Der Niedergang naturästhetischer Evidenz, oder: Über die Unvermeidlichkeit der Natur in den Künsten

er Beitrag geht davon aus, dass Natur für weite Teile der Wissenschaft und Gesellschaft keine ontologische Evidenz mehr aufweist. Natur werde von menschlichen Praktiken konstruiert, modelliert und produziert. Darum sei der Dualismus von Natur und Kultur aufgelöst und überflüssig. Besonders sei die "Natur im Singular" antiquiert, weil unabweisbar sei, dass die vielen Kulturen der Welt höchst heterogene Naturvorstellungen entwickelt hätten, die nicht mehr zu vereinheitlichen sind. Es ist indes charakteristisch, dass dieselben Wissenschaftler, die solche Auffassungen vertreten, ihrerseits von einer Agency nichtmenschlicher Agenten sprechen, also Tieren, Pflanzen, Dingen, Artefakten, Maschinen, aber auch Makrostrukturen und Systemen wie dem Klima oder der Evolution eine von Menschen unabhängige Handlungsmacht einräumen, ohne dass dabei ein intentionalistischer Handlungsbegriff vorausgesetzt würde. Diese Agency wird öfters auch als ,Gaia' bezeichnet. Ist dies aber etwas anderes als das verabschiedete Ganze der Natur?

Von solchen Überlegungen ausgehend soll gezeigt werden, dass trotz des Antinaturalismus die Natur in den Künsten niemals aufgegeben wurde, ja in den letzten Jahrzehnten, durchaus im Anschluss an Traditionen der Naturästhetik, sogar an Gewicht gewonnen hat. Gegenüber einem technosozialen Konstruktivismus wird der zweiten Hauptachse der Naturdarstellung, nämlich der bedeutungs- und beziehungserzeugenden Achse,

wachsendes Gewicht verliehen. Nicht zuletzt ist dies eine Folge der ökologischen und klimatischen Krisen, die auf die rigorose technische Unterwerfung und Vernutzung von Natur zurückzuführen sind. Die Künste vertreten nicht nur sich selbst (was ihr gutes Recht ist), sondern sie werden zu Partnern in weltweiten naturpolitischen Bewegungen.

ÄSTHETISCHES VORSPIEL

In der Berliner Galerie Dittrich & Schlechtriem, die sich besonders solcher Künstler annimmt, die mit künstlerischer Forschung und ökologischen Fragen experimentieren, war eine Arbeit des Schweizer Künstlers Julian Charrière (geb. 1987) zu besichtigen: Auf einem Edelstahl-Podest ist eine nach allen vier Seiten doppelverglaste Tiefkühl-Vitrine montiert. In ihrem Inneren erkennt man die Spitze einer großen, kakteenartig ausgefächerten, 'prähistorischen' Pflanze, die bei minus 196° C durch Eintauchen in flüssigen Stickstoff kryonisiert wurde und nun, mit Eis überwuchert, bei minus 20° C konserviert wird. Eine Skulptur in einer vereisten Zeitkapsel. Aber auch ein Fossil der Kreidezeit.

Das Werk wird mit "Tropisme" betitelt, wie auch andere Arbeiten, in denen sich Charrière mit der heißen Kreidezeit beschäftigt. Diese endete abrupt, durch einen gewaltigen Meteoriten-Einschlag, vor 65 Millionen Jahren, mit einer fast völligen Auslöschung von Flora und Fauna – das Ende des Dinosaurier-Zeitalters. Für Charrière bezeugen die kryonisierten Pflanzen, auch wenn sie längst ausgestorben sind, die ewige Gegenwart der DNS. Sie befinden sich nun im Kunstraum und gehören im weiteren Sinn zu dem Projekt, an dem die BioArt arbeitet: an der Geoästhetik, durch welche die Erdgeschichte und ihre prekären Aussichten ebenso zum Thema werden wie etwa der Klimawandel, der die Gestalt der Erde verändern

wird. So ist Charrière auch zu einem künstlerischen Archäologen der Geschichte von Gaia geworden. Dazu passt, dass er in seinem Projekt "The blue fossil entropic stories" (2013) in der Arktis arbeitet: Einen 30.000 Jahre alten Eisberg versucht er mit einer Lötlampe abzuschmelzen (vgl. den Beitrag von Linn Burchert in diesem Heft, ???ff.). Das wird ihm nicht gelingen, wohl aber dem Klimawandel, der die Eiszonen in ein schwindendes Museum der Erdgeschichte verwandelt, besonders des Holozäns, das durch die anthropogenen Veränderungen der Erde in das Anthropozän überzugehen droht. Wie wird der blaue Planet ohne Eis aussehen? Wie wird er aussehen mit den wachsenden Wüsten, die zum leblosen Areal einer Aufheizung geworden sind, die wir angefacht haben?

In anderer Weise geht Charrière dem Thema der Verwüstung nach, wenn er 2016 zum pazifischen Bikini-Atoll reist, auf dem die Amerikaner jahrelang ihre Atom- und Wasserstoffbomben-Tests durchführten. Im selben Jahr besucht er das sowjetische Kernwaffen-Testgelände Semipala-

tinsk Iademy Poligon im Osten von Kasachstan. Fotografisch dokumentiert der Künstler die von 496 Atombomben-Explosionen zwischen 1949 und 1989 völlig verwüstete Zone mit hunderten von Betonmonumenten. als Testobjekte für die Wirkungskraft Bomben dienten: in einem Steppengelände, das ohnehin extremen Hitze- und Kälte-Bedingungen unterliegt -

Abb. 1 Ioannes (Jan) Galle (exc.) nach Maerten van Heemskerck (inv.), Natura, 1572. Kupferstich, 28,5 x 36,5 cm von bis zu minus 50° C bis 45° C plus. Die analogen Fotos werden während der Entwicklung sandgestrahlt, so dass sie wirken, als wären auch die radioaktiven Verstrahlungen sichtbar geworden. Die Hitze und die Kälte, so wird deutlich, sind nicht nur Phänomene der Natur, sondern Extreme einer technischen Kultur, die aus den Gleichgewichten der natürlichen Umwelt herausgefallen ist.

Im Folgenden geht es nicht um ästhetische Fragen des Landschaftlichen und der Natur. Vielmehr werden im ersten Teil die ökologischen und geohistorischen Hintergründe behandelt, die zu einem Verlust von künstlerischer Selbstverständlichkeit geführt haben. Kann Kunst überhaupt noch Natur darstellen? Können und sollen biologische Entitäten, Landschaften oder scheinbar natürliche Phänomene wie Atmosphären, Wetter, Wolken dargestellt werden? Die Hintergründe, die zu dieser Unsicherheit geführt haben und derentwegen viele von einem Zeitalter "nach der



Natur" reden, führen nicht zu einem optimistischen Bild der Entwicklungen der letzten zwei Jahrhunderte (Böhme 2016). Man muss nicht Schwarz sehen, um zu befürchten, schwarz sehen zu müssen. Im zweiten Teil werden einige Charakteristika künstlerisch vergegenwärtigter Natur bearbeitet. Dies reicht von den destruktiven Folgen für die Integrität der Natur bis zu Phantasien über "the world without us" (Alan Weisman).

UNSCHULDSKOMÖDIEN IM ANTHROPOZÄN

Von den Tiefenregionen bis in höhere atmosphärische Schichten ist die Erde - das System Gaia und sind Tiere und Pflanzen von der Ausbeutung durch die technische Zivilisation betroffen. Die Summe der von der Menschheit verbrauchten Energiemengen und Ressourcen, die Gesamtheit der technokulturellen Transformationen sind zu einer Größenordnung aufgelaufen, welche die natürlichen Energieumsätze der Erde übertrifft: Die technische Modellierung von Natur ist zum beherrschenden Faktor des Globus noch in seinen kulturfernsten Winkeln geworden. Sie ist dominant für die Geomorphologie, das Klima, die biochemischen Haushalte des Bodens, der Meere und der Atmosphäre. Betrachtet man die Erde als ein singuläres Biotop im Weltall, dann beherrscht das Regime der Menschen nicht nur die physikalischen Randbedingungen des Lebens, sondern auch die Gattungen und Spezies von Fauna und Flora - mit extinktiven Folgen für Biomasse und Biodiversität der Lebewesen. Wir sind mitten im größten Artensterben seit 65 Millionen Jahren. Es sind anthropogene Effekte, die zum sog. sechsten Massensterben geführt haben (Kolbert 2015). Die Menschheit ist zur Bedrohung für Gaia geworden (metéra pánton, "Allmutter", wie sie im ps.-Homerischen Hymnus genannt wird). Aus dieser Bedrohung gibt es gegenwärtig keinen politisch und ökologisch nachhaltigen Ausweg. Diesen aber müsste es geben, nicht nur, um das Aussterben und den Klimawandel zu beenden, sondern im eigenen Interesse: Wir müssen Gaia retten, um uns selbst zu retten. Rettungsphantasien und Lösungsvorschläge gibt es zuhauf, was fehlt, ist ein starkes geopolitisches Handeln.

Die Inanspruchnahme der Erde hat sich seit 1950 exponentiell beschleunigt (Big Acceleration), weswegen Geowissenschaftler die These vertreten, dass wir nicht mehr in der Epoche des Holozäns leben, sondern im Anthropozän (vgl. den Beitrag von Susanne Witzgall in diesem Heft, ???ff.). Zum Anthropozän gibt es unterdessen eine riesige Bibliothek, Informativ, theoretisch und sachlich geordnet, im Urteil abgewogen ist der Band von Eva Horn und Hannes Bergthaller (2019; vgl. auch Horn 2014; Renn/Scherer 2015). Die Makro- wie Mikroprozesse des Globus sind nicht länger allein der Natur, sondern den Menschen und ihren Technosystemen zuzurechnen - verbunden mit einem Ressourcenverbrauch, der über die Belastbarkeit der Erde hinausgeht, und einem Wirtschaftssystem, das zu extremen Asymmetrien, Verarmungen und Ungerechtigkeiten führt. Die Menschheit ist in eine Schuldfalle geraten (Macho 2014).

Alle wissen das. Denn das dominium terrae war von früh an mit der Wahrnehmung von Umweltschädigungen verbunden. Die davon ausgelösten Schuldgefühle wurden durch Rechtfertigungen der Naturausbeutung stillgestellt, z. B. mit dem Hinweis auf die Organmangelausstattung, auf die stoische oder physikotheologische Herrschaftsposition (mundus propter nos conditus), auf die Kargheit der Erde, die ihre Schätze stiefmütterlich vorenthielte und mithin gewaltsame Formen der Selbsterhaltung erzwinge. Es handelte sich fast nie um Allianzen mit Natur, sondern um Gewalt gegen sie. Aber dieser Gewalt, so behauptete man, verdanken wir unser Überleben, unseren Fortschritt und unser Wohlergehen. Solange es schien, dass die Erde unsere Interventionen folgenlos überstehe, konnte man die Schuldgefühle latent halten. Harmonikale Bilder der nährenden Mutter oder des Gleichgewichts der göttlichen Schöpfung flankierten die Ausbeutung, die der Erde nicht schaden konnte. Diese Konstruktion ist zusammengebrochen.

Das musste im kollektiven Psychohaushalt Folgen haben. Wenn nämlich die Fortschrittsver-

sprechen kollabieren, weil die Zerstörungen der Erde zu groß werden, dann brechen auch die Rechtfertigungen des Naturraubbaus zusammen. Von Klimawandelleugnern abgesehen, ist die Mehrheit davon überzeugt, dass der Mensch "schuld" sei und dass diese Schuld "sich räche", indem die Gewalt gegen Natur nunmehr auf den Verursacher zurückfiele. In den apokalyptischen

Phantasien wird diese Rache der Natur als Strafe an der Zivilisation vollzogen – bis zu dem Punkt, dass ,,the world without us" ausphantasiert wird, von Denis Diderot bis Alan Weisman (Weisman 2007). Es scheint zu gelten: Die Schuld an der Erde ist nicht wiedergutzumachen, sondern nur zu sühnen. Dies ist ein Szenario, in dem die Mutter Erde (nicht mehr ein strafender Gott) die kurze Episode des Daseins von Menschen beendet. "Wenn man den Menschen oder das denkende, die Erdoberfläche von oben betrachtende Wesen ausschließt", so Diderot, "dann ist das erhabene und ergreifende Schauspiel der Natur nur noch eine traurige und stumme Szene. Das Weltall verstummt. Schweigen und Dunkelheit überwältigen es..." (Diderot 1967, 186f.)

Weit verbreiteter ist die "Unschuldskomödie", die Karl Meuli an den antiken Opfergebräuchen erkannte (Meuli

Abb. 2 Salomon de Caus, Von gewaltsamen Bewegungen. Beschreibungen etlicher, so wol nützlicher alß lustiger Maschinen..., Frankfurt 1615. Frontispiz (https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10863319_00005.html)

1946, 185–288). Unschuldskomödien nenne ich die Versuche, sich als unschuldig, rücksichtsvoll, zugewandt, erdfromm zu gerieren, kurz: Als liebevolles Kind ohne böse Absichten konsumiert man dankbar nur jene Früchte der Mutter Natur, die sie freiwillig hergibt. Man agiert im Schema der natura lactans, die das Menschenkind an ihren spendablen Brüsten nährt. Zweifellos sind solche



Emotionen in Esoterik-, Ökologie- oder Vegetarismus-Bewegungen weit verbreitet – und finden Vorläufer in der Mythologie und der älteren Kunstgeschichte. (Vgl. Saß/ Wenderholm 2017; zur Geschichte der Mutterschaft im engeren Sinn: Blaffer 2000. Zuletzt führt die Mutter-Metaphorologie immer zurück auf Johann Jakob Bachofen [1997] und Erich Neumann [1985].)

Doch auch von Wissenschaftlern werden solche Traditionen wiederbelebt. Ein Beispiel dafür ist die Gaia-Hypothese, die seit ihrer Kreation durch den Biosphären-Forscher James Lovelock (1979) und die Mikrobiologin Lynn Margulis (1986) immer wieder erneuert wird. Die geforderte Wende der Wissenschaften erfolgt im Namen einer archaischen Göttin. War sie die mythologische Fassung der Erde als mütterlicher Körper, so erscheint vielen Erd-Wissenschaftlern nunmehr das Gleichgewicht der regulativen Netzwerke von Natur als "wisdom of the body", Gaias nämlich. Lovelock und Margulis sind erfüllt von der Vision eines autopoietischen Konsortiums allen Seins. Gaia ist nicht die womöglich getötete Erde; sie ist vielmehr die basale Kraft des Lebens, die sich in der Erde darstellt. Gaia ist deren Unverfügbares. Gaia ist die Magna Mater der Religionen. Die Erde als corps maternelle. Das war schon eine Theorie-Fiktion in Platons Timaios (49a-50d).

Lovelock und Margulis werden heutzutage von Bruno Latour beerbt. In seinen Büchern Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique (2015; dt. Kampf um Gaia 2017) und Où atterrir - comment s'orienter en politique (2017; dt. Das terrestrische Manifest 2018) entwickelt er eine Politik der "Erdverbundenen", der Gaianer: Das sind wir, die wir eine politische Bewegung bilden in Verbindung mit der Erde selbst. Unter Gaia versteht Latour nur die Oberfläche der Erde und der Meere sowie wenige Kilometer der Atmosphäre. Dies nennt Latour die KRITISCHE ZONE (vgl. die von ihm am ZKM in Karlsruhe kuratierte Ausstellung "Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik": https://zkm.de/de/ausstellung/ 2020/05/critical-zones). Hier spielt sich das Leben oder Sterben ab - und der Krieg der Erdverbundenen (der Gaia-Retter) gegen die Zerstörer Gaias: Krieg gegen die Muttermörder. Was geschieht hier? Gaia wird zusammengekürzt auf einen winzigen Erdausschnitt, auf den eine neoromantische politische Bewegung sich konzentrieren soll – womöglich unter Leitung eines neuen Gaia-Propheten. Wofür ist das ein Symptom?

Man kann sagen, dass der Begriff der Natur seit der Neuzeit als eine stabile Hintergrundannahme funktionierte. Die Duldsamkeit der Natur und ihre Resilienz gegen Ausbeutung erlaubten erst jenen Typus von Technikwissenschaft, dem wir seit einigen Jahrhunderten folgen - vorgeblich im Dienst des menschlichen Fortschritts. Dieser aber verdeckte die darin eingeschlossene Naturzerstörung. Die alten Zeugnisse machen indes deutlich, dass es stets so etwas wie Geo-Sensibilität gab. In der symbolischen Verarbeitung von Aggression und Ausbeutung der Erde entstanden erst die Figurationen der Allmutter Gaia, sowie jene Schulddynamiken, die den Menschen zum Schänder, Ausbeuter, Mörder der Natur machten. Wenn man dies als kollektives Phantasma liest. werden die Schuldgefühle vorstellbar, die im Verhältnis zur Erde angewachsen sind. Auch bei Latour handelt es sich um ein grandioses Entschuldungs-Drama, das die Gaianer veranstalten. Sie verweigern, in der Erwachsenenwelt einer ambivalenten Moderne anzukommen. Sie sollen zu unschuldigen Erdverbundenen werden, die den Leib der Mutter nicht länger malträtieren, sondern mit ihm paktieren.

Die Aufgabe heute ist eine ganz andere. Der Biologe Gerhard Neuweiler schrieb schon 2008, "dass der Mensch das Bild der Erde bestimmt und die natürliche Evolution nur noch in abhängiger Position daran beteiligt ist" (Neuweiler 2008, 223). Hiernach hat der Mensch einen Doppelstatus inne: Er ist Produkt der Evolution. Doch aufgrund der gewachsenen Autonomie der Kultur wird er zum Subjekt der Entwicklung seiner selbst und der Biosphäre der Erde. Diese Reichweite kultureller Zuständigkeit ist aber kombiniert mit der semantischen Leere der damit einhergehenden Verantwortung. Weder in der

Abb. 3 Albrecht Dürer, Meteoriten-Einschlag. Verso des Büßenden hl. Hieronymus, um 1497. Öl auf Birnholz, 23,1 x 17,4 cm. London, National Gallery (https://www.national gallery.org.uk/paintings/albrecht-durer-saint-jerome?reverse=1)

Natur noch in sich selbst findet der Mensch Maßstäbe, wie er zu sein habe und wie seine Umwelt zu gestalten sei. Diese "bestimmte Unbestimmtheit" und "exzentrische Positionalität" (Plessner 1975) bedeutet, dass der Mensch als Entwurf zu betrachten ist, der nicht mehr unter einem göttlichen oder natürlichen Gesetz, auch nicht unter kategorischen einem Imperativ, sondern un-

ter dem "kategorischen Konjunktiv" steht, wie es Plessner nennt, also unter einer riskanten "Selbstentsicherung" (Plessner 1983, 338). Umwelt-Gebundenheit und Weltoffenheit charakterisieren die Doppelstellung des Menschen, dieses "Emigranten der Natur" (ebd., 46). Die Zukunftsoffenheit ist ein Effekt der Kulturgeschichte selbst, die technosoziale Bedingungen geschaffen hat, welche die Macht natürlicher Determinationen schrumpfen und den kulturellen Gestaltungsraum wachsen ließen.

Die historische Zunahme an Unbestimmtheit in Verbindung mit der Fähigkeit zur Selbst- und Fremddistanzierung ist die basale Voraussetzung für eine eigenlogische, autonome Entwicklung von



Kultur. Wer dies akzeptiert, wird nicht die unschuldige, sondern die depressive Position einnehmen, die indes eine tatkräftige Sorge um das Objekt erlaubt, jenseits der Spaltung in unschuldige oder verwüstende Mutter-Bilder.

Einzunehmen ist die Position eines *Ent*wachsenen der Gaia, also eines *Er*wachsenen – in all ihren Aporien und Heillosigkeiten. Darin kann es Unschuld nicht geben. Im Verhältnis zu den Zumutungen, die mit den Ambivalenzen des Handelns verbunden sind, erscheinen die Erdverbundenen Latours dagegen als eine Infantilisierung – mit dem paradoxen Ziel, sowohl die Unschuld zu genießen als auch den Gaia-Feinden den ideologischen Krieg zu erklären. Liebevolle Gefühle wie

auch bellizistische Machtphantasien bilden eine uralte Figuration. Davon wird die Erde nicht gerettet.

HERAUSFORDERUNGEN DES ANTHROPOZÄN

In unserem Jahrhundert werden aktuelle Prozesse in der Weltgesellschaft immer mehr zu 'Ereignissen' der Geohistorie und der *longue durée*. Dadurch löst sich der Glaube an die Stabilität der Erde zunehmend auf. Seit den Hochkulturen beschleunigt sich die Entwicklung von Kulturtechniken: Innovationen treten in dichter Ereignisfolge auf und dynamisieren die Gesellschaft wie niemals zuvor. Das Handeln der Menschheit inkludiert erstmals auch die Zeit der Geohistorie. Das ist wirklich eine Epochenwende. Sie erzeugt Stress für sämtliche Kollektive der Erde. Technische Innovationen, z. B. die chemische und biotechnische Revolution der Agrarwirtschaft oder die Digitalisierung, beherrschen die Gesellschaft.

Niemals zuvor stand die in Vielfalt und Streit zerrissene Menschheit vor derart komplexen Herausforderungen: Nicht nur technische und ökologische, sondern auch wirtschaftliche, politische und kulturelle Lösungen müssen gefunden werden. Gegenwärtig aber sind die Prozesse der Verwüstung schneller als die der Lösungen. Im Verhältnis zur Zeit der Erde ist die Geschichte der Menschen zwar nur eine Weltsekunde. Doch die Ereignisdichte dieser Sekunde ist für den Planeten Erde und seine Fauna und Flora dramatisch. Ob sie die Menschheit überfordern, ist ungewiss.

Zukunftsblindheit gab es immer. Niemand wollte das Sterben von Tier- und Pflanzenarten, niemand wollte das Abschmelzen von Gletschern, von Arktis und Antarktis oder die Desertifikation vieler Regionen der Erde; niemand wollte einen Klimawandel, der die Überlebenschancen vieler Gesellschaften schmälert; niemand wollte die Verseuchung von Böden, die foltergleiche Massentierhaltung, den Smog, die sukzessive Zerstörung des Wasserregimes; niemand wollte resistente Krankenhauskeime oder neuartige Pandemien; kein Tourist will Landschaften und Kulturen zerstören, indem er sie besucht.

Wenn man fragt, wie die Zukunft der Natur aussehen könnte, muss man nach den Menschen fragen: nach ihrer Wissenschaft, ihrer Wirtschaft, ihrem Konsum, der Industriepolitik, der Armuts-/Reichtums-Verteilung, dem Kapitalismus. Im Folgenden werden einige kultur-, ideen- und kunstgeschichtliche Hintergründe besprochen, durch die wir in die Lage der "sixth extinction" geraten sind. Dabei gilt ein fatales Gesetz: Je reicher wir werden, desto ärmer wird die Welt.

ZUR GENEALOGIE DES "LETZTEN MENSCHEN"

Patrick Brantlinger spricht von einem "discourse of extinction", der von den um 1800 kursierenden Theorien der Geognosie, also von Hutton, Cuvier und Lyell inspiriert wurde, sowie vom "fatal impact of imperialism", der das Aussterben vieler Populationen bedinge (Brantlinger 2003). Von einer Stabilität des Seins, der Integrität der Natur, der Konstanz der Arten, der Gewissheit des Überlebens der Menschheit konnte nicht mehr ausgegangen werden. Das Aussterben musste in die Natur- und Kulturgeschichte eingebaut werden. Hierbei wurde auch die Figur des "letzten Menschen" kreiert (vgl. dazu Böhme 2020). The Last Man war nicht mehr wie Noah oder Deukalion als letzter zugleich der erste Mensch, die Portalfigur eines Neustarts der Humangeschichte. Sondern in der Szenerie einer terrestrischen Korruption oder einer Pandemie wurde er zum einsamen Zeugen des ultimativen Endes. Damit wurde das Drama des Aussterbens, das gerade erst zum säkularen Phänomen der Biohistorie erklärt wurde, auf die Menschheit selbst bezogen.

Das Ende der Menschheit war nicht länger an das Narrativ von Weltuntergang, Weltgericht und Auferstehung (*Apokatastasis*) oder an die Zufälle eines dunklen Fatums gebunden. Vielmehr gehörten Aussterben und Neuanfang zu den "normalen" Epochenwechseln der Erdgeschichte. Diese bildeten den weltimmanenten Rhythmus der Geschichte. Spätestens seit Darwin wurde das Aussterben nicht mehr durch externe Faktoren erklärt, sondern durch "inter-species competition", wie schon Fiona Stafford festhielt. Stafford entwickelt in *The*

Last of the Race: The Growth of a Myth from Milton to Darwin (1994) auch die Vorgeschichte des "letzten Menschen" seit John Milton. Morton Paley prägt 1993 die Formel "The Last Man: Apocalypse without Millenium" (Paley 1993, 107-123). Die moderne Apokalypse kennt nicht mehr die Kehre zum himmlischen Jerusalem. Dieser Verlust ist die mentale Bürde, die der letzte Mensch zu tragen hat. Er ist von keinem Sinn mehr getragen. Für den letzten Menschen bedeutet das Aussterben auch das Sterben aller symbolischen Ordnungen, in denen sich die Menschen reflektiert hatten. So entstand eine postreligiöse Erregung über einen Weltuntergang ohne Neubeginn, ein Ende von Geschichte ohne Transformation. Für diese neue Lage mussten Mechanismen der Bewältigung geschaffen werden. Denn es ging um die unbekannte Einsamkeit des .letzten Menschen' auf der leeren Weltbühne: Die Sehnsucht nach Kommunikation verlor sich im schweigenden Raum der Erde. Keine Resonanz, nirgendwo.

Dietmar Kamper (1985), Klaus Vondung (1988), Eva Horn (2014, 45-76) u. a. nennen dies die "kupierte Apokalypse", eine Apokalypse, die um ihre Erlösungsdynamik beschnitten ist. Diese Erschütterung ist durchaus mit derjenigen nach der kopernikanischen Wende zu vergleichen, die noch bei Nietzsche als Sturz ins Nichts gedeutet wird (Nietzsche KSA V, 404). Sie kreiert eine Grenzsituation, in der die Frage, was der Mensch sei, neu formatiert wurde. Sie durfte keine metaphysische Antwort mehr finden. Die Menschheit hatte sich angesichts der Möglichkeit des Aussterbens neu zu reflektieren. Und diese Reflexion führte zur Figuration des "last man": Sie war das Experiment zur Erkundung der anthropologischen Verfassung an der äußersten Grenze des Daseins. Dazu gehörte, schon bei Mary Shelley, dass der Natur das Aussterben des Menschen gleichgültig ist. Nur der Mensch kann um den Menschen trauern; das ist das letzte Gefühl von Shelley's Verney in The Last Man: Sehnsucht nach dem alter ego,



Abb. 4 Hans Christian Schink, Tanogashira, Utatsu, Mygagi Prefecture, 2013. Fotografie (Schink, Tohoku, Ostfildern 2013, S. 107)

Trauer über dessen Absenz (Hertfordshire 2004, 356–375). Der letzte Mensch ist der gottverlassene Mensch auf der menschenlosen Erde.

Johann Gottfried Herder stellt den Menschen vor eine anthropologische Paradoxie. So schreibt er in den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit: "Unter allen Tieren ist das Geschöpf der feinsten Organe, der Mensch, der größte Mörder." Er fügt diesem Urteil eine Reflexion über die Endlichkeit von Kultur und Natur hinzu: "So wenig das Leben des Menschen hienieden auf eine Ewigkeit berechnet ist: so wenig ist die runde, sich immer bewegende Erde eine Werkstätte bleibender Kunstwerke, ein Garten ewiger Pflanzen, ein Lustschloß ewiger Wohnung. [...] Der Mensch allein ist im Widerspruch mit sich und mit der Erde: Denn das ausgebildetste Geschöpf unter allen ihren Organisationen ist zugleich das unausgebildetste in seiner eignen neuen Anlage [...]" (Herder 1989, 184, 194).

Ich ziehe daraus vier Schlüsse: 1. Aussterben ist nicht das Problem der bald acht Milliarden Menschen. Im Gegenteil, wir Menschen sind zu viele. Dieses Faktum ist kombiniert mit der Aggressivität der Zivilisation gegen Flora, Fauna, Stoffe und Geo-Morphologie. Die Menschheit wächst – die nicht-menschlichen Lebewesen schrumpfen. Dass wir Menschen die "Mörder der Natur" sind, hat Paulus Niavis 1495 in seinem *Iudicium Iovis* zum ersten Mal formuliert (vgl. Bredekamp 1984). Vier Jahrhunderte später wird, bei Nietzsche, der Mensch zum Mörder Gottes erklärt: zwei komplementäre Zuschreibungen.

- 2. Wachsende Weltbevölkerung heißt auch wachsende Gewalt, wachsendes Elend, wachsender Tod. Das muss nicht so sein, aber es ist so. Die Expansion des Todes trifft auch die Menschen. Das ist keine neue Einsicht. Katastrophen-Szenarien begleiten die Imaginationsgeschichte vieler Kulturen seit dem Gilgamesch-Epos. Seither gibt es die Idee des *letzten* Menschen.
- 3. Herder konstruiert den Menschen als die paradoxe Einheit seiner vollendeten Organisation und dem schwachen Vermögen einer Kultur, ohne

die es für Menschen kein Überleben gibt. Solange dieser Widerspruch nicht gelöst ist, bleibt auch der Ausgang der Geschichte zwischen Fortschritt und Untergang offen.

4. Der letzte Mensch ist Zeuge eines Untergangs, dessen Bezeugung voraussetzt, dass es Überlebende gibt, die für den Zeugen zeugen. Der letzte Mensch vollzieht den Übergang von religiösen Untergangsphantasien zu den modernen Arten der Finalisierung von Leben und Welt. In diese Phantasieexperimente sind Kontingenzen unvermeidlich eingewoben. Was das Ende hervorbringt, "ist eine Erkenntnis über den Menschen, eine anthropologische Wahrheit im Modus des *futurum perfectum*". Der letzte Mensch figuriert, was der Mensch gewesen sein wird (Eva Horn). Ironischerweise bezeugt er aber auch, wie lange der Untergang schon ausgeblieben ist.

ORDNUNG UND UNORDNUNG DER NATUR

1572 sticht Philip Galle nach dem Entwurf von Maarten van Heemskerck den Kupferstich der "Natura", Nr. 1 der Serie "Der Mensch ist zur Arbeit geboren" (Abb. 1; vgl. Bartsch 2007). An ihm ist der Übergang des traditionellen zum modernen Naturverhältnis abzulesen. Die Natura wird dreifach dargestellt: als Multimammia nährt sie den Menschen: terra hominis nutrix est; als Landschaft ist sie Schauplatz von Agrikultur, Städtebau und Schifffahrt; als schwebende Weltkugel, die vom Band des Zodiakus umgürtet ist, repräsentiert sie den Kosmos, aber eben auch alle artes und technicae, deren Instrumente wie eine natura secunda dem Erdkörper appliziert sind. Durchaus drückt sich hier eine technikaffine Auffassung aus: Technik ist nicht ein Fremdkörper der Natur, sondern geht eben aus der Natur hervor.

Ambivalenter gestaltet ist das Verhältnis von Technik und Natur im Frontispiz (Abb. 2) zu Salomon de Caus' Abhandlung Von gewaltsamen Bewegungen (1615). Auf der oberen Brüstung figurieren die vier Elemente nicht mehr als naturphilosophische Wurzelkräfte (stocheia, rhizomata). Sie dienen vielmehr als Einteilungsprinzipien von Techniken: Hydraulik, Pneumatik, Agrartechnik und

Optik. Wie der hydraulische Druck zum Öffnen des Fensterflügels eingesetzt wird, so die Streulinse zur Beleuchtung des Titels der Abhandlung. Es geht im Sinne der Aristotelischen Mechanik um Effekte para physin, nicht um die Erkenntnis natürlicher Bewegungen (kata physin), welche auf das zielt, was von Natur aus ist. Unten operieren Archimedes und Heron, die antiken Vorbilder der Ingenieurskunst, um deren Grundlegung es de Caus geht. Das Fenster gibt den Blick auf eine legendäre Szene frei: die Belagerung von Syrakus während des Zweiten Punischen Krieges, bei dem Archimedes nach dem Bericht von Plutarch (Bioi paralleloi) neuartige Kriegstechniken zur Verteidigung der Stadt eingesetzt haben soll. Man erkennt einen Kran, der ein feindliches Schiff anhebt und zum Kentern bringt sowie ein abgebranntes Schiff. Dies verweist darauf, dass Archimedes Brennspiegel eingesetzt hatte, um das Sonnenlicht auf feindliche Schiffe so zu konzentrieren, dass sie entflammten. Aus dem Licht der Wahrheit wird die erste Lichtwaffe der Geschichte. Technik zeigt sich bereits hier in ihrer Zwiespältigkeit.

Aber auch Natur ist alles andere als ein friedlich-mütterliches Environment. Dürers "Traumgesicht" von 1525 hat gewiss seinen Auslöser in den politischen Beunruhigungen durch den Bauernkrieg; doch das Aquarell zeigt eine apokalyptische Natur. Von oben her stürzt der überhimmlische Ozean in gewaltigen Wassersäulen auf die Erde nieder, von unten her heben sich die terrestrischen Gewässer und beginnen, das Festland zu überschwemmen. Erde und Menschheit werden untergehen, ganz zu schweigen von Tieren und Pflanzen. Gewiss, das Blatt zeigt eine auch religiöse Erregung, doch die apokalyptische Vision bedient sich in Bild wie Text nur naturaler Vorstellungen und sinnlicher Impressionen. Der Traumtext lautet dementsprechend: "Im 1525 Jor nach dem pfinxstag zwischen dem Mitwoch und pfintzdag in der nacht im schlaff hab ich dis gesicht gesehen wy fill großer wassern vom himmell fillen Und das erst traff das erthrich ungefer 4 meill fan mir mit einer solchen grausamkeitt mit einem uber großem raüschn und zersprützn und ertrenckett das gannz lant In solchem erschrack ich so gar

schwerlich das ich doran erwachett edan dy andern wasser filn Und dy wasser dy do filn dy waren fast gros und der fill ettliche weit etliche neher und sy kamen so hoch herab das sy im gedancken gleich langsam filn. aber do das erst wasser das das ertrich traff schir herbey kam do fill es mit einer solchen geschwindigkeit wynt und braüsen das ich also erschrack do ich erwacht das mir all mein leichnam zitrett und lang nit recht zu mir selbs kam Aber do ich am morgn auff stund molet ich hy oben wy ichs gesehen hett. Got wende alle ding zu besten Albrecht Dürer."

Dürer hatte ein feines Sensorium für die Erschütterungen des "apokalyptischen Saeculums" (Peuckert 1966). Durch sein Schaffen zieht sich die Spur, mit den Mitteln der Kunst die Ängste zu bewältigen, die sich auf der Erde und am Himmel darstellten. So finden wir auf der Rückseite des Gemäldes "Büßender hl. Hieronymus" eine kühne Bildphantasie (Abb. 3). Bezieht sich das Gemälde auf den "Donnerstein von Ensisheim"? Auf einem Kornfeld nahe dem elsässischen Ort schlug 1492 ein Meteorit ein. Sogleich wurde der Aufprall apokalyptisch, aber auch politisch instrumentalisiert: Dürer weilte um diese Zeit unweit in Basel. Wahrscheinlich ist, dass er vom Einschlag gehört hat, zumal unter Basler Humanisten darüber diskutiert wurde. Das Gemälde hält den unbeobachtbaren Augenblick fest, in dem der glühende Meteor mit rasender Geschwindigkeit auf ein festes Objekt - eine Felswand? - auftrifft. Welch eine Energieentladung: explosiv zischen sternförmig Feuerradien aus dem Aufschlagpunkt und grauviolette, braune und grün-schwarze Brand- und Staubwolken breiten sich in wirbelnden Formen nach allen Seiten aus. Jede Raumorientierung und Größenrelation ist verloren.

Über die gesamte Fläche hat Dürer unzählbar viele Materie-Partikelchen verteilt: in richtiger Intuition (man wusste damals noch nichts davon) erfasste er damit den Meteoriten-Staub, der bei jedem Aufschlag entsteht. Dürer verwandelt die geformte Natur zurück in das ursprüngliche Chaos der kleinsten Teilchen, die gewirbelten Atome (100 Jahre vor dem neu entdeckten Atomismus). Dies ist Naturerkennen aus der freien Geste der

Malhand. Dürer hat jede Objektkontur und Raumdimension gelöscht. Die ungeheure Wucht löst jede Ordnung auf. Sie vernichtet auch die Beobachtungsdistanz und versetzt den Betrachter in Kopräsenz zur Rückverwandlung geformter Materie in Materiestaub. 300 Jahre später wird Kant diese ästhetischen Qualitäten als Momente des Natur-Erhabenen bezeichnen. Dürers Meteoriten-Gemälde ist das erste Bildwerk des modernen Erhabenen, es zeigt aber auch die *Evidentia* von Phantasien, die den ungeheuren Kräften der Natur eine unerreichbare Macht zuschreiben.

Gewiss gilt dies auch für die katastrophischen Bilder, zu denen Vulkanausbrüche anregen (vgl. Bertsch/Trempler 2018). Durch Klugheitsregeln und Studien aufgeklärt, kann man die Naturgewalt in ein theatrales Spektakel verwandeln – aus sicherer Distanz, die auch Kant anempfiehlt, um angesichts der vernichtenden Kraft eine Erfahrung der qualitativen Überlegenheit des Menschen über alle Natur zu inszenieren, sogar für Hofdamen. Deutlich erkennt man diese Theatralisierung der Naturmacht, wenn Peter Fabri am 11. Mai 1771 William Hamilton konterfeit, wie er dem König von Sizilien und seinem Gefolge den aktuellen Vesuv-Ausbruch demonstriert. Fackelträger, Sänftenträger, Pferdeknechte, Leibwachen begleiten die kleine aristokratische Expedition, die sich der Obhut des Vulkan-Experten anvertraut hat, der den Cicerone gibt. Der Zeichner Peter Fabri porträtiert sich selbst beim Zeichnen eben dieses Prospekts: die Kunst setzt sich selbst in Szene als medialer Gegenzauber zur gewaltigen Kraft des Vulkans (vgl. den Beitrag von Philip Ursprung in diesem Heft, ???ff.).

"WIE DIE WELT DOCH ALT IST!"

Die Überquerung der Alpen auf seiner Italienreise 1671 war für den Cambridger Theologen Thomas Burnet ein Schock. Die Alpen erschienen ihm als Trümmerlandschaft. Sie verletzten die Normen der Schönheit wie Harmonie, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, Einheitlichkeit der Gestalt. In Italien dann sah Burnet die antiken Trümmer, die er als Signaturen einer vergangenen Größe und Schönheit deutet. Dieser Gedanke sowie

die in der Naturforschung verbreitete Auffassung vom Altern der Erde motivierten Thomas Burnet, eine Theoria Sacra Telluris (1681–89) vorzulegen, in der deutschen Ausgabe (Hamburg 1693) mit dem erläuternden Untertitel versehen d. i. Heiliger Entwurff oder Biblische Betrachtung des Erdreichs / begreiffende. / Nebens dem Ursprung / die allgemeine Enderungen / welche unser Erd-Kreiß einseits allschon außgestanden / und andererseits noch außzustehen hat (vgl. Rossi 1984, Kap. 10; Rossi 1987; Gould 1992). In dieser Biblischen Betrachtung wird die schrundige Erde insgesamt als Ruine entworfen: Die gegenwärtige Erde zeigt nicht mehr die Handschrift einer göttlichen Vernunft. Aber wie kann Gott derart gegen die Gesetze der Ästhetik verstoßen? Wie kann eine so sinnverlassene Welt die Schöpfung Gottes sein? Es sind solche Überlegungen, die in Theodizee und Physiotheologie abgewehrt werden. Wenn diese Weltanschauungs-Burgen fallen, ist die Zeit für den letzten Menschen gekommen - und damit auch die Zeit der Kontingenz, die keinerlei ontologische Sicherung des Daseins etwa durch eine Konstanz der Arten kennt.

Bei Burnet wird die Erde zur Ruine teils durch Alterung, teils durch anthropogenen Einfluss. Er entwickelt einen langwelligen Rhythmus der Erde, die für alle Wesen als lebensdienlich geschaffen wurde, dann aber einer langen inneren Zersetzung verfiel. Diese begründet den jetzigen disharmonischen und kranken Eindruck, bis sie wieder den Punkt der Neuschöpfung zu einem regelmäßigen Körper voller nutritiver Kreisläufe erreicht. So sehr dieser Rhythmus von Zerstörung und Re-Kreation durch die sündige Natur des Menschen verstärkt wird: Dekadenz, Verfall, Aussterben sind bei Burnet der Erde immanent. Dies löst ein Beben aus, das bis zu Nietzsche reicht. Kosmos hieß: ,geschmückte Ordnung'. Doch nun erkannte man die Katastrophen, die den Schein der Schönheit und Stabilität von Erde und All erschütterten.

Abb. 5 Matthias Kessler, Projekt Islands of Time – Ilulissat, Greenland, 2007. Digital C print. Detail (Matthias Kessler, Nowhere to Be Found, Ostfildern 2015, S. 76/77; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020)

Seit dem 17. Jahrhundert geistert in der Natur eine Unheimlichkeit, die mit der ruinösen Gestalt der Erde zusammenhängt. Für Georges Cuvier wurde auf dem Hintergrund solcher Auffassungen das Aussterben von Arten zum Normalfall der Erdgeschichte.

100 Jahre vor Diderot datieren Gemälde und Stich "Demokrit in Meditation" von Salvator Rosa. Prima facie ist es eine *Vanitas*-Bebilderung. Wir sehen eine heillose Welt. Tierleichen, Totenkopf, Skelette, absterbende Bäume; Ruinen, Mauertrümmer, Sarkophage, Urnen, verstreute Papiere und Bücher, antike Relikte zeigen an, dass es weder in Natur noch in Kultur einen Halt gegen die

alles zerstörende Zeit gibt. Der Stein unterhalb des Philosophen zeigt das Omega (Ω): Die Welt ist ausbuchstabiert und das Finale erreicht. Die philosophische Eule schaut uns an und wir sehen Demokrit in der Haltung der Melancolia, der nun den ruinierten Weltzustand reflektiert. Die subscriptio "Democritus omnium derisor / in omnium fine defigitur" heißt, dass der materialistische Philosoph, der Spötter der Illusionen, durch das Ende aller Dinge überwältigt ist. Er ist der letzte Mensch. Es bleibt nichts als die Reflexion eben dieses traurigen Anblicks.

Ein Jahrhundert später malt der Ruinen-Spezialist Hubert Robert als Gegenstück zu einem



Entwurf der Umgestaltung des Louvre als Museum die berühmte Galerie schon als Ruine der Zukunft. Der Himmel öffnet sich über dem zerborstenen Gewölbe, marode Säulen, umgestürzte Skulpturen, zerbrochene Amphoren, Pflanzen, die sich ins Gemäuer krallen. Trümmer und Bruchstücke. Der kunstvolle Boden ist in Erde übergegangen. Frauen kochen; andere Personen entdecken vielleicht die Porträtbüste eines Heros; ein Maler konterfeit die einzige noch integrale Statue - es ist der Apoll vom Belvedere, Inbegriff der antiken Kunst -; zu dessen Füßen die gekippte Büste Raffaels von Alessandro Rondini, Rechts lehnt der "Sterbende Sklave" (1513-16) von Michelangelo achtlos an einer Säulenbasis. Wird die Kunst die Revolutionen der Zeit überleben? Wird die Ruinierung gerade eben noch ,festgehalten' in den Zeichnungen des Künstlers? Kann dieser die Idealität der Kunst wenigstens als Dokument der Vergangenheit retten? Sind die drei Personen unten links Kunsträuber oder Repräsentanten des peuple? Beachtlich ist, dass gleich daneben die zertrümmerte Skulptur eines Philosophen liegt, fast erschlagen von einem Fragment aus dem Kassetten-Gewölbe. Gehört die antike Philosophie schon zu den tempi passati oder wird sie, noch während der Revolution, vom Volk womöglich aus den Trümmern der Historie gerettet?

In seine durch Untersicht ins Erhabene gesteigerten Trümmerlandschaften platziert Robert gern als Kontrast volksnahe, rurale oder pastorale Idyllen, Wäscherinnen, Hirten, oder im Colosseum rastende, plaudernde Frauen mit Kindern: überall Pflanzen und Tiere, einfaches Gerät und Gefäße, improvisierte Holzbauten. Namenlose aus dem Volk nehmen die erhabenen Trümmer in Gebrauch und entfalten dort ihr eigensinniges Leben. Das ist es, was Robert anstrebt. Zu dieser Idee gehört auch, dass die Kunst und das Museum die gefräßige Zeit vielleicht aufzuhalten vermögen. Denn Ovids Satz "tempus edax rerum" (Met. XV,234) gilt noch in Aufklärung und Moderne.

Dieser Rhythmus von Niedergang und Zerstörung einerseits sowie Rettung und Resurrektion andererseits, durchaus ein metaphysisches Erbe, kann im Bewusstsein der Künstler zu einer erha-

benen Verzweiflung oder einem postmodernen Zitat führen – bei Künstlern der Aufklärung ebenso wie bei avantgardistischen Modernen. Oder es führt zu einer gelassenen Stilisierung, wie sie Tischbein Goethe beilegt: diesem werden die Ruinen der Geschichte zur Selbstgewissheit des souveränen Subjekts. Nichts findet man hier, wie bei Füsslis "Der Künstler verzweifelnd vor der Größe der antiken Trümmer" (1778/79, Kunsthaus Zürich) oder Rauschenbergs "Cy Twombly and Relics, Rome" von 1952, von der im Vergleich zum Künstler-Ich übermaßstäblichen antiken Kunst. Im Gegenteil. Tischbein hatte Goethe ruhend "auf einem umgestürzten Obelisken" konterfeit - inmitten einer Ideal-Landschaft, in deren Naturgrund römische, griechische und ägyptische Relikte verstreut sind: Allegorien der Kunstgeschichte, die mit der Naturgeschichte fusioniert. All dies mag als eine durchaus kalmierende Einhegung der unaufhaltsamen Fragmentierung allen Seins gelten. Diese ist nicht nur ein Naturgesetz, sondern sie hat vielfache menschliche Ursachen.

NATURBILDER IN DER GEGENWART

Auf Caspar David Friedrichs Gemälde "Das Eismeer" (1823/24) klemmt der Maler zwischen die durch horizontale Schubkräfte aufgegipfelten Eisschollen - Friedrich hatte das Naturphänomen beim Eisgang auf der Elbe beobachtet - ein Schiffswrack, das zum Symbol einer Todeslandschaft wird. Der Schiffbruch ist seit alters ein Emblem menschlicher Geschichte. Das lebenspendende Wasser ist hier zum Sarkophag geworden. Im fahlen Weiß der Kälte sind alle Hoffnungen erfroren. Die Ästhetik der schönen. Natur und Geschichte versöhnenden Landschaft ist beendet und gibt Raum für die schroffe Erfahrung des nach-kantianischen Erhabenen, des Schreckens und der Zerstörung. Das Schöne ist aus der Ewigkeit gestürzt. Das ist der Einsatz der modernen Künste.

Eis ist ein sensibler Index der Erdgeschichte. Nicht nur Tier- und Pflanzenspezies verschwinden, nicht nur blühende Landschaften desertifizieren, sondern das Welteis schmilzt – in einem Tempo, das im Verhältnis zur *longue durée* der Er-



Abb. 6 Thomas Windisch, The Garden of Eden, 2017. Fotografie (https://thw.photography/de/overgrown/the-garden-of-eden-2/)

de dramatisch ist. Was schmilzt, ist auch das Archiv der Erdgeschichte. Mit dem schmelzenden Eis, so der große Fotodokumentarist des Welteises, Olaf Otto Becker, sterben auch wir. Beckers Porträts vom Schelfeis vor Grönland und den Eisbergen in der arktischen See sind von magischer Schönheit und der Melancholie der Vergängnis erfüllt. In der Feinheit der Lichttöne, der Spiegelsymmetrie, der scheinbar zeitstillen, menschlosen Ruhe des Eisgiganten wird die Fotografie zum Zeugnis der klassischen Kunst.

In der Fotografie von Hans Christian Schink (Abb. 4) erkennt man unschwer die pyramidale Konstruktion von Friedrichs "Eismeer" wieder, nun zusammengeschoben aus Beton-Fragmenten am Strand einer Halbinsel nördlich von Sendai/Japan. Schink hat in den Jahren nach der Erdbeben-Tsunami-Atomkraftwerk-Katastrophe von 2011 die betroffenen Regionen mehrfach bereist und fotografiert. Hier interessiert, dass der Zufall eine in fast totales Weiß eingelassene Komposition ermöglicht hat. Ohne dass auch nur irgendein Hinweis besteht, wird die japanische Katastrophe unter das

Friedrich'sche Signum der "gescheiterten Hoffnung" gestellt: Es ist unsere Zivilisation, die, getroffen von gewaltigen Naturkräften, gescheitert ist. Doch dieser Zufall wurde erst durch die Wahl von Standort, Bildausschnitt und Belichtung geschaffen. So erst entstand das Form-Zitat des Friedrich-Gemäldes, das – jedenfalls für deutsche Betrachter – zum Interpretament der Katastrophe wird. Man möchte denken, die Natur selbst habe ein kritisches Emblem geschaffen, doch ist es der Künstler, der den pencil of nature führt. Auch hier zeigt sich, obwohl eine ästhetische Auseinandersetzung mit Natur und Zivilisation stattfindet, eine Selbstreferenzialität der Kunst, wie sie für die Entwicklung der Künste, aber auch für die Naturästhetik charakteristisch ist.

Auch der New Yorker Künstler Matthias Kessler kennt solche Zugriffe auf Natur. Auf seinen Expeditionsreisen nach Grönland oder Südamerika sucht er Randzonen der Natur auf, wie dies für viele Gegenwarts-Künstler typisch ist. Sie erkunden zivilisationsferne Natur-Areale, aber auch zerstörte Zonen von verwüsteten Landschaften

oder verwilderte, barbarisierte Stadtveduten (Thomas Struth, Andreas Gursky). Man denkt an Andrej Tarkowskijs Film "Stalker" (1979). Mit gewaltigen Scheinwerfern von 200.000 Watt erzeugt Kessler, meist vom Schiff aus, nächtliche Ansichten von Eisbergen oder Felsformationen, die eine eigenartige Isolierung des Naturobjekts im schwarzen Raum erzielen. Es sind erhabene Nachtgesichte, silhouettenhafte Porträts von natürlichen Objekten, deren Formensprache erst im Scheinwerferlicht hervortritt. Durch die Auflösung der Tiefen-Dimension verliert sich der landschaftliche Charakter. Die Objekte werden eigensprachlich, aber nicht im Sinne eines naturphysiognomischen Ausdrucks, sondern eines ästhetisierten Konzepts. Vergrößerungen einer Gletscherwand zeigen die riffige, matt glänzende Abbruchkante eines Eisbergs als flächiges Trägermedium für blaue Chiffren (Abb. 5), während Graffiti auf einer Felswand eindeutig von Menschenhand stammen. Die Kreisform, vielleicht eine Sonne. mag an vorkolumbianische Kulturen erinnern. In jedem Fall ist sie, wie auch die Schriftzeichen, eine Markierung der Zivilisation in schroffer Natur. Clearence I. Glacken nutzt in seiner klassischen Studie "Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought" (Berkeley 1967) als Titelmotiv die von Vitruv überlieferte Anekdote vom schiffbrüchigen Aristipp, der, gestrandet auf Rhodos, im Sand geometrische Figuren gezeichnet vorfand - zu seiner Erleichterung: Hier herrscht nicht wilde Natur, sondern Kultur hat ihre Prägespuren hinterlassen. Dagegen werden die blauen Spuren auf der Eiswand, die wie Zeichen wirken, zu Projektionen unserer Imagination, während es sich um bedeutungslose Zufälle handelt. Die Fotos lassen uns jedoch die Natursprachen-Lehre (natura loquax, signatura rerum) assoziieren. Man möchte, auch im 21. Jahrhundert, an eine Textur der Natur glauben, nicht nur als systemisches Netzwerk, sondern als verkörperter Sinn. So assoziieren die Fotos von Kessler eine natura naturans. die als Kunst erscheint, also von sich aus in Formen spricht und schön ist. Es sind aber Organisationen der Kunst, in die wir unser Bedürfnis nach Sinn hineinsehen.

 ${f B}$ estätigt sehen wir diese Auffassung im Bild eines nächtlichen Eisbergs, der pyramidal aus dem schwarzen Wasser auftaucht. Man glaubt die Komposition von Friedrichs "Eismeer" wiederzuerkennen. Und tatsächlich referiert Kessler auf die romantische Ikone der Kunst: In der digitalen Bearbeitung lässt er die Farbigkeit von Friedrichs Gemälde verschwinden in Weiß- und Grautönen. Sodann baut Kessler das Friedrich-Gemälde im Modell nach, um es zu vereisen. Eine fast lächerliche Desillusion stellt sich ein, wenn die erhabene Dimension des Friedrich-Gemäldes geschrumpft wird zu einem kleinformatigen Objekt, das im Gefrierfach eines Kühlschranks Platz findet, aus dem sich das Publikum bei der New Yorker Vernissage bedient. Der erhabene Schauer, der bei Kant vorzugsweise der Natur gilt, weicht der Banalität einer Kältetechnik, die nichts von der Größe arktischen Frosts vermittelt, sondern zum beiläufigen Appetizer in einer Vernissage wird, auf der noch die entlegenste Naturregion ästhetisch konsumiert wird. Handelt es sich um eine Ästhetik der Natur oder den Ästhetizismus der Kunst? (Böhme 2015).

ALLES WIRD MÜLL

Demokrit inmitten eines Friedhofs der Dinge bei Salvator Rosa: Das findet Nachfolger heute, ohne das metaphysische Pathos. Man blickt auf die Foto-Stillleben (1929) von Rudolf Kramer, die er mit "Müll" betitelt. Ohne Umraum und Kontext erfasst die Kamera vor allem Schrott, Büchsen, Eimer, Metallbänder, Draht, Gitter, Federn, Spiralbänder, eine kaputte Dachrinne - und Dreck. Ein verirrter Flechtkorb erinnert an die Materialheterogenität von Müll. Ein Durcheinander des Ausrangierten und Wertlosen, Friedhof der Dinge, die alle zu "Krüppeln" geworden sind. Der Schrott füllt den Bildraum total: Es scheint, als sei der Müll absolut geworden, nature morte der verbrauchten Dinge. Alles wird Müll. Das ist die moderne Erfahrung der barocken Vanitas, bei der der Weg alles Irdischen metaphysisch gefasst war, noch nicht mülltechnisch und dingbiografisch.

Seit dem Aufstieg von Industrie und Technik, der Karriere des Konsums und damit des Weg-

Abb. 7 Otto Marseus van Schrieck, Waldboden mit blauen Winden und Kröte, 1660. Öl/Lw., 53,7 x 68 cm. Schwerin, Staatl. Museum, Inv. G 154 (Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten, hg. v. Gero Seelig, München 2017, S. 191)

wurfs, seit dem Wachstum der Großstädte waren die Gesellschaften gezwungen, Lösungen für das Müll-

und Schrottproblem zu schaffen - was bis heute nicht gelungen ist. Die Dinge haben, wie wir, eine Biografie, deren Richtung immer aufs Futur II weist: Sie werden gewesen sein. Auf dem Weg dorthin aber sind sie "Materie am falschen Ort", ein ästhetisches Ärgernis und ein riesiges ökologisches Problem. Jede Gestaltung findet ihr Ziel in der Entstaltung. Rudolf Kramer hält die Zustände fest, in denen die verbrauchten Dinge sich zu einem Stelldichein zusammenfinden, das absichtslos zur Kunstfiguration geworden zu sein scheint. Eine neue Ästhetik des Heterogenen (Bataille), des Diversen (Segalen) oder des Abjekts (Kristeva) zeichnet sich ab. Die Vanitas ist - so ahnt man angesichts der Fotografien Kramers – zur materiellen Vermüllung zivilisatorischer Artefakte geworden, zu einem riesigen Plastikmüll-Strudel im Pazifik von mehr als 3000 Kilometern Durchmesser. Bereits Diderot fantasierte die Erde als menschenlose Ruine am Ende der Zeit. In die menschlichen Desaster, hieß es schon im Mittelalter, wird die Natur mit hineingerissen, natura lapsa: Der Fall der Sünden zieht den Fall der Dinge, den Ab-Fall nach sich. Hier liegt der Schlüssel zur Müll-Kunst, die sich seit den 1960er Jahren verbreitete. Geschärft durch die Umweltkrise, verstehen wir besser die Vorgeschichten der heutigen materiellen (Un-)Kultur, wie sie etwa bei Kramer sichtbar werden.



Der Fotograf Thomas Windisch ist besessen von verlassenen Orten und ruinierten Bauten. Man möchte ihn den letzten Romantiker der Ruinen-Ästhetik nennen: ein lustvolles Schwelgen in den Räumen des Untergangs, wo die verlassenen Dinge im unberührten Für-Sich dahinvegetieren (vgl. Windisch/Trojanow/Macho 2019). Windisch ist der Beauty-Botschafter des Futur II, der vollendeten Zukunft. Der Fotograf tritt als last man auf, selbst unsichtbar, ein Abwesender, der doch extrem dominant ist in der Weise der Komposition der abgelichteten Räume. Die verlassene Eisen-Glas-Konstruktion einer alten Orangerie oder eines Palmenhauses stammt vermutlich aus dem 19. Jahrhundert. Nun aber ist der Raum, der exotischen Pflanzen Schutz und Gedeihen bieten sollte, zugewuchert von Pflanzen. Sie benötigen diesen kulturellen Shelter nicht, sondern erobern ihn und verwandeln ihn in einen zweiten Garten Eden ohne Menschen: Der Armchair der Betrachtung ist leer und selbst schon zugewachsen. Die ehemalige Kunst-Natur wird zu einer Natur-Kunst, die sich der baulichen Formen nur bedient, um sie in posthumane Hybride zu verwandeln. Was im menschlichen Sinn als chaotisches Wuchern erscheint, ist ein gelassenes Zurückholen des Kulturellen in den Schoß einer Natur. Dessen luxurierende Fruchtbarkeit wird zur Grabstätte der Kultur. Das ist das "Stirb und Werde", das seit Jahrhunderten die menschliche Sehnsucht antrieb.

In einer anderen Arbeit wird eine Industriehalle gezeigt im Stadium ihrer Ausweidung und der Rückverwandlung ins vegetabile Reich. Selbst eine kulturelle Nachnutzung, sichtbar an den Grafittis, ist schon vergangen. Verlassene Fabriken werden bis heute heute gern als Revitalisierung der Kultur inszeniert, Stichwort: Kulturfabriken. Hier aber haben wir es mit dem Endspiel der Industrie zu tun. Und auch das ruinöse Kirchenschiff mit Apsis und Altarrest ist schon überwuchert und zugedeckt von der gewaltigen Lebenskraft der Pflanzen, die uns überleben werden (Abb. 6). Die drei Beispiele stellen die drei Kernzonen der Kultur dar: die Religion, die Kunst (der Garten) und die (industrielle) Arbeit. Die geschichtsphilosophische Aussage ist bekannt: geradezu mustergültig ist die Stufenfolge der Entfaltung des Hegel'schen Geistes beschrieben - aber als dessen Umkehrung. Was sich historisch entfaltet hat, wird zur Erzählung eben des Untergangs aller geistigen Objektivationen, die zu Ruinen geworden sind. Diese Ruinen sind wahre Geistererscheinungen im Zwischenraum des Verschwindens der Monumente unter den sanften Grabtüchern der unverwüstlichen Vegetation. In diesem Zustand fanden frühe Südamerika-Reisende die überwucherten Monumente der vorkolumbianischen Kulturen vor. Hier bei Carl Nebel wird die Pyramide jedoch als großartiges Moment menschlicher Kultur, wie Humboldt sie überall auf der Welt als Elementarform verbreitet sah, bildnerisch so weit freigeräumt, dass sie als archäologisches Dokument und nicht als Allegorie des Untergangs von Kulturen gelten kann.

Natur aber, das ist die einfache Botschaft, überlebt, was immer wir ihr auch im Anthropozän antun mögen. Gern können wir für diese tröstliche Botschaft ein Sottobosco-Gemälde von Otto Marseus van Schrieck heranziehen (Abb. 7). Im fast lichtlosen, sattfeuchten, erdbraunen, vielleicht gar schlammigen Waldboden gedeihen Fauna und Flora prächtig. Übergehen wir die alchemischen,

symbolischen, religiösen Bedeutungen Schmetterling/Raupe (Psyche), Erdkröte (Terra), Eidechse (Mercurius), von blaustrahlender Ranke/Winde und Mariendistel sowie deren im Schema der Psychomachia entwickelten Polarität. Natur zeigt keineswegs nur Harmonie, sondern auch den tödlichen Agon, wie er, entgegen aller Naturwahrheit, zwischen Kröte und Schmetterling zur Darstellung kommt. Das alles und mehr hat Karin Leonhard (2017) minutiös vorgeführt. Wichtig ist hier, dass das gelehrte Bild auch Bezug nimmt auf die Aristotelische generatio spontanea, die Metamorphose, auf die Polarität und Steigerung der Lebensverhältnisse gerade in der unscheinbaren und abseitigen Natur, die vorführt, was ihre kreativen Kräfte sind und sie als bildende natura naturans auszeichnet. Es ist dieser naturgeschichtliche Grund der produktiven Materie, die über Holozän und Anthropozän, ja unabhängig von Menschengeschichte überhaupt sich in der Welt ohne uns behaupten wird. Ist dies ein Zeichen von Hoffnung oder eher die Demonstration des fading out der menschlichen Existenz, die schließlich vom .niederen' Leben überholt werden wird? Niemand weiß es.

ZITIERTE LITERATUR

Bachofen 1997: Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Frankfurt a. M. 1997 (EA 1861).

Bartsch 2007: Tatjana Bartsch, Bildbesprechung. Maarten van Heemskerck: Natura (Der Mensch ist zur Arbeit geboren), in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 5/2, 2007, 60–64.

Bertsch/Trempler 2018: Markus Bertsch/Jörg Trempler (Hg.), *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600.* Ausst.kat., Petersberg 2018.

Blaffer 2000: Sarah Blaffer Hrdy, *Mutter Natur. Die weibliche Seite der Evolution*, Berlin 2000 (engl. OA 1999).

Böhme 2015: Hartmut Böhme, Cave and Mountain, Sea and Sky: Matthias Kessler's Artistic Expeditions, in: Dieter Burchhart (Hg.), *Matthias Kessler. Nowhere to be found.* Ausst.kat., Ostfildern 2015, 9–30 u. 250–260.

Böhme 2016: Hartmut Böhme, Nach der Natur. Ist die Naturästhetik am Ende?, in: Frank Fehrenbach/ Matthias Krüger (Hg.), *Der achte Tag. Naturbilder in der*

Kunst des 21. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2016, 13–38, 97.

Böhme 2020: Hartmut Böhme, "Denken wir uns den letzten Menschen auf der ausgedörrten Wüste des morschen Erdballs sitzen", in: Eva Geulen/Falko Schmieder/Georg Toepfer (Hg.), Aussterben: Darstellungen und Diskurse am Beispiel bedrohter Arten und Sprachen (erscheint 2020).

Brantlinger 2003: Patrick Brantlinger, *Dark Vanishings: Discourse on the Extinction of Primitive Races*, 1800–1930, Ithaca/London 2003.

Bredekamp 1984: Horst Bredekamp, Der Mensch als Mörder der Natur: Das Iudicium Iovis von Paulus Niavis und die Leibmetaphorik, in: Heimo Reinitzer (Hg.), *All Geschöpf ist Zung' und Mund* (Vestigia Bibliae 6), Hamburg 1984, 261–283.

Diderot 1967: Denis Diderot, *Enzyklopädie*, in: Ders., *Philosophische Schriften*, hg. v. Theodor Lücke, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1967.

Glacken 1967: Clearence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought*, Berkeley 1967.

Gould 1992: Stephen J. Gould, Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil oder Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde. München 1992.

Herder 1989: Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, in: *Werke in 10 Bänden*, Bd. VI, hg. v. Martin Bollacher, Frankfurt a. M. 1989.

Horn 2014: Eva Horn, Zukunft als Katastrophe, Frankfurt a. M. 2014.

Horn/Bergthaller 2019: Eva Horn/Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*, Hamburg 2019.

Kamper 1985: Dietmar Kamper, Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistoire, in: Ästhetik & Kommunikation 16, 1985, 83–90.

Kolbert 2015: Elizabeth Kolbert, *Das 6. Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*, Berlin 2015.

Latour 2017: Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin 2017.

Latour 2018: Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*, Berlin 2018.

Leonhard 2017: Karin Leonhard, Psychomachia. Das Waldbodenstillleben im Agon der Kräfte, in: Gero Seelig (Hg.), *Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten*, München 2017, 171–207.

Macho 2014: Thomas Macho (Hg.), Bonds. Schuld, Schulden und andere Verbindlichkeiten, Paderborn 2014.

Meuli 1946: Karl Meuli, Griechische Opferbräuche, in: *Phyllobolia. Peter von der Mühll zum 60. Geburtstag*, Basel 1946.

Neumann 1985: Erich Neumann, Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten, Olten/Freiburg i. Br. 1985 (EA 1956).

Neuweiler 2008: Gerhard Neuweiler, *Und wir sind es doch – die Krone der Evolution*, Berlin 2008.

Paley 1993: Morton Paley, The Last Man: Apocalypse without Millenium, in: Audrey Fisch u. a. (Hg.), *The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*, Oxford/New York 1993.

Peuckert 1966: Will-Erich Peuckert, *Die große Wende.* Das apokalyptische Saeculum und Luther. Geistesgeschichte und Volkskunde, 2 Bde., ND Darmstadt 1966.

Plessner 1975: Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin/New York ³1975 (EA 1928).

Plessner 1983: Helmuth Plessner, Conditio humana, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VIII, hg. v. Günter Dux u. a., Frankfurt a. M. 1983.

Renn/Scherer 2015: Jürgen Renn/Bernd Scherer (Hg.), Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge, Berlin 2015.

Rossi 1984: Paolo Rossi, The Dark Abyss of Time: The History of the Earth and the History of Nations from Hooke to Vico, Chicago 1984.

Rossi 1987: Paolo Rossi, Das Altern der Welt und die "Große Ruine" der Neuzeit, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.), *Die sterbende Zeit*, Darmstadt 1987, 34–49.

Saß/Wenderholm 2017: Maurice Saß/Iris Wenderholm (Hg.), *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2017.

Stafford 1994: Fiona Stafford, *The Last of the Race: The Growth of a Myth from Milton to Darwin*, Oxford/New York 1994.

Vondung 1988: Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988.

Weisman 2007: Alan Weisman, Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde, München 2007.

Windisch/Trojanow/Macho 2019: Thomas Windisch/ Ilija Trojanow/Thomas Macho, Wer hat hier gelebt? Augenreise zu verlassenen Orten, Wien 2019.

> PROF. EM. DR. HARTMUT BÖHME Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft, Georgenstr. 47, 10117 Berlin, hhboehme@gmx.de