

# DIPLOMARBEIT

## **Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordne ns**

Andy Goldsworthy - The Salmon Hole  
Jef Geys – Quadra Medicinale - Biennale 2009

Universität für angewandte Kunst Wien  
Studium des Lehramtes an Höheren Schulen -

Kunst und kommunikative Praxis  
Design Architektur Environment

Unterrichtsfach: Bildnerische Erziehung  
Unterrichtsfach: Werkerziehung

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

eingereicht bei  
Univ.-Prof. Dr.phil. Habil. Verena Krieger  
Abteilung Kunstgeschichte

vorgelegt von

Christina Herndlbauer

0326768

## **Erklärung zur Verfassung der Arbeit**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet und die den benützten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

*Neulengbach, Jänner 2010, Christina Herndlbauer*

Die Natur ist die große Ruhe  
gegenüber unserer Beweglichkeit.  
Darum wird sie der Mensch immer mehr lieben,  
je feiner und beweglicher er werden wird.  
Sie gibt ihm die großen Züge,  
die weiten Perspektiven  
und zugleich das Bild einer bei  
aller unermüdlichen Entwicklung erhabenen Gelassenheit.

Christian Morgenstern

## **Danksagung**

Ich danke meinem Mann Markus für seine Geduld und seine Unterstützung, ebenso meiner Mutter für ihre Mühe und Geduld und meinem Vater für die guten Ratschläge. Ein Dank geht auch an Elisabeth Neubacher, Michaela Scheiflinger und Simone Loos für ihren seelischen Beistand und tatkräftige Unterstützung.

Und zum Schluss danke ich auch meiner Betreuerin Prof. Verena Krieger für ihre Ratschläge, Geduld, Mühe und Zeit.

DANKE!

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung.....</b>	<b>3</b>
<b>Zwei Beispiele aus der künstlerischen Praxis.....</b>	<b>4</b>
The Salmon Hole - Andy Goldsworthy.....	5
Andy Goldsworthy und sein Werk.....	5
Das Werk in der Salmon Hole.....	8
<i>Das Setting des Kunstwerkes in der Salmon Hole.....</i>	<i>8</i>
<i>Die Herangehensweise an das Werk.....</i>	<i>16</i>
Quadra Medicinale – Der Hauptraum - Jef Geys.....	20
Jef Geys und sein Werk.....	20
Quadra Medicinale - Biennale 2009.....	22
<i>Das Setting des Hauptraumes des Quadra Medicinale.....</i>	<i>23</i>
<i>Die Herangehensweise an das Werk.....</i>	<i>27</i>
<b>Quadra Medicinale im Hauptraum und the Salmon Hole als Beispiele einer Naturkunst auf Basis eines Fundus des Sammelns und Ordnen.....</b>	<b>30</b>
Zur Rolle der Natur in beiden Werken.....	31
Zum Naturbegriff .....	31
Zum Naturbegriff in den beiden Werken.....	33
Vom magisch mystischen zum wissenschaftlichen Naturverständnis des Menschen.....	36
Die Notwendigkeit einer Naturphilosophie, ihr Untergang und ihre Neugeburt in der Kunst .....	39
<i>Die Rückkehr der Naturphilosophie und der Natur in die Kunst .....</i>	<i>41</i>
<i>Die Rückkehr des Naturbegriffs in die Natur und das Leben.....</i>	<i>43</i>
Naturphilosophie in den Werken Goldsworthys & Geys'.....	44

Kunst & Natur.....	49
Die Begriffe „Naturkunst“, „Land Art“ und „Vegetal“ Art .....	49
Die Begriffe im Zusammenhang mit den Werken.....	50
Das Sammeln und Ordnen.....	54
Das Sammeln - Psychologische Hintergründe und Motivationen.....	54
Das Sammeln als Beginn einer neuen Denkweise  über die Natur - ein Exkurs über die Wunderkammer.....	58
Das Sammeln und Ordnen in beiden Kunstwerken.....	61
<b>Fazit.....</b>	<b>64</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>68</b>
Abbildungsverzeichnis.....	68
Bibliographie.....	71

## Einleitung

Zwei Werke der zeitgenössischen Künstler Jef Geys und Andy Goldsworthy stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit. Die Arbeit Goldsworthys, eine halbkugelartige Aufschichtung von blankem Treibholz in einem Lachsloch mit einer Aussparung am oberen Ende, an einer Flussmündung in Nova Scotia in Kanada und die Arbeit Jef Geys', ein Beitrag zur Biennale 2009 im belgischen Pavillion, ein kooperatives Rechercheprojekt, mit dem Hintergrund einer Kategorisierung wild wachsender Pflanzen im urbanen Raum, zur medizinischen Nutzung, werden in ihrem Setting und ihrer Herangehensweise charakterisiert. Da beide Werke einen Bezug zur Natur haben, wird der Bedeutung des Naturbegriffs in beiden Werken nachgegangen. Es soll festgestellt werden, ob ein aus Gegensätzen konstruierter Naturbegriff ausreichend ist, um einen Bezug zu den Werken herzustellen, oder ob der Begriff der Natur um die Ebene des Verständnisses erweitert werden muss. In wie weit die Schönheit der Natur in beiden Werken für die Künstler und den Betrachter eine Rolle spielt, soll die Analyse des Begriffs der Naturphilosophie zeigen. Da die Kunst in der modernen Naturphilosophie wichtig ist, soll der Bezug der Naturphilosophie zu den beiden Werken hergestellt werden. Im anschließenden Teil der Arbeit sollen die beiden Kunstwerke auf den ihnen inhärenten Aspekt des Sammelns hin untersucht werden. Gezeigt werden soll dass, Goldsworthy und Geys gleichzeitig ästhetisch und ökonomisch sammeln. Durch Kombination von Natur, Kunst und Sammeln in diesen Werken, soll gezeigt werden, dass diese Kunstwerke, wie die Wunderkammern in der frühen Neuzeit, als Vermittler zwischen der Natur und dem Betrachter agieren. So kann die Wichtigkeit eines positiven Naturerlebnisses dem Menschen durch diese Werke nahe gebracht werden.

## Zwei Beispiele aus der künstlerischen Praxis

Zu Beginn stehen zwei Werke aus der künstlerischen Praxis, die auf den ersten Blick sehr unterschiedlich zu sein scheinen. Auf der eine Seite Goldsworthy, ein renommierter Land-Art Künstler, der gerne als populärkünstlerisch<sup>1</sup> abgetan wird, auf der anderen Seite Jef Geys, ein systemkritischer<sup>2</sup>, belgischer Künstler. Von beiden Künstlern soll ein Werk exemplarisch beschrieben werden, einerseits von der Sicht des Beobachters des Settings aus und andererseits mit Zusatzinformationen vom Künstler und von Kritikern, um diese Werke im zweiten Teil der Arbeit besser analysieren zu können.

---

1 [15Hetzel]S. 52

2 [4BawagF] 20.12.09

## ***The Salmon Hole - Andy Goldsworthy***

Andy Goldsworthy ist ein Vertreter der Naturkunstsparte der Land Art.<sup>3</sup> Exemplarisch zu seinem umfassenden Werk soll hier eine Arbeit herausgenommen werden. Dieses Werk soll genauer analysiert werden, um einen detaillierten Einblick und mehr Verständnis für sein Werk zu erlangen.

### **Andy Goldsworthy und sein Werk**



**1. Abb: Andy Goldsworthy bei der Arbeit in seiner Heimat<sup>4</sup>**

Andy Goldsworthy wurde 1956 in Cheshire in Nord England geboren und ist ein Vertreter der Land Art - einer Variante der Naturkunst.<sup>5</sup> Goldsworthy gilt heute – neben Richard Long – als bedeutendster Vertreter dieser Kunstgattung.<sup>6</sup> Der Künstler arbeitet ausschließlich mit Naturmaterialien und meistens im Freien, vorzugsweise in unberührter Natur. Schon während seines Studiums zog es ihn immer mehr zu den unbesiedelten Stellen in seiner Umwelt, möglichst weit ab

---

3 [18Goldswor] S. 180 f

4 [36Riedel] 37:42 min

5 [18Goldswor] S. 180 f

6 [21Hesler] 16.11.09



der Zivilisation. Um als Student seinen Professoren des Bradford College of Art zu beweisen, dass er künstlerisch tätig ist, fertigt er von seinen Werken, die er weit abseits des städtischen Umfelds des Colleges verwirklicht, Photos an, um diese seinen Lehrenden als Beweis zu präsentieren und um erklären zu können, was er da tat.<sup>7</sup> .Seitdem dokumentiert er seine vergänglichen Werke kurz nach der Fertigstellung von seiner Seite aus mit der Kamera. Er selbst sagt, dass dieses Fotografieren seine Art ist über seine Skulpturen zu sprechen.<sup>8</sup> Er sammelt alle diese Photos als Dias in einem Archivschrank. Leider erreichen die breite Öffentlichkeit eben nur diese Fotografien, die den eigentlichen künstlerischen Prozess komplett vernachlässigen und daher sehr oft einen falschen Eindruck seiner Werke hinterlassen.<sup>9</sup> Erst der zweite Blick lässt über die zuerst wie kitsch-überladene Naturmystik<sup>10</sup> wirkende Arbeit hinweg schauen. Eben in diesem zweiten Blick zeigen sich die Werke Goldsworthys als das genaue Gegenteil des zuerst Vermuteten. Dieses Dilemma des zu schnellen Schauens und Beurteilens ohne die zeitliche Komponente des Werdens und Vergehens des Kunstwerkes zu sehen, erannte Thomas Riedelsheimer, ein deutscher Regisseur, im Jahr 2000. Er konnte Goldsworthy davon überzeugen, ihn bei seiner Arbeit zu filmen, um so mehr Einblick in sein komplexes künstlerisches Schaffen bekommen zu können. Sein Ziel ist es, dieses Arbeiten dann im Film „Rivers and Tides“<sup>11</sup> auch Außenstehenden zu vermitteln. Riedelsheimer reduziert seinen Film auf das Beobachten mit elementarer Geduld. Der Regisseur erliegt in diesem Film nicht der Versuchung selbst Kunst zu machen<sup>12</sup>, er zeigt Goldsworthy bei der Arbeit, ohne etwas zu interpretieren oder zu verfälschen. Goldsworthy selbst, dem es wichtiger ist, das Werk an dem er gerade arbeitet, fertig zu stellen, als dabei

---

7 **[36Riedel]** 10:30 min

8 **[36Riedel]** 35:20 min

9 **[36Riedel]** Begleittext

10 **[46filmze]** 7.1.10

11 **[36Riedel]** Begleittext

12 **[36Riedel]** Begründung der Jury des deutschen Kamerapreises

gefilmt zu werden, fordert Riedelsheimer auf doch endlich etwas Sinnvolles zu tun und die Kamera doch niederzulegen und ihm zu helfen lieber Steine zu sammeln<sup>13</sup>.

Man erkennt beim Beobachten nach und nach die Prozesse des (Er)schaffens von Seiten des Künstlers und des Vergehens seitens der Natur, die Goldsworthy so wichtig ist und für ihn die eigentliche Auseinandersetzung mit der Materie darstellt. „Man sieht, wie das Iglu zwischendurch beinahe zusammenbricht - ungeplant. Was im Bildband abfotografiert auf metaphysischen Mehrwert pocht und dabei im ganzheitlichen Kitsch stecken bleibt, verflüssigt sich in der filmischen Studie zur Kontemplation kindlichen Spiels, zur faszinierenden Selbstgenügsamkeit des Sandburgenbauens.“<sup>14</sup> Bei näherer Beschäftigung mit den Arbeiten Goldsworthys kann so die Kitschgefahr ausgeschlossen werden, da die Verwechslung mit spirituellen oder esoterischen Arbeiten durch die formale Strenge des Umgangs des Künstlers mit dem vermeintlich Natürlichen genau diese ausschließt. Im Gegensatz zur Esoterik wird bei Goldsworthy die Landschaft nicht instrumentalisiert. Seine Arbeiten versuchen keine versteckten Kräfte sichtbar zu machen, die Natur ist bei ihm sein Werkstoff, wie bei einem klassischen Bildhauer der Stein.<sup>15</sup> Goldsworthy selbst glaubt, dass die Landschaft von den Menschen falsch verstanden würde, da sie immer nur als Idylle gesehen werde. Für ihn hat die Landschaft auch eine dunklere Seite.<sup>16</sup>

Goldsworthy selbst stellt sich nicht die Frage ob Kunst von Dauer sein sollte in dieser Form. Die Vergänglichkeit seiner Arbeit reflektiert das, was in der Natur vorhanden ist und diese Gesetzmäßigkeit sollte nicht mit einer prinzipiellen Kunstauffassung verwechselt werden.<sup>17</sup>

---

13 **[36Riedel]** 18:51 min

14 **[21Hesler]** 16.11.09

15 **[5BergRo]** 9.10.09

16 **[36Riedel]** 33:17 min

17 Andy Goldsworthy zitiert von **[21Hesler]** 16.11.09

## Das Werk in der Salmon Hole



2. Abb: Andy Goldsworthy kurz vor Fertigstellung der Konstruktion des Doms<sup>18</sup>

Das Werk in der Salmon Hole, einer Aushöhlung des Wassers am Rande eines Flusses, das hier analysiert werden soll, ist ein exemplarisch gewähltes Werk Goldsworthys, das in seiner Art und Weise die Umgangsweise des Künstlers mit seiner Umwelt widerspiegelt und als Beispiel dienen soll.

### ***Das Setting des Kunstwerkes in der Salmon Hole***

Andy Goldsworthy reist nach Nova Scotia begleitet vom Filmteam rund um Thomas Riedelsheimer. Die kalte Jahreszeit in Kanada verlangt dem Team und Goldsworthy einiges ab. Bei ersten Durchwanderungen der unberührten Landschaft in der Nähe der Atlantikküste, entdeckt er einige Stellen, die für ihn als Schauplatz seiner Werke in Frage kommen könnten. Ein Platz bleibt ihm in besonderer Erinnerung. Eine Stelle des Flusses, die vom Wasser wirbelartig unterspült wird, etwas abgelegen vom Hauptstrom am Seitenrand des Flusses. Da der Fluss an dieser Stelle ins Meer mündet, finden hier Wasserstandsänderungen statt - verursacht durch Brackwasser. Diese Stelle

---

18 [36Riedel] 13.00 min

wird vom Wasser besonders geformt und ist deshalb halbkugelartig ausgehöhlt. Wie Goldsworthy später erfahren wird, sammelten sich dort früher viele Lachse und diese salmon hole, wie diese von Einheimischen genannt wurde, war ein beliebter Platz für Fischer. Goldsworthy kehrt im Verlauf seines Besuches wieder an diesen Ort der Vereinigung von Fluss und Meer zurück, um dort eines seiner Werke zu platzieren. Er arbeitet in jenem Teil des Wassers, das zum Fluss gehört, steht allerdings unter Zeitdruck, da das Meer bei Flut in das Flussbett einspült und die Salmon Hole komplett unter Wasser setzen wird. Goldsworthy beginnt vom Fluss angespültes Treibholz aus der Umgebung zu sammeln, das durch die Kraft des Wassers bereits entrindet worden ist. Das Treibholz ist hell aufgetrocknet und erscheint deshalb durch die bleichende Bearbeitung des Wassers fast einheitlich weiß. Die Holzelemente haben verschiedene Längen und Dicken, sind aber von der Farbgebung sehr ähnlich. Der Künstler beginnt um die steinerne Aushöhlung ein Gerüst mit den größten Ästen zu bauen, das kreisförmig in sich verschlungen, stabil sich selbst tragend, als Basis für das Werk dienen soll. Goldsworthy steht in der Mitte der salmon hole und türmt nach und nach um sich selbst herum Äste wie beim Bau einer Kuppel auf. Nach und nach stapelt er Äste ohne andere Hilfsmittel. Er arbeitet sehr behutsam und doch mit der Effizienz der Erfahrung. Goldsworthy greift zielsicher den nächsten Ast, nähert sich sehr vorsichtig der von ihm ausgewählten Stelle und platziert den Ast mit viel Gefühl punktgenau. Die Äste werden aber nicht haufenartig aufgetürmt, der Künstler schafft es, sie einen halbkugelförmigen Hohlkörper formen zu lassen, dessen Außenhaut aus einer Asthülle besteht. Das Gebilde erinnert an ein sehr filigranes umgekehrtes kuppelförmiges Nest. Viele Schichten später ist das Astobjekt schon mannshoch und Goldsworthy verschwindet schon beinahe komplett darin. Als er bei dem obersten Teil des Gebildes mit der Aufschichtung angekommen ist, wird sein Werk immer feingliedriger, die Äste immer dünner und kürzer. Er formt eine kreisrunde Aussparung am höchsten Punkt des Objektes durch behutsames Aneinanderlegen von Ästen. Gegen Ende ist diese Aussparung so eng geworden, dass Goldsworthy beinahe blind weiter stapelt, ohne die Stelle

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammels und Ordnen

genau sehen zu können ,wo der Ast ablegt werden soll. So entsteht eine perfekte kreisrunde Öffnung . Das dunkle Loch steht in starkem Kontrast zu den hellen Ästen, die es umgeben. Die Zeit drängt, die Einflutung hat bereits statt gefunden. Goldsworthy beendet seine Arbeit und beobachtet den weiteren Verlauf des Geschehens vom Flussrand aus. Der Wasserstand steigt und hebt das Objekt an, das wider seines Erwartens zu großen Teilen stabil bleibt und spült es langsam ins Meer hinaus, bis es fast nicht mehr zu erkennen ist.



3. Abb. :Die Stelle an dem der Fluss ins Meer mündet <sup>19</sup>

---

19 [36Riedel] 11:09min

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen



4. Abb. : Erste Konstruktion des Doms<sup>20</sup>



5. Abb. : Goldsworthy bei der Schichtung der Äste<sup>21</sup>

<sup>20</sup> [36Riedel] 11:30min

<sup>21</sup> [36Riedel] 12:00 min

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen



6. Abb. : Goldsworthy bei der Schichtung der kleinsten Äste <sup>22</sup>



7. Abb. : Das letzte Element zur Fertigstellung des Domes<sup>23</sup>

---

22 [36Riedel] 12:40 min

23 [36Riedel] 13:00 min

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen



8. Abb. : Der Künstler verlässt den Dom um auf die Flut zu warten <sup>24</sup>



9. Abb. : Der fertige Dom <sup>25</sup>

---

24 [36Riedel] 13:30 min

25 [36Riedel] 14:00 min



Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammeln und Ordnen



10. Abb. : Die Flut hebt die Skulptur und spült nur wenige Äste aus<sup>26</sup>



11. Abb. : Der Dom treibt aufs offene Meer hinaus<sup>27</sup>

---

26 [36Riedel] 14:25 min

27 [36Riedel] 15:00 min

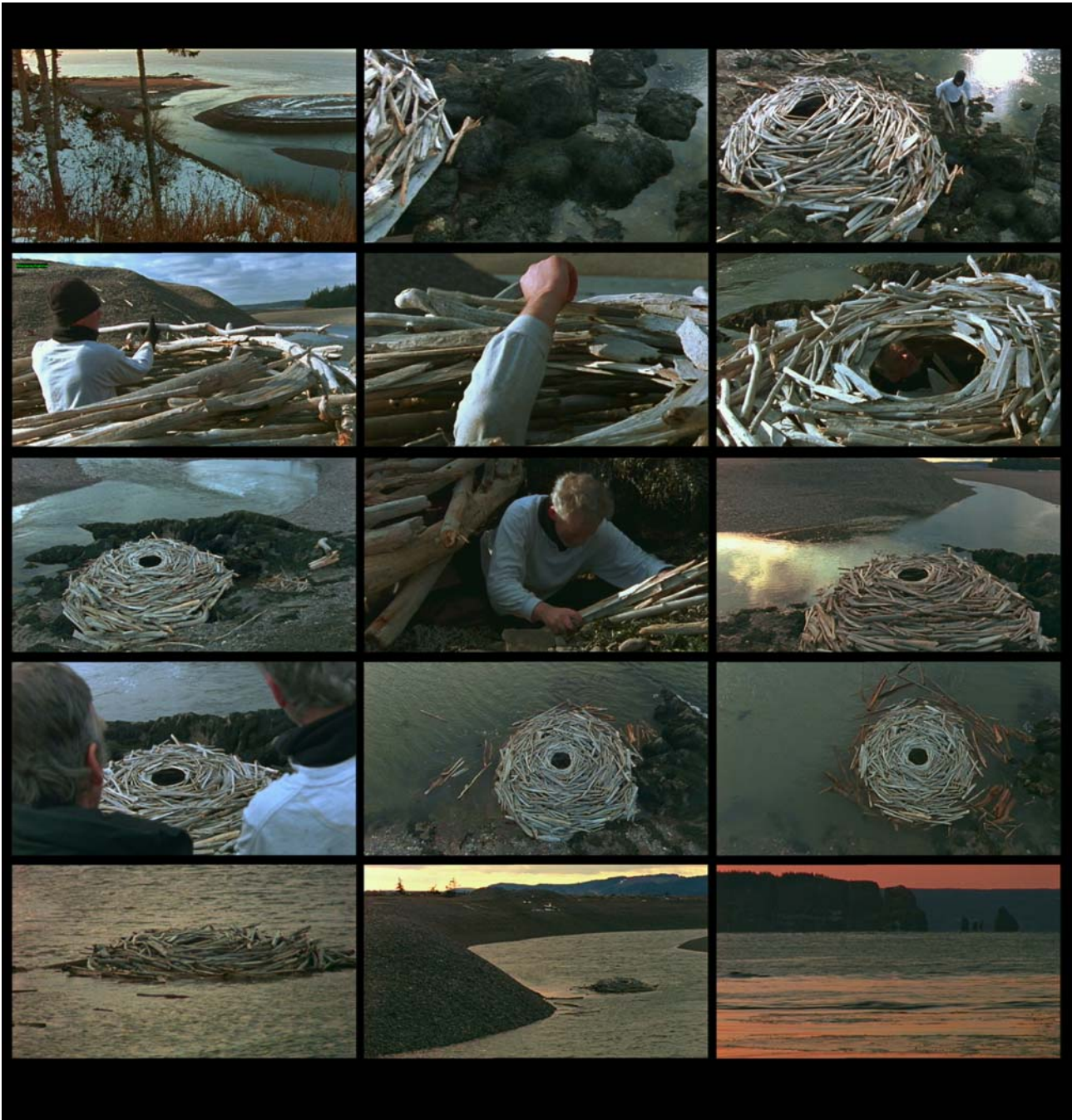


12. Abb. : Das Werk verschwindet in der Dämmerung<sup>28</sup>

---

28 [36Riedel] 16:18 min

### *Die Herangehensweise an das Werk*



13. Abb. : Ablauf der Konstruktion und des Aufnehmens durch das Wasser <sup>29</sup>

Andy Goldsworthy nähert sich diesem Werk durch mehrtägige Beobachtung<sup>30</sup> der von ihm ausgewählten Stelle. Seine Entdeckung: eine konkave Aushöhlung des Steinbodens im Flussbett knapp vor der Einmündung ins Meer. Eine

<sup>29</sup> [36Riedel] Zusammenschnitt

<sup>30</sup> [18Goldsw] S. 114 f

besondere Stelle, die, obwohl sie noch zum Fluss gehört, von den Gezeiten beeinflusst wird. Dieser Ort übt auf ihn eine besondere Anziehungskraft aus. Er sagt, dass die Gezeiten etwas Besonderes für ihn sind, eine fließende Bewegung, die wieder und wieder zurückkehrt. Er versucht diese Bewegung des Flusses und des Meeres zu spüren<sup>31</sup>, die Bewegung zweier Gewässer. Die Stelle ist zu tief, um darin zu waten oder sie direkt zu berühren. Auch der Versuch die Bewegung des Wassers durch Hineinwerfen von Stöcken sichtbar zu machen, so dass es für ihn zufriedenstellend gewesen wäre, ist erfolglos. Als er dann wieder am Morgen des zehnten Februar 1999 zum „Pool“, wie er die Stelle bis dahin nannte zurückkehrt, will er diese kreisförmige Bewegung des Wassers durch einen spiegelbildlichen Aufbau, den er Echo nennt, verwirklichen. Deshalb sieht er sich um und entdeckt auf einer gegenüberliegenden Sandbank Treibholz. Dieses bleiche, entrindete Holz ist seiner Meinung nach schon lange an dieser Stelle und sollte sich gut für seinen Einfall - das Echo - eignen und beginnt das Holz einzusammeln und zur Stelle, an der das Werk entsteht, hin zu tragen. Der natürlich vorgegebene Flussbettbereich, den er beginnt mit Holzstöcken zu verbauen, ist zwölf Fuß lang und fast konkav, was Goldsworthy die Idee zu seiner halbkugelförmigen Skulptur gibt. Er beginnt dieses Gebilde um sich herum aufzuschichten. Durch ein schmales Loch am Fuße des Werkes kann er hinein und hinaus kriechen um mehr Holz zu holen und die Halbkugel wächst Lage um Lage. Die Zeit drängt, die Flut wird bald einsetzen und der Künstler zweifelt bereits, ob er den „Dome“<sup>32</sup> noch rechtzeitig fertig stellen können wird. Jane und Dieter, Mitglieder des Filmteams um Thomas Riedelsheimer beginnen ihm enthusiastisch zu helfen Äste zu sammeln, was ihn sehr beeindruckt und doch überrascht, dass jemand so Anteil an seinem Schaffen nimmt, sodass er es sehr lobend in seinen Aufzeichnungen<sup>33</sup> erwähnt. Am höchsten Punkt des „Domes“ arbeitet Goldsworthy eine kreisrunde Aussparung durch das immer

---

31 [36Riedel] 11:06 min

32 [18Goldsw] S. 114

33 [18Goldsw] S. 114 f

kleiner und filigranere Zusammenlegen von Ästen heraus. Das dadurch entstandene Loch hebt sich durch seinen dunklen fast tiefschwarzen Kontrast sehr vom bleichen Holz, das es umgibt, ab. Die Öffnung ist für ihn eine Symbol, ein Tor durch das das Leben abebbt und wieder herein flutet. Er vergleicht den Blick in ein schwarzes Loch mit dem Blick von einer Klippe in die Tiefe, mit dem Gefühl in die schwarze Ferne gezogen zu werden.<sup>34</sup> Allerdings kommt von dieser anderen Seite auch wieder das Wachstum zu uns zurück.<sup>35</sup> Für ihn ist dieses Schwarz das nicht Vorhandene - das nicht Greifbare.<sup>36</sup> Blickt man aber aus dem Dom hinaus, sieht man durch das Loch den Himmel. Tatsächlich schafft es Goldsworthy seine halbkugelförmige Skulptur mit kreisrunder Aussparung am oberen Ende fertig zu stellen. Goldsworthy beendet seine Arbeit mit einem letzten Ast am Rande des Lochs, kriecht unter dem Dom hervor und wechselt seine Position vom aktiven Gestalter zum passiven Beobachter und ist sichtlich gespannt. Gegen fünf Uhr setzt die Flut ein. Goldsworthy ist sich sehr sicher, dass seine Halbkugel keinesfalls ganz bleiben würde, wenn das Wasser sie hebt. Das erzählt er auch einem Einheimischen, Keith, der vorbei gekommen ist und ihn bei der Arbeit beobachtet. Keith erzählt Goldsworthy von früheren Zeiten als in diesem Loch nach Lachsen geangelt wurde, weil die Fische sich dort besonders zahlreich und häufig aufhielten. Goldsworthy erinnert diese Erzählung gleich an Schottland, wo er auch viele solche „salmon holes“ kennt und ist sichtlich erfreut. Beide halten inne und beobachten das Werk, als das Wasser seine Fundamente zu berühren beginnt und es langsam umspült. Zur Überraschung aller wird die Skulptur fast vollständig unbeschädigt vom Wasser gehoben und driftet nicht auseinander, wie erwartet. Goldsworthy wollte ein geometrisches Echo des Pools schaffen. Für ihn verwandelt sich das Werk in den Pool selbst, wie er verblüfft feststellt. Bis auf ein paar wenige Äste, die sich lösen und sich sofort durch den Wasserkontakt dunkel färben, bleibt der Dom ganz. Zuerst

---

34 **[36Riedel]** 1:02:15 h

35 **[36Riedel]** 1:02:20 h

36 **[36Riedel]** 1:02:40 h

langsam und gemächlich treibt er in sich selbst rotierend immer weiter den Fluss zum offenen Meer hinaus. Als das Kunstwerk Schwung durch die Wellen bekommt driftet es immer schneller Richtung See ab. Goldsworthy, der das Werk zu Fuß am Ufer des Flusses verfolgt hat, kann nur mehr im Lauftempo mit ihm mithalten, um es nicht mehr aus den Augen zu verlieren. In seinem Tagebuch<sup>37</sup> beschreibt er, dass dieses Ganzbleiben seines Werkes, trotz Einfluss und Übergabe an die Gezeiten, einer der schönsten Momente, die er je mit einem seiner Werke erlebt hat, gewesen ist. Er konnte nicht wissen, was passieren würde, aber er fühlt sich in der Auswahl des Ortes für das Werk und durch diese wundervolle Tatsache, dass es selbst zu rotieren begann und sogar ganz blieb, bestätigt. Für ihn ist es so, als hätte er das Herz des Ortes berührt. „Das ist die Art wie ich etwas begreife, etwas sehen das immer schon da gewesen ist, für das ich aber bisher blind war. Es gibt Momente von unglaublicher Schönheit, wenn ich merke, dass ein Werk lebendig wird – das sind die Momente für die ich wirklich lebe.“<sup>38</sup>

---

37 [18Goldswor] S. 114 f

38 [36Riedel] 18:20 min

## ***Quadra Medicinale – Der Hauptraum - Jef Geys***

Als zweites künstlerisches Beispiel soll das Werk „quadra medicinale“ vom Künstler Jef Geys im Hauptraum des Belgischen Pavillons der Biennale 2009 beleuchtet werden. Der Titel bezieht sich auf das Wort „quadra“ das Viertel, der Wohnblock, der Quadrant und „medizinale“ das Heilmittel. Das Werk wird von einigen Kritikern als „komplexitätslosestes“<sup>39</sup> Werk der Biennale im Stil einer „pseudo-wissenschaftliche Taxonomie samt fotografischer Abbildung“<sup>40</sup> bezeichnet. Es entfaltet aber erst bei genauerem Hinsehen seine Aktualität und Tiefe. Das ehrgeizige kooperative Rechercheprojekt<sup>41</sup> soll hier in allen Facetten beleuchtet werden, um einen komplexeren Einblick in die Arbeit Geys zu erhalten, der vielleicht dem Betrachter auf den ersten Blick verwehrt bleibt.

### Jef Geys und sein Werk



14. Abb. : Jef Geys mit Katze<sup>42</sup> (Inge Godelaine 2005)

Jef Geys<sup>43</sup>, geboren 1934 in Leopoldsburg, eine kleinen Gemeinde in der

---

39 [43VogelB] 11. Juni 2009

40 [43VogelB] 11. Juni 2009

41 [25Kunstf] Fotorundgang 53. Biennale Venedig

42 [47filmze] 16.9.09

43 [35PressR] 9.10.09

belgischen Provinz Limburg mit rund 14.500 Einwohnern, gilt als einer der einflussreichsten Künstler Belgiens. Geys hat einen Werkbegriff geprägt, der sich vom autonomen Kunstbegriff radikal distanziert und sich über kritische Analyse, Wissensvermittlung und die Aufhebung jeder Form von Hierarchie artikuliert.<sup>44</sup> Jef Geys' künstlerische Arbeit ist untrennbar mit seiner Biografie verbunden. So sind seine Bilder, Fotografien, Skulpturen und Installationen häufig als serielle und unabgeschlossene Arbeitsprozesse konzipiert und gehen mit einer intensiven Tätigkeit des Archivierens einher. Er sammelt, nummeriert, notiert und kategorisiert alles rund um seine Projekte ,wie z.B. Fotografien, Korrespondenz, Artikel zu verwandten Themen oder Objekte – und legt es in Ordnern ab.<sup>45</sup> Er kombiniert in seinem ständig andauernden Oeuvre konzeptionelle Eigenschaften, aufklärerische Aktivitäten und formale Experimente.<sup>46</sup> In den 1960iger Jahren war er Professor für positive Ästhetik an einer Schule in Balen und erforschte dort die Vielfältigkeit des Lernprozesses an sich.

Von Anfang an besteht Geys' Arbeit im Kern aus sozialem Agieren, Vermittlung gesellschaftspolitischer Zusammenhänge, Grundsatzdiskussion über Inhalt, Form und Funktion der künstlerischen Sprache und im Kommunizieren und Positionieren innerhalb des sozialen Umfeldes, welches das Betriebssystem Kunst grundlegend in Zweifel zieht<sup>47</sup> „Geys bedient sich partizipativer, provokanter und hermetischer Kommunikationsstrategien und schafft Situationen, in denen das Fragen wichtiger als das Antworten ist“<sup>48</sup>

Sein Schaffen richtet sich in seinen Arbeiten gegen den Kunstmarkt und die institutionalisierten Obrigkeiten. Dadurch erschafft er sich eine beinahe radikale, unabhängige Position und entwickelt so eine Annäherung an die kollektive Kreativität durch die zeitweise Partizipation von seinen ihm umgebenden

---

44 [4BawagF] 20.12.09

45 [4BawagF] 20.12.09

46 [35PressR] 9.10.09

47 [4BawagF] 20.12.09

48 [4BawagF] 20.12.09



Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammeln und Ordnen

Menschen. Geys benutzt seine Lehrtätigkeit an der Schule in Balen als Labor für die unterschiedlichsten Aktivitäten, die soziale, politische und ästhetische Anliegen verbinden und analysieren.<sup>49</sup>

## Quadra Medicinale - Biennale 2009



15. Abb. : Quadra Medicinale im Hauptraum<sup>50</sup>

Das Quadra Medicinale („das Heilmittel Viertel“) ist Jef Geys' Beitrag zur Biennale 2009 in Venedig. Er bespielt mit seiner Arbeit den Belgischen Pavillon, der 1907 von Léon Sneyers für die Biennale<sup>51</sup> konzipiert und gebaut worden ist. Unter dem Kurator Dirk Snauwaert beauftragt vom Flemischen Kulturministerium zeigt Geys ein neues Projekt,<sup>52</sup> das aus mehreren Teilbereichen besteht.

---

49 [35PressR] 9.10.09

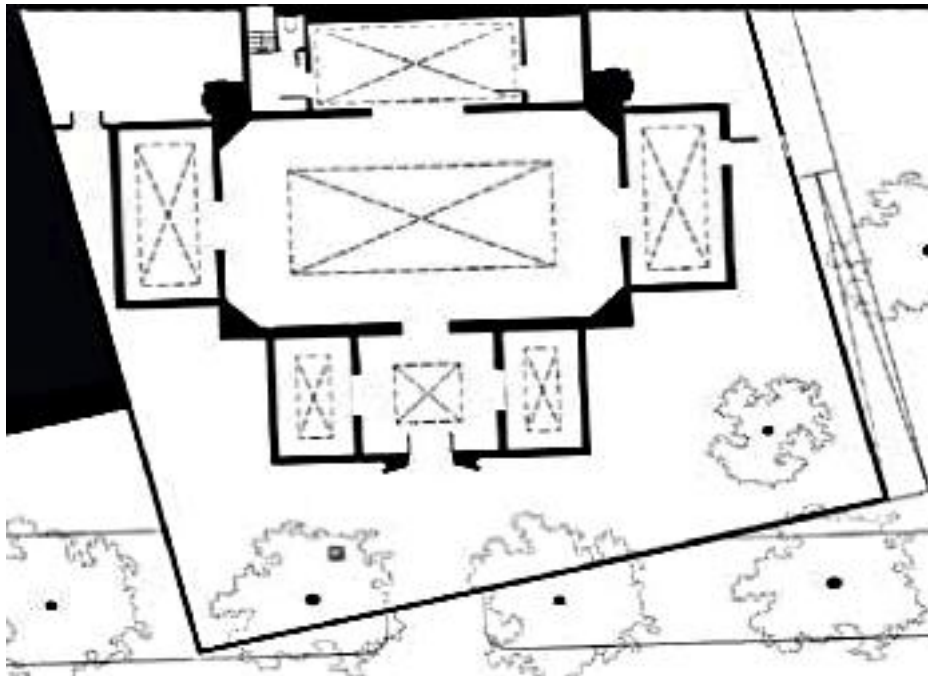
50 Eigenaufnahme Juni 2009

51 [3Bauwel] Seite 1

52 [35PressR] 9.10.09

### ***Das Setting des Hauptraumes des Quadra Medicinale***

Der Belgische Pavillon auf der Biennale di Venezia 2009, der zwischen dem Spanischen und Holländischen Pavillon gelegen ist, bietet Platz für den Beitrag Geys'. Der Künstler nutzt die symmetrische Anordnung der Räume im Belgischen Pavillon und bindet diese in seine Werkpräsentation sehr effektiv ein. Sein Quadra Medicinale besteht aus mehreren Teilbereichen, die er auf die verschiedenen Räume aufteilt. Neben dem wichtigsten und präsentesten, dem Hauptraum, zeigt Geys in den Nebenräumen Skizzen, Zeichnungen und ein Bilderrätsel, um den Eindruck des Hauptwerkes im Zentralraum zu verstärken.



16. **Abb. : Grundriss des Belgischen Pavillons der Biennale<sup>53</sup>**

Das Augenmerk soll allerdings auf das Werk im Hauptraum gelegt werden. Gleich nach Betreten des von Licht durchfluteten Vorraumes des Pavillons, wo die Sonderausgabe der Zeitschrift „Kempens Information Journal“ zu kaufen ist, wird die Aufmerksamkeit auf den Hauptraum gelenkt der mit einem Schriftzug „Jef Geys – Quadra Medicinale“ dezent auf den Autor dieser Beispielung hinweist. Es eröffnet sich ein heller Raum der mit einer Serie hinter

---

53 [Baunetz] 10.11.09

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

Glas verwarhten, in Bildform an die Wand angebrachten, Ausstellungsstücken gefüllt ist. Bei näherer Betrachtung erkennt man, dass diese Ausstellungsstücke verschiedenartigste getrocknete, gepresste Pflanzen sind, die hinter Glas aufbewahrt werden. Im ersten Moment fühlt man sich eher an eine Sammlung, ein Herbarium erinnert, das anschaulich geordnet für den Betrachter erklärend bereitsteht. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, da auch die getrockneten Pflanzenexponate selbst mit botanischer Kategorie, Fundort, Funddatum und Anwendung der Pflanze in der Heilkunde versehen sind. Diese getrockneten Pflanzen hinter Glasrahmen werden jeweils von einem Photo einer lebendigen Pflanze in ihrer Umwelt, ebenfalls mit diesen Botanischen Informationen ausgestattet, sowie einer Abbildung eines Straßenschildes begleitet. Auf den zweiten Blick erkennt man neben diesen dreiteiligen Zusammenstellungen auch Ausschnitte aus Stadtplänen, jeweils mit einem vom Finder der Pflanzen eingezeichneten Quadrat im Ausmaß von circa zwei mal zwei Kilometern. Innerhalb dieser Quadrate sind genaue Punktmarkierungen verzeichnet, die jeweils mit dem Straßennamen der Zusammenstellungen zusammenpassen. Diese Punktmarkierungen geben den Fundort der verwendeten Pflanzen an.



Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

17. **Abb.: Durchgang vom Eingang zum Hauptraum des Pavillons<sup>54</sup>**



18. **Abb.: Hauptraum des Pavillons<sup>55</sup>**



19. **Abb.: Details der Pflanzenaufnahmen<sup>56</sup>**

54 Eigenaufnahme Juni 2009

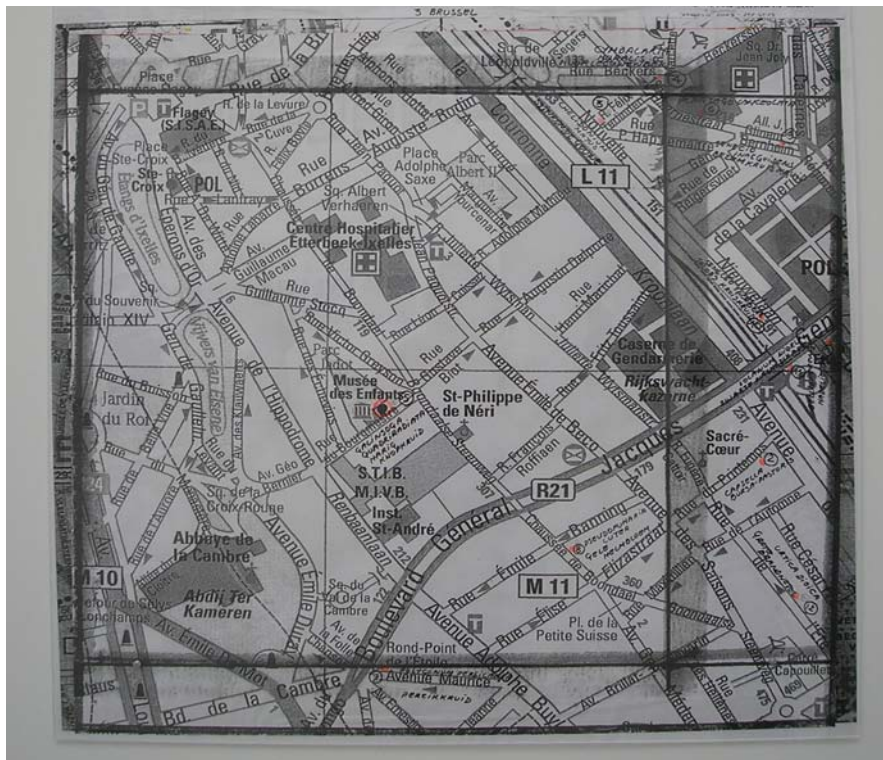
55 Eigenaufnahme Juni 2009

56 Eigenaufnahme Juni 2009

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

Nr. 5	
Latijnse naam	Galinsoga quadriradiata Ruiz et Pav.
Familie	Asteraceae
Namen	Harig knopkruid (Nederlands), galinsoga velu (Français), galinsoga ciliata (Italiano), galinsoga aveludado (Portugues), shaggy soldier (English)
Datum verzameling	21-09-2008
Plaats	Burgemeesterstraat, Brussel (Elsene)
Milieu	voetpad aan huisdeur (= muurvoeten)
Medicinaal gebruik	Knopkruid bevat veel kalium, magnesium, calcium, ijzer en vitamine C. Jonge bladeren en stengels kunnen (voor de bloei) gebruikt worden als spinazie, in soep of als salade. Weerstandsverhogend bij o.a. griep. Thee van de hele plant wordt in Peru gebruikt tegen hoest.

20. Abb.: Informationen über getrocknete Pflanze: Lateinische Bezeichnung, Namen, Funddatum, Ort, Milieu, Medizinischer Gebrauch<sup>57</sup>



21. Abb.: Planquadrat mit Punktmarkierung zur Fundstelle<sup>58</sup>

57 Eigenaufnahme Juni 2009

58 Eigenaufnahme Juni 2009

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen



22. Abb.: Aufnahme der Pflanze vor Ort, des Straßenschilds, getrocknete Pflanze hinter Glas<sup>59</sup>

### ***Die Herangehensweise an das Werk***

Jef Geys hat sich diese internationale Plattform der Biennale ausgesucht, um ein sehr ambitioniertes, kooperatives Forschungsprojekt zu verwirklichen und der Öffentlichkeit zu zeigen.<sup>60</sup> Er entwickelt in diesem Werk Elemente weiter, die ihn schon sein ganzes künstlerischen Leben lang beschäftigen. Geys nimmt sich des Begriffes „terroir“<sup>61</sup> an, weniger im territorialen, herrschaftsgebietenden Sinne, sondern mehr im symbolischen Sinn für den Lebensraum an sich.

<sup>59</sup> Eigenaufnahme Juni 2009

<sup>60</sup> [35PressR] 9.10.09

<sup>61</sup> [35PressR] 9.10.09

Das Projekt ist eine interdisziplinäre Untersuchung dokumentiert mit Plänen, Sammlungen, Beschreibungen, Photos und Zeichnungen. Die Sonderausgabe des Kempens Information Journal, das beim Eingang zu erstehen ist, vervollständigt dieses Projekt.<sup>62</sup> Diese Handreichung<sup>63</sup>, oder Gebrauchsanweisung in Form einer Zeitschrift gibt mehr Aufschluss über das Werk. Diese Zeitschrift ist so auf gefaltetem Papier gedruckt, dass sie vom Käufer erst am oberen Ende aufgeschnitten werden muss, um lesbar zu werden. Eigentlich sollten die 150.000 Exemplare dieser Zeitschrift auf essbarem Papier gedruckt werden, dies konnte aber nicht verwirklicht werden. Bei diesem Werk beschäftigt sich Geys mit der Erforschung wilder Heilpflanzen im Stadtraum. Bei Geys' Projekt geht es aber nicht nur um reine Klassifizierung der Pflanzen, sondern der Künstler beschäftigt sich mit dem (Über-)Leben von Menschen und Pflanzen in der Unwirtlichkeit<sup>64</sup> moderner Großstädte. Seit einigen Jahren beauftragt Geys Bekannte, die in Städten leben, in einem Stadtplan rund um ihr Zuhause oder ihren Arbeitsplatz ein Quadrat von circa ein bis zwei Kilometern Seitenlänge einzuzeichnen und innerhalb dieses Quadrates 12 Pflanzen zu finden, die auf der Straße bzw „wild“ wachsen und im allgemeinen deshalb als Unkraut gesehen werden. Dieses Unkraut allerdings, wie die Ethnobotanikerin Ina Vandebroek<sup>65</sup>, die Geys beim einsammeln der Pflanzen in New York geholfen hat, erklärt, überlebt komplett eigenständig in seiner Umwelt, zum Beispiel durch Abwehrmechanismen, wie die Produktion von Chemischen Verbindungen, die auch in der Medizin eingesetzt werden.

Die Pflanzen sollen von seinen Helfern photographiert, abgepflückt, getrocknet und bestimmt werden. Zusätzlich sollen Informationen zum medizinischen Nutzen herausgefunden werden. Geys' Absicht liegt darin, sich die medizinische Heilwirkung zu Nutze zu machen. Er selbst schreibt: „Und am

---

62 [35PressR] 9.10.09

63 [22Kempen] Seite 5 - Beitrag von Dirk Snauwaert

64 [25Kunstf] Fotorundgang 53. Biennale Venedig Belgien, Jef Geys

65 [42Vandeb] 1.1.10

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

wichtigsten: Was könnte eine obdachlose Person damit anfangen, wenn sie zum Beispiel Zahnweh hat, könnte man vielleicht darauf kauen um den Schmerz zu lindern, oder sogar das Problem damit lösen?“<sup>66</sup> Die Exponate aus vier Städten: Villeurbanne(Frankreich), New York, Moskau und Brüssel füllen den Hauptraum. Geys selbst schreibt im Kempens Informatieblad, dass er natürlich weiß, dass schon oft Fotos von solchen Pflanzen gemacht wurden und dass es auch schon Aufzeichnungen von Heilkräutern sogar von den Benediktinermönchen gegeben hat.<sup>67</sup>

---

66 : [22Kempen] s.6

67 : [22Kempen] s.6



## **Quadra Medicinale im Hauptraum und the Salmon Hole als Beispiele einer Naturkunst auf Basis eines Fundus des Sammelns und Ordnen.**

Nachdem das Setting und die Herangehensweise des jeweiligen Künstlers an sein Werk beschrieben worden ist, sollen nun in diesem Teil die Zusammenhänge zwischen Natur, Kunst und Sammeln sichtbar gemacht werden.

Ganz im Stil von Duchamp, der schon postuliert hat, dass ein Werk erst vollständig von denen gemacht wird die es betrachten und durch ihren Beifall oder sogar durch ihre Verwerfung überdauern<sup>68</sup>, soll auch auf die Relevanz des Betrachters und auf die Aktualität und Hintergründe der Assoziationen, die beim Betrachten des Werkes entstehen, eingegangen werden.

Die Schwierigkeit besteht darin, ein Gerüst zu entwerfen, in dem beide Werke analysiert werden können. Um diesem Gerüst ein Fundament zu geben, werden die grundlegenden Begriffe wie Natur an sich, Naturverständnis, Naturphilosophie und Sammeln und Ordnen erläutert. Im späteren Verlauf sollen diese Begriffe mit den Kunstwerken in Verbindung gebracht werden. Die Verbindung beider Werke mit der Natur scheint offensichtlich, der Aspekt des Sammelns in beiden Werken eröffnet sich erst auf den zweiten Blick. Ob diese so unterschiedlichen Werke zu ähnlichen Erkenntnissen führen, wird diskutiert.

---

<sup>68</sup> Duchamp, Marcel: Autoportrait de profil, Papier, handgerissen nach Schablone, 1958 in **[10Daniel]** Umschlagrückseite.

## ***Zur Rolle der Natur in beiden Werken***

Der erste Schritt zu einer Vergleichsebene ist die Begrifflichkeit der Natur an sich, die offensichtlich Teil der beiden Werke ist, diese zu beleuchten und zu hinterfragen. Ziel ist es eine genaue Definition zu finden, was Natur in diesem Zusammenhang eigentlich bedeutet und in wie weit der Mensch, mit seiner Beschäftigung mit dem Begriff der Natur, in den Werken relevant wird. Auch die Tradition, die hinter diesen Begriffen steht, soll kurz behandelt werden, um einen Rahmen festzulegen, in dem weiter argumentiert werden kann. Es soll untersucht werden, ob die Begriffserklärung des Wortes Natur alleine ausreicht um dem Naturverständnis und des dadurch entstandenen Werkes des Künstlers auf die Spur zu kommen. Es soll auch hinterfragt werden, in wie weit diese Verbindung zur Natur, wie auch immer geartet, die Problematik der Naturphilosophie aufgreift und thematisiert.

### **Zum Naturbegriff**

Um sich dem Thema „Kunst aus und Kunst mit der Natur“ nähern zu können, sollte man auch den eigentlichen Gedanken beleuchten, der bleibt, wenn man an den Begriff „Natur“ denkt. In seiner Begrifflichkeit scheinbar einfach und universal im Verständnis eingebettet, verbergen sich hinter diesem Ausdruck diverse Interpretationen, die einer Abgrenzung und Aufklärung bedürfen. Der Terminus Natur wirft komplexe Fragen auf, die hier nicht zur Gänze beleuchtet werden können, allerdings sollen einige Aspekte der aktuellen Diskussion um den Naturbegriff, sowie einige wichtige historische Strömungen und Erkenntnisse kurz behandelt werden. Das Bedeutungswörterbuch von Duden<sup>69</sup> definiert Natur als die Gesamtheit aller organischen und anorganischen, ohne menschliches Zutun entstandenen, existierenden, sich entwickelten Erscheinungen. Ob es bei dieser Definition von Natur für diese beiden Werke von Geys und Goldsworthy bleiben kann, soll hinterfragt werden.

---

69 [29Müller] S.461

„Der Naturbegriff, so schreibt Gloy, wird im Alltag, in der Wissenschaft und in der Philosophie schillernd und vieldeutig verwendet.“<sup>70</sup> Er wird oftmals in einen Gegensatz gestellt, um dadurch den Begriff eindeutig abgrenzen und einordnen zu können. Da wäre Natur mit Geist in Gegensatz, Natur und Vernunft, Natur und Technik und schließlich Natur und Kunst. Es fällt auf, dass der Begriff Natur - in Opposition gestellt- auf den ersten Blick seinen universellen Charakter verliert und sich der Naturbegriff damit sehr einschränkt und nicht mehr ganz und gar das widerspiegelt, was wir gemeinhin als Natur verstehen. Der traditionellste Gegensatz zur Natur, der auch in den andern Bereichen wirksam wird, ist der Mensch selbst, bzw der menschliche Bereich.<sup>71</sup> Bereits Antiphon in der griechische Antike behilft sich eines menschlichen Gegensatzes, um die Natur erklären zu können. Der Sophist, der ein Zeitgenosse des Sokrates<sup>72</sup> war, stellt die Natur dem Gegensatz der Konvention gegenüber. Er beschreibt die Gesetze der Natur als notwendig und gewachsen, die erdachten Gesetze der Menschen als willkürlich und vereinbart.<sup>73</sup> Aus dieser Gegenüberstellung erwächst auch noch in späterer Folge, bei Rousseau bis hin zu Nietzsche, die Auffassung, dass die menschlichen Gesetze zum Schutz der Schwächeren gemacht sind und das eigentliche Naturrecht einschränken.<sup>74</sup> Hier wird bewusst zwischen einer Ordnung vom Menschen und einer natürlichen Ordnung unterschieden.

Bereits dieses Beispiel zeigt, dass der Begriff der Natur zu den Grundfesten unserer Kultur gehört, und „wir es uns nicht leisten können, diesen Begriff einfach über Bord zu werfen, wenn wir feststellen sollten, dass er uns durch und durch fraglich geworden ist.“<sup>75</sup>

Die nächste Unterscheidung, zwischen Natur und Technik, liegt ebenfalls in der

---

70 [6GloyKa] S. 23

71 [7BöhmeG] S.11

72 [31OConno] 1.1.10

73 [12DielsH] B44 in [7BöhmeG] S.12

74 [7BöhmeG] S.12

75 [7BöhmeG] S.12

Antike begründet. Aristoteles unterscheidet von Natur aus Seiendes vom technisch Seienden.<sup>76</sup> Der Terminus Technik kann hier auch als Kunst gelesen werden (téchne, lat. ars). Naturdinge entwickeln sich aus eigener Kraft<sup>77</sup>, Natur ist das was von selbst da ist – im Gegensatz zu dem, was der Mensch macht. Die Natur reproduziert sich selbst und regeneriert sich. Aristoteles bezieht sich in einem sehr weise gewählten Beispiel auf Antiphon und spiegelt mit diesem Beispiel genau das wieder, was Natur im Gegensatz zu Technik/Kunst verkörpern soll:

„Als Beweis erwähnt Antiphon, dass, wenn ein Stuhl in die Erde vergraben wird, und die Fäulnis dergestalt Platz ergreift, dass ein Keim daraus hervorgeht, hieraus kein Stuhl, sondern nur Holz wird.“<sup>78</sup>

Gloy selbst fasst diese Unterscheidungen zusammen mit ihrer Definition: „Die Natur wird als Gesamtheit der Gegenstände bezeichnet, die man vorfindet und die ohne menschlichen Willen und ohne menschliches Zutun von sich aus existieren, erzeugt werden oder entstehen und sich erhalten, während es sich bei den Opposita um Produkte der menschlichen Ratio, Planung und Ausführung handelt, um künstliche oder künstlerische Produkte“<sup>79</sup>.

## Zum Naturbegriff in den beiden Werken

Was passiert, wenn man versucht, diese Definition des Naturbegriffs auf die Werke Goldsworthys oder Geys' zu übertragen? Zuerst scheint der Mensch selbst, als Bestandteil der Natur, aus dieser Definition ausgeschlossen zu sein. Auch jegliche Gartenanlage, jeder forstwirtschaftlich genutzte Wald, jeder Fischweiher, jeder gepflanzte Baum oder regulierter Fluss, jede Weide für Nutztiere und schließlich natürlich die Nutztiere selbst, wären kein Teil der

---

76 [7BöhmeG] S.12

77 [1Aristo] S-37, Zweites Buch, Erstes Kapitel

78 [1Aristo] S-39, Zweites Buch, Erstes Kapitel

79 [6GloyKa] S. 23

Natur im Sinne Gloy's<sup>80</sup> .

Goldsworthy würde in diesem Sinne also nicht in oder mit der Natur oder mit Naturmaterialien arbeiten, denn dort, wo er sich aufhält, gibt es zwar Pflanzen, Flüsse, Wiesen und Bäume und über weite Strecken keine verbauten Flächen, aber doch ist der Mensch für das Erscheinungsbild dieser Landschaft verantwortlich. Der Wald erhält sich in dieser Form nicht ohne Pflege durch den Menschen. Durch Rodung und Neupflanzungen bestimmter Arten wird sehr intensiv in das Aussehen und in die Vegetation der Umgebung eingegriffen, die sich so nicht erhalten würde. Würde man die Herkunft der gefundenen Äste Goldsworthys zurückverfolgen, ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass die Äste, mit denen er arbeitet, von Bäumen stammen, die vom Menschen gepflanzt worden sind, sich also nicht aus eigener Kraft entwickelt haben, also keine Natur im engeren Sinne der vorhergehenden Definition wären.

Um diesen Vergleich auf die Spitze zu treiben könnte man hier Antiphons<sup>81</sup> Beispiel, vom eingegrabenen Stuhl heranziehen. Demnach müsste man, um die Natürlichkeit der Äste Goldsworthys beweisen zu können, an der Wuchsstelle des Baumes wohl vorher einen Stuhl eingegraben haben, aus dem dann durch Verrottung wieder selbstständig ein Baum entstand. Dadurch könnten die Äste wohl als „aus der Natur kommend“ gelten und das ist noch unwahrscheinlicher. Diese Schlussfolgerung zeigt, dass diese Definition des Naturbegriffs hier anscheinend nicht ausreichend ist, um das zu beschreiben, was der Mensch sieht, wenn der Goldsworthy beobachtet.

Wie steht das mit Geys' Arbeit, im Zusammenhang mit diesen Definitionen, die auf den ersten Blick gar nicht viel mit Natur zu tun haben will? Er verwendet Materialien aus dem urbanen Umfeld, der von Menschen geschaffenen Stadt. Bringt man allerdings Gloy's Definition<sup>82</sup> ins Spiel, verwendet Geys

---

80 [6GloyKa] S. 23

81 [1Aristo] S-39, Zweites Buch, Erstes Kapitel

82 [6GloyKa] S. 23

vorgefundene Objekte, die ohne Zutun und ohne menschliche Ratio oder Planung entstanden sind und sich selbst erhalten – er verwendet Unkraut.

Interpretiert man die Auffassung Gloys, ist dieses Unkraut ein Stück Natur in Reinform. Vielleicht ist es gerade das, worauf Geys das Augenmerk mit seiner Arbeit legen möchte: dieses Wachsen des Unkrautes ist möglicherweise eine Deutlichmachung der Unausweichlichkeit der Natur, die sich ihren angestammten Platz zurück erobert, trotz der Kontrollversuche der Menschen.

Wie könnte das Beispiel Antiphons hier Bedeutung gewinnen?

Pflanzen werden gezeigt, die aus den Zerfallsfugen der menschlichen Zivilisation empor sprießen, aus dem Abfall und dem verrotteten Müll, der am Straßenrand liegen bleibt, als Analogie zum verrotteten, vergrabenen Stuhl. Diese Pflanzen sprießen nicht als Abfall wieder, sondern als Unkraut, das nicht vom Menschen geplant wurde und sich selbst erhält, wie der Baum im Beispiel Antiphons. Hier wäre man wohl schon eher beim Exempel Antiphons' angelangt. Nach diesen Überlegungen arbeitet Geys eher mit der Natur als Goldsworthy, was auf einen sehr einseitigen Naturbegriff hindeutet, wenn man ihn mit Gegensätzen beschreibt.

Jeder dieser verschiedenartigsten Versuche einer Begriffserklärung von Natur, scheint nicht vollständig den verinnerlichten Begriff von Natur wiederzuspiegeln, den jeder von uns in sich trägt und beim Betrachten der Kunstwerke beschreiben würde. Die genannten Gegensatzpaare gaben dem klassischen Naturbegriff seine Form, allerdings könnte es sein, dass diese Entgegensetzungen einfach nicht mehr greifen. Man beruft sich so auf Natur als etwas Selbstverständliches, „in dem Moment, wo sich Natur nicht mehr von selbst versteht“<sup>83</sup>. Es wird unklar, was wir als Natur ansehen, was Natur überhaupt ist, und unklar, welche Natur wir wollen. Darum genügt es anscheinend nicht mehr, den Naturbegriff mit Gegenkonstruktionen zu erklären. Der Naturbegriff muss um eine Gedankenebene erweitert werden, es muss das Verständnis der Natur hinzukommen.

---

83 [7BöhmeG] S.15

## Vom magisch mystischen zum wissenschaftlichen Naturverständnis des Menschen

Am Beginn des menschlichen Bewusstwerdens herrschte ein magisch mystisches Verständnis der Natur vor, eigentlich ein Erleben der Natur, das sich am besten mit einem Naturgefühl oder einer Naturempfindung beschreiben lässt. In dieser Auffassung von Natur an sich geht es nicht um das bloße Denken noch um das Anschauen, sondern um einen gesamtheitlichen leiblich seelisch geistigen Lebensvollzug.<sup>84</sup>

Diese Naturvorstellung, von der Gloy meint, dass sie uns nicht nur historisch fern liegt, sondern sich auch einem wissenschaftlich-technischen Verständnis entzieht, beruht auf dem Präkognitiven, sie beruht auf Gefühlen, Empfindungen, Affekten, Trieben, Wünschen und Begierden.

Das wissenschaftlich – technische Verständnis, vom dem Gloy spricht, löste die Vorstellung vom magisch mystischen Naturerleben bereits in Ansätzen in der griechischen Antike ab. Der Grund dafür war das Misstrauen des Menschen, dem bis dahin gültigen Naturverständnis wurde der Glaube entzogen. Der Mythos, dem vorher eine Selbstverständlichkeit und Verpflichtung angehaftet war, wurde zur bloßen Erzählung, zum Märchen, zur Sage degradiert, der keinerlei Verbindlichkeit mehr zukam. An die Stelle dieses ursprünglichen Verständnisses trat ein neues System mit neuen Wahrheits- und Ausweisbarkeitskriterien.<sup>85</sup> Diese Kriterien sollten Begründungs - und Beweisstrategien sein. Im „Rechenschaft geben“<sup>86</sup> von dem Platon spricht, sollte dieses Verständnis begründet werden, denn nur das, was in allgemeinverständlich, nachvollziehbaren Argumentationsgängen

---

84 [6GloyKa] S. 31

85 [6GloyKa] S. 74

86 [33Platon] S. 57

legitimierbar ist, gilt als sicher und wahr.<sup>87</sup> Dieses Konstrukt bildet die Grundlage des wissenschaftlichen Denkens, das sich bis heute in seiner Grundstruktur erhalten hat. Das Mittelalter fügt diesem antiken Gedankengut die Komponente der christlichen Glaubensüberzeugung hinzu und synthetisiert diese heterogenen Strömungen. In diesen verbinden sich zwei völlig unterschiedliche Auffassungen: auf der einen Seite die Glaubens- und Erfahrungswelt des jüdisch-christlichen Kulturkreises, auf der anderen das Denken der griechischen Antike, das letztere allerdings nur in lateinischer Überlieferung und somit oft verfälscht oder missverstanden. Das aristotelische System- und Ordnungsdenken wird in christlicher Interpretation zur Bezeichnung der Sinnhaftigkeit der Natur, in der der Mensch durch dieses Ordnungssystem als Krone der Schöpfung gedacht ist, und letztlich auf Gott als Endzweck des Systems und alles Seienden hindeutet. Das Platonische Modell wird insoweit abgewandelt, dass die Natur nicht als Geschöpf Gottes deklariert wird, sondern als Kunst und Bauwerk Gottes - also ebenso Gott als Baumeister deklariert.<sup>88</sup> Der Unterschied zur griechischen Antike besteht darin, dass in der Antike die Natur unabhängig vom menschlichen Handeln und Erkennen ist, und nur zum Zwecke des Verstehens in ein Modell gebracht wird, und somit nicht die Natur selbst, sondern lediglich dieses Verstehen zur Einsicht ein Konstrukt darstellt, dessen man sich bewusst ist. Das Mittelalter hingegen blendet diese Stufe aus und erhebt dieses Konstrukt in die Realität, somit wird die Natur ein reales Konstrukt und zum Produkt, das von Gott geschaffen wurde, das der Mensch aufgrund seiner Ebenbildlichkeit mit Gott zu verstehen vermag.<sup>89</sup> Für den Menschen ist die Welt das Andere, das Unangreifbare, das alleine Gott gehörige. Gott alleine hält sein Monopol auf das Urheberrecht der Welt. Zu Beginn der Neuzeit aber, vom Gedanken der Gottessohnschaft des Menschen beflügelt, erhebt der Mensch Anspruch auf das Erbe seines göttlichen Vaters und durch diese Verwandtschaft wird die Erde als

---

87 [6GloyKa] S. 75

88 [6GloyKa] S. 138

89 [6GloyKa] S. 164



zum Produkt des Menschen deklariert, wenn auch noch nicht genauso realisiert, wie von Mensch gewollt, aber mit Potenzial für die Zukunft. Dieser radikale Schritt, die Natur als Konstruktionsprodukt des menschlichen Geistes zu sehen, existiert zuerst nur formal, wird dann aber immer konkreter. Die Aufwertung des Menschen als Nachfolger des Konstrukteurs schickt Gott als alten Baumeister in den Hintergrund. In diesem Prozess ist die neuzeitliche Auffassung der Natur, ein künstliches Produkt des Menschen zu sein, begründet.<sup>90</sup> Diese Auffassung führt über kurz oder lang zur Mechanisierung und Technisierung des Weltbildes. Die Natur, früher Inbegriff dessen, was ohne menschliche Planung und Eingriffe existierte, wird zum Eigentum des Menschen und dadurch zum Kunstprodukt. Um diesen Status zu erhalten wird menschliche Planung und Handlung geradezu vorausgesetzt.<sup>91</sup> Aus dieser Entwicklung formt sich ein wissenschaftliches Naturverständnis, das den Hintergrund für die Nutzung der Natur als Rohstoffressource liefert.<sup>92</sup> Trotz alledem blieb neben diesem pragmatischen Umgang mit der Natur ein Bild von idealer, unberührter Naturschönheit in unserem Denken ungebrochen. Nach diesem Idealbild sucht der Mensch und gefährdet in dem Moment des Eindringens in das Paradies die Natur an sich wiederum, nach der er so gesucht hat.<sup>93</sup> Um dem Begriff Natur, der anscheinend nur mehr in unseren Köpfen in Idealform existiert, näher zu kommen muss anscheinend noch eine Komponente ins Spiel gebracht werden: der Mensch als reflektierender Rezipient der Natur, der mit einer bestimmten Vorstellung von Natur etwas verbindet, wie diese Verbindung auch immer geartet ist. Genau diesem Problem der Erkenntnis widmet sich die Naturphilosophie.

---

90 [6GloyKa] S. 165

91, [6GloyKa] S. 161

92 [45Weilac] S. 10

93 [45Weilac] S. 10

## Die Notwendigkeit einer Naturphilosophie, ihr Untergang und ihre Neugeburt in der Kunst

Die Naturphilosophie<sup>94</sup> versucht, die Natur in philosophischen, erkenntniskritischen, metaphysischen und allgemeinen Strukturen zu beschreiben, theoretisch zu erklären und teilweise auch zu deuten, um sie in der Gesamtheit ihres Wesens erfassen zu können. Da es dem Menschen immer schon ein großes Bedürfnis gewesen ist, die Natur in ihrer Ganzheitlichkeit zu erfassen, findet man bereits naturphilosophische Ansätze in der griechischen Antike. Der Einfluss der platonischen und aristotelischen Philosophie, besonders der Begriff des „Naturschönen“ prägt dieses Verständnis bis zum Ausgang der Romantik<sup>95</sup>. Diese Vorstellung beruht auf einer Vorstellung von Harmonie, einer beseelten Einheit von Mikrokosmos und Makrokosmos, aus der der Mensch nicht wegzudenken ist. Bis ins 18. Jahrhundert bleibt die Geschichte der Naturphilosophie kontinuierlich, auch wenn sie zwischenzeitlich durch die Theologie dominiert wurde. Die Naturphilosophie erreicht ihren Höhepunkt, als Philosophie und Naturwissenschaften noch als eine Einheit zu verstehen sind. Allerdings ergeben sich die ersten Unstimmigkeiten im Umgang mit dem Begriff der Naturphilosophie, als eben diese beiden, Naturwissenschaft und Philosophie, voneinander getrennt werden.<sup>96</sup> Dieser Prozess setzt etwa bei Newton ein, der seine Mathematik selbst noch „Mathematische Prinzipien der Naturphilosophie“ nennt und findet seinen Abschluss bei Kant, der „metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft“ der Wissenschaft vorschalten will<sup>97</sup>. Bis zu Kant versucht die Naturphilosophie sich gegenüber der Wissenschaft als

---

94 [30Müller] S. 487

95 [45Weilac] S. 10

96 [7BöhmeG] S. 29

97 [7BöhmeG] S. 29

gleichwertig zu behaupten<sup>98</sup>. Seit Kant gewinnt die Naturwissenschaft an Vorrang. Seit dem ist die Naturphilosophie in Ungnade gefallen und verlor ihren Rang als angesehene Disziplin. Hegel spricht davon, dass die Naturphilosophie unter einer besonderen Abgunst<sup>99</sup> liege. "Der Name Naturphilosophie,.....,besitzt einen üblen Klang"<sup>100</sup>, sagt Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald über das Thema seiner Vorlesung noch im Jahre 1902. Die Wege der Naturwissenschaft und der Naturphilosophie trennen sich und die Naturphilosophie wird abgewertet. Schelling erkennt, dass das Konzept der Natur in der Naturwissenschaft sehr eingeschränkt ist, und nur durch Verzicht und Verdrängung von wesentlichen Fragestellungen so erfolgreich sein kann. Die Naturwissenschaft beschäftigt sich nur, so sagt Schelling mit der Natur als Produkt<sup>101</sup>, nur mit der natura naturata<sup>102</sup>. Schelling erneuert dadurch die Frage nach der natura naturans, der hervorbringenden Natur<sup>103</sup>, der wirkenden Natur, nach allem was in sich ist und aus sich begriffen wird, oder solche Attribute besitzt, welche ein ewiges und unendliches Wesen ausdrücken.<sup>104</sup> Aufgabe der Naturphilosophie ist es demnach über diese ursprüngliche hervorbringende Natur zu sprechen.<sup>105</sup> Schelling postuliert, dass diese hervorbringende Kraft in uns ebenso tätig ist, wie in der Natur. Den Künstler sieht er als unbewusst produzierende und Formen schaffende Naturkraft. Durch diese poetischen Formulierungen bringt Schelling folgerichtig, aber verhängnisvoll, die Naturphilosophie in den Kreisen der empirisch arbeitenden Naturwissenschaftlern in Verruf.<sup>106</sup> Hegel versucht zwar die Naturphilosophie

---

98 [7BöhmeG] S. 29

99 [20HegelG] in:B[7BöhmeG] S.29

100 [32Ostwal] in: [7BöhmeG]S.29

101 [39Schelli] § 6 S.22 in [7BöhmeG]S.30

102 [41Schola] 17.1.10

103 [39Schelli] §6.in [7BöhmeG]S.30

104 [41Spinoz] 6.1.10

105 [7BöhmeG] S.30

106 [7BöhmeG] S.31

durch wie er sagt „intellektuelle Arbeit“ mit der Wissenschaft wieder auf gleiche Ebene zu bringen, gegen die Meinungen derer, die aus der Einheit von Mensch und Natur heraus philosophieren wollten. Dieser Rettungsversuch schießt aber über das Ziel hinaus und verschlimmert die Situation der Naturphilosophie gravierend, in dem durch seine skeptischen Thesen über kurz oder lang die Geschichtlichkeit der Natur, das Periodensystem der Elemente und die Möglichkeit der Evolution ausgeschlossen werden.<sup>107</sup> Durch diese endgültige Verwirrung ist das Schicksal der Naturphilosophie besiegelt. Die Naturphilosophie ist zwar nicht ganz tot, aber da sie auch nicht in das Gebiet der Philosophie fällt, wird sie von Naturwissenschaftlern weitergeführt, degradiert zur „induktiven Metaphysik“.<sup>108</sup> Die Naturphilosophie, die vorher geglaubt hat im Geist das Weltprinzip gefunden zu haben, wird zu einer materialistischen Naturphilosophie, in der von Energie oder Bewegung die Rede ist. Sie wird zur Philosophie der Naturwissenschaft und beschränkt sich auf die Analyse der logischen und methodischen Strukturen. Das bleibt bis in die 1960er Jahre so.<sup>109</sup> Liessmann greift in seinen Ausführungen ein erneutes Aufleuchten der Schönheit der Natur wieder auf: „Aber in den letzten Jahren ist ein Thema in die Kunstphilosophie zurückgekehrt, das seit Hegel im wesentlichen erledigt schien: die Schönheit der Natur.“<sup>110</sup>

### **Die Rückkehr der Naturphilosophie und der Natur in die Kunst**

Obwohl es die moderne Naturphilosophie noch gar nicht gibt, erkennt man einen mittlerweile großen Bedarf nach ihr<sup>111</sup> und diese Sehnsucht nach einer modernen Naturphilosophie dürften Künstler in den letzten Jahren verspürt haben. Die Moderne hat zwar der Natur als Gegenstand und Vorbild der Kunst

---

107 [7BöhmeG] S.32

108 [7BöhmeG] S.32

109 [7BöhmeG] S.33

110 [27Liessm] S.199

111 [7BöhmeG] S.33

eine radikale Absage erteilt, aber ganz ist die Natur nicht aus den ästhetischen Theorien und Künsten verschwunden. Adorno unternimmt einen ehrgeizigen Versuch in seiner „ästhetischen Theorie“ das Naturschöne zu rehabilitieren<sup>112</sup>. Aber auch er geht von einer Gegenteiligkeit von Natur und Kunst aus, die aber auch in dieser Theorie aufeinander verweisen. Das Naturschöne ist für Adorno der ästhetische Schein der Natur. „Das Aufleuchten der Natur erscheint also deshalb als schön, weil an ihr noch abgelesen werden kann, was es hieße, außerhalb des universellen Zugriffs von Rationalität, Markt, Technik, Wissenschaft und Naturbeherrschung zu sein. Die Natur ist dadurch für den Menschen aber gleichzeitig ein Ort der Erinnerung und der Utopie“<sup>113</sup>, schreibt Liessman über Adorno. In den ästhetischen Empfindungen, die durch das Wahrnehmen von Natur ausgelöst werden, ist eine Ahnung enthalten, was jenseits des praktischen Umgangs und der Reflexion des Menschen liegt. Für Adorno liegt genau darin die Verbindung zur Kunst, die ebenfalls etwas Unmittelbares, Besonderes erschafft, ohne aber die Natur nachzuahmen. Der Unterschied zum Naturschönen liegt im Irritierenden, das ebenso Teil der Natur ist. Die unausweichlichen Gesetzmäßigkeiten der Natur, der jede Form von Freiheit fehlt, sind für den Menschen oft verstörend. Und genau darin liegt für Adorno der Unterschied zur Kunst. Kunst kann auch ein Resultat von Freiheit sein. Das Naturschöne ist eine Erfahrung, die auf Bildung und ästhetischem Reflexionsvermögen beruht.<sup>114</sup> Dieser Erfahrung bedarf es umso mehr, umso mehr sie durch die Scheinwelten der Produkte der Kultur- und Ferienindustrie strapaziert worden ist. „Für Adorno ist es also die auf Gegenstandslosigkeit abzielende Radikalität der modernen Kunst, die einzig imstande ist, auf den Verlust des Naturschönen adäquat, wenn auch mit Trauer, zu reagieren.“<sup>115</sup> Adorno konstruiert hier eine negative Naturästhetik.<sup>116</sup> Da die zunehmende

---

112 [27Liessm] S.199

113 [27Liessm] S.200

114 [27Liessm] S.200

115 [27Liessm] S.200

116 [27Liessm] S.201

ökologische Sensibilität die Natur immer mehr in den Mittelpunkt rückt, ist auch immer öfters in den ästhetischen Diskursen von ihr die Rede. Immer mehr wird versucht, in der Natur die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten aufzufinden, woran sich wiederum die Kunst ein Beispiel nehmen soll, was natürlich heftige Kontroversen eines alten Themas auslöst.<sup>117</sup> Erneut entsteht das Problem der Konstruktion des Naturbegriffs durch ein Gegenteil, Vorbild oder Nachbild.

### **Die Rückkehr des Naturbegriffs in die Natur und das Leben**

Aber durch den drohenden Verlust der Natur und damit verbundenen ästhetischen Naturerfahrungen kommt es zur Wiederaufnahme der Frage: Was ist Natur? Seel konzipiert dazu ein dreidimensionales Erfahrungsschema. Die erste Dimension ist die Natur als Raum der Kontemplation<sup>118</sup> in dem die Natur ungedeutet, sinnfrei beobachtet werden kann, ein „versunken sein“ möglich ist, ohne Deutung. Um so eine Situation herstellen zu können, muss man sich ganz auf die Natur selbst verlassen, die durch ihre Veränderlichkeit und spontane Aufmerksamkeitserregung, durch Unvorhergesehenes den Menschen überrascht und seine Blicke auf sie zieht.

Darum funktioniert es auch nicht, so eine Situation krampfhaft durch den Menschen herbeizuführen, etwa durch Verweise auf vorgegebene Aussichtspunkte in der Natur, die meistens triste Erinnerungen hinterlassen. „Man wird durch diese Selektion durch den Menschen einer kontemplativem Erfahrung der Natur betrogen<sup>119</sup> “ erklärt Liessmann.

Schritt zwei dazu ist, zu erkennen, dass die Natur mit dem Leben jedes Einzelnen auch örtlich<sup>120</sup> verbunden ist, denn auch werden sehr oft Erinnerungen an glückliche Situationen mit Landschaften verbunden. Dieser

---

117 **[27Liessm]** S.201

118**[38SeelMa]** S.38

119**[27Liessm]** S.203

120**[38SeelMa]** S.89

Schritt berührt den ethischen Aspekt der Erfahrung des Naturschönen. Die dritte Ebene ist die imaginative Naturerfahrung<sup>121</sup>, eben diese, die schon sooft Kontroversen ausgelöst hat, da sie wieder in das Feld der Kunst spielt. Das Problem liegt im „Kitschig“- werden der imaginativen Naturerfahrung in bestimmten Situationen. Seel sieht aber diesen Mangel nicht an der Natur, sondern in der Projektion des Betrachters von bereits als kitschig erfahrener Kunst auf die Situation<sup>122</sup>. Diese drei Komponenten ermöglichen es dem Menschen durch die Gegenwart des Naturschönen, eine Form des guten Lebens zu verstehen. Wenn diese Gegenwart des Naturschönen durch Umweltzerstörung vermindert würde, hätte das nicht nur die Verarmung der menschlichen Lebensweise zu Folge, sondern würde den Menschen um einen Teil seines Menschseins berauben. Seel postuliert, dass schöne Natur die Wirklichkeit guten Lebens ist und es eine Pflicht der Menschen gibt, diese Wirklichkeit zu erhalten<sup>123</sup>. Diese Menschliche Erfahrung der Natur wird immer schon durch Pflanzen geprägt.<sup>124</sup> Böhme stimmt Seel in diesen Punkten zu und bestätigt das Bedürfnis des Menschen nach Naturerfahrung, da es etwas ist was von selbst da ist, und der Mensch ein tiefes Bedürfnis nach dem anderen seiner selbst hat, der Mensch will nicht in einer Natur leben, in der er sich selbst begegnet.<sup>125</sup>

## Naturphilosophie in den Werken Goldsworthys & Geys'

Ist es nun genau das, wonach Goldsworthy in seiner Arbeit sucht? Er sucht die Naturerfahrung, um nicht dem Menschen begegnen zu müssen? Vieles in den Aussagen Goldsworthys deutet darauf hin. Aus seinem Verhalten, sich weg von

---

121 [38SeelMa] S. 135

122 [38SeelMa] S. 182

123 [38SeelMa] S. 342

124 [2Bartel] S. 8

125 [8BöhmeG] S.32

den vollen Hörsälen der Uni in die Natur zu begeben, um alleine zu sein, kann man auch diese Schlüsse ziehen. Er spricht auch davon, dass er, um wieder sich zu finden in den Wald gehen muss, um sich zu erden. „Ich brauche das Land“ ist der erste Satz von Goldsworthy im Film von Riedelsheimer. Wenn er länger nicht in der Natur arbeitet, fühlt er sich sich selbst fremd und eigenartig<sup>126</sup>. Was die Natur für Goldsworthy auf keinen Fall ist, ist die pure Idylle. Er selbst spricht davon, dass die Menschen das immer so ,aber deshalb genau falsch, verstehen würden. Für ihn hat die Landschaft auch eine dunklere Seite.<sup>127</sup> Diese dunkle Seite beschreibt Adorno ja als die unausweichlichen Gesetzmäßigkeiten der Natur. Von diesem Unausweichlichen spricht auch Goldsworthy, der darin aber einen Fluss den „flow“<sup>128</sup> sieht, der alles umfängt. Goldsworthy versucht durch seine Arbeit diesen „flow“ zu verstehen. Er beobachtet, was mit seinem Werk passiert, wenn er in die Natur eingegriffen hat und was die Natur daraus macht. Dieses Eingreifen geschieht stets durch einen sehr respektvollen Umgang. Und nach Adorno müsste das, was Goldsworthy tut, bevor er es der Natur zurück gibt, Kunst sein, denn dieses Tun ist ein Resultat von der Freiheit Goldsworthys als Mensch. Goldsworthy verhält sich beim Herangehen an sein Kunstwerk auch ähnlich , wie es durch die drei Stufen Seels beschrieben wird. Wenn er einen Ort bewandert, versinkt er zuerst in ihm, er selbst spricht vom „Gewöhnen an den Ort“, was man als erste Stufe sehen kann.<sup>129</sup> Der zweite Schritt ist die Verbindung und die Erinnerung zum Ort, die Goldsworthy dadurch reflektiert, in dem er immer wieder „obsessive forms“, diese obsessiven Formen findet, die ihm schon woanders begegneten, die er, wie er sagt, nicht los wird.<sup>130</sup> Der dritte Punkt wäre die imaginative Naturerfahrung, die Goldsworthy im praktischen Arbeiten artikuliert. Er visualisiert seine Naturerfahrung in all

---

126 [36Riedel] 55:17 min

127 [36Riedel] 33:17 min

128 [36Riedel] 00:50 min

129 [36Riedel] 2:35 min

130 [36Riedel] 3:09 min



seinen Facetten durch das Werk. Um nicht in Gefahr zu geraten, sich als Krone der Schöpfung anzumaßen, gibt er der Natur das Werk wieder in ihre Unausweichlichkeit zurück, um zu erfahren, dass er es nie von ihr hätte nehmen können, denn er selbst ist Teil dieser Unausweichlichkeit. Diese Momente sind dann Momente von unglaublicher Schönheit, wenn er sieht, dass sein Werk lebendig durch die Natur wird<sup>131</sup>.

Goldsworthy sucht also anscheinend nicht die Naturerfahrung, um der Zivilisation nicht begegnen zu müssen, obwohl Menschen wie er sagt, ihn anstrengen<sup>132</sup>, er sucht die Naturerfahrung um sich selbst Antworten geben zu können und sich selbst zu spüren. In den Beschreibungen seiner Vorgehensweise sind oft Hinweise darauf versteckt, warum er diese Naturerfahrung braucht: „Ich habe nicht nur ein Objekt gemacht,....., und ich glaube das als Möglichkeit zu sehen, Dinge zu verstehen, die uns im Leben begegnen, die unser Leben verändern, die Umbrüche und Erschütterungen auslösen,<sup>133</sup> “ „Ich brauche das Land, wenn ich eine Weile nichts gemacht habe fühle ich mich entwurzelt, mir selbst fremd, ..., ich muss in den Wald gehen und etwas machen, dann fühle ich mich geerdet<sup>134</sup> “ Seine Werke pochen nicht auf metaphysischen Mehrwert<sup>135</sup>, aber vielleicht Goldsworthy selbst.

Wie ist das mit Geys, wie kann man sein Werk mit dem philosophischen Naturbegriff in Verbindung bringen? Ist es ein Aufzeigen der Unausweichlichkeit der Natur in Form von wild wachsenden Pflanzen im vom Menschen gemachten urbanen Raum? Geys gibt sich nicht wie Goldsworthy sehr gesprächig über seine Beweggründe. Was an die Öffentlichkeit dringt, klingt im ersten Moment sehr pragmatisch und wurde von vielen unkritisch als solches hingenommen. Doch was steckt dahinter? Die Natur in Form von

---

131 **[36Riedel]** 17:30 min

132 **[36Riedel]** 55:00 min

133 **[36Riedel]** 55:60 min

134 **[36Riedel]** 57:00 min

135 **[21Hesler]** 16.11.09

Pflanzen spielt bei Geys offensichtlich eine wichtige Rolle, ein Hinweis darauf ist die Präsentation der botanischen Objekte. Die Pflanzen werden wie Raritäten, Sonderstücke einer Sammlung in Szene gesetzt. Man kommt sich in der Ausstellung wie bei einer Expeditionsreise auf einem fremden Kontinent vor, bei der jedes gefundene Ding stolz vom Finder präsentiert wird. Sollte das so sein? Die Natur, die aus der Kunst verdrängt wurde, wird wiedergefunden, wie Raritäten einer anderen Welt. Jedem einzelnen Exponat kommt besondere Aufmerksamkeit zu, der genaue Ort, die genaue Stelle wird dokumentiert. Was aber auffällt, ist, dass die Pflanze auch getrocknet in der Zurschaustellung eine Rolle zu spielen scheint. Das fotografische Dokument ihrer Existenz scheint nicht zu reichen. Einerseits könnte dieses getrocknete Exponat als Beweis dienen, sie wirklich wahrhaftig gefunden zu haben. Andererseits fällt der klägliche Versuch auf, die Pflanzen in ihrer Ursprünglichkeit durch Trocknen zu konservieren. Ist das eine Parallele zur Erklärung Liessmans, dass man durch die Auswahl des Menschen einer kontemplativem Erfahrung der Natur betrogen wird<sup>136</sup> ?

Wo könnten hier die drei Schritte Seels einer Naturerfahrung verborgen sein? Schritt eins besteht im Hinausbegeben des Sammlers der Pflanzen in den urbanen Raum um dort überhaupt die Natur in Form von Unkraut wahr zu nehmen. Als zweiten Schritt findet der Sammler die Pflanze und fotografiert den Straßennamen und stellt somit eine Verbindung zum Fundort der Pflanze her. Im dritten Schritt wird die Pflanze fotografiert und in getrockneter Form an den Künstler weitergegeben. Für Geys ergibt sich nun diese imaginative Naturerfahrung, verursacht durch Photo und getrocknete Pflanze. Geys könnte, würde er nach diesem Schema handeln, alle drei Schritte in seiner Ausstellung an den Betrachter weiter geben in Form des Planquadrats, des Foto des Straßenschildes und des Fotos der Pflanze selbst. Vielleicht versucht er den Betrachter zu animieren, diese Naturerfahrungen selbst zu erleben, in dem er ihn neugierig macht.

---

136[27Liessm] S.203

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

Was aber auf jeden Fall in seiner Arbeit manifestiert bleibt, ist die Natur als lebendige, ungewollte Pflanze im urbanen Raum, die sich über alles vom Menschen Gemachte hinwegsetzt und ihrer Gesetzmäßigkeit folgt, wie der Mensch früher oder später auch.

## ***Kunst & Natur***

### Die Begriffe „Naturkunst“, „Land Art“ und „Vegetal“ Art

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere seit dem Ausgang der sechziger Jahre gehören Pflanzen zunehmend zum Materialrepertoire der bildenden Kunst.<sup>137</sup> Nicht zuletzt, weil die menschliche Erfahrung der Natur immer schon durch Pflanzen geprägt wurde,<sup>138</sup> und die Natur vor allem in letzter Zeit an ungeahnter Aktualität gewonnen hat, durch ihre Zerstörung. Um dieser Strömung einen Namen zu geben und auch im Zusammenhang mit dem steigenden Ökologiebewusstsein der siebziger Jahre in Europa, wurde der Begriff der Naturkunst geprägt.

Naturkunst steht für eine ökologisch orientierte Kunst die hauptsächlich mit Naturmaterialien arbeitet. Dieser Begriff der Naturkunst ist keine kohärente Bewegung noch eine Stilrichtung<sup>139</sup>. In England bezeichnet man diese Art von Kunst als „Environmental Art“, genauso ist hier dieser Term keine Kunstrichtung, es ist lediglich eine Betonung des ökologischen Bezugs derartiger Kunst.<sup>140</sup>

Der Begriff der Land Art, mit der Andy Goldsworthy die meiste Zeit in Verbindung gebracht wird, sogar als einer ihrer Hauptvertreter genannt wird<sup>141</sup><sup>142</sup>, wurde ebenso in den sechziger Jahren entwickelt. Sie bezeichnet eine Kunstrichtung, in der die Landschaft der wesentliche Bestandteil der Kunst ist. Skulpturen entstehen in der Landschaft, durch die Form die sie vorgibt. Der Künstler setzt Veränderungen durch Erde, Stein, Wasser etc, in den

---

137[45Weilac] S. 11

138, [2Bartel] S. 8

139[45Weilac] S.11

140[45Weilac] S.11

141 [21Hesler] 16.11.09

142[45Weilac] S. 11

Landschaftsraum und strukturiert ihn neu, mit Sensibilität und Behutsamkeit, die im Bewusstsein einer ökologischen Verantwortung entstanden ist. Da diese Objekte meist vergänglich sind, sind diese Werke meist nur durch Foto oder Videodokumentation konservierbar.<sup>143</sup>

Land Art wäre somit eine spezielle Form der Naturkunst, wäre da nicht das Problem der Verallgemeinerung. Dieser Begriff der Land Art hat seit seiner Prägung immer mehr zu einem sehr verallgemeinerten Gebrauch geführt: „mittlerweile bezeichnet man fast jede gestaltende Kunsttätigkeit in der Landschaft als Land Art, selbst wenn die Arbeiten die landschaftliche Kulisse als Hintergrund im traditionellen Sinn nutzen<sup>144</sup>“ stellt der Kunstkritiker Rolf Wedewer fest. Für ihn kann Land Art als thematische Zusammenfassung, nicht aber als eine stilistische Orientierungsmarke genommen werden.

Der Begriff der Plant Art oder Vegetal Art entsteht in den neunziger Jahren, durch das Bedürfnis vielfältigster Kunsterscheinungen, die sich nur in der Verwendung vom selben Grundmaterial, den Pflanzen gleichen.<sup>145</sup> Die Vegetal Art wurde erstmals von Michel Draguet postuliert, der darunter jedoch gleichermaßen Kunstwerke aus lebenden, wie toten Pflanzen bzw. Pflanzenfragmenten einordnet<sup>146</sup>

## Die Begriffe im Zusammenhang mit den Werken

Wie passen nun die exemplarischen Werke der Künstler in diese Beschreibungen? Nach Definition lassen sich beide Werke der Künstler im speziellen in die Naturkunst einordnen, wenn man sie genauer betrachtet. Beide Werke sind zwar einzeln sehr unterschiedlich, aber beide ökologisch

---

143 **[26Kunsth]** S. 164 in: **[45Weilac]** S.11

144 **[44Wedewe]**S. 154 in **[45Weilac]** S.11

145 **[2Bartel]** S. 8

146 Michel Draguet, in : Nils-Udo/Verschueren 1992 S.4, in**[6Bianch]**S.40 in **[2Bartel]** S. 8

orientiert. Ökologie beschreibt die Wissenschaft von den Beziehungen der Lebewesen zu ihrer Umwelt.<sup>147</sup> Goldsworthy, der durch sein Schaffen seine Werke der Natur zurückgibt und der sich selbst als Findender durch die Prozesse der Natur erklärt, stellt dadurch den Bezug des Lebewesens, des Künstlers, zu seiner Umwelt her. Geys stellt die Beziehung Mensch - Umwelt her, in dem er die Pflanzensammlung für den Menschen nutzbar machen will und ihn somit mit der ihn umgebenden Welt verbindet. Beide Künstler verwenden Naturmaterialien, Goldsworthy die Äste aus der Umgebung und Geys die gefundenen Pflanzen aus der Stadt. (Die Frage nach der genauen Definition eines sogenannten „Naturmaterials“, und welche Materialien als solche gesehen werden können, führt wieder auf die Problematik der Definition von „Natur“ zurück. )

Somit wären beide Künstler, im Sinne der Definition, Vertreter der Naturkunst.

Dass Goldsworthy ein Land Art Künstler ist, wird von vielen Seiten bestätigt<sup>148</sup><sup>149</sup>, aber könnte auch Geys' Arbeit als Land Art gesehen werden?

Beide Künstler haben das Problem der schnellen Vergänglichkeit ihrer Objekte und wählen das konservierende Mittel der Fotodokumentation.

Geys lässt die vergängliche Pflanze im Aussenbereich von den Sammlern peinlich genau festhalten, sogar mit Ortsangabe. Ebenso vergänglich wie bei anderen Land Art Werken würde ja die Pflanze, als Unkraut, wahrscheinlich bald vom Menschen entfernt werden und ihre Existenz nicht von langer Dauer sein.

Was auch bei Geys auffällt ist, wie normalerweise bei Land Art üblich, dass auch hier der Ort, die „Landschaft“, das Werk beeinflussen (durch ihre Risse und Humusansammlungen, die Wachstum ermöglichen). Sie ist ein wichtiges Element von Geys' Arbeit. Diese Tatsache wird ebenfalls fast schon zu

---

147 [30Müller] S. 487

148 [21Hesler] 16.11.09

149[45Weilac] S. 11

didaktisch durch ein Photo des Straßenschildes eindringlich klar gemacht. Der Künstler verändert auch die „Landschaft“ durch das Entfernen der Pflanze, was auch behutsam passiert, denn sie wird als Ganzes sorgfältig entfernt, um konserviert, um gesammelt zu werden - ganz nach Definition. Land Art ist laut Beschreibung nicht explizit auf „unberührte“ Natur beschränkt, also wäre auch die Stadt als Bühne akzeptabel. Mit dieser Argumentationskette könnte also auch Geys' Werk als Land Art interpretierbar sein.

Könnte in diesem Sinne diese Art von Geys' Werkspräsentation eine Kritik auf die problematische Präsentation von Land Art in Form von Fotos als Endprodukt sein? Eine Kritik an der Gesellschaft, die nur kritiklos Fotos des Werks wahrnimmt und diese unhinterfragt hinnimmt, die den wichtigsten Prozess, nämlich den der Herstellung des Werks vernachlässigt, von dem bei Goldsworthy immer die Rede ist. Ein Hinweis darauf könnte eine Aussage des Kurator Geys' zu seiner neuesten Ausstellung in der BAWAG Foundation in Wien, in der er das Agieren von Galerien und die Mechanismen des Kunstmarktes in Frage stellt, sein: „Es wäre aber falsch zu meinen, dass es nur um Geld geht, dass hieße, Jef Geys und seine Argumentationslinie missverstehen. Mindestens ebenso wichtig ist das Gefühl, dass seine Arbeit von einem Respekt gegenüber Inhalten getragen wird und die vorläufige Einheit einer Ausstellung nur Bruchstück eines Ganzen ist, das alle persönlichen und gesellschaftsfähigen Tätigkeiten umfasst.“<sup>150</sup> Diese Aussage lässt auf Geys Absicht blicken, dass nicht die Ausstellung mit ihren Photos das Ergebnis ist, sondern nur einen Teil des eigentlichen Werks darstellt. So kann man seine Kunst also keinesfalls auf die Photos beschränken und damit wären wir wieder bei der Problematik der Fotografie als verfälschte Momentaufnahme angelangt.<sup>151</sup>

Wenn Geys ,wie Goldsworthy, Land Art Künstler wäre, müsste er sein Werk aber vorher im Außenbereich bearbeiten. Überträgt man das auf Geys' Werk,

---

150 [4BawagF] 20.12.09

151 [26Kunsth] S. 164 in: [45Weilac] S.11

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

ist der Bearbeitungsprozess der Landschaft im Vorfeld, das Wachsen der Pflanze an einem scheinbar unmöglichen Ort. Man könnte jetzt argumentieren, dass Geys die Landschaft nicht selbst bearbeitet, aber Geys lässt die Pflanzen ja auch suchen und beteiligt sich erst im späteren Teil selbst. Warum sollte er auch den Veränderungsprozess nicht von jemand anderem erledigen lassen - der Natur selbst? Somit wäre der ganze Prozess in sich schlüssig.

Jef Geys arbeitet auch mit Pflanzenmaterial, dem „Unkraut“. Seine spezielle Arbeit kann somit als eine Variante der Vegetal Art gesehen werden.

Könnte Andy Goldsworthys Arbeit auch als Vegetal Art interpretiert werden?

Goldsworthy arbeitet in diesem Fall der Salmon Hole mit Pflanzenmaterial bzw Pflanzenfragmenten - den Ästen, und seine Arbeit somit in die Vegetal Art fällt.



## ***Das Sammeln und Ordnen***

Was bei beiden Werken immer wieder bei oftmaliger Beschäftigung mit ihnen auffällt, auch durch die Analyse des Natur- und Naturkunstbegriffes, ist die enge Verbindung zwischen Künstler und dem „Ding“- seinem Material.

Sorgfältig wird danach gesucht, penibel wird es ausgewählt, um es einerseits temporär, im Falle Goldsworthys, und ihm Fall Geys gewollt lange, aufzubewahren. Wobei aufbewahren hier im Sinne von künstlerischem Tun verstanden werden soll und diesem Tun, das beide verbindet, soll hier auf die Spur gekommen werden.

In diesem Kapitel sollen die beiden Kunstwerke auf den ihnen inhärenten Aspekt des Sammelns hin untersucht werden. In wie weit kann man bei beiden Werken vom Sammeln an sich, als wichtige Komponente im Werk, bzw. von einer Sammlung, die im Werk verarbeitet und relevant wird, sprechen? Ist der Begriff der Sammlung überhaupt relevant und hinreichend, oder muss der Begriff vielleicht etwas erweitert werden?

## **Das Sammeln - Psychologische Hintergründe und Motivationen**

Sammeln<sup>152</sup> ist eine Aktivität in der man etwas sucht und das Gefundene zu einer größeren Menge von verschiedenen Stellen her zusammengetragen hat, um es dann zu verbrauchen, zu verarbeiten oder aufzubewahren.

Eine Sammlung hingegen ist die Gesamtheit der gesammelten Dinge, das Ergebnis des Sammelns als Aktivität. Sammeln kann aber auch das Ausgerichtet sein der Gedanken auf einen bestimmten Gegenstand bedeuten. Das Sammeln bezieht sich auf viele Dinge, wird aber immer mit einem

---

152 Müller, Wolfgang: Duden Das Bedeutungswörterbuch, Dudenverlag Mannheim/Wien/Zürich1985, ISBN: 3 411 20911 9 [29Müller]S. 537

Lebewesen, das sammelt und sehr häufig mit einer Handlung von Personen<sup>153</sup> in Verbindung gebracht. Eine Sammlung ist auch eine Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden.<sup>154</sup>

Die Interaktion zwischen Mensch und Ding und ihre Hintergründe stehen beim Sammeln im Mittelpunkt. Die Sammlung lebt eingewoben in das Leben des Sammlers, von wo aus sie erwirkt ist und wohin sie umgekehrt wieder wirkt. In einer Symbiose betreibt der Sammler die Sammlung und die Sammlung den Sammler, sie leben von einander und wandeln sich gemeinsam.<sup>155</sup> Die Motivation für eine Sammlung liegt meist in der Kindheit begründet und sie kombiniert Zufall und Notwendigkeit. Diese zwei Komponenten weben das Ganze zusammen, denn der Sammler sammelt bei günstiger Gelegenheit. Und diese Ordnung unterscheidet anscheinend ein gesellschaftsfähiges Verhalten von einem nicht gesellschaftsfähigen, dem Horten<sup>156</sup>. Bei diesem Horten wird Vorrat in oft übermäßig großer Menge gesammelt und aufbewahrt. Der Sammler möchte seine Sammlung einerseits gerne zeigen, andererseits nicht zu viel verraten und steht damit im Zwiespalt. Wird der Sammler nach seinen Beweggründen gefragt, gibt er sich schweigsam, oder erklärt, er sammle durch das allgemeine Interesse, des Spasses wegen oder weil diese Leidenschaft angelegt sei.<sup>157</sup> Zum Thema der ganzen Sammlung wird sehr wenig gesprochen, man sammelt, was noch nicht in der Sammlung ist, was schön ist oder damit die Sammlung endlich vollständig wird. Die materiellen oder ästhetischen Kriterien dafür bleiben meist im Unklaren. Die eigentliche Sprache des Sammlers ist die Sammlung. Dem Sammler werden oft von Freunden neue Objekte geschenkt, er wirkt wie ein Magnet, und die Freunde

---

153 **[40Sommer]** S. 18

154 **[34Pomian]** S.16 in: **[14Förste]** S. 25

155 **[37Salber]** in: **[14Förste]** S. 39

156, **[29Müller]** S. 345

157 **[37Salber]** in: **[14Förste]** S. 39

haben immer ein passendes Geschenk und nehmen so irgendwie Anteil an seiner Sammlung.<sup>158</sup> Diese Tätigkeit bleibt bei anderen Menschen nicht unbeachtet, sie sind fasziniert oder irritiert, auf jeden Fall bleibt sie ihnen in Erinnerung und wird mit dem Menschen verbunden, wie ein Attribut der Persönlichkeit. Für den Sammler kann das Sammeln Unterhaltung sein, aber auch Halt und Orientierung in der Vielfalt des Lebens bieten, auf jeden Fall gestaltet der Sammler sich selbst, in dem er die Sammlung gestaltet.<sup>159</sup> Auch der Faktor des Abenteurers, das das sammeln birgt, ist nicht außer Acht zu lassen, auch die Permanenz der Unvollständigkeit übt einen Reiz aus, dem sich schwer zu entziehen ist.

Das Sammeln ist unweigerlich mit den Begriffen des Suchens und Findens , des Auswählens und des Ordnen verweben. Neue Welten werden entdeckt und der gesamte Prozess vermittelt Wirklichkeit, indem man mit seltsamen Menschen und Verhältnissen in Kontakt kommt und sich dadurch die eigene Lebenswelt aus einer neuen Perspektive betrachten lässt.

Durch das Sammeln erhält man einen Zugang zum Leben, man kann Welten entdecken, so schreibt Daniel Salber: „Sammeln läßt (wie Kunst) das Wirkliche neu und anders sehen.“<sup>160</sup>

Um die Begriffe „Sammlung“ und „sammeln“ und alle ihre Vor- und Nachtätigkeiten, scharen sich noch einige andere verwandte Begriffe, die im ersten Augenblick sehr ähnlich, bei genauerer Analyse aber doch sehr verschieden und vielschichtig sind.

Auch schon im Substantiv „Sammlung“ und im Verb des „sammelns“ stecken ganz unterschiedliche Bedeutungen. Der Unterschied im Sprachgebrauch zwischen dem Verb „sammeln“ und dem Substantiv der „Sammlung“ liegt

---

158 [14Förste] S. 39

159 [37Salber] in: [14Förste] S.39

160 [37Salber] in: [14Förste] S. 39

darin, dass die Sammlung kein Verbrauchen, Verwenden oder Verarbeiten impliziert, so wiederum „sammeln“ als Verb kein Aufbewahren oder Konservieren voraussetzt. Sommer unterscheidet beim Begriff des „Sammeln“, wenn es als Handlung eines Individuums passiert, das ökonomische und das ästhetische Sammeln.<sup>161</sup> Ökonomisches Sammeln impliziert keine Aufbewahrung, es dient zum Verbrauch oder zum Weiterverwenden, auch wenn Dinge gesammelt werden, um sie geordnet los zu werden, wie zum Beispiel Altpapier. Pilze, Holz oder Müll werden ökonomisch gesammelt. Ästhetisches Sammeln ist ein Sammeln zur Aufbewahrung, zum Beispiel:

Servietten, Vogeleier, Postkarten und Kunstwerke.

Ökonomische Sammlungen dienen einem Zweck, ästhetische Sammlungen sind Selbstzweck. Natürlich gibt es Dinge, die sowohl ökonomisch als auch ästhetisch gesammelt werden können. Münzen zum Beispiel, auf der einen Seite zur Weiterverwendung als Zahlungsmittel, auf der anderen Seite als Anhäufung von Geldstücken mit verschiedenem Prägungsdatum, Wert, Herkunft oder sonstigen besonderen Eigenschaften. Wie das Objekt gesammelt wird, obliegt dem Zweck des Sammlers, für den er das Objekt vorgesehen hat und nicht den Eigenschaften des Dings an sich.

Die Exponate einer Sammlung sind gefundene, ausgewählte Dinge, die vorher schon existierten, aber rein durch die Auswahl des Sammlers zu etwas besonderem werden. Sofort fühlt man sich an den Begriff des „Objet trouvé“ erinnert, der von den Surrealisten und Dadaisten geprägt wurde. Ein aufgesammeltes Objekt, das in einem ästhetischen Kontext interpretiert zum Kunstwerk verarbeitet wird, oder durch keine oder kaum eine Veränderung durch den Künstler zum „ready made“ wird. Ein alltägliches Objekt wird durch die Aufmerksamkeit eines Menschen zu etwas Besonderem, Aufbewahrungswertem, oder Beachtungswürdigem.

---

161 [40Sommer] S. 32

## Das Sammeln als Beginn einer neuen Denkweise über die Natur - ein Exkurs über die Wunderkammer

Dass so eine Sammlung nicht nur dem Sammler dient und der Sammler seiner Sammlung<sup>162</sup>, sondern auch durch derartige Anhäufungen neue Erkenntnisse über die Umwelt erlangt werden, zeigt sich in der Zeit als Wunderkammern sehr populär waren. Wunderkammern sind Räume, oder Ausstellungskästen, in denen in der frühen Neuzeit die verschiedensten Objekte aus aller Welt, aus allen Sparten des Kunsthandwerks, aus der Natur, aus der Mythologie, der Technik, in all ihren Kombinationen gesammelt wurden.<sup>163</sup> Es reihen sich Stoßzähne des Narwals, als vermeintliches Horn eines Einhorns, neben präparierte Krokodile, idyllische Landschaften aus Korallenzusammenstellungen zu einem kleinen oft beweglichen Theater kombiniert, vergoldete Muschelschalen neben Automaten, die sich in der damaligen Zeit größter Beliebtheit erfreuten. Auch archäologische Funde wie Statuen aus dem antiken Griechenland, Münzen, Werkzeuge sind Teil dieser Sammlungen. Abgerundet ist jede dieser Sammlungen mit technischen Spielereien, oder Neuheiten und Kunstwerken im gebräuchlichen Sinn. Auch lebende Tiere, Pflanzen oder sogar Menschen als Anschauungsobjekte aus fremden Ländern sind durchaus in diesen Wunderkammern zu finden.

Die meist wohlhabenden Besitzer einer solchen Wunderkammer bezwecken mit dieser Sammlung eine Zusammenstellung, zu der immer neue, exotische, schockierende oder einfach seltene Objekte hinzugefügt werden sollen, um beim nächsten Besuch diese wirkungsvoll präsentieren zu können. Zuerst ohne genaue Kategorisierung zusammengestellt, eher als Ansammlung von kuriosen Dingen zu verstehen, werden die Objekte später in Kategorien geordnet.<sup>164</sup>

---

162 [14Förste] S. 39

163[23KHMWie] 10.11.09

164 [9Bredek] S. 16 ff

Diese Kategorien sind oftmals sehr eigenwillig, doch sind sie für den Sammler selbst logisch und sinnvoll.<sup>165</sup> So kommt es auch, dass sich Fossilien von Muscheln neben antiken Statuen aus Stein in der Kategorie „in der Erde gefunden“ aneinander reihen. Beides wird bei Ausgrabungen gefunden, wobei anfangs unklar ist, ob die Statuen von Menschenhand gemacht sind, was sich später bestätigt. In dieser Zeit der Wunderkammern herrscht ja ein vom christlichen Glauben geprägtes Naturbild vor, in dem so etwas wie Evolution oder Veränderlichkeit der Natur durch den Menschen undenkbar gewesen ist. Gott alleine schuf die Natur in sieben Tagen und von da an bleibt die Grundstruktur der Arten und Stoffe unverändert. Jegliche spätere Veränderung der Natur selbst wird ausgeblendet. So kommt es, dass die „naturae Historia“ ein von Plinius d.Ä. geprägter Begriff, sich nicht auf die Entwicklung der Objekte und Arten der Natur, sondern auf die Beschreibung ihres gegebenen Zustandes bezieht. Die Geschichte der Natur ist keine zeitliche, die veränderliche Komponenten enthält. Naturgeschichte entwickelt eine flächige Beschreibung des Bestehenden, nicht aber eine historische Evolution des Gewordenen.<sup>166</sup> Das soll der Blick des Sammlers und Verwalters in die Wunderkammer ändern.

Diese vielleicht zuerst unbeabsichtigte Kombination von antiken Skulpturen und Fossilien, ist brisanter denn je, da in ihnen eine Vernebelung in der Unterscheidung von göttlich natürlicher und menschlicher Gestaltungskraft gesehen wird.<sup>167</sup> Antike Skulpturen werden kategorial den Fossilien zugerechnet, weil sie in der Erde gefunden werden und stehen somit in einem Zwischenbereich, in dem die Formkraft der Natur und das menschliche Gestaltungsvermögen anscheinend verschwimmen mögen<sup>168</sup> - Bredekamp deutet dass als ersten Schritt zu einem neuen Naturverständnis, bei dem der

---

165 [9Bredek] S.16 ff

166 [9Bredek] S.16 ff

167 [9Bredek] S.16 ff

168 [9Bredek] S. 19

Mensch Gottes Erbe übernehmen würde und sich selbst an Stelle des Schöpfers stellen würde.<sup>169</sup>

Auch die Erkenntnis über die evolutionäre Komponente der Natur wird in den Tiefen der Wunderkammer begründet, lange vor Kant oder Darwin.

In den naturkundlichen Abhandlungen des Ulisse Aldrovandi, von dem auch eine erste systematische Auflistung der in Rom gesammelten Antiken stammt, beschreibt er nicht nur die Beschaffenheit, das Aussehen und die verschiedenen Fundorte, sondern auch ihre Benutzbarkeit, ihre Bedeutung in Erzählungen und geschichtlichen Ereignissen und ihre Formung durch Natur und Mensch. Er gibt den Objekten einen zeitlichen Zusammenhang, den man bisher nicht sehen wollte, indem er durch Zuhilfenahme des menschlichen Bezugsnetzes die Geschichte eines natürlichen Gegenstandes und dessen Entwicklung beschreibt. Aldrovandi stützt seine Erkenntnisse höchstwahrscheinlich auf Erfahrungen mit dem Umgang von Sammelobjekten, da er sein ganzes Leben lang mit ihnen zu tun hat. Der Natur selbst wird zugesprochen, Bildwerke erzeugen zu können. So ergibt es sich, dass Kunstwerke und vorzugsweise Antiken zwischen Natur und Mensch vermitteln können<sup>170</sup> und neue Sichtweisen über einen evolutionären Charakter der Natur ans Licht bringen.

Durch die Kombination und Präsentation verschiedenartigster Exponate bleibt es dem Sammler also nicht verborgen, dass, wie von Salber erwähnt, sich eine neue Welt für die Betrachter der Sammlung und den Sammler selbst offenbart, eine neue Sichtweise der Dinge, die schließlich die Welt erobert.

---

169 [9Bredek] S.16 ff

170 [9Bredek] S. 24

## Das Sammeln und Ordnen in beiden Kunstwerken

Wenn man Goldsworthy beim Arbeiten beobachtet, scheint er auf verschiedenen Ebenen zu sammeln. Die offensichtliche Ebene des Sammelns ist sein Archivschrank in dem er die Photos der Werke, die er anfertigt, als Dias aufbewahrt. In dieser Sammlung sind alle seine Werk versammelt, die guten und die schlechten, wie er selbst sagt<sup>171</sup>. Und das scheint sehr wichtig für ihn zu sein, denn penibel genau sind die Werke sortiert und wie auf ein Geheimnis lässt er Riedelsheimer nur einen kurzen Blick darauf werfen. Man hält es für selbstverständlich, dass ein Künstler ein Register über sein Schaffen führt, wenn man aber Goldsworthy über seine Sammlung sprechen hört, hat man das Gefühl, dass diese Sammlung viel mehr ist als eine reine Bestandsaufnahme. Da die Bilder seine Art sind über seine Werke zu sprechen, wie er betont und er diese Bilder auch braucht, um etwas Abstand zum Werk zu gewinnen, um es später noch einmal in seiner Ganzheit betrachten zu können, liegt die Vermutung nahe, dass Goldsworthy diesen vollgefüllten Schrank braucht, um sich mit ihm weiter zu entwickeln, je voller er wird. Dies erinnert daran, wie Salber den Sammler mit seiner Sammlung beschrieben hat<sup>172</sup>.

Die nächste Ebene des Sammelns, die die Werke Goldsworthys bestimmt und auch im Beispiel gut zu beobachten ist, ist die Tatsache, dass er die Materialien, mit denen er arbeitet, vor Ort sucht, genau auswählt und einsammelt. In diesem Fall sind es die Äste für den Dom. Wichtig für ihn ist es, zu erwähnen, dass diese Äste gleich neben der salmon hole zu finden waren, und dass sie dort schon längere Zeit verbracht haben, bevor er sie gefunden hat. Er sammelt die Äste sehr bedacht und wählt sie aus um sie in seine gedachte Ordnung, den Dom, zu bringen. Salber beschreibt ja das Sammeln als eine Art, das Wirkliche neu und anders sehen zu können.<sup>173</sup> Goldsworthy spricht auch vom Verstehen wollen der Prozesse der Natur. Auch die Ordnung,

---

171 **[36Riedel]** 11:06 min

172 **[37Salber]** in: **[14Förste]** S. 39

173 **[37Salber]** in: **[14Förste]** S. 39



die den Unterschied einer Sammlung zu einer willkürlichen Ansammlung von Dingen ausmacht, ist bei Goldsworthy offensichtlich. Er ordnet Dinge nach seinen Kategorien, wird er dadurch schon zu einem Sammler?

Wäre Goldsworthy nun ein Sammler, würde er zu den ökologischen oder zu den ästhetischen Sammlern gehören? Für die ökologische Sammelweise würde sprechen, dass er keine Sammlung anlegt, die ewig überdauern soll und konserviert bleiben soll, sondern für ihn ist wichtig, dass seine gesammelten Dinge wieder zurück an die Natur gegeben werden. Da er aber die Dinge, die er sammelt, auch als Selbstzweck benötigt, um die Natur besser verstehen zu können und die Dinge, die er arrangiert, nicht unbedingt brauchbar im engeren Sinne sind, sammelt er auch ästhetisch. Außerdem lässt ihn diese Sammlung das Wirkliche anders sehen und es ist ihm vor allem auch wichtig, dass seine Objekte von zumindest kurzer Dauer im vollendeten Zustand vorhanden sind, was wiederum für ästhetische Beweggründe spricht. Goldsworthy kombiniert beide Sammelvarianten.

Bei Geys ist diese Sammelaktivität etwas subtiler angelegt, da er Bekannte für sich Pflanzen nach bestimmten Kriterien sammeln lässt.<sup>174</sup> Aber wie Förster über die Freunde der Sammler sagt, werden diese in den Bann des Sammlers und seiner Sammlung gezogen.<sup>175</sup> Und diese Faszination beschreibt auch Ina Vandebroek, eine mitwirkende Sammlerin am Werk Geys': „It was a fantastic experience to go out on weekend mornings to hunt for plants, armed with a portable plant press, newspapers, corrugated cardboards, and my camera.“<sup>176</sup> Bei Geys ist der Charakter einer Sammlung an sich allerdings viel offensichtlicher als bei Goldsworthy. Betritt man den Raum der Quadra Medicinale, hat man sofort die Assoziation mit einer sehr penibel geordneten Sammlung. Auch die Grundvoraussetzungen einer Sammlung an sich sind

---

174 [22Kempen] Seite 6

175 [14Förste] S. 39

176 [42Vandeb] 1.1.10

gegeben: ein Suchverhalten, ein Finden, Konservieren und Einfügen in ein nach Kriterien des Sammlers erdachtes Ordnungssystem. Sogar so penibel, dass sogar dieses Ordnungssystem genauestens dokumentiert wird, mit Planquadrat, Foto der Straße und Foto der Pflanze an Ort und Stelle. Würde man diesem Eindruck folgen, wäre Geys ein eindeutig ästhetischer Sammler. Er bewahrt nach strengen Kriterien ausgewählte, sorgsam konservierte Pflanzen genau kategorisiert auf, möglichst dauerhaft. In diesem Fall aber gibt es einen Einblick in den wahren Hintergrund der Sammlung. Der soziale Aspekt den Geys verfolgt, Obdachlosen zu helfen, sich in der Stadt selber helfen zu können, wirft ein anderes Licht auf das Werk. Ist dieser soziale Aspekt doch ein versteckter Hinweis auf eine ökonomische Sammlung? Gefunden werden Pflanzen, die im späteren Verlauf als medizinisches Mittel dem Menschen nützlich sein sollen und auch angewendet werden sollen. Geys erstellt mit seiner didaktischen Sammlung nur einen Leitfaden zum späteren ökonomischen Sammeln der Pflanzen zum direkten Gebrauch. Hier wird deutlich, dass anscheinend auch Geys beide Sammelverhalten, das des ökonomischen und das des ästhetischen sehr gekonnt kombiniert, in dem er eine ästhetische Sammlung anlegt, um ein ökonomisches Sammelverhalten anderen möglich zu machen.

## Fazit

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es wichtig ist, sich mit dem ausgewählten Werk des Künstlers genau zu beschäftigen und jeden Aspekt genau zu beleuchten, um anschließend eine Verbindung zwischen den Werken und den ausgewählten Begriffen herstellen zu können.

Informationen über die sonstige Tätigkeit und Aussagen der Künstler sind insofern wichtig für die Analyse, als sie Aufschluss über Denkweisen und Motivationen geben, warum das Werk genau so konzipiert und ausgeführt ist. Die beiden Werke Goldsworthys und Geys' gegenüber zu stellen hat einige neue Sichtweisen der Werke aufgezeigt.

Durch die Analyse des Naturbegriffes wird festgestellt, dass sich das Naturverständnis der Menschen durch die Jahrhunderte änderte, mit dem Resultat, dass der Mensch sich als Krone der Schöpfung verstand und sich so auch sein Verhältnis und sein Umgang mit der Natur änderte. Auch der Versuch der Durchsetzung einer Naturphilosophie, die den Menschen auf seine ursprünglichen Naturerfahrungen besinnen sollte, scheiterte. Erst in jüngster Vergangenheit wird der Mensch sich der Wichtigkeit des Naturerlebnisses für sein Wohlergehen wieder bewusst. Dieses Umdenken geschieht nicht zuletzt durch die Kunst, die lange die Rivalin der Natur war, in dem sie das Thema der Natur wieder aufgreift und so die Aufmerksamkeit darauf lenkt.

Durch die Analyse des Sammelverhaltens der Künstler und des Sammelverhaltens an sich wird klar, dass der Künstler und so der Mensch untrennbar mit seinem Werk verbunden ist. In diesem Fall auch mit der Ebene aus dem das Werk stammt, der Natur. Diese Naturverbundenheit wird bei beiden Werken, wenn auch sehr unterschiedlich, sichtbar.

Der Naturbegriff der Natur aus Gegensätzen definiert, wie zB. Natur als Gegenteil von Technik oder von Konvention, ist nicht ausreichend für die

Naturerfahrung, die wir erleben, wenn wir die Werke Geys und Goldsworthys' betrachten. Folgt man der Definition Gloys konnte sogar bewiesen werden, dass Goldsworthys' Arbeit gar nicht in der Natur oder mit Natur statt findet. Im Gegenzug dazu würde Geys Arbeit mit Natur in Reinstform stattfinden, mit einem naturgemachten Objekt, dem Unkraut.

Da diese Sichtweise nicht mit der des Künstlers konform geht und auch für den Betrachter nicht ausreichend ist, ist es nötig gewesen die Begriffserklärung der Natur um eine Gedankenebene zu erweitern, nämlich zum Naturverständnis. Da auch das nicht die Naturvorstellung vollständig erklären kann, wie sie uns in den beiden Werken begegnet, muss anscheinend noch eine Komponente ins Spiel gebracht werden - der Mensch als reflektierender Rezipient der Natur, der mit einer bestimmten Vorstellung von Natur etwas verbindet, wie diese Verbindung auch immer geartet ist. Genau diesem Problem der Erkenntnis widmet sich die Naturphilosophie. Nachdem die Naturphilosophie viele Rückschläge durch verschiedenste Fehlinterpretationen erleiden muss und sie erst wieder in den letzten Jahren an Aktualität gewinnt, gibt es erst wenige Ansätze zur Neuformulierung der Naturphilosophie. Seel beschreibt ein drei Schritte Modell, in dem die Naturerfahrung des Menschen erklärt werden kann. Auf die Kunstwerke Geys und Goldsworthys' übertragen, wird gezeigt, dass alle drei Ebenen dieser Naturerfahrung nachvollziehbar sind. Bei Geys das Wahrnehmen der Pflanze in der Stadt, das Fotografieren des Straßenschildes, und schlussendlich das Photo der Pflanze selbst. Auch bei Goldsworthy sind die drei Schritte Seels ersichtlich. Schritt eins ist das Bewandern des Ortes, Schritt zwei das Wiederfinden der „obsessive forms“ der anderen Orte, Schritt drei ist die praktische Arbeit selbst.

Goldsworthy beschreibt in seinen Erklärungen auch gerne die dunkle Seite der Natur, die die Menschen oft übersehen. Er scheint die Unausweichlichkeit der Natur zu beschreiben, wie es Adorno bereits getan hat, und manifestiert sie auch im Umgang mit seinen Werken und in seinem Zurückgeben der Werke an die Natur.

Die Problematik dass Werke nur durch fotografische Dokumentation an das

breite Publikum weitergereicht werden und der eigentlich wichtigste Teil ihrer Arbeit, der Werksprozess, vernachlässigt wird, kann in beiden Werken nachgewiesen werden. Diese Problematik wird eigentlich den Werken der Land Art zugeschrieben. Wird diese Problematik auf das Werk Geys übertragen, indem man seine Arbeit auch in diesen Zusammenhang der Problematik der Land Art Künstler bringt, kann das Wachstum der Pflanze, vor dem Foto, als Werksprozess gesehen werden. Somit wird die Pflanze als Symbol der Unausweichlichkeit der Natur, sogar im urbanen Raum, in das Zentrum des Interesses gerückt.

Die Analyse des Sammelverhaltens beider Künstler hat gezeigt, dass beide definitiv sammeln und ordnen und sogar die zwei eigentlich sehr unterschiedlichen Sammelarten, des ökonomischen und ästhetischen Sammelns, beide auf ihre besondere Art, vereinen.

Im Beispiel der Wunderkammer vermittelt die Kunst zwischen Mensch und Natur. Auf diese Weise kommt es zu einer Verbindung zwischen Mensch, Natur und Kunst durch das Sammeln und Ordnen.

Diese Verbindung erschließt dem Menschen neue Erkenntnisse. Da auch in den behandelten beiden künstlerischen Beispielen das Sammeln, die Natur, die Kunst und der Mensch Hauptrollen spielen, liegt die Vermutung nahe, auch hier neue Erkenntnisse durch Beschäftigung mit den Werken zu erlangen.

Goldsworthy spricht selbst davon, durch seine Arbeit „verstehen“ zu lernen. Es ist für ihn die Art wie er etwas begreift: „ Etwas zu sehen was immer schon da war, wofür ich aber bis vor dem Werk blind gewesen bin.“<sup>177</sup>

Geys lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Zurückeroberung der Natur im urbanen Raum, und ihrer Wichtigkeit im Leben des Menschen. Er zeigt, dass der Mensch sich einzig und alleine auf die Natur beziehen kann,

---

177 [36Riedel] 18:30 min

wenn er aus dem menschlich konstruierten System fällt.

Was mich selbst betrifft, habe ich während der Beschäftigung mit den Werken neue Erkenntnisse zu den Begriffen und vor allem ihren Zusammenhängen gewinnen können, außerdem hat sich für mich eine neue Sichtweise des Naturbegriffs ergeben. Mir ist klar geworden, wie die Begriffe Natur, Sammeln, Kunst und Mensch zusammenhängen und sehr eng miteinander verwoben sind. Kunst wird zur Vermittlerin zwischen Mensch und Natur, und das Sammeln und Ordnen erschließt dem Menschen neue Sichtweisen über sich selbst. Ich bin der Meinung Seels, der postuliert, dass durch die weitere Umweltzerstörung die Gegenwart des Naturschönen vermindert wird, dass dadurch nicht nur die menschliche Lebensweise verarmt, sondern der Mensch eines Teils seines Menschseins beraubt würde.

Seel postuliert auch, dass schöne Natur die Wirklichkeit guten Lebens ist und es eine Pflicht der Menschen gibt, diese Wirklichkeit zu erhalten<sup>178</sup>.

Kunst kann diese wichtigen Zusammenhänge dem Menschen nahe bringen und ihn dessen bewusst machen.



23. Abb.: Detailaufnahme eines Zweiges mit Raureif, Jänner 2010<sup>179</sup>

---

178 [38SeeIMa] S. 342

179 Eigenaufnahme Jänner 2010

## Anhang

### *Abbildungsverzeichnis*

**1. Abbildung : Goldsworthy bei der Arbeit in seiner Heimat;**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 37:42 min

**2. Abbildung : Andy Goldsworthy kurz vor Fertigstellung der Konstruktion des Doms;**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 13:00 min

**3. Abbildung : Die Stelle an dem der Fluss ins Meer mündet**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 11:00 min

**4. Abbildung: Erste Konstruktion des Doms**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 11:30 min

**5. Abbildung : Goldsworthy bei der Schichtung der Äste**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 12:00 min

**6. Abbildung : Goldsworthy bei der Schichtung der kleinsten Äste**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 12:40 min

**7. Abbildung : Das letzte Element zur Fertigstellung des Domes**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 13:00 min

**8. Abbildung : Der Künstler verlässt den Dom um auf die Flut zu warten**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 13:30 min

**9. Abbildung : der fertige Dom**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 14:00 min

**10. Abbildung : die Flut hebt die Skulptur uns spült nur wenige Äste aus**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 14:25 min

**11. Abbildung : der Dom treibt aufs offene Meer hinaus**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 15:00 min

**12. Abbildung : das Werk verschwindet in der Dämmerung**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 16:18 min

**13. Abbildung : Ablauf der Konstruktion und des Aufnehmens durch das Wasser**

**Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD, 2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0 16:18 min



**14. Abbildung : Jef Geys mit Katze (Inge Godelaine 2005)**

<http://oneartworld.com/artists/J/Jef+Geys.html>

Photo von Inge Godelaine 2005 angerufen am: 16.11.09

**15. Abbildung : Quadra Medicinale im Hauptraum**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**16. Abbildung : Grundriss des Belgischen Pavillons der Biennale**

[http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen\\_Belgischer\\_Pavillon\\_fuer\\_die\\_Architekturbiennale\\_in\\_Venedig\\_vorgestellt\\_192744.html?](http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_Belgischer_Pavillon_fuer_die_Architekturbiennale_in_Venedig_vorgestellt_192744.html?backurl=http%3A%2F%2Fwww.baunetz.de%2Fmeldungen%2Findex.html&bild=0)

[backurl=http%3A%2F%2Fwww.baunetz.de%2Fmeldungen](http://www.baunetz.de/meldungen%2Findex.html&bild=0)

[%2Findex.html&bild=0](http://www.baunetz.de/meldungen%2Findex.html&bild=0) 16.11.09

[Baunetz]

**17. Abbildung : Durchgang vom Eingang zum Hauptraum des Pavillons**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**18. Abbildung : Hauptraum des Pavillons**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**19. Abbildung : Details der Pflanzenaufnahmen**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**20. Abbildung : Informationen über getrocknete Pflanze: Lateinische Bezeichnung, Namen, Funddatum, Ort, Milieu, Medizinischer Gebrauch**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**21. Abbildung : Planquadrat mit Punktmarkierung zur Fundstelle**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**22. Abbildung : Aufnahme der Pflanze vor Ort, des Straßenschildes, getrocknete Pflanze hinter Glas**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

**23. Abbildung : Ein Zweig**

Eigenaufnahme im Juni 2009 (Christina Herndlbauer)

## ***Bibliographie***

**[1Aristo] Aristoteles, Physik**: deutsche Übersetzung, Aristoteles - Physik (german).pdf

<http://www.e-text.org/text/Aristoteles%20-%20Physik%20%28german%29.pdf> 1.1.10

**[2Bartel] Bartelsheim, Sabine: Pflanzenkunstwerke – Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts**, Verlag Silke SchreiberMünchen 2001, ISBN: 88960 048 4

**[3Bauwel] Bauwelt 37: betrifft 11. Architekturbiennale Venedig**, 2008, bw\_2008\_37\_0008-0011.pdf

[http://www.bauwelt.de/arch/bauwelt/inhaltsverzeichnis/get\\_pdf.php?pcode=BW\\_2008\\_37/bw\\_2008\\_37\\_0008-0011&exec\\_dl=1](http://www.bauwelt.de/arch/bauwelt/inhaltsverzeichnis/get_pdf.php?pcode=BW_2008_37/bw_2008_37_0008-0011&exec_dl=1). 30.12.2009

**[4BawagF] Bawag Foundation: Ausstellung Jef Geys**

<http://www.bawag-foundation.at/aktuell.asp> 16.12.2009

<http://www.bawag-foundation.at/presse/detail.asp?id=1802> ab 20.12.09

**[5BergRo] Berg, Roland: Andy Goldsworthy: Lehm und Lehm lassen**, erstellt am 20.7.2001 0:00 Uhr gelesen : 9.10.09

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,2144252>

**[6Bianch] Bianchi, Pablo; Lebenskunstwerke**, 1998, Kunstforum International, in

Bartelsheim, Sabine: Pflanzenkunstwerke – Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Verlag Silke SchreiberMünchen 2001, ISBN: 88960 048 4

**[7BöhmeG] Böhme, Gernot: Natürlich Natur – Über Natur im Zeitalter ihrer**

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1680, Frankfurt am Main, Erste Auflage 1992, ISBN: 3 518 11680 0/1

**[8BöhmeG] Böhme, Gernot:** Für eine ökologische Naturästhetik, 1989, Frankfurt am Main  
ISBN: 3 518 11556 1

**[9Bredek] Bredekamp, Horst:** Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1998, Verlag Wagenbach ISBN: 3803123615

**[10Daniel] Daniels, Dieter:** Duchamp und die anderen, 1992, DuMont Buchverlag, Köln, ISBN: 3 7701 2987 3

**[11Ducham] Duchamp, Marcel:** Autoportrait de profil, Papier, handgerissen nach Schblone, 1958 in **Daniels, Dieter:** Duchamp und die anderen, 1992, DuMont Buchverlag, Köln,

**[12DielsH] Diels, H, Kranz, W.:** Die Fragmente der Vorsokratiker, 1964, Zürich, Berlin 87, B44 in **Böhme, Gernot:** Natürlich Natur – Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1680, Frankfurt am Main, Erste Auflage 1992, ISBN: 3 518 11680 0/1

**[13Eisler] Eisler, Rudolf:** Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1904 [http://www.textlog.de/eisler\\_woerterbuch.html](http://www.textlog.de/eisler_woerterbuch.html) 16.12.2009

**[14Förste] Förster, Henrich:** Sammler & Sammlung – Das Herz in der Schachtel Salon Verlag Köln und Autoren 1998, ISBN: 3 932189 98 1

**[15Hetzel] Hetzel, Andreas:** Zwischen Poiesis und Praxis: Elemente einer

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

kritischen Theorie der Kultur, 2001, Verlag Königshausens, ISBN: 3 8260 1995 4

**[16GloyKa] Gloy, Karen:** Das Verständnis der Natur Band 1: Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1995, ISBN: 3 406 385508

**[17GloyKa] Gloy, Karen:** Das Verständnis der Natur Band 2: Die Geschichte des ganzheitlichen Denkens. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1996, ISBN: 3 406 385516

**[18Goldsw] Goldsworthy, Andy:** Time, Thames & Hudson Ltd London, Reprint 2009 ISBN: 978 0 500 28750 7

**[19GrohTh] Groh, Thomas:** Zur DVD-Veröffentlichung von *Rivers and Tides*, ein Portrait des Land-Art-Künstlers Andy Goldsworthy  
<http://www.filmzentrale.com/rezis/riversandtidestides.htm> 16.11.09

**[20HegelG] Hegel, G.W.F.:** Werke in zwanzig Bänden, Frankfurt 1970  
in: **Böhme, Gernot:** Natürlich Natur – Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1680, Frankfurt am Main, Erste Auflage 1992, ISBN: 3 518 11680 0/1

**[21Hesler] Hesler, Jakob:** „Rivers and tides“ Filmkritik  
<http://www.artfilm.ch/riversandtidestides.php> 16.11.09

**[22Kempen] Kempens Informatieblad:** Quadra Medicinale, Sonderausgabe von Jef Geys für die Biennale Venedig 2009, Langvennen 79 – 2490 Balen

**[23KHMWie] KHM Wien,** Die Kunst- und Wunderkammer, Schloß Ambras  
<http://www.khm.at/schloss-ambras/sammlungen/die-kunst-und->

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

wunderkammer/ 16.10.09

**[24Kintis] Kintisch,Christine:** Katalog zur Ausstellung: Jef Geys Wien, 2009,  
Bawag Foundation

**[25Kunstf] Kunstforum.net:** Fotorundgang 53. Biennale Venedig Belgien, Jef Geys

[http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis\\_biennale53.asp?  
artikel=198131&band=198](http://www.kunstforum.de/inhaltsverzeichnis_biennale53.asp?artikel=198131&band=198) 16.11.09

**[26Kunsth] Kunsthalle Bielefeld:** Concept Art, Mininal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzone, 1990, Bielefeld in: **Weilacher, Udo:** Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art, 1996 Birkhäuser Verlag, Schweiz ISBN: 3 7643 5270 1

**[27Liessm] Liessmann, Konrad Paul:** Philosophie der modernen Kunst, Facultas Verlags- und Buchhandles AG, 1090 Wien 1999, ISBN: 978 3 8252 2088 4

**[28Morgen] Morgenstern, Christian:** Aphorismen - Natur - 1906,  
[http://www.christian-morgenstern.de/dcma/index.php5?title=Aphorismen\\_-  
\\_Natur\\_-\\_1906](http://www.christian-morgenstern.de/dcma/index.php5?title=Aphorismen_-_Natur_-_1906) 12.12.09

**[29Müller] Müller, Wolfgang:** Duden Das Bedeutungswörterbuch, Dudenverlag Mannheim/Wien/Zürich1985, ISBN: 3 411 20911 9

**[30Müller] Müller, Wolfgang:** Duden Das Fremdwörterbuch, Dudenverlag Mannheim/Wien/Zürich 1974 Dritte Auflage, ISBN: 3 411 00915 2

**[31OConno] O'Connor,J J und Robertson, E F:** Antiphon the Sophist, 1999, School of Mathematics and Statistics University of St Andrews, Scotland

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

<http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Biographies/Antiphon.html> 1.1.10

**[32Ostwal]** **Ostwald, W.:** Vorlesungen über Naturphilosophie, Leipzig 1902  
in:

**Böhme, Gernot:** Natürlich Natur – Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 1680, Frankfurt am Main, Erste Auflage 1992, ISBN: 3 518 11680 0/1

**[33Platon]** **Platon, Phaidon,** Barbara Zehnpfennig, 2008,Meiner,  
Philosophische Bibliothek Band 431

**[34Pomian]** **Pomian, Krystof,** Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: Die Sammlung, in: Der Ursprung des Muesums. Vom Sammeln 1988 Verlag Klaus Wagenbach in: **Förster, Henrich:** Sammler & Sammlung – Das Herz in der Schachtel Salon Verlag Köln und Autoren 1998, ISBN: 3 932189 98 1

**[35PressR]** **Press Release,** Jef Geys: PR\_JEFGEYS\_en.pdf, Biennale 2009  
[http://www.wiels.org/site2/dbfiles/mfile/700/781/PR\\_JEFGEYS\\_en.pdf?](http://www.wiels.org/site2/dbfiles/mfile/700/781/PR_JEFGEYS_en.pdf?PHPSESSID=425cf3cabb552ea7dca95283d9207107)  
PHPSESSID=425cf3cabb552ea7dca95283d9207107 9.10.09

**[36Riedel]** **Riedelsheimer, Thomas:** Rivers and Tides, Andy Goldsworthy – working with time, arte edition DVD,2004 absolut medien ISBN: 978 3 89848 809 0

**[37Salber]** **Salber, Daniel:** 38 Sammlungen in Köln, Ausstellungskatalog, Kunstverein Köln, 1981 in: **Förster, Henrich:** Sammler & Sammlung – Das Herz in der Schachtel Salon Verlag Köln & Autoren 1998,ISBN: 3 932189 98 1

**[38SeelMa]** **Seel, Martin:** Eine Ästhetik der Natur, 1991, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, ISBN: 3 518 58081 7

Zwei Beispiele einer Naturkunst auf der Basis des Sammelns und Ordnen

**[39Schelli] Schelling, Fr.W.J.:** Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie, 1799 bei Jena und Leipzig, bey Christian Ernst Gabler

**[40Sommer] Sommer, Manfred:** Sammeln – ein philosophischer Versuch, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1999, ISBN: 3 518 58279 8

**[41Schola] Eisler,** Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1904

<http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=natura>

[%20naturata&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2F4748.html](http://www.textlog.de/2F4748.html)

**[42Vandeb] Vandebroek, Ina:** The Art in Ethnobotany, 23.Juni 2009

<http://www.nybg.org/wordpress/?p=3111> 1.1.10

**[43VogelB] Vogel, B. Sabine:** Länderpavillons auf der 53. Biennale von Venedig – Österreich, Mexiko, Polen, Litauen, Belgien, Rondo Veneziano, 11.

Juni 2009

Artnet.de Kritik <http://www.artnet.de/magazine/reviews/vogel/vogel06-11-09.asp> 16.11.2009

**[44Wedewe] Wedewer, Rolf:** Landart – Vorstoß in andere Dimensionen, 1981, Neuer Berliner Kunstverein, Staatliche Kunsthalle Berlin. In: **Weilacher, Udo:** Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art, 1996 Birkhäuser Verlag, Schweiz ISBN: 3 7643 5270 1

**[45Weilac] Weilacher, Udo:** Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art, 1996 Birkhäuser Verlag, Schweiz ISBN: 3 7643 5270 1

**[46filmze]** <http://www.filmzentrale.com/rezis/riversandtides.htm>

**[47filmze]** <http://oneartworld.com/artists/J/Jef+Geys.html> 16.9.09

Jef Geys vertegenwoordigt België op de Biënnale van Venetië, Dirk Snauwaert

<http://www.youtube.com/watch?v=v9E1hIBX7Bo> 10.11.09