

Jutta Steininger

Einstieg in die Klause

Die – „unsere“ – Klause gilt kaum als Geheimtip zum Wandern, dazu ist sie nicht geheim genug; ihre Erkundung zu empfehlen ist auch nicht nötig, denn dazu ist sie schon zu gut besucht. Der Weg durch diese bezaubernde Enge eines kleinen Flüsschens mutet urtümlich an. Und dennoch handelt es sich bei diesem Landstrich im steirischen Südwesten um eine seit Jahrhunderten gehegte, gepflegte, ökonomisch genutzte Landschaft, kultiviert im eigentlichen Sinn des Wortes.

Zur Eröffnung unseres Projektes „Einstieg in die Klause“ im PLÜ23 versuchte ich die Zusammenhänge von Kunst, Ideengeschichte, Bildtechnologien und Natur kursorisch vernetzt so darzustellen, dass auch die historischen Visualisierungen sichtbar werden.

Mimesis

Seit ihren Anfängen, soweit wir diese kennen, lässt Kunst sich ohne Natur nicht denken. Im europäischen Denken ist dieses Verhältnis bis ins 19. Jahrhundert als mimetisches aufgefasst. Der Begriff Mimesis entstammt der griechischen Philosophie, der zum einen

Abbilden als Realisierung einer konkreten, gegenständlichen, dinghaften Vorlage

versteht. Zum anderen, um die Rolle des Menschen, also den menschlichen Faktor an allen bildnerischen Prozessen zu betonen. Denn das Vorbild, also „die“ Natur, musste, sollte, konnte von der Kunst übertroffen werden. Mimesis meinte daher auch die Realisierung einer ideell erfassten Vorlage, also

das Erfassen einer Realität, die bereits sozio-kulturell bestimmt ist.

Kunst ist in diesen von der Antike dirigierte Diskursen entweder als adäquater Bereich gedacht (Aristoteles) oder als unfähig, Ideen zur Anschauung bringen zu können (Platon). Die Diskussion um die Frage der Ähnlichkeit des Vorgeführten mit dem Angeführten versetzte Akademien in Aufregung und brachte Philosophen ins Grübeln. Wie wir aus der Geschichte der Kunst wissen, äußert sich das Verhältnis von Kunst zu Natur lebendig auf allen Ebenen ihrer Erscheinungsweisen: symbolisch wie realiter, virtuell wie aktuell, fiktiv wie konkret, materiell wie ideell.

Umwelten

Immer eindringlicher konfrontieren uns Umwelt und Klima mit unangenehmen, auch katastrophalen Eskapaden. Auch dieser Sommer toppt die vorigen, die Prophezeiungen des Weltklimarates rücken näher. Wir sind nicht nur diskursiv im sogenannten Anthropozän, dem Erdzeitalter des Menschen, angekommen, sondern auch lebensweltlich. Zunehmend beunruhigt der menschliche Faktor am Desaster.

Die Filmfigur *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982) personifiziert dieses Mensch-Sein auf groteske Weise. Diese Verkörperung von Wahnwitz, Hybris und Narzissmus lässt ohne Rücksicht auf die geographische Beschaffenheit des Environments ein Schiff über den Kontinent schleppen. Ohne Respekt vor gar nichts kreist sein Denken und Handeln um die Verwirklichung seiner hypertrophen Ideen, wozu auch der Bau einer Oper im Urwald gehört. Mit breitem Grinsen und Zigarre paffend offeriert er sich als der erfolgsverliebte auch -gewohnte Mäzen. Er sei „bei sich angekommen“, äußerte bewundernd der deutsche Kritiker für einen Typen, den nur das Zufriedenstellen seiner eigenen Natur interessierte. Die besteht nun eben nicht nur aus organisch-physiologischem Material, sondern enthält auch die mehr oder minder seltsamen Facetten seines Habitus.

Zwischen Fitzcarraldo und dem kanadischen Künstler Edward Burtynsky liegen Welten und spießen sich Ansprüche und Erfahrungen. Ein Fotojournalist hatte ihm in Australien ein Schlüsselerlebnis beschert. Dieser hatte in einer Bar ein Bier und ein Wasser bestellt, das Bier ausgetrunken, er zahlte und wollte gehen, als ihn der Barkeeper aufforderte, das Wasser auszutrinken. „Plötzlich bekam Wasser eine neue Bedeutung für mich“, so Burtynsky. Ihm sei deutlich geworden, dass wir ohne Wasser zugrunde gehen.

Selbst Hollywood zeigt sich im Zuge der dramatischen klimatischen Entwicklungen besorgt. Leonardo di Caprio musste 2015 in den tiefsten Süden des südamerikanischen Kontinents reisen, um Schnee für das opulente Historienspektakel *The Revenant* zu finden, ein Film, in dem die Natur ihre gnadenlosesten Seiten ausspielt.

Das konkrete planetarische Klima ereignet sich in Ursache-Wirkungs-Konstellationen, die den ganzen Globus umspannen. Und wir sind mittendrin und selbst Akteure dieser Dynamik. Es gibt keine Inseln der Seligen mehr. Wir entscheiden uns für Sichtweisen, im besten Fall gemeinsam mit den Wissenschaften: Wollen wir die Erde immer noch als natürliches Ökosystem begreifen, das von Menschen beschädigt und massiv verändert wird. Oder wäre es nicht zielführender, es als weiträumig anthropogenes, also menschlich gemachtes System zu behandeln, in das natürliche Öko-Inseln eingelagert sind, geschützt wie die Klause von einem speziellen Naturschutz-Programm der EU.

In der westlichen Kultur ist Natur immer im Gegensatz zum spezifisch Anthropogenen definiert: Zivilisation, Technik, menschliche Handlungen, Kultur, Kunst, „Geist“ verwiesen Natur immer an die zweite Stelle. Wir sollten diese Hierarchie bevorzugen. Nur so bleiben die Verantwortlichkeiten für die Ökosysteme im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Kultur und Natur

Den einst selbstverständlichen Gegensatz von Kultur und Natur lösen ohnehin bereits andere Konzepte ab, die auch in der Kunst virulent sind. Diese fokussieren auf das Menschen-gemachte in den Erscheinungsweisen und -formen des Natürlichen. Die Begrifflichkeit des aktuellen Denkens markiert die Problematik: Anthropozän, Kapitalozän, Technozän, Plantagozän, Wasteozän, Post Nature, Ökologie ohne Natur, Biofakten, Nat/Cul. Diese Schlagworte bringen die unauflösliche Durchdringung aller Lebensbereiche des Humanen und des Natürlichen mit dem Technologischen auf den Punkt. Es ist zu bezweifeln, ob Natur, wie wir sie noch kennen, für künftige Generationen eine Erfahrungsressource darstellen wird. Die technologischen Entwicklungen machen vor biologisch - organischer Leiblichkeit nicht halt, im Gegenteil, die wechselseitige Diffusion von technischen und biologischen Prozessen wird vor allem medizin-technisch forciert und mündet in eine alternative Leiblichkeit, deren Neuheit in besserer Kontrollierbarkeit besteht/bestehen wird. Diese Entwicklungen deuten an, dass die herkömmlichen und tradierten Vorstellungen und Bild-Ideen den Anspruch an die gegenwärtige Problematik nicht einzulösen vermögen.

Landschaftsbilder

Die Postkartenklischees touristischer Landschaften und Bergwelten besänftigen nicht mehr. Landschaft, auch wenn historisch und romantisch verklärt, hat ihre Unschuld verloren, der naive Genuss erscheint wie anachronistisches Geplänkel.

Hält man sich die stilisierenden und abstrahierenden Visualisierungen in den Illuminationen (Buchmalereien) des Früh- und Hoch-Mittelalters vor Augen, wird deutlich, wie unangebracht das Natürliche als Ausdruck des Irdischen in diesen Abbildungen vor allem biblischer und theologischer Geschichten sein musste. Die Visualisierung des Heiligen, dessen, was nicht von dieser Welt ist, hätte mit mimetischer Genauigkeit und Naturtreue der theologischen Absicht gänzlich widersprochen. Es geht hier keineswegs um den Bildstatus heiliger Bilder. Es geht um den Blick auf die konstruktiven Synthesen von Ideen,

Imagination und Abstraktion, die in ideellen Veranschaulichungen realisiert werden.

Mit der Renaissance, also der Neudaption antiker Bildvorstellungen und Ideenwelten ab dem 15. Jahrhundert erlangte das Organische, Proportionierte, als lebensgetreue Gedachte neuerlich Stellenwert, das durch optisch anschauliche, zentral-, licht- und farb-perspektivisch konstruierte Richtigkeit verwirklicht wurde.

Das 17. Jahrhundert, als die Camera Obscura die ersten bewegten Bilder lieferte (die noch nicht aufgezeichnet werden konnten), entdeckte die natürliche Landschaft als Kulisse und Bühne für mythologische Themen: Die großartige Klassizität dieser antiken Mythen wurde mit den meist vom römischen Umland inspirierten Landschaften zum Ideal kurzgeschlossen und von der Kunstgeschichtsschreibung zu „heroischen“ Landschaften veredelt. Verbunden mit diesen Prozeduren sind die Namen der Franzosen Nicolas Poussin und Claude Lorrain. Diesem verdankt sich überdies die Bezeichnung für ein spezifisches Hilfsmittel, das *Claude Glass*. Bei diesem handelt es sich um einen geschwärzten, mit Rand ausgestatteten Konvexspiegel. Man hielt ihn in Augenhöhe und sah die im Rücken liegende Landschaft im Spiegelausschnitt spiegelverkehrt, verdichtet und farblich verändert: Landschaft wurde Ausschnitt wurde Staffage wurde Objekt wurde Bild.

So ist es nur konsequent anzuerkennen, dass im Zuge dieser apparativen, also technischen, techno-medialen Möglichkeiten nicht nur Natur als Landschaft als Bild erschien. Die Welt im Ganzen bot sich auf einmal als Bild und somit als Objekt dar, das nur zu oft mit Wirklichkeit verwechselt wurde.

Codes des Realen

Die Fotografie eröffnete ein neues Kapitel in den Auseinandersetzungen um Realität, Wiedergabegenauigkeit, Dokumentation, Authentizität.

Medienwissenschaftlich spricht man von den Codes des Realen, die sich mit der Zentralperspektive in den europäischen Visualisierungstechniken der graphischen und bildnerischen Künste etabliert hatten. Mit diesen Codes operieren die Bildindustrien seit ihren mechanischen Anfängen. Man scheint etwas Vertrautes zu erkennen, dabei werden diese Déjà-vus ständig neu konfiguriert. Die Fotokamera, die praktische Sehmaschine für alle, schien diese Codierungstechnik idealerweise zu erfüllen.

Marcel Duchamps Anweisung an seine Schwester, ein Buch in den Wind zu hängen, damit dieser es durchblättert, ein *Ready Made mal heureux*, also verunglückt zu realisieren, mutet im Vergleich zu den Mechanismen der Bild-

und Illusionsindustrien naiv an. Die Debatten um den Kunstbegriff sowie kunsttheoretische Spitzfindigkeit und Witz gehen an den Bedingungen unserer Existenz vorbei, doch bildnerisches Realisieren im Rahmen von Kunst unterläuft die gängigen Codes des Realen immer wieder.

Die bildlich irreduziblen Phänomene der Kunst sind vor sprachwissenschaftlich semiotisch orientierter Vereinnahmung zu schützen. Alle kulturellen Äußerungen als Text zu verstehen, mag zwar im metaphorischen Sinn hilfreich sein. Wörtlich genommen führt dies dazu, alles, was nicht „lesbar“, also unmittelbar, zugänglich, verstehbar, den Codes des Realen angepasst ist, abzutun und abzuqualifizieren. Oder gänzlich falsch zu verstehen, dies aber kaum jemals einzugestehen. Und so arbeitet man sich im kultur- oder sprachwissenschaftlichen Kontext unverdrossen an der vermeintlichen Lesbarkeit der Bilder ab.

Wahrnehmen

Ohne den Kopf drehen zu müssen erfasst unser Gesichtsapparat an die 200 Grad in einer Art Weitwinkel-Perspektive. Davon jedoch erscheinen nur zwei Grad scharf, was durch Bewegung kompensiert wird: spontan oder willentlich, reaktiv oder bewusst, je nachdem. Die so entstehenden Eindrücke liefern alles andere als ein (sogenanntes) Bild der (sogenannten) Realität. Was sich verdeutlicht, entsteht durch konstruktives Rekonstruieren: Optische Daten bedürfen des Gedächtnisses, um Sinn zu liefern. Optisches Wahrnehmen synthetisiert jene Daten, die unser Sehsinn physiologisch erfassen kann mit jenen Daten, die das Erinnerungsvermögen sinnerfassend und -erzeugend beisteuert. Zum Menschlichen unserer Natur gehört auch ihr kulturelles, das ist ihr memorierendes, antizipierendes, auch fingierendes Gebaren. Wir könnten sonst keine Geschichten erzählen.

Seit Kopernikus nehmen wir zur Kenntnis, dass sich die Erde um die Sonne dreht. Sehen können wir dies nicht. Wir sehen bloß die Sonne auf- und untergehen. Auch wenn sich jenseits des Wahrnehmbaren nichts zeigen lässt, führt Kunst als Tätigkeitssphäre des Imaginativen vor und auf, zeigt, demonstriert, performt, gibt zum Besten. Indem es etwas zu sehen gibt, gibt es auch etwas zu erkennen. Denn Wahrnehmen ohne Denken, Wissen und Vorstellen schaffen wir nicht.

Mit unserem Projekt „Einstieg in die Klause“ rücken wir jene Aspekte der Natur und des Natürlichen in den Vordergrund, die eben nicht unmittelbar zu erfahren sind. Denn wie schon andernorts festgestellt: Auch was wir nicht sehen, blickt uns an.