

Zwischen den Blick des Künstlers und die Natur schiebt sich die Sprache anderer
Botanik und Geologie, Verortung und Klassifikation bei Paul-Armand Gette und Robert Smithson

I

Seit der sogenannten konzeptuellen Kunst der sechziger Jahre und dem damit verbundenen Aufbrechen des Gebildecharakters von Kunstwerken, dem Ende des Gestaltens und Komponierens, adaptieren Künstler in vielfältiger Weise außerkünstlerische Tätigkeiten. Unter anderem bezieht sich nun die ästhetische Beschäftigung mit Natur nicht mehr auf die Vorstellung einer bildhaften Landschaft oder auf die Analogie von künstlerischer und natürlicher Gestaltung. Eher wird die Natur als Objekt der Betrachtung unter Reflexion der Verfahren und Sprachen, die den gesellschaftlichen Umgang mit der Natur regeln, gesehen: die Wiederholbarkeit des wissenschaftlichen Experiments, der Abbau von Rohstoff, die Fixierung des Raumes in der Kartografie. Das Material der Künstler sind Fotos, Diagramme, Landkarten, Fundproben. Die Vorstellung von Natur als einem identifizier- bzw. fixierbaren Gegenüber des Subjekts löst sich dabei auf. Daß die natürliche Welt anthropomorphes Gegenbild ist oder unendliches Reservoir von Stoff oder romantische Landschaft zur ästhetischen Erbauung des Betrachters: zwischen diesen Möglichkeiten gerinnt die Natur zur Fiktion.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie sich das Werk zweier Künstler – Paul-Armand Gette und Robert Smithson – in einer Vielzahl von Verweisen auf epistemologische Brüche in der »menschlichen Geschichte der Natur«¹ bezieht. Diese »menschliche Geschichte der Natur« umfaßt gleichermaßen die Geschichte der Ideen wie die Technik- und Wissenschaftsgeschichte, teilweise reflektiert in zeitgenössischer Literatur, Kunst und Ästhetik. Der Rückbezug läßt sich natürlich nicht auf historische Eindeutigkeit festlegen, er bleibt eklektisch. Aber gerade dadurch erübrigt sich die Hypostasierung eines ursprünglichen Einverständnisses der menschlichen Tätigkeiten mit der Natur.

Die Umstrukturierung des Wissens vollzieht sich vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.² Die Wissenschaften teilen sich ihre Gegenstände auf und beenden für immer jahrhundertelange Nachbarschaften und Entsprechungen. Grundlegendes metaphorisches und metonymisches Denken, daß die Gesamtheit der Einzeldinge der äußeren Realität mit der Sprache, der Repräsentation, verbindet, wird in den poetischen Bereich abgedrängt.³

Die Wissenschaftsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts hebt besonders die Naturgeschichte und die Botanik als die Wissenschaften hervor, in denen das naturalistische Verlangen die Beobachtungsgabe schärft. Das Reisen wird wichtigste Voraussetzung zur Entdeckung der Naturphänomene angesehen; sie ermöglicht das Beobachten sowie das anschließende Sammeln und Klassifizieren. Aber gerade »der Zuwachs an Erfahrung« ist es, »der die Wissenschaften dazu zwingt, empirische Verfahrensweisen zu entwickeln, um den Bereich möglicher Erfahrung einzuschränken und überschaubar zu machen.«⁴ Die Loslösung der Sprache, die Reglementierung

der Erfahrung macht die Korrelation von Wissenszuwachs und systematischer Naturbeherrschung erst möglich.

In diesem Kontext werden bald auch die »positivistischen« Übertreibungen dieser Tätigkeiten – die Sammelleidenschaft und der Klassifikationsdrang – thematisiert. Die Faszination vieler heutiger Künstler für Geologie und Naturgeschichte verweist auf den Umwandlungsprozeß der Wissenschaften im 18./19. Jahrhundert.

Wir finden das Thema der Naturgeschichte in mythisierender Form in Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts etwa bei Max Ernst oder Paul Klee. Oder in Benjamin Perets literarischer Naturgeschichte⁵, die die Kausalität im Zusammentreffen des Disparaten überstrapaziert. Roger Caillois' Überlegungen zu Stein und Kristall sowie über die anthropomorphen Restbestände in unserer Sicht der Natur sind vielleicht das beste Beispiel für eine Annäherung an die Natur, die Legende und Beobachtung wieder vereint⁶ – dies wäre eine Skizzierung der surrealistischen Tradition, die für die jüngeren Künstler Vorgeschichte der Rezeption von Naturgeschichte und Geologie ist.

Wenn im folgenden die beiden genannten Künstler gegenübergestellt werden, so deshalb, weil ihr Werk sich als exemplarisch darstellt für die Kunst, die sich seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre mit dem Umgang mit Natur und Wissenschaftsgeschichte beschäftigt. Direkte Einflüsse zwischen Paul-Armand Gette und Robert Smithson gibt es nicht. Und so soll hier weder der Altersunterschied noch die unterschiedliche Entstehungszeit der erwähnten Werke berücksichtigt werden. Die Beschreibung ihrer künstlerischen Arbeit bleibt notwendigerweise bruchstückhaft.

2

Paul-Armand Gette (1927 in Lyon geboren) wurde ausgebildet als Naturwissenschaftler, als Entomologist und Botaniker. Es ist das Interesse am Surrealismus und an den Nouveaux Réalistes, das ihn gegen Ende der fünfziger Jahre zur Kunst führt. Hier beschäftigt er sich zunächst mit Schrift und skulpturalen Nachformungen von Insektenlarven. Doch nach kurzer Zeit kehrt Gette dem traditionellen künstlerischen Werkbegriff den Rücken und nimmt die wissenschaftliche Tätigkeit wieder auf, allerdings nun spielerisch, parodierend, das Forschen ad absurdum führend.

Zusammen mit Jean LeGac und Christian Boltanski unternimmt Paul-Armand Gette 1970 und 1971 neun Spaziergänge durch Paris.⁷ Schon die Surrealisten und später die Situationisten haben das Wandern durch die Stadt als eine wichtige Voraussetzung für die künstlerische Inspiration gesehen. Bei Gette haben die Spaziergänge den Charakter wissenschaftlicher Exkursionen. Anlehnungen gibt es ebenso an die Rolle des universellen Dilettanten, der im 18. Jahrhundert auf die Reise geht, wie an dessen absurde Verzerrung in Flauberts Figuren Bouvard und Pécuchet. Die Exkursion ist von nun an grundlegende Aktivität zur Erkundung der Natur. Bei Gette gibt es nicht *eine* Natur, sondern lediglich geformte Natur in bestimmten Kontexten. So etwa in botanischen Gärten wie dem Jardin des Plantes in Paris, wo die Natur mit der diskursiven Sprache, die sie benennt und ordnet, deckungsgleich ist.

Gette widmet seine Arbeit – hier greift er eine gesellschaftliche Konvention der Wissenschaften auf – historischen Personen. So konstruiert er ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich auf andere bezieht, ohne sie direkt als Vorbilder zu be-

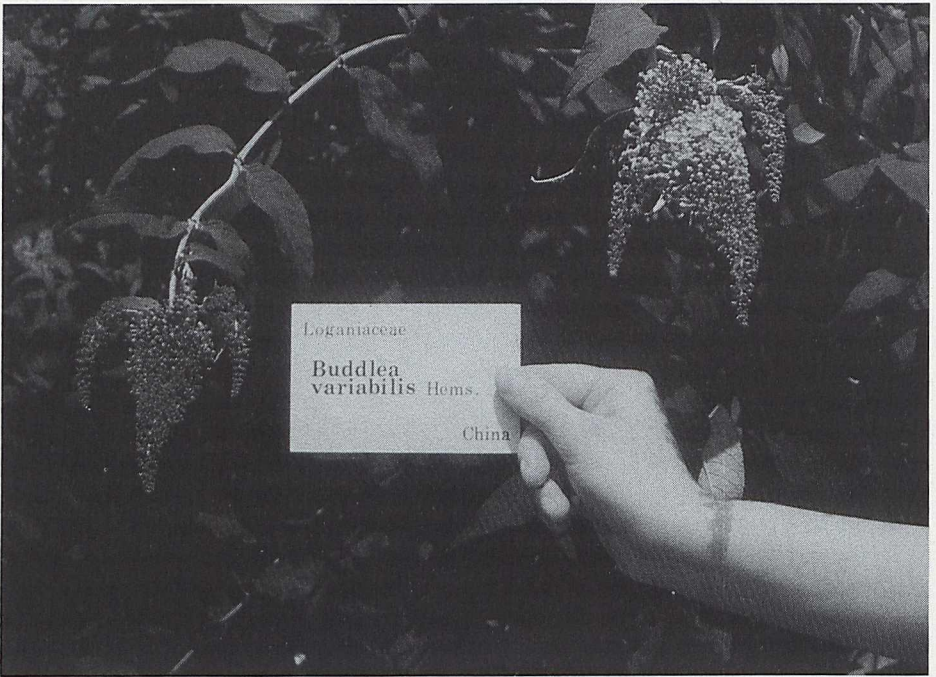


1 Paul-Armand Gette, Das Bearbeiten eines Steins, Musée Bar-le-Duc, 1988

nennen. Besonders Carl von Linné: der schwedische Naturforscher, auf den die bis heute gültige lateinische Nomenklatur der Pflanzen zurückgeht, ist eine der Schlüsselfiguren in der Geschichte der Systematisierung des Wissens über die Natur. Von nun an schiebt sich der Name der Pflanze zwischen die Sache selbst und ihre Beschreibung. In einer sechsstündigen Lesung »La nomenclature binaire – Homage à Carl von Linné« trägt Gette 1975 an der Pariser Universität aus Linnés Hauptwerk »Species plantarum« vor und verdeutlicht damit die poetischen Qualitäten der binären Namensgebung. Natur kann bei Gette nur in der Sprache eines anderen erscheinen. Aber Linné steht selbst in einer Umbruchsituation. Die Aufzeichnungen zu seiner lappländischen Reise⁸ sind unsystematisch, berichten vom Reichtum der Gebräuche der Bewohner; in einem Atemzug werden die Pflanzen durch trockene lateinische Benennung identifiziert.

Die andere Natur, die Gette fasziniert, fristet ihr ephemeres Dasein auf Parkplätzen, an Flußufern, an öden Stränden. Sie ist eine, die der Klassifikation entgangen, aber doch noch von ihr geprägt ist. Diese nichtöffentliche Natur ist die Kehrseite der öffentlichen, sozialisierten Natur.

Während seines Berlin-Aufenthalts 1980 verfolgt Gette die Spuren der exotischen Natur, die über die botanischen Gärten des 19. Jahrhunderts in die Stadt hinein sich verbreitet hat und dort eine sehr gewöhnliche, unbeachtete Existenz führt. Verantwortlich für die Verbreitung bestimmter fremdländischer Gewächse, so schreibt Gette in »Exotik als Banalität«⁹, sind die städtischen Beamten, die eine Vor-



2 Paul-Armand Gette, *Exotismus und Etikettierung*, Site Bouchayer-Viallet, Grenoble 1988

liebe für das Fremde haben. In die leidenschaftslose Klassifikation dringt etwas so unberechenbares ein wie die emotionalen Neigungen von Beamten.

Eine Reihe von Fotos im Werk Gettes zeigen, wie einer Pflanze ihr lateinisches Etikett vorgehalten wird, der Zeigegestus in anderen Fotos ist ein ironisierend didaktisches Mittel. Als könne der Künstler Benennung und Natur wieder zusammenführen, als wäre der Name noch die untrennbare Signatur der Pflanze: dies aber nur um den Preis der fotografischen Isolierung – und Deplazierung in den ästhetischen Kontext.

»Nous ne voulons rien prouver, mais mesurer.«¹⁰ Gette will nur messen, aber dieser Anspruch ist nur scheinbar bescheiden. In Beobachtungssituationen, die sich über längere Zeiträume hinziehen, legt er umständliche Diagramme an, pflegt seine Manie für Formeln zur Berechnung der Krümmung von Kieselsteinen.¹¹ Die »Contributions à l'étude des lieux restreints« bestehen aus Aufzeichnungen, Fotos, Funden, die – kaum in eine Form gebracht – präsentiert werden.

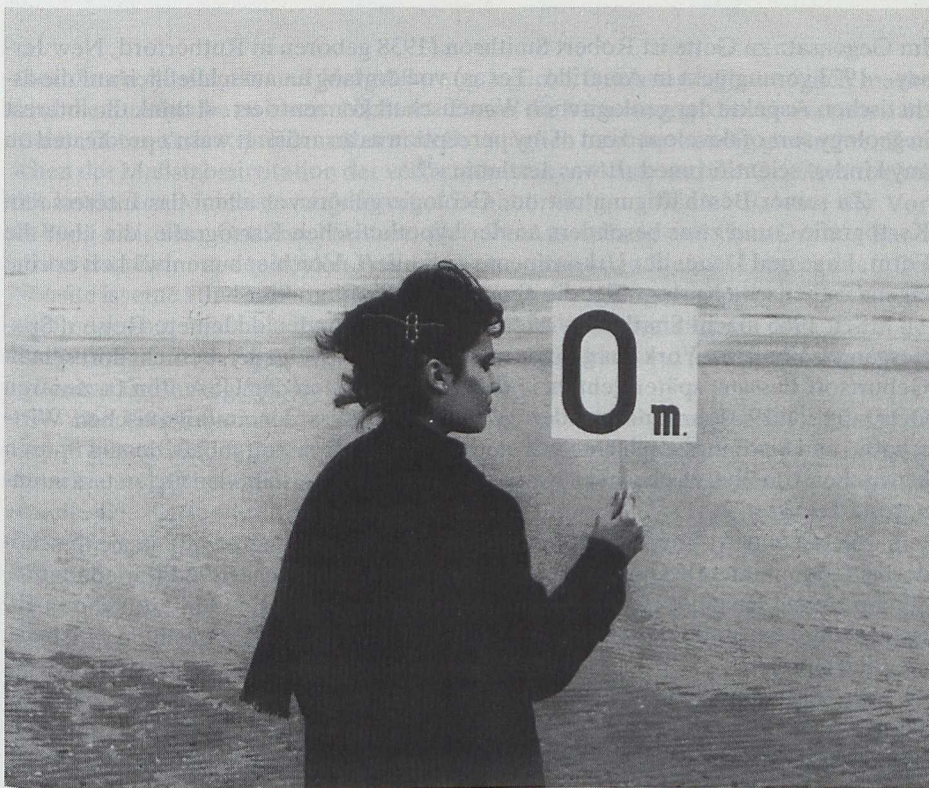
Gettes Blick auf die Natur ist ein kalter Blick, unter ihm zerfällt die Vorstellung von Natur in Details und segmentierende Daten einer Beobachtungssituation. Aber doch macht die Genauigkeit der Beschreibung eine Verallgemeinerung unmöglich. Das Messen, fehlt es ihm an einer im Hintergrund stehenden Theorie, die den Rahmen bildet, wird wieder zu einer singulären Erfahrung.

In einer Reihe von Fotos setzt Gette Positionsmarken, die die Relativität der Betrachterposition verdeutlichen. Die »0 m«-Marke setzt einen absoluten Ur-

sprung, entzieht sich gerade dadurch jeder Maßstäblichkeit und hebt die reflexive Position des Betrachters auf eine Metaebene.

Unmerklich schiebt sich ein Störmoment in die Betrachtung der Natur. Es geraten zunächst wie zufällig junge Mädchen in den Blick der Fotokamera. Sie assistieren dem Künstler, halten die Positionsmarken oder die lateinische Etikettierung vor die entsprechenden Pflanzen. Die Vorliebe für Übergangszonen zwischen sozialisierter Natur, streng kodifizierter und wilder Natur wird überlagert von der Vorliebe für die jungen Mädchen, die den Übergang von Kindheit und Erwachsensein vollziehen. Der transitorische Effekt und der Gedanke an die Initiation dringt in die fixierende Arbeitsweise ein. Für Gette sind die »Nymphen« die durch einen Spiegeleffekt erzeugte Vervielfachung von Lewis Carolls literarischer Figur *Alice*. Auch die den Künstler begleitenden Mädchen haben Namen, aber das unterscheidet erst zwischen Individualität und binärer Nomenklatur.

Die jungen Mädchen werden im jüngsten Werk Gettes zum eigentlichen Thema seiner Fotografie. Die Beobachtung durchbricht das wissenschaftliche Tabu und verwandelt sich zum Begehren bis hin zum Berühren. »Es sind dies unterschiedliche Vergnügungen, gewiß, und wir wollen keine davon zurücksetzen, eher versuchen, sie miteinander zu verknüpfen, da Kunst ja wohl das Streben nach Paroxysmus



3 Paul-Armand Gette, *Géraldine am Strand, Bray-Dunes*, 1983

ist. Es ist nur ein Schritt von dem Blick, den man auf eine Landschaft richtet bis zu jenem, der sich an die Beine eines kleinen Mädchen haftet...«¹²

Eine Polysemie des Wortes »Nympe« durchzieht das Werk wie ein roter Faden: das junge Mädchen im Übergangsstadium zu Frau, die weibliche Naturgottheit, die Larve der Insekten, die bereits Anlagen zu Flügeln besitzt und schließlich die Seerose, das Thema der späten Malerei Monets, der seinen Garten als erweitertes Atelier ansah. Die Überlagerungen verschiedener Bedeutungen im gleichen Wort weisen auf eine archaische volle Sprache der Korrespondenzen und kennzeichnen zugleich das gesamte Werk Gettes, das nicht in einer Entwicklung gesehen werden kann. Vielmehr besteht es wie in einem Spiegellabyrinth aus einer unendlichen Vielfalt von Entsprechungen. Die Realität ist immer dazwischen: zwischen Kunst und Natur, zwischen Subjekt und Objekt, Kind und Frau, Ordnung und Unordnung.¹³

Die Kritik am Kunstwerk der Moderne und an der Naturwissenschaft setzt auch am musealen Ort an. Seit 1985 präsentiert er Modelle von Seerosen – »Nymphae Alba« – in den Toilettenräumen der Museen, in öffentlichen/nichtöffentlichen Orten, in denen jeweils das andere Geschlecht ausgeschlossen ist: für Gette ist hier der Nullpunkt der musealen Struktur.

3

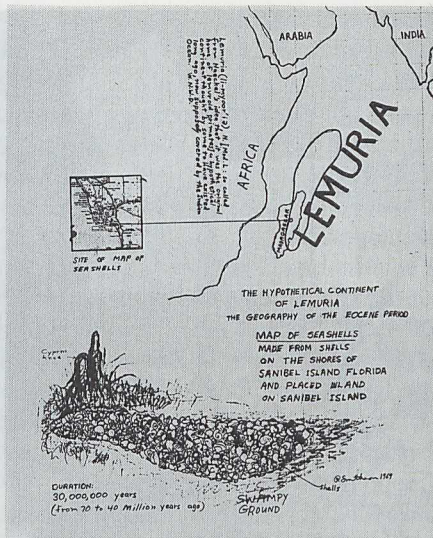
Im Gegensatz zu Gette ist Robert Smithson (1938 geboren in Rutherford, New Jersey – 1973 verunglückt in Amarillo, Texas) von Anfang an ausschließlich auf die ästhetischen Aspekte der geologischen Wissenschaft konzentriert. »I think the interest in geology sort of developed out of my perception as an artist. It wasn't predicated on any kind of scientific need. It was aesthetic.«¹⁴

Zu seiner Beschäftigung mit der Geologie gehört vor allem das Interesse an Kartografie – und zwar besonders an der hypothetischen Kartografie, die über die Form, Lage und Dauer der Urkontinente spekuliert. Von hier aus entwickelt er eine eigene ästhetische Kartografie, die ebenso fiktiven Charakter hat.

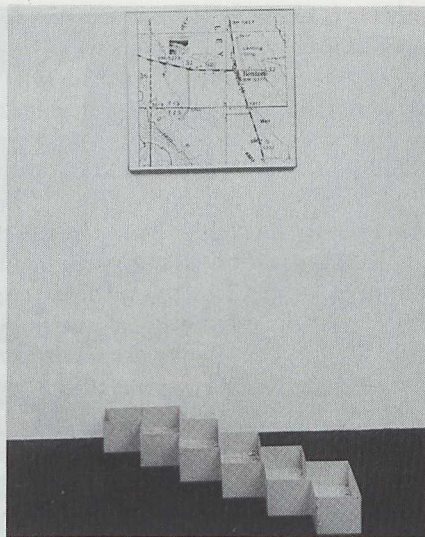
Seit 1965 macht Smithson – allein oder mit Freunden – kleinere Reisen, Spaziergänge. Von New York aus geht er zunächst nach New Jersey, besucht dort seinen Geburtsort Passaic; später geht es in den fernen Westen der USA. Ihn faszinieren Orte, die im 19. Jahrhundert oder später *Schauplätze* der amerikanischen Wirtschafts- und Siedlungsgeschichte waren. Ehemaliger Rohstoffabbau, dessen Spuren inzwischen von überwuchernder Natur verwischt sind, verleiht den Orten fast numinosen Charakter.

Aufsätze wie »The Crystal Land«¹⁵ und »The Monuments of Passaic«¹⁶ schildern das dominierende Gefühl der Irrealität und den Versuch, Realität wiederzufinden im Herstellen einer Beziehung zur harten widerständischen Materie: »For a about an hour Don [Judd, Anm. E. S.] and I chopped incessantly at the lump with hammer and chisel.«¹⁷

Im Zusammenhang mit den Spaziergängen entwickelt Smithson seine »Site/Nonsite-Dialektik«, die die Form seiner Skulptur ab 1968 bestimmt. Gesammeltes Fundmaterial wird am Ausstellungsort in Behältern sperrig eingelagert. Der Form der Behälter liegt immer eine gestörte Gestalt zugrunde, ihre Form war der dominierende Eindruck in der Landschaft. Zusammen mit begleitender Karte des Ortes, die



4 Robert Smithson, Der hypothetische Kontinent Lemuria, 1969

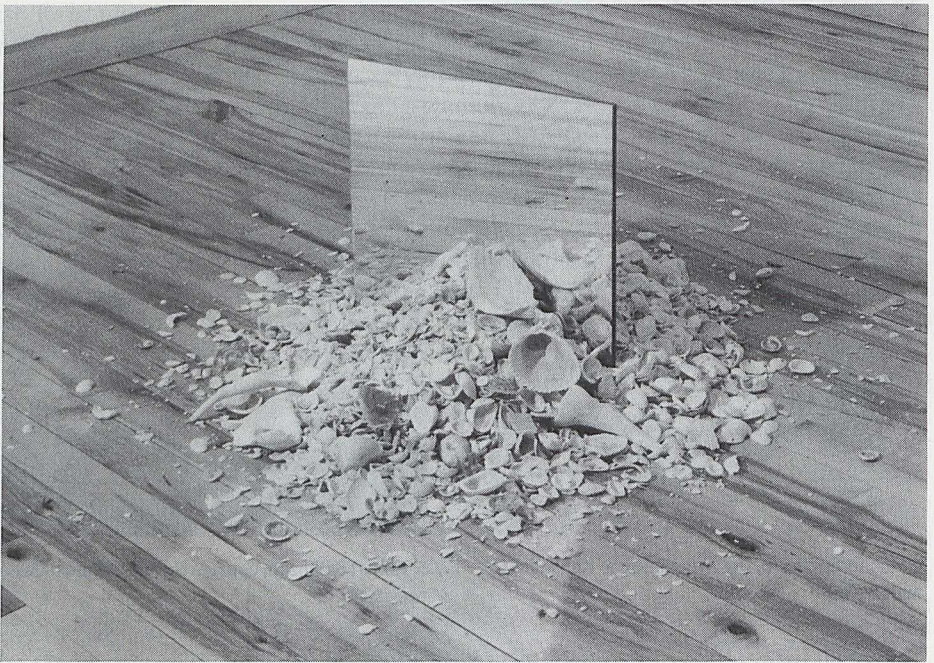


5 Robert Smithson, Gypsum Nonsite, Benton, California, 1968

aber durch Ausschnitt und Vergrößerung jegliche Orientierung unmöglich macht, wird die Fundprobe zu einem Nichtort. Durch die Verneinung, die Abwesenheit des realen Ortes ist das Sprechen über den Ort möglich bzw. notwendig geworden. Zwischen der Maßstabssirritation der verfremdeten Landkarte und der Gegenwärtigkeit des konkreten Materials im geformten Behälter richtet sich eine Balance der Vorstellung zwischen Ort und Nichtort, Ort der Ausstellung und dem Ort der Fundprobe ein. Keinem der beiden Pole wird eine eindeutige Identität zugeordnet. Das Nonsite ist eine »three-dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it.«¹⁸ Smithson beschreibt wiederholt, wie diese Form der Skulptur aus einem Abstraktionsprozeß heraus gebildet wird in einer direkten, auch riskanten Erfahrung mit der öden Landschaft.

Die Konstellation von Materialbehälter und Landkarte geht auf eine diskursive Präsentation im naturwissenschaftlichen Kontext zurück.¹⁹ Das Gestein ist in der wissenschaftlichen Präsentation ausstellungswürdig, weil es dieser nicht widerspricht. Die Karte würde den Punkt verzeichnen, an dem die Gesteinsprobe dem Boden entnommen wurde. Das Aufeinanderverweisen würde in einem gemeinsamen Rahmen, beispielsweise in einer Vitrine stattfinden, die die Elemente aus dem realen architektonischen Raum in einen Bedeutungsraum hebt. Übergeordnetes Erkenntnis- und Darstellungsziel wäre, Material und Herkunftsort innerhalb eines geologischen Prozesses zu identifizieren.

Smithsons Nonsites sind zugleich aus einer Kritik an der einfachen Gestalt, wie sie Donald Judd und Robert Morris für die minimale Skulptur Mitte der sechziger Jahre propagierten, hervorgegangen. Gegen die Gestalt mit ihren Merkmalen der Geschlossenheit und Prägnanz, rezipiert Smithson das Gesetz der Entropie und zwar aus dem geomorphologischen Bereich. Dort beschreibt die Entropie den irreversi-



6 Robert Smithson, Spiegel und Muscheln, 1969

blen Zerfall von materiellen Strukturen bis hin zur absoluten Formlosigkeit. Gegen das Streben nach Ganzheiten sowohl in ästhetischer als auch wissenschaftlicher Erkenntnis projiziert Smithson die Entropie auf Wahrnehmung und Erkenntnis der Natur.

1969 wiederholt Smithson zusammen mit Virginia Dwan und Nancy Holt eine Reise, die vor ihm schon ein anderer gemacht hat. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts war John L. Stephens aufgebrochen, ausgerüstet mit der ganz neuen fotografischen Apparatur, um die pittoresken Ruinen der präkolumbianischen Kultur festzuhalten, sein Reisebericht »Incidents of Travel in the Yucatan« wird zum spiegelbildlichen Vorbild für »Incidents of Mirror Travel in the Yucatan«.²⁰ Smithson hat sich gerade in kleinen Details, aber allerdings nur dort, an seine Vorlage gehalten. Der Reisebericht beginnt mit der Beschreibung der Fahrt von Merida in den Süden der Halbinsel und endet mit dem Appell an die Leser, die Unwiederbringlichkeit der Reise zu bedenken. Dazwischen wird deutlich, von welchen unterschiedlichen Voraussetzungen beide ausgehen. In Smithsons Beschreibungen verwebt sich das präkolumbianische Opfersystem mit der Betrachtung der Natur. Hier sind es die mexikanischen Götter, die an die Natur heranzuführen; sie sind wie die Materie und das Licht die Handelnden. Smithson setzt auf neun Etappen jeweils zwölf Spiegel in die Landschaft in der Art eines Experiments. Es werden Fragen gestellt, Wirkungen beschrieben. Die Auflösung von Objekthaftigkeit, die Verkehrung von Kausalitäten in der Gleichzeitigkeit, die Vermischung der sinnlichen Eindrücke mit der Materie wird in der Spiegelung inszeniert.

Die Spiegelsetzungen, in denen Material sich mit seinem Spiegelbild verbindet, verweisen auf die Geschichte der Katoptrik²¹ zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis, Magie und illusionärem Effekt. Und diese verweist wiederum auf den Ursprung von Sprache und Bedeutung in den spiegelbildlich gedachten Korrespondenzen kosmischer Bezüge. Illusion und Imagination stützen das Verständnis von Realität in einer Naturerkenntnis, die noch nicht von einer Trennung von Sprache und Gegenstand, von Urbild und Bild ausgeht.

Smithsons ästhetischer Umgang mit dem Fundmaterial stellt sich sowohl gegen eine identifizierende wissenschaftliche Aneignung von Natur als auch gegen ihre Reduktion auf Rohstoff. Letztlich münden Smithsons ästhetische Überlegungen zum Naturverhältnis in eine umfassende Konzeption von Landschaftsgestaltung einer durch Rohstoffabbau veränderten Natur. Er bezieht sich dabei – das sei hier nur kurz erwähnt – auf die Tradition des englischen Landschaftsgartens, die wiederum durch Frederick Law Olmsted, dem Architekten des Central Park in Manhattan, im 19. Jahrhundert in den USA rezipiert wurde.

Angesichts der überwältigenden Erfahrung amerikanischer urgeschichtlicher Landschaft schreibt Smithson: »One wants to retreat into the cool rooms of reason. But no, there was Van Gogh with his easel on some sun-baked lagoon painting ferns of the Carboniferous Period.«²² Van Gogh ist der Künstler, dessen Tragik eingebettet ist in die Geschichte der Kunst der Moderne, der die Berechtigung zur *Naturerkenntnis* genommen wurde. Der Künstler, der seine gesellschaftliche Funktion verloren hat, wird zum Verbündeten mit einer leidenden Natur. Gegen diese scheinbare Ausweglosigkeit wendet sich Smithson.

4

Bei Gette wie bei Smithson gibt es einen eklektischen Rückgriff auf historische Positionen in der Geschichte der Naturerkenntnis, auch auf zeitweilig auftretenden Allianzen von Kunst und Natur. Dabei kann oft nur zitathaft gesprochen werden. Beide verweisen auf literarische Figuren, die die Unmöglichkeit, die Zeichen der Natur zu lesen, demonstrieren: Don Quixotte, Bouvard und Pécuchet verkörpern die Komik und Vergeblichkeit der Wissensanhäufung in der Erfahrung der Natur. Bei beiden taucht Lewis Carroll auf, der exemplarisch Witz, Logik und Begehren verbinden kann. Beide erarbeiten sich eine kristalline Raumkonzeption Mitte der sechziger Jahre, die einen einheitlichen Raum und damit die Zentralperspektive aufgibt. Gette nennt Monet, Smithson nennt Van Gogh, wenn es darum geht, ein eigenes Selbstverständnis in der Reflexion anderer Künstler zu konstruieren.

Indem auf andere verwiesen wird, wird die romantisierende Vorstellung »Zurück zur Natur«²³ aufgegeben.

Während Gette das Begehren in die Erforschung der äußeren Realität wieder einführen will mit der Beobachtung seiner Nymphen und gleichzeitig die Distanz des Naturforschers im Berühren durchbricht, ist Smithsons Thema die Ambivalenz des Eingriffs in die äußere Natur, die Bedrohung der Formlosigkeit wird zum Thema. Abstraktion wird in Erfahrung immer neu begründet.

Hier wird deutlich, daß die Geschichte der Wissenschaften und Verfahrensweisen auch begleitet werden von einer Geschichte der Affektmodellierung, Techniken

der Abwehr bedrohlicher Erfahrungen gehen einher mit dem Ende des Vergnügens in der Naturwissenschaft²⁴ und begründen die Vorstellung einer teilnahmslosen »objektiven« Wahrnehmung und Beobachtung.

Letztlich konzentriert sich Gette stärker auf die parodierende analytische Untersuchung der Wissenschaften und des musealen Kontextes, während Smithson sich zu Beginn der siebziger Jahre für eine umfassende utopische Landschaftsgestaltung einsetzt, die Rohstoffabbau und Erfahrung der Natur in einer ästhetischen Reflexion der Entropie vermittelt. Das Museum wäre bei Smithson der Ort, an dem Stein und Sprache wieder zusammengeführt werden könnte. Beide Künstler erarbeiten sich einen Umgang mit Sprache und Naturgegenstand, der gleichermaßen eine Kritik der Wissenschaft wie eine Kritik des autonomen Kunstwerks der Moderne intendiert. Natur erscheint nur in gebrochenen Beziehungen, im Umgang des Handelnden ist sie eine Konstruktion.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Serge Moscovici, Versuch über die menschliche Geschichte der Natur, Frankfurt am Main 1982, zuerst erschienen in französischer Sprache: Paris 1968.
- 2 Vgl. Wolf Lepenies, Das Ende der Naturgeschichte, Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München 1976.
- 3 Dies hat vor allem Michel Foucault beschrieben in: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971, zuerst erschienen in französischer Sprache: Paris 1966.
- 4 Lepenies, a. a. O. (vgl. Anm. 2), S. 22.
- 5 Benjamin Péret, Naturgeschichte, München 1984, zuerst in französischer Sprache erschienen: Paris 1958.
- 6 Roger Caillois, Steine, München - Wien 1983, zuerst erschienen: Paris 1966; drs. Méduse et Cie, Paris 1960.
- 7 Zu folgenden Orten: 1970, Mai: Wald von Saint-Germain; Juni: Park der Buttes-Chaumont, Jardin des Plantes, Lac inférieur des Bois de Boulogne, zoologischer Garten des Bois de Vincennes; Oktober: Naturhistorisches Museum an der rue Cubier, Mineraliensammlung der Ecole des Mines am boulevard Saint-Michel; Dezember: Musée de l'Assistance Publique am quai de la Tournelle; 1971, Januar: Passage de Caire. Vgl. Dieter Schwarz, Zu einigen Positionen in der neueren französischen Kunst, in: Ausst. Kat. Liberté & Egalité, Freiheit und Gleichheit, Wiederholung und Abweichung in der neueren französischen Kunst, Museum Folkwang Essen, Kunstmuseum Winterthur 1989, S. 59.
- 8 Carl von Linné, Lappländische Reise, Frankfurt am Main 1964.
- 9 Ausst. Kat. Exotik und Banalität, DAAD Berlin 1980.
- 10 Ausst. Kat. Paul-Armand Gette, Nympe, Nymphae & Voisinages, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, S. 44.
- 11 Paul-Armand Gette, Vergleich von Geröll der Weissen und Roten Saar, hrsg. von AQ, Dudweiler 1977.
- 12 Paul-Armand Gette, Über die Verwirrung, hrsg. von AQ, Dudweiler 1981, S. 5.

- 13 Vgl. Bernard Marcadé in Ausst. Kat. P.-A. G. (vgl. Anm. 10), S. 11.
- 14 Interview mit Smithson, durchgeführt für die Archives of American Art/Smithsonian Institutes von Paul Cummings, 1972, abgedr. in: The Writings of Robert Smithson (hrsg. von Nancy Holt) New York 1979, S. 150.
- 15 Zuerst erschienen in: Harper's Bazaar, Mai 1966, wiederabgedr.: in ebenda.
- 16 Zuerst erschienen in: Artforum, Dezember 1967, wiederabgedr. in ebenda.
- 17 The Crystal Land, ebenda, S. 19.
- 18 A Provisional Theory of Non-Sites, 1968 (schriftl. Nachlaß, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., Mikrofilmrolle 3835/0240).
- 19 Smithson war seit seiner frühen Kindheit fasziniert vom »Museum of Natural History« in New York.
- 20 Zuerst erschienen in: Artforum, September 1968, wiederabgedr. in: The Writings, a.a.O. (vgl. Anm. 14), S. 94 ff.
- 21 Zur Katoptrik vgl. Jurgis Baltrusaitis, Der Spiegel, Gießen 1986, S. 15 ff.
- 22 The Spiral Jetty, zuerst erschienen in: Arts of the Environment (hrsg. von György Kepes), wiederabgedr. in: The Writings, a.a.O. (vgl. Anm. 14), S. 113.
- 23 »Der Ruf nach einem ›Zurück zur Natur‹ ist mächtig. Es fragt sich jedoch, zu welcher Natur hier zurückgekehrt werden soll.« Serge Moscovici, a.a.O. (vgl. Anm. 1), S. 49.
- 24 Lepenies, a.a.O (vgl. Anm. 2), S. 207 ff.; vgl. auch Gaston Bachelard, Die Psychologie der objektiven Erkenntnis in: Drs. Epistemologie, Ausgewählte Texte, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1974, S. 170 ff.