

TEXT

SCHLIEREN VON GRÜN

**SUSPEKTE NATUR BEI ULRICH HORSTMANN,
GEORG BÜCHNER UND ANDEREN**

WOLFGANG SCHRÖDER

Man sollte sich entschlossen der Natur zuwenden.« Ein solches Projekt mag von Estragon, der diesen Satz in Samuel Becketts *Godot*-Stück sagt, nicht erwartet werden, ebenso wenig von seinem Leidensgenossen Wladimir. Für die traurigen Helden der *Aperçus* und des ironischen Reflektierens ist das vorgeblich einfache, natürliche Dasein keine Option, der sie sich dauerhaft widmen könnten. Eben darum ist es verblüffend, wenn Wladimir repliziert: »Wir haben's versucht.« Noch überraschender wirkt es, wenn Estragon das Gesagte nach wiedererwachter Erinnerung bestätigt: »Ach ja.« Er gibt damit zu, dass sein »Man sollte«-Satz kein bloßer Gemeinplatz war, sondern Ausdruck ernster Erwägung. Die vergangene Hinwendung zur Natur scheint jedoch keineswegs nachhaltig, geschweige heilsam gewesen zu sein. Der Versuch ward wohl bald aufgegeben, weil er den beiden Wartenden nichts Verlässliches bot und keinen gangbaren Weg wies.

Birgt die Natur denn überhaupt Chancen einer Befreiung von anthropozentrischen Nöten und Sorgen, von den Fiascos der Rationalität, vom Vernünfteln, vom Dilettantismus des Kopfes? Wirkt sie strukturierend, belebend, erquickend aufs Gemüt? Auf den ersten Blick scheint das Gedicht »Juni« von Marie Luise Kaschnitz die Vermittlung einer solchen Sichtweise zu bezwecken. Es beginnt mit dem Vers: »Schön wie niemals sah ich jüngst die Erde.« Dieser Anfang eröffnet eine irritierende Vision leidfreien Seins und Geschehens. Aber der Satz sagt zugleich, dass das Geschaute nicht der zeitverhafteten Wirklichkeit entspricht. Die Negation ergibt sich durch den adverbialen Zusatz: »wie niemals«. Ein »Gegentext«, wollte man die Verneinung »überdrehen«, könnte mit »Unschön wie immer...« beginnen. Das genannte Ironiesignal wird im weiteren Text nicht wiederholt, aber jede

Zeile evoziert eine fraglos vollkommene, heile Welt, so dass mancher Leser sich vielleicht aufgefordert fühlt, die ›schönen‹ Setzungen umzukehren. Dann würde eine »Kippversion« des Gedichts entstehen und nach dem Muster der Umformung des Anfangssatzes beispielsweise aus dem Vers »Funkelnd lagen ihre blauen Seen« der Gegenvers »Dreckig waren ihre Biotope« werden, aus »Rauschen ging durch ihre lichten Wälder« die Evokation apokalyptischer Bedrohung: »Stürme fegten kranke Bäume nieder« oder aus »Unaufhörlich trieb die junge Erde / durch das siebenfache Licht des Himmels« die groteske Variante »Ächzend mühte der Planet sich / unter Satellitenschrott im Orbit«.

Die literarische Landschaft kennt sensible Aversionen gegen Natur und natürliche Reize auch in Naturgedichten, zum Beispiel bei Georg Britting. In »Der Sommer ist fürchterlich« lesen wir: »Seht ihn [den Sommer] nur toben! / Wie kann man ihn loben, / Der seine Lanzen wirft, / Uns zu erstechen –«. Und: »Hätt er nicht den schwarzen / Schatten, der Wald, / Und die Quelle froschkalt, / Wär nicht zu ertragen / Die hitzige Zeit.« Solche Negativbilder bringen das Befinden eines Menschen zum Ausdruck, der unter der Natur leidet. Was sich von der Sommerhitze sagen lässt, gilt auch für Kälte, Frost, Hagel, Sturm usw. *Rough winds do shake the darling buds of May*, dichtete William Shakespeare im achtzehnten Sonett. Er nahm Anstoß an ungestüme Natur, an *nature's changing course untrimm'd* und favorisierte Liebreiz und Maß in der zivilen Menschenwelt. Die artifizielle Sprache der Dichtung – exemplarisch das eigene poetologische Sonett, worin der Autor das Prinzip Renaissance komprimiert – könne, solange Menschen die Fähigkeit weitergeben, die Verse zu lesen, das Ärgernis der natürlichen Vergänglichkeit überwinden.

Aus Gründen sozialer und politischer Parteinahme monierte Bertolt Brecht bekanntlich das Interesse an der Natur. Er meinte, das »Gespräch über Bäume« lenke von gesellschaftlicher Verantwortung ab. Seit den Achtzigerjahren des zwanzigsten Jahrhundert machte der dendrophile Diskurs allerdings mit ökologischen, später postwachstumsökonomischen Argumenten umso schnellere Karriere. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass sich durchs literarische Weitersagen der Nachricht von der lädierten Welt – Jakob van Hoddis 1911: »Und an den Küsten, liest man, steigt die Flut« – besonders die Neigung der Poesie zum Befremden perpetuiert, und es sei der Eindruck angemerkt, dass die *altera natura* der Dichtung die ›erste‹ Natur eigentlich nur halbherzig in Schutz nimmt, da sie in Wahrheit

Sensible Aversionen gegen die Natur

**Wohlbestellter
Heimatplanet
spiegelt
utopische Ironie.**

nach ästhetischen Durchbrüchen sucht, die sich allenfalls vordergründig unter die Sinnstiftungsbewegung des Nachhaltigkeitsdenkens, die Wirtschaftsethiken der Wachstumsbehutsamkeit und die allgemeine Apologie des Natürlichen subsumieren lassen.

Um Möglichkeiten und Grenzen der Rücksicht auf natürliche Vorgaben zu bedenken, kann das Motiv der suspekten Natur aufschlussreich sein. Es verdankt sich der skeptischen Neigung poetischer Vorstellungskraft. So akzentuieren die vorweg angeführten Beispiele in unterschiedlichen Tönungen die Distanz zur natürlichen Welt. Becketts philosophische Antihelden sehen den Versuch, entschieden naturnah zu leben, für gescheitert und nicht wiederholenswert an. Das dichterische Bild des wohlbestellten Heimatplaneten bei Kaschnitz spiegelt utopische Ironie durch abgehobene, weitgehend kontrafaktisch anmutende Betrachtung. Die »naturfeindlichen« Wahrnehmungen in Brittings Lyrik bezeugen eine Ästhetik nervöser Reizbarkeit. Der humanistische Eigensinn in Shakespeares Sonett unterstützt die neuzeitliche Sicht der Kultur. Der von politisch-moralischer Klage und Anklage wie von Bedauern getragene Einwand bei Brecht stellt naturästhetische Konventionen in Frage.

In den folgenden Ausführungen sei das Verhältnis sensibler Vernunft und Imagination zu naturhaftem Wirken unter besonderer Berücksichtigung der satirischen, apokalyptischen Pointen im literarischen Werk Ulrich Horstmanns beleuchtet. Bei Horstmann ist diejenige Seite des kritischen Denkens, welche wir hier als Verdächtigung der Natur fassen möchten, ein Teilaspekt des Pessimismus und seiner ästhetischen Reflexion. Um über die bisher erwähnten Autoren hinaus eine gewisse Tradition der zu entfaltenden Fragestellung anzudeuten, soll der Blick gelegentlich auf Georg Büchner, den Gewährsmann der Wahrnehmung einer kranken Welt, gerichtet werden. Mit dessen Gedanken- und Vorstellungswelt lässt sich manches Motiv bei Horstmann vergleichen. Die Tatsache, dass die Natur des Menschen selbst ein Gegenstand der Verdächtigung im Denken der Dichter ist, wird nicht zu verschweigen sein.

Ökoko

Seine frühe Skepsis gegenüber globalem Umweltdenken hat Ulrich Horstmann durch die Wortprägung »Ökoko« exponiert. Das Wort unterstellt verallgemeinerbare Züge des

epochalen Befindens und provoziert zum Vergleich mit dem Rokoko. Die Ironie kann dabei, über eine möglicherweise verniedlichende Deutung hinaus, gravierende Aspekte aufscheinen lassen, etwa das säkulare »*memento mori*« im globalen Bedauern unlöscher Vergehen bei der anthropogenen Einrichtung des Lebens und zugleich das »*carpe diem*« äußeren Wohlstands, ja des Erblühens in Nachhaltigkeitswirtschaft und in postwachstumsökonomischer Zuversicht. Die Eitelkeiten der Hingabe an Welt oder Umwelt scheinen durch die Asymmetrie von Verantwortlichkeit und Eigennutz geprägt zu sein.

Im Aufsatz »Das Ökoko. Rückblick auf eine verwilderte Epoche« (1991), der als vorweggenommene Nachlese überstandener Gegenwartsgeschichte verfasst ist, stellt Horstmann die »um die Jahrtausendwende« mehr und mehr erstarkende Bereitschaft heraus, das »ökologische Paradigma« wie ein »Gottesgeschenk« zu begrüßen. Die Begründung hierfür deckt einen Widerspruch auf. Der veränderte Interessenfokus nämlich »bot [...] zweierlei: die ideologische Aussöhnung mit Nullwachstum und Rückschritt als der natürlichen Ordnung der Dinge und unter der Hand das gegenläufige Versprechen, selbst von dieser Naturregel ausgenommen zu sein.« Der doppelte Vorteil war offenbar im akademischen Betrieb sehr willkommen, wo »keine der etablierten Wissenschaften [...] willens oder in der Lage« gewesen sei, »sich dauerhaft den vom neuen Paradigma ausgehenden Impulsen und Rückkopplungen zu verschließen.«

In Horstmanns Hörspiel *Grünland oder Die Liebe zum Dynamit* (1982) erscheint die ökologische Gesinnung als offen zivilisationsfeindlich. Die Verherrlichung der »Gemeinschaft alles Natürlichen« wird als despotische Ideologie dargestellt. Doch im Handlungsgeschehen zeichnet sich Unmut ab, und die Anpassung der »Pflanzenherzigen« und »Grüngläubigen« an die Macht der Natur schlägt in Revolte gegen Auswüchse des Verderbens um, etwa das zunehmende Zerfleichtwerden durch wilde Bestien. Ein Priester der ökologischen Religion sagt, was er ahnt: »Ich spüre es genau, das heimliche Aufbegehren gegen das hochheilige ökologische Gleichgewicht, das Nörgeln über den leichten Tribut, den die grüne Ordnung der Dinge von uns fordert. Und ich sage [...], das ist der dreimal verfluchte Geist der Zivilisierten, der sich wieder zu regen beginnt in den Seelen.«

Besonders aufsässig ist Steintal, der in Horstmanns Werk als Verkörperung zahlreicher Rollen und Funktionen wiederkehrt. Ihm bedeutet die gepredigte »Rückkehr in den Schoß der Natur« nicht »Frieden [...] zwischen dem Gras,

**Ökologische
Gesinnung offen
zivilisations-
feindlich**

Ein Fest der Zerstörung

den Wäldern, den Fischen, Vögeln, Insekten und unseresgleichen«, sondern er weiß von verheerenden Opfern. Er fragt: »Was für ein Frieden ist das [...], den wir mit dem Leben unserer Frauen und Kinder erkaufen?« Ein hoher Preis ist die Vernichtung urbaner Strukturen. Im Namen des Götzen ÖKOL-ÖKOLOG werden die »Schandmale der Zivilisierten«, die Hochhäuser der »Umweltsünder« in einem kultischen Strafungsakt gesprengt. Der »Allesbegrüner« verlangt das Fest der Zerstörung, die »Ruinada«.

Ein Mädchen spricht auswendig gelernte Worte in biblischem Ton: »Und es begab sich zu der Zeit, daß die Zivilisierten die Macht an sich rissen auf Erden und aller Welt zum Schrecken wurden. Nicht achteten sie der Pflanzen, nicht achteten sie der Tiere, nicht achteten sie der Flüsse, nicht achteten sie der Meere.« Ihr Götze sei TECH-NOLOG gewesen, dem sie gehorchten. Dann folgt die Darlegung, dass es die »Zivilisierten« nach Waffen verlangt habe, auf dass sie Verwüstungen anrichteten und Leben auslöschten: »Und die Zivilisierten fielen übereinander her, wie sie über die Natur hergefallen waren, und richteten Blutbäder an und Gemetzel ohne Ende.« Das habe ÖKOL-ÖKOLOG ergrimmt, so dass er beschloss, die Menschen der technologischen Welt zu vernichten. Und er »ging [...] hin und zündete tausend Sonnen an über den Wohnungen und Städten der Zivilisierten, und sie glühten drei Tage und drei Nächte und zerstrahlten alle zu Staub [...]. Und er rückte große Rauchsäulen an den Himmel und über den Städten und verdunkelte die Erde dreißig Tage und dreißig Nächte.«

Die in der Postapokalypse des Hörspiels verabsolutierte Natur sollte Wende, fundamentale Erneuerung, Heilung mit sich bringen und letztlich, mit den Worten eines Sprengmeisters der »Ruinada«, »die tiefen Wunden der Erde und die Wunden in unseren Herzen vernarben lassen.« Aber Leid und Entbehrung um der Natur willen werden unerträglich, wobei der Aufstand, den Steintal initiiert, sich wiederum als katastrophal erweist. Brüllend bedrängt der Mann seine Zeitgenossen: »Steht auf, sage ich! Machet euch die Erde untertan!« Er lässt Dynamit detonieren, um Menschen zurückzudrängen. Hinter der kämpferischen Botschaft steckt ungezügelter Aggression. So rufen die zum religiösen Terror verabsolutierten Maßnahmen gegen die technologische Apokalypse neue apokalyptische Untaten hervor. Deshalb schließt auch der »Ökoko«-Aufsatz mit dem reumütigen Eingeständnis: »Wir wissen heute um die tiefe Aporie im Denken des vergangenen Zeitalters und um die Folgekosten einer heuchlerischen »Sanftheit«, die den Din-

gen ebenso wenig ihren Willen lassen konnte wie die Ausbeutergeneration zuvor. Wir bedauern den Irrtum; wir beklagen die Tragik der besseren Welten, den Wolfsrachen des Heils, die Verwüstungen der Renaturierer; wir gedenken der Opfer.«

Zwischen expositorischem Text und Fiktion scheint es hier kaum eine Trennungslinie zu geben. Beide sind Produkte literarischer Vorstellungskraft. Sie bringt gesinnungs- und wissenschaftskritische Visionen hervor, wobei ihr offenbar eine gewisse Starrköpfigkeit gegenüber Bevormundungen eignet. Horstmann legt nicht zuletzt einen Bezug zur Autorität der Bibel frei, indem er Kilgore Trout, das »Sprachrohr« Kurt Vonneguts, zitiert. Trout sei »aufgefallen, daß Gott kein Umweltschützer ist. Und also ist das auch für alle anderen Frevel und Zeitverschwendung. Schon mal einen von Gottes Vulkanen oder Tornados in Aktion gesehen oder eine Flutwelle?« Trout nennt weitere Beispiele, und sein Zuhörer ist beeindruckt. »Wenn ich so darüber nachdenke«, sagt er, »steht wohl nichts über Umweltschutz in der Bibel.« Trout hebt nur eine Ausnahme ins Bewusstsein, indem er repliziert: »Außer man lässt die Geschichte von der Sintflut gelten.«

**Gott ist kein
Umweltschützer.**

Langstielige Obszönitäten

Der zuletzt wiedergegebene Wortwechsel mag als Hinweis darauf gelesen werden, dass man Projekte, die sich der ›Bewahrung der Schöpfung‹ verpflichtet fühlen, in Anbetracht der überwältigenden, seit eh und je vorgegebenen Fülle des Seins als vermessen beurteilen könnte. Auch die Naturwissenschaft muss sich vom Virtuosen epochaler Unheilswahrnehmung manche peinliche Pointierung gefallen lassen: »An ihren Vergleichen sollt ihr sie erkennen. ›Wenn man die beiden Planeten‹, so der in einem Artikel über die Venus-Sonde Magellan zitierte Projektwissenschaftler Stephen Saunders, ›in einem gigantischen Mörser zerstampfte und analysierte, dürfte man eine fast identische Zusammensetzung finden.« Ein anderer Aphorismus macht die gängige Leugnung des Schöpfungsbegriffs als leichtfertige Mythologie kenntlich: »Der Urknall – die unbefleckte Empfängnis der Astrophysiker.« Zugleich erfährt die kreationistische Schwärmerei einen ›rotzfrechen‹ Kommentar: »Das grandiose Panorama der Schöpfung? Gewäsch! Gebt mir einen sterilen Planeten, Zeit und – einen Mundvoll Spucke.« Das Wuchern und Werden ist irrational. Erkenntnis setzt

**Für Sittlichkeit
oder ideales
Leben ist das
Natürliche kein
Maßstab.**

nicht bloß Knalleffekt oder Staunen, sondern wohlkonturierte, geläuterte Kritik voraus. Dabei hält die Vorstellungskraft, da sie den Lauf der natürlichen Dinge mit Befremden wahrnimmt, auch Abstand vom Wirken des Menschen. So kann der *homo sapiens* als derjenige Dummkopf vorgeführt werden, der selbstbefangen und eitel von sich auf das Wesen des Lebens schließt. Der Autor der Streitschrift *Das Untier* (1983) formuliert den Aphorismus: »Wenn der Mensch ein ›Selbsterhellungsversuch der Natur‹ ist, dann gibt es an ihrer tiefen geistigen Umnachtung nichts, aber auch gar nichts zu deuteln.« Ist das *tertium comparationis* von Humanität und Natürlichkeit die Finsternis? Der Denkende verdächtigt die äußere Natur und misstraut bei sich der Vernunft um der Aufklärung willen.

Besonders im Licht der Satire offenbart sich Natürlichkeit als Sphäre der Unvernunft und als fragliche Idylle. Die folgende Miniatur Horstmanns zeigt, wie das bürgerliche Milieu dabei beschönigend wirkt. Der lobende Tonfall soll stutzig machen: »Auf dem Wochenmarkt: Nach Brot, Fleisch und Obst endlich die Pornostände. Welch eine Farbenpracht, welche Gerüche, welche Vielfalt von Geschlechtswerkzeugen, welch schamloser Exhibitionismus. Die Wahl fällt schwer. Auf dem Korb einen üppigen Frühlingsstrauß, reißt man sich schließlich los von all den Stempeln, Blütenblättern, Pollen und Staubbeutel und trollt sich mit seinen langstieligen Obszönitäten nach Hause.« Horstmanns »Pornostände« sind als kunstphilosophisches Gleichnis zu verstehen. Die absichtsvolle, werbende Darbietung unverhüllter Natürlichkeit lässt das Natürliche aufreizend erscheinen. Während die bewusstlose Raffinesse des Kitsches darin besteht, dass er Reflexionsmangel durch Zierde kompensatorisch zu ästhetisieren und gegebenenfalls als Intellektualitätsverzicht zu rechtfertigen versucht, besteht die Naturschönheit des Natürlichen gewissermaßen darin, dass sie sich als Quasi-Kunst selbst bespiegelt und sich gegebenenfalls als makellos anpreisen lässt. Die Kunst wird trivial, ja pornographisch, wenn sie sich dem Naturschönen, dem scheinbar Ungezwungenen anbietet und es vorzeigt.

Für Sittlichkeit oder ideales Leben ist das Natürliche kein Maßstab. Der Literaturtheoretiker Herbert Mainusch hat in seinen theoriegeschichtlichen Ausführungen zur Ästhetik die Schärfe dieses Sachverhalts oftmals hervorgehoben und ihn in die Aussage gefasst, »dass der entschiedenste Feind der Sittlichkeit nicht das sogenannte Unsittliche ist, sondern das Natürliche.« In der Kunst, meinte etwa August

Wilhelm Schlegel, sei die Natur nicht Norm für den Menschen, sondern umgekehrt: »Der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur.« Oscar Wilde war sogar der Auffassung, dass nicht die Kunst die Natur, sondern die Natur die Kunst nachahme. Ebenso hatte Friedrich Nietzsche gedacht.

Die »langstieligen Obszönitäten«, mit denen jemand die Exhibition käuflicher Flora verlässt, aber wirken betörend, weil sie etwas Geistloses darstellen und zugleich etwas Schönes bedeuten. Aus der ironischen Apologie dieser doppelsinnigen Attraktion lässt sich einerseits Hohn auf selbstgewisse, »schamlose« Kultur erkennen, andererseits die Bloßstellung der suspekten Natur wahrnehmen. Die Kritik am vermeintlichen kulturellen Fortschritt verdichtet Horstmann auch im folgenden Aphorismus: »Was halten Sie für die größte kulturelle Leistung Ihres Zeitalters? – Nach einigem Nachdenken nehme ich meinen Mut zusammen: die Legalisierung der Pornographie.« Es ist müßig, darauf hinzuweisen, dass die Freigabe des Schmuttdels nicht mit ethischer Erneuerung gleichzusetzen ist, wenngleich man einräumen könnte, dass dadurch Vernunft und Gewissen positiv herausgefordert sein mögen. Horstmann vertritt keine bevormundende Kulturkritik, geschweige Parteinahme. Er teilt nicht die Porno-ist-Natur-Simplifizierung und nicht die erweiterte, ebenso unbegründbare Porno-ist-Natur-also-soll-sie-sein-Moral. Sondern um diese Sicht zu verhöhnen, stellt er im »Wochenmarkt«-Aphorismus die nackte Tatsache zur Schau, dass bunte Blumenblüten lockende Geschlechtsteile sind. Den Philosophen und Schriftsteller bewegen die Kritik der sinnlichen Wahrnehmung und die poetologische, ästhetische Reflexion des Anstößigen.

**Bunte
Blumenblüten
sind
lockende
Geschlechtsteile.**

Bluturbine und Rabenwalze

»Das einzig funktionierende Perpetuum mobile ist die Natur, und die läuft mit Blut.« Sich auf die Natur, von welcher dieser Aphorismus Horstmanns spricht, zu berufen, hieße folglich, die blutige Urgewalt zu akzeptieren und sie in weiterer Konsequenz als Maßstab für eigene Taten zu postulieren. In *Dantons Tod* von Georg Büchner bekennt sich St. Just mit drastischer Rhetorik zu einer solchen Sichtweise: »Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt. Eine Änderung in den Bestandteilen der

»Blutturbine Natur«

Luft, ein Auflodern des tellurischen Feuers, ein Schwanken in dem Gleichgewicht einer Wassermasse und eine Seuche, ein vulkanischer Ausbruch, eine Überschwemmung begraben Tausende. [...] Ich frage nun: soll die geistige Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen als die physische? Soll eine Idee nicht ebensogut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? Soll überhaupt ein Ereignis, was die ganze Gestaltung der moralischen Natur, das heißt der Menschheit, umändert, nicht durch Blut gehen dürfen?»

Büchner stellt hier die Meinung bloß, dass Physik die Moral übertrumpft, dass Naturgesetzlichkeit die Vernunft bindet und dass sie die »geistige Natur« durch Vernichtungskräfte bezwingt. Dabei scheint nicht bloß die Natur gegen den Menschen mit der platten Begründung gerechtfertigt, dass er im Unterschied zum Vorgegebenen letztlich der Schwächere, der Verlierer im Lebenskampf ist, sondern der Mensch wird sogar dazu verlockt, die Gegenspielerin seiner humanen Würde sich zum Vorbild zu nehmen und seinerseits in Tod und Devastation »natürlich« legitimierte Mittel und Ziele des Handelns zu sehen. Was ein skeptisches Bewusstsein nach dem Vorbild David Humes als unhaltbar und unlogisch, nämlich als Fehlschluss vom Sein aufs Sollen zu verneinen hätte, wird in Büchners Nationalkonvent-Szene von den enthusiastischen Zuhörern mit lange anhaltendem Beifall bejaht. Wie ein Kommentar zu solcher Grausamkeitseuphorie liest sich folgender Satz aus Horstmanns Kurzgeschichte *Weltzersetzung* (1995): »Das Kreischen und Heulen der Blutturbine Natur, das grauenvolle Getöse jenes Katarakts der Kadaver, der das Kraftwerk Leben speist, klingt den Hingerissenen wie Musik in den Ohren.«

Wenn die »Blutturbine Natur« den Menschen zu faszinieren vermag, dann kann von der scheinbar lieblichen Natur eine nicht minder irrationale Wirkung ausgehen. Dies bringt in demselben Text ein anderer Kommentarsatz Horstmanns über das Verführerische einer idyllischen Ästhetik zum Ausdruck: »Wer die Weltbilder betrachtet, sich auf Farbspiel und Nuancen einläßt, dem Tiefenlicht des Sinnvollen nachzuspüren beginnt, ist schon verloren und vertut seine Tage wie ein vor Verwunderung blökendes Schaf, das von Augenweide zu Augenweide stolpert.« Um aber »gegen den schönen Schein, das Versöhnliche, die Erträglichkeiten der Existenz« einzuschreiten, steigt der Ich-Erzähler in Horstmanns kunstphilosophischer Erzählung in einem Museum für moderne Kunst bis zur höchsten Aus-

stellungsetage empor, um das Bild einer »grandiosen Erdansicht«, »das globale Kunstwerk« des Schöpfer-Künstlers Ialdabaoth mit Säure gezielt zu verunstalten. Das Gipfelwerk, das er zu zerstören geplant hat, ist – »ganz oben unter den Sternen« – ein immenses Stillleben des Planeten Erde, welches jedes andere »optische Hinwegtäuschen über die Faddenscheinigkeit und Öde der Welt« übertrifft. Es will dem Betrachter offenbar bedeuten, »daß wir die Lebenswiege schützen müssen, hegen, pflegen und bewahren«. Es strahlt eine »unmenschliche Versuchung zum Ja« aus, weshalb der Attentäter der Anziehungskraft dieser schönen Oberfläche beinahe erliegt. Aber der Bildersturm aus der Sprühdose gelingt. Man erfährt, dass »die chemische Zerstörung [...] dem Planeten Landschaft um Landschaft, Lebensraum um Lebensraum, Kontinent um Kontinent entreißt«, worauf schließlich »eine große Stimme« sagt, das Zerstörte sei »nur ein Bild«. Doch auch die Zerstörung des Bildes ist ein Bild, eine Vision, ein Gedanke, ein Abbild des Nein, ein Schatten der Negation.

In der Kunstphilosophie hat Theodor W. Adorno das ästhetische Prinzip des Verneinens einmal mittels einer kurzen Apologie der Schwärze veranschaulicht. »Radikale Kunst heute«, schreibt er, »heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz.« So kann auch unaufhaltsames Unheil als Einschwärzung eines Gemäldes erfahren werden. Horstmann hat diese Sicht unter anderem im Gedicht »Bildbetrachtung zum ersten Mai« verarbeitet. Es beginnt mit den Zeilen: »Abschüssige Leinwand / der Grund ein aberwitziges Rostbraun / jenseits aller Pigmente«. Natur und Abbild gleiten ineinander, wobei die Spuren und sinnlichen Eindrücke des Natürlichen untilgbar zu sein scheinen: »darin darüber Schlieren von Grün / das Grün das über alle Kunst wächst / und über ihre Museen«. Dann ändert sich unerwartet das Bild durch die Vision einer grandiosen Übermalung: »denn die Raben machen / die Rabenwalze und mit Riesen // schritten setzt ein Fälscher / über das Blickfeld / ihm hart auf den Fersen / pinselt der Schöpfer / mein Gott der pinselt / der pinselt sich ja / direkt / auf / uns / zu«. Die Metapher der »Rabenwalze« wurde offenbar durch Elision des »G« aus dem Wort »Grabenwalze« kreiert. Wie eine Grabenwalze den Zweck hat, bindige Böden bei Ausschachtungen und die Tragschichten für Fundamente, Straßen oder Plätze zu verdichten, so bringt die »Rabenwalze« eine imaginative Verdichtung apokalyptischer Bedrängnis – am Schluss des Gedichts zusätzlich durch die textgraphische Engführung vermittelt – mit sich.

**Zerstörung
des Bildes
ist
ein Bild.**

**Kosmische
Trostlosigkeit**

Horstmanns »Erdansichten« spiegeln epochale Bedrohungen wider. Als drastische Warnsignale verweisen sie auf die Apokalypse im »Ökoko«, wobei dem Misstrauen des Autors gegenüber jeglicher Illusion ein merkwürdiges Element von Respekt wie vor gewagter Artistik innewohnt. Die »Blutturbine« beeindruckt wie ein Geniestreich artifizieller Technik. Sie scheint unbezwinglich. Die »Rabenwalze« offenbart »des Schrecklichen Anfang« durch die Übermalung einer großen Landschaft. Während die seltsamen Attraktoren, die den »Wochenmarkt« beleben, die rationale Kompetenz des Bürgers auf die Probe stellen, gemahnt die Bedrohung, die von oben hernieder kommt, an die letzten Dinge. Die Geschäftigkeit mit der käuflichen Flora wäre von einer Psychologie der Anbiederung zu verarbeiten. Die Vision einer alles Leben einschwärmenden Zukunft scheint zu einer Ästhetik universaler Verneinung zu zwingen.

Freilich lässt Horstmanns poetische Stimme das Wohlgefallen am Schönen keineswegs aus. Hierbei kann auch der Eindruck aufkommen, dass gepflegte, zivile Freude ihrem Gegenteil so verfallen ist, dass sie dem Ausbruch der Urgewalt ahnungsvoll vorausgeht. So lesen wir in einem Aphorismus: »Ich lerne tanzen. Der Vulkan wird sich schon finden.« Während Takt, Gestaltung, Kunst in ein Verhältnis zur Unberechenbarkeit der Natur, zum Chaos treten, bleibt der selbstbewusste Humor offenbar unbeschadet. Für die Inschutznahme scheinhafter Natürlichkeit finden sich in Horstmanns Werk etliche Hinweise, wie etwa folgendes Beispiel belegt: »Mein Gott, / blau machen, / nur darum ging's. / Schwarz sehen / kann man von überall / im All.« Die gleiche herzliche Freude, die Joseph von Eichendorff mittels eines synästhetischen Einfalls – »Laue Luft kommt blau geflossen« – verarbeitete, die Eduard Mörike ein »blaues Band« eingab und die sich bei Karl Krolow – »Blau kommt auf« – klanglich verhärtete, grenzt sich in Horstmanns Himmelblaumachgedicht von der kosmischen Trostlosigkeit ab. Die Zeilen entstammen dem letzten Stück des siebenteiligen Zyklus »Also spricht Jaldabaoth« (2000). Horstmann erläutert in einer Anmerkung den Namen: »Jaldabaoth heißt jener Pfuscher-gott, der nach Ansicht der Gnosis für die mißlungene Schöpfung verantwortlich zeichnet.« Er bestimmt auch das nährisch-verheerende Geschehen in Horstmanns Roman »J« (2002). Zudem ist »Jaldabath« der Künstlernamen des Schöpfers des Still-Lebens der Erde in *Weltzersetzung*.

Die Ästhetik der wolkenlosen Monochromie als Anreiz, das Leben und eigenes Glück zu genießen, verdankt sich, wie der Sprecher des Gedichts bekennt, dem »Versuch«, statt der herrschenden Aussicht »ins kosmische Pech« und statt aller »Schwaden« und Wolken und »Deckeleien« um die Planeten herum »einmal nur / einen Himmel / in die Welt zu setzen«. »Alles andere«, gibt der be- und überlastete Demiurg zu, »habe ich für dieses überirdische Aufreißen, / für das Aquarell meiner Sehnsucht / billigend / in Kauf genommen.« »Alles andere« – das sind mit Worten aus dem genannten Zyklus die vom Uranfang her wachsende »Bangigkeit«, die Ohnmacht vor »Stoffwechseln zwischen Jäger und Beute«, »Heimtücke«, »Chaos«, »Wüste«, »Gewucher«, der »fleischgewordene Aufstand / gegen die Ordnung der Dinge« durch »Einmischer«, »Blutsäufer«, schließlich das Ganze der unerlösten Natur: »Überhaupt ist die Evolution / wie Unkraut. / Nichts hält sie auf / außer einem anständigen Vakuum / und harten Strahlen. / Irgendwann endet das Grünen und Blühen / immer in Entwurzelung, / Vagantentum und der Schnüffelei / nach dem ersten Bewegter, / dem die Entgleisungen angehängt werden können.«

Und auch die »weltweite Menschenleere«, so Horstmann, der in seinen Texten immer wieder an die finale Annihilation gemahnt, »wird nicht leblos sein, denn die im Permafrost, tief im planetarischen Gesteinsmantel oder an den kochendheißen Geysiren der Tiefseeegräben anzutreffenden Organismen sind auch zäh genug für die Postapokalypse. Aber das Kultivierte, die Vernunft und all die kunstvollen Bereicherungen der blauen Oase in den sterilen Weiten des Alls sind unwiederbringlich dahin.« Teils als Schreckensbild, teils als erhabene Vastität, die irdisches Treiben aufhebt, zeugt noch das Nachende von den Unwägbarkeiten im Spannungsverhältnis zwischen Natur und Kultur. Da weder die Gegebenheit der einen noch die Gestalt der anderen einen letzten, verlässlichen Maßstab vernünftigen Lebens darstellt, kann auch weder der Mensch sich den Erhalt seiner natürlichen Lebensgrundlagen aus eigenen Kräften zumuten, noch wird die Natur allein die Defizite des menschlichen Tuns und Daseins voll kompensieren.

**Das Kultivierte
und die Vernunft
wären unwieder-
bringlich dahin.**

Fehlermeldung

Wir haben es mit der universalen Polarität von kreatürlicher Existenz und mentaler oder spiritueller Erneuerung zu tun. Im Kontext sinnhafter Weltbegegnung tritt der Gegensatz

**»Es wurde ein
Fehler gemacht,
wie wir geschaffen
wurden...«**

zwischen unreflektierter Daseinserfahrung und methodisch gewonnener Erkenntnis hervor. In neutestamentlicher Tradition ergibt sich ein Bezug zur Frage des Nikodemus nach der Möglichkeit von Renaissance sowie zu der transzendentalen Bedingung geistesgebürtlicher Umkehr, an welche Jesus nach der Überlieferung durch Johannes in der erläuternden Antwort gemahnt. Nicht zuletzt wären die Gleichheit und Gleichzeitigkeit von natürlichem Leid und menschlichem Leid zu bedenken, wovon Paulus schreibt: »Denn wir wissen, dass die ganze Schöpfung [...] mit uns seufzt [...]. Nicht allein aber sie, sondern auch wir [...] seufzen in uns selbst [...].« Die Kunst erinnert an diese Zusammenhänge, wenn sie »schwarz« malt. In spiegelnder Projektion mag die suspekte Natur zugleich das nicht minder suspekte Erscheinungsbild der Menschengesellschaft bedeuten und umgekehrt. So lässt sich im »Mysterium« des Fortpflanzens und zähen Wachsens das von Gelüsten und Egoismus gelenkte Dasein wiedererkennen und die Beständigkeit des Fressens und des Zerfleischens in der »humanen Bestialität«.

Die Natur »spuckt« mit Vulkanen auf zivile Formationen, der Mensch mit keimendem Schleim auf die Unbeflecktheit. Der Mensch führt Vernichtungskriege, die Natur geht »mit Blut« wie Horstmanns »Untier«, von welchem man meinen möchte, was Georg Büchners Danton, um die Befindlichkeiten von Leid, Schmerz, Gebrechen und die Unvernunft der rohen, der »ersten« Natur zusammenzufassen, sagt: »Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden; es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür.« Der Deputierte Camille variiert diese Fehlermeldung sogleich durch weitere Formulierungen mit Blick auf die Revolution: »Pathetischer gesagt, würde es heißen: wie lange soll die Menschheit in ewigem Hunger ihre eignen Glieder fressen? oder: wie lange sollen wir Schiffbrüchige auf einem Wrack in unlöslichem Durst einander das Blut aus den Adern saugen? oder: wie lange sollen wir Algebräisten im Fleisch beim Suchen nach dem unbekannten, ewig verweigten X unsere Rechnungen mit zerfetzten Gliedern schreiben?« Der Anschauung des Absurden bei Albert Camus vergleichbar, fragt der Mensch hier in die Welt hinein, und die Antwort ist Schweigen oder, aus dem Munde Dantons, eine Replik an den Fragensteller, die Hohn und Verzweiflung als unhintergebar bestätigt: »Du bist ein starkes Echo.« Die Rückkopplung, der vehemente Widerhall reflektiert schaurige Ungereimtheiten. Die beängstigenden Mächte der Wirklichkeit werden aus Sorge ums humane Leben

befragt, aber die Fragen wühlen uranfängliche und endlos fortdauernde Aporien auf. Die Welt – blasser Sammelbegriff aller Verkehrungen und Verstrickungen von Gier, Schande, Vernichtungswahn – offenbart sich dem Sucher nach Sinn und Erlösung als falsche Adresse.

Wie subjektives Wohlergehen freilich die Zuversicht in umgebendes Heil generieren oder begünstigen kann, so mag aber persönliches Leiden das Bewusstsein universaler Misere fördern oder sogar zur Folge haben. Wieder kann hierfür auf Büchner verwiesen werden, der Thomas Payne im *Danton* sagen lässt: »Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten.« Auch die Novelle *Lenz* vermittelt dieses Gespür für die Wunden des Daseins. Über den Protagonisten der Heillosigkeit heißt es dort: »Sein Zustand war [...] immer trostloser geworden [...]; die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuern Riß.«

Im Aufbegehren gegen fremdes und eigenes Unheil wie gegen fragliche Gewohnheit mag ein subversiv-selbstsubversives Gefühl des Entzweigehens stark werden. Damit hat wiederum eine Stelle in Horstmanns *Weltzersetzung* zu tun, wo der Erzähler des Gefühls eines Reißens inne-wird, das so schmerzlich wie befreiend zu sein scheint: »Mir ist, als täte sich ein feiner Spalt auf, ein Riß, eine klaffende Wunde.« Die plötzliche Entstellung »zerteilt« – als gewissermaßen sakraler Vorgang – zunächst die nähere Szenerie des Museums, dann das All: »die Wand, den Saal, das ganze Weltgebäude...« Das Geschehen löst den Ruf nach Erbarmen aus, jedenfalls die Erinnerung daran. Das »Kyrie eleison«, so lesen wir, »hilft, wie noch jedes Mal, über den Abgrund hinweg.«

Wunden des Daseins

Erschrecken zum Guten

Die Beflissenheiten der Ökologie werden bei Horstmann konsequent von ästhetischer Warte gesehen, und zwar besonders im Hinblick auf die Differenz von Natur und Kunst sowie unter Berücksichtigung der Konkurrenz von natürlichem und geistgeleitetem Leben. Denn der Mensch ist zur klugen Verwaltung dessen, was ihn umgibt, auf das permanente Justieren der Wahrnehmung, also auf die Ästhetik angewiesen. Die Rationalität ist schwach gegenüber kreatürlichen Bedingungen, denen der Mensch unterliegt. Und sowohl das »Grün«, das »über alle Kunst [...] und über ihre

**Kunst vermag
die reale
Verheerung
zu verhindern.**

Museen« wächst, als auch die Vision einer »Rabenwalze«, welche die Wahrnehmung von Landschaft und Landschaftsbild zunichte macht, scheinen die Unbezwinglichkeit des globalen Unheils zu belegen.

Der Tanzschüler, der sich eines baldigen Vulkanausbruchs sicher glaubt, ist der Künstler, der die Katastrophe antizipiert. Seine Kunst wird zur gewagten Kür, wenn er die Imagination des Möglichen und Wahrscheinlichen bis zu jener Finalzone vordringen lässt, die Friedrich Dürrenmatt als »schlimmstmögliche Wendung« für die moderne Dramaturgie postuliert hat. Horstmann konstatiert hierbei, dass der ästhetische Schein der Katastrophendarstellung es vermag, die reale Verheerung zu verhindern. Kunst kann die Unheilswahrnehmung den suggestiven Irrsinnsszenarien abwerben, die ihre Anhänger in der Eskalationswelt haben, und sie ihnen durch den Mehrwert der Virtuosität abspenstig machen. In der Abhandlung über *Abschreckungskunst* (2012) lesen wir: »Inzwischen hat jeder [...] Sekundärerfahrungen gesammelt, d. h. er hat [...] gelesen, gehört und gesehen, wie die Todeszonen und Vernichtungswelten beschaffen sind, an deren Errichtung er im Ernstfall mitwirkt. Man muß hoffen, daß die apokalyptischen Bilder, die wir alle mit uns herumtragen und die uns in Krisenzeiten genau wie reale Erfahrungen heimsuchen beginnen, [...] die Präventionskraft, die die meisten von uns inzwischen ihr Leben lang begleitet hat, auch in Zukunft nicht einbüßen.«

Der sonst tief pessimistische Autor hält eine Erneuerung nicht allein im gesellschaftlichen Raum, sondern auch im Bezug zur Natur für möglich. Sich eigener Skepsis dem zeitweilig mahnenden Tonfall zuliebe enthaltend schreibt er: »Wir könnten Heimatrecht erwerben auf einem Planeten, den wir vergewaltigt und ausgebeutet haben, indem wir ihn verschonen. Statt ewige Fremdkörper und eine unverbesserliche Horde von Fronvögten und Schöpfungsausweidern zu bleiben, hätten wir die Chance, notwendig zu werden, uns unabkömmlich zu machen.« Plädiert der späte Horstmann zugunsten jener durch den Gebäudesprengmeister in *Grünland* verherrlichten »Gemeinschaft alles Natürlichen«? Ergreift er Partei für die Möglichkeit, dass wir »die tiefen Wunden der Erde und die Wunden in unseren Herzen vernarben lassen«? Eben dieses Anliegen erfordert keine zivilisationsfeindlichen Maßnahmen, wie sie in der genannten Satire dargestellt werden. Vielmehr kommen ihm die konsequent negativen Visionen, die Dystopien, die Einschwärzungen der Imagination zunutze. Der Wille zur

Erneuerung, meint Horstmann, kann mittels »apokalyptischer Phantasie« ins Bewusstsein eindringen. Zahlreiche Zukunftsszenarien, Beispiele der »fiktiven Erinnerung an das ultimative Grauen« in Romanen, Filmen, Theaterstücken und anderen Werken und Medien seien längst allgegenwärtig. Die Menschheit sei dadurch »ästhetisch schutzgeimpft« gegen Unheilsfaszination und Verführung zum Untergang.

Derselbe Horstmann, der als früher Kritiker die globale Hingabe an die Gesinnungstrends des »Ökoko« und den »Siegeszug ökologischer Erklärungsmodelle« zum Gegenstand sprach- und gedankensatirischer Auslassungen gemacht hat, schenkt nun auch der Verantwortlichkeit für die Ökosphäre zuträgliche Worte. Dies geschieht nicht zuletzt aus Gründen ästhetischer Sensibilisierung, denn die Kunst habe die Chance, ihre Rezipienten vom »Schlimmstmöglichen« abzuschrecken. Sie ist dialektisch oft raffiniert, und da sie besonders im Kontrafaktischen stark ist, kann man nicht ausschließen, dass sie künftiges Unheil zu bannen vermag und ein Erschrecken zum Guten bewirkt. Wohl vorm Hintergrund solcher Erfahrung mit Kunst, mit dem Abwendungspotential der ganz unnatürlichen Fiktionen räumt Horstmann ein, dass der *homo sapiens* am Ende »doch noch belehrbar« sein könnte.

**Homo sapiens
am Ende
doch noch
belehrbar**

Schnitt- und Topfblumen

Aber Natur als solche hält weder den Einzelnen noch die Gruppe fest, und spätestens seit Johann Gottfried Herder ist bekannt, dass der Mensch im Unterschied zu den Tieren in keiner instinktgemäß und unveränderlich eigenen »Sphäre«, in keiner natürlichen Umwelt lebt. Herder schreibt: »*Der Mensch hat keine so einförmige und enge Sphäre, wo nur eine Arbeit auf ihn warte.*« Und: »Nicht mehr eine unfehlbare Maschine in den Händen der Natur, wird er sich selbst Zweck und Ziel der Bearbeitung.« Die moderne Anthropologie bestätigt diese Sicht. So schreibt Arnold Gehlen: »Wir sehen [...] den Menschen über die Erde verbreitet und trotz seiner physischen Mittellosigkeit sich zunehmend die Natur unterwerfen. Es ist dabei keine »Umwelt«, kein Inbegriff natürlicher und urwüchsiger Bedingungen angebbbar, der erfüllt sein muß, damit der Mensch leben kann.«

Indem wir uns dennoch Systemen anvertrauen, die dem Umweltbegriff zu entsprechen gemeint sind, gehen wir Wagnisse ein. Wo der Mensch »sich selbst Ziel und Zweck

**Der Mensch
zeigt der Natur,
was er kann.**

der Bearbeitung« ist, kommen anthropogene Faktoren zur Geltung, und jede Planung ist fehleranfällig und korrekturbedürftig. Gegenüber der allgemeinen Natur und der ihr oft zugeschriebenen Unschuld erscheint insbesondere nun die Natur des Menschen suspekt. Sein erdausbeuterisches Wesen scheint kaum bezähmbar. Die »Kultursphäre« – so nannte Gehlen, den Vorwitz des Wortes »Umwelt« vermeidend, die Welt des vernünftigen Menschen – hinterlässt bei unbestreitbaren Fortschritten und Durchbrüchen dennoch den Eindruck von »Unkultur«, und wer sich eitel erhaben über die Natur dünkt, wird einsehen müssen, dass er entwurzelt ist.

Goethes Faust zum Beispiel meint in der Nacht im Studierzimmer, er habe »abgestreift den Erdensohn«. Aber nach der metaphorischen Häutung wird er übermütig: »Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen«, sagt er im zweiten Teil der Tragödie, die Redundanz der Meeresbrandung und darin die »zwecklose Kraft unbändiger Elemente« beobachtend. Dass im Tosen und Überrollen, im Brechen und Nachdrängen der Wellen bei größter Energie dennoch »nichts geleistet« ist, findet er anstößig, so dass ihn der Gedanke packt, das Meer in neue Formationen zu zwingen. Er will die Bewegungsgesetze der Natur beherrschen, um das freie Spiel der Kräfte durch Technologie in nützliche Arbeit umzufunktionieren. Wird der Mensch, der sich selbst »überfliegen« und sich den elementaren Gewalten nicht unterwerfen, sondern in ihrem Umkreis »kämpfen« und Widerstände »besiegen« möchte, dabei wohl wieder auf sich selbst treffen und seiner eigenen defizitären Natur innewerden?

Als Faustkeilhauer und Kranführer, als Träger von Sehilfen und Zahnspangen, als Konstrukteur von Motoren und Simultanvernetzungen trachtet der Mensch, die Voraussetzungen und Umstände seines Daseins zu verbessern. Mit Hygiene, Datenanzügen und funktionsoptimierten Implantaten zeigt er der Natur, was er kann. Er erkennt sich im Arzt Viktor Frankenstein, und er sieht sich in dem von diesem »modernen Prometheus« (Mary Shelley), von diesem vermessenen Nervelektriker und Transplanteur geschaffenen Monster. Mensch-Maschine-Kombinationen machen den *homo sapiens* als die schmerzhafteste Schnittstelle kenntlich, wo eine fiebrige Lust an stets neuen Nachbesserungen operiert und wo die erste und zweite Natur sich permanent aneinander reiben und sich entzünden.

Vitales Geschehen offenbart sich als Wuchern und als Todesmaschine, die »durch Blut« geht. Goethes Werther nennt sie ein »ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes

Ungeheuer«. In Büchners *Leonce und Lena* wird die Idylle der Naturverbundenheit durch den Müßiggänger Valerio verfremdet, der beim Anblick saftigen Wiesengrüns vom Leben-um-zu-fressen ebenso schwärmt wie vom Leben-um-gefressen-zu-werden. Gegenüber Leonce bekennt er die Wonnen des Stoffwechsels, als wollte er den später von Iwan Petrowitsch Pawlow im Geifern des Hundes beobachteten Reflex aus eigener Sicht exemplifizieren: »Ach Herr, was ich ein Gefühl für die Natur habe! Das Gras steht so schön, daß man ein Ochs sein möchte, um es fressen zu können, und dann wieder ein Mensch, um den Ochsen zu fressen, der solches Gras gefressen.« In der Ironie wird der genießerisch folgerichtige ›Biologismus‹ als absurder Regelverlauf einer Kette des Todes kenntlich, worin der Mensch, dieser hungrige, sinnhungrige, sinnversessene Sonderling ohne Umwelt, gleich einer lustvoll gefräßigen Bestie und anscheinend seiner Humanität zuwider, also auf Kosten der mutmaßlich besseren Seite *seiner* Natur sich *der* Natur anschließt.

Ökologisches Handeln verlangt Veränderungen in Bezug auf *beide* Naturen: Zurichtungen des Gewordenen und Abstriche im Sinne des subjektiven Verzichts. Will man, statt um sentimentaler Beschaulichkeit um der Aufklärung willen und »entschlossen«, wie Estragon sagt, sich »der Natur zuwenden«, muss man in ihr die Chancen ihrer vernünftigen Nutzung zu lesen und zu verstehen versuchen. Die dem Menschen eigentümliche »Sphäre« ist aber die »Kultur«, das heißt sowohl der Raum von Anbau, Bebauung und deren gerechter Verwertung als auch der Raum der Besonnenheit, der gerechten Konturierung, der Wissenschaft und der Kunst. Autonomie und Kreativität werden freilich das seit je Geschaffene nicht übervorteilen können. Doch ohne Eingriffe – sie mögen gewagt oder geringfügig sein – ist keine Gestaltung möglich. So deutet Horstmann, wiederum in einem Aphorismus ein alltägliches Motiv der Ästhetisierung des Lebens aufgreifend, die geschnittenen Blumen und eingetopften Gewächse in bürgerlicher Kultur als Objekte sublimierter Depravation. Er schreibt: »Die Zukunft aller Schnitt- und Topfblumen hängt von der Üppigkeit oder Grazie der Exemplare ab, die niemals zur Fortpflanzung gelangen. Das ist selbst durch die Blume gesprochen, muß aber als Hinweis genügen.« Beschneiden, Umgrenzen, Einpassen sind Kunstgriffe der Reduktion, Preis der gewollten Formgebung. Die Naturwidrigkeit der »Schnitt- und Topfblumen«, die wohl auch die Künstler selbst bedeuten, regt zu weiteren Spekulationen an.

»Biologismus« als absurder Regelverlauf