allverbundenheit des Lebendigen, seiner prämorphen Einheit.

Wie sehr der heutige gesellschaftliche Kontext und der mit traditionellen Vorstellungen verwachsene Sehnsuchtshorizont die Bereitschaft erzeugen, dieser romantischen Deutung des Rauschens nachzugehen, zeigt Heinz-Erich Gödeckes Beurteilung des Publikums bei seinen Pflanzen-Geräusch-Demonstrationen: Er sah in den Zuhörern zum größten Teil nur Esoteriker und Mystiker, die eine übersinnliche Stimme des Lebendigen erwarteten, während es für ihn mehr eine technische Spielerei war.<sup>32</sup>

Für eine anti-metaphysische Sichtweise ist die beschriebene Natur-Kunst nur ein Wahrnehmungsexperiment ohne Verweise in erfahrungstranszendente Bereiche. So gesehen werden durch die künstlerische Versuchsanordnung nur Teilbereiche des offenen Umweltsystems wahrnehmbar gemacht, die normalerweise außerhalb des alltäglichen Blickwinkels liegen.<sup>33</sup> Das Geräusch oder die chaotischen Ablagerungen resultieren aus der Selbstorganisation der Stoffe, einem autopoetischen Umweltsystem, dessen ständige Veränderung durch den künstlerischen Eingriff fixiert wurde. Die Naturbeobachtung der Künstler zielt dann nur darauf hin, Beziehungsgefüge in den eigendynamischen Mikro-Strukturen zu entdecken. Durch die Ähnlichkeit der informellen »Bilder« mit den von der neuesten Chaos-Forschung in Umlauf gebrachten Fotos von chaotischen Naturformationen wie Lavafluß, Zigarettenrauch, Gebirgszüge, Wolkenbildung oder Kohlkopfquerschnitten steht sogar ein Erklärungsmuster bereit.<sup>34</sup> Denn nach der von der sogenannten »Mandelbrot-Menge« abgeleiteten Chaostheorie besteht in deren Computervisualisierung und den Naturphänomenen, im Kleinen wie im Großen, ein »Gleichklang«.<sup>35</sup> Der mikro-physikalische Code stellt die Allverbundenheit des Kosmos wieder her. Die Natur-Zeichnungen wären die karge Entsprechung zu den bunten, raffinierten fototechnischen Bildern, die die Chaosformel illustrieren, so als sei man dem Schöpfungsrätsel auf der Spur.

Anti-romantisch geht auch Timm Ulrichs mit dem Rauschen um. Bei seinem 1970 entworfenen Klangbild mit zwei Tigerschnecken als Kopfhörern, seinem »Hör-Spiel totaler Musik«, überspielt er einfach den Ursprung des Rauschens, faßt es sprachlich tautologisch auf und verändert einfach den Kontext. Er deklariert die naturbedingte Hyperstruktur zu einer künstlichen: »Live-Aufnahme mono und stereo abspielbar. Alle Urheber- und Herstellerrechte vorbehalten, Überspielung, öffentliche Aufführung und Rundfunksendung verboten!« Die syntaxfreie, totale Struktur ist der einzige Inhalt des Rauschens, von diesem Nullpunkt der Kunst, dem natürlichen Geräusch, ist wieder kein Bericht mehr möglich. Die Gleichartigkeit des Tö-



3 Timm Ulrichs, Sphärenmusik. 1971, Uraufführung 1973.

nens einer defekten Hifi-Anlage und einer Rauschmuschel, von Kunst und Natur, weist auf die vom Zuhörer mitgebrachte Bedeutung, die eine Reaktion auf die Leere des Geräusches ist.

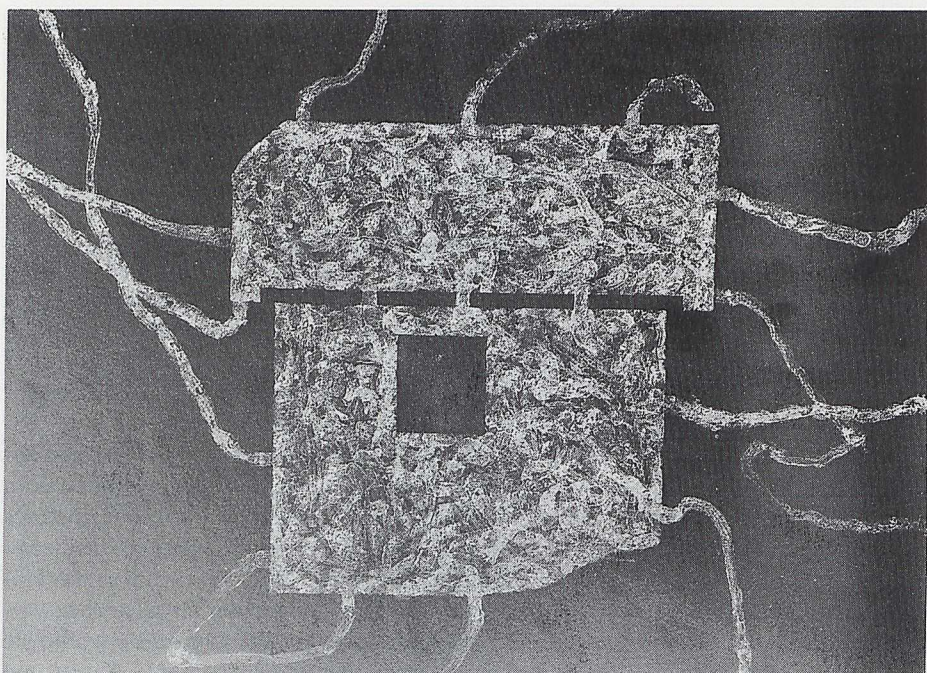
### *Strukturieren, transformieren und semantisieren des Rauschens*

Ebenfalls mit der romantischen Vision der kosmischen Totalität spielend, versah Ulrichs das Chaos des Firmamentes mit einer Struktur, überzog das Sternenmeer mit einem klaren graphischen System (Abb. 3). So legte er transparentes Notenpapier über Himmelskarten und erhielt damit Fixpunkte in der unüberschaubaren Komplexität. Diese konnten dann entsprechend ihrer Stellung im Notensystem intoniert werden. In einem Begleittext erklärt Ulrichs, daß er sich auf diesem Wege den für den Sterblichen unfaßbaren Klang des Universums erschlossen habe, die Sphärenmusik, die nach der antiken Vorstellung durch die harmonische Bewegung der Planeten entsteht und das All zum Tönen bringt.<sup>36</sup> Die Diskrepanz zwischen dem simplen Vorgang und dem erfahrungstranszendenten Klang ist amüsant. – Ernsteres hatte dagegen Marianne Greve im Sinn, als sie 1984 ähnlich operierend das beziehungslose Umherschwimmen von Kaulquappen in einer Badewanne durch das Unterlegen mit Bezugslinien in eine Partitur verwandelte und auf der Orgel hörbar werden ließ. Mit der Transformation des Quappenchaos in »Froschmusik« wollte sie »Brücken bauen zwischen den Bereichen Natur – Naturwissenschaft – Kunst und Musik«<sup>37</sup>, genauso mit der Intonierung der auf Helgoland registrierten und auf Notenlinien übertragenen Windstärken.

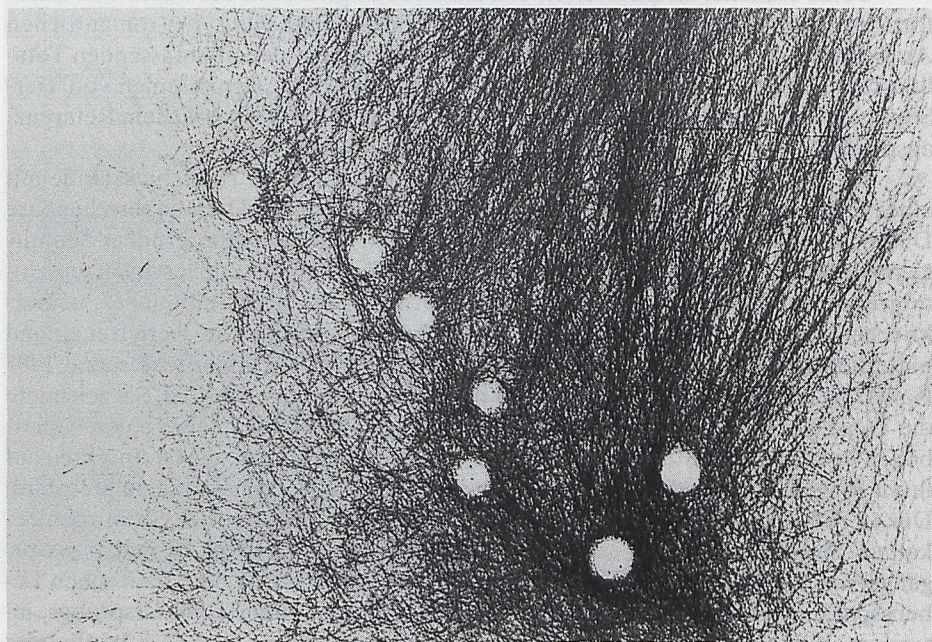
Beide Künstler strukturierten den zufallsbedingten Fluß der Natur und transformierten ihn in ein anderes Medium, so daß diese Natur-Kunst der romantischen Auffassung entsprechend ein Instrument zur Intonierung, der allumfassenden Totalität sein könnte, wobei sich alles gegenseitig Symptom ist: Symphonien von Tierstimmen, Wind-Stärken oder Sternen-Stand<sup>38</sup>, nur mit unterschiedlichem Referenzanspruch.

Werner Klotz unterlegte 1986 ebenfalls unstrukturierte Naturrückstände mit einer Prägung, allerdings einer unkonventionellen (Abb. 4). Das unüberschaubare Durcheinander von Schnecken-Schleimspuren auf sekretionsförderndem Schmirgelpapier erhielt eine Gestalt dadurch, daß die Weichtiere auf dem schwarzen Untergrund nur in einer Umgrenzung, in der Form des Pekinger Stadtplanes, umherkriechen konnten. Nach dem Entfernen der Schablone zogen die Tiere frei ab und hinterließen ein exakt geformtes Farbschillern. Ähnliche Hindernisse setzte 1985 Katharina Meldner auf das »Lauffeld« eines Ameisenvolkes (Abb. 5). Sie zeichnete die Wege dieser Tiere nach, die sie zu Zuckerwasserfutterstellen über einen Papierbogen nehmen mußten. Die runden Leerstellen auf den Bögen, die die Insekten auf ihren Wegen zu umkrabbeln hatten, benannte die Künstlerin nach einem Sternbild: Der »Große Wagen«, das sind Fixpunkte im informellen Gestrichel. So wurden bekannte Stern-Konstellationen und die Hauptstadt Chinas in die Populationsvorgänge von niederen Tieren eingezeichnet. Beide Male wurde der chaotischen Lebensspur einfacher Tiere ein Zeichen höherer Ordnung, kulturellen Ursprungs, integriert. Wenn nicht auf die astrologische Allverbundenheit aller Geschöpfe oder gemeinsame archetypische Baustrukturen von Gehäusetieren und Menschen ver-





4 Werner Klotz, Peking 1986, Schmirgelpapier, Schablone, 13 Weinbergschnecken.



5 Katharina Meldner, Wege der Ameisen im Sternbild des Großen Wagens, 1985.

wiesen werden sollte, so demonstriert diese Dressur auf ironische Weise die menschliche Sinnprojektion in die Natur, die Unzulänglichkeit großer, übergreifender Entwürfe.

Die dem Rauschen unterlegten Referenzen versuchen, die »Sprache der Natur«, ihre Bedeutung für uns wiederzufinden. Aber die Präsentation der puren Materieablagerungen und umkomponierten Töne, die Unkommunizierbarkeit der ästhetischen Botschaft, entzieht sich der eindeutigen begrifflichen Fixierung, der zur zweiten Natur gewordenen Herrschaft der Zweckrationalität. Im Gegensatz zur abstrakt-konkreten Farbe der Malerei wird das Nichtgemachte der »Natur-Kunst« auf seinen Ursprung hin reflektiert, der einer traditionsreichen Vorstellungswelt unterliegt und einen Strom von Assoziationen wachruft. Ein Rest von Metaphysik bliebe, wenn man das Rauschen mit Adornos »Schweigen der Natur« übersetzte.<sup>39</sup>

## Anmerkungen

- 1 Zu diesem »Akustischen Enviroment« Timm Ulrichs vgl. Kat.: Animal Art. Steirischer Herbst, Graz 1987, o.S.
- 2 Reis, in: Kat.: Mario Reis. Arbeiten 1977-1986. Galerie Dorothea von der Koelen, Mainz 1986, S. 14.
- 3 Gödecke, in: Kat. Dorn im Auge. 2. Woche der bildenden Kunst, Hamburg 1982, S. 68.
- 4 Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, S. 75.
- 5 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk (Mailand 1962), Frankfurt a.M. 1973, S. 168.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd. – Vgl. auch Umberto Eco: Einführung in die Semiotik, (Mailand 1968), Frankfurt a.M. 1988, S. 262 ff.
- 8 Zu den Experimenten der beiden Künstler vgl. Harald Finke: Subdialog mit Stein – Pflanze – Tier. Hamburg 1987; Kat. Harald Finke und Carl Vetter, Kunstverein Neuenkirchen 1986; Kat. Der Baum, Heidelberger Kunstverein 1985, S. 336.
- 9 Hannes Böhringer: Begriffsfelder. Berlin 1985, S. 83.
- 10 Erste Strophe von Eichendorffs Gedicht »Der Fremde« (1811/1815). Joseph von Eichendorff: Werke und Schriften. Neue Gesamtausgabe. Hg. von Gerhart Baumann und Siegfried Grosse. 4 Bde. Bd. 1, Darmstadt 1958, S. 34.
- 11 Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: Noten zur Literatur. (Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11). Frankfurt a.M. (1958) 1980, S. 121.
- 12 »Zur Krisis der Repräsentanz« vgl. Gisela Dischner: Über die Unverständlichkeit. In: Franz Mon. (Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur, Bd. 60). München 1978, S. 20-26.
- 13 Friedrich Wilhelm Schelling: Sämtliche Werke nach der Original-Ausgabe in neuer Anordnung. Hg. von Manfred Schröter. Münchner Jubiläumsausgabe, 13 Bde. 3. unveränd. Aufl. (1927) 1979, Erg.bd. 3, S. 139 (488).
- 14 Schelling (1800) 1979, Bd. 2, S. 711 (VI 77); vgl. auch Joachim Ritter: Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 1974, S. 141-163, S. 153.
- 15 Heinrich von Kleist in: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Berliner Abendblätter, 12. Blatt, 13. Oktober 1810, S. 12.
- 16 Ebd.
- 17 Robert Rosenblum: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. München 1981, S. 183-230.
- 18 Rosenblum 1981, S. 220. – »Cosmogonien« nannte Yves Klein auch die Natur-Zeichnungen, die entstanden, als er 1960 Malgrund über das Dach seines Autos spannte und auf der Fahrt von Paris nach Nizza den

- Einwirkungen der Witterung überließ. Er ist der erste, der die »Technik der Natur-Zeichnungen« direkt anwandte.
- 19 Rosenblum 1981, S. 214.
  - 20 Rosenblum 1981, S. 221.
  - 21 Schelling (1802), 1979, Bd. 3, S. 484 (V 464).
  - 22 Schelling (o.J.) 1979, Erg.bd. 3, S. 306, (III 306).
  - 23 Schelling (1800) 1927, Bd. 2, S. 349 (III 349), S. 351 (III 351). »Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische« (ders., Bd. 2, 625 (III 625)).
  - 24 Lyotard wendet sich gegen die romantisierende Auffassung der Bilder Newmans, weil sie die Erhabenheit der Bilder in der Transzendenz ortet und sie nicht nur als ein »visuelles Ereignis« ohne Repräsentationsfunktion akzeptiert. Vgl. dazu Jean-François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986, S. 7-23; ders.: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur, 38 (1984), S. 151-164.
  - 25 Schelling (1802) 1979, Bd. 3, S. 482 (V 462).
  - 26 Edmund Burke sprach in seiner Schrift über das Erhabene sogar von der erhabenen Wirkung im Kleinen: »... , daß die alleräußerste Kleinheit in gewissem Sinne gleicherweise erhaben ist wie die äußerste Dimension. Wenn wir die unendliche Teilbarkeit der Materie berücksichtigen«. (Edmund Burke: Vom Erhabenen und Schönen. Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. (London 1757). Hg. von Werner Strube. Hamburg 1980, S. 109).
  - 27 Schelling (1802) 1979, Bd. 3, S. 482 (V 462).
  - 28 Schelling (1802) 1979, Bd. 3, S. 482 (V 462).
  - 29 Schelling (1802) 1979, Bd. 3, S. 483 (V 463).
  - 30 Schelling (1802) 1979, Bd. 3, S. 484 (V 464).
  - 31 Schelling (1802) 1979, Bd. 3, S. 485 (V 465).
  - 32 Vgl. Beate Etzler: Pflanzenmusik. Posaune und Palmen im Duett. In: Die Zeit, 12.9.1986, Nr. 3.
  - 33 Mit der Besprechung der Berliner Ausstellung »Ressource Kunst« vermittelt Thomas Dreher anhand der Niklas Luhmannschen »Leitdifferenz System/Umwelt« einen sehr guten Überblick über eine systemtheoretische Herangehensweise an Öko-Kunst. Vgl. Thomas Dreher: Ressource Kunst – Die Elemente neu gesehen. In: Das Kunstwerk, Jg. 43 (1990), H. 3, S. 58-59.
  - 34 Zu diesen Bildern vgl. Geo-Wissen, Chaos und Kreativität. Hamburg 1990.
  - 35 Vgl. Horst Bredekamp: Mimesis, grundlos. In: Kunstforum, Bd. 114, 1991, S. 278-288. Bredekamp spricht sogar von einer »modernen Variante des Okkultismus«, von einer »Mode, im Analogieschluß von der Chaosforschung auf weite Gebiete der Natur-, Human- und Geisteswissenschaften zu schließen« (ders., S. 279).
  - 36 Vgl. Sphärenmusik bei Schelling (o.J.) 1979, Erg.bd. 3, S. 153 (502).
  - 37 Marianne Greve: Faltblatt zu der Ausstellung »Hören und Sehen« im Künstlerhaus Hamburg 1988.
  - 38 Das folgende Novalis-Zitat von 1789/99 bestätigt die Strukturgleichheit von optischen und akustischen Phänomenen nach romantischer Vorstellung: »Alles ist sich gegenseitig Symptom. Töne und Striche sind, als diejenige einfache, äußere Erscheinung, die am mannigfaltigsten gebildet, variiert und zusammengesetzt werden kann, am bequemsten zur Bezeichnung des Universums.« (Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 3 Bde., erw. und verb. 3. Aufl., Stuttgart 1983, Bd. 3, S. 381, Nr. 633).
  - 39 Zum »Schweigen der Natur« vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. (Hg. von Rolf Tiedemann) Frankfurt a.M. (1970) 1985, S. 108, 115, 121.

#### Abbildungsnachweis:

- 1 Kat.: Mario Reis. Arbeiten 1977-1986. Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz 1986, S. 15.
- 2 Kat.: Verhalten in der Natur, Kunsthaus Hamburg, 1983, S. 17.
- 3 Kat.: Timm Ulrichs. Totalkunst, Städtische Galerie Lüdenscheid 1980, S. 72.
- 4 Kat.: Animal Art, Steirischer Herbst, Graz, 1987, o.S.
- 5 Kat.: Animal Art, Steirischer Herbst, Graz, 1987, o.S.