

Triple Perspectives. The Art of Rodney Graham, Roni Horn and Diana Thater between Technology and Nature.

Hans DICKEL

Bevor Technik und Kunst in der frühen Neuzeit getrennte Wege einschlugen – noch Leonardo da Vinci war in beiden Feldern tätig – standen sie der Natur als Errungenschaften des menschlichen Geistes gemeinsam gegenüber. Ihre neuere Geschichte ist dagegen von wechselseitigen Aversionen geprägt: Die dezidierte Hervorhebung der gesellschaftlichen Funktionen der Technik beziehungsweise der Autonomie der Kunst ließen keine Allianzen zu. Mittlerweile droht sich jedoch die Autonomie der modernen Kunst - nach ihrer Kulmination in der abstrakten Malerei - in einer Sackgasse zu verlieren. Künstlerinnen und Künstler suchen daher Verbindungen zur Wissenschaft und zur Dienstleistung, sie bringen beispielsweise über die technisch basierten Bildmedien erneut Gegenständlichkeit in ihre Kunst ein. (1) Aber auch die technisierte Zivilisation, die auf Naturausbeutung beruht, scheint an die „Grenzen des Wachstums“ (Dennis Meadows) zu gelangen, sogar die positivistische Naturwissenschaft weiß inzwischen um die Grenzen ihres Fortschrittes und ihre Abhängigkeit von der Natur.(2) An den Vorboten einer möglichen Klimakatastrophe spürt man förmlich, daß die von den Menschen etablierte zweite Natur eines Tages von der ersten wieder eingeholt werden könnte.

In den westlichen Überflußgesellschaften, die zuerst ein ökologisches Krisenbewußtsein entwickelten beziehungsweise entwickeln konnten, haben auch zahlreiche Künstler eine ganzheitlich erweiterte Naturwahrnehmung zu vermitteln versucht. Anstelle des Tafelbildes und der distanzierenden Sicht auf Natur als Landschaft wurden nun die Naturalien selbst in Szene gesetzt. In Environments oder Installationen sollten sie mit ihren alle Sinne affizierenden Qualitäten erfahrbar werden. Dabei bleibt jedoch zu bedenken, daß die Kunst, genauso wie die Technik, zunächst eine Feindin der Natur ist, denn um Naturalien in der Kunst als authentische Stoffe erscheinen zu lassen, ist stets ein künstlicher Rahmen erforderlich. Warum also sollten nicht auch zeitgenössische Technologien genutzt werden, um die Wahrnehmung von Natur ästhetisch zu erweitern?

Voraussetzung einer solchen Revision ist jedoch ein neues Verständnis auch der technischen Apparaturen selbst, ihrer Funktionsweise, ihrer Medialität und Modalität. Werden sie in der Regel nur instrumentell verwendet, so sind die technischen Bildmedien in den Werken zeitgenössischer

Kunst auch selbst ein Thema. Fotografie, Film und Video als die Leitmedien unserer Kultur sollen hier in ihrer künstlerischen Nutzung im Hinblick auf Natur am Beispiel ausgewählter Werke von Rodney Graham, Roni Horn und Diana Thater erörtert werden. Die drei Künstler haben die verfügbare Technik aus den Konventionen ihres Gebrauchs befreit, um für sie eigene, in der Begegnung mit Natur anders definierte Funktionen und Modalitäten zu nutzen. Die üblichen Gebrauchsweisen der Fotografie und des Films, auf welche etwa der Tourismus und die Kulturindustrie sie festgelegt haben, werden dabei überwunden beziehungsweise erweitert.

Rodney Graham

Rodney Graham richtete den Blick zunächst auf die Fotografie und den Film, um die medial vermittelte Wahrnehmung von Natur zu untersuchen. *75 Polaroids* (1976), so der Titel einer frühen Arbeit, hängen in einem abgedunkelten Raum friesartig auf Augenhöhe an der Wand.⁽³⁾ Graham hatte die Fotografien bei einem nächtlichen Gang durch einen Wald gemacht. Man sieht daher neben dem Dargestellten (Bäumen und Gebüsch) auch die technisch vermittelte Darstellung, also die nicht komponierten, unscharfen Polaroidbilder, die bei seiner Bewegung im Dickicht eher zufällig entstanden sind. Er bewegte sich im Dunkeln naturgemäß unbeholfen, tappte vorsichtig vorwärts, nur das Blitzlicht seiner Kamera zeigte ihm einen Weg. Im Gegensatz dazu sind die Polaroidfotos durch die Apparatur genormt, regelmäßig quadratisch. Wildnis und Technik, Natur und Zivilisation, stoßen hier aufeinander: Sie werden als zwei einander fremde Systeme kenntlich gemacht. Die programmwidrige Nutzung der Polaroidkamera als Orientierungshilfe im nächtlichen Wald generiert die künstlerische Aussage dieser Arbeit, nämlich den Blick auf die Dichotomie von Natur und technisch basierter Zivilisation und Kultur.

Auch in späteren Arbeiten Grahams begegnet genau diese Konstellation. Ausgehend von einer Performance (*Illuminated Ravine*, 1979), während derer er die Teilnehmer nachts an einen Flußlauf im Campus der Simon Fraser University in Burnaby (British Columbia) geführt hatte, filmte er diesen Ort später im Licht zweier Generatoren, *Two Generators: A river illuminated by means of two self-sufficient commercial lighting systems for a duration of time fixed by the length of a single role of film* (1984, 35 mm). Zunächst sieht man im Film nur die Dunkelheit der Nacht, also nichts, hört aber einen reissenden Fluß in der Ferne. Dann werden die Generatoren nacheinander mit viel Lärm hochgefahren, allmählich beginnen sie einen zuerst nur flackernden Lichtschein auf den Fluß zu werfen. Später leuchten sie kräftiger, bevor sie wieder kollabieren, kraftlos in der Dunkelheit verschwinden - und schließlich der Loop von neuem gezeigt wird. Das flackernde Licht der Generatoren und die Bildfrequenz des Films interferieren dabei so, daß man in ihrer Differenz die Funktionsweise beider Techniken erkennen kann. Der Flußlauf, der im Licht aufleuchtet, veranschaulicht dagegen die andere Zeitlichkeit der Natur, ihr Kontinuum. Ein weiteres Zeitmaß liefert die Filmvorführung (eine Stunde), nach der jeweils die Notbeleuchtung im Kino

eingeschaltet wird. Das mediale Equipment wird also von Graham mit allen Bedingungen kenntlich gemacht. Seine Auseinandersetzung mit dem Dispositiv Film / Kino zeigt somit auch die Grenzen jener Aufklärung, die nur die Natur erkennt, die sie nach ihren eigenen Gesetzen beleuchtet beziehungsweise befragt, wie Kant es definiert hatte. (4)

Höhepunkt dieser thematischen Werkgruppe Grahams ist die Arbeit *Edge of Wood* von 1999 (2-Kanal-Videoinstallation, auf DVD überspielt, 8:05 Min.) [Abb.1], die mit zugehörigem Stereo-Sound auf zwei schräg zueinander gestellte Megascreens projiziert wird. (5) Man blickt jeweils auf einen Waldrand bei Nacht, sieht also zunächst wiederum nichts. Mit hörbar lauter werdendem Geräusch nähert sich ein Helikopter, den man zwar nicht zu sehen bekommt, dessen hell leuchtender Suchscheinwerfer aber schon bald den Waldrand auf beiden Megascreens aufleuchten lässt. Das Innenleben des Waldes vermag er jedoch nicht zu erfassen. Weder das Licht noch der Hubschrauber überwinden die Grenze, die das Laub der Bäume zieht. Was Natur ist, bleibt der Technik verschlossen, aber die Kunst kann beide Komponenten des menschlichen Lebens, die Herkunft aus der Dunkelheit der Materie, und die Orientierung zum Licht, die Überwindung der Schwerkraft oder auch: die Bewegung des Geistes veranschaulichen. Der Wald hat in dieser Videoprojektion, ähnlich wie in den Bildern von Max Ernst, etwas Bedrohliches und zugleich etwas Beruhigendes. Natur wird als das Andere, kulturell nicht Fassbare, kenntlich und es scheint fast so, als bezeichne das laute Dröhnen der Helikopter auch die vergeblichen Versuche, mit technischen Mitteln „Natur“ zu verstehen. Im Gegenzug hebt sich das Licht des Helikopters zuletzt vom Dickicht der Bäume ab, gleichsam zum freien Flug, als sei mit diesem Motiv der Geist in der Dialektik seiner Trennung von der Natur und seiner Suche nach Natur gemeint.

Grahams Versuchsanordnungen erkunden in künstlerischer Form die prinzipielle Andersartigkeit von Naturphänomenen und den kulturellen Dispositiven ihrer Wahrnehmung. In den Arbeiten der Künstlerinnen Roni Horn und Diana Thater sind ähnliche Interessen zu erkennen.

Roni Horn

Auch Roni Horn untersucht die "relations to something that exceeds us". (6) Die Fotografie und die Plastik sind ihre bevorzugten Mittel, um die Natur jenseits ihrer Trivialisierung in den Medien zu thematisieren. In fotografischen Serien überträgt sie zeitliche Phänomene, das Wetter oder den Verlauf des Wassers, in die Raum- und Zeitlosigkeit des Bildes. Dabei werden das Dargestellte und die Darstellung in ihrer Differenz voneinander deutlich. Die serielle Präsentation der Fotografien und deren Kombination mit Texten revidieren die Vereinzelung des fotografischen Abbildes und verweisen auf jene Kontinuität in der Natur, die sich der einzelnen Aufnahme entzieht.

In London hatte Horn die Themse von einem Boot aus fotografieren lassen, die Kamera war strikt nach unten auf den Fluß gerichtet, um eine gleichmäßige Schärfe in der Abbildung des Wassers zu erhalten und jede Horizontbildung zu vermeiden: *Another Water. The River Thames for example*

(2000). (7) In überraschender Vielfalt zeigen die Fotografien Momente der bewegten Oberfläche der Themse, man sieht den Fluß, wie man ihn realiter nicht sehen kann, da sein Wasser für die Augen zu schnell fließt. Dabei findet eine ikonische Inversion statt: die indexikalischen Bilder werden in der Serie zu ikonischen Bildern, die zeigen, wie unterschiedlich sich das Wasser bewegt, wie nuancenreich es die veränderliche Umgebung reflektiert. In der Zusammenstellung der Fotografien entsteht ein Bilderfries, ein virtueller Film, während die Präsentationsform im gedruckten Buch einen Roman impliziert: Jeweils unterhalb der Bilder, auf einem schmalen weißen Streifen, hat Horn Texte zur Themse abgedruckt. Der visuelle Reiz des in den Bildern in delikaten Braun-, Grün-, Ocker- und Grautönen glänzenden Wassers wird fragwürdig, sobald man in den als Fußnoten platzierten Texten Daten zur Verschmutzung des Flusses, aber auch Hinweise auf die hohe Selbstmordrate in London liest. Phänomenologische Beschreibungen des Strömungsverhaltens sowie der klimatisch bedingten Erscheinungsformen des Wassers, Lexikondefinitionen und persönliche Gedanken und Reflexionen über seine Wirkung als Resonanzfläche der Seele sind hier zu finden, zum Beispiel „Hast Du schon bemerkt, wie Licht Wasser tarnt?“ Unter den insgesamt 830 Texten befinden sich Passagen aus Liedern, Gedichten, Erzählungen und Filmen, u. a. von Robert Altman, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Charles Dickens, Emily Dickinson, William Faulkner, Ira Gershwin, Al Green, Alfred Hitchcock, James Joyce, Stanley Kubrick, Flannery O'Connor, Edgar Allan Poe, Bruce Springsteen, Wallace Stevens und Neil Young. Mit diesen Referenzen wird den Fotografien das im Sichtbaren Nicht-Sichtbare zugeschrieben, vor allem die verborgenen Schrecken der Themse werden bewußt. (8) Neben den literarischen Projektionen benennen sie auch die harten Fakten des Londoner Alltags, so sind auf separaten weißen Seiten einige „Dead Body Reports“ abgedruckt, die Todesursache und -datum von Selbstmördern, die in den Fluß gesprungen waren, nennen. Mit ihrer Darstellung der Themse weicht Roni Horn von der Bildtradition des mythischen „Blutstrom Britanniens“ ab, die seit Joseph Mallord William Turners *Rivers of England* Ansichten des Flusses in seinem gesamten Verlauf geliefert hatte. (9) Sie lenkt den Blick statt dessen direkt in das Wasser und läßt so in ihren Bildern den Horizont versinken. In den Aufnahmen, die den Betrachter in die „abgründige“ Dunkelheit des Wassers blicken lassen, wird jene Faszinationskraft der Themse sichtbar, die auch Selbstmörder anzieht. Doch in der punktuell glitzernden Helligkeit des Flusses, in manchen der bei Sonnenlicht aufgenommenen Bilder, ahnt man noch die himmlische Herkunft des Wassers, obwohl der Fluß in London längst zum Abfluß geworden ist. Horn nutzt die Fotografie also nicht nur programmgemäß zur Wiedergabe des Sichtbaren, sie entfaltet statt dessen ein thematisch breites Spektrum zur Themse. Ihr Buch dokumentiert die vielen Erscheinungsformen eines Flusses, dessen Oberfläche einerseits die Klimawechsel spiegelt, andererseits die Rückstände der großstädtischen Zivilisation verbirgt. Horn zeigt eine Themse, in der zwar noch Spuren lebendiger Natur auszumachen sind, die in ihren Bildern jedoch so fremd erscheint, wie es die Natur des Todes den Lebenden stets gewesen ist.

Ein Gegenstück zu *Another Water*, ganz dem Leben mit der Natur gewidmet, hat Horn auf Island geschaffen, eine Bibliothek in dem kleinen Küstenort Stykkishólmur, die *Library of Water* (2007) [Abb.2]. (10) Ihre Installation befindet sich in einem flachen Bibliotheksbau aus den 1950er Jahren, der auf einem Felsen über einer weiten Bucht steht. Er ist zum Meer hin mit einer halbrunden Fensterseite geöffnet, blickt gleichsam wie ein Auge auf die Natur Islands. An diesem besonderen Ort hat die Kunst es schwer, die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken. Horn stellte deshalb in dem großen Leseraum 24 Stützen auf, Säulen ohne Basis und Kapitell, die aus klarem Glas gefertigt wurden. Sie wurden angefüllt mit dem Schmelzwasser von Eisblöcken aus einem von insgesamt 24 Gletschern. In ihnen steht das Wasser aufrecht, entgegen seiner Natur, es ist in der Vertikale hinter Glas fixiert, so daß seine durch unterschiedliche Mineralien bestimmte Konsistenz und Farbigkeit, aber auch die vielfältigen Spiegelungen der Besucher und der Umgebung sichtbar werden. Die Besucher bewegen sich zwischen diesen Glasstützen wie durch eine museale Sammlung und können in den Farbnuancen die Herkunft des Wassers 'lesen' beziehungsweise die durch das Licht geprägte Stimmung erleben. Das farblose Glas und das Wasser werden so zu Medien, die ihre Umwelt genauer wahrnehmbar werden lassen. Horns Glasstützen verbinden den Raum, den Menschen und die Natur: Sie gehören dem Raum an, haben die vertikale Form eines Menschen, und tragen das Wasser als dominierendes Element der natürlichen Umgebung.

Der ständige Wechsel des Wetters erfaßt die Besucher hier nicht unmittelbar sinnlich sondern in sublimierter Form, visuell und mental. Der Abstand zur jeweiligen klimatischen Situation, hinter Glas, lädt zur gedanklichen Reflexion ein, der Einfluß des Wetters auf die jeweilige Stimmung wird somit verständlich. Einige in Isländisch und Englisch auf den ockergelb gestrichenen Boden geschriebenen Worte, die Horn typographisch gestaltet hat, tragen dazu bei, die beschriebenen Phänomene des Wetters in ihrer Auswirkung auf das menschliche Gemüt zu verstehen. Der museal genutzte Raum isoliert zwar von der umgebenden Natur, unterliegt aber durch die mit Wasser gefüllten Glasstützen einer gleichsam optischen Verflüssigung. Mit ihren Spiegelungen und verschiedenen Einfärbungen saugen sie die Umgebung förmlich in sich auf und transzendieren die Phänomene zu ästhetischen. Man wird von den jeweiligen klimatischen Bedingungen nicht wirklich affiziert, kann statt dessen über sie nachdenken, wie es der Titel der *Library of Water* ausspricht. „Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf,“ (11), so kann man Adorno zitieren, denn seine poetische Metapher beschreibt genau die Qualität dieser Bibliothek. Die Betrachter können die Natur Islands hier als das Andere, ihnen Fremde erleben, gleichsam auf Augenhöhe, und zugleich erkennen, wie und warum es sie berührt. Indem sie Atmosphärisches empfinden, spüren sie auch sich selbst, als Natur, und bleiben doch zugleich als beschreibender Betrachter Nicht-Natur, erkennendes Auge. Horns Kunstwerk dient damit einem weiteren Zweck, es ist ein Treffpunkt für die Bewohner, ein Ort der Gemeinschaft, denn eine Sammlung persönlicher Wetterberichte („Weather reports you“) erinnert an besonders intensive Erlebnisse. Roni Horn vergegenwärtigt Naturphänomene, die den Menschen betreffen, aber erst durch den künstlerischen Aspekt in der Nutzung des Mediums

Fotografie beziehungsweise in der „Wasserbibliothek“ verständlich werden. Ihrem Raum in Island ist zugleich ein Vanitas-Motiv eingeschrieben, gemahnt das geschmolzene Gletscherwasser doch auch schmerzlich an die ersten Symptome der Klimakatastrophe.

Diana Thater

Als Diana Thater künstlerisch zu arbeiten begann, war die Videotechnik kulturell bereits fest etabliert. Sie vermied die konventionelle Nutzung der Apparatur jedoch, um statt dessen neue Möglichkeiten des Mediums zu entdecken, gerade auch im Hinblick auf die Wahrnehmung von Natur. Thater ignorierte beispielsweise die Projektion auf Screens und richtete ihre Bilder direkt auf Wände, Decken und Böden. Damit vollzog sie einen für die Videokunst wichtigen „Ausstieg aus dem Bild“, denn das visuelle Material wird in plastischer Form verwendet. Thater bezeichnet ihre Arbeiten deshalb zurecht als „Skulpturen aus Bildern von der Natur im Raum“. (12)

Dolphins (1999) [Abb.3] und *Broken Circle* (1997) sollen hier exemplarisch betrachtet werden. Thater hatte ihre expansive Form der Videokunst bei einem Stipendien-Aufenthalt in Giverny entwickelt, in Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei Claude Monets, der den Horizont im Bildraum versinken ließ und damit die Abstraktion vorbereitete. Thaters räumliche und zeitliche Ausdehnung der bewegten Bilder geht von der Digitalisierung aus, stellt die visuelle Opulenz aber nicht in den Dienst einer narrativen Illusion. Vielmehr entfaltet sie die technischen Komponenten des Betriebssystems in einer Weise, daß die Dispositive des Sehens selbst kenntlich werden - die des technisch vermittelten (Fern-)Sehens der Kamera, die des menschlichen Auges und die der gefilmten Tiere. Die Beamer strahlen die auf wenige Motive konzentrierten Bilder (vor allem aus der Tierwelt) in verschiedenen Richtungen und Schichtungen aus, sie verlaufen über Ecken und beziehen die Besucher in das jeweils aktuelle Bildfeld mit ein, da man sich frei zwischen dem verkabelten Equipment bewegen kann. Auch die Genese des Bildmaterials bleibt erkennbar, so sind etwa die Kameralente oder die technische Ausstattung einer Aufnahmesituation zu sehen. In der Installation *Dolphins* (1996) blickt man in Untersicht auf die projizierten Bilder der Tiere und sieht dabei zuweilen auch die Taucherflossen der Filmcrew. Im Vergleich der Blickwinkel wird dem Betrachter bewußt, daß die Gewohnheiten seines Sehens kulturbedingte sind, und daß es in der Natur andere Modalitäten der Wahrnehmung gibt, z. B. das Echolot, mit dem sich Delphine im Wasser orientieren. Im Unterschied etwa zur Fernsehserie *Flipper* mit ihrem narrativen plot sind es hier die Modalitäten der Technik selbst, die Bedeutung generieren. So verweist etwa die Differenz zwischen den Film- beziehungsweise Videoaufnahmen (mit Super-8-Filmkameras für die Aufnahmen, die Taucher mit Schnorcheln von oben gemacht haben, mit Digitalvideokameras durch Tiefseetaucher, die die Tiere von unten aufgenommen haben) auf die Differenz der beiden Lebenszonen von Delphinen, Luft und Wasser. (13) Indem die medialen Dispositive der Wahrnehmung selbst ins Blickfeld geraten, werden sie zur Disposition gestellt.

Thater fächert die Projektionen durch Filter in die Farbkomponenten des Videospektrums auf - von den drei Kathodenstrahlröhren für Blau, Grün und Rot werden je zwei eliminiert, außerdem erzeugt sie die Komplementärfarben Gelb, Zyan und Magenta. In ähnlicher Weise wird auch das Tageslicht durch Farbfolien vor den Fenstern facettiert. Die monochromen Bildfelder und Lichtzonen fügen sich zu einem räumlichen Mosaik, das die divergierenden Formen der Wahrnehmung veranschaulicht.

Abweichend von der monoperspektivischen Programmierung des Sehens durch die technische Apparatur entsteht hier eine bildnerische Form, die es erlaubt, sowohl die dargestellten Phänomene als auch die Phänomene der Darstellung zu betrachten. Das Medium selbst wird sichtbar und erhält so die Funktion, auf spezifische Verhaltensformen der Tiere hinzuweisen. In diesem Sinne sind Thaters Kunstwerke nicht allein Gegenstand sondern eher Mittel der Betrachtung.

Gegen die von Paul Virilio so genannte „Ästhetik des Verschwindens“, mit der die Massenmedien alles Dargestellte in der Darstellung verschlucken, gelingt es Thater, ihre Bilder im Raum jeweils so zu verankern, daß für den Betrachter eine Dimension ästhetischer Erfahrung zurückgewonnen wird. Und gegen die permanente Bestätigung des monoperspektivischen Sehens, das die Kamera rituell vollzieht, vervielfältigt sie die Perspektiven durch die experimentelle, künstlerische Nutzung des Mediums. Die Betrachter werden motiviert, sich in den Installationen zu bewegen und alternative Blickwinkel zu erkunden. Der Blick wird nicht auf die Fläche eines Abbildes gebannt sondern durch die räumliche Dramaturgie der Bilder vervielfältigt und aktiviert.

Auch ihre Installation *Broken Circle*, 1997 zuerst im Buddenturm in Münster während der Ausstellung *SkulpturProjekte* zu sehen und seit 2001 im Siegener Museum für Gegenwartskunst, ebenfalls in einem Turm, eingerichtet, bringt die Gewohnheiten der medial konditionierten Wahrnehmung durcheinander.⁽¹⁴⁾ Sie besteht aus Bildern von Pferden, die für Western-Produktionen in Hollywood trainiert wurden, hier jedoch in freien Bewegungen von sechs im Kreis aufgestellten Videokameras aufgenommen wurden. Die Bilder fügen sich nicht, wie in Western üblich, zu einer suggestiven Totalansicht, vielmehr sind sie in Sequenzen aufgefächert. Die Installation in einem engen Treppenhaus erlaubt den Besuchern nur eine Bewegung in der Vertikale, auf den vier Etagen bekommen sie jeweils nur ein Segment des Films (*Broken Circle*) zu sehen und dies auch nur in einer Farbe. Die Türme in Münster beziehungsweise Siegen, mit ihren Reminiszenzen an Wachtürme und mittelalterliche Ritterkämpfe, richten die Blicke nicht mehr nach außen, ihre Fenster sind mit Farbfolien verdeckt. Es handelt sich eher um eine Umkehrung des kinematographischen Sehens, denn die Kameras waren nicht auf die Pferde gerichtet wie seit Eadward Muybridges Aufnahmen üblich, sie erfassten deren Bewegung eher beiläufig. Und in der Großprojektion der Bilder ist es vielmehr deren Eigenbewegung, die den Betrachter bedrängt, da

sie sich in der Projektion auf gekrümmte Wände halbkreisförmig (*Broken Circle*) um ihn schließen, der Bildraum also den Betrachtterraum größtenteils umfängt. „The piece that I made for the Münster Skulptur Projekte, Broken Circle, is all about that very specific shot in Westerns where the galloping herd of horses splits around the camera set up. This piece is really an essay on how to shoot that shot, how to get it, and what it looks like from every angle. But of course I never get the shot, which is the whole point. I don't want to propose the singular eye of the filmmaker as the be-all and end-all of the film. So there are multiple points of view and from any point of view you see the herd of horses splitting around the camera, but every time they are about to do this, we go off to another perspective where we see an empty field or camera people working or a horse in the corner eating grass. You're always distanced from 'the shot' and you look back at it and realize that it can't be what it appears.“ (15).

In der szenischen Differenzierung folgen die Bilder den Verhaltensweisen der Tiere, ihrem Bewegungsrhythmus. Thaters Bilder-Räume zeigen nicht nur die Motive sondern auch die Bilder selbst, die wie in einer Versuchsanordnung für die Wahrnehmung nebeneinander präsentiert werden. Die Künstlerin setzt ihr technisches Instrumentarium sehr sorgfältig ein, um gegen das kulturell normierte Sehen den Sinn für die Andersartigkeit der Natur zu wecken. Sie zerlegt die Apparatur, bespielt sie neu, um aus der experimentellen Nutzung des technischen Programms im Sinne Villem Flussers neue Blickwinkel zu gewinnen. (16) Das Medium wird auf seine Bedingungen und Möglichkeiten hin befragt und genutzt, statt im Dienste der Illusion unsichtbar zu bleiben. Man darf dies vielleicht übertragen auf eine übergeordnete Fragestellung. Versteht man nämlich das Medium als ein Synonym für die menschliche Vernunft, die die Natur im Sinne von Kants „Kritik der Vernunft“ nur nach den eigenen Kriterien erkennen kann, dann ist es hier nicht mehr die Vernunft beziehungsweise das Medium, die die Natur nach ihren Gesetzen erkennen, sondern umgekehrt: es ist die Natur, die in Werken der Kunst gerade in ihrer Unverfügbarkeit präsentiert wird. So gelingt es auch Diana Thater durch die künstlerische Form neue Perspektiven auf Natur und Technik zu eröffnen.

Zusammenfassung

In der Nutzung zeitgenössischer Technik vermitteln Rodney Graham, Roni Horn und Diana Thater den Betrachtern ihrer Werke einen Sinn zunächst für ihre eigene leibliche Natur, jene menschliche Natur, die aller Kultur zugrundeliegt. „Die Kunst gewinnt ihre Schönheit aus der Kraft ungeschöner Ansichten der unheimlichen Grundlagen von Leib und Leben.“ (17) Martin Seel spricht hier ein generelles Problem zeitgenössischer Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur an: Das Naturschöne, das an sich schon bildhafte Erscheinung von Natur ist, kann selbst nicht abgebildet werden, ohne dabei verdinglicht zu werden, wie Adorno bemerkt hatte. Insofern nämlich „Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden läßt, weil „es selber als Erscheinendes Bild ist“, sei jedes

bildliche Surrogat verfehlt, denn „indem es das Erscheinende vergegenständlicht, schafft es dies zugleich weg.“ (18)

Genau dies aber vollziehen die technischen Bildmedien, deren Bilder oft für das genommen werden, was sie zeigen, aber nicht sind, das Naturschöne. Es fehlt ihnen in der Regel jenes Kunstschöne, das Kant in seiner mimetischen Beziehung zur Natur definiert hatte: „Die Kunst kann nur als schön bezeichnet werden, wenn sie uns als Natur erscheint, wir uns aber bewußt sind, sie sei Kunst und nicht Natur“ (19) In diesen Prozeß der Wahrnehmung von Natur und Kunst in ihrer Differenz haben sich die Medien eingemischt. Fotografie, Film und Video als technisch basierte Bildmedien, die den Sehsinn privilegieren, lassen zwar vermeintlich alles sehen, distanzieren das Gesehene aber gerade dadurch, reduzieren es auf seine sichtbaren Oberflächen und verdrängen sinnliche und damit auch sittliche Aspekte in der Begegnung mit Natur. Das Naturschöne, flüchtig und vergänglich, wie es ist, wird technisch fixiert, verdinglicht, statt in seiner Unverfügbarkeit gezeigt zu werden. Ein Anliegen von Graham, Horn und Thater ist es dagegen, jenseits dieser Mechanismen eine neue Auseinandersetzung mit Natur, eine qualitativ erweiterte Wahrnehmung ihrer Phänomene zu vermitteln. Aber auch zahlreiche andere zeitgenössische Künstler verwenden für ähnliche Anliegen technische Bildmedien, warum?

Das Verhältnis des Menschen zur Natur wird inzwischen so sehr von Technologie bestimmt und industriell vermittelt, vom Auto bis zur Kamera, vom Kühlschrank bis zur Heizung, daß die Malerei als vorindustrielle Kunstform gerade diese strukturellen Voraussetzungen verfehlen kann, wenn sie naiv allein auf die Anschauung vertraut. Wahrhaftig kann die Kunst jedoch sein, wenn sie diese Bedingungen mit ins Blickfeld nimmt. Als kulturelle Produktion sowohl neben der Natur als auch neben der technischen Zivilisation angesiedelt, kann sie deren gegenwärtige Konstellation glaubwürdig kommentieren und indem sie der Technik neue Modalitäten abgewinnt, kann sie die den Blick auf Natur erweitern.

Gerade angesichts der Bildtechnik und ihrer automatisierten Programme ist es für viele Künstler ein Anreiz, andere Modalitäten zu erproben, und dabei nicht Naturschönes abzubilden sondern dessen Unverfügbarkeit aufzuzeigen. Die hier betrachteten Kunstwerke lenken im Spannungsfeld Technologie - Natur besondere Aufmerksamkeit auch auf die Leiblichkeit des Betrachters. Neben der Privilegierung des Sehens in den technischen Bildmedien richten sie sich auch an andere Modi der Wahrnehmung. Dazu gehören im Falle Horns auch der Kontextbezug und die Perspektive einer möglichen Funktion des Kunstwerkes für die Besucher. Indem sie der Natur und der Technik gleichermaßen gegenübersteht, kann die Kunst dazu dienen, unser Verhältnis zu beiden zu revidieren, Gewohnheiten und Wertvorstellungen neu zu befragen.

Anmerkungen

- 1) Marga Bijvoet, *Art as Inquiry, Toward New Collaborations between Art, Science and Technology*. (=American University Studies, Ser. 20, Fine Arts, Vol. 32) New York 1997.
- 2) Stephen Toulmin, *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley/Los Angeles 1982.
- 3) Kat. der Ausst. Rodney Graham, Vancouver Art Gallery 1988 (mit einem Essay von Jeff Wall); Kat. der Ausst. Rodney Graham, Whitechapel Art Gallery, London 2002 (mit einem Text von Carolyn Christov-Bakargiev); Kat. der Ausst. Rodney Graham, Art Gallery of Ontario, Toronto, New York 2004; Kat. der Ausst. Rodney Graham, *Through the Forest*, hrsg. v. Friedrich Meschede, Museu d'Art Contemporani Barcelona 2010.
- 4) (Die Naturforscher) „begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, daß sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen vorgehen und die Natur nötigen müsse auf ihre Fragen zu antworten.“ Immanuel Kant, Vorrede zur *Kritik der reinen Vernunft*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 1.Abt. (=Werke), hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften,, Berlin 1902 ff, Bd. 3, S. 10 (XIII).
- 5) Kat. der Ausst. Rodney Graham, hrsg. v. Susanne Gaensheimer, Kunstverein München/Westfälischer Kunstverein Münster, Köln 2000; Dorothea Zwirner, Rodney Graham, (Friedrich Christian Flick Collection, 1), Köln 2004. Graham hatte zwei Kameras vor den Wald gestellt, deren Bilder auch auf zwei getrennte Wände projiziert werden. Die Zweiteilung bezieht sich offenbar auf die beiden Augen der menschlichen Wahrnehmung. Graham betont mit dieser Doppelung die Differenz zwischen flächiger und räumlicher, retinaler und mentaler Wahrnehmung, die das menschliche Gehirn zu überbrücken vermag, während das technische Medium dabei versagt.
- 6) Roni Horn, Interview mit Lynne Cooke, in: Louise Neri, Lynne Cooke, Thierry de Duve, Roni Horn, London 2000, S. 6-25, hier S. 6.
- 7) Roni Horn, *Another Water (The River Thames, for Example)*, Berlin, New York 2000; Hans Dickel, *Künstlerbücher mit Photographie*, Hamburg 2008, S. 227-233.
- 8) „Die Auseinandersetzung - nicht mit dem Unsichtbaren - sondern mit dem Nicht-Sichtbaren war in meiner Arbeit schon immer etwas ganz Wichtiges. Eigentlich ist es da und man könnte es sehen. Das Nicht-Sichtbare ist vollkommen konsistent mit dem, was man sehen kann.“ (Roni Horn, im Interview, in: *Kunst-Bulletin*, Oktober 1995, 10, S. 10-18, hier S. 12.
- 9) Vgl. auch: David Hill, *Turner in the Thames, River journeys 1805*, New Haven 1993.
- 10) Roni Horn, *Vatnasafn / Library of Water*, Stykkishólmur, Iceland. Hrsg. Artangel (London), Göttingen 2007; Roni Horn, *Vatnasafn / Library of Water*, Stykkishólmur, Iceland. Hrsg. James Lingwood, Göttingen 2009; Mark Godfrey, Roni Horn's Icelandic Encyclopedia, in: *Art History*, 32, 2009, 5, S. 932-953.
- 11) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S. 104.
- 12) „I think about nature and sculpts with images of it in space.“ Diana Thater im Interview mit Carol Reese zur Eröffnung der Ausstellung ‚Delphine‘ in der Wiener Secession 2000, Kat. der Ausst. Diana Thater, *Delphine*, Wiener Secession, Wien 2000, S. 8-14, hier S. 8, 9.
- 13) Kat. Wien 2000; Diana Thater, in: *Parkett*, 60, Zürich 2000, S. 76-116; Kat. der Ausst. Diana Thater, *Keep the Faith. A Survey Exhibition*. Kunsthalle Bremen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, hrsg. v. Barbara Engelbach und Wulf Herzogenrath, Köln 2004.
- 14) Kat. der Ausst. *Skulptur Projekte in Münster 1997*, Westfälisches Landesmuseum, hrsg. v. Klaus Bussmann, Ostfildern-Ruit 1997, S. 406-411; Anne Hoormann, *Diana Thater, Broken Circle*, (Schriften des

Triple Perspectives. The Art of Rodney Graham, Roni Horn and Diana Thater between Technology and Nature. (DICKEL)

Museums für Gegenwartskunst Siegen, 2, Siegen 2004.

- 15) Douglas Folge, Diana Thater, Being inside of a work of art, in: Flash Art, 198, Jan./Feb. 1998, S. 86-89, 87,88.
- 16) „Freiheit ist, gegen den Apparat zu spielen.“ Villem Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983, S. 73.
- 17) Martin Seel, Das Unsichtbare sichtbar machen. Zur aktuellen Lage des Austauschs von Kunst und Natur, in: Kat. der Ausst. Ferne Nähe, 'Natur' in der Kunst der Gegenwart, hrsg. v. Volker Adolphs, Kunstmuseum Bonn 2009, S. 161-181, hier S. 163.
- 18) Adorno 1970, S. 105.
- 19) Immanuel Kant (*Kritik der Urteilskraft* (1790), 1. Teil, § 45 in: Ders., *Gesammelte Schriften*, 1.Abt. (=Werke), hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften,, Berlin 1902 ff, Bd. 5, 306).

Abbildungen:

Abb. 1 Rodney Graham, Edge of Wood, 1999

2-Kanal-Videoinstallation auf DVD überspielt 8 : 05 Min.

Friedrich Christian Flick Collection.

aus: Beyond the Cinema. Films, Videos and Installations from 1965-2005. Museum für Gegenwart – Hamburger Bahnhof, Berlin, Stuttgart: Hatje Cantz 2006, S. 54/55.

Abb. 2 Roni Horn, Water, selected, 2007

24 gläserne Stützen, gefüllt mit Gletscherwasser

aus: Roni Horn, Vatnasafn/Library of Water (Stykkishólmur, Iceland)

London/Göttingen 2007, S. 53.

Abb. 3 Diana Thater, Delphine, 1999

4 Videoprojektoren, 9 Videowandmonitore, 5 DVD Player, 5 DVDs, 1 Synchronisierer, 1 Videowandprozessor, Lee Filter, vorhandene Architektur

aus: Diana Thater, Delphine, Wiener Secession, Wien 2000, o. S.

