

Hans Dickel

Natur in der zeitgenössischen Kunst

Konstellationen jenseits von Landschaft und Materialästhetik

Verlag Silke Schreiber, München 2016, ISBN 978-3-88960-158-2, 206 Seiten, 77 Farb- und 10 s/w-Abbildungen, Broschur, Format 24 x 17 cm, € 32,00

Wer den 1972 veröffentlichten Bericht des Club of Rome *Die Grenzen des Wachstums* und seine weiteren Berichte, den 1980 publizierten Bericht der Brandt-Kommission *Das Überleben sichern* und die teilweise voraus, teilweise parallel vorgetragenen ökumenischen *Eine Welt*-Kampagnen verfolgt hat, ist schon lange auf die Einsicht vorbereitet, dass der neuzeitliche Zugriff auf die Welt und ihre wissenschaftliche und technische Überformung durch den Menschen in der Konsequenz nur ein gemeinsames Überleben erlaubt: „*Eine Welt oder keine*“. Mit der von Paul J. Crutzen und Eugene Stoermer im Jahr 2000 in die Debatte geworfenen Metapher *Anthropozän* ist diese vorauslaufende Debatte auf den Begriff gebracht. Die mit dem Anthropozän verbundene Vorstellung, dass die Menschheit zu einem geologischen Faktor und die Natur zur Kulturaufgabe geworden ist, hat die überkommenen Vorstellungen von der Sonderstellung des Menschen und vom Gegenüber von Ich und Welt und von Natur und Kultur in Luft aufgelöst. An die Stelle des Gegenübers ist ein Miteinander und ein schwerlich zu entwirrendes Geflecht von Mensch und Welt und Natur und Kultur getreten. Natur ist nicht mehr wie in der Romantik das ganz Andere. Natur, Zivilisation und Kultur sind vielmehr als vielfältig interagierende Komponenten zu begreifen. Ihre vermeintlichen Grenzen sind porös geworden. Der Begriff ‚Natur‘ sei deshalb, so Bruno Latour, durch die Einheit »Natur/Kultur« zu ersetzen.

Hans Dickel folgt bei seinem Durchgang durch zwanzig Jahre Kunstgeschichte der von Latour ins Spiel gebrachten Betrachtungsweise. Seit dem ›Ausstieg aus dem Bild‹, den die Kunst der 1960er und 70er Jahre vollzog, wird Natur nach Dickel „nicht mehr bildlich als ›Landschaft‹ gebändigt oder in Form von Materialien ästhetisiert, stattdessen verhandeln zeitgenössische ›Installationen‹ und ›Environments‹ den Komplex Natur-Technik-Kultur in einem experimentellen, als tentativ zu beschreibenden Modus, der auch die ›Environmental Studies‹ kennzeichnet. Natur und Kultur erscheinen in hybriden Konstellationen als Faktoren eines Ensembles aufeinander einwirkender Kräfte, und es liegt nahe, die gedanklichen Voraussetzungen und Parallelen dieser zeitgenössischen Kunstformen in Bruno Latours *Akteur-Netzwerk-Theorie* (2005) zu suchen“ (Hans Dickel S. 5 f.). Demnach geben nicht mehr die Naturgesetze wie im alten Klimaregime vor, wie und in welchen Atmosphären wir leben, sondern was sein soll und wie wir leben wollen, muss Punkt für Punkt erstritten werden.

Dickel fragt nun, wie die zeitgenössische Kunst das neue Klimaregime und den neu formulierten Zusammenhang von ‚Natur/Kultur‘ wahrnimmt, widerspiegelt und auf ihn reagiert. Die traditionelle Dispositiv Landschaft und die ästhetische Kategorie des Erhabenen perpetuieren die überkommene Trennung von Kultur und Natur und scheiden deshalb für eine kreative Vergegenwärtigung des Natur/Kultur-Hybrids aus. Angemessener erscheint der von Gernot Bohme Mitte der 1990er Jahre ins Spiel gebrachte Begriff des Atmosphärischen. Nach Böhme umfasst das Atmosphärische einen ästhetischen, alle Sinne umfassenden

Modus der ästhetischen Vergegenwärtigung von Natur. Die Natur wird dabei zum Partner menschlicher Sinnlichkeit, die naturwissenschaftlich nicht zu fassen ist. Der „Modus einer offenen, synthetischen Sensibilität korrespondiert mit dem erweiterten Begriff von Natur, der viele Formen ihrer Verbindung mit Kultur, Zivilisation, Technik und Geschichte des Menschen einschließt. Statt einer distanzierten Betrachtung implizieren Latours Überlegungen zur ‚Natur/Kultur‘ für die Kunst geradezu jene immersiven, offenen Wahrnehmungsfelder, in denen nicht nur die Rollen des betrachteten Subjekts und des betrachteten Objekts zur Disposition stehen – um den ‚buckles‘ (Zusammenhängen) des Natürlichen mit dem Menschlichen nachspüren zu können, sondern auch die vielfältigen Verbindungen von Natur und Technologie thematisiert werden können“ (Hans Dickel S. 21).

Unter den besprochenen Installationen und Environments kommen Olafur Eliassons 2003 in der Turbinenhalle in London realisiertes und von zwei Millionen Besuchern besuchtes *The Weather Project* und Carsten Höllers 2010 im Hamburger Bahnhof in Berlin vorgestellte Arbeit *Soma* der hybriden Konstellation von Natur, Technik und Kultur am nächsten.

Eliasson hatte an der dem Eingang gegenüber liegenden Stirnseite der Turbinenhalle einen an der Decke gespiegelten Halbkreis aus semitransparentem Material installiert und dahinter 200 Lampen mit gelbem monofrequenter Licht. „Die präzise berechnete Konstruktion aus den 200 [...] Monofrequenzleuchten, deren dämpfender Abschirmung, dem Trockeneisnebel und der Verspiegelung der gesamten Decke erzeugten einen atmosphärisch dichten Raum, in dem die Koordinaten für die Wahrnehmung von Zeit und Raum verunklart waren [...]. Der Effekt simulierte die natürliche Strahlung der Sonne“ (Hans Dickel S. 46 f., vergleiche dazu https://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-960/public/images/olafur_eliasson_weather_project_02.jpg&imgrefurl=http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0&h=721&w=960&tbnid=u9wg3xbSCb2FbM:&tbnh=150&tbnw=200&usq=__zgTaPL0NUmgYEQ1m62ChRmmrKkM%3D&vet=10ahUKEwjGsKy11KDZAhUCrRQKHdnEAbIQ_B0IhwEwCg..i&docid=w8wv9VkWd9TD-M&itg=1&sa=X&ved=0ahUKEwjGsKy11KDZAhUCrRQKHdnEAbIQ_B0IhwEwCg#h=721&imgdii=pPRRgYop_KCC_M:&tbnh=150&tbnw=200&vet=10ahUKEwjGsKy11KDZAhUCrRQKHdnEAbIQ_B0IhwEwCg..i&w=960).

Carsten Höller hat in seiner Arbeit *Soma* männlichen Rentieren mit dem Futter Fliegenpilze zum Fressen vorgesetzt, die nach der Vorstellung eines nordsibirischen Volksstamms außerordentliche Glücksgefühle beim Menschen erregen, wenn sie nicht direkt, sondern gefiltert durch den Stoffwechsel der Tiere genossen werden. Der angeblich psychoaktive Urin der Rentiere wurde Mäusen, Kanarienvögeln, Fliegen und Besuchern zum Kosten angeboten. Die Besucher konnten das Environment ästhetisch genießen oder ihm wie neutrale Wissenschaftler begegnen. Die Versuchsanordnung war gleichsam doppelblind angelegt: Höller hatte die eine Gruppe der Rentiere mit Fliegenpilzen versorgt und die andere nicht. Niemand wusste, welchen Urin er trank. Deshalb blieb der Test wahrnehmungsoffen und war auch „als eine Metapher für die Kunst lesbar. Indem er wissenschaftliche Hypothesen mit künstlerischen Methoden zu verifizieren versuchte und umgekehrt den Mythos von der Kunst als verwandelnder Kraft wissenschaftlich zu prüfen vorgab,

unterließ er die institutionellen Gewissheiten beider Disziplinen [...]. Als hybride Konstellation zwischen Natur, Wissenschaft und Kunst nötigte *Soma* seinen Besucherinnen und Besuchern [...] eine Überprüfung bestehender Vorurteile über die Kunst und die Naturwissenschaft ab“ (Hans Dickel S. 57; vergleiche dazu <https://www.google.de/search?q=carsten+h%C3%B6ller+soma&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj-rpi116DZAhWDCOwKHXDqD7cQsAQIJw&biw=1656&bih=935>).

Tue Greenfort schließlich hat beim Skulpturenprojekt Münster 07 eine Eisen-II-Chlorid-Lösung mit einer Fontäne aus einem Güllewagen in den Aasee von Münster eingebracht, um die Folgen der Überdüngung der Felder und Wiesen aus dem Münsteraner Umland zu neutralisieren: Das Wasser des Aasees ist inzwischen so verseucht, dass es für Spaziergängerinnen und Spaziergänger mit Kindern und Hunden gefährlich ist (vergleiche dazu https://www.google.de/search?biw=1656&bih=935&tbm=isch&sa=1&ei=pLWBWqqKI8SjkwWRmIVI&q=Tue+Greenfort%2C+Aasee+M%C3%BCnster+&oq=Tue+Greenfort%2C+Aasee+M%C3%BCnster+&gs_l=psy-ab..12...606477.622918.0.629874.18.18.0.0.0.99.1230.17.18.0....0...1c.lj2.64.psy-ab..0.3.286.0..0j0i24k1j0i30k1.161.LDF9h058Z-o).

Im Ergebnis seiner Untersuchung ist sich Dickel sicher, dass Künstler wie Eliasson, Höller und Greenfort mit ihren Arbeiten Einblicke in komplexe ökologische Zusammenhänge vermitteln und die Besucher dazu motivieren können, in den offenen ›Wahrnehmungsfeldern‹ der Kunst selber Konstellationen von Natur/Kultur zu entdecken. „Von Seiten naturwissenschaftlicher Theoriebildung hat das Modell des *Anthropozän* neue Fragestellungen und Methoden der ästhetischen Forschung provoziert [...]. Aber nicht nur in ihrer Genese, vor allem in der künstlerischen Form aktueller Arbeiten im Themenfeld ‚Natur/Kultur‘ scheint sich das Rhizom als adäquates Modell zu bewähren. Es erlaubt das Konfliktpotenzial von Natur und Kultur zunächst auf ästhetischer Ebene zu reflektieren, bevor es auf die politische Agenda kommt“ (Hans Dickel S. 198). Wenn aber ökologische Themen spätestens seit den 1970er Jahren auf der politischen Tagesordnung stehen, kommt die von Dickel anempfohlene ästhetische Reflexion reichlich spät.

Der von Dickel im Schlusssatz seiner Untersuchung in Erinnerung gebrachte Topos, dass die Politik in der ihre Handlungsfelder spielerisch ausprobieren kann, macht auf ein prinzipielles Problem der am Anthropozän angelagerten ästhetischen Theoriebildung aufmerksam: Wenn sich die Grenzen des ästhetischen Zugriffs auf die Natur verflüssigen und in soziologische und politische Handlungsoptionen übergehen, verliert die Kunst tendenziell ihren Markenkern, ihr Eigentliches. Möglicherweise hat sie dann nur noch die Rolle der Begleitmusik in einer weit über sie hinausgehenden Debatte. Dann wäre zu fragen, ob ihr diese Rolle genügt oder ob sie sich nicht doch lieber auf das konzentrieren sollte, was – trotz aller Verflechtungen und Bezüge – allein sie ausdrücken und was nur ästhetisch wahrgenommen werden kann.