

Nepenthes bicolorata

Und wie ich es, inwiefern, die symbolische
Scheinverhältnisse einzuzeichnen.

Camponotus schmitzi zieht ihre End
in der hohlen Blume stehen laub.
Die Ameisen schlüpfen
Nacht für den, die abgefallen
in der Blume leben.

Johann Brandstetter

Mit einem Essay von
Andreas Weber

ÜBER LEBEN

Die Wiederentdeckung
der Natur



Nepenthes raffl.

Nepenthes raffl...
an ...
die bei ...
aus ...
ab ...
Kop ...

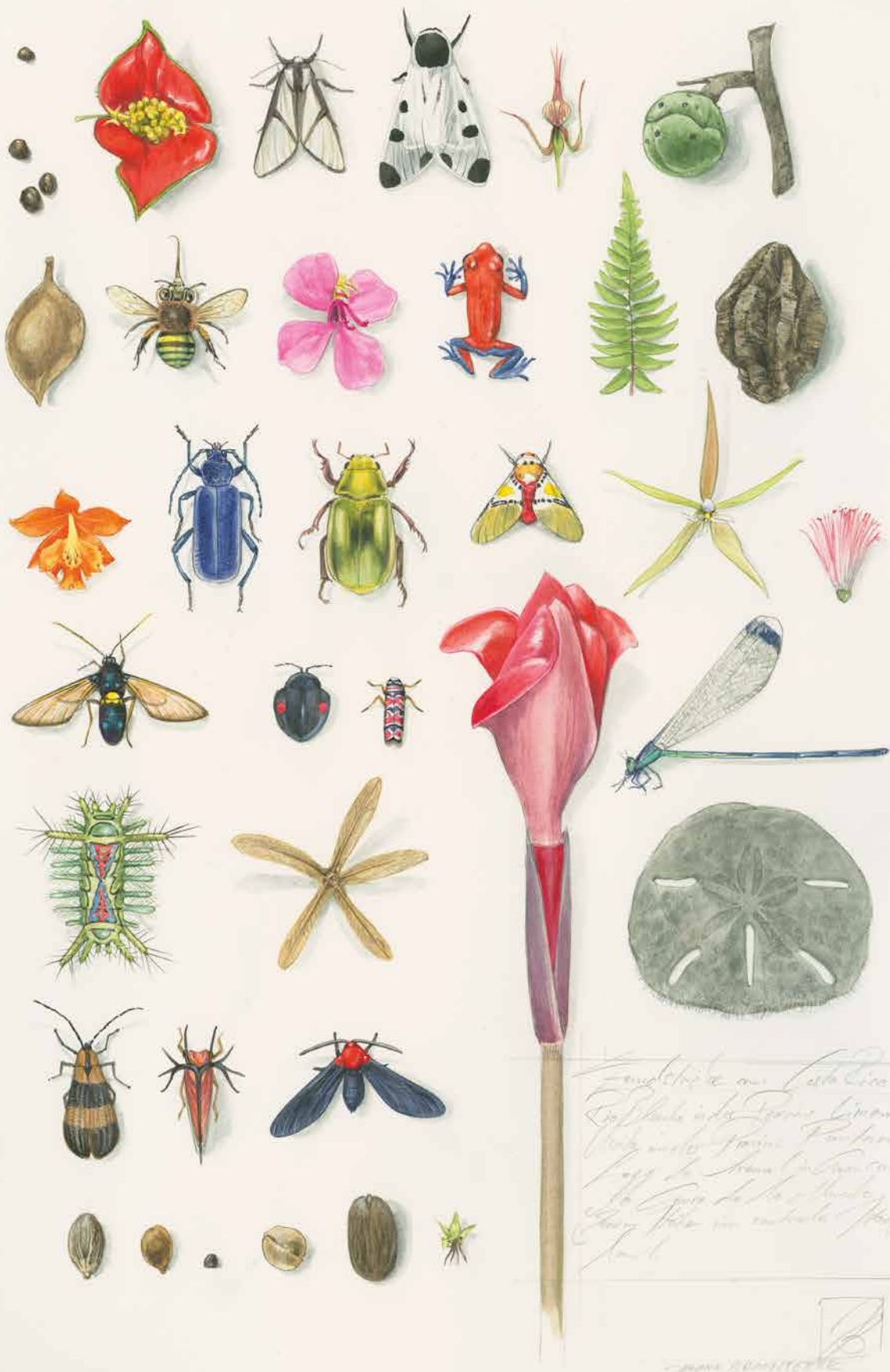


Einzelblüte



Samenblatt

oekom



Ceylan...
 ...
 ...
 ...
 ...

...
 ...

6	Schönheit ist Politik <i>Ein Essay von Andreas Weber</i>
16	DIVERSITÄT
44	SYMBIOSEN
62	EVOLUTION
76	REGENWÄLDER
96	SILBERWEIDEN
100	»Ich verbinde Verliebtheit mit Forschergeist.« <i>Ein Gespräch mit Johann Brandstetter und Annette Scholl</i>

Schönheit ist Politik

ANDREAS WEBER

»Keiner kann sehen, ohne mit einem Blick zu sehen,
der selber ein Teil des Betrachteten ist.«

Inger Christensen

Die abgehauenen Weiden

Als Johann Brandstetter das Ausmaß des Kahlschlags in den Inn-Auen entdeckt, geht er nach Hause. Dort schiebt er die Illustration weg, an der er auf dem Zeichentisch arbeitet. Stattdessen stellt er eine quadratmetergroße Holzplatte auf die Staffelei und überlässt die Führung seinen Händen mit dem Pinsel. Flirrendes Grün, ins Silbrige gehend, füllt die Leere. Flinke Lanzetten, grau und gelb, rieseln schräg durchs Bild, Ober- und Unterseiten der schlanken Blätter, leuchtend wie die Bäuche der kleinen Flussfische im Inn. Licht regnet, Licht stürzt, die Erinnerung explodiert im bildnerischen Rückruf zum Phantomschmerz: der unwiederbringliche Traum eines zärtlichen Sommernachmittags.

Brandstetter schmerzt es, über das Verschwinden der Silberweiden zu sprechen. Vor Kurzem wurde eine Reihe 100-jähriger, majestätischer Kolosse im Innwald gefällt, nur wenige Gehminuten von seinem Haus entfernt. Es waren Bäume, die an Zeiten erinnerten, als der Inn sich freier verströmte, zwischen Kiesbänken und Auen. Seit die Stämme stürzten, unterbricht der Künstler immer wieder seine Alltagsarbeit und stellt eine Holzplatte auf die Staffelei, lässt die Lanzettblätter der Weiden darüberregnen, manchmal als Schauer aus Grau und Grün und Zitronengelb,

manchmal als schwache Echos in weißer Leere, die Asche aus einem Begräbnis, das immer wieder neu beginnt.

Brandstetter, der seine Karriere als Restaurator begann und dann zu einem der bekanntesten deutschen Illustratoren wurde (wer einmal in ein »Was-ist-Was«-Wissensbuch geschaut hat, kennt seinen Strich), erklärt mit seinen Werken der Natur eine verzweifelte Liebe. Verzweifelt, weil die Wesen, die er durch seine Kunst liebt, in der Menschenwelt immer unerwünschter sind, vertrieben werden, wie die Weiden jetzt. Verzweifelt ist diese Liebe, weil das, was er liebt, schon seit langer Zeit als nicht liebenswert verschrien ist. Die Präsenz der anderen Wesen in ihrem eigenen Sein ernst zu nehmen, das sich nur in geduldiger Beobachtung physischer Details erlauben lässt, gilt bis heute vielfach als naiv. Es ist verrufen als Beschwörung einer heilen Welt. Liebe gilt als Privatsache, das Scheitern an ihr auch.

Aber ökologisches Bewusstsein ist die persönliche Antwort auf eine Liebeserklärung der Welt. Die Blätter der Silberweide flüstern: »Du bist gemeint.« Die Bilder Brandstetters flüstern zurück: »Du meinst – auch mich.« Brandstetters bildnerische Antwort stellt die Gegenseitigkeit wieder her, die an dieser Stelle durch die Fällaktion der Bäume zerschlagen wurde. Dabei ist der Gestus seiner Bilder einem uralten



Ritual verpflichtet. Kunst ist darin die Beschwörung eines auf Gegenseitigkeit gründenden Kosmos. Schaut man durch die Fenster, die Brandstetters Werk auf das Leben öffnet, so entdeckt man, was das Wort »Natur«, das allzu oft zur Ausgrenzung der anderen Wesen aus der Menschenwelt verwendet wird, eigentlich meint: das gemeinsame Beitragen zu einer fruchtbaren Wirklichkeit. Brandstetters Pinselstrich erzählt davon, indem er diese Welt zu Wort kommen lässt, indem er ihr auf der Bildfläche Platz einräumt und sie dabei nicht als den Niederschlag der menschlichen Sicht repräsentiert. Die Schönheit der Natur existiert unabhängig vom Beobachter, weil Schönheit die Stimme ist, durch die der Aufruf zur Gegenseitigkeit ergeht.

Homo biophilos

Brandstetters Bilder sind Illustrationen, Gemälde, Forschungsjournale, für niemands Auge mit unleserlicher Hand geschriebene Notizen und Archive des Kuriositätenkabinetts Schöpfung. Er überschreitet in seiner Kunst die Kategorien, sortiert sie neu und interpretiert sie um. Seine Bilder tragen die Lust weiter, die der Künstler in der Begegnung mit anderen Wesen verspürt. Sie sind Lobpreis der Lebensfülle dieses Planeten, spürbar, Sehnsucht stiftend, diese Sehnsucht behutsam erklärend. Wie keinem anderen zeitgenössischen Naturkünstler gelingt es ihm, das Lebendige so einzufangen, dass sich seine individuellen Gestalten in unseren Herzen festsetzen.

Vielleicht noch vor einer Dekade hätte Brandstetters Werk diese Eigenschaft den Weg in die Ränge der Kunst versperrt. Heute indes, während die Bienen aus den Gärten schwinden, ein heißester Monat auf den anderen folgt und Menschen nicht aufhören können anzurichten, was sie anrichten, erobern sich seine Arbeiten gerade darum einen Platz im Kanon aktueller Malerei. Der Künstler liebt die Lebendigkeit in ihren »endlosen Formen voller Schönheit« (Darwin).

In seiner bildnerischen Entfaltung dieser Anziehung erweckt er das Zentrum dessen, worum es Menschen geht, zum Leben.

Denn unsere Gattungsgeschichte zeigt, dass es ein tiefes menschliches Anliegen gibt, das uns überschreitet: das Leben in all seinen Formen. Blicken wir zurück auf die letzten Hunderttausend Jahre und ihre Überbleibsel in Form von Stein- und Knochenartefakten und Felsbildern, so gilt eine Konstante: unsere Faszination mit anderen Wesen, mit der Natur, die sich vornehmlich in den Mitteln der Kunst ausdrückt.

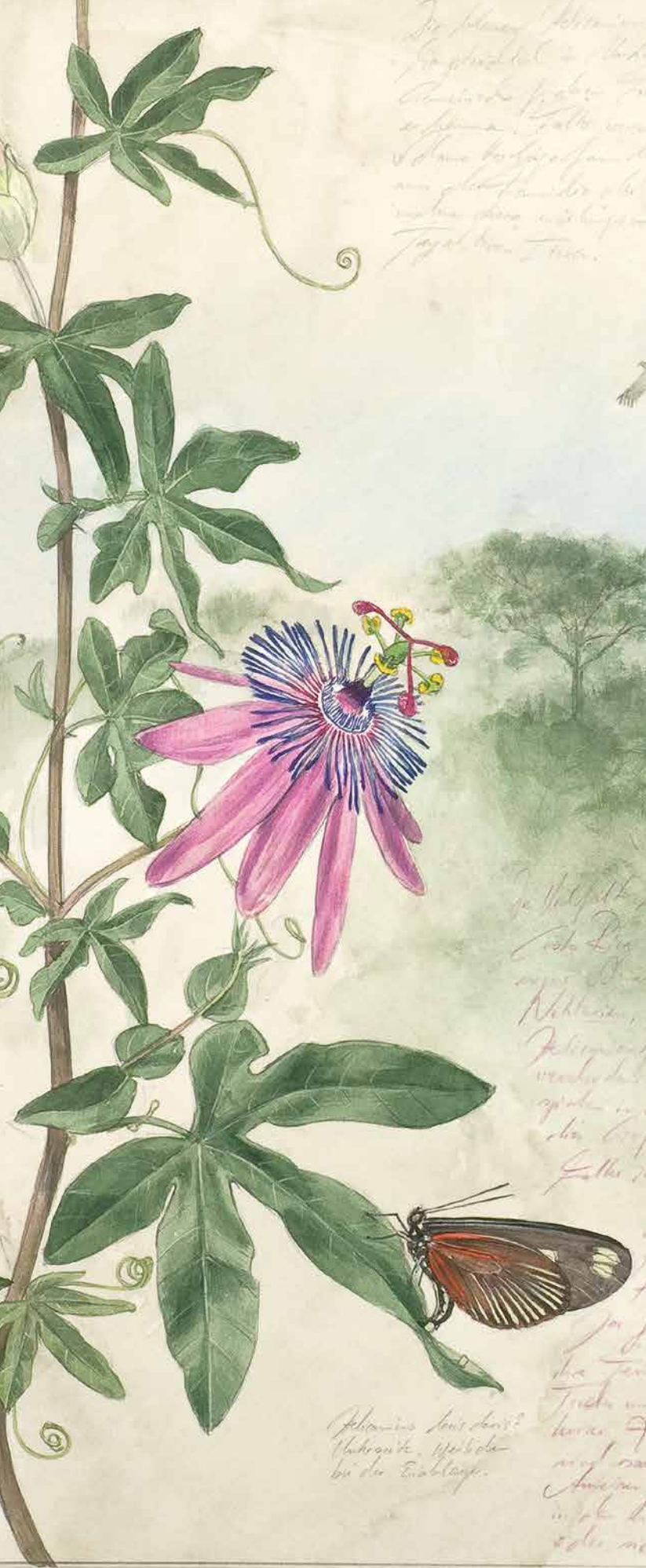
Die Leidenschaft, die Brandstetters Verbindung zu anderen Wesen erfüllt und die sich in seinen Naturbildern niederschlägt, illustriert diese Biophilie. Zwei Denker, der Psychologe und Philosoph Erich Fromm und der Biologe und Philosoph Edward O. Wilson, haben den Begriff der Biophilie aufgegriffen, um zu beschreiben, dass die Liebe zum Leben das bestimmende Kennzeichen unserer Art ist. Fromm zufolge besteht unser tiefstes Anliegen darin, Leben spendend und somit schöpferisch zu handeln. Für Wilson können wir ohne anderes Leben, ohne die mehr-als-menschliche-Welt kein seelisches Gleichgewicht entwickeln. Kein Tier ist so biophil wie der Mensch. Habichte lieben ihre Beute, weil sie sich an ihr sättigen; Ameisen hüten Blattläuse, weil diese ihnen Zuckerwasser spenden. Doch kein anderes Tier umgibt sich mit anderen Lebewesen allein aus Leidenschaft zu ihnen. Dieses schon Säuglingen angeborene Interesse an anderen Wesen wirkte in der langen Prähistorie der menschlichen Gattung als Korrektiv seiner ebenfalls beispiellosen Macht, Ökosysteme zu verändern und zu vernichten. Das macht unser Wesen zu einem Paradox: Der Mensch ist biophil – aber vielleicht nicht biophil genug, um seiner Verantwortung für das Leben ausreichende Priorität einzuräumen. Die meisten Steinzeitkulturen gründeten darum in der Aufgabe, die Fruchtbarkeit eines ökologischen Kosmos zu unterstützen, die zentrale Pflicht der Gesellschaft. Deren erste Regel war Dankbarkeit.

Schaut man in die Sozialgeschichte unserer Spezies, so war das Interesse an der Lebendigkeit lange ihr bestimmendes Merkmal. Lebens-Liebe, nicht Lebens-Nutzung: In der frühen Neuzeit fielen die europäischen Kolonisatoren aus allen Wolken, als sie bei den Eingeborenen ferner Kontinente feststellten, dass diese eine Reihe von Tieren zur bloßen Freude hielten, bar jeder Nützlichkeit, und mit ihnen so zärtlich umgingen wie mit Kindern. Unser Anliegen als Vertreter der Spezies Homo sapiens wäre demnach nicht nur zu überleben, sondern Leben hervorzubringen und uns selbst als Teil dieses Hervorbringens, als schöpferische Kraft und als Geschöpf dieser Kraft, zu verstehen. In diesem Sinne erschafft Kultur Geschichten »Über Leben«. Das Medium, in dem unser Überleben reflexiv »Über Leben« handelt, ist die Kunst. Das Biophile schlägt sich in der Vermittlung als das Künstlerische nieder. Darum verknüpfen die kosmischen Rituale gegenwärtiger und prähistorischer indigener Gesellschaften stets die Kunst mit der Ökologie.

Brandstetters Werk ist ein zeitgenössisches Bekenntnis zu dieser Biophilie. Es schafft Kunst als Artikulation des Lebendigen im Medium des Humanen. Die Arbeiten des Neuöttingers zeigen: Die figürliche Gestaltung der Natur, lange Zeit geringschätzig dem Alltagsgeschäft der Illustration zugeschoben, hat wieder etwas zu melden. Sie sagt: Schau her, dies ist deine Leidenschaft, dies ist, woher du kommst und was du bist. Brandstetters Werk bündelt darin die beiden Linien, deren Vergessen das Anthropozän zu einem Requiem auf das Leben zu machen droht: die unmittelbare Erfahrung, Teil einer organischen Welt des Lebens zu sein, und das unmittelbare Begehren, dieses Anteilhaben in einer Weise zu bekräftigen, die das Leben beschwört und bewahrt. Kunst ist eine Gestaltung der Erfahrung des Lebens mit den Mitteln des Lebens. Darin vollzieht sie die archaische Pflicht der Danksagung: Die Schönheit der Bilder ist ein Echo auf die inmitten des Lebens empfangene Schönheit und schenkt sie zurück.

In dieser Stellung ist die künstlerische Illustration, wie Brandstetter sie in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, eine Antwort auf die Vermessenheit des Menschen, alles außer ihm als Objekte zur freien Verwendung anzusehen. Nein, sagt Brandstetters Kunst, alles gehört zusammen, und wir gehören mitten hinein. Die Verschlungenheit des Pflanzlichen ist Teil der Gestik meiner Hand, mit der ich den Zeichenstift führe; der Blick aus dem Auge des Orang-Utans, der sich eine rote Frucht in den Mund steckt, blickt auf mich aus meinem eigenen Empfinden zurück. Das sorgfältig dokumentierte Detail der äußeren Wirklichkeit hat an ihrem schöpferischen inneren Kern teil, denn dieser Kern manifestiert sich in winzigen Konstellationen der Materie, und diese arrangieren sich zu einer emotionalen Geste.

»Symbiosen« heißt der vor wenigen Jahren erschienene Band, der einen Ausschnitt der jüngsten Entwicklung von Brandstetters Werk bietet. In ihm lässt der Künstler gemeinsam mit dem Biologen Josef H. Reichholf zum Thema werden, was längst das unterschwellige Anliegen seiner Arbeit ist: »Kein Lebendiges ist ein Eins / Immer ist's ein Vieles« (wie Goethe sagte). Keine Existenz, die ihr Sein nicht einer Verkettung und Verknüpfung mit anderen Existenzen schuldet, ja die in Wahrheit nicht die Ausfaltung und das Aufblühen dieser fremden Existenzen im eigenen Körper wäre. Der Blaue Planet, der das Leben gebar, ist eine einzige umfassende Symbiose. Diese lässt Brandstetter in seinen Gemälden lebendig werden, indem er zärtlich beobachtete ökologische Details mit landschaftsmalerischen Übersichten komponiert; Ausschnittszeichnungen in wissenschaftlicher Illustrationsmanier mit suggestiven Naturpanoramen verschneidet. Heraus kommt dabei etwa eine Tafel wie die mit dem poetischen Katalog zur Ökologie der Heliconienfalter. Dessen Gattungsangehörige leben in einem Verhältnis der Gegenseitigkeit mit den tropischen Passionsblumen, deren junge Ranken von den Schmetterlingsraupen gefressen werden. Das Helico-



nius-Schmetterlingsweibchen legt dort seine Eier ab – aber nur wenige auf einmal und nur an Ranken, an denen nicht schon das Gelege eines anderen Schmetterlings klebt. Durch Blätter, deren Anhänge teils wie Faltereier aussehen, gelingt es der Passionsblume und dem Schmetterling gemeinsam, die Zahl der fressenden Raupen auf ein Maß einzuregulieren, mit dem beide, die Pflanze und der Heliconius-Falter, leben können. Die unter dem Strich abgeworfene Rendite sind Pracht und Vielfalt.

Brandstetter versteht sich als Empiriker – der sich aber nicht in Lehrbuchtexten ausdrückt, sondern in Form figürlicher Darstellungen, die Information und Schönheit in nicht weiter auflösbarer Weise verbinden. Das ist Illustration – und zugleich Verzauberung der Welt, die sich nur als Antwort auf deren Zauber verstehen lässt. Das Leben, das Brandstetter für seine Bilder wie ein Feldbiologe in aufwendigen Reisen erforscht hat, erfüllt seine Bilder so, dass es erneut mit Lebensglück ansteckt. Sie stimmen – faktisch und expressiv. Ein Bild, so sagte der Schriftsteller Hans Baumann über die Kunst der prähistorischen »Großen Jäger«, ist ein Pfeil, der nicht tötet, sondern lebendig macht, wenn er trifft.

Beschwörungen der Lebendigkeit

Das Genre achtsamer Malerei, die sich realen Wesen in ihrem Lebensraum widmet, entstand in der Renaissance. Die Blätter eines Baumes nicht mehr als grüne Platzhalter zu stilisieren, sondern als Vertreter einer Art in ihrer spezifischen Eigenheit zu porträtieren, bezeichnet den Epochenbruch zum Mittelalter: Göttlich war von nun an die wirkliche Welt der atmenden, unterscheid- und beschreibbaren Körper. Das Transzendente war Leib geworden.

In der Renaissance suchte die Naturwissenschaft die Idee des Kosmos nicht mehr im Jenseits, sondern

als Regelmäßigkeit und Ebenmaß in der Natur. Folglich war die subjektive – bildliche, künstlerische – Darstellung des Schönen Teil der wissenschaftlichen Beschreibung einer objektiven Welt. In der Spätrenaissance wurde die Naturwissenschaft geradezu zum Vehikel der Pracht der Schöpfung. Dazu war die prachtvolle Darstellung im Bild unabdingbar. Sie wurde eine Hymne auf die Göttlichkeit der Welt. Die Aufgabe der jungen Wissenschaft der Natur bestand darin, die Herrlichkeit des diesseitigen göttlichen Leibes zu entdecken. Und dessen Fülle zeigte sich sowohl in seiner Bildung wie in seiner Funktionalität. Beides – die technische Analyse wie die ästhetische Synthese – gehörten unbedingt zum Bild der lebenden Welt. Diese Haltung führte bei Leonardo dazu, dass manche seiner Zeichenblätter verschiedene Ansichten des gleichen Organismus in unterschiedlichen Bewegungsstadien abbilden – komplett mit Randnotizen. Damit wirkten sie schon damals ähnlich komponiert wie Brandstetters enzyklopädische Tableaus heute. Beide folgen der Poesie eines Wissens, das die Welt nicht verhört, sondern sich ihr einzeichnet.

Die aufkommende Biologie war auf die Illustration als Instrument der Erkenntnis angewiesen. Die Mannigfaltigkeit des Lebens konnte nur abbildend geordnet – und gewürdigt – werden. Noch heute sind Zeichnungen essenzieller Teil der Typbeschreibung einer neuen Art. Ein Naturforscher, der auf sich hielt, griff in der Neuzeit selbst zur Zeichenfeder. Das tat auch Alexander von Humboldt, der seine Bildbände anhand eigener Skizzen und Zeichnungen illustrieren ließ. Gerade das Beispiel Humboldts zeigt das kosmologische Potenzial der Naturillustration, in der beide Seiten, die rationale Ordnung und die seelische Verückung, zusammenfließen. Zum einem war der preußische Gelehrte und Weltreisende ausdauernder Empiriker, der höhenkrank noch in 5600 Meter Höhe auf dem Chimborazo seine Messinstrumente akribisch ablas. Zum anderen gehörte für ihn der subjektive Blick zur objektiven Realität eines Ökosystems.

Humboldt versuchte, eine Balance zwischen der empirischen und der ästhetischen Naturanschauung zu halten. Das verbindet ihn sowohl mit der Renaissance als auch mit der Romantik. Gerade diese erweist sich somit weniger als schwermütige Schwärmerie denn als Fortsetzung eines jahrhundertealten Projektes: Die Welt in ihren Erscheinungen und durch sie hindurch als eine sowohl physische als auch psychische Einheit zu erkennen und darzustellen, und zwar dadurch, dass diese Einheit in all ihren individuellen Manifestationen ernst genommen wird. Im deutschen Kulturraum entwickelten die beiden Biologen Carl-Gustav Carus und Lorenz Oken eine ähnlich integrative Haltung. Beide verbanden eine ganzheitliche Wissenschaft mit der bildnerischen Darstellung der Natur. Carus wurde zu einem bekannten Maler im Stil der Romantik, dessen Bilder für ungeübte Betrachter manchmal schwer von denen Caspar David Friedrichs zu unterscheiden sind. Oken gab eine mehrbändige Naturenzyklopädie heraus, die mit Lithografien illustriert war. Die Welt der Körper ist eine Welt der sinnlichen Schönheit, mit unserem eigenen Leib innig verwandt.

Die Malerei bildet ein Analogon der Welt: Ein Bild ist Materie (Pigment, Papier), die in eine bestimmte Anordnung gebracht wurde – und zugleich Bedeutung. Diese Bedeutung in ihrem ambivalenten Charakter, als Medium, das sich von selbst in seine Botschaft übersetzt, festzuhalten, heißt, dem Göttlichen dicht auf der Spur zu sein. Das ist die bildnerische Aussage einer anderen Forscherin und Künstlerin, die niemand übersehen kann, der sich auf Brandstetters Bilder einlässt: Maria Sibylla Merian. Ihr Hintergrund ist nicht allein wissenschaftlich, sondern auch pietistisch-religiös: Für Merian entfaltet jedes einzelne Lebewesen das Wunder der göttlichen Schöpfung. Schon als Kind sammelte die Malerin Raupen, um dieses Wunder in der Verwandlung zum Schmetterling immer wieder neu zu erleben und zeichnerisch zu dokumentieren. Ihre Studien,

die sie bis nach Surinam führten, und ihre Bilder der Schmetterlinge samt ihrer Entwicklungsstadien auf den jeweiligen Futterpflanzen entstammten genauester Beobachtung und sind somit ein entomologisches Brevier avant la lettre. Und zugleich ist für Merian jede dieser Beobachtungen ein Manifestwerden des Göttlichen. Die Bilder sind dessen Niederschlag und zugleich seine Evokation: Mystische Ekstasen über die Realpräsenz immer neuer Delikatessen des Seins. Man sollte nicht unterschätzen, wie sehr diese Strömung in den Naturwissenschaften bis in die aktuelle Gegenwart subkutan spürbar bleibt. Noch der Biologe Ernst Haeckel, auch er ein verzückter Zeichner natürlicher Fülle, schrieb 1874 an seine Verlobte Anna Sethe, wie sehr ihn das Studium des Planktons an der Meeresstation in Neapel in einen Rausch der Schönheit versetze, einen Rausch, in dem sich auch der innere Charakter der Welt als etwas fundamental Ekstatisches enthülle. Haeckel konnte sich lange nicht zwischen einer Karriere als Forscher und einer Laufbahn als Maler entscheiden, denn beides liegt so nah zusammen: Der Künstler hat an der Ekstase des Realen teil, weil er ihren Linien verzückt folgt. Der Forscher deckt ihre Strukturen auf. Beide sind nicht Entzauberer der Welt, sondern dringen in ihr Zentrum vor. Weil sie selbst produktiv sind, finden sie jenen Quell der Lebendigkeit, der nie versiegt, wenn man seinen Gaben mit neuem Leben antwortet, mit Demut und Imagination.

Heute ist niemand Geringerer als der Maler David Hockney dabei, die einfache Naturzeichnung zu rehabilitieren, die mit schlichten Strichen wiedergibt, was die Augen sehen, und diesen Strichen das Glück dazuschenkt, welches das Herz beim Schauen empfindet. Der Weg zum Naturkunstwerk ist wieder frei, weil wir uns erinnern, dass die Begegnung mit der lebenden Form ein Glück beinhaltet, das keine verzopfte Illusion ist, wenn es dem Künstler gelingt, dieses Glück an den Betrachter weiterzugeben. Es ist das Glück darüber, dass jede Geste von etwas, das lebt,

auch zugleich eine Aussage »Über Leben« ist. Ja, noch mehr, nämlich eine Einladung: Lebe, denn du lebst in mir, so wie ich in dir! Natur ist bereits ausdrucksvolles Werk, weil Lebendigkeit ein expressiver Prozess ist, dessen Formen nicht nur Funktionen haben, sondern der im verkörperten Erscheinen dieser Funktionen etwas über die Erfahrung sagt, eine solche Form zu sein.

In der neuen Welt des Anthropozän setzt sich die Erkenntnis durch, dass alles Äußere einen Aspekt des Inneren hat. Die Scheidung in Materie und Geist ist hinfällig geworden, weil sie immer ein Wunschbild war. Als Illusion entlarvt ist die Trennung zwischen der Rede und ihren Gegenständen: Kunst kann von der Welt sprechen, weil die Welt in ihrer Inkarnation bereits Sprache ist, die etwas über sich als diese Welt verlautbart. Kunst, die spricht, spricht sich folglich selbst als Welt. Sie ist Stoff, der sich in Bedeutungen konfiguriert, wie auch die Welt es tut. Brandstetters Bilder folgen dieser Linie einführender Forschung, welche die exakte Empirie nie vergisst, sondern sich an ihr berauscht. Wir sehen, dass sie sich seit der Renaissance ununterbrochen, aber vielfach gewunden und verschlungen fortgesetzt hat. Es ist der rote Faden einer Haltung, die in den Dingen das Drängen einer Innenseite in den Ausdruck vermutet, und die entsprechend den Ausdruck dieser Dinge – das Empirische – nicht vom Ganzen eines poetischen Weltzusammenhanges scheiden mag.

Die Romantik – jedenfalls die frühe – gliedert sich nahtlos in ein solches Projekt ein. Ja, dieses erweist sich als das eigentliche Anliegen der ersten Romantiker, das bis heute nicht abgegolten ist, sondern angesichts des planetarischen Ökozids umso dringlicher auf Verwirklichung harrt. Selbst noch Goethe – der bekanntlich leidenschaftlich gern zeichnete – lässt sich im Schwerefeld dieses wissenschaftlich-poetischen Projekts verorten. Gerade für Goethe war die imaginative Sicht nicht von der beobachtenden geschieden: In seiner »zarten Empirie« bildet sich

unser schöpferisches Vermögen nicht im Gebrauch der Fantasie allein, sondern durch genaue Wahrnehmung dessen, was ist. Wenn diese sich auf das Phänomen ganz einlässt, erschafft das Wahrgenommene im Wahrnehmenden ein eigenes neues Erkenntnisorgan. Im Phänomen, hinter dem es nichts mehr zu suchen gibt (Goethe), gebären sich Subjekt und Welt gemeinsam neu.

Es gibt also eine Tradition, bei der die Erfahrung eines inneren Sinns der Welt sich in der gewissenhaften Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung ausdrückt. Beide Dimensionen, die Manifestation einer Innerlichkeit und die sorgsame Bewahrung ihres Äußeren, haben einen gleichen, jeweils die andere Seite ermöglichenden Stellenwert. Das ist der heimliche Leitsatz einer künstlerischen Malerei der Natur. Wenn das Äußere der Wesen eine Ausdrucksweise ihres Inneren ist, dann ist prinzipiell gleichwertig, ob ein Künstler versucht, eine Verbindung mit dem Inneren über eine Gestaltung des Gehaltes (des Innen) oder des Ausdrucks (des Außen) herzustellen. Dass Brandstetter die figürliche Ausprägung dieser Kunst jetzt neu belebt, ist kein nostalgischer Rückfall, sondern das Wiederaufflackern von etwas Unverlierbarem: der Erfahrung, dass im künstlerischen Impuls die Lebendigkeit der Welt tätig wird und dass in der künstlerischen Lebendigkeit die Erforschung des Lebens ihre entscheidende Dimension findet. Ohne diese Dimension bleibt Forschung auf das Unbelebte gerichtet, auch wenn sie sich mit dem Leben befasst.

Kunst engagiert sich für den Kosmos

Das Anthropozän ist die Epoche, die den Menschen untergehen sehen wird oder aber zurückfinden zu einer neuen Fruchtbarkeit inmitten des großen Sehnsuchtsprozesses, der Leben heißt und der sich in immer neuen Formen ausspielt, der immer aus Fleisch

besteht, der Schwere des Stoffes, und immer aus Begehren, dem Inneren der Dinge. Wenn die duale Welt (hier der »Mensch«, dort die »Dinge«) zusammenfließt in einen Prozess gegenseitiger Erhellung und Ernährung, kann auch die Kunst nicht bleiben, was sie in den letzten Jahrhunderten war: der behütete Hort totaler menschlicher Autonomie.

Es ist noch nicht ganz klar, wohin diese Idee führt, aber klar ist, dass nicht die Kunst allein in ihrer Rolle als wertfreies Medium menschlicher Autonomie bestehen bleiben wird, während etwa die Biologie die fühlende Innendimension aller Wesen entdeckt, während die Physik beschreibt, dass diese Innendimension nicht nur das Leben, sondern alles Sein charakterisiert, und während die Philosophie erkundet, dass der Kosmos ein gigantisches belebtes Selbst ist, das beständig danach drängt, die Erfahrung seiner eigenen Lebendigkeit, Fruchtbarkeit und Kreativität zu machen. Anders gesagt: Während im Anthropozän die Insekten aussterben, die Delfine Müll fressen, bei Hummeln ein Selbst nachgewiesen wird, das sich deprimiert und euphorisch fühlt und Fruchtfliegen nachweislich an chronischen Schmerzen leiden können – wie sollte allein Kunst dann bleiben, was sie war? Wenn alles, allem voran der Stoff, Träger einer Energie der Innerlichkeit ist, dann kann Kunst nicht daran festhalten, dass sich ihr Charakter allein als Produkt einer kulturellen Institution verstehen ließe – das nichts mit der lebenden Wirklichkeit zu schaffen hat.

Wenn sich die Welt als Innerlichkeit entfaltet, dann sind ihre Wesen die Botschafter dieses Entfaltungswunsches, und künstlerische Aktivität ist die Formulierung seiner inneren Erfahrung. Sie ist der Niederschlag der Fruchtbarkeit als innerer Prozess – so wie die Artenvielfalt deren Kristallisation als greifbare Realität im Raum darstellt. Beide fließen in der künstlerischen Gestaltung der lebenden Welt zusammen. Es ist kein Wunder, dass in ebendieser Gestaltung die früheste kulturelle Aktivität des Menschen besteht. Unser Umgang mit der Empirie, der Welt der

lebenden und begehrenden Körper ist dann fruchtbar, wenn er das Subjektive in aller Empirie, die innere Erfahrung dieser Körper zum Ausdruck zu bringen vermag. Ein Werk trägt dann das Begehren der Welt nach Entfaltung weiter, wenn es das Begehren nach Entfaltung weckt, wenn es zugleich das Vertrauen, der Entfaltung Nahrung zu bieten, unterstützt. Wenn es fruchtbar macht, weil es fruchtbar ist. Die entscheidende biografische Wirkung, die Kunstwerke im Leben von angehenden Künstlern bei der Freisetzung ihrer jeweils eigenen schöpferischen Fähigkeiten hatten, kann man als diese Fruchtbarkeit verstehen. Wer von ihr genährt ist, verspürt das Bedürfnis, fruchtbar zu sein. Nichts anderes gilt für die Wirkung der »Natur als Kunst« – nur dass sich hier Fruchtbarkeit auf die konkrete Bewahrung dieser Natur fokussiert. Kunst ist ein Element der Welt, das wirkt wie Welt, nämlich über sich selbst als Ort Leben spendender Gegenseitigkeit spricht und darin Schönheit entfaltet. Diese Schönheit ist zugleich die Formulierung eines Begehrens nach fortdauernder Fruchtbarkeit. Sie enthält somit eine Moral; eine Handlungsaufforderung. Die Schönheit der Natur will eine Politik; eine Praxis des ausgeglichenen Gebens und Nehmens. Kunst, die die Schönheit der Natur transportiert, muss dieser Forderung Ausdruck verleihen. Das Schöne ernst zu nehmen heißt, es performativ zu machen und ihm gemäß zu handeln.

Brandstetters Bilder schmecken nach der Melancholie, die mit der derzeitigen Eskalation des Vergehens verbunden ist, während wir tatenlos zusehen. Das menschliche Handeln steht schon lange nicht mehr im Dienst der Fruchtbarkeit des Kosmos. Vielleicht rührt daher der leichte Schleier über vielen von Brandstetters Werken, das Pastellhafte, das wie ein disperser Trauerflor wirkt, unter dem wir die aberwitzige Fähigkeit der Welt, sich mit Leben zu füllen und neue Räume für die Füllung mit Leben im Nichts einzurichten, als Negativform wahrnehmen. Sie zu füllen hieße handeln.

Kunst als die explosive Verteidigung der Lebenskraft des Kosmos mit den Mitteln des Lebens braucht mehr als die Abbildung. Das kann nur bedeuten, Kunst weiter aus dem Repräsentationsraum zu befreien. Es hieße nicht nur, die abgeschlagenen Weiden im Niederschlag der Erfahrung zu betrauern, sondern die künftigen Opfer lebensfremder Verwertungslogik mit künstlerischen Mitteln zu bewahren, mit den Mitteln des Lebens also, nicht mit den Mitteln der Ausstellungsorganisation. Wie das aussehen kann, haben am ehesten noch die Verteidiger des Hambacher Forstes gezeigt oder die Bewohner der ZAD, der »Zone à défendre« der erfolgreich gegen den geplanten Großflughafen Nantes verteidigten Landschaft im Loire-Tal. Das Treffen der Welten in Brandstetters Bildern ist ein Schritt darauf hin, Kunst deutlicher in den Dienst des Lebens zu stellen. Er vereint Imagination, Erudiertheit, Erinnern, empirische Forschung. In ihm bleiben die Bilder freilich Gegenstand, der nach einem Gegenstand angefertigt wurde. Sie sind Fenster auf die Welt, hinter denen man sehnsuchtsvoll Weltfülle betrachtet. Diese Weltfülle müssten wir in unser Handeln einladen und zu seinem Maßstab machen. Kunst, die Natur zum Thema hat, muss Handeln sein, das Weltfülle beschwört. Das ist sie in der längsten Zeit unserer Spezies gewesen.

Bevor sich Kunst in der Neuzeit als die genialische Setzung eines Einzelnen etablierte, die keinen Gesetzen folgt als denen des eigenen Geistes (oder der kollektiven Institution »Kunst«), entstanden alle Werke unter dieser Voraussetzung. Kunst war kosmisch. Sie war kein Guckloch aus der Höhle, sondern die verdinglichte Teilnahme an der Fruchtbarkeit der Welt und darin die Zusicherung unseres Beitrags zu ihrer Erhaltung. Die künstlerische Beschwörung einer Welt, die Leben gebiert, schlug sich über Jahrtausende als Felsmalereien, Bilder im Sand, Stammeskulpturen oder rituell aufgetragene Körperbemalung nieder. Sie drückte sich in Gesang, Tanz und Trance aus. Grenzen zwischen künstlerischem Handeln und



Schamanismus existierten nicht, weil alles Handeln unter der Maßgabe stand, einen Kosmos mit Leben zu beschenken, damit er weiter Leben gebar. Kunst war der Verkehr mit den Geistern, um dem Kosmos Fruchtbarkeit zu ermöglichen. Kunst, die Natur meint, muss diese Zusicherung erneuern. Das ist der Maßstab, an dem wir sie messen können. Unter heutigen Gesichtspunkten hieße solche Kunst dann: der extraktiven Maschine Einhalt gebieten, sie nicht mehr füttern; auf künstlerische Weise Mittel zu ersinnen, um ihre Gefräßigkeit zu stoppen. Künstlerisches Handeln kann nicht mehr stattfinden, ohne sich in der Bewahrung der Fruchtbarkeit der Welt direkt zu engagieren. Alles andere hieße zu leugnen, Fleisch von deren Fleische zu sein.

Brandstetter befreit in seinem Atelier das wandgroße Gemälde einer Rinderherde in staubiger Hitze von seinen Schutzplanen und dreht es zum Betrachter um. Braun und Grautöne, die Tiere knochig und doch majestätisch, im Zentrum und verloren auf dem nur halb grundierten Untergrund. Das Bild heißt »Regenwald«. Aber es zeigt nur baumlose Fläche, staubig, stickig, von Kühen auf der Flucht durchrannt. Gemalt ist das Bild mit Farben, die Brandstetter aus Sojamehl und Asche angerührt hat, den Produkten des Raubbaus. Der Wald ist zu Staub geworden, und mit diesem Staub lässt der Künstler das Gegenbild des einst Gewesenen entstehen und darin dessen Fülle, als Schattenform, als Ruf nach Rettung.

Das Leben in der Kunst zu beschwören ist auch heute noch das, was es immer war: keine Kulturproduktion, sondern ein kosmisches Ritual, in dem es ums Ganze geht. Erst wenn dort nicht mehr Überleben die treibende Kraft ist, sondern alles »Über Leben« handelt und dieses Leben fruchtbar macht, ist der kosmischen Dimension Genüge getan. Es kann heute weniger denn je eine individuelle Angelegenheit bleiben, die alles umschließende Fruchtbarkeit um den Preis des eigenen Überlebens zu nähren. Dafür sind die Kräfte, die das Leben zum eigenen Überleben verbrauchen wollen, zu groß und zu tödlich geworden. Kunst, die Natur meint, zeigt uns somit auch das: Der fruchtbaren Welt Leben zu spenden ist zum einen ein künstlerischer Prozess, aber er ist darin zugleich unmittelbar ein politisches Anliegen. Die menschliche Gemeinschaft muss sich als Ziel setzen, das Leben zu verteidigen, weil es der Einzelne allein nicht vermag. Fruchtbarkeit zu erzeugen ist eine Aufgabe für die Gegenseitigkeit zwischen allen Wesen. Eine Kunst, die »Über Leben« handelt, übernimmt politische Verantwortung in dem Moment, in dem sie ästhetische Position bezieht. Der Kern beider ist die kosmische Verpflichtung, Leben zu spenden. Wird sie eingehalten, bleibt diese Welt unsterblich – und erneuert sich in jedem schöpferischen Augenblick. ■



Bienenfresser

2004

Bleistiftzeichnung, 31 x 22 cm

» Die Zeit drängt. Arten sterben aus, Vielfalt schwindet, Ökosysteme brechen zusammen. Die Politisierung der Natur ist in vollem Gange. Es geht um Macht, Moral und Maßnahmen. Wenn ich in der Natur sein kann oder im Atelier arbeite, entsteht eine andere Qualität der Beziehung. Eine feine Linie führt mich zu den Wesen und der unbändigen Kraft ihrer Erscheinungsformen. Es kostet Mut, dem eigenen Staunen und Erleben wieder mehr Raum zu geben. Ich investiere Zeit, Geduld, Hingabe in meine Beobachtungen, für das Viele, für die **DIVERSITÄT**. So entsteht eine Verbindung zwischen Individualität und dem Ganzen – ein nachhaltiger Weg zurück zur Natur. «

Schlangenzwurz

2013

Aquarell, 29 x 39 cm

In der Samariaschlucht auf Kreta blüht die Gemeine Drachenzwurz (Schlangenzwurz) im Frühjahr in großer Zahl.

Schlangenwurz (*Prasmanthus vulgaris*)

Eine ausdauernde, bis über 1 Meße Höhe erreichende Pflanze mit unterirdischer Knolle. Stäbe mit langen Stiel, der purpurn gefleckt und zur Basis hin verschmälert ist. Der Hohlkohl des Blutes (Spatha) ist aufsteigend gebogen, immer braunpurpurn. Es erreicht eine Länge von 50 cm und mehr. Die Pflanze ist in allen Teilen giftig und wird von Vielen gemieden.



Fruchtkorb
mit Beeren

Blütenbasis

»Wie keinem anderen gelingt es
Johann Brandstetter, das Lebendige
so einzufangen, dass es sich in
unseren Herzen festsetzt.«

ANDREAS WEBER

Entfremdung von der Natur ist über-
all spürbar. Um zu begreifen, wie
wertvoll unsere Um- und Mitwelt ist,
bedarf es Momente des Innehaltens.
Johann Brandstetters Kunst, die
sich erst dem entschleunigten Blick
erschließt, verführt uns zu präzisiertem
Schauen und achtsamem Staunen.
Das opulent bebilderte Buch ent-
faltet das Werk des preisgekrönten
Illustrators und Künstlers als ein
ästhetisches Panorama der Bezie-
hungen in einer gefährdeten Natur.

Geosepium pavolet lebt wie die Wespe des Krabben-spinne
in den Nestern der Krabben - sie
ist nicht aktiv, sondern wie die Wespe
in den Nestern der Krabben und nicht aktiv die Wespe
in den Nestern der Krabben.



Nisus neps nepentlicola diese Krabben-spinne auf Nektar
in den Nestern der Krabben - sie
ist nicht aktiv, sondern wie die Wespe
in den Nestern der Krabben und nicht aktiv die Wespe
in den Nestern der Krabben.

