

Sabine Wilke
(Seattle)

Visionen von Natur vor uns
Alfred Ehrhardt fotografiert und filmt Urformen der Natur

Abstract

What did nature look like before it was destroyed by modern civilization? That is a question that was at the center of modernist art photography. It also resonates today in the context of environmental debates. On the example of the art work of Bauhaus photographer and cinematographer Alfred Ehrhardt, the artistic project of portraying nature “before us” is analyzed as an aesthetic project that positions itself before and next to the Anthropocene, i.e., the geological concept that foregrounds a radical interconnectivity between humans and nonhuman nature in our post-industrial era of mankind.

Wie sah die Natur aus, bevor die moderne Zivilisation ihren zerstörerischen Einfluss auf sie ausgeübt hat? Das ist eine Frage, die nicht nur die heutige umweltbewegte Öffentlichkeit und viele Umweltschutzorganisationen, sondern bereits einige Künstler der Moderne beschäftigt hat, eine Frage, die ich anhand der Arbeiten des Fotografen Alfred Ehrhardt und seiner Wiederentdeckung durch Neils Bolbrinkers Filmdokumentation *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* von 2008 diskutieren möchte¹. Alfred Ehrhardt erlangt durch diese Dokumentation unverhoffte Aktualität als Vorreiter ästhetischer Konzepte, die in der Debatte um das Anthropozän eine Rolle spielen, dem Gedanken, dass der Einfluss des Menschen auf die Erde eine geologische Dimension angenommen hat und dass wir in einem Zeitalter leben, das mit Fug und Recht als das Menschenzeitalter bezeichnet werden kann². Ehrhardts Idee, die Natur Islands und die Welt der Kristalle so zu fotografieren, dass sie auf klare, einfache Strukturen

¹ Niels Bolbrinker (in Zusammenarbeit mit Christiane Stahl), *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft*, RealFiction 2008.

² Siehe Christian Schwägerl, *Menschenzeit – Zerstören oder gestalten? Die entscheidende Epoche unseres Planeten*, München: Riemann, 2010.

reduziert sind, die dadurch quasi abstrakt wirken und für die Vorstellung einer Natur vor uns eintreten können, siedelt sein Projekt am Rande des Menschenzeitalters an, von wo aus die Visualisierung der Natur vor uns zu einer Allegorie des Anthropozäns wird, denn sie muss paradoxerweise von genau den Menschen gesehen werden, die die Erde verändert haben. In diesem Aufsatz wird die in dieser rhetorischen Figur inhärente Paradoxie anhand des künstlerischen Werks von Alfred Ehrhardt entfaltet und die Verbindung von Kunst und Geologie in ihrer Zeitdimension freigelegt.

Zum erstenmal bin ich auf Bolbrinkers Filmdokumentation aufmerksam geworden im Zusammenhang der ersten an der McGill University in Montreal, Kanada, durchgeführten Tagung zu einem Umweltthema im Rahmen des Faches Germanistik. Bis vor wenigen Jahren waren Umwelthemen in den Literatur- und Kulturwissenschaften bis auf wenige Ausnahmen von der Anglistik/Amerikanistik gepachtet, in der seit den neunziger Jahren eine lebhaftige Debatte um eine Lektürewiese, die als «ecocriticism» oder neuerdings auch als «environmental criticism» bezeichnet wird, geführt wird – eine Bezeichnung, für die es im Deutschen bisher kein Äquivalent gibt, auf das sich alle Beteiligten einigen können³. Seit dieser ersten Begegnung mit Ehrhardts Arbeiten beschäftige ich mich mit der Frage, wie wir als Literatur- und Kulturwissenschaftler, die Umweltthemen in unserer Arbeit ansprechen wollen, das Projekt einer Suche nach Bildern von Natur «vor uns» charakterisieren und beurteilen sollen. Handelt es sich dabei um romantische Nostalgie und ein naives, möglicherweise wertkonservatives Verlangen nach Ursprung, das sich hier manifestiert und das von daher eigentlich nicht Teil einer aufgeklärten und modernen zeitgenössischen Umweltdebatte sein sollte, oder steckt hinter der künstlerischen Gestaltgebung von Visionen von Natur vor uns ein Formwille, der ernst genommen und als stringentes ästhetisches Projekt verstanden werden muss, das sich mit Umweltthemen innovativ auseinandersetzt? Wie verhält sich die literatur- und kulturwissenschaftliche Umweltforschung (ecocriticism) gegenüber Ansätzen in Kunst und Literatur, die imaginierte Ursprünge als erstrebenswerte Ziele eines holistischen Umweltverständnisses betrachten? Um diese Fragen zu beant-

³ Siehe hier richtungsweisend die Arbeiten von Laurence Buell, besonders *The Future of Environmental Criticism*, Wiley-Blackwell 2005. In der deutschsprachigen Forschung kursieren Begriffe wie «Ecocriticism», «ökologische Literaturwissenschaft», «Literaturökologie», «Öko-Poetik» und ähnliche Neubildungen. Die sich in Fahnen befindende, von Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe herausgegebene deutschsprachige Einführung bei Böhlau, ist betitelt «Ecocriticism».

worten, möchte ich das Projekt der Vision von Natur vor uns aus der Perspektive des Anthropozänkonzepts analysieren, eine Strategie, die deutlich machen kann, wie die künstlerische Formgebung einen geologischen Zeitrahmen mit einem Zukunftsentwurf verknüpfen kann⁴.

Ein zweiter Impuls für diese Arbeit war die Lektüre von Wolfgang Strucks Beitrag zur Interpretation der Bilder des brasilianischen Fotografen Sebastiao Salgado in dessen bei Taschen 2013 publizierten Bildband *Genesis*, in dem Struck zeigt, wie Salgados monumentale Sammlung von Bildern zu den Anfängen unseres Planeten den Betrachter auf die geologische Dimension der Ausdehnung des menschlichen Einflusses auf die Erde und deren Zerstörung aufmerksam macht⁵. Zentral ist in dem Zusammenhang die Beobachtung, dass Salgado die Dimension der Tiefenzeit in seiner künstlerischen Arbeit als Bewegung im Raum darstellt. Von daher schließe Salgados Genesis Projekt eher an das Genre des Atlas an als an das der Fotodokumentation, als die es im Verlagsbetrieb gehandelt wird, und zeige ebenfalls deutliche Anleihen an die Abstraktion kartographischer Darstellungsmethoden⁶. Salgado evoziert eine Verbindung von «natürlicher» Schöpfung und menschlicher Zerstörung, die seine Bilder als Allegorien des Anthropozäns darstellen und vom Betrachter auch so gelesen werden wollen⁷. Um sie als Allegorien zu entziffern, braucht man allerdings einen Kontext, vor

⁴ Zur wissenschaftlichen Literatur über das Anthropozän siehe Sabine Wilke, «Anthropocene Poetics: Ethics and Aesthetics in a New Geological Age», *The Anthropocene: Envisioning the Future in the Age of Humans*, ed. Helmut Trischler, Rachel Carson Center Perspectives 3 (2013): 39-56; Andreas Malm und Alf Hornborg, «The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative», *The Anthropocene Review* 1 (2014): 63; Joanna Zylinska, *Minimal Ethics for the Anthropocene*, Open Humanities Press 2014, www.openhumanitiespress.org/minimql-ethics.html, eingesehen 6. November 2014; Dipesh Chakrabarty, «Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change», *New Literary History* 43 (2012): 1-18; Chakrabarty, «Brute Force», *Eurozine* (2010-10-07): 1-3; Chakrabarty, «The Climate of History: Four Theses», *Critical Inquiry* 35 (2009): 212; Ninad Bondre, «Deconstructing the Anthropocene», *Future Earth* 13 (March 2014): 3.

⁵ Wolfgang Struck, «Genesis, Retold: In Search of an Atlas of the Anthropocene», *Environmental Humanities* 5 (2014): 217-32, digital verfügbar unter <http://environmentalhumanities.org/arch/vol5/5.12.pdf>, Zugriff am 6. Januar 2015. Sebastiao Salgado, *Genesis*, Köln: Taschen, 2013. Viele der Bilder sind über die Webseite des Taschenverlags einsehbar, siehe http://www.taschen.com/pages/de/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastiao_salgado_genesis.htm; Zugriff am 8. Januar 2015.

⁶ Siehe Struck, «Genesis, Retold», 222ff.

⁷ Struck zeigt, wie das funktioniert, anhand des Beispiels der Pinguinbilder, die bei vielen Betrachtern den Eindruck von Melancholie hinterlassen haben, obwohl keinerlei tatsächliche Ursache/Wirkungsrelation dokumentiert ist, siehe «Genesis, Retold», 218.

dessen Hintergrund man sie interpretieren kann, beispielsweise das Konzept des Anthropozäns oder die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Klima- oder der Artenforschung. Allegorisch können wir nur erkennen, was wir bereits wissen (die unaufhaltsame Zerstörung der Erde beispielsweise)⁸. Was für die Analyse von Alfred Ehrhardts Fotografien und Filmen sowie Niels Bolbrinkers Dokumentation zentral ist, ist die Aussage Salgados, dass er nach einer Welt suche, in der die globalisierte Moderne noch nicht angekommen sei, eine Welt vor uns, beziehungsweise, wie Struck zeigt, eine Welt vor und neben der Welt des Anthropozäns⁹.

Salgado hat diese Intention einer Suche nach der fotografischen Darstellung einer Welt kurz nach der Schöpfung bereits 2004 in einem Interview mit der englischen Zeitung *The Guardian* formuliert:

Thus, for all the damage already caused to the environment, a world of purity, even innocence, can still be found in these wilderness areas. As an attempt to reconnect our species with our planet, I now intend to explore this world in order to record the unblemished faces of nature and humanity: how nature looked without men and women; and how humanity and nature long coexisted in what today we now call ecological balance. This project is designed to reconnect us to how the world was before humanity altered it almost beyond recognition. [...] I conceive this project as a potential path towards humanity's rediscovery of itself in nature. I have named it Genesis because, as far as possible, I want to return to the beginnings of our planet: to the air, water and fire that gave birth to life; to the animal species that have resisted domestication and are still «wild»; to the remote tribes whose «primitive» way of life is largely untouched; and to surviving examples of the earliest forms of human settlement and organization. This voyage represents a form of planetary anthropology. Yet it is also designed to propose that this uncontaminated world must be preserved and, where possible, be expanded so that development is not automatically commensurate with destruction.¹⁰

Hier stellt sich eine Frage, die ich später an Ehrhardt und Bolbrinker stellen möchte: wer ist mit «wir» gemeint oder mit dem «uns» vor denen die abgebildete Natur existieren soll und denen sie gezeigt wird? Waren alle Menschen gleich beteiligt an diesem Prozess? Wer soll diese Welt sehen, die «vor» uns entstanden ist und dann von «uns» zerstört wurde? Dieses struk-

⁸ Siehe Struck, «Genesis, Retold», 220.

⁹ Struck, «Genesis, Retold», 219.

¹⁰ Zitiert in Struck, «Genesis, Retold», 219.

turelle Problem hat Struck in seiner Analyse von Salgados Projekt wie folgt herausgearbeitet:

To see the earth in this way, and to receive the message, we have to leave it and look at it from outside and above. And exactly this position, of the admirer and caretaker, outside and above, also establishes us as an actor that threatens the earth. So even if we see in Salgado's pictures a planet without us, we cannot erase our consciousness that this planet is endangered by our activity – we are outside and inside the picture.¹¹

Zunächst wird in dieser Vision der Natur «vor» uns die Erde (oder Gott?) als schöpferischer Handlungsträger konzipiert, dann kommen «wir» und gestalten, bzw. zerstören oder bewahren sie.

Einer solchen Konzeption unterliegt ein klarer Schnitt zwischen der Welt der Erde und der Welt der Menschen (der Welt des Anthropozäns), die die Trennung von Natur und Kultur, die vielen modernen westlichen Epistemologien unterliegt und von der Transzendentalphilosophie systematisch als philosophische Position entwickelt wurde, auf problematische Weise reproduziert¹². Kultur wird damit zu etwas, das ausschließlich von Menschen erfunden wurde und nicht zu etwas, das in einer diffizilen Verschränkung mit Natur und Materie entsteht und konstant sich weiterentwickelt. Einer fotografischen Abbildung von Natur «vor uns» ist ein Strukturparadox gemein, das, wie Struck in der oben zitierten Passage argumentiert, allen Konzeptionen des Anthropozäns als rhetorische Figur unterliegt. Von den Anstrengungen der Reisen durch entlegene Gebiete mit dem fotografischen Apparat, der notwendig ist, um solche Bilder herzustellen, sieht man in Salgados Projekt nichts, obwohl seine Frau und Managerin des Projekts, Lélia Wanick Salgado, ausführlich in dem Begleitmaterial zu der Fotodokumentation darüber berichtet¹³, weil genau die moderne Technik und touristische Infrastruktur, die das Projekt überhaupt erst ermöglichen, nicht Teil der Welt vor und neben dem Anthropozän sein darf¹⁴.

Mit diesen Fragen, die Struck an Salgados Projekt stellt, möchte ich mich an das fotografische Material Alfred Ehrhardts wenden, das – ähnlich wie

¹¹ Struck, «Genesis, Retold», 220.

¹² Man denke beispielsweise an die Trennung von Noumenon und Phänomenon in der Philosophie Kants; siehe Timothy Morton, «The Oedipal Logic of Ecological Awareness», *Environmental Humanities* 1 (2012): 8.

¹³ Siehe http://www.taschen.com/pages/de/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastio_salgado_genesis.htm; Zugriff 8. Januar 2015.

¹⁴ Siehe Struck, «Genesis, Retold», 221.

Salgado in *Genesis* – eine Welt vor der Moderne in der Formsprache der Natur sucht, aber – anders als Salgado – diese Welt mit modernen Mitteln künstlerisch gestaltet und zu ganz anderen Ergebnissen kommt. Die ikonischen Abbildungen von Landschaften, Pflanzen und Tieren, die bei Ehrhardt entstehen, sind nicht zu verwechseln mit der postmodernen «photographic homage to our planet in its natural state», wie der Taschen Verlag das Projekt Salgados in seinen Werbematerialien bezeichnet¹⁵. Bei Salgado sieht man unter anderem die bunte und vielfältige Tierwelt der Galapagos, die Pinguine, Seelöwen und Wale des Südatlantik, brasilianische Jaguare, afrikanische Löwen und Elefanten, die Eisberge der Antarktis, die Vulkane Zentralamerikas, die Gletscher Alaskas, und die Canyonlandschaft im nordamerikanischen Utah und Arizona. Man trifft auch auf Menschen aus der Steinzeit wie die Korowai von Papua und die Nenets vom arktischen Zirkel. Alfred Ehrhardts Bilder und Filme dagegen sind menschenleer und konzentrieren sich ganz auf die Komposition von Strukturen.

Statt melancholischer Pinguine, die am anthropogenen Klimawandel leiden, ist das zentrale Objekt moderner künstlerischer Gestaltung – und auch wissenschaftlicher Erkenntnisinteressen – die kristalline Struktur, die bereits der Genfer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure in seinen Vorlesungen zur strukturalistischen Methode der Analyse von Sprache als Kernbild des Strukturalismus evoziert hat. In seinem *Course de linguistique générale* (posthum 1916) legt er die Grundlagen des klassischen Strukturalismus, indem er Sprache als System begreift, ein Ordnungsprinzip, das den Wortvorrat einer Sprache gliedert, so dass er als Bestandteil einer bestimmten Sprache erkannt werden kann¹⁶. Eine Struktur ist von daher ein System von Paaren (signifié/signifiant), wobei jedem Signifikat ein Signifikant zugeordnet ist.

Der Philosoph Manfred Frank hat in seinen Düsseldorfer Vorlesungen über den Neostrukturalismus seinen Studenten diesen Gedanken wie folgt erläutert und mit einem Bild veranschaulicht:

Wenn Sie eine Illustration wünschen, die der Strukturalismus selbst sehr gerne gewählt hat, so erinnern Sie sich an das Kristallgitter. Hier sind die einzelnen Moleküle nach strengen Bildungsgesetzen sowohl

¹⁵ Siehe http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/02613/facts.sebastio_salgado_genesis.htm; Zugriff am 6. Januar 2015.

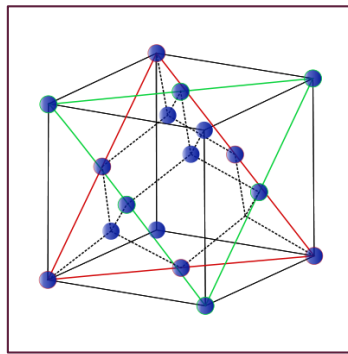
¹⁶ Siehe Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger, Lausanne und Paris: Payot, 1980, 106f.

voneinander unterschieden wie auch aufeinander bezogen (und miteinander verbunden): die Formulierung dieses Bildungsgesetzes wäre die Struktur (der Bauplan) dieses Kristalls.¹⁷

Frank führt diesen Gedanken in einem weiteren Schritt aus, in dem er die Gitterstruktur der Kristalle erläutert:

In einem Kristallgitter sind die Teilchen nicht nur voneinander unterschieden; sie sind, bei gleichbleibend niedriger Temperatur, zusätzlich *an ihre Plätze gebannt*: d. h. sie können weder ausschwärmen, noch gibt es irgendeine «Unschärferelation», die ihre Lokalisierung und mithin ihre Verwendung unkontrollierbar machen würde.¹⁸

In naturwissenschaftlichen Lehrbüchern wird dieses Prinzip bildlich oft so wiedergegeben, wie dieses Beispiel aus den Wikimedia Commons zeigt:



Kristallgitter in Form eines Diamanten
aus Wikimedia Commons; gemeinfrei.

Mit anderen Worten, Kristalle bebildern die Idee von Kontrolle und Struktur, nicht so sehr die Idee von hybrider Vielfalt, die Salgados postmoderne Bilder von der Natur nach der Schöpfung auszeichnet. Wie im Folgenden erläutert wird, richtet sich Alfred Ehrhardts Interesse an der Welt der Kristalle und an der Natur Islands genau auf dieses Wechselspiel von Kontrolle und Struktur, das in seiner ästhetischen Formgebung von Naturformen «vor uns» ins Zentrum seines künstlerischen Schaffens rückt.

¹⁷ Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt: Suhrkamp, 1984, 34. Frank verweist im Folgenden auf Claude Lévi-Strauss und dessen klassische Schrift zur strukturellen Anthropologie, *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 1958.

¹⁸ Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, 35.

Ernst Haeckel, der Zoologe, der durch seine kunstvollen Zeichnungen von über ein hundert Seeanaemonen und anderen Meerestieren in *Kunstformen der Natur* (1904) bekannt geworden ist – ein Projekt, das sich auf die Vielfalt, Schönheit und Beseeltheit von Natur konzentriert –, hat sich gegen Ende seines Lebens in einer interessanten Kehrtwende mit der Visualisierung anorganischer Formen beschäftigt¹⁹. In seinem Buch *Kristallseelen: Studien über das anorganische Leben* (1917)²⁰ verortet er sein Projekt an der Schaltstelle zwischen Naturwissenschaft und Philosophie, wobei Haeckel besonders das Phänomen der flüssigen Kristalle fasziniert, weil dort das Wechselspiel von Kontrolle und Struktur dynamisiert wird. In seinem Vorwort schreibt er: «Alle Substanz besitzt Leben, anorganische ebenso wie organische; alle Dinge sind beseelt, Kristalle so gut wie Organismen», wobei hier besonders interessant ist, zu welchen Schlüssen ihn das führt. Haeckel führt den Gedanken nämlich weiter fort: «Unerschütterlich erhebt sich aufs neue die alte Überzeugung von dem inneren einheitlichen Zusammenhang alles Geschehens, von der unbegrenzten Herrschaft allgemeingültiger Naturgesetze»²¹. Und es nimmt vielleicht kein Wunder, dass Haeckel im nächsten Atemzug Goethe zu Wort kommen lässt, dessen tiefes Naturverständnis er preist und dessen Dichterworte er prophetisch nennt. Nach Kapiteln zur Kristallkunde, Zytodenkunde und Strahlungskunde schließt er mit einem vierten Kapitel zur Fühlungskunde, Psychosomatik, ab, um sein Hauptziel, «die feste Begründung der einheitlichen Naturanschauung; der Nachweis, daß in der organischen und anorganischen Natur überall dieselben “ewigen, ehernen, großen Gesetze” alles Geschehen beherrschen», zu Ende zu bringen und zu illustrieren²². Wenn es möglich ist, sogar in den Kristallen, der vielleicht reinsten und klarsten Struktur, die die anorganische Natur zu bieten hat, diese Gesetze nachzuweisen, dann ist der Nachweis einer inneren einheitlichen Ordnung, die der gesamten Natur unterliegt, für Haeckel erbracht.

Eines der zentralen Werke der künstlerischen Moderne, das in diese Genealogie künstlerischer Darstellungsformen kristalliner Strukturen sich eingefügen lässt und das hier als ein Verbindungsglied zwischen Haeckels wis-

¹⁹ Siehe Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, München: Prestel 2003.

²⁰ Ernst Haeckel, *Die Kristallseele: Studien über das anorganische Leben*, Leipzig: Krämer, 1917, von der Universität Düsseldorf digitalisiert verfügbar unter <http://dfg-viewer.de>; Zugriff 6. Januar 2015. Siehe zum Vergleich auch Otto Lehmann, *Flüssige Kristalle und ihr scheinbares Leben*, Leipzig: Voss, 1921.

²¹ Haeckel, *Die Kristallseele*, 19.

²² Haeckel, *Die Kristallseele*, 111.

senschaftlicher Auseinandersetzung mit Kristallen und Ehrhardts Fotografien und Filmen der Natur vor uns zur Diskussion gestellt werden soll, ist Leni Riefenstahls Regiedebut, *Das blaue Licht* (1932), in dem sie die Legende der Junta, einem am Rande einer Dorfgemeinschaft lebendem Mädchen, und ihre Faszination mit dem mysteriösen blauen Licht, das bei Vollmond aus einer entlegenen Berggrotte durch eine offene Spalte hindurch strahlt, verfilmt²³. Nur Junta kennt den Kletterpfad, der sicher zu dieser Grotte führt; alle anderen, die es gewagt haben, die Grotte zu erklettern –, besonders die Burschen aus dem Taldorf – sind bei dem Versuch zugrunde gegangen. Die Dorfbewohner werden eines Tages von einem Maler, der den Sommer bei Junta auf der Alm verbringt und sie beim Klettern zur Grotte beobachtet, in die Geheimnisse des blauen Lichts und in das Wissen über den Kletterpfad, der zur Grotte führt, eingeweiht. Sie ernten daraufhin die Kristalle, um sie in Reichtum zu verwandeln, woraufhin Junta, ihrem Lebenssinn vollkommen beraubt, bei ihrer nächsten Klettertour am Berg in ihren Tod fällt.

Die historische Rezeption wie auch die wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Films hat sich aus verständlichen Gründen in erster Linie um die Frage nach einer Genealogie faschistischer Ästhetik bei Riefenstahls Filmprojekt gekümmert²⁴, wobei das Thema der Verführung²⁵ und die Frage, ob Riefenstahl letztendlich bereits in ihrem Regiedebüt «mit den Augen des Führers» ihre Filme gedreht hat²⁶, eine große Rolle gespielt hat. Das zentrale Bild der Kristalle ist bisher unkommentiert geblieben. Es bietet dafür eine Chance, Riefenstahls Film in einen ganz anderen Zusammenhang zu rücken, der nicht ausschließlich mit ihrer politischen und ästhetischen Haltung gegenüber dem Naziregime zu tun hat, Fragen, die die Rezeption des Films überschattet haben. Auch die Verbindung zu ihrem Werk als Tänzerin und Schauspielerin in Arnold Fancks Bergfilmen, von dessen Ästhetik sie sich mit dieser Arbeit bewusst abgrenzt, ist bisher unterbeleuchtet geblieben²⁷. Die Wahl des Themas der Kristalle und ihrer magischen Wirk-

²³ Leni Riefenstahl, *Das blaue Licht: Eine Berglegende*, München: Kinowelt, 2000.

²⁴ Siehe Linda Schulte-Sasse, «Leni Riefenstahl's Feature Films and the Question of a Fascist Aesthetic», *Cultural Critique* 18 (1991): 123ff.

²⁵ Siehe Rainer Rother, *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*, New York: Continuum, 2002, S. 15ff.

²⁶ Silvia Kornberger, «Des Führers Auge – Leni Riefenstahl»: *Versuch einer Charakterisierung am Beispiel ihrer ersten Regiearbeit Das blaue Licht*. München: GRIN, 2009, S. 7-28.

²⁷ Eine Ausnahme ist die Analyse von Eric Rentschler in «Fatal Attractions: Leni Riefenstahl's *The Blue Light*», *October* 48 (1989): 54ff.

kraft auf die menschliche Umgebung verortet Riefenstahls Film auch in einen ganz anderen Resonanzraum als den der faschistischen Ästhetik, der mit der modernen Suche nach einer Ordnungsstruktur und der Suche nach Bildern von der Natur vor uns zu tun hat, ein Thema der Moderne, das von Alfred Ehrhardt aufgegriffen und in seiner Kristall- und Islandfotografie weiterentwickelt wird. Wird bei Riefenstahl die (vormoderne und vorökonomische) Urwelt der mysteriösen Bergkristalle noch gegen die vollkommene ökonomische Durchdringung der Welt im Tal auf der Figurenebene ausgespielt, wo die Bergkristalle nur geerntet werden können und in Waren und Geld eingetauscht zu Wert gelangen – sie existieren quasi nur aus der Perspektive des Verlusts und des Tauschs –, ist die Urwelt Alfred Ehrhardts eine bewusst konstruierte moderne Struktur und als solche eine visuelle Inszenierung der Welt vor uns, aber als solche nicht nur aus der Perspektive des Verlusts und des Tauschs denkbar. Die Kristalle in Riefenstahls Film signalisieren Schönheit und üben eine magische Form von Anziehungskraft aus, die einige Kritiker als mystisch und antimodern empfunden haben²⁸. Ehrhardts Kristalle dagegen figurieren Ordnung und archaische Versionen von Lebensformen, die «uns» überleben werden.

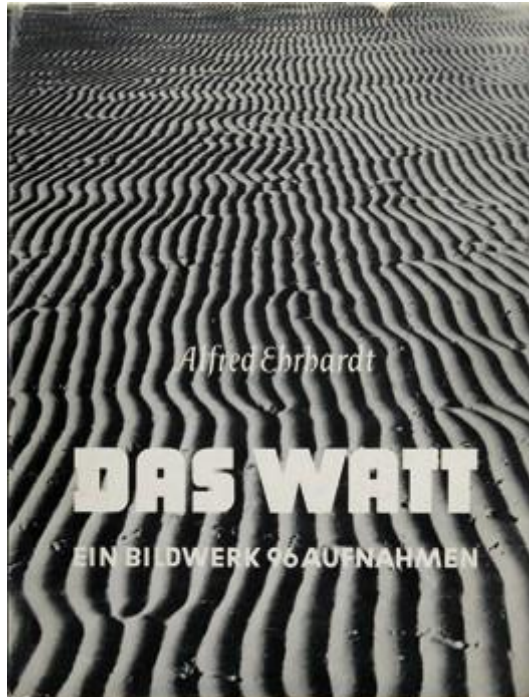
Alfred Ehrhardt war vom Selbstverständnis her Maler und Organist. Nach einer Lehrtätigkeit an einer Reformschule geht er Ende der zwanziger Jahre als Student und Hilfslehrer an das Bauhaus in Dessau, wo er sich mit den künstlerischen Konzepten von Paul Klee und Wassily Kandinsky intensiv auseinandersetzt. Ab 1930 lehrt er Materialkunde an der Landeskunstschule Hamburg, wird dann aber 1933 von den Nazis entlassen und verbringt einige Zeit in Dänemark. 1934 macht er die erste Fotoexkursion ins Watt und in die Kurische Nehrung; 1937 veröffentlicht er den Bildband *Das Watt*. 1938 verbringen er und seine Frau Lotte zwei Monate auf Island, um Foto- und Filmmaterial zu sammeln, das 1939 zu dem Bildband über Island, seinem ersten Islandfilm, *Wasser und Feuer im Nordmeer*, dann 1941 zu dem Kulturfilm, *Nordische Urwelten*, zusammengefügt wird²⁹. Ehrhardt ist danach in erster Linie als Fotograf und Filmkünstler tätig. Insgesamt vollendet er über sechzig Filme und kehrt zum Thema Natur vor uns in seinem dritten Islandfilm, *Gletscher und ihre Ströme*, 1962 zurück³⁰. Mit dem Thema Kris-

²⁸ Siehe Eric Rentschler, «A Founding Myth and a Master Text: The Blue Light (1932), *Riefenstahl Screened: An Anthology of New Criticism*, hg. Neil Christian Pages u. a., New York: Continuum, 2008. 151-78.

²⁹ Siehe Alfred Ehrhardt, *Island*, Hamburg: Heinrich Ellermann, 1939; *Nordische Urwelt*, München: Transit, 1941.

³⁰ Siehe Alfred Ehrhardt, *Gletscher und ihre Ströme*, Alfred Ehrhardt Film, 1962; Teil der DVD *Die Natur vor uns Auf der Suche nach der Seele der Landschaft. 5 Filme von Alfred Ehrhardt*.

talle und den Ordnungsstrukturen der Natur beschäftigt er sich auch in den Filmen *Tanz der Muscheln* (1954) und *Korallen* (1964)³¹. Eine Auswahl von seinen Gemälden und Fotografien ist erhältlich über die Webseite der Alfred Ehrhardt Stiftung³².



Alfred Ehrhardt. *Das Watt*. Hamburg: Heinrich Ellermann, 1937.

Niels Christian Bolbrinkers Dokumentarfilm *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* (2008) führt in die Welt von Alfred Ehrhardt ein, wobei Ausschnitte aus seinen Kulturfilmen und seinem fotografischen Werk mit unterschiedlichen zeitgenössischen Reaktionen darauf kombiniert werden. Es geht um eine Einschätzung des Werks eines Künstlers, der von der Musik zur Malerei und von da aus zur Fotografie und zum Film gekommen ist, immer in Hinblick auf die Suche nach Urformen der Natur. Der Film setzt ein mit der Reise nach Island auf den Spuren Alfred Ehrhardts, der 1938 mit seiner Frau Lotte einen Sommer lang die Insel teilweise mit

³¹ Beide sind Teil der DVD *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft. 5 Filme von Alfred Ehrhardt*.

³² www.alfred-ehrhhardt.de; Zugriff am 6. Januar 2015.

seinem Auto abgefahren hat, teilweise zu Pferd abgeritten ist, um Filmmaterial für den Kulturfilmprojekt über die Urwelt des Nordens zu sammeln. Es geht Ehrhardt darin um die Darstellung einer noch unberührten Natur, wie sie der nach dem ersten Schöpfungstag gleicht, gleichzeitig aber wiederum auch nicht statisch wirkt, sondern in ihrer Dynamik und ständig sich verändernden Gestaltwerdung gezeigt werden soll. Dafür ist die Natur Islands das perfekte Beispiel. Auf der heute noch relativ unbesiedelten Insel kann man relativ unproblematisch menschenleere Bilder machen, womit das Kriterium des Unberührtseins bei der Bebilderung der Natur vor uns erfüllt ist. Dadurch, dass Island auch aktive Vulkane hat, kann diese Bebilderung von unberührter Natur auch zusammen mit der künstlerischen Interpretation des Prozesses der schöpferischen Gestaltwerdung kombiniert werden, etwa durch die Aufnahme von aktiven vulkanischen Spuren, historischen Basaltformationen, gewaltigen Wasserfällen, etc.

Von den Anstrengungen, die nötig waren, diese Bilder herzustellen, sieht man nichts auf den Bildern selbst. Man kann davon in Lotte Ehrhardts Reisetagebuch lesen, wovon zentrale Passagen in der Filmdokumentation *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* zitiert werden. Dort ist von Regen, Nebel und schrecklicher Kälte die Rede, wie auch von der Angst, dass wegen des schlechten Wetters nicht genug Zeit verbleibt, um genügend gutes Foto- und Filmmaterial zu sammeln. Die resultierenden Schwarz-Weiß Bilder und der 1941 fertiggestellte Kulturfilm *Nordische Urwelt* machen zusammen mit den Aufnahmen des Watt und der Kurischen Nehrung Alfred Ehrhardts Kernwerk aus, wie es die Kunsthistorikerin Christiane Stahl in dem Dokumentarfilm interpretiert hat: als präzise Kombination von musikalischen Motiven, die nur wenige Linien benötigt, um klare und saubere Strukturen herauszuarbeiten³³. Es besticht die Einfachheit der Kompositionen, die den Kern in der Natur freilegen³⁴.

1939 bringt Ehrhardt einen Bildband über Kristalle heraus, der dort ansetzt, wo Ernst Haeckels Projekt der Kristallseele aufgehört hat und zwar bei der Bebilderung der beseelten Natur. Christiane Stahl hat Alfred Ehrhardts Werk zu den Kristallen aus kunsthistorischer Perspektive in die Nähe

³³ Siehe zum Hintergrund auch Christiane Stahl u. Inga Lara Baldvinsdottir, *Island, Ostfildern*: Cantz, 2005. Christiane Hopfengart und Christiane Stahl, *Alfred Ehrhardt: Fotografien*, Ostfildern: Cantz, 2001. Kunsthalle Bremen. Christiane Stahl, *Alfred Ehrhardt: Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933 bis 1947*. Berlin: Reimer, 2007.

³⁴ Zu den Werken zeitgleich mit dem Island Projekt siehe den Katalog *Alfred Ehrhardt*, hg. Axel Zimmermann, Christian Weller. München: Galerie von Braunbehrens, 1992. Alfred Ehrhardt, *Das Watt*. Paris: Barral, 2013 (1937). Alfred Ehrhardt, *Die Kurische Nehrung*. Hamburg: Ellermann, 1938.

der ästhetischen Grundsätze der Bauhausfotografie gerückt, indem sie dessen Gestaltungsprinzipien der Formgebung betont³⁵. Auf der Webseite der Alfred Ehrhardt Stiftung findet sich diese ausführliche und detaillierte wissenschaftliche Interpretation wie folgt zusammengefasst:

In seiner «Watt-Morphologie» versuchte Ehrhardt, eine kosmologische Ordnung aufzuspüren, die Mensch wie Materie gleichermaßen durchdringt. Noch deutlicher schienen sich ihm diese natürlichen Gesetzmäßigkeiten in der mathematisch erfassbaren Gestalt der vermeintlich toten Kristalle zu offenbaren. Ab 1938 fotografierte Ehrhardt in zahlreichen Mineralogischen Instituten des deutschsprachigen Raums und erstellte mit 600 Aufnahmen eine in diesem Umfang erstmalige «Kristallografie». Er komponierte mit dem Form- und Materialgefühl des am Bauhaus geschulten Künstlers und traf seine Auswahl nicht nach wissenschaftlichen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten. Durch starke Lichtmodulation machte er die «innere Energie» des Kristalls sichtbar, abstrahiert durch Nahsicht eine ornamentale Form und betont den Kontrast zwischen den geometrischen Körpern von Quader, Pyramide, Oktaeder und dem dynamischen Chaos einer richtungsunabhängig wachsenden Struktur.³⁶

Der Bezug zu Haeckel wird über die Goetherezeption hergestellt, die bei Ehrhardt über die Nähe zur reformpädagogischen Gedankenwelt läuft, die an den Anthroposophen und Goethe Kenner Rudolf Steiner anschließt.

Für den Textbeitrag zu seinem 1939 erschienenen Bildband *Kristalle* wählte Ehrhardt mit Waldemar Schornstein einen anthroposophischen Wissenschaftler, der goetheanisches Gedankengut einfließen ließ und die «sinnlich-sittliche Wirkung» der Kristalle untersuchte. Wenn die Kritik auch eine unfachmännische Aufbereitung des Themas monierte, so war man sich doch über die herausragende Qualität der Bilder einig. Ehrhardts Kristalle seien ein Vorstoß «in jene geheimnisvolle Welt höchst regelmäßiger Naturformen, in der Anorganisches den Bezirk des Geistigen vorwegzunehmen und also alles Geistige als ein Produkt – noch immer – der Natur zu deuten scheint».³⁷

³⁵ Siehe Christiane Stahl, *Lebendiger Kristall: Die Kristallfotografie der Neuen Sachlichkeit zwischen Ästhetik, Weltanschauung und Wissenschaft*. Ostfildern: Cantz, 2004. Zur Bauhaus Fotografie siehe Susanne Neuburger, *Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch*. Wien: MUMOK, 2007; Gerhard Glüher, *Licht – Bild – Medium: Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1994; Bauhaus, *Bauhaus Photography*. Cambridge: MIT Press, 1985.

³⁶ <http://www.alfred-ehrhhardt-stiftung.de/index.php?kristalle-1938-1939>.

³⁷ <http://www.alfred-ehrhhardt-stiftung.de/index.php?aid=57-2>.

Von hier ist der Schritt zur Visualisierung der Natur vor uns nicht allzu weit: die höchst regelmäßigen Naturformen, die Alfred Ehrhardt (und Ernst Haeckel) in den anorganischen Kristallen finden, die von einer Seele der Natur zeugen und das Geistige als Produkt der Natur darstellen, sind Strukturprinzipien der Natur, so wie sie am ersten Schöpfungstag geschaffen wurde und die durch die Einflussnahme des Menschen auf die Natur im Anthropozän in Unordnung gebracht wurde – so als bestünde keinerlei Wechselwirkung von Natur und Kultur in der Gestaltung dieser Urformen und so als wären die Handlungen der Menschen vollkommen separat und unbeeinflusst von Natur und Materie.

Um die Natur vor uns künstlerisch abzubilden, muss die Komposition der Elemente des Bildes stark geprägt werden, im Falle der Kristalle durch Lichtmodulation, Optik und Kontrastschärfe, im Falle der Islandbilder und -filme durch extreme Nahaufnahmen im Kontrast zu breitwinkligen Überflugbildern, starken Kontrastaufnahmen in Schwarz-Weiß und langen Aufnahmen von erhabenen Landschaften – ein Aspekt, der Ehrhardts Interesse an der Welt der Kristalle an die Arbeit von Leni Riefenstahl anbindet, die ebenfalls durch ganz bestimmte Filter ihre Aufnahmen der Bergnatur und der Kristallhöhle stark lichtmoduliert hat. Alle diese künstlerischen Werke haben gemeinsam, dass sie die Anstrengung, die es bedeutet hat, sie herzustellen, und die Abhängigkeit von technischen Errungenschaften wie ganz bestimmter Agfafilter, die diese Art von Fotografie ermöglicht, verschweigen und ausblenden.

Niels Bolbrinker, der als Regieassistent bei Alfred Ehrhardt das Metier erlernt hat, hat zu dem Projekt *Die Natur vor uns: Auf der Suche nach der Seele der Landschaft* einen kleinen Essay über das landschaftliche Auge beigesteuert, in dem er die Arbeitsweise Alfred Ehrhardts wie folgt beschreibt:

Mit einer alten Arriflex-Kamera, ein paar Objektiven, vier, fünf Stufenlinsenscheinwerfern, einigen Nithraphotlampen und Reflektoren entwickelte er eine außerordentlich hohe Kunst, durch Licht, Bewegung und Bildausschnitt aus den Dingen vor der Kamera Plastizität und Materialstruktur herauszuarbeiten. Der Stil seiner Filmfotografie hatte eine bemerkenswerte Präzision und Klarheit, etwas Zugespitztes lag in jeder Einstellung, man könnte auch sagen, es lag darin der unbedingte Wille zu einer gestalterischen Ordnung.³⁸

Die Natur vor uns wird durch diese Manipulationen sehr schön – ein

³⁸ Niels Bolbrinker, «Das landschaftliche Auge», *Auf der Suche nach der Seele der Landschaft: Die Natur vor uns*, Realfiktion, 2008, der DVD beigelegte Broschüre, 7.

Beurteilungskriterium, das wiederum erst durch den Menschen und seinen Sinn für Ästhetik möglich wird. Die Natur selber hat keine ästhetische Meinung. Die Schönheit der Urformen der Natur kann nur von Menschen in sie hineingelesen werden, die in dieser Art und Weise zu sehen geschult sind.

Die extremen Zooms und der gestalterische Formwille der Bauhausfotografie produzieren diese schönen abstrakten Formen, die der Natur vor uns zugeschrieben werden. Nun haben natürlich weder Ernst Haeckel, noch Leni Riefenstahl oder Alfred Ehrhardt etwas von dem Gedanken des Anthropozäns gewusst, aber das heutige Interesse an ihren Werken geht über ein rein historisches Interesse hinaus und verortet ihre Werke in einer Debatte, die die Suche nach dem Ursprung auszugrenzen scheint, obwohl gerade auch von ihr ganz zentrale Überzeugungen von der Bewahrung von Natur ausgegangen sind. Bolbrinker interpretiert Alfred Ehrhardts Gedanken zu diesem Thema wie folgt:

Sein künstlerisches Selbstverständnis war von der Naturphilosophie Goethes und Schellings inspiriert. Die Bildkompositionen weisen über die Grenzen des Bildausschnitts hinaus auf die Einheit des Naturganzen. Neben der Schönheit, manchmal der Erhabenheit in seinen Bildern, spürt man den zivilisationskritischen Hintergrund. Ehrhardt war ein «konservativer Moderner», der mit seinen Fotos und Filmen einen respektvollen Umgang mit der Natur anmahnt und der gleichzeitig auf der Suche nach der «Urform» allen Seins ist.³⁹

Diese Art von Bildkomposition, die über die Grenzen des Bildausschnitts hinausweist, baut auf einem zentralen Element von Caspar David Friedrichs Landschaftsbildern auf, der diese Kompositionstechnik entwickelt und perfektioniert hat und erinnert, zusammen mit dem Hinweis auf Schellings Naturphilosophie und Goethes Naturverständnis, an das Erbe der Romantik, das hier nachwirkt⁴⁰.

Die Archais, die Alfred Ehrhardts Bilder evozieren, beruht auf einer Kombination von der Reduktion von vielen chaotischen Formen und Gestaltungen auf einfache Linien und eben diesem von der Romantik geerbten allegorischen Hinweis auf das größere Ganze, auf das die Komposition hinielt. Wie Bolbrinker ausführt, waren Punkt, Linie und Fläche die grundlegenden Mittel der bildlichen Gestaltung, die Ehrhardt dem Kunstverständnis Wassily Kandinskys entnommen und die ihn sein ganzes Leben lang faszi-

³⁹ Bolbrinker, *Das landschaftliche Auge*, 8.

⁴⁰ Siehe Leo Körner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, New Haven: Yale University Press, 1990, 48ff. Zum Hintergrund siehe Gernot Böhme, *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht*. Kusterdingen: SFG Servicecenter, 2002.

niert hat⁴¹. Damit erzielt Alfred Ehrhardt die Schönheit der einfachen Formen, die den Menschen zur Bewahrung dieser Landschaften inspirieren soll. Die heutigen Erben von Ehrhardts Islandsfotografie und -filmen sind Fotografen wie beispielsweise der Amerikaner James Balog, der in seinem Projekt *Chasing Ice* mithilfe der Technik von Zeitraffer Fotografien von Naturszenen auf der gesamten Erde verteilt die globale Gletscherschmelze und damit den anthropogenen Klimawandel bildlich dokumentieren und die Dringlichkeit von politischer Handlung untermauern will⁴². Ehrhardts *Gletscher und ihre Ströme* kann als ästhetischer Vorläufer solcher Visualisierungsversuche verstanden werden, die den anthropogenen Klimawandel bebildern und damit die Menschheit zu einem Fürsprechertum, was die gefährdete Natur angeht, anregen wollen. Dazu braucht man sowohl die montierten und stark lichtmanipulierten Aufnahmen der Gletscherschmelze wie auch die schönen und erhabenen Bilder einer archaischen Urlandschaft, wie sie in Island zu finden ist. War in den Zeiten, in denen Ehrhardt sich dem Thema gewidmet hat, der zweite Weltkrieg und die unmittelbare Nachkriegszeit Ursache, dass die Welt in Unordnung gekommen ist, sind es heute die Folgen des menschlichen Eingriffs in den Naturhaushalt, die in dem Konzept des Anthropozäns gebündelt sind, die die Menschen tief bewegen.

Der Untertitel von *Gletscher und ihre Ströme* lautet *Impressionen aus der Urlandschaft Islands*. Der Film ist dabei sparsam mit Kommentar versehen, um die narrative Fokalisierung auf die Natur künstlerisch herzustellen. Die Ästhetik des Films besteht in erster Linie aus einer Reihe von langsamen Kameraschwenks, die unzählige vergletscherte Vulkane und bizarre Eislandschaften sowohl ganz nah wie auch aus der Ferne zeigen. Menschen und Säugetiere sucht man vergeblich; auch Spuren menschlicher Aktivität wie Straßen oder Häuser sind vollkommen ausgeblendet. In den langen, anhaltenden Aufnahmen mit ruhiger Kamera können stattdessen die enormen Kräfte des Eises und des Wassers studiert und bewundert werden. Das Eis sticht im Kontrast zur dunklen Erde oder dem dunklen Himmel hell hervor, ein Effekt der mit dem Aufkommen der Farbfotografie sich umkehren wird, wobei das Eis dort tiefblau erscheint vor einem mit Grautönen durchsetzten Himmel.

⁴¹ Siehe Bolbrinker, «Das landschaftliche Auge», 8. Zur Formsprache siehe Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris: Gallimard: 1991.

⁴² Siehe Jeff Orłowski, *Chasing Ice*, Exposure Production, 2012. Zur kunsthistorischen Analyse von Visualisierungsstrategien in zeitgenössischen und historischen naturwissenschaftlichen Forschungen siehe Birgit Schneider und Thomas Nocke, hgg., *Image Politics of Climate Change: Visualizations, Imaginations, Documentations*, Bielefeld: Transcript, 2014, 9-27.

Die geologische Dimension dieser Bilder wird durch moderne Stilmittel der Reduktion und Komposition hergestellt. Das poetische Prinzip dieser Natur «vor uns» ist die Allegorie, die auf das größere Ganze jenseits des Bildausschnitts lediglich verweisen kann, im Gegensatz zu dem poetischen Prinzip des Anthropozäns, das die Einwirkungen des Menschen in den Naturhaushalt mit den Folgen dieser Handlung (etwa Verschmutzung, Entwaldung, Verminung, Ausrottung der Arten und dergleichen) metonymisch verknüpft. Die Natur «vor uns» ist von daher nur als Natur vor und neben dem Anthropozän denkbar, wobei diese zwei Zonen als separat imaginiert und durch vollkommen andere Visualisierungsprinzipien charakterisiert werden. Die moderne künstlerische Gestaltung der Natur «vor uns» blendet die geologische Dimension des Anthropozäns damit erfolgreich aus, obwohl sie ohne die modernen technischen Apparate und eine moderne touristische Infrastruktur undenkbar ist und auch nur von dort aus betrachtet werden kann. Auf Ehrhardts Bildern der Natur «vor uns» wird ein Wechselspiel von kristalliner Permanenz von Grundformen und -strukturen und einer ständig sich bewegenden Dynamik von Feuer, Wasser und Eis abgebildet. Ehrhardts «beseelte» Landschaften werden somit zu Allegorien der Natur «vor uns» neben der des Anthropozäns. Haeckels flüssige Kristalle waren noch eine Stufe in der Beweisführung für eine organische und holistische Welt der Beseeltheit, die von der Drohung des Anthropozäns noch nichts wusste. Riefenstahls blaues Licht muss dem Modernisierungsprozess weichen, der bereits auch die Bergwelt ergriffen hat und die Kristalle nur unter dem Aspekt von Tausch und Verlust denken kann. Alfred Ehrhardts Welt der Kristalle und die Urformen der Natur «vor uns», die er in Island findet, existieren vor und neben der des Anthropozäns als eine schöne Idee, die Ordnung schafft. Sebastiao Salgados Bilder in *Genesis* tragen bereits das Wissen um das Anthropozän in sich und sind entstanden aus der Trauer um eine Welt, die von der modernen globalen Gesellschaft geprägt ist. Der Anthropozängedanke verleiht diesen künstlerischen Projekten eine geologische Tiefendimension, die in der zeitgenössischen Umweltdiskussion zur Debatte steht. Alfred Ehrhardts fotografische und filmische Arbeiten über die Natur «vor uns» verorten sich vor diese Epoche des Anthropozäns, obwohl sie gleichzeitig nicht ohne sie denkbar wären. Auf dieses Strukturparadoxon zu reflektieren war Ziel dieses Beitrags. Mit Hilfe des Anthropozänkonzepts kann Ehrhardts Projekt der Visualisierung von Natur «vor uns» als künstlerische Gestaltung einer Idee erkannt werden, die die Schönheit und Ordnung der menschenlosen Schöpfung feiert. In Anbetracht des Anthropozängedankens muss es wohl eine schöne Idee bleiben.