

“ERDLIBENBILDKUNST” IM ZEITALTER IHRER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT

Thomas Hensel

In der Geschichte der Kunst gibt es keine Landschaft, die nicht konstruiert und simuliert wäre. Galt Petrarcas vielbeschworene Schilderung seiner Besteigung des Mont Ventoux, datiert auf den 26. April 1336, – um gleich die berühmteste Darstellung von Landschaft am Beginn unserer Kunstgeschichte herauszustreichen –, vor allem in der Folge von Jacob Burckhardts emphatischer Würdigung lange Zeit unwidersprochen als Zeugnis einer Epochenschwelle in der Geschichte der ästhetischen Erfahrung, mit der ein neues, subjektives Natur- und Weltbewußtsein, “eine Weltergriffenheit, ja eine Weltverfallenheit” eingesetzt habe,¹ bewertet sie die jüngere Forschung nur noch als das fiktive Dokument einer idealisierten Autobiographie. In Petrarcas Brief äußert sich nicht etwa der spontane Ausdruck eines überwältigenden Erlebens von Landschaft, sondern ein durch Tropen und Topoi strukturierter moralphilosophischer Diskurs, dem die Landschaft lediglich als eine ausgeklügelte Folie dient. Tatsächlich “traf” Petrarca “der Anblick der Natur” nicht “unmittelbar”, wie Burckhardt meinte,² im Gegenteil: der Dichter konstruierte seine als Portrait gefeierte Landschaft unter anderem mittels zahlensymbolischer Bezüge als eine äußerst elaborierte “Allegorie von Metaphern”³. Ähnliches gilt für die Landschaftskunst aller Epochen: Mittlerweile sind auch die etwa zweihundert Jahre nach Petrarca entstandenen altdeutschen ersten ‘autonomen’ Landschaftsbilder als Konstrukte erkannt,⁴ nachdem sie wiederholt Versuchen botanischer Taxonomisierung unterworfen worden waren, gemäß des Burckhardtschen Diktums, daß die Renaissancekünstler der Natur ihr Bild geraubt hätten. Und längst schon gilt selbst die vermeintlich so neutrale Fotografie nicht mehr als ‘pencil of nature’, der die Natur getreu abbilde, ja mehr noch: sie sich selbst abbilden lasse, sondern als ein bildgebendes Verfahren, das die Idealvorstellung objektiver Aufzeichnung konterkariert und seine eigene Realität kreiert.

In dieser Tradition ist auch die Arbeit “mr_broum” von Rainer Eisch zu begreifen. Auch sie gibt kein veristisches Abbild von Landschaft respektive Natur, sondern eine Chiffre. Die Installation besteht im wesentlichen aus einem modifizierten 16 mm-Filmprojektor, der in einer Endlosprojektion

einen virtuellen Flug über eine technisch erzeugte Oberfläche zeigt, die morphologisch als Landschaft interpretierbar ist. Dabei ist das vorgebliche Panorama frei von Akzidentien wie Flora, Fauna oder Zeugnissen menschlicher Kultur; bei genauerer Betrachtung gibt das projizierte Bild nur noch Texturen zu erkennen, die sich aus Tausenden von Polygonen zusammensetzen. De facto überlagern sich zwei verschiedene Polygontexturen. Da beide zu einem gewissen Grad transparent sind, vermag man durch die ‘obere’ Schicht die ‘tieferliegende’ zu sehen, wobei aufgrund ihrer ungleichen Faltung und der daraus resultierenden unterschiedlichen und wechselnden Distanzen zur Aufnahmekamera der Eindruck entsteht, als würden sich beide in verschiedenen Geschwindigkeiten bewegen, ein Effekt, der die ‘Lebendigkeit’ des Filmbildes noch steigert. Neben der Subtraktion landschaftsüblicher Attribute und der Polygonstruktur bedingen die rote Farbgebung sowie die Freistellung der Texturen vor einer schwarzen Fläche eine Verfremdung. Infolge der Transparenz beider Schichten fehlt jegliche Grundierung, gleichsam die Bodenhaftung des konstruierten Bildes; vor und hinter, über und unter den Oberflächen gibt es keine Anhaltspunkte, sie als Panorama einer wirklichen Landschaft lesen zu können.

Auch in technischer, produktionsästhetischer Hinsicht ist “mr_broum” ein mehrschichtiges Konstrukt. Am Anfang stand der Rechner. Um eine mimetische Simulation von Realität zu unterlaufen, wurde für die digitale Generierung der einzelnen Frames bewußt auf eine ältere Version eines 3-D-Grafikprogramms zurückgegriffen. Nachdem die Einzelbilder errechnet und als Loop gerendert waren, wurden sie mit einer Trickkamera und mittels eines eigens entworfenen Interfaces samt Steuerprogramm Bild für Bild auf Film ausbelichtet, wobei das Bild zunächst im Cinemascope-Format errechnet worden war und danach um den Faktor zwei auf 16 mm-Filmformat gestaucht worden ist. Bei der Projektion wird dem Bild sein ursprüngliches Format zurückgegeben, indem es durch die Anamorphotenoptik eines 35 mm-Projektors, die vor das Objektiv des 16 mm-Projektors montiert ist, wieder um den Faktor zwei auseinandergezogen wird. Integraler Bestandteil der Installation ist ein auf den Projektor gesetzter Endlosfilmteller, der den gerechneten Loop installativ umsetzt und dem Betrachter die zyklische Wiederholung des Filmmaterials auch auf physisch-materieller Ebene einsehbar macht.

Sucht man in der Geschichte der bildenden Kunst nach Artefakten, die als strukturell analog zu Rainer Eischs projizierten Bildern betrachtet werden können, gerät der Arzt, Naturphilosoph, Maler und Kunsttheoretiker Carl Gustav Carus in den Blick (1789-1869). Carus' besonderes Augenmerk gilt der Landschaftsmalerei. Auch wenn die Landschaftsmalerei seit der Renaissance als eigenständige Gattung innerhalb der bildenden Künste zunehmend an Bedeutung gewonnen hatte, war die Erde selbst, ihre geologische Beschaffenheit, kaum je ihr Gegenstand gewesen. Der Freund Caspar David Friedrichs versucht eine Neudefinition dessen, was moderne Landschaftskunst sein könnte. Sich auf Konzepte der romantischen Naturphilosophie beziehend, sind für ihn die Begriffe Prozeß und Zeitlichkeit zentral.⁵ Eng damit verbunden wiederum sind Vorstellungen permanenter metamorphotischer Vorgänge in der Natur, wie sie vor allem Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Schriften entwickelt.⁶ Für Carus sind geologische Formationen nicht mehr überkommene Orte mythischen Geschehens oder transzendentaler Erfahrung, vielmehr wird die Erde zum Gegenstand naturwissenschaftlicher Untersuchung mit dem Ziel, das ihr innewohnende Lebensprinzip zur Anschauung zu bringen. Landschaft wird nicht mehr als Schauplatz welthistorischer Ereignisse gedacht, sondern als Manifestation ihrer eigenen Geschichte, nicht als starr und unveränderlich, sondern als sich unentwegt wandelnd. In seinen "Briefen über Landschaftsmalerei" prägt Carus zur Kennzeichnung dieser neuen Sichtweise von Landschaft die Begriffe des "Erdlebenbildes" und der "Erdlebenbildkunst". Gegen die als statisch empfundenen Konzepte "Landschaft" und "Landschaftsbild" setzt er damit Termini, in denen sich eine grundlegend dynamische Sicht der Natur ausdrückt, die Erkenntnis einer historischen Entstehung der Erdgestalt.

Als *conditio sine qua non* einer Erneuerung der Landschaftsmalerei fordert Carus das Studium der zeitgenössischen Leitwissenschaft, der Geologie, das heißt ein wissenschaftliches Interesse an der Dynamik der inneren Prozesse der Erde, ihrer Körperlichkeit und Lebendigkeit.⁷ So wie die viel diskutierte Physiognomik Lavaters mittels einer Typologie des äußeren Erscheinungsbildes die Systematisierung innerer Zustände zu leisten versucht, soll eine auf die Geologie respektive die Geognosie, wie die neue Wissenschaft von der Geschichte des Erdkörpers genannt wird, gestützte "Physiognomik der Gebirge" Rückschlüsse von dem

äußeren Aussehen auf die innere Beschaffenheit der Erde erlauben und das methodische Rüstzeug für die neue Erdlebenbildkunst abgeben. Als programmatische Umsetzung jener Leitgedanken kann die Zeichnung einer "Geognostischen Landschaft", der sogenannten "Katzenköpfe bei Zittau", gelten, die sich durch eine besondere Basaltformation auszeichnet, die Carus exakt wiederzugeben sucht (Abb. 1). Gerade am Basalt und den Basaltgebirgen begeistert Carus deren individuelle Erscheinungsweise und ihre ausgeprägte Physiognomie. So notiert er 1820 in den "Andeutungen zu einer Physiognomik der Gebirge": "Endlich aber scheint unter den mir bekannten Gebirgsformationen wohl kaum eine so sehr als die Basaltbildung durch ihre Physiognomie sich auszuzeichnen. Hohe, schroff und spitz zulaufende, einzeln stehende Bergkuppen kündigen sie schon von weitem an; dem Näherkommenden aber fällt die dunkle Farbe des Gesteins, die scharfkantige raue Fläche der Wände, und, bei dem säulenförmigen Basalt, besonders das Hervorragende der, meistens etwas schiefgeneigten Säulenmassen, welche, Orgeln vergleichbar, sich aneinanderreihen, alsbald in die Augen." Und über die "Katzenköpfe" vermerkt Carus in seinen Lebenserinnerungen: "Es ist dies eine sehr interessante Stelle unserer Höhenzüge, der Basalt in ungeheuren Erhebungen hat die Sandsteinlager jener Gegend vielfach zerrissen und bald in den schönsten säulenförmigen Massen, bald als ungeformtes Gestein [...] sich emporgedrängt."

Für Carus bezeugt der Basalt als vulkanisches Gestein die seinerzeit intensiv diskutierte "vulkanistische" oder "plutonistische" These einer Erdentstehung aus vulkanischer Aktivität und bringt deren schöpferische Kraft zur Anschauung.⁸ Die Zeichnung der "Katzenköpfe" – wie auch später seine berühmten Darstellungen der von mächtigen Basaltsäulen

gebildeten Fingalshöhle auf der schottischen Hebrideninsel Staffa – ruft Anklänge sowohl an Gebautes, Architektonisches, wie an Organisches wach. Carus verdeutlicht, daß es sich hier um gewachsene Strukturen handelt, die den Naturgesetzen von Werden und Vergehen unterworfen sind, in denen sich mithin ein wesentlicher Aspekt des Erdlebens offenbart. Als Künstler stellt er



Abb. 1 Carl Gustav Carus, Geognostische Landschaft. Katzenköpfe bei Zittau, 1820

die geologische Formation nicht als allgegenwärtige, ewige Gegebenheit dar; vielmehr hebt er durch die Art seiner Darstellung hervor, daß diese Landschaft im steten Wandel begriffenes Produkt einer formenden, natürlichen Potenz ist. An den "Katzenköpfen" läßt sich ablesen, wie verschiedene geologische Schichten miteinander in Verbindung stehen, auseinander und ineinander übergehen. Und indem Carus das schroffe ‚Urgestein‘ Basalt zeichnerisch brechen und splintern, sich teilweise auflösen und ins Erdreich übergehen läßt, zeigt er auf, daß auch und gerade an dem so unabänderlich und ewig gedachten Gestein, an der Erde selbst Spuren natürlicher Prozeßhaftigkeit sichtbar werden. Markanterweise begegnet uns die gerade für den Basalt so typische polygonale Struktur in "mrbroum" wieder, gleichsam als deren Physiognomie und Wesenszug. Auch Rainer Eisch läßt mit seinen geschichteten und gefalteten geometrischen Texturen Anzeichen geotektonischer Härte und Dauer assoziieren; und indem er jene in ungleichförmige Bewegungen versetzt, demonstriert er wie Carus organische Wandelbarkeit und natürliche Prozessualität. Dadurch offenbart seine elektronisch generierte Kunst gleichfalls einen Blick in die Anatomie der Erde oder, in des Romantikers Worten: in einen "Theil[] vom ungeheuren Knochengerüste dieses Erdballs".

In der ideellen Nachfolge jener Erdlebenbildkunst steht auch die Kunst Paul Cézannes (1839-1906). Betrachtet man sich insbesondere seine Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gemalten Tableaus der Montagne Sainte-Victoire, tritt auch hier sowohl die Abstraktion von der Wirklichkeit als auch ihre Neuschöpfung mit den Mitteln der Malerei zutage (Abb. 2). Trotz einer Abkehr von direkter Ähnlichkeit zwischen Bild und Natur, von Abbildlichkeit oder Illusion, schafft Cézanne ein evidentes Bild von Wirklichkeit. Seinem einzelnen vorgegenständlichen Farbfleck läßt sich



Abb. 2 Paul Cézanne, La Montagne Sainte-Victoire, 1904-1906

oftmals nichts Wirkliches zuordnen: kein Sachverhalt, keine Eigenschaft, auf die er verwiese. Dem Kontext aber vermag man Aspekte der Realität abzulesen, seien es ein Berghang, eine sonnendurchflutete Ebene oder der Reflex von Wolken. Cézannes Landschaft enthält sich aller symbolischen, allegorischen oder metaphorischen Anspielungen. Sie ist a-mimetisch, jedoch

nicht abstrakt, eine absolute Kunst im buchstäblichen Sinn: los-gelöst von der Abbildung des Wirklichen und doch Repräsentation von Welt.⁹ Cézanne verwandelt die äußere Realität in die Logik einer Struktur, die wiederholt als die einer Kristallisation oder als teppichartiges Gewebe von Farbflecken beschrieben worden ist. In seiner berühmten Wendung von Zylinder, Kugel und Kegel, welche gleichermaßen als Bausteine der Natur wie des Bildes gelten dürfen, drückt sich neben der Anspielung auf den traditionsreichen Topos vom ‚Buch der Natur‘, das in diesen ‚Buchstaben‘ geschrieben sei,¹⁰ das ästhetische Credo aus, daß das Bild eine der Natur strukturell analoge Harmonie zu realisieren habe. Cézanne deutet die Natur gleichsam als ein "Parallelogramm von Kräften"¹¹, das er in dem teppichartigen Gewebe seiner Taches und den wie Gesteinsschichten vielfach übereinanderlagernden Farbschichten kongenial auszudrücken versucht. Jeder Tache ist ein Speicher von Energiezuständen, und aus deren Zusammenwirken erst bildet sich die dargestellte Natur. Analog zu den Wirkprinzipien der Natur gilt es die Faktur der Taches und die Textur des Bildes unverhüllt darzustellen. Und so schlägt sich das überlieferte Naturverständnis Cézannes – "Die Natur ist nicht an der Oberfläche." Oder: "Die Natur ist immer dieselbe, aber von ihrer sichtbaren Erscheinung bleibt nichts bestehen." – unmittelbar in seiner Malweise, in der ästhetischen Konstruktion seiner Kunst nieder: "Tatsächlich wirken die Bilder wie enthäutet."¹² Für Cézanne ist Natur nichts, was schon vorliegt, sondern etwas, das sich bildet, das stets im Werden begriffen ist. Wie Carus denkt er Natur in ihrer Prozessualität, als eine natura naturans, eine schöpferische Natur, die ob ihrer Permanenz des Werdens niemals zu einer natura naturata, zu gewordener oder geschaffener Natur, versteinern kann. Damit kreierte Cézanne wie Carus nicht Landschaftsprospekte, sondern Landschaftsorganismen. Noch intensiver als dieser aber reflektiert er die genuine Logik der Malerei und sucht die Wirklichkeit mit malerischen Mitteln neu zu erschaffen – stets mit dem Ziel vor Augen, die Natur als Bild zu "realisieren" (réaliser), wie es in dem zentralen Begriff seiner ästhetischen Überlegungen gefaßt ist. So kann auch die Fülle mehrdeutiger visueller Verknüpfungen, die schon der einzelne Fleck begründet, diese "systematische Überforderung des Sehens, die Cézanne mit dem jeweiligen Fleck verbindet, [...] als eine Qualität der Natur: als ihre Fülle, die Fähigkeit, sich zu erneuern, als ihr Potential"¹³ gelesen werden.

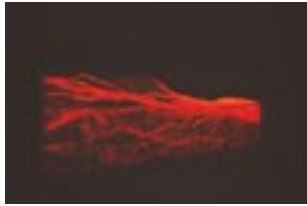


Abb. 3 Rainer Eisch, mr_broum, Installation 2004

“mr_broum” ist dieser Konzeption geistesverwandt. Wie Cézanne, und ebenfalls wie Carus, generiert Rainer Eisch alles andere als einen Abklatsch von Natur. Wie jene schöpft er vermöge artifizierender Mittel die Natur gleichermaßen als Ordnungszustand wie als Prozeß, als Inbegriff von Dauer und Wandel. Auch er schafft ein evidenten Bild von Wirklichkeit

als einer natura naturans, oder, in den Cézanne gewidmeten Worten Max Raphaels: einer “terra creatrix im Zustand des creare”¹⁴. Dabei findet Rainer Eisch für den Prozeßcharakter der Natur ein eigenes bildnerisches Äquivalent, so daß jenes energetische Geschehen in den Prozeß des Bildes selbst eingeschrieben wird. Nicht nur findet die Zyklizität des Naturprozesses ihre mediale Entsprechung in Loop und Endlosfilm. Wenn der Künstler digital generierte Bilder mittels Interface und Trickkamera auf 16 mm-Filmmaterial kopiert und den entsprechenden Projektor mit einer 35 mm-Optik kombiniert, schreibt sich die geologische Tiefenzeit nachgerade in die Tiefenstruktur ihrer medialen Brechungen ein.¹⁵ Die metamorphotische, in steter Wandlung begriffene geologische Tektonik, das Bruchwerk ihrer Strata, findet sein bildnerisches Analogon in einer apparativen Bricolage diverser hinter- und übereinandergeschichteter Medien, die sich unaufhörlich ineinander transformieren. “mr_broum” vollzieht die Prozessualität der Natur medial, gewissermaßen in actu.¹⁶ Somit simuliert Rainer Eisch Natur nicht nur. Er dupliziert sie auf medialer Ebene und verwirklicht damit literaliter ein veritables Erdlebenbild.

¹ Kurt Steinmann: Nachwort. Grenzscheide zweier Welten – Petrarca's Besteigung des Mont Ventoux, in: Francesco Petrarca: Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Kurt Steinmann. Stuttgart 1995, 39-49, hier: 40.

² Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Neudruck der Urausgabe, hg. von Konrad Hoffmann. Stuttgart 1985, 203.

³ Ruth Groh/Dieter Groh: Petrarca und der Mont Ventoux, zitiert nach Steinmann (wie Anm. 1), 67.

⁴ Siehe jüngst Thomas Hensel: Bildersturm und Landschaft. Ikonoklastische Impulse ‚autonomer‘ Landschaftsdarstellung in der Frühen Neuzeit, in: Norbert Nußbaum/Claudia Euskirchen/Stephan Hoppe (Hg.): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500. Köln 2003, 390-423; grundlegend ist Christopher S. Wood: Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape. London/Chicago 1993.

⁵ Siehe Richard Hoppe-Sailer: Carl Gustav Carus. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, in: Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Rupertinum, Salzburg, hg. von Karin Orchard/Jörg Zimmermann. Freiburg im Breisgau 1994, 67-73. Alle Äußerungen Carus' sind zitiert nach Hoppe-Sailer, ebenda. Siehe auch Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei (1815-1835), in: Werner Busch (Hg.): Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3). Berlin 1997, 260-266.

⁶ Siehe Christa Lichtenstern: Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 1: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys. Weinheim 1990.

⁷ Zur Ideengeschichte einer Lebendigkeit der Erde siehe Horst Bredekamp: Die Erde als Lebewesen, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 9, 1981, 4/5, 5-37.

⁸ Siehe zu diesen Theoremen unter anderem Werner Busch: Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff, in: Goethe und die Kunst. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, hg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit 1994, 485-497.

⁹ Siehe Gottfried Boehm: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt am Main 1988. Alle Äußerungen Cézannes sind zitiert nach Boehm, ebenda. Siehe jüngst auch Cézanne. Vollendet – Unvollendet. Ausst.-Kat. Kunstforum Wien, Kunsthaus Zürich, hg. von Felix Baumann/Evelyn Benesch/Walter Feilchenfeldt/Klaus Albrecht Schröder. Ostfildern-Ruit 2000.

¹⁰ Siehe zu den Ursprüngen und der Tragweite dieses Topos unter anderem Erich Rothacker: Das Buch der Natur. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte. Bonn 1979; sowie Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main 1981.

¹¹ Boehm (wie Anm. 9), 115.

¹² Ebenda, 98.

¹³ Ebenda, 104.

¹⁴ Max Raphael: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?, zitiert nach Boehm (wie Anm. 9), 102.

¹⁵ Siehe zur Idee der Tiefenzeit aus wissenschaftshistorischer Sicht Stephan Jay Gould: Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil oder Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde. München 1990 (amerikanische Originalausgabe 1987); und zur Adaptation derselben durch die Medientheorie Siegfried Zielinski: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg 2002.

¹⁶ Siehe Thomas Hensel: Albrecht Dürer, Erwin Panofsky und der ‚performative turn‘ der Kunstwissenschaft, in: Thomas Hensel/Hans Ulrich Reck/Siegfried Zielinski (Red.): Goodbye, Dear Pigeons. Lab – Jahrbuch 2001/02 für Künste und Apparate. Köln 2002, 330-338.