

## EINLEITUNG // LANDSCHAFT, WETTER, KRAUT UND KRITTER – ANTHROPOZÄN-DISKURS UND VISUELLE KULTUR

Die gegenwärtig rotierende Diskurs- und Kunstproduktion um Anthroprozän, Artensterben, Klimawandel und die umfassende Zerstörung unseres Planeten ließe sich einerseits mit Foucault als eine eigene, immer noch extraktivistischen Logiken folgende Maschine beschreiben, oder andererseits als immer verzweifelter erscheinende Versuche, relevant zu bleiben, *tatsächlich* einen Unterschied zu machen in der krisenhaften Gegenwart, deren aktuelle Kriege diese Bedrängnis noch weiter steigern. Folgt man den Publikationen, Tagungen und CfPs in den Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften sowie den Ausstellungen und Veranstaltungen der Museen und des Kulturbetriebs, dann hat sich hier seit der apodiktischen Etikettierung<sup>1)</sup> unseres gegenwärtigen Zeitalters ein Anthroprozän-Diskurs herausgebildet, der genau wie das, was er thematisiert, unter Hochdruck steht – der sich zunehmend beschleunigt, ausgebreitet und gewissermaßen auch verselbstständigt hat. Zwischen Zustandsdiagnosen und der Suche nach Handlungspotenzialen wird eine Dringlichkeit erzeugt, die immer auch mit einem Versprechen des Neuen und den Logiken einer affizierenden Dramatisierung verknüpft ist.<sup>2)</sup>

Im Feld der Kunst hat sich sowohl in der Biennalen-Kunst wie auch in der eher kommerziell ausgerichteten Galerie-Szene ein Bereich künstlerischer Praxis von häufig europäischen Künstler\*innen herausgebildet, die sich mit *entangled ecologies* befassen wollen und oft nahezu ungebrochen mit tradierten Mythisierungen oder/und Mustern von *Wir und die (außereuropäischen) Anderen* arbeiten und die sich auch in der öffentlichen Präsentation fortsetzen. So werden indigene Praktiken oder bedrohte Pflanzen und Tiere in den Vordergrund gerückt, wie, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Arbeit *Æqualia* von Emilija Škarnulyté (2023). Hier schwimmen Amazonaselfine, die vom Aussterben und vergiftetem Flusswasser bedroht sind, zusammen mit der Künstlerin in der Rolle der Meerjungfrau nebeneinander auf einer riesigen, aus ca. 40 LCD-Screens bestehenden, Projektion, die einem Publikum in US-amerikanischen und europäischen Galerien gezeigt wird.<sup>3)</sup>

Eine andere Strategie, die in der künstlerischen Praxis auffällt, ist der Versuch, nicht-humane Akteure Teil eines Werks

1) Paul Crutzen (Februar 2000): „Stop using the word Holocene. We're not in the Holocene anymore. We're in the ... the ... the Anthropocene!“, zit.n. Horn/Bergthaller (2019: 8). Die Diskussion, ob es sich hierbei tatsächlich um ein neues Erdzeitalter handelt, hält jedoch weiterhin an, vgl. z.B. Zhong, Raymond (2024): „Are we in the ‚Anthropocene‘, the Human Age? Nope, Scientists Say“, 05.03.2024, *The New York Times Online*, [https://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html?unlocked\\_article\\_code=1.504.1INO.YcdTvAPdFcX2&smid=url-share](https://www.nytimes.com/2024/03/05/climate/anthropocene-epoch-vote-rejected.html?unlocked_article_code=1.504.1INO.YcdTvAPdFcX2&smid=url-share) (22.03.2024).

2) Diese Dramatisierung geht potenziell mit einer gewissen Angstlust einher, wodurch das eigene Betroffensein (wie und in welchem Ausmaß auch immer) im distanzierenden Blick auf die Katastrophen der ‚anderen‘ zu verdrängen gesucht wird.

3) *Æqualia* wurde 2024 in den Canal Projects in New York ausgestellt. Škarnulyté ist gleichzeitig auch Teil des *New Mineral Collective* (zusammen mit Tanya Busse), das sich mit den Intersektionen von Land, Körper und Rohstoffindustrie auseinandersetzt. Dies zeigt den Spagat zwischen Künstler\*subjekt und kollektiv-partizipatorischen Experimenten der künstlerischen Arbeit mit nicht-humanen Akteuren. Siehe <https://www.e-flux.com/criticism/265099/new-mineral-collective-tanya-busse-emilija-skarnulyte-s-erotics-of-counter-prospecting> (22.03.2025).

werden zu lassen, wie Philipp Parreno in *Anywhen* (2016), worin ein von Mikroorganismen gesteuerter Biorektor Abläufe seiner Installation kontrolliert, oder das Künstlerinnenduo *Geocinema* (2020), welches ein planetarisches Kino entwerfen möchte, in *The Making of Earths*.<sup>4)</sup> Häufig werden dabei dennoch Kontinuitäten asynchroner Blickverhältnisse und Privilegien fortgesetzt, obgleich individuell andere Absichten erklärt werden. Die Frage nach der Verbindung von Geld und Kunst analysierte Christina von Braun bereits in der Hochzeit des Christentums: „they backed faith in Christ as the sign become flesh and they backed faith in the capability of monetary signs to materialize. Seeing this history it is then not surprising that when, with modernity, both art and money broke away from the services of the Church, they nonetheless remained closely linked [...] With the free market economy, the artist became the paradigmatic figure of the creative entrepreneur“ (Braun 2024: 59).

— Wenn also die Ergebnisse kulturwissenschaftlicher und künstlerischer Auseinandersetzungen teilweise eher einer Ökonomie der Aufmerksamkeit folgen als einem ökologisch ausgerichteten Aufmerken und selbst kritische kulturwissenschaftliche Ansätze unversehens im Fahrwasser der kapitalistischen Logik eines *Mehr* und *Schneller* landen, dann ist das sicherlich auch den Arbeitsbedingungen im gegenwärtigen Kunst- und Wissenschaftsbetrieb mitgeschuldet – sei es etwa durch das persönliche Bestreben, als Stimme im Diskurs gehört zu werden, oder seien es die Ansprüche, die an den sog. wissenschaftlichen Nachwuchs gestellt werden, – um die Chancen auf eine universitäre Karriere zu erhöhen. Beides schließt aber – das gilt es zu betonen – ein (in anderer Zeit hätte man wohl gesagt) *authentliches* Engagement nicht aus.

— Dieser akzelerierende Anthropozän-Diskurs wird in dieser Ausgabe genauer in den Blick genommen in dem Bewusstsein, dass sich auch die Herausgeberinnen und die Autor\*innen nicht außerhalb der Beschleunigungslogik befinden. In der neoliberalen Gegenwart der akademischen Arbeits- und Forschungsbedingungen zeigt sich das etwa in einer Gleichzeitigkeit der Einrichtung neuer Professuren, die sich um das Anthropozän kümmern sollen – z.B. unter dem Titel „Kunst und Ökologie“ oder „Design und Nachhaltigkeit“ oder nach dem US-amerikanischen Vorbild der *Environmental Studies* –, und der Verfügbarkeit nur geringer finanzieller Ressourcen und Mittelbaustellen, um die der Wettkampf entsprechend größer ist. Diese nicht-nachhaltigen sondern höchst prekären Bedingungen wurden von den kurzzeitigen Protesten, die in den sozialen Medien mit den Hashtags #ichbinHanna sowie kurz darauf

4)

*Geocinema* sind Asia Bazdyrieva und Solveig Qu Suess. <https://www.onassis.org/people/geocinema-asia-bazdyrieva-and-solveig-qu-suess> (22.03.2025).

auch #ichbinReyhan begannen, auch in den öffentlichen Raum als Protest vor dem Bildungsministerium getragen (2021).<sup>5)</sup>

— Kritische kultur- und geisteswissenschaftliche Perspektiven scheinen darin einig, dass technologischer Solutionismus nicht ausreichen wird, und plädieren auf der epistemologischen Ebene für ein anderes Denken, andere Verknüpfungen und ein anderes Erzählen (und damit andere Bilder).<sup>6)</sup> Donna Haraway, die zu den aktuell wahrscheinlich meistzitierten Denker\*innen in den kritischen kulturwissenschaftlichen Fächern gehört, und auch für dieses Heft eine viel geschätzte Referenz darstellt, hat auch pessimistischen und zynischen Haltungen eine Absage erteilt und das *Anthropozän* in einer aktivierenden, konstruktiven und verflechtenden Wendung in *Chthuluzän* umbenannt:

What if the doleful doings of Anthropocene and the unworldings of the Capitalocene are the last gasps of the sky gods, not guarantors of the finished future, game over? [...] – The unfinished Chthulucene must collect up the trash of the Anthropocene, the exterminism of the Capitalocene, and chipping and shredding and layering like a mad gardener, make a much hotter compost pile for still possible pasts, presents, and futures.

(Haraway 2016a: 10)

— Haraway greift auf Narrative und Metaphoriken des Dramatischen zurück, die sich als ironisierender Verweis darauf verstehen lassen, dass es nicht gleichgültig ist, in welchen (Sprach-)Bildern und (visuellen) Rhetoriken Probleme identifiziert, Wissen generiert und Lösungen argumentiert werden. Ebenso können spekulative Einschübe die wissenschaftliche Erzählung weniger hegemonial machen, sowohl in Haraways Text selbst als auch in den Bildern, mit denen sie arbeitet – wie etwa dem des gerade zitierten *mad gardener*. Er wäre auch in der fantastischen Kinder-Erzählung *Alice in Wonderland* gut aufgehoben (Carroll 1865), in der viele Figuren sich vergebens bemühen, bestimmte Aufgaben zu erfüllen. Das Gefühl der Vergeblichkeit oder des Zu-wenig-Tuns, das hier zugleich angesprochen wird, ist sicherlich dennoch ein von vielen geteilter Affekt des Lebens im Anthropozän. Der Soziologe Nikolaj Schultz hat es in seinem jüngst erschienenen Essay *Landkrank* (2024) thematisiert. Er verwebt dort seine persönliche Perspektive und Situiertheit mit der Erkenntnis, dass er Teil des Problems ist und dem Anthropozän nicht entkommen kann.

— Das kann der Gärtner bzw. die Gärtner\*in allerdings ebenso

5)

Eine Publikation bei Suhrkamp liegt dazu vor, bessere Perspektiven fehlen jedoch weiterhin. Bahr, Amrei / Eichhorn, Kristin / Kubon, Sebastian (2022): #IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

6)

Terranova, Fabrizio: Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival (Dokumentarfilm, BE 2016) Siehe auch die Behandlung dieses Themas in FKW (2023), Nr. 72, Storying Otherwise: Visuelle Narrative der Wissenschaftskommunikation zu Gender und Diversität, hrsg. von Smillo Ebeling und Anja Zimmermann, DOI: <https://doi.org/10.57871/fkw722023>, sowie Schneider, Birgit (2023): Der Anfang einer neuen Welt. Wie wir uns vom Klimawandel erzählen, ohne zu verstummen. Berlin, Matthes und Seitz.

wenig, wie z.B. Jonathan Canes Studie aus Südafrika zeigt, die sich der „Zivilisierung des Grases“ (2019) widmet. Cane untersucht den europäischen Export eines „englischen Rasens“ in die trockene und dafür gänzlich ungeeignete Landschaft des Großraumes Johannesburg, das auf einem Hochplateau liegt. Er verunsichert damit eine oft angenommene *Unschuld* des Rasens und des gepflegten Gartens, der weder ‚natürlich‘ von selber wächst, noch von politischen Aufladungen frei ist, insbesondere nicht an postkolonialen Orten. Ein Gegenbeispiel war die Ausstellung *Orangerie der Fürsorge* der NGBK (12.09.–17.11.2024) in Berlin, initiiert vom Kollektiv *Para*, die Zimmerpflanzen als Ausgangspunkt ihres Projektes nutzen, welche in die Kolonialgeschichte botanischer Gärten und die Zerstörung von Lebensräumen verstrickt sind, aber auch in privatisierte Praktiken der Lebensorhaltung. Sie dienen als Statussymbol und Fetisch, und können andererseits Anlass sein, regenerative und sorgende Tätigkeiten zur Erhaltung von Ökosystemen zu reflektieren.<sup>7)</sup>

**ANTHROPOZÄN ALS PROBLEMATISCHER BEGRIFF** — Wohl wissend um die vielfältige und mehrschichtige Problematik des Begriffs Anthropozän – nicht zuletzt, weil er auf der einen Seite undifferenziert *den Menschen* als Verursacher setzt und auf der anderen einer Naturalisierung menschengemachter Katastrophe zuarbeitet – behalten wir die Bezeichnung „Anthropozän“<sup>8)</sup> an dieser Stelle dennoch bei. Wir verwenden *Anthropozän* somit als *problematischen* und *weiterhin zu problematisierenden* Begriff, dem dieses Heft mit der Frage begegnen möchte, wie ein Haraway'sches *staying with the trouble* aussehen könnte – was Ästhetik, Visuelle Kultur und darauf bezogene Theoriebildung tun können, wenn der Verstrickung mit extraktivistischen Praktiken und Bedingungen niemals gänzlich zu entkommen ist. Wie ist mit dem Gefühl der Überforderung umzugehen, das sich in dieser Frage unweigerlich den Weg bahnt?

— Ein Vorschlag der US-amerikanischen schwarzen Autorin, Aktivistin und Künstlerin Tricia Hersey lautet „Rest as Resistance“, um mit der Geschichte der Plantage und des Kapitalismus zu brechen und extraktivistische Logiken zu stören, und zwar ganz konkret im eigenen Alltag: „[...] unravel from grind culture. If we are to find rest right now, while capitalism rages on as a global force, we will have to view ourselves from a different lens“ (Hersey 2022: 135). Diese Perspektive, die Hersey in der Re-Lektüre der schwarzen Geschichte der *Maroons*, versklavter Menschen, die sich befreiten und eigene Communities gründeten, und historischer Akteure, wie

7) Siehe *Orangerie der Fürsorge*, NGBK, <https://berlinartweek.de/event/orangerie-der-fuersorge/7aac3e95-564e-48db-9b6ba26995fc16c1/> (02.03.2025).

8) Vgl. dazu Haraways prägnante Zusammenfassung (2018: 72f.).

Harriet Tubman, entwickelt, kann die Aussicht auf neue Allianzen und veränderte Wahrnehmungen in der Unterbrechung des aktuellen Ist-Zustandes eröffnen, der nicht so bleiben kann und auch nicht so bleiben wird.

Im Feld von Kunst, Aktivismus und Kulturwissenschaften hat es allein in den letzten Jahren eine Vielzahl von größeren und kleinen Ausstellungen, von Publikationen und Veranstaltungsreihen um Klima, Ökologie und Umwelt gegeben, die künstlerische Positionen vorgestellt und das Potenzial von Kunst für den Umgang mit den gegenwärtigen Krisen und Bedrohungen diskutiert, behauptet oder beschworen haben.<sup>9)</sup> Großprojekte waren hier beispielsweise das über mehrere Jahre laufende *Anthropocene Curriculum* am Berliner Haus der Kulturen der Welt (2013–2022), das sich die Aufgabe gestellt hatte, „to develop experimental and experiential approaches to knowledge formation in a rapidly changing planetary situation“, oder die Klima-Biennale in Wien (2024), die „[m]it der Vision und Kraft der Kunst [...] den Paradigmenwechsel für eine lebenswerte Zukunft auf unserem Planeten voran[treiben]“ wollte.

In Kategorisierungen wie Landschaftsbild, Seestück oder Tierstück sind künstlerische Auseinandersetzungen mit Wetter, Jahreszeiten und Umwelt ein integraler Bestandteil westlich-europäischer Kunstgeschichte. Sie werden aktuell sowohl in ihrer Anschlussfähigkeit an die gegenwärtige Problemlage diskutiert wie auch als Referenz für deren Historizität herangezogen. So präsentierte – um nur ein Beispiel zu nennen – die Ausstellung *Turner. Three Horizons* im Lenbachhaus in München (2023) Landschaftsbilder von William Turner (1775–1851), der als der bedeutendste Künstler Englands in der Romantik gilt, mit der Ankündigung, sie gehörten zu den ersten Bildern, in denen die „Landschaften [...] Zeugnis für ein wachsendes Bewusstsein über die Unbeständigkeit und Komplexität der Welt bzw. Natur sind.“ Die „Flüchtigkeit und Drastik meteorologischer Phänomene“ werde bei Turner zum „Sinnbild einer Welt im Umbruch“ und genau dies mache seine Kunst „auch für uns heute angesichts der immer spürbareren Folgen des Klimawandels so anschlussfähig und aktuell.“<sup>10)</sup>

Es sind in den letzten Jahren etliche Publikationen erschienen, die versuchen, einen Überblick über den Forschungsstand sowie die künstlerischen und kulturwissenschaftlichen Positionen im Umgang mit dem anthropogenen Klimawandel zu geben.<sup>11)</sup> Nicht zuletzt gibt es reflektierende Auseinandersetzungen damit, wie Erkenntnisproduktion zusammen mit Bild- und Kunstproduktion in ihrer Angewiesenheit auf (technische) Medien zum Teil massiv an Extraktivismus, an Luft- und Umweltverschmutzung und

9)

Siehe auch *Critical Zones*, Ausstellung ZKM Karlsruhe, 23.05.2020–09.01.2022: <https://zkm.de/de/ausstellung/2020/05/critical-zones> (03.03.2025).

10)

Siehe Lenbachhaus, *Turner und das Wetter*, <https://www.lenbachhaus.de/turner-und-das-wetter> (03.03.2025).

11)

Exemplarisch wollen wir hier nennen:  
Tsing, Anna Lowenhaupt / Bubandt, Nils / Gan, Elaine / Swanson, Heather Anne (Hg.) (2017): *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Can humans and other species continue to inhabit the earth together?* Minneapolis/London, University of Minnesota Press, <https://www.upress.umn.edu/9781517902377/arts-of-living-on-a-damaged-planet/>; Woods, Derek (2014): *Scale Critique for the Anthropocene*. In: *Minnesota Review*, # 83, Duke University Press, S. 133–142; Demos, T.J. / Scott, Emily Eliza / Banerjee, Subhankar (Hg.) (2021): *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. New York, Routledge; Fowkes, Maja and Reuben (2022): *Art and Climate Change*. New York, Thames & Hudson.

-zerstörung beteiligt waren und sind. Nadia Bozak hat das in ihrem Buch *The Cinematic Footprint* (2011) umfassend für den Film und die Entwicklung des Films als Medium dargelegt. Die Ausstellung *Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion* (Boaz u.a. 2022)<sup>12)</sup> zeigte eindrücklich die materiellen und ideologischen Verwicklungen des Mediums Fotografie in Umweltveränderungen sowie in extraktivistische (neo-) koloniale Verbindungen in Ländern des Globalen Südens, wo die für die Medienproduktion notwendigen Stoffe, wie u.a. Silber für die Fotografie, Kupfer für Kabel, Koltan für Tantalkondensatoren, die in fast allen gegenwärtigen elektronischen Geräten vorhanden sind, abgebaut wurden und werden. Mit kritischem Blick auf die Ökobilanz von Filmen und Fernsehsendungen als Herausforderung auch für die Kulturwissenschaften, plädieren Judith Keilbach und Skadi Loist (2023) eindringlich für die Entwicklung eines „neuen Curriculum der Medienwissenschaft“ (Ebd.), dem der Aspekt der Nachhaltigkeit integral ist. Bereits die von Nanna Heidenreich und Ulrike Bergermann herausgegebene Publikation zu postkolonialer Medientheorie (2015) verdeutlicht, dass die Frage der Nachhaltigkeit in der Medienwissenschaft nicht ohne die Frage des Post-Kolonialismus und seine Verschränkung mit den extraktivistischen Bedingungen des Kapitalismus gestellt und beantwortet werden kann.

— Für uns zeigt sich in diesem Zusammenhang vor allem die Notwendigkeit, immer auch über eine Nachhaltigkeit theoretischer Konzepte und wissenschaftlicher Erkenntnisse selbst – ebenso wie die einer atemlos erscheinenden Klima-Kunst-Produktion – nachzudenken. Wir haben daher zu einem Neu-Lesen, einem Recycling von Theorien, Bildern, Texten und Visualisierungen eingeladen, um auf diese Weise eine Nachhaltigkeit theoretischer Konzepte und wissenschaftlicher Erkenntnisse zur Diskussion zu stellen. Es sollte der Versuch gemacht werden, kurz inne zu halten, um bereits Vorhandenes, bereits Gesehenes und Geschriebenes noch einmal anzuschauen und nachzulesen – was ist übrig geblieben und verwertbar, erschien unwichtig und kann aktuell relevant werden, bekommt Gewicht. Welche Aspekte und Facetten in Texten und Argumentationsschleifen, in künstlerischen Projekten und populärkulturellen Produktionen rücken also in den Fokus, wenn sie unter veränderten Bedingungen, unter veränderter Fragestellung, aus einem anderen Blickwinkel, mit anderen Verknüpfungen betrachtet und gelesen werden? Oder um es mit Haraway komplexer und poetischer zu sagen: „Es ist von Gewicht, welche Gedanken Gedanken denken. Es ist von Gewicht, welche Wissensformen Wissen wissen. Es ist von Gewicht, welche Beziehungen Beziehungen knüpfen.

12)

Die Ausstellung wurde konzipiert (und zuerst gezeigt) im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 15.07.–31.10.2022; <https://www.mkg-hamburg.de/ausstellungen/mining-photography> (10.02.2025). Die Metapher des „Fußabdruck“, den beide, Bozak und *Mining Photography*, nutzen, zeugt wiederum davon, den Mensch als Bezugspunkt zu setzen. In der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce ist der Fußabdruck ein Beispiel für die Zeichenkategorie des Index, der Spur, die eine gewesene Anwesenheit markiert (Peirce 1978: 159) und theoretisch in Bezug auf die analoge Fotografie (und auch den analogen Film) für die Beschreibung des Verhältnisses zwischen fotografischem Bild und fotografiertem Referenten eingesetzt wurde. Das ist eine interessante Verschiebung. Peirce, Charles Sanders (1978): *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hrsg. v. Charles Hartshorne/Paul Weiss. Cambridge, Harvard UP.

Es ist von Gewicht, welche Welten Welten verweltlichen. Es ist von Gewicht, welche Erzählungen Erzählungen erzählen“ (Haraway 2018: 53).

— An vielen Orten und in vielen Bereichen sind Versuche gestartet worden, eine Menschen-zentrierte Wahrnehmung, die die zerstörerischen Folgen menschlichen Eingreifens in Ökosysteme, Pflanzen-, Tier- und andere Kritter-Welten, Meere und Wasser-kreisläufe, Gesteinsschichten und geologische Formationen aus-blendet, zu öffnen und zu erweitern. Gleichzeitig gibt es nach wie vor massive Leugnungen der bestehenden Phänomene und eines menschlichen Verschuldens, die auch auf der staats- und regierungspolitischen Ebene gerade eine Konjunktur erleben.<sup>13)</sup>

**HIER UND JETZT: DER WEG ZU DIESER AUSGABE** — In der Ver-schränkung von Beschleunigungskritik, dem Bestreben zu Ver-weilen und Relevanzüberlegungen erscheint es gleichermaßen paradox wie plausibel, dass dieses Heft länger gedauert hat und in der Erstellung ungleich komplexer und aufwändiger war, als wir bei der Veröffentlichung des Calls gedacht hatten. Das lag nicht zuletzt daran, dass (welt-)politische Ereignisse die Aufgabenstellung dieses Themenheftes überholt haben und nicht nur uns *in anderer Weise* innehalteten ließen angesichts der Herausforderung, um so dringlicher handeln zu müssen – sich an Protesten und Demonstrationen in Präsenz, offenen Briefen und Solidaritätserklärungen zu beteiligen. Die aktuellen innen- und außenpolitischen Ver-schiebungen in den USA seit der Amtseinführung von Donald Trump und in Europa, Russlands fortdauernder Krieg gegen die Ukraine, die Terroraktion der Hamas am 07.10.2023 und der darauf folgende Krieg in Gaza mit maßlosem Leid für die palästinensische Zivilbevölkerung und weitere israelische Angriffe auf den Libanon erschüttern.<sup>14)</sup> Zudem fielen in diesen Zeitraum die öster-reichischen und deutschen Wahlergebnisse, die eine allgemeine Verschiebung nach rechts signalisieren, welche in anderen Ländern der EU wie Italien, Ungarn und die Niederlande bereits vollzogen ist. Davon betroffen ist stets auch die universitäre Forschung und Lehre; bereits vor den letzten deutschen Bundestagswahlen wurden die Gender Studies und ihre Lehrenden massiv von der AfD angegriffen.<sup>15)</sup> Die unfassbar und unvorhersehbar scheinenden Konsequenzen dieser Geschehnisse haben die (öffentlichkeit) politische Aufmerksamkeit für Klimakatastrophe und Umweltzer-störung hin zu Debatten um die Notwendigkeit massiver militärischer Aufrüstung und die Sicherstellung der Kampfbereitschaft verschoben.<sup>16)</sup>

13)

Jüngste Beispiele, die das ausdrücklich in ihrer politischen Agenda haben, sind u.a. Trump-Musk-MAGA, AfD und Milei in Argentinien.

14)

Ebenso fordern die aktuell fortdauernden Kriege und Konflikte u.a. in Syrien, der Demokratischen Republik Kongo, Südsudan sowie der Bürgerkrieg im Sudan Aufmerksamkeit, auch wenn sie medial weniger oder kaum präsent sind.

15)

Siehe u.a. „Angriffe auf die Freiheit von Forschung und Lehre im aktuellen Wahlkampf“, <https://www.genderqueermedien.org/?p=693> (10.03.2025).

16)

Gleichzeitig wurde nun mit dem am 19.03.2025 verabschiedeten neuen Schulden-Haushaltspaket doch einiges für Klimaschutz eingeplant, <https://www.tagesschau.de/inland/innenpolitik/finanz-paket-grundgesetz-aenderungen-100.html> (19.03.2025).

— Kritische Positionen, die militärische Handlungen – flächen-deckende Bombardements, Einsatz jedweder Waffen und Munitionsarten, Tötung und Schädigung von Menschen und mehr-als-menschlichen Wesen, von Kraut und Kritter – mit Umwelt-verschmutzung, Umweltzerstörung, Biodiversitätsverlust und Beschleunigung der Klimakatastrophe zusammendenken, wurden von Wissenschaftler\*innen wie Kathryn Yusoff (2018) oder Rob Nixon (2011) ausgearbeitet, die sich beide auch mit Formaten der lange andauernden *slow violence* (Nixon) und dem Nachwirken der Gewalt der Sklaverei (Yusoff) beschäftigt haben.

— Speziell zum Ukrainekrieg hat Svitlana Matviyenko (2022, 2023) eine environmentale Kritik der russischen Angriffe formuliert. Außerdem hat es das Team von *Forensic Architecture* mit seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten wiederholt geschafft, in den juridischen Kontext zu wechseln. Ihre Analysen und Re-Konstruktionen wurden als Beweise vor Gericht eingesetzt, sie hatten also durchaus konkrete Auswirkungen im Realen und nicht nur im Symbolischen.

**EINE ÄSTHETIK DES ANTHROPOZÄN?** — Der gegenwärtigen Hyperpräsenz des Anthropozän-Begriffs im Kunstbetrieb – das ist die bereits sechs Jahre zurückliegende, aber immer noch gültige, Diagnose der Literaturwissenschaftler\*innen Eva Horn und Hannes Bergthaller (2019) – läge nicht so sehr „ein bestimmtes Programm“ zugrunde, sondern „bestimmte Erwartungen an Kunst“. Diese solle „das abstrakte Konzept ‚Anthropozän‘ *denk- und wahrnehmbar* machen“, „Ausdrucksformen zur Verfügung stellen, die eine Alternative zum Diskurs von Wissenschaft und Politik bieten“ und „neue Instrumentarien des Denkens zur Verfügung stellen“ (Ebd.: 118).<sup>17)</sup> Gegen solche Indienstnahme fordern sie eine „genuine Ästhetik des Anthropozäns“ ein, die zu fragen habe, „was es eigentlich heißen könnte, sich dem Befund des Anthropozäns in der *Form* ästhetischer Darstellung zu stellen“ (Ebd.) In der Perspektive eines poststrukturalistisch, feministisch und post-kolonial informierten Verständnisses von visueller Kultur, die von einer, zeichentheoretisch begründeten und auch kunsthistorisch argumentierten<sup>18)</sup>, Untrennbarkeit von Inhalt und Form ausgeht, erscheint dieses Anliegen problematisch, nicht zuletzt in der Art, wie es kategorisieren und zuweisen will. Die Unfassbarkeit der Gegenwart soll, wenn man so will, in einer vorbestimmten Definition ihrer Darstellungsweise fassbar gemacht werden. Studien visueller Kultur geht es dagegen um einen offenen Ansatz in der kritischen Analyse der mächtvollen „Praktiken des Sehens, des

17)

Vgl. kritisch zu Horn/Bergthallers Ästhetik-Definition und Vorstellung einer Anthropozän-Ästhetik auch Pauleit, Winfried (2023): Auf schwankendem Grund. Bruno Latours Impuls und C.D. Friedrichs *Das Große Gehege als Modellfall für eine Ästhetik des Anthropozäns*. In: nachdemfilm, Nr. 21: Grünes Kino, <https://nachdemfilm.de/issues/text/auf-schwan-kendem-grund> (20.03.2025).

18)

Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung (1932). In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonegraphie und Ikonologie*. Köln, DuMont 1979, S. 185–206.

Interpretierens, des Deutens oder auch des Zu-verstehen-Gebens, der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens“ (Schade/Wenk 2011, 9). Das bedeutet in diesem Verständnis: Das Anthropozän artikuliert sich in genau den Bildern und Erzählungen – in den (Sprach-)Bildern und (visuellen) Rhetoriken –, in denen es thematisiert wird; und diese Bilder und Erzählungen sind notwendigerweise immer schon medial. Insofern ist das Anliegen nicht, eine Ästhetik *des* Anthropozäns oder *für* das Anthropozän zu finden, sondern, diese Prozesse zu verstehen. Das Anthropozän wird sichtbar, sagbar und vorstellbar (nur) in den Bildlichkeiten, die es *abbilden* und dabei gleichzeitig mit konstruieren.

\_\_\_\_\_ Mit diesem Gedanken hatten wir für unseren Call drei Kon/ Figurationen – Landschaft, Wetter, Kraut und Kritter –, die gegenwärtig in wissenschaftlichen Debatten wie auch in den Tagesnachrichten präsent sind, als Fokus für die Beiträge vorgeschlagen. *Landschaft* hat sich von einem klassischen Sujet der Kunst zum bildlichen Krisen- und Katastrophen-Anzeiger verschoben, vom paradiesischen Sehnsuchtsbild zum dystopischen Szenario. *Wetter* wird vorhergesagt, überwacht, visualisiert und dramatisiert; im Alltagsdiskurs ist es vom Neben- zu einem Hauptakteur und zu einem Symptom für Klimawandel geworden. *Kraut und Kritter* sind virulent als sterbende, lokale Arten, die es zu schützen und zu retten gilt, und als invasiv markierte Arten, die als Bedrohung gelten gemacht werden und deren Ausbreitung und Migration auch durch die veränderten Wetterverhältnisse vorangetrieben wird. Ab wann ist eine Art jedoch „heimisch“ und ab wann „invasiv“, wann wird ein Kraut zum Unkraut?

**LANDSCHAFTEN UND GÄRTEN** \_\_\_\_\_ Landschaften – seien es gemalte, gefilmte oder anders medialisierte – sind nicht nur im Caspar David Friedrich-Jubiläumsjahr (2024) wieder *in*: Seien es die toxischen, zerstörten Landschaften, die Künstler\*innen als Kommentar auf das Anthropozän zeigen, oder die (Wieder-)Entdeckung und Re-Interpretationen eines Garten (Eden), der auf einmal häufig mit Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (1490–1500) in Verbindung gebracht wird; sei es die Deklaration als widerständige oder queere Lebensweise, wie die Rezeption von Derek Jarmans Garten auf steinernem Boden rund um sein *Prospect Cottage* vis- a-vis eines Atomkraftwerks in Dungeness, Kent, zeigte, oder Uriel Orlows Projekt (Orlow & Sheikh 2016) zu dem Garten, den Nelson Mandela während seiner Gefangenschaft anlegte. Gleichzeitig gibt es Boschs’ *Garten* nun auch als eine immersive Installation, die sich *Bosch and Beyond* nennt (2025).<sup>19)</sup> Landschaft und Garten,

19)

Siehe *Bosch and Beyond*, <https://bosch-beyond.de/> (02.02.2025).

so scheint es, agieren in gegenwärtigen künstlerischen und kuratorischen Auseinandersetzungen als Metonymien environmentaler, sozialer und politischer Problematiken und als deren Gegenorte. Dystopischen Anthropozän-Landschaften – durch Vermüllung, Verseuchung, Tagebau, industrielle Landwirtschaft oder Flächenversiegelung – werden *andere Räume* entgegengesetzt oder zur Seite gestellt, die *anderes* erfahrbar und erlebbar machen, die etwas *anders* machen.<sup>20)</sup>

Die britische Ausstellung *Radical Landscapes. Art inspired by the Land* (William Morris Gallery, London, 2023–24) sollte das Land und seine Darstellung in lockerer Anlehnung an den Maler und Mitbegründer der Arts&Crafts Bewegung William Morris, tituliert als „one of Britain’s earliest and most influential environmental thinkers“<sup>21)</sup>, vor allem als Raum und Quelle der Inspiration, des Protestes, einer Politik der Bewahrung und auch des Empowerments präsentieren. Die Vorstellung, dass in die Landschaft zu gehen, an sich schon befreiend ist, ignoriert jedoch die komplexe Historie gerade der *englischen Landschaft*, die unabdingbar verflochten ist mit Vorstellungen nationaler Identität, Kolonialismus und Industrialisierung. Monika Wagner (2016) hat diesbezüglich, vor allem an den Gemälden Turners, herausgearbeitet, wie sich die englische Landschaftsmalerei und deren Wahrnehmung im 19. Jahrhundert unter dem Einfluss und den Auswirkungen der zunehmenden Industrialisierung und der einhergehenden klimatischen Veränderungen durch Luftverschmutzung, Natur- und Landschaftszerstörung verändert haben. Die Fotoarbeiten der 1980er und 90er Jahre der schwarzen britischen Künstlerin Ingrid Pollard (2022) thematisieren den ländlichen Raum in Bezug auf Fragen von *race*, Gender und nationaler Identität. Deutlich wird, wie (sehr) das Ländliche und Landschaft bestimmt für das (Selbst-)Bild eines (englischen) Nationalen und zugleich an Vorstellungen von *whiteness* gekoppelt ist, und umgekehrt, wie (sehr) *non-whiteness* an das Urbane, an den städtischen Raum gebunden wird.

Landschaft kann mit progressiven, utopischen Zielen, ebenso aber mit reaktionär-nostalgischen Zielen aufgeladen werden. In Bezug auf die deutsche Geschichte und Gegenwart hat Tom Holert (2024) in seinem Essay *Landschaft als Beute* die Notwendigkeit dargelegt, sich mit den nationalsozialistischen Blicken und Bedeutungsaufladungen auseinanderzusetzen. Es gibt eine intrinsische und spannungsvolle Verbindung zwischen Bildern von Landschaften, ihrer Ästhetisierung, Dokumentation und Überwachung und ihrer Ausbeutung oder Bewahrung.

20)

Über zeitgenössische kritische Landschaftsfotografie vgl. in diesem Zusammenhang auch Wells, Liz (2011): *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*. London/New York, Routledge; der Band ist 2021 in zweiter Auflage erschienen.

21)

Siehe *Radical Landscapes*, <https://wmgallery.org.uk/event/radical-landscapes/> (20.03.2025).

Ein Beispiel für eine temporäre und ephemerale Markierung, um an indigene Landschaften zu erinnern, stellt die Arbeit *The Grid* (2015) der schwarzen US-amerikanischen Künstlerin Cauleen Smith vor. *The Grid* ist der zweite von drei Filmen, die die amerikanische konzeptuelle *Land Art* der 1970er Jahre kommentieren und mit der weniger erinnerten Geschichte und ihren Traumata verbinden. Das Raster – *grid* – ist das grundlegende Werkzeug beim Zeichnen, Vermessen und Kartographieren. Smith filmt im *Malibu State Park*, wo die Chumash Indians vor der spanischen Eroberung lebten, die mühsame Erstellung eines temporären und ephemeralen Rasters aus rosa Flatterband unter einer großen Eiche auf einer Wiese bei starkem Wind und zeigt damit auf zwei Ebenen, wie Land vermessen, dokumentiert und sichtbar wird. „[...] the effort to establish order and structure with the tape seems somewhat absurd. [...] The grid that emblem of infinitely repeatable identity, is confronted here with forces that resist any such geometry and is simply blown away“ (Tischer 2024: 183). Somit stellt Smith mit ihrer Arbeit die Annahme einer neutralen, leeren Landschaft, die als *white space* für künstlerische oder andere Interventionen zur Verfügung steht, also in der Land Art häufig einfach als eine Erweiterung des *white cube* der Galerie konstruiert wird, in Frage.

Die vielfältige und wechselhafte Geschichte von *Landschaft* und *Garten* als Konzepte, Praktiken und Ideologien,<sup>23)</sup> stellt sich als Herausforderung an aktuelle künstlerische und kuratorische Thematisierungen ebenso, wie die Frage danach, wie Landschaft (und Garten) *an sich* anders gedacht werden können oder müssen. W.J.T. Mitchell hat vorgeschlagen, Landschaft nicht länger als ein bestimmtes Genre der Malerei, sondern als ein Medium, ein umfassendes Netzwerk kultureller Codes zu denken (Mitchell 2002: 13). Als kulturelles Medium, so Mitchell, habe Landschaft „a double role with respect to something like ideology: it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpellating in some more or less determinate relation to its givenness as site and sight. Thus, landscape (whether urban or rural, artificial or natural) always greets us as space, as environment, as that within ‚we‘ (figured as the figures in the landscape) find – or lose – ourselves“ (Ebd.: 2). In kritischem Anschluss an Mitchell fokussiert Irene Nierhaus (2010) mit dem Begriff der *Landschaftlichkeit* dazu die Frage nach den ästhetischen Mitteln und Verfahrensweisen. *Landschaftlichkeit* ist gemeint als „Gefüge von visuellen und räumlichen (wie auch auditiven, olfaktorischen etc., in sich jedoch keineswegs synchron

23)

Vgl. die komprimierte Zusammenfassung von Niedermeier (2015).

harmonischen) Beziehungen [...]“ (Nierhaus 2010: 32f.), als „das ‚unebene‘ Ineinandergleiten von Displayräumen, entlang einer motivischen Wiedergabe von Landschaft“ (Nierhaus u.a. 2010: 21). Mit der Formulierung *sich verlandschaften* haben Sigrid Adorf, Ines Kleesattel und Leonie Süess (2024) in enger Referenz auf Haraway kürzlich ein Landschaftsverständnis vorgeschlagen, „das die Aufmerksamkeit auf prozessuale Relationalitäten verschiebt, die kein souveränes, selbst-identisches Subjekt mehr an einen ursächlichen Anfang setzen“ (Ebd.). In der Landschaft verliert sich folglich das Subjekt und kann Wetterphänomenen begegnen, kann (Un-)Kraut sammeln und Krittern begegnen, sowohl in der ‚natürlichen‘ wie in der ästhetisierten Erfahrung. Auch wenn Bilder von Landschaften unterschiedlichen Genres folgen, lässt sich übereinstimmend festhalten, dass die einzelne Pflanze sowie das (nicht-menschliche) Tier oder die Tiere fast immer in eine Landschaft eingebettet, dargestellt werden.

**DAS VORLIEGENDE HEFT UND DIE BEITRÄGE** — Die Autor\*innen dieser Ausgabe haben in ihren Beiträgen teilweise anders gelagerte Fokussierungen entwickelt, als der Call vorgesehen hatte. So wird beispielsweise nicht so sehr bei Anthropozän-typischen Konfigurationen und deren (Vor-)Geschichten angesetzt, sondern eher Künstler\*innensubjekte und die Erzählungen ihrer Arbeit (Lopper, Erhardt) oder auch das künstlerisch-landwirtschaftliche Arbeiten als solches (Egert) in den Vordergrund der Analyse gerückt. Auffällig erscheint die bisweilige Tendenz, Lösungsansätze und Heilungsversprechen in der Kunst auszumachen und zu betonen. Die Überhöhung künstlerischer Gesten und das Übertragen von Aufgabenbereichen etwa der Politik an die Kunst, sie zum potenziellen Wegweiser aus dem aktuellen Desaster zu machen, weist auch auf die Beobachtungen von Horn/Bergthaller (2019) zurück und wäre in der ihr eigenen Historizität für eine Anthropozän-Kritik noch einmal nachzuvollziehen.

— In seinem Text *Arbeit in und an Anthropozän-Landschaften. Künstlerische und feministische Strategien* diskutiert Gerko Egert frühe Arbeiten von vier Künstlerinnen, die die Themen Ökologie, Klimagerechtigkeit und (menschliche) Arbeit verhandeln. Der Begriff der Arbeit wird aufgefächert in die künstlerische Arbeit selbst, in die Dokumentation der (unsichtbaren) Arbeit anderer und eine Re-Inszenierung und Dislokation landwirtschaftlichen Arbeitens im urbanen Raum. Letzteres wird in den Kunstkontext überführt – durch Agnes Denes’ 1982 in Manhattan angelegtes Weizenfeld. 2024 wurde diese Arbeit bei der Art Basel unter

dem Titel *Honouring Wheatfield – A Confrontation* erneut produziert (Viveros-Fauné 2024), und ist ein Indiz für deren weiter bestehende Relevanz. Die Landschaft wird in vielen der Heft-Beiträge diskutiert und kommentiert, sowohl in ihrer ornamentalen oder nützlichen Form in der Kategorie des Gartens, als auch als medial und technologisch konstruierte in VR-Umgebungen und 360°-Filmen.

Das Autorinnenteam Nora Huxmann, Helene Blickwede und Lara Bürger, allesamt aus dem Feld der Landschaftsarchitektur, unternehmen eine historische Untersuchung einer deutschen Gartenzeitschrift mit dem Titel *Gartenschönheit* während des Nationalsozialismus und versuchen, die dortige Diskussion um heimische und fremde bzw. exotische Pflanzen zu deuten, aus der Gegenwart einzuordnen und mit aktuellen Vorgaben, wie Be-pflanzungen geplant werden, zu verbinden. Angesichts der aktuellen Bedrohungen durch den Klimawandel und den Verlust der Artenvielfalt sind diese Fragen nach dem gezielten Einsatz von Pflanzen mit bestimmten Eigenschaften wieder besonders relevant. Die Autorinnen argumentieren, dass die Reflexion der Historizität der heute verwendeten Begriffe zur Selbstverständlichkeit werden muss. Das Team behandelt damit das Unterthema des „Kraut“ in der von Menschen gestalteten Landschaft und untersucht historisch, welche Art als „heimisch“ konstruiert wird.

Auch der Beitrag von Friederike Nastold und Thari Jungen beschäftigt sich mit dem Garten. Sie setzen bei Hieronymus Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste* (1490–1500) an, inspiriert auch durch die viel rezipierte Ausstellung *Der Garten der irdischen Freuden* (Berlin, Martin Gropius Bau, 2019), die in Referenz auf das Bosch-Gemälde, den Garten als „Metapher für den Zustand der Welt und Ausgangspunkt zur Auseinandersetzung mit den komplexen Zusammenhängen der Gegenwart“ vorstellt. Die Autor\*innen fragen, was die von ihnen diagnostizierte, gegenwärtige, auch andernorts vielfache Bezugnahme auf Boschs *Garten der Lüste* „über die gegenwärtige Kunst- und Kulturproduktion verrät“, und unternehmen den Versuch, „über die Methoden zu reflektieren, vermittels derer der *Garten der Lüste* re-konzipiert wird.“

Die Künstlerin und Theoretikerin Sandra Schäfer greift in ihrer Edition, die in enger Verbindung zu ihrem Kurzfilm *into the electric fields* (2024) steht, die Themen Landschaft und Kritter des Calls auf. Schäfer visualisiert und kommentiert in ihrer Bild- und Textcollage menschliche Eingriffe in Landschaft und Tierwelt und kritisiert gleichzeitig eine vermeintliche Trennung von Natur und Kultur. In dem Gespräch mit Schäfer werden sowohl die einzelnen

Elemente und Zitate ihrer mit vielen Bedeutungen aufgeladenen Collage aufgegliedert – prominent ist darin ein kleiner Vogel und die Hand einer Ornithologin zu sehen – als auch der weitere Kontext von Schäfers Arbeiten vorgestellt.

Die Spannung zwischen technologischer Dokumentation, Medialisierung und Re-Konstruktion verbindet Schäfers Edition auch mit Marietta Kestings Text, der verschiedene Modi des (virtuellen oder imaginären) Betretens von (audio-)visuellen Landschaften untersucht. Der Fokus liegt auf einem 360°-Film – *Water and Coltan* von Daniel Kötter – und einer *Augmented-Reality*-Umgebung – *Touching Clouds* von Norbert Pape und Simon Speiser, die beide für die Betrachtung mit VR-Headsets gedacht sind und sich mit (Ge-)Stein – in Form von abzubauenden Mineralien und als Objekte – beschäftigen. Dabei wird die Frage nach einer (verkörperten) Immersion in Verbindung mit extraktivistischen Praktiken in der Demokratischen Republik Kongo und asymmetrischen, rassifizierten und geschlechtsspezifischen Machtdynamik des Schauens und Betrachtens gebracht. Außerdem wird der Mythos der *leeren* Landschaft in der deutschen Gegenwart und die technologisch vermittelte Kopräsenz hervorgehoben. In der Diskussion der hybriden *Augmented-Reality*-Umgebung *Touching Clouds*, in der Steine gewichtslos durch die Luft schweben, kann dagegen ein *Queering* der Erfahrung identifiziert werden, welche Öffnungen und spielerische Dynamiken ermöglichen kann.

Azalia Shahnazari diskutiert in ihrem Essay *From Veils to Weeds: Gender and Environmental Art in Iranian Artistic Expression*, iranische Künstler\*innen, die sie als *active witnesses* beschreibt, und die teilweise mit feminin kodierten, textilen Materialien arbeiten. Während ein anderes Stück Stoff, nämlich der im Titel angesprochene *veil* – Schleier –, einerseits vielleicht das erste stereotype Bild sein könnte, das westlichen Rezipient\*innen zu iranischen Frauen einfällt, fächert Shahnazaris Beitrag dagegen die unterschiedlichen lokalen Praktiken auf, die von Performances über Multimedia-Installationen, *book-making* bis hin zu im weitesten Sinne Land Art reichen. Sie unterstreicht die Bedeutung von künstlerischen Kollektiven in der iranischen Kunstszene, die Festivals und Aktivitäten organisieren. Der Schleier wird von der detailliert besprochenen Künstlerin Tara Goudarzi in einer Arbeit durch *weeds* – eine Maske aus Unkraut – ersetzt.

Annalena Erhardts Re-Lektüre von Anna Atkins' *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) basiert auf der Hypothese, dass Atkins' Cyanotypie-Praxis die Blaupause(-n) für (eine) andere Geschichte(-n) bietet – eine Geschichte,

in der sich Algen und andere Meeresarten in die Geschichte der Fotografie und des Anthropozäns einschreiben und diese in der Relektüre les- und sichtbar machen. Die Blaupause, als kameralose Fotografie (Fotogramm), wird in der kanonischen Fotografie-Geschichtsschreibung wenig beachtet, und Atkins' Nachlass wurde (bis jetzt) weniger gewürdigt als der ihrer männlichen Zeitgenossen. Das Fotogramm, wie es aktuell die Künstlerin Manon Lanjouère in ihrer Praxis einsetzt, indem sie nicht Algen sondern Plastikmüll belichtet, gilt Erhardt als eine Umweltfotografie schlechthin, die sie als eine „Geologie der Gegenwart“ versteht.

Der Beitrag von Sarah Lopper unternimmt eine vergleichende Lektüre von Ólafur Elíassons monumental angelegter Installation *Ice Watch* (2014–2019) und Francis Alÿs' eher unspektakulär erscheinender Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997), die beide in unterschiedlicher Weise das Schmelzen von Eis in Szene setzen. Einerseits thematisiert Lopper damit Wetter- und Klimaveränderungen, andererseits gibt es ähnlich wie in Egerts Beitrag eine detaillierte Analyse unterschiedlicher künstlerischer Arbeitsweisen. Während Elíassons aus der grönländischen Arktis importierte Eisblöcke, die er im öffentlichen Raum verschiedener Großstädte arrangierte, ausdrücklich auf eine Thematisierung von Klimawandel abzielen, steht Alÿs' Aktion aus dem Jahr 1997, in der er einen Eisblock durch die Straßen von Mexiko-Stadt schiebt, unter einer eher soziopolitisch gelagerten Perspektive, die nach Bedingungen und Strukturen von Arbeit und sozialem Leben fragt sowie an die städtebauliche Wasser-Infrastruktur der vorkolonialen Zeit erinnert. Die Performance wird somit auch als Kommentar auf Kolonialismus und Klimawandel lesbar, in der „Eis als Allegorie für Kühlung, Wasser und dessen Verlust“ steht.

Der Rezensionsteil enthält die Besprechungen von zwei Büchern und einer Ausstellung, die wie für das Thema der Ausgabe kuratiert scheinen. Claudia Reiche widmet sich dem 2023 erschienenen Band *Von Fröschen, Einhörnern und Schmetterlingen*, der ausgewählte Schriften des 2019 verstorbenen Kulturwissenschaftlers Josch Hoenes versammelt. Der Untertitel „Trans\_queere\* Wirklichkeiten und visuelle Politiken“ verweist mit Bezug auf die ungewisse Positionierung zu so genannter *Realität* von aussterbenden oder fabelhaften Tieren, zu Zoologie und Kryptozoologie, auch auf Wirklichkeit trans\_queerer\* Art. Reiche beschreibt den Band als „eine große Liebes- und Trauerarbeit [, die] bereits beim Durchblättern“ deutlich wird, und „von einer verwobenen Vielstimmigkeit“, von „einer Community

freundschaftlicher, aktivistischer und wissenschaftlicher Resonanzen und Interferenzen“ getragen ist.

Alisa Kronberger bespricht Yvonne Volkarts Monografie *Technologies of Care. From Sensing Technologies to an Aesthetics of Attention in a More-than-Human World* (2023). Sie verortet Care Technologien in der „Diskursproduktion“ [...] von Techno-Natur-Kulturen und Ökologie mit der Deklaration eines dezidiert „techno-eco-feminist turn toward the environmental“. Betont wird die zentral gesetzte „ethisch-politische – bzw. mit Félix Guattari, [...] ethisch-ästhetische – Frage“ nach anderen Technologien, „die nicht als Lösungen des Problems oder Hoffnungstragende auf den Plan gerufen werden (sollen), sondern als Care- und Vertrauensstiftende.“

Linda Ewert rezensiert die Ausstellung *Lieben, Leben und Sterben in Symbiose mit Lucile Olympe Haute* (Hannover, Kunstverein Langenhagen, 2023/24) und beschreibt detailliert Hautes Arbeiten mit Kombucha-Pilzen, die einen herausragenden Präzedenzfall für eines der Lieblingsthemen der Anthropozänkunst darstellen: die vielfältigen Funktionen und der Vitalismus der Mycellium-Netzwerke. Anna Lowenhaupt Tsings Forschungen dürften hier Pate gestanden haben, in deren Folge viele weitere Theoretiker\*innen und Künstler\*innen begonnen haben, sich mit Pilzen oder auch mit *slime molds* zu beschäftigen, denen beiden eine inhärente Intelligenz zugeschrieben wird.

Die Beiträge dieser Ausgabe und insbesondere auch unsere Einleitung selbst möchten wir als Skizzen verstehen, die von außen zu schauen versuchen, während sie (und wir) mittendrin sind, und die im Vorhandenen nach anderen, weiteren Abbiegungen fragen, Anknüpfungspunkte und Verbindungen markieren.<sup>24)</sup> Lucy Lippard, die mit *Weather Report: Art and Climate Change* im Boulder Museum of Contemporary Art/Colorado, 2007, eine der ersten Ausstellungen zum Klimawandel kuratiert hatte, reflektiert vierzehn Jahre später: „With *Weather Report*, we tried to create a show that was varied, beautiful, accessible, and alarming, but not alarmist“ (Lippard 2021: 45). Diese Haltung hat sich mittlerweile doch deutlich zu letzterem hin verschoben.<sup>25)</sup> Um so mehr wünschen wir uns, mit diesem Heft eine kleine Anregung dazu gegeben zu haben, dennoch hin und wieder einmal kurz inne zu halten – denn auch Re-Lektüren, die Kontemplationsräume eröffnen, um Mythen der Gegenwart auf die Spur zu kommen, können Formate des Widerstands sein.

24)

Siehe auch: Holzhey, Christoph F.E. / Wiedemeyer, Arnd (Hg.) (2020): *Weathering: Ecologies of Exposure*. Berlin, ICI Berlin Press, <https://www.ici-berlin.org/publications/weathering/> (21.03.2025).

25)

Auch wegen der zunehmenden Kriminalisierung von Klima-Aktivist\*innen und Greenwashing-Bemühungen großer Konzerne. Greenpeace wurde gerade zu einem Millionen-Schadenersatz wegen des Standing Rock Protests gegen eine Pipeline über indigenes Land in den USA verklagt, was zugleich die Führungspositionen indigener Gruppen in diesem Protest auslöscht, siehe u.a.: <https://www.tagesschau.de/ausland/amerika/usa-green-peace-klage-100.html> (21.03.2025).

// Literaturverzeichnis

- Adorf, Sigrid / Kleesattel, Ines / Süess, Leonie: Editorial #5, 2024. sich verlandschaften – in relationalen Praktiken. In: *insert. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, Nr. 5, 2024, <https://insert.art/ausgaben/sich-verlandschaften/> (22.03.2025)
- Bergermann, Ulrike / Heidenreich, Nanna (Hg.) (2015): total – Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie. Bielefeld, transcript
- Bozak, Nadia (2011): *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick, Rutgers University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt5hjf37>
- Braun, Christina von (2024): Digitizing Art, Money, and Man. In: Stadler / Tischer (2024), S. 51–60
- Cane, Jonathan (2019): *Civilizing Grass: The Art of the Lawn on the South African Highveld*. Johannesburg, Wits University Press
- Bosch and Beyond, Immersive Ausstellung, <https://bosch-beyond.de/> (02.02.2025)
- Carroll, Lewis (1865): *Alice in Wonderland*. London, Macmillan
- Haraway, Donna (2016a): Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. In: *eflux Journal* #75, September, <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/> (02.03.2025)
- Haraway, Donna J. (2016b): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London, Duke University Press
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Anthropozän*. Frankfurt a. M./New York, Campus
- Hersey, Tricia (2022): *Rest is Resistance*. London, Aster
- Holert, Tom (2024): Landschaft als Beute. Proben völkischer Bodenständigkeit. In: *Texte zur Kunst, Country*, Heft 135, 2024, S. 34–57
- Horn, Eva / Bergthaller, Hannes (2019): *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg, Junius Verlag
- Jarman, Derek: *Garden, Prospect Cottage* [https://gardenmuseum.org.uk/exhibitions/derek-jarman-my-gardens-boundaries-are-the-horizon/?srstid=AfmB0ooNA1NvtbOrjmzvHAu5DNNt0ooTjgrx-rOnX08rmKxx99KYzw\\_3j](https://gardenmuseum.org.uk/exhibitions/derek-jarman-my-gardens-boundaries-are-the-horizon/?srstid=AfmB0ooNA1NvtbOrjmzvHAu5DNNt0ooTjgrx-rOnX08rmKxx99KYzw_3j) (22.03.2025)
- Keilbach, Judith / Loist, Skadi (2023): *Green Media. Von Green Production zu nachhaltiger Mediawissenschaft*. In: *nachdemfilm*, Nr. 21: *Grünes Kino*, <https://nachdemfilm.de/issues/text/green-media> (22.03.2025)
- Lippard, Lucy (2021): *Describing the Undescribable: Art and the Climate Crisis*. In: Demos, T.J. / Scott, Emily Eliza / Banerjee, Subhankar (Hg.): *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. London/New York, Routledge, S. 45–53
- Matviyenko, Svitlana (2022): *Nuclear Cyberwar: From Energy Colonialism to Energy Terrorism*. In: *eflux Journal* #126, April, <https://www.e-flux.com/journal/126/460842/nuclear-cyberwar-from-energy-colonialism-to-energy-terrorism/> (02.03.2025)
- Matviyenko, Svitlana (2023): *Speeds and Vectors of Energy Terrorism*. In: *eflux Journal* #134, März, <https://www.e-flux.com/journal/134/525421/speeds-and-vectors-of-energy-terrorism/> (02.03.2025)
- Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion. Hamburg 2022. Levin, Boaz / Rueifs, Esther / Beyerle, Tulga (Hg.), Leipzig, Spector Books
- Mitchell, W.J.T. (2002): *Introduction*. In: Ders. (Hg.): *Landscape and Power*. Chicago/London, University of Chicago Press, 2nd Edition, S. 1–4
- Ders. (2002): *Imperial Landscape*. In: Ders., S. 5–34
- Niedermeier, Michael (2015): *Landschaft/Garten*. In: Thoma, Heinz (Hg.): *Handbuch Europäische Aufklärung*. Stuttgart, J.B. Metzler, S. 323–334. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05410-4\\_29](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05410-4_29)
- Nierhaus, Irene / Hoenes, Josch / Urban, Annette (2010): *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin, Reimer, S. 9–19
- Nierhaus, Irene (2010): *Landschaftlichkeiten. Grundierungen von Beziehungsräumen*. In: Dies. / Hoenes / Urban, S. 21–37
- Nixon, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge/MA, Harvard University Press
- Orangerie der Fürsorge, Ausstellung 12.09.2024, neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, <https://berlinartweek.de/event/orangerie-der-fuersorge/7aac3e95-564e-48db-9b6b-a26995fc16c1/> (02.03.2025)
- Orlow, Uriel / Sheikh, Shela (Hg.) (2016): *Uriel Orlow: Theatrum Botanicum*. Berlin, Sternberg Press, <https://urielorlow.net/project/theatrum-botanicum/> (02.02.2025)
- Parreno, Philipp (2016): *Anywhen*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/philippe-parreno-anywhen> (02.02.2025)
- Pollard, Ingrid: *Carbon Slowly Turning*. Milton Keynes 2022. Spira, Anthony / Blanchard, Fay (Hg.), Milton Keynes, PWP, 2022
- Radical Landscapes: Art inspired by the Land, Ausstellung 21.10.2023–18.02.2024, William Morris Gallery, Tate Liverpool; gleichnamiger Katalog, <https://wmgallery.org.uk/event/radical-landscapes/> (02.02.2025)

Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011): Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld, transcript

Schultz, Nikolai (2024): Landkrank. Frankfurt a. M., Suhrkamp

Škarnulytė, Emilia (2023): *Æqualia*, 4K single-channel, colour, 5.1 sound, 9', <https://www.sieshoeke.com/artworks/emilia-skarnulyte-aequalia> (22.03.2025)

Stadler, Eva Maria / Tischer, Jenni (Hg.) (2024): Abstraction and Economy: Myths of Growth. Berlin/Boston, DeGryter, Edition Angewandte

Tischer, Jenni (2024): Off the Grid: Skipping Rope in between the Abstract and the Concrete, Touching Its Material (Pre)Conditions, (Pre)Attitudes, and Anticipations. In: Stadler / Tischer, S. 173–180

Tsing, Anna Lowenhaupt (2022): The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton, Princeton University Press

Viveros-Fauné, Christian (2024): Eco-pioneer Agnes Denes on transforming Basel's Messeplatz into a wheat field, Website Art Basel, Stories, <https://www.artbasel.com/stories/ecology-pioneer-american-artist-agnes-denes-basel-messeplatz-wheat-field-climate-change-awareness?lang=en> (02.02.2025)

Wagner, Monika (2016): Regen und Rauch. Landschaftsmalerei als Index klimatischer Veränderungen. In: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 1, S. 21–37, urn:nbn:de:hbz:6:3-ufk-20216-1679

Yusoff, Kathryn (2018): A Billion Black Anthropocenes or none: Rewriting the "Origin Stories" of the Anthropocene. Minneapolis: University of Minnesota Press

#### // Angaben zu den Autorinnen

Kerstin Brandes, Dr., Kunsthistorikerin, ist Professorin für Visuelle Kultur an der Universität Bremen. Zu ihren aktuellen Arbeitsschwerpunkten gehören: Anthropozän-Diskurs und Visuelle Kultur, Wohn-Museen, Geschichten und Theorien der Fotografie, Kulturwissenschaftliche Human-Animal Studies, Kulturwissenschaftliche Gender/Queer Studies. Sie ist Mitherausgeberin von FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur seit 2005. Ausgewählte Publikationen: Das Jagdzimmer in Charlotte von Mahlsdorfs Gründerzeitmuseum – Wild-Phantasien und Abstaube-Objekte. In: Silke Förtschler / Astrid Silvia Schönhaugen (Hg.): Trophäen. Inszenierungen der Jagd in Wohn- und Ausstellungsräumen. Bielefeld, transcript, im Erscheinen (2025); Queering Kunst/Geschichte? In: Lisa Hecht / Hendrik Ziegler (Hg.): Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit? Wien/Köln, Böhlau 2023; Die Gans lebt ... Studien Visueller Kultur und feministische Fotografieforschung, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, H. 155, Jg. 40, 2020; Fotografie und „Identität“ – Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Bielefeld, transcript 2010.

Marietta Kesting ist Medien- Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, seit Dez. 2022 zuständig für Forschung am Institut for Cultural Inquiry ICI, Berlin und leitet seit Sept. 2024 das FWF-Forschungsprojekt „Don't wake up! Future Dreaming in the Arts at the Intersection of Aesthetics, Decolonization and Media Technology an der Musik- und Kunst-Universität Wien. Sie lehrte am Institut für Künste und Medien an der Universität Potsdam und hatte von 2016–2022 die Juniorprofessur für Medientheorie an der Akademie der Bildenden Künste, München inne. Sie ist Mitherausgeberin von FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur seit 2016. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Skalierungen, Immersion, Postkolonialismus und Medien; Künstliche Intelligenz und Ko-Schreiben mit Maschinen; dokumentarische Methoden, Archive und künstlerische Interventionen. Ausgewählte Publikationen: Making and Breaking Models, mit C. F. E. Holzhey & C. Peppel (Hg.) (2025), ICI Berlin Press, im Erscheinen, Human after Man (Hg.) mit S. Witzgall, diaphanes, Zürich, Berlin; mit M. Muhle u.a. (Hg.) (2019): Hybride Ökologien, Diaphanes, Zürich und Berlin.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK  
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting /  
Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand /  
Anja Zimmermann // [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

#### // Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

