

Über das Naturschöne

1.

Als Petrarca am 26. April 1336 den Mont Ventoux bestieg, habe er, so heißt es, Landschaft und das Naturschöne entdeckt. (J. Burckhardt, J. Ritter)¹ Es war die Emanzipation des säkularen Blicks von der mittelalterlichen Schöpfungstheologie, Petrarca ein ästhetischer Kronzeuge für die Legitimität der Neuzeit. Und in der Tat repräsentiert er in seinem dramatischen Hin und Her zwischen dem Prunk des *poeta laureatus* und der Flucht in die klösterliche Abgeschiedenheit der Vacluse eine Figur des Übergangs.

Aber als Pate des Naturschönen erscheint er, bei Licht besehen, vielleicht doch fehlbesetzt. Schon die Umstände der Niederschrift seines Berichts von der Bergbesteigung geben zu chronologischen Zweifeln Anlaß: als sicher gilt, daß Petrarca wohl kaum, wie dargestellt, nach der Rückkehr gleich in der Herberge seinen Bericht verfaßt haben kann.

Solche Fiktion darf aber noch als literarische Freiheit gelten, wie auch die anfängliche Anspielung auf Philipp von Makedonien, der - nach Livius - den thessalischen Berg Haemus bestiegen hatte, weil man von dort angeblich zwei Meere, das Schwarze Meer und die Adria sehen könne; Philipp aber hatte diesen Berg kaum wegen des landschaftsästhetischen Panoramablicks bestiegen, sondern aus strategischen und administrativen Gründen. Petrarca zieht diesen nicht uneitlen Vergleich vor allem dazu heran, um die Kühnheit seines eigenen Unterfangens ins rechte Licht zu setzen.

Als er schließlich nach mancherlei Warnungen und Mühen zusammen mit seinem Bruder den Gipfel erreicht hatte, sah er zwar nicht zwei Meere, aber angeblich immerhin bis zum Golf von Marseille. Er findet auch schöne Worte für den Blick auf die weiten Lande, Flüsse und Täler. „Während ich dies eins ums andere bestaunte und bald an Irdischem Geschmack fand...kam ich auf den Gedanken, in das Buch der *Bekenntnisse* des Augustinus hineinzuschauen...“ Und wie zufällig schlägt Petrarca das 10. Buch auf: „Und es gehen die Menschen hin, zu bewundern die Höhen der Berge und die gewaltigen Fluten des Meeres und das Fließen der breitesten Ströme und des Ozeans Umaluf und die Kreisbahnen der Gestirne – und verlassen dabei sich selbst“.²

Dieses *et relinquunt se ipsos* macht die eigentliche Pointe der Geschichte aus: „Ich...schloß das Buch, zornig auf mich selber, ich, der ich schon längst selbst von den Philosophen der Heiden hätte lernen müssen, daß nichts bewundernswert ist außer der Seele: Im Vergleich zu ihr ist nichts groß.“ Petrarca hat zwar durchaus ein Auge für Schönheiten der Natur, erlebt sie aber, in neuplatonisch-augustinischer Tradition, als sirenenhafte Verlockung. Im Unterschied zum antiken Odysseus, der listig die Tücken der verführerischen Betörung zu umschiffen wußte, wird Petrarca von Reue und Schuldgefühl übermannt.

¹ Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance, Bd. 5. Basel 1930; J. Ritter...;

² F. Petrarca, Die Besteigung des Mont Venzoux, s.23 f. – Anmerkungen und Nachwort S.37-67.

2.

Trotz seines Dualismus fehlte es auch dem Neuplatonismus nicht durchweg an naturästhetischen Ideen, etwa in der Vorstellung eines musikalisch- mathematisch geordneten Kosmos; überhaupt auch die griechische Unterscheidung von *phýsis* und *kósmos*, der wohlproportionierte menschliche Leib, seine kosmisch geformte Seele, die antike Bukolik oder alttestamentliche Psalmen: sie alle feiern bisweilen die schöne Natur, wie auch im Mittelalter die *vestigia Dei* in der Schöpfung als Abglanz der göttlichen Schönheit wahrgenommen werden.

Systematisch geht es im Wesentlichen um Varianten der platonischen Kosmos-Idealität oder der aristotelischen Mimesis-Lehre: Kunst kann die Natur nachahmen oder idealisieren. In der Renaissance verbindet sich diese Tradition mit der aufkommenden neuen Wissenschaft und der *curiositas*: Natur, Wissenschaft und Kunst stehen in einem noch unbefangenen Austausch miteinander. Die Physikotheologie des 18. Jahrhundert finalisiert die vernünftig- zweckmäßige Ordnung der Natur und des Universums auf den Schöpfer, ihre Schönheit besteht in Ebenmaß und Ordnung des Mannigfaltigen; sie versucht durch solche Harmonisierung der beginnenden metaphysikbedrohlichen Mechanisierung des Weltbildes zu begegnen und leitet zur folgenden ästhetischen Naturromantik über.

Die Renaissance hatte freilich zwei andere, für eine Naturästhetik folgenreiche Momente vorbereitet: die Entdeckung der Landschaft und die Empfindsamkeit der schönen Seele für Natur. Bereits im Quattrocento entstehen perspektivische Landschaften im Bildhintergrund. Die landschaftliche Schönheit figuriert als Leitmotiv prachtvoller Park- und Gartenanlagen, in der sich Naturnachahmung mit neuen kulturellen Intentionen verbindet. Zugleich erklärt sich die Naturempfindung der schönen Seele aus der inneren Gestimmtheit des Subjekts. Tendenziell geht damit die Konstitution des Schönen von der äußeren Natur an die subjektive Sphäre über, auch wenn man das Schöne zunächst noch auf eine erfüllte innere Wesensverwandtschaft mit der Natur im alten Imitatio-Sinn zurückführt.

3.

Damit ist nun ein Stand erreicht, von dem Kant in seiner dritten „Kritik“ mit der ästhetischen Urteilskraft ausgehen konnte. Er unterscheidet definitiv Kunst- und Naturschönes; damit löst er die Kunst aus ihrer Nachahmungsfunktion: Ein Naturschönes ist ein schönes Ding, Kunst eine schöne Vorstellung von einem Dinge. Kant sieht sie nicht mehr als Mimesis und schönen Schein der Natur, sondern umgekehrt: Natur wird gesehen wie sie als Kunst erscheint. Ästhetik heißt so auch nicht mehr Wissenschaft oder Lehre vom Schönen, sondern „Kritik des Geschmacks“.

Freilich hofft der Kant der „Urteilskraft“, daß irgendetwas in der Natur liege, was unserem Urteil entspreche, daß sie uns gleichsam „einen Wink“ gebe. Oh-

ne nun auf die gesamte Programmatik der „Kritik der Urteilskraft“ näher einzugehen, sei dennoch daran erinnert, daß sie Kant zwei gegensätzliche Vorwürfe eingetragen hat: einerseits habe er darin das Schöne dem Subjektiven ausgeliefert, andererseits einen Kniefall vor der Romantik vollzogen. Letzteres wegen jener naturteleologischen Tendenzen im zweiten Teil der „Urteilskraft“, die ohnehin den Schluß nahelegten, daß ihn eher eine solche allgemeine Teleologie bestimmt hätte, unter denen die kunstphilosophischen Intentionen nur einen Sonderfall bildeten.

Offenbar setzt er auch das Naturschöne noch über die Kunst: „schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, obwohl man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist“. Einen möglichen Gegensatz von subjektiv oder natürlich Schöner löst Kant elegant mit seiner berühmten Bestimmung des Genies: in ihm „gibt die Natur der Kunst die Regel“. Die ästhetische Besonderheit des Naturschönen liegt darin, daß es als frei von Kausalität und utilitären oder pragmatischen Interessen bestimmt wird, als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“. Indem wir diese nun dem schönen Ding zuschreiben, nehmen wir unmittelbares Interesse an ihm, was uns wiederum einem moralischen Interesse annähert. Dieser Zweck der Zweckfreiheit beim Naturschönen liegt somit in uns und läßt auf eine moralische Bestimmung als letztem Daseinzweck schließen. Deshalb kann Kant sagen, das Interesse am Naturschönen sei auch „jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele“ – anders als beim Kunstschönen, das als „Hervorbringung durch Freiheit“ diesen moralischen Zweck nicht so unmittelbar innehat, sondern eher in Verbindung mit dem Erhabenen.

4.

Die nachkantische Ästhetik hat die Lehre vom Naturschönen nicht fortgesetzt, ja sogar ausdrücklich verworfen. F. Th. Vischer greift in der Nachfolge Hegels mit seiner voluminösen „Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen“ (1846-1857) das Thema zwar noch einmal systematisch auf, bleibt aber bei aller Ausführlichkeit letztlich epigonal-referierend; ein eigenes neues Konzept des Naturschönen, das bei ihm sinnigerweise als „ästhetische Physik“ figuriert, ist nicht zu erkennen, anscheinend hat er sich in späteren Jahren von seinem Opus sogar ein wenig distanziert. K. Rosenkranz konterkariert das Thema schließlich noch in seiner „Ästhetik des Häßlichen“ (1853).

Sucht man nach Gründen für diese Abwendung, so stößt man zunächst auf philosophische Einwände. Schelling beispielsweise kehrt die Relation von Natur und Kunst wieder um: Das originär Naturschöne gilt ihm als bloße Chimäre, gleich wie auch das Naturrecht; die ästhetische Betrachtung der Natur erhebt diese erst zum Kunstprodukt; sie macht den in Natur obwaltenden Geist der absoluten Gottheit sichtbar und verhilft ihm zu sinnlichem Ausdruck. Herder hatte schon zuvor gegen Kant eingewandt, daß sich ästhetisches Empfinden kulturell und historisch unterschiedlich zu entwickeln pflege; schöne Natur drücke sich in verschiedenen Stadien und Phasen jeweils relativ vollendet gemäß seiner Besonderheit aus.

„Freiheit in der Erscheinung“, wie Schiller Schönheit begriff, bezeichnet eher die Spannung von Freiheit und Sinnlichkeit als daß damit das Naturschöne in seiner Besonderheit zum Ausdruck käme. Und Goethes „herrlich leuchtende Natur“ beläßt zwar die Naturschönheit als eigenständige Form von „Harmonie“, hält aber auch fest, daß die Natur schafft und lebt, ohne sich um schön oder häßlich zu kümmern. - Schopenhauer geht vom ästhetischen Gefühl des Subjekts aus; es erlaubt uns die hinter den Einzeldingen liegende Idee zu erkennen; das kann sich sowohl an Kunst als auch an Natur gleichermaßen ereignen. Aber es bleibt doch dabei, daß es der Künstler ist, der die Natur zur Sprache bringt und ihr die ästhetisch gelungene Form verleiht.

Die entschiedenste philosophische Ablehnung des Naturschönen findet sich bei Hegel. Er spricht anders als Kant von Ästhetik als „Philosophie der schönen Kunst“. Zwar widmen seine „Vorlesungen über die Ästhetik“ im Ersten Teil dem Naturschönen ein ganzes Kapitel, beschließen das aber mit der Darstellung der „Mangelhaftigkeit des Naturschönen“; denn „das natürliche Leben ... bringt es nicht über die Empfindung hinaus, die *in sich* bleibt... und sich beschränkt und abhängig findet, weil sie nicht frei durch sich, sondern durch andere bestimmt ist“. Das Schöne als sinnliches Scheinen der Idee bedarf der Freiheit und bleibt der Kunst vorbehalten, und so kann Hegel sich zu der Behauptung versteigen, daß selbst eine schlecht gemalte Landschaft im Rang höher stehe als ihr reales Sujet. Natur ist die Idee in der Gestalt ihres Andersseins, bestimmt durch Notwendigkeit und Beziehung auf ein äußeres Anderes. Erst das Kunstschöne erlaubt eine ästhetisches Äquivalent zur Wahrheit, in der das Äußere seinem Begriff gemäß werden kann. Die ahnungsvollen Vorbehalte der Romantik gegen solche Identitätsmetaphysik, die dem Subjektiven sein ästhetisches Recht bewahren wollen, fallen Hegels bekannter Kritik der romantischen Innerlichkeit und Naturseligkeit anheim.

5.

Daß sich in der Folge eine erneuerte Lehre vom Naturschönen nicht mehr entwickelte, lag aber keineswegs allein an den strikt philosophischen Einwänden; es besagt auch nicht, daß der Sinn für Naturschönheit ausgestorben wäre; er hat vor allem in Poesie und Malerei fortgelebt, und auch ein Naturforscher wie Alexander von Humboldt hat auf seinen Entdeckungsreisen nicht nur gemessen und kartiert, sondern die Natur auch bestaunt und bewundert.

Ein wichtiger Grund ist für das Verschwinden der Naturästhetik ergab sich aus Schwierigkeiten im Begriff Natur selbst, seiner äquivoken Bedeutung: es gibt die schöne und gute, die harte und grausame Natur, sie ist mal Kosmos, Schöpfung oder harmonische Ordnung, mal Chaos und Katastrophe, mal sinnliche Verlockung, Organismus, mal bloß Stoff und Materie. Diese begriffliche Äquivokation hat sich historisch in unterschiedlichen, ja, gegensätzlichen Formen realisiert; sie ist kein bloß begriffliches Defizit, sondern resultiert aus der Vieldeutigkeit der Sache selbst.

Wie schon angedeutet, standen in der Renaissance Kunst, Handwerk und Wissenschaft in einem unbefangenen Mit- und Nebeneinander. Leonardo war ebenso technischer Erfinder wie Künstler, Brunelleschis Konstruktion der Kup-

pel des Florentiner Doms verbindet Mathematik, Architektur und Kunstsinn; der *uomo universale* Alberti verstand sich auf Ökonomie oder Pferdezucht wie auf die Gestaltung von Kirchenfassaden und Palazzi – um nur ein paar Beispiele von vielen zu erwähnen: „In *Baco*, als seinem ersten Schöpfer, birgt der Materialismus noch auf eine naive Weise die Keime einer allseitigen Entwicklung in sich. Die Materie lacht in poetisch-sinnlichem Glanze den ganzen Menschen an“, schreibt Marx 1844/45 in der „Heiligen Familie“.

Wie vielfach dargelegt, lösten sich aber die neuen Wissenschaften *peu à peu* aus diesem Kontext und verselbständigten sich, zunächst mathematisch-physikalisch, schon bei Galilei, mehr noch bei Hobbes oder Descartes und verfestigten sich später zum mechanistischen Weltbild. Sie verloren darüber ihre frühere ästhetische Kompetenz.

6.

So legt sich der Schluß nahe, daß mit dem Siegeszug von Wissenschaft und Technik in Neuzeit und Moderne der Sinn zunächst für das Naturschöne, dann im Zeitalter der Nicht-mehr-schönen Künste schließlich auch für das Kunstschöne sukzessive verloren ging. Die stetig fortschreitende Naturbeherrschung folgt gänzlich anderen als ästhetischen Zwecken. „Die Sinnlichkeit verliert ihre Blume und wird zur abstrakten Sinnlichkeit des *Geometers*... Der Materialismus wird *menschenfeindlich*. Um den *menschenfeindlichen, fleischlosen* Geist auf seinem eigenen Gebiete überwinden zu können, muß der Materialismus selbst sein Fleisch abtöten und zum *Asketen* werden...“ Das schrieb kein antimoderner Kulturpessimist sondern, in der oben schon erwähnten Schrift, Karl Marx.³ In gewisser Weise sieht er diesen Mangel bei den „Franzosen“, den Aufklärungsmaterialisten des *siècle des lumières*, aufgehoben: sie „begaben den englischen Materialismus mit Esprit, mit Fleisch und Blut, mit Beredsamkeit. Sie verleihen ihm das noch fehlende Temperament und die Grazie. Sie zivilisieren ihn“.

Gewiß, der junge Marx sieht darin eher Vorstufen zur einer emphatischen Trinität von Naturalismus-Humanismus-Kommunismus; in seinem späteren Konzept der Naturaneignung und der Formierung einer zweiten, gesellschaftlichen Natur spielen ästhetische Motive keine unmittelbare Rolle mehr; mittelbar vielleicht aber darin, daß diese Naturaneignung versöhnlichere Momente als die der bloßen Naturausbeutung enthält, und daß „Natur“ eine nicht restlos zweckrational-vergesellschaftete Eigenständigkeit behält.

Noch in einem anderen Text, den „Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie“ (1857-58) sinniert Marx, selbst großer Freund und Kenner der klassischen Literatur, über *Das unegale Verhältnis der materiellen Produktion z.B. zur künstlerischen*, u.a. auch über „moderne Kunst“. Er rätselt, warum „griechische Kunst und Epos“ uns noch Kunstgenuß gewähren, sogar noch als unerreichtes Vorbild und Norm gelten können, obwohl sie auf einer „unentwickelten Gesellschaftsstufe“ wuchsen. Offenbar, so grübelt er weiter, begleiten

³ K. Marx, Frühe Schriften. Hg. V. Hans-Joachim Lieber u. Peter Furth, Stuttgart 1962, S. 824 ff.

Kindlichkeit und „Naivetät“ den Reiz des Schönen so, daß in der Kindernatur jeder Epoche ihr eigener Charakter in „Naturwahrheit“ erscheine. Die Unentwickeltheit einer Epoche bilde anscheinend eher eine Voraussetzung als eine Behinderung von Kunst und Schönheit: weil sie eine Möglichkeit schöner Natürlichkeit erlaube, die im gegenwärtigen Zeitalter von „selfactors und Eisenbahnen und Lokomotiven und Telegraphen“ nicht mehr zu haben sei.⁴

Anklänge an Hegels These vom Ende der Kunst sind kaum zu überhören, auch wenn es hier nicht der „Geist“ ist, der seine sinnliche Hülle abwirft, sondern die desillusionierende Versachlichung der Welt im industriellen Zeitalter. Umso vehementer polemisiert Marx freilich auch gegen den Gemüts- und Naturkitsch einer schal gewordenen Romantik, einen „Naturkultus“ und seine „schamlose Seichtigkeit“, „die blöde Bauernidylle und...den Kultus des Weibes“. Es gibt eben auch eine schlechte Naivität der Naturästhetik, die „kindisch“ und regressiv bleibt, weil sie in falscher Versöhnung für diese Rettung des Naturschönen den Preis mangelnder Naturbeherrschung zahlt. Und noch heute zehren beträchtliche Teile der Touristik vom idyllischen Schein naturschöner Traumhöhlen.

7.

Auf seinem Weg zum Gipfel des Mont Ventoux trifft Petrarca auch einem alten Hirten oder Waldbauern, der ihn vor den Gefahren des Berges warnt und seiner Suche nach Naturschönheit verständnislos begegnet. Was immer damals auch näherhin gewesen sein mag: Petrarca weist auf die wohlbekanntere Erfahrung hin, daß Bauern und Landbevölkerung in aller Regel wenig Sinn für Naturschönes und Landschaftsästhetik haben, zumindest dann nicht, wenn es um Fremdes und Fernes geht. Das vormoderne Verhältnis zur Natur bestimmte sich zumal auf dem Lande weniger durch Schönheitsempfinden als vielmehr durch den permanenten Kampf um Selbsterhaltung, bei ohnmächtiger Abhängigkeit vor der bedrohlichen und unberechenbaren Übermacht der Natur. Die Mimesis, die sich darüber entwickeln konnte, tendierte nicht zum Naturschönen, sondern eher zur Angleichung an rohe Natur. Arkadische Stimmungen blieben deshalb fast ausschließlich Sache einer kultivierten, vom Überlebensdruck entlasteten Oberschicht und schufen sich in entsprechenden Formen von Theorie und Poesie Ausdruck.

Landschaft hat überdies mit ästhetischer Einbildungskraft zu tun; ob Berge, Wälder, Flüsse, Steppen oder Wüsten: sie können erst zum Naturschönen werden, schreibt Joachim Ritter in Anlehnung an Georg Simmel, „wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in ‚freier‘ genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein“. Unser Wohlgefallen an scheinbar naturbelassener oder von Landbewohnern kultivierter Landschaftschönheit wie etwa die Toskana bilden da keine Ausnahme: sie verdanken sich der urbanisierten Ästhetik ehemals landflüchtiger, dann nach Ausbruch der Pest in Florenz wieder stadtflichtiger Einwohner; sie konnten ihre im vorherigen Jahrhundert in den Städten kultivierte Sinnlichkeit nun auch landschaftsarchitektonisch umsetzen.

⁴ K. Marx, Grundrisse, S.30 f.

Nun ergab sich mit dem Fortschritt der Wissenschaften und der von ihnen angeleiteten wachsenden Naturbeherrschung eine paradoxe Lage für das Naturschöne. Auf der einen Seite konnten so die Härten, die eine unbeherrschte Natur mit sich brachte, gemildert oder sogar beseitigt werden. Aber andererseits verhielt sich das Medium der Wissenschaft anästhetisch gegenüber der äußeren und inneren Natur; in ihrer Herrschaft unterdrückte sie jene Naturschönheit zugunsten instrumenteller Zwecke. Nolens volens glich sie sich damit als zweite Natur der unterworfenen ersten Natur wieder an.

Es ist deshalb kein Zufall, daß in dieser Epoche, beginnend etwa mit dem 18. Jahrhundert, Naturschönes oder Kosmosnatur zum philosophisch-ästhetischen Thema wurden. In populären Reaktionen beschwor man gern eine heile Ursprungswelt, rousseauistisch oder romantisch, um der entfremdeten Gegenwart, der „Entzweiung“, zu entfliehen; als dieses Flucht- und Sehnsuchtsmotiv spielt das Zurück-zur-Natur bis zu heutigen Versionen eine wohlbekanntere Rolle. Auf der theoretischen Ebene rehabilitierte Baumgarten in einer ersten systematischen Kunstphilosophie die ästhetisch-sinnliche Wahrheit als eigene Qualität neben allem logisch-rationalen Vermögen.

J. Ritter hat in seiner bereits erwähnten Studie über „Landschaft“ (1963)⁵ auf einen weiterführenden Aspekt aufmerksam gemacht: „Der Naturgenuß und die ästhetische Zuwendung zur Natur setzen...die Freiheit und die gesellschaftliche Herrschaft über die Natur voraus...Freiheit ist Dasein über der gebändigten Natur“. Die Verdinglichung der Natur entbindet zugleich die Möglichkeit naturästhetischer Wahrnehmung; erst die Emanzipation von der ersten Natur ermöglicht jene Freiheit, in der die Entzweiung des Zeitalters sich aufhebt; das in der wissenschaftlich-technischen Naturbeherrschung unterdrückte Naturschöne wird naturästhetisch ins Leben zurückgerufen.

8.

Diese paradoxe oder dialektische Auflösung knüpft an Thesen Hegels und Schillers an. In der Tat verschafft Naturbeherrschung eine Entlastung von Naturzwängen und erlaubt, sich über einen rein zweckbezogenen Naturzugang zu einer ästhetischen Sicht zu erheben. Aber Ritter übersieht in seiner Abhandlung zwei folgenreiche Aspekte.

Zunächst: Naturbeherrschung bezieht sich nicht nur auf die äußere Natur, sondern auch auf die innere Natur des Menschen. Diese Art der Selbstbeherrschung geht einher mit einer objektivierenden Einstellung, in der das Ich als versachlichte dritte Person Singular figuriert. Sobald diese Perspektive über einen strikt begrenzten Anwendungsbereich- beispielsweise bei klinischer Diagnostik und Therapie- hinaus generalisiert wird, befördert Naturbeherrschung nicht Freiheit, sondern Verdinglichung, was wiederum eine (natur-)ästhetische Zweckfreiheit ausschließt.

⁵ S. 28

Ein zweiter Aspekt verweist auf die verschärfte Form der Naturbeherrschung am Menschen dort, wo Wissenschaft und Technik unter die Kuratel ökonomischer Verwertungsrationalität geraten. Natürlich motivieren wirtschaftliche Anreize immer wieder zu rasantem Fortschritt, aber sie agieren in einem systemisch-ökonomischen Kontext, dem lebensweltliche Motive äußerlich bleiben. Eine solchermaßen funktional bestimmte Gesellschaft ist anästhetisch, fremd oder indifferent sowohl gegenüber Natur- als auch Kunstschönheit.

Die Landschaftsästhetik, wie Ritter sie konzipiert hat, soll offenkundig eine kompensatorische Rolle übernehmen. Die diagnostizierte „Entzweiung“ der modernen Welt geht auf eine unausweichliche Naturbeherrschung zurück, die als Faktum wie als Fatum irreversibel erscheint. Daß sie in dieser Form nicht nur befreiende, sondern auch lebens- und menschenfeindliche Züge angenommen hat, läßt sich kaum durch die Eröffnung einer ästhetischen Sicht kompensieren. Das macht es ja gerade so schwer, den Status des Naturschönen im Zeitalter der Nicht-mehr-schönen-Künste zu orten.

9.

Daß die Unterwerfung der ersten Natur noch nicht bedeutet, die zweite, gesellschaftliche sei befreit, konstatiert auch Th. W. Adorno in seiner unvollendet gebliebenen „Ästhetischen Theorie“ (1970)⁶. „Bei Kant begann die Angst vor der Naturgewalt anachronistisch zu werden durchs Freiheitsbewußtsein des Subjekts; es ist dessen Angst vor der perennierenden Unfreiheit gewichen“; diese zweite Natur deformiert noch den Rest an möglicher ästhetischer Naturerfahrung, indem sie ihn präformiert und kommerzialisiert; „schön an der Natur“ bleibt nur noch „was als mehr erscheint, denn was es an Ort und Stelle ist“.

Während Hegel das Unbestimmte am Naturschönen als Makel begriff, wendet Adorno das gerade um: „Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist...denn das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen im Bann universaler Identität. Solange er waltet, ist kein Nichtidentisches positiv da“. Darin rühre das Naturschöne „an eine Wunde“. Es wird zum Statthalter eines Anderen, an „das an der Natur, was nicht selber Geist“ ist - auch, wenn es wahr bleibt, „daß das Naturschöne, jähes Versprechen eines Obersten, nicht bei sich bleiben kann, sondern errettet wird durch das Bewußtsein hindurch, das ihm sich entgegensetzt“.

Adorno nähert sich damit einer romantisch-theologischen Versöhnungs-Utopie von Natur und Vernunft; in anderer als dieser quasi-metaphysischen Form scheint ihm die Rede von einer Naturästhetik nicht mehr möglich. Das Naturschöne bleibt deshalb auch „so versprengt und ungewiß wie das, was von ihm versprochen wird“. Natur figuriert als Gegenbegriff zu Gesellschaft oder Identitätsdenken, wider den „idealistischen Hochmut...gegen das an der Natur, was nicht selber Geist ist“.

⁶ S.97-121.

Durchaus bekümmert gesteht Adorno ein, daß vom Naturschönen philosophisch nur mehr in der Kategorie von Verlusten gesprochen werden kann. Das hängt auch damit zusammen, daß er sich trotz aller materialistischen Momente gleichwohl auf der Folie der idealistisch-klassischen Ästhetik bewegt und sich damit in die dornigen Gefilde von Kunst und Natur begibt. „Wenn man Adornos leidenschaftliches Plädoyer für das Naturschöne seiner metaphysischen Begründung entkleidet und die Unterscheidung zwischen dem Schönen und Erhabenen in es einträgt, ist dies ein Argument für die imaginative Solidarität von Natur und Kunst“, urteilt Manfred Seel (1991); dann werde Natur als Kunst imaginiert und erwecke „in ihrer Differenz zu den Konstruktionen der Kunst die Erwartung der Inkommensurabilität der künstlerischen Gebilde auf unnachahmliche Weise“.

.

10.

Auch Seel geht von einer „positiven Kontingenz“ der Natur aus, keine Ganzheit, sondern unverfügbare „Variabilität“; eine Nichtidentität, die uns erlaubt, Natur „bildsinnlich“ wahrzunehmen. Natur und Kunst verbleiben nicht im traditionellen Gegensatz, sondern bestärken sich vielmehr wechselseitig.

Wie das näherhin aussehen soll, bleibt allerdings unklar. Seel scheint trotz aller anti-metaphysischen Ambition nicht wirklich vom klassischen Harmonie-Ideal loszukommen. Überraschend auch der Rekurs auf eine „Ethik des guten Lebens“, die als Teil der Naturästhetik gelten soll, das Naturschöne als der „exemplarische Ort gelingender menschlicher Existenz“. Der Zusammenhang vom Schönen und Guten, von Kunst und Moral ist freilich ein ebenso altes wie heikles Thema; hier wird anscheinend auf Kants Lehre vom Erhabenen, Schillers Ästhetische Erziehung oder frühromantische Thesen Schlegels angespielt.

Mit dem Rekurs auf eine Ethik des guten Lebens endet jedoch die intern ästhetische Argumentation; er führt stattdessen wieder zurück auf das Thema Naturbeherrschung und leitet über zur ökologischen Debatte. In dieser geht es inzwischen bekanntlich weniger um das gute Leben als vielmehr ums Überleben. Die herkömmliche Form der Naturbeherrschung tendiert ersichtlich zur Naturzerstörung, längst tickende Zeitbomben müssen nun bei knapp werdenden zeitlichen Spielräumen entschärft werden. Das alles ist allgemein bekannt und, wenn auch immer noch zögerlich und oft halbherzig, Tagesordnungspunkt der politischen Agenda geworden.

Dabei spielen ästhetische Themen *prima vista* keine besondere Rolle. Dennoch klingt von ferne gelegentlich, etwa in Vorstellungen einer schonenderen Form der Naturaneignung, die schöne Idee einer zwanglosen Versöhnung von Natur und Gesellschaft an. Wenn damit ein nicht nur ethisches, sondern auch ästhetisches Verhältnis entstünde, müßte die Natur in ihrer Natürlichkeit schlechthin als schön gelten. Dem widerspricht aber nicht nur der Augenschein; Biotope sind nicht unbedingt schöne *natura pura*, und auch die in den Äquivokationen des Naturbegriffs manifestierte Vieldeutigkeit schließt ja böartige und häßliche Erscheinungsformen von Natur ein. Sie steht damit dem Erhabenen näher

als dem Schönen, möglicherweise auch einer nach-autonomen, post-avantgardistischen Kunst.

Auch der Vorschlag einer „Wiederverzauberung der Natur“ (M. Berman, 1983), der auf Max Webers Entzauberungs-These anspielt, gehört eher in den Umkreis rousseauistisch-romantischer Kulturkritik. Immerhin impliziert er ebenso wie die postulierte „Ethik der Natur“, daß vom Naturschönen nicht mehr metaphysisch geredet werden kann. Natur erscheint auch da noch, wo sie in Reservaten sich selbst überlassen werden soll, in gesellschaftlich angeeigneter Form. Das, was an ihr schön sein kann, drückt sich kulturell aus. Sofern das nicht bloß auf Eskapismus beschränkt bleiben soll, ist eine gesellschaftliche Praxis Voraussetzung, die gelernt hat, die Naturbeherrschung zu beherrschen.

Herangezogene Literatur

(Die einschlägigen Schriften von Kant, Schiller, Hegel und Schlegel finden sich in den bekannten Editionen)

Th. W.Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970 (= Ges. Schriften Bd.7)

M.Berman, Die Wiederverzauberung der Welt. Am Ende des Newtonschen Zeitalters, München 1983.

G. Böhme, Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt a.M. 1989.

R. Bubner, Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M. 1989

K.Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (1857), Berlin 1953.

S. Moscovici, Versuch über die menschliche Geschichte der Natur, Frankfurt a.M. 1982.

F.Petrarca, Die Besteigung des Mont Ventoux. Übers. u. hrsg. v.K. Steinmann, Stuttgart 1995.

J. Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (1963), in: J.R., Subjektivität, Frankfurt a.M. 1974.

K.Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen (1853), Leipzig 1990.

E.Rothacker, Das „Buch der Natur“. Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte, Bonn 1979.

M. Seel, Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt a.M. 1991.

F.Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen (1846-57), München 1922.

J. Zimmermann (Hg.), Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, in: J.Z., Das Naturbild des Menschen, München 1982.

(2010)