

TECHNIK UND NATUR

Über Nachhaltigkeit im Umgang mit dem Bild der Natur

Christian Schwarke

Im Jahr 2010 erschien in den USA ein Buch mit dem schönen Titel: »Without Nature? A New Condition for Theology.« Die Autorinnen und Autoren gehen darin der Frage nach, was wir eigentlich machen (sollen), wenn die Natur uns aus den Händen gleitet. Ändert sich etwas für die Theologie, wenn es das, was wir bislang als Natur bezeichnet haben, nicht mehr gibt? Die Herausgeber des Bandes bejahen diese Frage. Denn religiöse Bilder und Metaphern seien traditionell der Natur entlehnt, und göttliche Macht sei als natürliche Macht gedacht worden.¹ Mit der Entwicklung eines neuen Naturkonzepts sei es daher nicht getan.²

Eine andere Denkbewegung deutete der Harvard-Jurist Lawrence Tribe bereits 1974 an. In einem Plädoyer für so etwas wie Eigenrechte der Natur stellte er die Frage: »Was spricht gegen Plastikbäume?«³ Auch wenn der Autor Gründe findet, die seiner Meinung nach tatsächlich gegen Bäume aus Kunststoff sprechen, weist die Frage auf einen wichtigen Aspekt: Denn es geht nicht allein um die Natur, wie sie »dort draußen« ist oder war oder sein wird, sondern um die Natur im Kopf, um unser Bild von der Natur und wofür wir es denn überhaupt benötigen.

Die letzten Jahrzehnte haben ja die Einsicht unabweisbar gemacht, dass die Natur erstens eine menschengemachte Geschichte hat,⁴ zweitens in hohem Maße von menschlichen Projektionen bestimmt ist und drittens unter den Fingern der Naturwissenschaftler im strikten Sinne zur Technik wird. Der letzte Punkt ist derjenige, mit dem ich mich im Folgenden beschäftigen will.

Natur wird in zunehmendem Maße als Technik erkannt. Der Prozess begann schon relativ früh mit der metaphorischen Beschreibung der Natur als Technik im Mittelalter. Wirksamer wurde er im 18. Jahrhundert, und vollends

¹ DAVID ALBERSTON/CABELL KING, *Without Nature. A New Condition for Theology?*, New York 2010, 3.

² A. a. O., 6.

³ LAWRENCE H. TRIBE, *Was spricht gegen Plastikbäume* (1974), in: DIETER BIRNBACHER (Hrsg.), *Ökologie und Ethik*, Stuttgart 1987, 20-71.

⁴ Vgl. SERGE MOSCOVICI, *Versuch über die menschliche Geschichte der Natur* (franz. Original 1968), Frankfurt a. M. 1990.

zum Durchbruch ist er vermutlich mit der Entdeckung der Struktur der Doppelhelix gekommen, auf die dann die *Biotechnik* (nota bene: auch eine Metapher) aufbaut. Von dort aus hat die vielzitierte »Mechanisierung des Weltbildes«⁵ ihren weiteren Siegeszug angetreten. Man könnte darüber streiten, ob die naturwissenschaftlichen Forschungen etwas über die Natur »an sich« aussagen oder ob sie nur ein Spiegel unseres Instrumentariums der Analyse darstellen und es auch hier dabei bleibt, was der Goethe'sche Geist dem armen Faust schon ins Stammbuch schrieb: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.«⁶ Daher werde ich durchgängig vom *Bild* der Natur sprechen. Eine damit verbundene »Realität« wird zunächst ausgeklammert.

Natur also wird in unserer Vorstellung zur Technik, oder anders gesagt: Natürliche Vorgänge werden als technische transparent gemacht. Was bedeutet das, wenn doch eigentlich die Natur spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gerade zum Gegenbild der Technik geworden ist? Und wie kann sich eine Theologie zu der scheinbaren Verwischung der Grenze zwischen Technik und Natur verhalten? Diesen Fragen möchte ich mich in drei Anläufen nähern.

Den ersten Anlauf nehme ich über den Ordnungsbegriff, insofern meine Überlegung dahin geht, dass für die Theologie in der Kontroverse zwischen Natur und Technik eben das Problem der Ordnung (der Welt) verbunden ist. Und weil die Theologie sich aus historisch kontingenten Gründen im 20. Jahrhundert auf die Seite der Naturordnung geschlagen hat, kann sie die Technik nur als das Andere ihrer selbst wahrnehmen. Das aber ist offenkundig letztlich zu wenig. Was aber, wenn man in der Theologie keine Alternative findet?

Daher nehme ich einen zweiten Anlauf über die Kunst. Sie ist spätestens seit 1800 ein guter Kandidat für eine positive Anknüpfung der Theologie, wenn es darum geht, der innerweltlichen Präsenz des Heiligen und seiner Repräsentation einen Ort zu geben. Wenn es also in der Kunst einen Diskurs zu Natur und Technik gäbe, könnte uns das vielleicht weiterbringen, falls dort gleichzeitig auch theologierelevante Aspekte der Transzendenz sichtbar würden. Einen solchen Diskurs gibt es nun tatsächlich. Ich nehme daraus einen Punkt heraus, an dem ich illustrieren will, wie Künstler in der Technik sowohl etwas Natürliches als auch etwas religiös Relevantes gesehen haben. Es handelt sich dabei um amerikanische Kunst aus den 1920er und 1930er Jahren.

Was man dabei über eine Verbindung von Technik und Natur lernen könnte, will ich dann im letzten Anlauf noch einmal probeweise auf die Theologie anwenden: Wenn man sich gegen die Auflösung der Natur nicht stemmt, sondern sie selbst als etwas Natürliches versteht, was würde dann aus der Figur der Gottebenbildlichkeit? Ich meine, sie kommt zu ihrer eigentlichen Verwirklichung. Gleichzeitig wird an ihr sichtbar, was genau am Naturbegriff auch nach dem Verlust seiner Aura unverzichtbar ist, und weshalb wir tatsächlich einen

⁵ EDUARD J. DIJKSTERHUIS, *Die Mechanisierung des Weltbildes*, Reprint, Berlin 2002.

⁶ JOHANN WOLFGANG V. GOETHE, *Faust I, Nacht*, Hamburger Ausgabe Bd. 3, hrsg. von Erich Trunz, München 1996¹⁶, 24.

überaus nachhaltigen Umgang mit dem Bild der Natur pflegen, ob wir das wollen oder nicht.

1. GESAMTDEUTUNG UND ORDNUNG

Wie immer der Naturbegriff in der Vergangenheit und Gegenwart auch gefüllt wurde: Im Hintergrund steht in der Regel irgendeine Vorstellung von Ordnung.⁷ Das Natürliche ist das, was geordnet bzw. auch verordnet ist. Ob die Physikotheologen in erster Linie die Ordnung in der Natur sehen und diese als Gotteswerk deuten oder ob noch Bonhoeffer, dessen Naturbegriff sehr wohl um die Gestaltung weiß und der die Natur auch nur in Bezug auf Gottes postlapsarisches Wirken in Anspruch nimmt: Es geht stets um die Ordnung, die der Mensch vorfindet, und die er, nach Bonhoeffer, nur zu seinem Schaden verlasen kann.⁸

In die Geschichte der Natur als Ordnung gehört übrigens auch die Wahrnehmung der Durchbrechung dieser Ordnung im Wunder. Die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston hat gezeigt, dass im 18. und 19. Jahrhundert das Wunder kirchlicherseits zurückgedrängt wurde, weil die (von Laien) behauptete Durchbrechung der Ordnung der Natur, die Ordnung der Kirche gefährdete. Das Wunder als Ordnungssubversion wird also politisch abgeschafft, nicht wissenschaftlich.⁹ Damit aber wurde die undurchbrechbare Ordnung der Natur gesellschaftlich zementiert.

Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein gilt in der evangelischen Theologie dabei freilich die reformatorische Einsicht, dass die Natur, der natürliche Mensch zumal, durchaus nicht das zur Anschauung bringt, was man als dem Willen Gottes entsprechend beschreiben kann. Darin sind sich ja über alle Differenzen hinweg Theologen wie Karl Barth und Paul Althaus einig. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint sich mir hier jedoch eine Änderung zu vollziehen. Die Natur wird nun vorrangig im Gegensatz zur Technik wahrgenommen und verwandelt sich damit hin zu einer positiv konnotierten Ordnung, die als vorgegebene nicht angetastet werden darf.

Dieser Wandel vollzieht sich übrigens später, als man es zunächst erwarten würde. Nicht die industrielle Revolution setzt solche Gedanken frei, auch wenn einzelne Autoren den Verlust natürlicher Umwelten beklagen mögen.¹⁰ Die Natur als Argument, Beurteilungsschablone und Kontrastfolie für die Technik »entsteht« in der Theologie erst im Diskurs um die Umweltproblematik und die

⁷ Eine Übersicht bietet: KAREN GLOY, *Das Verständnis der Natur*, Bd. 1: Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens, Bd. 2: Die Geschichte des ganzheitlichen Denkens, München 1995/96.

⁸ DIETRICH BONHOEFFER, *Ethik*, hrsg. von Eberhard Bethge, München 1984, 152ff.

⁹ LORRAINE DASTON/KATHARINE PARK, *Wunder und die Ordnung der Natur*. 1150-1750, Berlin 2002.

¹⁰ Z. B. ROMANO GUARDINI, *Briefe vom Comer See*, Mainz 1927.

»Erhaltung der Schöpfung«. Nun erst rückt die Natur gleichsam an den Menschen heran. Weder ist sie weiterhin noch der Grundbegriff der menschlichen Verderbtheit noch die von Gott aufgestellte Forderung (der Schöpfungsordnung), der gegenüber der Mensch sich zu fügen hätte.

Nun gilt eher: Wo immer Technik ins Spiel kommt, wird der Ruf nach »Natur« laut: im 20. Jahrhundert im Blick auf die Ökologie, im 21. Jahrhundert im Blick auf die Arterhaltung des Menschen, wie wir ihn gewohnt sind. Dies hat etwas damit zu tun, dass manche Techniken eine neue, eine andere Ordnung auf die Welt zu legen scheinen. Früh wird das in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhundert wahrgenommen, in deren Werken auf einmal Schienenstränge die Idylle zerschneiden. In der Ökologiedebatte war es die Einsicht oder Auffassung, dass die Gefährdungen der Umwelt nicht von einzelnen Aktionen herrührten, sondern von einer Ordnung des Technischen ausgingen, wie sie in den 50er Jahren von Autoren wie Heidegger¹¹, Anders¹² und Gehlen¹³ vorgestellt worden war. Wurde Technik in den 1960er und 1970er Jahren eng mit politischen und ökonomischen Konflikten sowie der Wahrnehmung der Welt als System verbunden, so geht es im 21. Jahrhundert im Blick auf die Biotechnik eher darum, dass sich eine Technik selbst als Natur aufführt, was den Anwälten der »natürlichen« Natur als ungebührlich erscheint.

Natur wird vermöge ihrer Eigenschaft als Platzhalter für eine Ordnung als Gegensatz zu einer Technik in Stellung gebracht, die von ihren Befürwortern deshalb wiederum als möglichst »natürlich« dargestellt wird. Überblickt man die gegenwärtigen Diskussionen vorrangig in der Bioethik, so treten Kirchen als vehemente Verteidiger einer Natur auf, die die Ordnung sicherstellen soll.

Der Aufwertung der Natur korrespondiert eine negative Grundhaltung der Technik gegenüber. Das betrifft nicht jede Einzeltechnik und auch nicht alle Theologen der Vergangenheit gleichermaßen. Aber trotz aller Versicherungen, dass die Technik ja eigentlich nichts Schlechtes sei, wird sie kaum je zum Gegenstand positiver Anknüpfung. Man kann Gott in der Natur oder in der Kunst erfahren, ja sogar in der Beschäftigung mit den Naturwissenschaften,¹⁴ aber nicht in der Technik.

Will man aber nach einem Naturbegriff suchen, der sich nicht nur der Abgrenzung gegen ein negativ konnotiertes Technikverständnis verdankt, müsste man zunächst nach alternativen Technikvorstellungen suchen, um dann von dort aus wieder auf einen Naturbegriff zu kommen, der vielleicht mehr Möglichkeiten bietet, als z. B. die meines Erachtens unzutreffende Inanspruchnahme eines »ontologischen Status« von Embryonen, oder die Rede davon, dass

¹¹ MARTIN HEIDEGGER, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962.

¹² GÜNTHER ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956.

¹³ ARNOLD GEHLEN, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Reinbek 1957.

¹⁴ Wie der umfangreiche Dialog und die entsprechend vielfältige Literatur zum Thema Theologie und Naturwissenschaften zeigt.

das Ende des Lebens in Gottes Hand läge, was darauf hinausläuft, das irgendwie scheinbar Selbstläufige für Gottes Werk zu halten, wenn es denn scheinbar nicht technisch vermittelt ist. Ich sehe Anregungen für ein solches Technik-Naturverständnis in der Kunst, die sich insofern vielleicht anbietet, als sie ja – im Gegensatz zur Technik – als ein legitimer Ort der Repräsentation des Transzendenten wahrgenommen wird.

2. TECHNIK ALS NATUR

Zwischen 1927 und 1934 wurde in New York eine Reihe von Kunst-Ausstellungen gezeigt, die sich dem Thema Technik widmeten. Den Auftakt bildete die »Machine-Age-Exposition« im Jahre 1927. In der Ankündigung der Ausstellung forderte die Organisatorin, Jane Heap, dass sich die Kunst mit der Technik befassen müsse, um kulturelle Brüche zu vermeiden. Heap beschreibt, dass viele die Maschine als Bedrohung des geistlichen Lebens sähen, und setzt dagegen: »The Machine is the Religious Expression of Today.«¹⁵ In den USA der 1920er und 1930er Jahre gibt es zahlreiche solche Äußerungen, in denen die Maschine in Bezug zur Religion gesetzt wird. Einer der einflussreichsten liberalen Theologen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, Shailer Mathews, parallelisierte etwa Technik und Religion, insofern sie beide die Kräfte des Universums nutzten.¹⁶ Amerika arbeitete intensiv daran, die Wirklichkeit der Technik, die in den 20er Jahren mit der Haushaltstechnik und weitreichenden Großbauten in das Bewusstsein zumindest der städtischen Bevölkerung trat, in die Kultur und den religiösen Haushalt der USA zu integrieren.¹⁷

Anhand einiger Gemälde soll im Folgenden zum einen die Möglichkeit gezeigt werden, Technik und Natur in ein positives Wechselverhältnis zu setzen. Zum anderen wird hier sichtbar, dass auch Technik als Verweis auf das Transzendente fungieren kann.¹⁸

Ich beginne mit einem Werk des amerikanischen Malers Charles Sheeler (1883–1965).¹⁹ Sheeler gehörte zu einer Gruppe von Malern, die man als Präzisionisten bezeichnet, und die unter Wahrung der realistischen Tradition der

¹⁵ JEAN HEAP, Machine-Age Exposition, in: *The Little Review* 1926, 22–24, hier 22.

¹⁶ SHAILER MATHEWS, *Creative Christianity. The Cole Lectures for 1934*, Nashville 1935, 151.

¹⁷ Eine ausführliche Darstellung in: CHRISTIAN SCHWARKE, *Technik und Religion. Religiöse Deutungen und theologische Rezeption der Zweiten Industrialisierung in den USA und in Deutschland*, Stuttgart 2014.

¹⁸ Um Kosten für Bildrechte und den Druck zu sparen, werden im Folgenden Internet-adressen angegeben, an denen die jeweiligen Bilder zu finden sind.

¹⁹ Zu Sheeler: CAROL TROYEN/ERICA E. HIRSHLER, *Charles Sheeler. Paintings and Drawings*, Boston 1987; THEODORE E. STEBBINS/NORMAN KEYES JR., *Charles Sheeler. The Photographs*, Boston 1987; KAREN LUCIC, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Cambridge MA 1991.

amerikanischen Malerei Elemente der Abstraktion in ihre Bilder aufnehmen. Sheeler interessierte sich wie die Kubisten für die Strukturen der Gegenstände, ohne diese aber im Bild auflösen zu wollen.

Sheeler war zunächst als Photograph tätig und in dieser Eigenschaft wurde er 1927 auf Vermittlung der Werbeagentur N. C. Ayer & Sons beauftragt, Photographien der neuen Produktionsstätte »River Rouge« von Henry Ford in Dearborn bei Detroit anzufertigen. River Rouge war ein Industriegelände von gewaltigen Ausmaßen, eine Welt in sich. Ford hatte das Ziel, eine völlig autarke Produktionsstätte zu schaffen, die von der Rohstoffbearbeitung bis zum fertigen Automobil alles in sich vereinigen sollte.²⁰

Etwa drei Jahre nach seinem Photoauftrag fertigte Sheeler einige Gemälde von Motiven dieser Photographien an. Er ging dabei von Ausschnittvergrößerungen aus, die ihm dann als Grundlage dienten. Eines dieser Gemälde mit dem Titel »American Landscape« wurde besonders berühmt und hängt heute im Museum of Modern Art in New York.²¹

Das Bild zeigt einen Ausschnitt aus dem Inneren des Geländes. Der Kanal im Vordergrund diente dem Rohstofftransport über den Wasserweg. Der Blick wandert im Vordergrund über die Wand eines Schiffes, das gerade verschrottet wird, um den Stahl wiederzuverwenden. Auf der anderen Seite des Kanals führt ein Gleis entlang. Im Hintergrund sieht man Teile der Zementanlage.

Der Titel »Landscape« erscheint zunächst irritierend. Um das Bild als Landschaftsgemälde wahrnehmen zu können, kann man sich Beispiele der klassischen niederländischen Landschaftsmalerei vergegenwärtigen wie etwa Jacob van Ruisdaels »Mühle von Wijk« aus dem Jahr 1670 (Rijksmuseum, Amsterdam).²² Zu einem Landschaftsbild dieses Typs gehört häufig ein diagonal verlaufender Fluss, eine Kirche, ein Haus, oder in diesem Falle eine Mühle und ein bewegter Himmel.²³ Auch Ruisdaels Gemälde ist natürlich im strikten Sinne kein reines Landschaftsbild ohne jede Technik mehr. Gebäude und Windmühle repräsentieren die entwickelte Kultur. Es geht hier aber zunächst nur um den Bildaufbau. Vergleicht man die beiden Gemälde zeigt sich, dass Sheeler formal tatsächlich ein klassisches Landschaftsbild gemalt hat: Wasser in einer Diagonale, Häuser am anderen Ufer, ein markanter vertikaler Punkt in der Ferne, ein durch Wolken belebter Himmel. Sogar ein Kran, der auf vielen Gemälden und Stichen des 17. und 18. Jahrhunderts einen Hafen zielt, ist vorhanden. Gleichzeitig unterscheidet sich Sheelers Bild aber von klassischen Landschaftsgemäl-

²⁰ Vgl. zum Zusammenhang: TERRY SMITH, *Making the Modern. Industry, Art, and Design in America*, Chicago/London 1993; DAVID E. NYE, *America's Assembly Line*, Cambridge MA/London 2013.

²¹ URL: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79032 (Stand: 20.01.2014).

²² URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=Ruisdael+Wyk&p=3&ps=12&ii=4#/SK-C-211,28> (Stand: 20.01.2014).

²³ Andere Beispiele finden sich etwa im Werk Jan van Goyens und Salomon van Ruisdaels.

den. An der Oberfläche der Gegenstände zeigt sich: Alle erhabenen Bodenformen sind aufgeschüttete Materiallager; aus dem Fluss ist ein geradlinig ausgehobener Kanal geworden. Der Kirchturm wurde durch einen Schornstein ersetzt. Mit dem Silo links im Bild und der Eisenbahntrasse auf der gegenüberliegenden Seite des Kanals nimmt Sheeler zudem zwei verbreitete Motive der amerikanischen Malerei auf, die im 19. Jahrhundert und am Beginn des 20. Jahrhunderts Bilder der sich industrialisierenden Landschaft kennzeichnen. Das alles sind technische Artefakte. Sheelers »American Landscape« ist ein Bild, das Landschaft als Technik und eine Industrielandschaft als Natur darstellt. Die Industrie ist zur Landschaft geworden. Der Rauch des Schornsteins bildet zusammen mit den Wolken die Himmelsstruktur.

Es gibt sowohl von Sheeler als auch von anderen Künstlern weitere Bilder, die dieser Linie folgen.²⁴ Was sie verbindet ist dies, dass sie keine Abschaffung der Natur beklagen, sondern schlicht eine Wandlung konstatieren. Heute, so die Aussage, ist die Technik die uns umgebende Natur. Es ist verschiedentlich kritisiert worden, dass in diesen Bildern keine Menschen vorkommen.²⁵ In »American Landscape« gibt es nur einen (auf den Gleisen) und in dem parallel konstruierten »Classic Landscape« (National Gallery of Art, Washington, DC)²⁶ sieht man überhaupt keinen Menschen. Meines Erachtens unterstreicht dieser Sachverhalt jedoch nicht etwa eine Inhumanität der Technik, die Sheeler auch *expressis verbis* nicht darstellen wollte. Vielmehr erscheinen diese Landschaften wie einst die Natur: Sie sind unberührt. Für Sheeler war das Faszinierende in ihnen gerade diese quasi naturhafte Qualität. Denn Schönheit, so Sheeler, zeigen diese Strukturen gerade darin, dass sie nicht als schön intendiert waren. Sie sind funktional gedacht und erschienen ihm gerade darin schöner als die Dinge, die »schön« sein sollten.²⁷ Damit stellte sich Sheeler, wie andere Moderne, gegen eine als Alternative zum Technischen bzw. als Flucht vor der Moderne konzipierte Kunst.

Ein anderes Gemälde Sheelers von der Automobilfabrik, »Classic Landscape«, stellt darüber hinaus noch in anderer, formaler Weise eine Durchdringung von Technik und Natur dar. Üblicherweise ist ein Ölgemälde vor dem Verlust der Aura, wie Walter Benjamin ihn beschrieben hat²⁸ dadurch geschützt, dass es sich eben nicht identisch reproduzieren lässt. Denn Oberflächenstruktur und meist auch Farbigkeit eines Ölbildes sind auf einer Photographie nicht exakt darstellbar. »Classic Landscape« macht hier eine Ausnahme. Es zeigt sich

²⁴ Vgl. Beispiele in: GAIL STAVITSKY (Hrsg.), *Precisionism in America, 1915-1941: Re-ordering Reality*, New York 1995.

²⁵ Vgl. LUCIC, Sheeler (s. Anm. 19), 95.

²⁶ URL: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.105596.html> (Stand: 20.01.2014).

²⁷ ANONYM, *Section of the Ford Plant at Dearborn, Michigan* – by Charles Sheeler, in: *Fortune* 3 (1931) 3, 57.

²⁸ WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: DERS., *Illuminationen*, Frankfurt a. M. 1977, 136-169.

als Bild, ohne von einem Photo seiner selbst unterscheidbar zu sein. Das einmalige (d. i. natürliche) präsentiert sich bewusst im Gewand der technischen Reproduzierbarkeit.

Sheeler hat die Natur im Jahre 1943 noch einmal eigens zum Thema gemacht: Sein Bild »The Artist Looks at Nature« (Art Institute, Chicago)²⁹ nimmt die Frage auf, was wir eigentlich als Natur wahrnehmen. Auch hier sehen wir wiederum eine »Natur«, die nach unseren Begriffen eigentlich keine ist. Ein Maler sitzt vor seiner Staffelei im Freien. Die Szenerie erinnert an einen Festungsgraben. Ein wenig Grünfläche rechts erweist sich als eine Art Terrassenbegrünung. Im Hintergrund links ein Haus, davor eine runde Wand. Der Abgrund zur Linken ist die gebaute Version des Tales, auf das in Landschaftsbildern des 19. Jahrhunderts die Künstler herabschauten. Schließlich der Künstler: Er steht nicht mit Wanderstock am Baum gelehnt, sondern sitzt vor seiner Staffelei. Anders als seine Vorgänger in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts malt dieser Künstler tatsächlich im Freien, in der »Natur«. Auf seiner Staffelei malt er jedoch nicht, was er gerade sehen könnte, sondern nun umgekehrt zu Künstlern des 19. Jahrhunderts ein Interieur, eine Stube mit einem Ofen. Tatsächlich erweist sich dieser Teil des Bildes als Zitat eines photographischen Selbstportraits Sheelers im Studio.³⁰ Auch hier sitzt der Künstler vor dem gleichen Bild, ohne aber das natürliche Vorbild des Ofens zu zeigen. Dieses Vorbild ist jedoch eigentlich eine Kreidezeichnung Sheelers,³¹ die wiederum auf einer Photographie beruht.³² Es handelt sich also um eine mehrfach geschichtete Zitation, die abwechselnd Natur und Kultur übereinanderlegt.

Das Bild »The Artist Looks At Nature«, für das es keine übereinstimmende Deutung gibt, lässt sich als ein Kommentar Sheelers zur Kunstdiskussion der damaligen Zeit lesen.³³ Auf der einen Seite wurde Sheeler vorgeworfen, nur seine Photographien abzumalen (d. h. keine Gegenstände der Natur). Auf der anderen Seite beginnt der Realismus überhaupt zu wanken. Sheeler antwortet mit einem Bild, dass die »Natur« als surreale Komposition aus Architektur und sehr unpräzise gemalter, nur noch verschwommen wahrnehmbarer Grünfläche portraitiert. Die ganze Szene aber ist zugleich eine Kombination aus »technischer« Photographie und »natürlichem« Gemälde und schließlich ein Wechselspiel von innen und außen. Die eigentliche Pointe besteht in der Suggestion, dass dies alles einheitlich sei, was aber – durch die an Escher gemahnenden

²⁹ URL: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/49714?search_no=1&index=0 (Stand: 20.01.2014).

³⁰ Self-Portrait at Easel (1931/32), URL: <http://www.artic.edu/aic/exhibitions/sheeler/bibliography.html> (Stand: 20.01.2014).

³¹ Interior with Stove (1932), URL: http://www.nga.gov/exhibitions/2006/sheeler/fig_02.shtm (Stand: 20.01.2014).

³² Doylston House – The Stove (1917), URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/33.43.259> (Stand: 20.01.2014).

³³ Vgl. CHARLES BROCK, Charles Sheeler. Across Media (Cat. Exhibition National Gallery of Art 2006), Berkeley/Los Angeles/London 2006, 107–121.

Treppen in den Graben zur Linken – gleichzeitig als Reflexionsprodukt entlarvt wird. Was ist hier noch Natur?

Sieht man an den Bildern Sheelers, dass die Natur als uns umgebende Umwelt durch Technik ersetzt werden kann, so zeigen die Bilder eines anderen amerikanischen Malers, dass Technik zum Vermittler von Transzendenz werden kann, die früher nur der Natur zugeschrieben wurde: Der aus Italien stammende Maler Joseph Stella (1877–1946) wandte sich zwischen 1919 und 1941 immer wieder der Brooklyn Bridge in New York zu.³⁴ Wie zahlreiche künstlerische Brückendarstellungen der Zeit zeigen die Bilder Stellas die Brooklyn Bridge nicht als ein Bauwerk, das einen Fluss überspannt, sondern als einen himmelwärts gerichteten Weg. Eine Brücke ist zunächst ein technisches Bauwerk, das in der Regel zwei Flussufer verbindet. Andere Brücken spannen sich über einen schwer begehbaren Abgrund. Die Funktion einer Brücke liegt also eigentlich in einer horizontalen Linie. Demgegenüber betont Stella die Vertikale. Die Brücke stellt eine Verbindung zum Himmel dar und wird zum Erfahrungsort einer Offenbarung. In einem Text aus dem Jahr 1929 schreibt Stella über die Nächte, die er auf der Brücke verbrachte: »I felt deeply moved, as if on the threshold of a new religion or in the presence of a new DIVINITY [sic].«³⁵ Mit einer solchen Wahrnehmung war Stella nicht allein.³⁶ Zeitgenossen nahmen die Brücke, die mit ihren gotischen Spitzbögen schon im Bau einen Transzendenzanspruch erhob, als ein Tor zu einer neuen Welt wahr.

Wie die dargestellten Bilder erkennen lassen, kann Technik in unserer Wahrnehmung sowohl zu Natur werden als auch zum Erfahrungskontext von Transzendenz. Mit dieser Wahrnehmungsverschiebung kehre ich wieder zurück und unternehme meinen dritten Anlauf.

3. SELBSTERHALTUNG UND VERWIRKLICHUNG

Die Zeit, aus der die eben vorgestellten Bilder stammen, wurde von Zeitgenossen als »Machine-Age« bezeichnet. Von Kritikern wurde schon damals die Frage gestellt, ob eigentlich der Mensch, als natürliches Wesen, noch das Subjekt sei, oder ob nicht die Maschine schon die Herrschaft übernommen und den Menschen zum Objekt gemacht habe. Ironisch verdichtet hat das Charlie Chaplin in

³⁴ Brooklyn Bridge (1919), Yale University Art Gallery, New Haven, URL: <http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=44306> (Stand: 20.01.2014); The Voice of the City of New York Interpreted (1920–22), Newark Museum, Newark, NJ; The Brooklyn Bridge. Variation on an Old Theme (1939), Whitney Museum of American Art, New York, URL: <http://whitney.org/Collection/JosephStella/4215> (Stand: 20.02.2014).

³⁵ JOSEPH STELLA, The Brooklyn Bridge. (A Page in my Life), in: Transition Nr. 16–17 (Juni 1929), 86–89, hier 88.

³⁶ RICHARD HAW, The Brooklyn Bridge. A Cultural History, New Brunswick NJ/London 2005.

seinem berühmten Film »Modern Times« (1936) auf den kinematographischen Begriff gebracht.

Was die heutige Situation von der damaligen Zeit unterscheidet, ist die damals noch allein als Frage nach dem Arbeitsplatz begegnende Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine. Denn die heute als Zukunftsmusik am Horizont erscheinenden Möglichkeiten der Biotechnik und der Robotik verlegen die Differenz zwischen Mensch und Maschine in uns hinein.³⁷ Wir erkennen den »Cyborg« womöglich noch nicht einmal als solchen. Perfekionierte Technik und ein langsamer Gewöhnungsprozess wirken dabei zusammen. Denn das am Horizont erscheinende Verschwinden der Natur hat in der Form des technischen Ausgriffs des Menschen auf diese Natur schon lange vorher begonnen.³⁸

Heute werden die Möglichkeiten, Menschsein »künstlich« zu gestalten, als Verlust der Subjektivität, als Verlust der Natur und unseres Wesens erfahren. Solcher Gefährdung des »natürlichen« Menschseins, wird in den letzten 20 Jahren die »Gottebenbildlichkeit« entgegen gestellt. Mit der Wahrnehmungsanregung aus meinem zweiten Anlauf im Gepäck frage ich nun, ob man die Gottebenbildlichkeit jedoch nicht auch anders verstehen kann, und ob sie angesichts der modernen Biotechnik und Robotik nicht zu einer anderen Verhältnisbestimmung von Natur und Technik anleiten kann, die dann wiederum eine mögliche rationale Funktion des Naturbegriffs in ethischen Debatten zu erschließen hilft.

Die Lesart, die der gängigen Auslegung der Figur der Gottebenbildlichkeit zugrunde liegt,³⁹ basiert ja im Prinzip auf der Kopplung mit einer bestimmten Auslegung der Menschenwürde, nämlich derjenigen Tradition, die diese Würde mit den Menschenrechten in Form der sog. liberalen Abwehrrechte füllt. Das ist insofern denkwürdig, als sich die Kirchen lange gegen diese Tradition als der Aufklärung entsprungen gewehrt haben.

³⁷ ALEXANDRA MANZEI, Körper, Technik, Grenzen. Kritische Anthropologie am Beispiel der Transplantationsmedizin, Münster 2003; RONALD COLE-TURNER (Hrsg.), Transhumanism and Transcendence. Christian Hope in an Age of Technological Enhancement, Washington DC 2011; JAMES C. PETERSON, Changing Human Nature. Ecology, Ethics, Genes, and God, Grand Rapids MI/Cambridge UK 2010; BRADEN R. ALLENBY/DANIEL SAREWITZ, The Techno-Human Condition, Cambridge MA/London UK 2011; PETER DIETZ, Menschengleiche Maschinen. Wahn und Wirklichkeit der künstlichen Intelligenz, Berlin 2003; zur kulturellen Dimension und historischen Aspekten: BODO-MICHAEL BAUMUNK u. a. (Hrsg.), Die Roboter kommen! Mensch - Maschine - Kommunikation, Berlin 2007.

³⁸ So die These von ANDY CLARK, Natural Born Cyborgs. Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence, Oxford u. a. 2003, 4.

³⁹ Durchaus wirkmächtig seit der gemeinsamen Erklärung des Rates der EKD und der Deutschen Bischofskonferenz: Gott ist ein Freund des Lebens. Herausforderungen und Aufgaben beim Schutz des Lebens, hrsg. vom Kirchenamt der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Gütersloh/Trier 1989.

Gleichzeitig macht diese Auslegung der Gottebenbildlichkeit diese zu einer Schutzfigur. Der Mensch steht gegen andere Menschen unter dem Schutz des Höchsten. Wer also etwa entsprechend biotechnisch handelt, vergeift sich an der Gottebenbildlichkeit des Menschen.

Nun gibt es bekanntlich noch eine andere, der christlichen Tradition ebenso, wenn nicht länger verhaftete Auslegung der Gottebenbildlichkeit, wie man sie etwa bei Pico della Mirandola findet.⁴⁰ Der Mensch hat durch seine Würde die Fähigkeit, überall zu wohnen. Die Menschenwürde wird also nicht als Abwehrrecht, sondern als Fähigkeit begriffen.

Nimmt man exegetische Befunde zur Gottebenbildlichkeit auf, so scheint mir, dass sie in eben diese Richtung weisen. Ihnen zufolge steht die Figur der Gottebenbildlichkeit für eine Stellvertreterfunktion des Menschen.⁴¹ Als Übernahme aus der altorientalischen Königsvorstellung bringt sie auf den Begriff, dass der Mensch auf Erden Gott vertreten muss. Was immer das für die Art und Weise seines Handelns an der außermenschlichen Natur bedeutet, es heißt jedenfalls, dass die Gottebenbildlichkeit eine Funktionsbeschreibung ist. Das würde aber bedeuten, dass Schöpfen – innerhalb der Grenzen der bloßen Innerweltlichkeit – nicht nur zum Menschen gehört, sondern sein Wesen ausmacht. Amerikanische Theologen wie Philip Hefner haben dies als Bestimmung des Menschen zum »created co-creator« zu fassen versucht.⁴² Dann aber könnte gelten: Der Automat, Zielpunkt und Vollendung aller technischen Versuche des Menschen, ist die konsequente Vollendung der eigenen Geschöpflichkeit, sobald diese reflexiv erfasst und gestaltet worden ist. Dies soll im Folgenden erläutert werden.

Der Mensch als Schöpfer muss sich als solcher wahrnehmen. Dazu benötigt er einen Spiegel. Schafft er nun den Automaten, der ihm gleicht, hätte er sich selbst in etwas bzw. einem anderen geschaffen. Erst dann aber wird er zugleich seiner eigenen Geschöpflichkeit wirklich inne. Denn erst dann wird es ihm möglich, diese Geschöpflichkeit nicht mehr nur von innen, und das heißt: unvollständig, wahrzunehmen. Deshalb verwirklicht der Automat als Aufhebung der Natur in die Technik die Gottebenbildlichkeit. Dazu reicht jedoch die schon lange betriebene Herstellung technischer Artefakte nicht aus. Denn der Spiegel, in dem die Gottebenbildlichkeit erscheint, muss ein freies Gegenüber zeigen. Diese Bedingung erfüllt erst der Automat, der nicht nur mechanisch, sondern auch mental selbstbewegend ist. Die Bewegung dahin beginnt aber schon in den primitiven Versionen des Automaten, seien diese real oder literarische Fiktion wie im »Sandmann« von E. T. A. Hoffmann.

⁴⁰ GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, Über die Würde des Menschen, Zürich 1988, 10f.

⁴¹ HORST DIETRICH PREUSS, Theologie des Alten Testaments, Bd. 2, Stuttgart u. a. 1992, 123f.; HANS WILDBERGER, Art. *sælæm*, Abbild, in: ThAT, Bd. 2, 556–563; CLAUS WESTERMANN, Genesis, BK I, 1, 218f.

⁴² PHILIP HEFNER, The Human Factor. Evolution, Culture, and Religion, Minneapolis 1993; DERS., Technology and Human Becoming, Minneapolis 2003.

Von dem Moment an, in dem der Mensch sich seiner eigenen Geschöpflichkeit bewusst wird, drängt diese Erkenntnis auf ein Anschauen dieser Geschöpflichkeit in einem Spiegel. Der technische Prozess ist daher seinem Wesen nach nicht die zweite Natur des Menschen (wie es oft bemerkt wurde) und er ist nicht Hybris (wie es ebenso oft angenommen wurde), als würde er die Schöpfung usurpieren. Vielmehr setzt der technische Prozess die Erkenntnis um, die in der christlichen Selbstreflexion des Menschen beschlossen liegt.

Mit der Entfaltung der so erfassten *conditio humana* geht aber zugleich eine Transzendierung der jeweils erfahrenen Konkretionen der Geschöpflichkeit, der Grenzen jeweiliger Verfügungsmacht einher. Das kann im Einzelfall zu Gefährdungen und Selbstgefährdungen führen. Aber das ist nicht eigentlich das theologisch relevante Thema. So wichtig es ist, auch kirchlich etwa für die Umwelt einzutreten, so wenig braucht man Religion und Theologie, um zu erkennen, dass wir auf dem Ast sitzen, den wir gerade absägen. »Bewahrung der Schöpfung« als Wahrung der Geschöpflichkeit kann daher im strikten Sinne theologisch nur eine andere Bedeutung haben.

Wenn es zutrifft, dass die technische Entwicklung des Automaten intentional nicht gegen die Geschöpflichkeit gerichtet ist, sondern gerade aus der Reflexion auf diese erwächst und sie zur Entfaltung bringt, dann hat die Warnung vor der Vollendung dieses Prozesses nur diesen Sinn, dass der Mensch (intuitiv) um der Geschöpflichkeit des Gedankens der Geschöpflichkeit weiß. Selbstverständlich vollziehen wir diesen Gedanken, aber wir erkennen, dass er sich der Form und dem Gehalt nach einer *conditio* verdankt, die selbst noch einmal vor dem Gedanken liegt.

Genau dies aber würde der perfekte Automat als unser Ebenbild zerstören. In dem Moment, in dem sich die Geschöpflichkeit des Automaten vollendet, wird der Gedanke unserer Geschöpflichkeit sich auflösen. In gewissem Sinne würden wir uns verlieren. Gerade die Vollendung der Geschöpflichkeit, die Herstellung eines Ebenbildes – notwendige Konsequenz aus ihrer Erkenntnis – hebt sie (die Ebenbildlichkeit im traditionellen Sinne) auf, insofern sie als Unterscheidungskriterium entfällt. Das aber scheut das Bewusstsein aus gutem Grund. Denn wir haben dann keine Natur mehr, der gegenüber wir uns definieren können.

Im Prozess der Technisierung erleidet der Naturbegriff das gleiche Schicksal wie der Gottesbegriff und der Seelenbegriff. Er wird stets abstrakter und in diesem Sinne transzendenter (wenn man das Wort steigern könnte). Je weiter die technische Entwicklung fortschreitet, wird die Natur zunehmend zum kontrafaktisch Festgehaltenen, sie wird zum Grenzbegriff. Als solchen aber benötigen wir den Naturbegriff auch über jedes Ende der Natur hinaus. Es gibt einen Zwang zur Nachhaltigkeit im Umgang mit dem Begriff der Natur. So wie die Figur der Gottebenbildlichkeit den Menschen früher gegen die Identifikation mit der Natur abdichtete, so wird die »Natur« heute zum Gegenpol des Bewusstseins, nur noch von technisch Hergestelltem umgeben zu sein, und sich selbst davon nicht zu unterscheiden.

4. SCHLUSS: ETHIK

In den bioethischen Debatten der Gegenwart kennzeichnet den Naturbegriff in erster Linie die Frontstellung gegen die Technik. Wenn man sich dabei gelegentlich den Naturalismus der Naturwissenschaften zunutze machen kann, wird das gern angenommen. So verhält es sich etwa bei dem Versuch, das menschliche Leben pünktlich mit der Verschmelzung der Vorkerne der Keimzellen beginnen zu lassen. Wenn der Naturalismus allerdings gegen die Wünsche und Gewohnheiten von uns Theologen (und Philosophen) verstößt (wie in der Hirnforschung), dann sagen wir doch lieber, dass die Naturwissenschaftler nicht weit genug dächten oder Kategorienfehler begingen.⁴³

Sinnvoller wäre es im Anschluss an das zur Gottebenbildlichkeit gesagte, den Naturbegriff von der Objektebene zu lösen. Alles, was ist, ist stets beides: Natur und Technik, also gestaltete Natur. Was wir meinen, wenn wir »Natur« in Anspruch nehmen, ist unabhängig von der Objektebene die Bezeichnung für etwas, das sich nicht uns verdankt, das wir gleichsam im Rücken unserer Handlungen vorfinden. Das ist sinnvoll, und es entspricht der christlichen Tradition, sich dieser Dimensionen unseres Lebens stets bewusst zu sein. Dennoch müssen wir auch für diese von uns ja ebenso »immer schon« in Anspruch genommenen Vorfindlichkeiten Verantwortung übernehmen. Dass dies nicht ohne Schuld abgeht, ist ebenso Grundbestandteil christlicher Tradition. Dass wir es trotz und *in* aller denkbaren Technik immer noch mit Vorfindlichkeiten, mit »Natur« zu tun haben, das scheint mir die Funktion des Naturbegriffes in rationalen Diskursen zu sein. Es geht um eine Ordnung des Nicht-Gemachten, auf die wir als Grenzbegriff nicht verzichten können. Im wirklichen Leben spielen sich die Veränderungen freilich auf absehbare Zeit noch weit unterhalb des geplanten und technisch umgesetzten Endes der Natur ab. Die Informatikerin und Theologin Noreen Herzfeld hat kürzlich daran erinnert, dass Computer nicht uns Menschen ähnlicher werden, sondern wir uns umgekehrt ihnen anpassen.⁴⁴ Aber warum sollte es uns mit unseren Schöpfungen besser ergehen als dem biblischen Gott mit seinen Geschöpfen?

⁴³ EBERHARD SCHOCKENHOFF, Wir Phantomwesen. Über zerebrale Kategorienfehler, in: CHRISTIAN GEYER (Hrsg.), Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente, Frankfurt a. M. 2004, 166–170.

⁴⁴ NOREEN HERZFELD, Human and Artificial Intelligence. A Theological Response, in: NANCEY MURPHY/CHRISTOPHER C. KNIGHT (Hrsg.), Human Identity at the Intersection of Science, Technology, and Religion, Farnham UK/Burlington VT 2010, 117–130, hier 130. Dies geschieht, wie ich ergänzen würde, allen Bekundungen einschlägiger Firmen und mancher Forscher zum Trotz, vgl. RODNEY BROOKS, Menschenmaschinen. Wie uns die Zukunftstechnologien neu erschaffen, Frankfurt a. M. 2002.