



DIE BERÜHRTE NATUR – Betrachtung, Medialisierung und Regulation der Naturlandschaft im Werk Michael Goldgrubers

Manchmal war ihm, als hätte er den Landstrich nicht bloß vermessen, sondern erfunden, als wäre er erst durch ihn Wirklichkeit geworden. Wo nur Bäume, Moos, Steine und Graskuppen gewesen waren, spannte sich jetzt ein Netz aus Geraden, Winkeln und Zahlen. Nichts, was einmal jemand vermessen hatte, war noch oder konnte je sein wie zuvor.

Aus: Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt, 2005 ¹

Gibt es eine reine, „unberührte“ Natur? Eine natürliche, „ungeordnete“ Landschaft? Einen wilden Naturraum, der noch nicht vom Menschen vermessen, besetzt und genutzt wurde? Oder umgekehrt gefragt: Wie schaut die Umwelt aus, die wir uns schon zu Eigen gemacht haben? Wie haben wir sie verändert? Die Film- und Fotoarbeiten des österreichischen Künstlers Michael Goldgruber

umkreisen den Menschen und seinen Blick auf die Natur, seinen Gang in die Landschaft. Nie ist es die Natur alleine, die Goldgruber fotografisch festhält. Immer ist der Mensch oder ein Eingriff des Menschen ersichtlich, der Künstler gewährt dadurch überraschende Einblicke in eine vertraute und doch neu gesehene Welt.

Auf der Suche nach dem besonderen Bild

Die Natur wird durch das bewusste Sehen des Menschen zur Landschaft, zu einer kulturell geprägten, auch persönlichen Landschaftsschau. Eine „authentische“ Erfahrung von Natur ist kaum möglich, denn der wahrnehmende Betrachter muss immer mitgedacht werden. Er konditioniert den Blick, die Erwartungshaltung beeinflusst seine Wahrnehmung. Die Landschaft berührt den Menschen

¹ Daniel Kehlmann, Die Vermessung der Welt, Roman aus dem Jahr 2005, erschienen im Rowohlt Verlag; hier: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 268. Das Zitat bezieht sich auf den Mathematiker Carl Friedrich Gauß.

in seinem Innersten, sie dient als Bedeutungsträger für Wildnis und Zivilisationsferne, für romantische Erhabenheit und Paradiesvorstellung. Von diesen Vorstellungen geprägt wird die Landschaftswahrnehmung zu einer Projektionsfläche unserer Sehnsüchte und Wünsche, die durch die Medialisierung von Natur – insbesondere für touristische Zwecke – eine kollektive Bündelung erfährt. In dem Moment, in dem der Mensch dann den (Natur-)Raum betritt, verändert er ihn auch. Mit dem Gang des Menschen in die Landschaft wird die Natur zum Exerzierfeld einer Vielzahl von unterschiedlichen Interessen. Ob als erholungssuchender Wanderer oder gewinnorientierter Touristiker, als domestizierender Landwirt oder energienützender Kraftwerksingenieur, durch Konditionierung und Vereinnahmung, Regulation und Kontrolle erhält der Mensch Macht über sie, er kann ihre Ressourcen bündeln und Kräfte (aus)nützen.

Wie ein Forschungsreisender macht sich Goldgruber auf die Suche nach diesen menschlichen Einflüssen auf die Umwelt, nach der Frage, wie Landschaften von uns wahrgenommen, vereinnahmt und nachhaltig verändert werden. Er gehe hinaus in die Natur, um „die Sehnsuchtsräume zu durchwandern und vermessen“, so der Künstler.² Vor ihm ist immer schon jemand da gewesen, Goldgruber zeigt eine berührte Natur, eine durch infrastrukturelle Eingriffe benutzerfreundlich gemachte Landschaft. Wir sehen ein Kraftwerk mit mächtigem Staudamm, das der Natur ihre Energie abtrotzt, durchwandern einen Fichtenwald, der in seiner Monokultur eine Artenvielfalt vermissen lässt, oder wir befinden uns plötzlich inmitten der alpinen Bergwelt auf einer massiven Bergstation oder Aussichtsplattform, die das scheinbar ideale Fotomotiv für die Touristen vorgeben.

Goldgruber, der sich in der Vergangenheit häufig auch malerisch ausgedrückt hat, beschränkt sich gegenwärtig auf den Film und besonders die Fotografie. Bei seinen Fotos gehe es um ein „dokumentarisch-skulpturales Herausschälen von architektonischen Settings“, betont Goldgruber. Die Malerei habe ein eigenes, kunstimmanentes Sprach- und Bezugssystem, während gerade Film und Foto disziplinenübergreifende Medien seien, die es ihm erlauben, aus dem reinen Kunstdiskurs auszubrechen und eine breitere Beachtung zu finden.³ Doch der Fotograf ist im Umgang mit den Sujets weit weniger frei als der Maler. Er

muss sich nach dem richten, was er fotografiert. Die künstlerische Herausforderung liegt darin, durch bewusste Bildwahl und Komposition gerade über das rein Dokumentarische hinauszugehen, gleichzeitig aber auch in der besonderen Könnerschaft, überhaupt das zeigen zu können, was man zeigen will: „Ein Fotograf kann nicht nur beeindrucken, weil er eine bestimmte Ästhetik entwickelt oder einen spezifischen Blick auf Phänomene ausprägt, sondern ebenso wegen seiner Fähigkeit, an Sujets zu gelangen, die anderen nicht zugänglich sind. Die nur durch großen Aufwand, nach ausführlichen Recherchen (...) fotografisch zu fassen sind“, schreibt der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich treffend.⁴ Betrachten wir die Bilder der Serie „Power Ground“ und La Rance/Interieur, scheint dieses Kriterium bei Goldgruber wahrlich erfüllt worden zu sein.

Kontrolle und Regulation

Mächtige Maschinenräume und Stollen, eine ausladende Kontrollanlage, eine gigantische Staumauer inmitten der Naturlandschaft: die Fotografien zeigen beeindruckende technische Leistungen zur gewinnbringenden Nutzung der Wasserkraft anhand des Kops-Kraftwerks und des Vermuntwerks im Montafon, gelegen in der Silvretta-Gruppe der Vorarlberger Alpen. Die von Ingenieuren und Tunnelbauern geschaffene Infrastruktur wird in klar komponierten Aufnahmen ins Bild gesetzt. Einige Fotografien erscheinen in ihren geometrischen Formen fast wie abstrakte Kompositionen, andere lassen an beinahe skulpturale Versuchsanordnungen denken. Besonders beeindruckend ist der riesige Staudamm, ein schmutzig graues Betonungetüm, das sich, einem lebendigen Organismus gleich, an die grüne Waldlandschaft schmiegt oder sich auch ihrer bemächtigt.

Die Fotografien erzählen von der Bändigung und Nutzung der Naturkräfte. Auch von ihrer Ausbeutung. Das alles sehen wir in hochästhetischen Abbildungen. Hier begegnet uns ein zentrales Charakteristikum der Arbeit Goldgrubers: Einerseits führen uns seine Arbeiten eine domestizierte, regulierte Natur vor Augen – die der Künstler mit kritischem Blick wahrnimmt und hinterfragt – andererseits geben

2 Michael Goldgruber in einem Gespräch mit dem Autor am 05.02.2013.

3 Ebd. am 15.03.2013.

4 Wolfgang Ullrich, Der Vorstellungskraft auf die Sprünge helfen!, in: Lois Hechenblaikner: Winter Wonderland, Verlag Steidl, Göttingen 2012, S. 92-95, hier S. 92.

sie aber auch Einblick in eine faszinierende Welt, die von außergewöhnlichem Erfindungsgeist und technischer Könnerschaft erzählt. Dabei erfahren die für eine rein rationelle Nutzung geschaffenen Anlagen auch eine ästhetische Deutung. Das künstlerische Können liegt nicht zuletzt darin, diese, den Kraftwerken eigene Ästhetik subtil herauszuschälen und sie uns so erst bewusst zu machen.

Natur als Kulturlandschaft

„Die schönen, lieblichen und archaischen Landschaften, nach denen wir uns sehnen, sind keine unverfälschte Natur, sondern Kulturlandschaften. Sie wurden von unseren Vorfahren in jahrhundertelanger Plackerei geschaffen“, schreibt der Wissenschaftsjournalist Martin Kugler in seinem Essay „Nicht von Natur aus schön“. In einer echten Naturlandschaft könne der Mensch keine paar Tage überleben. Ohne menschliche Eingriffe wäre fast ganz Mitteleuropa von schier unendlichen und undurchdringlichen Wäldern überzogen. Diese wären, so Kugler, kein ästhetischer Hochgenuss, sondern eher eine erdrückende Erfahrung.⁵

Mag diese These auch provokant und etwas überzogen erscheinen, so regt sie doch zum Nachdenken über unser Bild von Natur und Landschaft an. Im Laufe der Zeit wurden immer mehr Lebensräume vom Menschen nach seinen Bedürfnissen umgestaltet, ob in Äcker und Almweiden, zu Flussregulierungen und Streuobstwiesen – oder auch zu jenen reinen Fichtenwäldern, wie sie uns Goldgruber in seiner „Monoculture“-Serie zeigt. Fast alles, vom Auland bis über die Waldgrenze hinaus ist Kulturlandschaft. Auch viele Landschaften, die wir schätzen, sind nur wegen der ständigen Eingriffe der Menschen so, wie sie sind. Noch einmal Kluger: „Laut Umfragen wird eine offene Landschaft, die mit kleinteiligen Elementen angereichert ist, als am schönsten angesehen – mit Sträuchern, allein stehenden Bäumen, bunten Blumen am Wegrain, hellen Bächlein oder romantischen Weilern. Diese Bilder sind es auch, die die Fremdenverkehrswirtschaft beschwört.“⁶

Doch Goldgrubers leicht unterbelichtete Fotografien der Fichtenstämme irritie-

ren. So stellen wir uns vermutlich keinen idyllischen oder gar wilden Wald vor. Er wirkt dunkel, eintönig und trist, seine streng gegliederte, fast reibrettartig geordnete Struktur lässt einen menschlichen Eingriff offensichtlich werden. Der Wald als Monokultur wird zur wirtschaftlichen Nutzfläche für den Menschen, er folgt dessen (gewinnorientierten) Gesetzen und nur mehr bedingt jenen der Natur. Die Fichtenwälder sind für den Künstler ein „visueller Code“ für einen konditionierten Naturraum, für einen klar strukturierten Kultur- und Wirtschaftsraum. Welche Konsequenzen das für den Wald hat beschreibt Peter Wohlleben in seinem Buch mit dem programmatischen Titel „Der Wald – ein Nachruf“: „Tatsächlich gibt es kaum einen Wald mehr, den der Mensch nicht nach seinen Bedürfnissen geformt hat. Die Freizeitindustrie und die Jägerlobby, eine am Profit orientierte Holz- und Forstwirtschaft und die boomende Bioenergiebranche schaden ihm nicht weniger als der saure Regen in den 80ern.“ Wohlleben spricht von „Nadelwaldplantagen“ und fordert eine Rückkehr zu „urwaldähnlichen Waldstrukturen“, bezeichnenderweise zu „wildem Kulturwäldern“.⁷ Im Gegensatz zu Kugler kann Wohlleben dem menschlichen Einfluss wenig positive Aspekte abgewinnen. Einig sind sie sich mit dem Künstler aber wohl in der Erkenntnis, dass die unberührte Natur meist nur mehr eine Illusion ist.

Der Ökologe Georg Grabherr hat in diesem Zusammenhang in einer großen Studie den österreichischen Wald auf kulturelle Einflüsse untersucht und festgestellt, dass rund drei Prozent der heimischen Wälder als Wildnis gelten, aber zumindest 25 Prozent naturnah sind, also von geringem menschlichen Einflüssen gezeichnet. Sie finden sich vor allem in den Schutzgebieten, wo der Mensch Raum für Natur schafft. Das gibt dann doch zu Hoffnung Anlass.⁸

Die Sehnsucht nach dem Erhabenen

Wir tragen die Sehnsucht nach dem Unberührten, dem „Echten“ in uns, also auch nach Landschaften, die uns natürlich erscheinen. Dieses Verlangen ist in der Romantik entstanden – als Reaktion und Gegenentwurf auf die vielfach als

5 Martin Kluger, Nicht von Natur aus schön, in: Die Presse am Sonntag, Wien, 25. März 2012, S.55f, hier S. 55.
6 Ebd

7 Peter Wohlleben, Der Wald – ein Nachruf. Wie der Wald funktioniert, warum wir ihn brauchen und wie wir ihn retten können – ein Förster erklärt, Ludwig Verlag, Kiel 2013, hier besonders S. 8, 249f. Einen Mittelweg beschreibt die amerikanische Autorin Emma Marris: Sie schlägt eine Art „Weltgärtnerei“ vor.

In manchen Gebieten versucht man, dass alles so wird wie früher, in anderen lässt man die Natur einfach machen, und in wieder anderen hilft der Mensch, dass wenigstens das momentan funktionierende System erhalten bleibt. Zitiert nach: Martina Bachler, Wie viel Mensch braucht die Natur?, in: Wald. Das Magazin für draußen, WALD Verlags GmbH, Wien, Frühjahr 2013, S. 48-56, hier S. 53.

8 Zitiert nach ebd., S. 56

brutal empfundene Realität der Modernisierung und Industrialisierung. Damals entstand ein neues Bild der Natur. Gerade jene Begriffe, die zuvor als bedrohlich empfunden wurden – das „Wilde“ und Archaische – wurden zu einem positiven Ausdruck von Freiheit, Zivilisationsferne und zu einem Spiegel uralter Paradiesvorstellungen umgedeutet – so wie es etwa in Caspar David Friedrichs gefühlsvollen Gemälden nachzuspüren ist. In seinen symbolisch aufgeladen, sorgsam komponierten (oder auch konstruierten) Landschaften besitzt die Natur einen transzendenten Charakter, sie ist Spiegelbild menschlichen Empfindens. Hier kommt die gern zitierte „Erhabenheit“ der Natur ins Spiel, ein in der Kulturgeschichte viel diskutierter Begriff: Nach Longinos ist erhaben, was uns erstaunt und erschüttert, nach Edmund Burke was irgendwie schrecklich ist, nach Immanuel Kant, was schlechthin groß ist. Einig ist man sich darüber, dass das Erhabene oder Sublime als ästhetische Wahrnehmungskategorie über das gewöhnlich Schöne durch seine Anmutung und Größe hinausreicht und ein Gefühl von Un erreichbarkeit und Unmessbarkeit vermittelt. Es löst Erstaunen aus, verbunden mit Ehrfurcht oder auch Schrecken.

Die Natur ist für den Betrachter häufig Anlass, das Erhabene zu empfinden: „Erhaben ist die Natur in derjenigen ihrer Erscheinung, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt“, so Immanuel Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“.⁹ Angesichts der unendlichen Natur erkennt der Mensch Kant zufolge seine Ohnmacht. Der Anblick des Erhabenen hat zunächst eine Art „Verkleinerung“ des Menschen zur Folge – etwa vor der überwältigenden Schönheit der Natur. Seine Unterlegenheit als Sinneswesen schlägt aber um in das Bewusstsein seiner Überlegenheit als moralisches Wesen. Gerade eben jene moralisch-geistige Überwindung der sinnlichen Natur zeichnet Kant zufolge das Erhabene aus. Dies kann zu einer Anhebung der moralischen und intellektuellen Verfasstheit führen, die sogar von dem Eindruck einer gewissen Überlegenheit gegenüber der Natur und ihrer scheinbaren Allgegenwart begleitet wird.

Hier scheint es einen Anknüpfungspunkt zum Werk Goldgrubers zu geben. Der

Künstler veranschaulicht, wie in der heutigen Welt das von Kant philosophisch positiv formulierte Postulat der menschlichen Naturüberwindung ins Negative umschlagen kann.

Natur als medialisierte Bühne

Die Arbeiten Michael Goldgrubers zeugen vom Hochmut des Menschen gegenüber der Natur. Der kollektiv angestrebte Blick des Menschen auf eine erhabene Landschaft führt zu Überheblichkeit, aber auch zum Drang nach Eroberung und Macht. In den Fotos über „Lookouts“ dokumentiert Goldgruber touristische Eingriffe in die Natur und zeigt Auswirkungen von Massentourismus und Freizeitindustrie auf vermeintlich unverwüstliche Bergmassive. Der Mensch erhebt sich über die Natur, er blickt auf sie herab und macht sie sich untertan. Naturräume werden territorial besetzt, Aussichtswarten als Apparaturen der Wahrnehmung erscheinen wie Protzbauten eines Regimes, wie Kultstätten einer neuen Religion. Die Berge sind nicht mehr der Sitz der Götter oder ihre Betrachtung die Wahrnehmung göttlicher und ewiger Gesetzmäßigkeiten. Es bestimmt ein regulierter, von Menschenhand gelenkter Blickpunkt. Er gibt der Masse vor, was sie sieht, wie sie die Landschaft wahrnehmen soll, so wie Fernsehsendungen – ob nun Naturdokumentationen oder Realityshows – die „unverfälscht“ ein objektives Bild versprechen, oder „live“ eine unzensurierte Realität suggerieren. Der Bergtourist wird damit, einem TV-Zuseher gleich, zum Naturkonsumenten. Goldgruber tritt einen Schritt zurück und gewährt abseits der touristischen Werbeästhetik einen ungewohnten Blick auf die Natur, der von Menschenhand definierte – und manchmal in Beton gegossene – Betrachterstandort ist Teil des Bildes, die Architektur und ihr Setting im Landschaftsgefüge werden mit einbezogen. Wenn Goldgrubers Fotografien den gängigen touristischen Werbebildern einer alpinen „Erlebnis“-Welt auch entgegen laufen, so ist das, was er dokumentiert, dennoch nicht der gern beschworene „Blick hinter die Kulissen“. Im Gegenteil. Der Künstler zeigt die Kulissen bewusst als reale Benutzeroberflächen des modernen Alpenbesuchers und -bewohner.

⁹ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (Erstausgabe 1793), Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von Werner Welsch, Bd. 10, Frankfurt am Main 1974, S. 178.

Eindrucksvolle Bilder wie „Gang“, „Aussicht“ und „Gipfelanlage“ zeigen die mächtige Aussichtsplattform an der 3842 Meter hohen Aiguille du Midi, einen „felsigen Vorposten“ im Mont Blanc Massiv, südlich von Chamonix, Frankreich.

Der Gipfelbereich ist seit 1955 durch eine Seilbahn erschlossen, die Bergstation (sie liegt auf 3777 Meter) mit Panoramaterrasse, Restaurant und Café gehört zu den meistbesuchten touristischen Attraktionen von Chamonix. Wie sich dieses Konstrukt aus Beton, Stahl und Glas inmitten der schneeverhangenen Gebirge einfügt ist in seinem Setting fast surreal – gleichzeitig lassen die wohl komponierten Fotos auch eine Faszination des Künstlers für einen derartigen architektonischen Kraftakt erkennen. Die Innenansichten erinnern dabei an Museumsräume mit einer klar festgelegten Blickdirektive: Natur wird „ausgestellt“.

Der Ethnologe Claude Lévi-Strauss hat einmal geschrieben: „Jede Landschaft stellt sich zunächst als riesige Unordnung dar, die uns die Freiheit lässt, den Sinn auszuwählen, den wir ihr am liebsten geben möchten.“¹⁰ Diesen Gedankengang folgend konstituiert sich der Sinn von Natur und Landschaft über eine ästhetische Erfahrung und einen Lernprozess an der „freien“ Natur. Doch eine „natürliche Natur“, eine „natürliche Landschaft“ kann dort oben auf 3777 Meter Höhe weder ästhetisch erfahren noch erlernt werden. Das gelingt auch außerhalb der Bergstation nicht, da die „riesige Unordnung, die uns die Freiheit lässt“ zum authentischen Lernprozess nicht (mehr) existiert, sondern eine Überfrachtung mit den bereits genannten Elementen. Diese sind dominant und prägen das Bild von „Natur“ und „Landschaft“ – zu der man auch nicht als Natur-Wesen hingeht, sondern – zivilisiert – mit der Seilbahn hochfährt. Man möchte möglichst schnell und bequem die „wilde“ Natur erleben, die spektakulärste Landschaft sehen, das schönste Fotomotiv schießen, – so wie im Webeprospekt abgebildet oder der Fernsehwerbung versprochen –, danach geht es gleich weiter zum nächsten Höhepunkt. Mit einem erhabenen Naturerlebnis wie jenem in der Romantik hat das aber nur mehr wenig zu tun.¹¹

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *Traurige Tropen*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 49.

¹¹ Vgl. dazu Rudi Erlacher, „Nostra Culpa“: Wie wir Naturschützer die Bergwelt des Karwendels am Rande der Karwendelgrube im Cyberspace versenkt haben, in: *Jahrbuch zum Schutz der Bergwelt*, 73. Jahrgang, München 2008, S. 84-104, hier insbesondere S. 90f. und S. 96. Erlacher beschreibt sehr kritisch – am Beispiel des rund 34 Meter großen Riesenfernrohr an der Bergstation der Karwendelbahn samt Naturausstellung „Bergwelt Karwendel“ – die Virtualisierung von Natur durch die Tourismusindustrie:

„Erstaunlich ist, dass heute Begriffe wie das ‚Erhabene‘ bemüht werden, um die Heilsfunktion der Berge für eine desorientierte Gesellschaft zu beschwören, während in den Städten Outdoorkleider die Rolle der SUV (Sport Utility Vehicle, deutsch etwa für Sport brauchbares Fahrzeug, Anm.) als Erkennungszeichen für eine zweite ‚wildere‘ Identität der Benutzer abgelöst haben.“ So beschreibt der Journalist Stefan Kaiser 2010 in einem Kommentar die Romanik der Schweizer Alpen und lässt die Vielschichtigkeit dieses Themas erkennen. „Beide Bewegungen finden gleichzeitig statt: Erstere führt zu einer Überhöhung der Berge, an die alten Mythen andocken und sich, vielleicht auch einer moderneren Interpretation öffnen (...), die zweite Bewegung führt zur Verflachung der Berge, zur reinen commodity.“¹²

Erlebniswelt Natur

Goldgruber greift mit seinen Arbeiten künstlerisch in eine gesellschaftspolitische Debatte ein, die der Frage nachgeht, in wie weit die touristische Nutzung und Erschließung immer neuer Natur- und Bergwelten verantwortlich sind. Die Gegensätze Massentourismus und Sehnsucht nach intakter Natur prallen aufeinander. Menschen projizieren ihre Wünsche in die Räume und gehen mit bestimmten Vorstellungen dorthin. Doch viele Bergsteiger und Wanderer suchen diese nicht auf – so eine oft vorgetragene Tourismuskritik – um sie wirklich zu erleben, sondern um sie zu konsumieren. Die Fremdenverkehrsregionen kommen dem mit einer benutzerfreundlich gestalteten „Kulturlandschaft“ nach. Die sentimentale Überfrachtung und Verkitschung der Berge als übrigbleibsel aus der Zeit der Romantik wird von der Tourismusindustrie benutzt, um die Fiktion einer unberührten, wilden Natur am Leben zu halten. Alpiner Tourismus bedeutet dabei in zunehmendem Maße Erlebnistourismus, der sich dem Erlebniszwang unserer Gesellschaft anpasst.

dustrie: „Die Inszenierung realer Natur aus dem virtuellen Hochstand heraus ist das Gegenteil dessen, was zu den Werten zählt, die den Naturschutz fundieren: Der Erhalt einer weitgehend unverfügbaren Natur, die auch noch eine Ahnung sein lässt von der prinzipiellen Unverfügbarkeit der Natur, deren Symbol auf Erden die Wildnis ist. In Europa kann dies nur an wenigen Orten noch erfahren werden.“

¹² Stefan Kaiser, Heidi reloaded, in: *Gestatten, heile Welt. Und ewig rockt die Alpenromantik*, DU – Das Kulturmagazin, Nr. 806, DU Kulturmedien AG, Rapperswil, Mai 2010, S. 3.

Das lässt an die „Erlebnigesellschaft“ des Soziologen Gerhard Schulze denken, der in dem gleichnamigen Buch aus dem Jahr 1992 eine Gesellschaft beschreibt, in der der Einzelne egoistisch auf das Erreichen von möglichst viel Genuss konzentriert ist. Die Nachfrage nach Erlebnissen wird als Teil eines Marktes („Erlebnismarktes“) beschrieben, auf dem die Anbieter eine unüberschaubare Menge an „Erlebnisangeboten“ produzieren. Interessant ist, dass Schulze zufolge der Bedarf an Erlebnisangeboten nicht durch Sehnsucht nach ästhetischen Erfahrungen entsteht, sondern aus Angst vor Langeweile. Typische Begleitererscheinungen dieser Szenerie seien Unsicherheit und Enttäuschungsangst darüber, ob das konsumierte Angebot überhaupt zum gewünschten Erlebnis führt. Diese Unsicherheit steigert die Bereitschaft, Vorgaben von Erlebnisweisen und -möglichkeiten zu übernehmen, was die Basis für erlebnisorientierte Gemeinsamkeiten von Menschen bildet, die sich unter anderem in Konsumerlebnisstätten, „künstliche Erlebniswelten“, manifestieren. Das kann auch eine dafür adaptierte Natur sein: Schulze spart nicht mit Kritik und sieht im alpinen Raum ein „Rohmaterial“, das für die „Erlebnismaschine“ Mensch gezähmt und touristisch aufbereitet wird. Gleichzeitig glaubt er aber optimistisch an eine Überwindung dieses ausbeuterischen Modells.¹³

Naturdesign und virtuelle Landschaften

Die Natur wird verändert, damit sie unseren Vorstellungen entspricht. Der alpine Massentourismus greift brachial in das Landschaftsgefüge ein. Besonders etwa im Schisport. Doch diese Eingriffe sind im Winter nur bedingt zu sehen. Anders ist das außerhalb der Saison. Goldgruber stößt während seiner sommerlichen Wanderungen im alpinen Raum immer wieder auf Pisten-Baustellen und „verwüstete“ Landschaften. Ganze Bautrupps mit Kränen, Baggern und LKWs gestalten die Natur, um die perfekte Infrastruktur für eine winterliche Erlebniswelt zu erschaffen. Der Mensch wird zum Landschaftsarchitekten. Er rodet Wald, gräbt den Boden um, plant und begradigt ihn, er „designet“ die perfekte Abfahrtsstrecke. Immer wieder dokumentiert Goldgruber den so modellierten

Landschaftsraum, eine manipulierte Natur, die sich auch nicht mehr an die Bedingungen der Jahreszeiten – Stichwort Schneekanonen – halten muss.

Um noch einiges frappierender tritt eine künstliche Natur in den (von Schulze schon angesprochenen) Erlebniswelten zu Tage, wie z.B. dem von Goldgruber eingefangenen Meeresaquarium „Oceanopolis“ in Brest, eine französische Hafenstadt in der Bretagne. Oceanopolis gilt als eines der größten Ausstellungshäuser zum Thema Meereswelt und Ozeane. Nachgebaute Höhlen und Meeresbewohner sowie eine Reihe von Schauaquarien lassen den Besucher in die Meeresunterwelt eintauchen. Die „moderne Wasserlandschaft“ des riesigen Aquariums zeigt „Meeresbewohner aus aller Welt“ und bietet „viele spannende Attraktionen“.¹⁴ Oft aufwändig pädagogisch aufbereitet sollen diese nachgebauten Naturräume Natur hautnah erlebbar machen, das Zusammenspiel von Mensch und Natur aufzeigen und zu einer Sensibilisierung für den tierischen und botanischen Lebensraum beitragen – so die gängige Kommunikationsstrategie. Doch das Natur Design solcher virtuellen Erlebnisorte steht im krassen Gegensatz zur authentisch vorhandenen äußeren Natur und Landschaft. Das Setting des Meeresaquariums erinnert an TV-Studios (Dispositive der Wahrnehmung, mit denen sich Goldgruber in der Vergangenheit intensiv auseinandergesetzt hat), ihre Blickdirektive an die bereits erwähnten Natursendungen. Diese bereiten eine von Menschen stark inszenierte, dramaturgischen Gesetzen folgende Natur filmisch auf, geben aber gleichzeitig vor, sie wahrheitsgetreu abzubilden. Natur wird als Produkt mit außergewöhnlichen Schauwerten ausgestellt und vermarktet, ihr ästhetischer Eigenwert aber zerstört. Auch wenn der vermittlerische Ansatz (etwa in Hinblick auf den Naturschutz) gut gemeint sein mag, der Versuch, „unverfügbare“ Natur wirklichkeitsnah sichtbar und erfahrbar zu machen, ist zum Scheitern verurteilt.

¹³ Siehe dazu: Gerhard Schulze, Die Erlebnigesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart, Campus, Frankfurt am Main 1992 (2. Auflage 2005), daneben auch Gerhard Schulze, Steigerung und Ankunft, in: in: Lois Hechenblaikner: Winter Wonderland, Verlag Steidl, Göttingen 2012, S. 88-90, hier S. 90.

¹⁴ Siehe <http://www.oceanopolis.com>, Zitate entnommen aus <http://frankreich.germanblogs.de>, Schlagwort „Oceanopolis“, Stand: 25.03.2013.

Der Mensch, der in der Natur verschwindet

Die Videoarbeit „Landungszone“ lässt in einer Einstellung den Künstler durch Unschärfe immer mehr mit der Natur verschwimmen, bis er nicht mehr zu sehen ist, in der anderen ihn langsam wieder aus der Landschaft auftauchen. Fast poetische Bilder entstehen. „Ich gehe in die Unendlichkeit“, so der Künstler, der einem Pionier gleich, den Raum durchmisst, ähnlich den frühen Geografen oder Landvermessern.¹⁵ Gefilmt wurde am geschichtsträchtigen Strand der Normandie. Die Seelandschaft mit ihren mächtigen, weit ins Meer hinausreichenden Betonrampen, hat den Künstler auch zu einer Fotoserie inspiriert: Die ehemals militärischen Stege werden heute als Spazierwege genützt. Wie eine Skulptur ragen sie aus dem Wasser, durch die umspülende Brandung ihr Aussehen ständig wandelnd. Im Kontrast dazu stehen die Kreidefelsen von Étretat, ebenfalls an der Normandieküste gelegen und im Foto „Arrangement“ von Goldgruber abseits der üblichen Postkartenidylle festgehalten. Étretat ist ein beliebtes touristisches Ausflugsziel, seit Impressionisten wie Claude Monet oder Gustave Courbet in ihren Gemälden die Küstenlandschaft festgehalten haben. Scheinwerfer beleuchten die geschichtsträchtigen Felsen, doch da der Künstler die Aufnahme in der Dämmerung gemacht hat, reicht ihre Strahlkraft nur für das dicht davor liegende Gras...

Conclusio

Der Blick des Künstlers Michael Goldgruber ist nicht jener eines Umweltaktivisten oder Gesellschaftskritikers, der Umweltsünden, Medialisierung oder wirtschaftliche Nutzung mit erhobenem Zeigefinger anprangert. Mit einer moralisierenden Haltung haben die Arbeiten wenig gemein. Es ist aber auch nicht der kritiklose Blick eines unbedarften Wanderers und schon gar nicht jener eines begeisterten Tourismustreibenden. Die Fotografien und Filme sind keine passenden Bilder für touristische Hochglanzprospekte und Werbefilme, sie sind keine Imagefotos für ein Kraftwerk oder einen Unterwasserpark. Selbst

als Kletterer und Bergsteiger in der Natur unterwegs ist es vielmehr der geschärfte Blick eines leidenschaftlichen Naturmenschen, der sich immer als Teil jener Eindringlinge sieht, die in die Naturwelt einbrechen und sie mit jedem Schritt bewusst, manchmal auch unbewusst verändern und konditionieren. Es ist die künstlerische Sicht eines kritischen Beobachters, der festhält, was wir Menschen aus der Natur gemacht haben. Die Resultate können verstören und nachdenklich stimmen, manchmal aber durchaus auch faszinieren. Die Arbeiten Michael Goldgrubers zeigen beides in höchster ästhetischer Präzision.

¹⁵ Goldgruber am 05.02.2013.