Was heißt: „Die Kunst ahmt die Natur nach“?

Robert SPAEMANN (München)

Im Pantheon in Rom befindet sich das Grab Raffaels. Die kleine, schwer lesbare Grabinschrift ist von Kardinal Pietro Bembo, einem berühmten Humanisten, verfasst. Sie lautet: „Ille hic est Raphael. Timuit quo sospite vinci/rerum magna parens et moriente mori.“ Frei übersetzt: „Hier liegt Raffael. Durch den Lebendigen fürchtete die große Gebärerin der Dinge besiegt zu werden, durch den Sterbenden zu sterben“. Die *magna rerum parens* ist die Natur, und zwar die *natura naturans*, also nicht der Inbegriff aller Dinge, sondern das, was alle nicht von Menschen gemachten Dinge hervorbringt. Raffaels Hervorbringungen waren, so setzt der Spruch voraus, mindestens ebenso gut wenn nicht besser als die der Natur. Aber irgendwie war das, was die Natur hervorbrachte, die Kunst, doch auch wiederum selbst Natur. Denn anders kann man nicht verstehen, wieso die Natur zu sterben fürchtet, wenn Raffael stirbt. Man könnte ja sonst eher erwarten, dass sie froh wäre, einen bedrohlichen Konkurrenten los zu sein.

Weitere Implikationen ergeben sich. Raffaels Bilder können nur dann mit den Hervorbringungen der Natur konkurrieren und besser sein als diese, wenn sie überhaupt etwas Vergleichbares wollen und deshalb mit demselben Maßstab gemessen werden können. Dies wiederum setzt voraus, dass die Natur überhaupt irgendetwas will, auf etwas aus ist, mit Bezug worauf es für sie so etwas wie Konkurrenz geben kann, wenn auch eine Konkurrenz, die wieder so etwas wie ein Teil ihrer selbst ist, und zwar offenbar der bessere, so also, dass dessen Tod irgendwie ihr Tod ist. Das Nachdenken über Kunst hat, seit es stattfindet, tatsächlich stets eine solche Vergleichbarkeit behauptet, ja mehr noch, es hat diese Vergleichbarkeit als konstitutiv für Kunst angesehen. Ob eine menschliche Hervorbringung kunstvoll oder kunstlos und bloß zufällig ist, das sollte sich aus irgendeiner Art von Naturähnlichkeit ergeben. Kunst ahmt die Natur nach – so heißt es lapidar bei Aristoteles[1], womit offensichtlich ein Primat der Natur vorausgesetzt wird. Gesetz und Kunst, so heißt es in den *Nomoi*, „entspringen beide der Natur oder einem der Natur nicht Nachstehenden.“[2] Das bedeutet zunächst ganz einfach, dass der Mensch, der Kunstwerke hervorbringt, selbst nicht durch Kunst hervorgebracht wird, sondern *physei*, von

[1] Vgl. z. B. Physik 194a21 f.
[2] Nomoi 890d6.

PhJb 2/07 / p. 248 / 3.8.

Natur, also ein natürliches Wesen ist. Muss man dann nicht auch seine absichtsvollen Hervorbringungen als natürlich bezeichnen? Betrachten wir nicht auch Vogelnester und Bienenwaben als „natürlich"? Aber ist dann nicht alles Natur? Dann verlöre der Begriff der Natur und des Natürlichen seinen unterscheidenden Sinn, den er nur in polaren Begriffspaaren gewinnt, so wenn wir vom Natürlichen und Konventionellen, von Natur und Freiheit, vom Natürlichen und Gewaltsamen, vom Natürlichen und Vernünftigen, und so eben auch von Natur und Kunst, vom Natürlichen und Künstlichen sprechen? Was also unterscheidet Werke menschlicher Kunst von Bienenwaben oder Vogelnestern? Und zwar so, dass, wie Demokrit bemerkte, die Menschen im Hausbau oder im Weben und Stopfen Schüler der Tiere sind und nicht etwa umgekehrt? Natürlich sind die Gebilde der Tiere nicht dadurch, dass sie aus sich selbst wachsen und ihre Gestalt gewinnen. Sie sind weder gezeugt noch gewachsen. Sie haben keine eigene Natur, sondern sie gehören zur Natur der Tiere, durch die sie gemacht werden. Und dies deshalb, weil die *poiesis* der Tiere sich gegenüber ihrer Lebenspraxis noch nicht verselbständigt hat. Das Machen, die *poiesis* der Tiere beruht nicht auf der Vorstellung eines Zieles, zu dessen Erreichung Mittel konstruiert werden, sondern das Herstellen der Mittel ist mit dem Erstreben des Zieles eins. Nur wir, die Betrachter trennen beides und bewundern, im Bewusstsein eines Zieles, die geniale Wahl der Mittel. Dass diese Wahl in Wirklichkeit keine Wahl ist, zeigt die Tatsache, dass Schwalben, Spinnen und Bienen ihre Gebilde nie variieren. Es gibt keine Kunstgeschichte der Tiere, oder wenn es sie gibt, dann fällt sie in eins mit der Naturgeschichte der Arten der Tiere selbst. Übrigens hat schon Thomas von Aquin auf diesen Unterschied aufmerksam gemacht, wenn er in seinem Kommentar zur Physik des Aristoteles schreibt: „Nicht alle Architekten konstruieren ein Haus auf dieselbe Weise, denn der Künstler kann urteilen und deshalb die Form des Gebäudes variieren."[3]

Die absichtliche Hervorbringung menschlicher Gebilde verdankt sich nicht einem natürlichen Instinkt, sondern der Überlegung und einer auf natürlicher Begabung beruhenden erworbenen Fähigkeit, Dinge einer bestimmten Art so zu machen, wie die Natur sie gemacht hätte, wenn es in ihrer Tendenz läge, etwas dieser Art zu machen. Diese Fähigkeit heißt im Griechischen *techné*, im Lateinischen *ars*, im Deutschen *Kunst*. Dieser Begriff ist noch nicht auf die so genannten schönen Künste eingeengt, und er ist auch heute noch in bestimmten Zusammensetzungen präsent. Wir sprechen von Handwerkskunst, von ärztlicher Kunst, vom Kunstfehler. Das Adjektiv „künstlerisch" ist dem ästhetischen Kunstbegriff zugeordnet, die Adjektive „kunstvoll" und „künstlich" aber dem älteren und weiteren. Und nun ist es offenbar so, dass wir künstliche Gebilde dann besonders loben, wenn sie wirken wie natürliche. Die Kunst der Herstellung künstlicher Blumen hat ihre Vollendung erreicht, wenn diese Blumen von natürlichen gar nicht mehr unterscheidbar sind. Aber gerade dann sind sie nicht „künstlerisch". Ähnliches gilt übrigens für menschliches Verhalten. Jedes menschliche Verhalten beruht auf Selbststilisierung und ist insofern künstlich. Pure Naturwüchsigkeit muss sich als nicht eigentlich menschlich verbergen. Und doch ist es ein Tadel, wenn wir sagen, das Benehmen eines

[3] In octo libros Physicorum Aristotelis expositio, liber II, lectio 13, n.5.

Menschen wirke künstlich. Ziel der Selbststilisierung ist es immer, natürlich zu wirken, d. h. so, als sei es Resultat reiner Spontaneität. Wir sprechen in diesem Zusammenhang von „zweiter Natur“. Was in diesem Fall nachgeahmt wird, ist nicht das, was Natur von sich aus hervorbringt, sondern wie sie es hervorbringt, also Spontaneität, Unmittelbarkeit. Das Bewusstsein, das seine anfängliche naive Unmittelbarkeit verloren hat, muss, wie Kleist in der Schrift über das Marionettentheater sagt, durch ein Unendliches gegangen sein, um sie wiederzugewinnen.[4]

Das *tertium comparationis* in dem, was „Nachahmung der Natur“ heißen kann, ist offenbar nicht immer dasselbe. Ich möchte im folgenden drei Weisen der Nachahmung unterscheiden: 1. Die technische Simulation, 2. die ästhetische Simulation, 3. die Symbolisierung der Natur.

1. Technische Simulation

Von der technischen Simulation habe ich bereits angefangen zu sprechen. Sie vor allem ist es, die Aristoteles im Auge hat. Was wird hier simuliert? Nachahmung der Natur, das kann ja nicht heißen, dass das von Menschen Gemachte in irgendetwas Beliebigem dem gleicht, was nicht von Menschen gemacht ist. Das würde gar nichts besagen, denn irgendwie ist alles allem ähnlich. Um das tertium comparationis in den Blick zu bekommen, ist es gut, sich klar zu machen, dass Aristoteles außer Natur und Kunst noch zwei weitere Arten von Ursache dafür kennt, dass etwas so ist wie es ist, den Zufall und die Notwendigkeit. Etwas ist zufällig, wenn es erstens überhaupt „etwas“ ist und wenn keine Ursache existiert, die ihrer Art nach normalerweise ein solches Etwas hervorbringt. Dass in einem bestimmten Raum eine Dame mit einer schwarzen Jacke in 12 ½ m Entfernung von einem Herrn mit einem blauen Taschentuch sitzt, das ist nicht etwas, nicht ein Ereignis, für das man überhaupt eine Ursache suchen würde, es sei denn, ein Mensch hätte genau dies vorausgesagt. Dann würde dieser beliebige Umstand zusammen mit seiner Voraussage eine innere Bedeutsamkeit gewinnen und damit zu einem „etwas“ werden, für das man unwillkürlich nach einer Ursache sucht, und wenn man kein Ereignis findet, das seiner Natur nach eine solche Koinzidenz herbeiführt, dann sprechen wir von Zufall, sowie es Zufall ist, wenn der Wind einen Dachziegel vom Dach fegt, der einem Menschen auf den Kopf fällt und ihn tötet. Dass der Wind bei einer gewissen Stärke Ziegel vom Dach fegt, falls es dort welche gibt, ist nicht Zufall, sondern hat nach Aristoteles eine vierte Art von Ursache, die Notwendigkeit. Und notwendig ist es auch, dass ein solcher herabfallender Ziegel einen Menschen, dem er auf den Kopf fällt, tötet. Weder notwendig, noch natürlich, noch auf einer Kunst beruhend ist das tatsächliche Ereignis. Es beruht auf dem Zufall, dass in eben jenem Augenblick, als der Ziegel fiel, der Mensch an dieser Stelle stand, es sei denn, jemand hätte listig in Voraussicht des fallenden Ziegels diesen Menschen an diese Stelle gelockt und so einen Zufall simuliert. Kunst und Natur als Ursachen haben also das Gemeinsame und von andern Ursachen Unterscheidende, dass die Resultate, die durch sie her-

[4] Vgl. Kleist (1990), 563.

vorgebracht werden, der Grund eben jener Prozesse sind, durch die sie herbeigeführt werden. Solche Gründe nennen wir Zwecke. Dass Vögel im Winter in Afrika Futter finden, ist der Grund für die neuronalen Prozesse, an deren Ende der Flug nach Afrika steht. Die Sauerstoffversorgung des Organismus ist der Grund für die regelmäßige Koordination jener kausalen Abläufe, die der Herausbildung von Lungen dienen. Und der Wunsch von Menschen, sich schnell und ohne körperliche Anstrengung an weit entfernte Orte zu begeben, ist der Grund für die Existenz von Automobilen. Da es sich aber im letzten Fall nicht um Natur, sondern um Kunst als Ursache handelt, kann man statt mit dem Auto auch mit dem Zug fahren, und statt mit Benzin mit Elektromotoren. Es gibt eine Technikgeschichte, die nicht identisch ist mit der Naturgeschichte des Menschen, sondern erst in einer späten Phase dieser Geschichte beginnt.

Ontologisch ist das Verhältnis der Ähnlichkeit natürlicher und künstlicher Gebilde asymmetrisch. Diese ahmen jene nach und nicht umgekehrt. Das Bild gleicht dem Abgebildeten und nicht umgekehrt. „Pros hêmas", wie Aristoteles sagt, für uns, also gnoseologisch, ist die Ähnlichkeit aber eher eine wechselseitige. Wir verstehen natürliche Prozesse nach Analogie solcher, die wir selbst in Gang setzen, nämlich teleologisch, wir bewundern, wie „kunstvoll" Natur arbeitet, um dann wiederum die so verstandene Natur nachzuahmen.

Die Funktion, das *telos*, eröffnet uns, wie als erster Kant sah, den heuristischen Raum, um danach zu suchen, wie die Natur es macht, dieses *telos* zu erreichen, den Raum für wissenschaftliche Kausalforschung entsprechend dem scholastischen Adagium „Cuiuscumque est causa finalis, eius est causa efficiens". Und als Leitfaden bei dieser Suche dient uns die Frage, wie wir es machen würden, dieses Ziel zu erreichen. Und wenn wir dann sehen, dass die Natur es besser macht, dann können wir von ihr lernen. So lehrt uns die moderne Aerodynamik, gestützt auf digitale Simulation, die variable Krümmung der Flügel beim Vogelflug zu verstehen, nämlich zu verstehen als Optimierung der Flugleistung. Und umgekehrt: es ist erstaunlich, wie leise die Waldohreule fliegt, und wir haben die Funktion, den Zweck dieses leisen Flugs wohl verstanden. Die Flugzeugbauer sind nun sehr interessiert daran, von den Ornithologen zu erfahren, wie dieses Phänomen zu Stande kommt, weil sie davon zu profitieren hoffen für den Bau von Hubschraubern. So simulieren wir natürliche Prozesse, um sie zu verstehen. Und dann, wenn wir sie verstanden haben, simulieren wir sie ein zweites Mal durch die Konstruktion von Geräten, die analoge Funktionen in unserem Interesse erfüllen. Manchmal sogar die identische Funktion, wie im Fall der Prothese. Wenn wir ein Haus bauen, schreibt Aristoteles, verfahren wir in ähnlicher Weise und in ähnlichen Schritten wie die Natur verfahren würde, wenn das Haus ein natürlicher Gegenstand wäre. Und umgekehrt: die Natur verfährt in ähnlichen Schritten, wie wir es täten, wenn wir dieses Ding zu machen hätten. Kunst, *techné*, ist deshalb für Aristoteles ein Analogon zur *physis*. „Wäre", so schreibt er, „die Schiffsbaukunst im Holz, so würde dasselbe Schiff *physei*, von Natur entstehen."[5]

Dennoch liegt für Aristoteles der ontologische Primat bei dem, was *physei* ist.

[5] Physik 199b28 f.

Menschliche Kunst kann immer nur von Natur Seiendes so arrangieren, dass das Arrangement menschlichen Zwecken dient. Das Auto fährt nur aufgrund der Tatsache, dass Erdöl brennbar ist. Diesen Primat zieht allerdings die neuzeitliche Wissenschaft in Zweifel: „On m'appelle *nature*“, lässt Voltaire die Natur sagen, „et je suis tout art“[6]. Was soll das heißen? Um Voltaires Diktum zu verstehen, muss man wissen, dass die neuzeitliche Naturphilosophie im 17. Jahrhundert mit einer Polemik gegen den Begriff der Natur, der *physis* beginnt. Dieser Begriff scheint unrettbar teleologisch imprägniert, gerade weil und insofern er so etwas wie eine den Lebewesen immanente „Kunst“ meint. Es gibt aber diese Natur nicht, die irgend worauf hinauswill, die z. B. einen horror vacui hat. Die Maschinen ahmen natürliche Wesen nach, aber diese natürlichen Wesen sind selbst nichts als Maschinen. „L'homme machine“ heißt das Buch des Baron Holbach. Erst wurde diese Maschinentheorie theologisch verteidigt, so durch Christoph Sturmius und Malebranche. *Physis* als inneres Prinzip von Bewegung und Ruhe, diese Vorstellung ist abergläubisch. Das innere Prinzip ist der göttliche Ingenieur außerhalb der Maschine. Später präsentiert sich die Theorie atheistisch. Die Folge dieser Sicht ist es dann, dass die Simulation der Natur nun nicht mehr *nur* eine Simulation, sondern ein Äquivalent der simulierten Sache selbst ist. Das Ziel ist nicht mehr nur, uns die chemische Infrastruktur des Lebens oder die neuronale Infrastruktur des Denkens verständlich zu machen, sondern die Simulation ist die Sache selbst, denn die Sache selbst ist auch nichts anderes als ein Arrangement basaler Materie, das wir im Prinzip auch selbst herbeiführen können. Was von Natur bleibt, sind nicht natürliche Wesen, sondern basale physikalische Gesetze, also das, was bei Aristoteles gerade nicht *physis*, sondern *ananke*, Notwendigkeit heißt. Diese aber ist nun gerade nicht simulierbar, sondern indifferent gegen die Unterscheidung von Natur und Simulation. Für diese Weltsicht verliert der Begriff einer Nachahmung der Natur seinen Sinn. Was wirklich *physei* ist, kann nicht nachgeahmt werden und alles, was nachgeahmt werden kann, ist selbst nichts anderes als seine perfekte Simulation. Diese Sicht ist allerdings *science fiction*, und der große Autor Stanislaw Lem hat den Gedanken, Maschinen könnten tatsächlich denken, immer als lächerlich bezeichnet. Aber das Endziel der modernen technischen Naturwissenschaft ist nicht mehr die Lösung konkreter praktischer Probleme, obwohl sie solche dauernd löst, ihr Endziel ist nur als Utopie beschreibbar, d. h. als *science fiction*, nämlich die Rekonstruktion der Natur. Diese aber ist nur dann möglich, wenn Voltaire Recht hat, indem er die Natur sagen lässt „Je suis tout art“.

Was unterscheidet denn das Natürliche vom Künstlichen? Offenbar nicht nur die Tatsache, dass es nicht von Menschen gemacht ist. Nicht von Menschen gemacht ist ja auch das Zufällige und das Notwendige. Was die neuzeitlichen Kritiker des klassischen Naturbegriffs ablehnen, ist der Gedanke einer *arche kineseos*, also der Gedanke eines *inneren* Grundes artspezifischer Bewegung im natürlichen Ding selbst, einer Bewegung also, die nicht letzten Endes nur die Funktion eines universalen Parallelogramms aufeinander einwirkender Kräfte ist. Was abgelehnt wird, ist der Gedanke des Selbstseins natürlicher Dinge, wenn nämlich Selbstsein impliziert:

[6] Œuvres XX, 116.

Emanzipation von den Entstehungsbedingungen. Nietzsche schreibt in diesem Sinn, der letzte Anthropomorphismus, den es zu überwinden gelte, sei der Gedanke von Dingen als natürlichen Einheiten. Und Nietzsche hat auch den letzten Schritt getan: auch unser Bild von uns selbst als Einheit, der Gedanke eigener Identität ist anthropomorph. Der Mensch ist selbst nur ein Anthropomorphismus. Wir dürfen Dinge nicht nach Analogie von uns denken, sondern müssen uns denken nach Analogie von Dingen. Aber eben diese gibt es nicht, weil sie nur nach Analogie von uns gedacht sind.

Ich diskutiere hier nicht diese Sicht. Sie ergibt sich folgerichtig aus dem Szientismus. Der Typus neuzeitlicher Wissenschaft ist wesentlich Bedingungsforschung. Von seinen Entstehungsbedingungen emanzipiertes Selbstsein ist, das hat Kant klar gesehen, kein möglicher Gegenstand der Wissenschaft. Denn solches Selbstsein ist *arché*, Anfang. Den Anfang denken heißt aber für die Wissenschaft, ihn gerade nicht als Anfang, sondern als Folge vorhergehender Bedingungen denken.

Die technische Nachahmung der Natur sieht nun gerade von dem ab und hat seit jeher von dem abgesehen, was den Naturbegriff in Misskredit gebracht hat: Selbstsein. Sie lauscht der Natur nicht ab, was sie ist, sondern wie sie verfährt, wenn wir lebendigen Systemen eine Tendenz zur Erhaltung, wie fiktiv auch immer, unterstellen. Denn auf ihre Zwecke kommt es bei der Nachahmung gerade nicht an. Wir müssen sogar von ihnen absehen, weil die Geräte ja *unseren* Zwecken dienen sollen. Die Zielgerichtetheit ist ihnen nicht immanent, sie ist nicht ein innerer Trieb, sondern ein äußeres Arrangement bewegten Materials, mittels dessen Menschen, die so etwas wie Innerlichkeit besitzen und selbst auf etwas aus sind, *ihre* Zwecke verfolgen. Bei der technischen Simulation ist die Differenz der Simulation zum Simulierten, der Charakter der Nachahmung *als* Nachahmung nicht thematisch. Im Gegenteil – je weniger sich ein künstliches Herz von einem natürlichen unterscheidet, umso besser. Das eine soll ja das andere ersetzen.

Ehe ich zu den beiden anderen Bedeutungen von „Nachahmung der Natur" übergehe, möchte ich von einer andern Nachahmung sprechen, der Nachahmung der Kunst durch Kunst. Auch hier findet keine Differenz von Simulation und Simuliertem statt. Der Schuh des Schuhmachers verdankt sich der Nachahmung der Kunst dieses Meisters, Schuhe zu machen. Grundmodell dieser Art der Nachahmung ist der kindliche Spracherwerb. Die Worte, die wir sprechen, sprechen wir nicht, um zu zeigen, wie unsere Mütter gesprochen haben. Sie bedeuten nicht andere Worte, sondern Sachen und Sachverhalte. Und der Kopist unterscheidet sich vom Fälscher dadurch, dass der Fälscher verheimlicht, das Bild eines Bildes gemalt zu haben. Aber es gehört zu den anthropologischen Eigentümlichkeiten, dass Menschen auch Worte sprechen können, die Worte bedeuten und Gesten vollführen, die Gesten bedeuten. Wir können jemandem erzählen und vorführen, was ein anderer gesagt und wie er sich bewegt hat. Wir können Theater spielen und dabei einen Menschen töten. Aber eben gerade nicht wirklich, sonst würde das Stück unverzüglich abgebrochen. Wir täten nicht und tun auch nicht etwas Ähnliches wie Töten. Wir simulieren nicht Töten durch etwas Analoges, Künstliches, sondern wir täten es ganz und gar nicht, aber was wir tun, sieht aus wie Töten. Wir sollen aber nicht glauben gemacht werden, hier werde wirklich getötet, denn dann würde jeder anständige

PhJb 2/07 / p. 253 / 3.8.

Mensch auf die Bühne stürzen, um ein Verbrechen zu verhindern. Die Simulation soll also nicht täuschen, so wie der Mörder in einem Kriminalroman von Dorothy Sayers, der jemanden durch synthetisches Muskarin tötet und den Anschein erwecken will, es habe sich um das natürliche Muskarin eines Fliegenpilzes gehandelt.

2. Ästhetische Simulation

Die Nachahmung des Natürlichen bei Schauspielern, Malern und Bildhauern wird durch zwei Umstände ermöglicht, von denen der eine für alle Lebewesen, der andere ausschließlich für Menschen gilt. Der erste Umstand ist die Dualität von Sein und Schein. Seiendes zeigt sich für Lebewesen nicht als es selbst, sondern gemäß dem scholastischen Adagium „Quodquod recipitur, secundum modum recipientis recipitur“. Es zeigt sich perspektivisch, d. h. durch Erzeugung eines Bildes, in dem es erscheint. Darum können Lebewesen getäuscht werden. Denn die Erscheinung kann bloßer Schein sein. Tiere verhalten sich daraufhin so, dass es ihren Interessen abträglich ist. Der zweite Umstand ist der: Menschen wissen um diese Differenz von Sein und Schein. Diese Differenz ist das älteste Thema der Philosophie. Menschen haben den Gedanken von Sein als Selbstsein, jenseits alles dessen, was sich zeigt. Sie können dieses Wissen benutzen, um zu täuschen, um bewusst Schein zu erzeugen, z. B. indem sie eine Stimmgabel in ein Spinnennetz halten, deren Vibration die Spinne veranlasst, sich auf eine nicht vorhandene Beute zu stürzen. Menschen können einander täuschen. Aber Menschen können auch füreinander Schein erzeugen, von dem beide wissen, dass es Schein ist. Wer die Worte eines anderen zitiert, kann erwarten, dass der Adressat seiner Rede diese Worte nicht für die Worte dessen hält, der sie ausspricht. Zeuxis rühmte sich, dass Vögel an seinen gemalten Trauben pickten. Das haben sie zwar mit Sicherheit nicht getan. Bewundert wird aber der Nachahmungskünstler nur von denen, die sich nicht täuschen lassen oder jedenfalls erst, wenn die Täuschung zu Ende ist. Tatsächlich will der Künstler gar nicht täuschen, sondern er will, dass sein Bild täuschend wirkt, ohne zu täuschen. Schon Augustinus hat darüber reflektiert, dass er es in seiner Jugend genoss, bei der Lektüre Vergils Tränen über Didos Tod zu vergießen. Der Schein ergreift uns, rührt uns bis zu Tränen. Er „wirkt traurig“, aber er macht nicht wirklich traurig. An der ästhetischen Wirkung des Kunstwerks können wir ein spezifisches Merkmal der Personalität ablesen: die Distanz zu unserer eigenen Natur, das Selbstverhältnis, die Fähigkeit, sich zu dem eigenen Fühlen, Denken und Wollen noch einmal fühlend, denkend und wollend verhalten zu können. Dabei gibt es allerdings eine eigentümliche Asymmetrie zwischen positiven und negativen Gefühlen. Was wir bei der Betrachtung eines Kunstwerks suchen, ist Befriedigung, d. h. irgendeine Art von Freude. Warum sollten wir sonst hinschauen? Wir schauen freiwillig auf einen leidenden Menschen, um ihm zu helfen oder mit ihm mitzuleiden. Jedenfalls aber nicht um Freude aus seinem Leiden zu ziehen. Aber wo wir auf ein Kunstwerk schauen, gibt es nichts zu helfen, und auch Mitleid ist deplaziert. Wo also das Kunstwerk eine freudige Wirkung hat, da fallen primäre und sekundäre Wirkung zusammen. Wir werden freudig gestimmt. Wie das Kunstwerk wirkt und was es

bewirkt, ist identisch. Anders bei den negativen Gefühlen, also Abscheu oder Traurigkeit. Wir sind nicht mit ihnen identisch, sondern wir genießen sie, sonst würden wir uns ihnen nicht freiwillig aussetzen. Sie sind allenfalls mit dem Liebeskummer vergleichbar, den jemand nicht eintauschen möchte gegen Langeweile. Analog hierzu verhält es sich mit der künstlerischen Darstellung des Hässlichen. Ein hässliches Bild ist etwas anderes als eine bildliche Darstellung des Hässlichen. Ein Bild, das Schönes darstellt, kann hässlich sein und ein Bild, das Hässliches darstellt, schön. Aristoteles nannte schön das, was beim Anschauen gefällt. Wenn wir ein Kunstwerk anschauen, dann, weil es schön ist. Es sei denn, wir schauten es an, um es zu kritisieren, also um zu erklären, dass es nicht wert ist angeschaut zu werden.

Platon hat über das Problem der Nachahmung als Erzeugung von Schein als erster nachgedacht. Er wollte dieser Fähigkeit hierzu nicht zubilligen, Kunst zu heißen. Es ist nicht *techné*, sondern *empeiria*, Fertigkeit, *know how*. Kunst ist die Fähigkeit, die Erscheinung von etwas hervorzubringen durch Hervorbringung dessen, was natürlicherweise Grund dieser Erscheinung ist. Also z. B. im anderen eine Überzeugung zu bewirken durch Vermittlung des Wissens, das diese Überzeugung legitimiert. Diese Fähigkeit ist fachspezifisch. Wer Mathematik lehren kann, kann nicht mittels derselben Kunst Biologie lehren. Rhetorik aber ist die Fähigkeit, Überzeugungen zu bewirken, ohne dass der Rhetor Fachkenntnisse besitzt, er weiß nur, wie man Menschen etwas glauben macht. Und so betrachtet Platon auch die Naturnachahmung des Malers. Er muss kein Botaniker, Zoologe, Anthropologe oder Geologe sein, um Blumen, Pferde, Menschen oder Berge zu malen. Er muss nur beobachten, wie all dies aussieht. Darum steht der Maler niedriger als der Techniker, der von den Sachen selbst etwas verstehen muss. Wenn die Natur aus Abbildern der Ideen besteht, dann macht der Maler nur Abbilder von Abbildern. Seine Pflanzen wachsen nicht im Sinne einer *genesis eis usian*. Sie entstehen kunstlos durch Farbauftrag, entsprechend empirischen Regeln für die Erzeugung von Schein. Bekanntlich hat schon Aristoteles und haben insbesondere die Neuplatoniker hierüber folgenreich anders gedacht. Aristoteles spricht von der Möglichkeit der Kunst, nicht bloß Zufällig-Faktisches, sondern Allgemeines als das Wesentliche sichtbar zu machen. Und die Neuplatoniker sahen den Künstler eben deshalb auf einer Ebene mit der *natura naturans:* er blickt, wie diese, auf die Idee und seine Produkte haben deshalb nicht nur den gleichen Rang wie Naturdinge, sondern sogar höheren, weil sie nicht bewusstlos Abbilder von Ideen hervorbringen, sondern Abbilder *als* Abbilder, d. h. als Bilder, die bereits in der Intention gemacht sind, an die Urbilder und vor allem an *das* Urbild des Schönen zu erinnern, was man von den natürlichen Gegenständen nicht sagen kann. Sie haben, was dann später vor allem die christlichen Lehrer beklagen, eine Tendenz, sich an die Stelle der Urbilder und ihres göttlichen Ortes zu setzen und das Vergessen zu fördern, also eine nominalistische Interpretation ihrer selbst möglich zu machen. Bilder *als* Bilder kann man nicht nominalistisch interpretieren. Nachahmung der Natur als Nachahmung der *natura naturans*, das ist dann zu einem der mächtigsten topoi des europäischen Nachdenkens über Kunst geworden, bis hin etwa zu Paul Klee, der sich ganz ausdrücklich als Naturnachahmer in diesem Sinne versteht. Inwiefern Bildwerke, die nicht Naturgegenstände abbilden, gleichwohl oder vielmehr erst recht Natur nachahmen, wo-

rin also die Ähnlichkeit der Kunst als schöpferischer Fähigkeit mit der *magna mater rerum* besteht, darüber ist allerdings in der Regel wenig in Erfahrung zu bringen. Insbesondere deshalb, weil es sich bei der *magna mater rerum* oder der *natura naturans* selbst um metaphorische Begriffe handelt, deren eigentliche Bedeutung keineswegs auf der Hand liegt.

3. Symbolisierung der Natur

Mir scheint aber, dass die Beantwortung der Frage, worin denn das Mimetische des Kunstwerks besteht, das in keinem augenscheinlichen Sinn irgend etwas abbildet, dass, sage ich, diese Frage uns auf eine dritte Bedeutung von „Nachahmung der Natur“ durch die Kunst führt, die in Wirklichkeit die erste und grundlegende, aber eben darum die verborgenste ist. Von ihr soll im Weiteren die Rede sein.

Und zwar müssen wir hier zunächst noch einmal an den älteren Kunstbegriff anknüpfen, der die Fähigkeit zu wissender und sachgerechter Herstellung von Gebrauchsgegenständen meint. Auch einige Tiere stellen solche Gebrauchsmittel her. Ich sage ausdrücklich „Gebrauchsmittel“ und nicht „Gebrauchsgegenstände“, denn diese Hilfsmittel, Nester, Spinnennetze, Bienenwaben usw. sind für Tiere nur im Gebrauch wirklich. Sie werden nicht zu „Gegenständen“, zu Dingen. Und auch ihre Herstellung ist nicht kunstgeleitete *poiesis*, sondern ganz versenkt in das tierische Analogon von *praxis*, also in den Lebensvollzug. Herstellung des Gebrauchsmittels und Benutzung desselben bilden ein Kontinuum. Dass es sich bei menschlichen Gebrauchsdingen anders verhält, hängt zunächst einfach damit zusammen, dass Menschen solche Dinge auf Vorrat herstellen, unabhängig von einem aktuellen Bedürfnis, ja vielleicht sogar unter Hintanstellung der Befriedigung eines aktuellen Bedürfnisses. Menschen können sich, wie ich schon sagte, zu ihren inneren Zuständen, also auch zu ihren Bedürfnissen, verhalten. Sie können gegenwärtige Bedürfnisse bis zu einem gewissen Grad zurückstellen und künftige Bedürfnisse antizipieren. Eine weitere Stufe der Verselbständigung des Gebrauchsdings ist die Arbeitsteilung. Hier werden nun Dinge für den Gebrauch anderer hergestellt und getauscht, bzw. verkauft. Platon sah in der Arbeitsteilung die Voraussetzung für die Entwicklung von so etwas wie Kunst. Wer nur Schuhe macht, macht natürlich bessere Schuhe als der, der alles, was er zum Leben braucht, selbst herstellt. Aber die *poiesis* dessen, der nur Schuhe macht, ist mit der eigenen Lebenspraxis nur noch indirekt verbunden. Das Herstellen von irgendetwas zum Zweck des Verkaufs oder Tauschs dient dem eigenen Leben nur noch vermittelt durch das Interesse anderer, das sie veranlasst, dem Hersteller sein Produkt abzukaufen.

Diese menschliche Grundsituation führt dazu, dass die Gestalt menschlicher Geräte sozusagen überdeterminiert ist. Sie ergibt sich nicht ausschließlich aus der Situation und den Erfordernissen ihres Gebrauchs, sondern dient dazu, das Gebrauchsding als *Ding*, als „Ding an sich“ hervorzuheben, das aber heißt, als Analogon natürlicher Dinge, d. h. vor allem nach Analogie lebendiger Wesen, die unabhängig von dem, was sie für uns sind, so etwas wie Selbstsein besitzen. Die Analogie wird besonders augenfällig bei den präkolumbianischen Gefäßen, die oft

die Gestalt von Tieren oder Menschen haben. Im prähistorischen Europa ist es das Ornament, das die keramischen Gefäße schmückt und dadurch als eigenständige Dinge hervortreten lässt. So wie Menschen in archaischen Kulturen sich schmücken und bemalen und erst dadurch in der sozialen Welt zu „jemandem" werden. Später, bei Griechen und Etruskern tritt neben oder an die Stelle des Ornaments figürliche Vasenmalerei, und zwar auf Gefäßen, deren Design die Funktion nicht, wie in den präkolumbianischen Keramiken, verbirgt, sondern gerade sichtbar macht. Die keltischen Schnabelkannen zeichnen sich aus durch eine unerhörte Harmonie von Funktionalität – dem Analogon der Naturteleologie –, ebenso raffiniertem wie schlichtem Design und einem Ornament, das sich wie von selbst aus der Form des Gefäßes zu entwickeln scheint. So wie in klassischen Zeiten im Unterschied zu den archaischen Bemalung und Schmuck des menschlichen Körpers immer mehr dahin tendieren, wie von Natur, wie *physei* zu erscheinen.

Wenn Menschen ihre Gebrauchsdinge so überdeterminieren, dass sie nicht nur gebraucht, sondern wegen ihrer Schönheit betrachtet werden sollen, dann ahmen sie darin wiederum Natur nach, aber nicht die *natura naturata*, sondern die *natura naturans*. Tiere schmücken ihre Produkte nicht. Diese dienen nur dem Gebrauch. Sie sollen nicht außerdem *zeigen*, wozu sie dienen, und sie sollen schon gar nicht sich selbst jenseits dessen zeigen, was sie für den Gebrauch sind. Jenseits dessen sind sie nichts. Aber Tiere selbst, vor allem männliche, sind von Natur geschmückt. Der Schmuck dient, wie wir wissen, der Verbesserung der Fortpflanzungschancen. Aber der Basler Zoologe Adolf Portmann hat in minutiösen Untersuchungen gezeigt, dass die raffinierte Oberflächenzeichnung bei Fischen, Vögeln und Reptilien weit über das hinausgeht, was sich funktional aus dem Selektionsvorteil erklären lässt. Um bestimmte, zum Beispiel kreisförmige Muster auf den Flügeln von Vögeln hervorzubringen, bedarf es einer genauen Abstimmung der Färbung jeder einzelnen Feder auf die Färbung der jeweils anschließenden, und zwar so, dass sich als Resultat dann eine Kreisform ergibt. Die einzelnen Zwischenschritte der Evolution in dieser Richtung hätten gar keinen Selektionsvorteil. Der reduktionistische Funktionalismus argumentiert hier einfach zirkulär. Er weist auf die Tatsache hin, dass die Weibchen die Pracht der Zeichnung bei den Männchen durch Zuwendung belohnen. Und er versucht nachzuweisen, dass die Pracht der Zeichnung korreliert mit biologischen Vorzügen der betreffenden Männchen. Aber was wird dadurch bewiesen? Warum dieser komplizierte und verschlüsselte Umweg, um die biologischen Vorzüge zur Erscheinung zu bringen? Denn die Relation zwischen den Vorzügen und dieser Form ihrer Darstellung ist ja ganz kontingent, sie ist rein symbolischer Natur, und sie ist nicht ökonomisch. Die Bevorzugung aber durch die Weibchen ist vergleichbar mit der Präferenz, die wir beim Einkauf von Essgeschirr für besonders schönes Design und Ornament haben. Es mag ja sein, dass Firmen, die besonders schönes Geschirr herstellen, besonders gute Firmen sind, deren Produkte auch einen besonders hohen Gebrauchswert haben. Aber wenn es dem Käufer nur darauf ankäme, könnte die Firma diese Vorteile auf einfachere Art und ohne besonderen ästhetischen Aufwand sichtbar machen. Und wenn die Weibchen nicht einen Sinn für Schönheit hätten, müsste die Natur nicht vitale Kraft durch Schönheit darstellen. Glänzende Pianisten haben, so sagt man, besonders große Chancen bei Frauen. Aber

würden wir deshalb das Wesen der Klaviermusik als Funktion dieses Vorteils darstellen? Wenn Adolf Portmann von einer Tendenz des Lebendigen zur Repräsentation, zur Selbstdarstellung spricht, dann entfernt er sich übrigens von Darwin weniger als man denken möchte. Denn Darwin selbst hielt eine darwinistische Erklärung des Schönen in der Natur für unmöglich. Er hielt Schönheit und entsprechend den Sinn für Schönheit für ein *Apriori*, das in der Evolution eine Funktion besitzt, aber dessen Entstehung aus der Evolution so wenig herleitbar ist wie die Gesetze der Geometrie. Wenn Bienen sechseckige Waben bauen, so machen sie sich die geometrischen Eigenschaften des Sechsecks zunutze, aber sie sind es nicht, die diese Gesetze hervorbringen. Ähnlich ist für Darwin der Status der Schönheit. Es ist gerade die zweckfreie Schönheit natürlicher Ornamente, die uns die alte Rede von einer *natura naturans* plausibel macht. Überdeterminiert, nämlich durch Kriterien der Schönheit, sind nicht die Produkte der Tiere, sondern diese selbst, ebenso wie die Pflanzen. Die Gestalt tierischer Produkte lässt sich eigentlich immer auf Zweckmäßigkeit zurückführen, und wenn sie uns als schön erscheinen, dann ist doch diese Schönheit nur der subjektive Wert eines Phänomens, dem objektiv nicht eine Qualität entspricht, die zu derjenigen noch hinzuträte, die sich funktional aufklären lässt.

Übrigens gilt das nur für die materiellen Produkte tierischer *poiesis*. Ihre unmittelbaren Lebensäußerungen, ihr Verhalten und die Töne, die die Vögel hervorbringen, scheinen einen über alle Zweckmäßigkeit hinausgehenden Charakter der Selbstdarstellung zu besitzen. Die Lust des Vogels am Gesang scheint nicht in allen Fällen der Kommunikation zu dienen. Und wenn doch, dann stellt sich wiederum die Frage, warum denn das Mittel der Kommunikation aus so reichhaltigen Koloraturen besteht, die einen Komponisten wie Olivier Messiaen immer wieder zu inspirieren vermochten. Ähnliches gilt für Rituale wie den Balztanz des Auerhahns, der dem Ziel dient, das Weibchen zu beeindrucken und paarungsbereit zu machen. Aber der Umweg über dieses Ritual lässt das Ziel überhaupt nicht mehr erkennen. Es handelt sich einfach um eine Überdetermination. Bewegung und Gesang sind offenbar nicht eine in den Praxiszusammenhang eingelassene *poiesis*, sondern sie gehören selbst noch zum unmittelbaren Sein der Lebewesen und sind als solche sozusagen Hervorbringungen der *natura naturans*.

Und wenn wir nun den Blick zurückwenden auf die ästhetische Komponente menschlicher Artefakte, so können wir sagen: ihre Schöpfer ahmen nicht die Produkte natürlicher Lebewesen nach, sondern das Hervorbringen dieser Lebewesen durch die *natura naturans*. Die künstlerischen Werke wollen nicht den Produkten der Tiere ähnlich sein, sondern diesen selbst ebenso wie Pflanzen und Menschen. Die präkolumbianischen Gefäße zeigen das sehr schön. Sie haben nichts mit Illusionskunst zu tun. Sie sollen nicht für Tiere gehalten werden, sondern für Gefäße, die aussehen wie Tiere, und sie sollen so aussehen, weil sie nicht nur etwas sind als Phase im Verlauf der Versorgung mit Wasser, sondern an sich selbst etwas, nämlich Dinge, die an sich selbst eine Bedeutung besitzen, auch wenn diese Bedeutung in einem bestimmten Dienst für den Menschen besteht.

Die ästhetische Verselbständigung des Gebrauchsgegenstands ist ein genaues Analogon zur ethischen Verselbständigung des Menschen, der dient und der – im Unterschied zum Sklaven – aus dem Dienst einen spezifischen Stolz und eine spezi-

fische Würde bezieht. Es gibt ein Ethos des Dienens, das den Dienenden gegen seine totale Instrumentalisierung schützt. Der ehrenhafte Soldat ist gerade kein bloßer Funktionär und er ist nicht für *alles* zu haben: „Dem König gehört mein Leben, nicht meine Ehre" lautete die Antwort eines ostpreußischen Offiziers, mit der er eine moralische Zumutung von Seiten des Königs zurückwies. Natürlich hat das schöne Gerät weder Stolz noch Ehre. Aber wir können das Gefallen an ihm nicht anders beschreiben als mit Hilfe der Analogie zu dem Wohlgefallen, das wir an Lebendigem empfinden, das den personalen Status eines „jemand" hat. Und Personen handeln nicht nur zweckrational, sondern „schön".

Von „interesselosem Wohlgefallen" spricht Kant, um die Freude am Schönen zu kennzeichnen. „Interesselos" heißt in der Sprache des 18. Jahrhunderts soviel wie „uneigennützig". Interesselosigkeit ist die traditionelle Charakterisierung des *amor benevolentiae*, der den anderen nicht auf das eigene Wohl, sondern sich auf das Wohl des anderen bezieht. In diesem Zusammenhang ist die Erklärung überraschend, die Leibniz für solche Liebe gibt. Leibniz' Standarddefinition der Liebe lautet: „[A]mare est alterius felicitate delectari"[7]. Leibniz kommentiert diese Definition mehrfach, so z. B. in einem Brief an Spanheim vom 20. Februar 1699: „Si j'achetois un beau tableau de Raphael pour le revendre avec gain, je serois intéressé. Mais si c'etoit seulement pour le plaisir que je trouverois à le voir, cela repondroit au pur amour".[8] Der Einwand liegt nahe, dass ein Bild schließlich keiner „felicitas" fähig ist. Leibniz erwähnt diesen Einwand selbst in einem anderen Brief an Magliabecchi, wo er die Freude an einem Bild von Raffael eine „imago quaedam amoris" nennt, da ja das Bild selbst „felicitatis non capax est." Was also ist das Analogon zur *felicitas* beim Kunstwerk? Leibniz antwortet: die *perfectio*. Glück ist nämlich – in gut platonischer Tradition – für Leibniz nur die subjektive Erscheinungsweise von Vollkommenheit, also von gesteigertem Sein. Für Leibniz kommt hinzu, dass er allem Seienden eine Art von Subjektivität zuschreibt, nämlich „Perzeptionen", sodass die Freude an fremdem Glück oder an fremder Vollkommenheit strukturell dasselbe ist. (Ähnlich übrigens Alfred North Whitehead, der jeder *actual entity* einen Zustand der „satisfaction" zuschreibt.) Und so spricht denn auch Leibniz mehrfach in seinen Briefen von „plaisir ou satifaction dans la félicité ou dans la perfection d'autruy". Und in einem von Grua veröffentlichten Text wandelt er die Definition der Liebe so ab, dass er „félicité" einfach durch „perfection" ersetzt: „Aimer est trouver du plaisir dans la perfection d'autruy".[9] Hier haben wir also den Grund für die Analogie zwischen der Freude an schönen Dingen und dem uneigennützigen Wohlwollen, das wir lebendigen Wesen, insbesondere aber Personen entgegenbringen. Das Kunstwerk ist ein Analogon des „von Natur Seienden", weil es selbst ein Zentrum von Bedeutsamkeit ist, das wir wahrnehmen können, und das sich für uns nicht erschöpft in dem, was es in *unserem* Lebenszusammenhang bedeutet. So wie jedes Lebendige, so stiftet das schöne Ding einen eigenen Horizont

[7] Opuscules, 516.
[8] A, XVI, 602.
[9] Leibniz (1948), 579.

von Bedeutsamkeit. Und so erst ist es im vollen Sinne des Wortes *wirklich* und, wie bei allem Wirklichen, ist seine Bestimmtheit unendlich.

Es ist nun aber das Kennzeichen des Menschen, Sein und Erscheinung zu unterscheiden und sich auf das Wirkliche jenseits seiner Erscheinung zu beziehen. Wir *wissen*, dass der Andere mehr ist, als das, was wir von ihm wissen, und wir achten ihn in diesem Mehr. Das heißt: wir achten ihn als Person. Bloße Naturwesen kennen keine Natur außer ihrer eigenen – und sie kennen deshalb auch die eigene nicht. Alles Begegnende ist für sie nur Umwelt. Sie können sich nicht als Umwelt eines Anderen verstehen. Erst für Menschen gibt es so etwas wie *physei onta*. Erst im Menschen kommt Natur zu sich selbst. Dass Kunst Natur nachahmt, hat deshalb seine tiefste Bedeutung darin, dass Kunst Analoga zu *physei onta* hervorbringt, Dinge, die sich nicht einfach definieren durch das, was sie uns jeweils bedeuten, sondern die einen Anspruch an uns stellen, *ihnen* gerecht und das heißt adäquat verstanden zu werden. Adäquates Verstehen des Konkreten aber wäre das adäquate Begreifen eines Unendlichen von Bestimmtheit.

Darin liegt ein Paradox. Wir unterscheiden in Bezug auf Lebendiges, was Dinge für uns und was sie an sich sind. Wir unterscheiden Sein und Schein. Bilder aber sind ja nun doch, so scheint es, definiert durch ihren Bezug zu einem möglichen Betrachter. Sie sind nicht für sich selbst Bilder. Sie haben insofern kein An-sich-sein bzw. was sie an sich sind, ist ihre uns zugewandte Seite. Wie können sie dann zu Symbolen von Wirklichkeit, zu Symbolen des *physei on* werden? Das Paradox ist das gleiche, dem wir in der Erkenntnistheorie und in der Ethik begegnen. Erkenntnis ist Selbsttranszendenz des Erkennenden. Aber wie ist Selbsttranszendenz zu denken? Gar nicht, sagt David Hume. Was für mich ist, ist für mich: „[W]e never really advance a step beyond ourselves“.[10] Hume entzog sich damit dem Paradox, das im normalen Selbstverständnis von Erkenntnis liegt. Und ebenso entzogen sich ihm die Theoretiker der Liebe im 18. Jahrhundert, die die Möglichkeit einer uneigennützigen Liebe a priori leugneten. Wenn Liebe Freude am Glück des andern ist, dann, so argumentierten sie, geht es dem Liebenden eben doch um die eigene Freude, nicht anders als dem Egoisten. Dass die sexuelle Lust des anderen Teil des eigenen Vergnügens ist, ändert nichts an dem egoistischen Charakter dieses Vergnügens. Wenn der andere die Lust so perfekt simuliert, dass wir getäuscht werden, dann ist es uns recht. *We never really advance a step beyond ourselves* – das gilt auch für die Liebe.

Den Versuchen der frühen Neuzeit, sich dem Paradox der Transzendenz durch das *selfish system* zu entziehen, entspricht in der bildenden Kunst eine analoge Tendenz, die Tendenz, die Kunst zu entlasten von dem Anspruch, das Wirkliche als es selbst symbolisch zu vergegenwärtigen. Was sie statt dessen darstellt, ist bewusst und ausdrücklich der Schein, zunächst die Zentralperspektive eines individuellen Betrachters, dann die subjektive optische Impression und schließlich der freie, von allem gegenständlichen Bezug befreite Ausdruck freier Imagination. Mit dem letzten Schritt allerdings geschieht etwas Dialektisches. Er kann nämlich nun auch wieder verstanden werden als Naturnachahmung im Sinne der Sichtbarmachung des Unsichtbaren. So hat es Kandinsky verstanden und so vor allem Paul Klee: „Der

[10] Hume (1978), 67.

Gegenstand", so schreibt Klee, „erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, dass das Ding mehr ist als seine Außenseite zu erkennen gibt". Klee spricht sogar von einer „Vermenschlichung des Gegenstandes", die das Ich zu ihm in ein „Resonanzverhältnis" bringt. Dieses Verhältnis gründet in „gemeinsamer irdischer Verwurzelung" und in einer „kosmischen Gemeinsamkeit". „Der Künstler ist Mensch, selbst Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur," „Geschöpf auf der Erde und Geschöpf innerhalb des Ganzen". Hier ist die cartesische Entgegensetzung von Subjekt und Objekt prinzipiell verlassen. Der Sinn von Naturnachahmung, von dem ich hier spreche, ist genau der, der Klee vorschwebt, wenn er schreibt, der Künstler beteilige sich „am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind".

Man kann übrigens kaum ermessen, was in dieser Hinsicht Cézanne bedeutet. Was er „réalisation" nennt und in zahllosen Anläufen versucht, ist Nachahmung der Natur als Nachahmung der *natura naturans*. Nachschöpfung, Neuschöpfung dessen, was sich *physei*, also von sich selbst her zeigt, mit den Mitteln der Farbe auf einer zweidimensionalen Leinwand. Es geht darum, die durch das Sehen hindurchgegangene Natur noch einmal in einem anderen Medium entstehen zu lassen. Cézanne trat aus der Logik des *selfish system* heraus und zog es vor, an dem Paradox der Transzendenz zu scheitern, statt sich ihm in der Richtung des Subjektivismus zu entziehen. Es ist mehr als eine skurrile Anekdote, wenn berichtet wird, Cézanne habe den Versuch, Clémenceau zu malen, bereits in der zweiten Sitzung abgebrochen, weil er, wie er sagte, niemanden malen könne, der nicht an Gott glaubt.

Innerhalb der Räume der Gottesverehrung dagegen wurde das Paradox sichtbar. Die Ikone des Ostens und das von ihm inspirierte Kultbild des Westens waren die symbolische Gegenwart des Heiligen selbst. Der russische Naturwissenschaftler, Philosoph, Theologe und Kunsttheoretiker Florensky betrachtet die ganze Kunstentwicklung des Westens von Beginn der Zentralperspektive in der Renaissance an als Abfall von der eigentlichen Aufgabe der Kunst und als Rückfall in die antike Illusionskunst, die aus der Bühnenmalerei stamme. Eine durch und durch platonische Kritik. Aber Florensky ist nicht nur der vehemente Verteidiger der Ikonenmalerei, sondern zugleich einer der ersten, die der russischen Avantgarde, Malevitch u. a. zum Durchbruch verholfen haben. Die Kunst der Suprematisten schien ihm eine Abkehr der Kunst von einer dreihundertjährigen Verirrung. Wobei er sich natürlich dem Eindruck der Großen nicht entziehen konnte. Aber er hat als Theoretiker der Optik, der er auch war, darauf aufmerksam gemacht, dass gerade die Großen im Unterschied zu den Epigonen systematisch gegen die Gesetze der Zentralperspektive verstoßen haben, um wirklich ein Kunstwerk zu schaffen, das, wie die wirklichen Dinge, nie nur eine Ansicht erlaubt.

Ich sagte, dass in den Räumen der Gottesverehrung das Paradox anschaulich blieb. Das mittelalterliche Kultbild wird vom 16. bis 18. Jahrhundert zum „Gnadenbild", zum kostbaren und heiligen Gegenstand, der „die Sache selbst" symbolisiert, und um den herum jetzt eine barocke Kirche gebaut wird, deren Malerei Illusionsmalerei ist, die auf den Betrachter in bestimmter Weise einwirken will und deren ideale Wirkung nur von bestimmten Plätzen aus garantiert ist. Die Säulen täuschen Marmor vor, und die Skulpturen können auf der Rückseite unbearbeitet und hohl

sein, wenn diese Rückseite dem Betrachter entzogen bleibt. Diese Kunst entzieht sich dem Paradox. Sie verliert ihre Nähe zum Sakrament, zur Realpräsenz des Repräsentierten im Symbol. Aber der Calvinismus hatte sich ja längst von diesem Sakramentenverständnis entfernt.

Das Paradox kehrt jedoch auf paradoxe Weise zurück. Je subjektiver die Kunst der Neuzeit wird, je weniger sie sich als Symbol der Wirklichkeit des *physei on* versteht, desto wichtiger wird nun auf einmal das Bild als singuläre Realität, als „Original“, und das Bewusstsein, dass dieses konkrete Bild aus der Hand eines bestimmten Künstlers, also eines konkreten lebendigen Wesens stammt. Eine Imitation kann noch so perfekt und vom Original ununterscheidbar sein, wo sie sich nicht als Kopie deklariert, ist sie eine strafbare Fälschung, weil es offenbar gar nicht um das Bild als Bild geht, sondern um das Bild als realen Gegenstand, um die „Aura“ des Bildes, wie Walter Benjamin es genannt hat. Was dieses Bild symbolisiert, ist nicht mehr die Wirklichkeit der Dinge, sondern die Wirklichkeit seines Autors. Das Kunstwerk verliert einerseits die Nähe zum Realsymbol des Sakraments und wird gleichzeitig zu einer Art naturalistischer Parodie des Sakraments. Denn die Gültigkeit des Sakraments hängt ja ab davon, dass der Spender legitimiert ist durch eine Sukzession, die ihn durch eine Kette physischer Berührungen mit dem Stifter verbindet. Die Kunst, die nicht die Wirklichkeit des *physei on* symbolisiert, wird reflexiv. Sie wird selbst zur Wirklichkeit, die sie darstellt. Die neueren Formen der Kunst wollen weder den subjektiven Schein dessen wiedergeben, was sich von Natur zeigt, noch die sich zeigende Natur ein zweites Mal hervorbringen. Aber was sie immer noch Nachahmung der Natur sein lässt, ist, dass sie Dinge hervorbringt, die als Ausschnitte der Wirklichkeit dem Gebrauch, der Zuhandenheit entzogen und durch ihren sichtbaren oder unsichtbaren Rahmen etwas „an sich“ sind, oder, genauer gesagt, von uns als etwas an sich aufgefasst werden sollen. Denn das Ansichsein des Kunstwerks ist immer nur ein „Für uns an sich sein“, ein gespieltes Ansichsein. Und die Transzendenz, zu der es auffordert, eine immanente Transzendenz, die die echte nur fingiert. *L'art ou la feinte passion* heißt ein schönes Buch von Nicolas Grimaldi. Das Kunstwerk kann nun ein beliebiger Ausschnitt der Welt sein. Was den Ausschnitt zum Kunstwerk macht, ist, wie bei dem Urinoir von Marcel Duchamps, nur noch der Rahmen und das Wissen, dass dieser Rahmen von einem Menschen um diesen Ausschnitt gelegt wurde, in der Absicht, diesen Ausschnitt zu einem Ding zu machen, das nicht zu unserer Lebenswelt gehört, sondern selbst, wie alles Lebendige, einen Kontext von Bedeutsamkeit stiftet. Das Kunstwerk ist immer ein Werk reiner *poiesis*. Auch wenn es das Praktische thematisiert, tritt es selbst aus dem Praxiszusammenhang heraus und wird zu einem Gegenstand rein kontemplative Verhaltens. Allerdings gilt für viele Werke zeitgenössischer Kunst, dass dieses kontemplative Verhalten nicht mehr den Charakter eines spontanen „interesselosen Wohlgefallens“ besitzt. Viele dieser Objekte sind nicht Gestalten, die wir uns denken können als Resultate teleologischer Prozesse, also als Quasi-Natur. Kunst imitiert hier als Ursache nicht Natur, sondern Zufall. Ob es sich bei einigen Putzgeräten, die in einem Museum beieinanderstehen, um beiläufig herumstehende Utensilien handelt oder um Teile der Ausstellung, die infolgedessen gerade *nicht* zum Putzen benutzt werden dürfen, das kann man ihnen nicht ansehen. Man

muss es durch eine beigefügte Inschrift erfahren. Meines Erachtens ergibt sich das daraus, dass die herrschende szientistische Weltanschauung das Analogat der Naturnachahmung, nämlich eine telelogisch verstandene Natur, zum Verschwinden gebracht hat. Natur konnte nur deshalb von Kunst nachgeahmt werden, weil sie selbst nach Analogie der Kunst gedacht war. *Telos* der natürlichen Prozesse aber war die Hervorbringung artspezifischer Gestalten. Alle artspezifischen Gestalten aber sind nun zu Durchgangsstadien eines ziellosen Evolutionsprozesses geworden. Dem entspricht eine bildende Kunst, die weder auf so etwas wie Gestalt aus ist, noch versucht, die Spuren der Herstellung so gut zu tilgen, wie die Natur sie bei der Hervorbringung einer Blüte tilgt. Es ist nun umgekehrt: es geht um das *work in progress*, dessen Spuren gerade dokumentiert werden sollen. Ja das Werk ist oft nichts anderes als die Dokumentation seiner Herstellung. Was diese Kunst nachahmt, ist nicht *physis* als Gestalt, sondern Natur als ein Prozess, in dem Gestalten nur Stadien auf einem Weg sind und von dem das Wort Goethes gilt: „Man geht nie weiter, als wenn man nicht mehr weiß, wohin man geht.“ [11]

Ich möchte aber nicht schließen, ohne die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass die bildende Kunst bei einigen ihrer heutigen Vertreter sich dem Paradox der gespielten Transzendenz noch einmal in einer radikalen und ihrerseits paradoxen Weise stellt. In einer Weise, die allerdings die traditionelle Definition von Kunst selbst in Frage stellt.

Ich denke an das Verpacken großer Gebäude durch das Ehepaar Cristo, bei denen das Bewusstsein von Wirklichkeit durch Unsichtbarmachen eines Dinges geweckt werden soll. Auch hier übrigens in Nachahmung eines alten Ritus der Kirche, die ausgerechnet in der Passionszeit die Kreuze mit violetten Tüchern verhüllt. Oder an den Osterhasen von Beuys in der Stuttgarter Staatsgalerie. Ein goldener Osterhase, offenbar aus einer Form für Schokoladenosterhasen gegossen. Die Pointe aber liegt darin, dass man erfährt, der Hase sei aus einer eigens hierfür hergestellten Kaiserkrone umgeschmolzen. Das sieht man nicht. Man muss es glauben, wie man glauben muss, dass die Hostie im Tabernakel eine konsekrierte Hostie ist. Was die Kunst zeigen will, bleibt unsichtbar. Vor allem aber ist hier zu nennen Walter de Maria und die von ihm inszenierten Ereignisse, z. B. die drei langen Bahnen aus unbehauenen Stücken weißen Marmors, von denen man erfährt, dass sie aus drei Erdteilen kommen. Das sieht man nicht. Aber wenn man es weiß, erwecken sie ein Gefühl ähnlich dem, das einen befällt, wenn man erfährt, dass man sich auf einer europäischen Wasserscheide befindet, von der aus die Wasser entweder in die Nordsee oder in Schwarze Meer fließen. Ein Gefühl für räumliche und zeitliche Dimensionen und für die Realität von Unterschieden, die in dem, was wir sehen, gegenwärtig sind, ohne zu erscheinen. Noch deutlicher wird, worum es sich hier handelt, in Walter de Marias viele hundert Meter langem Stab aus Edelstahl, den er anlässlich einer Dokumenta in Kassel in ein vorher hergestelltes Bohrloch versenkte. Was man nun sieht, ist eine Scheibe von ca. 50 cm am Boden. Dass es sich bei dieser Scheibe um das Ende dieses Stabes handelt, das muss man wissen, um ein Gefühl zu entwickeln für die Tiefe der Erde unter unseren Füßen. Was diese Kunst zeigt, ist nur eine unbe-

[11] Goethe (1907), 225.

deutende Schauseite dessen, worum es sich tatsächlich handelt. Man könnte darin die Rückkehr zu dem künstlerischen Ethos sehen, das die Figuren auf den mittelalterlichen Kathedralen entstehen ließ. Aber nun ist das *Wissen* von dem, was man nicht sieht, das, worauf es ankommt. Das scheint den Begriff der bildenden Kunst aufzuheben. Die Kunst scheint tatsächlich an die Stelle des Sakraments zu treten, von dem es bei Thomas von Aquin heißt: „Visus, tactus, gustus in te fallitur. Sed auditu solo tuo creditur“.[12] Mir scheinen diese Beispiele Reaktionen zu sein, auf die zunehmende Virtualisierung der Welt, in der das zitierte Wort von Hume das Leitmotiv bildet. Die Kunst stand am Anfang dieser Entwicklung, am Anfang der Verselbständigung der Erscheinung, die zum Schein wird, wenn sie nicht Erscheinung von etwas ist, was als es selbst unsichtbar bleibt. In einer Welt, die immer mehr zu Inszenierung wird, einer Welt, in der wir von Bildern überflutet werden und in der Onanie plus In-vitro-Befruchtung die eigentlich zeitgemäße Form der Sexualität ist, fällt der Kunst die Aufgabe des Erinnerns zu. Aber eines Erinnerns, das nicht mehr begrifflos durch Bilder geschieht. Wo die Bilder verstellen, was von sich selbst ist und aufgeht, d. h. Natur, da fällt der Kunst die Aufgabe zu, karge Zeichen als Spuren zu hinterlassen, die den, der ihnen nachgeht, an den Ort führen, wo Sehen, Hören und Fühlen entspringen. Also an den Ursprung von Leben. Sehen aber ist unsichtbar, Hören unhörbar und Tasten untastbar. Nachahmung der Natur, das heißt das Unsichtbare nachahmen, das die fundamentale Realität ist.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Siglen

Opuscules = Leibniz' *Opuscules et fragments inédits*, ed. par L. Couturat.
A = Akademieausgabe von Leibniz' Schriften.
Oeuvres XX = *Oeuvres Complèts de Voltaire. Nouvelle Édition*, Vol. XX, Paris 1879.

2. Weitere Literatur

Goethe, Johann Wolfgang von (1907), *Goethes Werke,* hg. im Auftrag von Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 42, II. Abteilung: *Maximen über Literatur und Ethik. Aus dem Nachlaß*, Weimar (= Weimarer Ausgabe Bd. 42).

Hume, David (1978), *A Treatise of Human Nature.* Analytical Index by L. A. Selby-Bigge. Second Edition with text revised and notes by P. H. Nidditch. Oxford/New York.

Kleist, Heinrich von (1990), *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden,* hgg. von I.-M. Barth, K. Müller Salget, S. Ormanns und H. C. Seeba, Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften,* hg. von K. Müller-Salget, Frankfurt a. M.

Leibniz, G. W. (1948), *Textes inédits d'après les manuscrits de la bibliothèque provinciale de Hanovre*, publiés et annotés par G. Grua, vol. III, Paris.

[12] Fünfter und Sechster Vers des thomanischen Hymnus' *Adoro te devote.*

ABSTRACT

Es werden drei Bedeutungen von „Nachahmung der Natur“ unterschieden: (1) Die „technische Simulation“, in der durch ein besonderes Arrangement natürlicher Dinge menschliche Zwecke so perfekt erfüllt werden sollen wie ein Zweck der Natur. (2) Die „ästhetische Simulation“, in der die Kunst einen Schein erzeugt, der nicht um der Täuschung, sondern um der Freude an dieser täuschenden Wirkung des Scheines willen hervorgebracht wird. (3) Die „Symbolisierung der Natur“. Hier geht die Kunst so auf eine Präsentation des künstlich Hergestellten, dass darin ein Selbstsein der Gegenstände über die Nutzbarkeit und Erscheinung hinaus zur Darstellung kommt. In diesem Sinn ist Kunst Nachahmung der Natur nicht als Nachahmung von Naturgegenständen, sondern als Darstellung der *natura naturans*, die ihr Ziel nicht in der bloßen Bestätigung und Durchsetzung des eigenen Impetus, sondern in der Selbstüberschreitung ihres Anfangens besitzt. In Nachahmung davon wird die Kunst zum Unternehmen einer Selbsttranszendierung des Menschen und seiner Erscheinungswelt.

Three senses of the “imitation of nature” may be distinguished: (1) “Technical simulation”, by means of which a special arrangement of natural items is supposed to fulfil human goals as perfectly as goals in nature. (2) “Aesthetic simulation”, by means of which art produces a form of illusion which is not designed to delude, but for the enjoyment of its delusive effects. (3) “Symbolization of nature”; in this case, art aims at a presentation of the artificial product in such a way that a certain Being-in-itself of things, which goes beyond mere utility and appearance, can manifest itself. In the third sense, art does not imitate natural objects, but presents *natura naturans*, whose goal does not only consist in affirming and achieving its own impetus, but also in self-transcending its own beginning. In imitating *natura naturans*, art becomes an endeavour to self-transcendence of man and his phenomenal world.