

Hartmut Böhme

# Nach der Natur

Ist die Naturästhetik am Ende?

## I. Nach der Natur – after nature – post nature

In einem Katalog zum Werk von Mathias Kessler (2013) schreibt der Kurator Dieter Burchhart einen Essay unter dem Titel „The Experienced as Proof of Existence in the Age after Nature“.<sup>1</sup> Ich nehme diese für das naturgeschichtliche, geschichtsphilosophische und kunsttheoretische Zeitbewusstsein charakteristische Formel zum Anlass, um in sieben Punkten die Bedeutungen durchzugehen, die in der Formel ‚Age after Nature‘ liegen können.

### 1. Vorbildlichkeit

„Nach der Natur“ hieß schon Karl Heinz Bohrer's Buch von 1988.<sup>2</sup> Bohrer meinte damit keineswegs eine symmetrische Relation von Kunst und Natur, wie sie in vormodernen Epochen, etwa in der Renaissance oder in der Romantik, gedacht wurde (Natur als Kunst; Kunst als Natur). Mimesis als Regelung der Beziehung von Natur und Kunst ist für Bohrer kein Thema – und das gilt seit Valéry, wenn nicht schon seit Baudelaire. Vielmehr konstituiert sich die Moderne über radikale Erfahrungen der Zeitlichkeit, der Kontingenz und des Plötzlichen. Sie hat die kosmologische Einbettung des Menschen und die ästhetische Theodizee des Schönen verabschiedet. Verbunden damit ist die Faszination des Bösen und der Zerstörung, sprich: die Überschreitung jedweden normativen oder ästhetischen Bestandes hinaus in den offenen Horizont einer aufs Spiel gesetzten Existenz – von Sade über Baudelaire bis zu Bataille. Von Natur als Bezugsgröße von Ästhetik, Ethik oder Technik ist bei Bohrer nur im Präteritum die Rede.

- 1 Dieter Burchhart: The Experienced as Proof of Existence in the Age after Nature, in: Mathias Kessler: Works. Installations, Photography 2009–2012, o. O. 2014, S. 5–11.
- 2 Karl Heinz Bohrer: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München 1988. Der titelgebende Essay siehe ebd., S. 209–229. In allen anderen Aufsätzen ist von Natur überhaupt keine Rede.

Mimesis hatte bedeutet: Kunst arbeitet ‚nach der Natur‘, nämlich nach Gestalten, Mustern oder Prozessen, welche die ‚Natur selbst‘ hervorgebracht hat und die als Vorbild der künstlerischen Nachahmung dienen. Kunst ahmt dabei weniger die fertigen Produkte der Natur (*natura naturata*) nach als die hervorbringenden Verfahren der Natur (*natura naturans*). Was aber sollte heute ‚die Natur selbst‘ heißen? Schon Schiller, darin der Entfremdungsthese Rousseaus zustimmend, hatte konstatiert, dass „die Natur anfang, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das (handelnde und empfindende) Subjekt zu verschwinden“.<sup>3</sup> Natur ist schon bei Schiller ein bloß erinnertes, „verlorenes Glück“, das nicht wiederherzustellen ist, sondern über das man sich philosophisch oder ästhetisch allenfalls trösten kann.<sup>4</sup> Natur kann deshalb weder ontologisch noch kunsttheoretisch als ein vorbildliches Sein gedacht werden. Indes unternahmen, in einer Art Gegenbewegung, die historisch kontingent gewordenen Künste immer wieder den Versuch, die Dignität von Natur zu retten. Bereits der junge Marx und später Adorno in der *Ästhetischen Theorie* haben der Geschichte der Entfremdung und Zerstörung der Natur eine „Resurrektion der Natur“<sup>5</sup> abzugewinnen gesucht, nicht zuletzt, um den im Kulturbetrieb arbiträr gewordenen Status der Künste zu stabilisieren.

Eine symmetrische Verhältnismäßigkeit von Kunst und Natur scheint schon in der frühen Moderne und erst recht gegen Ende des 20. Jahrhunderts in Krise und heute außer Verkehr geraten zu sein. Eine solche Symmetrie wäre ein überholter Aristotelismus, ein nicht mehr haltbarer Essentialismus und schließlich auch eine widersprüchliche Priorisierung der Natur, weil es, nach Valéry, erst die kulturellen Formen der Wissenschaft und der Künste sind, welche die ‚Natur‘ als möglichen Gegenstand der Erfahrung generieren.

## 2. Künstlichkeit

Ferner setzt spätestens mit Baudelaire die ästhetische Moderne darauf, dass die Kunst nur durch radikale Artifizierung innovativ sei, das heißt sie operiere nur noch selbstreferentiell innerhalb des ästhetischen Regimes oder allenfalls innerhalb kultureller Konfigurationen, wie etwa der Großstadt. Dieser Auffassung war Bohrer seit den 80er Jahren, und auch Hans Robert Jauss<sup>6</sup> verband mit der Moderne einen Anti-Naturalismus, ja eine

3 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde., Bd. V, München 1968, S. 711.

4 Schiller 1968 (wie Anm. 3), S. 708.

5 In den Pariser Manuskripten von 1844 heißt es, durchaus noch romantisch-utopisch: „Also die *Gesellschaft* ist die vollendete Wesenseinheit des Menschen mit der Natur, die wahre Resurrektion der Natur, der durchgeführte Naturalismus des Menschen und der durchgeführte Humanismus der Natur.“ Siehe Karl Marx: Die Frühschriften, hg. von Siegfried Landshut, Stuttgart 1968, S. 237. „Die in der menschlichen Geschichte [...] werdende Natur ist die *wirkliche* Natur des Menschen, darum die Natur, wie sie durch die Industrie – wenn auch in *entfremdeter* Gestalt – wird, die wahre anthropologische Natur ist.“ Siehe ebd., S. 245.

6 Hans-Robert Jauss: Aisthesis und Naturerfahrung, in: Jörg Zimmermann (Hg.): Das Naturbild des Menschen, München 1982, S. 155–182.

Naturfeindschaft. Beide Autoren reagierten damit vielleicht auf die aufkommende Öko-Konjunktur und die häufig mit ihr verbundene Re-Romantisierung der Natur. Natürlichkeit sei ebenso wie Natur das geschichtsphilosophisch endgültig Verlorene, ein Traum der Vergangenheit, die diesen für Wahrheit hielt, ein durchaus auch utopisches Wunschland, eine Wunschlandschaft, in welche unerfüllte Sehnsüchte, oft mit der Kindheit und der frühen Geschichte verbunden, Gestaltung finden. Autonomie der Kunst indes – bis hin zu den Spielarten des Ästhetizismus – bedeutete nicht nur eine Befreiung von moralischen und religiösen Normen oder von klassendistinktiven Repräsentationszwängen. Der Künstler arbeitet ‚jenseits von Natur‘, insofern er in keinerlei Kindschafts-Verhältnis mehr zu ihr steht. Kunst ist Anti-Natur. Sie hat weder die Würde einer besseren Mutter (*parens melior*), noch wird sie bekämpft als böse Stiefmutter (*tristior noverca*), wie schon Plinius, Cicero oder Laktanz diesen lange gültigen Gegensatz innerhalb des Naturbegriffs charakterisierten.<sup>7</sup> Sondern die moderne Kunst ist aus dem Kind-Verhältnis einer Genealogie, aus dem Status des Nachgeborenen herausgetreten. Sie ist in vieler Hinsicht so herkunftslos, wie der moderne Mensch ein „Findling im zerfall’nen Weltenbau“<sup>8</sup> ist oder zu sein befürchtet. Kunst entsteht nicht mehr aus der Natur. Auch in den viele Jahrhunderte währenden Konzepten der ‚Natur als Künstlerin‘ oder als Spielerin (*ludus naturae*) rangierte die Natur stets vor der Kunst, die darum auch nur *nach* der Natur schöpferisch werden konnte.<sup>9</sup> Diese Auffassungen werden heute kaum noch vertreten.

### 3. Nach dem Tod Gottes

‚Nach der Natur‘ heißt auch ‚nach dem Tode Gottes‘. Insofern Gott, als *artifex*, die Welt als schönes Werk (Kosmos, Schöpfung) hervorgebracht hatte, wiederholte sich im menschlichen Schöpfer, der sich dabei selbstbewusst auch *homo secundus deus* oder *divinus artifex* nennen durfte, die Kraft Gottes im kleineren Maßstab.<sup>10</sup> Christlich gesehen kann kein menschliches Werk die in der Natur objektivierte Schöpfungskraft Gottes erreichen. Schon aus metaphysischen Gründen rangierte die Kunst stets ‚nach der Natur‘, insofern

7 Nachgewiesen bei Georg Toepfer: Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe, 3 Bde., Bd. II, Stuttgart 2011 S. 521, Anm. 5, s.v. Mensch (z. B. Plinius, *Naturalis historia* 7, 1; Philon, *De posteritate Caini*, 162; Plutarch, *Fragmenta* [hg. v. Bernardakis], Bd. VII, 129; Cicero, *De re publica* 3, 1; Laktanz, *De opificio*).

8 Annette von Droste-Hülshoff: *Die Mergelgrube* [1841/1842], in: dies.: *Gedichte*, Stuttgart 1873, S. 43–47, hier S. 45: „Vor mir, um mich der graue Mergel nur, / Was drüber sah ich nicht; doch die Natur / Schien mir verödet, und ein Bild entstand / Von einer Erde, mürbe, ausgebrannt; / Ich selber schien ein Funken mir, der doch / Erzittert in der toten Asche noch, Ein Findling im zerfall’nen Weltenbau. / [...] War ich der erste Mensch oder der letzte?“

9 Natascha Adamowsky, Hartmut Böhme und Robert Felfe (Hg.): „Ludi Naturae“. *Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München 2010; Mechthild Modersohn: *Natura als Göttin im Mittelalter*. *Ikonographische Studien zur Darstellung der personifizierten Literatur*, Berlin 1997.

10 Vinzenz Rühner: *Homo secundus Deus*. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum, in: *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 63 (1955), S. 248–291.

diese das Werk Gottes war.<sup>11</sup> Man erinnere die von Domenico Bernini, dem Sohn des Gian Lorenzo Bernini, kolportierte Anekdote, die vor ihm schon der Jesuiten-Kardinal Pietro Sforza Pallavicino in die Welt gesetzt hatte: Im Beisein des Papstes Alexander VII. wurde über die Lebensechtheit verschiedener Papstporträts diskutiert. Eine Fliege, die sich zufällig auf ein Gemälde niedergelassen hatte, entlockte Bernini bzw. Pallavicino den Ausruf, dass diese niedere Kreatur hinsichtlich von Kraft und Schönheit mehr Ähnlichkeit mit Alexander aufweise als all die stummen Porträts sogar der talentiertesten Künstler. Kein Werk der Kunst könne sich mit der Perfektion eines von Gott geschaffenen Wesens, und sei's einer Fliege, messen.<sup>12</sup>

Der Urteilsfähige lasse sich hinsichtlich der entscheidenden Differenz zwischen Kunstwerk und lebendem Objekt nicht täuschen. Jedem noch so illusionistischen Werk fehle das Merkmal der Bewegung, die allein durch die der Natur inhärente *forma sustanziale* möglich sei. Über dieses Privileg könne die bildkünstlerische Repräsentation niemals verfügen. Gerade in ihrer Kleinheit markiert die Fliege diese qualitative Differenz. In der Kunst geht es um die *Lebendigkeit* der Wirkung des Werks, nicht um das unerreichbare *Leben* des Dargestellten. Lebendigkeit ist der Schein der Kunst; Leben ist Substanz und Sein. Die *concinnitas mundi* ist das Jenseits der Kunst, die darum ‚nach der Natur‘, selbst *nach* einer Fliege, rangiere.<sup>13</sup>

Wird mit Nietzsche allerdings der Tod Gottes deklariert, hat es auch mit der Göttlichkeit der Natur und der entliehenen Divinität der Kunst ein Ende. Ja, die Verhältnisse drehen sich um. Jetzt gilt: jedes noch so unbedeutende technische oder künstlerische Werk bestätigt den Menschen in seiner exzentrischen Positionalität und beschämt die Natur: Kunst steht prinzipiell jenseits/über der Natur. Wir erinnern uns an die Triumphgesten der Chaos-Theoretiker um 1990: die Computergraphik zauberte aus einer mathematischen Formel endlose Schleifen von Formgestalten – das sollte Kunst sein; die graphisch animierten Fraktale wiederum wurden flugs mit der *natura naturans* gleichgesetzt. Was hieß das? Natur rangiert *nach* der Kunst und Kunst *nach* der Mathematik. Gott ist aus diesem Spiel ausgeschlossen. Und was die Fliege Pallavicinis angeht: die zeitgenössische Kunst hat den Ehrgeiz, nicht nur lebendig zu wirken (*vivacitá*), sondern selbst Leben (*vita*) zu sein. Ich verweise nur auf die Ausstellung *Bios. Konzepte des Lebens in der zeitge-*

- 11 Kurt Flasch: *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*, in: ders. (Hg.): *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*, Frankfurt a. M. 1965, S. 265–307.
- 12 Vgl. Maarten Delbeke: *The pope, the bust, the sculptor, and the fly. An Ethical Perspective on the Work of Gianlorenzo Bernini in the Writings of Sforza Pallavicino*, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 70 (2000), S. 179–223; Frank Fehrenbach: *Colpi vitali. Berninis Beseelungen*, in: Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München 2006, S. 91–144; Maarten Delbeke, Evonne Levy und Steven F. Ostrow (Hg.): *Bernini's Biographies. Critical Essays*, Philadelphia 2007.
- 13 Hartmut Böhme: *Das Handeln und Denken der Bilder – Oder wie Fliegen den Betrachter verrücken*, in: Andreas Beyer und Dario Gamboni (Hg.): *Poiesis. Über das Tun in der Kunst*, Berlin u. a. 2014, S. 59–94.

*nössischen Skulptur* im Georg Kolbe Museum Berlin 2012: ein Beispiel unter vielen weltweit, worin der neue Anspruch der Kunst, nicht nur lebendig zu wirken, sondern es zu sein, in einer neuen Koalition von Kunst und Biotechnologie erprobt wird.

#### 4. Konsekutiv

Wenn wir die Vorbildlichkeit der Natur oder Gottes nicht mehr voraussetzen, muss ‚Nach der Natur‘ etwas anderes bedeuten, nämlich ein *temporales oder epochales Verhältnis*: Bis zu irgendeinem Zeitraum der Geschichte ‚war‘ Natur, jetzt ‚ist‘ sie nicht mehr. Natur ist weder Substanz noch Essenz der Welt und damit auch nicht der künstlerischen Schöpfungen. Was aber ‚ist‘ dann überhaupt? Was ist Sein, wenn Natur nicht mehr ist? Und was ist dann Kunst? Kunst *folgt nicht der Natur nach*, sondern sie *folgt auf Natur*. Das Nachfolge-Modell im Sinne der Mimesis oder der Nachfolge Jesu hat ausgedient. Kunst folgt heute nicht mehr den *vestigia Dei vel naturae*. Es ist umgekehrt: schon bei Ovid findet man im Aktaion-Mythos den kühnen, *noch* vereinzelt Gedanken, dass die heilige Grotte der Diana nicht durch die Hände entstanden sei, sondern dass hier Natur in ihrem Ingenium gerade die *Kunst nachgeahmt* habe (*arte laboratum nulla; simulaverat artem / ingenio natura suo*, Metamorphosen III, 158/9). Ganz eingelöst wird diese Phantasie erst in der Moderne, wo das Nachfolge-Verhältnis von Natur und Kunst radikal umgekehrt wird.

Das meint offenbar auch Dieter Burchhart, wenn er von „Age after Nature“ spricht. Natur ist epochal außer Kurs oder überholt. Natur mag überwunden, verlassen, verschwunden oder zerstört sein; ‚nach‘ ihr aber gibt es immer noch Kunst.

#### 5. Geltungsansprüche

Der fünfte Sinn, den die Formel ‚nach der Natur‘ haben kann, ist folgender: Natur im Sinne eines normativen Geltungsanspruchs hat ausgedient. Dies ist eine Nebenfolge der epochalen und metaphysischen Antiquierung der Natur. Der Geltungsanspruch muss nicht, wie oben, die Doktrin der Nachahmung meinen, die nun entwertet ist. Geltungsverlust kann sich auch auf anderen Ebenen einstellen: (a) Natur im Sinn der Natürlichkeit von wünschenswerten Lebensformen; (b) Natur im Sinne moralischer Intaktheit (*moral senses* als *natural senses*); (c) Natur als Ursprung, auf den zurückzukommen oder den wiederherzustellen einen kulturellen Antrieb darstellt (Paradies; Ursprung als Ziel, Primitivismus); (d) Natur als gesetzmäßige Ordnung (als Repräsentation der Mathematik, als materialisierte Ordnung der Zahlen, Natur *more geometrico*, wie sie zum Beispiel im geometrischen Garten dargestellt wird).

Diese Modelle vor Augen, befinden wir uns wenigstens teilweise wirklich in einer postnaturalen Phase. Natur als Bild idealer Ordnungen – das ist überholter Platonismus. Natur als Vorbild natürlicher Lebensformen – das gibt es vielleicht noch in ökoromantischen Bewegungen. Doch kein Künstler, der auf sich hält, wird noch die arkadisch-bukolische Lebensform als natürlich und deswegen als nachahmenswert deklarieren. Genauso

ist die archaisierende Lebensästhetik von „Walden; or, Life in the Woods“ (Henry David Thoreau, 1854) vorbei; desgleichen Lebensreformmodelle wie jene auf dem Monte Verità, bei denen sich einmal mehr zeigt, wie sehr natürliche Lebensformen gerade in ihrer Natürlichkeit höchst künstlich sind und abhängige Variablen *jener* Kultur darstellen, der doch entflohen werden soll. Das gilt auch für alle Formen des Kunst-Exotismus à la Paul Gauguin oder der herbeigeschriebenen Tropen wie im Roman „Tropen“ von Robert Müller (1915). Natur als Ursprung zu fassen, wie früher das Goldene Zeitalter oder den Garten Eden oder – sei’s platonisch, sei’s epikureisch – Natur als Ursprung aller Bewegung, allen Lebens und alles Dynamisch-Kreativen (*natura naturans*): Auch das gehört ins Archiv der Ideengeschichte, aber nicht ins lebendige Labor der Gegenwartskunst.

Schließlich kommt *Natur als Quelle der Moral* schon deswegen nicht mehr vor, weil man gesehen hat, dass in der Natur Dynamiken herrschen, die moralisch gesehen ‚böse‘, illegitim oder verboten sind – etwa ‚natürliche‘ Grausamkeit. Ferner hat man verstanden, dass Moral, wenn sie nicht nur historisch konventionell, sondern universell zu sein beansprucht, sie dies nicht ist, weil universelle Normen ‚natürlich‘, sondern weil sie argumentativ schlüssig sind oder weil sie zu einem bestimmten Zeitpunkt (z. B. 1949: die Menschenrechte) aufgrund einer Einigung aller nur denkbaren Human-Akteure der Erde für verbindlich erklärt wurden. – In vielfacher Hinsicht befinden wir uns also wirklich in einer Epoche ‚nach der Natur‘.

## 6. Konstruktivismus

Der sechste Sinn der Formel ‚nach der Natur‘ kann darin bestehen, dass – durch die Fortschritte der Naturwissenschaften und Techniken – die Natur zu einem Konstrukt geworden ist, das heißt sie stellt nicht mehr das Vorbild und nicht mehr den Gegenspieler zu den epistemischen und technischen Anstrengungen der menschlichen Kultur dar. Natur ist kein ‚Außen‘ der Kultur mehr, sondern im Gegenteil ist sie dieser eingemeindet. Das ist besonders am Selbstverständnis der modernen Naturwissenschaften zu erkennen, die keine Wissenschaften von der Natur mehr sind. Man erkennt es aber vor allem an den Technikwissenschaften, für die Natur nur als das vorkommt, was zu objektivieren, zu modellieren und zu beherrschen ist. Nicht nur die Kunst, sondern auch die Natur ist ins Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit getreten.<sup>14</sup> Alles andere ist bloße Störung oder kontingente Katastrophe, was indes an der qualitativen Suprematie der Technik nichts ändert. Der Siegeszug des Konstruktivismus hat nicht nur ein *post-histoire*, sondern auch ein *post-nature* hervorgebracht. Dies wird nicht als Nachteil angesehen, sondern als Triumph der Wissenschaften über eine Natur, welche die längste Zeit der Geschichte so drückend überlegen gewesen war, dass vor ihr respektvolle Achtung noch die tapferste Haltung darstellte, während angstvolle Demut und quälende Abhängigkeit wohl die all-

14 Vgl. Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1992.

gemeinen Gefühle waren. Auch in diesem Sinn leben wir im *age after nature*. Diese Wende der Geschichte, durch die der Mensch zum wichtigsten Akteur des mundanen Geschehens geworden ist, wird heute vor allem von denen propagiert, welche uns ins „Anthropozän“ eingetreten sehen.<sup>15</sup> Wenn der Mensch, zwar ohne Willen, sogar die strukturellen Systembedingungen wie das Erd-Klima verändert, dann gibt es nur noch einen Ausweg: sich zum strategisch-technischen Subjekt der Erde zu machen und das bloß Kontingente und Historische des Gewordenseins der Natur und des Geworfenseins des Menschen in ein Projekt zu verwandeln, bei dem die Natur, wenigstens im Mesoraum, zu einem Produkt, zu einem Werk wird.

## 7. Entropie

Der letzte Sinn von *after the nature* könnte folgendes heißen: die Natur altert, sie zerfällt, erkaltet, kollabiert. Immerhin hatte Baudelaire in seinem Gedicht *Rêve parisien*, worin er seine Ästhetik der Anti-Natur und des *univers surnaturel* radikal umsetzt, den dialektischen Umschlag der totalen Artifizialität in totale Finsternis und ewig schweigenden Schrecken mitgestaltet: eine fast apokalyptische Perspektive der *modernité*, die er so entschlossen als antinaturalistisches Programm herbeiführt und an deren Ende die vollendete Leblosigkeit steht.<sup>16</sup> Sofern dies keine anthropomorphen Projektionen sind (die Anhalt finden in den zur Anti-Natur gesteigerten Visionen des Himmlischen Jerusalem in der ‚Offenbarung‘ des Johannes), gewannen sie scheinbar eine naturwissenschaftliche Evidenz in der Erregungs-Konjunktur, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Thermodynamik, besonders der Entropie, entbrannte.<sup>17</sup> Die *idée fixe* war der drohende Kältetod. Der Erde steht indes, in einigen Milliarden Jahren, ein ganz anderes Ende bevor, nämlich der Hitzetod. Eine Art Negativfaszination erfasste die Gesellschaft. Kein apokalyptisches, sondern ein natürliches Ende stand bevor, das womöglich an den Sklerotisationsphänomenen der Gesellschaft schon ablesbar ist. Einhundert Jahre später erfasste eine andere Variante dieser Katastrophen-Stimmung die Gesellschaften (Club of Rome 1972): Die natürlichen Ressourcen erschöpfen sich; immer mehr Segmente und Kreisläufe der Natur werden zerstört; Tier- und Pflanzenarten sterben aus; ein Systemkollaps des globalen Ökosystems wird wahrscheinlich. Am deutlichsten sichtbar ist dies heute im Diskurs über das größte Regulationssystem, das bisher in die Ende-Diskurse eingegangen ist: nämlich das Klima. Die Erde als Ganze, jedenfalls soweit sie als stillschweigender und belastbarer Träger der Kultur vorausgesetzt war, droht zu kollabieren.

15 Jürgen Manemann: Kritik des Anthropozäns. Plädoyer für eine neue Humanökologie, Bielefeld 2014; Sophie Bunge: Der Mensch erscheint im Anthropozän. Problemgeschichte einer Mega-Erzählung, Master-Thesis HU-Berlin 2014.

16 Das Gedicht „Rêve parisien“ erscheint in der 2. Auflage der „Tableaux parisiens des Fleurs du mal“ von 1861.

17 Elizabeth Neswald: Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850–1915, Freiburg 2006.

„Nach der Natur“ heißt jetzt: ein Ökosystemkollaps der Erde. Aber schon längere *Krisen* des Ökosystems heißen für die Humankultur: *rien ne va plus*. „Nach der Natur“ bedeutet dann auch: „nach der Kultur“. Denn die Erde wäre nach einem Kollaps kein Heimatplanet mehr für *den* Typ von Kultur, den wir als den unseren bezeichnen.

## II. Ästhetische Vergegenwärtigung

### Licht: erste Natur (Anthony McCall, James Turrell)

Der Himmel ist leer von Gott: darum keine Licht-Metaphysik. Indes, er ist nicht leer von Licht: darum Licht-Kunst. Das Scheinen der Dinge ist das Leuchten des gebrochenen, des absorbierten oder des reflektierten Lichts. Licht ist, nach Hans Blumenberg, in vielen Kulturen die Metapher der Wahrheit, oft auch der Epiphanie des Göttlichen. Licht ist *absolute* Metapher, weil Licht, als universale Naturerscheinung, überhaupt erst die Phänomenalität der Dinge ermöglicht. In allen visuellen Künsten (im metaphorischen Sinn aber sogar in der Musik) ist deswegen das Licht fundamental. Darum ist es kein Wunder, wenn das Licht auch in der jüngsten Kunst präsent ist. Ja, man kann sagen, dass das Licht als solches erst seit wenigen Jahrzehnten von der Kunst erkundet und in spezifischen technischen und räumlichen Arrangements zur Darstellung gebracht wird, nämlich in der Lichtkunst, die es als Untergattung der bildenden Künste zuvor nicht gab.

So präsentierte Anthony McCall<sup>18</sup> 2012 im Hamburger Bahnhof Berlin Dom-artige Lichtkegel, die durch eine besondere Projektions- und Sprühtechnik ebenso feinstofflich wie permeabel sind und die Betrachter zu visuellen, haptischen und performativen Spielen verlocken: Das Kunstwerk erfahrend, erfährt man sich selbst in seinem multisensorischen Agieren. Wie aus feinsten Gaze-Schleiern bilden sich bewegliche pyramidale Lichtzelte, welche die Betrachter erfassen. Auf dem Boden bewegen sich Leuchtspuren, wie

18 Wenn hier nur Anthony McCall und James Turrell behandelt werden, so ist doch klar, dass dies nur ein kleiner Ausschnitt aus der gegenwärtigen Lichtkunst ist, man denke an Dan Flavin, Robert Irwin, Douglas Wheeler, Eric Orr, Maria Nordman, Mona Hatoum, Jenny Holzer, Olafur Eliasson, Peter Kogler u. a. Vgl. dazu: Hartmut Böhme: Die absolute Metapher. Metaphysik und Ästhetik des Lichts, in: Mateo Kries und Jolanthe Kugler (Hg.): *Lightopia*, Ausst.-Kat. (Vitra Design Museum, Weil am Rhein), Weil am Rhein 2013, Bd. I, S. 29–47; James Turrell: *Mapping Spaces. A Topological Survey*, Ausst.-Kat. (Kunsthalle Basel), New York 1987; Craig Adcock: James Turrell. *The Art of Light and Space*, Berkeley 1990; The Salomon Guggenheim Foundation (Hg.): *Über das Erhabene: Mark Rothko, Yves Klein, James Turrell*, Ausst.-Kat. (Deutsche Guggenheim, Berlin), New York 2001; Markus Brüderlin (Hg.): *James Turrell. The Wolfsburg Project*, Ausst.-Kat. (Kunstmuseum Wolfsburg), Ostfildern 2009; Henriette Hukdisch und Udo Kittelmann (Hg.): *Anthony McCall. Five Minutes of Pure Sculpture*, Ausst.-Kat. (Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin), Köln 2012; Christopher Eamon (Hg.): *Anthony McCall. The Solid Light Films and Related Work*, Evanston 2005; Gunnar Schmidt: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Berlin 2011.

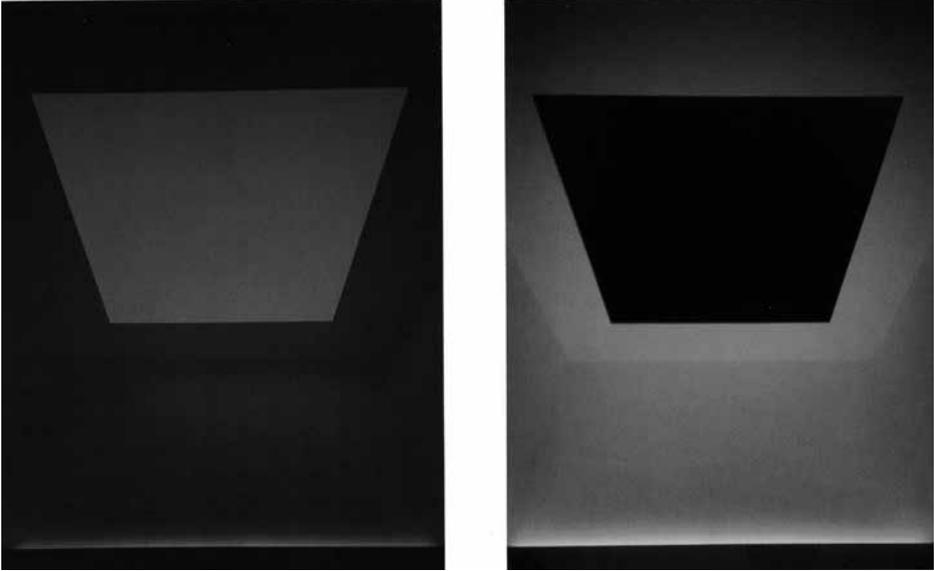


gibt es eine höhere Auflösung,  
wird in der Vergrößerung leicht  
unscharf

1 Anthony McCall, Five Minutes of Pure Sculpture, Lichtinstallation, Hamburger Bahnhof Berlin 2012

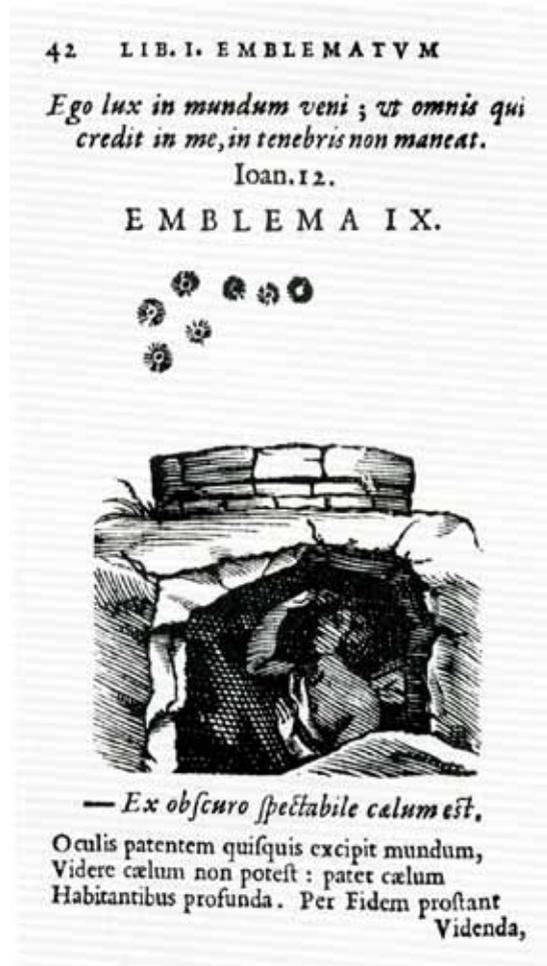


2 Anthony McCall, You and I Horizontal III, 2007, Lichtinstallation, 32-minute Cycle in two Parts



3 James Turrell, Meeting, 1980–1986, Installation, Wolfram, Licht und offener Himmel, Collection P.S.I, Long Island City, New York

enigmatische Zeichen einer anderen kosmischen Zivilisation, die uns trotz ihres Rätselcharakters verwandt erscheinen. (Abb. 1) Wolken feinsten Feuchtigkeitspartikel wirbeln oder schweben in den kegligen Lichttunneln. Während die senkrechten Projektionen bewegliche Licht-Zelte aus dem Schwarz herauserschneiden und an sakrale Räume erinnern, ruft die waagerechte Projektion Erinnerungen an die Kinematographie wach, das Lichtbild des Kinos, nur dass hier kein Bild gezeigt und keine Geschichte erzählt, kein Symbol und keine Semantik erzeugt wird, sondern der Betrachter damit konfrontiert wird, was Lichtbilderei, und nur dieses, heißt. Die minimalen Wasserteilchen (an die Atome Demokrits erinnernd) fungieren dabei als Medium des Lichts, das im Vakuum vollständig unsichtbar bliebe. Erst dieses fluide Medium erlaubt es, das Licht gestaltbar und erfahrbar zu machen. Das Zusammenspiel zweier antiker Elemente, des Wassers und der *quinta essentia*, bringt bei McCall das Augenscheinliche des Kunstwerks hervor und assoziiert zugleich kosmische Dimensionen der Makronatur (Abb. 2): Spiralnebel von Galaxien und geometrische Formen, die an den schwarzen Monolithen von Stanley Kubricks *2001 – A Space Odyssey* (1968) erinnern. So scheint es, doch dieser Schein ist das Produkt einer hochentwickelten Licht-, Linsen- und Sprühtechnik. Es ist kein Widerspruch, dass die Erfahrung der ‚Natur‘ des Lichts sich einem hochartifizialen Arrangement verdankt. Der konstruktive Zugriff und das labormäßige Experimentieren dienen einer Wahrnehmung, in der zugleich die Kunst als Werk, die Technik als Produktion, ein Naturaspekt in seiner Phänomenalität und das Subjekt als multisensorisch-mentale Entität erfahren werden.



- 4 Gulielmus Hesius, *Emblemata Sacra de Fide, Spe, Charitate*, Antwerpen 1636, S. 42

Das Verhältnis von Mensch, Technik und Natur wird, durchaus mit Parallelen zu Kubricks Weltraum-Explorationen, seit den 60er Jahren besonders in der Lichtkunst von James Turrell entwickelt. Er verbindet die ästhetische Reflexivität mit der Beobachtung und Erfahrung des Himmels und der Urphänomenalität des Lichts (Abb. 3). Das Himmelsfenster bei Turrell ist das Templum und zugleich der Screen, der das sich langsam drehende, im Licht versinkende und im Dunkel erscheinende Sternenzelt sichtbar macht. Turrells *Skyspaces* zitieren in diesem Sinn ausdrücklich ein Emblem des Jesuiten Gulielmus Hesius aus den „*Emblemata Sacra*“ (1636), das wiederum als Modell ebenso für christliche Erleuchtung der dunklen irdischen Existenz, insofern Jesus das Licht der Welt ist, wie für die Himmelsbeobachtung steht, die erst aus dem Dunkel heraus möglich wird: Astronomie entsteht als Nacht-Wissenschaft. (Abb. 4).

In der Lichtkunst von Turrell wird in vielfacher Weise die Abstraktion durchexperimentiert, die ein Grundakt der nach-mimetischen Kunst der Moderne ist: Turrell verlässt das Bild, das von der frühen Avantgarde bis zum Abstrakten Expressionismus und zum Informel den Akt der Abstraktion noch an die flächige Dimension bindet. Turrell inszeniert stattdessen Räume, die durch nichts als Lichtmedien gebildet werden, in die der Betrachter eintaucht, so wie er als Erdbewohner eingetaucht ist ins schwarze oder lichtdurchflutete Luftmeer. Turrells Lichtarbeiten sind darüber hinaus Auseinandersetzungen mit mythischen Kosmologien, etwa der amerikanischen Ureinwohner oder mit der europäischen Lichtmetaphysik, mit neuesten Lichttechnologien und mit mathematischer Astronomie. Bis hin zu kosmophysikalischen Berechnungen wird jede Einzelheit der Installationen, besonders im *Roden Crater Project* oder im *Irish Sky Garden*, mathematisch und technisch durchkalkuliert, um gerade auf diesem Wege Anschlüsse an uralte, teils indianische Kosmomythen, an die alteuropäische Lichtmetaphysik und mystische Epiphanien des Lichts zu gewinnen. Turrells Lichtkunst ist eine Darstellungsform des Nicht-Signifikativen, des Nicht-Sinns, wodurch gerade Erfahrungen einer meditativen Reflexion unserer selbst disponiert werden. Die erfüllte Leere. Anders als die von Okkultismus vollzogene frühe Moderne, wo keine der Gründungsfiguren von hermetischen, mystischen oder okkulten Einflüssen frei blieb, entwickelt Turrell Formen von Abstraktion, die spirituell wirken, ohne religiös oder esoterisch zu werden.

Die Frage ist, ob diese Art von Lichtkunst für das 21. Jahrhundert mehr leistet als die Einsicht, dass das Licht ästhetisch vergegenwärtigt, technisch beherrscht, theoretisch konzeptualisiert, semantisch desymbolisiert und metaphysisch entwertet ist – aber auch die Komplexität eingebüßt hat, die das Licht auf dem Titelkupfer von Pierre Miotte zu Athanasius Kirchers Werk *Ars magna Lucis et Umbræ* von 1646 noch hatte (Abb. 5). Lichtkunst heute ist abstrakt, bedeutungsleer und spielt doch mit mystischen und erhabenen Anmutungen. Viel mehr als bei Kircher tauchen wir bei Turrell und McCall immersiv ins Lichtmedium ein. Wir brauchen den metaphysischen Rahmen Kirchers nicht mehr, der Natur, Technik und Gott inkludierte sowie die getrennten Seinssphären von Profanität und Sakralität, von Rationalität und Sensualität begründete. Die semantische Komplexität des Titelkupfers bei Kircher übertrifft zwar die Lichtkunst von Turrell und McCall bei weitem. Andererseits ist deren Kunst aber auch eine Entrümpelung des Kircherschen Modells und erlaubt in ihrer Abstraktion und in ihrer nur schwachen Symbolisierung eine Naturästhetik, in der Technik, Natur und Betrachter in Wechselwirkung treten können. Die Abstraktion der Lichträume und ihre atmosphärische Präsenz erlaubt nicht nur die Wahrnehmung des Mediums, sondern vor allem die Wahrnehmung der Wahrnehmung selbst. Diese Autoreflexivität, die nur in kontemplativen Erfahrungen zu haben ist, verbindet auf gleichsam lichtempfindliche Weise die anthropologische Selbstreflexion mit naturästhetischen Arrangements. Nirgends liegt hier eine Natur-Mimesis vor, im Gegenteil sind es – sei's im Museum, sei's auf einem erloschenen Vulkan in Arizona – durchweg experimentelle Laboratorien, aus denen die Installationen hervorgehen. Und doch oder gerade deswegen wird hier, nach dem Verblassen des Nachahmungsmodells, eine naturästheti-



5 Pierre Miotte (Stecher), Titelpuffer zu: Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis Et Umbræ...*, Amsterdam 1646

sche Disposition geschaffen, deren Wirkkraft (*agency*) und Evidenz (*enargeia*) in nichts den dichten Beschreibungen etwa von Landschaftserlebnissen des 18. und 19. Jahrhunderts nachsteht.

### Gletscher, Felsen, Katastrophen (Mathias Kessler)

Auf Lichtkunst gehen in gewisser Hinsicht auch die Fotografien zurück, die Mathias Kessler auf seinen Expeditionsreisen geschaffen hat, in extreme Randzonen der Natur, wie dies für viele Künstler typisch ist. Sie arbeiten nicht nur im Studio, sondern suchen, oft unter einigen Strapazen, zivilisationsferne und menschenleere Naturareale auf, aber auch zer-

störte Zonen von Bergbaurevieren, alt-industrielle Ruinenlandschaften, verwilderte, barbarisierte oder strikt geometrisierte und mortifiziert scheinende Stadtveduten (Thomas Struth, Andreas Gurski). Man denkt an Andrej Tarkowskij's Film *Stalker* (1979) und die menschenverlassene ‚Zone‘, in die hinein Expeditionen zu wagen vielleicht das allegorische Urbild all der Explorationen ist, die seither von Künstlern in heterotopischen Arealen dieser Erde unternommen wurden.

So können auch die höchst unterschiedlichen Reisebewegungen von Kessler als die ‚Entwicklungskammern‘ seiner Kunst gelten. In Reflexion auf die riskanten, oft tödlichen Arktis- und Antarktis-Expeditionen um 1900 wird eine Reise nach Grönland unternommen, um auf dem Meer treibende Eisberge nachts zu umkreisen und zu fotografieren: Daraus entsteht später für den Kunstraum die Labor-Installation *The Taste of Discovery*, worin die Hitze und der Geruch im Inneren des Schiffes und die Erfahrung der eisigen Kälte draußen simuliert werden.<sup>19</sup> Andere Reisen führen nach Mexiko und Venezuela oder in die österreichischen Alpen, um im Medium der Fotografie Steppenbrände, Fels- und Bergformationen, Höhlen, Erzgruben oder Skigebiete zu studieren. Die gewaltigen Kohle-Tagebaureviere in West-Virginia werden vom Flugzeug aus und per Fahrzeug und zu Fuß erkundet, um die Verwüstungen des Energie-Hungers zu dokumentieren: tote Natur, oder, mit Kessler zu sprechen, „Monuments of Destruction“. Im New Yorker Kunstmilieu werden die experimentellen Studien zu Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Eismeer* inszeniert. In einem Salzwasser-Glascontainer wird ein Totenschädel mit lebenden Korallen besiedelt, die im Lauf der Jahre den Schädel verzehrt haben werden. Eingerichtet wird ein laborförmiges Biosphären-Reservat *After Nature* (2012), in welchem über lange Zeiträume die Reaktionen von Pflanzen auf atmosphärischen Stress hin untersucht und dokumentiert werden. Kanu-Fahrten – eine indianische Fortbewegungsform –, sogenannte „Empire Tours“<sup>20</sup>, werden von Roosevelt Island aus um die Südspitze Manhattans herum unternommen und, wie bei maritimen Expeditionen, durch wissenschaftliche Logbuch-Einträge sowie Erfahrungsberichte dokumentiert: eine Expedition anderer Art ins „Empire“ (Michael Hardt/Antonio Negri). Gewaltige, durch elektronische Bearbeitung ins Erhabene oder Kitschige verwandelte Sonnenuntergänge in Florida werden wie Werbewände für exotischen Fern-Tourismus an öffentlichen Plätzen in Berlin installiert: Natur und Naturgefühl als Simulacrum. Dagegen die Fotografie *Pale Blue Dot* aus 6 Milliarden Kilometer Entfernung, 1990 aufgenommen aus der Voyager 1-Rakete: die Erde – ein verschwindender Punkt in einem Milchstraßen-Streif, ein Punkt, der ‚für uns‘ Men-

19 Vgl. Mathias Kessler: *The Taste of Discovery*, Ausst.-Kat (Kunstraum Dornbirn), Nürnberg 2009; ders.: *Works. Installations, Photography 2009–2012*, o.O. 2014; ders.: *Nowhere to Be Found*. Ausst.-Kat. (Kunsthall Rotterdam), Ostfildern 2015; vgl. auch URL: <http://www.mathiaskessler.com/index.html> (5.9.2015).

20 Die Kanu-Fahrten wurden teilweise dokumentiert in Mathias Kessler: *Empire Tours*, New York 2014.

schen eine absolute Singularität ist: „That’s here. / That’s home. / That’s us“, zitiert Kessler den populären Astronomen Carl Sagan.<sup>21</sup>

Wir haben, so die Botschaft, nur diese, die eine Erde – und über ihr: der gestirnte Himmel, der als visuelle Erfahrung etwas völlig anderes ist denn als kosmophysikalisches Objekt. Dass wir Menschen eine Winkel-Existenz im Weltraum sind, ist eine Konsequenz der kopernikanischen Wende, die besonders Nietzsche, aber auch schon John Donne oder Blaise Pascal im 17. Jahrhundert formuliert haben. Recht verstanden heißt sie, dass angesichts dieser Erde irgendwo im wüsten Raum des Alls der Geozentrismus die einzige politisch und kulturell sinnvolle Option ist. „Die Erde als Ur-Arche bewegt sich nicht“, schreibt Edmund Husserl 1934.<sup>22</sup> Unsere Körper sind so strikt anti-newtonisch wie unsere Sinne anti-kopernikanisch bleiben, auch wenn wir vom Heliozentrismus wissen: Wir ‚sehen‘ und ‚fühlen‘ unter keinen Umständen, dass wir uns um die Sonne drehen. Wahrnehmungsästhetisch bleiben wir stets geozentrisch und heliotrop, denn wir leben im leiblichen und sinnlichen Raum. Für das Leben auf der Erde ist dies die einzig richtige Option.

Diese Haltung begründet die geopolitische, vielleicht eher die geopoetische und subjektzentrierte Dimension der künstlerischen Arbeiten Kesslers. Hier auch liegt der Zusammenhang mit dem vor zehn Jahren ausgerufenen Anthropozän. Ob der Mensch tatsächlich eine Zäsur in der Abfolge der geohistorischen Epochen darstellt, ist noch umstritten. Aber die Verantwortung für die politischen Einrichtungen unseres Lebens fällt mit der Verantwortung für die Erde selbst zusammen. Anthropozän, recht verstanden, heißt nicht etwa eine neue Spirale im *Earth-Engineering*, also die technische Bemeisterung der Erde, sondern vielmehr die Rückführung der Zivilisation auf die endlichen Maße des Menschen auf dieser Erde, dem *Pale Blue Dot*.

Man erkennt von dieser Position aus, dass Mathias Kessler auf der Grundlage der Geschichte – der Expeditionen, der Technik, des Tourismus, der Künste, der Politik – sowie auf der Grundlage der kosmischen Tiefenzeit, der geologischen Zeit und der biologischen Zeit eine ästhetische Verschaltung unserer Lebenszeit mit der Weltzeit, mit der Geschichte der Natur und der Evolution, zu inaugurierten versucht.<sup>23</sup> Dies an Beispielen zu demonstrieren, heißt den Status der Kunst ‚nach der Natur‘ besser zu verstehen.

21 Kessler 2014 (wie Anm. 20), S. 39; Carl Sagan: *Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space*, New York 1997, S. XVf. Einen überwältigenden Eindruck von der Einmaligkeit, Schönheit und Kostbarkeit der Erde hatten nicht nur die ersten, sondern auch die heutigen Astronauten. Nach mehreren Jahrzehnten Astronautik kann man feststellen, dass derartige Wertschätzungen der Erde keine nachhaltigen Wirkungen auf Politik und Gesellschaft hatten.

22 Als Notiz auf dem Umschlag zu der Abhandlung von Edmund Husserl: *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*, in: Marvin Farber (Hg.): *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge, Mass. 1940, S. 307–325.

23 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt a. M. 1986.

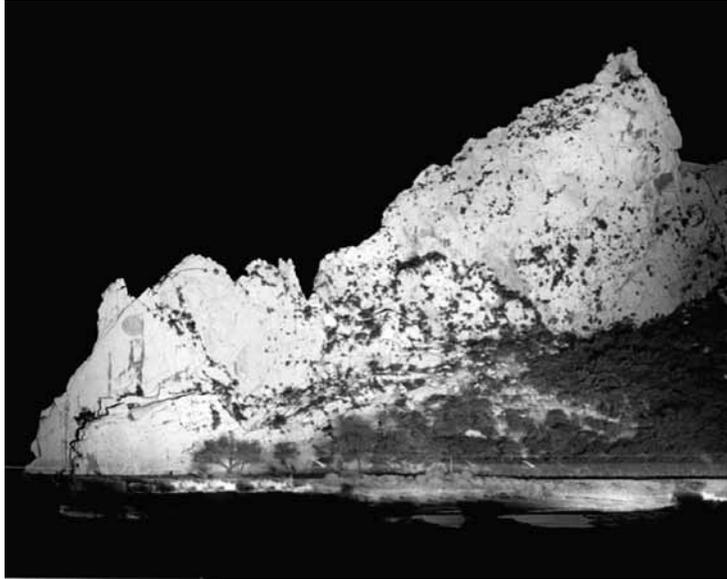


6 Mathias Kessler, Projekt Islands of Time –Ilulissat, Greenland, 2007, C-Print, 120 × 206 cm

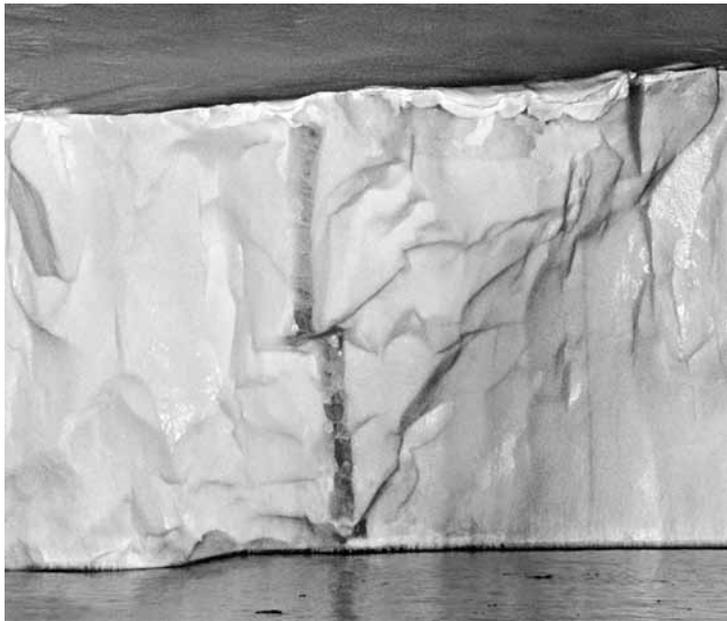
Mit Hilfe gewaltiger Scheinwerfern von 200.000 Watt fotografiert Kessler nächtliche Ansichten von Eisbergen in Grönland,<sup>24</sup> von gebirgigen oder von insularen Felsformationen in Mexico oder von Felsmassiven mit brennender Steppe unter gewaltigem Himmel im Guainia-Hochland von Venezuela (Abb. 6 und 7). Die Fotografien erzielen durch die Lichttechnik eine eigenartige Isolierung des Naturobjekts im tiefschwarzen Raum – schwarz wie der Weltraum bei Kubrick. Es sind durchaus unheimliche oder erhabene Nachtgesichte, silhouettenhafte Porträts von natürlichen Objekten, deren Formensprache erst durch das Scheinwerferlicht hervortritt. In allen Fällen verschwindet durch die Umgebungsschwärze und durch die fast völlige Auflösung der dritten Dimension der landschaftliche Charakter. Die Objekte werden eigensprachlich, aber nicht im Sinn eines naturphysiognomischen Ausdrucks, sondern einer ästhetisierten Formensprache. In diese geht Natur zwar als Bedingung ein, doch wird sie durch die Arrangements extrem artifizuell, unterstützt durch optische Reflexionen und Spiegeleffekte. Vergrößerungen einer Gletscherwand (Abb. 8) zeigen die riffige, knittrige, matt glänzende Abbruchkante eines Eisbergs als flächiges Trägermedium für blaue Chiffren, während bei der mexikanischen Felsformation die Graffiti auf der Felswand eindeutig von Menschenhand sind. Die Kreisform, vielleicht eine Sonne, mag an vorkolumbianische Kulturen erinnern – in jedem Fall ist sie, wie auch die vielleicht politischen Schriftzeichen darunter, eine Markierung der Zivilisation in schroffer Natur.

Clarence J. Glacken nutzte in seiner klassischen Studie *Traces on the Rhodian Shore* (1967) als Titelmotiv die von Vitruv überlieferte Anekdote vom schiffbrüchigen Aristipp: Gestrandet auf Rhodos, fand er im Sand geometrische Figuren vor – zu seiner Erleichte-

24 Die Grönland-Expedition Kesslers 2007 steht bereits in einer Tradition von Eismeer-Fahrten von Künstlern im Posthistoire geschieht nichts mehr zum ersten Mal. Auf Grönland-Fahrt waren z. B. auch Alfred Andersch 1962 und Gerhard Richter 1972.



7 Mathias Kessler, Cueva de Charles Brewer, Venezuela, 2009, C-Print.  
Projekt: Islands of Time – Guyana Highlands, Venezuela



8 Mathias Kessler, Projekt Islands of Time – Ilulissat, Greenland (Detail),  
2007, C-Print

rung: Hier herrscht nicht wilde Natur, sondern Kultur hat ihre Prägespuren hinterlassen.<sup>25</sup> Sind es hier „Testate kultureller Präsenz“, die ein „kulturell kodiertes und markiertes Terrain“ ausweisen,<sup>26</sup> so ist das Erblicken von blauen Zeichnungen auf der Eiswand eine Projektion auf den Schirm unserer Imagination, während es sich um bedeutungslose Zufälle von kryonischen Prozessen handelt. Das Arrangement der Fotos lässt uns jedoch, gleichsam romantisch, die Natursprachen-Lehre (*natura loquax, signatura rerum*)<sup>27</sup> assoziieren. Wir möchten, auch im 21. Jahrhundert, an eine Textur der Natur glauben, nicht nur als systemische Verwebung, sondern als sensibler Sinn. Während bedeutungslose Naturprozesse ablaufen und sich in zufälligen Formen und Chiffren objektivieren, assoziieren die Fotos von Kessler eine *natura naturans*, die als Kunst erscheint und von sich aus in Formen prozessiert, die sprechend und schön scheinen. In Wirklichkeit ist es umgekehrt: Was als reine Natur erscheint, sind Organisationsformen der Kunst, in die wir unser Bedürfnis nach Natur hineinsehen: *concinnitas* und *integritas* sollen für die Natur gelten, besonders in Zeiten ihrer Zerstörung.

### Biochemische Ästhetik (Thomas Feuerstein)

Thomas Feuerstein greift direkt in biochemische Prozesse ein, organisiert und steuert sie – und gewinnt aus und mit ihnen erst die Werke, die Installation, das Ikonische, die Aufzeichnung, das Archiv. Vergleichbares findet man bei Mathias Kessler am ehesten in dem Biosphären-Labor *After Nature* (2012). Was ist das für eine Kunst: Alchemie, Technik, Wissenschaft, Bio-Art? Die organische wie anorganische Materie bekommt in Form von chemischen Reaktionen und biologischen Prozessen eine Mitsprache und wird Teil der Autorschaft. Fast alle Werke Feuersteins funktionieren nur in Allianz mit Naturprozessen, die hier, im Sinne Bruno Latours, zu Co-Akteuren des Künstlers werden wie umgekehrt der Künstler zum Akteur in biochemischen Prozessen. Feuerstein malt, experimentiert, laboriert, baut, bastelt nicht nur, sondern er schreibt auch eigenartige Utopien, man möchte sie eine Art Bio-Punk nennen, stets auf der Höhe neuester Medien- und Technologieentwicklung und auf der Suche nach transhumanen Figurationen oder umgekehrt: Suche nach dem Verbleib des Menschen und der natürlichen Objekte und Lebewesen in den heutigen hochtechnischen Environments. Dabei erweist sich Thomas Feuerstein

- 25 Clarence J. Glacken: *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Los Angeles 1967; Vitruv: *Zehn Bücher über Architektur*, hg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1996, S. 257.
- 26 Olaf Briese: *Der zweidimensionale Mensch. Zum Status von Crosswords*, in: Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou (Hg.): *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln 2004, S. 215–238, hier: S. 237.
- 27 Zur Signaturenlehre und zum *liber naturae* als die vielleicht älteste semiotische Theorie der Natur vgl. Erich Rothacker: *Das Buch der Natur. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*, Bonn 1979; Wolfgang Harms und Heimo Reinitzer (Hg.): *Natura loquax. Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1981; Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1983.



- 9 Francis Bacon, *Instauratio Magna*, Titelpuffer, 1620.  
Motto: „Multi pertransibunt & augebitur scientia“ (Viele werden sie [= die Grenze] überschreiten und die Wissenschaft wird dabei wachsen [= Zitat von Daniel 12,4])

als ein Multitalent, der theoretische Diskurse, Dialoge mit Wissenschaftlern, literarische Phantasiestücke ebenso beherrscht wie Zeichnung, Fotografie, Gemälde, Drucktechniken, Materialkunst, experimentelle Installationen, Computerkunst. Stets arbeitet Feuerstein an der Schnittstelle von Naturwissenschaften und Künsten, Laboratorium und Imaginarium.<sup>28</sup>

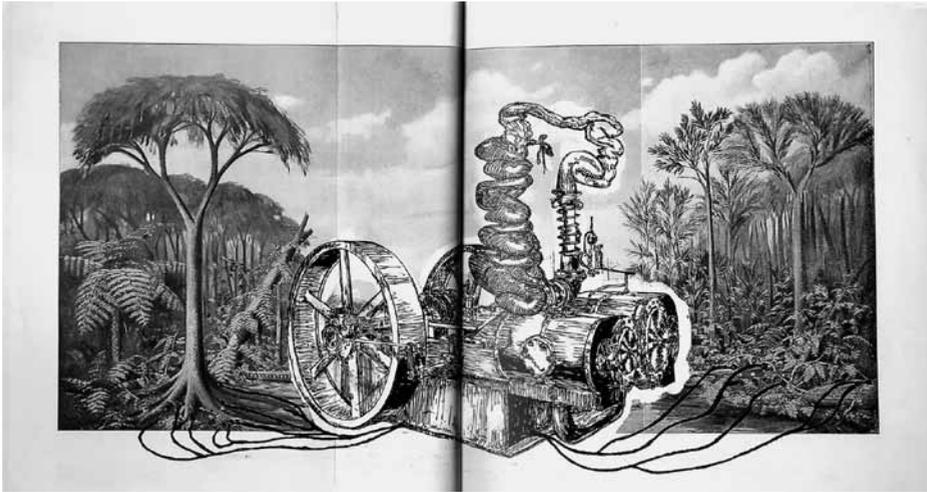
28 Man könnte von solchen experimentellen Künstlern aus Bezüge herstellen zu (natur-)wissenschaftlichen Schreibprojekten, wie eines zu Ehren von Hans-Jörg Rheinberger erschienen ist: MPI-WG Berlin (Hg.): *Eine Naturgeschichte für das 21. Jahrhundert*, Berlin 2011. Derartige Unternehmen

Eines der literarischen Werke heißt *Plus ultra. Das Herkulesprojekt*.<sup>29</sup> Der Titel ist paradigmatisch für den transgressiven Impuls der Kunst Feuersteins, der damit auch die Frage nach dem ‚Jenseits der Moderne‘ stellt. Indessen, so sehr das ‚Plus Ultra‘ als Überschreitung einer auf Grenzen und Bestände konzentrierten Kultur verstanden wird, so ist doch unübersehbar, dass mit Christoph Columbus’ Expedition im Jahr 1492 die gesamte okzidentale Kultur unter das Emblem des *Plus Ultra* versammelt ist. Herkules ist der Kulturbringer *par excellence* und mit der Formel *plus ultra* beginnt der Aufbruch in die ozeanischen Dimensionen der Geschichte. Herkules ist auch der Eponyme jener Säulen, welche die antike Welt begrenzten und vom Atlantik fernhielten: *non plus ultra*. Sie symbolisieren die Warnung vor Neugierde und Erkenntnisdrang. Bei Dante im *Inferno* (Canto XXVI, Vers 91–142) und bei Francis Bacon auf dem Titelkupfer zur *Instauratio Magna* von 1620 (Abb. 9) wird das Verbot der *transgressio* umgekehrt zu einem Gebot: *plus ultra!* Grenzüberschreitungen und Experimente also kennzeichnen die Arbeit Feuersteins, ein Bacon’scher Künstler, der indes die Natur nicht beherrschen oder gar foltern will (wie man dies Bacon vorgeworfen hat), sondern sie zum Verbündeten des Werkprozesses macht. Permanent werden Gattungsgrenzen zwischen Literatur, Laboratorium und Kunst überschritten. In der multiplen Kombinatorik nahezu aller Kunst- und Diskursformen entsteht die für Feuerstein charakteristische Ästhetik. Während die frühe Phase von Informatik, Medien und technischen Netzwerken bestimmt war, kommt es ab Mitte der 1990er Jahre bis heute vermehrt zu einer Beschäftigung mit Biotechnologien. Das heißt: Organisationsprozesse lebendiger Materie und Phänomene chemischer und biologischer Prozesse werden untersucht und im Kunstkontext neu gestaltet. Fragen der Anthropologie und Philosophie werden bis auf die Ebene der Moleküle heruntergedacht.

Und in der Tat: Was Organismen, Lebewesen oder gar der Mensch ist, wird heute vorrangig auf der Ebene der Moleküle, ihrer Selbstorganisation und ihre technischen Manipulierbarkeit entschieden. Feuerstein scheint vorauszusetzen, dass das stärkste Phantasma, mit dem wir heute konfrontiert sind, nicht in Literatur oder Kunst kreierte wird, sondern in den Naturwissenschaften, besonders in deren Anwendung, etwa in der Biotechnologie und in den digitalen Medien. Sich damit auseinanderzusetzen und dazu ein Verhältnis als Künstler, Gestalter und kritisch Reflektierender zu finden, ist die Stoßrichtung der zweiten Werkphase, die bis heute anhält. So produziert eine biomaschinale

beziehen sich gerade in ihren literarischen Qualitäten auf künstlerische und wissenschaftliche Projekte der Naturgeschichte vom 17. Jahrhundert bis zu Max Ernst.

- 29 Thomas Feuerstein: *Plus ultra. Das Herkulesprojekt*, in: ders.: *Outcast of the Universe*, hg. von Klaus Thoman, Wien 2006, S. 63–174. Der Titel „Outcast of the Universe“ sind die letzten Worte der Erzählung „Wakefield“ von Nathaniel Hawthorne, die im Buch abgedruckt ist, siehe ebd. S. 175–185. Vgl. ferner Thomas Feuerstein: *Trickster*, hg. von Hans-Peter Wipplinger, Köln 2013; ders.: *POEM. The Speechact. A Spirit Poem. Distilled from Words*, hg. von Herbert Fuchs und Klaus Thoman, Wien u. a. 2011; ders.: *Futur II*, hg. von Alois Bernsteiner, Wien 2014; Stefan Bidner und Thomas Feuerstein (Hg.): *Plus Ultra. Jenseits der Moderne? Beyond Modernity?*, Frankfurt a.M. 2005.



10 Thomas Feuerstein, Maschine Naturelle #6, 2013, Mischtechnik auf Papier, 37 × 63cm, Futur II. Kunstraum Bernstein, Wien 2013

Skulptur das Malmaterial für ein daraus dann gefertigtes Gemälde; oder eine Grafik wird zur Nahrung einer Installation, indem sie Energie für weitere Prozesse freisetzt. Dadurch schaffen die Arbeiten narrative und performative Strukturen, die Materialien und Moleküle, lebende Organismen, Methoden und Praktiken aus der Biologie ebenso wie Texte, Recherchen und Gespräche einbeziehen. Der Metabolismus der Stoffe und Formen, altertümlich gesprochen: die Metamorphosen sind das zentrale Thema Feuersteins. Mit diesem Programm sucht Feuerstein nicht nur künstlerische Wege ‚beyond modernity‘, sondern er untersucht, unter den Bedingungen der gegenwärtigen Biotechnologien, die mögliche Zukunft der Natur im 21. Jahrhundert.

Der Ausgangspunkt ist ein klassisches Naturbild, Natur als Inbegriff des wuchernden Lebens, was oft mit dem Urwald verbunden wird. Man kann dieses Naturbild im Kontext der berühmten Schlusspassage aus *On the Origin of Species* von Charles Darwin sehen, eine Apotheose der ‚entangled bank‘. Dies ist eine andere Naturkonzeption als ihre Verwissenschaftlichung in Nachfolge Newtons: Beides hat bei Darwin Platz zur Koexistenz. Es ist das romantische und erhabene Erbe der Naturästhetik – *the grandeur in this view of life*<sup>30</sup> –, die ihre Wurzeln nicht nur in Lektüren, sondern in konkreten Naturerfahrungen Darwins besonders während seiner legendären Forschungsreise hat. Diese Seite des Darwin’schen Denkens steht dem strengen Gesetzesbegriff gegenüber und kann als imaginativ bezeichnet werden, also der Kunst nahestehend: Bilder einer vitalen, überbordenden,

30 Charles Darwin: *On the Origin of Species by Means of Natural Selections*, London 1859, S. 489–490.



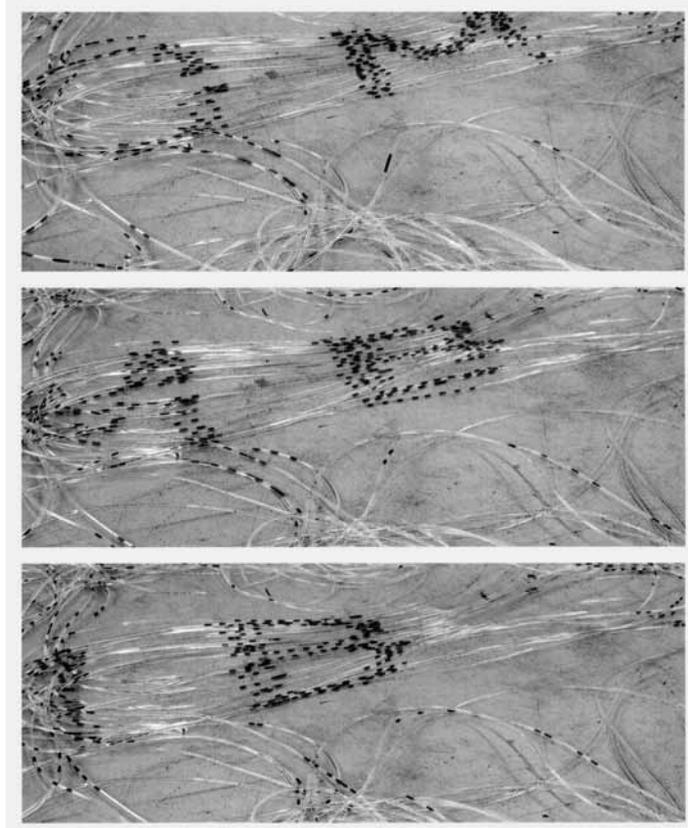
11 Thomas Feuerstein, Manna Maschine IV, 2009, Plankton, Glas, Kunststoff, Stahl, Pumpe, Maße variabel, Futur II. Kunstraum Bernsteiner, Wien 2013.

in überwältigender Fülle arbeitenden, großartigen Natur, wie sie sich bei Darwin immer wieder finden.<sup>31</sup>

Derartige Bilder einer ebenso fruchtbaren wie zerstörerischen Natur, aus deren gegenstrebigem, wuchernder Dynamik die Evolutionsmechanismen allererst hervorgehen, finden sich bei Feuerstein auch heute noch. An Max Ernsts Idee einer Naturgeschichte und an seine Collagen erinnernd, (Abb. 10) wird auf die Urwald-Abbildung des 19. Jahrhunderts eine in ihrem Ablauf undurchsichtige ältere Maschine montiert, die über Leitungen mit der Erde und dem Wurzelwerk verbunden ist. Irgendeine Idee von Austausch, Allianz oder aussaugender Wechselwirkung zwischen Natur und Technik wird suggeriert. Doch kann sich der Betrachter keinen Begriff und keine Anschauung machen. Knoten und Verbindungen, Schläuche, Kabel, Leitungen sind bei Feuerstein zentrale Elemente seiner Formensprache. Einerseits assoziieren sie biologische Netzwerke – Feuerstein liebt Myzelien und Pilze auch wegen ihrer gigantischen unterirdischen Netzwerke –, andererseits erinnern sie an technische Netzwerke, ohne die es die moderne Zivilisation nicht gäbe.

(Abb. 11) Mit biochemischer Technik baut Feuerstein Installationen, welche schon in ihrem Arrangement ästhetische Evidenz erzeugen, ohne verstanden sein zu müssen. Zugleich sind diese Installationen reale Netzwerke, welche metabolistische Prozesse steuern,

31 Vgl. z. B. David Kohn: *The Aesthetic Construction of Darwin's Theory*, in: Alfred I. Tauber (Hg.): *The Elusive Synthesis: Aesthetics and Science*, Dordrecht u. a. 1996; ähnlich schon: Stanley Edgar Hyman: *The Tangled Bank. Darwin, Marx and Freud as Imaginative Writers*, New York 1974.



12 Julius Popp, *Bit.Flow*, 2005-2007, Edelstahl, Elektronik, Schlauch, Silikon, Maße variabel

die wiederum verschiedene Metamorphosen zwischen Natur und Kunst einleiten. Dadurch entstehen eigenartige Übersetzungen von sonst getrennten Seinssphären und Aggregaten. Die Installation *Manna Maschine* gibt es in verschiedenen Gestaltungsvarianten. Sie besteht im Kern aus einem Bioreaktor, in welchem Algen (*Chlorella vulgaris*) gezüchtet werden. Die heranwachsende Biomasse wird als Grundnahrung für eine *Drosophila*-Kultur genutzt sowie als Basis für die Gewinnung von Pigmenten. Aus diesen Pigmenten gewinnt Feuerstein, durch Bindung in Öl oder Harz, das Farb-Material für abstrakte Gemälde, von denen hier eines an der Galeriewand zu sehen ist. Man erkennt in der Entwurfszeichnung eine weitere Anwendung: Die Algen dienen als nutritiver Input für ein anderes System, nämlich das metabolistisch-soziale System der menschlichen Gesellschaft. Diese wird in einer gleichsam planetarischen Anordnung schematisiert, die wiederum mehrere Kreiselemente enthält, die von Schlingen, die alles mit allem verbinden, zusammengehalten werden. Die Überschrift *Paradise Planet* und andere Formeln wie



13 Julius Popp, *Bit.Flow*, 2005–2007, Edelstahl, Elektronik, Schlauch, Silikon, Maße variabel



14 Judy Pfaff, *Untitled*, 1991, Stahl, Kupfer, Messing and Farbe, 259 × 259 × 292 cm



15 Maurizio Cattelan, All, 2007, Carrara Marmor, je 30 × 100 × 200 cm, Installation, Kunsthaus Bregenz

*Walden Pond Economy* (Thoreau's *Walden* von 1854 assoziierend<sup>32</sup>) oder *Cultural Life Support System* formulieren halb ironisch, halb utopisch die Idee einer nahezu autarken Kreislauf-Wirtschaft.

An dieser Stelle dürfen wir an die Installationen *Bit.Flow* (2005–2007) von Julius Popp erinnern (Abb. 12), der in jenem Formelement, das auch Feuerstein privilegiert, dem Schlauch, den Flow der Daten zu visualisieren versucht. Das freilich ist unmöglich, weil allenfalls eine Anschauung der in den Schläuchen zirkulierenden roten Bits entsteht, ein verworrenes Bild von Netzströmen. Doch dann bemerkt man, dass immer wieder flüchtige Lesbarkeiten von Buchstaben oder Chiffren entstehen, eine Art Aufblitzen möglichen Sinns im Strom der unentzifferbaren Zeichen. Aus dieser Idee heraus baut Popp großformatige Wasservorhänge, die er ebenfalls *Bit.Flow* nennt (Abb. 13): aus hunderten von feinen Düsen strömt von großer Höhe ein feiner Wasservorhang herab, von Scheinwerfern zu silbrigem Leuchten gebracht. Ein Computer selektiert aus Nachrichtensendungen im Internet *keywords*, die sichtbar gemacht werden, indem der Computer die Öffnung und Schließung der Wasserdüsen so reguliert, dass im fallenden Wasserschleier für eine Sekunde ein Wort lesbar wird. Man könnte auf diese Weise ganze Erzählungen figurieren, einen *Erzählstrom*. Hier sind es die Formeln unserer Nachrichten-Welt.

„Der Urgrund aber ist das Wasser“, deklarierte Thales vor 2.500 Jahren. Denn in seiner Grundqualität, im Flüssigen und Strömenden, liegt alles: *ein Werden*, für Augenblicke der Weltzeit *ein Sein* und dann wieder *ein Vergehen*. Wenn die Kunst, besser: Wenn

32 Henry David Thoreau: *Walden. A Fully Annotated Edition*, hg. von Jeffrey S. Cramer, New Haven u. a. 2004.

die Kunsttechnik es versteht, das Strömen des Wassers durch Öffnung und Schließen, mithin durch Null/Eins-Schaltungen, zu rhythmisieren, dann entsteht eine Lesbarkeit, die in der Natur so wenig wie im Internet anschaulich ist, ein Aufscheinen und schon wieder Vergehen eines möglichen Sinns. *Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen ...*: Dies meinte bei Novalis<sup>33</sup> die Chiffren der Natur selbst, *signatura rerum*, während es bei Julius Popp, und vielleicht überhaupt in der Moderne, nur noch jene Zeichen sind, welche die Kunst, im Erinnern an Natur, wie hier an das Wasser, technisch hervorbringt – aus räumlicher und vielleicht schon zeitlicher Ferne zur Natur. *Age after nature*.

Vielleicht aber geht es gar nicht um die Zeit nach der Natur, sondern nach dem Menschen, und die Kollektive der Zukunft sehen aus wie bei Judy Pfaff (Abb. 14), während sich über die Menschen, wie unsere Post-Humanisten behaupten, das Tuch der Vergängnis breitet (Abb. 15).

33 Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn u. a., 4 Bde., Bd. I, Stuttgart 1960–1975, S. 344.