

Ausschließen gegen das Ausschließen
Klaus Mosettig und die vermeintliche
Zwiegestalt von Natur und Kultur
Thomas Trummer

Exclusion against Exclusion
Klaus Mosettig and the supposed
duality of nature and culture
Thomas Trummer

In a recent conversation Klaus Mosettig told me that he has excluded¹ the word 'nature' from his vocabulary. A statement like this makes one sit up and take notice; it sounds apodictic and incorrigible, perhaps even blasphemous or like a deliberate provocation. Without a doubt, such a statement expresses a revolt against conventional wisdom – after all, we usually strive for reconciliation and peace with nature, and not for its exclusion. But Mosettig seldom makes an unconsidered comment, and his words here are carefully chosen. So it makes sense to think about this sentence instead of dismissing it as a misleading bout of caprice. And those who make the effort and delve for its exact meaning will realize that Mosettig, who views himself as an artist and not as a philosopher, nonetheless adopts a mode of thought akin to the latter in expunging a term from his vocabulary. What Mosettig is doing indeed runs counter to our concept of nature. But why exactly do we feel shocked? And why does an exclusion of nature seem impermissible to us? What exactly is nature? Is nature the environment that affects us? The sum of all living things? The organic and/or inorganic substance of our reality? A product of transcendental providence? A green oasis? Raw material and resources? Mosettig favours no such alternative. He prefers to refrain from offering a solution in order to have us understand that he is concerned with the trail of meaning which inhabits this word and which appears precisely at the moment when it is denied us.

So Mosettig's exclusion produces an unsettling blank. Renouncing the term gives rise to a disturbance that seems threatening. It is difficult to figure out just why this is. One probable reason is that the term gets lost because a realm of meaning, no matter how diverse and complex it may seem, is taken over and occupied by another term as soon as one removes the former. In the case of nature, one is unable to shake off the feeling that it has been usurped. It has been conquered by another term and needs us to come to its aid. This unusual experiment of thought and language quickly shows that it is *culture* which has set out to co-opt and refill that which now presents itself as free and vulnerable. The idea that 'culture' could stand for everything, even co-opting nature all the way to nature's elimination, is a shameful result indeed – for it is arbitrary and self-absorbed. Such a case would take to new heights the sense of alienation from nature from which we all suffer, with the death of the natural rendered unavoidable, and the subject-centeredness of human thought driven into a state of absolute irresponsibility. Does Mosettig hold this opinion? Surely not – but why, then, does he confront us with such a presumption? His answer would be that the exclusion of nature simply entails calling into question the notion of naturalness. The omission forces self-reflection. For with his statement Mosettig succeeds in pointing out that the idea does not stand alone, is not independent of our own understanding and the many possible facets of meaning which it holds, nor is it independent of a second term, to which it seems to be stuck like the opposite side of a coin. Nature, a close analysis of the concept shows, becomes comprehensible only via reference to an other, an alter-ego or antipode, through which it exists. And this other, at least so it seems, is *culture*.

Accordingly, nature acts as a dialectic partner of human culture. This has negative connotations. Here, too, it is difficult to say why – probably because, among other things, we have a tendency to see culture as having positive connotations. Even if one finds it difficult to arrive at a solid and permanent definition for the term 'nature', a linguistically

In einem Gespräch sagte mir Klaus Mosettig kürzlich, „Natur“ sei für ihn aus seiner Begrifflichkeit ausgeschlossen.¹ Eine solche Aussage lässt aufhorchen, klingt sie doch apodiktisch und nach unverbesserlicher Haltung, vielleicht sogar nach Blasphemie und Provokation. Zweifelsfrei spricht in einem solchen Wort eine Erhebung gegenüber der Selbstverständlichkeit, suchen wir doch gewöhnlich keinen Ausschluss, vielmehr eine Aussöhnung und den Frieden mit der Natur. Doch Mosettig entschlüpft selten eine Bemerkung aus Achtlosigkeit. Es ist daher ratsam, über diesen Satz nachzudenken, anstatt ihn vorschnell als irreführende Grille abzutun. Wer sich diese Mühe macht und ihn auf seinen genauen Inhalt prüft, der wird bemerken, dass Mosettig, der sich als Künstler versteht und nicht als Philosoph, sich nichtsdestotrotz eines philosophischen Überlegungsstils bedient, wenn er einen Begriff aus seinem Vokabular entfernt. Tatsächlich brüskiert Mosettig unser Verständnis von Natur. Doch warum fühlen wir uns eigentlich vor den Kopf gestoßen? Und warum scheint ein Ausschluss der Natur nicht erlaubt? Was ist eigentlich die Natur? Ist Natur die uns rührende Umwelt? Die Menge aller Lebewesen? Der organische oder unorganische Bestand unserer Wirklichkeit? Produkt transzendentaler Fügung? Grüne Oase? Rohstoff und Ressource? Mosettig votiert für keine der genannten Alternativen. Er gibt vielmehr keine Antwort, um uns verstehen zu machen, dass es ihm um die Spur der Bedeutung geht, die in diesem Wort verborgen liegt und die gerade dann erscheint, wenn wir es vermissen.

Durch Mosettigs Ausschluss entsteht also eine beunruhigende Leerstelle. Der Verzicht auf den Begriff verursacht eine Irritation, die bedrohlich wirkt. Warum dies so ist, ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich ist, dass der Begriff verloren geht, weil die Region der Bedeutung, so vielfältig sie auch sein mag, von einem anderen Begriff eingenommen und besetzt wird, sobald man ihn entfernt. Im Falle der Natur wird man das Gefühl nicht los, dass diese usurpiert wird. Sie wird von einem anderen Begriff eingenommen und bedarf unseres Schutzes. Schnell erweist sich bei diesem ungewöhnlichen Gedanken- und Sprachexperiment, dass es die *Kultur* ist, die sich anschickt, zu vereinnahmen und aufzufüllen, was sich nun frei und schutzbedürftig darbietet. Dass die *Kultur* für alles stünde, ja auch die Natur bis zu ihrer Tilgung vereinnahmt, dieses Resultat ist beschämend, weil willfährig und selbstvergessen. Die Entfremdung von der Natur, unter der wir alle leiden, wäre in einem solchen Fall auf die Spitze getrieben, der Tod des Natürlichen unausweichlich, die Subjektzentrierung des menschlichen Denkens in ein Stadium absoluter Verantwortungslosigkeit getrieben. Vertritt Mosettig diese Meinung? Mit Sicherheit nicht, aber warum konfrontiert er uns dann mit einer solchen Annahme? Seine Antwort wäre, dass der Ausschluss der Natur bloß bedingt, dass der Begriff des Natürlichen infrage gestellt wird. Die Auslassung zwingt zur Selbstbesinnung. Denn Mosettig gelingt es, mit seiner Bemerkung darauf hinzuweisen, dass der Begriff nicht unabhängig von unserem eigenen Verständnis ist, ebenso wenig von den vielen möglichen Bedeutungsfacetten, die er birgt, wie auch nicht von einem zweiten Begriff, an den er wie die andere Seite einer Medaille geheftet zu sein scheint. Natur, so zeigt sich unter genauer Begriffsanalyse, wird nur im Hinblick auf ein Anderes, ein Pendant oder Gegenstück, durch welches sie existiert, verständlich. Und dieses Andere, so scheint es jedenfalls, ist eben die *Kultur*.

Natur steht demnach in einem dialektischen Paarungsverhalten mit der menschlichen Kultur. Sie durchwaltet eine Negativität. Auch hier ist schwer zu sagen, warum, – unter anderem wahrscheinlich deshalb, weil wir eher dazu neigen, die Kultur positiv zu interpretieren. Wenn es auch schwer fällt, für den Begriff Natur eine bleibende Definition zu finden, so scheint es für die Kultur etwas leichter zu gelingen, einen sprachlich angemessenen Stellvertreter zu setzen. Fragt man nach der Kultur, so wird sich einstellen, dass Kultur das durch den Menschen Gemachte ist. Trifft diese Definition zu und über-

adequate substitute for 'culture' appears to be easier to find. If one questions and examines the term 'culture', one will conclude that culture is that which is made by humans. If this definition is appropriate and, beyond this, if the two terms shadow each other like the two sides of a coin, then it is logical that nature can only be everything which is not made by humans. Nature is therefore defined by that which it is not. It is the Other, or simply What is Left. There seems to be no *tertium comparationis* in-between or alongside. Nature can only be defined negatively or, to use Mosettig's word, comparisons based on common factors are *excluded*.

By uncoupling nature and culture from their dialectical interplay, thereby rescinding that which connects the two, Mosettig demonstrates that culture and nature are not actually opposites, and that they can in some cases even be commensurate terms. The idea is not to reject alternatives but to find them. One could say, for example, that the term nature comes from *nascere*, to be born. The natural is in a certain way alive; it has been born, it grows, and it passes away. It is something that needs time, but also expires gradually over time. Mosettig is, in fact, interested in growing, living and passing away. He plants trees, observes plants and animals, and watches over potted shrubs on the balcony and in the terrariums at his studio. He works with ants and fruit varieties and observes their growth in minute detail. He employs art and artisanship, sketches and photographs to document events. One would like to think that in being lent an actual purpose, the artistic means of doing so are being used for something other than that for which they were originally intended. The term culture, if one traces its etymology, originally derives from *cultura*; in other words, from precisely that idea of care and provision which Mosettig demonstrates in his activities with plants. In his work, *becoming* is the result of mutual tension, a transparency of thought and of terminology. It comes into being via culture's alteration and, in some cases, prolongation of natural life. For the plants for which Mosettig cares would not grow without his care – but also not without their own self-regulated development. They grow naturally, but are at the same time improved by the achievements of culture. Mosettig defines this activity (which, as mentioned above, is accompanied by techniques of illustration) not as gardening, not as a biological laboratory or simple domestication, but rather as art and an artistic project. Consequently, he calls his plants not 'plants' but artworks, *sculptures*.

But what is proven by plants becoming sculptures and art becoming nature? For Mosettig, it is a general principle: no nature, no matter how far removed from human civilization it may be, comes into existence untouched by culture. Conversely, human products must be classifiable as nature in the same way. Even the most despicable of these – such as the reactors of nuclear power plants – are constituents of this world and therefore subsumable under 'nature'. Mosettig suggests this to us in large-format pencil drawings. Wispy reeds sway in the wind before the backdrop of imposing power plants – which are no less natural. Even if this attribution is still more problematic than that of the aforementioned exclusion, it must be said that to the same degree in which culture can become everything, nature can also become everything. This applies to both cases. With only one term existing, the other is deleted and the dialectic tension removed. It was German sociologist Niklas Luhmann² who interpreted nuclear reactors in a similar sense as metaphors for social systems. For Luhmann, nuclear power plants provided an example of how certain systems, cordoned off for safety reasons, become more and more differentiated. They develop and grow by pushing other things out of

dies, dass sich die beiden Begriffe wie Seiten einer Medaille gegenseitig verschatten, so versteht es sich, dass Natur nur alles Nicht-Gemachte sein kann. Natur ist demnach festgelegt auf das, was sie nicht ist. Sie ist das Andere oder einfach der Rest. Dazwischen oder daneben scheint kein *tertium comparationis* zu existieren. Natur ist nur negativ zu bestimmen oder – um mit den Worten von Mosettig zu sprechen – Vergleiche über Gemeinsames sind *ausgeschlossen*.

Indem Mosettig die Natur und Kultur aus ihrer dialektischen Wechselbeziehung entkoppelt und damit demonstrativ außer Kraft setzt, was die beiden bindet, zeigt er, dass Kultur und Natur eigentlich keine Gegensätze, sondern unter Umständen auch kommunizierende Begriffe sein können. Es geht ihm nicht um Abstoßungen, sondern um Alternativen. So könnte zum Beispiel gesagt werden, dass der Begriff der Natur sich von *nascere* ableite, also von geboren-werden. Das Natürliche ist in gewisser Weise lebendig, zur Welt gekommen, wächst und vergeht. Es ist etwas, das Zeit braucht, aber auch in der Zeit zergeht. Mosettig interessiert sich für das Wachsen, das Leben und Vergehen. Er pflanzt Bäume, beobachtet Pflanzen und Tiere, behütet Topfstauden auf dem Balkon und Terrarien in seinem Atelier. Er beschäftigt sich mit Ameisen und Obstsorten und verfolgt akribisch deren Gedeihen. Kunst und Handwerk, Zeichnung und Fotografie setzt er ein, um diese Geschehnisse zu dokumentieren. Man möchte meinen, die künstlerischen Mittel, die hier dienend zum Einsatz kommen, werden zweckentfremdet, wenn sie auf diese Art einen tatsächlichen Zweck erhalten. Der Begriff der Kultur, folgt man seinem etymologischen Kern, leitet sich ursprünglich von *cultura* ab, also genau von jener Vorstellung von Pflege und Sorge, die Mosettig an seinem Umgang mit den Pflanzen demonstriert. In seiner Beschäftigung ist das Werden das Resultat einer wechselseitigen Spannung, einer gedanklichen Durchlässigkeit und begrifflichen Transparenz. Es entsteht, indem natürliches Leben durch Kultur verändert und unter Umständen verlängert wird. Denn die Pflanzen, die Mosettig betreut, würden nicht gedeihen ohne seine Pflege, aber auch nicht ohne deren eigengesetzliche Entfaltung. Sie gedeihen von Natur aus, zugleich aber werden sie durch kulturelle Errungenschaft veredelt. Dieses Tun, welches wie gesagt Bildtechniken zu Hilfe nimmt, definiert Mosettig nicht als Gärtnerei, nicht als biologisches Labor oder bloße Zählung, sondern als Kunst und künstlerisches Projekt. Seine Pflanzen tituliert er folgerichtig auch nicht als Gewächse, sondern als Werke und als *Skulpturen*.

Was aber ist damit bewiesen, wenn Pflanzen Skulpturen, wenn Kunst Natur geworden ist? Für Mosettig ein allgemeiner Grundsatz: Keine Natur, und sei sie noch so fern von menschlicher Zivilisation, entsteht ohne kulturelle Prägung. Ebenso müssen umgekehrt auch die menschlichen Produkte der Natur zugeordnet werden können. Sogar ihre abscheulichsten wie die Meiler der Atomkraftwerke sind als Bestand dieser Welt und damit unter *Natur* zu subsummieren. Mosettig suggeriert uns dies in großen Bleistiftzeichnungen. Halme aus Schilf wogen vor mächtigen Kraftwerken im Hintergrund, die nicht weniger natürlich sind. Auch wenn diese Zuordnung noch mehr Probleme bereitet als jene des Ausschlusses zuvor, so muss doch gesagt werden, dass im gleichem Maße, wie Kultur alles werden kann, auch die Natur zu allem werden kann. Dies gilt für beide Fälle. Indem nur ein Begriff existiert, wird der andere gelöscht und die Dialektik entspannt. Es war der deutsche Soziologe Niklas Luhmann,² der in ähnlichem Sinne die Atommeiler als Sinnbilder für gesamtgesellschaftliche Systeme interpretierte. Atomkraftwerke waren für Luhmann Beispiele, wie bestimmte Systeme, durch Sicherheitskordons abgeschottet, sich mehr und mehr ausdifferenzieren. Sie entwickeln sich und wachsen durch die Verdrängung von anderem. Doch Mosettig steht genau jenen Entwicklungen kritisch gegenüber. Die Naturentfremdung, die keine Angst vor der Selbstüberschätzung des Menschen hat und den Tod der Natur in Kauf nimmt,

the picture. But Mosettig takes a critical view of precisely such developments. The alienation from nature, which knows no fear of human hubris and takes into account nature's death, is for him just as worthy of criticism as is the love of and care for nature – i. e. the counter-movement which strives to ensure its survival and therefore shuns the inventions of human culture.³

Both tendencies have their historical roots in the same era, as distant from and incompatible with one another as they may be. The environmentalist movement was not first to provoke such thinking. Even as early as the Enlightenment, humans discovered external nature to be no longer God-given and developed a consciousness for its vulnerable otherness. Above all, this period saw humans discover the natural as such. Driven by a peculiar enthusiasm for differentiation, they separated their own conscious selves into two parts. They felt themselves to be essentially bipolar: as nature and culture, as body and thought. It is striking that, in coming to this realization – which doubtless drove human reflectivity, but was also the beginning of the negativity of nature which exists to this day – it was art in particular that provided assistance. It was no coincidence that alongside ecology, art was also a societal factor favoured by Luhmann for the purpose of proving his thesis of the self-reproduction of individual systems. In other words: historically speaking, only *crowding out* made possible that understanding of nature, still known today, which takes nature to mean that which is not made by humans. No wonder that Alexander Gottlieb Baumgarten, the inventor of aesthetics, believed that he had discovered in particular the vital, more natural activities of humans. Baumgarten, who lived during the mid-18th century, taught that the experience of beauty results from the observation of one's own sensuous experience. These thoughts on the dual being of humans would certainly not have become so influential if they had not also implied that humans observe their own sensuousness, i. e. the naturalness of physical experience, as if outside themselves. But Baumgarten went still further. He said that it is art which identifies and develops naturalness. So art alone is able to reveal one's own nature. Even then, in the nascent phase of aesthetics, nature was the negative image of culture. But not only that, it was also the beginning of its existence. For this reason it was a simple conclusion that culture has history, but that nature remains timeless as long as it is not discovered and subsumed by culturally trained human beings.

From the Enlightenment onward, the objective was actually a technique of refining the natural via the means of art, survival by crowding out, self-reproduction via conscious exclusion. This became even clearer than with Baumgarten in Schelling's view of nature – during the Romantic era, which to this day is viewed by many as having had a model function for environmentalism. In Schelling, it is the eye of art which simultaneously acknowledges and negates nature. This makes art the watershed for the dialectic of terms. While Schelling's natural philosophy views nature as productive, as *natura naturans*, his aesthetics insists upon consistent separation of art and nature, making the former appear to be something designed, a product, *natura naturata*.⁴ Only in the 1970s and 80s – i. e. in light of environmentalist thinking – did several theories and approaches begin to take the fore which referred beauty to nature, natural beauty to an ecological aesthetic, and restored a relationship which had been excluded by Baumgarten and Schelling. But even these systems of aesthetics⁵ stressed the idea of culture as a caregiver, meaning that they strove to secure for art and culture the kind of timelessness attributed to nature. This was unsuccessful, however, for the life of nature – which

ist ihm ebenso Wert der Kritik, wie die Neigung und Sorge für die selbe, also die Gegenbewegung, die ihr Überleben sichern möchte und deshalb menschliche Kulturentdeckungen meidet.³

Beide Bewegungen, so fern und inkompatibel sie zueinander stehen mögen, haben ihre historischen Wurzeln im selben Zeitalter. Es ist nicht erst die ökologische Bewegung, die solch ein Gedankengut provoziert. Schon während der Aufklärung interpretiert der Mensch die äußerliche Natur als nicht mehr Gott gegeben und entwickelt eine Empfindung für ihr schützenswertes Anderssein. Vor allem erkennt er in dieser Periode das Natürliche an sich selbst. Von einer eigentümlichen Differenzierungslust getrieben, trennt er sein eigenes Ich in zwei Teile. Er empfindet sich als polarisch, als Natur und Kultur, als Leib und Denken. Auffallend ist, dass bei dieser Erkenntnis, die zweifellos Schub des humanen Denkens war, aber auch Beginn bis heute waltender Negativität der Natur, gerade die Kunst die Hilfeleistung leistete. Nicht zufällig war die Kunst für Luhmann neben der Ökologie auch der bevorzugte Gesellschaftssektor, um seine These von der Selbstreproduktion einzelner Systeme zu belegen. Mit anderen Worten, erst die Verdrängung ermöglichte historisch gesehen jenes Verständnis der Natur, wie wir es heute noch kennen, als das Nicht-Gemachte des Menschen. Kein Wunder, dass Alexander Gottlieb Baumgarten, der Erfinder der Ästhetik, gerade die lebendigen, natürlicheren Vorgänge aus dem Menschen zu entdecken meinte. Er, der zur Mitte des 18. Jahrhunderts lebte, lehrte, dass die Erfahrung des Schönen aus der Selbstbeobachtung sinnlicher Erfahrung resultiere. Diese Überlegungen zum Doppelwesen Mensch wären sicherlich nicht so folgenreich geworden, wäre damit nicht auch gesagt, dass der Mensch die Empfindsamkeit, das heißt eine Natürlichkeit des Leiblichen, wie von sich entfernt beobachtet. Aber Baumgarten sagte noch mehr. Er meinte, dass es die Kunst sei, die die Natürlichkeit identifiziert und ausbildet. Allein also die Kunst kann die eigene Natur erkenntlich machen. Schon damals, in den Anfängen der Ästhetik, war die Natur also das Negativ der Kultur. Aber nicht nur das, sie war der Beginn ihres Daseins. Darum war es auch nur noch ein Folgegedanke, dass die Kultur Geschichte besitze, die Natur aber zeitlos bleibt, solange sie nicht vom kulturell gebildeten Menschen entdeckt und subsumiert wird.

Ziel seit der Aufklärung war tatsächlich eine Verfeinerungstechnik des Natürlichen mit den Mitteln der Kunst, ein Überleben durch Verdrängung, eine Selbstreproduktion durch wissentlichen Ausschluss. Noch deutlicher als bei Baumgarten wurde dies am Naturbild Schellings, also in der romantischen Epoche, die für viele ja auch bis heute als Vorbild für die ökologische gilt. Bei Schelling ist es der Blick der Kunst, welcher die Natur zugleich ein- und ausräumt. Die Kunst ist damit das Scheidewasser für die Dialektik der Begriffe. Während Schelling in seiner Naturphilosophie Natur als Produktivität, als *natura naturans* begriff, bestand er in seiner Ästhetik auf einer konsequenten Trennung von Kunst und Natur, sodass diese als gestaltete und als Produkt, als *natura naturata*, erschien.⁴ Erst in den 70er- und 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts, also unter dem Eindruck ökologischen Denkens, traten vermehrt Theorien und Ansätze in den Vordergrund, welche die Schönheit auf die Natur, das Naturschöne auf eine ökologische Ästhetik bezogen und wieder einen Zusammenhang herstellten, der durch Baumgarten und Schelling ausgeschlossen worden war. Doch auch diese Ästhetiken⁵ bemühten sich um den Gedanken der Kultur als Pflege. Das bedeutete, dass sie die Zeitlosigkeit, die der Natur unterstellt wurde, auch für Kunst und Kultur sichern wollten. Dies aber gelang nicht, denn das Leben der Natur, das letztlich ein Wachsen und Vergehen ist, ist trotz ihrer angeblichen Geschichtslosigkeit nicht auf die Kunst zu übertragen. Daneben litten sie, wie viele grüne Bewegungen, unter der Verschränkung konservativer und innovativer Bemühungen. Diese zogen nach verschiedenen Richtungen, denn die Sorge, die die Natur

is, after all, growth and expiration – cannot be transferred to art, despite its supposed ahistorical quality. Furthermore, they suffered – as have many green movements, as well – from the interlacing of conservative and innovative efforts. These pulled in different directions, for the care that protects nature from exploitative access has to prove its efficacy against those forces that see in it mere resources to be used. Put succinctly, ecological thought simultaneously wants both growth and stagnation, both life and death.

While 18th century systems of aesthetics sharpened their view by discovering the natural via the artificial, Mosettig shows how the artificial can be formed in concert with the natural. His artworks, which are things of nature, follow a conclusion which runs reverse to that of the historical interpretation. They are grounded in an art-based technique of refinement using the means of nature. He answers the question as to a present-day interpretation of the opposing concepts of *natura naturata* and *natura naturans* succinctly but well-considered with a *sculptura sculpturans*.⁶ The plant grows according to its own laws and cared for by humans, but also according to their preparation and manipulation. It becomes a sculpture, a human product, but remains nature in its growth and formation. Characteristically, this is an interplay, an inclusion of both components, and therefore freedom from contradiction – the exclusion of exclusion. It is impossible to decide whether to say that these refined trees now belong to nature or to art. This means that the opposites – finding history only in the human, timelessness only in the natural – also disappear in this view of *expanding time and double authorship*.⁷ At the same time, and this seems significant to me, it is an admittance of death. Culture, which seeks to preserve what it once produced in order to improve itself with the assistance of the Other, can lose itself as creation. It must admit to itself its inability to find the goal formulated by aesthetics; the timelessness of nature remains unattainable. Mosettig shows this in his art, which is at the same time nature, soberly and without passion. The pathos of art which takes its nourishment from nature is just as foreign to him as is the pathos for a culture-free nature which is held high and longed after. When the tree dies, no final death of nature has taken place – rather, the ‘sculpture’ has passed away, a work of art dies, and ‘only the wood’ remains.⁸

¹ Conversation of 17 May 2006.

² Niklas Luhmann. *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen*, Opladen 1986, p. 63. “Society is an environmentally sensitive but operatively closed system. It observes only through communication. ...Therefore, it can be endangered only by itself.”

³ “If it is desired to agree on a central category of the modern era, as it crystallized after 1800, in which both traditions are still intact, then the notion of artificiality is an option. Artificiality means basically a definitive departure from that nature which can be immediately experienced, from that nature which bears witness to God or to the Gods. Since the late eighteenth century, we have been living without this nature, post-nature.” (Karl Heinz Bohrer: *Nach der Natur. Ansicht einer Moderne jenseits der Utopie*, Merkur No. 41, 1987, p. 632.)

⁴ In a paper *On the Relationship of the Visual Arts with Nature* (1807) he decidedly rejects the imitative dictum in the arts. For idealistic philosophy at the turn of the 19th century, as well, subjectivisation – i.e. the concern for humans as humans – was determined via the negation of their connection to nature.

⁵ The relationship between nature and culture cannot be reformed via aesthetics; it can merely be better understood via the history of aesthetics, not least via the historical process of exclusion.

⁶ From the same conversation.

⁷ Mosettig criticizes by showing that supposedly faceless nature doubtless has a historical core, so that nature can become history just as much as inventions of culture could not have been possible without the materiality they received from nature.

⁸ From the same conversation.

vor ihrem ausbeuterischen Zugriff schützt, muss sich gegenüber jenen Kräften durchsetzungsfähig erweisen, die in ihr nur Verwertung und Ressource sehen. Mit einem Wort, ökologisches Denken will Wachstum und Stillstand, Leben und Sterben zugleich.

Während die Ästhetik des 18. Jahrhunderts sich darin geschärft hatte, das Natürliche durch Künstliches zu finden, zeigt Mosettig, wie sich das Künstliche am Natürlichen bildet. Seine Kunstwerke, die Naturdinge sind, folgen also einem Umkehrschluss der historischen Sichtweise. Sie gehen auf eine Verfeinerungstechnik der Kunst mit den Mitteln der Natur zurück. Auf die Frage, wie er den Gegensatz von *natura naturata* und *natura naturans* nun heute interpretiere, antwortet er kurz und prägnant mit einer *sculptura sculpturans*.⁶ Die Pflanze wächst nach den eigenen Gesetzen, in der Pflege aber auch nach den Richtlinien menschlicher Vorkerbung und Manipulation. Sie wird Skulptur, also menschliches Produkt, bleibt aber Natur als Wachstum und Genese. Charakteristischerweise handelt es sich um ein Zusammenwirken, um ein Einbringen beider Komponenten und damit die Aufhebung des Gegensatzes, um ein Ausschließen des Ausschlusses. Zu sagen, ob diese veredelten Bäume nun der Natur oder der Kunst angehören, ist unentscheidbar. Das heißt, auch die Gegensätze, die Geschichte nur im Menschlichen, Zeitloses nur im Natürlichen finden, werden mit diesem Verständnis einer wachsenden Zeit und einer *doppelten Autorenschaft* aufgehoben.⁷ Zugleich, und das scheint mir bedeutend, ist es das Eingeständnis des Todes. Die Kultur, die für sich bewahren will, was sie einmal hervorbrachte, um sich am Anderen selbst zu verbessern, kann sich als Schöpfung verlieren. Sie muss sich eingestehen, das von der Ästhetik formulierte Ziel nicht finden zu können, die Zeitlosigkeit der Natur bleibt ihr verschlossen. Mosettig zeigt dies in seiner Kunst, die zugleich Natur ist, nüchtern und leidenschaftslos. Das Pathos der Kunst, das sich an Natur nährt, ist ihm ebenso fremd wie jenes, das wegen einer Natur, die von Kultur frei gehalten werden soll, hochgehalten und herbeigesehnt wird. Wenn der Baum stirbt, so ist damit kein immerwährendes Ende der Natur besiegelt, sondern die „Skulptur“ ist vergangen, ein Kunstwerk stirbt, es bleibt „nur das Holz übrig“.⁸

¹ Gespräch vom 17.5.2006.

² Niklas Luhmann: *Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen*, Opladen 1986, S. 63. „Die Gesellschaft ist ein zwar umweltempfindliches, aber operativ geschlossenes System. Sie beobachtet nur durch Kommunikation. (...) Sie kann sich also nur selbst gefährden.“

³ „Will man sich auf eine zentrale Kategorie der Moderne, wie sie sich seit 1800 herausbildete, einigen, in der beide Traditionen noch beieinander sind, dann bietet sich der Begriff der Künstlichkeit an. Künstlichkeit meint zunächst einen definitiven Abschied von der unmittelbar erfahrbaren, von Gott bzw. den Göttern sprechenden Natur. Wir leben seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts ohne diese Natur, nach der Natur.“ (Karl Heinz Bohrer: *Nach der Natur. Ansicht einer Moderne jenseits der Utopie*, Merkur Nr. 41, 1987, S. 632.)

⁴ In einer Schrift *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) weist er das Nachahmungsdiktum der Kunst entschieden zurück. Auch für die idealistische Philosophie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wird die Subjektwerdung, d.h. die Pflege des Menschen als Mensch, durch die Negation seiner Naturgebundenheit bestimmt.

⁵ Über die Ästhetik ist das Verhältnis von Natur und Kultur nicht zu reformieren, über die Geschichte der Ästhetik, nicht zuletzt über das historische Ausschlussverfahren, ist sie letztlich nur besser zu verstehen.

⁶ Aus demselben Gespräch.

⁷ Mosettig kritisiert, indem er zeigt, dass eine vorgeblich geschichtslose Natur zweifelsfrei einen historischen Kern besitzt, Natur also ebenso zur Geschichte werden kann, wie auch umgekehrt die Erfindungen der Kultur nicht zu denken sind ohne der Substanz, die sie aus der Natur gewiss.

⁸ Aus demselben Gespräch.