

Annette Tietenberg

EINE WELT VON WELTEN

»Ich habe darauf bestanden, als Bürger hierher zu kommen, weil ich glaube, dass — auch wenn die Ästhetik sich als Wissenschaft durchsetzen sollte — mich dies als Künstler überhaupt nicht berührt. Ich habe schon viel auf dem Gebiet der Ornithologie gearbeitet, und ich habe noch nie einen Ornithologen getroffen, der der Ansicht war, Ornithologie sei etwas für Vögel.«

Barnett Newman, 1952

Not macht erfinderisch, heißt es. Überfluss nicht minder. Aus einer unschätzbaren Fülle an Vorhandenem, angesiedelt im Niemandsland, irgendwo zwischen Dingwelt und Kreatürlichem, bringt Hartmut Neumann künstliche Welten hervor, die fremd und doch vertraut zu sein scheinen. Rehe und Nerze, Affen und Hunde, vor allem aber Vögel jeglicher Art, ob heimische oder exotische, fügen sich wie selbstverständlich in die Struktur des Bildes ein. Alles Leben ist aus ihnen gewichen. Kein Blinzeln, kein Zucken, kein Zittern durchläuft ihre Körper. Was uns erschauern lässt, ist ihre durch nichts zu erschütternde Unbeweglichkeit, ihr starrer Blick. Unheimlich ist sie, die doppelte Anwesenheit des Todes. Denn in diesem Falle ist es nicht die Fotografie, die Existenzen erstarren und Zeichen gerinnen lässt wie Milch.¹ Daran, dass die Fotografie Lebewesen in Gegenstände verwandelt, haben wir uns gewöhnt. Ja, unsere Körper nehmen, sobald die Kamera auf sie gerichtet ist, wie von selbst eine »posierende« Haltung ein, wie Roland Barthes an sich selbst beobachtete. »Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, dass die Fotografie meinen Körper erschafft oder abtötet, ganz nach ihrem Belieben.«² Hier jedoch ist der Transformation, die das Medium vollbringt, eine seit Jahrhunderten praktizierte Methode der Konservierung vorausgegangen. Präparatoren haben Hand angelegt, haben Häute, Federn, Felle in Form gebracht, Posen fixiert, die den natürlichen Bewegungsabläufen von Tieren möglichst nahe kommen. Vermag ein solch plastischer Prozess den aufgepolsterten Hüllen den Anschein von Lebendigkeit zu verleihen, so wird diese Illusion durch das Arrangement des Künstlers sowie durch die Verwendung der Fotografie gebrochen. Statuarisch nehmen die leblosen Gestalten nun den ihnen zugedachten Platz zwischen gestreiften Hemden, Holzlatten und Discokugeln ein, als Gleiche unter Gleichen. Doch was sind sie? Bestandteile eines Musters der Natur? Oder eines Musters der Kunst?

Die Kunst sei Nachahmung der Natur, heißt es bei Aristoteles. Was die Sache nicht einfacher macht. Denn die so genannte »erste Natur«, die unberührt von zivilisatorischen Einflüssen aus sich selbst heraus schöpft, verdankt ihre Attraktivität den Bildern. Ob Garten Eden, bedrohte oder bedrohliche

¹ Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt am Main 1985, S. 14.

² ebd., S. 19.

Wildnis — stets haben wir es mit ästhetischen Konstrukten zu tun. Und auch die Sicht auf Natur wird an eigens dafür eingerichteten Orten, seien es Zoos, Nationalparks oder Vergnügungszentren, eingeübt. »The jungle ride at Disney World may in fact be more real to most people than the real jungle in the Amazon«, stellte schon Jeffrey Deitch fest.³ Kann Natur unter solchen Umständen überhaupt noch ein Bezugssystem für die Kunst darstellen? Oder hat sich das Verhältnis von Vorbild und Abbild im Laufe des 20. Jahrhunderts verkehrt? Und mutet es nicht reichlich anachronistisch an, sich im Zeitalter synthetischer Welten, interaktiver Multimedia- und Virtual-Reality-Technologien am Bauplan der Natur zu orientieren?

Wie Hans Blumenberg gezeigt hat, kann es durchaus immer noch aufschlussreich sein, den Voraussetzungen und geschichtlichen Wandlungen der aristotelischen Formel von der Nachahmung der Natur nachzugehen.⁴ Denn Aristoteles verwendet einen Begriff, der sich weitaus besser zur Umschreibung jener synthetischen Welten eignet, die uns tagtäglich umgeben, als so mancher Anglizismus und Neologismus. Aristoteles spricht von *techne*, der Kunstfertigkeit, die das Künstliche wie das Künstlerische in sich vereint. Der Vorteil der *techne* besteht nach Aristoteles darin, einerseits das Naturgegebene vollenden, andererseits das Naturgegebene nachahmen zu können. Eine solche Doppeldeutigkeit wohnt jedoch nicht nur der Kunst (im Sinne von *techne*), sondern auch der Natur inne, die von Aristoteles als *natura naturans* und als *natura naturata*, als produzierendes Prinzip und als produzierte Gestalt, begriffen wird. Berücksichtigt man den generativen Aspekt, so sind Kunst und Natur strukturgleich. Nachahmung ist hier also nicht etwa im Sinne naturalistischer Malerei als detailgenaue bildliche Wiedergabe einer produzierten Gestalt zu verstehen, sondern als ein dynamisches Strukturprinzip, als ein Aufgreifen, aber auch ein Weiterführen des Gegebenen. Ein solches Denkmodell könnte sich insofern für die Kunstproduktion der Gegenwart als fruchtbar erweisen, als es die fatale Antinomie von Kunst und Technik, die das 20. Jahrhundert bestimmt hat, zu überwinden vermag. Denn Aristoteles geht sogar so weit zu behaupten, es sei Sache des Künstlers, die Naturdinge so nachzuahmen, wie sie sein sollen.

Gerade in Zeiten, in denen die Dinge eben nicht so waren, wie sie sein sollten, haben sich Künstler und Sammler stets auf diesen Rat besonnen. So entstand die frühneuzeitliche Kunst- und Wunderkammer als »ein Kompendium aller seltenen merkwürdigen Dinge«⁵, in dem Korallen, Kristalle, Muscheln, aber auch Seychellennusspokale, mumifizierte Affenhände und mathematische Instrumente versammelt waren. Sieht man einmal von der Notwendigkeit

³ Jeffrey Deitch/Dan Friedman (Hg.), *Artificial Nature*, Ausst. Kat. Deste Foundation for Contemporary Art, Athen 1990, o.P.

⁴ Hans Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55-103.

⁵ Pierre Borel (1645), in: Lorraine Daston/Katharine Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, Berlin 1998, S. 320.

höfischer Repräsentation ab, so war es Ziel und Zweck eines solchen Mikrokosmos des Universums, Artificialia und Naturalia so eng wie möglich miteinander zu verzahnen, ja ununterscheidbar werden zu lassen. Intarsien aus Marmor evozieren Landschaftsansichten, Muscheln weisen große Ähnlichkeit mit architektonischen Voluten auf, und Silberpokale entlehnen ihre Form der Nautiluschnecke. Wenn es einen Ort gibt, der die Überlegenheit der technē feiert, die einerseits das Naturgegebene vollenden, andererseits das Naturgegebene nachahmen kann und die der natura naturans wie der natura naturata ebenbürtig ist, dann dürfte es wohl die Kunst- und Wunderkammer des 17. Jahrhunderts sein. Der Betrachter, der schon allein dadurch, dass er derart heterogener Dinge ansichtig werden durfte, ein Privilegierter war, trat ein in eine Maschinerie, die die Gesetze von Ort und Zeit außer Kraft setzte, – und damit in einen Zustand des Staunens, der Verwirrung und der Verwunderung. Denn welche Kriterien sollte er zugrunde legen, um zu entwirren, ob es sich bei dem, was er mit eigenen Augen sah, um Kunst oder um Natur handelte, wenn es keine Differenzen hinsichtlich der Form, des Materials und der Funktion zu verzeichnen gab? Sollte er die Korallen der Kategorie des Pflanzlichen, des Mineralischen oder gar des vom Menschen hergestellten Schmucks zuordnen? War die vergoldete Kokosnuss als praktisches Gefäß, als überflüssiges Dekor oder als exotisches Mitbringsel zu klassifizieren? Und welchen Bildhauer — oder Demiurgen — konnte man dafür verantwortlich machen, dass aus einem Baumstamm ein Hirschgeweih spross?

Restbestände dieser Präsentations- und Rezeptionsformen haben sich bis heute in den Panoptiken und Dioramen der Naturhistorischen Museen erhalten, auch wenn der Grad der Erschütterung beim Publikum in dem Maße nachgelassen hat, wie die Naturwissenschaften bereit waren, dem Unformulierbaren, das einst mit sprachlosem Staunen bewundert wurde, Namen zu geben oder evolutionäre Vorgänge zu schildern — und damit vorhersehbar zu machen. Carl von Linné und Charles Darwin gedanklich folgend, galt es von nun an, Tiere unter dem Aspekt von Effizienz zu betrachten — und besonders Primaten daraufhin zu untersuchen, ob sie dem Menschen verwandte Verhaltensmuster aufweisen. So merkt Donna Haraway an: »People like to look at animals, even to learn from them about human beings and human society. (...) The biological sciences' focus on monkeys and apes has sought to make visible both the form and the history of our personal and social bodies. Biology has been pre-eminently a science of visible form, the dissection of visible shape, and the acceptance and construction of visible order.«⁶

Einem derart am Funktionalen orientierten linearen Denken und Sehen widersetzt sich Hartmut Neumann, indem er, in Rückbesinnung auf die Heterogenität der Kunst- und Wunderkammern, die Hüllen von Tierkörpern in Räume versetzt, die man mit Michel Foucault getrost als Heterotopien

⁶ Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London 1991, S. 21.

bezeichnen kann. In diesen seltsamen Räumen, die zwischen Interieur und Exterieur changieren, findet alles Platz: das Tote und das Lebendige, das Alte und das Neue, das vom Menschen und das von der Natur Hervorgebrachte, das Nahe und das Ferne, das Gefundene und das Erfundene, das Nebeneinander und das Auseinander, das Schillernde und das Farblose, das Echte und das Falsche, das Komische und das Tragische, das Kostbare und das Alltägliche, das Perfekte und das Provisorische. Hier gibt es keine bildhaften Fenster, keine Verbindungen zur Außenwelt mehr, sondern nur gewaltsam herbeigeführte Durchbrüche, die von einem Innenraum in den nächsten führen und durch die erschrockene Affen blicken, so als wüssten sie nicht, ob sie in einem weiteren Käfig oder doch endlich in der Freiheit angekommen sind. Andere Affen wiederum haben längst ihre Körperlichkeit hinter sich gelassen, sind zum Ornament, zur Brosche erstarrt, werden eingerahmt von Perlen, Pelzkrägen, Efeu und farbigen Schärpen. Ist es eine Ehre, wenn ihnen Rosenkränze geflochten werden? Oder eine Verhöhnung ihres Bildstatus, der sie darauf festlegt, nichts als eine Vorform des Menschen zu sein?

Nicht nur, dass es Hartmut Neumann gelingt, »an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind«⁷, spricht dafür, dass es sich bei seinen Arrangements um Heterotopien handelt. Auch die Verwendung der Spiegel, die es uns erlauben, die Affen paradoxerweise sowohl von vorn als auch von hinten zu sehen, deutet in diese Richtung. Denn der Spiegel markiert einen Ort ohne Ort. So heißt es bei Foucault: »Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut.«⁸ Ein solch unwirklicher Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut, existiert — wie sollte es bei einem Maler anders sein — im Bild. Sonst nirgendwo. Denn nach getaner Arbeit lässt der Finder und Erfinder Hartmut Neumann seine Arrangements sterben, auf dass die von der Systematisierung bedrohten Heterotopien in der Fotografie überdauern. Die Fotografie aber zelebriert die nicht zu überbrückenden Diskontinuitäten der Dinge und der Lebewesen, indem sie weder der Zentralperspektive noch der Axialität huldigt. Und sie verspricht auch keinen vollständigen Überblick. Vielmehr spinnt sie ein Netz, das an vielen Punkten Verknüpfungen zulässt und »sein Gewirr durchkreuzt«⁹. So gelingt es Hartmut Neumann, in der Endlichkeit des Faktischen die Unendlichkeit möglicher Konstellationen aufscheinen zu lassen — und damit das nicht-hierarchisch organisierte Denken und Sehen zu revitalisieren, das vor Jahrhunderten in den frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern praktiziert wurde. Keine Frage: Die Möglichkeit, die Welt als eine Welt von Welten wahrzunehmen, eröffnet sich uns nur dort, wo die techne regiert, die das Künstliche und das Künstlerische in sich vereint. Aber in Zeiten, in denen die hochfliegenden Träume von der Vereinigung von Kunst und Natur ein für allemal ausgeträumt

⁷ Michel Foucault, *Andere Räume*, in: ders., *Short Cuts*, Berlin 2001, S. 20-38, hier S. 31f.

⁸ ebd., S. 27.

⁹ ebd., S. 20.

sind, ist — das wissen wir seit David Lynchs Film »Blue Velvet« — die mechanisch mit den Flügeln schlagende Imitation eines Rotkehlchens immer noch besser als gar kein Paradiesvogel.