

Hütte, Raumschiff, Museum

Dreierlei Perspektiven
auf die Beziehung zwischen
Mensch und Natur

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Mag^a. art (Magistra artium)
In den Studienrichtungen Kunst und Kommunikative Praxis sowie
Textil und Experimentelle Gestaltung

An der Universität für Angewandte Kunst in Wien
am Institut für
Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Bei Univ.-Prof. Mag. phil. Eva Maria Stadler

Vorgelegt von Anna-Pia Rauch
(Matr. Nr. 00974127)

Wien, April 2020

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

29. April 2020

Anna-Pia Rauch

Inhaltsverzeichnis

Abstract	
Dank	
Zur Einleitung	1
1. Naturverständnis im Wandel	5
2. Die Hütte als Sehnsuchtsort im Industriezeitalter	11
2.1. Henry David Thoreaus Wirkung auf das Sinnbild der Hütte	12
2.2. Reduzierung von Komplexität: Der menschliche Maßstab	20
2.3. Abkehr: Die Wildnis als Bühne für Held*innen und Tourist*innen	25
2.4. Elementarer Kontakt: Symbolische Inszenierung und sinnliche Begegnung	30
2.5. Lernen an Autarkie: Alternative Spielräume	37
2.6. Abseits: Zwischen Zerstörung und Erhaltung	42
3. Die Rakete / das Raumschiff	46
3.1. Zwischen Flucht und Rettung: Über die Grenzenlosigkeit im Raumfahrtzeitalter	46
3.2. Die Vermessung des Raumes: in Kartografie und Bild	53
3.2.1. Landkarten und ihre Weltanschauung	54
3.2.2. Schnappschuss mit Wirkung – die Erde als planetarische Heimat	57
3.3. Vermessungen der Zeit: Land Art	61
3.4. Das Weltall als Erfahrung– eine Metapher hält Einzug in das Bewusstsein der Menschheit	66
3.5. „Cosmic conceptioning“	69
3.6. Die Natur, wie wir sie kennen, gibt es nicht mehr	74
4. Das Museum: Verhandlungsfeld gesellschaftlicher Diskurse	78
4.1. Der heterogene Landschaftsdiskurs und der ideologisch gelenkte Blick	91
4.2. Von einer nützlichen Ästhetik zur Diskursivierung der Ökologie	94
4.3. Naturelemente als Zeitmetaphern: „Unschuldig“ war einmal	109
Epilog	115
Literaturverzeichnis	120
Abbildungsverzeichnis	126

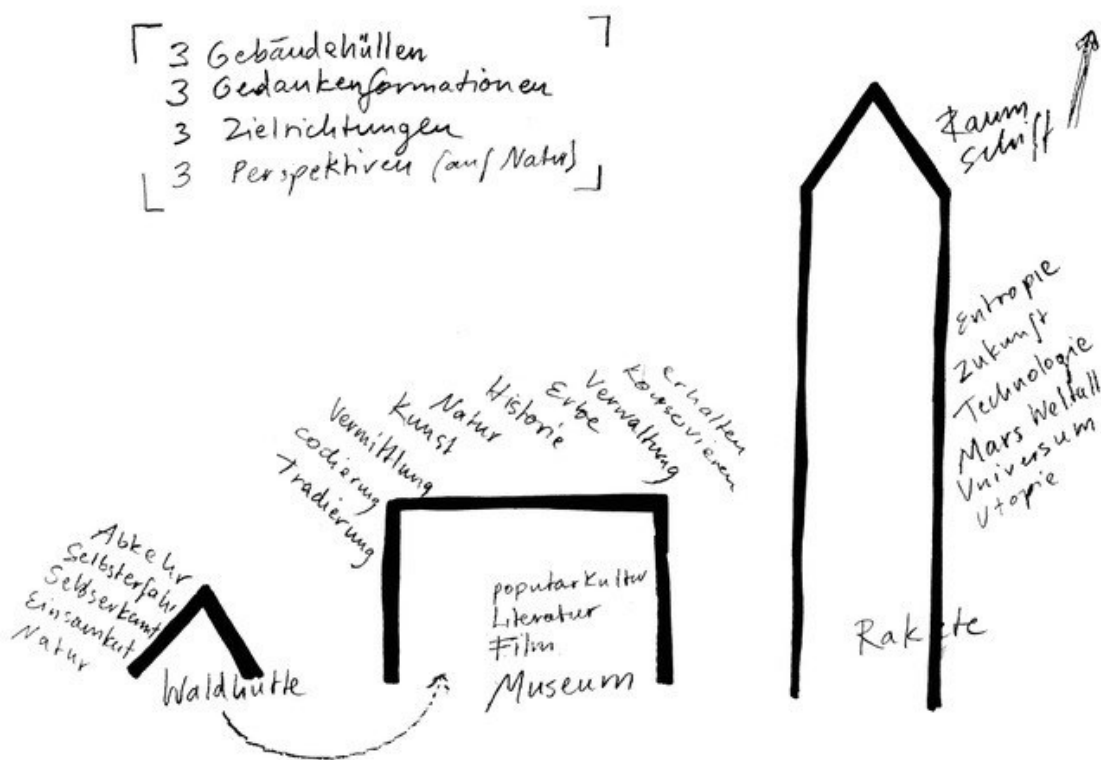


Abb. 01: Konzeptskizze der Autorin

Abstract

Diese Diplomarbeit widmet sich dem Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt in Zeiten eines sich verändernden Naturbegriffs. Auf die Frage, wie sehr das Denken über ökologische Zusammenhänge von der jeweiligen Perspektive verschiedener Akteur*innen beeinflusst und geformt wird, wird vorrangig im Rahmen einer Betrachtung von Metaphern eingegangen, die im Zuge der Industrialisierung aufkamen. Ziel ist es, auf diese Weise den Gedankenraum weit aufzufächern, sowie Brüche, Assoziationen und Kontinuitäten hinsichtlich unterschiedlicher Einschätzungen zur Zukunftsfähigkeit des Menschen herauszuarbeiten. Konkret erfolgt eine Annäherung an die Vieldeutigkeit des ökologischen Denkens über eine Betrachtung von verschiedenen Formen der Positionierung zu diesem Thema in der Kunst, in der Literatur und in der Populärkultur. Die Gebäudetypologie der einfachen Hütte, mit ihrem individuellen Maßstab, steht konträr zu den teils zynischen Eroberungsfantasien, die in der Raumfahrt verbreitet sind, deren Protagonist*innen die Erde zugleich retten und verlassen wollen. Über die Betrachtung der Institution Museum rückt des Weiteren die Bedeutung des kollektiv geformten Diskurses in den Blick, und es werden weiterführende Aussagen über das komplexe Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt getroffen.

This diploma thesis is dedicated to the relationship of humans to their environment in times of a changing concept of nature. The question of the extent to which thinking about ecological interrelationships is influenced and shaped by the respective perspectives of different actors* is primarily addressed by examining metaphors that emerged in the course of industrialization. The aim is to expand the space of thought in this way, as well as to work out breaks, associations and continuities with regard to different assessments of human sustainability. In concrete terms, an approach to the ambiguity of ecological thinking is made by considering various forms of positioning on this topic in art, literature and popular culture. The building typology of the simple hut, with its individual scale, stands in contrast to the partly cynical fantasies of conquest that are common in space travel, whose protagonists want to save the earth and leave it at the same time. In addition, by looking at the institution of the museum, the significance of the collectively formed discourse is brought into focus, and further statements are made about the complex relationship between man and his environment.

Mein großer Dank gilt meiner lieben Familie für deren Rückenstärkung, Unterstützung und Zeit: im Besonderen Martin, Serafin und Milan, Marta, Martin und Sebastian, Christine und Hugo, Anna und Emanuel, Kathrin und Laura.

Desgleichen gilt mein Dank meiner Diplomarbeitsbetreuerin Eva-Maria Stadler, sowie Klaus Bock, Aline Franzke, Filiz Bayazit und insbesondere Dieter Petras für kompetente Hilfe und zahlreiche inspirierende Gespräche.

Zur Einleitung

Einem tiefgreifenden Bewusstsein über ökologische Zusammenhänge und dem Aufkeimen der ökologischen Bewegung ist es zu verdanken, dass Künstler*innen so zahlreich und eindringlich die wichtigsten „sozialen, politischen, ökonomischen, wissenschaftlichen, technologischen und ethischen Themen“ der Menschheit adressieren.¹

In den vergangenen Jahrhunderten folgte auf eine geistesgeschichtliche und kunsthistorische Epoche die nächste; politische, religiöse und ideologische Bewegungen hatte ihre Blütezeit und vergingen wieder. Im Zuge dieses fortlaufenden Wandels hat sich auch unsere Wahrnehmung von der Natur immerzu verändert. Am Begriff „Natur“ schieden sich in der Vergangenheit die Geister ebenso wie heute. Indes hat der Begriff eine nicht weniger komplexe Gefährtin erhalten: die „Ökologie“. Diese, aus der Biologie hervorgegangene Lehre des Gleichgewichts lebendiger Systeme, nimmt im heutigen Zeitalter des Anthropozän einen zentralen Stellenwert ein. Zeitgleich mit der Ausrufung des „Zeitalters der Ökologie“² wächst die Frage des Umgangs mit der Natur zur „anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts“³ heran. Die praktische Umsetzung ökologischer Zielsetzungen ist eine Kernproblematik innerhalb der Umweltdebatte. Wie verhalten sich die bildenden Künste dazu? Jedenfalls sehen sie sich mit allerhand ethischen und ästhetischen Widersprüchen, Zwickmühlen und Möglichkeiten konfrontiert, wie die folgenden Fragen von Andrew Brown zeigen:

„Should Art be a withdrawal or refuge from real life, or should it engage directly with the world? Should artists simply report on what they see or seek to change it for the better? Has art discovered a new sense of purpose? In what ways can an intervention be considered ‚art‘? Where does the line between Propaganda lie? What is the relationship between art and science? Can art carry the weight of expectations that are being placed upon it? What responsibility does an artist – or indeed any individual – have to conserve and protect the natural environment? How can artist balance that responsibility with the urge to leave a mark on the world? What are our obligations to each other in the face of a growing environmental threat? Are our psyches and social systems capable of comprehending and responding to the challenges confronting the planet?“⁴

Dieser umfangreiche Fragenkatalog an die Künste, an die Gesellschaft, die Wissenschaft und

¹ Andrew Brown, *Art & Ecology Now*. London 2014, S. 7. (Brown 2014)

² Vgl. Bernd Ulrich, *Alles wird anders. Das Zeitalter der Ökologie*. Berlin 2019, S. 12. (Ulrich 2019)

³ Vgl. Gerald Hartung/Thomas Kirchhoff (Hg.) *Welche Natur brauchen wir? Analyse einer anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts*. Freiburg i. Br. 2014, S. 11. (Hartung/Kirchhoff)

⁴ Brown 2014, S. 7.

an die Menschheit illustriert die Komplexität der emotionalen, moralischen, ethischen, geografischen und kulturellen Aspekte der zeitgenössischen Kunst. Die derzeitige, sogenannte „Klimakrise“ gibt vor allem vielen künstlerischen Initiativen einen zusätzlichen Impetus, verleiht ihnen Relevanz.

Der in den letzten Dekaden zu beobachtende Trend in der Kunst, ökologische Themen aufzugreifen, hat sich gemäß Andrew Brown⁵ von langer Hand angekündigt. Zum einen sind da die *Land Art* und die *Earthworks* der 1960er-Jahre, die frühe konzeptuelle Kunst, die Performance und die Institutionskritik, die wegbereitend waren für ein pluralistisches Verständnis oder auch Unverständnis von Kunst. Es gab aber auch umwelthistorische Ereignisse, die zu einer Wachheit gegenüber ökologischen Themen und zum Aufkeimen der Umweltbewegung als wichtigem Motor der *Environmental Art* und *Ecological Art* führten. Die technologischen Errungenschaften im Feld der Weltraumfahrt eröffneten nicht nur eine neue, ganzheitliche Perspektive auf die Welt und beförderten ein holistisches Verständnis unserer Existenz, sondern werfen aktuell auch ganz neue ethische und moralische Fragestellungen auf.

Mit dem Beginn der Raumfahrt und der zeitgleich aufkommenden Umweltbewegung wurde auch die grundlegende Frage nach der Zukunftsfähigkeit der Gattung Mensch gestellt. In der zeitgenössischen Kunst sind zwei Tendenzen bzw. Haltungen in Bezug zur Natur respektive der Erde zu erkennen:

„[...] the instrumental view, which seeks to master the planet through an exclusively human-centered knowledge of it, and the romantic view, which holds that we can return to a state of unencumbered continuity with nature.“⁶

Da die Geschichte der Kunst in Zusammenhang mit Zeitgeschichte sich je nach Blickpunkten anders erzählen lässt, entstand die vorliegende Herangehensweise. Die vorliegende Arbeit versucht das Zusammenspiel historischer Metaphern, historischer Ereignisse, Kunstströmungen und gesellschaftlicher Entwicklungen anhand dreier Gebäudehüllen, und daraus ableitend entlang dreier Gedankenformationen zu fassen. Diesbezüglich fanden zwei gegensätzliche

⁵ Um sich der Vielfältigkeit hybrider Praktiken in der Verschränkung ökologischer Themen mit den Künsten anzunähern, hat Andrew Brown mit *Art and Ecology Now* (2014) neue Sichtweisen auf die Debatte rund um Natur und Kunst ermöglicht. In seiner Fallstudie organisiert er Praktiken fotografischer, urbaner, performativer und dokumentarischer Art in sechs thematischen Abschnitten: Re/View, Re/Form, Re/Search, Re/Use, Re/Create, Re/Act. Er hat über die panoramische Synthese den Blick auf eine globale Bewegung innerhalb der Künste gerichtet, und widmet einer der wenigen nichtwestlichen Arbeiten den Hauptteil seiner Aufmerksamkeit.

⁶ Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis 2010, S. 4 (Boetzkes 2010).

Metaphern Verbreitung, von denen die eine „pastoral“⁷ und die andere „apokalyptisch“ genannt werden kann und deren Ursprünge bis ins 19. Jahrhundert zurückzuverfolgen sind. Als dritte Gebäudehülle wird das Museum herangezogen. Um der historischen Genese dieser Ansichten gerecht zu werden, wird in der vorliegenden Arbeit zunächst auf den rückwärtsge- wandten und romantischen Ansatz einer möglichen Rückkehr zu einer unschuldigen Kontinuität bzw. Gleichsetzung von Natur und Mensch eingegangen (siehe Kap. 1). Die amerikani- sche Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts gibt Aufschluss über den Übergang von der Agrar- zur Industriegesellschaft, indem dieser markante Wandel des Verhältnisses zur Natur in den Bildern wiederzufinden ist, oder indem dies bewusst ausgeklammert ist.

Als Sinnbild für die romantische Sicht auf das Verhältnis zur Natur eignet sich das Motiv der einfachen Hütte (siehe Kap. 2). Die Popularisierung der Waldhütte als Metapher geht mit der Eroberung des amerikanischen Kontinents einher und stand ganz im Zeichen einer Philoso- phie der Einfachheit. Für die Aufbruchsstimmung innerhalb der Umweltbewegung bildeten die gedanklichen Streifzüge des Transzendentalisten Henry David Thoreau, in dessen Werk das einfache Leben auf dem Lande glorifiziert wird, den literarischen Nährboden. Eckpfeiler seines Weltbildes waren die Vorstellung von einer kultivierten Wildnis, von der Selbstbe- stimmtheit des Menschen und vom Leben in Autarkie. Bezugnehmend auf die relationale Kunst, deren Wesenszüge anhand des Werkes des Künstlers Rirkrit Tiravanija dargelegt wer- den, werden Bestrebungen zur Nachhaltigkeit in der Kunst in den Blick genommen und es wird erläutert, worin sich diese vom romantisierenden „Abkehrgedanken“ unterscheiden. Des Weiteren erfolgt ein Abriss über den von Joseph Campbell formulierten Mythos vom Helden, dessen Kräften messen in der „wildem“ Natur angesiedelt wird. Der (Abenteuer-)Tourismus wird im Hinblick auf das Motiv des Rückzugs sowie auf die durch den Tourismus verursachte Auslöschung vermeintlich „unschuldiger“ Naturerlebnissen betrachtet. Schließlich werden anhand einer Auseinandersetzung mit den immersiven und/oder körperbezogenen Arbeiten der Künstler*innen Doug Aitken, Ana Mendieta und Dennis Oppenheim weiterführende Aus- sagen über das innige und wechselseitige Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt getrof- fen, wobei ebenfalls auf die Suche nach der „inneren“ Natur eingegangen wird.

Das daran anschließende Kapitel widmet sich der im Jahr 1879 erstmals vom US-Ökonomen Henry George (1839 – 1897) verwendeten und von Richard Buckminster Fuller aufgegriffe- nen Metapher vom „Raumschiff Erde“ (siehe Kap. 3). Anhand der Metapher eines Raum- schiffs lässt sich darlegen, dass ein rhetorisches Bild eine reale und eine fiktive Seite hat, und dass diese beiden Aspekte nicht wenig miteinander zu tun haben. Die Metapher des Raum- schiffs, das sich mitsamt seiner menschlichen Besatzung – allesamt Autodidakt*innen – durch

⁷ Um Missverständnissen vorzubeugen: gemeint ist im vorliegenden Kontext die auf den Hir- ten, das ländliche Idyll Bezug nehmende pastorale Darstellung und nicht die auf das Priester- liche, auf den „Guten Hirten“ verweisende Begrifflichkeit.

das Weltall bewegt, nicht genau wissend, wohin die Reise geht, gewinnt angesichts des Klimawandels zusehends an Bedeutung. Buckminster Fuller veränderte durch sein *cosmic conceptioning* den Blick auf die Welt und legte damit einen Grundstein für heutige Betrachtungsweisen unseres Planeten. Zu einer neuen Sichtweise auf die Erde trugen aber auch die Astronaut*innen bei, die von ihrer Reise ins Weltall Bilder von unserem Planeten mitbrachten, dank derer ein psychologischer „Overview Effekt“ erzielt wurde. Vertreter*innen der Land Art markierten im Lichte eines globalisierten Raumfahrtzeitalters diese Anfänge eines extraterrestrischen Zeithorizonts. Satellitentechnologie, das Aufbrechen von starren Landkarten, aber auch der erstmalige Blick auf die Welt werden in diesem Kapitel als Meilensteine eines globalen Denkens aufgegriffen.

Zuletzt wird in Kapitel 4 mit der Betrachtung der Institution „Museum“ als Verhandlungsort für gesellschaftliche Diskurse ein Kontrapunkt zu den beiden Sinnbildern der Hütte und des Raumschiffs gesetzt. Die Museumswissenschaft verrät uns etwas über die Gemeinsamkeiten, die viele künstlerische Arbeiten und ökologische Bemühungen aufweisen. Gemein haben diese etwa die Herausbildung von Kulturtechniken des Konservierens, Tradierens und Vermittelns von Bildern in Form von narrativen Geschichten. In Opposition zum Museum als Institution haben die Land-Art-Künstler*innen mit Konventionen gebrochen und die Natur in die Kunst eingebracht, um zu einem erweiterten Kunstbegriff zu gelangen. Die *Environmental Art*, in deren Folge eine Popularisierung der Umweltbewegung zu beobachten war, brachte auch eine Erweiterung des Kunstbegriffs mit sich, in dessen Kontext Nützlichkeit und Form/Ästhetik miteinander verschmolzen wurden. Heute fungieren viele Werke, die diesem Genre zugerechnet werden, in und außerhalb von Kunstinstitutionen als Mahnmal, als „Mikrotopien“ oder als Exempel, die zum Nachdenken über die Zukunftsfähigkeit der Menschheit anregen sollen. Ebenfalls ersichtlich wird anhand der folgenden Ausführungen, dass sich in der zeitgenössischen Kunst die Dichotomie von Natur und Kultur aufgrund der Verschränkung des Künstlerischen mit der Biologie, der Wissenschaft und der Technologie nicht mehr aufrechterhalten lässt, dass sich Hybridformen ergeben, die jegliche Gewissheiten hinsichtlich des Begriffs „Natur“ endgültig verdrängen.

1. Naturverständnis im Wandel

In der Renaissance verblasste der religiöse Aberglaube und an seine Stelle traten Rationalität, mathematische Berechenbarkeit, Vernunft und Wissenschaft. Die Natur, so Andrew Brown, war nicht mehr etwas Gefürchtetes und Unberechenbares, sie wurde vielmehr Gegenstand von Beobachtungen, berechenbar und vor allem zählbar.⁸

In dieser Epoche wurde jedoch auch das Verhältnis des Künstlers/der Künstlerin zu seiner/ihrer Umgebung neu verhandelt. Indem der Mensch in den Fokus rückte, wurde er zum Maß aller Dinge.⁹ Sozialgeschichtlich gesehen zeichnete sich die Renaissance dadurch aus, dass die Künstler*innen „unter den großen Geistern des Zeitalters“¹⁰ ihren Platz fanden. Unter all den imponierenden Künstlerpersönlichkeiten wie Raffael, Michelangelo oder Tizian¹¹, welche mit enormer Schaffenskraft bedeutsame Werke hervorbrachten, ist es Leonardo Da Vinci, der die Verschränkung von Natur(-Wissenschaften) mit der Kunst entscheidend vorangetrieben hat. Fleming und Honour sehen es als „Akzentverschiebung“ an, wenn sie – bezugnehmend auf Alberti¹², der den Gedanken von der Kunst als Wissenschaft formuliert hat – davon sprechen, dass Malerei, Architektur und Skulptur seit der Renaissance eher als Geisteswissenschaften denn als Handwerksberufe gelten.¹³ So kam es zur Herausbildung der Idee vom „universellen Menschen“, der über Kenntnisse und Fertigkeiten in der bildenden Kunst verfügt. Die Idee, „dass Kunst viel mehr ist als Kunstfertigkeit“ findet ihren Ausdruck in der Künstlerpersönlichkeit von Leonardo Da Vinci. Da Vinci verstand sich vordergründig als Künstler, wengleich er wenige Werke vollendete und tausende Seiten illustrierter Aufsätze über „künstlerische Theorien, Anatomie, Naturgeschichte, den Vogelflug, die Eigenschaften des Wassers und zahlreiche mechanische Experimente“¹⁴ hinterließ. Es entsteht der Eindruck, dass die Veröffentlichung dieser Seiten und die Vollendung seiner zahlreichen Gebäudeentwürfe für Da

⁸ Brown 2014, S. 9.

⁹ Vgl. Brown 2014, S. 9.

¹⁰ Hugh Honour/John Fleming, Weltgeschichte der Kunst. ⁵München 1999, S. 425 (Honour/Fleming 2007).

¹¹ Raffael Sanzio da Urbino (1483-1520), Michelangelo Buonarotti (1475-1564) und Tiziano Vecellio (1490-1576) gelten als die bedeutendsten Künstler der italienischen Hochrenaissance.

¹² Leon Battista Alberti (1404-1472) war ein italienischer Humanist, Schriftsteller, Mathematiker, Kunst- und Architekturtheoretiker sowie Architekt und Medailleur der Frührenaissance; er gilt in der Vielfalt seines Schaffens als Inbegriff des *uomo universale*.

¹³ Honour/Fleming 2007, S. 425.

¹⁴ Ebenda, S. 435.

Vinci zweitrangig war.¹⁵ Er widmete sich mit großem Wissensdurst und Neugierde dem „Keimzustand in Kunst und der Natur“¹⁶.

Neben der rationalen Durchdringung der Natur durch die Naturwissenschaft entdeckten die Renaissancegelehrten aber auch die Schönheit der Landschaft für sich. Deren lustvolle Betrachtung abseits schematischer Darstellungen eröffnete eine neue Perspektive auf die Natur, emotionale Bezüge wurden hergestellt. In den Landschaftsmalereien des Mittelalters bis hin zur Romantik wurde diese neue Sichtweise der Natur anschaulich. Im Stilleben, welches sich indes entwickelte, zeigt sich, dass sich der Mensch der Natur nicht mehr ausgeliefert sah, dass er sich ihr nicht mehr unterwürfig näherte, sondern dass sich im Gegenteil ein wachsendes Bewusstsein für „Eigentum und Besitzanspruch in Bezug zur materiellen Welt“ entwickelt hatte.¹⁷

Die Art und Weise, wie wir Natur und Landschaft verstehen, wurde über Jahrhunderte geformt und ist einem fortlaufenden Wandel unterzogen. Auch das Genre der Landschaftsmalerei, das sich zu Beginn der Industrialisierung, in der Epoche der Romantik etablierte, gibt darüber Auskunft. In der Romantik, als sich der Mensch mit der Ausweglosigkeit seiner Existenz zu beschäftigen begann, wurde das Verhältnis zwischen Natur und Mensch idealisiert zum pastoralen Idyll erhöht.¹⁸ Bis zum Mittelalter wurde die Landschaft nicht, wie das heute der Fall ist, auf die Erscheinung der Erdoberfläche beschränkt, sondern umfasste auch die Gesamtheit der Bewohner*innen eines Landstriches. Mit dem ausgehenden Mittelalter und der beginnenden Frührenaissance, angeregt durch das neue Weltbild, wurde die Natur wiederum anders wahrgenommen. Die Künstler¹⁹ trachteten in Anlehnung an das neue Verständnis vom Menschen nunmehr danach, die individuellen Merkmale der Natur herauszuarbeiten. An diese entscheidenden Anfänge der künstlerischen Naturbetrachtung der Renaissance anschließend, entwickelte sich im 18. und 19. Jahrhundert eine neue Form der Ästhetisierung der Landschaft, indem ein neuartiges Interesse an der Darstellung der Natur abseits vom „decorativum“ oder der Hintergrundgestaltung des mittelalterlichen Dekors und abseits einer mathematischen Vermessung im Sinne der Verwertbarkeit der Natur aufkam.²⁰

¹⁵ Da Vinci zitiert in Honour/Fleming 2007, S. 435: „Große Geister schaffen oftmals mehr durch geringere Arbeit, da sie mit ihrem Intellekt nach neueren Begriffen suchen und jene vollkommenen Ideen formen, die sie danach nur mit ihren Händen zum Ausdruck bringen.“

¹⁶ Honour/Fleming 2007, S. 436.

¹⁷ Brown 2014, S. 9.

¹⁸ Siehe dazu FN 7.

¹⁹ In diesem Kapitel spreche ich vermehrt von Künstlern; dabei möchte ich offenlassen, ob und wie viele Künstlerinnen es in der Renaissancezeit und davor gab; bekannt ist immerhin, dass sich viele Frauen ihren Platz in der Kunstgeschichte über die Jahrhunderte hart erkämpften; ab dem 20. Jh. spreche ich daher nur mehr von Künstler*innen.

²⁰ Nathalie Blanc/Barbara L. Benish, Form, Art and the Environment. Engaging in Sustainability. London 2018, S. 14 (Blanc/Benish 2018).

In der Romantik hat sich der Mensch ganz auf das Erhabene der Natur konzentriert. Zeitgleich mit der industriellen Aneignung der natürlichen Ressourcen wurde eine emblematische Darstellungsweise der natürlichen Welt dominant, womit diese, immaterielle Sphären berührend, ins Erhabene vorstieß. Die Natur wurde emotional erfasst und ästhetisch geordnet. Anders gesagt: sie wurde ins Bild gebracht, inszeniert.²¹

„By assigning a value to the aesthetic landscape considered as the part of a country that nature presents to an observer, the romantic man perceives nature as through the categories of art. In other words, he does not see nature, but sees the landscape, that is to say a reorganized nature according to aesthetic laws.“²²

Die Rückbesinnung auf die Natur, deren Idealisierung und Romantisierung war ein Ausdruck des tiefgreifendsten gesellschaftlichen Umbruchs nach der Renaissance: der Industriellen Revolution. Während in der Renaissance noch versucht wurde, sich der Natur durch Rationalität, Verstand und Wissenschaft zu bemächtigen, schaffte es der Mensch durch die Industrielle Revolution, die natürlichen Ressourcen in bisher unvorstellbarem Maße für sich zu nutzen, sie zu ernten und abzuschöpfen. Viele der Auswirkungen, die „guten“ (wiewohl deren Bewertung stets von der Perspektive abhängig ist) sowie die fatalen Langzeitwirkungen der Industriellen Revolution sind – wie ich denke – allgemein bekannt. Zusammenfassend schreibt dazu Andrew Brown:

„Enormous amounts of fossil fuels were now required across the world to feed the factories and furnaces that pumped out plumes of pollution in pursuit of progress. Mechanization demanded and enabled even greater quantities of minerals, metals and materials to be extracted, processed and dispatched. Never before had the physical heart been wrenched from the Earth on such a massive scale and returned to it in a degraded and degrading state [...]. This was just the start of an era in which humanity saw the environment as an endless supply of treasures that it could plunder in search of wealth, and a bottomless pit into which it could pour its unwanted detritus afterwards. Put simply, nature was now nothing more than a commodity to be bought (or stolen) and sold.“²³

Es ist nachvollziehbar, dass zeitgleich mit der Ausbeutung fossiler Ressourcen auch eine Romantisierung alles „Natürlichen“ und bereits Bekannten einherging. Der Beginn der Industrialisierung mit der Erfindung der Dampfmaschine durch James Watt in den 1770er-Jahren hatte

²¹ Blanc/Benish 2018, S. 14.

²² Ebenda, S. 16.

²³ Brown 2014, S. 9-10.

enorme Auswirkungen auf das Leben der Menschen. Es gab jedoch bereits hundert Jahre zuvor eine Protestschrift, in der John Evelyn²⁴ auf die enorm gesundheitsschädliche Luftverschmutzung in London hinwies, die auf das Verheizen von Kohle zurückzuführen war.²⁵ Der Übergang von der Subsistenzwirtschaft zur industriellen Produktion stellte zudem eine existenzielle Bedrohungen für ganze Dörfer und Landstriche dar, da die Arbeiter*innen keinerlei soziale Absicherung hatten.²⁶ Die Nutzung fossiler Energieträger ist daher nur die eine Seite der Medaille. Der Beginn der industriellen Produktion ging auch mit der Ausbeutung der in den Fabriken beschäftigten Arbeiter*innen einher, was schließlich zur Gründung der Arbeiter- und Sozialbewegungen des 19. Jahrhunderts führte.²⁷

Angesichts der menschlichen Unvollkommenheit, die somit immer mehr ins Zentrum rückte, fingen in der Epoche der Romantik Künstler an, die Natur als eine Art „spirituelle Majestät“ wahrzunehmen, eine neue Art der religiösen Inszenierung wurde gepflegt. An die Stelle von Gottesdarstellungen traten Naturdarstellungen, die Erstaunen auslösen und Gefühle wecken sollten. Es sind Darstellungen, welche die große Schönheit der von der göttlichen Hand geschaffenen, ergreifenden Landschaften zeigen sollten. Auch wenn es den Philosophen freigestellt war, das Sublime und Erhabene zu interpretieren und zu deuten: alle glaubten, dass das Erhabene der Natur ein „Symbol für die innere Realität, Wahrheit“, aber auch für die inneren menschlichen Konflikte sei.²⁸ Die Vertreter der Romantik glaubten, dass die Natur abstrakte Qualitäten wie Wahrheit, Schönheit, Unabhängigkeit oder Wildheit in sich trage. Dementsprechend wurde in der „unbegrenzten Natur“²⁹ ein gewisses Potenzial gesehen; man dachte, in ihr könne der Mensch seine verlorenen Wurzeln, seine Individualität, jedoch auch seine nationale Herkunft wieder erwecken und zurückgewinnen.³⁰ Doch je stärker die Entfremdung von der Natur samt den damit einhergehenden, unerwünschten Folgen für die Menschen spürbar wurden, desto stärker wurde die Natur idealisiert. Dies lässt sich anhand der Landschaftsmalereien zeigen, die im Umfeld der US-amerikanischen „Hudson River School“ entstanden.³¹

²⁴ John Evelyn (1620-1706) war ein englischer Autor, Architekt und Gartenbauer. In seinen Tagebüchern wirft er ein bezeichnendes Licht auf Kunst, Kultur und Politik seiner Zeit.

²⁵ Sybille Heidenreich, Das ökologische Auge. Landschaftsmalerei im Spiegel nachhaltiger Entwicklung. Wien 2018, S. 133 (Heidenreich 2018).

²⁶ Heidenreich 2018, S. 134.

²⁷ Ebenda, S. 133

²⁸ Brown 2014, S. 10.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Blanc/Benish 2018, S. 17.

³¹ Die Hudson River School war ein Zusammenschluss US-amerikanischer Maler, die der deutschen romantischen Malerei nahestanden. Deren Begründer war Thomas Cole (1801-1848), führende Vertreter waren außerdem Frederic Church (1826-1900), Albert Bierstadt (1830-1902) und Thomas Moran (1837-1926).

Die Bilder illustrieren gemäß den Kunstkritikerinnen Nathalie Blanc und Barbara L. Benish³² die „Vorstellung von unbewohnter, jungfräulicher Wildnis, die zum ersten Mal von europäischen Entdeckern und amerikanischen Pionieren gleichermaßen gesehen wird“.³³ Blanc und Benish äußern daher massive Kritik an der noch immer populären Landschaftsmalerei. Indem darauf die weißen Siedler abgebildet sind, würden die in der US-amerikanischen Landschaft ursprünglich ansässigen Gemeinschaften ignoriert. Während die US-amerikanische Landschaftsmalerei boomte, löschte das amerikanische Militär in weiten Teilen der heutigen USA autochthone Kulturen aus und „färbte“ damit diese Landstriche „weiß“. Blanc und Benish stellen fest: Je tiefer die Spaltung zwischen dem war, was real passierte und dem, was romantisiert wurde, desto mehr wurde in Bezug auf die Landschaft fantasiert. So verschwamm die Grenze zwischen dem Vernünftigen, dem Realen bzw. dem Wahrnehmbaren und dem Übernatürlichen zusehends.³⁴

Diese historischen Perspektiven sagen etwas über die Problemlagen der jeweiligen Zeit aus. Heute, so Heidenreich, „ist die Landschaft [...] in die Bedeutungsperspektive einer ökologischen Krise gerückt“.³⁵ Diese oben genannten Tendenzen wirken jedoch gemäß Blanc und Benish in all ihrer Ambivalenz bis in zeitgenössische Auseinandersetzungen nach. Sie nicht nur auf die technische und wissenschaftliche Ausarbeitung von ökologischen Themen zu berufen, sondern sich auch um ihre ästhetische Vermittelbarkeit zu bemühen, treibt viele Künstler*innen an. Denn bei all ihrer Deutlichkeit, ist es wissenschaftlichen Fakten alleine nicht möglich emotionale, affektive, „leibliche“ Bezüge zu Phänomenen der Natur zu kreieren, denn Natur sei, laut Hartung und Kirchhoff mehr wie eine „gegenständliche Realität“. Umso wichtiger sei deshalb, das „Verständnis von Natur für eine Pluralität von Realitätskonzepten zu öffnen“.³⁶ Mit der Beziehung zwischen der Natur und der Kultur und mit dem Platz des Menschen in diesem Gefüge beschäftigen sich viele zeitgenössische Künstler*innen. Sie wenden dabei unterschiedliche Strategien an und wählen vielfältige Perspektiven. Die Vorstellung von der Erhabenheit der Natur sowie deren Romantisierung spielt gemäß Brown auch heute noch, bewusst oder unbewusst, in vielen künstlerischen Arbeiten eine Rolle, indem sich die

³² Nathalie Blanc und Barbara L. Benish wollen in ihrem Buch *Form, Art and the Environment. Engaging in Sustainability* (2018) einen theoretischen Rahmen für das große Feld der ökologisch engagierten Kunst aufspannen. Sie versuchen die Brüche innerhalb der Natur-Kultur-Dichotomie zu begründen und fragen sich, wie Wissenschaft und Kunst im Sinne einer „Re-association“ vereinbar sind. Dazu wollen sie die Debatte durch neue Perspektiven und Inhalte ergänzen und besetzen. Die Autorinnen wollen über die Schnittstellen zwischen den verschiedenen Zweigen, Ansätzen und Richtungen der nachhaltigen Kunst diskutieren sowie darüber, welches Potenzial für eine nachhaltige Zukunft diesen Überschneidungen innewohnt.

³³ Blanc/Benish 2018, S. 16.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Heidenreich 2018, S. 14.

³⁶ Hartung/Kirchhoff 2014, S. 13.

Künstler*innen auf die philosophischen, moralischen und emotionalen Konzepte des Naturverständnisses der Romantik berufen.³⁷ Um das direkte Nahverhältnis zur Natur, geht es im folgenden Kapitel.

³⁷ Vgl. Brown 2014, S. 10; Blanc/Benish 2018, S. 16.

2. Die Hütte als Sehnsuchtsort im Industriezeitalter

Die Besiedlung Nordamerikas durch die Europäer*innen spielt für die Typologie der Hütte als Metapher und Sehnsuchtsobjekt eine wesentliche Rolle. Für die Art und Weise, wie zur Zeit der Besiedelung eine idealtypische Landschaft mit einer idealtypischen Szenerie in den Bildern dargestellt wurde, sind vor allem die Malereien von Thomas Cole beispielhaft. Thomas Cole beobachtete mit Unbehagen die rasante Eroberung Nordamerikas, dessen Landschaft sich durch die Rodung von Wäldern und den Aufbau von Verkehrsinfrastruktur in weiten Teilen völlig veränderte. Umso mehr wird in seinen Bildern das entbehrungsreiche Leben der Siedler verklärt, die vermeintlich noch in Harmonie mit der sie umgebenden Natur lebten. Ein zentrales Element stellt in *Home in the Woods* (1847) die amerikanische Blockhütte dar. Sie ist umringt von einer prächtigen Landschaft. Aus ihr tritt eine Frau, die ihrem heimkehrenden Mann zuwinkt. Nichts deutet darauf hin, wie beschwerlich das Leben einer Siedlerfamilie war. Ein früheres Gemälde mit dem Titel *Daniel Boone sitting on the Door of his Cabin on the Great Osage Lake, Kentucky* (1826) zeigt eine amerikanische „Ikone des 18. Jahrhunderts“, den Jäger und Pionier Daniel Boone (1734 – 1820). Zusammen mit Dutzenden anderen Holzfällern bahnte er 1785 Zehntausenden Siedlern einen Weg nach Westen über die Appalachen. Die abgebildete Hütte neben dem See, vor dem Hintergrund einer verheißungsvollen Bergkette, umrahmt von einem dramatisch bewölkten Himmel, zeigt – so die deutsche Kunsthistorikerin und Publizistin Petra Ahne – „keine schäbige Unterkunft“, sondern „das Zuhause eines Helden“.³⁸ Anhand dessen lässt sich zeigen, wie sich die Typologie der Hütte, die anfänglich ein notdürftiges Obdach darstellte, zu einem amerikanischen Gründungsmythos wurde; abgebildet wird ein „neue[s] Eden, bebaut [...] mit Hütten“.³⁹

³⁸ Petra Ahne/Judith Schalansky (Hg.), *Hütten. Obdach Und Sehnsucht*. Berlin 2019, S. 55 (Ahne/Schalansky 2019).

³⁹ Ahne/Schalansky 2019, S. 56.



Abb. 02: Die Hütte, auf einem Gemälde von Thomas Cole; dessen Bilder sind Teil des amerikanischen Gründungsmythos.

2.1. Henry David Thoreaus⁴⁰ Wirkung auf das Sinnbild der Hütte

Die pastoralen Inszenierungen des harmonischen Verhältnisses zwischen Mensch und Natur in den Landschaftsmalereien von Thomas Cole bezeichnet Andrew Brown als „bildliches Äquivalent“⁴¹ zum gefeierten Buch *Walden* des Philosophen und Schriftstellers Henry David Thoreau. Thoreau übte mit seinen Erzählungen über die Einfachheit des Lebens in und mit der Natur großen Einfluss auf nachfolgende Generationen aus. Thoreaus Hütten Erzählung beginnt mit mit einem philosophischen Experiment:

Im Jahre 1845 begibt sich der erst 27-Jährige Henry David Thoreau zum Waldensee.⁴² Im Gepäck hat er eine Axt und jede Menge Idealismus. Im literarischen Werk *Walden; or, Life in the Woods* komprimiert er seine Erfahrungen in Form einer Tagebucherzählung. Darin schildert er, wie er sein Leben im Wald meisterte, welche Gedanken diesem Selbstversuch vorausgingen und welche Hindernisse er dabei überwinden musste. Er beginnt mit dem Bau seiner Hütte, indem er ein Kellerloch aushebt, darüber den Boden verlegt, Baumstämme ineinander

⁴⁰ Henry David Thoreau (1817-1862) war ein US-amerikanischer Schriftsteller und Philosoph, der dank seines von ihm selbst schriftstellerisch verarbeiteten (vermeintlichen) Rückzugs in die Wälder nachfolgenden Generationen als Prophet des zivilen Ungehorsams und als Protagonist eines einfachen Lebens mit der Natur galt.

⁴¹ Brown 2014, S. 10.

⁴² Der Walden Pond zu Deutsch Waldensee ist ein See in Concord im Staat Massachusetts in den Vereinigten Staaten von Amerika. 1922 wurde das Gebiet rund um den See, inklusive die Reste der Hütte zum Walden Pond State Reservation.

zu vier Wänden verkeilt und schließlich das Dach anbringt: eine typisch amerikanische Blockhütte.

Seine kleine Blockhütte am Ufer des Sees ist der Startpunkt seines zweijährigen Experiments, im Zuge dessen er zum „echten“ Leben zurückfinden will.

„Ich wollte tief leben, alles Mark des Lebens aussaugen, so hart und spartanisch leben, dass alles, was nicht Leben war, in die Flucht geschlagen wurde.“⁴³

Interessant ist, dass seine Beobachtungen des einfachen, des „wahrhaftigen Lebens“ – wie Thoreau es nannte – Metaphern für das gesellschaftliche Leben sind. Zum Beispiel spricht er von Zwängen und von der Ausweglosigkeit des Alltags, indem er darüber berichtet, wie er einer Mäuseplage Herr wird. Oder er beobachtet Ameisen, wie sie sich gegenseitig bekämpfen, und entdeckt darin Hinweise auf das menschliche Ringen um Existenz und Anerkennung. Thoreau war kein Wissenschaftler, der sich der Natur auf systematische Weise annähert. Zu eng war seine Verbindung zum Göttlichen, dass er es sich anmaßen würde, „Gottes Eigentum“ unnötigerweise und eilig mit „zusammengestoppelten Liste[n]“ zu erfassen.⁴⁴ Thoreau begegnete der Natur jeden Tag erwartungsvoll und gelassen und wusste dennoch genau, wann die Wasserhyazinthen zu blühen begannen und wann sie es im Jahr zuvor getan hatten.⁴⁵ Die Grenze zwischen Beobachtetem und Beobachter verschwimmt besonders bei Thoreaus Tierwahrnehmungen. Es gelang ihm, Schlangen, Bismarcken, Eichhörnchen, Falken und Schlangen aufzulauern, indem er, wie er sagte, mit seiner eigenen „Anima“ in Kontakt trat. Dies erschaffe ein Feld, in dem es gelinge, mit dem Lebensprinzip der jeweiligen Eigenart in Kommunikation zu treten. Für ihn war die Natur oppositionell zum Menschen.

„Es scheint ein Gesetz zu sein, dass man nicht mit den Menschen *und* der Natur in Sympathie leben kann. [...] In der Gesellschaft wirst du dein Heil nicht finden, wohl aber in der Natur [...] weil sie nicht Mensch ist, sondern eine Zuflucht vor ihm.“⁴⁶

Für ihn hatte jede Naturerscheinung eine „kosmische Symbolik“. Alles diente ihm zu gesellschaftlichen Überlegungen:

„Er ist sich bewusst, dass er bei seinem Gang auf die sinkende Sonne zu die großen Bewegung der menschlichen Zivilisation rekapituliert: von Kleinasien nach Griechenland, von Griechenland nach Rom, von Rom bis in die äußersten Spitzen des zerklüfteten europäischen Kontinent, und dann der Sprung der Wikinger und der iber-

⁴³ Phillipp Wolff-Windegg, Denken Mit Henry David Thoreau. Von Natur und Zivilisation, Einsamkeit und Freundschaft, Wissenschaft und Politik, Zürich 2008, S. 15 (Wolff-Windegg 2008).

⁴⁴ Wolff-Windegg 2008, S. 16.

⁴⁵ Ebenda, S. 16.

⁴⁶ Ebenda, S. 15

rischen Entdecker über den Ozean hinweg, und der atlantische Saum des amerikanischen Festlandes wiederum als Sprungbrett für den Vorstoß in diesen Kontinent hinein, der gewaltige Strom der Landnehmer, bis der Pazifik sie anhält.“⁴⁷

Dabei entwickelte Thoreau sein eigenes Maß in der Erkenntnisgewinnung; Größenunterschiede beachtete er nicht weiter. Alltägliche Gegebenheiten verrieten ihm Wesentliches über den Fortgang der Zivilisation. Ohne Weiteres erkannte er „im Sandkorn die ganze Welt“.⁴⁸ Er ging intuitiv vor. Im Dunkeln traute er mehr seinen Füßen denn seinen Augen, sein Gespür in der Hand erlaubte es ihm (vorgeblich) umstandslos, mit einem Griff zehn Bleistifte aus einer Schachtel herauszunehmen. Dies, so Wolf Windig, verweise auf eine „ursprüngliche Harmonie zwischen Mensch und Ding, zwischen Subjekt und Objekt“.⁴⁹ Sein Maß war Erfahrung, Beobachtung, Intuition. Die Natur war ihm Partnerin genug und er erkannte sich und die gesamte Menschheit in ihr.⁵⁰

Diese Hinterlassenschaft, Thoreaus Buch, aber auch seine Persönlichkeit, waren überaus einflussreich. Thoreau wurde zum Klassiker der Alternativkultur und ein Vorbild für alle autarken Selbstversorger*innen. Als früher Kritiker der Globalisierung und als Wegbereiter des zivilen Ungehorsams inspirierte er weltweit Bürgerrechtsbewegungen, etwa jene von Martin Luther King oder Mahatma Gandhi. Letzterer verordnete seinen Schülern Thoreaus *The Duty of Civil Disobedience* als Pflichtlektüre.⁵¹ Aufgrund seiner mitunter gesellschaftsfeindlichen, romantischen Naturverklärung verkörpert er für die einen das wahre Amerika des selbstbestimmten Individualismus, und für die anderen war er ein Faulpelz, Menschenfeind und Anarchist.

Thoreaus poetische und radikale Erzählung vom kompromisslosen, naturnahen Leben entspricht einem Gedanken, der heutzutage zur Parole geworden ist: „Simple living, high thinking“. Das einfache, selbstbestimmte Leben wird zur Grundlage eines klaren Denkens erklärt:

„Nichts kann einem Menschen nützlicher sein als die Entschlossenheit, sich nicht drängen zu lassen. [...] Wenn ich nicht unendlichen Raum habe, kann ich nicht denken oder meine Gedanken ausdrücken. Die Himmelskuppel ist nicht zu hoch, das Meer nicht zu tief für den, der einen großen Gedanken entfalten möchte.“⁵²

Die Entfaltung der großen Gedanken, nach denen Thoreau auf unzähligen Spaziergängen in

⁴⁷ Wolff-Windegg 2008, S. 17.

⁴⁸ Der englische Dichter, Naturmystiker und Maler William Blake (1757-1827) zitiert in Wolff-Windegg 2008, S. 18.

⁴⁹ Wolff-Windegg 2008, S. 19.

⁵⁰ Ebenda, S. 16.

⁵¹ Frank Schäfer, Henry David Thoreau. Waldgänger und Rebell. Eine Biographie. Berlin 2017, S. 13 (Schäfer 2017).

⁵² Thoreau 2008, S. 30.

der Natur suchte, sollte ihn auch „ernähren, wärmen und kleiden“. Solche Gedanken sollten ihn ganz erfassen: „Er muß ein Schauspiel sein, zu dem mein ganzes Wesen eingeladen ist. Ich muss wissen, daß die Götter mit mir zusammen zu Gast sein werden.“⁵³ Damit reihte Thoreau sich ein in die Tradition des Transzendentalismus, eine sozialkritische und sozialutopische Bewegung, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, eine „im Dogma erstickte Theologie“ zu bekämpfen. Dies sollte gelingen, indem der Mensch als „ewige[r] Pionier seiner selbst“ betrachtet wurde, dessen „höchste Offenbarung“ es ist, Gott in sich selbst zu erkennen.⁵⁴ Geprägt vom deutschen Idealismus stellte für Thoreau der „Trapper, Jäger und Siedler“, der sich in unwirtliche Landschaften bewegt und somit seiner eigenen wilden Natur begegnet, den idealen Menschentyp dar. Thoreau teilte die Zuversicht des nordamerikanischen Siedlers aus Neuengland. Dabei sollte der „eigenmächtige Individualismus“ die Gestalt von „genügsamen, naturnahen Lebensgemeinschaften“ annehmen. So wurden jede Menge Kommunen gegründet, die von großem Idealismus beseelt waren und als ebenso große Enttäuschungen endeten, so Hawthorne, ein Zeitgenosse Thoreaus.⁵⁵ Gegen alles Politische und Institutionelle hegte Thoreau bis zur Mitte seines Lebens, sie als „untermenschlich“ und eine Art „vegetatives Leben“ bezeichnend, eine gewisse Abscheu. Der Mensch, der in der Natur seine Gedanken und seine Phantasie befreit habe, werde nicht durch „Weltverbesserer“ und „unkluger Herrscher gestört“.⁵⁶ Wolf-Windegg schlussfolgert recht passend: „Im Grunde fordert Thoreau eine Gemeinschaft bedürfnisloser, unabhängiger Thoreaus.“⁵⁷ Thoreau leitete aus dem Persönlichen immer das Maß und die Gesetzmäßigkeiten für die Allgemeinheit ab. Diese Art und Weise, darüber zu einfachen Argumentationslinien zu gelangen, ist auch innerhalb der ideologisch geprägten ökologischen Debattenkultur gang und gäbe und auch der einen oder anderen Partei und auch den Ökostrategien mancher Bewegungen eigen. Bezugnehmend auf Thoreaus einfache Dialektik schreibt Wolf-Windegg:

„Das Argument ist geradlinig und einfach – zu einfach. Es geht an der politischen Wirklichkeit vorbei und verlangt wie alle solche Entwürfe vom Menschen das, was er bisher nicht hat leisten können und nie leisten wird: sich zu ändern.“⁵⁸

Thoreau schreibt und philosophiert in beeindruckender Klarheit und Gewissheit über den Fortgang der Menschheit; doch er ist kein Weltverbesserer. Bei genauerem Hinsehen schrumpfte Thoreaus Experiment zu einer Art „Schrebergarten-Existenz“ hinunter.⁵⁹ Seine

⁵³ Thoreau 2008, S. 30.

⁵⁴ Wolff-Windegg 2008, S. 7-8.

⁵⁵ Ebenda, S. 8.

⁵⁶ Ebenda, S. 22.

⁵⁷ Ebenda, S. 22.

⁵⁸ Ebenda, S. 22.

⁵⁹ Ahne/Schalansky, S. 12.

Wildnis war gemäß Wolf-Windegg sehr zahm. Er ließ sich beim Bau seiner Hütte von Farmern helfen, er lebte nicht auf herrenlosem Land, sondern nahe von Concord, auf einem Stück Land seines Patrons Ralph Waldo Emerson. Die Eisenbahn war eine halbe Stunde Fußweg entfernt, Neugierige und Freunde, die ihm allerdings meist lästig waren, schauten des Öfteren vorbei.⁶⁰ Und seine Wäsche wuschen immer samstags seine Schwester und seine Mutter.⁶¹

„Thoreau ist nicht wirklich einsam; er will es auch gar nicht unbedingt sein, wohl aber will er sein Verhältnis zur Gesellschaft und das Maß, in dem er ihr Zutritt gewährt, selber bestimmen. Er will sich selbst beweisen, mit wie wenig der Mensch auskommen kann, wenn er seine Bedürfnisse zügelt und – materiell wie geistig – nur das Wesentliche, das Unumgängliche gelten lässt.“⁶²

Thoreau war nicht der erste „Einsiedler“. Es ist zu Thoreaus Zeit auch nicht ungewöhnlich, dass sich ein Trapper oder Pelzjäger in einer Hütte verschanzt. Doch es ist seinem literarischen Werk zu verdanken, dass Walden regelrecht zu einer Bibel für zahlreiche alternative Grassrootbewegungen⁶³ auf der ganzen Welt geworden ist. Die Art und Weise, wie Thoreau seine einfache und reduzierte Lebensweise beschreibt, und wie er sie mit „großen Gedanken“ unterfüttert, machen ihn so attraktiv für „Sub- und Randkulturen, Blumenkinder, Hippies und Weltverbesserer“⁶⁴, die auf der Suche sind nach dem simplen und doch vom großen Geist und von Sinnhaftigkeit beseelten Leben. Die Annahme, dass man tief in sich hineinblickt, und die so gewonnenen Erkenntnisse wiederum im Außen – in der Welt – anwendet, ist in dem Sinn nichts Neues und erklärt sich bei Thoreau durch das intensive Studium der Upanishaden und der Lehren von Konfuzius. Grundlage dieser Lehren ist die Annahme, dass es notwendig sei, ein Leben im Einklang mit der Natur zu führen. Erkenntnisse und Weisheiten entspringen der eigenen Lebensperspektive, es wird daher ein kleiner Maßstab angelegt. Auch dass er sich mit einer „zahmen Wildnis“ umgibt – Thoreau beackert Land und baut Bohnen an – macht ihn greifbar. Es scheint so, als könne Jede/r seine Lebensweise nachahmen, ganz anders als etwa die eines Jägers.⁶⁵ Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass Walden zu einem Klassiker der Alternativen geworden ist. Die Selbstversorger*innenbewegung und viele selbsternannte Weltverbesser*innen berufen sich auf Thoreaus praktizierte Naturmystik oder auf seinen gesell-

⁶⁰ Wolff-Windegg 2008, S. 12.

⁶¹ Ahne/Schalansky 2019, S. 101, 102.

⁶² Wolff-Windegg 2008, S. 12.

⁶³ Graswurzelbewegung, die wörtliche Übersetzung des englischen „grass-roots movement“, bezeichnet eine politische oder gesellschaftliche Initiative, die aus der Basis der Bevölkerung entsteht.

⁶⁴ Wolff Windegg 2008, S. 12, 13.

⁶⁵ Ebenda, S. 12.

schaftskritischen Rückzug, im Sinne eines Fokus auf das Persönliche. Die Idee, dank der Natur mit sich selbst in Berührung zu kommen, war und ist nach wie vor der Grundgedanke vieler ökologischer Bewegungen. In diesem Zusammenhang regelmäßig auftretende Begriffe sind Selbstversorgung, Permakultur, Autarkie, Ökodörfer, Wildernessbewegungen und Wildnispädagogik. Und gleichzeitig sind die alternativen Lebensweisen oft, aber nicht immer, von dem Anspruch getragen, dass es sich dabei auch um praktizierte Politik handle.

Denn die Verbindung der Askese mit einer politisch motivierten gesellschaftlichen Abkehr findet sich auch bei Thoreau, wenn auch mit einer anderen Schwerpunktsetzung. Thoreau, der immer schon mit der indigenen Bevölkerung Amerikas und ihrem vermeintlich intuitiven Zugang zur Natur sympathisierte, wurde schließlich gegen Ende seines Lebens ein Unterstützer einer anderen Randgruppe, der afroamerikanischen Sklaven.⁶⁶ John Brown (1800 – 1859) war Aktivist und die erste einflussreiche Symbolfigur der Sklavenbefreiung. Brown hat Thoreau inspiriert und er fühlte sich gezwungen, aus seiner selbstgewählten Isolation hervorzutreten. Brown wurde schließlich als Terrorist verurteilt und im Jahr 1859, noch vor Ausbruch des amerikanischen Bürgerkrieges gehängt. Thoreau hingegen sah in ihm einen Menschen, der durch seinen Tod unsterblich wurde; der sich beharrlich, mit Mut und Ernsthaftigkeit, seine Freiheit erkämpfte und der nicht davor zurückschreckte, auch gewaltsam vorzugehen. Thoreau zeigte sich damit einverstanden. Wolf-Windegg beschreibt diese Wendung in Thoreaus Ansichten folgendermaßen:

„Es ist wahrlich bewegend, wie der Menschenverächter im Sklaven den Menschen entdeckt, und wie derselbe Durst nach Unabhängigkeit, der ihn aus der Politik und der Geschäfte in die Wildnis führte, ihn jetzt wieder in ebendiese Welt zurückschickt – Freiheit nicht als Postulat, sondern als gelebte Wirklichkeit.“⁶⁷

Dieses Motiv des Rückzugs, zu sehen bei Thoreau aber auch bei Hesse, Heidegger, Rousseau, gilt als eine beliebte Voraussetzung dafür, „echte“ Philosophie betreiben zu können. Sie alle hatten ein hüttenähnliches Rückzugsörtchen oder es wurde ihnen eines gewidmet. In englischen Parks war es zudem Mode, eine eremitisch erscheinende Hütte als Erinnerung an die Einfachheit des Lebens zu errichten. Gerade bei flanierenden Menschen der bürgerlichen Oberschicht erfreuten sich diese städtebaulichen Anachronismen eine Zeitlang großer Beliebtheit, die sich angesichts des versinnbildlichten rohen Lebens für einen kurzen Augenblick besser fühlen konnten. Dafür wurde auch sogenannte Schmuckeremiten eingesetzt. Dies waren Menschen, die für Kost und Logis in einer ihnen zugewiesenen Hütte lebten, mit der einzigen Bedingung sich nicht zu waschen und keine Haare und Fingernägel zu schneiden.⁶⁸ In

⁶⁶ Vgl. Wolff-Windegg 2008, S. 23, 24.

⁶⁷ Ebenda, S. 24.

⁶⁸ Ahne/Schalansky 2019, S. 111.

der oberflächlichen Anschauung oder doch als Ort für freie Gedanken, umgibt die Philosophenhütte eine Aura des asketischen und dafür tiefgründigen Lebens. Im Rückzug wird die Verbundenheit mit der Natur angestrebt und schlussendlich soll durch diese Immersion eine neuartige Form der Kontaktaufnahme mit der Welt ermöglicht werden. Die romantische Verklärung des transzendenten und einfachen Lebens, die Idealisierung der Abkehr von der Zivilisation, Wege zur Autarkie und die Prämisse des Individualismus sind im Sinnbild der Hütte enthalten. In der Folge versuche ich, die Entwicklung entsprechender Vorstellungen bis in die Gegenwart anhand einiger Beispiele nachzuzeichnen.



Abb. 03: Verklärung des einfachen und ehrlichen Lebens des bekanntesten Malers der deutschen Frühromantik Caspar David Friedrich, Nebelschwaden (1820).

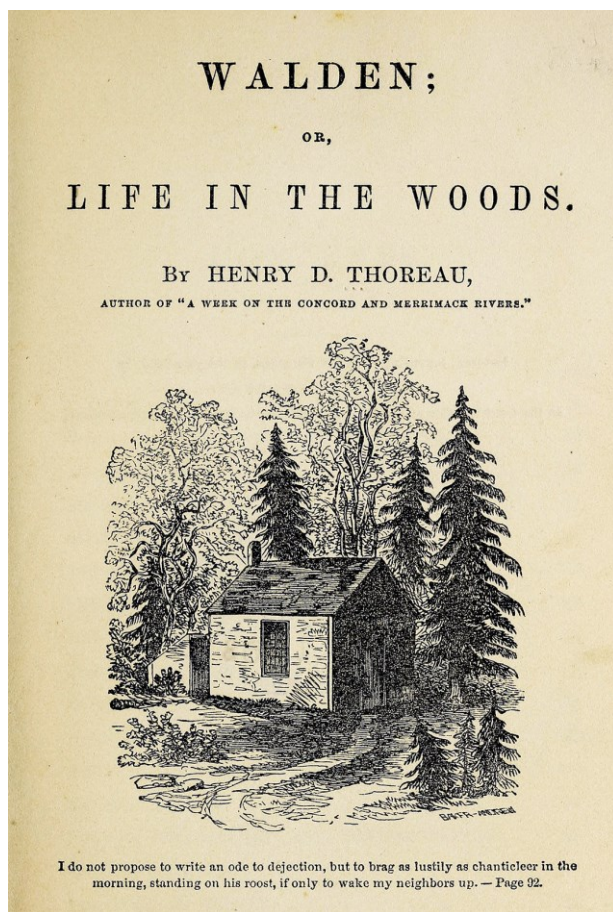


Abb. 04: Titelbild zur ersten Ausgabe von „Walden“ mit einem von Thoreaus Schwester Sophia gefertigten Bild der Hütte ihres Bruders, der bemängelte dass fälschlicherweise Tannen gezeichnet waren wo eigentlich Kiefern wuchsen.



Abb. 05: Schmuckeremiten im 18. Jahrhundert waren besonders in England beliebt. Hier auf einem Landgut bei Hamburg.



Abb. 06: Zu Ehren von Jean-Jaques Rousseau wurde ein Park errichtet, inklusive eines *cabane de philosophe*, einer Philosophenhütte.

2.2. Reduzierung von Komplexität: Der menschliche Maßstab

Vermischt mit sozialen und ökonomischen Überlegungen, getragen vom Gedanken der Autarkie, taucht das Motiv der Waldhütte gegenwärtig auch in Form einer architektonischen Typologie auf: Das „Tiny House“, welches klein und selbstgebaut ist und im besten Fall ein autarkes Leben ermöglicht.⁶⁹ Im Tiny House materialisiert sich der Gedanke, dass der Mensch nicht auf großem Fuß leben möchte, sondern nach einer Möglichkeit des Rückzugs hin zum einfachen Leben sucht; „einfach“ auch im Sinne der Erhaltung, Pflege, und der ökonomischen Möglichkeit. Die sozialen Aspekte spielen beim Tiny House eine besondere Rolle, da das Leben auf kleinem Raum besondere soziale Regeln erfordert, und den Bewohner*innen besondere kommunikative Fähigkeiten abverlangt.⁷⁰ Die Gründe dafür, ein Tiny House zu beziehen, sind zumeist ökonomischer, vielfach aber auch ökologischer Art, wobei diese je nach Bauart

⁶⁹ Die Tiny-House-Bewegung ist ebenso eine Randerscheinung, die sich in Europa seit den 1990er-Jahren etabliert hat. Vieles davon spielt sich online ab. Es gibt zahlreiche Anleitungs-, und Ratgeber-Blogs sowie YouTube-Kanäle, in denen der Schritt ins Tiny House und darüber hinaus ins Tiny Life angeleitet wird; vgl. Julia Cristofolini, *Tiny Houses. Auswirkungen auf das Leben ihrer BewohnerInnen*. Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst in Wien (2017), S. 5; online bereitgestellt unter <https://fedora.phaidra.bibliothek.uni-ak.ac.at/fedora/get/o:8293/bdef:Content/get>, aufgerufen am 15.03.2020. (Cristofolini 2017)

⁷⁰ Vgl. Cristofolini 2017, S. 7.

und Standort hinterfragbar sind; es gibt keine Lagerfläche, deshalb besteht eine gewisse Tendenz zur Verwendung von Einwegartikeln; Isolation, Dämmung sind vielfach mangelhaft; die Flächennutzung in urbanen Siedlungsgebieten und der Energieverbrauch für die kleine Wohnfläche sind angesichts der überdimensionierten Öfen ebenso fragwürdig. Jenseits der Frage nach der ökologischen Nachhaltigkeit ist jedoch relevant, welche Sehnsucht dem Wunsch nach einem Leben im Tiny House zugrundeliegt. Handelt es sich dabei etwa um die „Waldhütte“ des 21. Jahrhunderts? Beispielhaft ist dahingehend *Le Cabanon*, abgeleitet vom französischen „cabane“, zu deutsch „Hütte“, die der Architekt Le Corbusier⁷¹ für sich und seine Frau im Süden Frankreichs errichten ließ. Le Corbusier, bekannt für seine monumentalen Gebäude, hat sich mit einer natürlich anmutenden Hütte einen für seine Formensprache untypischen Rückzugsort geschaffen. Le Corbusier, dessen Architektur und Auftreten eher eine konzeptuelle Strenge ausstrahlt, hat sich gemäß Ahne mit seinem „Cabanon“ ein neues Selbstbild geschaffen, das er von den Fotografen Lucien Hervé und Brassäi⁷² auch entsprechend abbilden ließ. Des Weiteren verwendete Le Corbusier für seine Cabanon halbierte Pinienstämme aus Korsika, die die Anmutung einer amerikanischen Blockhütte erzeugten.⁷³ Ausgerechnet er, der Stahl und Beton als Materialien für den „kultivierten Menschen“ propagierte, baute mit Holz. Sein winziges Häuschen vermittelt dennoch nach außen „demonstrative Schlichtheit“ und fungiert als effiziente „Wohnzelle“.⁷⁴ Es handelt sich regelrecht um eine „Wohnmaschine“ mit 3,66 Metern Länge, einer Tiefe von 3,66 Metern und einer Höhe von 2,26 Metern, im „menschengerechte[n] Maß“. Dieses Maß leitet sich von Le Corbusiers Proportionssystem ab. Ein sogenanntes „Modulor“, entwickelt in den Jahren 1942-1955, verweist auf den Wunsch, Architektur „am menschlichen Maßstab zu orientieren“⁷⁵ und am Goldenen Schnitt auszurichten. Bemerkenswert ist dabei, dass Le Corbusier für seinen *Cabanon* mit einer Größe von 1,83 Metern rechnete. Die Durchschnittsgröße eines Mannes in Frankreich beträgt 1,79 m und die einer Frau 1,65 m. Somit ist offensichtlich, dass für den Modulor um ein „männliches“ Maß angelegt wurde.⁷⁶

Der Anspruch, „menschengerecht“ zu bauen, wird bei Le Corbusier in Form des „menschlichen“ (oder eher: männlichen) Maßstabs eingelöst. Im Tiny House ist es der Gedanke, autark

⁷¹ Le Corbusier (1887-1965) war ein französisch-schweizer Architekt. Mit seinen Utopiegedanken, Designs, Malereien, Plänen gilt er als Vorreiter einer architektonischen Moderne.

⁷² Lucien Hervé (1910-2007) und Brassäi (1899-1954) waren zwei französische Fotografen ungarischer Herkunft, deren Wirken die Bildsprache des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägten

⁷³ Ahne/Schalansky 2019, S. 30-33.

⁷⁴ Ebenda, S. 33.

⁷⁵ Cristofolini 2017, S. 51.

⁷⁶ Länderdaten, Durchschnittsgröße von Mann und Frau; online bereitgestellt unter <https://www.laenderdaten.info/durchschnittliche-koerpergroessen.php> zuletzt angesehen am 06.04.2020.

und als Autodidakt*in zu leben, der die Anmutung einer menschlichen Nahbarkeit aufkommen lässt. Die Idee, sich ein Haus oder eine Spielhütte selbst zu bauen, ist in industriellen Gesellschaften zur Ausnahme geworden. Dies liegt an Normen und Regelungen, aber auch an der Veränderung des Baumaterials. In traditionellen vorindustriellen Gebäuden, egal ob Hütte oder Palast, kamen über die Jahrhunderte lediglich 15 verschiedene Materialien⁷⁷ zur Anwendung. Das Tiny House, meist aus Holz, Lehm und Abfallgegenständen zusammengebaut, verwendet demnach noch „einfache“ Materialien. Denn mittlerweile sind am Baumarkt so viele komplexe Materialien erhältlich, dass sich dazu spezialisierte Gewerke etabliert haben, da es spezifischer Kenntnisse vom Bauen und von der Anwendung von Materialien bedarf.

Das private Minihaus befriedigt allerdings zuallererst ein archaisches Urbedürfnis: Schutz vor Witterung und Eindringlingen. Ökonomisierungstendenzen, Normierungen und Verklausulierungen, der Erwerbsdruck und die sich fortlaufend verschärfende Konkurrenz gehen mit einem Verlust an Sinnlichkeit im Alltag einher. Dahingegen wird im Tiny House eine zweifache Steigerung der Sinnlichkeit angestrebt: in Bezug auf die Materialität der einfachen Werkstoffe und in Bezug auf den Mangel an jeglichem Luxus, auf das geringe Maß an Stimulation. Idealerweise wird das Tiny House in der Natur aufgestellt; hier geht es darum, den Kontakt zu den einfachen Grundbedürfnissen wieder aufzubauen. Dabei trägt das Tiny House weniger zur Lösung drängender globaler Probleme bei, möglicherweise dient es der Begegnung von Ängsten, der Rebellion. Antworten auf die Frage nach künftigen Wohnverhältnissen sind aus dieser Richtung hingegen nicht zu erwarten, das Tiny House entspricht einer von Wohlstand geprägten Schrebergartenmentalität. Heutzutage sind hingegen neue Formen von Grundrissen gefragt, welche dem Bedürfnis nach Überschaubarkeit gerecht werden und zugleich ebenfalls das Bedürfnis nach Gemeinschaft im Blick haben. Wenn es nach Thoreau geht, dann sollte das Ausmaß des Kontaktes zu anderen Menschen jedoch selbstbestimmt sein.⁷⁸

⁷⁷ Vgl. Erwin Thoma, Holz Wunder. Die Rückkehr der Bäume in unser Leben. Elsbethen 2019.

⁷⁸ Ein direkter Bezug des Tiny House zu Thoreaus Waldhütte findet sich in einem von dem niederländischen Architekturbüro *cc-studio* gebauten Lagerhaus namens „Thoreau’s Hütte“, das auch als Schutzhütte für freiwillige Mitarbeiter*innen eines Naturparks dient. Die Hütte ist innen mit Sperrholz und außen mit grün gefärbtem Aluminium verkleidet, weshalb sie kaum auszumachen ist. Auf einer Seite des Gebäudes befinden sich zwei Schiebetüren, sodass es beinahe schwellenfrei zugänglich ist.



Abb. 07: Der Fotograf Brassäi konnte Le Corbusier in seinem Cabanon zwanglos inszeniert in Badehose ablichten; eine Seltenheit.



Abb. 08: Le Corbusier 1952 in seinem Cabanon nahe Nizza.



Abb. 09: Ein Tiny House der Australischen Firma Häuslein Tiny House Co.



Abb. 10: Low-Cost und Low-Technik. Gemeinschaftsarbeit bei kleinen Bauten in Gemeinschaftsprojekten ist gängige Praxis.

2.3. Abkehr: Die Wildnis als Bühne für Held*innen und Tourist*innen

Über Geschichten werden Emotionen übermittelt. In Filmen wird dieser Vorgang gesteigert, indem sich bewegte Bilder mit eindringlicher Musik zu epischen Erzählungen über eine Landschaft verbinden. Die Vorstellung von der unberührten Natur, vom Abenteuer in der Wildnis, hat es auf diesem Weg zu einiger Popularität gebracht.

Als Beispiel sei hier der Film *Into the Wild* (Sean Penn, USA, 2007) genannt. Der Held, Christopher McCandless, ist ein 23-jähriger College-Absolvent, der sich von allen weltlichen Verpflichtungen lossagt, sein Ersparnis einer Wohlfahrtsorganisation spendet und sein letztes Bargeld sowie jegliche Nachweise seiner Identität vernichtet. Der Film beruht auf einer wahren Begebenheit, der Stoff ist dem gleichnamigen Buch von Jon Krakauer entlehnt. Unter dem Pseudonym Alex Supertramp reiste tatsächlich jener junge Mann zwei Jahre lang durch Nordamerika, um schlussendlich in Alaska die – finale – Entscheidung zu treffen, eine völlig autonome Lebensweise zu erproben. McCandless zog in die Wildnis, mit nur 5 Kilo Reis im Gepäck sowie jeder Menge Literatur, mittels der er seinen Vorbildern Thoreau und Tolstoi auf die Spur kommen, und deren Gedanken er in der Natur leiblich erfahren wollte.⁷⁹

Chris McCandless' Motivation speiste sich aus einer inneren Unzufriedenheit. Als Kind störte er sich an den Widersprüchen und Lügen, die das Familienleben bestimmten; und so war er auf der Suche nach Wahrheit. Erst als er sich der Wildnis nicht mehr gewachsen fühlte, versuchte er – letztlich vergeblich – in die Zivilisation zurückkehren. Allerdings führte der Fluss, den er auf dem Weg zurück überqueren musste, aufgrund der Schneeschmelze so viel Wasser, dass es unmöglich war, ihn zu passieren. So wurde er zurückgeworfen auf seine Rolle als verwundbarer, in der Wildnis gefangener Mensch, der zur Erkenntnis gelangte: „Happiness is only real when shared.“⁸⁰ Auf der Suche nach Einsamkeit, über die Konfrontation mit den Naturkräften, entdeckte McCandless den Wert des Lebens in einer Gemeinschaft.

In der Wildnis letztlich zu Tode gekommen avancierte er nachträglich zu einem Helden, wie ihn Joseph Campbell⁸¹ in seiner „Heldenreise“ skizzierte. Campbell, der bedeutendste Mythenforscher seiner Zeit, kam zum Schluss, dass es eine Art universeller Grundstruktur in überlieferten Geschichten gibt. Anhand tausender Geschichten aus allen Zeiten arbeitete er das erzählerische Grundgerüst des Helden heraus: Der exemplarische Held folge aus innerer oder äußerer Unzufriedenheit und Beklemmung einem Ruf, ahnend, dass er damit sein Leben aufs Spiel setzt oder zumindest verändert. Er begegnet unterschiedlichen Mentor*innen, die

⁷⁹ Jon Krakauer, *Into the Wild*. New York 1996.

⁸⁰ *Into The Wild*, Spielfilm, USA 2007, Regie: Sean Penn, Drehbuch: Sean Penn, Jon Krakauer, Buch: Jon Krakauer.

⁸¹ Joseph Campbell (1904-1987) war ein US-amerikanischer Literaturwissenschaftler und Mythenforscher, der in seinem Hauptwerk *The Hero with a Thousand Faces* (2008) das Motiv der Heldenreise erschöpfend behandelt.

ihn begleiten, ihm aber nicht seine Bürde abnehmen. Im Bezwingen eines „Drachens“ findet der Held seinen inneren Tod. Die gewaltige Herausforderung wird zum Katalysator einer tiefen Erkenntnis, um schließlich mit mehreren, durch die Erkenntnisse erworbenen Gaben, in die Gesellschaft zurückzukehren und dort einen Beitrag zum Gemeinwohl zu leisten.⁸² Wenn der Held auch scheiterte, finden sich in *Into the Wild* Ansätze der Heldenreise, deren Grundstruktur für viele weitere Filme richtungsweisend ist. Christopher Vogler zum Beispiel hat daraus eine Anleitung zum erfolgreichen Drehbuchschieben abgeleitet, die wiederum als Vorlage für zahlreiche weitere Hollywoodfilme gedient hat, denen, so behauptet er, jeweils eine verwandte Struktur eignet, der das archetypische Grundmuster der Heldenreise zugrunde liegt.⁸³ Die Grundstruktur besteht darin, dass der/die Protagonist*in des Films einem Ruf folgt, aus seinem alten Leben ausscheidet und letztlich dorthin zurückkehrt. McCandless ist in dem Sinn ein gescheiterter Held, für ihn gab es kein Happy End, sondern nur eine tiefgreifende Ambivalenz und Widersprüchlichkeit. Seine idealistische Suche nach dem „echten“ Leben wurde nach Erscheinen des Films vor allem in Amerika kontrovers diskutiert. Einerseits waren vor allem die Ranger in Alaska ob seiner Egozentrik und Naivität verärgert, andererseits wurde er mit seiner radikalen, vergeistigten Lebensweise zum Idol einer Aussteigerbewegung. Sein Sterbeort, wo er – auf 33 Kilo abgemagert – vermutlich aufgrund von Hunger den Tod fand, wurde zur Pilgerstätte.⁸⁴ Auch Thoreaus Blockhütte am Waldensee hat nichts an romantischer Anziehungskraft verloren – zumindest für philosophiebegeisterte Menschen auf der Suche nach sich selbst. Ein stetig wachsender Steinhäufen erinnert an deren Standort. Doch jene Einsamkeit und Ruhe wird hier vergeblich gesucht. Walden ist besonders in den Sommermonaten zu einem Badeteich mutiert, der aufgrund der vielen Besucher*innen an ein Schwimmbad erinnert, und der aufgrund der „natürlichen Bedürfnisse“ der Schwimmer*innen zu kippen droht, so warnen Wissenschaftler*innen.⁸⁵ Nicht nur am Waldensee oder in der nordamerikanischen Wildnis, sondern auch an vielen anderen philosophischen und spirituellen Sehnsuchtsorten suchender oder gestresster Menschen, hat der Tourismus zur „generellen

⁸² Vgl. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton 1968, S. 4; Ursula Sezgezi, *Das Wissen Vom Wandel*. Triesen 2012, S. 57-62; dazu ausführlich auch Paul Rebillot, *Die Heldenreise. Das Abenteuer der kreativen Selbsterfahrung*. Babensham 2008.

⁸³ Vgl. Christopher Vogler, *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker. Mythologische Grundmuster für Schriftsteller*. Berlin 2018, S. 10.

⁸⁴ Sarah Levy, „Ich breche nun in die Wildnis auf“. *Abenteurer-Idol McCandless*. In: *Spiegel Geschichte* (17.08.2012), online bereitgestellt unter <https://www.spiegel.de/geschichte/into-the-wild-christopher-mccandless-tod-in-alaska-a-947683.html>, aufgerufen am 07.02.2020.

⁸⁵ Kathrin Werner, *Walden Pond. Stilles Sehnsuchts-Örtchen*. In: *Süddeutsche Zeitung* (11.04.2018), online bereitgestellt unter <https://www.sueddeutsche.de/politik/walden-pond-stilles-sehnsuchts-oertchen-1.3939215>, aufgerufen am 07.02.2020.

Erosion traditioneller Schönheitsbegriffe“⁸⁶ beigetragen. Denn die starke Anziehungskraft unerforschter, „schöner“ und unberührter Landschaften bedingen gleichsam ihren Verlust.⁸⁷

Hans-Magnus Enzensberger wies bereits 1958 in seinem Essay „Eine Theorie des Tourismus“ darauf hin, dass sich der „Siegzug des modernen Tourismus“ als zweischneidiges Schwert erweisen werde.⁸⁸ Die aus bürgerlicher Enge herrührende, romantische Vorstellung von der Freiheit in der Natur schaufle sich durch den modernen Tourismus ihr eigenes Grab:

„Dies, die unberührte Landschaft, und die unberührte Geschichte, sind die Leitbilder des Tourismus bis heute geblieben. Es ist nichts anderes als der Versuch, den in die Ferne projizierten Wunschtraum der Romantik leibhaftiger zu verwirklichen. Je mehr sich die bürgerliche Gesellschaft schloß, desto angestrenzter versuchte der Bürger, ihr als Tourist zu entkommen. [...] Längst hatte sich inzwischen der Sieg des Tourismus als Pyrrhussieg erwiesen, längst war das Fernweh nach der Freiheit von der Gesellschaft, vor der er [der Tourist] floh, in ihre Zucht genommen worden. Die Befreiung von der industriellen Welt hat sich selber als Industrie etabliert, die Reise aus der Warenwelt ist ihrerseits zur Ware geworden.“⁸⁹

So wie das Landschaftserlebnis zur Ware geworden ist, ist es um den Begriff der Wildnis bestellt. Er durchläuft einen Wertewandel im Kontext der Mensch-Natur-Beziehung. Den einstigen bedrohlichen Platz der Wildnis haben mittlerweile die Naturkatastrophen als einzig unkontrollierbare Regung der Natur eingenommen. Im Zeitalter der Umweltkatastrophen und der Maxime der Ökonomisierung des Alltags und der Natur, hat die Wildnis als Metapher ihre einst „dämonische, unbezwingbare“ Konnotation verloren und rückt einer erlebniswerten Naturidylle näher. Bis ins 19. Jahrhundert war es die Wildnis, die als riskant und bedrohlich galt. Die Debatte der Wilderness-Bewegung, ausgehend von US-amerikanischen Pionieren wie vom Naturschützer Thomas Muir (1838 – 1914), dem Naturphilosophen Henry David Thoreau und dem Wildtierökologen Aldo Leopold (1817 – 1862) haben eine ins 19. Jahrhundert zurückreichende Geschichte. Bereits 1920 gab es *primitive travel*, beworben als „einfaches Unterwegssein“.⁹⁰ Jemand der in der unbegrenzten Wildnis der amerikanischen Weiten seiner eigenen Natur begegnete, galt als ein *visitor who does not remain*. Planken und Schurig

⁸⁶ Wolfgang Kos, Die Neutralisierung der Landschaft. Einige Positionen in der zeitgenössischen Kunst. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000, S. 18. (Kos 2000).

⁸⁷ Vorwort zu Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000, S. 7 (Holzer/Elfferding 2000).

⁸⁸ Hans-Magnus Enzensberger, Eine Theorie des Tourismus. In: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 10 (1958), S. 701-720, online bereitgestellt unter <https://www.merkur-zeitschrift.de/hans-magnus-enzensberger-vergebliche-brandung-der-ferne/>, aufgerufen am 28.04.2020

⁸⁹ Holzer/Elfferding 2000, S. 7

⁹⁰ Birgit Planken/Volker Schurig, Wilderness als Naturutopie der Moderne. Warum der Nanga Parbat auch von unten ganz schön ist. In Holzer/Elfferding, S. 222 (Planken/Schurig 2000).

benannten den Wanderer in der Wildniszone als einen „Gast ohne Bleiberecht und mit befristeter Aufenthaltsdauer“.⁹¹

Daneben gab es in den englischen Landschaftsgärten seit dem Barock Bemühungen, Wildnis ästhetisch herzustellen. Seine Vollendung findet sich in den Rokokogärten. Die Charakteristika dieser Gartengestaltung haben in ihrer „Mannigfaltigkeit, Kleinräumigkeit, Intimität, Wechsel der Eindrücke, planmäßige Unübersichtlichkeit und verschwenderische Überfülle“ wesentlich die Biodiversitätsdebatte am Ende des 20. Jahrhunderts mitgeprägt. Der Begriff „Nationalpark“, von denen es heute 2200 in mehr als 120 Ländern und einer Fläche von 400 Millionen Hektar gibt, kommt auch von einer täuschenden Betrachtung von Wildnis als Parklandschaft. Denn die Schriftsteller und Maler, die 1870 an der Yellowstone Exkursion teilnahmen, bezeichneten die Bachläufe, Wasserfälle und Gesteinsformationen als „Park“ und nicht als „wilderness“. So ist der heutige Nationalpark ein „Naturbedürfnis der Moderne“ geworden, und die amerikanischen Nationalparks verzeichnen jährlich 400 Millionen Besucher*innen.⁹²

Mit großer Vehemenz wird an der Schaffung von Schutzzonen gearbeitet, der Kernzone des Nationalparks, wo das Eindringen dem Menschen untersagt wird. Wo einst in den Alpen der Mensch geschützt werden musste und sich zahlreiche Schutzhütten herausbildeten, wird heute in Naturschutzzonen die Natur als schutzbedürftig erklärt. Dies ist eine Umkehrung der Moderne. Da wo die „Natur so bleiben [darf], wie sie ist“⁹³, bekommt sie musealen Charakter. Die konzentrischen Kreise der Nationalparks, mit der innersten schutzbedürftigen Kernzone, beherbergt so die Idee der „Kernnatur als reine Natur“.⁹⁴

Zeitgleich mit dem Rückgang der reinen Natur in Schutzzonen, wird an der Vermarktbarkeit von Wildnis im Dienstleistungsgewerbe gearbeitet.⁹⁵ Erfahrungsräume in der Natur werden in

⁹¹ Planken/Schurig 2000, S. 223.

⁹² Ebenda, S. 201.

⁹³ Jubiläumsschrift zum 10-jährigen Bestehen des Nationalparks Hohe Tauern, zitiert in Holzer/Elfferding 2000, S. 170.

⁹⁴ Holzer/Elfferding 2000, S. 178.

⁹⁵ Planken und Schurig unterscheiden drei Wildnistypen. Als „echte“ Wildnis gelten „Restbestände ursprünglicher Naturlandschaften“. Sie begrenzen sich auf kleinere Flächen in Form von Schutzgebieten und Nationalparks mit designierten Wildniszonen. Der zweite Typ Wildnis besteht ihrer Ansicht nach in den „subjektiven Naturmenschen in Kunst und Kultur“. Es ergebe sich auch für den Naturtourismus die „Erlebniskategorie Wildnis“ als Projekt der Moderne. Die dritte Kategorie ist die „simulierte Wildnis“. Sie findet sich als „künstliche Materialisation von Naturwünschen und -sehnsüchten. Es handle sich dabei um einen „politischen Wildnisbegriff“, der aufgrund seiner ideologischen und fiktiven Austauschbarkeit „Naturbilder ganzer Gesellschaftsepochen“ präge und Parteien, vornehmlich grüne, zur Mobilisierung von Massen in Richtung einer ökologischen Lebensweise zu mobilisieren versuche. (Planken/Schurig 2000, S. 197)

Survival-, und Entertainmentkategorien konzipiert, worin der Mensch seiner „inneren Natur“ begegnen kann.

Dies ist auch das Paradoxon des Naturschutzes, schreibt Wieland Elfferding: Der „Heißhunger nach Naturerfahrung“ habe sich mit dem Eintritt der Grünen in die Politik gesteigert, und den Naturreservaten, die aus den Bemühungen des Umweltschutzes hervorgingen, habe der „Geruch der Künstlichkeit“ angehaftet. Der dadurch ...

„... erst recht unbefriedigte Hunger nach „echter“ Natur treibt die Avantgarde der Sucher, Parodien auf die letzten Helden der Natureroberung, in die entlegensten Winkel der Erde. Im Gegenzug schleichen sich die Abziehbilder der Wildnis in alle Teile der urbanisierten Welt: von der Wohnzimmertapete mit ‚deutschem Wald‘ über die Hydrokulturschungel im Einkaufsparadiesen bis hin zur ‚Renaturierung‘ industriell ver nutzter Landschaften.“⁹⁶

Jedoch habe sich dieser Trend mit der Nutzung digitaler Medien gewandelt, so Elfferding. Die Möglichkeit der Simulierung in Video und Bildbearbeitungsprogrammen würden die Distanz und Nahverhältnisse von Landschaften verwischen und sie gleichzeitig egalisieren.⁹⁷ Dennoch bleibt die Wildnis eine Erfahrungsgröße eigener Art. Die Wildnis wird so auch bei *Into the Wild* als eine eigene Größe dargestellt, als etwas Mystisches und Gefährliches. Gleichzeitig entspricht das Kräfteressen des Einzelnen mit der Natur einer Erzählstruktur, die nicht neu ist, sondern in Hinblick auf die Heldenreise gleichermaßen historisch wie aktuell ist. Die Idee vom „Wilden Westen“ hat bis heute in der Werbung Bestand – in einer verkündeten Sehnsucht nach Abenteuer und unbegrenzter Freiheit werden in der Autowerbung nicht mehr nur Autos ins Zentrum gestellt, sondern die „wilden Orte“ mit seinen wilden Tieren, wohin der Mensch potentiell vordringen könnte. Attribute von Kraft, Schnelligkeit und Eleganz ließen sich anhand von Tieren besser in Szene setzten. Das Auto wird so, angesichts von beherrschbaren Gefahren, zu einem zweiten sicheren Ort, gleichsam „einer häuslichen Umgebung“.⁹⁸ Ähnlich verhält es sich im Hinblick auf den Tourismus und die Erosion des Sehnsuchtsobjektes. Ähnlich dem amerikanischen Landschaftsbild wird im Tourismus sowie im Film zunehmend idealisiert und fantasiert, je mehr jene Wildnis und Freiheit aufgrund bürgerlicher Zwänge und aufgrund des Verschwindens natürlicher Wildnis bedroht ist. Auch die amerikanische Land Art, entstanden Ende der 1960er-Jahre, war vom Mythos des Wilden Westens inspiriert. Vertreter*innen der Land Art suchten die Weite des amerikanischen Südwestens, um jenseits der institutionellen Zwänge und auf Industriebrachen neue Formen der Kunst zu entwickeln oder Kunst mit immersiven Landschaftserfahrungen zu verbinden und

⁹⁶ Holzer/Elfferding 2000, S. 165.

⁹⁷ Ebenda, S. 168.

⁹⁸ Bernhard Kathan, Die Wildnis als Projektionsfläche für stressgeplagte Manager. Was wilde Tiere mit Daimler Benz zu tun haben. In: Holzer/Elfferding, S. 109-112.

einen erweiterten Blick auf Landschaft zu schaffen. Anne Hoorman zieht Parallelen zwischen der Abkehr der Künstler*innen von komplizierten Materialien zugunsten von Schauplätzen in der „großräumigen Amerikanischen Ebene“ zur Siedlerbewegung des 19. Jahrhunderts.⁹⁹

Land Art, der Blick auf die Natur, beinhaltet allerdings mehrere Perspektiven. Bevor auf den Blick von außen eingegangen wird, wird daher ein wichtiger Zweig der Land Art in Augenschein genommen.



Abb. 11: Der Bär in einer Werbeeinschaltung der Firma Chrysler für ihr Modell *Jeep Grand Cherokee* mit besonderem Hinweis auf die Funktion der Zentralverriegelung (1998).

2.4. Elementarer Kontakt: Symbolische Inszenierung und sinnliche Begegnung

Sich den elementaren Kräften der eigenen sowie externen Natur auszusetzen, war eine Eigenart der frühen Formen der Performance und der Body Art in den 1970er-Jahren. Zur Zeit der frühen Frauenbewegung und des Vietnamkrieges schrieb der Kunsttheoretiker François Pluchart in seinem „Ersten Manifest der Body Art“¹⁰⁰ über die „Unmittelbarkeit der eigenen körperlichen Erfahrung als politische Notwendigkeit“.¹⁰¹ Die Stärkung des Individuums sollte durch die „Erfahrung im ureigensten Medium, dem Körper“ gelingen und zu einer Befreiung

⁹⁹ Anne Hoorman, *Land-Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*. Berlin 1996.

¹⁰⁰ François Pluchart (1937-1988) war ein französischer Kunstkritiker, Journalist und Theoretiker der Body Art.

¹⁰¹ Doris Krystof, *Body Art*. In: Hubertus Butin (Hg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2014, S. 43 (Krystof 2014).

von gesellschaftlichen Repressionen führen. Zentren der Body Art waren Paris, Mailand, New York und Prag. Während in den 1960er-Jahren noch Kollektivaktionen im Vordergrund standen (diesbezüglich war auch der Wiener Aktionismus von entscheidender Bedeutung), gelangte in den 1970er-Jahren zunehmend das einzelne Subjekt in den Fokus. „Individualistische Akte“ und eine hohe symbolische Aufladung durch Blut und Selbstverwundung waren Teil einer oft „mystisch-meditative[n]“¹⁰² Inszenierung. Die Radikalität dieser Bewegung führte – so Doris Krystof – zu einem „Bruch mit der abendländischen Repräsentationstradition“¹⁰³ inmitten eines „sich auflösenden Subjektbegriff[s]“¹⁰⁴. Vergleichbar zu Selbstverletzungen à la Chris Burden¹⁰⁵ oder Marina Abramovic¹⁰⁶ erscheinen die körperbezogenen Arbeiten vieler Land-Art-Künstler*innen vergleichsweise harmlos. Doch sie waren ein wichtiger Zweig der frühen Land-Art-Bewegung. Diese Künstler*innen kehrten gemäß Amanda Boetzkes¹⁰⁷ dem Paradigma der Zentralität des Beobachters/der Beobachterin den Rücken. Künstler*innen wie Ana Mendieta, Richard Long, Hamish Fulton, Dennis Oppenheim¹⁰⁸, Charles Simonds¹⁰⁹ und Jan Dibetts¹¹⁰ legten ihr Augenmerk auf die Ausgestaltung der individuellen Beziehung zur Natur sowie darauf, welche Erfahrungsmomente jener Kontakt ihres Körpers mit den Naturelementen hinterließ. Geschaffen wurden Interventionen, und nicht monumentale Skulpturen. Es entstanden ephemere Kunstwerke, oftmals in kleinerem Maßstab,

¹⁰² Krystof 2014, S. 44.

¹⁰³ Ebenda, S. 47.

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Chris Burden (1946-2015) machte in den 1970er-Jahren, bezugnehmend auf den Vietnamkrieg provozierende Aktionen. In *Shoot* 1971 ließ er sich in den Arm schießen, wälzte sich 1973 in *Through the Night Softly* nackt in Glasscherben, setzte sich Stromstößen aus, oder ließ 1971 sich in *Five Day Locker Piece* fünf Tage in einem Schließfach einsperren. (Vgl. Krystof 2014)

¹⁰⁶ Marina Abramovic (*1946), geboren in Belgrad/Jugoslawien, ist eine Performancekünstlerin und Filmemacherin. Die Beziehung zwischen Performerin und Publikum hat Amramovic auf vielfache Weise thematisiert. In ihrer Performance *Rhythm 0* 1974 stellte sie sich für mehrere Stunden dem Publikum in einer Galerie in Neapel für diverse Handlungen zur Verfügung. Allerhand gefährliche Gegenstände wie Pistolen, Messer, Scheren, Skalpelle o. ä. waren bereitgestellt. Diese eklatante Situation evozierte zahlreich Handgreiflichkeiten zwischen den Besucher*innen. Diese und ähnliche Body-Art-Aktionen legten somit die Psyche und die Grenzen des Publikums offen. (Krystof, 2014)

¹⁰⁷ Amanda Boetzkes verfolgte in ihrer Dissertation *The ethics of Earth Art* (2010) sowohl einen deduktiven als auch einen induktiven Zugang zur Frage nach den ökologischen Beweggründen der Land Art. Dabei übt sie Kritik an den gängigen Begriffsdefinitionen und plädiert für eine Neubewertung von deren ethischen Aspekten.

¹⁰⁸ Dennis Oppenheim (1938-2011) war ein US-amerikanischer Konzeptkünstler, Performer, Bildhauer, Fotograf und Earth Artist.

¹⁰⁹ Der US-amerikanische Bildhauer Charles Simonds (*1945) ist bekannt für seine „kleinen Wohnstätten“ aus Ton, die er für eine imaginäre Wanderbevölkerung, die „kleinen Leute“, in brüchige Mauern und Hausecken einarbeitet.

¹¹⁰ Jan Dibbets (*1941) ist ein niederländischer Landschafts- und Konzeptkünstler, dessen Schaffen sich insbesondere um Licht, Beobachtung, Perspektive und Raum dreht.

die kaum merkliche Veränderungen in der Landschaft hinterließen. Dokumentiert wurden diese Aktionen mittels (Dokumentar-)Filmen, Videos, Fotografien und Texten. Kennzeichnend für diese Performances war, dass die Erde nunmehr als eine veränderbare, möglicherweise beseelte, und auf jeden Fall lebendige, dynamische Naturkraft wahrgenommen wurde und weniger als etwas Objekthaftes, das dem willkürlichen Veränderungswillen des Menschen und seiner Gestaltungsmacht zu dienen hat. Indem die elementaren Kräfte auf den Körper wirken, wird eine enge Verbindung zu den physikalischen Wirkungsweisen der Natur hergestellt. Der Körper wird selbst zum Kunstwerk, zum Material und zur „Site“¹¹¹. Er wird gleichermaßen zum Initiator wie zum Adressaten von Einschnitten in die Landschaften.¹¹² Die Ausreizung der Grenzen der Landschaft mit dem Körper der Künstlerin/des Künstlers ist Teil der künstlerischen Intention. Einfache Parallelen zwischen Land und Körper werden in Dennis Oppenheims *Wound Series* gezogen. Es handelt sich um zwei nebeneinander präsentierte Fotografien von einer Verwundung und einer eingegrabenen Markierung in der Erde. Sie werden begleitet von einem Text, in dem die Vorgehensweise erläutert wird, die zu diesen Einschnitten geführt hat. Dennis Oppenheim zerdrückte mit seiner Hand ein Glas Marmelade – zurück blieb eine sichtbare Narbe. Auf dem zweiten Bild ist ein Stück Erdboden zu sehen, in das eine Kerbe geschlagen wurde. Wird die Erdoberfläche als Haut verstanden, dann gleicht diese Grabung einer Verwundung. Über diese visuelle Gegenüberstellung von Körper und Land wird, wenn es nach Dennis Oppenheim geht, bereits eine Verbindung zwischen dem Körper und dem Land hergestellt, wenn auch mit sehr einfachen Mitteln. In *Reading Position for Second Degree Burn* (1970) sind die künstlerischen Materialien Oppenheims Haut, ein Buch, und Sonnenenergie. Über eine Dauer von fünf Stunden lag Oppenheim in der gleichen Position am Strand, den Brustbereich von einem Buch überdeckt. Der restliche Körper war der Sonne ausgesetzt, und wies dem Titel gemäß am Ende der Performance Verbrennungen zweiten Grades auf. Die Stärke des Sonnenbrands war für den Künstler jedoch zweitrangig. Bedeutsamer war, dass ein Abdruck auf dem Körper hinterlassen wurde, als Resultat einer Energieeinwirkung¹¹³, der Körper wurde als „Ort der Manipulation“¹¹⁴ thematisiert. Oppenheim bediente sich nicht eines Materials, welches er zu einer Skulptur formte, wie ein/e Bildhauer*in oder Maler*in, sondern der Körper selbst wurde zum Gegenstand, welcher von natürlichen Energien geformt wurde.¹¹⁵

¹¹¹ Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis 2010, S. 48 (Boetzkes 2010), dazu auch Nick Kaye, *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, New York 2000, S. 156.

¹¹² Boetzkes 2010, S. 48.

¹¹³ Ebenda, S. 50.

¹¹⁴ Krystof 2014, S. 46.

¹¹⁵ Boetzkes 2010, S. 50.

„I allowed myself to be painted, my skin became pigment ... Not only would my skin tones change, but its change registered on a sensory level as well - I could feel the act of becoming red ... It's like plugging into the solar system, communicating with an element.“¹¹⁶

Diese sensorische Erfahrung, entstanden durch den direkten Kontakt des Elementaren mit dem Körper des Künstlers, ließ einen neuartigen Aspekt in die Land-Art-Bewegung einfließen. Der Konzeption seines Kunstwerks gemäß veränderte Oppenheim den künstlerischen Akt von einem „aktiven Prozess des Zeichnens“ hin zu einem passiven Prozess, im Zuge dessen sein Körper zum Material transformiert und so zum Gegenstand der Kunst selbst wurde.¹¹⁷

Im Gegensatz dazu ist das künstlerische Werk von Ana Mendieta¹¹⁸ ein eindrucksvolles Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Heilung, der Verbundenheit, und mit dem Selbst. Im intensiven Kontakt mit den Naturelementen setzte sich Mendieta in ihrer kurzen, aber doch prägenden Schaffensperiode mit ihrer Vergangenheit in Kuba sowie mit ihrer Gegenwart in den USA auseinander.

Indem Ana Mendieta eine weibliche Figur in die Erde hineindrückte oder aus Sand oder Vegetation formte, bildete sie, ihre Präsenz in die Erde einschreibend, auch sich selbst ab. Die *Silueta*-Serien, ephemere, oft mit Heilungsritualen verknüpfte Performances, zeichnen sich neben der Erforschung der eigenen Identität in der Landschaft, auch durch eine starke Synthese und Verkörperung unterschiedlicher Kulturen aus. Einige der Themen, die in Mendieta's Werk zu finden sind, betreffen die Geschichte, Erinnerungen, Übergangsbereiche wie Geburt und Tod, aber auch den fremden Blick und die sexuelle Identität.

Jedoch wäre es zu kurz gegriffen, ihren Zugang zur Natur als essenziell nähere Verbindung des weiblichen Körpers zur Natur zu interpretieren. Darüber, dass es Mendieta vordergründig um die Frage geht, wie der Mensch zur Natur steht, ist man sich in den Kunstwissenschaften mittlerweile relativ einig.¹¹⁹ Dennoch entstehe in ihren *Earth Body Sculptures* ein „Empfin-

¹¹⁶ Aus einem Interview mit Dennis Oppenheim, geführt vom US-amerikanischen Künstler, Lehrer und Telekommunikationsaktivisten Willoughby Sharp (1936-2008), zitiert in Boetzkes 2010, S. 50.

¹¹⁷ Ebenda, S. 50.

¹¹⁸ Ana Mendieta (1948-1985), geboren und aufgewachsen in Kuba, emigrierte im Alter von 13 Jahren, nach der kubanischen Revolution, zusammen mit ihrer älteren Schwester in die USA. Die Trennung von ihrer Familie und der für ihr Herkunftsland spezifische Bezug zur Natur wirkte stark auf ihr gesamtes Werk. Wie ein roter Faden ziehen sich die Themen Schwellenübergänge, Geburt, Sterben, Naturverbindung, Heimat und Identität durch ihr gesamtes Werk.

¹¹⁹ Vgl. Boetzkes 2010, S. 54, 55.

dungsüberschuss“, indem nicht der Körper oder die Verschmelzung und Interaktion des Körpers mit der Erde zum Inhalt werden, sondern indem die Abwesenheit des menschlichen Körpers und die Zurückeroberung seines Abdrucks in der Erde im Vordergrund stehe.¹²⁰

Oppenheim hat seine Aufmerksamkeit darauf gelegt, wie die natürlichen Elemente seinen Körper veränderten. Andere Künstler*innen haben untersucht, wie ihr Körper die Oberfläche der Erde verändert, und haben so der Erde und der Landschaft die Rolle als Rezipientin, Zuschauerin und Akteurin zugewiesen. Boetzkes zum Beispiel sieht Mendieta's Werk als gegensätzlich zu jenem von Oppenheim an, da die Elemente ihrer Meinung nach sehr archaisch erscheinen. Das Spiel der Elemente mit dem abwesenden Körper in ihren *Earth Body Sculptures* erweist sich als Türöffner, indem Übergangsbereiche entstehen, in denen das Elementare hervorsteht. In Mendieta's *Volcano Studies* quillt das Innere hervor. Die Lava aus dem Inneren der Erde, heiß aus einer harten Erdkruste sprudelnd, ist wie das lebendige, überschüssige Lebenselixier, dem es gelingt, eine vermeintlich harte Oberfläche zu durchbrechen. Die dynamischen Qualitäten vitaler Substanzen werden in Übergangsbereichen besonders deutlich, so Boetzkes.¹²¹ Nicht ohne Grund spricht Mendieta vom „cosmic sap“, der alles Leben auf dem Planeten und darüber hinaus miteinander verbindet.¹²² Diese alte Idee der Verbundenheit mit der Natur, wie zum Beispiel im Kontext der Mythologie des Lebensbaumes, wird von Mendieta dargestellt, indem sie vielfach technische Werkzeuge, wie Lichtprojektionen und Film benutzt.

Boetzkes zieht Verbindungslinien zwischen einem ethischen Verantwortungsgefühl und der frühen Performancekunst bzw. der in diesem Bereich üblichen Art und Weise des Umgangs mit dem Körper. Da beide Praktiken auf intersubjektiven Sensationen basieren, weder reproduzierbar noch vermittelbar sind, schlussfolgert Boetzkes, dass das Ethische auch nicht genügend und zufriedenstellend abgebildet, sondern nur gefühlt und wahrgenommen werden kann. Da Performances „lost in time“ sind, werden sie meistens mit Texten unterfüttert. So werden sie in den Diskurs eingebunden, sie werden wahrgenommen und rezipiert. Genauso wie der Körper nicht durch einen visuellen Text repräsentiert werden kann, so verhält es sich auch mit der Erde, da die elementaren Kräfte nicht darstellbar sind und nur erfahren werden können.¹²³ Im Hinblick auf die Metapher der Waldhütte erscheint mir dies interessant, da es auch bei Thoreau und den alternativen oder autarken Bewegungen darum geht, nicht von der Gesell-

¹²⁰ Ebenda, S. 151.

¹²¹ Ebenda, S. 52.

¹²² Vortrag über Ana Mendieta, Decolonized Feminist and Artist, gehalten von Laura E. Pérez, Professorin für Ethnische Studien an der Universität von Berkeley, Kalifornien; Art Museum & Pacific Film Archiv, 22.03.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nVk4UBA6HGQ>, aufgerufen am 13.03.2020.

¹²³ Boetzkes 2010, S. 57.

schaft geformt, beeinflusst oder gemacht, sondern vielmehr von der Natur verändert zu werden, indem man mit ihr in intensiven Kontakt tritt. Es liegt die Vermutung nahe, dass damit auch die Absicht verbunden ist, zu einer Art Wahrheit oder Kern vorzudringen, durch die Natur in gewisser Weise retransformiert zu werden. Besonders Mendieta's Werk kann heute, angesichts der gegenwärtigen ökologischen Probleme und neben den ihren Arbeiten innewohnenden politischen Implikationen, als eine heilsame und notwendige Rückbindung zur Erde gelesen werden.

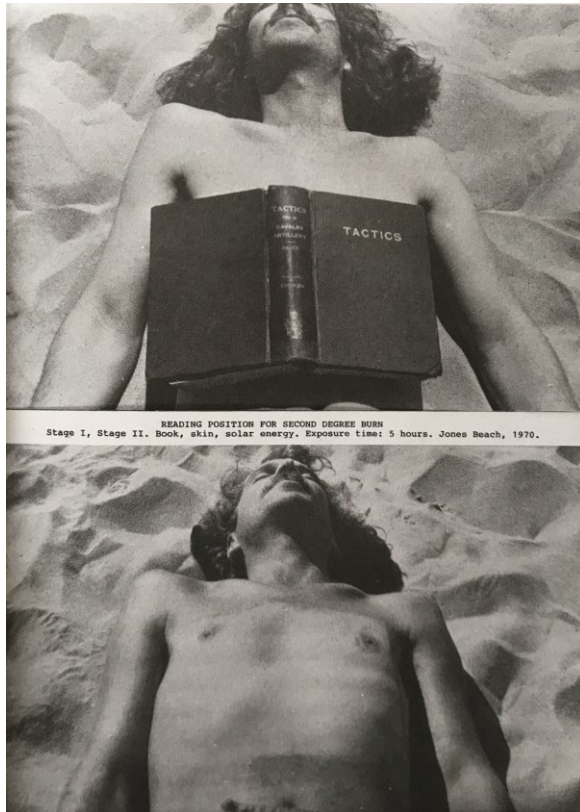


Abb. 12: Die Sonneneinstrahlung als „Künstlerin“ wirkt auf Dennis Oppenheims Haut als Medium. Aus: Dennis Oppenheim. Reading Position for a Second Degree Burn (1970).



Abb.13, 13a: Intersubjektiver Austausch des Körpers und der Erde in den Silueta-Serien von Ana Mendieta; untitled (Oaxaca 1976).

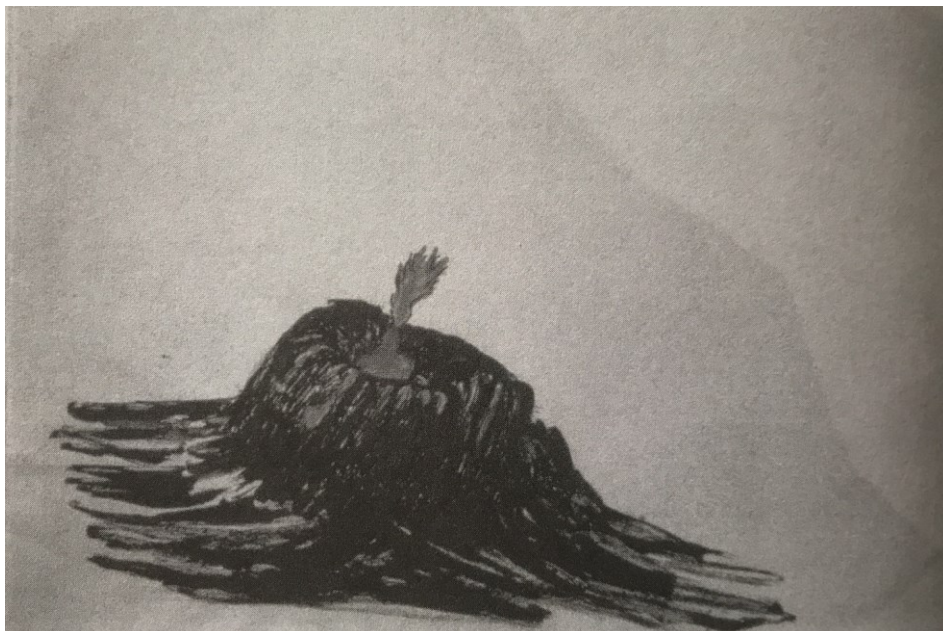


Abb. 14: Naturkräfte quellen aus der Erde hervor. Teil von *Volcano Studies* von Ana Mendieta; untitled (ca. 1983/1984).

2.5. Lernen an Autarkie: Alternative Spielräume

Unsere täglichen Handlungen und deren Wirkung auf die Umwelt stehen im Zentrum der Umweltdebatte, die auch Eingang in die Kunst findet. Künstler*innen agieren als „Change Agents“, bilden Mikroökonomien heraus und formulieren „Mikrotopien“.¹²⁴ Während die Kunst der Avantgarde speziell in den 1960er-Jahren noch auf Konflikte und soziale Kämpfe ausgerichtet war, präsentiert sich die Kunst der 1980er- und 1990er-Jahre bis heute zunehmend „als Medium sozialer Veränderungen“.¹²⁵ Dafür maßgeblich war Beuys' Deklaration „Jeder Mensch ist ein Künstler“ der 1970er-Jahre. Die Soziale Skulptur als theoretisches Konstrukt erweiterte den Kunstbegriff auf alle Gesellschaftsbereiche. Wer an der Verbesserung der Lebensumstände arbeitet, ist der/die Bildhauer*in einer zwischenmenschlichen Substanz und gestaltet eine gesellschaftliche Skulptur. Das dadurch entstehende Gesamtkunstwerk ist an dem von Beuys maßgeblich definierten gesellschaftspolitischen Ziel eines „freien demokratischen Sozialismus“ orientiert.¹²⁶

Die in den 1990er-Jahren aufkommende relationale Ästhetik fokussiert weniger auf gesamtgesellschaftliche Utopien für eine zukünftige Welt, sondern vielmehr auf die unmittelbare Erfahrbarkeit von sozialen Verbindungen und eines Gemeinschaftsgefühls, also auf die sogenannten „Mikrotopien“ im Alltäglichen. Sie sucht nach konkreten Handlungsmöglichkeiten im Kleinen und Alltäglichen. Wenn es nach Nicolas Bourriaud ginge, der als Kurator 1996 die erste Ausstellung mit Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija und Pierre Huyghe kuratierte (jene Künstler, die später als klassische Vertreter der relationalen Ästhetik gelten sollten)¹²⁷, dann werde die „Kunstabstraktion des Einzelnen“ abgelöst durch „eine kollektive Teilhabe am Kunstwerk“. Es geht primär nicht um die Repräsentation des Sozialen, sondern um den Dia-

¹²⁴ Oona Lochner, Relationale Ästhetik. In: Butin 2014, S. 308. Von „Mikrotopien“ spricht der Kurator Nicolas Bourriaud im Zusammenhang mit seinem Theoriekonzept der Relationalen Ästhetik im Essayband *Esthétique relationnelle* (Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Dijon 1998).

¹²⁵ Carmen Fetz, Strategien sozial engagierter Kunst. Diplomarbeit an der Universität für Angewandte Kunst in Wien (2014), S. 31, 32 online bereitgestellt unter https://phaidra.bibliothek.uni-ak.ac.at/detail_object/o:5028, aufgerufen am 15.04.2020.

¹²⁶ Butin 2014, S. 201.

¹²⁷ Liam Gillick (*1964) ist ein britischer Maler, Bildhauer und Objektkünstler; Rirkrit Tiravanija (*1961), geboren in Argentinien, aufgewachsen in Thailand, Äthiopien und Kanada, lebt in New York, Thailand und Berlin. Bekannt für seine „relationale Ästhetik“ erreicht sein Werk eine öffentliche Bandbreite vom politischem Protest bis hin zur Fashionshow. Gemäß Max Andrews gestaltet Tiravanija Orte vor dem Hintergrund der „placelessness“ seines Kunstdenkens und seiner eigenen Biografie; vgl. Max Andrews, Land, Art. A Cultural Ecology Handbook. Edinburgh 2007, S. 52 (Andrews 2007); Pierre Huyghe (*1962) ist ein französischer Bildender Künstler.

log und um Erfahrungsräume im Sinne „soziale(r) Experimente“ im Ausstellungs-, und Museumskontext.¹²⁸ Dabei lautet das Ziel, durch die „immaterielle“ Ausrichtung des Kunstwerks die sozialen Beziehungen in den Vordergrund rücken zu lassen. Kunstobjekte im klassischen Sinn sollen hingegen nicht entstehen. Es werden Partys gefeiert, Meetings abgehalten, Mahlzeiten in den Museumsräumen gereicht, Plattformen für Partizipation gegründet. Nicolas Bourriaud betont, dass es darum gehe, „Verhandlungen, Bindungen und Ko-Existenzen“ zu bilden und „zu lernen, die Welt besser zu bewohnen“¹²⁹.

Der Relationalen Ästhetik wird angelastet, dass sie wenig selbstkritisch versuche, „auf neoliberal verwertbare Weise Politik und Ästhetik zusammenzuführen“.¹³⁰ Sie versuche sich im bestehenden neoliberalen Wettbewerb „einzurichten“ und sei nicht darauf aus, herrschende Verhältnisse zu kritisieren. Das Selbstverständnis der Relationalen Ästhetik als politische Praxis beziehe sich, indem sie sich im „bildungsbürgerlichen“ Museums-, und Ausstellungskontext bewege, nicht auf die gesamte Gesellschaft, sondern auf „temporäre Gemeinschaften“. „Demokratie“, so Claire Bishop in Bezug auf Ernesto Laclau und Chantall Mouffes Demokratiekonzept¹³¹...

„... entstehe gerade nicht in der Einebnung gesellschaftlicher Widersprüche, sondern in ihrer Sichtbarmachung und Konfrontation sowie im ständigen Aushandeln unterschiedlicher Interessen. Indem die Relationale Ästhetik sich in den sozialen Verhältnissen eher einrichtet als sie zu kritisieren, ignoriert sie sowohl die nicht zuletzt im Kunstsystem wirksamen Ein- und Ausschlussmechanismen als auch ihren eigenen Anteil daran, diese aufrechtzuerhalten.“¹³²

Diese Konfliktvermeidung und ihre für Museen besonders leicht verwertbare Politisierung von Alltagsbegegnungen werde ich im Museumskapitel weiter ergänzen.

„the Land“¹³³, eine Initiative Rirkrit Tiravanijas in Zusammenarbeit mit Kamin Lertchaiprasert¹³⁴, will sich der eben genannten Kritik entziehen, da dieses Projekt nicht in einem kurzen Happening besteht, sondern ein gemeinschaftlich getragener offener Rahmen. Das Projekt wird seit dem Jahr 1998 fortlaufend entwickelt und verändert. Grundsätzlich ist offen, wer

¹²⁸ Lochner 2014, S. 307.

¹²⁹ Bourriaud zitiert in Lochner 2014, S. 309.

¹³⁰ Lochner 2014, S. 307.

¹³¹ Ernesto Laclau (1935- 2014) war ein argentinischer politischer Theoretiker, Professor für Politische Theorie an der Universität Essex und bekennender Postmarxismus; er vertrat theoretische Positionen des Poststrukturalismus sowie des Post-Fundationalismus; seine Ehefrau Chantalle Mouffe ist eine belgische Politikwissenschaftlerin und Professorin für Politische Theorie an der University of Westminster in London, gemeinsam veröffentlichten sie 1985 das Buch „Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus.“

¹³² Lochner 2014, S. 307.

¹³³ Die Kleinschreibung ist Teil des Konzepts und beabsichtigt.

¹³⁴ Kamin Lertchaiprasert (*1964) ist ein thailändischer Künstler, der sich in seinem Werk vornehmlich der Malerei, Druckgrafik, Skulptur sowie Installationen bedient.

was wieviel und in welcher Weise auf dem Gebiet macht. Es finden sich Künstler*innen aus aller Welt ein, aber auch Student*innen aus den umliegenden Universitäten. Es wird Forschung betrieben bezüglich des Einflusses von Tätigkeiten der Community auf die umliegenden Gebiete. Es wird Reis kultiviert, mit Biogas experimentiert, kleinere Behausungen werden gebaut und es werden Versuche mit Photovoltaik unternommen.¹³⁵

Ein holistischer Zugang zur Thematik der Nachhaltigkeit wird angestrebt, ähnlich den drei Ökologien des Sozialphilosophen Felix Guattari.¹³⁶ In dessen Definition der Ecosophy gibt es drei ökologische Register: die Umwelt selbst, die sozialen Beziehungen und die menschliche Subjektivität.¹³⁷ Diese drei Bereiche fließen in diesem Projekt zusammen.¹³⁸

Nicht auf Provokation zielt dieses Projekt ab, sondern auf die Vermehrung ökologischer Denkweisen durch Natur-, Landschafts- und Kunsterfahrung. Abseits von Elektrizitätsversorgung, inmitten von Subsistenzwirtschaft thailändischer Bäuer*innen gelegen, steht das Thema der Suffizienz im Vordergrund. Tiravanija resümiert im Hinblick auf alles, was auf „the land“ passiert: „What is it that I´m doing, an how necessary is it? And if it is necessary, what is necessary?“¹³⁹ Die Frage nach der Nützlichkeit scheint Tiravanija mit der ihm zugeschriebenen relationalen Ästhetik zu beantworten. Bei „the Land“, als einem „lebendigen Organismus“, geht es um eine momenthafte Beziehung zur Umgebung, der Erde, den ökologischen Bedingungen, den Menschen. Vordergründig war es das Ziel, einen Ort „von und für soziales Engagement“ zu kreieren¹⁴⁰, einen Ort, der primär als Gemeinschaftsort fungiert, und weniger einen, der von außenstehenden Kritiker*innen und Kurator*innen rezipiert wird.

„We never did think of it as an art project. We´ve insisted that we´re not trying to make art projects there. But the platform itself is like an empty table top, that people bring different projects to. They can bring things to it, use it, leave things there or take things away, but it´s basically an empty table.“¹⁴¹

Vordergründig geht es also nicht um Kunst, sondern um einen Dialog über die Nutzung von Dingen. Nachhaltigkeit hat mit ethischen Fragestellungen zu tun, die sich an jeden Einzelnen

¹³⁵ Tiravanija in Andrews 2007.

¹³⁶ Der Franzose Pierre-Félix Guattari (1930-1992) arbeitete zunächst als Psychiater und Psychoanalytiker, ehe er sich mit der Gründung der Zeitschrift *chimères* neben der Psychiatrie auch der Mathematik, der Ethnologie, der Architektur, der Erziehung und anderen Themenfeldern zuwandte.

¹³⁷ Felix Guattari, Die drei Ökologien. Wien 2005, S. 22-22.

¹³⁸ Paul Schmelzer anlässlich eines Gesprächs mit Rirkrit Tiravanija veröffentlicht in Andrews 2007.

¹³⁹ Tiravanija in Andrews 2007, S. 57.

¹⁴⁰ Rirkrit Tiravanija/Hans Ulrich Obrist, The Conversation Series Vol. 20, Köln 2010, S. 13 (Tiravanija/Obrist).

¹⁴¹ Tiravanija in Andrews 2007, S. 53.

richten und beginnt gemäß Tiravanija bei den Individuen. Wie, wodurch und mit welchen Absichten am Selbsterhalt gearbeitet wird, ist dabei der entscheidende Punkt. „If you are going to ask why you exist, you would have to start to think about doing that: how to continue to be.“¹⁴² Wenn der Mensch sich mit geringen Mitteln selber erhalten kann, dann brauche er auch nur wenig, so der Künstler. Das bricht die Debatte auf ein menschliches Maß herunter. Nachhaltigkeit soll aber nicht nur Menschen für die Dauer ihres Aufenthaltes bei „the Land“ beschäftigen, sondern auch Auswirkungen auf ihre anderen Lebensbereiche haben.

„We are not trying to get people to go out and live on the land, really; we want people to have an experience, have some reflection, and find some alternative ways of thinking through the process of being there, but it really works when you are in Manhattan, or anywhere. That’s the way one should think about sustainability.“¹⁴³

Tiravanija spricht auf die entstehenden Beziehungen und auf die gemachten Erfahrungen an, wodurch bestenfalls ein Dialog über das Land und die Stadt, über das Utopische („the Land“) und das Reale (der Alltag) stattfindet; ein Dialog über die Nutzung von Dingen, über das, was gebraucht wird oder nicht. Es besteht dabei eine klare Abgrenzung zur oberflächlichen Lifestyle-Nachhaltigkeit. Es ist nicht erwünscht, einfach das Land zu „benutzen“ und ein Kunstwerk drauf zu stellen und dann wieder abzureisen und davon unberührt zu sein. Es handelt sich aber auch nicht um eine Art „Retreat“, wo man unberührt von gesellschaftlichen Verpflichtungen verweilt. „the Land“ soll auch keinem US-amerikanischen „Getting-off-the-Grid“-Entsagung dienlich sein, sondern vielmehr eine Kollaboration zwischen Mensch und Natur darstellen, im Zuge derer die Beziehung zwischen dem Menschen und seiner lebendigen Umgebung in den Vordergrund rückt.¹⁴⁴ „One thing we ask people to do is to go there and spend some time so they actually have some real relationship to what it is.“¹⁴⁵ Tiravanija ist es mit „the Land“ ein Anliegen, eine Beziehung zur Umwelt herzustellen, sich von der Einfachheit des nachhaltigen Lebens anstecken zu lassen und damit letztendlich über sein Projekt hinausgehend Änderungen zu erzielen.

¹⁴² Tiravanija in Andrews 2007, S. 57.

¹⁴³ Ebenda, S. 58.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 56.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 53.



Abb. 15, 16: „the Land“ als Gemeinschaftsexperiment.



Abb. 17: Sind Kunst und Leben vereinbar oder nicht? Nicht eindeutig bei dem den Slogan „War is Over“ von Yoko Ono und John Lennon nachahmenden Bild „Art is Over“ (2007) von Angkrit Ajcharyasophon und Kamin Lertchaiprasert.

2.6. Abseits: Zwischen Zerstörung und Erhaltung

In „The Garden“ (2019) wird der Mensch als Zerstörer seiner selbst inszeniert. Im Werk des US-amerikanischen Künstlers und Filmemachers Doug Aitken¹⁴⁶ richtet sich die Aggression des Menschen gegen sich selbst. Für „The Garden“ wurde ein künstlicher Dschungel angelegt, der einen Innenbereich umfasst. Dieses streng geometrisch angelegte Innere beinhaltet eine kugelsichere Kammer aus Glas, eine Art „voyeuristische Wutkammer“.¹⁴⁷ Die Arbeit will Interaktion erwirken. Die Betrachter*innen sind eingeladen sich physisch darin zu „vertiefen“.

“The garden is a living artwork that embraces the dichotomy between the natural environment and synthetic, man-made experience; an installation that brings the

¹⁴⁶ Doug Aitken (*1968) ist ein US-amerikanischer Künstler, dessen Werk Fotografien, Printmedien, Skulpturen und architektonische Interventionen sowie Erzählfilme, Ton-, Ein- und Mehrkanal-Videoarbeiten, Installationen und Live-Performances umfasst. Meist inszeniert er multiple Projektionen in provokativen Umgebungen, die mit immersiven Geräuschkulissen einhergehen.

¹⁴⁷ Renata Mosci, Doug Aitken’s Garden of Destruction. The artist offers a verdant course in anger management at a Denmark museum. In: Surface (05.06.2017), online bereitgestellt unter <https://www.surface.com/articles/doug-aitken-grows-a-garden-in-denmark/>, aufgerufen am 18.02.2020.

viewer into its center, asking them to physically immerse themselves, participate and become the subject of the installation.“¹⁴⁸

Den Besucher*innen ist es nach einer kurzen Verwandlung möglich, mit Schutzbrille, weißem Schutzanzug und Schutzhelm und einem weißen Baseballschläger die Glaskammer zu betreten und wortwörtlich alles kaputt zuschlagen, was sich innerhalb dieser Kammer an gewöhnlichem, für unsere Zeit typischem Inventar befindet.¹⁴⁹ Diese Arbeit spielt mit der Dichotomie von Kultur und Natur. Der stark kontrastierende, sterile, weiße Würfel, und die ihn umgebende, künstlich erzeugte Naturidylle, sind zwei voneinander getrennte Orte. Das Weiß des Inventars kann als Anspielung auf die Errungenschaften der Moderne gelesen werden. Darin, dass der Mensch aufgefordert ist, alles zu zerstören, zeigt sich ein zweifaches Dilemma. Partizipiert er, dann bringt er ungefiltert alle Errungenschaften der Moderne, auch die Wissenschaft, zu Fall. Folgt er der Aufforderung nicht, ist er lediglich der stille, sprichwörtlich gläserne Mensch, der im Zentrum eines fortschreitenden Auseinanderklaffens kultureller und natürlicher Bereiche steht. Ähnlich der Metapher vom verbrennenden Schiff ist der Mensch dabei, seine eigene Lebensgrundlage, dargestellt als Natur, und die menschlichen Errungenschaften der Moderne; im Kunstwerk symbolisch als Inventar dargestellt, zu zerstören. Ein Mann steht idealtypisch für diese umfassende und radikale Kritik an der technologisierten Gesellschaft, der zur Verbreitung seiner Ansichten zahlreiche Morde mittels Briefbomben ausübte: Ted Kaczynski. Dieser, besser bekannt als Unabomber, war Harvard-Absolvent mit einem IQ von 167 und ehemaliger Mathematik Professor in Berkely. Er lebte 17 Jahre bis zu seiner Verhaftung durch das FBI zurückgezogen in einer Holzhütte. Seine Briefbomben waren allesamt an Wissenschaftler gerichtet. Damit wollte er auf die umfassende Zerstörung der Industriegesellschaft hinwirken, die sich auf der falschen Bahn befinde und in ihren Auswirkungen desaströs für die Menschheit sei. In seinem Manifest argumentiert er für eine Konterrevolution, welche technologische Gesellschaften zerstören sollte, denn Wohlstand zum Preis der völligen Anpassung und dem Verlust an Freiheit zu Gunsten des Systems mache nicht glücklich.¹⁵⁰ Der Mensch habe der Natur bereits „unermesslichen Schaden“ zugefügt, und dass die Narben der Natur, mit denen der Mensch über viele Jahrhunderte lang im Einklang

¹⁴⁸ Joseph Delaney/Anna Higgs, Private View. Doug Aitken's Mirage. In: Nowness (09.06.2017), online bereitgestellt unter <https://www.nowness.com/series/private-view/doug-aitkens-the-living-garden>, aufgerufen am 20.02.2020.

¹⁴⁹ Doug Aitken, The Garden. Doug Aitken Workshop (2018), zu sehen in <https://vimeo.com/221612198>, aufgerufen am 17.02.2020.

¹⁵⁰ Ahne/Schalansky 2000.

gelebt hat, wieder heilen könnten, müsse der Mensch sich, ähnlich anderen historischen Revolutionen, mit oder ohne Gewalt von der technologischen Industriegesellschaft befreien.¹⁵¹ Das positive Ideal, wofür es sich zu kämpfen lohne, sei die „ursprüngliche Natur“, frei jeglicher menschlicher Kontrolle und Eingriffen, mithin eine Natur ohne Menschen.¹⁵²



Abb. 18: Blick nach innen: dicht gedrängt, Kaczynskis Einrichtung in der Hütte, in der er bis zu seiner Verhaftung 1996 lebte.

Abb. 19: Die Hütte von Unabomber Ted Kaczynski, nunmehr im FBI-Depot in Sacramento, fotografiert von Richard Barnes mit dem Titel *Cabin in Warehouse* (1998).



¹⁵¹ Theodore J. Kaczynski, Die Industrielle Gesellschaft und ihre Zukunft. „Unabomber-Manifest“, Kapitel 184. Washington Post 1995, online bereitgestellt unter <https://www.psychiatrie-erfahrene-schweiz.org/wp-content/uploads/2017/07/Das%20UNA-Bomber%20Manifest%20deutsch.pdf>, aufgerufen am 10.04.2020. (Kaczynski 1995)

¹⁵² Kaczynski 1995, Kapitel 183.

So extrem Kaczynskis Mittel auch waren, seine Kritik ist im Kern alles andere als unangebracht. Es soll und darf argumentiert werden, dass es Natur fern menschlicher Eingriffe nicht mehr gibt. Luft und Wasser tragen chemische Gifte an die entlegensten Orte.¹⁵³ Die „Natürlichkeit“ einer Natur, die möglicherweise noch in Schutzzonen angesiedelt ist, ist hinterfragbar. Doch der Schutz und seine Zerstörung haben die gleiche Ursache. Anders ausgedrückt: für Wieland Elfferding stehen die Konstruktion von schutzbedürftigen Naturzonen und die Zerstörung der Umwelt in geradliniger Verbindung, der die „epochale Auftrennung von Natur und Gesellschaft, von objektiver Natur und Menschennatur“ zugrunde liegt. Diese Trennung kann auch nicht mit der „ökologischen Kritik des Industrialismus“ rückgängig gemacht werden.¹⁵⁴ Der Nationalpark ist dabei das beste Zeugnis dafür, was der Mensch an Natur übriglässt. Darin werden Reste an Natur gesammelt, die „der industrielle Krieg gegen die Natur von dieser übrigließ“. ¹⁵⁵ Die Suche nach dieser „Natürlichkeit“ sei, „ob als äußere Natur oder als eigene Natur, zusehends obsolet“ geworden, argumentieren Hartung und Kirchhoff.¹⁵⁶ Aufgrund der anthropogenen Einflüsse auf das globale Klima wird diese strittige These zunehmend aktueller. Initiativen wie „the Land“, oder die Gedankengänge von Henry David Thoreau sind Einzelfälle und richten den Blick auf das Individuum. Wenn der Blick geweitet wird, ergibt sich jedoch ein völlig anderes Bild. Wie ist die Idee des „*simple living, and high thinking*“ zu bewerten, wenn eine drastische Änderung der Perspektive vorgenommen wird, wenn etwa von einem Raumschiff aus auf die Welt geblickt wird? Wird damit ein globales Denken ermöglicht? Von den durchdringenden Auswirkungen eines globalen Blicks handelt das folgende Kapitel.

¹⁵³ Selbst in der Antarktis konnte DDT Kontaminationen in Pinguinen festgestellt werden.

¹⁵⁴ Holzer/Elfferding 2000, S. 189.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 179.

¹⁵⁶ Hartung/Kirchhoff 2014, S. 12-13.

3. Das Raumschiff

Während der Mensch in der Hütte den Blick aus dem Fenster richtet und durch die Welt schweifen lässt, dabei ganz auf sein In-der-Welt-Sein fokussiert ist, ist der Blick aus dem Fenster eines Raumschiffs ein gänzlich anderer. Je nach Entfernung zur Erde rückt etwas anderes in den Blick. Zunächst noch auf Höhe der Internationalen Raumstation (ISS)¹⁵⁷ sind unterschiedliche Kontinente, Spuren der menschlichen Zivilisation jenseits nationalgeografischer Grenzen auszumachen. Aus der Perspektive des Mondes rückt die Erde als Ganzes in den Blick.

Die Perspektive von oben oder von unten hat politische Implikationen zur Folge. Der Blick von oben, so wird argumentiert, sei totalisierend und gewissermaßen starr. Der Blick von unten involviere und befürworte Teilhabe und Gemeinschaft.¹⁵⁸

Ein Satellitenbild, aus der Höhe von Satellitenumlaufbahnen aufgenommen, friert möglicherweise alles Lebendige ein, und aus der weiten Ferne mag das Geschehen starr, unbewegt wirken. Doch der Blick aus dem Raumschiff ist immer noch der eines Individuums, es ist ein menschlicher Blick. So sind die Berichte der wenigen Menschen, die den Planeten je zur Gänze gesehen haben, aber auch jener Astronauten, die sich in der näheren Umgebung unserer Biosphäre bewegt haben, zugleich Zeugnisse tiefster Gemütsregungen. Es fällt daher schwer, von einer „kühlen“ Raumfahrttechnologie zu sprechen, gerade im Betrachten der Erde und damit der Natur aus dem schmalen Fenster der Rakete wird der Mensch auf seine Gefühlswelt zurückgeworfen.

3.1. Zwischen Flucht und Rettung: Über die Grenzenlosigkeit im Raumfahrtzeitalter

„As the main engine cuts off, your capsule will separate from its booster and perfect stillness will surround you. You'll release your harness and experience the freedom of weightlessness.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Die International Space Station (ISS) ist eine staatenübergreifende Raumstation, im sogenannten „niederen Orbit“ in 400 Kilometer Höhe. Sie wird geführt von fünf Raumfahrtagenturen aus unterschiedlichen Nationen: NASA, Roscosmos, JAXA, ESA und CSA. Die ISS ist ein extraterrestrisches Forschungslabor für Experimente in den Bereichen Biologie, Humanbiologie, Physik und Meteorologie und dient als Plattform für Testversuche zu möglichen Mars- und weiteren Mondexpeditionen.

¹⁵⁸ Jeffrey Kastner, *Land und Environmental Art*. Berlin 2005, S. 30 (Kastner 2005).

¹⁵⁹ Werbeschrift von Blue Origin, einem von Jeff Bezos im Jahr 2000 gegründeten, privaten Raumfahrtunternehmen; siehe dazu Catherine Clifford, *Jeff Bezos' space company Blue Origin could send tourists to space this year*. In: *Make It* (19.04.2018), online bereitgestellt unter <https://www.cnbc.com/2018/04/19/jeff-bezos-blue-origin-could-send-tourists-to-space-in-2018.html>, aufgerufen am 18.02.2020.

Die Rakete – ihre Entwicklung, die ihre zugrundeliegende Forschung, die technischen Errungenschaften – all das sind integrale Bestandteile des globalisierten Raumfahrtzeitalters, und der Wunsch, den Himmel zu ergründen und letztlich zu bereisen, reicht weit zurück. Für die Raumfahrt gilt dabei insbesondere Isaac Newtons¹⁶⁰ Ausspruch: „Great ideas rely upon others.“ Johannes Kepler¹⁶¹ sagte bereits im 16. Jahrhundert, dass er die Karten – und damit meinte er die Verschriftlichung und Kartierung der Sternkonstellationen – für das zukünftige Bereisen des Weltalls anfertige. Er hatte bereits die Vision, dass eines Tages die Möglichkeit bestehen könnte, ins Weltall aufzubrechen. Der russische Physiker Konstantin Ziolkowski¹⁶² zeigte sich zu Lebzeiten zuversichtlich, dass die Menschheit nicht ewig an einen Planeten gebunden sein werde. Er untersuchte dabei bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Bedingungen für die Überwindung der Schwerkraft durch sich in der richtigen Geschwindigkeit drehende Behausungen, in denen irdische Bedingungen erzeugt werden könnten. Tatsächlich sollten noch einige Jahrzehnte vergehen, bis der erste Mensch die Biosphäre der Erde verließ und in sie auch wieder zurückkehrte. Sputnik, der erste Satellit, hat in den ersten Jahren des Kalten Krieges die Aufrüstung rund um Satellitentechnologie, Raketen und Raumschiffbau befeuert.¹⁶³ Die Landung auf dem Mond stellte schließlich den emotionalen Höhepunkt der bisherigen Raumfahrt dar.

Die Rakete weist eindeutig in eine Richtung: hinaus in den Himmel, „Landeplatz“ ist die unendliche Sphäre des Weltalls. Eine Rakete, welche Kraft ihres Antriebs in das Weltall hinauschießt, entzieht sich der Anziehungskraft der Erde und damit auch ihren Gesetzen. Ihr Aktionsraum ist groß – potenziell unendlich – weshalb mit den ersten Raketenstarts sich die Menschheit gewissermaßen an ihrer eigenen, vermeintlichen Größe berauschte. Nach wie vor übt das Weltall eine große Faszination auf viele Menschen aus – auf Kinder, die versuchen die Welt zu verstehen, auf Erwachsene, die meinen, alles Irdische schon verstanden zu haben, die

¹⁶⁰ Sir Isaac Newton (1643-1727) war ein englischer Naturforscher und Verwaltungsbeamter. Er gilt als einer der Begründer der modernen Naturwissenschaften.

¹⁶¹ Der deutsche Astronom, Mathematiker und Astrologe Johannes Kepler (1571-1630) gilt als eine der Schlüsselfiguren der wissenschaftlichen Revolution im 17. Jahrhundert, als sich das Denken über Natur und Wissenschaft zu verändern begann, und als sich die modernen Naturwissenschaftsdisziplinen, wie wir sie kennen, etabliert haben.

¹⁶² Konstantin Eduardowitsch Ziolkowski (1857-1935) war ein russischer Raketenforscher. Er gilt als Pionier der Astronautik; dazu zählen neben ihm der Franzose Robert Esnault-Pelterie (1881-1957), der Rumäniendeutsche Hermann Oberth (1894-1989) und der Amerikaner Robert H. Goddard (1882-1945).

¹⁶³ Ann-Kathrin Moritz, Ein riesiger Sprung für die Menschheit. Meilensteine aus der Geschichte der Raumfahrt. In: Südkurier (30.05.2019), online bereitgestellt unter <https://www.suedkurier.de/ueberregional/panorama/Ein-riesiger-Sprung-fuer-die-Menschheit-Meilensteine-aus-der-Geschichte-der-Raumfahrt;art409965,10166599>, aufgerufen am 20.02.2020. (Moritz 2019)

auf der Suche nach Sinn und neuen Erfahrungen der Erde den Rücken kehren, oder schlicht auf Romantiker auf der Suche nach besseren Welten jenseits der eigenen. Das Weltall, wenn auch vielfach beobachtet und auf unzähligen Bildern dargestellt, ist nach wie vor ein mysteriöser Raum, eine unendliche, unerforschte Tiefe voll visionärem, extraterrestrischem Potenzial.

An vorderster Front werden Marskolonisierung und Weltraumtourismus von den reichsten Männern der Welt forciert, beispielsweise von Elon Musk¹⁶⁴ und Jeff Bezos¹⁶⁵. Der Zweck der Raumfahrt mag nicht offensichtlich auf der Hand liegen, zu groß sind die Investitionen, die Kosten und der derzeitige Kraftstoffverbrauch, um sie nachhaltig zu gestalten. Dennoch ist die Raumfahrt ein Wachstumsmarkt mit einem Potenzial für womöglich Hunderttausende von Arbeitsplätzen. Allein Australiens Raumfahrtindustrie ist mehrere Billionen australischer Dollar schwer, mit dem beiläufigen Ziel, das große Ressourcenproblem der Erde zu lösen.¹⁶⁶ Zur Bewältigung der Ressourcenkrise gebe es zwei Wege: die freiwillige Selbstbeschränkung und mithin die Verlagerung des Konsums hin zu Erhalt und Konservierung von Rohstoffen, oder die Kolonisierung des Weltalls samt Abbau der dort vorhandenen Ressourcen. Asteroiden könnten, so lautet die Hoffnung, eine endlose Fülle an seltenen Erdmetallen wie Gold, Kobalt, Nickel und Platin bereitstellen, die wir benötigen, um unseren Bedarf an erneuerbaren Ener-

¹⁶⁴ Elon Reeves Musk (*1971) südafrikanischer, amerikanischer und kanadischer Staatsbürger, Ingenieur und Technologieunternehmer; Mitbegründer von Paypal, Tesla, Zip2, Neuralink, Open AI, SpaceX. Musk, aufgewachsen in Südafrika, baute sich bereits in jungen Jahren mit Softwareunternehmungen ein beachtliches Vermögen auf. Um das Jahr 2000 begann er, sich in der Raumfahrt zu engagieren. SpaceX, 2002 gegründet, ist ein Luft- und Raumfahrtshersteller und Raumtransportunternehmen, dessen vordergründiges Ziel die Entwicklung einer nachhaltigen Raketentechnologie ist, die mehrfache Weltraumflüge ermöglicht, sowie die Abwendung einer menschlichen Auslöschung durch extraterrestrische Gefahren wie Meteoritenschläge und die Eroberung des Sonnensystems für die Menschheit, wofür die Etablierung wissenschaftlicher Kolonien auf anderen Planeten geplant ist; siehe dazu <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/elon-musk-the-architect-of-tomorrow-120850/>, aufgerufen am 18.02.2020.

¹⁶⁵ Jeffrey Preston Bezos (*1964) ist ein amerikanischer Internet- und Raumfahrtunternehmer, Medieneigentümer und Investor. Zur „reichsten Person der Geschichte“ wurde er durch die Gründung des Online-Handelsunternehmens Amazon. Blue Origin, gegründet im Jahr 2000, basiert auf Gerard O’Neills Kolonisierungsfantasien, konkret plant er Hotels, Vergnügungsparks und Kolonien im niederen Orbit anzusiedeln; siehe dazu Alan Boyle, Where does Jeff Bezos foresee putting space colonists? Inside O’Neill Cylinders. In: GeekWire (29.10.2016). <https://www.geekwire.com/2016/jeff-bezos-space-colonies-oneill/>, aufgerufen am 02.02.2020. (Boyle 2016)

¹⁶⁶ Richard Matthews, Space can solve our looming resource crisis – but the space industry itself must be sustainable. In: The Conversation (n. d.), online bereitgestellt unter <https://theconversation.com/space-can-solve-our-looming-resource-crisis-but-the-space-industry-itself-must-be-sustainable-124576>, aufgerufen am 18.02.2020. (Matthews 2019)

gien zu decken und um Metalle und Ressourcen für weitere Raumfahrterkundungen bereitzustellen, damit sich die Raumfahrtindustrie längerfristig eigenständig versorgen kann.¹⁶⁷ Ob das je gelingen wird, ist jedoch zweifelhaft.

Elon Musk rechtfertigt seine ambitionierten Pläne für die Weltraumreise und seine Milliarden-Dollar-Investitionen mit der Liebe zur Menschheit:

It's funny. [...] Not everyone loves humanity. Either explicitly or implicitly, some people seem to think that humans are a blight on the Earth's surface. They say things like 'Nature is so wonderful; things are always better in the countryside where there are no people around'. They imply that humanity and civilisation are less good than their absence. But I'm not in that school [...] I think we have a duty to maintain the light of consciousness, to make sure it continues into the future.'¹⁶⁸

Die Eroberung des Planeten Mars sei dabei genauso wichtig, wie Millionen Menschen aus der Armut zu holen. Jedoch zeigt sich, dass in Musks Untergangsargumentation das Schicksal der Menschen auf der Erde, die globale Armut, und die Verschmutzung der Atmosphäre dem Überleben des menschlichen Bewusstseins nachgereiht werden:

„I think there is a strong humanitarian argument for making life multi-planetary [...] in order to safeguard the existence of humanity in the event that something catastrophic were to happen, in which case being poor or having a disease would be irrelevant, because humanity would be extinct. It would be like, 'Good news, the problems of poverty and disease have been solved, but the bad news is there aren't any humans left'.“¹⁶⁹

Im 21. Jahrhundert scheinen die Weltraumfantasten den Eindruck zu haben, es die Uhr zeigte für die Erde und Menschheit bereits auf „5 vor 12“. Doch bezogen auf die Zeitspanne, die der Mensch gebraucht hat, um das Feuer zu beherrschen und angesichts dessen, wie lange der Mensch gebraucht hat, um den Faustkeil als erstes Werkzeug zu entwickeln, ist die Zeitspanne von 8 Milliarden Jahren bis zum prognostizierten Verlöschen unserer Sonne eine sehr kurze Zeit, um das Evolvieren der Menschheit aus dem embryonalen Zustand durch die Raumfahrt anzustoßen und sie dadurch zu retten.¹⁷⁰ Der Aufbruch ins Weltall 1960 mit Juri

¹⁶⁷ Matthews 2019. Als wichtigster Stoff gilt dabei das Eis. Daraus könnte, so die Annahme, Wasser, Sauerstoff und Treibstoff raffiniert werden.

¹⁶⁸ Musk zitiert in Ross Andersen, Exodus. Elon Musk argues that we must put a million people on mars if we are to ensure that humanity has a future. In: Aeon, a Not-for-profit Academic Online Journal (2014); <https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation>, aufgerufen am 02.02.2020. (Andersen 2014)

¹⁶⁹ Musk zitiert in Andersen 2014.

¹⁷⁰ Seit dem Entstehen der Erde seien schon 5 Milliarden Jahre vergangen und erst jetzt habe sich mit dem Overview Effekt ein planetares Bewusstsein entwickelt. Die Zeitspanne von 8 Milliarden Jahren ist deshalb in Whites Betrachtungsweise keine so lange Zeit; vgl. dazu

Gagarin, dem ersten Astronauten im All, bezeichnet die Geburtsstunde, mit der alles zuvor Erlebte ins „präastronautische Weltverständnis“¹⁷¹ rückt. Der Heimatplanet – liebevoll als „Mutter“ bezeichnet, bleibt in der Wahrnehmung der Raumflugpioniere die lebensfreundliche Instanz, von der es sich aber auch zu lösen gilt, um erwachsen zu werden.¹⁷² Sei es für die „Rettung der Erde“ oder für das „Verlassen der Erde“¹⁷³, die Raumfahrt und ihre Entwicklungen sind nicht aufzuhalten. Genauso wie der Faustkeil einen Quantensprung für die Menschheit bedeutete, indem die Imagination befeuert und das Gehirnwachstum angeregt wurde, wird die Entwicklung der Raumfahrt vermutlich ebenso starke Veränderungen mit sich bringen. Aus der Sicht der Raumfahrtbefürworter ist die Erde nur ein Puzzleteil im Gesamtbild (wenn auch ein wichtiges). Ökologische Überlegungen sind demnach nicht nur auf das Gleichgewicht der lebenden Organismen auf der Erde ausgerichtet, sondern auch auf den Platz der Erde im Weltall. Jesco von Puttkamer¹⁷⁴, ehemaliger Planungschef der NASA, bezeichnete sich beispielsweise auch als Ökologe und er zeigte sich resigniert bezüglich des Verhältnisses zwischen der irdischen Natur und dem Menschen:

„Irgendwie sind die natürliche Biosphäre der Erde und der Mensch nicht miteinander vereinbar. Ja, es scheint sogar, also ob wir in einer feindlichen Umwelt leben, sonst würden wir nicht in einem solchen Konflikt mit ihr stehen. Es ist aber durchaus möglich, daß wir eines Tages im Weltraum künstliche Biosphären von Grund auf neu bauen können, geschlossene Kreisläufe, die für den Menschen optimiert sind, also so gebaut sind, daß sie für den Menschen ideal geschaffen sind und nicht in einem Konflikt mit einer dynamisch wachsenden Entität namens Menschheit stehen.“¹⁷⁵

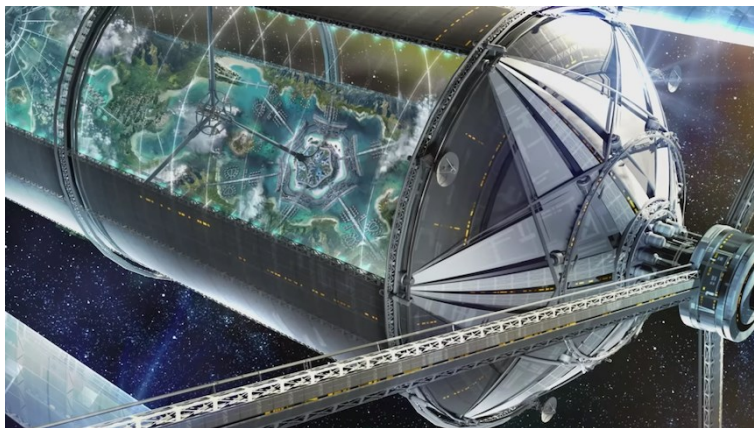


Abb. 20: Gerard O'Neills Cylinder soll durch seine Rotation eine der Erde ähnliche Gravitationskraft imitieren (1989).

Frank White, Der Overview Effekt. Wie die Erfahrung des Weltraums das menschliche Wahrnehmen, Denken und Handeln Verändert. Die erste disziplinäre Auswertung von 20 Jahren Weltraumfahrt. Bern München Wien 1989, S. 121-134, insbesondere 129 (White 1989).

¹⁷¹ Peter Sloterdijk, Wie groß Ist „groß“? In: Paul J. Crutzen (Hg.), Das Raumschiff Erde Hat Keinen Notausgang. Energie Und Politik Im Antropozän. Berlin 2011, S. 96 (Sloterdijk 2011).

¹⁷² White 1989. S. 117-125.

¹⁷³ Jäger 2000, S. 250.

¹⁷⁴ Jesco Hans Heinrich Max Freiherr von Puttkamer (1933-2012) war ein deutsch-amerikanischer Raumfahrtgenieur, Präsident der NASA, sowie ein Science-Fiction-Autor.

¹⁷⁵ Puttkamer zitiert in Jäger 2000, S. 249.

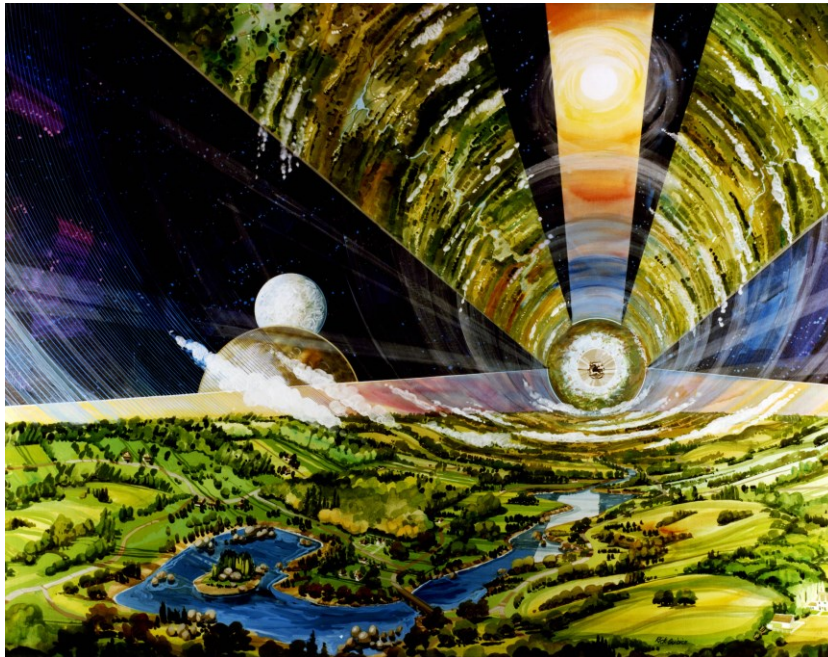


Abb. 21: Jeff Bezos bezieht sich auf O'Neills Zylinder; gemalte Bilder idealisieren eine Harmonie von Mensch und Natur im Weltall.

Sich selbstständig erhaltende Kolonien im All, der „Aufbruch der Menschheit“ ins All, sind mit zahlreichen Hoffnungen verknüpft. O'Neill¹⁷⁶ fasste dies 1989 folgendermaßen zusammen:

„Zunächst einmal wird dadurch das menschliche Leben als Ganzes unzerstörbar, weil es von der Liste der gefährdeten Spezies gestrichen werden kann, auf der es im Augenblick noch auf der mit Kernwaffen gespickten, fragilen Erde steht. Zweitens würde das Erschließen praktisch unbegrenzter neuer Lebensbereiche im Weltall die Menschheit von jedem territorialen Druck befreien und damit die Kriegsgefahren auf der Erde verringern. Drittens wird das kleine Ausmaß dieser Kolonien im All, deren größte vielleicht einige zehntausend Menschen umfasst, lokale Regierungsformen entstehen lassen, die, einfach in ihrer Form, den Wünschen der jeweiligen Bevölkerung genauer entsprechen und so praktikabel und jedermann verständlich sein werden, wie es einst in der amerikanischen Geschichte die Gemeindeversammlungen Neuenglands waren.“¹⁷⁷

¹⁷⁶ Gerard K. O'Neill (1927-1992) war ein amerikanischer Physiker und Weltraumaktivist, Präsident des Space Studies Institute (SSI) und emeritierter Professor der Princeton University im US-Bundesstaat New Jersey.

¹⁷⁷ O'Neill in seiner Einleitung zu White 1989, S. 13, 14: Die amerikanische Gründungsgeschichte und die Eroberung des amerikanischen Kontinents durch die europäischen Siedler*innen haben infolge ihrer Eroberungen ganze Hochkulturen und Gesellschaften vernichtet. Die Vorstellung von selektierten und einheitlich gesinnten Gruppierungen, in denen alle Menschen gleicher Meinung sind, sei fragwürdig.

Die öffentliche Begeisterung für O’Neills Visionen war zunächst groß. 1977 wurde eine 60-minütige Fernsehshow ausgestrahlt, in der seine Visionen sowie sein eben entstandenes Buch *The High Frontier* einem breiten Publikum vorgestellt wurden. Dass sich jedoch offizielle Stellen von dieser Begeisterung nicht anstecken ließen, wird daran deutlich, dass daraufhin jegliches Forschungsgeld für solch „verrückte Fantasien“ der Weltraumkolonisierung bei der NASA gestrichen wurden.¹⁷⁸ Die Kolonisierungsfantasien lassen bei genauerer Betrachtung ein romantisches Naturverständnis erkennen. Jeff Bezos hat die im Dunkeln schlummernden fantastischen Visionen nach dreißig Jahren wieder ausgegraben und verwendet sie als Grundlage seines privaten Raumfahrtunternehmens. Zur Realisierung dieser Visionen – seien sie nun eine romantische Verklärung oder absolut verrückt – werden derzeit viele hundert Millionen Dollar aufgebracht,¹⁷⁹ oder – je nach Ansicht – aufgebraucht.

Doch die Raumfahrt hat auch ein anderes Gesicht. Im Jahr 2015, zur damaligen Pariser Klimakonferenz, schickten ein Dutzend Astronauten den dort versammelten Delegierten eine sehr deutlich formulierte Videobotschaft.¹⁸⁰ Unter dem Titel „Call to Earth“¹⁸¹ wurde von der Astronautin Nicole Scott (*1962) ein Aufruf zum Handeln initiiert. Scott formulierte darin ihren Wunsch, die Diplomaten mögen ihre Konferenz doch im Weltall abhalten, denn dann würden sie sehen, auf welchem kostbarem Boden sie gerade stehen. Auch der deutsche Kommandant der ISS Alexander Gerst (*1976) ist besorgt über den Zustand des Planeten, da die menschlichen Veränderungen, vor allem die Abholzung der Wälder und ihre Folgen, aber auch die Verschmutzung ganz deutlich sichtbar sind. Für ihn ist die Raumfahrt mit all ihren „Unwägbarkeiten“ letztlich ein unabdingbar gewordenes Werkzeug des Menschen:

„Wenn wir nicht bereit sind, einige Unwägbarkeiten einzugehen, kommen wir im Leben, und auch in der Raumfahrt nirgendwo hin. Und auch wenn man persönliche und globale Risiken natürlich nicht wirklich gegeneinander abwägen kann, lägen die größten Gefahren für die Menschheit letztlich darin, überhaupt nichts zu tun. Wenn wir das Weltall um uns herum nicht erforschen, werden wir uns vor den Risiken, die uns zum Beispiel durch Meteoriteneinschläge oder Weltraumstrahlung drohen, nie wappnen können. Und ohne den Blick von außen auf unsere Erde durch Satelliten

¹⁷⁸ Marea Donnelly, Gerard O’Neill’s utopian space colony fantasy was a view too far for nonbelievers. In: The Daily Telegraph (06.02.2017), online bereitgestellt unter <https://www.dailytelegraph.com.au/news/today-in-history/gerard-oneills-utopian-space-colony-fantasy-was-a-view-too-far-for-nonbelievers/news-story/de14846cbe46fb4da115a24ed55c3aa0>, aufgerufen am 02.02.2020.

¹⁷⁹ Boyle 2016.

¹⁸⁰ Niels Boeing, Macht Raumfahrt links? In: ZEIT online 2 (2019), online bereitgestellt unter <https://www.zeit.de/zeit-wissen/2019/02/astronauten-overview-effekt-bewusstsein-empathie-raumfahrt/seite-2>, aufgerufen am 13.01.2020. (Boeing 2019)

¹⁸¹ Call to Earth, zu sehen unter: https://www.youtube.com/watch?v=NN1eSMXI_6Y, aufgerufen am 18.01.2020.

hätten wir so globale, ‚innere‘ Bedrohungen unseres Daseins wie etwa den Klimawandel niemals entdeckt.“¹⁸²

Die Raumfahrt dient gegenwärtig vor allem Forschungszwecken und ist weniger ein Politikum als noch zur Zeit des Kalten Krieges.¹⁸³ Allerdings ist es nicht abwegig zu vermuten, dass aus den momentanen Forschungsergebnissen wieder ein Politikum wird. Eine Art Wettlauf zwischen Musk und Bezos und anderen privaten Raumfahrtfirmen zeichnet sich bereits ab. Es ist zynisch zu glauben, eine Kolonie auf dem Mars würde das Bewusstsein der Menschheit weiterentwickeln oder dessen Weiterbestand sichern. Es werden private Ambitionen gepaart mit den unternehmerischen Interessen einiger weniger Menschen dem Wohlergehen der meisten Menschen vorangestellt, und vorgeblich hehre Gedanken basieren auf dem Schaden anderer. Angefangen vom Schadstoffausstoß einer Marskolonie durch zahlreiche Transporte von der Erde zum Mars bis hin zu moralischen Verwerfungen – ein solches Vorhaben ist kaum zu rechtfertigen.¹⁸⁴ Eine Kolonie am Mars und ihr Aufbau würde zu Lasten der „heimatlichen“ Biosphäre des „mütterlichen“ Planeten gehen. Es ist zynisch, wenn Musk und Bezos als derzeit reichste Menschen der Welt behaupten, dass ihre eskapistischen Unternehmungen dem Erhalt des menschlichen Bewusstseins dienen, wenn deren Umsetzung zugleich für die möglicherweise größte Herausforderung der Menschheit, die menschengemachte Veränderung des Klimas, mitverantwortlich sind. Nichtsdestotrotz hat die Raumfahrt wesentlich an dem Bewusstsein eines globalen Denkens mitgewirkt.

3.2. Die Vermessung des Raumes: in Kartografie und Bild

Der Impuls, das Weltall zu entdecken und zu erobern, lenkt zugleich den Blick zurück auf die europäische Geschichte des Kartografierens. Sie ist eine Vorbedingung für sämtliche kolonisierende Tätigkeiten des Menschen. Die Schifffahrten im beginnenden 15. Jahrhundert wären ohne die Kartografie unmöglich gewesen. Sie ist ein Hilfsmittel für die Orientierung im Raum. Zugleich wird eine Landschaft durch eine Karte einer Reduktion unterworfen, sie wird

¹⁸² Alexander Gerst, Zur Entdeckung des Unbekannten gehören Risiken dazu. In: GEO 6 (2018), online bereitgestellt unter <https://www.geo.de/wissen/weltall/horizons/19688-rtkl-post-von-alexander-gerst-besonders-tueckisch-ist-ein-vermeintlich>, aufgerufen am 02.02.2020. (Gerst 2018)

¹⁸³ Moritz 2019.

¹⁸⁴ Durch eine forcierte Marseroberung entstünden potenziell folgende Probleme: Umweltverschmutzung, schwer abzuschätzende Gesundheitsrisiken für Astronauten und zukünftige Bewohner*innen, beidseitige bakterielle Kontaminationen, ausgelöst durch Staubpartikel; vgl. dazu Samantha Rolfe, Elon Musk's Starship may be more moral catastrophe than bold step in space exploration. In: The Conversation (02.10.2019), online bereitgestellt unter <https://theconversation.com/elon-musks-starship-may-be-more-moral-catastrophe-than-bold-step-in-space-exploration-124450>, aufgerufen am 18.01.2020.

reduziert auf die lediglich allernötigsten Informationen. Eine Landkarte ist zweidimensional, die Komplexität der Welt gerät bei deren Betrachtung schnell aus dem Blick.¹⁸⁵ Der/die Kartograf*in bestimme den „Modus der Auslassung und der Reduktion“, deshalb ist der Blick auf die Welt auch immer subjektiv, es ist ein politischer und in den Worten von Nohr „selektiver“ Blick, auch wenn gewisse allgemein gültige Vereinbarungen getroffen wurden.¹⁸⁶

Claudius Ptolemäus¹⁸⁷ hat sich im 2. Jh. n. Chr. intensiv mit Raumbildern beschäftigt. Auf ihn zurück geht die Unterscheidung nach der Blickrichtung, der Perspektive und dem Erkenntnisinteresse: „Geographia steht für den Blick auf den mathematisch-vermessungstechnisch erfassbaren Raum, die Choreographia meint den subjektiven, partiellen Blick auf einen Ausschnitt der Landschaft.“¹⁸⁸ Dies ist, so Nohr, eine „uns bekannte Trennung in den Blick von oben“, der den Raum abbildet, indem er verflacht und zweidimensional werden lässt, und den „subjektiven Blick in den Raum“, der ein Blick von der Seite ist, indem sich die Ansicht des Ganzen im Detail auflöst.¹⁸⁹

Walter De Maria¹⁹⁰ hat sich mit seinen „Mile Long Drawings“ und mit dem „Las Vegas Piece“ mit der Einbringung von konstruierten Linien in die natürliche Landschaft durch kartografische Werkzeuge beschäftigt. Seine „Mile Long Drawings“ sind aus der Luft als abstrakte Formationen erkennbar, sollen jedoch auch am Boden erfahrbar sein. Ein Betrachter dieser Arbeit beschreibt, dass es wichtig sei, den Linien entlang zu laufen, um ein Gefühl für den spezifischen Platz zu bekommen, und um ein intensiviertes Gefühl seiner selbst zu entwickeln. Diese Erfahrung gehe über die visuelle Wahrnehmung hinaus.¹⁹¹ Gewissermaßen verbindet De Marias Arbeit *Geographia* – den vermessenen Raum – mit *Chorographia* – der Erfahrung in ihm.

3.2.1. Landkarten und ihre Weltanschauung

Landkarten erwecken den Anschein objektiv zu sein, obgleich sie Ergebnis eines selektiven Blicks sind. Die Kartografie wurde stets mit einer expandierenden Tätigkeit des Menschen in Verbindung gebracht. Der „Expansionsschub des 15. Jahrhunderts“ hat notwendigerweise zur

¹⁸⁵ Rolf Nohr, Imaginäre Landschaften. Der Blick in den Raum, Digitale Flüge und Wetterkarten. In: Wieland/Elfferding, S. 80 (Nohr 2000).

¹⁸⁶ Nohr 2000, S. 80.

¹⁸⁷ Claudius Ptolemäus (1./2. Jh. n. Chr.) war ein griechischer Mathematiker, Geograf, Astronom, Astrologe, Musiktheoretiker und Philosoph. Seine drei Werke zur Astronomie, Geografie und Astrologie galten in Europa bis zur frühen Neuzeit als wissenschaftliche Standardwerke und wichtige Datensammlungen.

¹⁸⁸ Nohr 2000, S. 80.

¹⁸⁹ Ebenda.

¹⁹⁰ Walter De Maria (1935-2013) war ein US-amerikanischer Künstler und ein wichtiger Vertreter des Minimalismus, der Konzeptkunst und Land Art.

¹⁹¹ Vgl. Kastner/Wallis 2005, S. 30, 46.

Erschaffung einer neuen Form der Kartografie geführt. Portolane sind entstanden, sogenannte See - und Schifffahrtsatlanten.¹⁹² Weiße Flecken auf den Landkarten, ausgefüllt mit Fabelwesen verwiesen auf das „Unwissen der Kartographen“.¹⁹³ Mit der Erfindung der Fotografie und der Luftfahrt, welche die Malerei und die Schifffahrt in Teilen beerbt haben, entstanden neue Landkarten, und der Blick auf die Welt veränderte sich. Es vollzieht sich, so Nohr, „der Übergang von der Horizontalen zur Vertikalen“.¹⁹⁴ Der französische Fotograf Nadar (1820 bis 1910) hat 1858 mit Hilfe eines Heißluftballons erste Bilder aus einer Vogelperspektive aufgenommen. Die Raumfahrt brachte eine Veränderung der Sichtweise der Welt mit sich. Satellitentechnologie liefert dem/der Betrachter*in „ein Bild seiner Selbst aus der maximalen Distanziertheit“. Diese Beschleunigung der Perspektive ist in dem Animationsfilm *Powers of Ten* (1977) von Charles and Ray Eames nachvollzogen. In einer einzigen Einstellung zoomt der Film von zwei im Park verweilenden Menschen hinaus in die Galaxie. Dann, kehrtwendend, geht es in einer beschleunigten Fahrt zurück in die Hand eines im Park liegenden Menschen, um schließlich bei den Atomen halt zu machen.¹⁹⁵

Die digitale Karte repräsentiert mehr denn je einen „abstrakten Raum“ und nicht so sehr die menschliche „Einschreibung“ in den realen Raum. Diese Einschreibung entmenschliche, indem sie den Lebensraum des Menschen entkörpern:

Städte bleiben Piktogramme, Grenzen werden weiterhin dargestellt, aber nach wie vor bildet die Karte die Randdimensionen an sich in ihrer temporären Erschreckung ab. Der Mensch ist in seiner umweltdisziplinierenden Ausbreitung in Form von Städten oder Autobahnen präsent in der Satellitenbildkarte, nicht jedoch als Individuum.“¹⁹⁶

Die elektronische Karte in ihrer temporären Beschaffenheit befreie die Karte „vom dauerhaften Raum“ und fixiere gleichzeitig auf allegorische Weise deren signifikanten Merkmale.¹⁹⁷ Weiße Flecken, sind nicht mehr wie einst eine Konsequenz des Nicht-Wissens, sondern eine gezwungene Auslassung aufgrund zu vieler Datensätzen. Ebenso vereinige die ...

„... neue digitale Karte [...] alle alten in sich. Aus dem Datensatz wird die gewünschte Perspektive isoliert. Maßstab und Zeichensatz, aber auch Perspektive und Focus sind frei [...] wählbar; [...] ein nach „Kundenwunsch zusammengestellter Atlas“.“¹⁹⁸

¹⁹² Nohr 2000, S. 99.

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 98.

¹⁹⁵ *Powers of Ten* (1977) von Eames Office. Zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>, aufgerufen am 23.03.2020.

¹⁹⁶ Nohr 2000, S. 99-100.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 103.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 99.

Dynamisch wird der „abstrakte Raum“ beispielsweise in den elektronischen Wetterkarten, eine jener digitalen Karten des elektronischen Zeitalters mit ihren „technizistischen Einschreibungen“.¹⁹⁹

Ein technologischer Ansatz: In Bezug auf die Wetterkarten, in der Hoffnung, die Natur zu beherrschen, in dem sie in ihre kleinstmögliche Einheit zerlegt wird, überwacht und prognostizierbar wird.²⁰⁰

Landkarten als „Machtinstrumente“²⁰¹ beinhalten eine politische Komponente. Die zweidimensionale Karte ist zeitgleich „ein Abbild der Dauer“ sowie „der Unveränderlichkeit des Raumes“.²⁰² Sie fixiert und brennt sich in die Vorstellungen der Betrachter*innen ein. Was zentral in der flachen Karte gezeigt wird, rückt automatisch ins Zentrum. Was an der Peripherie hängt, bleibt möglicherweise zweitrangig.

Dem Dilemma der Kartographie, dass sie priorisiert und zugleich Komplexität reduziert, entgegenete zur Zeit des 2. Weltkriegs der Visionär und Designer Richard Buckminster Fuller mit seiner „Dymaxion World Map“. Er reagierte auf die Verzerrung, welche die Abbildung der dreidimensionalen Welt auf einer zweidimensionalen Ebene mit sich bringt, indem er den Globus in 14 Segmente unterteilte, die Teil eines neuartigen zirkulären Rasters waren. Unter anderem entwickelte er diese Form der Kartografie für US-Regierung, die damit eine Strategie entwickeln können sollte, sich in „wahre, relative geografische Orte der großen Mächte“ hineinzudenken und diese nicht nur aus der eigenen Perspektive, sondern vor allem aus der Perspektive anderer Nationen zu betrachten.²⁰³ Die Segmente können zu einem Kubus zusammengesetzt werden oder auch als flache Karte ausgelegt werden. Es gibt endlose Kombinationsmöglichkeiten und es werden je nach Zusammensetzung andere Machtverhältnisse sichtbar. Indem zum Beispiel der Nordpol ins Zentrum gerückt wird, wird dessen strategische Bedeutung sichtbar (zum Beispiel würden sich durch das Schmelzen der Polarkappen neue Handelswege eröffnen, die Amerika und Japan miteinander verbinden würden). Die uns bekannte Kartenansicht, die sogenannte Mercator-Projektion²⁰⁴, stellte laut Buckminster Fuller immer

¹⁹⁹ Nohr 2000, S. 101.

²⁰⁰ Ebenda, S. 84.

²⁰¹ Yves Lacoste, Geografie und politisches Handeln. Perspektiven einer neuen Geopolitik. Berlin 1990, S. 89; Lacoste untersucht darin Kartografie und Landschaftsbetrachtungen aus dem Blickwinkel militärischer Aussichtspunkte und kommt zum Schluss, touristische Aussichtspunkte seien militärstrategischen ähnlich; durch die Aneignung des Kartenlesens könne der/die Bürger*in sich emanzipieren, da dies „Denken in räumlichen Kategorien“ fördere, indem es mit Hilfe der Karte möglich werde, auch dem Aussichtspunkt versteckte Räume zu erfassen.

²⁰² Nohr 2000, S. 103.

²⁰³ Joachim Krause/Claude Lichtenstein (Hg.), Your Private Sky. R. Buckminster Fuller, The Art of Design Science. Zürich 1999, S. 225. (Krause/Lichtenstein 1999)

²⁰⁴ Die nach dem Kartografen Gerhard Mercator (1512-1594) benannte Zylinderprojektion ermöglicht eine winkeltreue Abbildung der Erdachse.

noch die beste Karte zur Navigation dar, jedoch handelt es sich dabei um eine Perspektive aus dem 16. Jahrhundert, und es wäre zu fragen, ob sie auch heute noch zweckdienlich sei.²⁰⁵ Sie entspreche, so Fuller, nicht den Anforderungen des 20. Jahrhunderts. Er wollte die mit der „Mercator Projektion“ einhergehende „Mentale Karte“ der Welt mittels einer dynamischen Projektion korrigieren. Die „Dymaxion World Map“ zeigt, in ihrer taktilen und spielerischen Anwendung, dass ebenso globale Daten und Beziehungen für eine Landkarte wichtig sind. Für die politische Bildung (insbesondere in der Schule) eröffnet die variable Karte spannende Zugänge und Perspektiven, die jeweils unterschiedliche Erklärungsmöglichkeiten für die Ereignisse und Dynamiken der Menschen ermöglicht.

3.2.2. Schnappschuss mit Wirkung – die Erde als planetarische Heimat

Während die Modellkarte abstrahiert, reduziert und selektiv ist, und eine modulare Karte Varianten und andere Blickrichtungen eröffnet, wird der fotografischen Abbildung des Heimatplaneten ein anderer Wahrheitsgehalt zugeschrieben. Die vermeintlich realistische Wiedergabe des Erscheinungsbildes der Erdkugel in Form einer Fotografie kann dabei überbordende Gefühlsregungen auslösen.

Das Bild hat eine lange Geschichte: Der junge Stuart Brand war nach einem LSD-Trip im Jahre 1966 zur Einsicht gelangt, dass der Menschheit eine bedeutsame Erfahrung vorenthalten wurde. Mit Flyern und Ansteckbuttons warb er in Universitäten und auf den Straßen von Kalifornien für die Forderung nach einer Abbildung der gesamten Erde aus dem Weltall. Ihm war völlig unverständlich, dass trotz aller technischer Errungenschaften der Raumfahrt und der fotografischen Apparatur noch kein Foto der Erde „nach Hause“ geschickt worden war.²⁰⁶ Tatsächlich hat die erste Abbildung – eigentlich ein Schnappschuss des Astronauten William „Bill“ Anders²⁰⁷ – während des ersten bemannten Fluges bis in die Umlaufbahn des Mondes im Jahr 1968, eine Welle der Euphorie ausgelöst und letztlich auch zur Auseinandersetzung mit der Erde als geschlossener Entität beigetragen.²⁰⁸

²⁰⁵ Krausse/Lichtenstein 1999, S. 261.

²⁰⁶ Jochen Schilk, Raumschiff Erde. Wie der Anblick der Erde aus dem All die Welt verändert. In: KursKontakte (26.03.2016), online bereitgestellt unter https://web.archive.org/web/20160326090613/http://kurskontakte.de/media/article_pdfs/KK122RaumschiffErde.pdf, aufgerufen am 07.02.2020. (Schilk 2016)

²⁰⁷ William Alison Anders (*1933) war unter den Teilnehmern der Apollo-8-Mission und fotografierte am 24. Dezember 1968 den als „Earthrise“ berühmt gewordenen Aufgang der Erde über dem Mond.

²⁰⁸ „Apollo 8 was the first crewed Saturn V launch and the first time humans were placed in lunar orbit. Mission plans called for the astronauts to photograph possible landing sites for future missions. Before this, only robotic probes had taken images of the Moon's far side. As the astronauts in their spacecraft emerged from behind the Moon, they were surprised and enchanted by an amazing view of Earth rising over the lunar horizon. Bill Anders quickly snapped a picture of the spectacular Earthrise – it was not in the mission script.“ Siehe dazu

„His timing could not have been better. It was Christmas Eve, 1968, the close of one of the most turbulent, fractured years in U.S. and world history. The picture offered a much needed new perspective on ‚home‘. For the first time in history, humankind looked at Earth and saw not a jigsaw puzzle of states and countries on an uninspiring flat map – but rather a whole planet uninterrupted by boundaries, a fragile sphere of dazzling beauty floating alone in a dangerous void. There was a home worthy of careful stewardship.“²⁰⁹

Das Bild von der Erde, aus dem Weltall aufgenommen, hat die Gemüter erregt, die Umweltdebatte der 1970er-Jahre angestoßen und die Vorstellungskraft der Menschen grundlegend erweitert. Nachfolgende im Rahmen der weiteren Apollo-Missionen entstandene Aufnahmen trugen zur Aufrüstung von Erdbeobachtungssatelliten bei, um Wettervorhersagen zu treffen, den Klimawandel zu untersuchen, Ozonlöcher zu erforschen und vieles mehr. Kristen Erikson vom NASA-Hauptquartier behauptet, dass die Raumfahrt die Orientierung der Menschheit verändert habe. Satellitenbilder hätten die Art und Weise, wie die Menschen den Planeten Erde sehen, grundlegend verändert.²¹⁰ Historische Artefakte wie das Bild von der Erde gaben Denkanstöße und waren wesentlich am Aufschwung der Umweltbewegung beteiligt.²¹¹ Es provozierte ein kollektives Verbundensein, indem es die Erde als abgeschlossene Entität zeigt, die sich in einem fragilen Gleichgewicht befindet.²¹² Darauf konnte die große Sehnsucht nach Objektivität, Wahrheit und einem Bewusstseinswandel projiziert werden. Das Bild

Dauna Coulter, Exploring the Moon, Discovering Earth. In: NASA Science (17.07.2009), online bereitgestellt unter https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2009/17jul_discoveringearth/ Published: Jul 17, 2009, aufgerufen am 13.05.2019 (Coulter 2009).

²⁰⁹ Coulter 2009.

²¹⁰ Ebenda.

²¹¹ Scharfe Kritik am bildgebenden Mythos der Umweltbewegung lassen Nordhaus und Schellenberg verlauten: Environmentalisten seien bildfixiert. Indem sie das neu aufkeimende Umweltbewusstsein der 1968er-Bewegung mit Bildern der Erde in Verbindung bringen, vermischten sie Ursache und Wirkung. Ökologisches Bewusstsein, argumentieren sie, entwickelt sich in der Mittelschicht, wenn alle primären Bedürfnisse gestillt sind. Der Wunsch nach sozialer Gerechtigkeit sei beispielsweise in Lateinamerika noch vor Umwelthanliegen der vordergründige Motor für Aktionen. Bilder von schmelzenden Eisbergen oder toten Pinguinen führen nicht zu der gewünschten, systemischen Energiewende, sondern würden Menschen daran glauben lassen, dass mit persönlichen Aktionen die globale Erwärmung und die ökologische Krise überwunden werden könne. Die Fetischisierung von Bildern, ausgelöst durch die Fantasien der Umweltschützer, würde dazu führen, den eigentlichen Faktor, die Veränderung der sozialen Werte, zu übersehen. Sie plädieren daher dafür, das Augenmerk vermehrt darauf zu legen, welche unsichtbaren, psychologischen Wertevorstellungen, Glaubenssätze und Weltbilder die Grenzen der politischen Handlungen definieren; vgl. dazu den Beitrag FAQ: Post-Environmentalism von Michael Shellenberger und Ted Norhaus, veröffentlicht in Andrews 2007, S. 199. (Shellenberger/Nordhaus 2007)

²¹² Schilk 2016.

von der Erde eignet sich als Projektionsfläche für alle Wünsche und Hoffnungen in naher sowie ferner Zukunft. Die Erde wirkt, aus der außerirdischen Perspektive, so unberührt, so leise, gänzlich losgelöst von nationalstaatlichen Problemen und Konflikten. Es ist kein Wunder, dass das Bild zur Ikone der weltweiten 68er-Bewegung wurde, dass es zahllose Zeitschriften, Magazine, Embleme, Plakate, Waren aller Art und nicht zuletzt Bildschirmhintergründe schmückt.²¹³ Eine wichtige Zeitschrift, die zur Popularisierung des Bildes beigetragen hat, war definitiv der „Whole Earth Catalogue“²¹⁴, und das Bild vom Blauen Planeten gilt nicht zuletzt deswegen als die erfolgreichste und wichtigste Fotografie des 20. Jahrhunderts.²¹⁵ Es lässt Parallelen zur Aufbruchsstimmung von heute erkennen. Heute wie damals gehen Millionen Menschen auf die Straße, um für den Erhalt unserer bedeutendsten Lebensgrundlage, der Erde, zu demonstrieren. Die gegenwärtige Fridays-for-Future-Bewegung gilt nach gegenwärtiger Prognose als die bislang einflussreichste Bewegung des 21. Jahrhunderts.²¹⁶ Mit dabei ist stets das zur Ikone gewordene Bild der Erde, auf das zugleich Sorge, Hoffnung, und letztlich Schönheit projiziert wird. Es ist auffallend, auf wie vielen Transparenten die Forderungen der vielfach jugendlichen Demonstranten von „Fridays for Future“ von einer schematischen Abbildung der Erdkugel mit Land und Wassergebieten – einem blaugrünen Planeten – begleitet sind.

²¹³ 1988 gab die „Association of Space Explorers“ eine Publikation mit den schönsten Weltraumfotos der Erde in Auftrag: Kevin W. Kelley, Der Heimatplanet. Frankfurt a. M. 1989.

²¹⁴ Dieser von Stuart Brand 1970 herausgegebene Katalog gilt bis heute als der Ausgangspunkt des „analogen Internets“. Im Katalog wurden Werkzeuge für ein autodidaktisches und selbstbestimmtes Leben vorgestellt. Dem lag die Prämisse der Vernetzung und nicht die des Profits zugrunde. Der „Whole Earth Catalogue“ beeinflusste als erstes „analoges Internet“ maßgeblich Persönlichkeiten aus dem Silikon Valley.

²¹⁵ Als die einflussreichste Fotografie, die jemals gemacht wurde, bezeichnet der Naturfotograf Galen Rowell den aus dem Weltall gemachten Schnappschuss vom Planeten Erde; zitiert nach Dauna Coulter, Exploring the Moon, Discovering Earth. In: NASA Science (17.07.2009), online bereitgestellt unter https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2009/17jul_discoveringearth/, aufgerufen am 13.05.2019.

²¹⁶ Zum weltweit ausgerufenen Klimastreik im September 2019 sind Millionen Menschen weltweit, nicht nur in westlichen Metropolen, auf die Straße gegangen; es beteiligten sich auch Bürger aus Afghanistan, Nepal und anderen Drittwelt- und Schwellenländern. Eindrückliche Bilder sind unter <https://orf.at/stories/3137978/> zu sehen.



Abb. 22: Ein „beiläufiger“ Schnappschuss wird zur Ikone einer Bewegung.

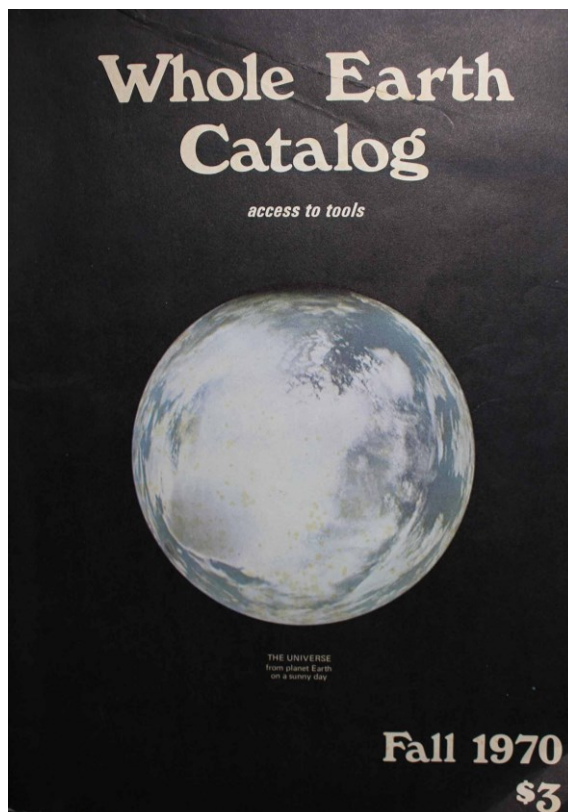


Abb. 23: Der in den 1970er-Jahren populäre Whole Earth Catalogue stiftete Vernetzung, und erscheint im Rückblick als Impulsgeber des Internets.

3.3. Vermessungen der Zeit: Land Art

Zeitlich fällt das Auftreten der ersten Land-Art-Kunstwerke in die Zeit der ersten Weltraumflüge. Reaktionen auf die Eroberungen des Weltalls fanden sich in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Form von monolithischen Beobachtungsplattformen, in symbolischen Gesten, in der Beschäftigung mit elektrischer Energie oder mit groß angelegten Erdbewegungen, die vom menschlichen Auge nur aus dem Weltall, in Form von Satellitenbildern, als Ganzes wahrgenommen werden können.

Land Art, die auch als Earth Art bekannt ist, ist mehr ein Spektrum an künstlerischen Äußerungen, denn eine klar abgegrenzte Kunstrichtung. Die wenigsten Künstler*innen haben sich als Land Artists bezeichnet, oder ihre Kunst als Land Art deklariert, deshalb lässt es sich darüber spekulieren, wer diesem Genre zugeordnet werden kann. Es ging den Künstler*innen nicht darum, eine neue Form der Repräsentation zu erschaffen oder einen neuen Kunstbegriff zu etablieren. Die Land Art ist vielmehr aus einer Kritik an institutionalisierten Kunstmärkten entstanden. Doch wichtiger als diese Negation ist die Retrospektive, die schlussfolgern lässt, dass den Land-Art-Künstler*innen genau jenes gelungen ist, nämlich dass die „Definition der Kunst über die Grenzen der materiellen Oberfläche und des Objektstatus“ hinaus erweitert wurde.²¹⁷ Wichtige Vertreter der Land Art wie Oppenheim, Robert Morris oder Walter De Maria mögen zwar eine anti-ästhetische Haltung gehabt haben, jedoch hatte das Vermächtnis der Land Art als Kunstsparte letztlich eine „Verschiebung der Ästhetik“ zufolge. Die Land Art, so der Kunsthistoriker Robert Morgan²¹⁸, ist keine statische Kunstform gewesen, sondern vielmehr ...

„... ein Übergangspunkt, an dem sich die Künstler eine Zeit lang aufhielten. Dieser Durchgangspunkt blieb jedoch auch dann noch bestehen, als die Künstler sich entschlossen, in andere, unterschiedliche Richtungen weiterzuarbeiten; er ist zeitlich festgeschrieben worden.“²¹⁹

Abseits der von der Kunstgeschichte gemachten Zuschreibungen ist der zeitliche Aspekt in Bezug zur Raumfahrt von Interesse. Etwas Visionäres ist den Arbeiten von Agnes Denes²²⁰,

²¹⁷ Robert C. Morgan, Zeitbasierte Erde. In: Beate Reifenscheid (Hg.) Die letzte Freiheit, Von den Pionieren der Land-Art der 1960er-Jahre bis zur Natur im Cyberspace. Mailand 2011, S. 30. (Morgan 2011)

²¹⁸ Robert C. Morgan (*1947) ist ein amerikanischer Künstler, Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Kurator.

²¹⁹ Morgan 2011, S. 32.

²²⁰ Agnes Denes (*1938) ist US-amerikanische Konzeptkünstlerin ungarischer Herkunft, sie ist eine Pionierin der Land Art.

Nancy Holt²²¹, Charles Ross²²² und Hannsjörg Voth²²³ zu eigen, wenn sie zur Beobachtung der Sterne und zur Betrachtung der menschlichen Reiseunternehmungen im Weltall große Beobachtungsplattformen errichten. Der Blick in den Himmel spiegelt sich in diesen Arbeiten wider. Der deutsche Künstler Hannsjörg Voth beispielsweise errichtete in den 1980er-Jahren die Himmelsleiter und die „Stadt des Orions“ als gewaltige aus Stampflehm gefertigte Skulpturen im marokkanischen Atlasgebirge. Es handelt sich um die Schaffung von Orten, welche „das Allgemeine unseres Daseins ins Bewusstsein heben“ wollen.²²⁴

Die Arbeiten von Nancy Holt verweisen den/die Betrachter*in auf „den Platz, den er innerhalb des Universums einnimmt“. Die Betonzylinder, mit ihren spezifischen Öffnungen, lassen die Betrachter*innen die Zeitlichkeit ihrer Existenz anhand der Stellung der Sterne und Sternzeichen erahnen.²²⁵ Auf beharrliche Weise beschäftigen sich diese Künstler*innen mit ...

„... astronomischen Fragen, mit der Unendlichkeit der Zeit und des Raums, mit Bewegungsbahnen, die jenseits der armseligen Alltagsorgen und Obsessionen liegen, die uns hier auf dem Planeten Erde beunruhigen.“²²⁶

Wie anhand des Werkes von Agnes Denes deutlich wird, hat diese über das Zeitliche des eigenen Lebens hinausgehende, fast schon alchemistisch anmutende Perspektive, nichts von einer rückwärtsgewandten Romantisierung. Denes vermag es in ihren Kunstwerken, ihre Betrachtungen aus der Metaebene mit konkreten Lösungsansätzen zu verbinden. Jeder ihrer Arbeiten liegt eine grundlegende Frage zugrunde, die in fein zisierten Zeichnung und Diagrammen oder Installationen übersetzt wird und die damit eine Art „mysteriösen Code für einen Transformationsprozess“ darstellt. So werden grundlegende Fragen meist zu Beginn in geometrischen Zeichnungen veranschaulicht; Zeichnungen von konzentrierten „mentalinen Ordnungen“. Jedoch spielt sie mit all diesen abstrakten Überlegungen gleichsam auf das Potenzial sowie auf die Gefahren technologischen Fortschritts an. Als frühe Vorreiterin der ökologischen Kunst hat Denes im Jahr 1982 eine groß angelegte Initiative in Lower Manhattan in der Nähe der Wall Street umgesetzt. Mit einer großen Anzahl an Freiwilligen hat Denes etwas Grundlegendes geleistet, was das Überleben der Menschheit seit der Neolithischen Revolution garantiert: Anpflanzen und Ernten. In *Wheatfield: A Confrontation* (1982) ist während vier Monaten ein golden schimmerndes Getreidefeld gewachsen. Hier korreliert das Grundlegende, das

²²¹ Nancy Holt (1938-2014) war eine US-amerikanische Landart-, Konzept- und Videokünstlerin.

²²² Charles Ross (*1937) ist ein US-amerikanischer Bildhauer und Erdkünstler.

²²³ Der Deutsche Hannsjörg Voth (*1940) gilt seit seinem Projekt „Feldzeichen“ (1974) als Pionier der europäischen Konzeptkunst und Land Art.

²²⁴ Hannsjörg Voth u. a., Hassi Romi. Nürnberg 1989, S. 10.

²²⁵ Morgan 2011, S. 36.

²²⁶ Ebenda, S. 32.

Bedürfnis nach Nahrung, mit einem aufgeblasenen Währungswert; Getreide im Wert von 158 Dollar wuchs auf einem Grundstück, dessen Wert auf 4,5 Milliarden Dollar geschätzt wird. Auch der Fall der Zwillingstürme, wenige Jahre nach dem Projekt, die auf den vielen Abbildungen im Hintergrund emporragen, geben dem Werk zusätzliche Brisanz. Denes hat nicht die damit gerechtfertigte verschärfte Überwachung vorhergesehen, sondern lediglich den „Verlauf der anthropogenen Verwüstungen“²²⁷. Der geerntete Weizen wurde schließlich in verschiedenen Ausstellungen gezeigt und in anderen Teilen der Welt weiterverwendet.²²⁸



Abb. 24: Hassi Romi, Stadt des Orion.

²²⁷ Lauren O’Neill-Butler, Land Of The Living. Lauren O’Neill-Butler on the Art of Agnes Denes. In: Artforum International (October 2019), S. 184, online bereitgestellt unter <https://www.artforum.com/print/201908/lauren-o-neill-butler-on-the-art-of-agnes-denes-80813>, aufgerufen am 14.04.2020. (O’Neill-Butler 2019)

²²⁸ Blanc/Benish 2018.

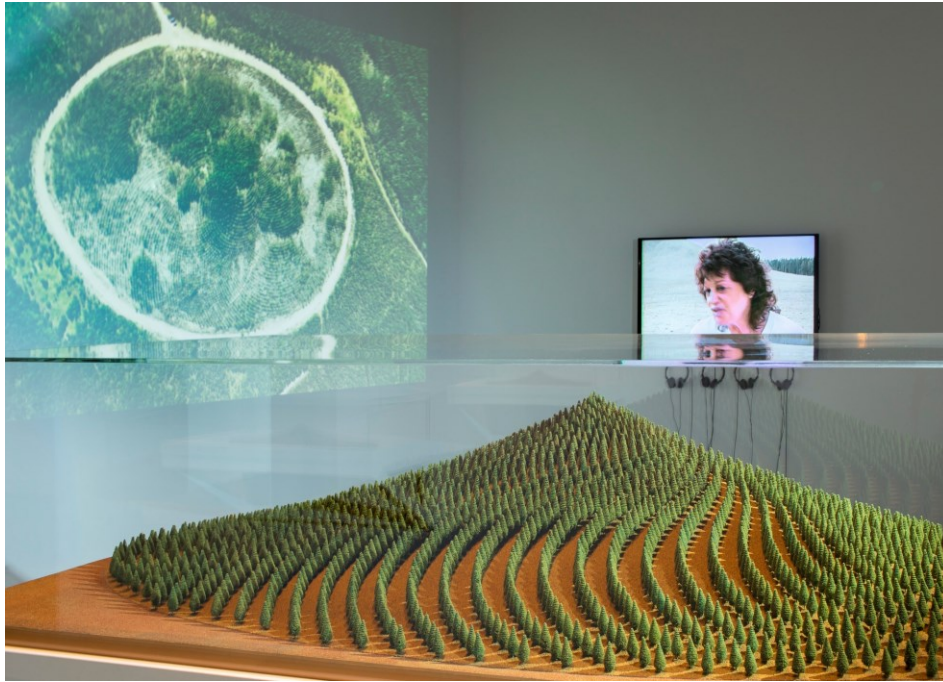


Abb. 25: Modell und Videodokumentation von „Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11.000 Trees, 11.000 People, 400 Years“ 1992-96 in einer Retrospektive zu Denes' Werk im Shed, Manhattan.



Abb. 26: Der goldene Weizen war Sinnbild für Elementares in Zusammenhang mit Ökologie und Ernährungssouveränität.



Abb. 27: Als der Weizen nach vier monatiger intensiver Gemeinschaftsarbeit geschnitten wurde, hat Denes begonnen, langfristige Projekte zu planen (O'Neill-Butler 2019).

Agnes Denes ist anders als der US-amerikanische Bildhauer, Konzeptkünstler und Autor Robert Morris (1931 bis 2018) zutiefst von ökologischen Fragen angetrieben und ihre Perspektive geht deutlich über das eigene Leben hinaus. In „Tree Mountain-A Living Time Capsule“ (1992-1996) hat Denes mit Hilfe von 11 000 Freiwilligen die exakt selbe Anzahl an Bäumen in einem spiralförmigen Muster gepflanzt. Im dafür ausgewählten Gebiet in Ylöjärvi, Finnland steht nun der erste im Rahmen eines Kunstprojekts menschengemachte Wald. Dieser ist per Gesetz bis ins Jahr 2396, 400 Jahre nach Entstehung, gegen Abholzung geschützt.²²⁹ Zwischen 1972 und 1987 hat Denes ein Buch über das sogenannte größte Paradoxon des Lebens geschrieben. Es handelt davon, was Victor Frankl als das existenzielle Problem des Menschen bezeichnete: die Spannung zwischen der Notwendigkeit zu Leben und dem Wissen über den unausweichlichen Tod. Erschienen ist es unter dem Titel *Dust: The Beginning and the End of Time and Thereafter* (1989) und es geht darin folglich um den unausweichlichen Tod aller Materie.

Anders verhält es sich bei *Memorial to Man* (1947) von Isamu Noguchi.²³⁰ Die nicht realisierte und nur auf einer Skizze vorhandene Arbeit des japanischen Künstlers spricht das unausweichliche Aussterben der Menschheit in direkter Weise an. *Ever Since Night Falls*

²²⁹ O'Neill-Butler 2019. S. 184.

²³⁰ Der US-amerikanische Bildhauer Isamu Noguchi (1904-1988) arbeitete auch als Bildhauer, Bühnenbildner und Landschaftsarchitekt, er war stark beeinflusst von japanischen und chinesischen Traditionen.

(*Sculpture To Be Seen from Mars*) von 1947 – unter diesem Titel firmiert die Arbeit heute – ist konzeptualisiert als massive Erdarbeit, die aus dem Weltall betrachtet ein abstraktes Gesicht erkennen lässt. Aus dieser Perspektive soll es menschliche Existenz auf der Erde sichtbar werden lassen, angelegt für eine Zeit, wenn die Menschheit nicht mehr existiert.²³¹

Diese oder ähnliche Untergangsszenarien, einhergehend mit Panik und Hoffnungslosigkeit sind heutzutage nicht selten. Dem damals unausweichlich erscheinenden Untergang der Menschheit wird derzeit mit der Raumfahrtforschung und der in dem Zusammenhang postulierten Schaffung anderer, extraterrestrischer Habitate, ein neues Narrativ entgegengehalten.

3.4. Das Weltall als Erfahrung – Eine Metapher hält Einzug in das Bewusstsein der Menschheit

Tatsächlich haben bisher nur wenige Menschen die Erde je als Ganzes mit eigenen Augen gesehen. Die ergreifenden Einsichten über das menschliche Leben, zu welchen die Astronauten in „Call to Earth“ gelangten, könnten auf den von Frank White untersuchten „Overview-Effekt“ zurückgehen. Mit diesem Phänomen beschreibt White die tiefgreifende, umfassende Erfahrung der außerirdischen Sicht auf den Planeten, die einem Schockerlebnis ähnlich sei.²³²

Dem Astronauten Ulf Merbold²³³ war in den frühen 1980er-Jahren sehr wohl bewusst, dass die Raumfahrt die Welt bereits verändert hatte. Kommunikationssatelliten hatten eine „Weltöffentlichkeit“ erzeugt und Veränderungen auf religiöser, nationalstaatlicher und kultureller Ebene mit sich gebracht. Jedoch war er sich damals „nicht im Mindesten bewusst, wie die Eindrücke des bevorstehenden Raumfluges“ sein eigenes Denken beeinflussen würden:

„Beim ersten Blick zum Horizont der Erde stockte mir der Atem. Nicht daß mich die Krümmung der Horizontlinie überrascht hätte, es war vielmehr die königsblaue Farbe der Atmosphäre, die mich verzauberte. Doch wie dünn war die lebenserhaltende Schicht! Hier war der Moment, von dem alle Astronauten erzählt hatten, die vor mir geflogen waren [...]. Die Erde lag ausgebreitet unter uns. Ihre Schönheit war hinreißend – keine Sprache kann es beschreiben –, doch wie verletzlich sah sie aus!“²³⁴

Im gleichen Atemzug formulierte er seine überwältigende Bewunderung und Sorge. Wie ihn der Blick zur Erde nicht mehr losließ, erzählt er in der Schilderung des ungewöhnlichen Alltags im All:

„Von dem Moment an, als ich den ersten Blick durch das Fenster geworfen hatte,

²³¹ Sein Pessimismus, so Kastner, rührt von den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges, der atomaren Aufrüstung und der damit verbundenen Untergangsszenarien her. (Kastner/Wallis 2005, S. 45).

²³² Vgl. White 1989.

²³³ Der deutsche Physiker Ulf Dietrich Merbold (*1941) war 1983 der erste Westdeutsche und nach dem DDR-Kosmonauten Sigmund Jähn (1937-2019) der zweite Deutsche im All.

²³⁴ Vorwort von Ulf Merbold in White 1989, S. 8.

kam ich nicht mehr davon los. Wann immer es meine Zeit erlaubte und auch wenn sie es eigentlich nicht erlaubte, zum Beispiel während der Schlafenszeit, betrachtete ich Sonne, Mond und Sterne, doch mehr als alles andere die Erde. Es war faszinierend, wie viele ihrer Feinheiten sich uns offenbarten. Wir sahen die Ozeane, die Kontinente, die Küstenlinien, die Inseln, die Gebirge mit all ihren Gipfeln, Gletschern, Tälern und die Flüsse. Mit staunenden Augen verfolgten wir die Schauspiele der Natur. Die hohen Türme der Gewitterwolken warfen im Licht der untergehenden Sonne lange Schatten auf die Oberfläche der Erde. War es schon dunkel, sahen wir die Wolken bei jedem Blitzschlag von innen heraus auf wundervolle Weise erleuchtet. Wir waren hingerissen von der Schönheit und der Gewalt der unter uns tobenden Gewitter. Kamen wir bei Nacht in die Nähe eines magnetischen Poles, sahen wir die Nordlichter schräg unter uns ein märchenhaftes Schauspiel aufführen. Ähnlich wie riesenhafte, leuchtende Gardinen schienen sie sich im Wind zu bewegen. Doch sie änderten dabei nicht nur ihre Form, sondern auch immerwährend ihre pastellene Farbe.²³⁵

Diese Erfahrung löst bei den Astronauten ein tiefes Gefühl der Ehrfurcht, Ergriffenheit und Verbundenheit aus und es entsteht ein gewisses Verantwortungsbewusstsein.²³⁶

„Alle diese Leute da unten sind wie du, sind dir gleich, und du repräsentierst sie irgendwie. Du bist hier oben als der Messfühler, dieser Punkt am äußersten Ende, und das ist ein Gefühl, das dich demütig werden lässt. Es sagt, dass du eine Verantwortung trägst. Es ist nicht um deinetwillen. Ein Auge, das nicht sieht, dient seinem Körper nicht. Dazu ist es da, dazu befindest du dich dort draußen. Und irgendwie wird dir klar, dass du ein Teil dieses umfassenden Lebens bist. Und du bist hier in der vordersten Linie und musst deine Erfahrung an die Leute, zurück nach Hause bringen. Und das ist eine ganz besondere Verantwortung; sie sagt dir etwas über deine Beziehung zu dem, was wir Leben nennen. Darin liegt eine Veränderung. Es ist etwas Neues. Und wenn du nach Hause kommst, ist die Welt anders geworden. Geändert hat sich die Beziehung zwischen dir und diesem Planeten, zwischen dir und all den anderen Lebensformen auf dem Planeten. Denn du hast eine Erfahrung gemacht. Es ist ein Unterschied, und er ist unendlich wertvoll.“²³⁷

Die erste bekannte und bildhafte Beschreibung unseres Lebensraumes als Raumschiff geht auf die Zeit von Thoreau und Ziolkowski zurück. 1879 argumentierte der US-amerikanische Ökonom Henry George in seinem vielverkauften Buch „Fortschritt und Armut“ zugunsten einer radikalen Sozialreform, indem er darauf hinwies, dass die Menschheit auf einem gut ausgestatteten Schiff durchs Weltall fliege. Er ging der Frage nach, weshalb der stete Fortschritt durch technologische Errungenschaften zu immer größerer Armut führe. Sein Buch war im Jahr 1890 die nach der Bibel am zweithäufigsten verkaufte Publikation. Es diente als Grund-

²³⁵ Vorwort von Ulf Merbold in White 1989, S. 8-9.

²³⁶ 2012 entstand ein kurzer Dokumentarfilm von Guy Reid über den Overview-Effekt, zu sehen unter <https://vimeo.com/55073825> aufgerufen am 14.04.2020.

²³⁷ Die Apollo-9-Mission (1969) geschildert in: Werner Piper, Widersteh' Dich. Das Buch der Handlungen, Stuttgart 1992.

lage für eine Sozialreform, sowie als Inspiration für Martin Luther King, Aldous Huxley, Albert Einstein u. v. a. m. Mit diesem Buch fand auch die Raumschiffmetapher Eingang in kollektive Vorstellungswelten.

Es dauerte dennoch mehr als ein halbes Jahrhundert, bis ins Jahr 1951, als das erste Raketenprogramm gestartet wurde und Richard Buckminster Fuller in einem Vortrag spontan diese Metapher aufgriff. Ein Student fragte Fuller, der durch seine futuristisch anmutenden, aufs Weltall anspielenden Designs berühmt wurde, wie es denn auf einem Raumschiff sei. Fuller antwortete darauf:

„Ja wie ist es, wie fühlen Sie sich hier und jetzt? Sie haben noch niemals etwas anderes gekannt. Wir leben auf dem Raumschiff Erde, machen unsere 67 000 Meilen pro Stunde um die Sonne, ohne jeden Lärm und ohne eine Erschütterung.“²³⁸

In den 1950er-Jahren erschien diese Metapher sehr passend. Sie war leicht verständlich, wurde jedoch mit zunehmender Bewusstwerdung der ökologischen Folgen der Industrialisierung mit verstärkter Dringlichkeit verwendet. Die Metapher erhielt einen moralischen Touch. Adlai Stevenson Jr.²³⁹, der US-Botschafter der Vereinten Nationen fand dafür folgende Worte in seiner letzten Rede anlässlich des Sozial- und Wirtschaftsforums bei den Vereinten Nationen in Genf:

„We travel together, passengers on a little space ship, dependent on its vulnerable reserves of air and soil; all committed for our safety to its security and peace; preserved from annihilation only by the care, the work, and, I will say, the love we give our fragile craft. We cannot maintain it half fortunate, half miserable, half confident, half despairing, half slave – to the ancient enemies of man – half free in a liberation of resources undreamed of until this day. No craft, no crew can travel safely with such vast contradictions. On their resolution depends the survival of us all.“²⁴⁰

Darin fasste er eindrücklich und metaphorisch in Worte, was damals die Welt bewegte: Die Aufbruchsstimmung und Ergriffenheit über das kostbarste menschliche Juwel – die Erde – unsere planetarische Heimat, von deren Unversehrtheit das Leben der Menschheit abhängt. Barbara Ward²⁴¹, eine bekannte Ökonomin und Freundin von Stevenson, veröffentlichte im

²³⁸ Buckminster Fuller zitiert in Krausse/Lichtenstein 1999, S. 44.

²³⁹ Der US-amerikanische Politiker Adlai Stevenson jr. (1900-1965) war von 1949 bis 1953 Gouverneur von Illinois und 1952 und 1956 Kandidat der Demokraten bei den Präsidentschaftswahlen. Nach den Niederlagen gegen Dwight D. Eisenhower wirkte er von 1961 bis 1965 als US-Botschafter bei den Vereinten Nationen.

²⁴⁰ Adlai Stevenson Jr., Rede an die Vereinten Nationen. In: Bartleby. <https://www.bartleby.com/73/477.html>, aufgerufen am 22.10.2019.

²⁴¹ Barbara Mary Ward, Baroness Jackson of Lodsworth (1914-1981), war eine britische Wirtschaftswissenschaftlerin, Journalistin, Autorin und Politikerin. Sie prägte den Begriff „nachhaltige Entwicklung“.

Jahr 1966 ein Buch mit dem Titel *Spaceship Earth*. Darin verwendete sie das rhetorische Bild des „Wir sitzen alle im gleichen Boot“. Auch Buckminster Fuller trug wesentlich zur Popularisierung dieser Metapher bei, verbreitete darüber jedoch seine ganz eigene Weltanschauung. Seine 1968 verfasste „Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde“ wurde genauso wie Thoreaus *Walden* zur Bibel einer Gegenbewegung, die genau zu diesem Zeitpunkt in den 1960er-Jahren alle Kräfte zu mobilisieren begann. Fuller war der Ansicht, dass die Zeit reif sei, um die „Steuerungskompetenzen der Politiker“ auf die Künstler*innen, Designer*innen und Ingenieur*innen zu übertragen. Politiker*innen und Angehörige von spezialisierten Berufsgruppen hätten einen kleineren, eben spezialisierten Blick auf die Welt, während die Künstler*innen und die Designer*innen über einen holistischeren Blick verfügen würden. Deshalb seien gerade sie dazu geeignet, die nötigen gesellschaftlichen Veränderungen herbeizuführen. Dies war ein ebenso frommer wie utopischer Wunsch nach der Devise „Design an die Macht“, so der deutsche Philosoph und Kulturwissenschaftler Peter Sloterdijk (*1947). Für Fuller waren die Künstler*innen, Ingenieur*innen und Designer*innen diejenigen, die aufgrund ihrer holistischen Ausbildung einen erhöhten Standpunkt einnehmen können und das gesamte „Panorama der Realität“ zu überblicken vermögen.²⁴²

3.5. „Cosmic conceptioning“

Fuller popularisierte dank seiner charismatischen Vortragsqualitäten nicht nur obige Metapher, sondern auch andere Erfindungen auf der Basis eines planetarischen Bewusstseins.²⁴³ Der von ihm patentierte „Geodesic Dome“ wurde als leichter und rasch aufzubauender Lebensraum auf dem Mars angepriesen, wird derzeit aber auch als Behausung oder Raumfahrttrainingslager, als Hühnerstall und als alternativer Kuppelbau verwendet. So wie viele andere Erfindungen auf vorhergehende Erfindungen zurückgreifen, weist vieles darauf hin, dass Fuller die Idee und die Bauweise in Anlehnung an eine Erfindung von Walther Bauersfeld²⁴⁴ ent-

²⁴² Sloterdijk 2011, S. 93.

²⁴³ Krause/Lichtenstein 1999, S. 464.

²⁴⁴ Der deutsche Physiker und Maschinenbauingenieur Walther Bauersfeld (1879-1959) baute nach 1945 die Carl Zeiss-Werke in Westdeutschland auf.

wickelt hat. Bauersfeld errichtete bereits 1923 in Jena eine solche Kuppel auf Basis einer geometrischen Form (Ikosaeder²⁴⁵), mit Blick auf die Anforderung, eine möglichst leichte Struktur für das erste Planetarium auf dem Dach der Zeiss-Fabrik in Jena zu entwickeln.²⁴⁶

Nichtsdestotrotz hat Fuller mit dem „Geodesic Dome“ viele junge Leute inspiriert und einen „kosmisch planetaren Sinn“ abseits der Science-Fiction ermöglicht, sowie unsere Weltanschauung nachhaltig beeinflusst, so Krause.²⁴⁷

„Sein eigener Begriff für die Fähigkeit, kosmische Zusammenhänge für den Lebenserhalt auf der Erde im Denken und Handeln wirksam werden zu lassen, war ‚cosmic conceptioning‘, und das bestand vor allem in einer präzisen Modellierarbeit von Ereignismustern, ihren Veränderungen und Transformationen.“²⁴⁸

Vor allem seine Fähigkeit, anschauliche Brücken zwischen dem Leben auf der Erde und dem Weltall zu bilden, zeigt sich in seinen gestalterischen Erfindungen. Fuller errechnete Entfernungen im Universum im menschlichen Maßstab. So betrage die Entfernung zur Sonne „nur“ die 50-fache Strecke jener Entfernung, die sich ergebe, wenn die Körper aller Menschen auf der Erde übereinandergestapelt würden. Der Mensch habe grundsätzlich „also das Potenzial zu einem Sinn des *persönlichen* Kontakts mit allen astronomischen Körpern zusätzlich zu seiner Erde.“²⁴⁹

Mit der geodätischen Kuppel, auch „Garden of Eden“ genannt, war Fuller gemäß eigener Einschätzung der Brückenschlag zwischen der „schönen Mechanik“ und der intuitiven Sensibilität gelungen. Die ausgeklügeltesten geodätischen Kuppelkonstruktionen sollen im weitesten Sinne etwas Ähnliches leisten wie die menschliche Haut, die sich durch eine besondere Regulationsfähigkeit auszeichnet. Die zelluläre Intelligenz des Körpers wird übertragen auf ein in-

²⁴⁵ Das Ikosaeder („Zwanzigflächner“) ist ein Polyeder, als einer der fünf platonischen Körper verfügt er über zwanzig gleichseitige Dreiecke als Fläche mit dreißig gleichlangen Kanten und zwölf Ecken an denen jeweils fünf Flächen zusammentreffen.

²⁴⁶ Bei Fuller gibt es keine Erwähnung von Bauersfeld. Jedoch hatte Fuller im Black Mountain Kolleg 1949 gemeinsam mit dem Bauhaus-Begründer Walter Gropius (1883-1969) unterrichtet. Gropius war über den Bauhaus-Architekten Adolf Meyer (1881-1929) mit Bauersfeld bekannt und besichtigte 1924 dessen Konstruktion. Fuller hat nach mehreren Anläufen und eigenen Kuppelformationen, die aber bei Weitem nicht so stabil waren, im darauffolgenden Sommer eine identische Kuppelkonstruktion entworfen, mit dem einzigen Unterschied, dass sie zudem faltbar war. Da kritisiert wird, dass es Fuller mit Referenzen nicht so genau nahm und ebenfalls andere Erfindungen als die eigenen patentieren ließ, beispielsweise von seinem Studenten, dem späteren Künstler und Bildhauer Kenneth Snelson (1927-2016), soll dies hier erwähnt werden; The Hidden History of the Geodesic Dome - Part 4: The Dreams of Buckminster Fuller, zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=plRrHXCJ1-M>, angesehen am 09.04.2020.

²⁴⁷ Krause 1998, S.44.

²⁴⁸ Krause 1998, S. 44.

²⁴⁹ Fuller zitiert in Krause, S. 44.

telligent vernetztes technisches Objekt, das je nach Luftqualität seine Poren öffnet, das photosensitiv ist und daher Wärme und Energie erzeugt, und das vor Hitze und Lärm schützt. Die Poren zweier miteinander verschränkter Systeme reagieren auf die äußeren Bedingungen, so Fullers utopischer Wunsch. Abseits der futuristischen und schließlich nur exemplarisch realisierten Vorstellungen Fullers ist die Nähe zum Gedanken einer kosmischen Interdependenz auffällig. Schon allein aufgrund ihrer Form ergeben sich planetare Gedankengänge, Fragen zum Platz des Menschen im Universum. Vom Inneren einer geodätischen Kuppel soll der größtmögliche Kontakt nach außen möglich sein, sodass der Mensch sich bewusst wird darüber, dass er an einer fantastischen, einmaligen Fahrt durchs Universum teilnimmt.

„The Sun and moon will shine in the landscape, and the Sky will be completely visible, but the effects of climate, heat, dust, bugs, glare, etc. will be modulated by the skin to provide Garden of Eden interior.“²⁵⁰

Es war Fuller auch außerordentlich wichtig, die thermischen Vorteile gänzlich unter Kuppeln befindlicher Städte darzulegen. Es handelt sich dabei um ein technisch ausgeklügeltes Paradies, eine halbtropische Terrassen- bzw. Gartenstadt, in der Regen, Schnee und Stürme sowie andere Wettererscheinungen gezielt kontrolliert, gesammelt und genutzt werden.²⁵¹ Was Fuller vor Augen hatte, waren im Grunde künstlich erzeugte Biotope, künstlich erzeugte Ökosysteme. Dem Sozialwissenschaftler Peter Sloterdijk erscheinen Fullers Visionen gleichermaßen „ungeheuerlich“ wie „unwiderstehlich“. Die Kühnheit bestand ...

„... in der wahrhaft ungeheuerlichen Neudefinition des heimatlichen Planeten: Von diesem kritischen Moment an durfte die gute alte Erde nicht länger als eine Naturgröße vorgestellt werden, sondern war als ein riesenhaftes Artifizium aufzufassen. Sie war kein Fundament mehr, sondern ein Konstrukt, sie war keine Basis mehr, sondern ein Fahrzeug.“²⁵²

Auch wenn die globale Erwärmung zu Fullers Lebzeiten zwar bereits wissenschaftlich untersucht wurde, wenngleich noch keine weltweit spürbare Bedrohung darstellte und deren Nebenwirkungen noch nicht dermaßen aktuell waren wie heute, sind seine Formulierungen zur Beschaffenheit und zur Organisation des „Raumschiffs Erde“ heute von höchster Aktualität.

²⁵⁰ Krausse/Lichtenstein 1999, S. 434.

²⁵¹ R. Buckminster Fuller, *Konkrete Utopie. Die Krise der Menschheit und ihre Chance zu überleben*. Düsseldorf Wien 1974, S. 393.

²⁵² Sloterdijk 2011, S. 93-94.

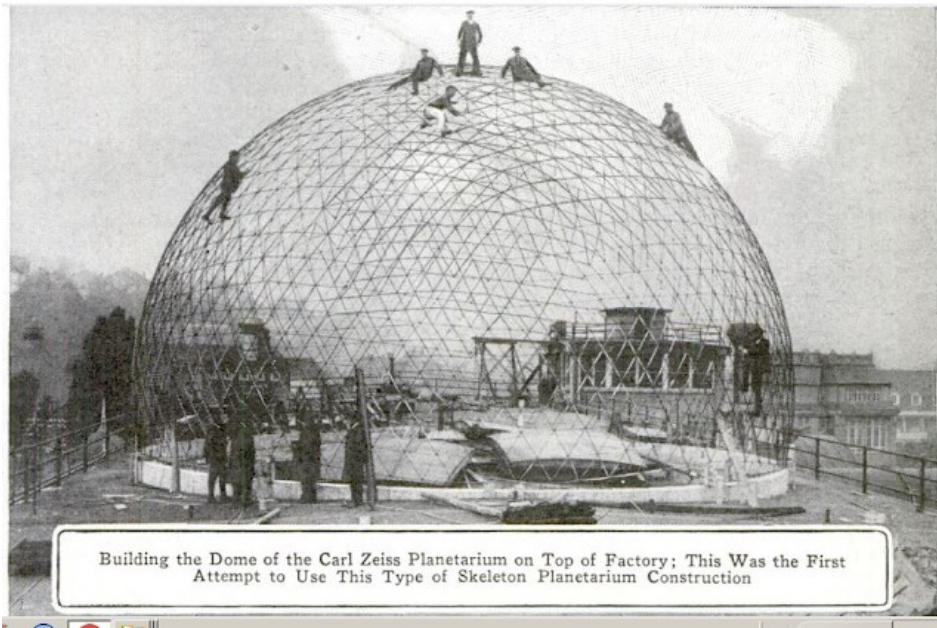


Abb. 28: Weltweit erstes Projektionsplanetarium auf dem Dach der Zeiss Fabrik, 1924 geplant von Bauersfeld.

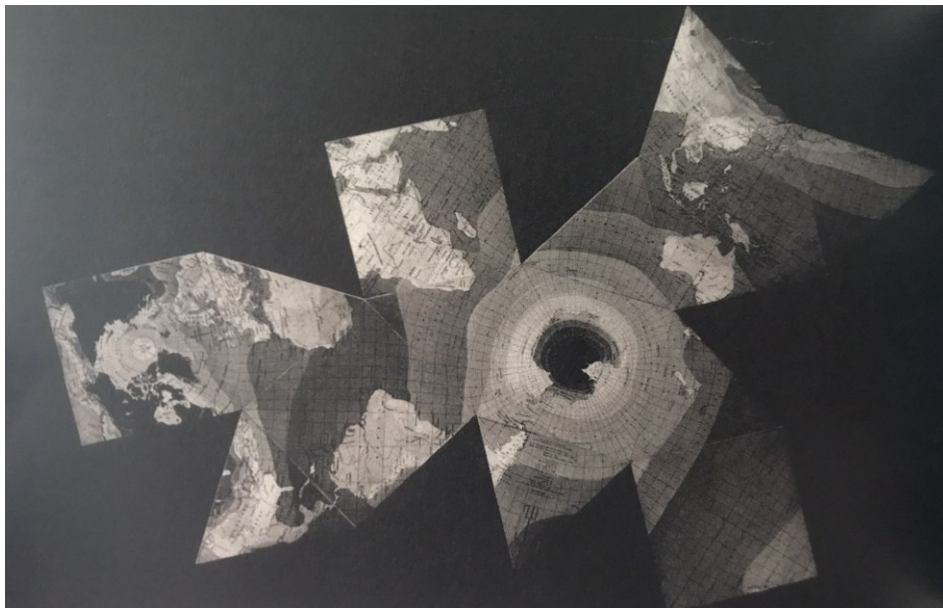


Abb. 29: Eine ungewöhnliche Interpretation des Globus mit der Dymaxion Projektion.

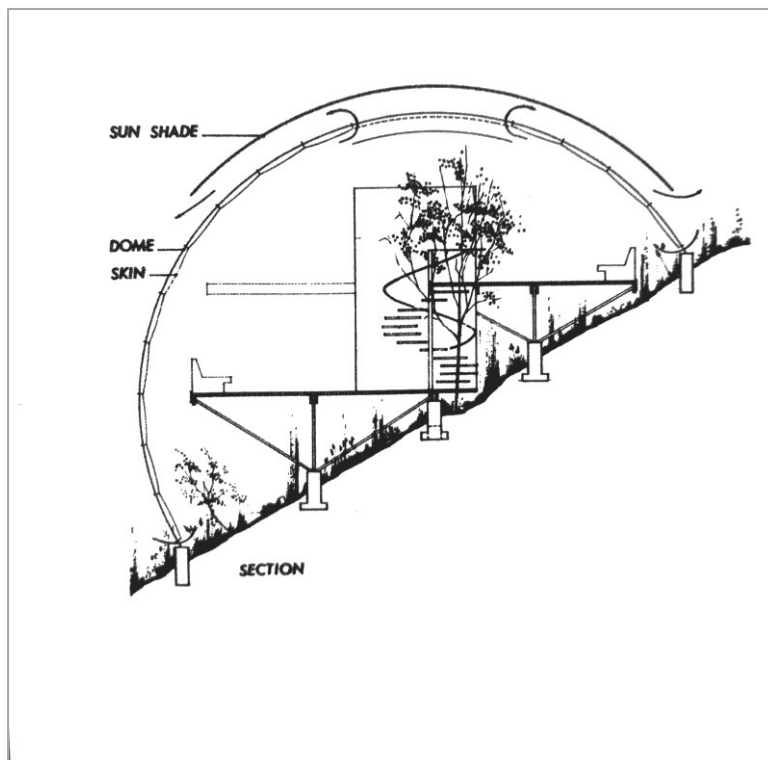


Abb. 30, 30a: Die Anwendung der Geodätischen Kuppel findet breite Verwendung, insbesondere in „autarken“ Bewegungen.



Abb. 31: Das Biosphère in Montreal ist heute ein Umwelt-, und Wassermuseum. Es wurde ursprünglich für die Expo '65 gebaut, und nach einem Brand restauriert.

3.6. Die Natur, wie wir sie kennen, gibt es nicht mehr

„Unsere Erde, die Erde, die in den letzten 12 000 Jahren unsere Heimat war, existiert nicht mehr, auch wenn bisher noch keine Zeitung in Nordamerika oder Europa ihren wissenschaftlichen Nachruf gedruckt hat.“²⁵³

Das Zeitalter des Anthropozäns²⁵⁴ habe begonnen, stellten die 21 Mitglieder der stratigraphischen Kommission der geologischen Gesellschaft in London fest. Dieses Urteil basiert auf einem 2008 verfassten Bericht, in dem es heißt:

„... das Holozän, dieser zwischeneiszeitliche Zeitraum mit ungewöhnlich stabilen Klimaverhältnissen, die die rasche Entwicklung landwirtschaftlicher und urbaner Zivilisation ermöglichten, sei an sein Ende gelangt und die Erde sei in ,einen stratigra-

²⁵³ Mike Davis, Wer wird die Arche bauen? In: Paul J. Crutzen (Hg.), Das Raumschiff Erde Hat Keinen Notausgang. Energie Und Politik Im Anthropozän. Berlin 2011, S. 62. (Davis 2011)

²⁵⁴ Der niederländische Meteorologe Paul J. Crutzen (*1933) erhielt 1995 für seine Arbeiten auf dem Gebiet der Atmosphärenchemie den Nobelpreis für Chemie; Crutzen führte im Jahr 2002 den Begriff des Anthropozän als neue Epoche ein; siehe dazu Jan Zalasiewicz u. a., Are we now living in the Anthropocene?, In: GSA Today, (Feb. 2008), online bereitgestellt unter http://www.tcfawcett.com/uwgeo/geo_time/Anthropocene_GSA.pdf, aufgerufen am 14.04.2020. (Zalasiewicz 2008)

phischen Abschnitt eingetreten', für den in den letzten Millionen Jahren keine Entsprechung zu finden ist.'²⁵⁵

Der Begriff „Anthropozän“ kann, so die Kommission, als „lebhaft“ Metapher dienlich sein, um eine noch nie dagewesene Epoche zu beschreiben. Das fügt der Metapher vom „Raumschiff Erde“ eine reale Komponente hinzu. Sie sei keine poetische, unverbindliche Ausschmückung mehr, sondern stellt die „höchste Form des Begriffs dar“, so Sloterdijk. „Seine Wahrheit enthüllt sich in der Angemessenheit seiner Implikationen für die reale Lage.“²⁵⁶ Die Menschen haben auf ihrer Fahrt durchs All keine Bedienungsanleitung für ihr Raumschiff an Bord, sie sind „Autodidakten der Raumfahrt“ und somit sei der „wahre Begriff für die *Conditio humana*“ jener des „Autodidakt[en] auf Leben und Tod.“ Autodidakt*innen lernen ohne Lehrer, somit fallen religiöse Überlieferungen allesamt in die präastronautische Zeit, wodurch sie auch keine geeigneten Hilfsmittel darstellen.²⁵⁷ Das An-Bord-Sein der Menschen hat das In-der-Welt-Sein der Philosophie des 20. Jahrhunderts abgelöst. Lange, ganze zwei Millionen Jahre, habe der Mensch gebraucht, um zu begreifen, dass er sich überhaupt auf einem Raumschiff befindet. Dem Menschen habe die Vergangenheit ...

„... ein hohes Maß an Ignoranz zugestanden, da das System auf Duldung hoher Grade menschlicher Unwissenheit ausgelegt war. Doch in dem Maß, wie die Passagiere anfangen, das Geheimnis der Lage zu lüften und mittels der Technik Macht über ihre Umwelt ergreifen, sinkt die anfängliche Ignoranzduldung durch das System ab, bis ein Punkt erreicht ist, an dem bestimmte Formen des unwissenden Verhaltens mit dem Aufenthalt der Passagiere an Bord nicht mehr verträglich sind.“²⁵⁸

Die „Aufrechterhaltung lebbarer Verhältnisse“ in einer lebensfeindlichen Umwelt ist dem Life Support System (LSS) zu verdanken. Auf die reale Lage der Welt bezogen, gibt es keine Sauerstoffmasken, die vom Himmel fallen, keine Leuchtstreifen und auch keine „Notausgänge“. Deshalb sollte sich die Besatzung „an lebbareren Verhältnissen im Innern des Fahrzeugs interessiert zeigen“. Und auch um die Ängste der Raumschiffbewohner*innen ist es schlecht bestellt. Sie müssen mit „konkreten Mitteln gemildert werden. Zu ihrer Behandlung sind revolutionär kognitive und technische Prozeduren erforderlich“. Die „Geschichte des Denkens“, so Sloterdijk „ist ein finalisiertes kognitives Experiment“. Das Wissen habe grundsätzlich die Eigenheit, dass es einen „Rückstand auf die Wirklichkeit hat“ und meist verspätet eintritt. Der prophetischen Vernunft der Heils- und Unheilsszenarien entgegnet er mit einer „prognostischen Intelligenz“, die sich im Feld zwischen „spät“ und „zu spät“ bewege.

„Während bisher für einen Großteil des menschlichen Lernens das Gesetz galt, dass

²⁵⁵ Zalasiewicz 2008, zitiert in Davis, 2011, S. 63.

²⁵⁶ Sloterdijk 2011, S. 94.

²⁵⁷ Ebenda, S. 96.

²⁵⁸ Ebenda, S. 95.

man allein ‚aus Schaden klug wird‘, muss die prognostische Intelligenz klug werden wollen, bevor der Schaden eingetreten ist – ein Novum in der Geschichte des Lernens.²⁵⁹

Diejenigen, die die Wende von der expressiven Wachstumslogik der Moderne zu lebbareren Zuständen auf dem Raumschiff einleiten, sind nicht so sehr die Designer*innen, wie Fuller dachte, sondern die Meteorologen. Sie schlüpfen in die Rolle der Reformatoren, die missionieren, predigen und rufen zu einer Abkehr vom modernen Lebensstil auf. Die Natur ist im Expressionismus der Moderne ...

„... so unendlich überlegen und darum auch [ein] grenzenlos belastbares Außen [...] das alle menschlichen Entladungen absorbierte und alle Ausbeutungen ignorierte. Diese spontane Naturidee hat die Geschichte der Menschheit bis gestern bestimmt. [...] Die Gleichgültigkeit der Natur gegen das menschliche Treiben war eine Illusion, die dem Zeitalter der Ignoranz entsprach.“²⁶⁰

So eingängig die Metapher eines „Raumschiff Erde“ auch klingen mag, kann sie, bezogen auf die Veränderungen des Klimas nicht ohne Weiteres in der Politik ihre Wirkmacht entfalten. Die Frage nach einer Legitimation dafür, das Ruder zu übernehmen, drängt sich auf. Wer soll damit betraut werden? „Wer wird die Arche bauen?“, fragt der US-amerikanische Historiker, Soziologe und Menschenrechtsaktivist Mike Davis (*1946).²⁶¹

Die künstlerische Arbeit „Atlantis Wanas“ (2009) der finnischen Künstlerin Tea Mäkipää²⁶², die in Kollaboration mit dem isländischen Künstler Halldór Úlfarsson²⁶³ entstanden ist, zeigt auf ironisierende Weise explizit die menschliche Ignoranz in Hinblick auf die Erderwärmung. Ein kleines Häuschen im schwedischen Stil versinkt einschließlich ihrer scheinbar darin unbekümmert lebenden Bewohner*innen im Wasser. Die Behausung ist schräg zur Seite gekippt und befindet sich zur Hälfte unter Wasser; menschliche Stimmen, Geräusche von klimperndem Geschirr, ein Lichtschimmer dringen nach draußen – gezeigt wird der ganz normale Alltag. Die Menschen sind sich dabei ihres Schicksals nicht bewusst, da sie vom Geschehen außerhalb ihrer Hütte kein Bewusstsein haben. Aus der Außenperspektive auf die Hütte ist in Anbetracht des Kunstwerks aber klar, dass sie untergeht und es sich nur noch auf Zeit um lebbarere Verhältnisse handeln kann; der Mensch sollte sich dringend adaptieren.

²⁵⁹ Vgl. Sloterdijk 2011, S. 94-96.

²⁶⁰ Ebenda, S. 99.

²⁶¹ Davis 2011, S. 60.

²⁶² Tea Mäkipää (*1973) ist finnischer Herkunft. In jedem ihrer Werke setzte sie sich mit ökologischen Themen auseinander, im Besonderen mit der Konsumkultur, dem Verlust der Biodiversität und der menschlichen Koexistenz mit Spezies anderer Art. Trotz ihrer tiefgreifenden Besorgnis über die Zukunftsfähigkeit des menschlichen Lebens auf der Erde sind ihre Arbeiten von Humor und Ironie bestimmt.

²⁶³ Halldór Úlfarsson (*1977) studierte Bildende Kunst und Design in Helsinki, Finnland.



Abb. 32: Die untergehende Hütte als Sinnbild für ein auf Ignoranz basierendes Mensch-Natur-Verhältnis.

Das Bekanntwerden der Metapher vom Raumschiff Erde, abseits seiner technizistischen Anschauung durch Fuller, ermöglichte ein ökologisches Bewusstsein und lieferte anschauliche Bilder für die Dringlichkeit ökologischer Probleme. So ist auch die Land Art eng mit dieser damals neuen Vorstellung von der Erde als abgeschlossener Entität, die sich in einem unendlichen Weltall bewegt, verbunden. Künstler*innen wie Holt, Aycock, Denes, De Maria, Ross, Noguchi oder Voth holten mit ihren Arbeiten die Bewegungen der Sterne und die extraterrestrische Perspektive auf die Erde.

Angesichts dieser Entwicklungen haben die historischen Arbeiten der Land-Art-Künstler*innen an Brisanz gewonnen und sie werden nun auf eine neuartige Weise gelesen. Wurde die Land Art zunächst als eine Kritik an den modernen Kunstinstitutionen gelesen, wenden sich die jüngeren Arbeiten von Künstler*innen, die mit der Land Art zugeschriebenen Materialien arbeiten, eher an die Menschheit an sich. Sie kritisieren deren Ignoranz, drücken ihre Hoffnungslosigkeit angesichts der Situation aus oder zeigen sich optimistisch. Die Hoffnung gilt der Überwindung der Trennung zwischen dem Natürlichen und Unnatürlichen; Hoffnung bestehe darin, so Sloterdijk, dass mit Hilfe der Homöotechnik, einem Prozedere der „Naturnachahmung“, die Geosphäre möglicherweise nicht nur multiplizierbar wird, sondern dass auch die „Fortführung natürlicher Produktionsprinzipien auf artifiziieller Ebene“ möglich sein könnte.²⁶⁴

Museen haben gemäß dieser Anschauung, mit ihren konservatorischen und tradierenden Aufgaben, eine vielseitige Bedeutung: Einerseits geht es um die rückwärtsgewandte Erhaltung des kulturellen Gedächtnisses, andererseits sind sie aber auch ein Spiegel von gegenwärtigen

²⁶⁴ Sloterdijk 2011, S. 108-109.

Verhältnissen, Diskursen, Zukunftsperspektiven und heutigem Zeitgeist. Die Rufe nach einer umfassenden Betrachtung ökologischer Zusammenhänge wurden speziell in den letzten drei Jahrzehnten laut, während die Umweltproblematik und die Stimmen zur Globalen Erwärmung in den Vordergrund traten. Blanc und Benish erachten die Bewusstmachung der ökologischen Verhältnisse als Hauptintention vieler Arbeiten:

„Awakening consciousness also seems to be the main focus of many contemporary works, even though the media space is increasingly overloaded with information concerning the environment. Art is clearly seen as having translation, mediation and negotiation functions.“²⁶⁵

Welche Rolle dabei dem Museum als Ort vielseitiger Diskurse zukommt, wird im folgenden Kapitel erörtert.

4. Das Museum: Verhandlungsfeld gesellschaftlicher Diskurse

Museen erzeugen Sinnzusammenhänge: sie konservieren, tradieren, codieren, gestalten und schaffen Geschichte(n). Doch auf welchen Vorgängen basiert diese Art der Bedeutungszuschreibung? Dingen, Räumen und Objekten wird aufgrund von überliefertem, angeleitetem und erworbenem Wissen sowie auf Basis einer kollektiven Symbolik Bedeutung zugewiesen²⁶⁶ – diese Zuschreibungen werden im Rahmen gesellschaftlicher Diskurse verhandelt.²⁶⁷

Die These, die der Kritischen Diskursanalyse zugrunde liegt, und die auf den Theorien von Michel Foucault²⁶⁸ basiert, ist folgende: Diskurse sind die „Grundlage für individuelles und

²⁶⁵ Blanc/Benish 2018, S. 35.

²⁶⁶ Vgl. Siegfried Jäger, Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: Reiner Keller (Hg.) u. a., Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Heidelberg 2000; Siegfried Jäger beschäftigt sich darin sowie in mehreren weiteren Publikationen mit Foucaults Kritischer Diskursanalyse; im Rahmen dieser Arbeit war es notwendig, auf die verkürzte Fassung in digitaler Version zurückzugreifen, die keine Seitenzahlen beinhaltet; online bereitgestellt unter: http://www.diss-uisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskursanalyse.htm, aufgerufen am 11.04.2020. (Jäger 2000)

²⁶⁷ Ein „Diskurs“ (von lat. *discursus* – Umherlaufen) kann als erörternder Vortrag verstanden werden. Seit den 1960er-Jahren haben jedoch aus philosophischer, soziologischer, linguistischer, historischer und literaturwissenschaftlicher Sicht unterschiedliche Diskurstheorien wechselnde Bedeutungen dieses Begriffes hervorgebracht.

²⁶⁸ Michel Foucault (1926-1984) war ein französischer Philosoph, Historiker, Soziologe und Psychologe. Als Vertreter der Denkschule des Poststrukturalismus verband er geistes- und sozialwissenschaftliche Ansätze und Methoden und gilt als einer der bedeutendsten Denker des 20. Jahrhunderts.

kollektives Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit“. In Diskursen wird Wissen transportiert und dieses Wissen konstituiert das kollektive und individuelle Bewusstsein.²⁶⁹

Diskurse sind gemäß Foucault „als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“. ²⁷⁰ Basierend auf den Ausführungen von Foucault beschreiben Jürgen Link und Siegfried Jäger den „Diskurs“ als „eine institutionell verfestigte Redeweise“, aber nur, „insofern eine solche Redeweise schon Handeln bestimmt und verfestigt und also auch schon Macht ausübt“. ²⁷¹

Das Museum verdeutlicht wie keine andere Institution die wirklichkeitsgenerierende Funktion von diskursiven Praktiken und die damit einhergehende Vermittlung von Wissen. Nicht nur die Gegenstände, die in Museen zu sehen sind, bestimmen die Diskurse, sondern auch die musealen Praktiken. Museen ermöglichen Diskurse, indem sie ausstellen, forschen und Sammlungen verwalten. Laut dem Internationalen Museumsrat (ICOM) ist das Museum ...

„... eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“²⁷²

Museen wurden geschaffen, um „das Natur- und Kulturerbe“ zu bewahren. Im Grunde genommen ist aber jegliche menschliche Spur ein „Zeugnis [...] von Menschen und ihrer Umwelt“. Die Dinge stellen nicht an sich einen Verweis auf ein erhaltenswertes Erbe dar. Es ist der Diskurs, der den Artefakten eine Bedeutung einschreibt, dank derer die Dinge als eine Art „Flaschenpost Richtung Nachwelt“²⁷³ fungieren.

Im Zentrum von Foucaults Kritischer Diskursanalyse stehen demnach die Fragen ...

„... was (jeweils gültiges) Wissen überhaupt ist, wie jeweils gültiges Wissen zustandekommt, wie es weitergegeben wird, welche Funktion es für die Konstituierung von

²⁶⁹ Vgl. Jäger 2000.

²⁷⁰ Michel Foucault, Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1988, S. 74 (Foucault 1988).

²⁷¹ Vgl. Jäger 2000, darin zitiert Jürgen Link 1983, S. 60.

²⁷² ICOM – Internationaler Museumsrat (Hg.), Ethische Richtlinien für Museen. S. 29; online bereitgestellt unter https://www.museumsbund.at/uploads/standards/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf (ICOM 2010).

²⁷³ Kerstin Hilt, Museen,, auf der Homepage zur Sendereihe Planet Wissen des Westdeutschen Rundfunks WDR, online bereitgestellt unter <https://www.planet-wissen.de/kultur/sammeln/museen/index.html>, aufgerufen am 12.4.2020.

Subjekten und die Gestaltung von Gesellschaft hat und welche Auswirkungen dieses Wissen für die gesamte gesellschaftliche Entwicklung hat.“²⁷⁴

Museen sind an der Konstituierung gesellschaftlicher Sinnzusammenhänge beteiligt. Die Diskurstheorie geht so weit zu behaupten, dass ein Gegenstand, der nicht in einen Sinnzusammenhang eingebunden ist, praktisch nicht existent ist.

„Ein Ding, dem ich keine Bedeutung zuweise, ist für mich kein Ding; ja, es ist für mich völlig diffus, unsichtbar oder sogar nicht existent; ich sehe es nicht einmal, weil ich es übersehe. Ich sehe den Vogel nicht, den der Förster sieht (Förstersyndrom). Ich sehe vielleicht einen roten Fleck. Und was sage ich dazu, wenn ich ihn sehe: Das ist ein roter Fleck. Und in der Tat: das ist für mich die Bedeutung des roten Flecks, daß ich ihm die Bedeutung roter Fleck zuweisen kann.“²⁷⁵

Der Zusammenhang entsteht demnach im Rahmen eines Diskurses. Ich betrachte beispielsweise eine Streuobstwiese oder eine Postkarte, eine Kirche oder einen Zaun. Diese Gegenstände haben von sich aus keine Bedeutung, und können auch nicht nach ihrem Bedeutungszusammenhang befragt werden. Um „das Wissen einer Gesellschaft“ und auch die „Machtwirkung“ eines Objektes auf die jeweilige Gesellschaft zu ermitteln, ist es daher wichtig, „seine Entstehungsgeschichte bzw. seine Genese zu rekonstruieren“.²⁷⁶

Ob es sich bei diesem Gegenstand um ein Kunstwerk, eine Gefängnismauer oder um ein religiöses Artefakt handelt, ist ihm nicht per se anzusehen. Um die Bedeutung eines Gegenstandes zu erfassen, müssen dessen Entstehungsbedingungen ergründet werden. Es müssen, wie Jäger ausführt, „die Voraussetzung zur Produktion dieses Gegenstandes“²⁷⁷ rekonstruiert werden und es muss im Weiteren erkannt werden, welches Wissen in ihm enthalten ist. Erst im Zuge dieser kritischen Analyse, so Jäger, „kann ich das Wissen ermitteln, das das Wissen dieses Gegenstandes ist und das in diesen Gegenstand eingeflossen ist“.²⁷⁸ Demzufolge analysieren, isolieren und addieren Museen Bedeutungen, und machen sie darüber hinaus zum Gegenstand eines Diskurses. Denn gemäß Foucault bleiben ...

„... nicht die Gegenstände [...] konstant, noch der Bereich, den sie bilden, und nicht einmal ihr Punkt des Auftauchens oder ihre Charakterisierungsweise, sondern das Inbeziehungsetzen der Oberflächen, wo sie erscheinen, sich abgrenzen, analysiert werden und sich spezifizieren können.“²⁷⁹

²⁷⁴ Jäger 2000.

²⁷⁵ Jäger 2000.

²⁷⁶ Vgl. Jäger 2000; Foucault hat immer wieder versucht, Entstehungsgeschichten von Wissenschaften zu untersuchen; er hat sich aber auch ihrem „Umfeld“ gewidmet; dazu zählt er private und öffentliche Institutionen und auch Gefängnisse und Krankenhäuser; er untersuchte diese Orte speziell unter dem Aspekt der Entfaltung von Macht.

²⁷⁷ Jäger 2000.

²⁷⁸ Ebenda.

²⁷⁹ Foucault 1988, S. 71.

Würden nicht die Museen diese Leistung der Bedeutungszuweisung vollbringen, verlören – so die weitverbreitete Annahme – viele Objekte aus weit zurückliegenden Zeiten an Bedeutung. In der Ausstellung *All of This Belongs to You* (2015) des Victoria und Albert Museum versuchten die Kuratoren neue Herangehensweisen zu erproben. Rory Hyde, Kurator für zeitgenössische Architektur und Urbanismus, betonte die „intrinsische Sorgfaltspflicht“ von Museen gegenüber ihrer Sammlung. Anhand des Titels wird die Tätigkeit von Museen, immaterielle und materiellen Bedeutung zu erhalten, bereits deutlich. Ändert sich die Bedeutung eines Objektes, heißt das in vielen Fällen, dass sich eine gesellschaftliche Situation unbemerkt oder abrupt dahingehend verändert, dass gewisse Objekte gegenwärtig für das kulturelle Erbe der Menschheit als unbedeutend erachtet werden. Wenn etwas für das „gegenwärtige Denken“ nicht mehr wichtig ist, dann verliert es an materiellem Wert und kann letztlich leicht entsorgt werden oder zerfallen. Das Addieren von Denkweisen in Objekten ist – so Hyde – eine Art „konzeptuelle Konservierung“.²⁸⁰

Nur indem wir Gegenständen eine Bedeutung zuweisen, machen wir sie zu Dingen. Ansonsten sind sie nicht sichtbar. Was ist dann Natur? Kann sie je mehr sein als ein Objekt, das vom Menschen geformt wird? Der Künstler Herman De Vries hat in einer Reihe von Kunstwerken mit der Bezeichnung *Sanktuarium* die Bedeutung und Autonomie der Natur hervorgehoben. Seine *Sanktuarien*, eindrücklich beschrieben in seinem kurzen Text „ich hasse kunst in der natur“, sind kreisrunde, von Backsteinen oder Stäben umrahmte Schutzräume für die sich selbst überlassene Natur, die sich selbst genug ist.²⁸¹ Hier kann sich die Natur selbst regulieren, sie kann gedeihen, wachsen und auch sterben. Der Mensch soll keinen Zutritt zu diesen Orten haben. Beim Sanktuarium im englischen Park in Münster eröffnen lediglich kleine ovale Öffnungen einen Blick ins Innere. Eine Inschrift in Sanskrit ist dem Namen des Kunstwerks beigefügt und hebt den sakralen Charakter der Arbeit hervor. Darin heißt es: „om. dies ist vollkommen. das ist vollkommen. vollkommen kommt von vollkommen. nimm vollkommen von vollkommen, es bleibt vollkommen.“²⁸² Der Blick in das Idyll eines als vollkommen verstandenen Kreislaufs des Vergehens und Werdens verweist aber unbeabsichtigt auf den Kampf zwischen zwei Giganten. Achtlos über die Mauer geworfener Müll verliert sich in der unbekümmert wuchernden Vegetation. Für De Vries ist das ein Sinnbild für den Machtkampf

²⁸⁰ Hyde zitiert in James Taylor-Foster, Review. „All Of This Belongs To You“, Civic Urbanism At London’s Victoria & Albert Museum. In: Archdaily (2015), online bereitgestellt unter <https://www.archdaily.com/615010/all-of-this-belongs-to-you>, aufgerufen am 04.04.2020.

²⁸¹ Andreas Meier (Hg.), Herman De Vries, To be. Texte-Textarbeiten-Textbilder, Auswahl von Schriften und Bildern 1954–1995. Stuttgart 1995, S. 178-179. (Meier/De Vries 1995).

²⁸² Klaus Bußmann/Kaspar König/Florian Matzner, Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ausstellungskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte. Münster 1997, S. 431-435.

zwischen dem Menschen und der Natur; es werde sich zeigen, wer der stärker ist.²⁸³ Auch wenn anhand der Arbeiten von De Vries ein Naturbegriff veranschaulicht wird, demzufolge die Natur dem Menschen vorausgeht, kann aus seinen Arbeiten eine Kritik am Umgang des Menschen mit der Natur herausgelesen werden. Das totalitäre Verwalten der Natur durch den Menschen ist institutionell eingeschrieben und kann als herrschender Diskurs seit Beginn der Industrialisierung verstanden werden. Anhand des Kunstwerkes kann über diesen dominierenden Diskurs nachgedacht werden.

„Die (herrschenden) Diskurse können kritisiert und problematisiert werden; dies geschieht, indem man sie analysiert, ihre Widersprüche und ihr Verschweigen bzw. die Grenzen der durch sie abgesteckten Sag- und Machbarkeitsfelder aufzeigt, die Mittel deutlich werden läßt, durch die die Akzeptanz nur zeitweilig gültiger Wahrheiten herbeigeführt werden soll – von angeblichen Wahrheiten also, die als rational, vernünftig oder gar als über allen Zweifel erhaben dargestellt werden.“²⁸⁴

Auch wenn sich De Vries mit seinen *Saktuarien* gegen einen herrschenden Diskurs wendet, verweist er damit wiederum auf einen anderen Diskurs. Indem er einen aus dem Sanskrit entnommenen Vers zitiert, bezieht er sich auf asiatische Traditionen. Obwohl seine *Sanktuarien* dezidiert nicht in Museen ausgestellt werden, sind die Kunstwerke von De Vries, ob er will oder nicht, im Kunstdiskurs verankert. Und dieser ist nicht ohne eine museale Ausstellungstätigkeit zu denken. Ohne Zweifel sind wir alle Individuen und generieren unsere individuellen Bedeutungszusammenhänge. Jedoch, davon geht die Kritische Diskursanalyse aus, sind jene Sinnzusammenhänge oftmals weniger subjektiv und individuell als wir vielleicht meinen. Diskurse sind „überindividuell“:

„Das Individuum macht den Diskurs nicht, eher ist das Umgekehrte der Fall. Der Diskurs ist überindividuell. Alle Menschen stricken zwar am Diskurs mit, aber kein einzelner und keine einzelne Gruppe bestimmt den Diskurs oder hat genau das gewollt, was letztlich dabei herauskommt. In der Regel haben sich Diskurse als Resultate historischer Prozesse herausgebildet und verselbständigt. Sie transportieren ein Mehr an Wissen, als den einzelnen Subjekten bewußt ist.“²⁸⁵

Die Unmöglichkeit der vollständigen Neutralität betrifft alle Institutionen. Auch wenn Museen nicht offenkundig einen direkten Machtanspruch erheben, so kann doch der Anspruch, Wissen zu generieren, nicht abgelegt werden. Wissen ist jedoch im Foucaultschen Sinne gleichzeitig auch Macht. Damit erheben sich Museen über andere Institutionen. Museen verfügen über weitläufige Archive; sie sammeln darin Bilder, Schriften und Objekte. Museen

²⁸³ Meier/De Vries 1995, S. 178-179.

²⁸⁴ Jäger 2000.

²⁸⁵ Ebenda.

verfügen über eigene Bibliotheken, eigene Forschungsinstitute. Die museale Praxis ist damit eine der Distribution und Ausübung von Macht, denn ...

„... Diskurse üben als ‚Träger‘ von (jeweils gültigem) ‚Wissen‘ Macht aus; sie sind selbst ein Machtfaktor, indem sie geeignet sind, Verhalten und (andere) Diskurse zu induzieren. Sie tragen damit zur Strukturierung von Machtverhältnissen in einer Gesellschaft bei.“²⁸⁶

Die „Machtwirkung“²⁸⁷ von Museen durch Wissensproduktion nutzen diese zur Verfolgung strategischer Ziele, indem sie damit ihre kulturelle Bedeutung unterstreichen. Auch wenn Museen „eine gemeinnützige [...] öffentlich zugängliche“ Institutionen darstellen, sind sie auf öffentliche Gelder und Förder*innen angewiesen, und sie sind notwendigerweise in ihrer Tätigkeit selektiv. Somit bringen sie Sinnzusammenhänge zum Vorschein, sie können sich aber nicht außerhalb der Diskurse bewegen und „objektiv“ vorgehen.

Jedoch sind Museen durchaus zur Selbstreflexion fähig. Tatsächlich arbeiten zahlreiche Museumsleute daran, „institutionelle Plädoyers“ zu verfassen und aktivistische Forderungen zu veröffentlichen, und es werden reflexive Museumsstudien herausgebracht, die alles, „was Museum ausmacht, infrage gestellt“ haben. Dadurch befindet sich der Museumsdiskurs im Wandel. Auf Konferenzen und Tagungen findet eine Rhetorik „zwischen Mündigkeit, Krise und Neubeginn“ Platz, und Museen erfreuen sich einer steigenden Beliebtheit.²⁸⁸ Davon abgesehen haben gesellschaftliche Umbrüche zu strukturellen Veränderungen geführt.

„Denn Museen sind heute vor dem Hintergrund einer Transformation des öffentlichen Bereichs von wohlfahrtsstaatlichen zu neoliberalen Institutionen geworden. Die Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz ist also seit den 1980er-Jahren durch gezielte strukturelle und institutionelle Managementstrategien zunehmend ökonomisiert und damit eigentlich entdemokratisiert worden. Wenn also an vielen Orten von ‚Partizipation‘ und ‚Innovation‘ die Rede ist, stehen seither sehr oft weniger öffentliche, konservatorische oder wissenschaftliche Fragen im Vordergrund als zunehmend Konkurrenz, Wirtschaftlichkeit und BesucherInnenzahlen.“²⁸⁹

Bei den Schwierigkeiten, in denen die Museen stecken, handelt es sich um eine Krise der Repräsentation. Auch wenn mit großem Elan Museen erneuert werden, macht die Neoliberalisie-

²⁸⁶ Ebenda.

²⁸⁷ Vgl. Jäger 2000, Foucault hat immer wieder versucht, Entstehungsgeschichten von Wissenschaften und ihrem Umfeld unter dem Aspekt der ihnen zugrundeliegenden Diskurse und ihrer Machtwirkung zu untersuchen. Zum Umfeld gehören private und öffentliche Institutionen, sowie Gefängnisse und Krankenhäuser.

²⁸⁸ Nora Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*. Berlin/Boston 2018, S. 15 (Sternfeld 2018).

²⁸⁹ Sternfeld 2018, S. 15-16. Sternfeld nimmt dabei Bezug auf Ekkehard Mai in: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München/Berlin 1986.

rung nicht alles besser. Die Ökonomisierung, so Sternfeld, würde Zwischenräume und Qualitäten ersticken und der Quantität unterordnen.²⁹⁰ Die Arbeitsplätze in Museen sind oftmals prekär und der steigende Konkurrenzdruck bewirke eine „Verflachung“ der Museumspraxis. Dabei bezieht sich Sternfeld auf den Kultursoziologen Pascal Gielen, der in seinem Vorwort „When Flatness Rules“ in einem von ihm herausgegebenen Sammelband den „Verlust an Tiefe, Sicherheit, und Qualität“²⁹¹ als Folge einer neoliberalen Ökonomisierung konstatiert. Das Dilemma der Erneuerung und der Anpassung beschreibt Sternfeld als ...

„... Allianz zwischen kritischen Diskursen und ökonomischen Erwägungen. Wir kritischen MuseumstheoretikerInnen und -praktikerInnen, waren und sind wohl alle Teil davon, müssen wir doch in der projektbasierten Polis unser Auskommen finden.“²⁹²

Auf die Krise der Repräsentation antwortet Sternfeld mit einem Gegenentwurf zum jetzigen Museum, dem „Radikaldemokratischen Museum“, welches sie als Alternative zur müde werdenden Demokratie und somit zum „müde werdenden Museum“ anbietet ...²⁹³

Dies sind Diskurse, die das Museum als Institution im Blick haben. Doch wie wirkt sich eine Diskursänderung, oder eine gesellschaftliche Veränderung, auf die Kunst in und außerhalb des Museums aus? Jäger stellt fest:

„Ändert sich der Diskurs, ändert der Gegenstand nicht nur seine Bedeutung, sondern er wird quasi zu einem anderen Gegenstand, er verliert seine bisherige Identität. Das kann als Bruch erfolgen, aber auch als ein sich lang hinziehender Prozeß, in dem sich meist unmerklich, aber letztlich doch gründlich alles ändert.“²⁹⁴

Zur Veranschaulichung soll ein weiteres Mal Herman de Vries' Sanktuarium herangezogen werden.

²⁹⁰ Sternfeld 2018, S. 17.

²⁹¹ Pascal Gielen, *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam 2013, S. 2-7, zitiert in Sternfeld 2018, S. 17.

²⁹² Sternfeld 2018, S. 17. Der Begriff „Projektbasierte Polis“ geht auf die Soziolog*innen Luc Boltanski und Ève Chiapello zurück; damit beschreiben sie wie der Kapitalismus selbst die ihm entgegnete Kapitalismuskritik zu vereinnahmen vermag. (Luc Boltanski, Ève Chapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz 2003)

²⁹³ Sternfeld 2018, S. 16-18; das Bild des müde werdenden Museums geht zurück auf Daniel Tyradellis, *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen das Denken verändern können*. Hamburg 2014, S. 9

²⁹⁴ Jäger 2000.

Im Jahr 2018 wurde dem 1993 im Rahmen der Internationalen Gartenbau Ausstellung (IGA) in Stuttgart errichteten *Sanktuarium* von De Vries einige Aufmerksamkeit zuteil. Denn es erfolgte vom Forstamt der Stadt ein „gründliche[r] Rückschnitt“²⁹⁵, wie es seitens des Gartenamtes hieß. Im Zuge dessen wurde das Sanktuarium gänzlich gerodet, sodass von der über die Dauer von 25 Jahren gewachsenen Vegetation nichts übrigblieb. Lediglich die kreisrunde Form der 2,85 Meter hohen Metallstäbe mit den vergoldeten Speerspitzen überlebte als Symbol des Vorhabens, dieses kleine Areal dem menschlichen Zugriff zu entziehen. De Vries und andere Künstler*innen zeigten sich ob dieser Ignoranz gegenüber der Kunst enttäuscht und entrüstet. Die Stadt berief sich auf das „Parkpflegewerk“, wodurch das Sanktuarium am Kreisverkehr einer Autobahnabfahrt nicht als Kunst, sondern als Teil der Grünlandgestaltung wahrgenommen wurde. Die künstlerische Vision und die Stadtverordnung standen in Konkurrenz zueinander. Der Künstler entgegnete mit der Bemerkung: „Hätte ich gewollt, dass drinnen etwas gemacht wird, dann hätte der Zaun eine Tür“.²⁹⁶

Ob es sich beim Sanktuarium um Kunst handelt oder um eine uneinsichtige, kreisrunde Backsteinmauer oder gar um einen laut der Gartenverordnung zu beseitigenden Wildwuchs, der gestutzt werden muss, ist diesem Objekt an sich nicht anzusehen. Die Bedeutung erschließt sich durch die Kenntnis des Diskurses und der Bedeutung, die dem Gegenstand zugeschrieben wird. In diesem speziellen Fall besteht jedoch auch eine juristische Ebene, und es gibt institutionelle Rahmenbedingungen, anhand derer von einer „richtigen“ und „gültigen“ Version der Wirklichkeit die Rede sein kann.²⁹⁷

²⁹⁵ Hans von Trotha/Timo Grampes, 25 Jahre Wildwuchs vernichtet. Kunstwerk von Herman de Vries zerstört. In: Deutschlandfunkkultur, online bereitgestellt unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstwerk-von-herman-de-vries-zerstoert-25-jahre-wildwuchs.2156.de.html?dram:article_id=415138, aufgerufen am 11.04.2020.

²⁹⁶ Susanne Müller-Baji, Kahlschlag im „Heiligtum“ auf der Prag. „Kunst-Frevel“ am Pragsattel. In: Stuttgarter Zeitung vom 25.03.2018, online bereitgestellt unter <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.kunst-frevel-am-pragsattel-kahlschlag-im-heiligtum-auf-der-prag.a7bb5058-fc23-46ef-96c9-db710e77b14d.html>, aufgerufen am 13.04.2020

²⁹⁷ Jäger 2000.



Abb. 33, 33a: Hier soll die Natur sich selbst überlassen sein. Sanctuarium von Herman de Vries, Münster 1997.



Abb. 34: Brachliegende Erde nach dem Rückschnitt des Forstamtes beim Stuttgarter Sanktuarium. 2018.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Bezug auf Objekte und ihre Bedeutung ist ihre Wirkung auf die Betrachter*innen. Dies ist besonders hinsichtlich ökologischer Fragen und Themen in der Kunst wichtig. Denn Kunst, die sich mit ökologischen Fragen beschäftigt, hat oftmals einen besonderen Impetus, da der „Notstand“ der Natur in besonderem Maße medial verbreitet und aktuell ist. Davon abgesehen, welche Wirkung ein einzelnes Objekt im Museum auf individueller Ebene entfaltet, ist es hier wichtig zu überlegen, welche Bedeutungsebene durch die besondere Art der Zurschaustellung von Kunstwerken in diesem Umfeld hinzukommt. Zum einen belebt ein Museum ein Objekt, indem es dieses analysiert, isoliert und in einen historischen Zusammenhang stellt. Wenn die Arbeit hingegen einen sozialkritischen und kontroversen Gegenstand behandelt, dann besteht auch die Gefahr, dass dieser von der neoliberalen Konsumkultur vereinnahmt wird, was eine gewisse Distanzierung zwischen dem Objekt und den Betrachter*innen bzw. den adressierten Themen zur Folge hat. Zumindest beobachten das viele Kunst- und Kulturkritiker*innen. Jacques Ellul²⁹⁸ hat gemeinsam mit Ökonom*innen und Soziolog*innen die Herausbildung von Systemen in diesem Feld analysiert. Er ist zum Schluss gekommen, dass sich kritische Inhalte selbst ein Bein stellen, indem sie innerhalb der

²⁹⁸ Jacques Ellul (1912-1994) war ein französischer Soziologe, der sich kritisch mit dem Verhältnis Mensch – Technik auseinandersetzte.

Konsumkultur agieren, sprich in Galerien und Ausstellungshäusern gezeigt werden. Sie würden dadurch ihren emanzipatorischen Ansatz verraten, schlussfolgert er.²⁹⁹ Auch die Kunstkritikerin Lucy Lippard³⁰⁰ verweist auf die Unzulänglichkeit der Kunst, wenn es darum geht, dringliche ökologische Fragen zu adressieren. Politische und aktivistische Kunst verliere ihre Überzeugungskraft, wenn sie im musealen Kontext präsentiert werde. Dieser Zwiespalt von Intention und Wirkung stellt laut Lippard eine „fundamentale Disjunktion“³⁰¹ dar, da selbst die, wie sie sagt, kritischste Fotografie im Ausstellungskontext ein distanzierendes Objekt darstelle.³⁰² Ein Beispiel hierfür sind die Fragmente des durch die britische Regierung zerstörten Laptops von Edward Snowden³⁰³, die der Zeitung *The Guardian* zugespielt wurden. Diese Reste dieses Computers wurden in der Ausstellung *Ways to be Secret (2015)* im Victoria Albert Museum gezeigt. Als Ausstellungsobjekt wurde der Laptop auf seine äußere Erscheinung reduziert. Durch seine Isolierung im Ausstellungskontext veränderte sich seine Bedeutung, er wurde zum Symbol. Ist jedoch auch dieses Objekt ein Distanzobjekt, oder ist es, ungeachtet seiner Zurschaustellung im Museum, gar ein Mahnmal für das Streben nach Freiheit in Zeiten der technologisierten Überwachungsgesellschaft? Was nützt ein Mahnmal im Museum, dessen Stimme nicht nach draußen dringt?

Angenommen, Edward Snowden würde in Vergessenheit geraten. Wäre es dann möglich, dem Objekt durch eine bestimmte Positionierung den Charakter einer Reliquie zu verleihen und über den Diskurs innerhalb und außerhalb des Museums den Fall wieder gesellschaftlich relevant zu machen? In Anbetracht des Umstands abnehmender Medienpräsenz des Falls Snowden kann davon ausgegangen werden, dass das Victoria Albert Museum eben das im Sinn hatte. Welche konkreten Handlungen in diesem Sinn erfolgten, kann nicht beantwortet werden. Jedoch kann auch die Zurschaustellung des Laptops als Hinweis auf eine formale Diskussion in und außerhalb des Museums gelten. Das Dilemma des Diskurses und seiner Wirkung auf die Wirklichkeit, hat Foucault gemäß Jäger nicht zu lösen vermocht. Vielmehr ging

²⁹⁹ Blanc/Benish 2018, S. 40.

³⁰⁰ Lucy Lippard (*1937) ist eine US-amerikanische Schriftstellerin, Kunstkritikerin, Kunsttheoretikerin und Kuratorin. Lippard gilt als Pionierin im Feld der „Environmental“-Kritik sowie im Feld der politischen und feministischen Kunst.

³⁰¹ Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York 1973, S. 10. (Lippard 1973)

³⁰² Vgl. Blanc/Benish 2018. S. 40.

³⁰³ Edward Snowden (*1983) erlangte 2013 weltweite Bekanntheit, nachdem er als Mitarbeiter des amerikanischen Auslandsgeheimdiensts NSA dessen gegen befreundete Staaten gerichtete, verdachtsunabhängige Überwachung von Telefon und Internet veröffentlichte; er lebt seither im Exil in Moskau und erhielt 2014 den Ehrenpreis des Right Livelihood Award (Alternativer Nobelpreis).

aus seinen Analysen jenes Spannungsverhältnisses ein neuer Begriff hervor – das „Dispositiv“.³⁰⁴

„Das Dispositiv koordiniert Machtbeziehungen. Es besteht aus einer Vielzahl unterschiedlicher Elemente wie Aussagen, Regeln, Praktiken, Institutionen etc. Der zentrale Effekt dieser Koordination von Machtbeziehungen ist, dass zu Diskursen ange-reizt wird, die ein bestimmtes Wissen erzeugen. Dieses Wissen bringt Individuen dazu, sich auf bestimmte Weise zu denken und sich auf bestimmte Weise zur Welt und zu sich selbst zu verhalten.“³⁰⁵

Am ehesten sei das Dispositiv als Netz vorstellbar, das „zwischen diesen Elementen aufge-hängt ist bzw. sie verbindet“.³⁰⁶ Es kommt dabei aber, so Foucault, immer wieder zu „Positi-onswechseln und Funktionsveränderungen“. Daraus ergeben sich vielfach „strategische Funk-tion[en]“. Dispositive sind „Formation[en], deren Hauptfunktion zu einem gegebenen histori-schen Zeitpunkt darin bestanden [hat], auf einen Notstand (*urgence*) zu antworten.“³⁰⁷

Angenommen, das 21. Jahrhundert wird angesichts der beschleunigten Erderwärmung als „historischer Zeitpunkt“ gesehen, dem ein Notstand zugrunde liegt, dann wird deutlich, dass sich gegenüber dieser Dinglichkeit zahlreiche Formationen bilden. Im Allgemeinen handelt es sich dabei um Werte und Normen, Gesetze und Rechte, die alle Teil eines Ökologiediskurses sind. Das Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung, zur Natur, unterliegt dem sich lau-fend ändernden Diskurs. Zeugnisse dieses „historische[n] Verhältnis[ses]“ hinsichtlich der Beziehung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt sind in Kunstwerken in und außer-halb der Museen zu finden. Die Dispositive sind aber gemäß Foucault nicht homogen. Sie sind vielmehr ein ...

„... heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissen-schaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst.“³⁰⁸

Dieser Diskurs um das Netz, das praktisch alles umfasst, soll nicht ins Beliebige abrutschen. Hinsichtlich des umfassenden Verständnisses von Ökologie in und außerhalb der Kunst sind die mehrgleisigen, heterogenen Diskurse, die sich darum ranken, und die daraus entstehenden, multiplen Perspektiven und Wirklichkeiten, von entscheidender Bedeutung.

³⁰⁴ Hier möchte ich lediglich auf den von Foucault definierten Begriff „Dispositiv“ hinweisen. Ihn umfassend zu erläutern, sprengt den Rahmen dieser Arbeit.

³⁰⁵ Freie Universität Berlin, Literaturtheorien im Netz, online bereitgestellt unter <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/dispositiv.html>, aufgerufen am 11.04.2020.

³⁰⁶ Jäger 2000, S.

³⁰⁷ Foucault zitiert in Jäger 2000.

³⁰⁸ Wie FN 307.

Die Kunstkritikerin Juliane Rebentisch beschreibt in ihren Theorien der Gegenwartskunst ein Umdenken³⁰⁹, welches beinhaltet, dass Fortschritt nicht mehr notwendigerweise mit der „Metaphorik des linearen Voranschreitens“ assoziiert wird.³¹⁰ Kunst ließe sich seit den 1960er-Jahren nicht mehr in die „Entwicklungsgeschichten der traditionellen Kunstgattungen einordnen“. Denn aufgrund ihrer oftmals „einander widerstreitende[n] Interpretationen, Lektüren, Erschließungen“ erscheint die immer wiederkehrende Bedeutungsaufladung von bestimmten Kunstwerken „weniger als ein Symptom einer generellen Geschichtsvergessenheit, denn als Manifestation eines angemessenen Verständnisses der Geschichtlichkeit der Kunst“.³¹¹ Die Wiederentdeckung von Kunstwerken ist laut Rebentisch „Ausdruck eines komplexeren Verständnisses von (Kunst-)Geschichte“.³¹² Wert und Bedeutung von Kunstwerken bildeten sich historisch, indem sie wieder und wieder in jeweils zeitgenössischen Kontexten rezipiert werden. Rebentischs Kritik an modernen Fortschrittsnarrativen (auch) innerhalb der Kunst lässt sich damit veranschaulichen, dass die Kunst nur durch die „Interpretationsleistung“ des Publikums seine ästhetischen Qualitäten freisetzen kann.³¹³

„Tatsächlich zeigt schon ein oberflächlicher Blick auf die durch Konjunkturen, Spannungsverluste, Latenzzeiten, und Wiederentdeckungen geprägten Rezeptionsgeschichten beliebiger Werke, dass deren geschichtliches Leben nicht in einer Rolle aufgeht, die ihnen von einer Fortschrittsgeschichte zugewiesen werden mag. Historisch wandelbare Erfahrungen erschließen die Werke auch in ihrem Innovationspotenzial immer wieder neu, und umgekehrt lässt das Ausbleiben solcher Erschließungen die Werke in Bedeutungslosigkeit versinken. Daran zeigt sich übrigens auch, dass Zeitgenossenschaft nicht irgendeine Zusatzqualität ist, die Kunstwerke haben können oder auch nicht, sondern dass sie für ihren Begriff wesentlich ist. Alle bedeutende Kunst, alle Kunst im emphatischen Sinne, ist zeitgenössisch. Sie hat Bedeutung für die Gegenwart.“³¹⁴

Wie sich Künstler*innen auf den „herrschenden Diskurs“ eines ökologischen Notstandes beziehen, ist Inhalt der nun folgenden Bestandsaufnahme.

³⁰⁹ Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. Hamburg 2013, S. 23-24. (Rebentisch 2013); Die Autorin stellt darin einige „Bausteine für einen normativen Begriff von Gegenwartskunst“ vor. Damit möchte sie innerhalb der „noch andauernden Debatte [...] ein Verständnis der Kunst im Lichte ihrer besten Möglichkeiten“ entwickeln und sich gleichzeitig „gegen eine kulturpessimistische Lesart der Gegenwartskunst“ wenden.

³¹⁰ Rebentisch 2013, S. 19.

³¹¹ Ebenda, S. 17.

³¹² Ebenda, S. 18.

³¹³ Ebenda, S. 29.

³¹⁴ Ebenda, S. 17.

4.1. Der heterogene Landschaftsdiskurs und der ideologisch gelenkte Blick

Das Verhältnis des Menschen zu seiner materiellen Umgebung und seine immaterielle Beziehung zu dem, was „natürlich“ erscheint, wird im Rahmen eines Diskurses verhandelt. Eine entscheidende Veränderung war diesbezüglich in der Renaissance zu beobachten, als sich die Naturwissenschaften und die Kunst annäherten, und anschließend in der Aufklärung. Jeder dieser „kulturelle[n] Zeithorizonte“ hatte ein eigens ausgeprägtes Mensch-Natur-Verhältnis und ist nur im Rückblick, nur mehr als ‚historisches Verhältnis‘, verständlich. Die Zeugen ‚historische[n] Verständnis[ses]‘ dieser Beziehung sind in den Museen zu finden.³¹⁵

„Ein ‚Arkadien‘³¹⁶ beispielsweise wird im Zeitalter der Umweltkatastrophen kaum noch jemand suchen oder gründen, dagegen eher einen Schrebergarten als ein ‚Naturreich‘ mit Schnittlauch und winterfesten Dahlien.“³¹⁷

Die Sehnsucht nach einer intakten Natur und einem Dasein inmitten einer romantischen, von Glück beseelten Landschaft, mag es nach wie vor geben. An der Realisierbarkeit einer solchen Vorstellung kann zurecht gezweifelt werden. Aber jede Zeitepoche mit ihren jeweiligen Notständen bringt eigene Lösungen hervor. Das Naturhistorische Museum in Wien schuf eine interdisziplinäre Abteilung für Ökologie und Umweltbildung mitsamt einer Außenstelle, wo die Besucher*innen die Natur hautnah erleben können, und wo die Vermittlung von Kenntnissen über biologische Zusammenhänge im Rahmen einer Nationalpark-Ranger-Ausbildung nach US-amerikanischem Vorbild mit Angeboten der Erlebnispädagogik verknüpft werden.³¹⁸ Dies entspricht dem heutigen Zeitgeist und in beiden Fällen wird damit der Wunsch nach der Konservierung der Natur, nach dem Erhalt eines Status Quo zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig sind die Plattformen der Museen und Ausstellungshäuser besonders daran beteiligt, historische Verhältnisse zu hinterfragen und zu adaptieren, und Veränderungen bezüglich des Blicks auf die Landschaft zu vermitteln. Dies lässt sich anhand eines „neuen Landschaftsdiskurses“ zeigen. Einige Positionen dieses heterogenen Diskurses wurden von Holzer und Elfferding in „Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise“ (2000) zusammengetragen.³¹⁹ Ihre Hauptthese besagt, dass die „antiurbane Landschaft“ nicht mehr existiere, und selbst letzte Reste der Wildnis zu kulturell definierten Zonen geworden seien. Die neuen

³¹⁵ Planken/Schurig 2000, S. 193.

³¹⁶ Eine idealtypische Hirtenlandschaft, vom Neapolitaner Jacopo Sannazaro (1485-1530) in einer Schäferdichtung beschrieben, die zahlreichen europäischen Künstlern und Intellektuellen insbesondere des 16. und 17. Jahrhunderts zum Sehnsuchtsort erwuchs.

³¹⁷ Planken/Schurig 2000, S. 193.

³¹⁸ https://www.nhm-wien.ac.at/museum/oekologie__umweltbildung, aufgerufen am 23.02.2020.

³¹⁹ Anton Holzer/Wieland Elfferding (Hg.), Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000. (Holzer/Elfferding 2000)

Landschaften sind von Supermärkten, Monokulturen, Maschinenhallen, Industriebrachen sowie ungenutzten Weide- und Ackerflächen geprägt und passen nicht mehr zu den idealen Bilderbuchlandschaften. Die sogenannten „neuen Landschaften“ können mit den Begriffen „Natur“, „Umwelt“ und „Schönheit“ nicht mehr adäquat beschrieben werden. „Das romantische Paradigma“ einer intakten Natur lässt unterschiedliche Positionen hervortreten. Während die einen gegen den „physischen und moralischen Verfall einer fernen, geliebten Landschaft“ kämpfen, bewegen sich andere bereits „jenseits des Paradigmas einer klassischen Naturlandschaft und ihres Schicksals“. Diese zwei Haltungen, jene der Trauer um den Verlust und jene der Erleichterung, gründen laut Holzer und Elfferding ...

„... in einer objektiven Unentschiedenheit in einer Zeit des Übergangs. Nachdem nicht nur die Landschaft, sondern auch deren Schutz zur Ware geworden ist, wissen wir noch nicht, welche Richtung diese Dialektik einschlagen wird. Die Träume und Alpträume von der Bewohnbarkeit der Erde sind weit gefächert, von künstlichen Landschaften im Cyberspace über Ökodiktaturen bis hin zum Verlassen der Erde. Mancher wendet sich von der Ökologie enttäuscht ab, nachdem deren Potentiale von der umfassenderen Maschine der Kapitalisierung der Erde eingefangen zu sein scheinen.“³²⁰

Gewissermaßen ist dieses Zitat eine zusammenfassende Sicht auf die zwei vorangegangenen Kapitel „Waldhütte“ und „Raumschiff“. Neben den Naturwissenschaften, der Philosophie, den Sozialwissenschaften und der Geschichte, die begonnen haben, die Landschaft mehr als „kulturelles Gelände“ denn als „physisches Territorium“ zu begreifen, habe der Diskurs der Kunst und seine interdisziplinären Annäherungen „am radikalsten [...] die Landschaft als Zone des Übergangs erfasst“.³²¹ Holzer und Elfferding umreißen diese Tendenzen mit dem noch vagen Begriff einer „postökologische Landschaft“, wo sich „Attribute herkömmlicher Landschaften“ mit neuen Eigenschaften von „Vorortlandschaften, [...] Brachen, [...] Deformationen und Abweichungen vom Ideal der schönen Landschaft“, welche sowohl im Städtischen als auch längst am Lande zu finden sind, verbinden. Als Zonen des Übergangs schaffen sie sich, so Holzer und Elfferding, einen „Platz in unserer kollektiven Vorstellungswelt“.³²² Das Entstehen von neuen Vorstellungswelten bedingt immer auch das „Brechen dominanter Blicke“. Darin besteht das „Grundrepertoire jeder Avantgarde“.³²³ Die von Wolfgang Kos kuratierte Ausstellung *Alpenblick – Die zeitgenössische Kunst und das Alpine* in der Kunsthalle Wien im Jahre 1997/98 wagt sich auf ein „besonders kontaminierte[s] Gelände“.³²⁴ Das tradi-

³²⁰ Holzer/Elfferding, 2000, S. 11, 12.

³²¹ Ebenda, S. 10.

³²² Holzer/Elfferding, 2000, S. 10, 11.

³²³ Kos 2000, S. 15.

³²⁴ Ebenda, S. 13.

tionelle Alpenbild wurde mit „Verwurzelungsideologien“ in Verbindung gebracht. Künstler*innen der Nachkriegszeit begegneten der „künstlerischen Konvention“ eines traditionellen Alpenbildes mit „Hohn, Ironie oder Verweigerung“, wie etwa der österreichische Maler Christian Ludwig Attersee (*1940), der 1965 Kalenderfotos österreichischer Heimaten mit Sexbildchen und „Schundfiguren“ verzierte, oder auch Hermann J. Painitz, der einen Entwurf für eine „Planierung der Alpen“ vorlegte:³²⁵

„Zu eng war das Bündnis zwischen kanonisierter ‚Schönheit‘ der Berge und reaktionärer Ästhetik, zu brutal hatten die Faschismen und die Verwurzelungsideologien das angeblich urtümliche Alpine gegen alles ‚Fremde‘, Urbane und Kosmopolitische in Stellung gebracht.“³²⁶

Die „Verachtung für das traditionelle Landschaftsbild“ (insbesondere jenes des alpenländischen Raums) aufgrund „politischer Hypotheken“ war, so Kos, „so selbstverständlich, dass man geradezu von einem ‚Bildverbot‘ sprechen [konnte]“.³²⁷ So malte Gerhard Richter (*1932) laut seiner eigenen Aussage alpine Geröllhalden mit „bewusst variabler Technik“ nach Fotovorlagen, um diese von „einengender Inhaltlichkeit zu befreien“, was bis hin zu einer „allgemeinen Inhaltlichkeit“ führte.³²⁸ Der Tabubruch liegt dabei genau in der Hervorhebung der Attribute schöner Alpenlandschaften, die „gemäß einer ästhetischen Korrektheit als unwürdig erscheinen“³²⁹. In dem Moment, als die Beliebtheit des Alpenklischees immer mehr zu zirkulieren begann, als auf Werbeprospekten und Kalenderfotos der alpenländische Idealtypus inszeniert wurde, brachten Künstler*innen neues Leben in „ein miefiges Thema“, so Kos. Doch nicht das schöne Bild der Berge war in den 1970er- und 1980er-Jahren von Interesse, sondern der Gebrauch seiner „kommunikativen Strukturen“ und „Bildtypologien“. Dazu dient vor allem, wie beispielsweise bei Richter, „Sekundäres, vorgefundenes Bildmaterial“. Die „Serialisierung, Archivierung und Umkodierung“, wie Kos es nennt, von originär empfundenen Bildmaterialien, füge dem „Blick auf die Landschaft eine archäologische Dimension“ bei. Der Blick wurde auf „absurd kleine Ausschnitte“ gelegt, die dem Pathos der imposanten Inszenierung der Bergwelt entgegen lief.³³⁰ Die Schweizer Künstlerin Caro Niederer³³¹ nahm in Ägypten gedruckte Souvenirbilder von Alpenklischees als Vorlage für in

³²⁵ Ebenda, S. 15.; Hermann J. Painitz (1938-2018) war ein österreichischer Künstler, der als Vertreter analytisch-abstrakter Kunst die Überwindung des Individuellen und die Erforschung der Schönheit ins Zentrum seines Schaffens stellte.

³²⁶ Ebenda, S. 14.

³²⁷ Ebenda, S. 15.

³²⁸ Richter zitiert in Kos 2000, S. 15.

³²⁹ Kos 2000, S. 15.

³³⁰ Kos 2000, S. 16.

³³¹ Caro Niederer (*1963) beschäftigt sich in ihrem Werk mit Malerei, Fotografie, Video sowie Seidentapissiererei und zählt gegenwärtig zu den bekanntesten Künstlerinnen der Schweiz.

China geknüpft Teppiche. Dabei vermische sich, so Kos, „Lokales und Globales, Spezifisches und Allgemeines“, wie im Imagerepertoire von Werbeagenturen.³³²

Die Kommerzialisierung des Alpenmotivs in der Nachkriegszeit und der Heimatfilm, der mehr denn je das romantische „Kompositionsschema“ nachahmte, indem die erhabene und imposante Bergwelt inszeniert wurde, führte gleichzeitig zu einer Abkehr von diesem Motiv von Seiten der jüngeren Generation. Der steigende Wohlstand ermöglichte „prestigeträchtige“ Fernreisen, und in der amerikanischen Popmusik, und im Film kamen monotonere und minimalistischere Landschaften, wie Highways und Nationalparks zur Sprache, welche die traditionellen Alpenorte „als altmodisch und bieder“ erscheinen ließen.

„Solche Raumbilder wurden via Bob Dylan, Jeanswerbung und Wim Wenders bald auch in die europäischen Landschaften transferiert. Das führte dazu, daß im Kontrast zu den harmonisch genormten Belcantolandschaften karge, reizärmere und scheinbar eintönigere Landschaften in den Blick rückten (z. B. Europas ‚keltische‘ Ränder, Island, das niederösterreichische Waldviertel) – inklusive Wiederentdeckung des ‚Regionalen‘, Kritik an Fortschrittsdenken und Massenkultur und mystischer Aufladung der Zentrumsferne.“³³³

Der künstlerische Umgang mit dem Thema der Landschaft und darüber hinaus mit dem Thema der Ökologie fand in der amerikanischen Kunstgeschichte eine Entsprechung und einen starken Impuls mit der Land Art. Sie beinhaltet in zweierlei Hinsicht die „mystische Aufladung der Zentrumsferne“. Einmal in ihrer Distanz zur kulturellen Institution und zum anderen durch ihre kargen wüstenähnlichen landschaftlichen Hauptmerkmale. „Postökologische Landschaften“ sind auch dort Inhalt der Auseinandersetzungen. Sie tragen dazu bei, den Diskurs um Ökologie und Kunst zu diversifizieren.

4.2. Von einer nützlichen Ästhetik zur Diskursivierung der Ökologie

Der Begriff Ästhetik bezeichnet neben anderem jenen Strang der Philosophie, der sich mit dem Schönen, dem Sinnlichen und Wahrnehmbaren beschäftigt. Lange galten die bildenden Künste als die Vertreterinnen der Schönheit. Im Laufe des 20. Jahrhunderts unterzog sich die Lehre der Ästhetik, wie auch der Blick auf die Landschaft, einer „intensiven Selbstkritik“.

³³² Kos 2000, S. 16.

³³³ Ebenda, S. 17.

Dabei wurden allgemein gültige Schönheitsideale vor dem Hintergrund kultureller Unterschiede zu Anachronismen erklärt.³³⁴

Die *Earth Works* der 1960er-Jahre und die daraus resultierende Land Art, haben wesentlich zur Ästhetisierung der Natur beigetragen (der zeitliche Aspekt wurde bereits in Kapitel 2 erläutert, nicht aber der restaurative). Künstler*innen eigneten sich Industriebrachen, entlegene, scheinbar leblose Orte an, drangen in die natürliche Vegetation vor und veränderten so die Landschaften nachhaltig. Die Land-Art-Künstler*innen haben den Nerv der Zeit getroffen oder sind davon inspiriert gewesen. Im Zuge des Aufkommens eines gewissen Umweltbewusstseins Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Distanz zwischen dem Nützlichen und dem Schönen deutlich kleiner. Indem das funktionierende, sich im Gleichgewicht befindende Ökosystem zur Norm erklärt wurde, wurde es auch als schön und deshalb als wertvoll empfunden. Zeitgleich mit der Abkehr der Land Art von den Kunstinstitutionen begannen sich auch eine Reihe von Künstler*innen dem formalen Anspruch einer „nutzlosen“ Ästhetik zu widersetzen. Dieser Ansatz trägt viele Namen; ich will mich hier vorerst auf den Begriff der *Remediationist Art* stützen. Mit dieser Bezeichnung wird auf eine Schnittstelle zwischen der Land Art, den *Earth Works* und der heute populären Environmental Art hingewiesen.³³⁵ Eine der Künstler*innen in diesem Feld ist beispielsweise Betty Beaumont.³³⁶ Sie ist mit ihrer Arbeit *Ocean Landmark* (1978 – 1980) der Frage nachgegangen, wie konzeptuelle Kunst zur Verbesserung der Umwelt beitragen kann. Beaumont stellte Kohlequadrate aus Abfallresten der Kohleindustrie her, die sie 40 Meilen vom New Yorker Hafen entfernt tief im Meer versenkte. Im Laufe der Zeit entstand an dieser Stelle ein künstlich angelegtes Korallenriff. Im Rahmen der Teilnahme des *New York University's Interactive Telecommunications Program* konnte dieses Riff als Skulptur in einer *Virtual Reality* betrachtet werden.³³⁷

³³⁴ Der Schweizer Philosoph und Religionswissenschaftler Patrick Schneebeli (*1980) zitiert in <https://www.philosophie.ch/philosophie/themenbereiche/theoretische-philosophie/aesthetik>, aufgerufen am 11.04.2020.

³³⁵ Es wird kontrovers diskutiert, ob diese Kunstrichtung aus der Land Art entstanden ist, oder ob sie als eigenständige Kunstentwicklung gesehen werden sollte. Dass die Land Art immer mit der Environmental Art in Bezug gebracht wird, obwohl sie laut Lucy Lippard, einer Kennerin der Avantgarde-Szene, nichts damit zu tun hat, mag daran liegen, dass die Ortsspezifität für beide charakteristisch ist, dass gleichermaßen Naturelemente darin vorkommen und dass sie sich daher oberflächlich betrachtet ähnlich sind (Lippard 1973; Blanc/Benish 2018).

³³⁶ Betty Beaumont (*1946) ist eine kanadisch-US-amerikanische Konzept- und Installationskünstlerin, Bildhauerin und Fotografin, die in ihren Arbeiten Umwelt, Soziales, Wirtschaft, Politik und Architektur miteinander verbindet, um so das soziale und sozioökonomische Bewusstsein herauszufordern und zu schärfen.

³³⁷ Martin Kemp, Betty Beaumont's *Ocean Landmark* is in deep water, in: *Nature* 431, 1039 (27.10.2004), bereitgestellt unter <https://doi.org/10.1038/4311039a>, aufgerufen am 14.04.2020. (Kemp 2004)

Ebenso legte Patricia Johanson³³⁸ als eine frühe Stimme der *Environmental Art* ihren Fokus auf die Rückgewinnung funktionierender Habitats entlang von Gewässern, Seen und Feuchtgebieten im urbanen Umfeld. Ohne einen konkreten Kundenkreis vor Augen zu haben, zeichnete sie 1969 zahlreiche Pläne für Wassergärten (aus Flutbecken, Dämmen, Reservoirs und Entwässerungssystemen oder im Meer), Taubecken, Gärten mit ökologischer Ausrichtung in urbanen Gegenden. Im Zuge dieser Projekte, die immer mehr Interesse weckten und auf allen Kontinenten angesiedelt sind, wurde zunächst eine biologische Intervention vorgenommen, auf die schließlich eine skulpturale Arbeit folgte. Was heute gängige Praxis ist, hatte damals experimentellen Charakter. Indem sie nicht davor zurückschreckte, für natürliche Habitats eine Infrastruktur zu errichten und sie damit in sich selbst erhaltende Gärten zu verwandeln, eröffnete sie einen vollkommen neuen Zugang zur Integration der Natur in die urbane Infrastruktur. Heute fungieren von Johanson gestaltete *Lagoon Parks* in vielen amerikanischen Städten als „lebendige“ Exposituren der naturhistorischen Museen.³³⁹

Die präkoloniale botanische Vielfalt der New Yorker Halbinsel findet sich in Alan Sonfists³⁴⁰ *Time Landscape* (1965 – 1978). Diese Pionierarbeit der *Environmental Art* versammelt in einer Parzelle zwischen Soho und Greenwich Village in New York City alle Spezies, die vor der Einwanderung der Europäer*innen und vor der Urbanisierung an Ort und Stelle zu finden waren. Es handelt sich um Pflanzen aus einer indigenen Samenbank. Diese Arbeit fungiert als öffentliches Monument, das an eine verlorengegangene historische Vielfalt erinnert. Nicht der künstlerische Wert dieser Arbeit, wohl aber das Argument der Biodiversität überzeugte die Stadt, welche seither diese kleine, für Menschen unzugängliche Parzelle pflegt und erhält. Gemäß Sue Spaid hatte Alan Sonfists Intervention eine große Wirkung auf die späteren Planer*innen von Parkanlagen.³⁴¹

³³⁸ Die US-amerikanische Künstlerin Patricia Johanson (*1940) erlangte 1968 erstmals mediale Aufmerksamkeit mit ihrer konzeptuell angelegten, minimalistischen Land-Art-Skulptur *Stephen Long* (1968). Entlang eines verlassenen Bahngleises installierte sie einen 1600 Fuß langen, bunt angemalten Streifen. Die Farben Rot, Gelb und Blau verändern sich je nach Lichtstimmung, wodurch das ganze Spektrum an Farben als optische Illusion entlang der Farbbegrenzungen sichtbar wird; vgl. dazu http://patriciajohanson.com/timeline/stephen_long_aerial.html, aufgerufen am 24.04.2020. Aufträge zur Gestaltung von künstlichen Gärten für renommierte Magazine nahm sie nicht an; sie entschied sich vielmehr dazu, Architektur zu studieren. So entwickelte sie in hunderten von Zeichnungen ihre „nicht-intrusiven, verwobenen Strukturen“, die eine Verbindung von menschlichem Design und dem Wachstum von Pflanzen und der Lebenswelt der Tiere darstellen; dazu ausführlich Sue Spaid, *Econvention. Current Art to Transform Ecologies*. Cincinnati 2002, S. 78 (Spaid 2002); Patricia Johanson, *The House and Garden Manuscripts*. In: Dieselbe, *Art and Survival. Creative Solutions to Environmental Problems*. Vancouver 1992, S. 5 (Johanson 1992).

³³⁹ Vgl. Spaid 2002.

³⁴⁰ Alan Sonfist (*1946) ist ein US-amerikanischer Maler, Fotograf und Land-Art-Künstler.

³⁴¹ Blanc/Benish 2018, S. 84.

„Public monuments traditionally have celebrated events in human history – acts of heroism important to the human community. Increasingly, as we come to understand our dependence on nature, the concept of community expands to include non-human elements. [...] As in war monuments that record the life and death of soldiers, the life and death of natural phenomena such as rivers, springs and natural outcroppings need to be remembered. [...] Since the city is becoming more and more polluted, we could build monuments to the historic air. Museums could be built that would recapture the smells of earth, trees, and vegetation in different seasons and at different historical times, so that people would be able to experience what has been lost.“³⁴²

Die internationale Bühne betrat die *Environmental Art* mit dem damals jungen argentinischen Künstler Nicolas Garcia Urriburu.³⁴³ 1968 färbte Urriburu anlässlich der Biennale in Venedig den Canal Grande mit Fluorescein ein. Er wurde dafür kurzzeitig verhaftet, jedoch nach der Durchführung einer Umweltverträglichkeitsprüfung wieder freigelassen. Fluorescein ist ein Pigment, das nicht toxisch ist, das jedoch im Kontakt mit den Mikroorganismen, die im Wasser leben, eine satte, hellgrüne Farbe ergibt. Der Künstler brachte daraufhin diese Arbeit, die den Titel *Flow City* trägt, in zahlreiche Städte und erlaubte deren unbegrenzte Vervielfältigung und Veröffentlichung, da er auf die Probleme der Wasserverschmutzung aufmerksam machen wollte.³⁴⁴ *The Green Man*, als der er sich damals inszenierte, ist mit *Flow City* (1983 bis heute) vorwiegend auf dem südamerikanischen Kontinent unterwegs und ruft damit zur Verteidigung der dortigen ökologischen Restbestände auf.³⁴⁵

Die amerikanische Künstlerin Mierle Laderman Ukeles³⁴⁶ hat die alltägliche Pflege der Umwelt zur künstlerischen Arbeit erklärt, und verweist gleichzeitig auf die Art und Weise der Nutzung natürlicher Ressourcen und auf den Umgang mit Müll. Ukeles hat als Geste der Anerkennung in ihrer elf Monate dauernden Intervention *Touch Sanitation Performance* (1979 – 1980) allen 8500 Müllarbeiter*innen in ganz New York die Hand geschüttelt und ihnen dafür

³⁴² Sonfist zitiert in Spaid 2002, S. 143.

³⁴³ Nicolas Garcia Urriburu (1937-2016) war ein argentinischer Künstler, Landschaftsarchitekt, Aktivist und Ökologe.

³⁴⁴ Brown 2014. S.13; der dänisch-isländische Künstler Ólafur Eliasson (*1967) nahm 30 Jahre später als Referenz auf Urriburus Werk diese Arbeit wieder auf, er verwendete jedoch eine synthetische Farbe.

³⁴⁵ Vgl. David Galenson, *Innovating Ecological Art. The Green Man*. In: The Huffington Post vom 24.07.2017, online bereitgestellt unter https://www.huffpost.com/entry/innovating-ecological-art_b_3641679?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xl-mNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAEb07UBI6ejj5b9B3bdpbf95P1cQpXhJ0f8EN7KEO-GwzQjh_u1Q7yHIvW5traPqmV26_aQA83x54UreUV5Mpd1JP8ImxfCtyI4iLhtlSQAPiff-nHpxCt_VhDooNzVBECiJN2SGGauklqze3ZMUCpuBG-vaT_dA2ngLYPflRvn, aufgerufen am 13.04.2020.

³⁴⁶ Mierle Laderman Ukeles (*1939) ist eine in New York City lebende Konzeptkünstlerin, sie gilt als bedeutende Vertreterin der feministischen Kunst, die sich künstlerisch dem Thema der Inanghaltung menschlich Aktivitäten wie Kochen, Putzen und Kindererziehung widmet und die sich selber als „Wartungskünstlerin“ bezeichnet.

gedankt, dass sie die Stadt am Leben erhalten. Sie dokumentierte die Gespräche, die sie mit den Arbeiter*innen führte, sowie die Wege, die sie dabei zurücklegte. Sämtliche kulturellen Errungenschaften basieren auf der Erledigung einfacher, alltäglicher Arbeiten, so ihre Annahme.³⁴⁷ Diese und weitere Aktionen wie das performative Reinigen eines Museums gehen auf ihr 1968 verfasstes *Manifesto for Maintenance Art* zurück.

In den frühen 1970er-Jahren, als die Umweltbewegung Konjunktur hatte, wurde Kritik an den potenziell destruktiven Aspekten der frühen *Earth Works* laut. Viele der Land-Art-Künstler*innen, die mit natürlichen Elementen arbeiteten, ahmten in ihren Arbeiten Prozesse der Natur nach. Die destruktive Komponente des menschlichen Daseins wird in den *Earth Works* aufgegriffen. Zum einen besteht diese Komponente darin, dass natürliche Verfallsprozesse Teil der Arbeit sind, und zum anderem, dass gewaltsame Eingriffe in die Natur vorgenommen werden. Auch heute wird der Land Art keine ökologische Sichtweise zugeschrieben. Jedoch zeigten die Arbeiten der Pionier*innen dieses Genres, dass Kunst in der Umwelt platziert werden kann, und dass ihr Eingreifen und Erscheinen am Ort, diesen für immer verändert.³⁴⁸ Aspekte des künstlerischen Schaffens sind laut Kastner Prozesse der Negation (das Ausgraben von Löchern und Einschnitten in die Landschaft); der Verfall (die Zersetzung von organischem und nicht organischem Material); die Erneuerung (indem Materialien von einem Ort zu einem anderen transferiert werden); die Streuung gewisser Materialien (im Zusammenhang mit der Gravitationskraft); das Wachstum (in Form von Aussaat und Ernte); das Markieren von temporären Mustern an Plätzen sowie der Energietransfer (im Sinne des Kompostierens und Sterilisierens).³⁴⁹

Robert Smithson³⁵⁰ begann schon früh damit, sich mit den kulturellen, geografischen und historischen Dimensionen künstlerischer Arbeiten auseinanderzusetzen. Er war hellhörig für die Kritik seitens der Umweltbewegung: *Spiral Jetty* galt ihm als eine „ökologische Wiederaneignung“ industrialisierter Hinterlassenschaften. Er visionierte eine weltweite Bewegung von Künstler*innen, die sich der Aufwertung von Industriebrachen widmeten.

„Across the country there are many mining areas, disused quarries and polluted lakes and rivers [...]. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water recycling in terms of ‚Earth Art‘. [...] Art can become a re-

³⁴⁷ Brown 2014. S. 13-14.

³⁴⁸ Ebenda, S. 12.

³⁴⁹ Jeffrey Kastner/Brian Wallis, Survey. In: Dieselben, *Land and Environmental Art*. Berlin 2005, S. 29 (Kastner/Wallis 2005)

³⁵⁰ Robert Smithson (1938-1973) war ein US-amerikanischer Maler und Land-Art-Künstler, der mittels Spiegeln, Scherben, Neonröhren, Asphalt und Steinen Objekte in Landschaften konstruierte.

source that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads. Art can help to provide the needed dialectic between them.³⁵¹

Als positives Beispiel nannte er die indigenen, unter höhlenartigen Überhängen angelegten Steinbehausungen: „Here we see nature and necessity in consort.“³⁵² Um Industriebrachen zu renaturieren, hat Smithson Bergbaufirmen unaufgefordert mit unterschiedlichen Lösungen zum Umgang mit Abraumhalden, Bergwerksgruben und Mülldeponien konfrontiert. Seine Intention war Folgende:

„The artist must come out of the isolation of galleries and museums and provide a concrete consciousness for the present as it really exists, and not simply present abstractions and utopias. The artist must accept and enter into all of the real problems that confront the ecologist and industrialist.“³⁵³

Mit seinem Ansatz wandte sich Smithson gegen eine Kunst, die luxuriöse Objekte produziert, hin zu realen Problemen und Prozessen industrieller Produktion, um letztendlich die Schäden an der Natur, die im Rahmen der industriellen Fertigung entstanden sind, zu beheben. Dafür visionierte er eine Kunstvermittlung, welche die konkrete Beziehung zu einem realen Ort in den Vordergrund stellt. Denn dies sollte gemäß Smithson das Hauptanliegen der Kunst sein.³⁵⁴ Die Idee, Kunst in irgendeiner Form nutzbar zu machen, ist nach Smithsons frühem Tod eine der hauptsächlichen Merkmale der Land Art geworden. Nancy Holt, die sich nach Smithsons Tod seinen Arbeiten widmete, sprach diesbezüglich von einer funktionalen beziehungsweise notwendigen Ästhetik, von einer Kunst, die als integraler Bestandteil der Gesellschaft anzusehen ist.³⁵⁵

Mit dieser Haltung machte die Land Art und darüber hinaus die *Remediationist Art* auf eine prekäre Situation in kulturellen Institutionen aufmerksam, reagierte aber auch im Sinne von Foucault auf einen zunehmend größer werdenden Notstand. Der heutigen Debatte um die Kunst und die Ökologie widmen sich zahlreiche Bücher, Dissertationen, Artikel und Ausstellungskataloge. Dieser Umstand ist nicht nur dem gewachsenen ökologischen Bewusstsein geschuldet, sondern auch einer Würdigung der Land-Art-Bewegung durch die kunstgeschichtliche Forschung und ihren Diskurs. Zahlreiche Retrospektiven, die weltweit, vor allem jedoch in Europa und Nordamerika, in Museen zu sehen waren und sind, verstärken diese Würdigung

³⁵¹ Smithson zitiert in Kastner/Wallis 2005, S. 32.

³⁵² Ebenda, S. 31.

³⁵³ Ebenda, S. 32.

³⁵⁴ Ebenda.

³⁵⁵ „I see it as a functional or necessary aesthetics, not art cut off from society, but rather an integral part of it“; zitiert in Kastner/Wallis 2005, S. 33; schon bald nach Smithsons Tod sollte sich zeigen, dass auf diese Frage vermehrt in sozial engagierten Kunstrichtungen und Werken Bezug genommen wurde. Ähnliches gilt für die Soziale Skulptur, die *Socially Engaged Art*, die *Relational Art*, die politische Kunst und den Aktivismus.

einer Bewegung, die zu Unrecht als rückwärtsgewandte back-to-the-earth-Geste langhaariger New-Age-Hippies angesehen wurde. Während sich einst eine relativ geringe Anzahl von Personen dafür interessierte, ist die Kunst, die sich ökologischen Themen verschreibt, heutzutage zum Mainstream geworden. In den vergangenen zehn Jahren, so sagt Andrew Brown, Verfasser des Buches *Art and Ecology*, ist es kaum mehr möglich, eine zeitgenössische Galerie, eine Ausstellung oder ein Museum zu besuchen, ohne auf irgendeine Form engagierter Praxis zu stoßen, welche die Auseinandersetzung mit der „natürlichen Welt“ ins Zentrum stellt. Internationale Ausstellungen, Biennalen, Konferenzen und Festivals über ökologische Themen häufen sich, und das Genre geriet weltweit in das Blickfeld von Kurator*innen, Schriftsteller*innen und Theoretiker*innen.³⁵⁶ „From being a peripheral activity, art that seeks to ask searching questions about the environment is now firmly centre stage, at once responding to and shaping debates in a broader society.“³⁵⁷

Die Umwelt (*Environment*) tritt immer mehr Menschen in ihrer problematischen weil krisenhaften Erscheinung ins Bewusstsein und ist daher als Problem so gegenwärtig wie kaum etwas anderes. So ist es nachvollziehbar, dass sich Künstler*innen – egal, auf welchem Kontinent sie leben und welcher Kunstrichtung sie zugerechnet werden – wenn nicht auf Ökologie dann auf gegenwärtige Probleme, meist sozialökologischer Art, beziehen. Engagierte Praktiken können verschiedenste Erscheinungsformen annehmen und sind noch in den letzten Ecken der Kunst und der Lebenswelt zu finden, sodass dieses Phänomen schwierig zu fassen beziehungsweise einzugrenzen ist. Dazu kommt, dass tradierte Sichtweisen der Landschaft und vorgefasste Meinungen über die Kunst und die „Nicht-Kunst“ die Auseinandersetzung über engagierte Praxen erschwert. Das Land in der landbasierten Kunst ist, so Lippard, ein „Amalgam von Geschichte, Kultur, Landwirtschaft, Gemeinschaft und Religion“.³⁵⁸ Dass

³⁵⁶ Die erste signifikante Ausstellung zur Environmental Art war *Fragile Ecologies*, kuratiert von Barbara Matilsky (*1953), die im Queens Museum of Art im Jahr 1992 zu sehen war. Theoretiker*innen und Schriftsteller*innen sind u. a. die deutsche Kulturwissenschaftlerin und Nachhaltigkeitsforscherin Hildegard Kurt (*1958), die vor allem im deutschen Sprachraum zum Nachdenken über Ästhetik und Nachhaltigkeit anregte; die südafrikanische Beuys-Schülerin Shelley Sacks (*1950), sie verbreitete die Idee der Sozialen Plastik in Großbritannien; die beiden Londoner Kuratoren, Kunsthistoriker und Kritiker Maya und Reuben Fowkes beleuchteten die zeitgenössische Kunst der sowjetischen und postsowjetischen Ära. Eine maßgebliche große Ausstellung mit dem Titel *Groundworks* vereinte partizipatorische und gemeinschaftsbasierte Initiativen, die zu kreativen Transformationen in der physischen Welt anregten. Laut Blanc und Benish wurde diese Hinwendung zur praktischen Gestaltung mehrheitlich durch Sue Spaid's Buch *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies* (2002) angeregt; darin werden Kunstpraktiken und Beispiele zusammengefasst, die einen ökologischen Hintergrund (eco) und Erfindungen (inventions) miteinander verbinden und damit in lokale Mikrosysteme eingreifen (Blanc/Benish 2018, S. 28).

³⁵⁷ Brown 2014, S. 6.

³⁵⁸ Lippard, zitiert in Andrews 2007, S. 14. Lucy Lippard gilt als Kennerin der Avantgarde-Szene und als erste Kritikerin der frühen Land Art. Als Verfasserin zahlreicher Bücher und

diese Aussage so allgemein gehalten ist, liegt wohl auch daran, dass jede Einschränkung den Blick sehr stark einengt und am ehesten noch im historischen Rückblick denn gegenwärtig, inmitten der Ereignisse, gelingen kann.

Dass Environmental Art an Popularität gewann, ist gemäß Blanc und Benish darauf zurückzuführen, dass bereits vor einigen Jahren entsprechende, kritische Formate etabliert wurden, wie etwa die Ausstellung *Greenwashing: Perils, Promises and Perplexities*, die im Jahr 2008 in Turin zu sehen war. Es handelte sich um eine Kollaboration von Ilaria Bonacossa mit dem *Latitudes Kollektiv*.³⁵⁹ In Frankreich eröffnete noch im selben Jahr die Ausstellung *Acclimatization*.³⁶⁰ Seit dem Jahr 2010 wird dort auch der *COAL Prize Art and Environment* verliehen. Damit werden jedes Jahr Projekte zeitgenössischer Künstler*innen ausgezeichnet, woraus ein Kollaborationsnetzwerk namens ArtCOP21 hervorgegangen ist. Darin sind Menschen tätig, die „ökologische Brücken von Kunst und Kultur“ schaffen wollen.³⁶¹

Wie Hildegard Kurt³⁶² als eine der führenden Stimmen der kulturpolitischen Debatte um die Nachhaltigkeit in der Kunst ausführt, zeigt sich seit den 1960er-Jahren, dass Künstler*innen mit unterschiedlichen Strategien zum Thema Nachhaltigkeit arbeiten, ohne sich explizit auf das zugehörige Diskursfeld zu beziehen. Es ist ein Feld starker Reibungen. Die Gegenüberstellung von Kunst und Nachhaltigkeit bringt viele „offenkundige, massive und vielschichtige“ Hindernisse und Herausforderungen mit sich: für die praktizierenden Künstler*innen, für das „Betriebssystem Kunst“ und auch für die anderen Nachhaltigkeitsakteur*innen. Sie

Essays trieb sie die theoretische Auseinandersetzung mit Kunst, die sich dem Land und der Landschaft widmet, wesentlich voran. Ihr letztes Buch *Undermining. A wild ride through Land Use, Politics, and Art in the changing West* (2014) sticht hervor, da es ungewöhnlicherweise keiner systematischen Struktur folgt, sondern eher einem assoziativen Gedankenstrom rund um *Land Use*. Mit dem Begriff *Land Use* bewegt sie sich weg von der Kunst der urbanen Mittelklassekünstler*innen hin zu Betrachtungsweisen des alltäglichen Tätigseins im Zuge der realen Gestaltung des Lebens im ruralen Umfeld, wobei all die diesbezüglichen Notwendigkeiten in den Blick geraten. Ab den frühen 1950er-Jahren lebte sie in avantgardistischen Zirkeln in New York und schließlich zwei Jahrzehnte in New Mexico, dem Geburtsland ihrer Großeltern. In dieser Zeit entwickelte sie die schlüssige Narration einer westlichen Landschaft, mit all ihrer Schönheit, ihren Zerstörungen und Potenzialen (vgl. Lippard 2014, S. 1-5).

³⁵⁹ Ilaria Bonacossa (*1973) ist Kuratorin, Kunsthistorikerin und Direktorin des *Artissima of international Fair of Contemporary Art* in Turin. An *Latitudes* sind Max Andrews und Mariana Cánepa Luna beteiligt. Diese Vereinigung stellt selbst ein Naheverhältnis zum *post-environmentalism* von Shellenberger und Norhaus her und distanziert sich von Beuys und romantischen Naturvorstellungen.

³⁶⁰ Diese Ausstellung fand in der Villa d'Arson in Nizza statt, kuratiert wurde sie von der in Frankreich geborenen, in Kanada ausgebildeten Kunsthistorikerin und Kuratorin Bénédicte Ramade.

³⁶¹ Blanc/Benish 2018, S. 29.

³⁶² Brown 2014, S. 6.

alle stellen Forderungen und haben Erwartungen an die Kunst. Für die einen ist das Begriffspaar Nachhaltigkeit – Kunst schlicht unvereinbar, für die anderen stellt sich lediglich die Frage der Priorisierung. Dabei stellen die diesbezüglichen, unauflösbaren Widersprüche eine besondere Herausforderung für die Aufrechterhaltung des Diskurses rund um das Thema Nachhaltigkeit in der Kunst dar.

Hinderlich ist aus Sicht der Nachhaltigkeitsakteur*innen zum einen die Haltung gegenüber der Kunst, sie solle doch endlich wieder Verantwortung übernehmen. Zum anderen wird auch ein verkürztes Verständnis von zeitgenössischer Kunst konstatiert, in dem Sinn, dass sie nutzbar gemacht wird, um ökologische Missstände zu illustrieren und um an die Moral zu appellieren. Sie soll dazu dienen, Themen aus der Nachhaltigkeitsdebatte besser vermittelbar und sichtbar zu machen. Die Kunst diene oft als „Pausenfüller“ bei Veranstaltungen mit wissenschaftlichen Beiträgen oder als Dekoration bzw. als „Kommunikationsstrategie für außerkünstlerische Zwecke“.³⁶³ Dies führt Kurt auf den noch immer unhinterfragten Mythos der „verabsolutierten Autonomie der Kunst“ zurück, in deren Kontext der Gedanke, dass die Kunst tatsächlich an „lebensweltlichen Problemlösungen“ mitwirke, regelrecht banausenhaft klinge. Dem stellt Kurt die Kunstwelt gegenüber, wo ein lebendiger Dialog zuallererst dadurch erschwert werde, dass die Nachhaltigkeitsdebatte vorrangig als ein „Umweltthema“ wahrgenommen wird und nicht als eine „genuin kulturelle Herausforderung“. Tatsache ist aber, dass viele Künstler*innen darauf Wert legen, mit den „Mitteln der Kunst in politische und soziale Entscheidungsprozesse einzugreifen“. Sie wollen teilnehmen am „Umbau des ressourcenintensiven, quantitativen Wohlstandsmodells hin zu einer qualitativen, sozial- und naturverträglichen Version von Fortschritt“, wie Kurt die Thematik der Nachhaltigkeit beschreibt.³⁶⁴

Um eine Begriffsgeschichte der Ökologie zu entwerfen, lohnt es sich, einige Jahrhunderte zurückzuschauen. Mit dem Eingeständnis, im Unwissen über die weißen Flecken auf der Landkarte zu sein, war, so der Historiker Yuval Noah Harari³⁶⁵, die „Geburtsstunde der wissenschaftlichen Revolution“ angebrochen. Denn die expansiven Schifffahrten der Europäer erforderten, dass eine riesige Menge an Information verarbeitet werden musste. Um Flora und Fauna, Klima, Sprachen und Kulturen eines anderen Kontinents zu untersuchen und um ihn schließlich zu unterwerfen, beteiligten sich zahlreiche Wissenschaftler an europäischen Expe-

³⁶³ Hildegart Kurt, Nachhaltigkeit. Eine Herausforderung an die Kunst? In: Kulturpolitische Mitteilungen 98 (2002), S. 46. (Kurt 2002)

³⁶⁴ Kurt 2002. S. 46.

³⁶⁵ Der israelische Historiker Yuval Noah Harari (*1976) ist ein israelischer Historiker und Verfasser populärwissenschaftlicher und universalhistorischer Bücher.

ditionen, die mit akribischer Genauigkeit alle Erscheinungen dokumentierten und aufzeichneten.³⁶⁶ Dies kann als der Beginn der botanischen Illustration gesehen werden. Ernst Haeckel³⁶⁷ war zwar bei keiner Expedition dabei, aber er setzte diese Tradition der akribischen Erfassung von Evolutionsstudien anhand von Kleinstlebewesen fort. Haeckel offenbart in seinen kunstvoll gezeichneten Tafeln die „Wahrnehmungskultur“ seiner Zeitepoche. Während des Aufblühens des Jugendstils erzeichnete sich Haeckel einen Naturbegriff, der damals wohlgefallen war: ordentlich, symmetrisch, ornamental. Die „fremden Formen“ wurden durch dekorative Darstellungen nahbar gemacht, indem alles fremd Erscheinende durch die Bändigung im Symmetrischen des Ornaments beherrschbar wirkte. Haeckels Illustrationen waren kunstvoll und bisweilen aus biologischer Sicht ungenau, da er zugunsten der „beschaulichen“³⁶⁸ Naturschauung auf manche Attribute verzichtete. Die Hinwendung zum Dekorativen entsprach der Zeit, so Breidbach, und vermittelte Sicherheit durch ihre „vermeintliche Beherrschbarkeit“. Im Feld der Ökologie gilt Haeckel als Vorreiter, da er im Jahre 1866 als Teil seiner vierteiligen Abhandlung zur Morphologie der Organismen die „Oecologie der Thiere“ und deren Beziehung zu der sie umgebenden Natur behandelte.³⁶⁹ Jener Begriff der „Oecologie“ wurde in seiner Zeit zwar nicht populär, und er bezog sich vor allem auf die Tierökologie, jedoch wird Haeckels Grundformulierung, wenn auch mit Abweichungen, für die Umschreibung eines Gesamthaushaltes der Natur sehr oft zitiert.³⁷⁰

In seiner strengen Auslegung ist Ökologie die Untersuchung der Interaktion zwischen lebendigen Organismen. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass jeder Organismus, jede Kreatur, in einer Verbindung mit den Elementen steht, und dass dies für die Umwelt konstituierend ist. Dies bedeutet selbstredend, dass alles Lebendige abhängig ist vom komplexen Gleichgewicht zwischen Wachstum und Verfall.³⁷¹ War die Ökologie einst ausschließlich das Betätigungsfeld von Wissenschaftler*innen, so bekam dieser Begriff im Zuge der Etablierungsphase der Umweltbewegung eine politische Dimension. Die Erkenntnisse über überlastete Ökosysteme mündete in die Frage, wie sich die Menschheit zu ihrer Umgebung verhalten sollte. Damit

³⁶⁶ Yuval Noah Harari, Eine kurze Geschichte der Menschheit. München 2015, S. 353.

³⁶⁷ Ernst Haeckel (1834-1919) war ein deutscher Mediziner, Zoologe, Philosoph, Zeichner und Begründer einer auf den Ideen von Charles Darwin fußenden Abstammungslehre.

³⁶⁸ Olaf Breidbach (Hg.), Ernst Haeckel. Kunstformen der Natur. München 2012, S. 18. (Breidbach 1998)

³⁶⁹ Ernst Haeckel, Generelle Morphologie der Organismen. Berlin 1866, S. 238 (Haeckel 1866)

³⁷⁰ Im Zuge der Verwendung des Begriffes durch Geografen, denen er zur wissenschaftlichen Untersuchung der Interaktionen zwischen botanischen Organismen und geografischen Bedingungen hilfreich erschien, gelangte er 1874 nach Frankreich. Es liegt nahe, dass sich daraus mehrere Strömungen und weitere Teildisziplinen wie die Pflanzenökologie und die Geobotanik entwickelten (vgl. Blanc/Benish 2018, S. 32).

³⁷¹ Boetzkes 2010, S. 2.

wurde eine vorerst auf Kleinstlebewesen bezogene Aussage in einen öffentlichen Diskurs überführt, indem auch das Adjektiv „ökologisch“ auf eine politische und gesamtgesellschaftliche Haltung verwies. Diese Haltung brachte es schließlich mit sich, dass die Begrenzungen des anthropozentrischen Weltbildes hinterfragt werden konnten.³⁷²

Ökologie ist gemäß Boetzkes weniger ein wissenschaftliches Untersuchungsfeld als ein Diskurs darüber, in welchem Verhältnis der Mensch zu seinen Lebensgrundlagen steht. Je stärker das Bewusstsein über die Umweltkrise in den Vordergrund tritt – sei es bezüglich des Artensterbens oder der Verschmutzung der Atmosphäre und der Ausbeutung fossiler Ressourcen – desto intensiver wird der Diskurs geführt. Daher, so Boetzkes, impliziert der Begriff „Ökologie“ derzeit immer auch eine ethische Komponente, eine Art Sorge um gestresste Ökosysteme, indem restauriert, vermehrt und erhalten wird.³⁷³ Diese Aussage geht konform mit dem von Foucault dargelegten Notstand, auf den mit der Herausbildung neuer Diskurse und Dispositive reagiert wird.

Die Naturwissenschaften sind zum Leitsystem unserer Zeit geworden. Jedoch gab es zwischen dem Funktionssystem Wissenschaft und der Kunst zahlreiche Verstrickungen, Wechselwirkungen und Reibungsflächen. In den 1960er-Jahren wurde begonnen, die künstlerische Praxis durch „wissenschaftliche Erkenntnisse und Theorien“ zu unterfüttern. Die künstlerische Praxis als Forschung, so vage der Begriff auch ist, etablierte sich, indem Künstler*innen vermehrt biologische und geologische Systeme, Solarenergie oder Astrophysik in ihrer Kunst aufgriffen. Auch die Thematik der Entropie, ein der Physik entnommener Begriff, und auch die Systemtheorie, ist für die Land Art konstituierend. Der Künstler Hans Haacke³⁷⁴ berief sich, vor allem bei seinen früheren Arbeiten Kondensationswürfel (1963), Grass Cube (1967) oder Ant-Coop (1969), auf biologische Systeme, auf den Energietransfer und Informationsaustausch. Vor allem der mit dem „Hitzetod der Erde“ in Zusammenhang gebrachte Begriff der „Entropie“ erweist sich als ...

„... Brennpunkt des Fortschrittsoptimismus einer Industriegesellschaft, die sich schockartig der Endlichkeit ihrer Energiequellen und der Zerstörung ihrer Umwelt gewahr wurde. Das war nicht zuletzt die Geburtsstunde einer Kunst mit dezidiert ökologischem Anspruch.“³⁷⁵

Die praktische Natur von Kunst und der Aktionismus stehen in der Umweltdebatte hoch im Kurs. Die französischen Autorinnen Nathalie Blanc und Cyria Emelianoff sprechen dabei von einem pragmatischen Wandel seit den 1960er-Jahren im Bezug zur Umsetzung nachhaltiger

³⁷² Vgl. Boetzkes 2010, S. 13, 14.

³⁷³ Boetzkes 2010, S. 2.

³⁷⁴ Hans Haacke (*1936) ist ein deutscher Konzeptkünstler, er wurde vor allem für seine politisch motivierten Arbeiten bekannt.

³⁷⁵ Susanne Witzgall, Kunst und Naturwissenschaften. In: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014, S. 194. (Witzgall 2014)

Strategien, zur Förderung sozialer Beziehungen und des politischen Engagements. Demgegenüber wird auch die Kunst mitunter daran gemessen, wie „nützlich“ sie ist. Dabei wird selten hinterfragt, wie die Betrachter*innen die Kunst wahrnehmen und welchen Effekt sie auf diese hat. In vielen Arbeiten wird auf nur einen Aspekt aus einem Themenfeld fokussiert, womit der Kontext aus dem Blick gerät. Diese Werke mögen zwar visuell ansprechend oder emotional berührend sein, jedoch ist ihre Aussagekraft oftmals begrenzt. Dabei ist in Bezug auf diese Arbeiten eine Kategorisierung in Erfolg und Fehlschlag wenig ertragreich.³⁷⁶ Denn es ist eines der Potenziale von zeitgenössischen Künstler*innen, dass sie sich vielfach in den Zwischenbereichen der Nachhaltigkeitsdiskussion bewegen.³⁷⁷

„Artist and the arts emerge in this context in close relation to the mobilisation of civil society and are seeking to lever their power to shape and develop many situated alternatives or micro utopias. Artists develop a renewed attention to landscapes, places, and ways that human societies have of investing in them. They create a critique and a way of doing in these landscapes that give territorial arts a new vocabulary. These artists are deploying solutions and ways to dramatise their interventions or collective actions (when acting with grass-roots or civil society organisations) that involve an aesthetic know-how.“³⁷⁸

Wie schwierig es ist, Ökosysteme in kollaborativer Weise zu erhalten, lässt sich anhand der diversen Projektvorschläge des Künstlerduos Helen Mayer Harrison und Newton Harrison³⁷⁹ (auch „the Harrisons“ genannt) zeigen. Dabei zogen sie die Naturwissenschaften als „konzeptionelle, materielle oder strategische Basis“ für ihre künstlerischen Projektvorschläge heran.³⁸⁰ Ihre Installationen verbinden Poesie, technische Daten, Landkarten, Videos und Projektionen, immer mit dem Ziel, die kulturelle Diversität und Biodiversität zu erhöhen, Debatten anzustoßen und „Geschichten zu erzählen“. Als *conversational drift* beschrieben sie ihr Ziel, neue Perspektiven aufzuzeigen, sowie zu einem grundsätzlichen Nachdenken über das Verhältnis zwischen der Natur und der Menschheit anzuregen. Schließlich sollten nicht nur im Geiste neue Räume eröffnet werden, auch im täglichen Leben sollten neue Wege beschritten werden:

³⁷⁶ Blanc/Benish 2018, S. 35.

³⁷⁷ Ebenda, S. 101.

³⁷⁸ Ebenda, S. 101.

³⁷⁹ Helen Mayer Harrison (1927-2018) und Newton Harrison (*1932) waren ein seit 1953 aktives US-amerikanisches Künstlerduo. Sie sind Vertreter*innen der Land Art, Environmental Art, Restoration Art. In den Titeln ihrer Arbeiten zeigt sich das Vermächtnis ihres Umweltsengagements seit den 1960er-Jahren: *Sacramento River, the Delta and the Bays at San Francisco* (1977), *The Serpentine Lattice* (1993), *The Lagoon Cycle 1-7* (1973-1985), *Breathing Space for the Sava River* (1988-1990), *Vision for the Green Heart of Holland* (1995), *The Endangered Meadows of Europe* (1994-1997), das sehr aufwendig und digital angelegte Projekt *Peninsula Europe* (2003) und *Greenhouse Britain* (2008).

³⁸⁰ Witzgall 2014, S. 194.

„Our work begins when we perceive an anomaly in the environment that is the result of opposing beliefs or contradictory metaphors. Moments when reality no longer appears seamless and the cost of belief has become outrageous offer the opportunity to create new spaces – first in the mind and thereafter in everyday life.“³⁸¹

Um diese „Anomalien“ sichtbar zu machen, haben sie im Verlauf ihrer 60-jährigen Tätigkeit ein Kollaborationsnetzwerk aufgebaut, innerhalb dessen sie mit Ökolog*innen, Landschaftsplaner*innen, Architekt*innen, Stadtplaner*innen, Regierungen und Kommunen und anderen Künstler*innen zusammenarbeiten. Sie wurden oftmals von Institutionen eingeladen, ein Projekt umzusetzen, teils haben sie diese jedoch auch selbst initiiert. Stets adressierten sie dabei jedoch komplexe Zusammenhänge und arbeiteten auf regionaler Basis, ortsspezifisch, mit regionalen Politiker*innen, Journalist*innen, Wissenschaftler*innen, Aktivist*innen. Meist begann der Prozess mit detailreichen Untersuchungen lokaler Gegebenheiten, um „Anomalien“, wahrnehmbare Besonderheiten zu erforschen und letztlich ein konkretes Projekt anbieten zu können. Geografische Grenzen, unterschiedliche Vegetationen, Flora und Fauna, aber auch Geschichten in Form von Bildern oder Metaphern, sowie Abstraktionen und wiederkehrende Muster waren das Ausgangsmaterial, aus dem sie Kernelemente für bereichernde Lösungsansätze herausdestillierten. Meist entstand im Zuge dieses Prozesses ein Bild, welches charakteristisch war für die Identität eines Ortes, und das im Gedächtnis und im Geiste der Betrachter*innen haften blieb.³⁸² In jeder ihrer Arbeiten beschäftigten sich die Harrisons mit dem Begriff *Survival*. Mit ihrem poetischen Ansatz setzten sie sich für die Konservierung der Erde und ihrer Diversität ein. Sie verstanden das Universum als einen Ort, an dem Trillionen von Stimmen um ihr Überleben kämpfen. Dabei widmeten sie ihre Aufmerksamkeit vor allem den Stimmen und Sprachen anderer lebender Systeme, die durch den Hochmut des Menschen gestört oder gar zerstört werden:

„We understand the universe as a giant conversation taking place simultaneously in trillions of voices and billions of languages, most of which we could not conceive of even if we knew that they existed. Of those voices whose existence has impinged on our own to the degree that we can become aware of them, we realize that our awareness is imperfect at best. Therefore, it seems to us that the casual and wanton destruction and disruption of living systems of whose relationships we know so little requires extraordinary hubris.“³⁸³

³⁸¹ Newton Harrison/Helen Mayer Harrison, *Shifting Position toward the Earth*. *Art and Environmental Awareness*. In: *Woman Art & Technology* (2003), S. 161, online bereitgestellt unter <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/wat.pdf>, aufgerufen am 14.04.2020.

³⁸² R. L. France/D. F. Fletcher, *Watermarks*. *Imprinting water(shed) awareness through environmental literature and art*. In: *Facilitating watershed management. Fostering awareness and stewardship*. Lanham 2005 (France/Fletcher 2005), S. 116.

³⁸³ Harrison/Mayer Harrison 2003, S. 161.



Abb. 35: Visualisierung von Forschungsergebnisse und Prognosen zum Klimawandel schaffen ein reduziertes und rationales Ausstellungssetting, das dennoch emotional bewegen kann. PENINSULA EUROPE, Drought Trajectory, IV EXHIBIT.

Es ist wichtig anzuerkennen, dass die begriffliche und die materielle Welt nicht voneinander zu trennen sind, dass sie miteinander verflochten sind. Blanc und Benish verstehen Ökologie nicht nur als etwas Physisches sondern auch als etwas durch Sprache Geprägtes und Geformtes:

„Ecology, meaning ‚how to live‘ cannot and should not avoid the fact that we live in all kinds of places, and that one of them is the Earth, made of biochemical-physical material. But we also live in a world of languages that offer us the opportunity to represent ourselves at work in this environment. Ecology is dealing with bubbles, atmospheres and moods, all of which cannot qualify after the subject/object relationship, but should lead much more widely to undertake the reform of our inter-relational categories, and also of our political understanding, which takes into account objects to administer.“³⁸⁴

Im Licht der Annahme, dass die Biosphäre der Erde und die Erde als Planet Objekte sind, welche es zu verwalten gilt, wird deutlich, dass – wie Blanc und Benish dies anmerken – die Ökologie ein Beziehungsgeflecht abbildet. Die Autorinnen betrachten weniger die Materialität der Natur, sondern richten ihr Augenmerk vielmehr auf das „Geflecht von Beziehungen“,

³⁸⁴ Blanc/Benish 2018, S. 33.

das sie dort entdecken.³⁸⁵ Im Grunde genommen ist demnach jede Kunst „environmental“, wenn davon ausgegangen wird, dass der Begriff „Umwelt“ ein „Netzwerk an Beziehungen zwischen ganzen Elementen“ bezeichnet, die das System ausmachen, in dem wir leben.³⁸⁶ Nicht als Netz, wie Foucault es umschrieb, sondern als potenziell unendliche Spiegelung inszeniert Aitken die für unsere Zeit besonders wichtige Mehrperspektivität in der Betrachtung der Erscheinungen der Wirklichkeit. Aitkens Arbeit „Mirage“ zitiert die Hütte ohne eine zu sein. Rundum verspiegelte Wände machen sie unbewohnbar. Die Platzierung dieser Arbeit fernab der üblichen Verkehrswege, hoch oben auf einer Anhöhe mit Blick ins Tal, jedoch auch die äußere Form von „Mirage“, erinnern an die eremitische und asketische Waldhütte von Thoreau. Durch den multiplizierten Blick rückt der Mensch vielfach aufgefächert in den Hintergrund.³⁸⁷ Betrachter*innen berichten davon, dass die Spiegelflächen Schwindel und Orientierungslosigkeit auslösen. Gewissermaßen kommt es mit dieser multiplen Zerstreuung zu einer Auflösung des Ichs in der Landschaft. Die Landschaft wird mehrfach gespiegelt, referenziert sich selbst, es entstehen auch Illusionen, Täuschungen, Verzerrungen – genau das, was der Künstler intendiert:

„At night the faraway lights refract to create a universe of stars; on a tranquil afternoon, the sky is transformed into banks of blue fragmented by slices of clouds. As there is no fixed perspective or correct interpretation, each experience of this living artwork is unique.“³⁸⁸

Es gibt – so der Künstler – keine feste Perspektive und keine korrekte Interpretation, jede Erfahrung ist einzigartig. Er spricht dabei auf die Mehrperspektivität an, die er als kennzeichnend für unsere Zeit empfindet. Gleichzeitig möchte Doug Aitken ein Fragment der Gegen-

³⁸⁵ Diese Annahme geht auf die Forschungen des Zentrums IRIS (Interdisciplinary Research Institute on Sustainability) der Universitäten Turin und Brescia zurück; vgl. Blanc/Benish 2018, S. 32.

³⁸⁶ Blanc/Benish 2018, S. 32.

³⁸⁷ Im Vergleich dazu wird der Mensch im berühmten „Glass House“ des US-amerikanischen Architekten und Architekturkritikers Phillip Johnson (1906-2005) von der Natur aufgenommen und nicht zurückgewiesen. Umgeben von Glas ist der Mensch hier zwar sichtbar, aber dennoch geschützt und beherbergt. Die Platzierung, umgeben vom großen Englischen Garten auf Privatgrund, ermöglichte es dem renommierten Architekten Johnson, darin gute 60 Jahre bis zu seinem Tod 2005 zu leben.

³⁸⁸ Joseph Delaney/Anna Higgs, Private View. Doug Aitken's Mirage (Delaney/Higgs 2017); online bereitgestellt unter <https://www.nowness.com/seasons/everything-is-designed/mirage-doug-aitken>, aufgerufen am 18.02.2020.

wart zeigen, nur das tatsächlich Gegenwärtige. Je stärker das Selbst in einer spannungsgeladenen Zeit hinterfragbar wird, umso dringender sei die Kultur(arbeit), die den Zustand, in dem wir leben, zu reflektieren vermag.³⁸⁹

Diese Haltung entspricht der anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts, die in der Frage besteht, welche Natur der Mensch für seine Individualität aber auch für sein Überleben „als Gattungswesen“ braucht. Der Aufbruch innerhalb der Naturphilosophie besteht in der Unklarheit darüber, welche Natur wir als natürlich erfahren. Mit der Entscheidung, die Natur nicht oppositionell zum Menschen zu denken, betreten wir ein unerforschtes „Terrain“, so Hartung und Kirchhoff.³⁹⁰

4.3. Naturelemente als Zeitmetaphern: „Unschuldig“ war einmal

Das drängende Bedürfnis, der Nachwelt nicht nur Industriebrachen zu hinterlassen, sondern auch Lösungen zu ihrer Umnutzung anzubieten, spornte viele Künstler*innen an, konkrete Projekte anzugehen, auf aktivistische, akribische oder restaurative Weise. Die Natur und das ökologische Gleichgewicht gerieten in den Fokus und damit auch die Renaturierung in der Kunst, oder *als* Kunst. Kulturbrachen wurden renaturiert und gelegentlich schöner gemacht als sie ursprünglich waren. Damit wurde ein Beitrag geleistet zur Biodiversität und zur Verringerung der Belastung dieser Flächen mit chemischen Verunreinigungen. Jede „Ästhetik des Reparierens“³⁹¹ hat jedoch zugleich etwas Künstliches. Der Aspekt des Verlusts an „natürlichen Prozessen“ wird nach und nach spürbar. Mark Dion³⁹² veranschaulicht in seiner romantisch anmutenden Installation eines verwesenden Baums, der einen Lebensraum für viele Kleinstlebewesen darstellt, die Grauenhaftigkeit eines „Irrtums“. Als Irrtum betrachtet er die Illusionen, welchen die Menschen hinsichtlich der vorgeblichen Natürlichkeit menschengemachter Prozesse erliegen. Für die Arbeit *Neukom Vivarium* (2006) wurde ein alter Baum in ein Gewächshaus verfrachtet. Dort sollte versucht werden, das sensible Gleichgewicht des Waldes, aus dem er ursprünglich stammt, zu rekonstruieren. Der Baum war zwar tot, doch wie aus der Biologie bekannt ist, bieten tote Bäume einen Lebensraum für eine unüberschaubare Zahl von Organismen, Pflanzen und Insekten. Die Vielzahl der Organismen und Lebewe-

³⁸⁹ Doug Aitken, Interview. The conditions we live under. Louisiana Channel 26.07.2016); online bereitgestellt unter <https://www.youtube.com/watch?v=5ulVLZHLU4>, aufgerufen am 14.04.2020.

³⁹⁰ Hartung/Kirchhoff 2014, S. 11.

³⁹¹ Vgl. Blanc/Benish 2018, S. 81.

³⁹² Mark Dion (*1961) ist ein US-amerikanischer Zeichner, Objekt- und Installationskünstler, der Objekte, Skulpturen und Fotoarbeiten zu Installationen arrangiert, die oft wie naturkundliche Schauräume anmuten.

sen, die Teil dieses künstlichen Ökosystems sind, wurde exemplarisch in Form von Illustrationen auf dem gefliesten Sockel dargestellt. Das lange Beet war gewissermaßen der Sockel, auf dem das Kunstwerk platziert wurde. Wer die Augen etwas zusammenkniff und sich ganz nah hinstellte, sich noch im Gedanken in einen Wald hineinbegab, der konnte wahrlich ein wenig von einer naturnahen Harmonie spüren. Die Arbeit versinnbildlicht den ökologischen Kreislauf von Leben und Tod. Zur Erhaltung jener „vitalen und natürlichen Welt“³⁹³, in der Kreislaufsysteme einigermaßen funktionieren, bedarf es bei *Neukom Vivarium* eines ausgeklügelten technischen Systems und eines Teams an Spezialist*innen, Pfleger*innen und Betreuer*innen, die sich darum kümmern. Der künstliche Erhalt eines natürlichen Systems hat eine Reihe von Konsequenzen, die sich bei *Neukom Vivarium* noch in Grenzen halten. Mit Blick auf die bereits gegenwärtige oder noch zu erwartende Klimakrise wirkt dieses Szenario jedoch überaus bedrohlich. Es ist, als ob die Menschheit eifrig damit beschäftigt sei, ein System aufzubauen, das es ihr ermöglicht, darüber hinwegzusehen, dass das System selbst die Ursache für dessen Fehlerhaftigkeit ist. So interpretiere ich des Künstlers Schlussfolgerung bezüglich eines zerstörten und unwiederbringlich verlorenen Ökosystems: „In a sense we are building a failure.“³⁹⁴

So wie auch die alltäglichen Gespräche über das Wetter an Harmlosigkeit verloren haben, wird anhand der Naturdarstellungen in Museen ein neuartiges Verhältnis zur Natur offenbar. Das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt habe an Unschuld verloren, heißt es in einem kürzlich erschienenen Artikel in der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*.³⁹⁵ Dass sich die Natur-Kultur-Dichotomie in der Form, wie wir sie kannten, nicht mehr aufrechterhalten lässt, wird in der Ausstellung „Nature \ nature“ veranschaulicht. Einführend wird erklärt:

„Ein Backslash (umgekehrter Schrägstrich) ist ein typografisches Zeichen in der technischen Informatik, das anzeigt, dass das darauffolgende Zeichen eine andere Bedeutung hat und unterschiedlich zu behandeln ist. Es ist eines der sogenannten ‚Escape-Zeichen‘ bzw. Maskierungszeichen, die eine abweichende systematische Interpretation eines Zeichens herausfordern.“³⁹⁶

In dieser Ausstellung werden zehn künstlerische Positionen gezeigt, welche umstrittene Naturbegriffe offenlegen und deren Instabilität hervorheben. Bezugnehmend auf Hybride, die aus anorganischem und organischem Material bestehen, sowie in Anbetracht des Einflusses

³⁹³ Boetzkes 2010, S. 2.

³⁹⁴ Mark Dion zitiert in Boetzkes 2010, S. 2.

³⁹⁵ <https://www.derstandard.at/story/2000105168949/kunst-und-umweltschutz-dein-freund-der-baum>, aufgerufen am 14.03.2020.

³⁹⁶ https://www.kunstraum.net/de/ausstellungen/83-nature-nature?set_language=de, aufgerufen am 11.4.2020.

der Technologie, bringt die Kuratorin Mirela Baciak³⁹⁷ ihren Zweifel an der Natur-Kultur-Dichotomie zum Ausdruck. Ihrer Meinung nach ist diese in Folge der gegenwärtigen Entwicklung unhaltbar geworden: „Letztlich gilt: Die Natur war schon immer eine menschliche Erfindung, sie war nie natürlich, sondern wurde natürlich gemacht.“³⁹⁸

Die identitätsstiftende Wirkung der romantischen Landschaftsmalerei wurde bereits erläutert. Weil jener romantische Naturbegriff derzeit in zahlreichen kritischen Ausstellungsformaten und im Rahmen einer Vielzahl kontroverser Debatten zum Klimawandel in den Fokus gerät, gewinnt er wieder an Bedeutung. „Zurück zur Natur, Digital Detox & Biophilia-Effekt“³⁹⁹ sind – obwohl diese Ansätze heftig kritisiert werden – wieder im Vormarsch. Mit einer Ironisierung des gegenwärtigen Zeitgeistes arbeitet unter anderem der Künstler Vaughn Bell⁴⁰⁰ in seiner Serie „Personal Biospheres“ (2003/2004). Seine Arbeit besteht aus einem runden Akrylgehäuse, das auf dem Kopf getragen wird. Darin befindet sich eine Minilandschaft bzw. -vegetation. Bell preist seine tragbaren Biosphären als das Neue „nice to have“, als ein technisches Mittel für all jene, die Probleme haben, sich an das harte urbane Leben zu gewöhnen. Analog dazu gestaltete er eineinhalb Dekaden später seine „Local Homes“ (2018), indem er Akrylgehäuse in Form eines idealtypischen Hauses anfertigte, deren Gestalt nicht zuletzt an eine invertierte Waldhütte denken lassen. Das durchsichtige Haus, das auf den zweiten Blick an ein Gewächshaus erinnert, wird im Ausstellungsraum aufgehängt und ermöglicht es den Besucher*innen, ihren Kopf darin zu platzieren. Der Mensch bekommt Einblick in eine Mini-Biosphäre mit Kleinstlebewesen, spezifischer Luft und einem speziellen Geruch. Während die Betrachter*innen der Landschaft sehr nahe kommen, werden sie – eingepackt in Plastik – zu einem Fremdkörper, zu einem Symbol der grundlegenden Entfremdung von der Natur, was als „dystopisches Element“ dieser Arbeit anzusehen ist.⁴⁰¹ Diese kleine, wenn auch widersprüchliche, so doch irgendwie heile Welt, braucht aber vor allem Fürsorge. Diese klinische Fürsorge für abgeschlossene Pflanzenwelten macht auf ähnliche Weise die Künstlerin Paula Hayes⁴⁰² zum Thema. In ihren mundgeblasenen Terrarien befinden sich kleine, nachgeahmte

³⁹⁷ Mirela Baciak (*1987) ist eine in Polen gebürtige Wiener Kuratorin, Forscherin und Autorin.

³⁹⁸ https://www.kunstraum.net/de/ausstellungen/nature-nature-1?set_language=de, aufgerufen am 11.4.2020.

³⁹⁹ Presstext der Ausstellung Nature/nature; online bereitgestellt unter https://www.kunstraum.net/de/presse/presstexte/presstext_nature_kurz_de_lekt.pdf, aufgerufen am 11.4.2020.

⁴⁰⁰ Vaughn Bell (*1978) ist ein US-amerikanischer Künstler, dessen Arbeitsschwerpunkte in den Bereichen umweltbezogener Konzeptkunst, Skulptur, Installation, Performance und Video angesiedelt sind.

⁴⁰¹ <https://www.vaughnbell.net/local-homes.html>, aufgerufen am 11.04.2020.

⁴⁰² Paula Hayes (*1958) ist eine US-amerikanische bildende Künstlerin und Designerin; aufgewachsen auf einem Bauernhof, zeichnet sie ein spezielles Verhältnis zu Pflanzen und zur Natur aus. Seit über zwei Dekaden untersucht sie als Künstlerin Transformationen in Bezug

Vegetationen, die in akribischer Feinarbeit mit chirurgischen Werkzeugen konstruiert wurden. Diese Terrarien pflegt Hayes bis zu einem Jahr lang, bevor diese in renommierten Galerien sowie auch im Modern Museum of Art in New York zur Besichtigung oder auch zum Kauf bereitstehen. Letzteres verlangt ein spezielles Engagement der Sammler*innen. Diese verpflichten sich dazu, sich um das Kunstwerk zu kümmern, die Landschaft zu pflegen. Das Kunstwerk existiert nur durch die praktische Umsetzung dieses Bekenntnisses.⁴⁰³

„Living art literally involves the attentive and continuous role of participants and caretakers in all aspects of the continuum of its manifestation and life; this reality is at its core. [...] It is essential that there be an internal, collaborative maintenance of the life of the work so that it can exist as an artwork. Secondary systems (such as owner, object, value, resale) become irrelevant, while interrelatedness and continuously active and attentive devotion become essential.“⁴⁰⁴

Naturdarstellungen und natürliches Material eignen sich hervorragend dafür, Errungenschaften der Moderne zu kritisieren, und auch Kritik am Museum und an ihrem mitunter konservativen Verständnis vom Natur- und Kulturerbe zu formulieren. Museen sehen sich der „Förderung“ des Verständnisses und der Wertschätzung für jenes Erbe der Menschheit verpflichtet.⁴⁰⁵ Als Naturerbe gilt dabei jede „natürliche Sache, jede Idee oder Erscheinung, die von wissenschaftlicher oder geistiger Bedeutung ist“.⁴⁰⁶ Wer aber entscheidet darüber, was von Bedeutung ist? Liliana Motta⁴⁰⁷ macht auf die Inklusions-, und Exklusionsmechanismen der Kunstinstitutionen aufmerksam, indem sie sich in ihrer Recherche *Collection nationale de Polygonum* (1999) und *L'éloge du Dehors* (2013) mit invasiven botanischen Spezies beschäftigt. Sie stellt dabei sogenannte Neophyten nicht als gefährliche Fremdlinge dar, sondern macht darauf aufmerksam, dass sich diese „Einwanderer“ an ihre Umgebung anpassen und mitunter sogar eine Bereicherung darstellen können.⁴⁰⁸ Einen ähnlichen Weg beschreitet seit gut drei Jahrzehnten der Künstler Hans Haacke, der Naturmetaphern zur systematischen

auf den rituellen und symbolischen Umgang mit der Umwelt und bezüglich der Frage, wie wir die Natur wahrnehmen (vgl. Brown 2014).

⁴⁰³ Brown 2014, S. 19.

⁴⁰⁴ Hayes zitiert in Brown 2014, S. 20.

⁴⁰⁵ ICOM 2010, S. 19.

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 29.

⁴⁰⁷ Liliana Motta (*1959) ist eine in Paris lebende argentinische Künstlerin, die sich in ihren Arbeiten ethnobotanischen Beständen, den Begrifflichkeiten rund um das Thema Landschaft und dem *dehors*, also all jenem, das sich draußen vorfindet, widmet. Sie entwirft Installationen für den öffentlichen Raum und arbeitet gemeinsam mit musealen Institutionen an Vermittlungsprojekten rund um die anthropologische Beziehung zum Lebendigen; siehe dazu [https://publicartmuseum.net/wiki/Dehors_\(Liliana_Motta\)](https://publicartmuseum.net/wiki/Dehors_(Liliana_Motta)) und <http://lilianamotta.fr>, aufgerufen am 24.04.2020

⁴⁰⁸ Blanc/Benish 2018, S. 87; siehe auch: <http://lilianamotta.fr/collection-nationale-de-polygonum/>, aufgerufen am 11.4.2020.

Untersuchung von verborgenen Machenschaften und unausgesprochenen Prämissen innerhalb von kulturellen Institutionen bemüht.

Auch Mark Dion äußert Kritik an naturhistorischen Museen und ihrer Hierarchisierung. Er steht dabei in einer im 21. Jahrhundert neu aufkommenden Debatte innerhalb der Kunstwissenschaften. Künstler*innen zitieren in ihren Arbeiten „die Praxis, Produktion und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse“ und indem sie sie „kritisch durchleuchten“ stellen sie „nicht zuletzt die kulturelle Konstruktion, Kontingenz und Unzulänglichkeit des wissenschaftlichen Wissens zur Disposition“.⁴⁰⁹



Abb. 36: „Local Home“ sollen persönlichen Kontakt mit „Natur“ begünstigen.

⁴⁰⁹ Witzgall 2000, S. 194.



Abb. 37: *Teardrop Terrarium T027*, 2006. Eine Miniaturlandschaft als lebendiges Kunstwerk.



Abb. 38: Neukom Vivarium.

Museen, insbesondere naturhistorische Museen, sind Orte, wo wissenschaftliche Erkenntnisse über die Natur der Öffentlichkeit präsentiert werden. Auch wenn Dion häufig in Kollaboration mit naturkundlichen Museen zusammenarbeitet, bemerkt er, dass diese Institutionen nicht das Monopol auf die naturkundliche „Geschichtsschreibung“ haben sollten. In seinen Arbeiten

regt er die Besucher*innen dazu an, über eine soziale Kategorie der Natur nachzudenken.⁴¹⁰ In *Neukom Vivarium* spielt Dion mit der ästhetischen Wahrnehmung, mit Sinneseindrücken und dadurch ausgelösten Emotionen und mit verbreiteten Vorstellungen von der „Natur“, die er kritisiert. Diese Arbeit ist ein Memento Mori, das für die ursprünglichen, unversehrten Ökosysteme angestimmt wird, indem es dem/der Betrachter*in ein Gefühl für den Verlust dieser Harmonie gibt. Durch die Nachbildung des Waldes, aus dem der Baum stammt, veranschaulicht Dion „die Unheimlichkeit der Natur“⁴¹¹. Wenn der Baum in Dions *Neukom Vivarium* auch romantisch anmutet, ist er doch eher ein „regloser Körper mit lebenserhaltenden Maßnahmen“.⁴¹² Er verweist auf die Komplexität von natürlichen Systemen und darauf, wie schwer es uns fällt, dieses Wunder in seiner ganzen Vielfalt und Komplexität zu begreifen. Hildegard Kurt schlussfolgert in ihrem kurzen Text, dass, wenn wir begreifen, dass Kunst ein „Erkenntnismedium“ darstellt, und die Kunst als „Medium des Erkennens, Erkundens und des Veränderns von Welt“ erkannt wird, wir die Kunst als der Wissenschaft ebenbürtig ansehen werden. Denn zu den rationalen, kognitiven Bemühungen der Nachhaltigkeitsdebatte können emotionale, sinnhafte und intuitive Zugänge die Grundlage für gemeinsame Fragestellungen bilden, wodurch man sich in „kritisch-kooperativer Reibung aneinander aus den jeweils eigenen Verengungen“ lösen könne.⁴¹³

⁴¹⁰ Galerie Georg Kargl, Beschreibungstext zu Mark Dion, siehe: https://www.georg-kargl.com/de/kuenstler/mark-dion_ aufgerufen am 11.04.2020.

⁴¹¹ Boetzkes 2010, S. 3.

⁴¹² Ebenda, S. 2.

⁴¹³ Kurt 2002, S. 49.

Epilog

Das Erkenntnisinteresse in dieser Diplomarbeit bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Ökologie und Kunst. Als Ausgangspunkt der Überlegungen diente die amerikanische Land Art. Über die Frage, inwiefern die Entstehung der Umweltbewegung die Thematisierung von „Natur“ in der Kunst begünstigte, gelangte ich zum Verhältnis des Menschen zur Natur, das sich durch das Einnehmen immer neuer Perspektiven – insbesondere im Zuge der Industrialisierung – laufend verändert hat. Mit Blick auf die Renaissance geben die Anfänge der rationalen Durchdringung von Naturerscheinungen Aufschluss darüber, dass mit einem zunehmend von den Naturwissenschaften geprägten Realitätssinn in der Kunst vermehrt sinnliche und emotionale Bezüge zur Natur aufkamen. Die romantische Landschaftsmalerei hat der Sehnsucht nach einer heilen und sinnstiftenden Umwelt – inmitten der frühindustriellen Enge – in Form einer idealisierten und fantastischen Naturdarstellung Ausdruck verliehen. Es kann argumentiert werden, dass die Diskrepanz zwischen Abbild und Realität im Genre der amerikanischen Landschaftsmalerei darauf verweist, dass die Maler*innen in ihrer idealisierenden Betrachtung der Natur bereits die langfristigen ökologischen Veränderungen im Laufe der Industrialisierung antizipierten.

Das Motiv der Hütte entspricht dieser romantischen Sicht. Deren Maßstab ist klein, sie ist jedoch der Herd großer Gedanken. Das Sprichwort „*simple living, high thinking*“ verdeutlicht dies. Die Natur wird hierbei als Rückzugsort und wahrhaftige Quelle des Denkens angesehen. Anhand der Auseinandersetzung mit dem Naturphilosophen Henry David Thoreau, der als Leitfigur für die Metapher der Hütte diente, konnte dargelegt werden, dass selbst am vollkommensten Rückzugsort ein Verhältnis zur Außenwelt besteht und dass man dort weniger isoliert ist als man das vielleicht annehmen würde. Der Traum vom Ausstieg, von einer Rückbesinnung auf das einfache und überschaubare Leben, findet sich auch in der Tiny-House-Bewegung. Dem Gedanken der Autarkie sehr nahe, ist der Begriff „Wildnis“ zu einer Metapher für die „wahre Natur“ geworden. Für zahlreiche Naturschutzbewegungen ist eine Wildnis, wenn auch geschützt und gewissermaßen kultiviert, nach wie vor inspirierend und richtungsweisend. Die Vorstellung von einer „reinen Natur“, umgesetzt und institutionalisiert durch zahlreiche Schutzzonen, bleibt als Projektionsfläche des Menschen bei seiner Suche nach seiner eigenen Natur anziehend; im Film, in der Werbung, im Tourismus und Dienstleistungssektor findet sich dieses Motiv. Es wurde im Rahmen der vorliegenden Untersuchung jedoch ersichtlich, dass der Mensch in seinen Bemühungen, in und mit der Natur zu leben, diese zwangsläufig gestaltet und sie sich als Ware zu eigen macht.

Die hierbei eingenommene Perspektive legt offen, dass den Verfechter*innen des „*simple living, high thinking*“ mitunter ein starkes Sendungsbewusstsein eigen ist. Mit Projekten

wie „the Land“ beispielsweise – eine offene, anonyme Plattform – wird gemeinschaftlich und optimistisch an einem gesellschaftlichen Wandel gearbeitet. Diese Initiative steht im Gegensatz zu einer Gesellschaftskritik nach Aitken, in deren Ausführung Kaczynski nicht vor destruktiven Handlungen zurückschreckte, um die zerstörerische Dichotomie von Natur und technologischer Gesellschaft aufzuzeigen.

Die Rakete als Metapher rückt eine reale und zugleich abstrakte, sowie gewissermaßen extreme Perspektive ins Bild. Die Arbeiten der Land Art Künstler*innen reflektieren die Anfänge des globalisierten Weltraumzeitalters, indem sie auf einen extraterrestrischen Zeithorizont hinwiesen. Der Blick ist nach oben gerichtet, die Veränderungen in der Landschaft werden von oben sichtbar gemacht. In der vorliegenden Abhandlung wird dargelegt, dass Landkarten und Eroberungen in einem engen Verhältnis zueinander stehen und dass die Satellitentechnologie einerseits eine Entkörperung und Distanz mit sich bringt, dass sie jedoch auch die Folgen der anthropogenen Klimaveränderungen sichtbar werden lässt. Ohne diese Technologie wären wir nicht auf dem heutigen Erkenntnisstand und könnten uns möglicherweise die beobachtbaren Naturveränderungen nicht erklären. Die Technologie hat demnach mehrere Seiten. Sie kann etwas aus erhöhter Perspektive versinnbildlichen, sprichwörtlich etwas „Sinnvolles“ vor Augen führen. Sie führt aber auch ein Eigenleben, sie kann Vereinnahmungen und Illusionen erzeugen. Diese Visionen aus der Raumfahrt, die zugleich real und extrem sind, werfen große ethische Fragen auf, welche die gesamte Menschheit betreffen. Darin besteht der wesentliche Unterschied zwischen der Hütten- und der Raumschiffmetapher. Die Hütte verbleibt – wenn ihr auch eine gesellschaftliche Dimension innewohnt – letztlich auf einer individuellen Ebene. Zwar wurzelt jedes ökologische Denken in einer individuellen Erfahrung, jedoch veranschaulicht ausgerechnet die Perspektive aus dem Weltall die Schwierigkeiten, mit denen sich die Menschheit konfrontiert sieht. Die Auseinandersetzung mit der Metapher „Raumschiff Erde“ macht deutlich, dass die Vorstellung von Mensch und Natur/Universum als Einheit durch den technologischen Fortschritt, durch die Satellitentechnologie, begünstigt wurde. Die genannten Protagonist*innen des globalen Blicks – Künstler*innen, Ingenieur*innen, Wissenschaftler*innen – wirken darauf hin, dass die Erde geschont wird und damit auch längerfristig bewohnbar bleibt. Davon ausgenommen sind sämtliche Versuche, das Weltall zu kolonisieren. Angesichts des sich zunehmend verschärfenden globalen Notstandes kann argumentiert werden, dass die romantische Verklärung der Natur in der Malerei im Ansinnen fortlebt, den Weltraum zu besiedeln – wenn dies auch als Resignation vor der Aufgabe verstanden werden kann, menschliches Leben naturverträglich zu gestalten. Der Weltraum als Sehnsuchtsobjekt entspricht einer neuen mystischen, jedoch durch und durch technizistische Zentrumsferne, was ein Äquivalent zur einstigen amerikanischen Monotonie darstellt.

Der Blick ins Museum zeigt, dass die Repräsentation der Umwelt, des *environment*, in der Kunst einem steten Wandel unterliegt. Natur und Umwelt als Überbegriffe, die Landschaft als Metapher – es handelt sich dabei um Größen, die immer Gegenstand eines Diskurses sein werden, wenn auch deren Bedeutungen veränderlich sind. Ob etwas als „natürlich“ oder „kulturell“ betrachtet wird, ist nicht nur von der individuellen Perspektive abhängig. Die Bedeutung entsteht durch eine kollektive Zuschreibung, die sich teils abrupt ändert und teils unbemerkt, schleichend vonstattengeht. Wir haben gesehen, dass der Blick auf die Landschaft heute von der ökologischen Krise gelenkt ist, dass es aber auch schon Bemühungen gibt, Landschaft postökologisch zu denken.

Wir haben auch gesehen, dass das Museum kein neutraler Ort ist. Denn das Museum und seine Bedeutung sind selbst Gegenstand eines Diskurses, über den es keine Verfügungsgewalt hat. Als Institution steht es immer zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, muss gleichzeitig rückwärtsgewandt agieren und vorausschauenden denken. In Zeiten neoliberaler Zwänge ist dies keine einfache Aufgabe.

Im Zuge der vorliegenden Untersuchung konnte außerdem gezeigt werden, dass ökologisches Denken nicht auf eine Kunstrichtung oder Bewegung beschränkt ist, und dass es folgerichtig kein als solches deklariertes Genre der „ökologischen Kunst“ gibt. Da die Kunst ohnehin stets ein (Zerr-)Spiegel ihrer Zeit ist, bedeutet es eine unnötige Einengung des Blicks auf das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Ökologie/Politik/Aktivismus etc., wenn eine Kunstrichtung „ökologisch“, „politisch“ oder „engagiert“ genannt wird (abgesehen davon, dass damit deren Autonomie auf dem Spiel steht). Kunst ist nie per se ökologisch, politisch oder engagiert. Sie kann ökologische Themen zum Inhalt ihrer Auseinandersetzung machen, kann aber nicht ökologisch sein. Sie kann den Begriff „Natur“ ins Treffen führen, sie kann aber nicht natürlich sein. Die Kunst kann gedankliche Prozesse mit Hilfe von visuellen, akustischen oder haptischen Reizen erfahrbar machen sowie mit wissenschaftlichen Fakten auf einen ökologischen Notstand hinweisen, selten aber ökologisch agieren. Wenn den Betrachter*innen die Aktualität von Thoreaus Erzählung gewahr wird, oder wenn ein Weizenfeld inmitten von Manhattan für Aufregung sorgt, dann zeigt sich dadurch – bezugnehmend auf Juliane Rebentisch⁴¹⁴ – erneut in aller Deutlichkeit, dass die jeweiligen Kunstwerke, Bücher, Filme, wenn sie Teil des Diskurses sind, wenn nicht gegenwärtig, so doch zeitgenössisch sind. Anhand dieser Arbeiten wird offenbar, dass wir uns im Augenblick – ähnlich wie das bei der Land Art der 1960er -Jahre der Fall war – in einem Übergang befinden, der möglicherweise

⁴¹⁴ Rebentisch 2013, S. 17, 18

als Zeitalter der Ökologie in die Geschichte eingehen wird. Was aus der Erklärung des ökologischen Notstands und aus all den Schutzmaßnahmen folgt, ist noch nicht abzusehen. Davon, dass die Kunst neue Perspektiven auf das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Natur eröffnen kann, kann jedoch auch künftig ausgegangen werden.

Literaturverzeichnis

- Petra AHNE/Judith SCHALANSKY (Hg.), Hütten. Obdach Und Sehnsucht. Berlin 2019
- Max ANDREWS, Land, Art. A Cultural Ecology Handbook. Edinburgh 2007
- John BEARDSLEY, Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape. New York 1989
- Nathalie BLANC/Barbara L. BENISH, Form, Art and the Environment. Engaging in Sustainability. London 2018
- Amanda BOETZKES, The Ethics of Earth Art. Minneapolis 2010
- Nicolas BOURRIAUD, Relational Aesthetics. Dijon 1998
- Olaf BREIDBACH, Ernst Haeckel. Kunstformen der Natur. München 2012
- Andrew BROWN, Art & Ecology Now. London 2014
- R. BUCKMINSTER FULLER, Konkrete Utopie. Die Krise der Menschheit und ihre Chance zu überleben. Düsseldorf Wien 1974
- Klaus BUßMANN/Kaspar KÖNIG/Florian MATZNER, Skulptur. Projekte in Münster 1997. Ausstellungskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kunstgeschichte. Münster 1997
- Hubertus BUTIN (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014
- Joseph CAMPBELL, The Hero with a Thousand Faces, Princeton 1968
- Mark CHEETHAM, Landscape into Eco Art. Articulations of Nature Since the '60s. State College 2019
- Paul J. CRUTZEN (Hg.), Das Raumschiff Erde Hat Keinen Notausgang. Energie Und Politik Im Antropozän. Berlin 2011
- Mike DAVIS, Wer wird die Arche bauen? In: Paul J. CRUTZEN (Hg.), Das Raumschiff Erde Hat Keinen Notausgang. Energie Und Politik Im Antropozän. Berlin 2011
- Herman DE VRIES, ich hasse kunst in der natur! In: Andreas Meier (Hg.)/Herman De Vries, to be. Texte – Textarbeiten – Textbilder. Auswahl von Schriften und Bildern 1954 – 1995. Stuttgart 1995
- Wieland ELFFERDING, Cybernatur. Der Nationalpark als Landschaftsdiskurs. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Michel FOUCAULT, Archäologie Des Wissens. Frankfurt a. M. 1988
- R. L. FRANCE/D. F. FLETCHER, Watermarks. Imprinting water(shed) awareness through environmental literature and art. In: Facilitating watershed management. Fostering awareness and stewardship. Lanham 2005
- Felix GUATTARI, Die drei Ökologien. Wien 2005
- Ernst HAECKEL, Generelle Morphologie der Organismen. Berlin 1866
- Yuval Noah HARARI, Eine kurze Geschichte der Menschheit. München 2015
- Gerald HARTUNG/Thomas KIRCHHOFF (Hg.) Welche Natur brauchen wir? Analyse einer anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. 2014
- Sybille HEIDENREICH, Das ökologische Auge. Landschaftsmalerei im Spiegel nachhaltiger Entwicklung. Wien 2018
- Anton HOLZER/Wieland ELFFERDING, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Hugh HONOUR/John FLEMING, Weltgeschichte der Kunst. ⁵München 1999
- Anne HOORMANN, Land-Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum. Berlin 1996

- Michael JÄGER, Ökologie der Oberfläche. Der Begriff des Naturschönen bei Kant als Eckstein einer Theorie der Landschaftsdiskurse. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Patricia JOHANSON, The House and Garden Manuscripts. In: Caffyn Kelley, Art and Survival. Patricia Johanson's Environmental Projects. Vancouver 1992
- Jeffrey KASTNER, Land und Environmental Art. Berlin 2005
- Jeffrey KASTNER/Brian WALLIS, Survey. In: Jeffrey Kastner. Land und Environmental Art. Berlin 2005
- Bernhard KATHAN, Die Wildnis als Projektionsfläche für stressgeplagte Manager. Was wilde Tiere mit Daimler Benz zu tun haben. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Nick KAYE, Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation, New York 2000
- Caffyn KELLEY, Art and Survival. Patricia Johanson's Environmental Projects. Vancouver 1992
- Kevin W. KELLEY, Der Heimatplanet. Frankfurt a. M. 1989
- Wolfgang KOS, Die Neutralisierung der Landschaft. Einige Positionen in der zeitgenössischen Kunst. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Jon KRAKAUER, Into the Wild. New York 1996
- Joachim KRAUSSE/Claude LICHTENSTEIN (Hg.), Your Private Sky. R. Buckminster Fuller, The Art of Design Science. Zürich 1999
- Doris KRYSTOF, Body Art. In: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014
- Yves LACOSTE, Geografie und politisches Handeln. Perspektiven einer neuen Geopolitik. Berlin 1990
- Lucy R. LIPPARD, Six years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. London 1973
- Lucy R. LIPPARD, Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the changing West. New York 2014
- Oona LOCHNER, Relationale Ästhetik. In: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014
- Andreas MEIER (Hg.)/Herman DE VRIES, to be. Texte – Textarbeiten – Textbilder. Auswahl von Schriften und Bildern 1954 – 1995. Stuttgart 1995
- Robert C. MORGAN, Zeitbasierte Erde. In: Beate Reifenscheid (Hg.) Die letzte Freiheit, Von den Pionieren der Land-Art der 1960er-Jahre bis zur Natur im Cyberspace. Mailand 2011
- Rolf NOHR, Imaginäre Landschaften. Der Blick in den Raum, Digitale Flüge und Wetterkarten. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Werner PIPER, Widersteh' Dich! Das Buch der Handlungen. Stuttgart 1992
- Birgit PLANKEN/Volker SCHURIG, Wilderness als Naturutopie der Moderne. Warum der Nanga Parbat auch von unten ganz schön ist. In: Anton Holzer/Wieland Elfferding, Ist es hier schön. Landschaft nach der ökologischen Krise. Wien 2000
- Juliane REBENTISCH, Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. Hamburg 2013
- Paul REBILLOT, Die Heldenreise. Das Abenteuer der kreativen Selbsterfahrung. Babensham 2008
- Beate REIFENSCHIED (Hg.) Die letzte Freiheit, Von den Pionieren der Land-Art der 1960er-Jahre bis zur Natur im Cyberspace. Mailand 2011

- Frank SCHÄFER, Henry David Thoreau. Waldgänger und Rebell. Eine Biographie. Berlin 2017
- Michael SHELLENBERGER/Ted NORDHAUS. FAQ: Post-Environmentalism. In: Max ANDREWS, Land, Art. A Cultural Ecology Handbook. Edinburgh 2007
- Ursula SEGEZZI, Das Wissen Vom Wandel. Triesen 2012
- Peter SLOTERDIJK, Wie groß Ist „groß“? In: Paul J. Crutzen (Hg.), Das Raumschiff Erde Hat Keinen Notausgang. Energie Und Politik Im Antropozän. Berlin 2011
- Sue SPAID, E.convention. Current Art to Transform Ecologies. Cincinnati 2002
- Nora STERNFELD/Gerald BAST, Das radikaldemokratische Museum. Berlin 2018
- Erwin THOMA, Holzwunder. Die Rückkehr der Bäume in unser Leben. Elsbethen 2019
- Rirkrit TIRAVANJA/Hans Ulrich OBRIST, The Conversation Series Vol. 20, Köln 2010
- Daniel TYRADELLIS, Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen das Denken verändern können. Hamburg 2014, S. 9
- Bernd ULRICH, Alles wird anders. Das Zeitalter der Ökologie. Berlin 2019
- Christopher VOGLER, Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker. Mythologische Grundmuster für Schriftsteller. Berlin 2018
- Hansjörg VOTH u. a., Hassi Romi. Nürnberg 1989
- Ortrud WESTHEIDER, Kunst und Wissenschaft. Die Hudson River School und die deutsche Romantik. München 2007
- Ortrud WESTHEIDER (Hg.) u. a., Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei. Katalogbuch zur Ausstellung im Bucerius Kunstforum Hamburg 24.2.2007 bis 28.5.2007. München 2007
- Frank WHITE, Der Overview Effekt. Wie die Erfahrung des Weltraums das menschliche Wahrnehmen, Denken und Handeln Verändert. Die erste disziplinäre Auswertung von 20 Jahren Weltraumfahrt. Bern München Wien 1989
- Susanne WITZGALL, Kunst Und Naturwissenschaften. In: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2014
- Phillipp WOLFF-WINDEGG, Denken Mit Henry David Thoreau. Von Natur und Zivilisation, Einsamkeit und Freundschaft, Wissenschaft und Politik, Zürich 2008

Artikel in Zeitschriften und periodischen Druckwerken; Internetrecherche

- Abteilung für Ökologie und Umweltbildung im Naturhistorischen Museum Wien.
https://www.nhm-wien.ac.at/museum/oekologie__umweltbildung, aufgerufen am 23.02.2020.
- Ross ANDERSEN, Exodus. Elon Musk argues that we must put a million people on mars if we are to ensure that humanity has a future. In: Aeon, a Not-for-profit Academic Online Journal (2014). <https://aeon.co/essays/elon-musk-puts-his-case-for-a-multi-planet-civilisation>, aufgerufen am 02.02.2020.
- Vaughn BELL, Vaughn Bell. Local Homes. Persönliche Homepage (n. d.). <https://www.vaughnbell.net/local-homes.html>, aufgerufen am 11.04.2020.
- Niels BOEING, Macht Raumfahrt links? In: ZEIT online 2 (2019). <https://www.zeit.de/zeitwissen/2019/02/astronauten-overview-effekt-bewusstsein-empathie-raumfahrt>, aufgerufen am 13.01.2020.
- Alan BOYLE, Where does Jeff Bezos foresee putting space colonists? Inside O’Neill Cylinders. In: GeekWire (29.10.2016). <https://www.geekwire.com/2016/jeff-bezos-space>

- colonies-oneill/, aufgerufen am 02.02.2020.
- Catherine CLIFFORD, Jeff Bezos' space company Blue Origin could send tourists to space this year. In: *Make It* (19.04.2018). <https://www.cnn.com/2018/04/19/jeff-bezos-blue-origin-could-send-tourists-to-space-in-2018.html>, aufgerufen am 18.02.2020.
- Dauna COULTER, Exploring the Moon, Discovering Earth. In: *NASA Science* (17.07.2009). https://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2009/17jul_discoveringearth/, aufgerufen am 13.05.2019.
- Julia CRISTOFOLINI, Tiny Houses. Auswirkungen auf das Leben ihrer BewohnerInnen. Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst in Wien (2017). <https://fedora.phaidra.bibliothek.uni-ak.ac.at/fedora/get/o:8293/bdef:Content/get>, aufgerufen am 15.03.2020.
- Jan DAMS/Thomas HEUZEROTH, Warum Die EU Amazon & Co. Nicht zu fassen bekommt. In: *Welt* (09.10.2017). <https://www.welt.de/wirtschaft/article169441495/Warum-die-EU-Amazon-Co-nicht-zu-fassen-bekommt.html>, aufgerufen am 13.02.2020.
- Joseph DELANEY/Anna HIGGS, Private View. Doug Aitken's Mirage. In: *Nowness* (09.06.2017). <https://www.nowness.com/seasons/everything-is-designed/mirage-doug-aitken>, aufgerufen am 20.02.2020.
- Kerry A. DOLAN, This Is The Richest Person In The World. In: *Forbes* (04.03.2019). <https://www.forbes.com/sites/kerryadolan/2019/03/04/this-is-the-richest-person-in-the-world/>, aufgerufen am 12.02.2020.
- Marea DONNELLY, Gerard O'Neill's utopian space colony fantasy was a view too far for non-believers. In: *The Daily Telegraph* (06.02.2017). <https://www.dailytelegraph.com.au/news/today-in-history/gerard-oneills-utopian-space-colony-fantasy-was-a-view-too-far-for-nonbelievers/news-story/de14846cbe46fb4da115a24ed55c3aa0>, aufgerufen am 02.02.2020.
- Hans-Magnus ENZENSBERGER, Eine Theorie des Tourismus. In: *Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 10 (1958). <https://www.merkur-zeitschrift.de/hans-magnus-enzensberger-vergebliche-brandung-der-ferne/>, aufgerufen am 28.04.2020
- Carmen FETZ, Strategien sozial engagierter Kunst. Diplomarbeit an der Universität für Angewandte Kunst in Wien (2014). https://phaidra.bibliothek.uni-ak.ac.at/detail_object/o:5028, aufgerufen am 15.04.2020.
- Freie Universität Berlin, Literaturtheorien im Netz. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/dispositiv.html>, aufgerufen am 11.04.2020.
- David GALENSON, Innovating Ecological Art. The Green Man. In: *The Huffington Post* (24.07.2017). https://www.huffpost.com/entry/innovating-ecological-art_b_3641679?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAEb07UBI6ejj5b9B3bdpbf95P1cQpXhJ0f8EN7KEO-GwzQjh_u1Q7yHivW5traPqmV26_aQA83x54UreUV5Mpd11JP8ImxfCtyI4iLht-lSQAPiffnHpxCt_VhDooNzVBECiJN2SGGauklqze3ZMUCpuBG-vaT_dA2ngLY-PfIRvn, aufgerufen am 13.04.2020.
- Alexander GERST, Zur Entdeckung des Unbekannten gehören Risiken dazu. In: *GEO* 6 (2018). <https://www.geo.de/wissen/weltall/horizons/19688-rtkl-post-von-alexander-gerst-besonders-tueckisch-ist-ein-vermeintlich>, aufgerufen am 02.02.2020.
- Isobel Asher HAMILTON, Here are some of the gaping holes in Elon Musk and Jeff Bezos' plans to conquer space. In: *businessinsider* (17.08.2019). <https://www.businessinsider.com/gaping-holes-elon-musk-and-jeff-bezos-space-plans-2019-7?r=DE&IR=T>, aufgerufen am 17.02.2020.

- Newton HARRISON/Helen HARRISON MAYER, Shifting positions toward the earth. Art and environmental awareness. In: Women, Art & Technology (2003). <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/wat.pdf>, aufgerufen am 14.04.2020.
- Kerstin HILT, Museen. Homepage zur Sendereihe Planet Wissen des Westdeutschen Rundfunks WDR (n. d.). <https://www.planet-wissen.de/kultur/sammeln/museen/index.html>, aufgerufen am 12.4.2020.
- ICOM – Internationaler Museumsrat (Hg.), Ethische Richtlinien für Museen (2010). https://www.museumbund.at/uploads/standards/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf, aufgerufen am 14.03.2020.
- Siegfried JÄGER, Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: Reiner Keller (Hg.) u. a., Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Heidelberg 2000. http://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskursanalyse.htm (verkürzte Fassung), aufgerufen am 11.04.2020.
- Patricia JOHANSON, Timeline Biography. Persönliche Homepage (n. d.). http://patriciajohanson.com/timeline/stephen_long_aerial.html, aufgerufen am 14.04.2020.
- Theodore J. KACZYNSKI, Die Industrielle Gesellschaft und ihre Zukunft. „Unabomber-Manifest“, Kapitel 184. Washington Post 1995, <https://www.psychiatrie-erfahreneschweiz.org/wp-content/uploads/2017/07/Das%20UNA-Bomber%20Manifest%20deutsch.pdf>, aufgerufen am 10.04.2020. Georg KARGL, Mark Dion. In: Georg Kargl Fine Arts. https://www.georgkargl.com/de/kuenstler/mark-dion_, aufgerufen am 11.4.2020.
- Martin KEMP, Betty Beaumont's Ocean Landmark is in deep water. In: Nature 431, 1039 (27.10.2004). <https://doi.org/10.1038/4311039a>, aufgerufen am 14.04.2020.
- Joachim KRAUSSE, Raumschiff Erde und globales Dorf. In: Arch+ 139/140 (1998), S. 44-49. <https://www.archplus.net/home/archiv/ausgabe/46,139,1,0.html>, aufgerufen am 14.04.2020.
- Kunstraum Niederösterreich (Wien), Ausstellungstext zu Nature \ nature. Ausstellung vom 08.06.2019 bis 27.07.2019. https://www.kunstraum.net/de/ausstellungen/83-nature-nature?set_language=de, aufgerufen am 11.4.2020.
- Kunstraum Niederösterreich (Wien), Presstext zur Ausstellung Natur \ nature. Ausstellung vom 08.06.2019 bis 27.07.2019. https://www.kunstraum.net/de/presse/presstexte/presstext_nature_kurz_de_lekt.pdf, aufgerufen am 11.4.2020.
- Hildegard KURT, Nachhaltigkeit – Eine Herausforderung an die Kunst? In: Kulturpolitische Mitteilungen 97 (2002), S. 46-49. https://www.kunstpoge.de/kumi/pdf/kumi97/kumi97_46-49.pdf, aufgerufen am 14.04.2020.
- Länderdaten, Durchschnittsgröße von Mann und Frau. <https://www.laenderdaten.info/durchschnittliche-koerpergroessen.php>, aufgerufen am 06.04.2020.
- Sarah LEVY, „Ich breche nun in die Wildnis auf“. Abenteuer-Idol McCandless. In: Spiegel Geschichte (17.08.2012). <https://www.spiegel.de/geschichte/into-the-wild-christopher-mccandless-tod-in-alaska-a-947683.html>, aufgerufen am 07.02.2020.
- Richard MATTHEWS, Space can solve our looming resource crisis – but the space industry itself must be sustainable. In: The Conversation (n. d.). <https://theconversation.com/space-can-solve-our-looming-resource-crisis-but-the-space-industry-itself-must-be-sustainable-124576>, aufgerufen am 18.02.2020.
- Matt MAZUR/Liesl MARTIN, Timeline. Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Preceden (n. d.). <https://www.preceden.com/timelines/44010-geschichte-des-20-jahrhunderts>, aufgerufen am 14.03.2020.

- Ann-Kathrin MORITZ, Ein riesiger Sprung für die Menschheit. Meilensteine aus der Geschichte der Raumfahrt. In: Südkurier (30.05.2019). <https://www.suedkurier.de/ueberregional/panorama/Ein-riesiger-Sprung-fuer-die-Menschheit-Meilensteine-aus-der-Geschichte-der-Raumfahrt;art409965,10166599>, aufgerufen am 20.02.2020.
- Renata MOSCI, Doug Aitken's Garden of Destruction. The artist offers a verdant course in anger management at a Denmark museum. In: Surface (05.06.2017). <https://www.surfacemag.com/articles/doug-aitken-grows-a-garden-in-denmark/>, aufgerufen am 14.04.2020.
- Liliana MOTTA, Liliana Motta. Persönliche Homepage (n. d.). <http://lilianamotta.fr.>, aufgerufen am 11. bzw. 24.04.2020.
- Susanne MÜLLER-BAJI, Kahlschlag im „Heiligtum“ auf der Prag. „Kunst-Frevel“ am Pragsattel. In: Stuttgarter Zeitung (25.03.2018). <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.kunst-frevel-am-pragsattel-kahlschlag-im-heiligtum-auf-der-prag.a7bb5058-fc23-46ef-96c9-db710e77b14d.html>, aufgerufen am 13.04.2020
- Lauren O'NEILL-BUTLER, Land Of The Living. Lauren O'Neill-Butler on the Art of Agnes Denes. In: Artforum International (October 2019). <https://www.artforum.com/print/201908/lauren-o-neill-butler-on-the-art-of-agnes-denes-80813>, aufgerufen am 14.04.2020.
- Claire REILLY, Jeff Bezos' space colony plans are straight out of 1970s science fiction. In: C-Net (23.05.2019). <https://www.cnet.com/news/jeff-bezos-blue-origin-space-colonies-out-of-70s-science-fiction-blue-moon/>, aufgerufen am 14.02.2020.
- Samantha ROLFE, Elon Musk's Starship may be more moral catastrophe than bold step in space exploration. In: The Conversation (02.10.2019). <https://theconversation.com/elon-musks-starship-may-be-more-moral-catastrophe-than-bold-step-in-space-exploration-124450>, aufgerufen am 18.01.2020.
- Jochen SCHILK, Raumschiff Erde. Wie der Anblick der Erde aus dem All die Welt verändert. In: KursKontakte (26.03.2016). https://web.archive.org/web/20160326090613/http://kurskontakte.de/media/article_pdfs/KK122RaumschiffErde.pdf, aufgerufen am 07.02.2020.
- Patrick SCHNEEBELI, Theoretische Philosophie, Einführungstext Ästhetik. In: philosophie.ch, swiss portal for philosophy (n. d.). <https://www.philosophie.ch/philosophie/themenbereiche/theoretische-philosophie/aesthetik>, aufgerufen am 11.04.2020.
- Adlai STEVENSON JR., Rede vor dem Wirtschafts- und Sozialrat der Vereinten Nationen vom 9. Juli 1965. In: Bartleby (n. d.). <https://www.bartleby.com/73/477.html>, aufgerufen am 22.10.2019.
- Neil STRAUSS, Elon Musk. The Architect of Tomorrow. In: Rolling Stone (15.11.2017). <https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/elon-musk-the-architect-of-tomorrow-120850/>, aufgerufen am 18.02.2020.
- James TAYLOR-FOSTER, Review. „All Of This Belongs To You“, Civic Urbanism At London's Victoria & Albert Museum. In: Archdaily (2015). <https://www.archdaily.com/615010/all-of-this-belongs-to-you>, aufgerufen am 04.04.2020.
- Hans von TROTHA/Timo GRAMPES, 25 Jahre Wildwuchs vernichtet. Kunstwerk von Herman de Vries zerstört. In: Deutschlandfunkkultur (09.04.2018) https://www.deutschlandfunkkultur.de/kunstwerk-von-herman-de-vries-zerstoert-25-jahre-wildwuchs.2156.de.html?dram:article_id=415138, aufgerufen am 11.04.2020.
- Kathrin WERNER, Walden Pond. Stilles Sehnsuchts-Örtchen. In: Süddeutsche Zeitung (11.04.2018). <https://www.sueddeutsche.de/politik/walden-pond-stilles-sehnsuchts-oertchen-1.3939215>, aufgerufen am 07.02.2020.

Michael WURMITZER, Dein Freund, der Baum. Der unschuldige Blick der Kunst auf die Natur war einmal. In: Der Standard (21.06.2019). <https://www.derstandard.at/story/2000105168949/kunst-und-umweltschutz-dein-freund-der-baum>, aufgerufen am 14.03.2020.

Jan ZALASIEWICZ u. a., Are we now living in the Anthropocene?. In: GSA Today, (Feb. 2008). http://www.tcfawcett.com/uwgeo/geo_time/Anthropocene_GSA.pdf, aufgerufen am 14.04.2020.

Videos

Doug AITKEN, Doug Aitken Interview. The conditions we live under. Louisiana Channel (26.07.2016). <https://www.youtube.com/watch?v=5ulVLZHLeU4>, aufgerufen am 14.04.2020.

Doug AITKEN, The Garden. Doug Aitken Workshop (2018). <https://vimeo.com/221612198>, aufgerufen am 17.02.2020.

Demetrios EAMES (Eames Office). Powers of Ten™ (1977). <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>, aufgerufen am 23.03.2020.

Globaler Klimaprotest, <https://orf.at/stories/3137978/>, aufgerufen am 25.04.2020

Laura E. PÉREZ, Ana Mendieta. Decolonized Feminist and Artist. Vortrag am Berkeley Art Museum & Pacific Film Archiv (22.03.2017). <https://www.youtube.com/watch?v=nVk4UBA6HGQ>, aufgerufen am 14.04.2020.

Planetary Collective, Call to Earth. A Message from the World's Astronauts to COP21 (05.12.2015). https://www.youtube.com/watch?v=NN1eSMXI_6Y, aufgerufen am 18.01.2020.

Planetary Collective, Overview (06.12.2012). <https://vimeo.com/55073825>, aufgerufen am 14.04.2020.

Zip-tie-dome, The Hidden History of the Geodesic Dome, Part 4. The Dreams of Buckminster Fuller (22.03.2018). <https://www.youtube.com/watch?v=plRrHXCJ1-M>, aufgerufen am 9.04.2020.

Spielfilm

Into the Wild, Spielfilm. USA 2007, Regie: Sean Penn, Drehbuch: Sean Penn, John Krakauer, Buch: Jon Krakauer

Abbildungsverzeichnis

Abb. 01: Konzeptskizze der Autorin.

Abb. 02: Die Hütte, auf einem Gemälde von Thomas Cole; dessen Bilder sind Teil des amerikanischen Gründungsmythos. Titel: Home in the woods, 1847, Bildrechte: Wiki-Commons.

Abb. 03: Verklärung des einfachen und ehrlichen Lebens des bekanntesten Malers der deutschen Frühromantik Caspar David Friedrich. Nebelschwaden, 1820. Bildquelle: Bridgeman Art Library, Bildrechte: Wiki Commons.

Abb. 04: Titelbild zur ersten Ausgabe von „Walden“ mit einem von Thoreaus Schwester Sophia gefertigten Bild der Hütte ihres Bruders, der bemängelte dass fälschlicherweise Tannen gezeichnet waren, wo eigentlich Kiefern wuchsen. Ahne 2019. S. 29. Bildquelle: <https://www.britannica.com/topic/Walden> aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 05: Schmuckeremiten im 18. Jahrhundert waren besonders in England beliebt. Hier auf einem Landgut bei Hamburg. Bildquelle: Ahne 2019, S. 118.

Abb. 06: Zu Ehren von Jean-Jaques Rousseau wurde ein Park errichtet, inklusive eines *cabane de philosophe*, einer Philosophenhütte. Bildquelle: Ahne 2019, S. 97.

Abb. 07: Der Fotograf Brassai konnte Le Corbusier in seinem Cabanon zwanglos inszeniert in Badehose ablichten; eine Seltenheit. Bildquelle: Ahne 2019, S. 34.

Abb. 08: Le Corbusier in seinem Cabanon nahe Nizza, 1952. Bildquelle: Ahne 2019, S. 34.

Abb. 09: Ein Tiny House der Australischen Firma Häuslein Tiny House Co. Bildquelle: <https://tinyliving.com/sojourner-hauslein-tiny-house-co/> aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 10: *Low-Cost und Low-Technik*. Gemeinschaftsarbeit bei kleinen Bauten in Gemeinschaftsprojekten ist gängige Praxis. Bildquelle: <https://nanu-magazin.org/veranstaltung/sommer-herbst-mitmachtage-tiny-house-aus-stroh-lehm/> aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 11: Der Bär in einer Werbeeinschaltung der Firma Chrysler für ihr Modell *Jeep Grand Cherokee* mit besonderem Hinweis auf die Funktion der Zentralverriegelung, 1998. Bildquelle: Kathan, Bernhard 2000, S. 111.

Abb. 12: Die Sonneneinstrahlung als „Künstlerin“ wirkt auf Dennis Oppenheims Haut als Medium. Aus: Dennis Oppenheim. *Reading Position for a Second Degree Burn*, 1970. Bildquelle: Boetzkes 2010, S. 51.

Abb.13, 13a: Intersubjektiver Austausch des Körpers und der Erde in den Silueta-Serien von Ana Mendieta; untitled (Oaxaca 1976). Bildquelle: Boetzkes 2010, S. 155.

Abb. 14: Naturkräfte quellen aus der Erde hervor. Teil von *Volcano Studies* von Ana Mendieta; untitled (circa 1983/1984). Bildquelle: Boetzkes 2010, S. 52.

Abb. 15, 16: *the land* als Gemeinschaftsexperiment. Bildquelle: <https://www.kickstarter.com/projects/2016983975/the-studio-residency-at-the-land>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 17: Sind Kunst und Leben vereinbar oder nicht? Nicht eindeutig bei dem den Slogan „War is Over“ von Yoko Ono und John Lennon nachahmenden Bild „Art is Over“ (2007) von Angkrit Ajchariyasophon und Kamin Lertchaiprasert. Bildquelle: <https://paddle8.com/auction/thelandfoundation>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 18: Blick nach innen: Dicht gedrängt, Kaczynskis Einrichtung in der Hütte, in der er bis zu seiner Verhaftung 1996 lebte. Bildquelle: Ahne 2019, S. 99.

Abb. 19: Die Hütte von Unabomber Ted Kaczynski, fotografiert von Richard Barnes mit dem Titel *Cabin in Warehouse* (1998), im FBI-Depot in Sacramento. Bildquelle: Ahne 2019, S. 98.

Abb. 20: Gerard O’Neills Cylinder soll durch seine Rotation eine der Erde ähnliche Gravitationskraft imitieren (1989). Bildquelle: <https://www.cnet.com/news/jeff-bezos-blue-origin-space-colonies-out-of-70s-science-fiction-blue-moon/> aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 21: Jeff Bezos bezieht sich auf O’Neills Zylinder; Gemalte Bilder idealisieren eine Harmonie von Mensch und Natur im Weltall. Bildquelle: <https://cdn.geekwire.com/wp-content/uploads/2016/10/161028-oneill-cylinder.jpeg>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 22: Ein „beiläufiger“ Schnappschuss wird zur Ikone einer Bewegung. Bildquelle: Der Spiegel, 17.12.2013.

Abb. 23: Der in den 1970er-Jahren populäre Whole Earth Catalogue stiftete Vernetzung, und erscheint im Rückblick als Impulsgeber des Internets. Bildquelle: <https://fforfact.net/The-Last-Whole-Earth-Catalog>, aufgerufen am 27.04.2020.

Abb. 24: Hassi Romi, Stadt des Orion. Bildquelle: http://www.hannsjoerg-voth.de/09_stadt_des_orion.html, aufgerufen am 28.04.2020.

Abb. 25: Modell und Videodokumentation von „Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11.000 Trees, 11.000 People, 400 Years“ 1992-96 in einer Retrospektive zu Denes` Werk im Shed, Manhattan. Bildquelle: Elizabeth Bick für The New York Times, in: Kotter Holland, 2019: At 88, Agnes Denes Finally Gets the Retrospective She Deserves. <https://www.ny-times.com/2019/11/07/arts/design/agnes-denes-the-shed-review.html>.

Abb. 26: Modell und Videodokumentation von „Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11.000 Trees, 11.000 People, 400 Years“ 1992-96 in einer Retrospektive zu Denes` Werk im Shed, Manhattan. Bildquelle: Elizabeth Bick für The New York Times, in: Kotter Holland, 2019: At 88, Agnes Denes Finally Gets the Retrospective She Deserves. <https://www.ny-times.com/2019/11/07/arts/design/agnes-denes-the-shed-review.html>.

Abb. 27: Als der Weizen nach vier monatiger intensiver Gemeinschaftsarbeit geschnitten wurde, hat Denes begonnen, langfristige Projekte zu planen (O’Neill-Butler 2019). Bildquelle: <https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/12/Aerial-view-of-Agnes-Denes-Wheatfield-A-Confrontation-1982-Battery-Park-Landfill-Downtown-Manhattan-scaled.jpg> aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 28: Weltweit erstes Projektionsplanetarium auf dem Dach der Zeiss Fabrik, 1924 geplant von Bauersfeld. Bildquelle: <http://becomingbucky.blogspot.com/2015/12/bucky-misses-1926-invention-of-geodesic.html>, aufgerufen am 14.04.2020.m.

Abb. 29: Eine ungewöhnliche Interpretation des Globus mit der Dymaxion Projektion. Bildquelle: Krause/Lichtenstein 1999, S. 262.

Abb. 30, 30a: Die Anwendung der Geodätischen Kuppel findet breite Verwendung, insbesondere in „autarken“ Bewegungen. Bildquelle: Krausse/Lichtenstein, S. 418.

Abb. 31: Das Biosphère in Montreal ist heute ein Umwelt-, und Wassermuseum. Es wurde ursprünglich für die Expo '65 gebaut, und nach einem Brand restauriert. Bildquelle: <https://www.archdaily.com/572135/ad-classics-montreal-biosphere-buckminster-fuller>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 32: Die untergehende Hütte als Sinnbild für ein auf Ignoranz basierendes Mensch-Natur-Verhältnis. Bildquelle: <https://tea-makipaa.eu/Atlantis/>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 33, 33a: Hier soll die Natur sich selbst überlassen sein. Sanctuarium von Herman de Vries, Münster 1997. Bildquelle: Stuttgarter Nachrichten, 06.08.2018, <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.streit-um-kunstwerk-in-stuttgart-kuenstler-will-klarstellung-von-der-stadt.96d35229-97fd-4579-8ecc-c88967fad815.html>, aufgerufen am 27.04.2020; Wikipedia: Sanctuarim (Stuttgart), aufgerufen am 27.04.2020.

Abb. 34: Brachliegende Erde nach dem Rückschnitt des Forstamtes beim Stuttgarter Sanctuarium. 2018. Bildquelle: <https://www.swr.de/swr2/kunst-und-ausstellung/article-sw-18080.html>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 35: Visualisierung von Forschungsergebnisse und Prognosen zum Klimawandel schaffen ein reduziertes und rationales Ausstellungssetting, das dennoch emotional bewegen kann. PENINSULA EUROPE, Drought Trajectory, IV EXHIBIT. Bildquelle: <http://www.centerforforcemajeure.org/peninsula-europe>, aufgerufen am 14.04.2020.

Abb. 36: „Local Home“ sollen persönlichen Kontakt mit „Natur“ begünstigen. Bildquelle: <https://www.vaughnbell.net/local-homes.html>, aufgerufen am 14.04.2020. Bildrechte: Chicago Botanic Garden.

Abb. 37: *Teardrop Terrarium T027*, 2006. Eine Miniaturlandschaft als lebendiges Kunstwerk. Bildquelle: <https://www.artnews.com/art-news/artists/paula-hayes-growing-power-2186/>, aufgerufen am 14.04.2020. Bildrechte: Sherry Griffin.

Abb. 38: Neukom Vivarium: Bildquelle: Boetzkes 2010, S. 22.

