

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 75 // APRIL 2025

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

FKW //

NR. 75 // APRIL 2025

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

004–005 // FKW-Redaktion

EDITORIAL

006–023 // Kerstin Brandes & Marietta Kesting

EINLEITUNG //

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

ARTIKEL

024–036 // Gerko Egert

ARBEIT IN UND AN ANTHROPOZÄN-LANDSCHAFTEN. KÜNSTLERISCHE UND FEMINISTISCHE STRATEGIEN

037–055 // Nora Huxmann, Lara Bürger & Helene Blickwede

FREMDE IN DER GARTENSCHÖNHEIT: ZUM DISKURS UM PFLANZENHERKÜNFTE IN DER PFLANZENVERWENDUNG

056–071 // Azalia Shahnazari

FROM VEILS TO WEEDS: GENDER AND ENVIRONMENTAL ART IN IRANIAN ARTISTIC EXPRESSION

072–087 // Marietta Kesting

STEP INTO A PICTURE? BILDER VON LANDSCHAFTEN, IMMERSION, VIRTUELLE REALITÄT

088–106 // Sarah Lopper

SPUREN DER EISSCHMELZE: KUNST UND DIE VERGEGENWÄRTIGUNG ANWESENTER ABWESENHEIT

107–128 // Annalena Erhardt

„(P-)REVISONS OF THE PLANTS THEMSELVES“ – DIE GESCHICHTE(-N) UND ZUKÜNFTEN DER ALGEN VOR AUGEN:
BLAUPAUSE(-N) FÜR EINE UMWELTFOTOGRAFIE DES ANTHROPOZÄNS

129–141 // Thari Jungen & Friederike Nastold

RE-LEKTÜREN DES GARTENS: EINE „MATERIELL-SEMIOTISCHE KOMPOSTIERUNG“ DES *GARTEN DER LÜSTE* (1490–1500)

EDITION

142–143 // Sandra Schäfer

ANY BREEZE, ANY GRAIN OF LIGHT

144–151 // Sandra Schäfer & Marietta Kesting

EDITION ANY BREEZE, ANY GRAIN OF LIGHT

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN SANDRA SCHÄFER & MARIETTA KESTING

REZENSIONEN

152–157 // **Alisa Kronberger**

YVONNE VOLKART (2023): TECHNOLOGIES OF CARE. FROM SENSING TECHNOLOGIES TO AN AESTHETICS OF ATTENTION IN A MORE-THAN-HUMAN WORLD. ZÜRICH: DIAPHANES

158–162 // **Claudia Reiche**

ROBIN BAUER, ADRIAN DE SILVA, UTAN SCHIRMER (HG.) (2023): VON FRÖSCHEN, EINHÖRNERN UND SCHMETTERLINGEN. TRANS_QUEERE* WIRKLICHKEITEN UND VISUELLE POLITIKEN. SCHRIFTEN VON JOSCH HOENES (1972–2019). ESCH-SUR-ALZETTE, MELUSINA PRESS

163–170 // **Linda Valerie Ewert**

LIEBEN, LEBEN UND STERBEN IN SYMBIOSE MIT LUCILE OLYMPE HAUTE, KUNSTVEREIN LANGENHAGEN, 13.12.2023–18.02.2024

EDITORIAL

Liebe Leser*innen,

die von Kerstin Brandes und Marietta Kesting herausgegebene 75. Ausgabe der *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* erscheint unter dem Titel *Landschaft, Wetter, Kraut und Kritter – Anthropozän-Diskurs und Visuelle Kultur* und nimmt die sich gegenwärtig beständig beschleunigende Dynamik des ohnehin nicht unproblematischen Anthropozän-Diskurses in den Blick. Sie fragt danach, 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. Es ist das Anliegen des Heftes, zu einem Neu-Lesen, einem Recycling von Theorien, Bildern, Texten und Visualisierungen einzuladen und auf diese Weise eine Nachhaltigkeit theoretischer Konzepte und wissenschaftlicher Erkenntnisse zur Diskussion zu stellen. Mit „Landschaft“, „Wetter“, „Kraut und Kritter“ sind in diesem Zusammenhang drei betont lakonische Kon/Figurationen fokussiert, die gegenwärtig in wissenschaftlichen Debatten und Tagesnachrichten gleichermaßen präsent sind. Die sieben Artikel von insgesamt zehn Autor*innen stellen sehr unterschiedliche Auseinandersetzungen mit der Thematik dar. In den Analysen künstlerischer Projekte, historischer Fachzeitschriften und theoretischer Positionen werden zumindest eines – oft auch mehrere – der Titelthemen verhandelt. Einige der Themen und gedanklichen Ansätze wurden bereits in dem inspirierenden *FKW*-Heft Nr. 72 *Storying Otherwise* von Anja Zimmermann und Smillo Ebeling (2023) angesprochen, das die Rolle von (visuellen) Narrativen in der Wissenschaftskommunikation zu Gender und Diversität themisierte und – wie auch hier – explizit Bezug auf Donna Haraway nahm, die zu den aktuell wahrscheinlich meistzitierten Denker*innen in den kritischen kulturwissenschaftlichen Fächern gehört. Wir empfehlen es gerne für eine erneute Lektüre! Die dem aktuellen Heft beigelegte künstlerische Edition *any breeze, any grain of light* wurde von Sandra Schäfer gestaltet. Begleitet wird die Edition durch ein Gespräch zwischen der Künstlerin und Marietta Kesting. Nicht zuletzt sind zwei Buchrezension und eine Ausstellungsbesprechung mit von der Partie, die den Heftschwerpunkt thematisch bereichern.

Unser großer Dank gilt allen Autor*innen sowie Beitragenden. Außerdem danken wir sehr herzlich allen Redaktionsmitgliedern für die Peer Reviews, Daniel Hendrickson für das englische Lektorat und Fabian Brunke von Zwo.Acht für die Gestaltung dieser Ausgabe.

Das folgende Heft, *FKW* Nr. 76, erscheint unter dem Titel *Re-Lektüre des Gartens: Queere Ökologien, Kolonialismus, Gewalt* und wird von den Gastherausgeberinnen Friederike Nastold und Thari Jungen verantwortet. In den aktuellen Diskursen der Kunst- und Kulturwissenschaft um Klima und Anthropozän ist der Garten bislang eher wenig thematisiert worden. In historischer Perspektive erscheint er als ambivalenter Nährboden für ästhetisch-politische Diskurse um Geschlecht, Körper, Kolonialität und Gewalt. Die Ausgabe wird sich damit auseinandersetzen, wie eine Beschäftigung mit dem Garten als Ökosystem *en miniature* Antworten darauf geben – sowie auch weitere Fragen stellen – kann, wie wir in Zukunft miteinander leben.

FKW Nr. 77 versammelt Beiträge von Nachwuchswissenschaftler:innen, die an dem internationalen Symposium *Artists' Publications – A Critical Approach to Historical and Contemporary Formats of Artistic Publishing* (Bremen, Juni 2024) teilgenommen haben. Die Texte geben Einblick in aktuelle Forschungen im Bereich der Künstler*innen-Publikationen und leisten somit einen Beitrag zur Verbreitung des Wissens über diese (immer noch) marginalisierte Kunstform. Aufgrund ihrer häufig prekären Materialität sowie den subversiven künstlerischen Strategien, die die unterschiedlichen Publikationsformate auszeichnen, stellen sie ein überaus spannendes, jedoch bisher weitgehend unbearbeitetes Feld für eine kunst- und kulturwissenschaftlich orientierte Geschlechterforschung dar. Dieses Potenzial von publizierter Kunst deutlich zu machen, ist das Anliegen der Ausgabe, die von Franziska Rauh und der Gastherausgeberin Kathrin Barutzki betreut wird.

Wir wünschen allen Leser*innen dieses Heftes viel Vergnügen bei der Lektüre!

Die FKW-Redaktion

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 Etikettierung¹⁾ 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.²⁾

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 (außer-europäischen) 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.³⁾

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.IINO.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*.⁴⁾ 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).⁵⁾

— 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).⁶⁾ 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 *Cthuluzän* 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 *Orangeerie 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.⁷⁾

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“⁸⁾ 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 *Orangeerie 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.⁹⁾ 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.“¹⁰⁾

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.¹¹⁾ 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)¹²⁾ 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 Medienntheorie (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 populär-kulturellen 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.¹³⁾

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.¹⁴⁾ 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.¹⁵⁾ 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.¹⁶⁾

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).¹⁷⁾ 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 argumentierten¹⁸⁾, 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 geltend 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).¹⁹⁾ 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.²⁰⁾

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“²¹⁾, 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,²³⁾ 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 potentiellen Wegweiser aus dem aktuellen Desaster zu machen, weist auch auf die Beobachtungen von Horn/Berghaller (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

020

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 Anthropozän-kunst 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.²⁴⁾ 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.²⁵⁾ 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. / Wedemeyer, 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.tages-schau.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 Anthropon. Frankfurt a. M./New York, Campus
- Hersey, Tricia (2022): Rest is Resistance. London, Astar
- 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/?srsltid=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
- 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

// 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>



ARBEIT IN UND AN ANTHROPOZÄN-LANDSCHAFTEN. KÜNSTLERISCHE UND FEMINISTISCHE STRATEGIEN

ABSTRACT — This text examines the relationship between climate justice, labor, and artistic practice from a feminist perspective. It focuses on four artists who, since the late 1960s, have incorporated issues of labor into their explorations of landscape, ecology, and climate. The visual and performative works of Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Agnes Denes, and Mary Mattingly share a focus on the man-made landscapes that have shaped the Anthropocene in both urban and rural settings. How are landscapes made? What forms of labor do they inherit? Drawing on concepts of care, maintenance, repair, and collective labor, the artists not only create a different image of landscape, climate, and ecological action, but also challenge capitalist production and its extractivist structures. Given that climate justice is only possible as ongoing labor, the text asks about feminist labor in and with landscapes in the Anthropocene.

„KLIMASCHUTZ IST HANDARBEIT“

Plakat, Lützerath 2023

— Arbeit, vor allem im Kontext extraktivistischer Ausbeutung und Produktion ist eine jener Handlungsweisen, die maßgeblich zur gegenwärtigen Zerstörung des Planeten beiträgt. In Minen und Autofabriken, auf Ölfeldern, Plantagen und auf Geschäftsreisen, in Serverfarmen, Firmenjets und Dienstwagen sind ihre erdzerstörenden Produktionsformen zu finden. Doch die Verantwortung und Ausbeutung der Menschen durch diese Arbeitsverhältnisse ist dabei äußerst ungleich verteilt. Als Teil eines auf Lohnarbeit basierenden kapitalistischen Produktionssystems, verbinden sich in der Arbeit die Produktion von Kapital mit der Ausbeutung von Menschen und Ressourcen. Wer von Extraktivismus und Produktion profitiert und wer unter ihren Effekten leidet, ist dabei das Ergebnis einer doppelten Ausbeutung: In historischen und bestehenden Arbeitsverhältnissen verbinden sich auf enge Weise die Ausbeutung der Natur mit der Ausbeutung von Arbeiter:innen. Viele dieser Arbeitsverhältnisse sind zudem durch koloniale Strukturen und die Geschichte der Versklavung geprägt, die bis heute die Produktionsverhältnisse, vor allem im Globalen Süden prägen (Yusoff 2018).

Zentral für die Strukturierung dieser Erwerbsarbeitsverhältnisse ist dabei, dass seit dem 19. Jahrhundert die Produktion von und mit fossiler Energie als männliche Arbeit geprägt ist, die Cara New Daggett als Petromaskulinität beschrieben hat und die die Arbeits- und Geschlechterverhältnisse der letzten Jahrhunderte bestimmt (Daggett 2023, besonders 21–22).¹⁾

Ausgehend von dieser doppelten Toxizität kapitalistischer Lohnarbeit (Taube/Woznicki 2023) geht der Text im Folgenden künstlerischen Praktiken nach, die den Kampf für planetare Gerechtigkeit mit der feministischen Forderung verbinden, dominante Erwerbsarbeitsmodelle zu verändern und Alternativen zum Extraktivismus kapitalistischer Produktionsweisen entwickeln und erproben. Im Feld der Kunst ist eine Auseinandersetzung mit anderen Formen des Arbeitens bereits seit den 1960er-Jahren zu finden. Die im Folgenden diskutierten Arbeiten von Mierle Laderman Ukeles, Betty Beaumont, Agnes Denes und Mary Mattingly zeichnet dabei aus, dass sie ihre Auseinandersetzung mit Arbeit, den Geschlechterverhältnissen und den damit einhergehenden (Un-)Sichtbarkeiten explizit mit der Ausbeutung und Zerstörung des Planeten durch diese Arbeit verknüpfen. Alle vier entwerfen und erproben andere Formen des Arbeitens, die sich gegen petromaskulinistische Arbeitsformen richten. Während Ukeles bereits 1969 in ihrem *Manifesto for Maintenance Art* die „Earth Maintenance“ als wichtigen Aspekt unsichtbar gemachter Arbeit aufnimmt, setzt sie diese Forderung in ihrer Arbeit *Touch Sanitation* (1978–1980) auf performative Weise um. Betty Beaumont geht zur gleichen Zeit in ihrem *Ocean Landmark Project* (1978–1980) über die Sichtbarmachung (männlicher) Maintenance Arbeit hinaus, indem sie mit ihrer künstlerischen Arbeit selbst zur „Reparatur“ der beschädigten Meeresökologie beiträgt. Agnes Denes' *Wheatfield – A Confrontation* (1982) und Mary Mattinglys *Swale* (seit 2016) nutzen den urbanen Raum Manhattans, um ihre Formen einer anderen Arbeit zur Lebensmittelproduktion zu erproben. Indem sie Ackerbau und Pflanzenzucht im urbanen Raum New Yorks praktizieren, machen sie nicht nur die ländliche und oftmals unsichtbare Arbeit sichtbar, sie setzen sich zugleich damit auseinander, wie in Zeiten zunehmender Extremwetterereignisse urbaner (Arbeits-)Raum anders gestaltet und praktiziert werden kann.

Die Arbeiten sind in einer Zeit situiert, in der die Zerstörung des Planeten und seines Klimas zumindest im Globalen Norden fast alle Produktionsverhältnisse durchdrungen hat. Sie alle beginnen ihre Auseinandersetzung mit der ökologischen Krise bzw. dem, was später als Anthropozän bezeichnet werden wird,

1)

Cara New Daggett stellt in ihrem Buch *The Birth of Energy* (2019) dar, wie unsere moderne Vorstellung von Arbeit seit dem 19. Jahrhundert eng mit dem Konzept und der Geschichte der Energie verbunden ist. So produzierte die Dampfmaschine nicht nur massenweise industrielle Arbeitsverhältnisse, diese wurden zugleich im Sinne der Energieeffizienz und -erhaltung strukturiert und gemanagt.

ausgehend von der Perspektive der Arbeitsprozesse und -verhältnisse. Denn gerade, weil Arbeit maßgeblich an der Hervorbringung des Anthropozän beteiligt war, so muss der Kampf gegen seine extraktivistische Logik auch die Arbeit und Arbeitsverhältnisse adressieren.²⁾ Die Suche nach einem anderen Arbeiten in und an den menschengemachten Landschaften und Ökosystemen des Anthropozän und ihren Auswirkungen auf das Klima führt die vier Künstlerinnen zu ihrer Auseinandersetzung mit den Praktiken der Sorge, der Instandhaltung, des Reparierens und der kollektiven Bewirtschaftung. Damit richten sie sich gegen kapitalistische Arbeitsmodelle und deren extraktivistische Strukturen. Mit ihren künstlerischen Arbeiten machen sie deutlich, wie planetare Gerechtigkeit als Arbeit praktiziert werden kann, um sich so extraktivistischen Ausbeutungsmodellen entgegenzustellen und auf feministische und klimagerechte Weise in und mit Anthropozän-Landschaften zu arbeiten.

Das Anthropozän dient den hier diskutierten Arbeiten nicht nur als zeitliche Rahmung, sondern beschreibt vor allem die Auseinandersetzung der Künstlerinnen mit der tiefgreifenden Verwobenheit ihrer Arbeit mit planetarischen Prozessen, die das Anthropozän hervorgebracht haben. Auf je unterschiedliche Weise stellen sie bestehende Arbeitsverhältnisse aus, erkunden diese und tragen nicht zuletzt selbst zur Veränderung anthropozäner Landschaften bei. Alle der hier diskutierten Arbeiten lassen sich somit als Performances im Sinne des Anthropozäns verstehen: Die Künstlerinnen arbeiten in und mit einer Natur, die weniger der Schauplatz, als vielmehr das Produkt menschlicher und nicht-menschlicher Handlungen ist. Die Natur wird durch die Künstlerinnen erschaffen, umgekehrt wird deren Handeln durch die Prozesse der Natur ermöglicht, sodass ihre Arbeiten als Ko-Kompositionen beschrieben werden können. Drei Strategien sind dabei in besonderem Maße für diese Auseinandersetzungen auszumachen. Die Anerkennung von Sorge- und Instandhaltungsarbeit, die (Um-)Gestaltung von Landschaften sowie das Erproben kollektiver Formen der Produktion.

Wie Arbeit unsichtbar gemacht wird, die die planetarischen und urbanen Ökologien in Stand hält, ist bereits Ende der 1960er-Jahre Thema der künstlerischen Praxis Mierle Laderman Ukeles. Ausgehend von der feministischen Kritik, dass die Tätigkeiten der Sorge, vor allem die meist von Frauen ausgeführte Sorge um Kinder und häusliche Arbeit, strukturell aus dem Kunstbetrieb ausgeschlossen wird, fordert die Künstlerin in ihrem berühmten *Manifesto for Maintenance Art* von 1969 auch die Anerkennung

2)

Zur Kritik am Begriff des Anthropozäns aus marxistischer Sicht siehe Moore (2020). Nicht „der Mensch“ sei gleichermaßen für die Veränderung des Planeten verantwortlich, vielmehr ist dies anhand kapitalistischer und kolonialer Herrschaftsverhältnisse auszudifferenzieren. Zur Rolle der Versklavung innerhalb dieser Ausbeutungsverhältnisse und eines Extraktivismus der Arbeit versklavter und rassistischer Menschen und des Planeten siehe Yusoff (2018).

der „Earth Maintenance“. Denn Sorge umfasst mehr als die ins Private gedrängte soziale Sorge. Und so umfasst ihr Manifest ebenso die Forderung jene vielfältigen Prozesse der Stadt, die Arbeiten im Bereich des sozialen, materiellen und ökologischen Zusammenlebens in Form von Wasserversorgung, Müllentsorgungssystem, Gebäudereinigung und -pflege sowie das Aufrechterhalten von Infra- und Verwaltungsstrukturen als wichtigen Bestandteil des Zusammenlebens in der künstlerischen Produktion sichtbar zu machen (Ukeles 2018: 237).

Den in ihrem Manifest formulierten Vorschlag verschmutzte Luft und Erde sowie verunreinigtes Wasser aus dem Hudson River ins Museum zu transportieren, um es dort zu verarbeiten, hat Ukeles nie umgesetzt (ebd.). Stattdessen bildete neun Jahre später die Forderung nach Anerkennung der „Earth Maintenance“ den Ausgangspunkt ihrer Arbeit *Touch Sanitation*. Angestellt als unbezahlte Artist-in-Residence des *New York City Department of Sanitation* hat sie über zwei Jahre hinweg jedem der 8500 Arbeiter (zu dieser Zeit waren laut Ukeles alle Arbeiter des *New York Sanitation Department* männlich), d.h. heißt jedem Lastwagenfahrer, jedem Entsorgungsarbeiter, Ingenieur und Handwerker die Hand geschüttelt und sich für seine Instandhaltungsarbeit bedankt. Die Gespräche, die diese Begegnungen begleiteten, wurden teilweise aufgezeichnet und sie alle wurden auf einer Karte eingetragen. Mit dem umfangreichen Projekt hat Ukeles die oft unsichtbar gemachten Arbeiten an den Infrastrukturen des Alltags sichtbar gemacht, die das Leben in der Stadt im Allgemeinen und die Kunstproduktion im Besonderen ermöglichen. Wie die Sorge im Bereich des Privaten ist die Arbeit der Wasserversorgung, der Luftreinhaltung, aber auch der Müllentsorgung für sie eine Form der Sorge, die als wichtiger Teil von Umwelt- und Klimaarbeit aus dem Alltag verdrängt wird. In *Touch Sanitation* wird Ukeles performativer Akt des Händeschüttelns zu einer Sorge zweiten Grades: Sie kümmert sich nicht direkt um die Versorgung mit natürlichen Ressourcen, sondern vielmehr um jene, die sich um diese Ressourcen kümmern. Indem sie ihre Arbeit sichtbar macht, macht sie ebenso die Umwelt selbst sichtbar, allerdings nicht als unberührte Landschaft, sondern als prozessierte, bearbeitete Zirkulation von natürlichen Ressourcen wie Wasser und Luft.



// Abbildung 1 & 2
Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*

Der feministische Anspruch des *Manifesto for Maintenance Art* steht in *Touch Sanitation* in einem deutlichen Spannungsverhältnis zu der Sorge um die ausgeführten Instandhaltungsarbeiten. Indem sie unbezahlt als weiblich gelesene Künstlerin den ausschließlich männlichen Instandhaltungskräften dankt, rückt sie erneut männliche Arbeit ins Zentrum. Auch wenn *Touch Sanitation* dazu dient unsichtbare Instandhaltungsarbeit sichtbar zu machen, stellt sie die Arbeitsformen und die damit einhergehenden Ausbeutungsverhältnisse der unbezahlten weiblichen Sorgearbeit nicht in Frage.

Zur gleichen Zeit produzierte die ebenfalls in New York arbeitende Künstlerin Betty Beaumont zusammen mit einem Team von Wissenschaftler:innen 17.000 Blöcke, bestehend aus 500 Tonnen Flugasche, ein Abfallprodukt, das sie aus einem Kohlekraftwerk in Ohio bezog. Diese in Form gepressten Abfälle der Energiegewinnung bilden für die Künstlerin das Rohmaterial ihrer geplanten Skulptur *Ocean Landmark* (1978–1980). Statt diese jedoch sichtbar für alle Besucher:innen an einem zugänglichen Ort zu installieren, transportiert Beaumont die Blöcke aus Flugasche mit einem seetüchtigen Lastenkahn drei Meilen vor die Küste der im Bundesstaat New York gelegene Insel Fire Island und schüttet das Material dort ins Meer. Unsichtbar für menschliche Betrachter:innen formen die 17.000 Blöcke ein Riff, das Fische und Algen anziehen und so das durch Menschen zerstörte Ökosystem des Meeres reparieren soll. Vor allem die Arbeit der Fischer:innen soll von *Ocean Landmark* und den durch das Riff neu angesiedelten Fischbeständen profitieren. Ihre künstlerische Arbeit versteht Beaumont hier als Reparatur an einem durch den Menschen angegriffenen Planeten. Für die Künstlerin geht es dabei weniger um eine Reparatur der Form als vielmehr um eine Reparatur des Prozesses: Statt den Meeresboden als solchen in einer wie auch immer gearteten ursprünglichen Form wieder herzustellen, soll das Ökosystem des Meeres auch in Zukunft leben. Somit steht weniger ein visuelles Dokument, sondern vielmehr das Gestalten und Produzieren ökologischer Effekte im Zentrum von Beaumonts Arbeit.

In *Ocean Landmark* verbindet Beaumont Bildhauerei, Landschaftsarchitektur mit Küstenschutz und schafft dadurch eine



// Abbildung 3 & 4
Betty Beaumont, *Ocean Landmark*

Auseinandersetzung mit Formen der Arbeit auf zwei Ebenen: Erstens dokumentiert das ca. 7-minütige Video *The Journey* die Arbeit und zeigt vor allem die industrielle und logistische Arbeit wie die Energieproduktion in Ohio, das Formen der Blöcke in Pennsylvania, den Transport mit dem Schiff auf das Meer und die gezielte Versenkung. In dem Video wird das Riff als ein Dokument der Arbeit und weniger der skulpturalen Form zu einem sichtbaren Kunstwerk. Zweitens ist *Ocean Landmark* auch Arbeit in und mit dem Meer. Selbst wenn die Arbeit nicht im klassischen Sinne ausgestellt werden kann und zunächst unsichtbar bleibt, so bleibt sie nicht unwahrnehmbar. Durch die Reparatur- und Instandsetzungsarbeit trägt sie sowohl zum Kampf gegen das Massenaussterbens der Arten (Kolbert 2017) als auch zum Klimaschutz (Pörtner u. a. 2023) bei. Es sind diese Effekte, die *Ocean Landmark* – wenn auch in großer zeitlicher und zum Teil räumlicher Distanz – erfahrbar machen.

Beaumonts Beitrag zur Reparatur der zerstörenden Meeresökologie vor der Küste von Fire Island und ihre Verwendung des Industrieabfallprodukts Flugasche aus dem Kohlekraftwerk, verdeutlichen das Interesse der Künstlerin für Fragen des Anthropozäns. *Ocean Landmark* soll auf die Zerstörung der Umwelt durch die Industrieproduktion aufmerksam machen und zugleich die Situation durch einen direkten Eingriff verbessern. Anders als Ukeles werden bei Beaumont Instandhaltung und Reparatur nicht sichtbar gemacht, die Künstlerin arbeitet direkt mit und an einem bereits in den 1970er-Jahren zu Teilen zerstörten Meer, um so auf den Planeten und das Klima einzuwirken. Und so trägt die Skulptur *Ocean Landmark* auch vierzig Jahre nach ihrem Entstehen zum Ökosystem der Meere und dem Klimaschutz bei.

Indem Beaumont sich die für das Anthropozän so markante Tätigkeit – die Veränderung der Erdoberfläche, auch die unter dem Meer – aneignet und verändert, erkundet die Künstlerin Möglichkeiten nichtextraktivistischer Arbeit. Statt die gewonnenen Materialien in die Kreisläufe kapitalistischer Produktionsprozesse zu überführen, setzt sie diese zur Reparatur ein und entwirft so eine Arbeit mit der Erde, dem Meer, den Pflanzen und Fischen. Im Sinne der feministischen Forschung zur Sorge als ausgeschlossene Arbeit (u.a. Federici 2021) sowie Ukeles Erweiterung der Sorge in den Bereich der „earth maintenance“ lässt sich *Ocean Landmark* als künstlerische Sorgearbeit des Meeres beschreiben, die Reparatur und Instandhaltung nicht einfach sichtbar macht, sondern selbst praktiziert.

Auch Agnes Denes' *Wheatfield – A Confrontation* ist eine Arbeit in und mit den Landschaften des Anthropozäns. Im Frühjahr

1982 baut Denes auf dem Gelände des Battery Park Landfills in Downtown Manhattan ein hektargrosses Weizenfeld an. Zwei Blöcke entfernt von der Wall Street und dem World Trade Center, mit direktem Blick auf die Freiheitsstatue war die ca. vier Monate dauernde Performance des Pflügens, Säens, Wachsens, Düngens, und schließlich des Erntens ein starker Kontrast zu der ansonsten die Stadt bestimmenden Raumnutzung durch Wohnen, Büroarbeit und Verkehr.

Der Untertitel *A Confrontation* verweist auf zwei wichtige Dimensionen der Performance: Erstens begibt sich die Künstlerin während der vier Monate in eine körperliche Konfrontation mit der anstrengenden Arbeit des Weizenanbaus – sie kämpft gegen Widrigkeiten wie den harten Boden, die Hitze, Kälte und den Regen. Zweitens ist diese Form der Landnutzung an diesem Ort eine Konfrontation mit den Räumen und der Arbeit des städtischen Lebens. Durch ihre andere Form der Landnutzung – der Ackergrund war bereits damals 4,5 Milliarden Dollar wert, der Ertrag aus dem Weizen also nur ein unverhältnismäßig kleiner Bruchteil – führte Denes den Betrachter:innen die großen Unterschiede von landwirtschaftlicher und urbaner Arbeit und die damit verbundenen Wertschöpfungsketten vor Augen.

Mit ihrer Hinwendung zu radikal anderen Formen der Landnutzung im urbanen Raum und den damit verbundenen Praktiken, stellt Denes' Performance zwei Aspekte in den Vordergrund: Die Frage nach den Techniken der Arbeit und jenen der Imagination. Die Techniken, die Denes in ihrer Performance einsetzt, sind eine Verbindung der für das Anthropozän so zentralen Arbeit des Ackerbaus mit jenen der theatralen Inszenierung. Pflügen, Säen, Düngen sind jene körperlichen Arbeiten, die einen wesentlichen Teil der Performance bilden. Diese Techniken werden zudem verbunden mit inszenatorischen Praktiken. Sowohl die urbane Rahmung durch die Ortswahl für das Feld als auch die Rahmung als Kunstwerk tragen dazu bei, dass die Arbeit zu einer Auseinandersetzung – *a confrontation* – mit den Formen des Arbeitens in urbanen Kontexten im Anthropozän wird.

Der zweite Aspekt, den Denes' Arbeit aufruft, ist die Imagination. Durch die Konfrontation eines radikal anders genutzten Raumes im Financial District in Manhattan eröffnet *Wheatfield* auch die Imagination dessen, was städtischer Raum sein könnte und wie er genutzt werden kann. Straßen und Gebäude wirken oftmals unveränderlich und schränken so die Vorstellung dessen



// Abbildung 5

Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*

ein, was in einer Stadt möglich ist, wie man sich in ihr bewegt, arbeitet und lebt (Koolhaas 2011; Klosterwill 2019: 337). Indem Denes durch ihre gänzlich andere Raumgestaltung den städtischen Raum Manhattans zumindest zeitweise aufbricht, eröffnet sie die Möglichkeit anders über Fragen der Raumnutzung und -gestaltung nachzudenken. Statt einer strikten Trennung urbaner und ruraler Arbeit ist Wheatfield auch ein Plädoyer dafür, verschiedene Formen der Arbeit auch räumlich zu verbinden und zu verschränken. Gerade in diesem Sinne ist Denes' Performance ein Beitrag zur feministischen Debatte um Sorgearbeit und ihrer Abtrennung aus den Kreisläufen kapitalistischer Produktion und Lohnarbeit. Erweitert um die Dimension der Zeit stellt Denes zudem die Fragen, welche anderen, feministischen, planetarisch gerechteren Rhythmen jenseits postfordistischer Arbeit und Lebensformen möglich sind. Die von Witterung und Tageszeiten abhängigen Arbeiten der Performance führen ebenso wie die Zeit, die der Weizen zum Wachsen benötigt, eine gänzlich andere Weise raumzeitlicher Organisation in das städtische Leben ein.³⁾

Heute, vierzig Jahre nach *Wheatfield – a Confrontation*, scheint die Auseinandersetzung mit den sogenannten natürlichen Faktoren wie den Jahreszeiten, dem Wetter oder der Bodenbeschaffenheit im Angesicht zunehmender Stürme und anderer Auswirkungen der Klimakatastrophe erneut an Relevanz zu gewinnen. Wie ein anderes Arbeiten mit und im urbanen Raum aussehen kann, hat Denes mit ihrer Performance *Wheatfield* gezeigt – auch wenn sich dies in der gegenwärtigen Situation vielleicht weniger als Konfrontation und eher im Sinne urbaner Resilienz beschreiben ließe. Indem sie ein kleines Stück Agrarlandschaft geschaffen hat, hat Denes nicht nur eine Kritik an dem bestehenden Umgang mit Umwelt und Nahrung artikuliert, sondern aktiv zur Flächenentsiegelung im Sinne der überschwemmungsresilienten Schwammstadt beigetragen. In Denes' Performance verbinden sich die Einladung zur Imagination neuer Raumnutzungen und die Kritik der Aufteilung von Arbeitsverhältnissen mit einer ganz direkten Umarbeitung urbaner Lebensrealitäten.

Die Performance *Wheatfield – a Confrontation* und Denes' Arbeit am urbanen Raum des Anthropozäns war nicht mit der Ernte vorbei. Die Körner des geernteten Getreides wurden Teil der Ausstellung *The International Art Show for the End of World Hunger*, die 1987–90 vom Minnesota Museum of Art organisiert wurde und durch 28 Orte auf der Welt tourte. An jedem dieser Orte wurde ein Teil der Ernte erneut in den Boden gepflanzt, sodass neue Weizenfelder entstehen konnten. Dieser Aspekt macht noch

3)

Zudem sei noch angemerkt, dass diese anderen Zeitlichkeiten nicht nur Konventionen urbanen Lebens in Frage stellen, sondern auch jene der Performancekunst selbst, ihrer Sichtbarkeit und visuellen Dokumentation: Statt eines abendfüllenden Programms sind die Zuschauer:innen bei Denes mit einer Zeitspanne von vier Monaten konfrontiert. Ein Beiwohnen der Performance in Gänze ist – wenn auch möglich – so kaum praktikabel.

einmal deutlich, dass Arbeit im Anthropozän, so lokal sie auch gestaltet sein mag, nicht unabhängig von globalen Bewegungen ist. Nicht nur die Börse in der Wallstreet, auch das Weizenfeld sind Knotenpunkte von Prozessen planetarischen Ausmaßes, weder räumlich noch zeitlich eindeutig einzugrenzen. Durch diese Verbindung von lokalem Handeln und weitreichenden Wirkungsketten, wird *Wheatfield* zur planetaren Performance.⁴⁾

Die Performance *Swale* (seit 2016) von Mary Mattingly eröffnet einen Raum der Imagination inmitten der Stadt New York. In ihrer Arbeit baut die Künstlerin – wie bereits Denes – Lebensmittel im urbanen Raum an. Da es illegal ist Lebensmittel in Parks und auf öffentlichen Flächen anzubauen, es aber kein Gesetz gibt, das dies auf dem Wasser verbietet, baute Mattingly einen Lastenkahn zur Anbaufläche für Gemüse und Obst um und legte mit diesem an verschiedenen Orten der Stadt an. Als Ort des gemeinsamen Anbaus, Austauschens, des Lernens und Arbeitens, wird das Schiff zu dem sich selbst bewegenden Ort der Performance.

Die Anknüpfungspunkte an die drei besprochenen Performances sind zahlreich und nehmen viele der von ihren Vorgängerinnen adressierten Probleme auf. Die wohl direkteste, zumindest visuell präsenteste Referenz ist die zu Beaumonts Lastenkahn. Dieser dient in *Swale* jedoch nicht mehr als reines Transportmittel, sondern wird selbst zu einem für die Betrachter:innen zugänglichen Ort. Darüber hinaus lassen sich noch zwei andere, eher konzeptionelle Beziehungen zu den bereits besprochenen Arbeiten ausmachen: die Frage der Zirkulation, die schon bei Ukeles Auseinandersetzung mit der Verschiffung des städtischen Mülls zu sehen war, und die Frage der Imagination, wie sie auch Denes zum Aufbrechen urbaner Raumorganisation diente.

Indem Mattingly an unterschiedlichen Orten innerhalb New Yorks mit ihrem Lastenkahn anlegt und die jeweils lokale Bevölkerung der Bronx, Brooklyns oder von Governor's Island in Form von Kochsessions, Anbau-Workshops oder gemeinsamem Essen einbezieht, thematisiert Mattingly die Rolle des Essens und seiner Verfügbarkeit in urbanen und von der Nahrungsmittelproduktion

4)

Zu der gefügehaften Verknüpfung und transsituationalen Logik von Performancekunst im Anthropozän vgl. Egert (2022).



// Abbildung 6
Mary Mattingly, *Swale at Concrete Plant Park*



// Abbildung 7
Mary Mattingly, *Swale at Brooklyn Bridge Park*

abgetrennten Orten. Denn so wie Ukeles aufgezeigt hat, dass der Müll nicht einfach aus der Stadt verschwindet, sondern durch diese zirkuliert, kommt das Essen nicht einfach aus den Restaurants oder Supermärkten der Stadt. Die Produktion und der Transport von Nahrungsmitteln bzw. von zubereitetem Essen basiert auf oftmals unsichtbarer Arbeit und ihren Infrastrukturen. In diesem Sinne ist Mattinglys *Swale* eine Arbeit der von Ukeles geforderten und praktizierten *Maintenance Art*.

— Instandhaltung wird dabei nicht – und das ist der große Unterschied zu Ukeles – als das Sichtbarmachen des bestehenden Status quo verstanden, sondern als das Aufzeigen, wie die Zirkulation von Lebensmitteln auch aussehen könnte. Indem frische Lebensmittel in der Stadt angebaut, geerntet, verarbeitet und gegessen werden, zeigt Mattingly auf, dass andere Arbeitsformen zur Lebensmittelproduktion und des -konsums und damit ihrer Zirkulation möglich und vor allem notwendig sind. Als politische Intervention in Zeiten der Klimakatastrophe geht Mattingly von der Notwendigkeit aus, die bestehende Arbeit der Lebensmittelproduktion grundlegend zu verändern. Aufzuzeigen, wie die Lebensmittelproduktion auch in urbanen Räumen anders aussehen kann, ist nicht nur auf konzeptioneller, sondern vor allem auf materieller Ebene der Einsatz von *Swale*: Anbau und Zubereitung werden auf dem Boot praktiziert und so andere Kreisläufe der Lebensmittelproduktion praktisch vermittelt und erprobt.

— *Swale* ist eine Praxis der materiellen Imagination von Arbeit. Hat Denes mit ihrem Weizenfeld auf performative Weise andere Arbeitsmöglichkeiten im städtischen Raum eröffnet, wird diese räumliche Imagination bei Mattingly zu einer Imagination anderer Arbeitsformen und anderer Praktiken. Nicht nur der urbane Raum, auch die Praktiken des städtischen Alltags, inklusive der Arbeit zur Lebensmittelversorgung können anders gestaltet werden. Die Künstlerin entwirft dabei Techniken, die an einen materialistischen Ökofeminismus anknüpfen, der aus seiner Kritik der Lohnarbeitsverhältnisse und der Sorgearbeit „ein genaueres, erweitertes Verständnis des sozial-ökologischen Stoffwechsels, einschließlich der Reproduktionsarbeit und der ökologischen Prozesse“ fordert (Saave 2023). Welche anderen Arbeitsverhältnisse sind möglich, in denen soziale und ökologische Sorge, Versorgung und Instandhaltung, Produktion und Reproduktion, nicht durch kapitalistische Logiken vereinnahmt und ausgeschlossen, sondern auf andere Weise praktiziert werden? Erste Techniken solch eines Arbeitens macht Mattingly zum Teil ihrer imaginativen Politik der Performance: Während Denes die Kulturtechniken des Ackerbaus

mimetisch kopierte und durch ihre Verschiebung in den urbanen Raum New York mit anderen Techniken konfrontierte, geht es bei Mattingly um einen experimentelleren Ansatz. Wie können Anbau-techniken so verändert werden, dass sie sich in die urbane Arbeit einfügen, diese zugleich erweitern und auf noch unbekannte Weise verändern? Es ist ein Ansatz der Verknüpfung und Verbindung statt der Konfrontation, was auch in der Einbeziehung der lokalen Bewohner:innen deutlich wird. Indem sie Alternativen zur industriellen Lebensmittelproduktion mit ihrem klimaschädlichen Anbau- und Distributionsverfahren eröffnet, wird die Performance zu einer kollektiven Übung mit dem, wie andere Arbeitsformen im Anthropozän aussehen können.

Die vier Künstlerinnen praktizieren Arbeitsformen, die Alternativen zu den zerstörerischen und extraktivistischen Produktions-formen und ihrem kapitalistischen Ausbeutungssystem menschlicher Arbeit und planetarer Ressourcen einüben und imaginieren. Als Zirkulation im Sinne Ukeles, als Gestaltungsprozess im Sinne Beaumonts, als Anbautechnik im Sinne Denes' und als ökologisch-soziale Praktik im Sinne Mattinglys verbinden die Künstlerinnen Arbeit und Ökologie. Zentral ist dabei die Frage von Sichtbarkeit. Während Ukeles, Denes und Mattingly unsichtbar gemachte Arbeit sichtbar machen – sei es durch das Aufsuchen der Arbeiter, sei es durch das Ausführen der Arbeit selbst – entwirft Beaumont einen Arbeits-prozess, dessen Ergebnis für Menschen zunächst unsichtbar bleibt und der nur durch seine planetaren Effekte erfahrbar wird. Diese Auseinandersetzungen der Sichtbarkeit werden zudem mit einem Interesse an Wirksamkeit verbunden. Auf je eigene Weise üben die Künstlerinnen eine Arbeit aus, die auf den Planeten wie auch auf die Form der Arbeit selbst wirkt. Auch wenn diese Wirkungen keines-wegs linear-kausal zu bestimmen sind, und im Falle von Beaumont erst Jahrzehnte später auftreten, verstehen die Künstlerinnen ihre Arbeit keineswegs unabhängig von der ökologischen und sozialen Situation, in der sie leben. Es ist dieses Interesse an den Wirkweisen menschlichen Handelns auf den Planeten, die die Arbeiten verbindet. Sie entwerfen nicht-extraktivistische Arbeitsformen, die bestehende Ausbeutungsverhältnisse verändern wollen.

Ausgehend von ihrer Kritik am doppelten Extraktivismus der kapitalistischen Lohnarbeit, mittels derer soziale und ökologische Verhältnisse ausgebeutet werden, erproben die Künstlerinnen Handlungsweisen und eröffnen Vorstellungsräume, wie Arbeit mit und am Anthropozän abseits extraktivistischer, ausbeuterischer und patriarchaler Lohnarbeitsverhältnisse praktiziert werden kann. Durch die Instandhaltung von Infrastrukturen, den Schutz

von Tierarten und Meeren sowie die Produktion von Lebensmitteln tragen die Künstlerinnen wesentlich dazu bei, Produktions- und Instandhaltungsprozesse auf klimagerechte Weise zu imaginieren und zu praktizieren. Zugleich stellen sie bestehende Formen kapitalistischer Lohnarbeit aus feministischer Perspektive in Frage. So entwerfen die Künstlerinnen eine kollektive Form ökologischer Arbeit, Reproduktion, Instandhaltung, Reparatur und Sorge. Ihre Arbeit ist damit eine Arbeit mit den Prozessen einer Natur, die nicht von der Sphäre der menschlichen Arbeit trennen ist. Ohne dabei dem urbanen Raum New Yorks die Imagination einer unberührten Landschaft entgegenzustellen, erzeugen die Performances einen Handlungsräum, in dem sich vielfältige Arbeitspraktiken – urbane wie rurale – verbinden und eine andere Vorstellung von Arbeit im Anthropozän eröffnen. Die Künstlerinnen zeigen, dass planetare Gerechtigkeit und Klimaschutz nicht nur Arbeit machen, sondern zugleich untrennbar mit der Forderung verbunden sind andere Formen und Möglichkeiten des Arbeitens anzuerkennen, sie zu erproben und zu praktizieren.

// Literaturverzeichnis

- Daggett, Cara (2019): *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*. Durham, Duke UP
- Dies. (2023): *Petromaskulinität: Fossile Energieträger und autoritäres Begehr*. Berlin, Matthes & Seitz
- Egert, Gerko (2022): *Planetary Performance*. In: *Maska* 37, Nr. 3, S. 109–115
- Federici, Silvia (2021): *Das Lohnpatriarchat: Texte zu Marxismus & Gender*. Wien, Mandelbaum
- Klosterwill, Kevan (2019): *On Displacement*. In: *Environmental Humanities* 11, Nr. 2, S. 324–350
- Kolbert, Elizabeth (2017): *Das sechste Sterben: wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Berlin, Suhrkamp
- Koolhaas, Rem (2011): *Delirious New York: Ein retroaktives Manifest für Manhattan*. Aachen, Arch+.
- Mattern, Shannon (2023) *Instandhaltung und Fürsorge*. In: *Arch+* 252, S. 28–35
- Moore, Jason W (2020): *Kapitalismus im Lebensnetz: Ökologie und die Akkumulation des Kapitals*. Berlin, Matthes & Seitz
- Pörtner, H.-O., R. J. Scholes, A. Arneth, D. K. A. Barnes, M. T. Burrows, S. E. Diamond, C. M. Duarte, u. a. (2023): *Overcoming the Coupled Climate and Biodiversity Crises and Their Societal Impacts*. In: *Science* 380, Nr. 6642, eab14881
- Saave, Anna (2023): *Politiken des Gemeinsamen: Wie ökofeministische Auffassungen von Arbeit helfen, den Boden für neue Allianzen zu bereiten*. In: *Berliner Gazette*. <https://berlinergazette.de/de/wie-okefeministische-auffassungen-von-arbeit-helfen-den-boden-fuer-neue-allianzen-zu-bereiten/> (zugegriffen: 24. Oktober 2023)
- Taube, Magdalena / Woznicki, Krystian (2023): *Gemeinsame Arbeitskämpfe? Die ökosoziale und dekoloniale Frage der Klimakrise*. In: *Berliner Gazette*. <https://berlinergazette.de/de/gemeinsame-arbeitskämpfe-die-okeosoziale-und-dekoloniale-frage-der-klimakrise/> (24.10.2023)
- Ukeles, Mierle Laderman (2018): *Manifesto for Maintenance Art 1969!* In: *Journal of Contemporary Painting* 4, Nr. 2, S. 233–237
- Yusoff, Kathryn (2018): *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis, University of Minnesota Press

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 und 2: Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, Performance, 1977–1980, Ronald Feldman Gallery, New York
- Abbildung 3 und 4: Betty Beaumont, *Installing Ocean Landmark*, 1980. Farbdia, 35 mm. Sammlung der Künstlerin. Foto: Betty Beaumont.

Abbildung 5: Agnes Denes, Wheatfield – A Confrontation, Performance, 1982, Leslie Tonkonow Art-works + Projects

Abbildung 6: Mary Mattingly, Swale at Concrete Plant Park, Performance, 2016. Mit freundlicher Genehmigung von Rava Films

Abbildung 7: Mary Mattingly, Swale at Brooklyn Bridge Park, Performance, 2018. Mit freundlicher Genehmigung Mary Mattingly

// Angaben zum Autor

Gerko Egert ist Performance- und Medienwissenschaftler. Zurzeit arbeitet er als Akademischer Rat an der Ruhr-Universität Bochum. Er forscht zur Politik, Theorie und Geschichte performative Praktiken. Aus dieser Perspektive untersucht er künstlerische Arbeiten (vor allem Tanz und Performancekunst), Infrastrukturen, Fragen der Klimagerechtigkeit und des Anthropozäns sowie Praktiken künstlerischen und selbstorganisierten Lernens. Ein besonderer Fokus bildet die Auseinandersetzung mit choreographischen Techniken, deren Politik er im Tanz sowie in nicht-künstlerischen Bewegungen (u.a. Logistik, Migration, Verkehr und Alltag) erforscht. Für seine Publikationen siehe: www.gerkoegeert.com

// 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

// 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>



FREMDE IN DER GARTENSCHÖNHEIT: ZUM DISKURS UM PFLANZENHERKÜNTE IN DER PFLANZENVERWENDUNG

ABSTRACT Discussions about the use of native versus exotic plants seem to be inherent to planting design. Currently these are picking up pace in the light of the recent threats of climate change and biodiversity loss. To allow for a better understanding of the historical context of the debate the authors have taken a step back, looking at the historic garden(ing) journal *Gartenschönheit* thereby following the same discussion a hundred years ago in the run-up to and during part of the German Nazi-Regime. In this declaredly non-political journal debates of the time seem differentiated, acknowledging the relevance of non-native plants in garden settings as opposed to the landscape thus showing some similarities to debates today. The authors argue that terminology does matter and a reflection of the historicity of terms used today needs to become a matter of course.

Die Diskussion um heimische und fremde – heute häufig als potenziell invasiv wahrgenommene – Pflanzen ist der Pflanzenverwendung als Disziplin zwischen (urbaner) Landschaftsarchitektur und (ländlichem) Naturschutz inhärent. Sie ist deswegen auch in der Geschichte der Pflanzenverwendung immer wieder geführt worden und gewinnt zurzeit im Hinblick auf die Klimaproblematik und die Relevanz grüner Infrastruktur, um Klimawandelfolgen entgegenzuwirken, (wieder einmal) an Bedeutung. Einerseits fordern Naturschützer*innen unter der Prämissen der Biodiversitätsförderung heimische Pflanzen für heimische Tiere (Berg¹⁾ 2005, 2008). Andererseits besteht die gärtnerisch-freiraumplanerische Pflanzenverwendung auf der Notwendigkeit exotischer Pflanzen, um adverse Standortbedingungen überhaupt bespielen zu können (Adelsberger u.a. 2021, Pearce 2016). Die Debatte ist dabei keinesfalls auf den wissenschaftlichen oder gärtnerisch-planerischen Bereich beschränkt. Sie kommt vielmehr medienwirksam in der Populärkultur an, so dass jede*r Gartenbesitzer*in und Balkongärtner*in heute zu wissen scheint, wie (nur) die heimische Flora für die Biodiversität (gern gemessen an den Insekten) relevant ist (bspw. Mall 2024, Monning 2024, Renner 2024). ARD *alpha* (2022) proklamiert gar, „[d]ie neuen Arten quälen [...] die heimischen Pflanzen, die von ihnen verdrängt werden“, und setzt so die Lesart einer ausgebooteten, unter den eingewanderten Pflanzen leidenden, heimischen Flora fort, die vielen Beiträgen zu eigen ist.

1)

Berg stellt u.a. die Frage nach der „Fremdenfeindlichkeit“ im Naturschutz (2005: 15) und verweist auf Diskussionen zum Thema v.a. der 1980er und 1990er Jahre, um diesen dann – trotz durchaus in diesem Sinne lesbarer Begrifflichkeiten – von sich zu weisen. Er ist damit in der Debatte um Neobiota des späten 20. Jahrhunderts zu verorten (Körner 2024: 443).

Die Autorinnen dieses Beitrages treibt ein Unbehagen an den genutzten Begrifflichkeiten um, die in ihrer Konnotation Krieg und Fremdenfeindlichkeit evozieren. Auch die wissenschaftliche Debatte bietet keine eindeutige Lesart an, scheint es doch Belege für und wider die Nutzung heimischer vor fremder Pflanzen zu geben: Im Schlüssel-Schloss-Prinzip passen sich tatsächlich einzelne Tierarten ganz spezifisch an bestimmte Pflanzenarten an, sodass bspw. nur diese als Nahrungspflanzen geeignet sind, wie bei oligolektischen (= spezialisierten) Bienen (Aufderheide 2019: 10, **Abb. 1**).

De facto sind aber in Mitteleuropa bislang keine Artverluste durch die Einwanderung fremder Pflanzen nachweisbar (BUND 2015: 25), eine Gefährdung heimischer Fauna hier zu verorten scheint daher nicht zwangsläufig folgerichtig. Auch kommen Studien teils zum Ergebnis, dass nicht-heimische Pflanzen durchaus zur Förderung heimischer Wildbienen beitragen können (Seitz u.a. 2020), während andere dies aufgrund möglicher Artenverschiebungen als problematisch verorten, obwohl sie die Attraktivität von nicht-heimischen Nahrungspflanzen von Bienen empirisch nachweisen (Kupplar u.a. 2023). Hier findet also immer auch eine Wertung statt, die gewollte und ungewollte „Natur“ (als Wildbiene, Pflanze o.a.m.) separiert. Teils wird gerade die „scharfe“ räumliche Trennung von heimisch und fremd sehr grundsätzlich hinterfragt und auf eine „ideologische Fortsetzung der Denkweise im Dritten Reich“ verwiesen – auch von Ökologen (Reichholz 1999): „Es wäre fatal, unter dem Deckmantel der Ökologie Fremdenfeindlichkeit zu schüren. Als Deutsche sollten wir da besondere Sensibilität zeigen.“ (Ebd.)

Die Nutzung gebietseigener (und damit „heimischer“) Arten in der freien Landschaft ist jedoch im Bundesnaturschutzgesetz (§40 BNatSchG) verankert.²⁾ Naturschützende grundsätzlich in einen nationalistischen Zusammenhang zu stellen, scheint gleichermaßen extrem wie fremde Pflanzen pauschal zu diffamieren; auch hier wollen sich die Autorinnen nicht anschließen. Wir wollen in der Folge daher noch einmal den Sprachgebrauch der Debatte in den Blick nehmen. Nach einer kurzen fachlichen Einführung zu Landschaftsarchitektur und Pflanzenverwendung verweisen wir auf bestehende Diskussionen zur begrifflichen Einordnung. Diese sind bislang v.a. im Kontext des Naturschutzes geführt worden und befassen sich mit den normativen Grundlagen der Umweltethik im Naturschutz (Eser 1999), dessen Situertheit zwischen Ökologie und Kultur (Körner 2002), oder Fragen des Diskurses bspw. um biologische Invasionen (Trepl 2012). Diese scheinen in aktuellen Debatten von

2)

Im Bundesnaturschutzgesetz (BNatSchG) ist seit 2020 in der „freien Natur“, also außerhalb von Siedlungsgebieten, die Nutzung gebietseigener Pflanzen vorgeschrieben – so bedarf laut § 40 BNatSchG „das Ausbringen von Pflanzen, deren Art in dem betreffenden Gebiet in freier Natur nicht oder seit 100 Jahren nicht mehr vorkommt, [...] der Genehmigung“. Ziel ist der Schutz der genetischen Vielfalt, es wird von einer genetischen Differenzierung gegenüber Populationen der gleichen Art in anderen Naturräumen ausgegangen (BfN 2020).



// Abbildung 1

Die **Resedenmaskenbiene** ist eine streng spezialisierte Art, die auf Resedengewächse angewiesen ist.

Foto © Peter Walter.

Pflanzenverwendung in Naturschutz und Landschaftsarchitektur jedoch nur unzureichend rezipiert, wie wir anhand aktueller Standpunkte aufzeigen werden. Um unserem Unbehagen an den aktuellen Diskussionen nachzugehen, haben wir uns folgend auf eine historische Suche begeben und in der *Gartenschönheit* (1920–1941) nachgelesen, um den Diskurs im Vorfeld und während der Gleichschaltung im nationalsozialistischen Deutschland zu betrachten und mit dem heutigen zu vergleichen. Unsere (für die Kulturwissenschaften vermutlich wenig gewagte) These: Begriffe sind politisch und die der Diskussion zugrundeliegende Wissenschaft nicht objektiv. Für die Landschaftsarchitektur und deren Kerndisziplin der Pflanzenverwendung sehen wir hier noch Nachholbedarf in der Reflexion und wollen dazu beitragen, weniger aufgereggt in den Dialog zu treten und offen über die Anklänge der verwendeten Begriffe zu sprechen, um so verschiedene Positionen respektvoll ausloten zu können.

PFLANZENVERWENDUNG IN DER LANDSCHAFTSARCHITEKTUR: EINE

VERORTUNG

Die Landschaftsarchitektur, früher auch Landespflege genannt, beinhaltet verschiedene Teildisziplinen mit unterschiedlichen Traditionslinien. Unterschieden wird heute i.d.R. die Landschaftsplanung, die naturwissenschaftlich-ökologisch argumentierend Naturschutzbelaenge in vielfältiger Form vertritt, der Entwurf oder die Objektplanung, die ihren künstlerisch-architektonischen Blick zumeist auf den Siedlungsbereich richtet, dabei Gestaltung als Wert an sich (subjektiv?) betreibt, und die sozialwissenschaftlich orientierte Freiraumplanung, die die Nutzenden von (städtischen) Freiräumen in den Blick nimmt (Dettmar 2018: 21 ff., Berr 2020: 170 ff., Körner 2020: 339 ff.).

Die Pflanzenverwendung als Querschnittsthema zwischen diesen drei Traditionen der Landschaftsarchitektur kann (und muss) ebenfalls in mehreren Dimensionen denken: der ökologischen, der funktionellen (im Sinne einer Nutzbarkeit für verschiedenste Nutzer*innen), aber auch der ästhetisch-symbolischen. Analog der Landschaftsarchitektur nimmt die Pflanzenverwendung eine „Stellung zwischen handwerklicher Herkunft und wissenschaftlichen Ansprüchen“ ein (Berr 2020: 158). Ergänzend kann der Begriff des „verwissenschaftlichte[n] Handwerk[s]“ (Eisel 1992: 3) ebenso auf die Pflanzenverwendung übertragen werden.

EINE KARTOGRAPHIE DER BEGRIFFE

„If nature is only a social and discursive construction why fight hard to preserve it?“ (Hayles 1995: 47)

039

Die Diskussion um heimische und fremde Pflanzen in der Landschaftsarchitektur ist dem Naturschutz und damit der Ökologie entlehnt.³⁾ Es wird dabei eine Vielzahl an Begrifflichkeiten genutzt, um Pflanzen Herkünfte zuzuschreiben: Arten können somit *endemisch*, *indigen*, oder *autochthon*, damit *einheimisch*, oft kurz *heimisch* sein (Berg 2005), oder auch *exotisch*, *fremdländisch* und *fremdartig*, *gebietsfremd*, kurz *fremd* (Deutscher Bundestag 2018, Keil/Loos/Schlüpmann 2008). In Fachkreisen werden *Neobiota* oder *Neophyten*, teils auch *Adventivflora* (also pflanzliche Neuankömmlinge in einer Region) unterschieden nach Einwanderungszeit, Einbürgerungsart⁴⁾ und/oder Einwanderungsweise.

Grundlage aller verwendeten Begriffe bildet ein Raumverständnis, das eine Zuweisung von Pflanzenarten zu bestimmten Raumausschnitten als eingeschlossen oder ausgeschlossen trifft (Pütz/Schlottmann/Kornherr 2022: 188). So wird Deutschland im Naturschutz in 22 Herkunftsregionen oder Ursprungsgebiete für „Regiosaatgut“ krautiger Pflanzen aufgeteilt, um Saatgut, das als „gebietsseigen“ im entsprechenden Bereich gilt, definieren zu können. Für Gehölze wurden zum selben Zweck deutschlandweit sechs „Vorkommensgebiete“ festgelegt (BfN 2020). Ein weiteres Kriterium ist die Zugehörigkeit zum erwünschten Ökosystem und inwiefern eine Art zu dessen Erhalt beiträgt (Pütz/Schlottmann/Kornherr 2022: 209). Als *invasiv* und damit dem gewünschten Zustand abträglich werden Arten bezeichnet, die sich in einem Gebiet ausbreiten, in welchem sie für eine längere Zeit (in Europa insbesondere vor 1492, vor der „Entdeckung“ Amerikas) nicht heimisch waren, also gebietsfremd sind, außerdem durch Menschen in dieses eingeführt wurden, und des Weiteren einen Schaden anrichten (Everts/Wollrath 2022: 224).⁵⁾ Auch in den Geisteswissenschaften findet ein Diskurs um die Begrifflichkeiten statt. Die Diskussion um *invasive* Arten wird also nicht ausschließlich in Ökologie und Invasionsbiologie⁶⁾ geführt. So verweisen bspw. Everts und Wollrath (2022: 223) auf die sozialen Praktiken der Kategorisierung und des Umgangs mit nicht-menschlichen Organismen, wie auch die geringe Aussagekraft räumlicher Grenzen für die Zuschreibung *einheimischer* und *gebietsfremder* Arten (Ebd.: 225). Organismen bewegen sich über Grenzen hinweg, ebenso wie sich die physischen Grenzen von Ozeanen und Kontinenten durch Kontinentaldrift und Klimaänderungen verschieben (Ebd.).

Eser (1999) nimmt in ihrer Diskussion normativer Grundlagen der Umweltethik, *Der Naturschutz und das Fremde*, die verschiedenen Dimensionen des Begriffs *Neophyt* auf, so die Einwanderungszeit, den Einbürgerungsgrad (syn. zur

3)

Ein Teil der Diskussion ist in unserer Wahrnehmung auf die Übertragung naturschutzfachlicher Ideen auf den Siedlungsraum zurückzuführen, so bspw. der im Kommentar zur Verwendung gebietsheimischer Arten im BNatSchG vorgebrachte Claim des Bundesamts für Naturschutz, die „Verwendung von gebieteigenem Saat- und Pflanzgut krautiger Arten und gebieteigenem Saat- und Pflanzgut von Gehölzen [sei] aus fachlicher Sicht grundsätzlich empfehlenswert“, auch im Siedlungsbereich (BfN 2020). Empfehlungen dieserart werden teils unreflektiert aufgenommen (Stadt Oldenburg 2024) und bilden sich auch im Masterplan Stadtnatur des BMUV (2019) ab. Kritisch hierzu u.a. Zentralverband Gartenbau (ZVG 2019).

4)

Die Einbürgerungsart beschreibt, ob *Neobiota* kulturbabhängig oder unabhängig von menschlicher Standortbearbeitung überdauern können (Keil/Loos/Schlüpmann 2008).

5)

Im Bundesnaturschutzgesetz wird eine invasive Art unter Verweis auf EU-Verordnung Nr. 1143/2014 entsprechend definiert als „eine gebietsfremde Art, deren Einbringung oder Ausbreitung die Biodiversität und die damit verbundenen Ökosystemdienstleistungen gefährdet oder nachteilig beeinflusst“ (§ 7 Abs. 2 Nr. 9 BNatSchG). Vor der Änderung zur Anpassung an die EU-Verordnung lautete die Definition noch „eine Art, deren Vorkommen außerhalb ihres natürlichen Verbreitungsgebiets für die dort natürlich vorkommenden Ökosysteme, Biotope oder Arten ein erhebliches Gefährdungspotenzial darstellt“. Zur Implementierung der EU-Verordnung und der entsprechenden Entwicklung des Rechts zu invasiven Arten in Deutschland siehe Köck (2015).

6)

Die Invasionsbiologie ist ein vglw. junger Zweig der Ökologie, der sich mit „den Ursachen, Mechanismen und Auswirkungen biologischer Invasionen“ befasst (Universität Konstanz 2024). Ihre Relevanz wird wie folgt beschrieben: „Da die Verschleppung und Einführung fremdländischer Arten in ansässige Ökosysteme mittlerweile die zweit- oder dritt wichtigste Ursache des weltweiten Artenschwundes ist, hat die Auseinandersetzung mit den neuen Arten eine hohe Aktualität bekommen.“

Einbürgerungsart verwendet) und die Einwanderungsweise (Ebd.: 67 ff.). Sie stellt dar, wie die ökologische Diskussion auf die zeitliche Dimension beschränkt ist, während Naturschutzdebatten häufig einen „Aspekt der Naturalisation“ beinhalten, also weitere Dimensionen aufnehmen und so die eindeutige Definition aus der Ökologie „unterlaufen“ (Ebd.: 71). Dadurch wird eine Wertung (unausgesprochen) bereits impliziert. Sie konstatiert: „Die pragmatischen Anforderungen des Naturschutzes prägen [...] die ökologische Forschung zu Pflanzenwanderungen bis in die Terminologie hinein“ (Ebd.: 76). Die „Neophytenproblematik“ sei mit Ökologie allein nicht zu klären, Weltanschauung und entsprechende Wertungen aber in der Regel versteckt. Natur sei hier – wie so oft – Projektionsfläche um Werte zu schützen, die Menschen wichtig sind: Vielfalt, Einzigartigkeit und Besonderheit (Ebd.: 239).

„So steht das Fremdsein als Nicht-Heimisch-Sein begrifflich im Gegensatz zur Heimat, die wiederum historisch den Ausgangspunkt der Naturschutzbewegung bildet. ‚Fremde‘ gehören nicht dazu, sie sind unvertraut, ja un-,heim'-lich, sie sind nicht Teil einer gewachsenen Struktur, stören vielmehr deren organische Ordnung. Das Fremde bildet außerdem einen Gegensatz zum Eigenen, das beispielsweise in der ‚Eigenart‘ der Landschaft geschützt wird (§1 BNatSchG). ‚Wilde‘ sind nicht nur unkultiviert, sondern auch unkontrolliert und unkontrollierbar, Wildheit bildet also einerseits einen Gegensatz zu Kultur, andererseits aber auch zu Kontrolle.“ (Ebd.: 111)

——— Körner (2002: 3) argumentiert ähnlich, der „offizielle Text“ der Diskussion über fremde Arten sei ein „ökologisch-naturwissenschaftlicher“, der „inoffizielle“ ein „sozio-kultureller, der die praktischen Handlungen bestimmt“. Ökologie sei dabei die erhoffte „Basis sachlicher Entscheidungen“ nach dem Zweiten Weltkrieg gewesen, als die Verwissenschaftlichung des Naturschutzes zur Abgrenzung gegen die völkische Ideologie notwendig wurde (Ebd. 2004: 82).

——— Kultureller Sinn, der also unartikuliert in der Debatte mit-schwingt, wird von Körner aus zwei Weltbildern heraus erklärt, die dabei auch die fundamental unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten eröffnen: Im Falle der konservativen Auffassung ist die Landschaft als „Symbol einer historisch entstandenen, quasievolutionären und immer individuellen Totalität von Kultur und Natur“, als „Heimat“ letztlich von „unpassenden“ Fremden

freizuhalten und zu bewahren (Ebd.: 6); bei einer liberalen Weltansicht ist „die Dynamik der Natur als evolutionäres Geschehen“, als Prozess permanenter Veränderung jenseits klarer räumlicher Begrenzungen (Ebd.: 10), als „Spiel von Möglichkeiten“ (Reichholz 1996: 22) zu interpretieren. Als symbolischen Ort für diese Werte identifiziert Körner (2002: 12) die Stadt. So kann besonders hier „fremde“ Natur als „Ressource für die Gestaltung der sich verändernden Stadtlandschaften“ interpretiert werden (Ebd.: 1).

_____ Trepl (2012) bezieht sich auf Körner (2000) und Eser (1999) und moniert, dass diese in seiner Wahrnehmung des Diskurses um heimische und fremde Pflanzen nicht rezipiert werden, also der Diskurs den Diskurs nicht wahrnehme, der bereits existiert, obwohl „die Aufhellung bereits weitgehend gelungen“ sei.

PFLANZENVERWENDUNG AKTUELL – STANDPUNKTE _____ In der Pflanzenverwendung wirbt die Bayrische Landesanstalt für Weinbau und Gartenbau (LWG) für einen gemäßigten Umgang: „Nur heimische und nichtheimische Pflanzen gemeinsam trotzen dem Klimawandel“ proklamiert das Veitshöchheimer Leitbild zur integrierten Pflanzenverwendung (Adelsberger u.a. 2021). Gestützt auf pflanzensoziologische, also die Vergesellschaftung von Pflanzen betrachtende Ansätze der Kasseler Schule verweist Bellin-Harder (2024a: 30) auf die Möglichkeit der innerstädtischen Ansiedlung auch seltener Arten sowie auf die Relevanz der Spontanvegetation, also der Pflanzen, die „von selbst“ an Orten wachsen und die immer noch vielerorts als Störfaktor gelesen werden: „Es scheint glücklich, wer künftig noch lebensfähige Pflanzen (ob Zier-, Wild- oder Kulturpflanze) für die Standorte vor der eigenen Tür findet“ (Ebd.).

_____ Pearce (2016), ein britischer Umweltjournalist, fordert provokativer formuliert, unsere Natur „mit fremden Tieren und Pflanzen [...] zu retten“. Er ist der Meinung, es brauche eine neue Wildnis für mehr Vielfalt und sieht daher wilde, fremde Pflanzen als Bereicherung. Ähnlich resümieren Rainer und West (2015: 14), Landschaft habe die ursprüngliche Wildnis gezähmt und die aktuelle Diskussion um heimische Pflanzen finde ironischerweise an dem Punkt statt, wo diese durch Klimaveränderungen und invasive Arten rückläufig seien. Dies führe zu einem kollektiven Verlustgefühl, einer „Wunde“ (Ebd.: 15): „It fuels a kind of nostalgia for the past, a belief that we can put things back the way they were. In its uglier incarnations, this impulse creates an inflated moralism around the debate over native and exotic plants. What is worse, it makes an ideology of localism, elevating a plant’s geographic origin over its performance“ (Ebd.). Auch wenn das Funktionieren (die

Performance) einer Pflanze ebenfalls vielfältiger Interpretationsmöglichkeiten unterliegt, gelangen Rainer und West so zu einem in der Pflanzenverwendung altbewährten Schluss: In einer „post-wild world“, also einer Welt, in der es ursprüngliche Wildnis (fast) nicht mehr gibt, geht es ihnen darum Pflanzgemeinschaften zu gestalten, um eine neue Wildnis (als Ersatz der alten) zu schaffen, im englischen Originaltext „designing with plant communities“⁷⁾ (Ebd.: 20).

— Anderen Autor*innen reicht dies jedoch keinesfalls aus. In seinem Buch „a new garden ethic“ vertritt Vogt (2017) bei Berufung auf dieselben Unsicherheiten von Zukunftsprognosen vehement die Ansicht, die Wildnis müsse „wiederhergestellt“ werden, indem heimische Pflanzen genutzt würden. Er negiert dabei die Problematik adverser städtischer Standorte im Klimawandel und behauptet: „[T]here is a native plant for most any situation“ (Ebd.: 32). Auch Berg (2005: 15) verweist als Antwort auf die Frage nach der „Fremdenfeindlichkeit“ im Naturschutz auf die Ökosystemfunktionen, die fremde Pflanzen nicht erfüllen könnten – ein Punkt, der bis heute untersucht und diskutiert wird. Borchardt (2020) merkt dazu an, dass etablierte Beziehungen zwischen heimischer Tier- und Pflanzenwelt ebenfalls durch den Klimawandel beeinflusst würden: „[M]it kranken Bäumen funktionieren die nicht mehr.“ Vogt (2017) bezieht sich jedoch nicht auf die Ökosystemfunktionen, wie im (deutschen) Naturschutz aufgerufen, sondern auch auf die Beziehungen der Menschen zu ihrer Heimat: „Choosing native plants may be a moral choice. Asking for them in nurseries is asking for change, for restoration, for healing. Native plants can connect us to our home ground in ways a non native might not be able to“ (Vogt 2013). Eine Wortwahl, die im deutschen Kontext historisch gesehen immer noch schwierig wäre. So diskutieren Gröning und Wolschke-Bulmahn (1992) die „mania for native plants in Germany“, indem sie die Naturgartenbewegung (besonders der 1980er Jahre) – stark verkürzend – der angeblichen Präferenz für heimische Pflanzen während der NS-Zeit⁸⁾ gleichsetzen und dazu aufrufen: „[L]earn of earlier examples where ideology, not science, was applied in landscape architecture with regard to plants and their use“ (Ebd.: 116). Ein Rückblick scheint also lohnend.

FREMDE UND HEIMISCHE IN DER GARTENSCHÖNHEIT (1920–1941)

— Die Zeitschrift *Gartenschönheit*, ab 1920 von Oskar Kühl in Gemeinschaft mit Karl Foerster, Harry Maasz und Camillo Schneider, drei zeitgenössischen Experten des Gartenbaus und der Gartenplanung, herausgegeben,⁹⁾ markiert als „Zeitschrift mit

7)

Dies ist als Verweis auf Richard Hansen zu lesen, der die Lebensbereiche der Stauden als Übertragung natürlicher Pflanzengesellschaften in geplante Pflanzgemeinschaften ersann (Hansen/Stahl 2016).

8)

Dass die hier angesprochene Frage der bodenständigen Pflanzenverwendung nicht auf die NS-Zeit begrenzt war und auch nicht auf die simple Gleichung „bodenständig = heimisch“ herunterzubrechen ist, erwähnen die Autoren nicht. Hierzu kann Körner (2000) oder Körner/Bellin-Harder/Huxmann (2016) Aufschluss bieten.

Bildern für Garten- und Blumenfreund, für Liebhaber und Fachmann“ [Abb. 2] ausdrücklich einen Diskurs zwischen Fachwelt und privaten Gartenliebhaber*innen, sodass davon auszugehen ist, dass die hier verhandelten Themen über ein Spezialwissen hinaus auf allgemeinere Debatten verweisen können. Der Fokus vieler, bereits vorhandener, zeitgenössischer Gartenzeitschriften war üblicherweise ein praktisch-wirtschaftlicher (Wimmer 2022: 9), die Reichweite oft begrenzt. Dies war in der *Gartenschönheit* anders vorgesehen: Als erste deutsche Gartenzeitschrift enthielt sie Farbfotografien (Ebd.: 12), außerdem Aquarelle und Farbtafeln, und wollte laut Herausgeber Kühl (1936: 38) die „erste große Kunstschrift des deutschen Gartens“ sein.¹⁰⁾

Das von den Herausgebern ursprünglich als unpolitisch intendierte Blatt (Wimmer 2022: 12) wird ab Juni 1941 als *Gartenbau im Reich* weitergeführt [Abb. 3], was zumindest hier eine Anpassung an derzeit waltende politische Doktrinen annehmen lässt. Betrachtet wird daher die Entwicklung der Zeitschrift, deren Inhalte sowie Sprache in den erschienenen Artikeln bis zur Umbenennung.

Ausgangspunkt bildet eine quantitative Analyse der Artikelüberschriften der Zeitschrift (Bürger 2023), die eine signifikante Veränderung der Schwerpunkte von Artikeln zu fremden Arten in den ersten Jahren zu vermehrt auf heimische Arten verweisenden Artikeln in späteren Jahren aufzeigte.¹¹⁾ Ergänzend wurden für die vorliegende Veröffentlichung inhaltliche Analysen der Artikel durchgeführt, um einen Abgleich zwischen Titelleinschätzung und tatsächlicher inhaltlicher Ausrichtung zu leisten.

Die Artikel, die aus dem Jahr 1920 genauer untersucht wurden, bilden eine klar positive Meinung zur Verwendung fremder Pflanzen ab (Bürger 2023). Die Autor*innen sehen darin eine Möglichkeit, die Flora im eigenen Land zu erweitern und vor allem in Hinblick auf die Blütenpracht und die sich unterscheidende Gestalt und Wuchsform zu verbessern (Schneider 1920a, 1920b). Durch umfangreiche Beschreibungen der jeweiligen Pflanzen werden die Vorteile der fremden Flora näher erläutert. Die einzige in diesen Texten diskutierte

9)

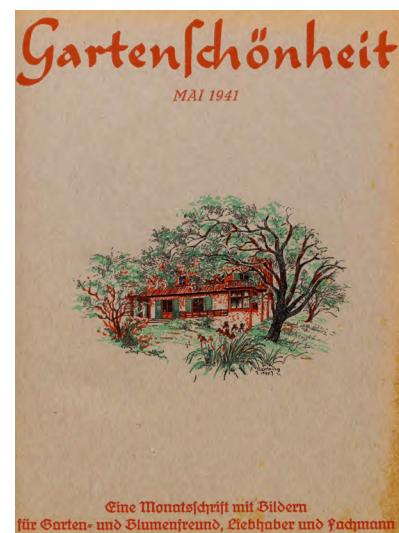
Eine genaue Analyse der Genese der Zeitschrift inkl. der Verantwortlichkeiten und Beziehungen der Herausgeber, Schriftleiter und Redakteure untereinander, wie auch Auflage der Zeitschrift findet sich bei Wimmer (2022).

10)

Die teils aufwändig gestalteten Titelbilder wären einen eigenen Artikel wert, können aber hier nicht umfänglich ausgewertet werden – Beschreibungen finden sich bei Wimmer (2022) und Huxmann (2018).

11)

Dafür wurden in einer Bachelorarbeit 251 Zeitschriften von 1920–41 auf Titelbezüge zur Verwendung heimischer bzw. fremder Arten untersucht und in exemplarischen Feinanalysen vertieft (Bürger 2023). Dabei wurden 847 Artikel als themenrelevant befunden; dabei 256 Artikel, in denen fremde („exotische“) Arten besprochen wurden, 212, bei denen heimische Pflanzen thematisiert wurden, und 379, bei denen die Thematik eine grundsätzlichere Rolle zu spielen schien, ohne eine Präferenz in eine Richtung zu äußern.



// Abbildung 2 & 3
Vergleichende Ansicht der Titelseiten der *Gartenschönheit* und der *Gartenbau im Reich*.

Schwierigkeit der Verwendung fremder Pflanzen ist eine gärtnerische: So sind die Standortbedingungen, an die die Pflanzen angepasst sind, in Deutschland teils nicht vorhanden oder erst gärtnerisch herzustellen. Die Autor*innen der Artikel betonen infolgedessen besonders auch die Arbeit der Pflanzenzüchter*innen, die durch die (Sorten-)Züchtung und Kreuzungen mit heimischen Arten an das deutsche Klima angepasste Pflanzen entwickeln sollen, die dann „Gemeingut aller Deutschen werden könnte[n]“ (von Oheimb 1920: 53). Das Ziel ist also klar definiert – fremde Arten sollen integriert werden und so das Artenspektrum erweitern.

Die heimischen Pflanzen liegen im ersten Jahr der *Gartenschönheit* 1920 nicht im Fokus der Beitragenden. Auffällig in den wenigen Artikeln, die sich dennoch mit der heimischen Flora befassen, sind die Beschreibungen dieser mit dem Possessivpronomen „unser“: Titel wie „Unsere Waldtanne“¹²⁾ (Foerster 1920: 76) oder „Unser Garten vor tausend Jahren“ (Landau 1920: 86) zeigen den hier angemeldeten Besitzanspruch auch an Arten, die durchaus europaweit vorkommen, also strenggenommen gar nicht als „deutsch“ klassifiziert werden können.¹³⁾ Dies ist in der Analyse auch bis 1940/41 in der Zeitschrift wiederzufinden: Von 220 im Detail betrachteten Artikeln beinhalten 25 der 43 die heimischen Arten fokussierenden Artikel in diesem Zusammenhang Possessivpronomen.

Anhand der quantitativen Analyse ist im Jahr 1930 der Fokus weder bei den auf fremde noch bei den auf heimische Arten ausgerichteten Artikeln zu sehen (Bürger 2023). Trotz der hohen Summe thematisch relevanter Titel enthalten die Artikel eher wenig stichhaltige Informationen zum Thema. Die große Euphorie gegenüber fremden Pflanzen, die noch im Jahr 1920 deutlich wurde, ist in den ausgewählten Artikeln zum 10-jährigen Bestehen der *Gartenschönheit* nahezu verschwunden. Die Autor*innen sprechen sich dennoch für fremde Pflanzen aus, die Beschreibungen der Möglichkeiten und Vorteile dieser scheinen jedoch weniger enthusiastisch als im ersten Jahrgang der Zeitschrift. Auch die Begeisterung für die Züchtung von Pflanzen scheint nachzulassen, so fragt Meyer (1937: 201) gar grundsätzlich: „Sollen wir noch Pflanzenneuheiten ziehen?“ – eine Frage, die er selbst klar bejaht, aber an die Entwicklung und Verbesserung vorhandener Sorten knüpft.¹⁴⁾ Der Großteil der Autoren*innen positioniert sich nicht zum Thema heimisch/fremd. Divergierend zum ersten Jahrgang der *Gartenschönheit*, in der es keine abwertenden Aussagen gegenüber fremden Pflanzen gab, finden sich 1930 Beschreibungen, die nicht-heimische Pflanzen abwerten, in einem Falle sogar eine

12)

Interessanterweise ist diese Formulierung auch aktuell noch in Gebrauch, so bspw. im Infoblatt der Schutzgemeinschaft Deutscher Wald, die dabei gleichzeitig darauf verweist, dass die Tanne durchaus nicht nur bei „uns“ in Deutschland vorkommt: „Unsere Tanne kehrte mit dem Wärmerwerden nach der Eiszeit aus ihren Rückzugsgebieten in Italien, im Balkan und Spanien langsamer als die anderen Baumarten zu uns zurück und hatte bis vor 200 Jahren den Harz noch nicht erreicht.“ (SDW o.D.)

13)

Des Weiteren wird hier die Bedeutung und Relevanz des Gartens und der konstruierten geschichtlichen Einheit von (deutschem) Mensch und Garten deutlich: „Wenn er [der genießende Mensch] sich, ein Jahrtausend, nachdem er, der ungeschlachte Sohn der Wildnis, aus seinen Wäldern heraustrat, den Begriff der Gartenschönheit erobert hat, steht er der Umwelt als Kulturmensch gegenüber“ (Landau 1920: 86). Dies wird zeitgemäß mit einer völkischen Rhetorik verbunden (Ebd.: 7), in der Geschichte (der Germanen, des christlichen Glaubens u.a.m.) auch zur Entdeckung des Gartens als Ort irdischer „Glückseligkeit“ – durch „den Deutschen“ – beiträgt (ebd.: 88). Dass hier der deutsche Mensch dem deutschen Mann gleichgesetzt scheint, entspricht ebenfalls der Rhetorik der Zeit, die auf heteronormative Strukturen festgelegt scheint. Die Kulturleistung aus der Wildnis herauszutreten und Gartenschönheit zu schaffen wird hier also männlich gelesen.

14)

Meyer berichtet, dass Pflanzenzüchtungen in Verruf gekommen seien und führt aus, dass zu viele Sorten zu wenig geprüft auf den Markt gebracht würden und schnell altern oder „entarten“ (Meyer 1937: 204). Sein Fazit: „Keine Neuzüchtung hat Berechtigung, wenn sie nicht eine vorhandene, abgängige Sorte ersetzt oder übertrifft. Neuheiten sind aber nötig, und die Berechtigung des Züchtungswesens ist unter allen Umständen zu bejahen“ (ebd.: 205).

Glockenblume als „verweichlichte Italienerin“ bezeichnen (Kriechbaum 1930: 90 über *Campanula isophylla f. mayi*) – nur um dann deren überraschende Winterhärte zu preisen.¹⁵⁾

Die quantitative Analyse des Jahrgangs 1940 erweckt den Anschein, dass die Autor*innen nun vorwiegend das Heimische und weniger fremde Pflanzen präferieren (Bürger 2023). Titel wie „Englische Zierpflanzenneuheiten für uns entbehrliech!“ (Schneider 1940c: 210)¹⁶⁾ scheinen einen Stimmungswechsel anzudeuten und somit diese Vermutung zu bestärken. In der qualitativen Analyse der Artikel wurden jedoch viele Artikel letztlich doch neutral bis positiv gegenüber fremden Pflanzen eingeschätzt. So wird bspw. eine bereits seit 15 Jahren bekannte Fackellilie als „Geschenk aus Südafrika“ betitelt (Ebert 1940a: 8), Holunderarten aus anderen Ländern werden bewundert (Schneider 1940a: 4) und man dankt den Menschen, die fremde Pflanzen nach Deutschland eingeführt haben (Foerster 1940: 121–123).¹⁷⁾ Gleichzeitig werden englische Einführungen kritisch beleuchtet, negative Stimmen schwingen im Artikel über fremde Alternativen zum heimischen Lindenbast mit und die kanadische Pappel wird der Verdrängung „unsere[r] schöne[n] heimische[n] Schwarzpappel“ angeklagt (Schneider 1940b: 20). Wieder erkenntlich ist dabei der Besitzanspruch an als heimisch gelesene Pflanzen, der bereits 20 Jahre vorher zu Beginn der *Gartenschönheit* zu beobachten war.¹⁸⁾

Insgesamt ist ein subtiler Wechsel im Tonfall zu bemerken,¹⁹⁾ Titel sind häufiger als Sätze ausformuliert, haben einen Aufrufcharakter und/oder setzen durch Ausrufezeichen eine Note der Dringlichkeit, die vorher nicht in gleichem Maße zu beobachten war.²⁰⁾ Einzelne Autoren*innen nutzen aggressive, teils auf militärische Bilder zurückgreifende Sprache, so bspw. Seifert über die Idee der Bodenständigkeit:²¹⁾ „Eine Idee kommt zu der ihr hervorbestimmten Herrschaft“ (1939a: 2), dabei komme es vor, dass erst die nachfolgende Generation dieser „zum Siege verhelfen“ könne (Ebd.).²²⁾ Die Pflanzen betreffend tituliert er die Blaufichte als „geradezubrisante[n] Fremdkörper“ (Ebd.: 3) in der Landschaft und unterstellt ihr, deren Harmonie zu „zersprengen“ (Ebd.), auch erklärt er an anderer Stelle, im hoheitlichen „wir“ geschrieben, eben jene Blaufichte oder Blaue Stech-Fichte, „*Picea pungens glauca* zum Staatsfeind Nr. 1“ (Ebd. 1939b: 42) und „Krieg allen Gartendirektoren und Stadtgärtnern, die *Pinus montana*²³⁾ in Anlagen pflanzen“, die als Pflanze der Gebirge hier „Zerrbilder ihrer freiheitlichsten Landschaftsbilder“ schüfe (Ebd.). Auch werden Pflanzen, die „nicht das volle Maß ihrer eigentümlichen Schönheit“ erreichen, also nicht optimal wachsen und gedeihen, pauschal als

15)

Über die Bedeutung des Genderings lässt sich an dieser Stelle bestenfalls mutmaßen, da es keine weiteren Beispiele aus der Zeitschrift gibt. Es ist zu vermuten, dass es sich an dieser Stelle um ein Stilmittel handelt, dass genau in der Gegenüberstellung in übertriebener Abwertung vermuteter Empfindlichkeit letztlich die Qualitäten der bislang selten im Freiland genutzten Art anpreisen will.

16)

1921 noch berichtete Schneider durchaus positiv über englische Neuzüchtungen (Schneider 1921: 19).

17)

Eine Kolonialgeschichte der Pflanzen wird zurzeit vor allem von/für botanische Gärten und Sammlungen aufgearbeitet (Verband Botanischer Gärten 2023) – die gärtnerische Blumenzucht scheint dieses Thema noch weitgehend auszublenden.

18)

Mit dem beginnenden Zweiten Weltkrieg und vor dem Hintergrund der NS-Ideologie wie auch dem deutschen Kolonialismus erscheint diese Formulierung dennoch geradezu programmatisch.

19)

Dieser ist nicht gleichermaßen statistisch erhoben worden, wie andere hier dargelegte Daten und verdient sicherlich eine genauere Betrachtung und Auswertung. Beschrieben werden hier Eindrücke der Autorinnen dieses Artikels, die am Beispiel belegt werden können.

20)

Bspw. im Aufruf zum Anbau von Obst und Gemüse: „Auch der Hausgarten macht mit!“ (Ebert 1940b: 53).

21)

Mit Bodenständigkeit ist die Passung von Pflanzen und Pflanzgemeinschaften zum Standort in Garten oder Landschaft beschrieben und damit letztlich die „Herausarbeitung der Besonderheiten kleiner Lebensräume“ (Seifert 1930: 162). Der Begriff wurde in der Zeit des Dritten Reichs im Rahmen der Blut- und Boden-Ideologie verwendet und wird bis heute oft pauschal als ein Bestreben fremde Arten auszuschließen interpretiert. Dies greift aber deutlich zu kurz (Körner/Bellin-Harder/Huxmann 2016).

„Krüppel“ bezeichnetet (Ebd.). An anderer Stelle wird das Kriegsgeschehen in der „Erzeugungsschlacht im Kleingartenbau“ gleich in den Garten übertragen (Ebert 1940b: 53).

Dieser Sprachgebrauch ist jedoch nur auf wenige Autor*innen beschränkt, andere schwärmen vom „Weltgarten“ der Reichsgartenschau (Foerster 1939)²⁴⁾ und neben der Kategorie „Aus deutschen Kulturstätten“ (bspw. Schneider 1938a: 112) berichtet Schneider ebenso „Aus der Arbeit ausländischer Pflanzengesellschaften“ (bspw. Ebd. 1938b: 282). Außerdem wird regelmäßig von verschiedenen Autor*innen über Studienfahrten ins Ausland und Besuche in Übersee berichtet. Des Weiteren wird Pflanzenwissen aus den eroberten Gebieten des Deutschen Reiches verbreitet. So werden bspw. „Pflanzenschätze der Ostmark“ (Kriechbaum 1939) beschrieben, also Pflanzen aus Österreich und deren unterschiedliche Florengebiete, oder „Osteuropäische Wildstauden für unsere Gärten“ (Schacht 1940) werden in der Rubrik „Wertvolles altes und neues Gartengut“ vorgestellt.²⁵⁾

Eine neue Relevanz der Wildpflanzen für das Gärtner wird hier ersichtlich: „Die Gartenbewegung unserer Zeit begnügt sich längst nicht mehr mit dem alten Schatz von Gartenpflanzen [...]. Die Wildpflanze, die einst kaum beachtet wurde und als nicht gartenwürdig galt, ist heute die Trägerin ganzer Gartenmotive geworden“ (Ebd.: 161). Dabei wird vor allem hervorgehoben, dass es noch zu wenig Informationen zu den Vegetationsbildern und also den Pflanzengemeinschaften gäbe, um diese mit der „richtige[n] Vertrautheit“ (Ebd.) zu verwenden.²⁶⁾ Dass wilde Pflanzen überhaupt als gartenwürdig betrachtet werden, ist in der Tat eine neue Entwicklung, die sich auch auf heimische Pflanzen bezieht (Seifert 1939a: 2) und die auch auf eine Entfremdung der Menschen von den Pflanzen ihrer heimatlichen Landschaft zurückgeführt wird (Seifert 1942: 183).

In verschiedenen Artikeln sind nun vermehrt Verweise auf die Wissenschaft der Pflanzensoziologie²⁷⁾ zu finden, die in der Regel als erfolgreiche Methode zur Erweiterung des wissenschaftlichen Landschafts- und Naturverständnisses beschrieben wird.²⁸⁾ Sie wird zur Begründung einer bodenständigen Pflanzenverwendung herangezogen. So schätzt sich Seifert „glücklich, in der neuen Wissenschaft der Pflanzensoziologie, der Lehre von den natürlichen Gehölzgesellschaften, einen Bundesgenossen gefunden zu haben, der uns untrüglich angeben kann, was jeweils auf den einzelnen Bodenarten und in den zugehörigen Klimalagen ‚bodenständig‘ im engsten Sinne des Wortes ist, was also von allein dort wachsen würde, wenn der Mensch nicht mit störender Hand eingriffe“ (1939b: 42).

22)

Seifert geht dabei davon aus, dass seine Ideen letztlich alternativlos seien: Selbst, wenn sie sich nicht sofort durchsetzen würden, scheint es ihm unausweichlich, dass dies in einer Folgegeneration geschehe.

23)

Heute *Pinus mugo*, zu Deutsch nach wie vor Berg-Kiefer.

24)

Foerster ist eine besonders umstrittene Person seine nationalsozialistische Gesinnung/Anpassung betreffend. Weil er einerseits unter den verschiedenen politischen Systemen seiner Laufbahn gut zurechtkommen schien (nebst NS-Zeit war er auch in der DDR wirtschaftlich erfolgreich), wird ihm heute häufig ein latent opportunistischer und teils strategischer Umgang mit Sprache (wie auch seiner Mitgliedschaft bei der NSDAP) zugeschrieben (Hopstock 2017: 8). Andererseits wird ihm seitens eines Gutachtens der Deutschen Stiftung Denkmalflege aktive Hilfe für Jüdinnen und Juden sowie andere verfolgte Personen als glaubhaft attestiert (Lose 2024: 71 ff.). Aufgrund seiner politischen Enthaltung bis hin zu Anpassbarkeit wird Foerster in einem Feature im Deutschlandfunk Kultur als der „biegsame Staudengärtner“ beschrieben, sein Bornimer Gartenparadies („Bornhimmelchen“) als „Schutz gegen die Zumutungen der Nazizeit“ gedeutet (Just 2022, u.a. Marianne Foerster zitiert). Seine in verschiedenen Schriften geäußerte Begeisterung für den „Weltgarten“ wird ihm jedoch durchweg als Widerspruch zu nationalsozialistischer Planungsiedeologie ausgelegt (Hopstock 2017: 8; Gröning/Wolschke-Bulmahn 1992: 124).

25)

Hier ist durchaus eine Überschneidung tradierten Gärtnerhandwerks, das seit jeher Pflanzen auch aus anderen Gebieten bezog, und einer Aneignung im Sinne nationalsozialistischen Gedankenguts, bei der Fremdes durch Kultivation zum Eigenen gemacht wurde, zu erkennen.

26)

Hier deutet sich an, was noch heute oft eine Uneindeutigkeit der Bezeichnung darstellt: Eine Wildpflanze bezeichnet eine Pflanze, die züchterisch unverändert ist, sie ist deswegen nicht zwangsläufig heimisch, auch Wildpflanzen aus anderen Ländern können am passenden Standort gedeihen.

Entsprechend dieser Erkenntnisse wird auch über die Verwendung von Pflanzen im Garten nachgedacht. Noch Anfang der 1920er wird beschrieben, wie die „Liebe des Deutschen zur eigenen Scholle“ (Koenig 1921: 66) sich in Gärten als „Angelegenheit des Herzens“ (Ebd.: 67) niederschläge, bei der „[a]llein die Notwendigkeit des Sparens an allem, was unsere Kohlenversorgung erschwert, [...] uns zwingen [wird], die sorgsam gehegten Schätze unserer Gewächshäuser wie [...] der Winterwärme bedürftigen Gehölze einzuschränken und uns mehr an der Schönheit im Freien ausdauernder und heimischer Gehölze zu erfreuen“ (Ebd.). Baumcharaktere heimischer wie fremder Arten werden in anderen Artikeln gleichwertig nebeneinandergestellt und in ihren jeweiligen Qualitäten für die Planung beschrieben (Wiepking-Jürgensmann 1923, **Abb. 4**).

— Dass Pflanzen als „Teil des Ganzen“ (von Loudon 1936: 80) eine Verbindung zur Landschaft auch als Heimat der Menschen haben und somit eine Präferenz der heimischen Flora bestehen könnte, wird vorerst noch nicht in Konkurrenz zu Gärten mit nicht-heimischen Pflanzen gesetzt: „Man bepflanze einen Gartenteil in natürlicher Weise nach einem schönen heimatlichen Pflanzenvor-kommen, und er wird einem ebenso lieb sein in seiner anspruchs-losen und doch so anspruchsvollen Schönheit, wie mancher andere gute Garten“ (Ebd.: 82).²⁹

Radikaler anmutende Schriften, wie beispielweise Schwarzkopf (1939: 366, **Abb. 5**) zur „lebensvolle[n] Landschaft und ihrer Wesensglieder“ attestieren ein „Erwachen für das wahre Wesen und den tiefen Wert der Landschaft“, oder verlangen mit Sauer (1939: 198), „[n]ichts Fremdes soll[e] dort stören, wo nur das natürlich Heimische die rechte Wirkung hervorzubringen vermag“. Während es zeitgleich im Nationalsozialismus durchaus Forderungen nach einem Ideal art- und rassegerechter, möglicherweise durch heimische Pflanzen zu erreichender Schlichtheit im deutschen Garten einiger Gartenarchitekten gab (Wolschke-Bulmahn 2018: 358–359), bleiben die Forderungen in der *Gartenschönheit* differenzierter, es ist in den Artikeln eine klare Unterscheidung zwischen Pflanzenverwendung in Landschaft und im Garten zu verzeichnen: So will Seifert zwar „aus dem Landschaftsgegebenen“



27

Die Pflanzensoziologie ist ein Begriff der Geobotanik, synonym zur soziologischen Pflanzengeographie und befasst sich mit der Vergesellschaftung von Pflanzen i.d.R. in der freien Natur. Durch Vegetationsaufnahmen werden statistisch abgesichert Artenkombinationen ermittelt, um Gesetzmäßigkeiten zu Standort und Vergesellschaftung der Pflanzen zu verstehen (Spektrum Akademischer Verlag 1999). Gelegentlich wird die Pflanzensoziologie als eine Nationalsozialistische Wissenschaft dargestellt (Gröning/Wolschke-Bulmahn 1992: 125), dies bezieht sich aber auf die NS-Adaption. Wie Pflanzensoziologie heute mehr denn je von Relevanz für die Pflanzenverwendung sein kann, beschreibt ausführlich Bellin-Harder (2024b) oder auch Körner (2024).

28

Dabei wird immer wieder auch auf die gelungene landschaftliche Einbindung der Reichautobahn verwiesen – ein Prestige-projekt der Zeit (auch außerhalb der „Gartenschönheit“ vielfach besprochen, so bspw. bei Woudstra zur Geschichte ökologischer Pflanzungen, 2004).

29

Hier wird deutlich, dass das Gärtnern mit Wildpflanzen zu diesem Zeitpunkt nicht selbstverständlich ist, sondern eine noch neue Errungenschaft darstellt.

A black and white photograph capturing a large, ancient tree from a low angle. The tree's massive, gnarled branches spread wide, creating a dense canopy. Sunlight filters through the leaves, casting long, dappled shadows on the ground in front of the tree. The trunk is thick and textured, with smaller roots visible at the base. The overall atmosphere is one of natural grandeur and tranquility.

gut gefüllte Bierflaschen zu kaufen. Soviel Kenntnis aber von den etwas exotischen Saatzeiten Schneiders kann auch heute die Tageszeitung *Hochwasserbericht* aufzeigen, dass Viele gleichzeitig mit dem Anbau der Karotten beginnen. Und das ist kein Fehler, da es sich ebenfalls um Karotten zu pflanzen ist. Aber nicht nur überall, sondern ebenso in der Nähe von Witten, wo es sich um eine Pflanzung von überwiegend grünen Karotten handelt. Einmal wieder ist Schneider ein Pionier, der sich auf die Pflanzung eines gewissen Gemüses konzentriert und dabei die anderen auslässt. Er ist es ja, der die Karotten im Bereich Witten anbaut, während die anderen Karottenpflanzungen entweder weit entfernt oder in der Nachbarschaft von Witten liegen. Und das ist kein Fehler, da es sich um eine Pflanzung von überwiegend grünen Karotten handelt. Einmal wieder ist Schneider ein Pionier, der sich auf die Pflanzung eines gewissen Gemüses konzentriert und dabei die anderen auslässt. Er ist es ja, der die Karotten im Bereich Witten anbaut, während die anderen Karottenpflanzungen entweder weit entfernt oder in der Nachbarschaft von Witten liegen.

D. E. G. G.

// Abbildung 4 Baumcharakte

**FKW // ZEITSCHRIFT FÜR
GESCHLECHTERFORSCHUNG
UND VISUELLE KULTUR**
NB 75 // APRIL 2025

nach der gärtnerischen Steigerung suchen“ (1939b: 42), bringt aber folgend Beispiele zur Vermittlung zwischen Garten und Landschaft und sagt abschließend unmissverständlich: „Bodenständig ist im Garten jede fremde und jede einheimische Pflanze, die das volle Maß ihrer Schönheit erreicht und mit ihrer engeren und weiteren Umgebung in künstlerischer und biologischer Harmonie steht“ (Ebd.: 44). Auch Schweizer bezieht sich auf die Grenzen zur freien Landschaft und fordert lediglich einen angemessenen Übergang zum „Charakter der Umgebung“ (Schweizer 1940: 46).

Schneider bemängelt schon 1937, die „steigende Naturerkenntnis“ trage Einsichten aus Natur, Landschaft und Wald in den Garten hinein, dabei würde der Garten „im eigentlichen Sinne des privaten Gartens [...] stark verwischt oder ganz umgedeutet“ (Ebd.: 149). Er betont ebenfalls den Unterschied von Garten und Landschaft: „Wohin würde das führen, wenn grundätzliche Erwägungen uns hindern sollten, uns im Garten des reichen Werkstoffs zu bedienen, den wir uns seit Jahrzehnten durch Pflanzeneinführungen und Pflanzenzucht geschaffen haben?“ (Ebd.: 150). Er bezieht sich in seinen Artikeln häufig auf andere Autor*innen und aktuelle Debatten, die auch außerhalb der *Gartenschönheit* veröffentlicht wurden, und setzt sich vehement gegen die Einstufung althergebrachter Arten und Sorten als „fremd“ ein: „Welcher Gartenfreund kann die [...] aufgezählten Pflanzen als ‚fremd‘ empfinden? Dünken sie nicht den allermeisten von uns ebenso ‚heimisch‘ wie die Gehölze in Wald und Flur? Wir können uns gar nicht vorstellen, daß sie jemals wieder aus unseren Gärten verschwinden“ (Ebd. 1941: 3).

IMPULSE FÜR DIE AKTUELLE DISKUSSION — In der *Gartenschönheit* findet also eine durchaus kontroverse, insgesamt aber differenzierte Diskussion Niederschlag, die sich in der Unterscheidung von Landschaft und Garten ähnlich unserer heutigen Landschaft-Stadt-Dichotomie lesen lässt. Gleichzeitig bleibt es nicht aus, dass auch das unpolitisch gedachte Journal sich in Inhalt wie Ton veränderte (Wimmer 2022: 18), bis es 1941 als *Gartenbau im Reich* viele seiner

The lebensvolle Landschaft und ihre Wesensglieder

Von Max K. Schwarz

Mit diesem Untertitel 1935 begann auch ein volles Ereignis für das wahre Wissen und den höheren Wert der Landschaft. Es war ein Ereignis, das die Landschaftsphilosophie interessierte und nach zu noch weiter gehenden Erforschungen blickte und damit erst die eigentliche Entwicklungslinie der Landschaftswissenschaften und -Gesellschaften an der Erde bildete wird. Gestorben war der Landschaftsphilosoph und seine Einrichtungen vor 1935 im Gange und abseits bekannte, so das Denken und Schreiben über die Landschaft in Deutschland von Schulte-Naumburg. Doch dieses erneute Interesse und die daraus resultierende neue Orientierung zu sehr auf den Erhalt von Bestehendem, während der Umstand, dass die Landschaftswissenschaften in Deutschland und ungemein verzögert. Mehr im stilistischen als aber schon praktisch, die gesuchten Ergebnisse geprägt waren, der Boden für das gewaltige Geschehen im Jahre 1935 auch in bezug auf die Landschaft vorbereitet waren.

Auf dem Gebiete der Pflanzensammlung bestand die Arbeitsweise des Botanikers von Falck, der Galerieprofessor und berühmte Professor Dr. Bür, das Freiherrn von Kneudell, auf dem Gebiete der Landschaftsgestaltung bestand die Landschaftswissenschaftlerin Erna Schneider, die Landschaftswissenschaftlerin ihrer Entwicklung, liegen die Arbeitsergebnisse der beiden auf der wortreichen Erfahrungen des Fürsten Pückler, Max von Goethe und anderen Landschaftsgärtner und späteren Wolfgang von Goethes, bekräftigten werden.

Auf dem Gebiete der Phänomenologie brachten die Forschungen von Dr. Braun-Branquet in Münster eine grundlegend andere Ausbildung über die Phänomene

mit sich, in Seine dieser stellte Professor Dr. Tüxen

in Deutschland seine Forschungen an und vermehrte die Arbeitsergebnisse, die die Landschaftswissenschaften ausmachten.

Die Ungewissheit ist besonders bei

Das der unverträglich zu schaffende Baugruppen wurde

Durch die unverträglich zu erreichende Blütenblätter allein nicht fertig; das hatte die Heran-

reife der Pflanzen zu verhindern, die die Ge-

blüte folgte. Hier war es ein glücklicher Umstand,

daß der Landschaftsphilosoph und Landschaftsgärtner Professor Albrecht Seltsor befand. Von ihm wurde

die Arbeitsergebnisse der Landschaftswissen-

schaft und gärtnerische Schriften

oder das Verbliebene und gärtnerisch Schmück-

ende und gärtnerisch Schmückende und gärtnerisch

dahin, daß es sich vielmehr hier um landschaftliche Aufgaben

gründeten, die die Landschaftswissenschaften

noch weniger der Gründer als die Landschafts-

wissenschaften am Platz, um der Förderung des Führers gerichtet werden.

Auf dem Gebiete der Landschaftsgestaltung bestand die

Arbeitsweise des Landschaftsgärtneren

und Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

der Landschaftsgärtnerin nahm die Dr. Ros-

marie Schneider, die Landschaftsgärtnerin

ursprünglichen Werte verloren hatte. Von einer herausragenden künstlerischen Gartenzeitschrift wurde die *Gartenschönheit* so zu einer von vielen Gartenzeitschriften, die im Krieg noch dazu immer stärker den Fokus auf den Anbau von Nutzpflanzen richtete, die Zierpflanzen (und damit die Diskussion um heimische und fremde Pflanzen in der Pflanzenverwendung) jedoch nie gänzlich aus dem Blick verlor.

Vergleichen wir mit der heutigen Debatte, gibt es durchaus Ähnlichkeiten: So findet auch in der NS-Zeit eine Kontextualisierung statt, bei der nicht überall heimische Arten verwendet werden sollen, sondern vornehmlich die freie Landschaft in den Blick genommen wird – dies zeigt Parallelen zur Diskussion heute. Die zugrundeliegenden Werte – Eigenart und Vielfalt – entsprechen sich ebenfalls. Es bleibt jedoch zu bemerken, dass es sich dabei um Werte handelt, die auch der nationalsozialistischen Wertgebung vorausgehend bestanden. Konservatismus ist nicht National(sozial)ismus, auch wenn dieser sich u.a. auf konservative Werte beruft. Dennoch prägen Begriffe Diskurse und damit nicht zuletzt die öffentliche Wahrnehmung von Themen und sollten daher nicht unreflektiert verwendet werden, oder eine Unterscheidbarkeit zur „Ökologie von rechts“ (oekom e.V. 2012) wird zunehmend schwieriger.³⁰⁾

Als „Kunst der feinen Unterscheidungen“ betitelt auch Newmark im Deutschlandfunk (2022) das von Balzer in seiner „Ethik der Appropriation“ geforderte Bewusstsein für historische, politische Implikationen (hier von kultureller Aneignung³¹⁾). Ein solches Bewusstsein, so Balzer (Ebd.), könne dann zu einer Perspektive auf die [...] Zukunft führen, ohne Forderungen oder Verbote abzuleiten (Ebd.). Analog glauben wir Autorinnen, dass ein historisches Bewusstsein, ein Wissen um die weltanschauliche Verfasstheit der Positionen, der aktuellen Debatte in der Pflanzenverwendung, Denkimpulse liefern könnte.

Die grundsätzlich auch räumliche Verfasstheit von Planung (in Landschaftsarchitektur wie Naturschutz) bietet des Weiteren die Möglichkeit, Lösungen immer wieder am konkreten Ort zu prüfen – Diskussion also weniger pauschal als lokal zu führen und so zu einer Vielfalt an Lösungen kommen zu dürfen. Wir Autorinnen schlagen also eine weitere Differenzierung vor, die keiner einen, eindeutigen Lösung bedarf.

Der Entwurf wird dabei außerdem zurzeit weg vom *human-centred design* zu einer *multispecies* Perspektive weitergedacht. Wenn diese es schaffte, Werte zu reflektieren und lokal zu interpretieren, mit Standortpotenzialen und je nach Ort bspw. mit Spontan- oder verwilderungsfähiger Vegetation zu arbeiten,

30)

So betitelt Franke (2012) die Neobiota-Diskussion als „Einfallsstör für Rechts-extreme“, da sie „oft die Abwertung des Fremden auf der biologischen Ebene vornimmt“ (Ebd.: 83).

31)

Die Debatte um kulturelle Appropriation unterscheidet sich in ihrer Ausrichtung stark von der Neobiota-Diskussion, in beiden Fällen geht es aber um die Fragen der Aneignung und Verwendung von etwas Fremdem (kulturelle Ausdrucksformen bzw. Pflanzen). Die Autorinnen ziehen hier Balzer heran, weil er in seinem – durchaus umstrittenen (vgl. König 2023) – Versuch eine Ethik der Appropriation zu erstellen, wichtige Hinweise auf den Grad der Reflexion und das Verständnis für die Historizität gibt, die wir auch für die Debatte in der Pflanzenverwendung für relevant halten.

vielleicht sogar im Sinne eines *animal aided designs* (Apfelbeck u.a. 2020) die Entwicklung von Vegetationsbeständen durch unterschiedliche, den Ort nutzende Spezies, tierisch wie menschlich, zu gestalten, könnten wir Pflanzenverwendung zukünftig im Spiegel ihrer Historie unterschiedlich ortsbezogen denken – jenseits einer Diskussion um die „richtige“ Herkunft der anwesenden Pflanzen.

// Literaturverzeichnis

- Adelsberger, A. / Degenbeck, M. / Edelmann, T. / Eppel-Hotz, A. / Krimmer, E. / Marzini, K. (2021): Das Veitshöchheimer Leitbild zur integrierten Pflanzenverwendung. Nur heimische und nicht-heimische Pflanzen gemeinsam trotzen dem Klimawandel. In: Neue Landschaft, H. 5, S. 44–49
- Apfelbeck, B. / Slep, R.P. / Hauck, T.E. / Ferguson, J. / Holy, M. / Jakoby, C. / MacIvor, J.S. / Schär, L. / Taylor, M. / Weisser, W.W. (2020): Designing wildlife-inclusive cities that support human-animal co-existence. Landscape and Urban Planning, 200, 103817
- ARD alpha (2022): Invasive Pflanzen – Gefahr für heimische Pflanzenarten. <https://www.ardalpha.de/wissen/natur/neophyten-pflanzen-eingewandert-exoten-invasive-arten-102.html> (30.07.2024)
- Aufderheide, Ute (2019): Die neue Ernte – „Tiere pflanzen“. In: Stadt+Grün, H. 3, S. 9–14
- Bellin-Harder, Florian (2024a): Abgesang oder Anpassung? Pflanzenverwendung und Biodiversität im Klimawandel. In: Stadt+Grün, H. 6, S. 24–31
- Ders. (2024b): Vegetationskunde in der Pflanzenverwendung. Wo die Kasseler Schule aufhört und die Pflanzenverwendung anfängt. Eine Einführung in die Festschrift. In: Ders. (Hg.): Landschaft und Vegetation. Bielefeld, transcript Verlag, S. 15–66. <https://doi.org/10.14361/9783839472064-003>
- Berg, Christian (2008): Exotische Gehölze: Fluch oder Segen? In: BaumZeitung, H. 3, S. 24–26
- Ders. (2005): Standortgerechte einheimische Gehölze – Argumente und Lösungsansätze für ein stark diskutiertes Thema. In: Pulsatilla, H. 8, S. 5–22
- Berr, Karsten (2020): Wissenschaftstheoretische Überlegungen zur Landschaftsarchitektur – eine Skizze. In: Berr, K. / Hahn, A. (Hg.): Interdisziplinäre Architektur-Wissenschaft: Praxis – Theorie – Methodologie – Forschung. Wiesbaden, Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-29634-6_8
- BfN – Bundesamt für Naturschutz (2020): Gebietseigene Herkünfte. <https://www.bfn.de/gebiets-eigene-herkuenfte#anchor-2796> (30.11.2024)
- Bmuv – Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, nukleare Sicherheit und Verbraucherschutz (2019): Masterplan Stadtnatur. Maßnahmenprogramm der Bundesregierung für eine lebendige Stadt. https://www.bmuv.de/fileadmin/Daten_BUU/Download_PDF/Naturschutz/masterplan_stadtnatur_bf.pdf (26.07.2016)
- BNatSchG – Bundesnaturschutzgesetz vom 29. Juli 2009 (BGBl. I S. 2542), das zuletzt durch Artikel 5 des Gesetzes vom 3. Juli 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 225) geändert worden ist. https://www.gesetze-im-internet.de/bnatschG_2009/BNatSchG.pdf (29.07.2024)
- Borchardt, Wolfgang (2020): Heißes Pflaster für Stadtbäume. Besser verstehen, besser beisten. Vortrag beim Thüringer Garten- und Landschaftsbau am 15.01.2020. <https://tllr.thueringen.de/fileadmin/TLLR/Service/Veranstaltungen/Gartenbau/GaLaBau/2020/borchardt.pdf> (30.07.2024)
- Bürger, Lara Madeleine (2023): Heimisch oder fremd? Aktuelle Debatte im historischen Kontext. Unveröffentlichte Bachelorarbeit am Lehrgebiet Pflanzenverwendung in der Landschaftsarchitektur am Institut für Landschaftsarchitektur der TU Dresden
- BUND – Bund für Umwelt und Naturschutz Deutschland e. V. (2015): Neobiota. Anregungen für eine Neubewertung. <https://www.bund.net/service/publikationen/detail/publication/neobiota-anregungen-fuer-eine-neubewertung> (26.11.2024)
- Deutscher Bundestag (2018): Zur Förderung fremdländischer Baumarten in heimischen Wald- und Forstgebieten. www.bundestag.de/resource/blob/584450/aeaadd2c8e785348736a9bbc05ca1380/wd-8-112-18-pdf-data.pdf (30.07.2024)
- Deutschlandfunk (2022): Zur „Ethik der Appropriation“. Jens Balzer im Gespräch mit Catherine Newmark. Gesendet am 21.08.2022. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kritik-an-kultureller-aneignung-eine-frage-der-machtverhaeltnisse-100.html> (30.11.2024)
- Dettmar, Jörg (2018): Wissenschaftliche Grundlagen der Landschaftsarchitektur. In: Berr, Karsten (Hg.): Landschaftsarchitekturtheorie. RaumFragen: Stadt – Region – Landschaft. Springer VS, Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18838-2_2
- Ebert, Prof. Dr. (1940a): Bewährte und schöne Fackellilien. In: Gartenschönheit, Jg XXI, H. 1, S. 8
- Ders. (1940b): Auch der Hausgarten macht mit! Wichtige Hinweise für die Erzeugungsschlacht im Kleingartenbau. In: Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 3, S. 53

- Eisel, Ulrich (1992): Über den Umgang mit dem Unmöglichen. Ein Erfahrungsbericht über interdisziplinäre Studienprojekte in der Landschaftsplanung. Teil 1 und 2. http://ueisel.de/fileadmin/dokumente/ausgetauscht%20ab%20november%202009/Ueber_den_Umgang_mit_dem_Unmoeglichen_INTERDIS_1992 (30.07.2024)
- Eser, Uta (1999): Der Naturschutz und das Fremde. Ökologische und normative Grundlagen der Umweltethik. www.researchgate.net/publication/267267643_Der_Naturschutz_und_das_Fremde_Okoologische_und_normative_Grundlagen_der_Umweltethik (30.11.2024)
- EU-Verordnung Nr. 1143/2014 des europäischen Parlaments und des Rates vom 22.10.2014 über die Prävention und das Management der Einbringung und Ausbreitung invasiver gebietsfremder Arten. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014R1143> (24.02.2025)
- Everts, Jonathan / Wollrath, Michael (2022): Invasive Arten aus humangeographischer Perspektive. In: Steiner, Christian u.a. (Hg.): Mehr-als-Menschliche Geographien. Schlüsselkonzepte, Beziehungen und Methodiken, S. 223–242
- Foerster, Karl (1917): Vom Blütengarten der Zukunft. Berlin, Furche-Verlag
- Ders. (1920). Klaglieder und Trostantworten. In: Gartenschönheit, Jg. I, H. 3, S. 76
- Ders. (1939): Der Stuttgarter Weltgarten. In: Gartenschönheit, Jg. XX, H. 9, S. 360–361
- Ders. (1940): Weltreich der Zwerggehölze. Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 7, S. 121–123
- Franke, Nils M. (2012): Gegen das Fremde, nicht nur im Garten. Die Neobiota-Diskussion als Einfallstor für Rechtsextreme. In: oekom e.V.–Verein für ökologische Kommunikation (Hg.) (2012): Ökologie von rechts. Braune Umweltschützer auf Stimmenfang. München, oekom, S. 78–84
- Gröning, Gert / Wolschke-Bulmann, Joachim (1992): Some Notes on the Mania for Native Plants in Germany. In: Landscape Journal, Jg. 11, H. 2, S. 116–126
- Hansen, Richard / Stahl, Friedrich (2016): Die Stauden und ihre Lebensbereiche. Mit einer Einleitung von Swantje Duthweiler. 6. Auflage. Stuttgart, Verlag Eugen Ulmer
- Hayles, N. Katherine (1995), Searching for common ground. In: Soulé, M.E. / Lease, G. (Hg.), Reinventing nature? Responses to postmodern deconstruction, Washington D.C., Island Press, S. 47–63.
- Hopstock, Lars (2017): 'Beauty is more than beauty': Examining Karl Foerster's position in German garden culture. In: Journal of Landscape Architecture, Jg. 12, H. 2, S. 6–17. <https://doi.org/10.1080/18626033.2017.1361067>
- Huxmann, Nora (2018): Wohnen in der Gartenschönheit – Narrative vom Wohnen in/mit der Natur im 20. Jahrhundert. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 64, S. 77–88
- Just, Dagmar (2022): Der biegsame Staudengärtner. Feature aus dem Podcast Zeitfragen. www.deutschlandfunkkultur.de/garten-philosoph-karl-foerster-der-biegsame-staudengaertner-100.html (30.07.2024)
- Keil, Peter / Loos, Götz Heinrich / Schlüpmann, Martin (2008): Neophyten – Neozoen. Grundbegriffe und Erläuterungen. Zur Tagung „Flora und Fauna im westlichen Ruhrgebiet: Neophyten und Neozoen“ am 27. 01.2008 in der Biologischen Station Westliches Ruhrgebiet. https://bswr.de/downloads/Elektronische_Publikationen_BSWR/BSWR_EP13.1_2008_Keil_Loops_Schluemann_Neophyten-Neozoen_Grundbegriffe_und_Erlauterungen.pdf (30.07.2024)
- Koenig, Hermann (1921): Der Garten und wir. In: Gartenschönheit, Jg. II, H. 3, S. 66–67
- König, Josef (2023): Zu kurz gesprungen. Jens Balzer fehlt für eine „Ethik der Appropriation“ das philosophische Instrumentarium. Eine Rezension. <https://www.spektrum.de/rezension/buchkritik-zu-ethik-der-appropriation/2075826> (06.12.2024)
- Köck, Wolfgang (2015): Die EU-Verordnung über invasive gebietsfremde Arten. Zur Entwicklung des Rechts der invasiven gebietsfremden Arten in Deutschland und der EU. In: NuR – Natur und Recht, H.37, S. 73–80. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s10357-015-2776-y.pdf> (30.07.2024)
- Körner, Stefan (2000): Das Heimische und das Fremde: Die Werte Vielfalt, Eigenart und Schönheit in der konservativen und in der liberal-progressiven Naturschutzauffassung. Münster, LIT Verlag.
- Ders. (2001): Theorie und Methodologie der Landschaftsplanung, Landschaftsarchitektur und sozialwissenschaftlichen Freiraumplanung vom Nationalsozialismus bis zur Gegenwart. In: Landschaftsentwicklung und Umweltforschung. Schriftenreihe der Fakultät Architektur Umwelt Gesellschaft der technischen Universität Berlin (Hg.), Nr. 118
- Ders. (2002): Das Heimische und das Fremde: Zur kulturellen Interpretation eines ökologischen Problems in der sich verändernden Landschaft. Vortrag im Studium generale der Universität Mainz im WS 2002/03 zum Thema „Welche Natur schützen wir?“ <https://download.uni-mainz.de/studgen/manuskripte/koerner.pdf> (Zugriff: 30.11.2024)
- Ders. (2004): Naturbilder und Heimatideale in Naturschutz und Freiraumplanung. In: Fischer, Ludwig (Hg.): Projektionsfläche Natur. Zum Zusammenhang von Naturbildern und gesellschaftlichen Verhältnissen. Hamburg, Hamburg University Press, S. 77–103
- Ders. (2020): Theoriebildung in Landschaftsarchitektur und Freiraumplanung. In: Berr, K. / Hahn, A. (Hg.): Interdisziplinäre Architektur-Wissenschaft. Interdisziplinäre Architektur-Wissenschaft: Praxis – Theorie – Methodologie – Forschung. Springer VS, Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-29634-6_16
- Ders. (2024): Das Heimische und Fremde revisited. Über Naturschutz und Freiraumplanung,

Einwanderungsgesellschaften, die Liebe zur Artenvielfalt, zu solidem Handwerk und ökologischen Überraschungen sowie ein praktisch-programmatischer Ausblick auf den Umgang mit der Stadt Natur. In: Bellin-Harder, F. (Hg.): Landschaft und Vegetation. Reflexionen zu Erkenntnistheorie, Herstellung und Interpretation. Bielefeld, transcript Verlag, S. 441–472. <https://doi.org/10.14361/9783839472064-019> (26.07.2024)

Körner, Stefan / Bellin-Harder, Florian / Huxmann, Nora (2016): Richard Hansen and modern planting design. In: JoLa (Journal of Landscape Architecture), Jg. 11, H. 1, S. 18–29. DOI: 10.1080/18626033.2016.1144658

Kriechbaum, W. (1930): Eine Glockenblume für die Trockenmauer. Beitrag in der Rubrik Neue und seltener Pflanzenschätz für unsren Garten. In: Gartenschönheit, Jg. XI, H. 5, S. 90

Ders. (1939): Welche Pflanzenschätz bringt uns die Ostmark? In: Gartenschönheit, Jg. XX, H. 1, S. 11–13

Kühl, Oskar (1936) Zur Gartenschönheit. In: Dt. Rundschau, H. 1, S. 38

Kupplar, Jonas / Neumüller, Ulrich / Mayr, Antonia Veronika / Hopfenmüller, Sebastian / Weiss, Karin / Prosi, Rainer / Schanowski, Arno / Schwenninger, Hans-Richard / Ayasse, Manfred / Burger, Hannah (2023): Favourite plants of wild bees. In: Agriculture, Ecosystems & Environment, Volume 342, 108266, <https://doi.org/10.1016/j.agee.2022.108266>

Landau, Paul (1920): Unser Garten vor tausend Jahren. In: Gartenschönheit, Jg. I, H. 4, S. 86

Lose, Ingo (2024): Karl Foerster und seine Rolle im Nationalsozialismus und nach 1945. Gutachten, erstellt für die Deutsche Stiftung Denkmalschutz. www.denkmalschutz.de/denkmaale-erhalten/stiftungseigene-denkmale/wohnhaus-und-garten-karl-foerster/gutachten-zu-karl-foerster.html (31.05.2024)

Mall, Christine (2024): Heimische Pflanzen. <https://www.krautundrueten.de/heimische-pflanzen> (26.11.2024)

Meyer, F. (1937): Sollen wir noch Pflanzenneuheiten ziehen? In: Gartenschönheit, Jg. XVIII, H. 5, S. 201–205

Monning, Eva (2024): Die 10 schönsten heimischen Gehölze für den Garten. <https://www.mein-schoener-garten.de/gartenpraxis/ziergaerten/einheimische-gehoelze-fuer-den-garten-32091> (26.11.2024)

oekom e.V. – Verein für ökologische Kommunikation (Hg.) (2012): Ökologie von rechts. Braune Umweltschützer auf Stimmenfang. München, oekom

Pearce, Fred (2016): Die neuen Wilden. Wie es mit fremden Tieren und Pflanzen gelingt, die Natur zu retten. München, oekom Verlag

Pütz, Robert / Schlotmann, Antje / Kornherr, Elisa (2022): Einführung in die neue Tiergeographie. In: Steiner, Christian u.a. (Hg.): Mehr-als-Menschliche Geographien. Schlüsselkonzepte, Beziehungen und Methodiken, S. 181–222

Rainer, Thomas / West, Claudia (2015): Planting in a post-wild world. Designing plant communities for resilient landscapes. Portland, Oregon, timber press

Reichholz, Josef H. (1996): In dubio pro reo! Mehr Toleranz für fremde Arten. In: Nationalpark, H. 2, S. 21–26

Ders. zusammen mit Rüdiger Disko im Interview mit Johann Grolle (1999): „Bulldozer gegen Rhododendron“. <https://www.spiegel.de/wissenschaft/bulldozer-gegen-rhododendron-a-ab812c0a-0002-0001-0000-000008590911?context=issue> (26.11.2024)

Renner, Johannes (2024): Heimische Pflanzen: Diese eignen sich am besten für den Garten. https://utopia.de/ratgeber/heimische-pflanzen-diese-eignen-sich-am-besten-fuer-den-garten_273121 (26.11.2024)

Sauer (1939): Bodenständiges Pflanzen und Bodenkultur. In: Gartenschönheit, Jg. XX, H. 5, S. 198–200

Schacht, Wilhelm (1940): Wertvolles altes und neues Gartengut. Osteuropäische Wildstauden für unsere Gärten. In: Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 9, S. 161–163

Schneider, Camillo (1920a). Neue Pflanzenschätz aus West-China. In: Gartenschönheit, Jg. I, H. 3, S. 72

Ders. (1920b): Die Nadelhölzer Japans. In: Gartenschönheit, Jg. I, H. 9, S. 16

Ders. (1937): Gestaltung des Gartens von heute. In: Gartenschönheit, Jg. XVIII, H. 4, S. 149–150

Ders. (1938a): Aus deutschen Kulturstätten von Stauden und Gehölzen. In: Gartenschönheit, Jg. XIX, H. 3, S. 112–113

Ders. (1938b): Aus der Arbeit ausländischer Pflanzengesellschaften. In: Gartenschönheit, Jg. XIX, H. 7, S. 282–283

Ders. (1940a): Holunder verdienen eine größere Verbreitung! In: Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 1, S. 4

Ders. (1940b): Bestände von echten Schwarzpappeln. In: Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 1, S. 20

Ders. (1940c): Englische Zierpflanzenneuheiten für uns entbehrlich! In: Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 11, S. 210

Schwarz, Max K. (1939): Die lebensvolle Landschaft und ihre Wesensglieder. In: Gartenschönheit, Jg. XX, H. 9, S. 366–368

Schweizer, J. (1940): Landschaftsverbundene Gärten. In: Gartenschönheit, Jg. XXI, H. 3, S. 46

SDW – Schutzgemeinschaft Deutscher Wald (ohne Datum): Wald. Deine Natur. Die Tanne | Abies alba Mill. https://www.bildungsserver-wald.de/fileadmin/bildungsserver-wald.de/bildungsmaterial/baumarten/Baum-Info_-Tanne.pdf (31.05.2024)

- Seifert, Alwin (1930): Bodenständige Gartenkunst. In: *Gartenkunst*, Jg. XLIII, H. 10, S. 162–164
- Ders. (1939a): Von bodenständiger Gartenkunst. In: *Gartenschönheit*, Jg. XX, H. 1, S. 2–3
- Ders. (1939b): Von bodenständiger Gartenkunst II. In: *Gartenschönheit*, Jg. XX, H. 2, S. 42–44
- Ders. (1942): Von bodenständiger Gartenkunst. In: Seifert, A.: *Zeitalter des Lebendigen. Natur, Heimat, Technik*. Planegg / München, Müllersche Verlagshandlung, S. 182–192
- Seitz, Nicola / van Engelsdorp, Dennis / Leonhardt, Sara D. (2020): Are native and non-native pollinator friendly plants equally valuable for native wild bee communities? In: *Ecology and Evolution*, Jg. 10, H. 23, S. 12838–12850. <https://doi.org/10.1002/ece3.6826>
- Spektrum Akademischer Verlag (1999): Lexikon der Biologie. <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/> (30.07.2024)
- Stadt Oldenburg (2024): Liste standortheimischer Gehölze. <https://www.oldenburg.de/startseite/leben-umwelt/umwelt/naturschutz/baumschutz/gehoelze-in-der-stadt/liste-standortheimischer-gehoelze.htmlv> (30.05.2024)
- Trepl, Ludwig (2012): Das Heimische und das Fremde – über Immigration von Tieren, Pflanzen und Menschen. https://scilogs.spektrum.de/landschaft-oekologie/das-heimische-und-das-fremde-ber-immigration-von-tieren-pflanzen-und-menschen/#_ftn6 (Zugriff 30.11.2024)
- Universität Konstanz (2024): Invasionsbiologischer Lehrpfad des Botanischen Gartens der Universität Konstanz. www.biologie.uni-konstanz.de/botanischer-garten/garten/abteilungen/freiland/invasionsbiologie (30.07.2024)
- Verband Botanischer Gärten (2023): Positionspapier: Botanische Gärten, Pflanzensammlungen und Kolonialismus. www.botgart.uni-bonn.de/de/downloads/kolonialismus-und-bg-positionspapier-vbg-31-01-2023-final.pdf (30.07.2024)
- Vogt, Benjamin (2013): Benjamin Vogt says Native Plants are a Moral Choice. Guest Rant. <https://gardenrant.com/2013/09/native-plants-are-a-moral-choice.html> (30.07.2024)
- Ders. (2017): a new garden ethic. Cultivating Defiant Passion for an Uncertain Future. Gabriola Island, Canada, New Society Publishers
- von Loudon, E. G. (1936): Pflanze, Heimat, Natur und Mensch. Ein Weg zu guten Gärten. In: *Gartenschönheit*, Jg. XVII, H. 4, S. 80–82
- von Oheimb, Fritz (1920): Japanische Schwertlilien. In: *Gartenschönheit*, Jg. I, H. 3, S. 53
- Wepking-Jürgensmann, Heinrich F. (1923): Baumcharaktere. In: *Gartenschönheit*, Jg. IV, H. 9, S. 126–128
- Wimmer, Clemens Alexander (2022): Die Zeitschrift *Gartenschönheit*: Ein Blick hinter die Kulissen. In: ZANDERA. Mitteilungen aus der Deutschen Gartenbaubibliothek e.V., Jg. 37, H. 1 S. 5–23 https://gartenbaubibliothek.de/media/pages/publikationen/vereinsmagazin/cb2521dfe4-1707491338/2022_1_1.7mb.pdf (31.05.2024)
- Wolschke-Bulmahn, Joachim (2018): Zwischen völkischen Vorstellungen über Naturgärten und Avantgarde. Zu Tendenzen der Gartengestaltung in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert. In: Hieber, Lutz (Hg.): *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten, Kunst und Gesellschaft*. Wiesbaden, Springer, https://doi.org/10.1007/978-3-658-18468-1_15
- Woudstra, Jan (2004): *The Changing Nature of Ecology: A History of Ecological Planting (1800–1980)*. In: Dunnett, N. / Hitchmough, J. (Hg.): *The Dynamic Landscape*. London und New York, Spon Press, S. 23–57
- ZVG – Zentralverband Gartenbau (2019): ZVG begrüßt Beschluss des Bundeskabinetts zum Masterplan *Stadtgrün*. <https://www.derdeutschegartenbau.de/2019/06/06/zvg-begruesst-beschluss-des-bundeskabinetts-zum-masterplan-stadtgrün> (Zugriff 26.11.2024)

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Foto © Peter Walter, <https://www.wildbienen-und-co.de>
- Abbildung 2, 3, 6: Grafiken erstellt von Huxmann / Bürger / Blickwede
- Abbildung 4, 5, 7, 8: Abbildungen entstammen der *Gartenschönheit*, Deutsche Digitale Bibliothek, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/PUEGXDAMMK4QEOLKWJFRPKWQMMETM> (24.02.2025)

// Angaben zu den Autorinnen

Nora Johanna Huxmann hat die Juniorprofessur für *Pflanzenverwendung in der Landschaftsarchitektur* an der Fakultät für Architektur der TU Dresden inne. Sie liebt und lebt Pflanzenverwendung sowie Forschung im interdisziplinären Kontext von Grün und Gesundheit, und dadelt in den Kulturwissenschaften, bspw. in der Forschungsgruppe WohnSeiten des Mariann Steegmann Instituts Kunst & Gender. Relevante Publikationen: <https://orcid.org/0009-0007-8088-3817>; Wonen in der *Gartenschönheit* – Narrative vom Wohnen in/mitt der Natur im 20. Jahrhundert. In: FKW// Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 2018, H. 64, S. 77–88; Richard Hansen and modern planting design. In: JoLa (Journal of Landscape Architecture), 01/2016, S. 18–29, mit S. Körner und F. Bellin-Harder.

Lara Madeleine Bürger studiert Landschaftsarchitektur an der TU Dresden – inzwischen im Master. Ihre Bachelorarbeit *Heimisch oder Fremd? Aktuelle Debatte im historischen Kontext* bildet den Anstoß für den vorliegenden Artikel. Sie hat ein großes Interesse an der Geschichte der Gartenkultur und liest mit Freude verschiedene Zeitschriften. Im privaten Umfeld hat sie bereits selbst eine Gartenzeitschrift erstellt; dies ist jedoch ihre erste Fachpublikation.

Helene Blickwede befindet sich im mitten im Bachelor-Zweitstudium der Landschaftsarchitektur an der TU-Dresden und sehnt sich in Momenten mit dem Photoshop-Zauberstab nach wissenschaftlicher Lektüre. Sie schrieb eine sozialwissenschaftliche Bachelor-Arbeit über Freund-schaftszentrierte Lebensweise und eine öffentlich zugängliche illustrierte Buch-Kritik zum Umgang mit dem Scheitern. Sie pflegt ein fortwährendes Interesse für einen intersektionalen Feminismus und bleibt auf die sichtbar werdenden Querverbindungen ihrer beiden Studiengänge gespannt.

// 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

// 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>



FROM VEILS TO WEEDS: GENDER AND ENVIRONMENTAL ART IN IRANIAN ARTISTIC EXPRESSION

ABSTRACT This article examines how Iranian women artists use environmental art to critique political power and societal structures, focusing on gender and ecology. By transforming landscapes and integrating the human body as both medium and symbol, these artists merge personal experiences with broader socio-political issues. Their work fosters critical conversations on resistance, collective memory, and environmental engagement in Iran, using art as a platform for witnessing and advocating societal transformation.

FRAMING THE DUAL CHALLENGES OF IRANIAN WOMEN Iranian women navigate a multi-layered social and cultural framework where deeply entrenched traditions, alongside restrictive legal structures, dictate gender roles and curtail opportunities for self-expression and representation. Simultaneously, Iran grapples with critical environmental crises, including acute water shortages, widespread pollution, and industrial encroachments that degrade its natural landscapes. These ecological issues, often politicized as subversive acts, add layers of complexity for activists, as sustainability initiatives are frequently framed as challenges to state authority. For women, these challenges are not separate but interconnected. Restrictive societal norms converge with the tangible impacts of environmental degradation, positioning women uniquely at the intersection of the public and private spheres. This dual burden underscores their critical perspective in addressing these intertwined struggles, as they bridge personal narratives with broader societal and environmental concerns. In examining the intersection of environmental art, gender, and cultural narratives within the Iranian context, contemporary women artists employ their works to challenge and reframe traditional gender norms and environmental issues. By using the body as a dynamic canvas, these artists critique societal constructs, demonstrating the interplay between identity, culture, and nature. Their engagement with nature and myth provides a platform for exploring and reinterpreting the relationship between gender and the natural world.

THE BODY AS A SYMBOLIC LANDSCAPE The concept of *landscape* can be extended beyond natural scenery to encompass the

dynamic interactions between environment and human influence. In this sense, landscape signifies a terrain shaped by both natural processes and cultural practices, reflecting the evolving relationship between individuals and their surroundings (Pungetti 2005). This understanding of landscape, which integrates environmental factors and human impact, provides the foundational basis for environmental art (Felman and Laub 1992, Frosh 2006, Blocker 2009). Artists therefore play a key role in this process by using their work to capture and convey personal and collective experiences through visual and textual means (Chute 2016).

— In Iranian environmental art, the landscape becomes a symbolic extension of the body, a space where personal and political narratives converge. Artists like Tara Goudarzi and Atefeh Khas embed themselves within natural settings to create compelling performances that express resistance and resilience. These works, among others, will be examined in the following sections to illustrate how Iranian environmental artists merge body, landscape, and narrative in their practice. By transforming these landscapes into stages for visual and emotional storytelling, these artists challenge societal norms and explore collective memory (Wildy 2011). This interplay between body, landscape, and narrative lays the groundwork for understanding witnessing as a central concept. Witnessing, in this context, becomes more than passive observation; it evolves into an active, dynamic process of engagement with ecological and socio-political landscapes.

THE CONCEPT OF WITNESSING AS A CONSTANT BUT DYNAMIC

LENS — The notion of witnessing is essential to understanding how Iranian environmental artists respond to and navigate the intertwined ecological and socio-political challenges they face, especially within restrictive political contexts. For Iranian women, art serves as a powerful form of bearing witness – a way to articulate both personal and collective struggles that might otherwise go unspoken. In this context, witnessing is not limited to the observation of events; it extends to how these artists use art to document their experiences and the environmental destruction around them. Through this lens, witnessing becomes more than observation – it is a flexible, evolving practice that allows artists to address social and ecological issues within their unique political climate. To fully grasp this approach, it is essential to see witnessing as a fluid and adaptive framework that reflects the nuances and subtleties of each artist's engagement with environmental issues. This analysis applies witnessing as an evolving lens across different

works, allowing it to take on varied forms – from subtle emotional evocation to direct activist statements – to present a holistic view of how environmental artists in Iran navigate resistance. By using nature as a symbol of both resilience and resistance, these artists expand the idea of witnessing beyond passive viewing.

As Stoddard describes, witnessing requires active engagement that goes beyond merely seeing; it involves comprehending events within their broader social and environmental context (Stoddard 2009: 30). In environmental art, this form of witnessing calls for an immersive experience, integrating the artist – and ultimately the viewer – into the narrative of the landscape itself. This dynamic fosters a reflective connection with the environment that moves beyond surface-level observation, resonating with insights from scholars such as Felman and Laub (1992), Frosh (2006), and Blocker (2009), who emphasize how witnessing in art involves an empathetic and engaged response. In this process, witnessing transforms both the artist and the audience into co-participants, inviting them to reflect on the interconnectedness of nature, social structures, and political power. This depth of engagement positions witnessing as a form of *visual activism* (Demos 2016), which is adaptive and resilient within Iran's socio-political landscape. For artists, witnessing entails a personal and physical commitment to the landscape, shaping how they interpret and represent both ecological and societal challenges. For audiences, it means moving beyond passive observation to active interpretation and internalization, fostering a deeper understanding of the impact of human actions on the environment.

This dual role of witnessing – as both personal reflection and public engagement – highlights how Iranian environmental artists use their work to address themes of degradation and resilience. As Chute (2016) suggests, by capturing personal and collective narratives, artists activate a kind of witnessing that encourages viewers to reconsider the intricate connections between nature, society, and political realities. In essence, their creative acts within nature, even through minimal interventions, elevate environmental art to a form of activism and social critique.

PERSONAL EXPLORATION TO COLLECTIVE ENGAGEMENT Environmental art, as a global practice, frequently engages with themes that explore the interplay between humans and their natural surroundings, including considerations of sustainability and, in some instances, environmental degradation (Kastner and Wallis 1998, Smagula 1983, Spaid 2002, Bower 2011, Weintraub 2012). In the

Iranian context, these themes are similarly significant but often intersect with distinctive socio-political dynamics. While some Iranian artists foreground ecological concerns in their work, others employ environmental art as a platform to engage critically with cultural and political issues, reflecting the complex entanglement of art, society, and activism within the region. These works often take the form of site-specific installations, land art, or public interventions that directly interact with the environment. These artistic practices reflect Iran's geographic and cultural diversity while also illustrating the growing significance of environmental art as a tool for social critique and activism. Many of these works adapt Western conceptual and postmodern art forms, integrating them with traditional Iranian representations of the environment. This synthesis creates a unique aesthetic that incorporates abstract perspectives and localized narratives, positioning Iranian environmental art within both a global and a culturally specific framework.¹⁾

Environmental art in Iran has faced significant challenges tied to both its emerging status and the socio-political landscape in which it operates. A lack of public awareness about environmental issues, inadequate infrastructure for contemporary art, and limited institutional support have hindered its visibility and development (conversation with Darzi 2019). Government policies have historically prioritized traditional art forms over experimental practices, leaving environmental art with minimal resources. Furthermore, cultural and political barriers, including censorship and restrictions on public spaces, have constrained artists' ability to engage critically with pressing ecological crises.

The roots of these challenges can be traced back to the aftermath of the Iranian Revolution in 1979, which brought significant cultural and political shifts. During this period, experimental art forms, including environmental art, were marginalized as the state emphasized traditional and Islamic values. Discussions about pre-revolutionary artistic practices, such as those showcased at the Shiraz Arts Festival (1967–1977), were suppressed for over a decade. The festival had been a landmark event, blending avant-garde experimentation with traditional art forms in natural settings, and its influence lingered informally despite these restrictions (Afshar 2019). However, the lack of public platforms and institutional support for innovative practices disrupted their continuity.

1)

To provide some background, this new wave of art, encompassing video art, performance, and multimedia, showcases a unique blend of international trends and local characteristics. It often explores themes such as mythology, mysticism, and the interplay between tradition and modernity, reflecting the dynamic and evolving landscape of contemporary Iranian art. For more about this issue, see Pamela Karimi's *Alternative Iran: Contemporary Art and Critical Spatial Practice* (Stanford University Press 2022).



// Figure 1

Film still from *The Garden of Stones*, Kimiavi 1976. Scene depicting the life of Darvish Khan and his remarkable stone garden. Iran, 81 min.

EMERGENCE OF ENVIRONMENTAL ART AS A GENRE To address the evolution of site-specific and environmental art in Iran, we can take Darvish Khan Esfandiarpour's Bagh Sangi (The Stone Garden), created in 1963, as a pivotal example in the evolution of Iranian site-specific and environmental art (Mahmoodi 2015). A deaf and mute landowner displaced by the Shah's land reforms, Esfandiarpour transformed his garden into a powerful symbol of loss and resistance by suspending large stones from dead tree branches [fig. 1]. Featured in Parviz Kimiavi's 1976 film *The Garden of Stones*, the garden is portrayed as a site of defiance, with scenes depicting Esfandiarpour hauling stones and his garden's defilement by a masked figure (Khanjani 2015). The film's closing image – Esfandiarpour hanging from a tree – is widely interpreted as metaphorical, with the true circumstances of his death remaining ambiguous. Now a registered cultural heritage site in Sirjan, Kerman Province, *The Stone Garden* endures as a profound statement blending personal tragedy with socio-political critique, securing its place within the narrative of Iranian environmental art (Nafisi 2011: 393).

Environmental art in Iran began emerging as a distinct genre in the 2000s, influenced by new art forms that diverged from Western "postmodernist" and conceptual art (conversation with Nadalian 2019). This movement, rooted in unconventional practices like performance, multimedia, and environmental art, adapted global trends to Iran's cultural context, addressing themes such as mythology, identity, and the clash between tradition and modernity (Pakbaz 2002:128). Two key phases mark its development: the pioneering efforts of Ahmad Nadalian in the late 1990s and the rise of active platforms like Persbook in the 2010s. Nadalian, driven by a need to escape Tehran's restrictions, began creating art in remote natural locations, transforming his personal practice into a collective one involving local communities (Grande 2007: 39–42).²⁾ His initiatives laid the foundation for an environmental art movement in Iran that reflects on both ecological and social concerns.

In 1996, Nadalian founded the *Paradise Art Center*, which played a pivotal role in promoting environmental art in Iran.³⁾ According to a personal interview with Nadalian (Hormuz residency, 2019), the center organized its first nature-based art festival in 2003, which later evolved into a series of 59 environmental art festivals held across the country. These festivals are not held annually but are event-based, responding to specific environmental concerns. For instance, in 2009, festivals were organized at Lake

2)

Ahmad Nadalian, a noted land artist, creates temporary installations known as *Chideman* from carved stones and pebbles, considering remote natural spaces as "utopian ideals" and "lost paradises" to escape the pollution of Tehran, which he views as "polluted in every way: environmentally, politically, and morally" (Grande, 2006, pp. 32–34). His work is featured in the documentary film *The River Still Has Fish* by Mojtaba Mir Tahmasb (2003), which documents the damage to Nadalian's carved stones by construction workers and highlights the adverse effects of human intervention on Iran's natural environment. Additionally, Nadalian's environmental art is discussed in Robert C. Morgan's article "Marked in Stone and Sand: An Iranian Sculpture Brings his Art to the River, Beaches—and Parks" (*Landscape Architecture*, Vol. 27, No. 2, 2008), Edward Lucy Smith's book *Art Tomorrow* (Terrail Editions, 2002), and Barbara Stieff's *Earth, Sea, Sun, and Sky: Art in Nature* (Prestel 2011). For more details on their programs and initiatives, visit the [Paradise Art Center's website](#).

3)

The Paradise Art Center also established the first artist residency in Iran, further supporting the development and recognition of environmental art within the country. Subsequently, Nadalian expanded his artistic practice by setting up numerous land art residencies. These residencies were situated in diverse locations such as Tehran, Polur in Mazandaran province, and Hormuz Island in the Persian Gulf. This geographic variety reflects his commitment to integrating his art with different landscapes and cultural contexts, enriching the dialogue between his environmental art and the distinct ecological and social environments of each site. For more details on their programs and initiatives, visit the [Paradise Art Center's website](#).

Urmia and the Gavkhouni Wetland to raise awareness of issues such as illegal hunting, water shortages, and pollution. Often structured as collaborative workshops, these festivals have engaged students, young artists, and local communities. Nadalian's workshops on contemporary art practices inspired voluntary participation, equipping participants with theoretical and practical skills. For instance, the 2007 festival on Hormuz Island focused on emerging talents to ensure continuity in environmental art practices. These initiatives provided spaces beyond academic settings for creativity, encouraging artists to connect with nature and address environmental challenges while nurturing a new generation of environmental artists in Iran.

Building on Nadalian's foundation, artist and curator Neda Darzi emerged as a key figure in Iranian environmental art. Persbook, a non-profit initiative she founded in 2010, initially operated as an online gallery before evolving into a platform for site-specific art projects. The name "Persbook" combines "Persian" with "book," a nod to Facebook's social connectivity, highlighting its aim to bring Iranian artists together in a collaborative space. While the name carries an ironic reference to a digital platform known for global outreach, Persbook maintained a focus on fostering local, community-centered artistic exchanges.

In a personal conversation with Darzi in Tehran in 2019, she shared insights into Persbook's significant role in Iranian environmental art. Persbook grew out of Darzi's earlier efforts in the 1990s, when she organized trips for art students from the Art University of Tehran to the Shemshak ski resort. These trips facilitated communal collaboration through discussions, performances, and shared artistic exploration in natural settings. Though initially non-digital and physically grounded, this communal approach later informed Persbook's online phase. The initiative gained momentum in the aftermath of the 2009 *Green Movement* protests, which were a series of political demonstrations in Iran advocating for democratic reforms following disputed presidential elections. The term *Green Movement* refers to the political color of the reformist campaign, not environmental advocacy. During this politically charged period, Darzi used art to channel "collective healing," fostering solidarity and offering a positive, community-based outlet for artistic expression in response to the repression many experienced during and after the protests.

Between 2010 and 2016, Persbook primarily operated in the digital realm, connecting artists through shared works that bridged local environmental and cultural issues with modernist

approaches. Over time, Darzi expanded Persbook's focus to include site-specific installations in remote areas of Iran, integrating physical and communal artmaking with its digital presence. For instance, in 2015, Persbook organized an event in the village of Qourtan, Isfahan Province, where artists collaborated with local residents to create installations highlighting the village's historical architecture and cultural heritage. Another notable project took place in 2016 in the Hyrcanian Forests of Mazandaran Province, where artists developed installations emphasizing ecological preservation and the importance of forest conservation. Despite bureaucratic challenges, Darzi's initiatives successfully brought together artists to revitalize decaying spaces and engage with local communities. These events advanced discussions on eco-art and provided platforms for emerging Iranian artists to explore diverse artistic forms while addressing pressing environmental issues.

In the evolving landscape of Iranian environmental art, Persbook has played a pivotal role in empowering women artists through site-specific projects and collaborative installations. By providing platforms for female artists to engage with pressing environmental issues, Persbook has fostered opportunities for artistic expression that addresses topics such as ecological preservation and the intersection of gender and cultural heritage. For instance, projects like *Handwork [Dastkaar]* (2020), have enabled women to lead initiatives that merge artistic innovation with environmental advocacy, which will be explained in the following section. The initiative's inclusive approach actively promotes women's leadership in project conceptualization and execution. By emphasizing collaborative and participatory methods, Persbook has broken traditional gender barriers, positioning women as central figures in artistic dialogues. This focus has significantly enhanced female representation, blending feminist and environmental perspectives. Specific events have invited women artists to reclaim neglected spaces, transforming them into platforms for public engagement and raising their visibility in both artistic and community contexts.

THE TRANSFORMATIVE POWER OF REPETITION As environmental art in Iran continues to navigate the complexities of ecological degradation and political resistance, artists are increasingly experimenting with diverse materials and techniques to deepen their engagement with landscapes and environmental themes. Similarly, other art forms, such as fiber art, merge cultural traditions with modern activism to address pressing social issues. This dynamic interplay between materiality and artistic intent is exemplified

by initiatives like Persbook, where contemporary Iranian artists reimagine traditional practices to provoke critical reflection and challenge societal norms. Fabric and textiles, often considered precursors to fiber arts, are foundational to this visual art form. Fiber art encompasses aesthetic creations using natural and synthetic materials such as plant fibers (cotton, linen), animal fibers (sheep wool, goat hair, silk cocoon), and synthetic fibers (acrylic, plastic) (Constantine and Larsen 1980, Parker 1989/2019). While historically linked to domestic labor and perceived as “decorative,” fiber art evolved during the twentieth century, particularly with the rise of second-wave feminism, into a powerful medium for social critique (Turney 2009, Parker 1989).

In the 1960s and 1970s, fiber art gained prominence as a vehicle for feminist activism, challenging traditional gender roles by repurposing crafts like weaving, knitting, and embroidery for public and political engagement (Greer 2011). This practice, termed “craftivism,” blends craft and activism, using the tactile nature of fiber arts to address issues such as gender, consumerism, and industrialization (Greer 2011: 170–176). By incorporating conceptual and abstract elements, fiber art has expanded beyond traditional craft, engaging with themes of gender, identity, and social politics within postmodern frameworks (Rosenberg 2007). In Iranian culture, carpets and textiles have historically been produced in the domestic sphere, with women’s labor often undervalued or invisible. Contemporary Iranian fiber artists challenge these traditional norms by blending sewing, weaving, and embroidery together with modern expressions, addressing themes such as femininity, labor, and identity. These works recontextualize the repetitive motions of craft to critique societal expectations and gender roles while also engaging with broader cultural and environmental issues. By transforming private, domestic crafts into public expressions, these artists use textiles as tools for social commentary and empowerment. Contemporary Iranian fiber artists expand on traditional textile practices, reimagining them as powerful tools for public discourse and critique. By moving crafts like weaving and embroidery from domestic settings into public and collaborative arenas, these artists challenge entrenched perceptions of gendered labor and domesticity. This innovative approach bridges traditional craftsmanship with contemporary artistic practices, fostering dialogues that address cultural narratives, environmental concerns, and the evolving role of craft in modern art.

This transformation is exemplified by Persbook’s *Hand-work [Dastkaar]* project, the 10th Contemporary Art Annual held

in 2020 at the Sahib House in Kashan, Iran. Situated within the Manouchehri House – a celebrated example of traditional Iranian architecture – this project highlighted Kashan's architectural heritage while connecting historical crafts with modern artistic expressions. *Handwork* prioritized objectives such as fostering collaborative and participatory art practices, supporting emerging talents, and encouraging meaningful interactions between artists and communities. These goals reflected a broader commitment to integrating environmental and cultural themes within contemporary Iranian art practices. Building on earlier initiatives, the project began in 2017 in Qourtan, Isfahan, with a focus on fiber art recycling and environmental engagement. It brought together participants from previous Persbook sessions, including the 9th annual event in the Hyrcanian Forests. Contributors created handmade woven and sewn pieces that symbolized a human chain through collective weaving and making, emphasizing community-driven collaboration.

The *Untitled* project, featuring tapestry and macramé, was a cornerstone of *Handwork* [fig. 2]. This initiative incorporated Kashani motifs and traditional building techniques, recontextualizing woven and embroidered materials to bridge historical and contemporary frameworks. Spearheaded by Neda Darzi during the pandemic, the project included prominent artists such as Hoda Akhlaghi, Farzaneh Shahri, Farideh Ebadi, Narges Mohammadian, Elham Rahimian, and Mitra Makoui, whose collaborative efforts explored environmental and cultural themes through fiber art. By redefining the role of domestic crafts, *Handwork* challenged traditional gender norms and elevated practices like tapestry and weaving from private, household activities to public expressions of environmental and social critique. The collaborative and site-specific nature of the project provided women artists with a platform to create large-scale works, emphasizing their agency and presence in an art scene historically dominated by men. This transition blurred boundaries between the domestic and public spheres, empowering women to redefine their artistic practices while expanding their cultural and environmental significance.

In the context of site-specific art and fiber art's engagement with cultural and gender themes, the artwork *My Land is Qamsar* by Neda Darzi, in collaboration with Naghmeh Shirvani, serves as a notable example [fig. 3]. The installation consists of forty crocheted pieces, adorned with red and pink flowers, which float



// Figure 2

Participatory Artwork, *Dastkar Project, Untitled*, 2020. Artists: Mansooreh Baghgarae (Crocheting, 4x2 m), Toktam Hemmati (Tapestry & Calligraphy, 150x300 cm), Hoda Akhlaghi (Tapestry, 3x3 m), Farzaneh Shahri (Tapestry & Macrame, 1.5x1 m), Narges Mohamadian (Tapestry & Sewing, 2.70x1.30 m). **Manouchehri House, Kashan, Iran**

on a large pond at the performance site. These threads symbolically connect the female body to the traditions and structures of the house, bridging the intimate labor of women with broader cultural practices. As part of the *Handwork* project, this piece embodies a feminine, environmental, and cultural approach, critically exploring gendered spatial arrangements within Iranian culture.

The piece draws its inspiration from the desert region of Qamsar, Kashan, known for its historical and cultural significance in rose water production. This tradition, led predominantly by women, has long been a cornerstone of the local economy. Women, often the heads of households, gather annually to collect and process rose petals, a laborious process that has sustained the community for generations. By employing traditional craft techniques like crochet, the *Handwork* project engages with craftivism. This dynamic process of making reflects a continuous state of “becoming” (Deleuze/Guattari 1987), where artworks are not static but evolve through ongoing transformation. Crochet therefore plays a key role in this collaborative work under *Handwork*. Each stitch, like those in knitting, repeats to form intricate patterns, with each loop holding transformative potential (Turney 2009: 7–8). This repetition reflects the ongoing labor of women in Qamsar and symbolizes the continuous cycle of work and cultural preservation. The floating crocheted roses serve as a metaphor for the intricate connection between human effort and natural processes, much like the cyclical tradition of rose water production. Rather than focusing on their physical interaction with the water, the artwork highlights the symbolic transformation and persistence of cultural practices through the interplay of craft and nature.

EMBODIED LANDSCAPES As Iranian environmental art continues to explore deeper intersections of culture, identity, and nature, artists are increasingly addressing issues of gender and societal expectations. In this context, Atefeh Khas's *Virgin* reimagines both the body and the landscape by positioning a veiled female figure within the natural setting of Chahkooh Canyon on Qeshm Island, where the harsh, weathered rock formations serve as a backdrop [fig. 4].



// Figure 3
Neda Darzi (in collaboration with Naghmeh Shirvani), *My Land is Qamsar*, 2020, Crocheting, 2x1 m, Manouchehri House, Iran.



// Figure 4
Atefeh Khas, *Virgin Series*, 2015. Performance, Chahkooh, Qeshm, Iran. Digital photography, printed on silk paper, 50x70 cm.

The figure is draped in a flowing white veil, which cascades over the rock surface like a continuation of the landscape itself. The contrast between the delicate fabric and the rugged stone creates a striking visual tension, symbolizing the interplay between femininity and the timeless strength of nature. This choice of setting and material emphasizes the relationship between the human body and the environment, where the veil evokes both purity and mystery while visually blending the figure into the surrounding rock, suggesting a symbiotic connection between womanhood and the earth (Cassirer 1951, Eliade 1956).

While caves are universally associated with creation, rebirth, and renewal (Cooper 1987: 126) – such as the Dikteon Cave in Greek mythology or India's Ajanta Caves – they hold particular significance in Iranian culture. Figures like Spenta Aramaiti and Anahita embody maternal and nurturing values tied to the earth and fertility (Boyce 1982: 72, Dostkhah 1991: 300). By situating the female figure in such a symbolically loaded environment, Khas taps into the maternal values tied to Iranian cultural memory, echoing ancient goddess symbols that portray women as central figures of “life, continuity, and renewal” (Malinowski 2013: 103–106). Building upon the exploration of environmental art and its connections to spiritual and cultural concepts, spaces are understood as more than physical entities; they carry symbolic meanings and cultural representations (Löw 2006). Tara Goudarzi's work exemplifies these themes through her innovative reinterpretation of the body and the landscape. Her artwork *Curl Up*, set on Hormuz Island, reflects a personal journey of introspection and self-discovery [fig. 5]. The photograph captures Goudarzi curled in a cave-like crevice amidst vibrant, layered rock formations. The rugged textures of the earth contrast with her diminutive form, symbolizing the tension between human fragility and the overwhelming power of nature.

For Goudarzi, curling up and physically compressing herself into the environment is a deeply symbolic act that intertwines introspection, primal instincts, and a return to origin. She describes this as physical research – an embodied exploration of identity and belonging (Goudarzi 2011). By placing her body in confined spaces



// Figure 5

Tara Goudarzi, *Curl Up*, 2011. Performance, Hormuz Island, Iran. Digital photograph, (Photo by Shahrnaz Zarkesh).

within expansive landscapes, she investigates the tension between fragility and vastness, using the physical act as a tool for reflection. This immersive gesture strips away societal constructs and markers of identity, allowing her to reconnect with a fundamental sense of self. The posture of squatting invokes a symbolic return to the embryonic state, bridging the physical and existential by prompting questions such as: Who am I beyond societal roles? How do I relate to the larger cosmos? Through this intimate connection to the earth, Goudarzi transforms her body into a medium of inquiry, examining themes of origin, identity, and interconnection. Her work emphasizes how physicality can engage with broader concepts of belonging and existence. By hiding her body within natural elements like tree hollows or stones, Goudarzi transforms these spaces into sites of refuge and introspection. This mirrors the symbolic significance of both caves and wombs as places of birth, renewal, and mystery (Lawlor and Toadvine 2007). Her work intertwines personal identity with broader cultural and existential themes, reclaiming agency within these often-concealed spaces.

To grasp the meaning in environmental art and its cultural implications, theoretical frameworks can help interpret Goudarzi's work. Identity, shaped by bodily expression and cultural symbols, is central in contemporary Iranian art. Visual representations show how a lack of self-awareness can reduce identity to mere physical forms (Rose 2011: 90). Judith Butler's concept of gender performativity suggests that gender is not an innate quality but rather a set of behaviors and actions repeatedly performed, shaped, and reinforced by societal norms (Butler 1990). These repeated actions create the illusion of a fixed identity, but Butler argues that this performativity can be challenged and subverted through deliberate, disruptive acts. In *Curl Up*, Goudarzi integrates her body with natural landscapes, using her physical gestures to question and reinterpret these societal norms. By curling up and compressing herself into the earth, she symbolically rejects the external roles and expectations imposed on femininity. For Butler, the performativity of gender is enacted through continuous repetition of societal behaviors (Butler 1993: 219–220), but Goudarzi interrupts this cycle by removing herself from societal frameworks and recontextualizing her body within nature. Her act of blending into the environment disrupts traditional expectations of how femininity is performed and allows her to explore a more fluid and introspective identity. Through this embodied gesture, Goudarzi aligns with Butler's argument that societal constructs of identity can be resisted and reimagined. The act of physically merging with the earth becomes a metaphor for

shedding socially constructed identities and embracing a sense of self that is interconnected with nature and free from external impositions. Goudarzi's work reclaims her body as both a site of resistance to societal norms and a medium for reflecting on existence and belonging.

Tara Goudarzi's exploration of identity through environmental interactions can be extended to challenge dominant ideologies using José Muñoz's (1999) concept of "disidentification." Her work disrupts fixed identities and subverts traditional portrayals of femininity, particularly those aligned with societal expectations of visibility, beauty, and compliance. In many cultural contexts, including Iran, traditional portrayals of feminine identity often emphasize overt visibility, aesthetic conformity, and adherence to gendered social roles. These portrayals frequently reduce women to passive, decorative figures, defined more by their appearance than by their agency or individuality. Goudarzi's *Mask of Yellow Weeds* (2009) exemplifies this critique through performance art [fig. 6]. By obscuring her face with yellow weeds, she resists societal norms that equate visibility with feminine identity. This act of masking creates a visual dialogue between the human body and the environment, symbolizing the fluidity of identity and its disconnection from socially imposed roles. Goudarzi herself describes her process as unsettling yet transformative, noting that obscuring her reflection allows her to redefine identity beyond conventional constructs.

The artworks discussed illustrate how female figures interacting with natural environments or mythological themes question, reframe, and resist inherited constructs of identity. For instance, in works like *Handwork* and *My Land is Qamsar*, the body is depicted as intertwined with environmental and cultural elements. *Handwork* symbolizes the deep-rooted connection between women and nature in Iranian culture, while *My Land is Qamsar* situates the female form within a specific geographical and cultural landscape, underscoring the relationship between human and environmental elements. These pieces reflect how the body, as a site of both personal and cultural significance, engages with environmental themes. In *Virgin*, Khas contrasts the delicate veil with the rugged landscape, symbolizing the tension between femininity and the enduring strength of nature. This juxtaposition critiques traditional gender roles, positioning the female body as both part of and in contrast to the natural environment. *Curl*



// Figure 6

Tara Goudarzi, *A Mask of Yellow Weeds*, 2013. Cloud Forest, Shahroud, Iran.
(Photo by Mohamad Mehdi Motevali Taher).

Up further explores the intimate connection between body and landscape. By curling up within the natural environment, the artist portrays themes of renewal and introspection, challenging conventional gender representations and highlighting the body as a site of constraint and empowerment within nature. In *Mask of Yellow Weeds*, Goudarzi obscures her face with natural elements, symbolizing a deliberate departure from traditional femininity. This masking disrupts gender stereotypes and societal norms, using the body as a metaphor for reclaiming identity and confronting broader cultural and environmental narratives. This engagement with nature and mythology reflects a deeper cultural context that shapes artistic expression, ultimately revealing how these artists address and redefine the complex interplay between gender, nature, and cultural identity. The body in these artworks is conceptualized not merely as a physical entity but as a cultural and political landscape imbued with personal and collective narratives. Iranian women artists leverage this conceptualization to interrogate and reshape prevailing narratives about gender and power. By portraying the body as a dynamic arena for cultural negotiation, environmental art serves as a potent vehicle for expressing and critiquing societal norms and expectations. The women artists in this study view the body as a landscape with personal, cultural, and social meanings. Aligning with Sobchack's (2004) contemplation of the body as "home" – a place of both constraint and possibility – these artists reclaim and redefine the role of the female body in contemporary Iranian art, blending personal, cultural, and environmental narratives into potent acts of resistance and reimagination.

// References

- Afshar, M. (2019): Festival of Arts, Shiraz-Persepolis, 1967–1977. In: *Iran Namag*. Vol. 4, issue 2 (Summer), pp. 7–64
- Bacchi, C. L. (1999): *Women, Policy, and Politics: The Construction of Policy Problems*. Thousand Oaks, Sage
- Baker, E. C. (1976): Artworks on the Land. In: Sonfist, A. (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*. New York, E. P. Dutton, pp. 73–84
- Barrie, T. (2010): *The Sacred In-Between: The Mediating Roles of Architecture*. New York, Routledge
- Blocker, J. (2009): *Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Butler, J. (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge
- Idem. (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York, Routledge
- Cassirer, E. (1951): *The Philosophy of the Enlightenment*. Trans. F. C. A. Koelln and J. P. Petegrove. Princeton, Princeton University Press
- Chute, H. L. (2016): *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press
- Constantine, M., & Larsen, J. L. (1981): *The Art Fabric: Mainstream*. New York, Van Nostrand Reinhold
- Cooper, J. C. (1987): *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London, Thames & Hudson
- Deleuze, G., & Guattari, F. L. (1987): *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Deleuze, G. (1994): *Difference and Repetition*. Trans. P. Patton. New York, Columbia University Press

- Dostkhah, J. (1991): *Avesta: The Oldest Iranian Hymns and Texts*. Tehran, Morwarid
- Duggan, P. / Wallis, M. (2011): Trauma and Performance: Maps, Narratives and Folds. In: *Performance Research*. Vol. 16, issue 1, pp. 4–17
- Eliade, M. (1956): *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trans. W. R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Felman, S. / Laub, D. (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge
- Frosh, P. (2006): Telling presences: Witnessing, mass media, and the imagined lives of strangers. In: *Critical Studies in Media Communication*. Vol. 23, issue 4, pp. 265–284
- Goudarzi, T. (2009): *Curl Up* [Statement]. Hormuz Island Arts. URL: <https://www.arttara.com/squat.html> (12.06.2023)
- Idem (2009): *A Mask of Yellow Weeds* [Statement]. Cloud Forest Arts. URL: <http://www.arttara.com/mask.html> (12.05.2023)
- Grande, J. K. (2007): Nadalian: "River art." In: *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream*. Grosseto, Pari Publishing, pp. 39–48
- Greer, B. (2011): Craftivist History. In: M. E. Buszek (ed.), *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, Durham, Duke University Press, pp. 175–183
- Jung, C. G. (2004): *Four Archetypes*. Trans. R. F. C. Hull. New York, Routledge
- Khanjani, R. S. (2015): Fact, fiction, and eccentricity in Parviz Kimiavi's images from *The Garden of Stones*. *Offscreen*, 19(6). URL: <https://offscreen.com/view/garden-of-stones> (10.2020)
- Kester, G. (2004): *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
- Lorber, J. (2000): *Using Gender to Undo Gender: A Feminist Degendering Movement*. Feminist Theory, Vol. 1, Issue 1, pp. 79–95
- Löw, M. (2006): *The Social Construction of Space and Gender*. European Journal of Women's Studies, Vol. 13, Issue 2, pp. 119–133
- Lunin, L. F. (1990): *The Descriptive Challenges of Fiber Art*. Library Trends, Vol. 38, Issue 4, pp. 697–716
- Mahmoodi, A (2015): Baghi keh mivehayash sang shod/Faryad khamoosh-e bagh-e sangi dar tabiat [A Garden Whose Fruits Turned to Stone/The Silent Cry of the Stone Garden in Nature]. Mehr News, Vol. 9, Issue 39. URL: <https://www.mehrnews.com/news/2512814/> (20.10.2020)
- Makhzoumi, J. / Pungetti, G. (2005): *Ecological Landscape Design and Planning: The Mediterranean Context*. Taylor & Francis e-Library
- Malinowski, B. (2013): *Myth in Primitive Psychology*. London, Angell Press
- Idem (2015): *Magic, Science and Religion*. Eastford, Martino Fine Books
- Meinig, D. W. (1979): The beholding eye: Ten versions of the same scene. In: *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. New York, Oxford, Oxford University Press, pp. 33–48
- Muñoz, J. E. (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Naficy, H. (2011): *Social history of Iranian cinema: Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978*. Durham, Duke University Press
- Pakbaz, R. (1999): *Contemporary Art of Iran*. In: *Tavoos*. Vol. 1, pp. 168–186
- Idem. (2002): *Art Encyclopedia*. Tehran, Farhang Moser Publications
- Parker, R. (2019): *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Dublin, Bloomsbury Visual Arts. (first published 1989)
- Phelan, P. (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, Routledge
- Rose, G. (2011): *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Thousand Oaks, Sage
- Rosenberg, D. (2000): *World Mythology: An Anthology of the Great Myths & Epics*. New York, McGraw-Hill
- Rosenberg, K. (2007): Needling More Than the Feminist Consciousness. *The New York Times*, December 28, 2007, CHEIM & READ
- Sobchack, V. (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
- Turney, J. (2009): *The Culture of Knitting*. Dublin, Bloomsbury Publishing
- Weintraub, L. / Danto, A. C. / McEvilley, T. (eds.) (1996): *Art on the Edge and Over: Searching for Art's Meaning in Contemporary Society, 1970s–1990s*. Litchfield, Art Insights, Inc.
- Weintraub, L. (2012): *To Life: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press

// Image Credits

Figure 1: Khanjani, R. S. (2015): *Fact, fiction, and eccentricity in Parviz Kimiavi's images from The Garden of Stones*. *Offscreen*, 19(6). URL: <https://offscreen.com/view/garden-of-stones> (10.2020)

Figure 2: Courtesy of Persbook. Image sourced from the Persbook website: persbookart.com

Figure 3: Images sourced from the artists' Instagram (@nedadarzi) and the Persbook website (persbookart.com)

Figure 4: Courtesy of the Artist. Image sourced from the artist's website: www.atefekhas.com/virgin-series.html

Figure 5: Courtesy of the Artist. Image sourced from the artist's website: www.arttara.com/squat.html

Figure 6: Courtesy of the Artist. Image sourced from the artist's website: www.arttara.com/squat.html

// About the Author

Azalia Shahnazari: PhD in Art Theory, Johannes Gutenberg University Mainz. Museum Educator. Research interests include the intersections of art, culture, and societal dynamics. Researcher and Guest Speaker at the 11th Annual Persbook Contemporary Art Event, "Zero Waste," Tehran, January 2022, Iranshahr Gallery. Email: azi.shahnazari@gmail.com

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



STEP INTO A PICTURE? BILDER VON LANDSCHAFTEN, IMMERSION, VIRTUELLE REALITÄT

ABSTRACT This article examines different works of entering (audio-) visual landscapes, in particular in a 360° film by Daniel Kötter (*Water & Coltan*) and an augmented reality environment by Norbert Pape and Simon Speiser (*Touching Clouds*), both meant to be viewed with VR-headsets and both concerned with rocks – in the form of minerals to be mined and as objects to be handled. It questions (embodied) immersion, perspective and operations in conjunction with extractivist practices, highlighting the asymmetrical and gendered power dynamics of looking and being looked upon, the myth of *empty* or ruined landscapes in the so-called Anthropocene and technologically mediated (co-)presence. In the discussion of the augmented reality environment a *queering* of experience is identified, which can provide openings and playful dynamics.

Im Winter ist eine große Werbetafel entlang meiner Straße mit einer anscheinend afrikanischen Landschaft bestückt, in der Kinder barfuß mit einem rudimentären Ball spielen in einem sandigen Nirgendwo, im Hintergrund sind Zelte zu sehen, vielleicht eines Flüchtlingscamps [Abb. 1]. In der Mitte des Bildes ist ein Foto eines lachenden *weißen* Mannes in sportlicher Kleidung mit *air pods* im Ohr und Handy in der Hand hinein collagiert. Er befindet sich in einer städtisch-tristen Gegend und mit dem rechten Fuß scheint er den Ball der Kinder getreten zu haben oder es anzudeuten. Durch die farblichen Korrespondenzen zwischen urbaner (Um-)Welt in Grau-Blau und karger Landschaft in Sandbeige entsteht eine Spannung zwischen Ähnlichkeit und Kontrast. Sand ist ein wichtiger Baustoff für urbane Architekturen, doch Wüstensand ist dafür ungeeignet, da der Wind seine Körner zu rund geschliffen hat. Nach Süßwasser ist Sand der global am meisten nachgefragte *Roh-Stoff*.¹⁾

Die krude Foto-Collage im zweidimensionalen Raum ist die Werbung für eine Spendenorganisation, deren Slogan „Erlebe, wie deine Spende wirkt“ ein *Nah-dran-Sein* und globales *Mitspielen* suggeriert. Sie könnte einen auch an Mark Zuckerberg erinnern, als er – oder genauer sein VR-Avatar – eine Promo-Tour im gerade von einer Flutkatastrophe heimgesuchten Puerto Rico launchte

1)

Ich möchte den Begriff *Rohstoff* als Konstruktion markieren, die bestimmte Handlungen vorschlägt und im weiteren Verlauf des Artikels kritisiert wird, daher benutze ich „seltere Erden“ oder Gesteine. Die Organisation *Fairphone* benutzt z. B. teilweise den Begriff „precious materials“ anstatt von „raw materials“, <https://www.fairphone.com/en/2012/11/05/choosing-the-right-materials-for-your-fairphone/> (02.03.2025). Zur Knappheit von Sand als Baumaterial, siehe u.a. <https://www.wwf.de/themen-projekte/wwf-projektregionen-in-asien/ein-begehrter-rohstoff-sand> (25.02.2025).



// Abbildung 1

Werbeplakat in Berlin-Neukölln, Januar 2025.

(Andrews 2017). Selbstverständlich gilt die augenblickliche Nähe durch instantanes *Reisen* und der Konsum der Sichtbarkeit der anderen nur für den wohlhabenden *weißen Mann* aus dem globalen Norden in die Richtung des globalen Süden und wird sorgfältig kuratiert.²⁾ Die visuell-textliche Gesamt-Aussage der Werbetafel ist *gut gemeint* und möchte helfen, doch zeugt gerade darin von miteinander verschränkten Problematiken und einseitigen Blickrichtungen postkolonialer Ungleichheit und männlich codierter Handlungsfähigkeit, wie sie Teju Cole als *White Saviour-Industrial* Komplex analysiert hat (Cole 2012).

Im Folgenden werden zwei gegenwärtige künstlerische Projekte – ein 360°-Grad Film in VR von Daniel Kötter und eine XR-Installation von Norbert Pape und Simon Speiser – analysiert, in denen die Rezipient*innen andere Landschaften *betreten*, und in denen Ge-Steine im Fokus stehen, wenngleich auf sehr unterschiedliche Weise. In beiden Arbeiten wird eine Bewegung aus dem zweidimensionalen Bildraum in den dreidimensionalen Raum vollzogen, in dem ebenso wie in der eingangs erwähnten Werbetafel auch die Blick- und Machtverhältnisse auf die Dargestellten, die Frage nach *natürlicher* und artifizieller Landschaft sowie teilweise *queere* Erfahrungen eine Rolle spielen. Ich folge Jack Halberstams (2005) Einschätzung, dass auch Objekte – wie etwa ein Stein – queer sein können und queertheoretische Anliegen nicht zwangsläufig mit Körpern oder Sexualitäten verbunden sein müssen.

[D]ie durch die Life und Techno Sciences evozierten Veruneindeutigungen der Grenzen von Mensch-Maschine, Mensch-Tier und Mensch-Pflanze [...] bezieht sich ‚Things‘ nicht nur auf ‚Dinge‘ im eigentlichen Sinn, sondern auch auf Angelegenheiten, Verhältnisse und Modalitäten [...] auch um die Entdeckung (und Reflexion) neuer queerer Entitäten.
(Dietze / Haschemi Yekani / Michaelis 2012: 186)

MATERIAL I: WATER AND COLTAN Der dokumentarisch-spekulativen 360°-Film *Water and Coltan* von Daniel Kötter (2021) ist Teil seiner *Bodies and Landscapes*-Serie und wird auf VR-Headsets angesehen.³⁾ Der Hauptunterschied zwischen 360° Film und VR-Environment besteht darin, dass die Zuschauer*innen sich einmal ganz um die eigene Achse drehen und überall hinsehen können, doch sie können nicht herumlaufen und interagieren. Daher sollten sie idealer Weise auf Drehhockern sitzen.⁴⁾ Wie der Titel bereits andeutet, liegt der Fokus auf elementaren Materialien: „es sollen zwei Seiten ein und desselben globalen Phänomens verbunden werden:

2)

Umgekehrt würden die Kinder keine Visa erhalten für die Einreise nach Deutschland, außer sie sind so talentiert, dass sie Profi-Fußballer würden und von einem deutschen Verein eingekauft würden.

3)

Daniel Kötter, *Water and Coltan*, 2021. Zu *Bodies and Landscapes* gehören außerdem *Gold and Coal* (2019) sowie *Oil Shale* (2021). Der Film wurde zuerst auf der Ruhrtriennale kleinen Zuschauergruppen als letzte Station innerhalb eines Parcours gezeigt. Produziert wurde *Water and Coltan* durch eine gemeinsame Recherche von Kötter mit einem kongolesisch-deutschen Team, bestehend aus der Sozialarbeiterin Yasmine Bisimwa, der Anwältin Olande Byamungu und dem Ingenieur Christian Chokola Muhigwa u.a. in den Kassiterit- und Coltan-Minen von Chosho und Zola-Zola, in der Nähe von Nzibira, Süd-Kivu (Kötter 2021).

4)

Kötter schaffte dafür extra die eigene Infrastruktur: Drehhocker und VR-Headsets und Power-Banks an, um seine Arbeiten unabhängig von (oft nicht vorhandener) Infrastruktur vor Ort, oder innerhalb von Landschaften, etwa auf einer Lichtung in einem Wald, zu zeigen.

die extraktivistische Beziehung zu natürlichen und menschlichen Ressourcen mit ihren langfristigen Folgen für Umwelt und Gesellschaft“ (Kötter 2021).⁵⁾ Der Teil über *Water* erzählt ein fiktionalisiertes Zukunftsszenario in dem vom Kohleabbau gezeichneten Ruhrgebiet, wohingegen der Teil *Coltan* vor allem Kongolesinnen in informellen Bergbaucamps in Süd-Kivu in der Demokratischen Republik Kongo (DRK) dokumentarisch beobachtet.

Der Film beginnt mit Aufnahmen von einem unspezifischen deutschen Wald- und Wiesenstück ohne Menschen, das überschwemmt ist [Abb. 2]. Die leere Landschaft wurde in der Post-Produktion hergestellt, da, wenn man in 360° filmt, die hierfür notwendige Kugelkamera eine Rund-Um-Sicht, also jeden Winkel filmt, und damit auch immer der Regisseur und das Team in einigen Aufnahmen sichtbar gewesen sein müssen.⁶⁾ Dazu hört man ein von Kötter verfasstes Voiceover, welches ein afrikanischer Sprecher in Suaheli spricht, mit deutschen Untertiteln. Die Narration kippt schnell vom Beschreibenden ins Dystopische:

Zur selben Zeit, // als die 600 Pumpen// im Gebiet rund um die Ruhr// entlang der Emscher//und Lippe// im mittleren Westen// Europas//ihre Arbeit einstellten [...] sank die Erde//in Kamituga,//Provinz Süd-Kivu, im Osten// der Demokratischen Republik Kongo,//gelockert//vom sintflutartigen Regen // über den Köpfen // von 54 Coltan-schürfern //und begrub mit ihnen, //die Zeit, die uns bleibt.
(Kötter 2021)

Die Überflutung im Ruhrgebiet durch den Ausfall von Pumpentechnik und Erdrutsche in DRK durch Starkregen werden parallel gesetzt. Technik und Infrastruktur scheint es nur in Deutschland gegeben zu haben, und Menschen, die sterben (müssen), scheint es jedoch nur in der DRK zu geben. Wer gehört zu dem *wir* – in der Zeit, die „uns“ bleibt? Fast wirkt es so, als wäre der koloniale von Anne McClintock beschriebene „virgin/empty land“ Mythos (McClintock 1995: 30-31) umgedreht: hier ist nicht das afrikanische Land scheinbar unbewohnt und daher *bereit*

5)

„Ressource“ könnte gegenüber einem Begriff wie „Rohstoffe“ erst einmal unproblematischer wirken und erzählt dennoch von der Objektivierung von Menschen, was gerade mit Blick auf die Geschichte der Sklaverei und afrikanisch-europäische Gewaltbeziehungen verharmlosend scheint.

6)

Außer die Kamera wurde per Fernsteuerung bedient.



// Abbildung 2
Standbild aus *Water and Coltan*

von europäischen Siedlern eingenommen zu werden, sondern Deutschland ist eine menschenleere, und dadurch partiell exotisch wirkende Industrieruinenlandschaft.⁷⁾ Es schließt sich die Frage an, wofür noch Zeit bleiben soll? – Etwa zur Rettung der Verschütteten, oder der von der Überschwemmung Bedrohten, falls doch noch jemand dort lebt, oder allgemeiner zur Rettung des Planeten Erde?

Und im selben Moment // wo die Zeit nicht mehr fließt//wie
eine viskose Flüssigkeit,
oder als Linie mit einem Ziel, // sondern in einen Teich sich
wandelt
mit vom Wind geformten Wellen, // werden die Sorgen der
Landschaften
und die Sorgen der Körper sich widersprechen, // Und eine
Krise wird eintreten,
in der Verlässlichkeit, dass die Zukunft sich entfaltet.“
(Kötter 2021)

— Kötter verschiebt in diesen Zeilen die Subjektivität von den menschlichen Akteuren in die *natürliche* jedoch bereits von Menschen geformte Umwelt, eine Anthropomorphisierung der Landschaft. Außerdem wird eine lineare westliche Zeitvorstellung dekonstruiert. Im Folgenden zitiert er fast wörtlich Homers Tantalos-Erzählung aus der Odyssee.⁸⁾ Tantalos, der die göttlichen Gesetze gebrochen hat, wird darin bestraft, indem er trotz Durstes und Hunger, und obwohl er im Wasser steht, nichts davon trinken kann, da es sich stets in dem Moment verwandelt, wenn er sich zu ihm beugt.⁹⁾ Der Text erinnert jedoch auch an andere dystopische Erzählungen, wie die Offenbarung der Apokalypse des Johannes, und ist somit überladen mit spezifisch Referenzen aus dem europäischen Kanon. Warum werden diese einem kongolesischen Sprecher in den Mund gelegt? Sein Einsatz wirkt legitimierend – ein afrikanischer Mann hat eine Stimme – und ist gleichzeitig ein Versteckspiel mit der Sprecher- und Autorposition des Regisseurs.

— Die Stimmung ist katastrophisch, die Erzählung episch, wie häufig in dem, was ich als eine Unterströmung der neueren Anthropozän-Kunst bezeichnen möchte, die dadurch gekennzeichnet ist, dass sie mehr oder weniger direkt vom Ende der Welt im Zusammenhang

7)

Siehe auch die Geschichte der Venedig Biennale oder des Cannes Filmfestivals.

8)

Aus der Odyssee (11. Gesang, 582–592), nach Johann Heinrich Voß. Nach Tantalos benannte der schwedische Chemiker Anders Gustav Ekeberg das von ihm beschriebene Element Tantal. Tantal wurde in Glühlampen als Glühfaden und später in Radios verwendet.

9)

Voiceover aus *Water and Coltan*, das einen Wechsel des Geschlechtes der bestraften Person vornimmt: “Immer, wenn ihr Körper // hinab leczte vor Durst, // konnte sie nicht trinken.// Denn so oft sie sich hinbückte, // um die Zunge zu kühlen, // schwand das versiegende Wasser, //“ (Kötter 2021).



// Abbildung 3
Standbild aus *Water and Coltan*



// Abbildung 4
Standbild aus *Water and Coltan*

mit Klimawandel und Umweltkatastrophen handelt. In Kötters fiktivem Erzählstrang im Ruhrgebiet hat die Götterdämmerung bereits stattgefunden, und es sind nur die Ruinen übrig, die jedoch, wie das im Film gezeigte Amphitheater der Halde Haniel [Abb. 7], tatsächlich bereits für die Weiternutzung als Kunst- und Kulturorte umgebaut wurden, und ein (Theater-)Spielplatz für Künstler*innen geworden sind. Geförderte Kunstaktivitäten werden oft eingesetzt, um ein *wirtschaftsschwaches* Gebiet zu *beleben* und den Tourismus zu stärken.

Nach den Kameraeinstellungen im menschenleeren Ruhrgebiet – oft in der Halbtotalen –, schneidet der Film in die DRK an einen Trampelpfad, an dem Frauen vorbeilaufen [Abb. 3 & 4]. Sie sind auf ihrer langen Wanderung zu den Minengebieten. Die Blicke der Rezipient*innen werden in der gesamten Arbeit häufig auf als Tableau gefilmte Landschaften gelenkt – mit Latour ließe sich sagen – auf die terrestrischen Gegebenheiten (Latour 2017). In der DRK versuchen Menschen auf sehr gefährliche Art ohne Maschinen, Erz abzubauen, quasi informellen Kleinbergbau zu betreiben, häufig in offiziell bereits geschlossenen Minen.¹⁰

Somit werden hier nicht die Bilder gezeigt, die westliche Rezipient*innen von Bergbau erwarten könnten: etwa von multinationalen Konzernen, die aus den Ländern der ehemaligen Kolonisatoren kommen und professionell mit schwerem Gerät und zumindest einigen Sicherheitsvorkehrungen Gestein abbauen lassen. Selbstverständlich existierte außerdem bereits afrikanischer Bergbau vor der Ankunft der Europäer*innen – jedoch in einem völlig anderen, lokalen Maßstab und ohne der extraktivistischen Logik zu folgen und daher ohne die verheerenden Folgen für Menschen und Umwelt. *Water and Coltan* scheint viele historischen Details und Informationen voraus zu setzen, die zumindest für die Autor*in nur nachträglich recherchiert wurden und im Folgenden aufgeführt sind.

SELTENE ERDEN UND KOLONIALE GESCHICHTE — Die Bezeichnung Coltan leitet sich von der Mineraliengruppe Columbit-Tantalit ab.¹¹ Coltan wird als Erz in unterschiedlichen Vermischungsgraden vornehmlich in der Demokratischen Republik Kongo abgebaut. Etwa 80 % des global eingesetzten Coltans kommen aus der DRK. Fast die Hälfte wird von dem deutschen Unternehmen H. C. Starck aufgekauft, die es teilweise in Goslar aber vor allem in Asien verhüttet, um das Tantal aus dem Erz zu lösen, das weiterverkauft wird. Tantal wird bei der Produktion vieler technischer

10)

Zu einer vergleichbaren Situation des informellen Goldabbaus in Südafrika, siehe Rosalind Morris, „The Afterlives of Gold“, Vortrag am 20.10.2018, American Academy Berlin, <https://anthropology.columbia.edu/events/rosalind-morris-afterlives-gold-mining-and-migration-southern-africa> (27.09.2024). Ebenso wie informellen Minen existieren auch in Mali, siehe o. A. „Illegal Goldmine stürzt ein – mehr als 40 Tote“, in Spiegel online, <https://www.spiegel.de/panorama/mali-illegale-gold-mine-stuerzt-ein-mehr-als-40-tote-ab0701abb-d7f9-43c3-8097-bb2005b27668> (17.02.2025).

11)

Es existieren beide Schreibweisen Coltan oder Koltan in der deutschen Sprache.

12)

Siehe z.B. Inside a VR-Headset, <https://www.virtualsciencecenter.org/inside-a-vr-headset> (27.09.2024).

13)

Siehe OECD Watch (2003), OECD ist eine globale NGO, die auf ihrer Webseite Forschung und Beschwerden veröffentlicht: <https://www.oecdwatch.org/complaint/cgb-network-vs-h-c-starck/> (27.09.2024). O.A. (2017) Der Fluch des Reichtums im Kongo, 23.04.2017, dpa, in: Handelsblatt, <https://www.handelsblatt.com/politik/international/mineralien-der-flucht-des-reichtums-im-kongo/19699324.html> (02.02.2025). Knabe, Max (2022): Die Akteure der Coltan-Ausbeutung in der Demokratischen Republik Kongo am Beispiel der deutschen Bergbauunternehmen Masingiro GmbH/KHA International AG und H. C. Starck, S. 1–34; DOI: 10.5282/stucrim25; Das Unternehmen H.C. Starck behauptet dagegen, nur konfliktfreie Minerale zu verarbeiten, <https://www.hcstarck.com/produkte/tantal-und-niob-carbid/> (27.09.2024).



// Abbildung 5
Rezeptions situation von *Water and Coltan*

Geräte, allen voran Mobiltelefonen, eingesetzt, und natürlich auch bei der Herstellung von VR-Headsets verwendet, sowie in Batterien für E-Autos.¹²⁾ Coltan wird von internationalen NGOs als „Konfliktmineral“ eingestuft.¹³⁾ Diese Materialgeschichte ist mit der kolonialen Geschichte der DRK verknüpft, die von 1870 bis zum 30. Juni 1960 eine belgische Kolonie war, in der die belgische Minderheit viele Minen betrieb und die kongolesische Bevölkerung extrem gewalttätig unterdrückte, diskriminierte und sich an ihr bereicherte. Drei Tage vor der kongolesischen Unabhängigkeitserklärung wandelten die belgischen Unternehmer die *Union Minière* in ein Privatunternehmen um.¹⁴⁾

Der erste demokratisch gewählte Premierminister der DRK, Patrice Lumumba, wurde trotz der Entsendung von UN-Truppen mit Hilfe amerikanischer, belgischer und britischer Geheimdienste am 17. Januar 1961 ermordet. Seitdem und trotz der fast ununterbrochenen Präsenz von UN-Soldaten sind die mineralreichen Gebiete der DRK, insbesondere im Gebiet Süd-Kivu, Schauplätze von bewaffneten Konflikten, Zerstörung und Vertreibung.¹⁵⁾ Seit Januar 2025 ist der Konflikt wieder besonders gewalttätig.¹⁶⁾

Es gibt keine Rohstoffe, kommentiert Noam Gramlich die Entstehung des Begriffs im Zuge der europäischen kolonialen Expansion und Extraktion, da die chemischen Elemente wie Kupfer, Coltan, Uran nie *rein* vorliegen, sondern in aufwändigen, toxische Schlackenprodukte produzierenden Prozessen, gereinigt werden müssen.¹⁷⁾ Die Mineralien und seltenen Erden sind in koloniale Regime der Enteignung, Rassifizierung und Vergeschlechtlichung eingelassen (Gramlich 2024: 103-105). Die Infrastrukturen, die für den Gesteinsabbau benutzt werden, und die häufig als „unsichtbar, stabil, passiv und einfach vorliegend“ (Ebd. 102) verstanden wurden, sind jedoch erst durch die gewaltvolle Kategorisierung und Aufteilung in nach *race* und Geschlecht getrennte Bevölkerungen in kolonialer Herrschaft hergestellt worden. Wie auch Kathryn Yusoff erinnert.

Geology (and its fossil objects) have been entwined with questions of origins, processes of racialization through speciation and notions of progress, as well as being a praxis for inscription of racial logics *within* the material politics of extraction that constitutes lived forms of racism (from eugenics to environmental racism).

(Yusoff 2018: 4)

Auch in Europa, und insbesondere in Deutschland wurde die gefährliche und schwere Arbeit im Bergbau ethnifiziert: so arbeiteten

14)

Zur Geschichte des belgischen Minenunternehmens mit britischer Shareholder-Minderheit, siehe https://archives.africanmuseum.be/agents/corporate_entities/157, sowie <https://www.britannica.com/place/Democratic-Republic-of-the-Congo/Economy#ref1272241> (02.02.2025).

15)

Staudte, Linda (2023): UN Mission in DR Kongo. Wegen Misserfolgs vorzeitig entlassen, in: Tagesschau, <https://www.tagesschau.de/ausland/afrika/monusco-kongo-un-abzug-100.html> (02.02.2025). Siehe auch Bofane, Koli Jean (2018): Congo Inc.: Bismarck's Testament. Übers. aus dem Franz. ins Englische von M. De Jager, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.

16)

Zu den Kampfhandlungen im Januar und Februar 2025 siehe: Wandera, Vivienne (2025): As the DRC battles Rwanda-backed M23, what's needed to stop the fighting?, Al Jazeera, <https://www.aljazeera.com/news/2025/2/13/as-the-drc-battles-rwanda-backed-m23-whats-needed-to-stop-the-fighting> (13.02.2025). Johan Grimonprez arbeitet die neo-koloniale Geschichte der Konflikte in der DRK detailliert mit Archivmaterialien auf in seinem Film *Soundtrack to a Coup d'Etat*, 2024, 150 min, Belgien, Frankreich, Niederlande, https://johangrimonprez.be/main/Film_SOUNDTRACK_COUP_DETAT_Synopsis.html (17.02.2025).

17)

Darüber hinaus impliziert der Begriff *roh* ähnlich wie in der Zubereitung von Essen, dass zivilisierte Menschen selbstverständlich das Rohe weiterverarbeiten müssen, um ein besseres Endprodukt herzustellen.

im Ruhrgebiet um 1830 zuerst mehrheitlich polnische Arbeiter und seit den 1950er Jahren vor allem die sog. *Gastarbeiter* in den Zechen, die aus der Türkei, Griechenland und Italien angeworben wurden.¹⁸⁾

BLICKVERHÄLTNISSE, INFRASTRUKTUREN, ZEITLICHKEITEN In Kötters Film werden in weiteren Szenen die Menschen in der DRK zumeist bei manuell ausgeführter landwirtschaftlicher und Hausarbeit gezeigt, sie benutzen dabei weder technischen Geräte noch motorisierte Fahrzeuge. Der problematische Kurzschluss, der somit bei westlichen Rezipient*innen entstehen könnte, ist, dass die afrikanischen Menschen quasi nicht in derselben Gegenwart sondern in einer *früheren* Epoche leben und daher *Entwicklungs hilfe* benötigen, denn die brutalen gewalttätigen Zusammenhänge, die durch den Status der DRK als ehemalige belgische Kolonie bedingt sind, kommen nicht vor. Nur in einer einzigen Szene im Kongo klingelt außerhalb der Kameraeinstellung ein Handy, während eine Landschaft gezeigt wird. Eine der dokumentierten Protagonistinnen nimmt ab, ohne dass man sie sieht, es gibt nur die Tonspur des Gesprächs, die untertitelt ist: es wird eine Verabredung getroffen, am nächsten Morgen um 2 Uhr in der Frühe zu dem Mining Camp aufzubrechen.¹⁹⁾ Anhand dieser Szene wird deutlich, dass die Rezipient*innen und die Personen, die im Film vorkommen, im selben Zeitalter leben und zumindest teilweise dieselben Infrastrukturen benutzen.

In den anderen Einstellungen können die vornehmlich europäischen Zuschauer*innen den Kongolese*innen bei ihrer gefährlichen und prekären Arbeit und ihrem Leben zusehen. Die meisten der gezeigten Frauen versuchen, ihren Lebensunterhalt durch Sexarbeit zu bestreiten. Es wird jedoch auch eine Frau vorgestellt, die mit den Männern in den Minen arbeitet. Die Kamera folgt den Minenarbeiter*innen jedoch nie in die Welt unter Tage, wahrscheinlich weil es zu dunkel für Filmaufnahmen und zu gefährlich dort ist.

Es folgen lange Filmsequenzen großer Turbinen [Abb. 6], die Kanalsysteme regulieren, also technischer Infrastrukturen in Deutschland, währenddessen auf der Audiospur die kongolesischen Frauen von ihren Erkrankungen durch ungeschützten Geschlechtsverkehr und durch den Bergbau vergiftetes Wasser sprechen. Diese Passagen wirken insbesondere gewaltvoll und problematisch in der Zusammensetzung von Bild- und Tonmaterial, da die Opfer sprechen müssen, aber nicht gezeigt werden, folglich kein Gesicht

18)

Das Abkommen galt bis 1973, die sog. *Gastarbeiter* sollten nach Deutschland kommen, um die Wirtschaft anzukurbeln und dann wieder zurückkehren. Für eine kritische Aufarbeitung siehe u.a. die Gruppe Kanak Attak, <https://www.kanak-attak.de/ka/about.html>; Osten, Marion von / Transit Migration Forschungsgruppe (Hg.) (2002–2006): Projekt Migration nach der gleichnamigen Ausstellung <https://diversity-arts-culture.berlin/projekt-migration> (05.02.2025). Diese Migrationsgeschichten spielen in Kötters Film keine Rolle.

19)

Der Regisseur Kötter konnte aufgrund von Sprachbarrieren die Interviews nicht selber führen, sondern arbeitete mit Hilfe von kongolesischen Übersetzer*innen, die teilweise bereits in Deutschland leben und die auch Kollaborationspartner des Projektes sind.



// Abbildung 6
Standbild aus *Water and Coltan*



// Abbildung 7
Standbild aus *Water and Coltan*

erhalten, und die Täter unsichtbar bleiben. Falls der Versuch war, einen Zusammenhang zwischen europäischer Technik und afrikanischem Leid herzustellen, wird das einfache Zusammenschneiden des Materials der Komplexität der Geschichten nicht gerecht und entsubjektiviert die Täterebene: Sollen die Maschinen und die Technik die Verantwortlichen sein? Falls ja, wer hat sie denn gebaut?

Mit Getrud Koch lässt sich festzuhalten, „die [Kamera-]Einstellung ist die [politische] Einstellung“ (Koch 1992) und daran anschließend lässt sich mit Silke Wenk fragen: „Was wird zu-Sehen-Gegeben und was nicht“ (Wenk 2013)? Die nächste Szene versetzt das Zuschauersubjekt mitten in die Hütte einer Sexarbeiterin, die diese säubert und von zahlungsunwilligen und gewalttätigen Kunden erzählt. Als Zuschauerin fühle ich mich wie ein Eindringling, der die Frau zusätzlich bedrängt, und gleichzeitig an- und abwesend ist, wie ein spionierender, allsehender, körperloser Geist. Das Gefühl spiegelt die unsichtbare Anwesenheit des Filmequipments und Filmteams in ihrer sehr beengten und improvisierten Behausung, welche hier auch fremde Objekte sind, die sich außerhalb der finanziellen Reichweite, des vorhandenen technischen Knowhows und der Erfahrungswelt dieser befinden. Diese Ungleichheit im Zugang zu Bildökonomien und Bilder-Zirkulationen lässt die machtvollen Blick-Asymmetrien spürbar werden. Diese Frau kann nicht als Subjekt zurückschauen, ihre Handyvideos, die sie sicher auch aufnimmt, galten z.B. dem Regisseur nicht als filmisch wertvoll und sie hat das Ergebnis des VR-Filmdrehs sicher noch nicht ansehen können. Durch die Unmöglichkeit mit den dokumentierten Frauen zu sprechen oder non-verbalen Kontakt aufzunehmen, fühle ich mich als Zuschauerin in der Situation klaustrophobisch und isoliert. Der karibisch-französische Theoretiker und Dichter Aimé Césaire (1983) warnte: “[B]eware above all of crossing your arms and assuming the sterile attitude of the spectator, for life is not a spectacle, a sea of griefs is not a proscenium [...]. Er kritisiert eine Position des „sterilen“ Beobachters, der sich das Leid *anderer* aus der Ferne wie auf einer Bühne ansieht, eine Kritik, die Susan Sontag in Bezug auf dokumentarische Kriegsfotografien formuliert hat (2003). Die Frage aus welcher Position Bilder produziert und rezipiert werden, zieht sich durch den Diskurs der feministischen und queeren visuellen Kritik. Donna Haraway kritisierte bekanntermaßen den körperlosen, wissenschaftlichen Blick von oben auf die Welt, der gottähnlich und scheinbar aus dem nirgendwo kam (Haraway 1988: 581). Dieser körperlose Blick von weit weg kehrt auch in einem (neo-)kolonialen Verständnis der Welt und der scheinbar objektiven Beschreibung von *Rohstoffen*

wieder, die passiv auf ihre Ausbeutung *warten*. Gleichzeitig lässt sich festhalten, dass auch der merkwürdig gleichzeitig körperlose, un-situierter und zu *nahe* Blick im Virtual Reality Headset auf menschliches Leid problematisch ist.

MATERIAL II: TOUCHING CLOUDS (UND STEINE) Eine andere Erfahrung ermöglicht Norbert Papes und Simon Speisers Arbeit *Touching Clouds*, sie benutzen auch VR-Technologie aber schaffen eine hybride Landschaft, die an der Schnittstelle zwischen Choreografie und sogenannter *Extended Reality* (XR) verortet ist.²⁰⁾ *Touching Clouds* verbindet das virtuelle Szenario mit dem realen, physischen Raum, in dem die Arbeit gezeigt wird [Abb. 8]. Der Titel lässt einen zuerst an den Blick nach oben in den Himmel denken, ist jedoch auch eine Referenz auf die Empfehlung *to go outside and touch grass* an Menschen, die zu viel Zeit in Computerspielwelten oder anderen technologisch vermittelten Szenen verbringen und wieder in Kontakt mit der natürlichen Umwelt kommen sollen, um sich zu erden.²¹⁾ Diese Annahme spiegelt eine vereinfachende Dichotomie zwischen natürlicher und technologisch inszenierter Umwelt wider, die in Pape und Speisers Arbeit dekonstruiert wird.

Touching Clouds besteht aus einer artifiziellen Umgebung, die teilweise *natürlich* und bekannt und teilweise fantastisch wirkt. Die Besucher*in findet bei der Bewegung durch den Raum reaktive virtuelle Objekte vor, die jedoch anders als in den meisten VR-Arbeiten nicht von innen hohle 3D-Objekte, sondern schwebende *point clouds* sind, in der Form eines pflanzlichen Blattes, oder eines Steines etwa. Pape beschreibt den Arbeitsprozess seines Teams folgendermaßen:

Objects in VR are most often represented as meshes, i.e., surfaces defined by points connected by triangles. Interactions with these surfaces are most commonly reduced to actions such as bumping or grabbing (either with controllers or hands). In *Touching Clouds*, we opted for the computationally far more complex point cloud representation of objects, in which the surface is suggested by a multitude of points.

(Pape 2024: 235)

Der Titel der Arbeit beschreibt technisch präzise, was die Rezipient*innen erfahren können, wenn sie die VR-Headsets

20)

Norbert Pape & Simon Speiser, *Touching Clouds*, 2023, XR-Installation; VR-Headsets, eigens programmierte XR-Anwendung. Die Arbeit ist in der Ausstellung *After Images* bei Julia Stoschek, Berlin, 11.09.2024–27.04.2025. zu sehen, siehe: <https://jsfoundation.art/exhibitions/after-images> (15.09.2024).

21)

Ebenso ließe sich an *data clouds* und *cloud storage* denken – über diesen Zusammenhang siehe Kesting (2019).



// Abbildung 8

Dieses Bild dokumentiert den Ausstellungsraum und zeigt nicht, was die Besucher*innen mit der VR-Brille sehen. Norbert Pape und Simon Speiser, *Touching Clouds*, 2023, XR-Installation mit Besucher*innen.

tragen, und spielt gleichzeitig mit dem Doppelsinn von *clouds*, also Wolken, die man in der realen Welt, da sie sich aus mikroskopisch kleinen Tröpfchen zusammensetzen, gerade nicht anfassen kann, auch wenn man sich mitten in ihnen befindet. Sie können zwar wie Festkörper aussehen, sind dies aber nicht, wie sich auf Wanderungen in den Bergen erleben lassen kann oder im Flugzeug, welches problemlos durch die fest aussehende Wolkendecke fliegt. In *Touching Clouds* ist durch den Einsatz der Punktewolken eine andere Interaktion möglich, und die Objekte verhalten sich alchemistisch, anders als erwartet, wie Pape weiter ausführt.

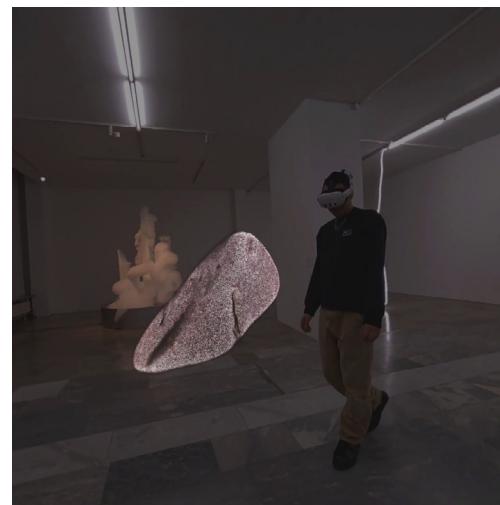
Further, we developed software enabling tactile interaction with each individual point, using AI to track the hands of the user, along with the parallel processing capacity of graphic cards. This refined mode of interaction aimed at maximizing bodily immersion. We also experimented with animating the millions of points using movement principles derived from nature in order to alter the felt-sense of space.

(Pape 2024: 235)

— In einer erklärenden Fußnote wird ausgeführt, welche Prinzipien der ‚natürlichen‘ Bewegung hier gemeint ist: „I hereby mean mathematical models developed to simulate or approximate natural phenomena such as the fluid dynamics, swarm behavior or the effect of wind on a field of grass. They have been widely used, and partly developed, for creating computer animations in films, anime and video games“ (Pape 2024: 235; FN 5).

— Die virtuellen Objekte aus den Punktewolken kann die Rezipient*in nur durch das Tragen des Headsets sehen, wobei die virtuellen und realen Ebenen semi-transparent komponiert sind, so kann sie gleichzeitig auch den realen Raum, wo sie sich befindet, und etwa die Aufsichtsperson und die anderen Besucher*innen sehen [Abb. 9 & 10].

HYBRIDE LANDSCHAFT MIT SPRECHENDEN STEINEN — Nähert sie sich einem merkwürdigen – da gleichzeitig als Objekt und als Projektion erscheinenden – Stein, kann sie hören, dass er ihr etwas zuflüstert, aber leider nicht verstehen, was er sagt. Hält man einen realen Stein in der Hand, spürt man sein Gewicht – selbst bei einem



// Abbildung 9 & 10

Die semi-transparenten Bilder zeigen in etwa die Sicht durch das VR-Headset mit dem Raum-Hintergrund. Simon Speiser und Norbert Pape, *Touching Clouds*, 2023, Augmented-Reality-Capture aus der Ausstellung *After Images*, Julia Stoschek Foundation Berlin, 2024.

kleinen Exemplar wie einem Flusskiesel –, seine Oberfläche, die je nach Fundort abgerundet durch Wasser und andere Steine oder spitz und scharf sein kann. Die virtuellen Steine sind dagegen sehr groß und haben kein Gewicht, sie schweben durch den Raum und die Betrachter*in kann sie einfangen, ohne in die Knie gehen zu müssen. Das Ziel ist daher nicht, die *natürliche* Welt realistisch nachzubauen, sondern die spezifischen Erfahrungen natürlicher Bewegungen in die technologische XR-Umgebung einzubauen, um diese ästhetisch-somatisch zu erforschen. Die Rezipient*in ist Teil dieses spielerischen Experiments und kann Momente der Überraschung und Desorientierung erleben, die erstaunen und gleichzeitig Gefallen hervorrufen, weil sie nicht bedrohlich sind, da sie ihre Künstlichkeit offenlegen. Wie Francis Wagner in Rückbezug auf Sara Ahmeds Begriff der „Orientierung“ entwickelt hat (Ahmed 2006: 68), kann VR, auch *queere* sinnliche Erfahrungen ermöglichen, indem „VR-Filme andersartig orientierte Räume hervorbringen können und wie dies mit der Annahme eines ‚Hineinschlüpfens‘ in einen anderen Körper innerhalb von VR verknüpft ist“ (Wagner 2019: 128).

Durch die Veranlassung zur eigenen Bewegung und Erkundung von Objekten funktioniert *Touching Clouds* auch als choreografische Installationen, die sich durch die jeweils individuelle Perspektive und Interaktionen der Besucher*innen weiterentwickelt und Elemente des freien Spiels beinhaltet, wie sich während des Wartens auf das Freiwerden eines Headsets beobachten lässt. Im Unterschied zu dem Klischee des männlich codierten *global player* Subjektes, bedeutet tatsächliches „Spiel“ wie es der (virtuelle) Räume analysierende Philosoph Bruce B. Janz vorschlägt: „Play is not just skill practice, nor is it education in the sense of giving someone the tools that adults have to cope with a complex world. [...] but for the purposes of our questions about virtual place, we might think of play as more related to creativity than discovery“ (Janz 2019: 64). Spielen wird hier als ein Ereignis und eine Form von Kreativität verstanden, durch die „world-building“ Aktivitäten möglich werden (Ebd.).

Momente des Spielens im Erkunden einer virtuellen Landschaft und des Kreativ-Werdens hört sich erst einmal wie ein bescheidenes Ziel an, im Gegensatz zu anderen populären VR-Formaten wie *Monets Garten*, oder *Bosch & Beyond*; letzteres führt den *Garten der Lüste* immersiv als Multimedia-Spektakel auf, das eine das Subjekt überwältigende Konsum-orientierte Kunst-Geisterbahn-Umgebung konstruiert.²²⁾ Es ist jedoch gerade diese skizzenhafte Ästhetik in *Touching Couds*, die nicht durch technologisch

22)

Siehe *Monets Garten* <https://www.monets-garten.de/> (27.09.2024), sowie das an wechselnden Orten präsentierte *Bosch & Beyond: Hieronymus Bosch – ein immersives Ausstellungserlebnis*: <https://bosch-beyond.de/> (27.09.2024). Ich beschreibe letztere mit dem Begriff der *Geisterbahn*, da diese Formate häufig Elemente der Überwältigung und des Erschreckens vereinen. Die Hervorrufung starker Affekte soll häufig als Beweis der Wirksamkeit oder Echtheit von VR dienen, und das Erschrecken ein Beweis für Realitätsnähe sein.

hergestellten Realismus überwältigen will, die eine sensible und transparente Methode aufzeigt mit XR-Formaten zu arbeiten und dabei eine Öffnung des Formats ermöglicht, die andere verkörperte Erfahrung erzeugen kann. Die Rezipient*innen sollen hier nicht *ein-tauchen* oder verschwinden und Zeug*innen oder Konsument*innen des Leidens anderer Menschen werden, sondern können sich selbst in der technologisch vermittelten Ko-Präsenz erfahren.

23)

Eine (post-)apokalyptische Erzählung kann auch so interpretiert werden, dass die Menschen nicht die Hauptakteure sind, sondern höhere Mächte oder Götter existieren. Trotz des krisenhaften Inhalts könnte sie Rezipient*innen beruhigen, schließlich ist die in der Bibel von Johannes vorhergesagte Apokalypse bisher nicht eingetreten.

ZUSAMMENSCHAU Um noch einmal zu dem Eingangsbeispiel des Werbeplakats zurück zu kehren, welches einen *weißen* Mann zeigt, der visuellen Zugriff auf afrikanisch anmutende Landschaften hat und das Leben dort vermeintlich durch individuelle *Charity*-Leistungen verbessern kann, während es über die extraktivistische und strukturelle Gewalt in Folge der unabgeschlossenen De-Kolonisierung schweigt: dieses Plakat spiegelt wenig überraschend den hegemonialen Diskurs. Wie unterscheiden sich die künstlerischen Strategien des Betretens medial vermittelter Landschaften der analysierten Arbeiten?

In *Water and Coltan* sollen die Rezipient*innen durch den Einsatz von 360° Footage in VR möglichst nahe Einblicke in einige alltägliche Szenen von Kongolesinnen erhalten, die sich in gewissem Sinne mit dem *alten* dokumentarisch-künstlerischen Ansatz – Empathie und Identifikation herzustellen – decken. In Folge sollen problematische Beziehungen verstehbar werden. Dies kommt nicht zustande, sicher trotz anderer Absichten, weil der Erzählstrang zu *Water* in Deutschland ein merkwürdiges Versteckspiel treibt, ohne Protagonist*innen und somit post-apokalyptische Abstraktion vermittelt und dabei die *eigene* Geschichte und Verstrickung mit (Post-)Kolonialismus und Migration ausblendet. Dagegen werden die Akteure in der DRK dokumentarisch beobachtet und sollen die Konkretion der katastrophischen Gegenwart des Anthropozäns vermitteln. So existieren in dem Film die epische versus die dokumentarische Narration. Die epische Narration ist dem Kanon europäischer Theaterliteratur entnommen, die dokumentarische soll dagegen konkretisieren, was bei europäischen Rezipient*innen ein diffuses Schuldgefühl hinterlassen kann, jedoch keine Positionierung deutlich werden lässt.²³⁾ Kritisch ließe sich einwenden: für wen ist das Ende der Welt überhaupt neu (Danowski / Viveiros de Castro 2016), und wer musste schon immer damit (über-)leben (Yusoff: 2018) und *slow violence* (Nixon 2011) in einer toxischen Umwelt ertragen? Rassifizierte und indigene Menschen, die versklavt, vertrieben oder unterdrückt wurden, haben bereits mehrere *Enden* ihrer Welt erleben müssen und auch

ihre aktuellen Lebensbedingungen sind immer noch von den Folgen dieser Gewalt gezeichnet.

Gleichzeitig kann *Water and Coltan* ein Ausgangspunkt sein, Fragen der Zeitlichkeit, der Verantwortung und der gleichzeitigen An- und Abwesenheit und der multiplen Perspektiven, die darin aufblitzen und signifikant für das Anthropozän und es kommentierende Kunst sind, im Anschluss an die Rezeption, alleine weiter zu erforschen. Denn wie genau das Anthroprozän und mit ihm ein drohendes Unbewohnbar-Werden der Erde durch Klimaveränderungen und Vergiftung der Umwelt erzählt wird, ob Schablonen westlicher Apokalypse verfremdet werden, oder eine andere Erzählung entstehen kann, macht den entscheidenden Unterschied auch im Sinne eines Haraway'schen *storying otherwise* (Haraway 2016 in *Terranova* 2015).

Pape und Speisers Arbeit hat dagegen nicht das Ziel, eine bestimmte Narration zu vermitteln, und ist insgesamt experimenteller. Sie ermöglicht eine verkörperte und desorientierende Erfahrung im Hier und Jetzt, im Gegensatz zu der strengen Anordnung der Drehhocker und Brillen, mitnichten einer (zumindest in der VR-Rezeptionssituation) stillgelegten Zuschauerposition in *Water and Coltan*. In *Touching Clouds* steht das eigene Herumlaufen und Ausprobieren im Vordergrund. Papes und Speisers Arbeit hat selbstverständlich einen anderen Einsatz, sie möchte nicht eine genaue Repräsentation einer Landschaft und ihrer nicht-humanen Objekte liefern, obwohl sie die Ideen von Ähnlichkeiten zu realen Objekten auch nicht völlig aufgibt. Die Rezipient*innen in *Touching Clouds* sind tatsächlich verkörpert *woanders* und gleichzeitig dort, das mag sich nach wenig anhören, ist aber tatsächlich sehr viel mehr. Sie befinden sich innerhalb eines Ausstellungsraumes in Berlin und in einer – queere Erfahrungen ermöglichen – Landschaft. Elemente eines post-humanen Wahrnehmens und einer De-Zentrierung des menschlichen Exzessionalismus werden spielerisch erprobt – auch Steine können hier sprechen. Die doppelte Anwesenheit der Rezipient*innen wird transparent gemacht und fördert das freie Spiel und ein anderes verkörperte Wissen, ohne es ihnen vor zu schreiben. Die Arbeit vollführt damit eine Operation, die sich eher im Bereich des neuen Materialismus verorten lässt als in Repräsentationskritik.

Medien-Technologien, wie sie in VR-Umgebungen und 360°-Filmen eingesetzt werden, sind nicht neutral.²⁴⁾ Sie reproduzieren auf der inhaltlichen Ebene Blickverhältnisse und Positionierungen. Darüber hinaus ist ihre materielle Produktion in extraktivistische, gewalttätige und häufig neo-koloniale

24)

Wie es auch Melvin Krantzberg für Technologie allgemein formulierte (1986).

Beziehungen eingelassen. Das Ziel, durch Technologie, Bilder von Landschaften zu bewahren oder technisch exakt nachzubilden, die es vielleicht bald nicht mehr gibt, wurde historisch bereits als Rechtfertigung für ethnografische Unternehmungen angeführt, die Menschen einteilten und rassifizierten, sowie Tiere, Pflanzen und kulturelle Artefakte dokumentierten (und häufig raubten). Der Science-Fiction-Autor Philip K. Dick erzählte schon Ende der 1960er Jahre von artifiziellen (Haus-)Tieren in seiner Kurzgeschichte: *Do androids dream of electric sheep?* melancholisch-nostalgisch von einer Zukunft, in der fast alle Tiere und Pflanzen ausgestorben sind, und der Besitz eines der seltenen *echten* Tiere ein Statussymbol darstellt. Viele Anthropozän-Bilder-Politiken hinterlassen ähnlich vage Schuldzuweisungen, Zukunftsängste und nostalгische Bilder, ohne die intrinsischen Zusammenhänge zwischen Bildproduktion, Narration und Extraktivismus und Bildproduktion *als* Extraktivismus genauer zu benennen. Dagegen betont Doreen Mende die gegenwärtige Beziehung zwischen Sehen und Navigieren, Anfassen und Zerstören im Zusammenspiel mit Technik folgendermaßen:

[T]he human capacity of looking cannot be subject to psychology alone but also involves technology and politics as part of its ontological-epistemological fabric. Knowledge and the conditions of knowing are both at stake. [...] we can't leave technology to world-destroyers. [...] we have to research methods, vocabularies, and means for mobilizing a 'psycho-technology' of images that can be navigated – images for being in this world, and for finding our way to the end of it.

(Mende 2020)

— Diese Beziehungen zwischen Blickräumen und Handlungsräumen spielen insbesondere in VR- und XR-Arbeiten eine zentrale Rolle. In *Touching Clouds*, die begehbar, interaktive Bilder in einem verkörperten Modus erfahrbar werden lässt, kann ein anderer Versuch des *world-building* und des Experimentierens mit Technologie und somit der Produktion anderer Bilder „for being in this world“ (ebd.) ausgemacht werden.

// Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press, Durham, NC
Césaire, Aimé (1983): *Notebook of a Return to the Native Land*, übers. von Clayton Eshleman & Annette Smith. Hexham, UK, Bloodaxe Books
Cole, Teju (2012): *The White Savior-Industrial Complex*. In: *The Atlantic*, 21.03.2012,

- <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/> (22.02.2025)
- Danowski, Déborah / Viveiros de Castro, Eduardo (2016): *The Ends of the Worlds*. Übers. von Rodrigo Guimaraes Nunes, Cambridge, UK; New York, USA, Polity
- Dick, Philipp K. (1968): Do androids dream of electric sheep? London, Gollancz
- Dietze, Gabriele / Haschemi Yekani, Elahe / Michaelis, Beatrice (Hg.) (2012): *The Queerness of Things not Queer. Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen*, in: Feministische Studien, Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 30, Nr. 2, 184–197. DOI: <https://doi.org/10.25595/1147>
- Gramlich, Noam (2024): *Zur Kolonialität von Kupfer: Eine situierte Mediengeologie der Mine in Tsumeb*. Frankfurt, New York, Campus
- Halberstam, Jack (2008): *The Anti-Social Turn in Queer Studies*. In: *Graduate Journal of Social Science* 5, Nr. 2, S. 140–156
- Haraway, Donna (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, S. 575–599
- Janz, Bruce B. (2019): *Virtual Place and Virtualized Place*, in: Champion, Erik (Hg.): *The Phenomenology of Real and Virtual Places*. New York, Routledge, S. 60–75
- Kesting, Marietta (2019) „*Hybride Medien-Archipel in Sondra Perrys Typhoon Coming On und Louis Hendersons All That is Solid*“, in: Kesting, Marietta / Muhle, Maria / Nachtigall, Jenny / Witzgall, Susanne (Hg.) *Hybride Ökologien*. Berlin, Zürich, diaphanes, S. 197–212
- Kötter, Daniel: (2021) *Water and Coltan*, <http://www.danielkoetter.de/> (24.02.2025)
- Krantzberg, Melvin (1986): *Technology and History: “Krantzberg’s Laws”*, in: *Technology and Culture*, Vol. 27, No. 3 (Jul., 1986), S. 544–560, <https://doi.org/10.2307/3105385>
- Latour, Bruno (2017): *Das terrestrische Manifest*. Übers. aus dem Franz. von B. Schwibs. Frankfurt a. M., Suhrkamp
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. New York, London, Routledge
- Mende, Doreen (2020): *The Code of Touch: Navigating Beyond Control, or Towards Scalability and Sociability*. In: *e-flux journal* #109, Mai
- Nixon, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA, Harvard University Press
- Pape, Norbert und Speiser, Simon (2023): *Touching Clouds*, XR-Installation; VR-Headsets, eigens programmierte XR-Anwendung. In: Ausstellung *After Images* bei Julia Stoschek, Berlin, 11.09.2024–27.04.2025, <https://jsfoundation.art/exhibitions/after-images> (15.9.2024)
- Pape, Norbert (2024): *Virtu(re)al Bodies*, in: Hardt, Yvonne u.a. (Hg.): *Virtual Ecologies – Digitalitäten und Ökologien im Tanz*: Jahrbuch TanzForschung 2023, Bielefeld, transcript Verlag, S. 227–238, <https://doi.org/10.1515/9783839474570-014>
- Sontag, Susan (2003): *Das Leiden Anderer betrachten*. Berlin, Fischer
- Terranova, Fabrizio (2016): *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, Dokumentarfilm, 81 min, USA, Icarus Films
- Travis, M. Andrews (2017): Facebook's Mark Zuckerberg apologizes for 'tone deaf' virtual trip to Puerto Rico 11. Oktober 2017, in: Washington Post, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/10/11/facebook-mark-zuckerberg-apologizes-for-tone-deaf-virtual-trip-to-puerto-rico/> (02.02.2025).
- Wagner, Francis (2019): Zum Greifen nah? Annäherungen an das Verhältnis von Nähe und Distanz in VR-Filmen, in: AV Montage, 28/2/2019, S. 120–142
- Wenk, Silke (2013): *Praktiken des Zu-sehen-Gebens aus der Perspektive der Studien zur visuellen Kultur*, in: Alkemeyer, Thomas u.a. (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld, transcript
- Yusoff, Kathryn (2018): *A Billion Black Anthropocenes or none: Rewriting the “Origin Stories” of the Anthropocene*. Minneapolis, University of Minnesota Press

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Foto M. Kesting 2025
- Abbildung 2: Mit freundlicher Genehmigung von D. Kötter
- Abbildung 3: Mit freundlicher Genehmigung von D. Kötter
- Abbildung 4: Mit freundlicher Genehmigung von D. Kötter
- Abbildung 5: Mit freundlicher Genehmigung von D. Kötter
- Abbildung 6: Mit freundlicher Genehmigung von D. Kötter
- Abbildung 7: Mit freundlicher Genehmigung von D. Kötter
- Abbildung 8: Norbert Pape und Simon Speiser, *Touching Clouds*, 2023, XR-Installation; VR-Headsets, eigens programmierte XR-Anwendung. Installationsansicht, *After Images*, JSF Berlin. Foto: Alwin Lay

Abbildung 9 & 10: Simon Speiser und Norbert Pape, *Touching Clouds*, 2023, Augmented-Reality-Capture aus der Ausstellung *After Images*, Julia Stoschek Foundation Berlin, 2024

// Angaben zur Autorin

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

// 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>



SPUREN DER EISSCHMELZE: KUNST UND DIE VERGEGENWÄRTIGUNG ANWESENHEIT

ABSTRACT — The article offers a comparative analysis of the installation *Ice Watch* (2014–2019) by Ólafur Elíasson and the performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997) by Francis Alÿs. Both artistic approaches use ice and its melting process as a starting point for their explorations. Although they originate from different contexts, they can be related to each other in that they both raise questions about the impact of specific anthropogenic activities on socio-economic and ecological systems. In this study, they are interpreted as attempts to respond to the challenges of the Anthropocene and are analyzed in terms of their potential for critical engagement with this concept.

— Ólafur Elíasson und Francis Alÿs sind international bekannte Künstler, die sich mit politischen und ökologischen Fragen befassen, jedoch unterschiedliche Ansätze verfolgen. Dieser Beitrag diskutiert zwei ihrer Arbeiten vergleichend daraufhin, inwiefern sie unter dem Thema „Spuren der Eisschmelze“ ästhetische und konzeptuelle Ansätze zur Auseinandersetzung mit dem Anthropozän eröffnen. Dabei handelt es sich um Ólafur Elíassons monumentale Installation *Ice Watch* (2014–2019) und Francis Alÿs’ subtile Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997).

— Auf den ersten Blick haben die beiden Arbeiten wenig gemein. Elíassons *Ice Watch* widmet sich explizit der Klimafrage, während Alÿs’ Performance aus den 1990er-Jahren eine eher soziopolitische Perspektive einnimmt. Dennoch, so meine These, trägt Alÿs’ Arbeit konstruktiv zum Anthropozän-Diskurs bei, indem sie vielschichtige Zusammenhänge aufzeigt, die über Elíassons auf die Krise der Klimaerwärmung fokussierten Ansatz hinausgehen. Sie eröffnet alternative Zugänge, die nicht auf allgemeine Zukunftsappelle setzen, sondern lokal verankerte historische Dimensionen mit deren sozioökologischer Bedeutung für die Gegenwart des Anthropozäns als physikalisches und soziales Phänomen verbinden. Im Folgenden werde ich diese Aspekte vertiefen, die Arbeiten vorstellen und ihre Potenziale für eine künstlerisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Anthropozän analysieren.

KUNST AUS EIS: SCHMELZENDE BOTSCHAFTER DER KLIMAERWÄRMUNG — Zwischen 2014 und 2019 haben auf bekannten öffentlichen Plätzen in Kopenhagen (2014, Rathausplatz), Paris

(2015, Place du Panthéon) und London (2018/19, Vorplatz der Tate Modern und Bloomberg-Hauptsitz) jeweils zwölf bis dreißig Eisblöcke grönländischer Gletscher gelegen. Diese erreichen in Höhe und Breite teilweise mehrere Meter, wiegen zwischen 1,5 und 6 Tonnen (Solly 2018) und werden unter dem Titel *Ice Watch* als begiehbare Kunstinstallationen in kreisähnlichen Formationen ausgestellt. Das kristalline bis milchig-weiße, je nach Lichtbrechung von tiefen Blautönen durchzogene Eis weist scharfkantige bis spiegelglatte Konturen auf und trägt Spuren prähistorischer Geschichten in sich: über Jahrmillionen eingeschlossene Luftblasen, feine Schichten, die jährliche Schneefälle markieren, und Risse, die von einwirkenden Kräften zeugen. Betritt man einen der Plätze, auf denen der dänisch-isländische Künstler Ólafur Elíasson in Zusammenarbeit mit seinem Berliner Team und dem Geologen Minik Rosing die als *Ice Watch* betitelte Ausstellung errichtet hat, hört man ein leises Knistern und Knacken, das aus den langsam schmelzenden Eisblöcken entweicht. Tropfen fallen zu Boden, als zählten sie die Sekunden, bis das arktische Eis unter den steigenden Temperaturen der europäischen Sonne geschmolzen ist [Abb. 1 & 2].

Die unerwartete Präsenz des polaren Eises fasziert und schockiert gleichermaßen und vermittelt den Besucher*innen über raumzeitliche Trennungen hinweg einen Eindruck von den Folgen der anthropogenen Klimaerwärmung. So entsteht ein klimapolitischer Bezug, der durch zusätzliches Material im Internet vertieft wird. Für jede der drei Ausstellungen haben Elíasson und sein Team eigene Webseiten¹⁾ entwickelt, die *Ice Watch* in den Kontext des Klimawandels stellen und umfangreiche Informationen sowie aufwendige Video- und Fotodokumentationen bieten. Zudem zeigen sie Möglichkeiten der Rezeption und der Interaktion mit den Installationen auf.

Auf der Webseite zu *Ice Watch* London ermutigt Elíasson die Besucher*innen, seine temporären Skulpturen nicht nur zu betrachten, sondern auch zu berühren, ihnen zuzuhören, sie zu umarmen und an ihnen zu riechen (Elíasson in Studio Olafur Eliasson 2018–2019). Diese sinnliche Kontaktaufnahme regt ein synästhetisches Erleben an, das Umweltveränderungen spürbar und bewusst machen kann. Elíassons Kunst lädt zum Verweilen und Innehalten ein, vermittelt jedoch auch Zeitdruck. Wie eine tickende Uhr schreitet die Klimaerwärmung voran und gemahnt zum Handeln. Trotzdem bleibt der Alltag für viele Menschen, die (noch) vergleichsweise geringfügig von den Folgen betroffen sind,

1)

Ice Watch Kopenhagen (2014):
[https://olafureliasson.net/
icewatchcopenhagen/](https://olafureliasson.net/icewatchcopenhagen/)
Ice Watch Paris (2015):
<https://icewatchparis.com/>
Ice Watch London (2018–2019):
<https://icewatch.london/>



// Abbildung 1 & 2

Ólafur Elíasson und Minik Rosing:
Ice Watch, 12 Eisblöcke, Place du Panthéon, Paris, 2015

weitgehend unverändert. Zwar häufen sich Extremwetterereignisse mittlerweile weltweit, einige Regionen wie die Arktis, kleine Inselstaaten, Küstenregionen und Trockengebiete sind von der Klimaerwärmung jedoch unverhältnismäßig stärker betroffen (IPCC 2022). Menschen und andere dort heimische Lebewesen leiden unter den Auswirkungen von Treibhausgasemissionen sowie atomarer und industrieller Verschmutzung, die überwiegend durch wirtschaftliche Aktivitäten wohlhabender Nationen verursacht werden. Überdies sind viele von ihnen bis heute in politischer und ökonomischer Hinsicht von (post-)kolonialen Konstellationen betroffen (Otto 2023).

Während die verbleibende Zeit mit dem ausgestellten Eis – in sinnbildlicher Analogie zu den Fristen der internationalen Klimaziele – von Tag zu Tag spürbar schrumpft, ist es Elíassons erklärtes Ziel, durch *Ice Watch* ein stärkeres Verantwortungsgefühl und nachhaltigeres Handeln anzuregen (Elíasson in Studio Olafur Eliasson 2018–2019):

It is clear that we have only a short period of time to limit the extreme effects of climate change. [...] By enabling people to experience and actually touch the blocks of ice in this project, I hope we will connect people to their surroundings in a deeper way and inspire radical change. We must recognize that together we have the power to take individual actions and to push for systemic change. Let's transform climate knowledge into climate action. (Elíasson in Bloomberg Philanthropies 2018)

Der Künstler betont die Dringlichkeit einschneidender Maßnahmen zur Begrenzung der extremen Klimafolgen und ruft dazu auf, sich aktiv gegen die Klimaerwärmung einzusetzen, Klimawissen in Handeln zu übersetzen und systematische Veränderungen voranzutreiben (Studio Olafur Eliasson 2018–2019). Vor diesem Hintergrund kann seine Installation als ein ästhetischer Zugang zur Klimapolitik verstanden werden, dessen Funktion es ist, sowohl eigene als auch strukturelle Handlungen kritisch zu hinterfragen (Elíasson 2016). Entsprechend sollte auch die Materialbeschaffung der Installation an diesem Anspruch bemessen werden.

KLIMAKUNST IM WIDERSPRUCH Der Transport der in riesigen Kühlcontainern warenförmig verschifften Eisblöcke gestaltete sich logistisch und energietechnisch äußerst aufwendig. Laut einem Bericht des Teams von Elíasson verursachte allein die Anlieferung der Eisblöcke für die Ausstellung in Paris etwa 30 Tonnen CO₂ (Studio

Olafur Eliasson 2015), was in etwa 43,5 transatlantischen Flügen entspricht. Zeigt sich der Kunstbetrieb zunehmend selbstkritisch, zu welchem Preis – in Bezug auf klima- und umweltschädliche Aktivitäten – künstlerische Formate ermöglicht werden sollen und wie sich der oft energieintensive Ausstellungsbetrieb verbessern lässt (Völzke 2019), so scheint es notwendig, auch die Klimabilanz von *Ice Watch* als Teil des Kunstwerks öffentlich zu diskutieren.

Elíasson ist sich der klimabezogenen Auswirkungen seines Arrangements bewusst und schlägt vor, die Kohlenstoffemissionen des Transports durch Spenden auszugleichen. Er argumentiert:

„Everything we do has a carbon footprint, and of course this includes the things we do to address climate change. [...] We need to think about it in all our activities, it needs to be part of how we think as a society.“ (Elíasson in Rea 2018)

Dass menschliche Aktivitäten generell CO₂ verursachen, ist trivial. Doch lässt Elíassons Entgegnung außer Acht, dass die globalen Emissionen sowohl zwischen verschiedenen Weltregionen als auch innerhalb gesellschaftlicher Klassen stark variieren. Zudem umgeht er die Frage, inwiefern der Mehrwert engagierter Kunst durch ihre eigenen Emissionen ins Gegenteil verkehrt werden kann, wenn die klimatischen Folgen solcher Projekte deren positive Botschaften konterkarieren [Abb. 3 & 4].

Zwar ließe sich Elíassons Materialbeschaffung als Spiegel petrokapitalistischer Wirtschaftsstrukturen interpretieren. Es bleibt jedoch zweifelhaft, ob ein Kunstformat, das selbst zur Akzeleration anthropogener Klimaveränderungen beiträgt, wirklich glaubhaft zu einer Sensibilisierung in Bezug auf die Klimakrise eintreten kann.

ZWISCHEN DYSTOPIE UND ZUKUNFTSAPPELL Aus Elíassons Sicht scheint dies unproblematisch. Er erklärt, dass er mit *Ice Watch* Menschen weltweit berühren und Erzählungen schaffen möchte, die „our notion of we – from the local to the global“ (Elíasson 2016) erweitern und möglichst *alle* zum Mitmachen bewegen sollen (Elíasson in Studio Olafur Eliasson 2018–2019). Unklar bleibt jedoch, wer mit „wir“ gemeint ist und welche Gruppen überhaupt Zugang zu seiner Kunst haben, die vorwiegend in Europa, den USA und in renommierten Großausstellungen gezeigt wird. Sein künstlerisches Engagement blendet lokale und soziale Unterschiede ungleicher



// Abbildung 3 & 4
Ólafur Elíasson und Minik Rosing:
Ice Watch, 12 Eisblöcke, Nuuk, Greenland,
2015

Verhältnisse entlang der globalen Nord-Süd-Achse sowie innerhalb von Hochlohnländern (Otto 2023: 22f.) ebenso wie die komplexen Verflechtungen von Klimapolitik und wirtschaftlichen Interessen weitgehend aus. Auch dass einige Länder schon deutlich länger und stärker unter den klimatisch-ökologischen Folgen geopolitischer und sozioökonomischer Ausbeutung leiden, in die sie durch (post-)koloniale und (neo-)kapitalistische Strukturen hineingedrängt wurden (Malm und Hornborg 2014; Yusoff 2018: xiii), findet in der Arbeit kaum Berücksichtigung.

Elíassons Ansatz neigt zu Verallgemeinerungen, die seinen künstlerischen Anspruch überlasten, indem er die Gesamtheit ursächlich komplexer und sich vielschichtig auswirkender Zusammenhänge des Klimawandels auf eine einzige Symbolik, das schmelzende Gletschereis, reduziert. So kommt es zu einer Simplifizierung, bei der es keinen Unterschied macht, ob die Installation in Kopenhagen, Paris oder London gezeigt wird. Für die Auswahl der Standorte scheint vor allem deren internationales Prestige ausschlaggebend zu sein, was zur Popularität der Ausstellung beiträgt und deren Bedeutung unterstreicht, *Ice Watch* jedoch seltsam ortlos wirken lässt. Die einheitliche Präsentation vermittelt den Eindruck eines unterschiedslosen Beitrags heterogener Akteure (des globalen Nordens) zur Klimakrise und versäumt die Chance, auf ortsspezifische Differenzen sowie deren soziale und materielle Spezifika einzugehen. Stattdessen spricht Elíasson aus einer allgemeinen Perspektive und entwirft ein künstlerisches Narrativ, das der westlich geprägten Vorstellung einer global verursachten, anthropogenen Krise folgt, die durch gemeinsame Anstrengung und verstärkte Nachhaltigkeitsbildung (UNESCO 2020) zu bewältigen sei. Dies spiegelt das moderne Versprechen (Latour 2017) wider, irdische Entwicklungen gestalten und nach Bedarf steuern zu können. Doch lässt sich dieses Versprechen nicht einlösen. Das Anthropozän ist kein „Endspiel“, das im Stil dystopischer Science-Fiction bekämpft und abgewendet werden kann. Vielmehr beschreibt es gegenwärtige Realitäten, die neue und spezifische Verortungen in Beziehung mit der Welt erfordern – diese fehlen in *Ice Watch* jedoch.

Die Plätze, auf denen *Ice Watch* installiert wurde, wirken wie Bühnenkulissen, auf denen das Drama der Klimakrise in Szene gesetzt wird. Dabei wird das langsame Schmelzen der Eisblöcke als ein retardierendes Moment inszeniert, das hoffen lässt, dem katastrophalen Ausgang zu entgehen. So entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der durch die künstlerische Inszenierung erzeugten Distanz, die die Situation unwirklich erscheinen lässt,

und der physischen Nähe zum Gletschereis. Elíasson ließ das Eis nach Europa bringen, um die emotionale Distanz zur Klimakrise abzubauen, indem er eines der letzten bis dato *unverfügablen*²⁾ Elemente – arktisches Gletschereis – über räumliche Entfernung hinweg *greifbar* machte. Während die Inszenierung also abstrahiert und eine ästhetisch-symbolische Distanz schafft, soll gleichzeitig ein Gefühl unmittelbarer Nähe entstehen, das die psychologische Distanz zur realen Klimakrise verringern kann. Löst dies Emotionen aus, so werden diese durch das Eis als Symbol hervorgerufen, das zwar die Klimakrise thematisiert, jedoch durch die ästhetische Distanz den Eindruck einer Fiktion ohne reale Konsequenzen vermittelt.

Dieses Erleben wird durch Elíassons Rückgriff auf Topoi der klassischen Erhabenheitsästhetik weiter verstärkt. Er inszeniert das arktische Eis als sublime Naturerscheinung, die körperliche Reaktionen wie Erschaudern, Erschütterung oder Überwältigung hervorrufen und, zwischen Niedergedrücktheit und Lust am Grauen, Gefühle der Klimaträuer provozieren kann. Möglich ist diese Ambivalenz, weil das physisch unmittelbare Phänomen – die sogenannte arktische Verstärkung³⁾ – als Kunst in Erscheinung tritt, wobei die ästhetische Distanz ein gewisses Sicherheitsgefühl schafft (Schweppenhäuser 2007: 84–86).

Dieser konzeptionelle Widerspruch entgegengesetzter Nähe-Distanz-Funktionen setzt sich darin fort, dass Elíasson seine Arbeit didaktisch auflädt und die sinnliche Begegnung mit dem Eis durch erklärende Hinweise zum Ausstellungszweck ergänzt. *Ice Watch* wird als Klimakunst präsentiert, deren Intention und Ziel in den begleitenden Materialien klar dargelegt werden (Studio Olafur Eliasson 2014; 2015; 2018–2019). Diese Vorgehensweise kann die Rezeption der Arbeit unterstützen, drückt jedoch künstlerische Autorität hinsichtlich der Deutung der Arbeit aus und lässt wenig Raum für unvoreingenommene Interpretationen oder individuelle Zugänge. Zwar ist es durchaus möglich, die Ausstellung ohne Bezug auf die Webseite zu erleben. Trotzdem verfolgt die Arbeit einen *instrumentellen* Ansatz, der ästhetische Erfahrungs- und Bildungsprozesse hemmen kann, da diese insbesondere durch *ergebnisoffene* und *widerständige* Auseinandersetzungen mit Kunst angeregt werden (Weiß 2021). Zudem lässt die Inszenierung des arktischen Eises als „Live-Schau“ der Klimaerwärmung den Eindruck entstehen, dass das Eis selbst zum Konsumobjekt wird und als Lehrstück über die Klimakrise die Verwertungslogiken des Anthropozäns fortschreibt.

Ice Watch wird als künstlerisches Naturspektakel beworben, das vor einem „end of the world“ (Morton 2013; siehe auch 2021)

2)

In seinem Buch *Unverfügbarkeit* (2021) analysiert der Soziologe Hartmut Rosa moderne Entfremdungsdynamiken. Er beschreibt die Tendenz moderner Menschen, ihre Weltreichweite stetig zu vergrößern und die Welt durch Wissenschaft, Technik, Politik und Ökonomie verfügbar zu machen. Dies geschieht durch die Erweiterung von Wissen und die räumliche Erschließung entfernter Orte, wodurch Dinge kontrollierbar und nutzbar werden. Die Kehrseite dieser Verfügbarkeit ist ein Verlust an Resonanz, der sich darin zeigt, dass die Welt zunehmend funktional und berechenbar wirkt. Überraschungen oder ein Gefühl innerer Verbundenheit mit der Welt bleiben aus, was zu Gefühlen der Leere und Gleichgültigkeit gegenüber der erlebten Umwelt führt.

Ice Watch soll diesem Gefühl der Entfremdung entgegenwirken, indem es emotional berührt und Staunen hervorruft. Gleichzeitig folgt die Arbeit jedoch genau dem von Rosa kritisch diskutierten Modus, raumzeitlich entfernte Phänomene verfügbar zu machen und die Kontrolle darüber zu demonstrieren. Indem *Ice Watch* grönlandisches Gletschereis unter hohem logistischem Aufwand in europäische Großstädte transportiert und dort zugänglich macht, wird die Weltreichweite weiter vergrößert, was letztlich zur Entzauberung der Welt als Unverfügbarkeit beiträgt.

3)

Die „Polare Verstärkung“ beschreibt das Phänomen, dass sich die Polarregionen, insbesondere die Arktis (wo auch von „Arktischer Verstärkung“ gesprochen wird), schneller als der globale Durchschnitt erwärmen. Dies liegt vor allem an Rückkopplungseffekten wie der verringerten Albedo (dem Maß für das Rückstrahlvermögen einer Oberfläche) durch den Verlust von Meereis und Schnee, was zu einer verstärkten Absorption von Sonnenenergie führt, sowie an Veränderungen in der atmosphärischen und ozeanischen Zirkulation, die die Wärme vermehrt zu den Polen transportieren.

warnt und zu klimafreundlicherem Verhalten aufruft, ohne diese Forderung selbst zu erfüllen. Zudem bleibt ungewiss, ob das Umarmen des Gletschereises tatsächlich nachhaltige Reaktionen hervorruft oder lediglich eine symbolische Geste bleibt – ähnlich dem Kauf eines *Ice Watch*-T-Shirts, das noch lange nach dem Schmelzen der Eisblöcke erworben werden kann. Obwohl Elíasson zu systemischem Wandel drängt, wirkt seine Kunst erstaunlich systemkonform und folgt aktuellen Kunstmarkt-Trends wie der Einladung zur Partizipation, der Politisierung von Kunst im globalen Kontext, der Vorliebe für spektakuläre Inszenierungen und der Vermarktung über Plattformen und Merchandise (Ullrich 2022). Das überfrachtet die Arbeit und führt in einen Funktionalismus, der das eigentliche Anliegen, für die Klimaerwärmung zu sensibilisieren, verfehlt.

Einen konträren Ansatz verfolgt Francis Alÿs mit seiner 1997 entstandenen Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, die im Folgenden in einer vergleichenden Lektüre zu Elíassons *Ice Watch* auf das Anthropozän bezogen wird. Anders als Elíassons Werk, das sich explizit auf die Klimakrise bezieht, entstand Alÿs' Performance bereits vor über 25 Jahren, zu einer Zeit, als der Klimadiskurs durch Abkommen wie das Kyoto-Protokoll von 1997 gerade erst an Bedeutung gewann. Allerdings erlaubt Alÿs' Arbeit eine Lektüre, die sie für den Anthropozän-Diskurs relevant macht, da sie komplexe Bezüge zu lokal verwurzelten sozioökonomischen und historischen Kontexten herstellt, die in *Ice Watch* ausbleiben.

EIS IN BEWEGUNG – PARADOXE PERFORMATIVITÄT ALS LOKALE GESCHICHTSINTERVENTION Francis Alÿs ist ein belgischer Künstler, der seit 1986 in Mexiko-Stadt lebt. Dort realisierte er die Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*⁴⁾, in der er einen rechteckigen Eisblock, wie er gewöhnlich zur Kühlung von Lebensmitteln verwendet wird, einen Tag lang durch die Straßen schob. Dieser Vorgang wurde videografisch dokumentiert und zu einem fünfminütigen Film zusammengeschnitten, der zeigt, wie das Eis unter der mexikanischen Sonne schmilzt und wässrige Spuren hinterlässt, bis am Ende nur noch eine Pfütze bleibt.

Das langsame Schmelzen des Eises ist die offensichtlichste Parallele zwischen den Arbeiten von Alÿs und Elíasson. Doch während das schmelzende Gletschereis in *Ice Watch* als ein-dimensionales Symbol für die globale Klimakrise dient, steht das Eis in *Paradox of Praxis 1* als Metapher für den Zusammenhang

4)

Der Titel wird in der Folge mit *Paradox of Praxis 1* abgekürzt.

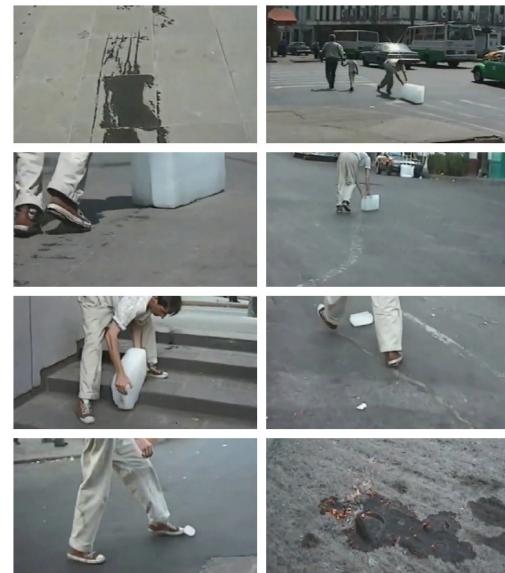
von sozialer Ungleichheit, kapitalistischen Dynamiken und dem Umgang mit natürlichen Ressourcen, wodurch lokales und globales Handeln aufeinander bezogen wird.

Indem Alÿs über neun Stunden hinweg den Eisblock durch die Straßen von Mexiko-Stadt schiebt, kommentiert er die Last vieler alltäglicher Handlungen, wie das Tragen schwerer Wasserkanister in Gebiete ohne Wasseranschluss oder das punktuelle Flicken löchriger Straßen. Gleichzeitig spielt er auf die Unzulänglichkeit erschöpfender Arbeit ohne sichtbaren Mehrwert an. Das schmelzende Eis kann als Allegorie auf die Fragwürdigkeit mühsamer Tätigkeiten ohne nachhaltigen Effekt gedeutet werden, aber auch als Reflexion über die Vergänglichkeit natürlicher Ressourcen, die oft erst durch ihr Verschwinden Aufmerksamkeit erlangen.

Alÿs arbeitet in seiner Kunst häufig mit scheinbar sinnlosen, repetitiven Aktivitäten, um grundlegende Fragen über den Wert und die Auswirkungen menschlicher Anstrengungen in soziopolitischen und ökologischen Zusammenhängen anzustoßen (Ferguson 2007). In seiner Performance *Paradox of Praxis 1* verbindet er das mit einer Kritik an kapitalistischen Produktionsweisen, die sich in zyklisch wiederkehrenden Strukturen manifestieren und, wie Karl Marx darlegte, einen entfremdenden und dehumanisierenden Charakter haben können (Marx 1867: S. 318–355) – besonders dann, wenn Menschen auf ihre Arbeitskraft reduziert werden, monotonen Tätigkeiten nachgehen und in ihrem Wert an Produktivität und Effizienz gemessen werden [Abb. 5].

LOKALE EFFEKTE KAPITALISTISCHER STRUKTUREN IM ANTHROPOZÄN

Die Frage, wie würdevolle Arbeit mit werteorientierter Zielsetzung und sinnstiftender Produktivität verbunden werden kann, ist ein wiederkehrendes Motiv in Alÿs' künstlerischem Schaffen. Wie ich zeigen werde, lässt sich dieses Thema direkt mit dem Anthropozän-Diskurs verknüpfen. Die heutige Situation, welche häufig als *Anthropozän* konzeptualisiert wird und Jason Moore als *Kapitalozän* (2017 und 2018) beschreibt, ist unmittelbar mit globalen (neo-)kapitalistischen Strukturen und der „großen Beschleunigung“ (*Great Acceleration*) (Steffen et al. 2015) verbunden. Seit den 1950er-Jahren wurde in nahezu allen sozioökonomischen und erdsystemischen Trends – wie Populationswachstum, Wasser- und Energieverbrauch, landwirtschaftlich genutzte Flächen, CO₂- und Methan-Konzentrationen oder der durchschnittlichen Temperatur – ein exponentielles Wachstum verzeichnet, das auf



// Abbildung 5

Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min., Filmstill-Collage

menschliches Handeln zurückzuführen ist (siehe zu den Trendmessungen die Grafiken, ebd.).

— Diese Entwicklungen verstärkten sich mit der Ausbreitung neoliberaler Wirtschaftsstrukturen und tragen erheblich zu Phänomenen wie dem Artensterben, der Versauerung der Ozeane, dem erhöhten CO₂-Ausstoß und der Klimaerwärmung bei. Gleichzeitig führen sie zu tiefgreifenden sozialen und ökonomischen Umwälzungen. Haben kapitalistische Strukturen das globale Wohlstands niveau insgesamt deutlich angehoben, so verschärfen sie gleichzeitig soziale Ungleichheiten.⁵⁾ Sowohl zwischen den Ländern als auch innerhalb der Nationen wächst die Kluft zwischen Arm und Reich (Piketty 2022). Diese Tendenz spiegelt auch Alýs' Performance, die eine Auseinandersetzung mit dem modernen Primat von Effizienz und (ökonomischem) Fortschritt in Bezug auf die sozialen und wirtschaftlichen Realitäten in Mexiko-Stadt anregt.

— Ende der 1990er-Jahre erlebte Mexiko tiefgreifende wirtschaftliche und politische Umbrüche, unter anderem durch die Folgen des Nordamerikanischen Freihandelsabkommens (NAFTA), das 1994 in Kraft trat und die mexikanische Wirtschaft sowie das soziale Gefüge stark beeinflusste. Mitte der 1990er-Jahre trieb die Armut viele Menschen in Mexiko-Stadt auf die Straßen, „um sich auf die eine oder andere Art zu verdingen“ (Alber 2019: 213). Auf deren Überlebensstrategien nimmt Alýs Bezug (ebd.; Alýs und Cuauhtémoc 2010: 82; Alýs in MACBA). Mit seiner Performance greift er die gesellschaftliche Situation der Zeit auf und setzt ein Signal gegen übersteigertes Effizienzdenken und die Orientierung an rein kapitalistischen Fortschrittsnarrativen.

— Im Gegensatz zu ökonomischen Verwertungslogiken erzeugt seine Performance weder einen feststellbaren Mehrwert, noch lässt sie auf eine „nützliche“ Beschäftigung schließen. Zwar verrichtet Alýs, der, den Eisklotz schiebend, sich mühsam einen Weg durch die Stadt bahnt, anstrengende körperliche Arbeit, doch seine Tätigkeit bringt keinen offensichtlichen Gewinn. Im Gegen teil löst der Prozess jegliche Art von Materialität auf (Alber 2019: 213–217). Eine Lesart ist, dass Alýs damit die normative Vorstellung ökonomischer Wachstumsimperative, die von permanent beschleunigter Warenproduktion begleitet sind, hin zu einer ästhetisch-materiellen Reduktion verschiebt.

— Anders als ein Bildhauer, der das Eis als unbehauenen Block zur Gestaltung sehen könnte (Kastner 2013: 81), überlassen Alýs und Elíasson dessen Formung den Kräften der Umgebung. Ihre Kunst hinterlässt – abgesehen von den Dokumentationen in Video, Fotografie und auf den Webseiten – nur flüchtige, verdunstende

5)

Die unter dem nachfolgenden Link zu findende Grafik der *Maddison Project Database* (2018) aus dem CORE-Lehrbuch *Die Wirtschaft* zeigt an, dass das Pro-Kopf-BIP in den verglichenen Ländern über Jahrhunderte hinweg nahezu konstant blieb, bevor es insbesondere seit 1950 exponentiell anstieg:
<https://bit.ly/42LckZ0>.

Spuren. Das Anliegen der sich selbst auflösenden Kunst liegt daher weniger in einem bleibenden Werk als vielmehr in den Erfahrungen und Reflexionen, die der Prozess anstoßen kann.

DAS EIS ALS AKTEUR — Alÿs' und Elíassons Kunst erschöpfen sich im Moment der Auseinandersetzung mit dem vergänglichen Medium – dem Eis. Dennoch unterscheiden sich die Arbeiten in der Rolle, die das Eis als Akteur spielt. Alÿs' Performance, bei der er stundenlang den Eisblock schiebt und die nur ausschnittweise dokumentiert ist, lässt keine Betrachtung als Gesamtwerk zu. Beginn und Ende seines Schiebeprozesses werden durch das Eis selbst, die schmelzende Lufttemperatur und weitere einwirkende (nicht-menschliche) Kräfte bestimmt. Entsprechend entfaltet sich der künstlerische Ausdruck im Zusammenspiel *mit* den physikalisch-räumlichen Einflussfaktoren und gewinnt *durch* die Wechselwirkung mit der Umgebung an Bedeutung. Dadurch stellen sich weiterführende Fragen, die das Verhältnis von Künstler, Kunsthandeln und Kunst-Werk sowie, allgemeiner, die Beziehung von „Mensch“ und „Ding“ betreffen – etwa, inwiefern das Eis hier auch als Akteur⁶⁾ verstanden werden kann und wie künstlerische Praxis damit zu einem verteilten, relationalen Akt wird. Alÿs' künstlerisches Tun entwickelt sich in der Beschäftigung mit dem Eis, der urbanen Landschaft und den lokalen Gegebenheiten, die einen geteilten Erfahrungsraum formen. Nicht der Künstler oder das von ihm geschaffene Werk stehen im Zentrum der performativen Intervention, sondern das langsam schmelzende Eis, das durch sein Verschwinden einen spannungsvollen Zwischenraum schafft.

— Dieser Ansatz unterscheidet sich von Elíassons Konzept, da er selbst kaum mit dem grönländischen Eis interagiert. Für *Ice Watch* ließ er das Eis nach Europa bringen und dort ausstellen. Die Interaktion beschränkt sich darauf, dass das Eis vom Publikum umarmt und ‚beschnuppert‘ werden kann; eine zwingende Wechselseitigkeit entsteht jedoch nicht. Elíasson stellt das Eis zur Verfügung, während die Besucher*innen selbst über die Kontaktaufnahme entscheiden. So bleibt das als Installation präsentierte Eis weitgehend passiv, nimmt die Rolle eines Objekts ein, während Künstler und Publikum als handelnde Subjekte agieren. Entsprechend ist die körperlich-sinnliche Auseinandersetzung mit dem Eis in Elíassons *Ice Watch* optional. Alÿs' Performance kann hingegen nur fortgeführt werden, solange er aktiv mit dem Eis interagiert. Dabei entsteht eine Dynamik, die Künstler, Eis und Stadt mit den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen in Mexiko-Stadt verbindet.

6)

Ein Akteur (oder Aktant) ist nach Bruno Latour jegliche Entität, die handelt und folglich Wirkmacht (*agency*) ausübt. In diesem Sinne sind Akteure nicht nur Menschen, sondern auch nicht-menschliche Entitäten wie Technologien, Institutionen, Organismen und Materie, die in emergenten Beziehungen (soziale) Realitäten beeinflussen und hervorbringen (Latour 2021: 108 und 285).

WAHRNEHMUNGSVERSCHIEBUNG: ERLEBEN DES UN/BEDEUTSAMEN

IM ORTSGESCHICHTLICHEN WANDEL — Die Art von Eisblock, die Alÿs in seiner Performance verwendet, war zur Entstehungszeit der Arbeit im Stadtbild allgegenwärtig. Straßenverkäufer*innen nutzten Eisblöcke, um Waren wie Fisch, Fleisch und Milchprodukte frisch zu halten. Über diese praktischen Funktionen hinaus spiegelte ihr Gebrauch auch wirtschaftliche und soziale Disparitäten wider. In Stadtteilen, in denen elektronische Kühlsysteme weniger verbreitet waren, verwendeten die Menschen das Eis, um der Verderblichkeit von Lebensmitteln im heißen Klima vorzubeugen. Diese Tradition reichte bis in die vorkoloniale Zeit zurück, als Eis und Schnee von den Gipfeln umliegender Berge und Vulkane, wie dem Popocatépetl, bis in die Stadt gebracht wurde. Später, im 19. Jahrhundert, entstanden in vielen größeren Städten Mexikos Eisfabriken, welche die Beschaffung deutlich erleichterten und Orte schufen, an denen Menschen zusammenkamen, etwa für den Handel oder zum gemeinsamen Mittagessen. Diese Orte spielten eine wichtige Rolle im Sozialgefüge, insbesondere in Vierteln, in denen Armut und sozioökonomische Ungleichheiten den Zugang zu elektrischen Kühlsystemen einschränkten.

— Auch heute noch bleibt der Eisblock für viele in Mexiko-Stadt unverzichtbar. Er ist tief in den lokalen Kulturen und Praktiken verwurzelt und trägt elementar zum Leben der Bevölkerung bei. Doch wird das Selbstverständliche – gerade von jenen, die weniger auf das Eis angewiesen sind – oft eher hintergründig registriert. Alÿs kehrt diese Perspektive um, indem er den Eisblock als Hauptakteur in den Mittelpunkt der Arbeit rückt. Seine Performance verlagert die Aufmerksamkeit auf das scheinbar Unbedeutende und Beiläufige, indem sie dazu einlädt, die flüchtigen Spuren des schmelzenden Eises zu erkunden. Diese erfahren mit der Klimaerwärmung einen Bedeutungswandel. Statt wie früher primär mit Arbeit, sozialer Ungleichheit und Konsum verbunden zu sein, rücken heute der zeitweise Mangel an Eis (Savinar 2024) und seine Vergänglichkeit in den Vordergrund.

— In den letzten Jahrzehnten wurde Mexiko-Stadt häufig von Extremwetterereignissen und Hitzeperioden getroffen, denen die Infrastruktur und Versorgungssysteme nicht standhalten konnten (Climate Change Knowledge Portal 2021). Dies liegt nicht nur an der anthropogenen Klimaerwärmung, sondern auch an postkolonialen Erbschaften und der räumlichen Ausdehnung zur Mega-Metropole: Die im 14. Jahrhundert von Azteken auf dem Texcoco-See gegründete Stadt Tenochtitlán verfügte über ein komplexes Kanal- und Brückensystem, das sich an die örtlichen

Begebenheiten anpasste, um *mit* dem Wasser und der Landschaft eine geeignete Basis für urbanen Lebensraum zu schaffen. Nachdem Tenochtitlán im 16. Jahrhundert von den Spaniern erobert wurde, zerstörten diese große Teile der Stadtlandschaft und legten das Seebett trocken. Wie der mexikanische Architekt José Alfredo Ramírez berichtet, sahen die Spanier das Wasser als „enemy to overcome for the city to thrive“ (Ramírez in Paddison et al. 2024). Sie füllten die Kanäle auf und rodeten umliegende Wälder, um Land für die wachsende Metropole zu gewinnen, was erhebliche langfristige Schäden verursachte und die Grundlage vieler aktueller Probleme schuf. Heute sind die einstigen Feuchtgebiete und Flüsse größtenteils durch Beton und Asphalt ersetzt, was in der Regenzeit zu starken Überschwemmungen und in der Trockenzeit zu Wassermangel führt, da der Niederschlag weder versickern noch gespeichert werden kann (ebd.). Dies hat direkte Auswirkungen auf die lokale Landwirtschaft sowie auf die (technologische) Infrastruktur und das Verkehrsnetzwerk, die häufig beschädigt werden und die Stadt besonders anfällig für den Klimawandel machen. Zudem führen die gestiegenen Durchschnittstemperaturen dazu, dass heute eine umfassende Abkühlung der gesamten Stadt erforderlich wäre (Cool Coalation 2020).

Der einst integrative Umgang mit dem Wasser wurde folglich erst durch die kolonialen Eingriffe zum Problem. Trotz reicher Niederschläge herrscht in Mexiko-Stadt akuter Wassermangel, wodurch das schmelzende Eis in Alýs’ Performance eine weitere Bedeutungsebene erhält. Das Eis kann als Allegorie für Kühlung, Wasser und dessen Verlust gedeutet werden, die ökologische, soziale und ökonomische Aspekte umfasst. Es verbindet das vom Klimawandel geprägte Leben in Mexiko-Stadt mit den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und ökologischen Entwicklungen und verdeutlicht, wie der Wasserbedarf lokale Lebensbedingungen im Anthropozän formt. Insofern offenbart die Lektüre von Alýs’ Arbeit eine politische Dimension, die nicht nur aktuelle Herausforderungen des Anthropozäns mit historischen und bis heute anhaltenden postkolonialen Erben sowie mit sozialen und ökologischen Ungleichheiten verknüpft, sondern auch das Eis selbst als Akteur sichtbar macht, der die Auswirkungen zeitübergreifender Konstellationen materialisiert und überlebenswichtig ist.

DIE STADT ALS BRENNGLAS DES ANTHROPOZÄNS (UND ALS ORT DES WIDERSTANDS) *Paradox of Praxis 1* mit dem Anthropozän-Diskurs zu verknüpfen, ermöglicht es, den Zusammenhang zwischen entstehungsgeschichtlichen und politischen Einflussfaktoren

(wie Stadtplanung, postkolonialen Auswirkungen, Armut und sozialer Ungleichheit) und deren Folgen für das heutige Erleben von Extremwettern (etwa verstärkter Hitze und Trockenheit) sowie unterschiedliche Vulnerabilitäten gegenüber solchen Ereignissen nachzuvollziehen. Dabei kommt neben der zeitlichen Dimension auch dem Raum eine tragende Rolle zu. Sowohl Elíassons *Ice Watch* als auch Alýs' *Paradox of Praxis 1* ereignen sich in Großstädten, die einige zum Anthropozän beitragende Phänomene besonders stark vergegenwärtigen (z.B. hoher Ressourcenbedarf, massiver Konsum, Verschmutzung, emissionsintensiver Verkehr und die Erwärmung asphaltierter Flächen).

Bei Elíasson treten diese stadspezifischen Faktoren eher in den Hintergrund. Eine mögliche Interpretation ist, dass die öffentlichen Plätze, auf denen er seine Installationen zeigt, symbolisch für Europa stehen – die Region, die im globalen Vergleich nach Asien und den USA als drittgrößter CO₂-Emittent gilt (Ritchie 2019). Konkrete Bezüge auf die jeweiligen Städte (Kopenhagen, Paris und London) sowie deren lokale und historische Bedingungen bleiben jedoch aus. Dies kann den Eindruck erwecken, dass die gewählten Orte hauptsächlich als repräsentative Kulissen fungieren, um die politische Wirkung von *Ice Watch* zu unterstützen.

Anders verhält es sich bei Alýs, der sich in seiner Performance durch die Straßen von Mexiko-Stadt bewegt und, im Weißgrau des Eisblocks und der umgebenden Architektur gekleidet, mit dem Raum nahezu verschmilzt. Während er in die Dynamik des städtischen Treibens eintaucht, rückt der Ort in den Vordergrund. Alýs' Bewegung mit dem Eis wird von der urbanen Infrastruktur beeinflusst und trägt zum Verlauf der Performance bei, etwa wenn befahrene Straßenkreuzungen überquert oder das Eis über Treppenstufen geschoben wird. So ist die Stadt nicht nur Schauplatz der Performance, sondern selbst ein Akteur, der den Prozess mitbestimmt.

Dabei eröffnet Alýs' Performance in der Stadt eine weitere Parallele zum Anthropozän: Beide sind von paradoxen Situationen geprägt, in denen menschliche Handlungen ihren langfristigen Interessen widersprechen. Dieser Widerspruch wird im städtischen Raum besonders deutlich und lässt Alýs' Performance als Kritik an menschlichen Aktivitäten erscheinen, die auf autodestruktive Weise die Problematik verschärfen. Obwohl viele urbane Infrastrukturen dazu beitragen sollen, städtisches Leben durch modernen Fortschritt zu erleichtern, tragen Megametropolen erheblich zur Dynamik des Anthropozäns bei. Großstädte ermöglichen denjenigen, die es sich finanziell leisten können, ein bequemes

Leben – oft jedoch auf Kosten der Umwelt, was viele unberücksichtigt lassen, gleichgültig hinnehmen oder ihnen ein Gefühl der Ohnmacht vermittelt.

Dem setzt Alÿs' Performance ein Zeichen des Widerstands entgegen, indem er den Eisblock mühsam durch die Stadt schiebt. Seine Performance fordert dazu auf, routinierte Handlungen zu hinterfragen und zeigt, dass selbst in scheinbar aussichtslosen Konstellationen neue Perspektiven und Ansätze entstehen können. So strahlt seine Arbeit eine Resilienz aus, die dazu ermutigen kann, auch in herausfordernden Situationen neue Wege zu erkunden und sich auf offene Denkbewegungen einzulassen. Das erfordert Zeit, die Alÿs sich nimmt [Abb. 6].



// Abbildung 6

Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min.

ENTSCHLEUNIGUNG UND GEGENWARTSBEZUG Während der Künstler das schmelzende Eis über Stunden vor sich herschiebt, versinkt er in einem beinahe meditativen, auf das Eis ausgerichteten Zustand. Dabei zwingt er sich zur Entschleunigung und zum Aushalten einer Monotonie, aus der heraus alternative Wahrnehmungen und Zustände der Selbstvergessenheit entstehen können. Der Akt des Gehens tritt in Relation mit dem schmelzenden Eis in den Vordergrund und lässt dieses verändert erscheinen. Zwischen Formverlust und bewegtem (Mit-)Sein entwickelt das Eis seine eigene Geschichtlichkeit und macht die Präsenz des Moments im Verhältnis zu dessen Vergänglichkeit und Ort spürbar. Wurde die Situation des Anthropozäns dadurch mitverursacht, dass moderne Gesellschaften ihren Fokus und ihre Erwartungen auf lineare Fortschrittsversprechen für die Zukunft kaprizierten – was mit Wachstums- und Beschleunigungsimperativen, globaler Reichweitenvergrößerung und Innovationsverdichtung einherging (Rosa 2019: 12f.) –, eröffnet Alÿs' Performance einen Raum für das Jetzt (Alber 2019: 220–222) und fragt, wie das Gegenwärtige verfasst ist, durch welche Kräfte es beeinflusst wird. Dadurch findet eine Verschiebung von der modernen Zukunftsorientierung auf die Gegenwart statt und betont das Handeln im Moment.

Auch Elíasson bezieht sich auf gegenwärtige Ereignisse, wenn er mit *Ice Watch* darauf aufmerksam macht, dass die Klimakrise jetzt stattfindet und das Jahrtausende alte Eis heute schmilzt. Der Bezug auf die Gegenwart dient ihm allerdings vor allem als Warnung vor einer potenziell unheilvollen Zukunft. So schafft er mit *Ice Watch* ein Szenario, in dem Zeit „als verknappte Ressource für die Bewältigung entstehender Probleme, nämlich als Zeitdruck“ (Habermas in ebd.: 222) erfahren wird. Zeit, die nicht „sinnvoll“ genutzt wird, erscheint

dann vergeudet und verloren, was als alarmierender Weckruf wahrgenommen werden kann, der Besorgnis auszulösen vermag.

Das Phänomen Zeit erfüllt in Elíassons und Alýs' Arbeiten unterschiedliche Funktionen. Während Elíasson durch *Ice Watch* die „dahinschmelzende“ Zeit sichtbar macht und zu einem „radical change“ (Elíasson in Bloomberg Philanthropies 2018) aufruft, artikuliert sich Zeit in Alýs' Performance als ein ergebnisoffenes Phänomen, durch das sich das Denken verlangsamen kann. Entschleunigung bietet die „Gelegenheit [...], ein [...] anderes Bewusstsein für [...] Probleme und Situationen zu wecken“ (Stengers 2005: 994). In diesem Sinn kann Alýs' Ausrichtung auf das gegenwärtige Geschehen als Ausgangspunkt für potenziell neue Verhaltens- und Denkweisen interpretiert werden. Die performative Aufmerksamkeitsverschiebung betont nicht, *dass* etwas getan werden muss, sondern fragt, *wie* spezifische Situationen beschaffen sind und ob es möglich ist, *innerhalb* der Strukturen anders zu agieren – etwa, wenn Klimakatastrophen nicht nur als physikalische, sondern auch als soziale Phänomene verstanden werden (Otto 2023: 19). So erweist sich die vordergründig sinnlos investierte Zeit der Kunstaktion „als Methode zur potenziellen Erweiterung von Handlungen“ (Alber 2019: 224).

ÄSTHETIKEN DES HANDELNS ALS POTENZIAL IM ANTHROPOZÄN

Elíasson gibt zu verstehen, dass es in Zukunft andere Verhaltensweisen braucht, um besser auf die Anforderungen des Anthropozäns zu reagieren. Diese können sich jedoch nicht in symbolischen Verweisen erschöpfen. Die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Eva Horn schreibt in ihrem Einführungswerk über das Anthropozän zu den bildenden Künsten: „Eine genuine Ästhetik des Anthropozäns muss [...] über die Rhetorik der politischen Mobilisierung und über bloße Thematisierungen hinausgehen. Sie hat zu fragen, was es eigentlich heißen könnte, sich dem Befund des Anthropozäns in der *Form* ästhetischer Darstellung zu stellen.“ (Horn / Bergthaller 2020: 122) Elíassons Werk eignet sich in diesem Zusammenhang eher für Bekenntnisse: Die Klimakrise soll nach seiner Einschätzung *bekämpft* werden (Elíasson in Solly 2018); allerdings ohne deutlich zu machen, inwiefern er dabei seine eigene (Macht-)Position reflektiert. Ein Privileg, das ihm als sogenannter Blue Chip Artist zukommt, das jedoch für viele andere Menschen, die unmittelbar von den Folgen anthropogener Umweltveränderungen betroffen sind, unvorstellbar sein mag.

Horn geht davon aus, dass im Anthropozän zu leben „eine neue Art des In-der-Welt-Seins“ (Horn und Bergthaller 2020:

124) bedeutet, und stellt damit infrage „welche epistemologischen Zugangsweisen und Erkenntnisformen vom Nicht-Menschlichen wir unter den Bedingungen des Anthropozäns haben; und [...] wie dieses neue Verhältnis zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem zum Gegenstand ästhetischer Darstellung werden kann“ (ebd.: 125). Dazu reicht es nach ihrer Einschätzung nicht, einzelne dem Anthropozän zugeordnete Motive wie die Klimaerwärmung isoliert zu thematisieren (ebd.: 121), was in *Ice Watch* der Fall ist.

Elíassons Installation konzentriert sich auf die Klimakrise und inszeniert das grönländische Eis als materielles Symbol des Anthropozäns, mit dem Menschen in Kontakt treten können. Dabei bleibt die Subjekt-Objekt-Gegenüberstellung tendenziell bestehen, wenn das Subjekt das Eis (als Objekt) umarmt. Dennoch beeinflusst das Eis die Situation und die Erfahrungen der Besucher*innen nicht nur durch sein Schmelzen, sondern auch durch den Schmerz, den die Kälte des Eises bereits nach wenigen Sekunden auf der Haut verursacht, wodurch der Kontakt beeinflusst wird.

Noch ausgeprägter ist die Interaktion in Alýs' Performance, die das Eis gewissermaßen „anleitet“. Hierbei formen die städtische Umgebung, der Akt des Schiebens, das schmelzende Eis und Alýs ein (Sinn-)Gefüge, das Assoziationen zu globalen Wirtschaftsnarrativen und Effizienzdenken, zur anthropogenen Klimaerwärmung, zum Wert von Wasser für globale Ökosysteme und zur Sisyphosarbeit sozialer und politischer Bemühungen um das Wohlergehen des Planeten weckt. Alýs' Auseinandersetzung mit dem Eis lädt dazu ein, sich durch verschiedene Erzählstränge des Lebens in Mexiko-Stadt zu bewegen und Kunst als involvierte, unruhige⁷⁾ Praxis zu begreifen, die in gesellschaftliche und politisch-ökonomische Zusammenhänge eingebunden ist. Den Spuren der Eisschmelze zu folgen, meint hier, sie als komplexes Verweisnetz zu deuten, sich darin zu verorten und aus den konkreten Bezügen heraus möglicherweise auch ein anderes Zusammenleben zu imaginieren. Außerdem zeigt die Performance das Potenzial, in scheinbar aussichtslosen Situationen nicht nur auszuhalten, sondern neue Anpassungsstrategien zu entwickeln. Alýs beobachtet dieses Vermögen in Mexiko-Stadt immer wieder:

Mexico City forces you to constantly respond to its reality, it requires you to resituate your presence all the time, to reposition yourself in the face of this unacceptable urban entity. That is exactly what I see happening in my neighborhood every day, with all these people who keep inventing themselves [...]. (Alýs in Biesenbach/Starke 2010: 37)

7)

Ich beziehe mich hier auf Donna Haraways Buch *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Cthuluzän* (2018), in dem sie drängende ökologische, technologische und soziale Herausforderungen der Gegenwart adressiert. Mit dem Aufruf, unruhig zu bleiben, drückt Haraway die Notwendigkeit aus, sich den verstrickten Problemkonstellationen des Anthropozäns zu stellen, ohne dabei auf einfache Lösungen zu hoffen oder in Passivität zu verfallen. Haraway plädiert für ein verantwortungsvolles Engagement im Umgang mit den „Unruhen“ unserer Zeit. Dabei hebt sie die Relevanz mehr-als-menschlicher Beziehungsgefüge hervor und fordert zur Entwicklung neuer Solidaritätsformen in speziesübergreifenden Gemeinschaften auf.

Von dieser Fähigkeit zu Anpassung und stetiger Neuaustrichtung ist Alÿs' Kunst inspiriert und könnte auch ein Hoffnungsmoment für neue (Aus-)Handlungspotenziale im Anthropozän sein. Alÿs' künstlerischer Ansatz bietet eine Möglichkeit, den multidimensionalen Verstrickungen des Anthropozäns auf eindringliche und zugleich bescheidene Weise zu begegnen. Ihm in seinen feinsinnigen Erkundungen zu folgen, erfordert die Bereitschaft, sich auf die (Beobachtung der) Performance einzulassen und Geduld aufzubringen. Dies schafft Raum, seinen Anspielungen nachzuspüren und eigene Übersetzungen zu finden – wie zum Beispiel hier durch eine kunstwissenschaftliche Re-Lektüre der Arbeit im Kontext des Anthropozäns und seiner gesellschaftspolitischen sowie sozioökologischen Zusammenhänge.

Eine Stärke von Elíassons Werk liegt darin, durch seinen niederschwelligen Zugang und die öffentliche Ausstellung an zentralen Orten ein breites Publikum anzusprechen. Die Aussicht durch das schmelzende Gletschereis für die Klimakrise zu sensibilisieren ist dabei ein erster Schritt. Doch kann dies nur der Beginn eines langen, oft beschwerlichen, aber auch hoffnungsvollen Weges sein, der angesichts der Herausforderungen des Anthropozäns unumgänglich ist. Alÿs' Performance, die damit endet, dass Kinder ihm folgen und die verbleibende Pfütze betrachten [Abb. 7], lädt dazu ein, weitere Schritte zu tun, die Hoffnung nicht aufzugeben.



// Abbildung 7

Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min., Filmstill-Collage

// Literaturverzeichnis

- Alber, Nicole (2019): Scheitern als Performance. Bielefeld, transcript
- Alÿs, Francis/Medina, Cuauhtémoc (2010): Entries. In: Godfrey, Mark (Hg.): *Francis Alÿs: A Story of Deception*. New York, Museum of Modern Art, S. 44–169
- Alÿs, Francis (2010): *A Story of Deception*. Tate Modern. URL: http://francisalys.com/books/A_story_of_deception.pdf (20.06.2024)
- Biesenbach, Klaus/Starke, Cara (2010): Francis Alÿs: A to Z. In: Godfrey, Mark (Hg.): *Francis Alÿs: A Story of Deception*. New York, Museum of Modern Art, S. 35–43
- Bloomberg Philanthropies (2018): Olafur Eliasson Brings Major Public Art Installation Ice Watch to London to Inspire Action Against Climate Change. URL: <https://www.bloomberg.org/press/olafur-eliasson-brings-major-public-art-installation-ice-watch-london-inspire-action-climate-change/> (15.09.2023)
- Climate Change Knowledge Portal (Hg.) (2021): Mexiko: Extreme Precipitation Events. URL: <https://climateknowledgeportal.worldbank.org/country/mexico/extremes> (22.06.2024)
- Cool Coalition (Hg.) (2020): Mexico City: A case for cooling action. URL: <https://coolcoalition.org/mexico-city-a-case-for-cooling-action/> (19.06.2024)
- Eliasson, Ólafur (2016): Why art has the power to change the world. World Economic Forum. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/why-art-has-the-power-to-change-the-world/> (05.06.2024)
- Ferguson, Russell (2007): Francis Alÿs: Politics of Rehearsal. Los Angeles, Hammer Museum and Göttingen, Steidl
- Haraway, Donna (2003): *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press

- Dies. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main, New York, Campus Verlag
- Horn, Eva/Berghaller, Hannes (2020): *Anthropozän zur Einführung*. 2. ergänzte Auflage. Hamburg, Junius
- IPCC (2022): *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge, UK, New York, USA, Cambridge University Press
- Latour, Bruno (2017): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. 6. Auflage. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Ders. (2021): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. 5. Auflage. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- MACBA (Hg.): Francis Alÿs. Walking Distance from the Studio. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. URL: <https://www.macba.cat/en/exhibitions/francis-alys-2/> (26.06.2024)
- National Oceanic and Atmospheric Administration (Hg.) (2021): Arctic Report Card: Climate change transforming Arctic into 'dramatically different state'. URL: <https://www.noaa.gov/news-release/arctic-report-card-climate-change-transforming-arctic-into-dramatically-different-state> (25.06.2024)
- Malm, Andreas/Hornborg, Alf (2014): The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative. In: *The Anthropocene Review* 1 (1), S. 62–69
- Marx, Karl (1867): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals. Hamburg, Otto Meissner
- Moore, Jason W. (2017): *The Capitalocene Part I: On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis*. In: *The Journal of Peasant Studies* 44 (3), S. 594–630
- Ders. (2018): *The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy*. In: *The Journal of Peasant Studies* 45 (2), S. 237–279
- Morton, Timothy (2013): *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press
- Ders. (2021): *All Art is Ecological*. London, Penguin Books
- Otto, Friederike (2023): *Klimaungerechtigkeit. Was die Klimakatastrophe mit Kapitalismus, Rassismus und Sexismus zu tun hat*. Berlin, Ullstein
- Paddison, Laura/Guy, Jack/Gutiérrez, Fidel (2024): One of the world's biggest cities may be just months away from running out of water. In: CNN, 25.02.2024. URL: <https://edition.cnn.com/2024/02/25/climate/mexico-city-water-crisis-climate-intl/index.html> (19.06.2024)
- Piketty, Thomas (2022): *Das Kapital im 21. Jahrhundert*. 5. Auflage. München, C.H.Beck.
- Pihkala, Panu (2020): *Anxiety and the Ecological Crisis: An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety*. In: *Sustainability* 12 (19), S. 7836
- Rea, Naomi (2018): Olafur Eliasson Hauls 30 Icebergs to London, Inviting the Public to Contemplate the Devastating Effects of Climate Change. URL: <https://news.artnet.com/art-world/olafur-eliasson-ice-watch-london-1416811> (17.02.2024)
- Ritchie, Hannah (2019): „Who emits the most CO2 today?“. URL: <https://ourworldindata.org/annual-co2-emissions#article-citation> (09.10.2024)
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin, Suhrkamp
- Ders. (2019): Resonanz als Schlüsselbegriff der Sozialtheorie. In: Wils, Jean-Pierre (Hg.): *Resonanz. Im interdisziplinären Gespräch mit Hartmut Rosa*. Baden-Baden, Nomos, S. 11–30
- Ders. (2021): *Unverfügbarkeit*. 3. Auflage. Berlin, Suhrkamp
- Schweppenhäuser, Gerhard (2007): *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt am Main, Campus-Verlag
- Savinar, William (2024): Third heat wave brings soaring temperatures in Mexico. In: Courthouse News Service, 23.05.2024. URL: <https://www.courthousenews.com/third-heat-wave-brings-soaring-temperatures-in-mexico/> (19.06.2024)
- Solly, Meilan (2018): Straight From a Greenland Fjord, London Installation Sends Dire Message on Climate Change. In: Smithsonian Magazine, 12.12.2018. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/artist-installs-30-greenlandic-icebergs-london-send-dire-message-climate-change-180971024/> (18.09.2023)
- Steffen, Will/Broadgate, Wendy/Deutsch, Lisa/Gaffney, Owen/Ludwig, Cornelia (2015): The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. In: *The Anthropocene Review* (16), S. 1–18
- Stengers, Isabelle (2005): *The Cosmopolitan Proposal*. In: Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.): *Making things public. Atmospheres of democracy*. Cambridge, Mass., Karlsruhe, MIT Press; ZKM Center for Art and Media, S. 994–1003
- Studio Olafur Eliasson (Hg.) (2014): *Ice Watch Copenhagen*. URL: <https://olafureliasson.net/ice-watchcopenhagen/> (28.03.2024)
- Ders. (Hg.) (2015): *Ice Watch Paris*. URL: <https://icewatchparis.com/> (28.03.2024)
- Ders. (Hg.) (2018–2019): *Ice Watch London*. URL: <https://icewatch.london/> (28.03.2024)
- Tate Modern (Hg.) (2018): Olafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch*. URL: <https://www.tate.org/>

uk.whats-on/tate-modern/olafur-eliasson-and-minik-rosing-ice-watch (13.09.2023)
Ulrich, Wolfgang (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin, Wagenbach
UNESCO (2020): Education for Sustainable Development: A roadmap: #ESDfor2030. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374802> (14.09.2024)
Völzke, Daniel (2019): Kunst + Ökologie. In: Monopol (Die Erde im Blick) (11)
Weiβ, Gabriele (2021): Ästhetische Erfahrungen. Ihre differenten Formen, Dimensionen, Verständnisweisen und die (Un-)Möglichkeiten ihrer Bildung. In: Hartmann, Anne/Kleinschmidt, Katarina/Schüler, Eliana (Hg.): Subjekte Kultureller Bildung. Empirische Forschung zu Bildungsprozessen in Tanz, Theater und Performance. München, kopaed, S. 101–113
Yusoff, Kathryn (2018): A Billion Black Anthropocenes or None. Minneapolis, MN, University of Minnesota Press

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Place du Panthéon, Paris, 2015, Photo: Martin Argyroglo Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson
Abbildung 2: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Place du Panthéon, Paris, 2015, Photo: Martin Argyroglo Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson
Abbildung 3: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Nuuk, Greenland 2014
Photo: Group Greenland. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson
Abbildung 4: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Nuuk, Greenland 2014
Photo: Group Greenland. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson
Abbildung 5: Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min. Filmstill-Collage. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Paris/Hong Kong © Francis Alÿs
Abbildung 6: Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Paris/Hong Kong © Francis Alÿs
Abbildung 7: Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min. Filmstill-Collage. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Paris/Hong Kong © Francis Alÿs

// Angaben zur Autorin

Sarah Lopper ist Promotionsstipendiatin der Stiftung der Deutschen Wirtschaft (sdw) und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln. Seit April 2024 vertritt sie dort die Juniorprofessur für Kunst_Medien_Bildung und promoviert zum Thema „Kunst und Bildung im Anthropozän“. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bildung im Anthropozän, künstlerische Praktiken posthumaner Verflechtung, Mensch-Natur-Verhältnisse, Neue Materialismen und transdisziplinäre Forschungsmethoden.

// 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

// 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>



„(P-)REVISIONS OF THE PLANTS THEMSELVES“ – DIE GESCHICHTE(-N) UND ZUKÜNFTEN DER ALGEN VOR AUGEN: BLAUPAUSE(-N) FÜR EINE UMWELTFOTOGRAFIE DES ANTHROPOZÄNS

ABSTRACT — Looking back at the history and positivism of both photography and botany, this essay argues for a speculative feminism, but also an imaginative realism in current discourse and the visual culture of the Anthropocene for an alternative future and genre of environmental photography. While the question of whether Anna Atkins' self-published and camera-less *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) can be regarded as the first photobook is often treated as marginal in the history and theory of photography, this paper focuses on the extent to which her work can serve as a material and conceptual blueprint, or as a *Carrier Bag Theory of Fiction* (Le Guin 1986), for an alternative and speculative photography of the Anthropocene. Considering the comparable contemporary case of Manon Lanjouère's *Particles, the human tale of dying water* (2023), the focus of the photobook shifts both in form and content from plants to plastic pollution.

ÜBERBLICK UND RÜCKBLICK: KURZE GESCHICHTE DER ALGE IM ANTHROPOZÄN (1843–2023) — „Wir schreiben das Jahr 1843. [...] Eine kühle Meeresbrise weht einer Frau mittleren Alters ins Gesicht. Sie watet mit schwerem Schuhwerk und langem Rock im halbseichten Wasser umher, ihr rastloser Blick ist dabei zu Boden gerichtet. Ein paar Möwen fliegen über ihr, der Duft von Salz und Fisch liegt in der Luft. Mit einem Fangnetz, einem kleinen Messer und einem Aufbewahrungsbehältnis ausgestattet, widmet sie sich der Suche nach seltenen Algenpflanzen.“ (Steidl 2020a: 7).

— Es ist das Jahr 2023. An der britischen Küste von Kent – dort, wo Anna Atkins einst diverse Algenarten sammelte – sind Grünalgen keine Seltenheit mehr, sondern werden wie auf der anderen Seite des Ärmelkanals auch, an der bretonischen Küste, als Bedrohung für Mensch und Tier angesehen. Denn es liegt durch ihr massenhaftes Vorkommen – bedingt durch menschliches Handeln – Gift in der Luft (Young 2023). Anders in der Arktis, wo ganze Algenwälder nicht nur auf lange Sicht durch den Klimawandel, sondern bereits jetzt durch Extreme von „Wind und Wetter“ unter dem Meereis verschwinden (Stumpfe 2023), während Eisalgen am

Meeresboden aufgrund der Wärme mehr Mikroplastik als das sie umgebende Meerwasser aufnehmen (Rau 2023) – eine Lebensgefahr für alle Arten vom Plankton bis zum Pottwal, die sich von ihnen ernähren. Von Asien sind Algen dagegen als „Superfood und Klimaretter“ sowie Kosmetika nach Europa übergeschwappt (Dezer 2023). Letztere enthalten wie etwa auch Waschmittel diejenigen Plastikpartikel, die in Lebensmittel gelangen und in die Weltmeere gespült werden. In der Karibik sind Korallen ihren Konkurrenten schutzlos ausgeliefert – sie bleichen aus und sterben ab, da sie aufgrund hoher Temperaturen ihre Symbionten, die Algen, abstoßen (Eickemeier 2023). Diese wiederum stoßen Touristen an den Küsten ab, indem sie ganze Strände einnehmen und durch ihre ausströmenden Gase Klimaanlagen lahmlegen (Young 2023), welche indes Treibhausgase und damit noch höhere Temperaturen bedingen. Unweit der tiefsten Stelle der Erde wurde bereits im Jahr 2020 eine Spezies bzw. eine synthetische Substanz in ihr entdeckt und taxonomisch benannt – „*Eurythenes plasticus*“ (Weston et al. 2020) oder kurz PET, dem Kunststoff, der im Körper des Tiefsee-Flohkrebses nachgewiesen wurde. Kurzum: Algen und andere Meeresorganismen können als *Kraut und Kritter* – als pflanzliche und tierische, lokale und planetarische, individuelle und hybride, bedrohliche und bedrohte Arten – betrachtet werden, wie sie in den Schlagzeilen kursieren oder hier am Beispiel zweier foto-künstlerischer Projekte eine diachrone visuelle Kulturgeschichte im Anthropozän erzählen.

„So oder so ähnlich könnte eine Momentaufnahme im Leben von Anna Atkins (1799–1871) ausgesehen haben“, schreibt Katharina Steidl in der Zeitschrift *Fotogeschichte* zu eingangs zitiert idyllischer Szenerie aus dem Viktorianischen Zeitalter, die Atkins’ Cyanotypie vorausgeht (Steidl 2020a: 7). Atkins kam für ihre Blaupausen von Algenpflanzen ohne Kamera aus, nicht aber ohne Sonnenlicht. Solche oder ähnliche Schlagzeilen, wie unter der zitierten Strandszene kurSORisch aufgezählt, könnten der Stoff für die dystopische Geschichte einer von Algen überwucherten Flaschenpost aus der Zukunft sein, die zu Atkins’ Füßen von der bretonischen an die britische Küste angespült würde. In der Flaschenpost enthalten wäre keine pittoreske Postkarte, sondern ein Panorama von Müllbergen aus den postapokalyptischen Bilderfluten oder postfotografischen Datenlandschaften des sogenannten Menschenzeitalters. Denn menschgemachte Meeresverschmutzung jenseits der Strände und in den Tiefen der Ozeane übersteigt das menschliche Augenmaß auf der Mikro- wie Makroebene – von Makro- bis zu Mikroalgen, von Mikro- bis zu Nano-Plastikpartikeln. Die

schiere Masse an Plastikmüll im Meer überwiegt bereits das Vorkommen von Plankton bzw. Phytoalgen (Lindeque et al. 2020). Letztere sind Kleinstlebewesen, die mittels Photosynthese bei Sonnenlicht im Meer enthaltene Mineralsalze sowie Kohlenstoff in organische Stoffe spalten. Fast jedes zweite Stauerstoffmolekül, das wir zum Atmen benötigen, stammt von Algen. Phytoplankton nimmt immer größere Mengen an Mikroplastik auf, wodurch künftig weniger Kohlenstoff absorbiert werden könnte. Daneben gelangen durch Düngemittel an Land Phosphor und Stickstoff ins Meer, wo Cyanobakterien im Phytoplankton und damit Giftstoffe gedeihen. Die Algenblüte auf der Meeresoberfläche nimmt Makroalgen auf dem Sediment das Licht. Haben sich die Cyanobakterien nach der Blüte als tote Materie auf dem Meeresboden abgesetzt, werden sie von Mikroorganismen zersetzt, die anderen Meeresbewohnern die Luft zum Atmen nehmen (IPCC 2022). Kunststoffe, die aus fossilen Brennstoffen erzeugt wurden, welche wiederum vor Millionen von Jahren in der Meerestiefe aus Sedimenten von toten Tieren und Pflanzen wie Algen entstanden sind, könnten in der Zukunft als „Technofossilien“ in den oberen wie tieferen Erdschichten zu finden sein. Diese gelten als spekulative und alternative Beweismaterialien für das Anthropozän (Yin/Gong/Wang 2024). In den (Un-)Tiefen des Anthropozäns sind die (Ge-)Schichten zwischen den Zeiten, Algen und Menschen verwoben und verworren. Nachdem das Anthropozän aufgrund seiner ‚Kürze‘ – gemessen sowohl in geologischer als auch in menschlicher Zeit – nicht als stratigraphische Erdepoche anerkannt wurde,¹⁾ geht es laut dem Umweltwissenschaftler und Befürworter des neuen Epochenbegriffs Erle C. Ellis nun darum, „eine tiefere Sicht“ auf das Anthropozän zu gewinnen (Ellis zit. in Witze 2024).

Ähnlich wie die Stratigrafie lässt sich auch Fotografie(-geschichte) mit der Kunsthistorikerin Siobhan Angus nicht nur mit Blick auf ihre Entwicklung seit der Camera obscura durch das menschliche Auge, sondern in Hinblick auf ihre Medialitäts- und (Im-)Materialitätsgeschichte als *Camera Geologica* auch tiefenzeitlich betrachten (Angus 2024). Das Englische ermöglicht indes eine Unterscheidung in der visuellen Sprache zwischen einem imaginativen, immateriellen Bild („image“) und dem an einen materiellen Bildträger gebundenen Bild („picture“), die für eine zeitgenössische Umweltfotografie des Anthropozäns von Bedeutung ist und auf ihre offene Aushandlung innerhalb visueller Kultur und Medienökologie verweist: „In short, *images* of the Anthropocene are missing; thus, it is first necessary to transcend our incapacity to imagine an alternative or something better by drawing a distinction between

¹⁾

In einer Erklärung der *International Union of Geological Sciences* vom 20. März 2024 heißt es widersprüchlich, dass das Anthropozän „much deeper roots in geological time“ habe und sich zugleich „with a span of less than a single human lifetime“ ereigne, weshalb die zuständige Fachkommission mehrheitlich gegen die formale Anerkennung des Anthropozäns votiert habe (IUGS 2024).

images and imagery, or pictures“ (Emmelhainz 2015: 138). Doch es gibt sie bereits, die globalen multimedialen, großformatigen wie hochauflösten Fotoproduktionen von zumeist Männern, für die einige (Bild-)Ressourcen aufgewendet werden, um im Überblick (z.B. Burtynsky 2018) oder im Rückblick (z.B. Balog 2020) aus der Anthroposphäre eine heterogene, fotogene und bibliophile Bildwelt zu machen. Diese scheint weniger aus einer reinen Bildökologie als vielmehr Aufmerksamkeitsökonomie heraus entstanden – nach der extraktiven Logik und Ästhetik *höher* (Müll-, Industrie-, Energie-, Landschafts- und Luftbildfotografie), *schneller* (Bewegtbilder, Zeitraffer und Zooms), *weiter* (an Land, unter der Erde, auf Eis, im Wasser und im All). Willkommen im „Photographocene“ – dem Zeitalter fotografischer Bilder, die das Anthropozän zu visualisieren und zu dokumentieren, aber auch zu produzieren und zu perpetuieren, zu „verschmutzen“ vermögen (Peraica 2020: 100). Dabei korreliert die *Kleine Geschichte der Fotografie* (Benjamin 2023 [1931]) mit der ‚kurzen‘ Geschichte des Menschenalters – jedoch nicht ohne Widersprüche, die hier zu Beginn bruchstückhaft nachgezeichnet sind.

Walter Benjamin begrüßte zunächst im Kontrast zur Massenkunst eine „Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“ durch surrealistische Fotografie (Ebd.: 37 f.). Mit *The Pencil of Nature* (1844–1846) hatte William Henry Fox Talbot zuvor ein Gründungs-dokument der Fotografie im Buchformat vorgelegt, in dem getreu dem Titel motto die Kamera auf den Pinsel zur naturgetreuen Abbildung der Realität folgte. Nach Roland Barthes ist das Zeichen-instrument der Camera lucida auch später noch titelgebend für die (analoge) Fotografie, die in seinen Augen durch ihre Indexikalität als optisch-chemische Spur die Realität und Vergangenheit eines *Es-ist-so-gewesen* vergegenwärtigt (Barthes 1980). Eine Frühform der Fotografie – die Blaupause oder das Fotogramm – entwickelt sich damals wie heute als Sonnendruck ohne Kamera und nicht in der Dunkelkammer, davon bleibt jedoch Barthes’ *helle Kammer* (Ebd.) sowie das Gros der weiteren Fotografiegeschichte unbeleuchtet. Im Rahmen einer linearen Geschichtsschreibung – von Kodak über Polaroid bis hin zu Instagram –²⁾ ist zumeist von einem heroischen Technik- und Fortschrittsnarrativ zu lesen, das aus einem männlichen (Kamera-)Blick sowie Schöpfer- und Sammlergeist verfasst wurde. So zum Beispiel Beaumont Newhalls *The History of Photography*, welche die Geschichte mit „Camera pictures“ beginnt und mittels der Metapher der Lichtschrift eine Linie von der Entwicklung der Fotografie zur Entdeckung der Photosynthese Mitte des 19. Jahrhunderts zieht (Newhall 1949: 9).

2)

Auch KI-generierte Bilder scheinen gegenwärtig das Narrativ einer „lens-based photography“ zu perpetuieren.

Mit dem „Fotobuch-Phänomen“, das ähnlich wie der Anthropozän-Begriff seit Anfang der 2000er-Jahre inflationär im öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs, im Kunst- wie im Selbstverlag zirkuliert,³⁾ ging auch ein Wuchern von Büchern über Bücher – publiziert von zumeist Männern – einher, in welchen Fotografiegeschichte ausgehend von *The Pencil of Nature* fortgeschrieben wurde. So etwa die von den Fotografen Martin Parr und Gerry Badger herausgegebene, häufig zitierte und auf dem Sammlermarkt etablierte Historiografie und Trilogie *The Photobook: A History* (2004–2014), die Talbots *Pencil* als „the blueprint“ für die Fotografie und das Fotobuch bezeichnet, obwohl (oder gerade weil) sich darin keine einzige Blaupause und damit kamerlose Fotografie befindet (Parr/Badger 2004: 22).

Aber wie schlängeln sich die Algen durch diesen Bilder- und Bücherdschungel in ihren ambivalenten und hybriden Mensch-Umwelt-Beziehungen – ihren *entanglements* im fotografischen Unterfangen und den Untiefen des Anthropozäns? Wie wird das von Atkins mittels Cyanotypie abgepauste, in Blau getunkte *Kraut* – ein Gewirr von Algen [Abb. 1] zum Genuss für die Augen, aber Gift für Mensch und Umwelt, oder zur Blaupause für alternative Zukunftsentwürfe, in denen sich Algen und Menschen auf Augenhöhe bzw. in Bodennähe und Meerestiefe begegnen? Wann entwickelt sich die phototrophe Urpflanze der Alge zum anthropogenen, aber dennoch fotogenen *Unkraut* oder auch Gegenbild dazu? Die folgende Relektüre der *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843–1853) basiert auf der Hypothese, dass Atkins 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. Im Folgenden geht es um eine konzeptuelle und materielle *Foto-Synthese*, eine medienökologische Ver(-stoff-)wechselung, in welcher Blaupausen auf Blaualgen, Cyanotypien auf Cyanobakterien, Mikroalgen auf Mikroplastik und Plastiktüten auf Phytoplankton treffen. Die Flaschenpost aus der Zukunft, die ich der folgenden Relektüre und dem damit verbundenen *Recycling* von Atkins’ Werk gedanklich vorausschicke, steht für einen Perspektivenwechsel, das Anthropozän nach der feministischen Anthropologie Anna Tsings als „„sowohl als auch‘-Problem“ in den Blick zu nehmen, bei dem es darum geht, „die Perspektiven nicht zu entflechten, sondern sie vielmehr einzusetzen, um deren

3)

Siehe hierzu die erste Ausstellung sowie den zugehörigen Katalog aus dem Jahr 2017 *The Photobook Phenomenon*, das sich mit der Rolle des Fotobuchs in der gegenwärtigen visuellen Kultur befasst.



// Abbildung 1

Anna Atkins, *British Algae*, 1850,
Fotogramm, NYPL Digital Collections

Widersprüche aufzuzeigen“ (Tsing 2020: 116). Dieser Beitrag versteht den Begriff der Blaupause zugleich wörtlich und bildlich, um aus feministischer Perspektive kameralelose Fotografie sowie im Selbst- bzw. Kleinverlag publizierte Fotobücher in die Geschichte der Fotografie und des Anthropozäns einzubeziehen sowie dem historisch privilegierten fotografischen (Kamera-)Realismus und der männlich geprägten positivistischen Geschichtsschreibung einer kritischen Revision zu unterziehen. Die Ikonografie eines solchen „ecological, imaginary“ (Ramade 2015: 20) über „utility“ und „testimony“ (Ebd.: 12; 23) hinaus durch zeitgenössische Umweltfotografie ist laut der Kunsthistorikerin und Kuratorin Bénédicte Ramade nicht durch ein nachträgliches „greening“, sondern durch gegenwärtige „mutations“ der bzw. des Genres zu beschreiben (Ebd.: 20). Mit Evi Zemanek kann ein solches hybrides Genre aus literatur-, kultur- und medienökologischer Sicht nicht nur „ökologisch engagiert[]“, sondern auch „ökologisch konzipiert[]“ sein (Zemanek 2018: 9). Nach Steidl ist darüber hinaus ein *Reverse Engineering* einer weiblichen Fotografie(-geschichte) zu vermeiden, aber strukturelle feministische Wissenschafts- und Kanonkritik an der männlichen Meisterfotografie und -erzählung zu betreiben (Steidl 2020a: 7).⁴⁾

Zurück in die Zukunft: Es ist das Jahr 2023. Eine schwüle Hitze und giftige Dämpfe liegen in der Luft. Eine Bretonin ist unterwegs in ihrer Heimat am Strand, der wie für ihre Vorfahren mit Arbeit statt Freizeit konnotiert (wie etwa seit dem 17. Jahrhundert bei der Algenernte für die Landwirtschaft) und indessen auch nicht von Flaneuren oder Touristen, sondern von Algen überwuchert ist. Ihre quietschgelben Gummistiefel sind mit einem giftgrünen Flaum überzogen. Ihr rastloser Blick ist dabei zu Boden gerichtet, doch sie fokussiert nicht auf die grüne Flut, sondern auf ein massenhaftes Konsumgut – anthropogenes Treibgut. Mit einem Aufbewahrungsbehältnis aus dem gleichen Material ausgestattet, sammelt sie viele bunte Teile auf, die einem Meer aus Plastik entstammen und zusammen ein loses Mosaik ergeben. Dieses Material findet sie ansonsten auch dort, wo es zumeist zuerst (oder aus Sicht westlicher Verbraucher*innen zuletzt) landet – im Müll. Im Studio bildet sie aus den *Objets trouvés* Plastiken aus Plastik oder auch 3D-Modelle aus biobasierten Materialien (ab). Denn es handelt sich um Fotoskulpturen, die mit mikroskopischen Aufnahmen von maritimen Lebewesen aus dem Labor abgeglichen und mittels der Cyanotypie – nicht in der Dunkelkammer, sondern an der Luft und bei Sonnenlicht – abgelichtet und zugleich abgedruckt werden. Im Jahr 2023 schreibt die bretonische Künstlerin Manon Lanjouère⁵⁾

4)

Siehe hierzu auch Steidls Monografie *Am Rande der Fotografie* (2019) sowie die von ihr herausgegebene Ausgabe der *Fotogeschichte* „Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie“ (2020b).

5)

Lanjouère (*1993) studierte mit einem Hintergrund im Theater Kunstgeschichte an der Sorbonne und ist Absolventin mit Auszeichnung der Gobelins, L'école de l'image. Sie fokussiert in szeno- und fotografischen Installationen und Collagen auf Mensch-Umwelt-Beziehungen. Dem Werk *Les Particules* ist ein Forschungsaufenthalt an Bord der Tara sowie an der Station biologique de Roscoff vorausgegangen, Ausstellungen an Land und der Luft wie z.B. zur Biennale Photoclimat (14.09.–15.10.2023) und vor dem Gare de Lyon (06.11.–15.12.2023) in Paris uvm. folgten.

Fotografiegeschichte mit ihrem Werk *Les Particules, le conte humain d'une eau qui meurt* (um), indem sie auf der Hintergrundfolie des Anthropozäns mögliche Zukünfte vissioniert und dabei auf eine eigene, alternative Bildsprache von Algen und anderen Meeresarten spekuliert – Sie sind mutiert: So ist etwa die Braunalge [Abb. 1.] in nur drei Jahrhunderten zur Blaupause für einen Planktonfresser und Plastikstrohhalme geworden [Abb. 2]. Atkins' Werk dient Lanjouère dabei als Blaupause im wörtlichen und bildlichen Sinne: Sie bedient sich Atkins' Ästhetik der Cyanotypie, kopiert diese aber nicht einfach, sondern transferiert ihre Materialität und Medialität thematisch auf menschengemachte Meeresverschmutzung. Die Flaschenpost aus dem Anthropozän ist aus Plastik, kann aber weiterhin Spuren von Algen enthalten, so viel vorweg.

EINBLICK: TENTAKULÄRE TRAGETASCHENTHEORIE DER CYANOTYPIE

Im Folgenden möchte ich den Fokus von einer Flaschenpost aus dem Anthropozän zu einem Fadenspiel einer spekulativen Mediengeschichte und -theorie der Cyanotypie verschieben. Der blaue Faden zieht sich dabei nicht von A wie Anna Atkins durch den weiteren Verlauf der Geschichte, sondern verwickelt ausgehend von Algen und anderen Meeresarten die Medien des Buchs und der Cyanotypie, um ihre Geschichte(-n) mit visuellen Mitteln anders zu erzählen, anstatt idyllische oder dystopische Szenen zu zeichnen. Algen können ihre eigenen Momentaufnahmen des Anthropozäns anbieten, wie die Medientheoretikerin und Sporttaucherin Melody Jue in *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater* (2020) gezeigt hat. Am Beispiel der Cyanotypie begreift Jue Meeresalgen als Medien, indem sie eine Analogie der Sättigung zwischen Seetang und Fotografie herstellt. Entsprechend einer solchen Medienökologie sieht sie Atkins' Werk als das erste Buch, „where the medium (cyanotype) is well suited to the subject of seaweeds, seeming to cast them naturally in front of a blue ocean“, wobei *Buch* in Anführungszeichen geschrieben ist (Ebd.: 97). Auch nach Steidl's medienhistorischer Atkins-Rezeption führt die Technik und Ästhetik der Cyanotypie nicht nur das tiefen Blau als ‚natürliche‘ Farbe in die Botanik ein, sondern zudem die Betrachter*in „in die Tiefendimension des Meeres“ (Steidl 2020a: 11). Etwa am Beispiel der Algenart *Alaria esculenta* [Abb. 3], dem Flügeltang, entsteht so der „Eindruck einer tiefenwirksamen Räumlichkeit“ (Ebd.: 10). Auch anhand des Kontrastbeispiels des unscharfen (weil aufgrund seiner Form unfotogenen) Meerballs *Codium bursa* wird dieser ‚Realitätseffekt‘ durch die maßstabsgerechte Materialität und



// Abbildung 2

Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,
Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende
Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Fotoskulptur,
ADAGP Paris

zugleich materielle Indexikalität des Fotogramms erzeugt (Ebd.: 14). Den augenfälligsten Kontrast zur Konvention der Botanik arbeitet Steidl als Kritik Atkins' an der Klassifikation heraus, da deren Werkserie nicht etwa der Hierarchie und Taxonomie Carl von Linnés entspricht, sondern vielmehr Charles Darwins Evolutionstheorie individueller Arten vorwegnimmt (Ebd.: 16). Trotz dieser künstlerischen und wissenschaftlichen Eigenleistung sieht Steidl davon ab, „Atkins' Alben als erste Beispiele in der Geschichte des ‚Fotobuchs‘ zu handeln (Ebd.: 18, Anm. 46). Jue und Steidl ziehen demnach beide eine feministische Fotografiegeschichte, jedoch keine feministische Fotobuch-Geschichtsschreibung (ohne Anführungszeichen) in Betracht – ein offener Widerspruch, so mein Einspruch.

Die *Wild Blue Media* zugrundeliegende Blaupause bildet Vilém Flussers *Vampyroteuthis Infernalis* (1987), die Jue als eine medientheoretische, nicht-anthropozentrische Fabel der Fotografie liest, in der die Fotografie bzw. vielmehr Cyanotypie ohne das männliche Bestreben eines „shoot“ sowie „separating object and onlooker“ auskommt – „Selbstporträts“ des Seetangs versus Schnappschuss (Jue 2020: 97). Die tentakuläre Analogie zwischen einem biolumineszenten Meereslebewesen und der Fotografie ist in der – laut Untertitel – wissenschaftlichen „Abhandlung“ Flussers bereits angelegt, wird aber im Anhang durch die Zeichnungen des selbsternannten „Zoosystematikers“ Louis Bec konterkariert. Dieser stellt eine spekulative Zoologie von Meeresarten auf, genauer der Vampyromorpha, die tatsächlich aber nur noch mit einer einzigen Art – dem titelgebenden „Vampirintenfisch aus der Hölle“ – vertreten ist. Auf diese Weise wird als Querverweis der Mythos eines Seeungeheuers durch visuelle Medienkultur evoziert. Laut Steidls Fotografiegeschichte hat sich Atkins mittels der Cyanotypie von Kolleg*innen aus der Illustration emanzipiert, rekurriert in ihrer Einleitung jedoch auf William Harveys *Manual of British Algae* (1841). Dieses kam zunächst ohne Illustrationen aus, inspirierte die botanisch interessierte Leser*innenschaft aber zur Herstellung von eigenen Herbarien und privaten Alben, um die Arten selbstständig und eindeutig identifizieren zu können. Atkins' Selbstveröffentlichung sieht Steidl schließlich nicht nur in produktions-, sondern auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht im Medium des Albums als ein „Hilfsinstrumentarium“ für eine Schule des Sehens von Algenarten sowie eine Blaupause „einer noch zu schreibenden Meeresfotografie“ realisiert (Steidl 2020a: 16).



// Abbildung 3
Anna Atkins, *British Algae*, 1850,
Fotogramm, NYPL Digital Collections

— Doch Atkins würde sich im Grabe umdrehen, wenn sie die spekulative Taxonomie Lanjouères von Algen- und Plankton-Plastiken vor Augen hätte, so eine anonyme Rezensent*in von *Les Particules* in einer Zeitschrift für Fotografiegeschichte(-n) (o.A. 2023: 50). Eine Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst auf Augenhöhe sowie eine Blaupause für die Geschichte und Theorie der Fotografie zwischen Fakt und Fiktion wäre folglich zwischen früher und heute – Atkins und Lanjouère – nicht vorstellbar. Dies möchte ich durch eine anthropozäne Relektüre von Atkins' *British Algae* ausgehend von einer feministischen Rezeption von Donna Haraways Werk *Unruhig Bleiben* (2018) und den darin vorgeschlagenen alternativen Erzählverfahren des Fadenspiels sowie der *Tragetaschentheorie der Fiktion* von Ursula K. Le Guin (2020 [1986])⁶⁾ revidieren. Dabei spekuliere ich darauf, dass Atkins – gelesen im Anthropozän – durchaus unruhig bleiben könnte, indem sich in ihrem Fangnetz keine Seeungeheuer wie in einer heldenhaften Abenteuergeschichte verirren, sondern sich in „Naturkulturgeschichten“ (Haraway 2018: 162) Algen und ihre „Art-GenossInnen“ (Ebd.: 24) in einer alternativen Tragetasche bzw. Medienkulturgeschichte miteinander verstricken: Anna Atkins trifft auf Manon Lanjouère und Donna Haraway sowie Kraut und Kritter „in unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen, in aktiven Kompostierungen“ (Ebd.: 13). Somit möchte ich in Jues und Steidl's bzw. Atkins' fotografisches Algen-Fangnetz einhaken, um ihr Werk indes als eine Blaupause für eine ökofeministische Fotobuch-Geschichtsschreibung – eine Tragetaschentheorie der Cyanotypie hin zu einer alternativen Ozeanografie und spekulativen Stratigrafie des Anthropozäns – anzusehen.

— „The sea has always challenged the minds and imagination of men and even today it remains the last great frontier of Earth.“, schreibt Rachel Carson im Vorwort einer überarbeiteten Auflage des zweiten Teils, *The Sea Around Us*, ihrer Trilogie der Meeresökologie (Carson 2021 [1951, 1961]: 187). Das kleine und kleingeschriebene, aber nicht weniger machtvolle Wort „men“ lässt sich als subtiler Hinweis auf die männlich geprägte Historiografie der Ozeanografie lesen, die Carsons Wechsel vom wissenschaftlichen zum literarischen Schreiben bewogen hatte,⁷⁾ bevor sie mit *Silent Spring* an umweltaktivistischem Einfluss gewann. In einer einem Interview beigefügten Bibliografie nennt Lanjouère Carsons Meeresgeschichte(-n) als Inspirationsquelle (Dubreuil 2024), widmet ihr Werk aber auf dem Buchrücken dem Science-Fiction-Autor Jules Verne. Dabei hat sie sich mit ihrer fiktiven Taxonomie der Cyanotypie von Algen-Hybridien dessen in *Vingt mille lieues sous*

6)

Le Guin hat die Tragetaschentheorie entlehnt an Elizabeth Fishers feministische Evolutionsgeschichte und aus erzähltheoretischer Perspektive auf SF anhand eines sogenannten Unkrauts, dem Flughafner, angewandt.

7)

Ihre Tätigkeit als Biologin und wissenschaftliche Autorin bei der US-Fischereibehörde unter großer Konkurrenz von männlichen Kollegen frustrierte Carson zunehmend laut ihrer Biografie (Quaratiello 2004: 35 ff.).

les mers (1847) beschriebene Hybridrolle als fiktiv wissenschaftlicher Geschichtenerzähler angeeignet: „Au récit que je fais de cette excursion sous les eaux, je sens bien que je ne pourrai être vraisemblable ! Je suis l'historien des choses d'apparence impossibles qui sont pourtant réelles, incontestables. Je n'ai point rêvé. J'ai vu et senti.“ (Verne zit. in Lanjouère 2023). Auf Lanjouères Cover [Abb. 10] ist jedoch kein Seeungeheuer durch das Bullauge eines frei erfundenen U-Bootes zu sehen, sondern – wie die Lektüre des Fotobuchs verrät – eine im tiefen Blau flottierende verworrene Tragetasche, eine Plastiktüte, deren transparente Flächen Atkins' Flügeltang ins Bildgedächtnis rufen. Haraway schreibt indes von der Schlüsselfigur des SF in ihrer Monographie, die selbst mit einer Fiktion endet – ein Begriff, den sie in einem ungewöhnlichen, da unruhigen und feministischen (Erzähl-)Modus liest und situiert: „[...] Science Fiction, spekulative Fabulation, Spiele mit Fadenfiguren (*string figures*), spekulativer Feminismus, *science fact* [...]. Diese Liste wirbelt und schlängelt sich immer wieder durch die komenden Seiten; in Worten, aber auch in Bildern [...].“ (Haraway 2018: 11, Hervorh. i. O.). Dazu gesellen sich bei Haraway zwei weitere Neuschöpfungen bzw. besser Denkfiguren: „*critter*“ und „*muddle*“, die sie in ihren Fakten-Fabeln und den Fußnoten beschreibt: Haraway verwendet den erst genannten Begriff „großzügig: für Mikroben, Pflanzen, Tiere, Menschen, Nicht-Menschen“ (Ebd.: 231, Anm. 3). Das Wort *muddle* entlehnt sie aus dem Altniederländischen für getrübtes Wasser, um „die Metapher visueller Klarheit“ traditioneller Formen des Denkens und Erzählens zu unterlaufen (Ebd.: 239, Anm. 11). Im Folgenden geht es wie bei Haraway auch um „artenübergreifende[] Praktiken des Miteinander-Werdens“ (Ebd.: 80) – in *muddy waters* zwischen Menschen, Müll und Meer sowie in ihren Geschichten und möglichen Zukünften.

— Zunächst ein Blick zurück auf die klassische Geschichtsschreibung: Als der selbsternannte Erfinder der Fotografie im Buch, William Henry Fox Talbot, ein Exemplar von *The Pencil of Nature* an den Entwickler der Cyanotypie, der eigentlich Erfinder der Farbfotografie sein wollte, John Herschel, verschenkte, verwendete er die bescheidenen Worte: „The enclosed scrap is to illustrate what I call ‚Every man his own printer & publisher‘ – to enable poor authors to make facsimiles of their own handwriting.“ (Talbot zit. in Schaaf 1982: 151) – bescheiden, insofern „scrap“ für Abfall oder Schrott sowie für *scrapbook*, also Sammelalbum oder Einklebebuch, gelesen werden kann. Doch wie eine der mittels der Kalotypie, auch Talbotypie genannt, vervielfältigten und eingeklebten Fotografien unter dem Titel „A Scene in a Library“ zeigt,

reiht sich das Werk selbstbewusst unter die Klassiker als erstes Fotobuch *avant la lettre* ein.⁸⁾ Herschel führte ein paar Jahre zuvor Naturphilosophie und Fotografie bzw. Fotogramme mit Blick auf die Druckerpresse zusammen: „[W]e see regular and beautiful results brought about in human works by means which nobody would, at first sight, think could have any thing [sic] to do with them.“ (Herschel 1830: 193). Obwohl oder gerade weil Atkins unter dem Akronym „A.A.“⁹⁾ nicht als ‚arme Autorin‘ agierte und über die finanziellen Mittel verfügte, beließ sie es bei der privaten, meist postalischen Schenkung ihrer Werkserie der *British Algae* – etwa an die ‚Väter‘ Herschel und Talbot. Offiziell bedankt hatte sich Letzterer erst einige Jahre später in einem Aufsatz zu alternativen fotografischen Methoden, indem er Atkins als generöse Algen-„lady“ vorstellt, jedoch nicht beim Namen nennt (Talbot 1846: 495). Mit *The Pencil of Nature* wendete er zuvor die Metapher des Fotogramms auf die Fotografie an, die seiner Erfindungsgeschichte zufolge aufgrund von mangelndem Zeichentalent per Kamera entstand, aber dennoch „impressed by Nature’s hand“ sei (Talbot 1844), während Atkins knapp ein Jahr zuvor nach dem Vorbild Herschels kameralose Blaupausen anfertigte – „to obtain impressions of the plants themselves“ (Atkins 1843). Davor hatte sie bereits mit ihrem eigenen Vater John George Children, Mitglied der Royal Society, akkurate Zeichnungen (noch nicht von Algen, sondern Muscheln) als Beilage der übersetzten Ausgabe von *Lamarck’s Genera of Shells* (1823) veröffentlicht. Ihre Handschrift findet sich auch in ihrem ersten eigenen Werk *British Algae*, die sie – anders als Talbots Druckschrift und der separaten (Foto-)Drucktechnik der Talbotypie – im einheitlichen Verfahren der Cyanotypie herstellte. Mehr noch haben sich die Materialien in das Werk eingeschrieben, wie die Titelblätter der Werkserien zeigen, für die Atkins Algen zu organischen Schriftzeichen arrangierte [Abb. 4]. Talbot engagierte für seinen Titel [Abb. 7] hingegen den Architekten Owen Jones, der für das eklektische Design von floralen, kulturell aufgeladenen Ornamenten und Schablonen bekannt war.

Auch die einzelnen Blaupausen und entsprechenden Algenarten wurden von Atkins mittels der Cyanotypie handschriftlich

⁸⁾
Darunter etwa die *Botanische Schriften*, *Poetae Minores Graeci* und *Lanzis Storia pittorica della Italia*.

⁹⁾
Das Akronym kann entweder als *anonymous amateur* oder für Atkins’ Initialen gelesen werden.



// Abbildung 4
Anna Atkins, *British Algae*, 1850,
Fotogramm, Titelseite Vol. 1, NYPL Digital
Collections



// Abbildung 5
Anna Atkins, *British Algae*, 1843,
Fotogramm, Bildunterschrift, NYPL Digital
Collections

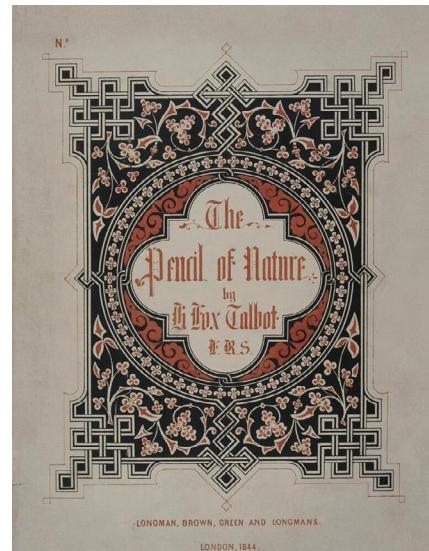


// Abbildung 6
Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,
Fotogramm, Bildunterschrift, ADAGP Paris

mit Bildunterschriften versehen [Abb. 5], die Lanjouère auch dreihundert Jahre später noch zitiert und imitiert, indem sie die lateinisch-taxonomischen Gattungsnamen der Meeresarten jeweils auf eine ähnliche, alltägliche Kunststoffart bzw. eine daraus eigens gefertigte Plastik-Plastik bzw. ‚Plastik-Pflanze‘ überträgt und übersetzt [Abb. 6]. Ansonsten findet sich heute kein weiterer Paratext in und zu *British Algae* – abgesehen von einem Index, der zu jeder der insgesamt zwölf Serien in drei Bänden eine Seh- und Leseanleitung der organisch gewachsenen Taxonomien bietet, die über vierhundert Cyanotypien enthielten. Die Bindung der Blaupausen zu Büchern – das botanische ‚Fadenspiel‘ – überließ Atkins jedoch den Leser*innen. Lanjouères Werk ist ein Index als Annex beigelegt, in dem sie je eine existente Meeresart mit einer gängigen Kunststoffart korreliert und dabei wie Atkins auch bestehende Taxonomien, aber zudem wissenschaftliche Fotografien wie z.B. aus *Le manuel du plancton* (Mollo/Noury 2013) referenziert. Das handliche Format des Softcovers aus recyceltem Papier mit einer Lochbindung erinnert an die Sammelmappen Atkins', erweckt durch die Typewriter-Typografie jedoch den Anschein einer Akte und wirkt in Kombination mit der Handschrift wie ein *logbook*, das auf Seefahrt geführt wird [Abb. 10]. Das *Browsing* zwischen der plastisch-organischen Fotoskulptur aus Lanjouères Atelier und der mikroskopischen Miniatur aus dem Labor im Index – zwischen den Bildsphären – ermöglicht es, weniger zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden, als mehr ungewohnte Zusammenhänge zwischen *Plastisphäre*¹⁰⁾ und Biosphäre zu sehen. Die Blaupause dient somit als Vorlage zum Ver- und Abgleich beim Blättern zwischen den Bildern, was ihnen zusätzliche Authentizität verleiht und eine aufmerksame wie aktive Bildlektüre fördert. Auch Atkins hat sich aus produktionsästhetischer Perspektive von den pflanzlichen Abdrücken zu ihren medial geprägten Eindrücken („impressions“) leiten lassen, wie sie medien- und selbstreflexiv im Titel [Abb. 9] und Vorwort transparent macht: Dadurch, dass die Abdrücke stets als Negative erscheinen und die Dicke oder Größe einiger Exemplare es unmöglich machte, die Glasplatte zum Fotografieren nahe genug an die Algenpflanze zu drücken, gesteht Atkins ein: „I have preferred giving such impressions as I could“, was aber aus ihrer Sicht auch die Negativseite der Blaupause hatte, „long gaps“ zwischen den einzelnen Spezies aus ihrem Fangnetz zu machen, vom Standard abzuweichen und die Seiten zu sprengen (Atkins 1843: Teil I). Die semantische Leerstelle von der Pflanze zum Papier sowie vom

10)

Siehe zum Begriff der Plastisphäre und dessen Anwendung sowie Ausweitung in Kunst und Wissenschaft Ingeborg Reiche (2021).



// Abbildung 7

William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, 1844, Cover, NYPL Digital Collections



// Abbildung 8

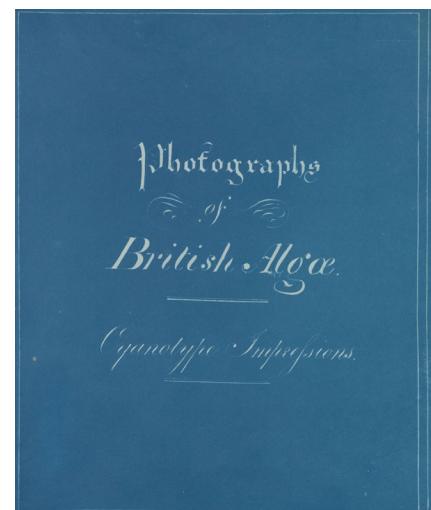
J. Grandville, *Les fleurs animées*, 1847, Frontispiz, Vol. 2, NYPL Digital Collections

Foto zum Buch dient Lanjouère indes als Blaupause, indem sie eine Bildgeschichte aus zukünftiger Sicht nicht von seltenen, eindeutig identifizierbaren Algen, sondern eine spekulative Stratigrafie von oszillierenden (an-)organischen Arten, mehr-als-menschlichen Mutationen und anthropozänen Hybriden erzählt – allerdings mit der imaginären Trigger- bzw. Kritter-Warnung versehen: *Ceci n'est pas (encore) un Eurythenes plasticus.* Atkins' „impressions“ lassen sich so auch als *previsions* des Anthropozäns sehen-lesen. Haraway nimmt in ihrer Erzählung eine Anpassung „in der taxonomischen Schreibweise“ einer Erdepoche vor und bleibt unruhig, um einen alternativen Begriff „für ein Anderswo, für ein Anderswann, das war, immer noch ist und sein könnte“ zu finden: „das Chthuluzän“ – absichtlich ‚falsch‘ geschrieben, um es nicht als tentakuläres Tiefseeungeheuer (*cthulhu*) zu lesen (Haraway 2018: 49).

Das Fotobuch ist inzwischen nicht nur Teil der Geschichte, sondern auch in der Gegenwart angekommen. „Why ‚photobooks‘ now?“, fragt der Fototheoretiker und -kritiker David Campany mit Blick auf den Begriff des Fotobuchs, der zwar „recent“, jedoch nicht „innocent“ sei – in wenigen Jahren vom *Phenomenon* zum „boom“ avanciert – und stellt einen offenen Widerspruch zwischen Fotobuch- und Theorieproduktion fest (Campany 2014, Hervorh. i. O.). Heutige historische Klassiker und hochpreisige Sammlerstücke wie etwa August Sanders *Antlitz der Zeit* (1929) sind zu ihrer Zeit zwar rezipiert, aber kaum kritisiert und theorisiert worden – mit Ausnahme von Walter Benjamin, der nicht nur das Kunstwerk, sondern auch das Fotobuch im *Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* verortet. Während in dessen Augen Sander die Grenzen der Genres der Porträt- und Landschaftsfotografie erweitert habe, könne die Objekt- und Pflanzenfotografie in Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) „jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen [...], in denen sie auftritt.“ (Benjamin 2023 [1931]: 48). Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder* (1928) bewertet Benjamin in seinem Aufsatz „Neues von Blumen“ hingegen positiv, indem sie einen „Geysir neuer Bilderwelten“ sowie „einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien“ erschließen (Benjamin 1972 [1928]: 151). Erst im postdigitalen Zeitalter, vermutet Campany, sei das Fotobuch nicht nur zum anspruchsvollen Anschauungs-, sondern auch Untersuchungsobjekt geworden – noch vor der Jahrtausendwende einzig von Carol Armstrong (1998) mit *Scenes in a Library: Reading the*

11)

Im Jahr 2021 ist indessen das erste dedizierte und dezidierte Fotobuch über historische Fotobücher von Frauen unter dem Titel *What They Saw* erschienen, herausgegeben von Russet Lederman und Olga Yatskevich.



// Abbildung 9

Anna Atkins, *British Algae*, 1843,
Fotogramm, Cover, NYPL Digital
Collections



// Abbildung 10

Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,
Fotogramm, Cover, The Eyes Publishing

Photograph in the Book, 1843–1875 rückblickend und zugleich vorausschauend eruiert, während andere Foto-Monografien wie der bzw. die ‚Klassiker‘ von Parr und Badger lediglich als „guides for collectors, connoisseurs and curators“ fungierten (Campany 2014).¹¹ Armstrong nimmt für ihre Theorie und Kritik der gedruckten Fotografie laut Titel zunächst Talbots Bücherszene zum Ausgangspunkt, aber das Startdatum von Atkins’ *British Algae* als Blaupause. Mit Blick auf das titelgebende Werk Talbots fokussiert sie darauf, den von ihm im *Pencil of Nature* propagierten progressiven Perfektionismus der Fotografie zu denaturalisieren (Ebd.: 110). Atkins’ Blaupausen liest Armstrong quer zum Positivismus als „Biotaxic Negatives“ vom botanisch-taxonomischen wie fotografischen Diskurs. Mehr noch bezeichnet sie diese als „scientific dead end“ und „photographic detour“ entgegen dem positivistischen Fortschritts- und Klassifizierungsstreben der Wissenschaft und Fotografie sowie auch im Kontrast zu Talbots gestochen scharfen und reproduzierten Alltagsszenen (Ebd.: 187), welche die bei ihm titelgebende Natur nur selten direkt abbilden.¹²

„While Atkins was pressing algae under glass and exposing her prints to the sun in Kent’s countryside, the world around her was undergoing tremendous change.“ (Angus 2024: 133) – Mit diesen Worten lässt sich die Tragetaschengeschichte um Atkins’ Algen weiterspinnen. Nach der ökokritischen Relektüre von Atkins’ Cyanotypie in Siobhan Angus’ *Camera Geologica* ist nicht zu überlesen, dass auch die Blaupausen als Eisenblaudrucke mit dem Kontext ihrer Zeit – dem Fortschritt der Industrialisierung und den ökologischen Veränderungen – verstrickt sind. In der von Liz Wells herausgegebenen kritischen Einführung in die Fotografiegeschichte und -theorie ist im Rückblick auf Atkins’ Zeit zu lesen, dass das Viktorianische Zeitalter auf die Kamera fokussierte, um Mensch und Umwelt zu dokumentieren, zu klassifizieren und zu authentifizieren (Price/Wells 2000: 55). Nach Atkins’ Tod gab es jedoch einen regelrechten Boom der (kameralosen) Blaupausen von architektonischen und ingenieurtechnischen Bauplänen während der Industriellen Revolution – einer der alternativen Datierungen des Anthropozäns.¹³ Die Eisenblaudrucke sind damit der Stoff, aus und in dem Geschichte und Zukünfte seit der Industriellen Revolution gemacht wurden. In einer Rezension der Zeitschrift *Sehepunkte* zu einer der zeitgenössischen Wiederauflagen von Atkins’ Werk, in dem der Herausgeber die These formuliert, dass die Botanik im 19. Jahrhundert „als Leitdisziplin für die Popularisierung der für die Industrialisierung notwendigen Systematisierungsarbeit“ fungiert (Sachsse 2023: 8), konstatiert die Kunsthistorikerin Annette

12)

Eine der wenigen Ausnahmen ist die Kalotypie eines Pflanzenblattes, die Talbot mit der Cyanotypie vergleicht (Talbot 1844: Plate VII).

13)

Siehe zu den Blaupausen-Bauplänen die soziohistorische Studie der Architekturfotografie von Micheline Nilsen (2016). Siehe zur interdisziplinären Diskussion der Datierung des Anthropozäns Pattberg und Davies-Venn (2020).

Tietenberg: „Was aus heutiger Sicht wie die Suche nach der Blauen Blume der Romantik anmutet, wäre demnach [...] ein Bekenntnis zur mechanischen Reproduktion, zur Beherrschung der Natur“ (Tietenberg 2023). Atkins’ Pflanzendrucke zeugen nach Angus jedoch mehr von einer „unruly specificity“ als von standardisierten Typen (Angus 2024: 142).

Doch nicht nur gegenüber dem Naturbild der Botanik, sondern auch dem Frauenbild der Romantik, erweisen sich Atkins’ Pflanzenbilder rückblickend als widerspenstig. Dies zeigt etwa ein Seitenblick auf einen Zeitgenossen wie J. J. Grandville in *Les Fleurs Animées* (1847) mit kolorierten Illustrationen von Charles Michel Geoffroy, in dem Flora und Fauna satirisch anthropomorphisiert werden: Erstere wie z.B. die *Mimosa pudica* als fragile Frauenfigur, während Letztere häufig als ihre männlichen Begleiter oder auch „gentlemanly critter“ auftreten (Dukes 2012). Diese Unterteilung wird auch auf dem Titelblatt der zweiten Auflage sichtbar [**Abb. 8**], auf dem die Kritter-Männer die filigranen Pflanzen-Frauen erobern, während sich bei Atkins die Algen zwar nicht auf dem schlichten, (wie der Rest der Bilder) in Blau getauchten Titelbild [**Abb. 9**], aber im restlichen, organischen Schriftbild einschreiben. An dieser Stelle lässt sich Angus’ Relektüre nicht nur als ökokritische, sondern auch feministische Fotobuch-Geschichtsschreibung querlesen: Angus benennt Atkins’ *Cyanotype Impressions* als „a series of photobooks“ (Angus 2024: 140), die sie als solche sowie als historische Bruchstelle – wie die materiell-sozialen und affektiv-künstlerischen Aspekte der Fotografie generell – „seriously“ nimmt (Ebd.: 21). In materieller Hinsicht gilt die Cyanotypie als eine der resilientesten Formen früher fotografischer Prozesse – vor allem in Buchform. Atkins’ in materieller und konzeptueller Hinsicht eigenhändige und eigenständige Buchproduktion stellt Angus einem historischen „gendered framing“ gegenüber, das weibliche botanische Bestrebungen als nicht wissenschaftlich und alternative fotografische Verfahren als nicht wirklichkeitsgetreu abgetan hatte (Ebd.: 141). Die Materialität von Atkins’ Blaupausen in losen Büchern, sieht sie gar nicht erst als Versuch, die Realität abzubilden, sondern als Verneinung des männlich geprägten Anspruchs an die Fotografie, die Welt naturgetreu zu repräsentieren: „The choice to gift the books as unbound volumes positions the project as relational, for this process integrates its mutability and potential evolution, rather than asserting the book as a fixed site of knowledge to be disseminated.“ (Ebd.: 142). Diese Mutation und alternative Evolutionsgeschichte kann nun in Lanjouères Fotobuch nachvollzogen und nachgelesen werden.

AUSBLICK: NACH-HALTIGE IMPRESSIONEN DES CHTHULUZÄNS

Auch im gegenwärtigen *Photographocene* ist die Cyanotypie von der sogenannten Amateur- bis zur Künstlerfotografie vertreten.¹⁴⁾ Folgt man dem entsprechenden Hashtag und gegenwärtigen Trend auf Sozialen Netzwerken, ist augenfällig, dass es sich dabei zumeist um Pflanzenbilder handelt. Ins Fangnetz aktueller Fotografie und in den Blick der Community scheint also kein Schnappschuss mit einem Klick, sondern ein alternativer fotografischer Prozess zu geraten. Ob dadurch eine kulturhistorisch anthropozentrische Pflanzenblindheit überwunden wird –¹⁵⁾ zumal im Netz maritime und somit meist marginal angesehene Pflanzenarten wie Algen nur selten in den Blick geraten –, bleibt fraglich. Das Fotobuch wird indes postdigital gelesen „als Orientierungs- und auch Reflexionsort über die Bedingungen des Sehens und Bildermachens.“ (Hagner 2015: 103). Im Kontrast zu Atkins und ihren *Followern* greift Lanjouère nicht in die Pflanzenwelt ein, indem in ihr Fangnetz bzw. Fotobuch keine echten Algenpflanzen, sondern Fakten-Fabeln gelangen. Dies lässt sich mit Haraways Beispiel und Fadenspiel des *Crochet Coral Reef* verknüpfen – ein gehäkeltes Korallenriff, das auf den Klimawandel und das Korallensterben aufmerksam macht, „ohne jene Kritter zu stören, die das Projekt animieren“ und „ohne dass die Berührung durch eine Kamera [...] notwendig wird“ (Haraway 2018: 112). Mit dem Ergebnis: „Wir sind nun alle Korallen.“ (Ebd.) bzw. Algen, möchte ich weiterspinnen. Mittels der Cyanotypie bildet Atkins Kritter in aller Vielfalt ab – dabei sterben diese aber auch ab und bleichen aus, was schließlich durch das Sonnenlicht weiße Spuren auf den Blaupausen hinterlässt. Und: Sie bilden eine *andere* Realität ab – in ihrem Versuch, durch Pflanzendrucke möglichst vielfältige Eindrücke für eine Art Unkrautökologie, eine Herbologie der Cyanotypie zu gewinnen (s.o.: „to obtain impressions of the plants themselves“). Nach Angus' Close Reading der Tiefengeschichte der Fotografie stellt Atkins' Blaupause „an invitation to close looking“ dar (Angus 2024: 142). Als Negative der Zukunft der Geschichte – an der historischen Bruchstelle zum Biodiversitätsverlust ausgehend von der Industriellen Revolution – sind sie und ihre materiell-negativen Leerstellen aber aus heutiger Sicht auch als „an invitation to mourn“ zu lesen (Ebd.: 163).

Nach Lanjouères Erzählung *d'une eau qui meurt* – von einem sterbenden Gewässer – sind die Meereskritter, nicht mehr und noch nicht *animées*, sondern anorganisch und sie bleiben dennoch über die fotografisch eingefangene Gegenwart hinaus in Hinblick auf ihre Geschichten sowie Zukünfte unruhig. Lanjouères fotografische *conte humain* anthropomorphisiert die

14)

Laut dem *fotoMAGAZIN* waren die zur Herstellung von Cyanotypien notwendigen Chemikalien während der Covid-Pandemie zeitweise ausverkauft (Michels 2022).

15)

Siehe zum informell aus didaktischer Sicht eingeführten Begriff der „Plant Blindness“ Wandersee/Schüssler (1999) sowie Sandra Knapp (2019) kritisch mit Blick auf einen anthropozentrischen Speziesismus.

Pflanzen- und Planktonarten in ihrer Übertragung auf menschlichen Plastikkonsum und anthropogene Meeresverschmutzung, perpetuiert dabei aber gerade kein anthropozentrisches Pflanzenbild. Mit dieser Differenzierung zwischen Anthropomorphismus und Anthropozentrismus folge ich Teresa Castro, die ausgehend von einem Bilderbuch eine queere Mediengeschichte und visuelle Kulturgeschichte der Pflanze nachzeichnet sowie die Möglichkeit eines kritischen wie kreativen Anthropomorphismus und einer alternativen Botanik offenhält (Castro 2019). In der Bilderbuchgeschichte *The Bluest of Blues: Anna Atkins and the first book of photographs*, Teil einer Trilogie über von der Geschichte übersehene Frauen, wird Atkins' Werk indes als „a book combining the science of Botany with the realism of photography“ gelesen und betrachtet (Robinson 2019). Atkins' Blaupause bildet für Lanjouère die Vorlage, „a deep reflection on ocean pollution“ anstelle einer nur oberflächlichen Betrachtung zu erzeugen. Mehr noch: Das Fotobuch „invites contemplation, but also, through its visual force, action“, so der unabhängige Verlag The Eyes Publishing zu der ersten Erscheinung der im Jahr 2023 begründeten Reihe Civis Maritimus (The Eyes Publishing o.D.). Die Blaupausen laden als materielle *und* imaginative Bilder zu einem spekulativen „Mit-Werden“ (Haraway 2018: 12) zwischen Menschen, Algen und anderen Meeresarten „in Zeiten eines nie dagewesenen Wegschauens“ (Ebd.: 54) angesichts von (post-)apokalyptischen (Bilder-)Fluten ein.

Da Lanjouère diese Einladung nun per recycelter Flaschenpost vorausschickt und nicht einfach nur zurückblickt, sehen wir uns aber auch mit einer Realität konfrontiert, die ein solches Mit-Werden in Form des spekulativen und unsichtbaren Aussterbens sowie invasiven und massenhaften Auftretens einer Art, der Alge – repräsentativ für das sechste und potenziell größte Artensterben der Erdgeschichte durch das Anthropozän –¹⁶⁾ vergegenwärtigt. Lanjouères Kritter-Bilder werden so zu Kipp-Bildern, die vom Plastikobjekt über die Bildgrenzen hinaus ein alternatives Pflanzenbild aufdrängen und ihr Zukunftsbild aktiv mitprägen können. Insofern sind sie als Zeugnis für einen Realismus zu lesen, der die kritische Negativfolie zum Optimismus Haraways bildet, dass das Chthuluzän, „den Abfall des Anthropozäns und die Tötungskraft des Kapitalozäns aufsammeln“ und „immer noch mögliche Vergangenheiten, Gegenwart und Zukünfte herstellen“ (Haraway 2018: 83) könne. Den durch Atkins vom *Pencil of Nature* befreiten und eröffneten Negativraum füllt Lanjouère im diskursiven Zwischenraum des Fotobuchs und führt dabei die Zusammenhänge wie die ‚Schärfenuntiefe‘ des Anthropozäns im verworrenen Fadenspiel zwischen *critter* und *muddle* vor Augen, um

16)

Ob es sich beim sechsten Massensterben im Anthropozän um „fact, fiction or speculation“ handelt, wird derzeit diskutiert (Cowie, Bouchet und Fontaine 2022).

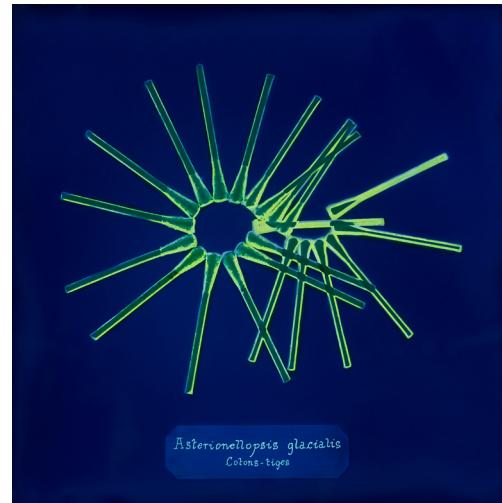
sich „mit den fortduernden, tentakulären, erschreckenden Wesen zu verbinden, mit jenen, die materiell-semiotische Tragenete herstellen.“ (Ebd.: 64). Lanjouères Titelmotiv, die Plastiktüte [Abb. 10], gehört in europäischen Gefilden indes einer aussterbenden Art des Plastikkonsums an. Somit können sich Atkins’ ‚Algen-Kuss‘ [Abb. 11] und Lanjouères fluoreszierende Ohrenstäbchen [Abb. 12], die wie biolumineszente und beunruhigte Mikroalgen das Meer zum Leuchten bringen, gegenseitig beleuchten und auf offene Augen für die Geschichten und Zukünfte der Algen und anderer Arten stoßen – entgegen der „Schwarzseherei“ (Ebd.: 81) des Anthropozäns, um die eigene Lichtschrift von Kraut und Kritter sehen und verstehen zu lernen.

„Die kleine Kraft der Fotografie mag vor allem darin liegen, sich wie ein nicht zu disziplinierendes Unkraut zu verhalten. [...] Auf diese Verrücktheit, die in der Lage ist, die etablierten Grenzen zwischen Natur und Kultur zu verrücken, kommt es an.“, resümiert und visioniert Bernd Stiegler (2023: 78) in einer Rezension der Zeitschrift *Fotogeschichte* mit Blick auf zwei aktuelle Perspektiven: Da wäre zum einen das Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Mining Photography* (2022–2024), das sich dem historischen ökologischen Fußabdruck der Fotografie annimmt, sowie zum anderen die titelgebende Monografie von Danièle Méaux (2022) zu einer zeitgenössischen künstlerischen Fotografie des Anthropozäns. Stiegler verortet die beiden Blickrichtungen im Kapitalozän (Stiegler 2023: 77). Lanjouères Blaupausen lassen sich zugleich als „fossilierte Sonnenstrahlen“ (Bozak zit. in Levin/Ruelfs 2022: 14) sowie als „laboratoire de pensée“ (Méaux 2022: 7) betrachten, aber auch als kritische *Chthulucene Impressions of Companion Species* situieren, die zugleich als *revisions* und *previsions* gelesen werden können. Damit ist Umweltfotografie als eine Geologie der Gegenwart nicht nur der Vergangenheit verhaftet, sondern auch der Zukunft gegenüber verpflichtet, Naturkulturgeschichte(-n) sicht- und lesbar zu machen. Neben einem

Unruhig Bleiben empfiehlt sich in beunruhigenden Zeiten auch und gerade ein ver-rücktes Blaumachen (keine Grünfärberei), um Algen und andere Kritter als Kraft und Kraut einer ökokritischen und feministischen anstelle einer positivistischen Fotografie(-geschichte) sowie nachhaltigen – im wörtlichen und bildlichen Sinne – Cyanotypie in den Blick zu nehmen: Blaukraut bleibt Blaukraut, aber *Unkraut* war mit Atkins bereits latent unruhig und wird es durch Lanjouère mit Nachdruck bleiben. Dazu lädt die (Re-)Lektüre Lanjouères ein.



// Abbildung 11
Anna Atkins, *British Algae*, 1843,
Fotogramm, NYPL Digital Collections



// Abbildung 12
Manon Lanjouère, *Les Particules*, 2023,
Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende
Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Foto-
skulptur, ADAGP Paris

// Literaturverzeichnis

- o.A. (2023): Manon Lanjouère: Taxonomie sous-marine. In: Polka Magazine, Nr. 63, S. 50
- Angus, Siobhan (2024): Camera Geologica. An Elemental History of Photography. Durham, Duke University Press
- Armstrong, Carol (1998): Sciences in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875. Cambridge/London, MIT Press
- Atkins, Anna (1843–1853): Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions. Selbstverlag
- Balog, James (2021): The Human Element: A Time Capsule from the Anthropocene. New York, Rizzoli
- Barthes, Roland (1980): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Benjamin, Walter (1972): Neues von Blumen [1928]. In: Ders. (Hg.), Gesammelte Schriften, Bd. 3, Kritiken und Rezensionen. Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Ders. (2023): Kleine Geschichte der Fotografie [1931]. Berlin, Alexander Verlag
- Burtynsky, Edward (2018): Anthropocene. Göttingen, Steidl
- Campany, David (2014): The ‚Photobook‘: What’s in a name?. In: The Photobook Review Jg. 7, <https://aperture.org/editorial/whats-name-david-campany/>
- Carson, Rachel (2021): The Sea Around Us. In: Steingraber, Sandra (Hg.), Rachel Carson: The Sea Trilogy. New York, The Library of America
- Castro, Teresa (2019): The Mediated Plant. In: e-flux Journal Nr. 102, <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant/>
- Children, John George (1823): Lamarck’s Genera of Shells. In: The Quarterly Journal of Science, Literature, and the Arts, Vol. 16, S. 49–79
- Cooley, Sarah R. / Schoeman, David S. et al. (IPCC) (2022): Oceans and Coastal Ecosystems and Their Services. In: Climate Change 2022: Impacts, Adaption and Vulnerability, IPCC, Nr. 6 S. 379–550
- Cowie, Robert H. / Bouchet, Philippe / Fontaine, Benoît (2022): The Sixth Mass Extinction: fact, fiction or speculation? In: Biological Reviews, Vol. 97, Nr. 2, S. 640–663
- Dezer, Christian (2023): Algen – Superfood und Klimaretter. <https://www.zdf.de/nachrichten/briefing/good-news-algen-zdfheute-update-100.html> (07.04.2024)
- Dubreuil, Bruno (2024): Manon Lanjouère: des océans d’imaginaire. <https://viensvoir.oai13.com/manon-lanjouere-des-oceans-diminaire/> (07.04.2024)
- Dukes, Hunter (2012): J. J. Grandville’s Illustrations from The Flowers Personified (1849). <https://publicdomainreview.org/collection/the-flowers-personified-1847/> (07.04.2024)
- Eickemeier, Patrick (2023): Karibik ohne Korallen: Atlantische Riffe akut von Bleichen bedroht <https://www.tagesspiegel.de/wissen/karibik-ohne-korallen-atlantische-riffe-akut-von-bleichen-bedroht-10175686.html> (07.04.2024)
- Emmelhainz, Irmgard (2015): Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene. In: Davis, Heather / Turpin, Etienne (Hg.), Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. London, Open Humanities Press, S. 131–142
- Flusser, Vilém (1987): Vampyroteuthis Infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Instituts Scientifique de Recherche Paranaturaliste, zus. m. Louis Bec. Göttingen, European Photography
- Grandville, J. J. (1847): Les fleurs animées. Paris, Gabriel de Gonet
- Hagner, Michael (2015): Das Fotobuch, postdigital. Texte zur Kunst, Nr. 99, S. 103–119
- Haraway, Donna J. (2018): Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Cthuluzän. Frankfurt a. M./New York, Campus
- Harvey, William (1841): A Manual of British Algae. Containing Generic and Specific Descriptions of All the Known British Species of Seaweeds, and of Confervae, Both Marine and Fresh Water. London, John Van Voorst
- Herschel, John F. W. (1830): A Preliminary Discourse on the Study of Natural Philosophy. London, Longman, Brown, Green & Longmans
- International Union of Geoscience (IUGS) (2024): The Anthropocene. https://www.iugs.org/_files/ugd/f1fc07_ebe2e2b94c35491c8e6f570cd2c5a1bf.pdf?index=true (07.04.2024)
- Jue, Melody (2020): Wild Blue Media. Thinking through Seawater. Durham, Duke University Press
- Knapp, Sandra (2019): Are humans really blind to plants?. In: Plants, People, Planet, Jg. 1, H. 3, S. 164–168
- Lanjouère, Manon (2023): Les Particules, le conte humain d’une eau qui meurt / Particles, the human tale of dying water. Paris, The Eyes Publishing
- Le Guin, Ursula K. (2020): Die Tragetaschentheorie der Fiktion. In: Angerer, Marie-Luise/Gramlich, Noam (Hg.): Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten. Berlin, Kadmos, S. 33–39
- Lederman, Russet / Yatskevich, Olga (Hg.) (2021): What They Saw: Historical Photobooks by Women, 1843–1999. New York, 10x10 Photobooks
- Levin, Boaz / Ruefs, Esther (2022): Fotografie und Klimawandel: Die Reflexionsmaschine und ihr Fußabdruck. In: Boaz, Levin / Ruefs, Esther / Beyerle, Tulga (Hg.): Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion. Leipzig, Spector Books, S. 12–24

- Lindeque, Penelope K. u.a. (2020): Are we underestimating microplastic abundance in the marine environment? A comparison of microplastic capture with nets of different mesh-size. In: Environmental Pollution, Jg. 265, H. A, S. 1–12
- Méaux, Danièle (2022): Photographie contemporaine & anthropocène. Landebaëron, Filigrane Éditions
- Michels, Peter (2022): Wiederentdeckung der Cyanotypie. <https://www.fotomagazin.de/praxis/tipps-tricks/wiederentdeckung-der-cyanotypie/> (07.04.2024)
- Mollo, Pierre / Noury, Anne (2013): Le manuel du plancton. Paris, Edition Charles Léopold Mayer
- Newhall, Beaumont (1949): The History of Photography: from 1839 to the Present Day. New York, Simon and Schuster
- Nilsen, Micheline (2016): Architecture in Nineteenth-Century Photographs. Essays on Reading a Collection. London/New York, Routledge
- Parr, Martin / Badger, Gerry (2004–2014): The Photobook: A History, Bd. 1–3. London, Phaidon Press
- Pattberg, Philipp / Davies-Venn, Michael (2020): Dating the Anthropocene. In: Dürbeck, Gabriele / Hüpkes, Philip (Hg.), The Anthropocenic Turn: The Interplay between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age, London/New York, Routledge, S. 70–89
- Peraica, Ana (2020): Photographicocene: The past, present and future in the photography of the environment. In: Philosophy of Photography, Jg. 11, H. 1 u. 2, S. 99–111
- Price, Derrick / Wells, Liz (2000): Thinking about photography: debates, historically and now. In: Wells, Liz (Hg.), Photography: A Critical Introduction, 2. Aufl., London/New York, Routledge, S. 9–64
- Ramade, Bénédicte (2016): From Nature to Anthropocene: the Mutations of Environmental Photography. In: Dies. (Hg.), The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video. London, Black Dog Publishing, S. 10–25
- Rau, Luise (2023): Arktische Eisalge zeigt, wie absurd unser Plastikproblem ist. <https://utopia.de/news/arktische-eisalgezeigt-wie-absurd-unser-plastikproblem-ist/> (07.04.2024)
- Reichle, Ingeborg (2021): Who Lives in the Plasticsphere? Art and Science Responses to Plastic Pollution. In: Dies. (Hg.): Plastic Ocean: Art and Science Responses to Marine Pollution. Berlin/München/Boston, De Gruyter, S. 9–15
- Robinson, Fiona (2019): The Bluest of Blues: Anna Atkins and the first book of photographs. London, Abrams & Chronicle
- Sachsse, Rolf (Hg.) (2021): Anna Atkins. Blue Prints. München, Klinkhardt & Biermann
- Schaaf, Larry (1982): Anna Atkins' Cyanotypes: An Experiment in Photographic Publishing. In: History of Photography Vol. 6, Nr. 2 S. 151–172
- Solomon-Godeau, Abigail (1997): Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht. In: Fotogeschichte, Jg. 17, H. 63, S. 45–50
- Steidl, Katharina (2019): Am Rande der Fotografie: Eine Medialitätsgeschichte des Fotogramms im 19. Jahrhundert. Berlin/Boston, De Gruyter
- Steidl, Katharina (2020a): Meeresblaue Abdrucke. Anna Atkins' Cyanotypien als visuelle Medien- und Klassifikationskritik. In: Fotogeschichte, Jg. 40, H. 156, S. 7–18
- Steidl, Katharina (Hg.) (2020b): Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie. Editorial. In: Fotogeschichte, Jg. 40, H. 155, S. 2
- Stiegler, Bernd (2023): Silber, Salz und Seltene Erden. Die Fotografie im ökologischen Anthropozän. In: Fotogeschichte, Jg. 43, H. 167, S. 76–78
- Stumpf, Miriam (2023): Arktis im Rekordjahr 2023: Meereis wird immer unberechenbarer. <https://www.br.de/nachrichten/wissen/arktis-im-rekordjahr-2023-meereis-wird-immer-unberechenbarer,Tsb8K4n> (07.04.2024)
- Talbot, William Henry Fox (1844–1846): The Pencil of Nature. London, Longman, Brown, Green and Longmans
- Talbot, William Henry Fox (1864): On photography without the use of silver. In: The British Journal of Photography, Vol. XI, S. 494–495
- The Eyes Publishing (o.D.): Particles – A Human Tale of Dying Water. <https://theeyes.eu/en/shop/les-particules/> (07.04.2024)
- Tietenberg, Annette (2023): Rezension von: Rolf Sachsse (Hg.): Anna Atkins. Blue Prints, München: Klinkhardt & Biermann 2021. In: Sehepunkte Jg. 23, H. 6, <https://www.sehepunkte.de/2023/06/37799.html> (07.04.2024)
- Tsing, Anna (2020): Die Erde, vom Menschen belagert. In: Marie-Luise Angerer / Naomie Gramlich (Hg.), Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten. Berlin, Kadmos, S. 111–134
- Wandersee, James H. / Schussler, Elisabeth E. (1999): Preventing Plant Blindness. In: The American Biology Teacher, Jg. 61, Nr. 2, S. 82–86
- Weston, Johanna N. J. u.a. (2020): New species of Eurythenes from hadal depths of the Mariana Trench, Pacific Ocean (Crustacea: Amphipoda). In: Zootaxa, Vol. 4748, Nr. 1, S. 163–181
- Witze, Alexandra (2024): Geologists reject the Anthropocene as Earth's new epoch – after 15 years of debate. In: Nature, Nr. 627, S. 249–250
- Yin, Qianxue / Gong, Ping / Wang, Xiaoping (2024): Potential role of microplastic in sediment as an indicator of Anthropocene. In: Earth Critical Zone, Vol. 1, Nr. 1, S. 1–9
- Young, Henry (2023): Health alarm as tide of rotting seaweed chokes UK holiday

beaches. <https://www.theguardian.com/environment/2023/aug/26/health-alarm-as-tide-of-rotting-seaweed-chokes-uk-holiday-beaches> (07.04.2024)

Zemanek, Evi (2018): Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenspoetische Muster. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.), Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 9–56

// Ausstellungskataloge

Photobook Phenomenon. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona/Fundació Foto Colectania 2017. Neumüller, Moritz / Martin, Lesley A. (Hg.), Barcelona, RM Editores, 2017
Mining Photography. Der ökologische Fußabdruck der Bildproduktion. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2022/Kunst Haus Wien 2023/Gewerbemuseum Winterthur 2023–2024. Levin, Boaz / Rueifs, Esther/ Beyerle, Tulga (Hg.) (2022), Leipzig, Spector Books, 2022

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Asperococcus echinatus“, 1850, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4a98-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 2: Manon Lanjouère, ADAGP Paris, *Les Particules*, „Tabularia indivisa. Pailles pour boire“, 2023, Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Fotoskulptur, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

Abbildung 3: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Alaria esculenta“, 1850, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4ae9-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 4: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Title page“, 1850, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b39-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 5: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Polyides rotundus“, 1843, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b50-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 6: Manon Lanjouère, ADAGP Paris, *Les Particules*, „Stephanopyaxis palmeriana. Filtres de cigarettes en stick“, 2023, Fotogramm, Bildunterschrift, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

Abbildung 7: William Henry Fox Talbot, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection, The New York Public Library, „The Pencil of Nature“, 1844, Cover, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/cff7da80-343b-0136-4130-09d7963bd8b1> (07.04.2024)

Abbildung 8: J. J. Grandville, Charles Michel Geoffroy, George Arents Collection, The New York Public Library, „Les fleurs animées“, 1847, Frontispiz, Vol. 2, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-d86b-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 9: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Title page“, 1843, Fotogramm, Cover, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4af4-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 10: Manon Lanjouère, The Eyes Publishing, *Les Particules*, „Les particules“, 2023, Fotogramm, Cover, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

Abbildung 11: Anna Atkins, Spencer Collection, The New York Public Library, „Himanthalia lorea“, 1843, Fotogramm, The New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4b41-a3d9-e040-e00a18064a99> (07.04.2024)

Abbildung 12: Manon Lanjouère, ADAGP Paris, *Les Particules*, „Asterionelopsis glacialis. Cotonstiges“, 2023, Cyanotypie auf Glas und fluoreszierende Vinyl-Emulsion, Makroplastik-Fotoskulptur, Eigentum der Fotografin: Manon Lanjouère

// Angaben zur Autorin

Annalena Erhardt ist Doktorandin der Medienkulturwissenschaft an der Universität Freiburg mit einem Fokus auf visueller Medienkultur sowie NaturKulturen aus medienkomparatistischer und interdisziplinärer Perspektive. In ihrem Dissertationsprojekt beschäftigt sie sich ausgehend von einer Genregeschichte und -theorie der Umweltfotografie in Fotobüchern mit anthropozänen und alternativen Menschen-Bildern. Ausgewählte Publikationen: Erhardt, Annalena (2022): A Guide to Seeing in the Anthropocene. In: Barth, Nadine (Hg.), Tom Hegen: Salt Works. Berlin, Hatje Cantz; Zemanek, Evi / Erhardt, Annalena (2023): Die Medienkarriere des Ozons in der Presse (20. Jahrhundert). In: Zemanek, Evi (Hg.), Ozon: Natur- und Kulturgeschichte eines flüchtigen Stoffes. München, oekom, S. 185–225.

// 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

// 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>



RE-LEKTÜREN DES GARTENS: EINE „MATERIELL-SEMIOTISCHE KOMPOSTIERUNG“ DES *GARTEN DER LÜSTE* (1490–1500)

ABSTRACT Against the backdrop of recent exhibitions and performances and their interest in Hieronymus Bosch's triptychon *The Garden of Earthly Delights* (1490–1500), our contribution asks how the painting provides a reflective frame for thinking about the garden in the here and now. As curators, artists, and directors claim that the painting serves as a starting point for contemplating about the world and its condition in the Anthropocene, we want to ask, first, what this re-reading reveals about contemporary art and cultural production. And secondly, in the light of Isabelle Stenger's *Manifesto for Slow Science*, we want to reflect on the methods of reconceptualizing the *Garden of Earthly Delights*.

In den vergangenen Jahren rücken mannigfaltige Ausstellungen¹⁾ und Texte²⁾ das Motiv des Gartens ins Zentrum ihres Interesses. Erstaunlich oft wird in diesem Zusammenhang auf den *Garten der Lüste* (1490–1500) von Hieronymus Bosch rekurriert. So etwa in der Ausstellung *Der Garten der irdischen Freuden* im Martin Gropius Bau im Jahr 2019 oder in der Performance *Der Garten der Lüste* von Philippe Quesne (uraufgeführt 2022 in Avignon). Gemeinsam ist beiden interdisziplinären Auseinandersetzungen, dass ihnen Boschs Gemälde als Folie oder besser als Bezugsrahmen dient, um „über die Welt und ihren Zustand“ (Weiss 2023: 234) nachzudenken und den *Garten der Lüste* in den jeweiligen Disziplinen neu zu verhandeln – also in der zeitgenössischen Kunst oder im Theater im Zeitalter des Anthropozäns. Weil das Triptychon des niederländischen Malers, das an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance entstanden ist, ohnehin zu den meist interpretierten Werken der Kunstgeschichte gehört (vgl. Fischer 2002), stellt sich umso mehr die Frage, welchen Mehrwert seine erneute Kontextualisierung und damit seine Re-Lektüre im Hinblick auf gegenwärtige Konzeptionen des Gartens hervorbringen kann? Es stellt sich die Frage, ob Boschs *Garten der Lüste* in den gegenwärtigen Ausstellungen, Theorien und Texten vermehrt zum Einsatz kommt, weil sich die ‚Maschine‘ der Theorie- und Kunstproduktion zu ökologischen, post-anthropozentrischen Narrativen heiß läuft und sich ihrer Relevanz historisch versichern möchte. So ist Boschs Gemälde im Gropius Bau Bezugsrahmen für 20 Kunstwerke, die unter anderem die Verbindungen von Gärten und Kolonialismus, Gärten und Feminismus, oder Gärten und Commons untersuchen. Ansinnen

1)

Alleine für die vergangenen Jahre ließen sich beispielsweise die Ausstellungen *Garden Futures* (2023) im Vitra Design Museum, Alexander Kluges Schau *Gärten der Kooperation* (2017/2018) im Würtembergischen Kunstverein oder die Aussstellung *Jardins* (2017) im Grand Palais Paris anführen.

2)

In der FKW Ausgabe 72 (2023) ist ein Text von Sahra Dornick mit dem Titel *Sympoiesis visuell erzählen. Tentakuläre Poetik transformativer Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht, Kolonialismus und Klimakatastrophe* erschienen, der den *Garten der Lüste* im Kontext der Ausstellung *Der Garten der irdischen Freuden* im Hinblick auf Hans Belting's Interpretation als Utopie versteht und seine Funktion in einer Realisierungsheterotopie sieht.

der Kuratorin Stephanie Rosenthal ist es, mit der Ausstellung einen „poetische[n] Besinnungsraum [zu schaffen (TJ/FN)], um die komplexen Beziehungen in einer chaotischen und immer prekäreren Welt zu erforschen und zu reflektieren“ (Rosenthal 2019: 6). Einen ähnlichen Ansatz verfolgt der französische Regisseur und Szenograf Philippe Quesne, der im Dialog mit Boschs *Garten der Lüste* in seinem gleichnamigen Stück die „westliche Kunstgeschichte, den Kern des menschlichen Selbstverständnisses und die utopischen Visionen des Menschen ebenso wie sein gebrochenes Verhältnis zur Wirklichkeit der dystopischen Albträume der Gegenwart“ befragt (Ankündigungstext Festspielhaus St. Pölten 2024) ³⁾.

— Lässt sich hier Urte Stobbes Diagnose für die Literaturwissenschaften auf die visuelle Kultur übertragen, in der sie feststellt, dass die Zerstörung der Natur vermehrt mit einer gesteigerten kulturellen Auratisierung gekontrastiert wird (Stobbe 2019: 92)? Und ließe sich darin nicht nur ein Kontrast zur Zielsetzung post-anthropozentrischer Motive ausmachen, sondern auch die Aufforderung herauslesen, über methodologische Konsequenzen nachzudenken, die sich einer immer akzelerierenden Theoriemaschine entgegenstellen? Vor dem Hintergrund der genannten und ungenannten Re-Lektüren des *Gartens der Lüste* möchten wir im folgenden Beitrag erstens fragen, was dieser Einsatz über die gegenwärtige Kunst- und Kulturproduktion verrät. Und zweitens soll mit Isabelle Stengers Manifest der *Slow Science* eine Pause eingelegt werden, um über die Methoden zu reflektieren, vermittels derer der *Garten der Lüste* re-konzipiert wird. Das heißt, dass dieser Beitrag weder eine umfängliche Re-Lektüre von Boschs *Garten der Lüste* vornimmt, noch dessen kunsthistorische Rezeptionsgeschichte darlegt. Vielmehr sollen Boschs Gemälde und dessen Re-Lektüren im Kontext gegenwärtiger Verhandlungen der Krisen des Anthropozäns methodologisch befragt werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass der gegenwärtige Einsatz von Boschs *Garten der Lüste* im Kontext des Anthropozäns Anschlüsse an eine feministische Kunstgeschichtsschreibung zu legen vermag. Der Beitrag gliedert sich dabei wie folgt: Im ersten Teil wird eine kurze Ideengeschichte des Gartens als Krisenheterotopie skizziert, die ihn auf seine Grenzen und Begrenzungen hin befragt und daraus einen Arbeitsbegriff für weitere Überlegungen konzipiert. Im zweiten Teil skizzieren wir Daniela Hammer-Tugendhats Re-Lektüre von Boschs *Garten der Lüste*, die im dritten Teil um gegenwärtige Re-Lektüren in Ausstellungen und Performances erweitert wird. Abschließend werden diese Auseinandersetzungen im Kontext der *Slow Science* im Anschluss an Isabelle Stengers reflektiert.

3)

Zur ausführlichen Darstellung des Stücks siehe <https://www.tangente-st-poeten.at/de/produktionen/der-garten-der-luste/912> (15.08.2024).

DER GARTEN ALS KRISENHETEROPIE?! Wie in der etymologischen Bedeutung des Wortes Gartens herauszulesen, schreiben sich die Gartennarrative in der Kunst(-geschichte) von ihren Begrenzungen her. Der Garten bezeichnet einen „eingefriedeten Bezirk“: Das französische Wort *jardin* kommt vom deutschen Wort Garten, das sich von der Gerte – also von geflochtenen Weiden- und Haselnussruten – ableitet, mittels derer Zäune geflochten werden, die für den *hortus conclusus* definierend sind. Diese Begrenzungen markieren und trennen: Das Innere des Gartens wird vom Äußeren der Welt abgetrennt. Der Garten bezeichnet folglich das, was sich innerhalb der Begrenzung entfalten kann. Denn im Garten, so Gilles Clément, wird dasjenige umhegt, das jeweils als das „Kostbarste, das Schönste, das Nützlichste und das Ausgewogenste“ (Clément 2015: 12) gilt. Damit ist der Garten „eine nach unseren Maßstäben geschaffene Welt“ (Clifford 1988: 12), die Clément zu folge ihren Sinn darin erfindet, „die unbekannte Wildnis, also die Unruhe, die beklemmende und zugleich bequeme Stadt, das Gebiet der unerwarteten Begegnungen und des notwendigen Austauschs, die Mischung aus Geboten und Verboten sowie das Arsenal von Regeln, Verpflichtungen und häuslichen Beziehungen“ (Clément 2015: 13) außen vor zu lassen. In der christlichen Kunstgeschichte stehen Bilder umzäunter Klostergräten im engen Zusammenhang mit der Fruchtbarkeit Mariens (vgl. Ohlsen 2007: 96) oder auch in der Imagination des Paradieses. Dieses ist eng an die Vorstellung eines Garten Eden geknüpft – dem biblischen Garten, der mit dem Sündenfall verschwunden ist und im Anderswo und Anderswann gesucht wird. Als Topos der Kunstgeschichte ist der Paradiesgarten eine Utopie, ein Garten ohne Ort (gr. *ou-topos*). Im Interview mit Ann-Katrin Günzel kritisieren Peter Weibel und Bruno Latour das Konzept der Utopie (Günzel 2021: 135f). Sie betonen, dass Utopien immer „nowhere“ statt „now here“ stattfinden und deshalb Orte darstellen, für die im Hier und Jetzt keine Verantwortung übernommen werden muss (Günzel 2021: 134ff) – eine Perspektive, die sich auch mit Blick auf die Kunstgeschichte zeigt, in der das utopische Paradies nicht nur den menschlichen Idealen (Clifford 1988: 12) verpflichtet ist, sondern auch ohne konkreten Ort und Zeit bleibt. Michel Foucault, der sich in seiner Schrift *Andere Räume* (im Orig. 1967) mit Raum- und Zeitfragen auseinandersetzt, entwickelt in diesem Kontext auch ein Gartenkonzept: Foucault versteht den Garten als Heterotopie, als Ort, der „wiewohl er tatsächlich geortet werden kann“ gleichermaßen außerhalb aller Orte und Zeiten ist (Foucault 1997: 265). Ein Raum also, in dem sich Vorstellungen überlagern können, die von kolonialen Phantasmen,

von Lebensweisen, von Festen und Lüsten genauso wie von Zäunen und Mauern erzählen können. Damit ist der Garten „mehr als eine gebrauchsfähige Grün- oder Zierfläche. Er ist eine Zwischenwelt, weder gänzlich weltlicher noch gänzlich göttlicher Natur.“ – wie es Niels Ohlsen (2007: 11) formuliert. Für die folgenden Überlegungen möchten wir an dieser Stelle deshalb als Arbeitsdefinition festhalten, dass der Garten nicht nur Utopie oder Begrenzung ist, sondern eine Zwischenwelt darstellt, in der Vergangenheit, Gegenwärtiges und Zukünftigkeiten verhandelt und imaginiert werden können.

HIERONYMUS BOSCH: *GARTEN DER LÜSTE*

(1490–1500) Das Triptychon der *Garten der Lüste* (1490–1500) von Hieronymus Bosch beginnt seine Erzählung mit dem paradiesischen *Garten Eden* und Adam und Eva [Abb. 1]. Dort sind im Vordergrund Adam und Eva zu sehen. Der Kunsthistoriker Hans Belting weist darauf hin, dass Bosch die „selten dargestellte Szene“ – und nicht die Darstellung des Sündenfalls – gewählt hat, „wie der Schöpfer, dessen Ähnlichkeit mit Jesus hier die Menschwerdung Gottes im ‚neuen Adam‘ antizipiert, das Weib dem Manne zuführt, damit sie ein Paar würden“ (Belting 2002: 25). Vor ihnen tummeln sich fantastische Hybridwesen und im Hintergrund spannen sich grüne Wiesen und Hügel auf, die von Elefanten, Giraffen wie auch Einhörnern bevölkert sind. In der Mitte breitet sich der für das Triptychon namensgebende *Garten der Lüste* aus: Die Ordnung von Tier und Mensch, fantastischen Hybridwesen und Mitwelt scheint aus einer menschzentrierten Perspektive auf den Kopf gestellt zu sein: Menschliche wie auch mehr-als-menschliche Wesen verbinden sich in einem Tanzreigen [Abb. 2]. Die dritte Erzählung findet sich auf der letzten Altartafel. Sie widmet sich der Hölle: Menschenähnliche Wesen wirken wie abgelegte Puppen oder Marionetten, die von insektenartigen Hybridwesen bespielt werden. Überlebensgroße Ohren oder halbierte Leiber, die wiederum einen Lebensraum für weitere Spezies darstellen, orchestrieren die höllischen Welten. Kurz: Drei Tafeln. Drei Szenarien. Drei Weltenentwürfe [Abb. 1]. Die Außen- tafeln des Triptychons stellen derweil die Erdscheibe dar, die in einer halbtransparenten Kugel schwebt [Abb. 3]. Gemeinsam illustrieren sie die Entstehungsgeschichte der Erde.



// Abbildung 1
Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*,
1490–1500.

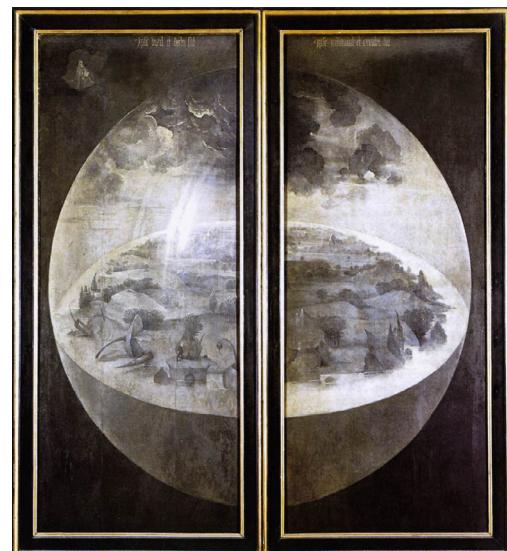


// Abbildung 2
Ausschnitt aus der Mitteltafel,
Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*,
1490–1500.

Das Werk hat seinen Titel – ausgehend von der Mitteltafel, die jene Szene voller hedonistischer Vergnügungen und fantas-tischer Wesen zu sehen gibt – nicht durch seinen Autor, sondern erst im Laufe der Zeit gewonnen. Zunächst führte der *Garten der Lüste*, wie viele andere mittelalterliche und frühneuzeitliche Werke auch, keinen spezifischen Titel. Werke wurden nach ihrem Inhalt oder ihrer Darstellung benannt. Interessanterweise stellt insbesondere die namensgebende Mitteltafel in der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte lange Zeit eine Leerstelle dar, weil die kunsthistorische Perspektive auf den *Garten der Lüste* primär durch allegorische und christliche Lektüren geprägt ist, die entweder auf Einzel-symbole wie den Schmetterling abheben oder auch Linien zu Stundenbüchern ziehen.⁴⁾ Gemeinsam ist solchen Deu-tungen, dass sie die Lüste im Garten verschweigen. Eine Perspektive, die erst durch die feministische Analyse von Daniela Hammer-Tugendhat eingeholt wird. Hammer-Tugendhat setzt sich in ihrer Analyse des *Garten der Lüste* von moralisch-didaktischen Lesarten ab, die das Werk oft als Warnung vor Wollust und Sünde inter-pretieren. Sie kritisiert jene Interpretationen, die die „Wollust“ verurteilen und das Bild auf eine Allegorie des Vergänglichen reduzieren (Hammer-Tugendhat 1985: 12). Indem sie die Rezeptionen des *Garten der Lüste* mit den sozialen Realitäten der damaligen Zeit, insbesondere der Hexenverfolgung und den gelebten Sexuali-täten des Mittelalters konfrontiert, schlägt sie stattdessen vor, das Werk in seinem historischen und gesellschaftlichen Kontext zu sehen. Darüber hinaus argumentiert sie, dass die Darstellung der umgekehrten Größenverhältnisse, bei denen etwa „das Kleine groß und das Große klein wird“, darauf hindeutet, dass die soziale Ordnung infrage gestellt wird und „die tatsächlich vorhandenen Widersprüche“ offengelegt werden (ebd.: 42). Damit betont sie die Notwendigkeit, Boschs Werk im Kontext seiner Zeit zu lesen – also im damaligen *now* (Hier) und *here* (Jetzt) – ohne es durch die Linse moderner Moralvorstellungen zu verzerrn, die doch vielmehr auf die Diskurse ihrer jeweiligen Zeit referierten, als die Geschichte der Sexualitäten in der Kunst und Literatur am Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert in die Deutung miteinzubeziehen. Hammer-Tugendhat lehnt es folglich ab, Boschs Werk als moralische Predigt zu verstehen. Stattdessen hebt sie hervor, dass die erotische Kunst des Mittelalters, die oft im Verborgenen existierte, im *Garten der Lüste* in den Vordergrund gerückt werde und damit die damali-gen privaten Freiheiten reflektiere. Entsprechend versteht sie das

4)

Siehe u.a. neben Belting 2002 exemplarisch folgende Werke zur Rezeptionsgeschichte des *Garten der Lüste*: Marijnissen 1972; Gombrich 1969; Beagle 1983 oder Fraenger 1947.



// Abbildung 3

Außenflügel, Hieronymus Bosch: *Garten der Lüste*, 1490–1500.

Triptychon, als eine „Umkehrung“ gesellschaftlicher Normen und schlägt vor, den *Garten der Lüste* als Kritik an der Kirche und der Hexenverfolgung zu lesen (ebd.: 16–20).

GARTEN DER IRDISCHEN FREUDEN (2019) ODER DER GARTEN IM HIER UND JETZT — Deutungen des *Gartens der Lüste*, wie sie bei Hammer-Tugendhat anklingen, scheinen sich auch in den eingangs genannten Ausstellungen und Theaterstücken weiterzuschreiben. Dies liest sich u.a. bei Hanno Hauenstein, der das Ausstellungsprojekt *Garten der irdischen Freuden* (2019) als Befragung des Anthropozäns deutet, was sich auch in seiner gleichnamigen Rezension mit dem Untertitel *Zwischen schillernden Utopien, Klimakatastrophe und nostalgischem Rückzug in die Natur: Der Gropius Bau eröffnet neue Perspektiven auf den Garten* wider-spiegelt. Hauenstein diskutiert in seinem Text einige der in der Ausstellung zu sehen gegebenen künstlerischen Arbeiten und stellt Verbindungslien zum *Garten der Lüste* her. Dabei beschreibt er die im Mittelteil abgebildete Landschaft als

„ein[en; TJ/FN] Ort der Verführung, der exzentrische Lust-aufwallungen freilegt. Ein Ort, wo androgyn wirkende Figuren in bläulichen Gewässern planschen, in muschelartigen Gefäßen treiben und auf schwülstigen Tierwesen reiten. Wo Körperteile zu voluminösen Früchten anschwellen, Vogelkreaturen Menschen füttern und gen Himmel befördern. Ein Mensch scheint einem Tier im Reagenzglas zu begegnen, woanders ragen bunte Blumen aus einem Hinterteil. Boschs Garten ist eine schillernd-queere Utopie, die die Grenzen zwischen Geschlechtern, Hautfarben, oder gar Spezies als Überbleibsel einer vergangenen Welt erscheinen lässt.“
(Schirnmag 24.07.2019)

— In der Ausstellung gehe es demnach darum, das Werk als Ausgangspunkt für Re-Lektüren des Gartens zu setzen, vermittels derer neue Perspektiven auf den Garten und auf das Anthropozän möglich werden. Hauenstein folgend kann Boschs Garten als „schillernd-queere Utopie“ (ebd.) reaktualisiert werden, die Fragen nach Gender, Race und nach Umgangsweisen zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur*innen stellt. Was sich dadurch herauskristallisiert, ist allerdings kein kuratorisches, performatives oder analytisches Projekt, das sich entlang einer Kritik der Rezeptionsgeschichte des Werks situiert. Vielmehr handelt es sich um einen kuratorisch-künstlerischen Dialog im Kontext von

Museum, Theater und Wissenschaftskommunikation, in der Boschs *Garten der Lüste* als Referenzraum eingesetzt wird. Es zeigt sich, so unsere These, dass Beziehungen und Übertragungen von künstlerischen und theoretischen Praktiken zur Wissensproduktion genutzt werden (Busch 2007: 36). Boschs *Garten der Lüste* nimmt darin die Funktion eines Bezugrahmens ein, indem das Werk selbst nicht Gegenstand der Interpretation ist. Innerhalb des Bezugsrahmens können durch und mit Bosch weiterführende Fragen und Überlegungen im Hier und Jetzt gestellt werden. An unterschiedlichen Punkten der Ausstellungen und ihrer Besprechungen verflechten sich unterschiedliche künstlerische Arbeiten miteinander, die Begriffe der Ökologie konzipieren, wie sie Felix Guattari 1989 formuliert hat und in denen bereits eine Idee anklingt, die bei Donna Haraway später als *naturecultures* feministisch gewendet weitergedacht wird. Mit *naturecultures* zielt Haraway auf die untrennbare Verwobenheit von Natur und Kultur, vermittels derer sich Felder, wie die Queer Ecologies oder auch die Decolonial Ecologies als Gewimmel der „Mit-Welt“ unzähliger Akteur*innen und Aktanten und eben nicht als distanzierte Umwelt allererst denken lassen.⁵⁾ Mit Haraway können die vermeintlich klaren Grenzziehungen zwischen Zaun und Beet, zwischen Mensch und Tier, zwischen Natur und Kultur in Boschs *Garten der Lüste* auch jenseits von Ausstellungen – wie auch in diesem Text – neu befragt werden. Mit dem von ihr maßgeblich geprägten Begriff der *naturecultures* verweist sie auf die materiell-semiotische Verflechtung von Natur und Kultur. Im Manifest für Gefährt*innen schreibt sie deshalb, dass ihr Garten voller „Schlangen, voller Verflechtungen, voller Nicht-Richtung“ sei (Haraway 2016: 15f). Zwischen diesen Schlangen, inmitten jener Nicht-Richtung, durch und durch eingeflochten, erweitert sie die Akteur*innen, Ästhetiken und Skalierungen des Gartens:

„[W]ie die Kreationen einer dekadenten Gärtner*in, die nicht gut zwischen Naturen und Kulturen differenzieren kann, sieht die Form meines Verwandtschaftsnetzes mehr wie ein Flechtwerk oder eine Esplanade aus als wie ein Baum. Oben und unten sind nicht zu unterscheiden und alles scheint seitwärts zu verlaufen.“ (Haraway 2016: 15f).

Haraway legt nicht offen, über welchen Garten sie spricht – im Fokus steht der Garten als Ort der Relationalität, des Austausches und der geteilten Verantwortung, so unsere These. Statt einer Grenzziehung zwischen den Spezies argumentiert Haraway dafür,

5)

Vgl. das überaus lesenswerte Handbuch von Daniela Gottschlich u.a. (Hg.) (2022): *Handbuch Politische Ökologie. Theorien, Konflikte, Begriffe, Methoden*. Bielefeld, transcript.

menschliche genauso wie auch mehr-als-menschliche Akteur*innen einzuladen, an der „materiell-semiotischen Kompostierung“ des Gartens teilzuhaben (Haraway 2018: 49). Es gehe Haraway, so Sarah Dornick, „um eine radikale materiell-semiotisch orientierte Dezentrierung des Menschen, die sie in *Unruhig bleiben* über die Grenze des Menschlichen hinaus hin zu seiner genetischen Auflösung/Verwischung/Metamorphose treibt“ (Dornick 2023: 17). Ähnliches geschieht, so unsere Beobachtung, wenn Ausstellungen wie der *Garten der irdischen Freuden* Boschs *Garten der Lüste* als Aushandlungs- und Referenzraum nutzen, um die Garten-grenzen zu befragen und um thematische, aktuelle Schwerpunkte zu erweitern. So beschreiben auch Kritiken Quesnes Theaterstück als „Hieronymus-Bosch-Collage“⁶⁾ oder auch als performativen „Erinnerungsschatz“, der ausgehend von Boschs Werk „aus Jahr-hunderten vergangener Hoch- und Popkultur: William Shakes-peare, Georges Perec, Henry Purcell und Roy Orbison“⁷⁾ rezitiert und aufführt, um mannigfaltige wissenschaftliche Diskurse rund um das Mensch-Welt-Verhältnis fragmentarisch zu diskutieren. Gemeinsam ist beiden Bezugnahmen auf Bosch, dass der *Garten der Lüste* als Aushandlungs- und Referenzraum genutzt wird, um Fragen im Hier und Jetzt und an aktuelle Krisen zu stellen. Denn: Nach Belting handelt es sich um „eine imaginäre Natur, ein Para-dies in Boschs Vorstellung, in der die bekannten Erscheinungen der Natur, als Normen unserer Erfahrung, suspendiert sind [...] Wir blicken auf eine Menschheit, die wir nicht kennen. Es ist nicht die erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab“ (Belting 2002: 54). Durch den Einsatz des *Gartens der Lüste* in den Ausstellungen oder Aufführungen wird dieser wieder gelesen und durch aktuelle Kunstwerke um dekoloniale, anthropozänkritische Perspektiven erweitert und damit in eine materiell-semiotische Kompostierung eingeladen – und zwar ins Hier und Jetzt. Boschs Garten wird durch seine Funktion als Aushandlungs- und Referenzraum, als pluraler Ort der Wissensproduktion, aus seinen utopischen Lesarten in An-sätzen herausgeschält und ins *now* und *here* übertragen. Durch diesen Transfer wird der Garten auch örtlich neu kartografiert und damit als Zwischenwelt vorstellig, sodass gegenwärtige Fragen des Anthropozäns verhandelt werden können.

ISABELLE STENGERS SLOW SCIENCE-MANIFEST _____ Die Re-Lektüren von Boschs *Garten der Lüste* lassen sich damit als Kontra-Maß-nahmen kontextualisieren, die einerseits auf die gegenwärtigen Akzelerationen des ‚Kunstbetriebs‘ antworten und andererseits

6) Siehe hierzu ausführlich die Kritik von Till Briegleb in der Süddeutschen Zeitung: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ruhrtriennale-garten-der-lueste-rezension-quesnes-1.6206394?reduced=true> (29.10.2024).

7) Siehe die Ankündigung des Stücks auf Performing Arts Season <https://www.berlinerfestspiele.de/performing-arts-season/programm/2024/spielplan/der-garten-der-lueste> (29.10.2024).

relevante Fragestellungen der Gegenwart offenlegen und durch die Re-Lektüre allererst ins Sagbare transferieren. Daher wollen wir abschließend unter Rückgriff auf Isabelle Stengers den ästhetisch-epistemologischen Einsatz von Boschs *Garten der Lüste* als Aushandlungs- und Referenzrahmen methodologisch reflektieren. Im Hinblick auf Isabelle Stengers Forderungen an die gegenwärtige Wissenschaft, die sie im Anschluss an die Science and Technology Studies und feministische Studien aus der Perspektive der Physik schreibt und als *Slow Science* benennt, ist die Lösung des *Gartens der Lüste*, als Rahmen verstanden, eine Pluralisierung des Wissens. Folgen wir Stengers methodologischem Vorschlag, der eine Maximierung von Problemkomplexen durch Einbezug möglichst vieler Wissensagent*innen, wie bereits zuvor in ihrem Buch *Wem dient die Wissenschaft?* (1997), expliziert fordert, sind die Re-Lektüren des *Gartens der Lüste* im Sinne künstlerisch-kuratorischer Forschung sowohl Untersuchungsgegenstand *als auch* Forschungsakteur. Das Gemälde wird demnach selbst als ein Akteur der Wissensproduktion ernst genommen.

In ihrem *Slow Science*-Manifest betont sie die Relevanz von Universitäten für die Bearbeitung gegenwärtiger Probleme. Im Anschluss an Whitehead plädiert Stengers dafür, die Ergebnisse von Forschung stärker an gesellschaftliche Fragen und Probleme zurückzubinden (Stengers 2018: 87). Es geht ihr darum, Forschung jenseits von Disziplingrenzen zu gestalten. Es sind Forderungen, die sich auch an andere Bildungsorte, wie das Museum oder das Theater, wiewohl sie an ganz andere institutionelle Logiken gebunden sind, anschließen lassen; denkt man etwa an die Partizipations- und Kollaborationsdebatten der Nuller Jahre, deren Movens es war, nondisziplinäre Formen der Wissensproduktion mit und durch menschliche Kollaborationspartner*innen in der Forschung zu verankern. Von diesen virulenten Forderungen leitet Stengers eine Ethik und Methodologie innerhalb von Untersuchungen ab, die sich den Anforderungen einer *Fast Science* widersetzen. Was schlägt sie also vor? Wie und warum Wissenschaft verlangsamen? Stengers beantwortet diese Fragen, indem sie auf die Ungewissheit der Zukunft verweist (Stengers 2017: 110) und deshalb ausmacht, dass es der „langsam Wissenschaft“ nicht darum gehen kann, eine allwissende Intelligenz für soziale und wirtschaftliche Probleme zu proklamieren, sondern eher darum ein „rationales Denken und zivilisierte Formen der Wertschätzung“ (ebd.: 120)⁸⁾ zu fördern. „Langsame Wissenschaft“ charakterisiert sie daher „als die anspruchsvolle Operation, die die Kunst des Umgangs *mit* und des Lernens *aus* dem, was Wissenschaftler*innen allzu oft als

8)

Alle Stengers-Zitate – auch im Folgenden – sind von den Autorinnen übersetzt.

chaotisch betrachten, d.h. was sich allgemeinen, so genannten objektiven Kategorien entzieht, zurückgewinnen würde“ (ebd.: 120, eig. Herv.). Deshalb richtet sich Stengers Kritik nicht nur auf die Frage nach Disziplinen und deren isolierten Fakten, sondern auch auf solche Narrative, die von aller Unordnung und Ungereimtheiten bereinigt sind. *Slow Science* ist dementsprechend als eine „Teilnahme an der Regeneration der von der Moderne sterilisierten Beziehungen [zu verstehen, die das Ziel hat (Anm. TJ/FN)], die Aktivierung ihrer Fähigkeit, die Auseinandersetzungen und Experimente zu nähren, ohne die es keine Zukunft geben wird“ (ebd.).⁹⁾ Eine dermaßen verstandene Wissenschaft stellt demnach nicht die „fertigen Antworten“ in den Vordergrund (ebd.: 124), sondern vielmehr die unterschiedlichen Praktiken.

— Folgen wir Stengers Manifest, gilt es die Maschinerie der Wissensökonomie mit interessierten und engagierten Fakten anzureichern. Vor diesem Hintergrund ließen sich die Ausstellungen, Texte und Performances, die den *Garten der Lüste* re-aktualisieren, als Beiträge verstehen, die auch außerhalb der eigenen Disziplin nach Antworten auf die Fragen der Gegenwart suchen. Der *Garten der Lüste* wird als Referenz- und Ausgangsort gewählt, um die verschiedenen Krisen des Anthropozäns wie Klimawandel, Artensterben oder (neo)koloniale Gewalt zu diskutieren. Diese Form der Re-Lektüre bringt keine ‚neue‘ Lesart des Gemäldes hervor, sondern macht ausgehend von Boschs *Garten der Lüste* gegenwärtige Fragen und Krisen verhandelbar – und fragt damit auch nach Verantwortung.

ZUSAMMENFASSENDE ÜBERLEGUNGEN: DER GARTEN ALS KRISENFIGUR/ATION — Durch die Re-Lektüre des *Gartens der Lüste* innerhalb aktueller Theaterstücke oder Performances und Ausstellungen ergeben sich neue Perspektiven auf den Garten und die Mensch-Welt-Beziehungen: Boschs Garten zeigt sich als Ort von Gleichzeitigkeit, der utopische wie auch gesellschaftliche Verhältnisse im Hier und Jetzt zu sehen gibt. Hammer-Tugendhat stellt sich der ‚schnellen‘ und vielfach etablierten Bosch-Rezeption entgegen. In diesem Sinne übernimmt sie Verantwortung für ihre Disziplin und praktiziert, so unsere These, eine Form der *Slow Science* in Anschluss an Stengers. Denn: Der Garten wird hier nicht nur als Paradiesgärtlein untersucht, sondern auch als heterotischer Ort ernst genommen – also als Ort, der Individuen – und Entwicklungen – vorbehalten ist, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft in einer Krise befinden (vgl. Foucault 1997: 267). Damit oszilliert der Garten als Form der Krisenheterotopie oder

9)

Isabelle Stengers engagiert sich etwa bei den neuen Auftraggeber*innen, einem Projekt, bei dem Bürger*innen Kunst für „ihren“ öffentlichen Raum in Auftrag geben. Vgl. <https://www.neuauftraggeber.de/mediathek/weil-ich-mich-jetzt-dazu-autorisiert-fuehlen-wuerde-isabelle-stengers> (24.04.2024).

als Zwischenwelt – wie unsere Form der Re-Lektüre aufgezeigt hat. Während Hammer-Tugendhats Analyse die Kritik an der Kirche und an der Hexenverfolgung sowie die damals gelebten Sexualitäten zentral setzt, ließe sich Boschs aktueller Einsatz als Aushandlungs- und Referenzrahmen als komponierte Unordnung einer Heterotopie fassen. Diese fungiert im Anschluss an Stengers als langsame Wissensproduktion und bringt dabei Befragungen und Verhandlungen des Anthropozäns hervor. Dieses unordentliche Ergebnis, dem in den Ausstellungen und Performances Raum gegeben wird, verstehen wir als weiteres Plädoyer dafür, die vor uns liegende ungewisse Zukunft zum Anlass zu nehmen, die Mensch-Welt-Beziehungen mittels Praktiken zu hinterfragen, die den Rahmen disziplinärer Grenzen und deren Skripte verlassen. Der Einsatz des *Gartens der Lüste* erscheint dann als ein Plädoyer für nonlineare Epistemologien, die durch verschiedene Kräfte und Dynamiken geprägt werden, deren Unordnung sich in der Komplexität und Vielschichtigkeit des Übergangsprozesses vermittelt. Anstatt also nach einem neuen Coup, nach einer neuen Entlarvung im Diskurs zu suchen und diese in der kurzen Aufmerksamkeitsspanne der Gegenwart für sich zu beanspruchen, ist *Slow Science* nicht nur an einer Dekonstruktion interessiert, sondern vielmehr an weiteren Allianzen, die im Einsatz von Boschs *Garten der Lüste* als Rahmen und als Agent der Wissensproduktion greifbar werden. Diese Praxis kann weitere, gleichzeitige Unordnung/en an die Oberfläche holen und an das gemeinsame Verantwortung-Tragen erinnern, das mit Wissenschaft einhergeht. Und zwar im konkret situierten Hier und Jetzt – und zwar mittels Re-Lektüren.

// Literaturverzeichnis

- Beagle, Peter S. (1983): *Der Garten der Lüste. Unsere Welt in den modernen Malereien des Hieronymus Bosch*. Köln, Dumont
- Belting, Hans (2002): *Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste*. München, Prestel-Verlag
- Busch, Kathrin (2007): *Artistic Research and the Poetics of Knowledge*. AS Mediatijschrift / Visual Culture Quarterly, Heft 179, S. 36–45
- Clément, Gilles (2015): *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur*. Berlin, Matthes & Seitz
- Clifford, Derek (1988): *Geschichte der Gartenkunst*. München, Prestel
- Dornick, Sahra (2023): *Sympoiesis visuell erzählen. Tentakuläre Poetik transformativer Wissenschaftskommunikation zu Geschlecht, Kolonialismus und Klimakatastrophe*. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 72, S. 16–30
- Fischer, Stefan (2002): Rezension von: Hans Belting: *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, München: Prestel 2002. In: *Kunstform*, Heft 12, <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2002/12/3205> (28.10.2024)
- Foucault, Michel (1997): Andere Räume. In: David, Catherine u.a. (Hg.): *Politics – poetics: [das Buch zur documenta X]*. Ostfildern-Ruit, Cantz, S. 262–273
- Fraenger, Wilhelm (1947): *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*. Coburg, Winkler
- Gombrich, Ernst Hans (1969): *Bosch's Garden of Delights: a progress report*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Heft 32, S. 162–170
- Gottschlich, Daniela u.a. (Hg.) (2022): *Handbuch Politische Ökologie Theorien, Konflikte,*

Begriffe, Methoden. Bielefeld, transcript

Günzel, Ann-Kathrin (2021): From no-where to now-here! Ein Gespräch über Utopia mit dem Soziologen und Philosophen Prof. Dr. Bruno Latour und dem Künstler, Kurator und Medien-theoretiker sowie Leiter des ZKM in Karlsruhe, Prof. Peter Weibel. In: Kunstforum International, Heft 275, S. 134–145

Haraway, Donna. (2016a): Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. London, Duke University Press

Dies. (2016b): Das Manifest der Gefährten. Berlin, merve

Dies. (2018): Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän. Frankfurt/New York, Campus Verlag

Hammer-Tugendhat, Daniela (1985): Erotik und Inquisition Zum „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch. In: Berger, Renate/Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.): Der Garten der Lüste: Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten. Köln, DuMont, S. 10–47

Hauenstein, Hanno (2019): Der Garten der irdischen Freuden in Berlin. In: Schirnmag, online unter www.schirn.de/magazin/schirn_tipps/2020/2019/schirn_tipp_garten_der_irdischen_freuden_berlin_gropius_bau/ (28.10.2024)

Marijnissen, Roger H. u.a. (1972): Hieronymus Bosch. Genf, Weber

Ohlsen, Nils (2007): Garten Eden. Der Garten in der Kunst seit 1900. In: Ders. (Hg.): Der Garten Eden. Der Garten in der Kunst seit 1900. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Emden. Köln, Dumont Verlag, S. 11–19

Rosenthal, Stephanie (Hg.) (2019): Garten der irdischen Freuden/Garden of Earthly Delights. Mailand, Silvana Editoriale

Stengers, Isabelle (2018): A World of Many Worlds. Durham, Duke University Press

Dies. (2017): Another Science is Possible: A Manifesto for Slow Science. Cambridge, Polity

Stobbe, Urte (2019): Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, Jg. 4, Heft 1, S. 91–106

Weiss, Elisabeth (2023): Garten der irdischen Freuden. In: Kunstforum International, Heft 263, S. 234–236

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Hieronymus Bosch: Garten der Lüste, 1490–1500, Öl auf Holz, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_\(Ecclesia%27s_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)

Abbildung 2: Ausschnitt aus der Mitteltafel, Hieronymus Bosch: Garten der Lüste, 1490–1500, Öl auf Holz, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_\(Ecclesia%27s_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)

Abbildung 3: Außenflügel, Hieronymus Bosch: Garten der Lüste, 1490–1500, Öl auf Holz, 220 × 390 cm, Museo del Prado, Madrid

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_\(Ecclesia%27s_Paradise\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Garden_of_Earthly_Delights_(Ecclesia%27s_Paradise).jpg)

// Angaben zu den Autorinnen

Thari Jungen, Dr. des. phil., lehrt Geschichte und Theorie visueller Kulturen und künstlerischer Forschung u.a. an der Kunsthochschule Linz, der Kunsthochschule Berlin und Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, sowie am Design Department der HAW Hamburg und koordiniert das ICGP an der mdw Wien. Zuvor unterrichtete sie an der Kunsthochschule Mainz in Vertretung von Prof. Dr. Linda Hentschel. 2023 wurde sie mit einer Arbeit zur ästhetisch-politischen Dimension von Fakes im wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkolleg „Performing Citizenship“ promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind ästhetisch-politische Theorien, Neuer Materialismus, Gender- und Queer Theorien sowie Holocaust Studies. Derzeit forscht sie zu Gärten im Nationalsozialismus und wildem Gedenken.

Friederike Nastold, Dr. phil., ist ausgebildet als Künstlerin, Vermittlerin und Kunsthistorikerin und ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Gender Studies am Institut für Kunst und visuelle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg sowie stellv. Direktorin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) in Oldenburg. Zuvor war sie Vertretungsprofessorin am Institut für Kunst an der PH Karlsruhe. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kunst- und kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Queere Ökologien und Gärten in Kunst und visueller Kultur, Human-Animal Studies, Affekttheorie, Queer Theory. Ihre Monographie *Zwischen I see you und Eye See You. Blick, Repräsentation, Affekt* erschien (2022) im VDG-Verlag.

// 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

// 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>



ANY BREEZE, ANY GRAIN OF LIGHT EDITION VON SANDRA SCHÄFER FÜR FKW NR. 75



// Sandra Schäfer

any breeze, any grain of light, 2024

Inkjet Print auf Alu-Dibond, Farbe, 32 cm × 48 cm × 3 mm

Aufhängungsprofil + Abstandhalter

Auflage 25 + 3 AP

250€ pro Stück

Zur Bestellung bitte eine Email schreiben an: info@mazefilm.de

Sandra Schäfer beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit den Herstellungsprozessen von städtischen und transregionalen Räumen, Geschichte und Bildpolitiken. Häufig entstehen ihre Arbeiten entlang von Recherchen, in denen sie sich mit den Rändern, Lücken und Diskontinuitäten unserer Wahrnehmung von Geschichte, politischen Kämpfen, urbanen, ländlichen und geopolitischen Räumen auseinandersetzt. Ihre Arbeiten wurden unter anderem auf der 66. und 67. Berlinale (Forum Expanded), Berlin; in der Camera Austria, Graz; Museum für Gegenwartskunst, Siegen; Schirn Kunsthalle Frankfurt; Depo, Istanbul; La Virreina, Barcelona; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe gezeigt. Schäfer ist auch Professorin an der Akademie der Bildenden Künste München und assoziiertes Mitglied des feministischen Filmverleihs [Cinenova](#) in London.

www.mazefilm.de

// 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

// 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>



EDITION ANY BREEZE, ANY GRAIN OF LIGHT EIN GESPRÄCH ZWISCHEN SANDRA SCHÄFER & MARIETTA KESTING

MARIETTA KESTING Was ist der Kontext, in der die Edition *any breeze, any grain of light* entstanden ist?

SANDRA SCHÄFER Die Edition hat zwei Bezüge, einmal zu dem Film *Into the Magnetic Fields*¹⁾ und zu dem Billboard *what is nature to your culture?*²⁾, welches ich für den Lenbachplatz in München entworfen habe. Letztere ist eine Arbeit, die zwei Seiten eines frei im Raum stehenden Billboards bespielt. So spiele ich mit meiner Frage auf den Dualismus von Natur und Kultur an, der dazu beiträgt, dass Natur im Unterschied zur menschlichen Kultur und Zivilisation als das hierarchisch niedrigere Andere angesehen wird. Kultur beinhaltet hierbei die Zähmung der Natur. Zugleich stellt die von mir formulierte Frage auch eine Abwandlung von Barbara Krugers genderkritischem Satz „we won't play nature to your culture“ aus dem Jahr 1983 dar.³⁾ Während Kruger die Gleichsetzung von Frau und Natur ablehnt, verschiebe ich die Bedeutung auf die vermeintliche Trennung von Natur und Kultur. Auf der anderen Seite des Billboards zitiere ich aus dem Gedicht *Half Omen Half Hope* von Joanna Klink.⁴⁾ Klinks Gedicht reflektiert verschiedene Momente der Liebe sowie ihrer Auflösung. Hierfür kreiert sie Bilder der Natur, in der Licht, Regen, Wind und Atmosphäre zu Akteur*innen werden. Dies bezieht sich auf die alles durchdringenden glücklichen Momente, die selbst dann in Erinnerung bleiben, nachdem sich eine Beziehung aufgelöst hat. Und so lege ich mit der Wahl meines Zitats den Fokus auf die Ambivalenz von Hoffnung und Scheitern in der Beziehung des Menschen zu seiner lebendigen Umwelt. Die Edition zoomt in die beiden Seiten des Billboards und montiert die Ausschnitte mit einem klaren Schnitt nebeneinander. Der Blick schweift von einer Betonarchitektur über Wald und Himmel trifft auf die Hand, die einen Vogel hält. Dem Landschaftsbild wohnt eine Mehrdeutigkeit und Fragilität inne. In beiden Fällen bleibt das Spannungsverhältnis zwischen Vogel/Wald und menschlichem Handeln/Eingreifen unaufgelöst. Eine Struktur aus invertierten Glitches legt sich über beide Bilder und verweist auf die normaler Weise unsichtbar bleibenden technologischen Bildherstellungsverfahren. Vom Text habe ich in der Edition nur das Zitat aus Joanna Klinks Gedicht *Half Omen Half Hope* verwendet. Die Edition bringt somit die zweiseitige Billboard-Montage auf eine

1)

Schäfer, Sandra (2024): *Into the Magnetic Fields*, Kurzfilm, 14:10 min. Premiere im April 2024 bei dem Filmfestival *Visions du Réel* in Nyon, <https://www.visionsdureel.ch/en/film/2024/into-the-magnetic-fields/> (27.03.2025).

2)

Schäfer, Sandra (2024): *what is nature to your culture?*, Billboard, 2 digitale Drucke auf PVC-Plane 500g, 5x5m, 2024. Die Arbeit wurde bei der *Public Arts Munich* gezeigt, siehe <https://www.publicartmunich.de/projekte/what-is-nature-to-your-culture/> (02.02.2025).

3)

Untitled (We won't play nature to your culture), 1983, <https://www.glenstone.org/artworks/untitled-we-wont-play-nature-to-your-culture>

4)

Die Dichterin Joanna Klink lebt und arbeitet in den USA, <https://www.joannaklink.com/> (27.03.2025)

Ebene, sie verweist aber auch darauf, wie ich in dem Film *Into the Magnetic Fields* mit Montage arbeite.

M _____ Der Filmtitel spricht an, was Vögel können und Menschen nicht – neben Magnetfeldern wahrnehmen, natürlich auch fliegen. Die Edition und auch das Billboard haben beide dieses sehr starke Vogelmotiv – der Vogel wird aber von einer menschlichen Hand festgehalten.

S _____ Ja, genau. Es geht, sowohl in dem Film als auch in der Edition und in der Billboard Arbeit, um das Verhältnis von Menschen und Tieren. So nehmen sie ihr Umfeld jeweils sehr unterschiedlich wahr. In dem konkreten Fall handelt es sich um Zugvögel, die zum Beispiel das Magnetfeld wahrnehmen können, das wir als Menschen nicht sehen. Ornitholog*innen versuchen die Magnetfeld-Wahrnehmung ausgehend von den Molekülen, die sich im Auge der Zugvögel befinden, zu erforschen, in Form von mikroskopischen Untersuchungen oder 3D-Modellen. Oder sie wenden die Methode der Verhaltensforschung an und bauen einen Käfig, der die Ausrichtung des Magnetfelds um einige Grad verschiebt, um herauszufinden, ob die Vögel diese Verschiebung wahrnehmen. So handelt der Film auch von der Schwierigkeit, diese Magnetfeld-Wahrnehmung zu erforschen. Die Hand steht stellvertretend für den Versuch, einen Zugriff zu bekommen, der einerseits als übergriffig, aber auch als fürsorglich wahrgenommen werden kann. In *Into the Magnetic Fields* fliegen jedoch auch einzelne Vögel und Vogelschwärme frei durch den Raum. Wir können ihnen als Menschen also nicht ganz habhaft werden. Sie entziehen sich uns.

M _____ Der Film eröffnet eine poetische Dimension und ich fragte mich, was sind denn diese Magnetfelder überhaupt? Gleichzeitig wird der Einsatz von Technologie thematisiert, bei Magnetfeldern könnte man an Elektrizität, an Strommasten oder ähnliches denken. Das Signifikante ist jedoch, dass Magnetismus eigentlich etwas der Technik Vorgängiges ist. Sicher existierte teilweise schon indigenes Wissen darüber. Die uns bekannten Praktiken von Franz Mesmer und dem Magnetisieren und der Frage des Äthers changierten stets zwischen romantischen und naturwissenschaftlichen Ideen und eröffnen zudem andere mediale Fragen nach den (Un-)Sichtbarkeiten elementarer Kräfte.

_____ Sowohl der Film, das Billboard, als auch die Edition sind 2D-Drucke oder Projektionen einer dreidimensionalen Situation. Beim Filmen wird im Rechteck und Raster komponiert, und es ist

eine Reduktion von der realen Welt in die ‚flache‘ Bildwelt. Was ist das für ein Prozess, den du da als Filmemacherin und Künstlerin immer wieder vollziehst?

S Der Film hat meines Erachtens nach die höhere Komplexität durch die verdichtete Montage mit selbst gedrehtem Bewegtbild, *found-footage*, Sound und Musik. Die Audio-Ebene fällt bei der Edition komplett weg, wo Ausschnitte der beiden Bilder in Form einer Collage zu einem werden. Die unterschiedlichen Größen der Bildausschnitte betonen das fragmentarische Zusammenfügen. Die Collage greift auch die Montage aus dem Film im zweidimensionalen Format auf und verbindet zwei Elemente, die sonst so nicht zusammenkommen würden.

M Der Film zeigt Momente der landwirtschaftlichen Arbeit ohne Menschen mit von künstlicher Intelligenz (KI) gesteuerten Maschinen, aber auch wissenschaftliche Versuche mit Vögeln, bis hin zu Wildtier-Aufnahmen, die nachts ohne direkte Anwesenheit des Menschen aber auch welche die durch direkte Kameraaufnahmen zustande kommen. Mir scheint diese Collage gerade auch einen Nerv zu treffen, indem sie zeigt, wie sehr Menschen in die Lebensräume von Tieren schon eingedrungen sind, und jetzt auch noch sehen wollen, was die Tiere nachts machen. Geht es um totale Sichtbarkeit?

S Zugleich sind die Menschen in ihrem Invasiv-Sein auch defensiv, da sie nur beobachten. Sie dringen mit ihren Kameras in den Alltag der Wildtiere ein, die dann aber wieder aus dem Bildrahmen verschwinden und sich den menschlichen Blicken entziehen, was ich gut finde. Das Habhaft-werden gelingt nicht so ganz. Auch die Aufnahmen von der Landmaschine sind zum Beispiel mit einer statischen Kameraeinstellung gedreht, damit die Maschine mit ihrer Handlung im Fokus steht.

M Mich erinnert die Kameraarbeit an eine bestimmte dokumentarische Tradition, ähnlich der SW-Fotografien von Bernd und Hilla Becher (2008), denn obwohl es Farbbilder sind bei Dir, wirken sie oft monochrom. Deine Bilder strahlen eine gewisse Ruhe und Reduktion aus, lässt sich daraus auch ein eher langsames und nicht so megalomanisches Filmemachen ausmachen? Ich erinnere mich an eine Ausstellung kürzlich in New York, wo Aufnahmen des Amazonas' in einer riesigen Projektion gezeigt wurden, die aus an die fünfzig einzelnen LCD-Bildschirmen zusammengesetzt war, und

die aber gleichzeitig ein Klimaschutz-sensibles Thema behandeln sollte. Die Ressourcen verschluckende Art der Installation stellte für mich ein Problem dar. Wie ist in Deiner Praxis das Verhältnis von Form und Inhalt, Absicht und Umsetzung?

S — Was du beschreibst, sind beeindruckende Bilder, die da entstehen mit einer wahnsinnigen Brillanz und Farbtiefe, aber mit einem hohen Aufwand an technischen Geräten. Bei meiner Arbeit war es mir wichtig, dass sie eher aus dem Alltag entsteht und mich in diesem auch begleiten kann. Ich habe sie technisch und ökonomisch ziemlich *low budget* produziert und hatte noch nicht einmal eine weitere Person für Sound dabei, sondern habe die Tonaufzeichnungen selbst gemacht, auch mit den Nachteilen, die das mit sich bringt. Ich habe mich längere Zeit bei meinen Eltern auf dem Land aufgehalten, wo einige der Aufnahmen entstanden sind, und konnte einfach zwischendurch drehen, wenn Zeit war. Ich habe mich dann mit den Förstern oder mit anderen verabredet, war in den Wäldern, an den nahegelegenen Seen oder Flüssen unterwegs. Das war so eine *one-woman-show* mit kleinem, flexilem Equipment. Ich wollte auch im Unterschied zu vielen meiner früheren Arbeiten eine Single-Screen-Arbeit entstehen lassen, die einfacher zirkulieren kann. Hierbei war ich mit der Herausforderung der Zwangsläufigkeit konfrontiert, die in der Zusammenführung von Bildern in der linearen Montage existiert. Ich habe diese manchmal bewusst angewandt und an anderen Stellen mit harten Schnitten, Brüchen und Sprüngen dagegen gearbeitet. Ich navigiere in meinem Film durch sehr unterschiedliche Landschaften und Räume. Es hat sich irgendwann gezeigt, dass es diese Form der Montage braucht, die über harte Brüche durch diese verschiedenen Räume führt. So wird der Sprung bis ins All unternommen oder die Kamera fällt herunter, wodurch sich die Vertikalität des Raumes in der subjektiven Perspektive der Kamera zeigt und sich die horizontale Perspektive auflöst.

— Bei dieser einfachen Produktion hat mich die Arbeitsweise von Filmemacherinnen aus den 1970er und 1980er Jahren inspiriert, die wenig Budget hatten und trotzdem ihre Filme realisiert haben. Ich dachte mir, das muss heute ebenso möglich sein. Ich wollte hiermit auch dem Trend der Bedeutungsproduktion durch *high-production-value* entgegenarbeiten.

M — Besonders stark ist das Bild mit der Hand und dem Vogel, der festgehalten wird, weil es so eine maximale Nähe zwischen dem Mensch und dem Tier darstellt, die etwas sehr Intimes und

Verwundbares hat. Gleichzeitig kann der Vogel später wegfliegen. Es gibt mehrere interessante Gegensätze zwischen Menschen und Vögeln, gibt es da noch etwas, das Dich dazu bewogen hat, jetzt dieses Bild für die Edition auszuwählen? Und wessen Hand ist das überhaupt?

S Das ist die Hand einer der Ornitholog*innen aus der AG Neurosensorik/Animal Navigation am Institut für Biologie und Umweltwissenschaften in der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Tatsächlich werden Vögel dort in Netzen gefangen und dann werden einige von ihnen behalten, um mit ihnen verschiedene Experimente durchzuführen. Auch diese Vögel werden wieder freigelassen, wobei es sich in der Regel nicht um im Schwarm fliegende Zugvögel handelt, die den Anschluss an ihre Gruppe verlieren.⁵⁾ Die Zugvögel werden nach verschiedenen Kategorien untersucht und kartografiert, bevor sie beringt werden. Über die Ringnummern können sie dann von anderen Vogel-Interessierten erkannt und ihr Weg nachvollzogen werden. Es ist also ein Versuch von Menschen, die Bewegung von Zugvögeln nachzuvollziehen. Und mir ist das Bild aus dem Grund wichtig, den Du auch beschrieben hast. Du solltest Vögel in einer ganz bestimmten Weise anfassen, um sie nicht zu verletzen. Es bleibt also diese Ambivalenz in der Handlung.

Das zweite Bild in der Edition zeigt eine erhöhte Betonarchitektur, von der etwas unklar bleibt, was sie ist. Sie lässt an einen Turm denken. Kabel hängen lose herunter. Sie wirkt ein bisschen verlassen. Und dann gibt es eben den weiten Blick über den Wald, der in Teilen zerstört ist und in den Himmel. Der erhabene Ausblick kann eine touristische Aussichtsperspektive darstellen, der Turm und seine Architektur verweisen aber auch auf eine militärische oder wirtschaftliche Nutzung. Laut des Fotografen Allan Sekula ist die Panoramaperspektive implizit militärisch geprägt, da der Horizont immer auch durch Gegenexpansion bedroht ist. Ich finde das schwingt auf so einem erhöhten Aussichtsturm immer mit, vor allem, wenn ich dann auch noch die Kamera aufbaue und filme. Da besteht tatsächlich eine sehr starke Nähe zu dieser militärischen Perspektive.

M *See and conquer.* Oder erst einmal *mapping* aus der Vogelperspektive (sic) und dann könnte die Invasion folgen. Bruno Latour und andere Theoretiker*innen versuchten dagegen, vom Boden, von der Erde her zu denken, und eben nicht aus der Luft (Latour 2018). Da, wo sich eigentlich die meisten Menschen befinden, die nicht Piloten sind und Privatjets besitzen und dadurch

5)

Nach Rücksprache mit einer der Ornitholog*innen erklärt sie, dass viele Zugvogelarten alleine und nachts ziehen. Da Beringungsaktivitäten tagsüber stattfinden, hat das auf die Zugaktivität somit keinen Einfluss. Werden die Vögel für die Verhaltensversuche länger in Gefangenschaft gehalten, werden sie nur freigelassen, wenn klar ist, dass die Art aktuell noch am ziehen ist – da sind die Vogelarten in Austausch. Wenn die Tiere nicht mehr ihr Winterquartier erreichen können, dann müssen sie vor Ort überwintern und können erst im Frühjahr freigelassen werden. Für die Tiere ist dieser „all-inclusive“-Aufenthalt deutlich weniger gefährlich, als ihre Zugroute und die Überlebensrate deutlich höher.

keinen privilegierten Blick von oben haben. Jedes Jahr sollen auch Laien mithelfen, Singvögel und Insekten zu zählen. Lange war Vögelbeobachten ein relativ nerdiges Hobby. Gleichzeitig sind Hobbies in der Naturlandschaft auch durch politische und durch rassifizierte Komponenten gekennzeichnet, wer darf sich wo wie verhalten, Raum einnehmen und sicher fühlen?

In den USA hat sich das ein bisschen geändert, seitdem es 2020 einen Vorfall im Central Park gab, bei dem ein afro-amerikanischer *bird watcher* zu Unrecht von einer weißen Frau eines Übergriffs beschuldigt wurde.⁶⁾ Daraufhin haben Organisationen wie die Audubon Society begonnen, kritisch zu hinterfragen, warum sie vor allem weiße Mitglieder haben.⁷⁾ Ebenso gab es in England bei der *Radical Landscapes*-Ausstellung ein Rahmenprogramm, das sich speziell an Frauen und *people of color* und die queere community richtete und für sie *nature walks* anbot, also eine Vermehrung von Aktivitäten für mehr Diversität.⁸⁾

S 2016 wurde in den USA zum Beispiel von Molly Adams der Feminist Bird Club gegründet, um die Leidenschaft für Vögel einer diverseren Gruppe zugänglich zu machen.⁹⁾ Ich war für meine Recherchen auf verschiedenen ornithologischen Foren unterwegs und dort sind nach wie vor hauptsächlich Männer anzutreffen. Beim Drehen der Zugvögel – ich musste hierfür sehr früh bzw. schon nachts an spezifische Stellen fahren – bin ich nur einmal einer Frau begegnet. Ansonsten waren hauptsächlich Männer mit ihren großen Teleobjektiven unterwegs. Sie waren irritiert, dass ich ein solches nicht verwendet habe. Da mich die Bewegung der Vögel durch den Raum interessiert hat, habe ich mit einem leichten Teleobjektiv und weiten Einstellungen gedreht. Ich habe die Nahaufnahme, die man üblicher Weise in *nature documentaries* sieht, auch als zu übergriffig empfunden.

Ich zitiere in meinem Film Ausschnitte aus der Kurzgeschichte *Vaster than Empires and More Slow* (1971) von der Autorin Ursula K. Le Guin. In dieser beschreibt sie die erste Begegnung eines grün bewachsenen Planeten mit anderen Lebewesen, in dem Fall einer menschlichen Forschungsgruppe. Der Wald reflektiert die Emotionen der Besucher*innen, die sich durch Angst auszeichnet und reagiert deshalb mit Ablehnung. Hierbei entwickelt er eine ungeheure Energie, da es sich bei dem mit Pflanzen bewachsenen Planeten um ein vollständig vernetztes System handelt. Einer der Forscher, der die Emotionen der anderen deutlich spüren kann und diesen deshalb unmittelbar ausgesetzt ist, entscheidet sich als Einziger auf dem Planeten zu bleiben. Da er

6)
https://en.wikipedia.org/wiki/Central_Park_birdwatching_incident (27.01.2024).

7)
<https://www.audubon.org/black-birders-week> (27.08.2024).

8)
Ausstellung *Radical Landscapes: Art inspired by the Land* in der William Morris Galery, London, 21.10.2023 – 18.02.2024, siehe <https://wmgallery.org.uk/event/radical-landscapes/> (27.03.2025)

9)
Feminist Bird Club, siehe
<https://www.feministbirdclub.org/about>
(27.08.2024).

den Pflanzen mit Zuneigung begegnet, wird ihm Liebe entgegengebracht: „He had learned the love of the Other, and thereby had been given his whole self. – But this is not the vocabulary of reason.“ (Le Guin 1971) Wie häufig in Ursula K. Le Guins Science-Fiction-Geschichten zeichnet sich diese durch eine psychologische Dimension aus. Sie kreiert eine Konstellation, in der Menschen in einem gleichwertigen Beziehungsverhältnis zu anderen Lebewesen stehen und daher auch von diesen aufgenommen und akzeptiert werden müssen. Ihre Geschichte weist Nähen zu Donna Haraway auf, die ebenso zwischen Menschen, Maschinen, Tieren, Pflanzen, Materie keine Hierarchisierung vornimmt (Haraway 2016). Ich bin auch nicht grundsätzlich gegen Technik. Es ist vielmehr die Frage, wie Technik funktioniert bzw. ob sie z.B. einer extraktiven Logik folgt. Und deshalb muss Natur nicht notwendiger Weise in Opposition zu Technik gedacht werden. Was passiert zum Beispiel, wenn wir sie als jeweilige Verlängerung zueinander begreifen?

Es war mir wichtig, dass es hier vor Ort um die Landschaften geht, die uns direkt umgeben und betreffen. Und so besteht der Film aus einem Patchwork von verschiedenen Landschaften in Deutschland. Zugleich gibt es den großen Sprung ins Weltall und die Science Fiction-Ebene. Autor Mark Fisher vergleicht in seinem Text *SF Capital* (2001) Science-Fiction mit der Entwicklung von Industrien, die die Zukunft kontrollieren wollen. Private Unternehmen wie SpaceX okkupieren den Orbit mit ihrem Satelliten-Netzwerk *Starlink*. In Science-Fiction Romanen von Ursula K. Le Guin, aber auch von afroamerikanischen Autor*innen und im Afrofuturismus wird aus einer Problematik der Gegenwart heraus eine Zukunft imaginiert, die in einem *fast forward mode* wie der Autor Kodwo Eshun es beschreibt (2003), verändernd auf die Gegenwart einwirken soll. Die Fiktion wird so zum spekulativen Denkraum, um aus einer rassifizierten, verzerrten Gegenwart heraus eine Zukunft zu imaginieren, die die Gegenwart verändert.

// Literaturverzeichnis

- Becher, Bernd und Hilla (2008): *Industrielandschaften*. München, Schirmer Mosel
Eshun, Kodwo (2003): Further Considerations on Afrofuturism, in: CR: The New Centennial Review 3, No. 2 (Summer 2003)
Fisher, Mark (2001), SF Capital, Blogeintrag, <https://web.archive.org/web/20060716033638/http://www.cinestatic.com/trans-mat/Fisher/sfcapital.htm> (02.02.2025)
Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC:
Duke University Press
Latour, Bruno (2018): *Das terrestrische Manifest*. Aus dem Franz. übers. von B. Schwibb, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
Le Guin, Ursula K. (1971): *Vaster than Empires and More Slow*. New York, NY: HarperCollins

// Angaben zu den Autorinnen

Sandra Schäfer beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Praxis mit den Herstellungsprozessen von städtischen und transregionalen Räumen, Geschichte und Bildpolitiken. Häufig entstehen ihre Arbeiten entlang von Recherchen, in denen sie sich mit den Rändern, Lücken und Diskontinuitäten unserer Wahrnehmung von Geschichte, politischen Kämpfen, urbanen, ländlichen und geopolitischen Räumen auseinandersetzt. Ihre Arbeiten wurden unter anderem auf der 66. und 67. Berlinale (Forum Expanded), Berlin; in der Camera Austria, Graz; Museum für Gegenwartskunst, Siegen; Schirn Kunsthalle Frankfurt; Depo, Istanbul; La Virreina, Barcelona; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe gezeigt. Schäfer ist auch Professorin an der Akademie der Bildenden Künste München und assoziiertes Mitglied des feministischen Filmverleihs [Cinenova](#) in London.

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

// 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>



YVONNE VOLKART (2023): TECHNOLOGIES OF CARE. FROM SENSING TECHNOLOGIES TO AN AESTHETICS OF ATTENTION IN A MORE-THAN-HUMAN WORLD. ZÜRICH: DIAPHANES

In dem Bemühen, den Herausforderungen durch die sich verschärfenden ökologischen Krisen wie des Biodiversitätsverlustes, der globalen Umweltzerstörung und des Klimawandels aktiv zu begreifen, hat die Kunst und Wissenschaft der letzten Jahre – nicht selten unter dem Banner „For More-than-Human Worlds“ – alternative Formen des Mit-Werdens gefordert, die auf der Koexistenz menschlicher und nicht-menschlicher Lebensformen beruhen. In den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften sowie in den kreativen Disziplinen von Kunst, Design und Architektur verdichtet sich eine wiederkehrende Forderung: die einer relationalen, artenübergreifenden Wende, die es für ein gemeinsames (Über)Leben notwendigerweise braucht. Auch Yvonne Volkarts jüngst erschienene Monografie *Technologies of Care. From Sensing Technologies to an Aesthetics of Attention in a More-than-Human World* (2023) schreibt sich in diese Diskursproduktion sowie in eine produktive Gemengelage von Techno-Natur-Kulturen und Ökologie mit der Deklaration eines dezidiert „techno-eco-feminist turn toward the environmental“ (9) ein. Zentral ist dabei eine ethisch-politische – bzw. mit Félix Guattari, eine ethisch-ästhetische – Frage nach „Technologies of Care“, so der Buchtitel, die nicht als Lösungen des Problems oder Hoffnungstragende auf den Plan gerufen werden (sollen), sondern als Care- und Vertrauensstiftende.

Ausgangspunkt des ins Englisch übersetzten Buches ist das vom Schweizerischen Nationalfond geförderte Forschungsprojekt „Ecodata-Ecomedia-Ecoaesthetics. The Role and Significance of New Media, Technologies and Technoscientific Methods in the Arts for the Perception and Awareness of the Ecological“ (2017–2021) von Volkart und einem Team, dessen Mitglieder bedauerlicherweise nicht genannt werden.¹⁾ Geleitet von einem grundlegenden Interesse des Zusammenspiels von Kunst und Naturwissenschaft, widmete sich das Projekt, und damit auch das knapp hundert Seiten leichte²⁾ Buch, zwei grundlegenden Fragen: Erstens, wie nutzt die Kunst digitale Technologien und Daten, um die Sensibilität für ökologische Zusammenhänge in einer mehr-als-menschlichen Welt zu erhöhen? Hierbei wird deutlich, dass neben Fragen nach medial-apparative Techniken des Wahrnehmens und des Spürens auch subjektiv-humane auf Seiten der Kunst-Rezipierenden aufgerufen

1)

Auf der Projekt-Website der Hochschule Nordschweiz (Basel) werden folgende Mitglieder genannt: Marcus Maeder, Rasa Smite, Aline Veillat, Dominik Mendelin, Zita Strübi und Julia Sommerfeld, URL: <https://www.fhnw.ch/de/forschung-und-dienstleistungen/gestaltung-kunst-forschung/forschungsprojekte-iagn/ecodata-ecomedia-ecoaesthetics/team>

2)

Oder müsste aufgrund der Tatsache, dass das Buch nicht in Print vorliegt, sondern ausschließlich als digitale Version besser von ‚schwerelos‘ gesprochen werden?

und in ein Verhältnis überführt werden. Letztere Techniken stellt Volkart hinsichtlich ihrer Bildung von *Awareness* mit Blick auf das Ökologische in den Fokus. Und zweitens, was unterscheidet diese Techniken der Beobachtung und des Zugangs zur ‚Natur‘ von anderen? (7) Durchaus interessant wäre neben der Frage der Unterschiede sicherlich auch die möglicher Gemeinsamkeiten gewesen, nicht zuletzt, um einen differenzierteren Blick auf dezidiert künstlerische und rein naturwissenschaftliche Technologie-Verwendungsweisen zu erhalten.

Das in sechs Kapitel untergliederte Buch setzt mit einer rahmengebenden Einführung ein, deren Überschrift Donna Harraways zentrales Diktum, *to stay where the trouble is*, aufruft: Das Durcharbeiten von „Being Troubled“ unter den Bedingungen prekärer Welten eröffnet andere, neue Horizonte. Hieran koppelt Volkart ihr Verständnis von Care – angelehnt an María Puig de la Bellacasa, Natasha Myers und Angela Davis – nicht zuletzt als kritische Überlebensstrategie (15). Zunächst schildert Volkert ihre Skepsis gegenüber der Euphorie angesichts der Etablierung neuer, innovativer Technologien, mit denen es möglich sein sollte, sensor-gestützte Umweltdaten für Menschen wahrnehmbar zu machen und dadurch ein soziales Bewusstsein für den voranschreitenden Klimawandel zu mobilisieren: „What good are the technical means if they do not correlate with a practice of mindfulness and care? And how to get into such a practice?“, fragt Volkart kritisch (7). Hieraus speist sich die titelgebende Frage nach den „Technologies of Care“, die weniger Sensortechnologien umfassen, sondern – und das ist ein zentraler und gekonnter Kniff in Volkarts Argumentation – Ästhetiken der Aufmerksamkeit (11). Derartige Techniken laden uns also dazu ein, der mehr-als-menschlichen Welt auf sehr körperliche Weise Aufmerksamkeit zu schenken; mittels unserer Fühler Antworten von Alteritäten wahrzunehmen, zuzuhören („becoming-antenna“ 12). Genau diese Form von Aufmerksam-Werden ist eine spezifische Form von *Caring*: Ein Öffnen hin zu Alteritäten, das zu einer ethischen Verpflichtung aufruft: Verdichtet sich nicht gerade durch die vernommenen Antworten der menschlichen und mehr-als-menschlichen *Anderen*, die mich angehen, die mich berühren, eine Atmosphäre von einem ‚antworten müssen‘? Würde dann nicht *nicht zu antworten* bedeuten, einer Antwort schuldig zu bleiben? Es sind solche und andere politisch-ethisch relevante Fragen nach *response-ability*, die sich durch Volkarts Buch ziehen.

Dass wissenschaftliche Fakten über den anthropogenen Klimawandel und das Artensterben unzureichende gesellschaftliche Mobilisierungskraft generieren, ist evident. Wir kennen sie,

die Fakten, wir haben uns an sie gewöhnt, „but we don't care“. Um *Care* zu aktivieren, und die Notwenigkeit von *Caring* im feministisch-posthumanistischen Sinne wahrzunehmen, bedarf es einer Epistemologie der Berührung, für die Theoretiker*innen wie Donna Haraway, Karen Barad, María Puig de la Bellacasa und andere immer wieder plädiert haben. So auch Volkart, die eine solche Epistemologie in der zeitgenössischen Techno-Öko-Kunst aufsucht und auslotet: „It no longer needs information and knowledge, but touch: aesthetic practices that turn the technical-sensorial observing/measuring/data processing of sensing technologies into a technology of sensing, a participation (willingness) without distance.“ (11) Von dieser Distanzüberbrückung aus setzt Volkart den Ausgangspunkt für ihr Vorhaben: Anhand ausgewählter Beispiele aus der Kunst zeigt sie, dass es sich bei dieser „technology of sensing“ (11) um ethisch-ästhetische Prozesse dynamischer Sinnverschiebungen handelt (15). Im zweiten Kapitel werden diese Prozesse mit Blick auf Volkarts Forschungsprojekt und unterschiedlichen Technologien der Erkundung von Wäldern herausgearbeitet. Hier zieht die Autorin Arbeiten von Marcus Maeder, Rasa Smite/Raitis Smits, Karine Bonneval und Agnes Meyer-Brandis heran, die in ihrer künstlerischen Praxis eng mit Forstwissenschaftler*innen kooperieren und sich Technologien (wie bspw. der SIDAR-Scan-Technologie) und naturwissenschaftliche Methoden bewusst aneignen. Entlang verschiedener Arbeiten von Pinar Yoldas, Alexandra Toland, Mindaugas Gapševičius, Humus Sapiens und Ursula Damm stehen im dritten Kapitel die hybriden Techno-Ästhetiken des Labors im Mittelpunkt. In prozessualen Experimentalanordnungen geht es den Künstler*innen hierbei um grundlegende Fragen von Reproduktion und ein spielerisch-exploratives Verstehen von Lebensbedingungen und der dafür mitverantwortlichen Organismen. Das vierte Kapitel setzt bei den Medien der Verschwendung und den „WasteMachines“ (63) an; bei den Batterien als Medien der Digitalisierung einerseits und der Ausbeutung und Kolonialisierung andererseits (64). Volkart stellt sich dabei Fragen wie: Aus welchen Materialien bestehen Batterien? Woher kommen sie? Wohin gehen sie? Welcher Müll fällt dabei an? Und schließlich: Was kann der ästhetische Umgang mit diesen Abfallstoffen eröffnen? Entlang des von Volkart selbst geleiteten Forschungsprojekts *Times of Waste* und einer Videoarbeit des Kollektivs *Unknown Fields* zeigt sie auf, wie die Naturalisierungen solcher Medien (und ihrer Geschichte) der Verschwendungen sichtbar gemacht werden können und deren komplexe, materiell-semiotischen Verknotungen ästhetisch untersucht werden (können). Wie also weitermachen, „unruhig bleiben“

(Haraway 2018) angesichts dieses sich häufenden Mülls, der Toxine in den Gewässern, Erden und der Atmosphäre; angesichts der andauernden ökozidalen, extraktiven Gewalt? Eine thesenhafte Antwort darauf leistet schließlich Volkarts fünftes Kapitel, das sie erneut nahe an Haraways Denken heranführt: Wir dürfen nicht auf ein Happy End, auf ein „nach‘ dem ökologischen Kollaps“ setzen, sondern brauchen eine allumfassende Atmosphäre des Gedeihens, des Weiterbestehens und Anders-Werdens, des „becoming m-other“ (75), wie Volkart es nennt. Eine solche Atmosphäre ist die Grundvoraussetzung für einen planetarischen, alteritätsfokussierten Existenzmodus des Umwelt-Werdens durch Heilen und Geheilt-Werden, Pflegen und Gepflegt-Werden, Reparieren und Repariert-Werden. Unter der Betrachtung künstlerischer Beispiele von Wanuri Kahiu, Leena und Oula Valkapää und Špela Petrič demonstriert Volkart, wie Formen des „becoming m-other“ als Formen des Gedeihens und Reparierens jenseits von Geschlechter- und Spezies-Grenzen ästhetisch exploriert und verhandelt werden. Die Technology of Care des *M-othering* ist dabei kein *Othering*, „it is reproductive and therefore ‚maternal‘, but lacks the attributions of that holistic, controlling or appropriating all-maternal that normally circulate“ (75). Eine typografische Kleinigkeit, die überrascht, ist Volkarts Affirmation der Bindestrich-Verwendung zwischen „M“ und „othering“ und der damit verbundenen Abkehr gegenüber dem Querstrich, der ihr zufolge ein *Entweder-Oder* markieren würde. So stellte doch gerade Karen Barad – auf deren Theoriepositionen Volkart sich auch beruft – den Slash als „an active and reiterative (intra-active) rethinking of the binary“ (Barad 2012: 19.) heraus; als ein Satzzeichen, das nicht auf einen statischen Zustand, sondern ein relationales, diffraktives Werden jenseits von Binaritäten verweist.

Das Buch schließt mit einem sechsten Kapitel, das nicht nur zentrale Argumentationsfäden noch einmal zu bündeln sucht, sondern auch mit dem Begriff des „exceeding“ (85) eine weitere Bedeutung von Care ins Feld führt, die sich als Kristallisierungspunkt der Care-Konzeptionen im Buch erweist. „*Caring* in the sense of *exceeding* thus means: leaving the house, the site, the products offered. It means settling outside and [...] celebrating everyday rhythms and intensities as part of the cosmic. It means to connect and ally with the chaotic forces of the world“ (86). Die Radikalität von *Caring* im Sinne des Überschreitens besteht in einer grundlegenden, hier zuvor erwähnten *response-ability*: Als verantwortlich in unserem Antworten sind wir aufgrund unserer materiellen und techno-ästhetischen Verflechtungen aufgerufen zu antworten, wie Volkart so pointiert und überzeugend deutlich macht.

„Caring [...] is always: touching oneself/others“ (17). Volkarts Monografie imponiert durch ein besonderes *Berührt-Werden* im Lesen (so zumindest mein subjektives Leseempfinden); durch eine sprachliche Finesse, die in ihrer teils poetischen Un/Klarheit³⁾ und Un/Schärfe etwas von dem *spürbar macht*, worum es im Buch geht: um eine Epistemologie der Berührung, die ein Potenzial für Awareness und Transformation birgt. Oder mit María Puig de la Bellacasa gesprochen: „Attention to what it means to touch and to be touched deepens awareness of the embodies character of perception, affect, and thinking. Understanding contact as touch intensifies a sense of the co-transformative, in the flesh effects of connections between things (2017: 96).“ Als Lesende des Buches werden wir selbstredend nicht unmittelbar von den künstlerischen Arbeiten berührt, dennoch mobilisiert Volkart eine andere Technologie von Care, die einer Sprach-Technologie von Care: ihr Schreiben mit *Sorgsamkeit*, ihre aufmerksame Sprache, die teils von ihrem Recht auf Opazität (Glissant 1997: 189–194) Gebrauch macht, wirken *berührend*. Zudem erweist sich ihr Buch nicht nur als ein Fahndungsunternehmen nach den technischen Fühlern und fleischlichen Antennen sowie den Ästhetiken der Aufmerksamkeit in der zeitgenössischen Kunst, sondern birgt ebenso das Potenzial, in der Leseerfahrung verkörperte Fühler entstehen und gedeihen zu lassen bzw. diese wahrnehmen zu können als eigene, leibliche. Hier vereint sich etwas zwischen Volkarts opak/transparentem Sprachstil und den künstlerischen Positionen, denen sie in ihrem Buch nicht einfach nur analytisch begegnet, sondern die auch bestimmte Formen von *Caring* spürbar machen: Ein *Caring* als ein *becoming attentive, becoming-together, becoming different, becoming foreign, becoming exposed*.

3)

Hier ist der Schrägstrich in Anlehnung an Karen Barads zuvor kurz beschriebene Verwendungslogik gesetzt.

// Literaturverzeichnis

- Barad, Karen (2012): Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad von Malou Juelskjær und Nete Schwennesen, in: Kvinder, Køn og forskning/Women, Gender and Research. Copenhagen, 1(2) 2012, 10–24
- Puig de la Bellacasa, María (2017): *Matters of Care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Minneapolis/Minn.: University of Minnesota Press
- Glissant, Édouard (1997): *For Opacity*, in ders.: *Poetics of Relation*. Übers. Betsy Wing. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Aus dem Englischen von Karin Harrasser, Frankfurt a. M.: Campus

// Angaben zur Autorin

Dr. phil. Alisa Kronberger ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum und assoziiert an den dortigen Sonderforschungsbereich „Virtuelle Lebenswelten“. Sie promovierte an der Philipps-Universität Marburg und der Zürcher Hochschule der Künste mit einer Arbeit zu neuen Materialitätsdiskursen in der feministischen Medienkunst, wofür sie den Promotionspreis der Philipps-Universität Marburg erhielt. Ihre medien-, kunst- und

Kulturwissenschaftlichen Forschungsinteressen lassen sich vor allem im Bereich (öko)feministischer (Medien)Theorien, Medienökologie und -philosophie, kritisch-posthumanistischer Ethik sowie im Diskursfeld des Neuen Materialismus verorten. Zuletzt erschien ihr Aufsatz „Reclaiming difference-within. Ecofeminism, New Materialism and the Speculative Ritual in the early Work of Ulrike Rosenbach“. In: Hendrik Folkerts (Hg.), *Ulrike Rosenbach. Heute ist morgen / Witnesses im Walther König Verlag* und sie gab gemeinsam mit Katrin Köppert und Friederike Nastold die 4. Ausgabe von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries* mit dem Schwerpunktthema „dis/sense in der Anthropozänkritik“ (2023) heraus.

// 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

// 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>



ROBIN BAUER, ADRIAN DE SILVA, UTAN SCHIRMER (HG.) (2023): VON FRÖSCHEN, EINHÖRNERN UND SCHMETTERLINGEN. TRANS_QUEERE* WIRKLICHKEITEN UND VISUELLE POLITIKEN. SCHRIFTEN VON JOSCH HOENES (1972–2019). ESCH-SUR-ALZETTE, MELUSINA PRESS

Mit Originalbeiträgen von Karen (Ren) Fiss, Utan Schirmer, Adrian de Silva, Kea Wienand, Tamás Jules Füty, Robin Bauer u.a., sowie einem Bilderzyklus von Tomka Weiß: *Blitze, Frösche, Chaos, 2022*

— Ein *Gedenkband*, was lässt dieser Begriff anklingen? Ein Buch, dem Erinnern ebenso wie der Neuentdeckung eines sich spätestens nach dem Tode kristallisierenden Werks gewidmet... Der Gedenkband mit ausgewählten Schriften von Josch Hoenes macht hier keine Ausnahme. Oder doch? Ein wenig schon: eine große Liebes- und Trauerarbeit vermittelt sich neben den versammelten politischen und poetischen, akademiekritischen Texten bereits beim Durchblättern.

Der Band, der mit einigem Raffinement Namen von Tierwesen zum Titel hennimmt – *Von Fröschen, Einhörnern und Schmetterlingen* – und den Titel mit Geburts- und Todesjahr beendet – (1972–2019) –, kommt im Ganzen mit märchenhafter Lebendigkeit daher, in den Arbeiten von Josch Hoenes, die zusätzlich im Buch von einer verwobenen Vielstimmigkeit getragen sind, einer Community freundschaftlicher, aktivistischer und wissenschaftlicher Resonanzen und Interferenzen. Dass der Untertitel „Trans_queere* Wirklichkeiten und visuelle Politiken“ 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 verweist, kündigt bereits Grundfragen von Josch Hoenes' Arbeiten wie korrespondierender Verfahren der Buchgestaltung an.

— Denn darum geht es in den zusammengestellten Schriften von Josch Hoenes: Um Fragen der Darstellbarkeit und um die Ermöglichung von etwas, das – möglicherweise – (noch) unsagbar und undenkbar wäre, im Paradox eines Existenz erschaffenden ebenso vorauseilenden wie verspäteten Abbilds. Konkretisiert in seinen eigenen Worten: „Während ich diesen Text schreibe, sitze ich immer wieder ungläubig und zuweilen etwas fassungslos mit beziehungsweise in meinem trans*männlich transformierten Körper an meinem Schreibtisch und frage mich, was in aller Welt trans* Körper so unglaublich undenkbar, unvorstellbar, erkläruungs- und

bearbeitungsbedürftig macht.“ (*Blitze, Frösche, Chaos. Das Glücksversprechen des New Materialism oder wieso Trans*materialisierungen (über-)lebensnotwendig sind*, S. 271) Das lässt sich so lesen, dass es bei solch *unglaublich Undenkbarem*, tatsächlich um bislang *Unsagbares* ginge, das die Vorstellungen, Erklärungen und alles andere hervortriebe: „[Die] Forderung ‚Betroffene müssen für sich selbst sprechen‘ [übersieht], dass epistemische Machtverhältnisse bestimmte Dinge unsagbar und undenkbar machen“. (*Teilnehmende Lektüre. Überlegungen zur Objektivierung des Forschersubjekts*, S. 294) Diese konstatierte Unmöglichkeit schenkt sich, dem schreibenden Subjekt, eine große Freiheit. Denn wenn „mit beziehungsweise in“ einem „trans*männlich transformierten Körper“ gedacht und geschrieben wird, so wird natürlich das *als*, nämlich *als* transformierter Körper zu denken, zum Ausgangspunkt und Verfahren gewählt, mit den unvermeidlichen Konsequenzen epistemologischer Experimente. Der Gedankenband erlaubt geneigten Leser*innen gewissermaßen ein Gedankenbad, das sich von aktuellen, Identität zementierenden Positionen erfrischend unterscheidet.

— Die in den Band aufgenommenen Texte aus den Jahren 2004–2019, die nicht chronologisch, sondern thematisch gruppiert sind, lassen ein großes kreatives und kritisches Spektrum zur Entfaltung gelangen. Die jeweils kommentierend eingeleiteten Abschnitte des Buches zeigen es bereits in der Gliederung an. Es geht um „Räume der Ermöglichung“, „Kritik der Zweigeschlechtlichkeit/Kategorienkritik“, „Visuelle Politiken“, „Un_mögliche Körper denken“ und „Wissen als Intervention“. Eines zeichnet von den frühen bis zu den späten Texten Hoenes’ Schreib- und Denkstil aus: Diskussionskultur teilt sich großzügig an vielen Stellen mit – ein Geschmack an Freiheit und (ebenso neugierigem wie geduldigem) Austausch. Die herausgeberische Auswahl leitet diesen Eindruck, indem etwa ein kurzer Text, eine Positionierung zu subkulturellen Praxen, nämlich, „ob Frauenräume für Transgenderpersonen geöffnet werden sollen“ (*Identitäten in Frauenräumen*, S. 42) als einer der ersten prominent platziert ist. Dass diese Frage „problematisch“ sei, wird prompt von Josch Hoenes benannt, um in überzeugender Klarheit die Alternative zu benennen: „Transpersonen[...], die sich feministischen Zielen und Politiken zugehörig fühlen, sollten Zugang zu Frauenräumen haben.“ (Ebd.) Hoenes’ Verbundenheit mit „Räumen der Ermöglichung“ kann von Subkultur und aktivistisch-künstlerischer Performanz bis in Infragestellungen akademischer Formen gezogen werden. Dass es queer-feministische Räume sind, die es zu finden und zu erfinden gilt, und die gleichermaßen

mitzudenken scheinen, klingt bereits in diesem Text an. Solche Räume werden in seinen folgenden kunst- und kulturwissenschaftlichen Studien als innovative Trans-Wissenschaft erzeugt.

Als großartiger und inspirierter Beobachter, analytisch mitgerissen, zeigt sich Hoenes in einem Text des gleichen Abschnitts (gemeinsam mit J. Noah Munier) *A fabulous county of gender. Queer-feministische Fantasiebilder von Männlichkeit und Sexualität* (S. 46 f.), zu einer Show und Inszenierungen der Sissy Boyz, des Performance-Kollektivs mit Jana Katz, Martina Kock, Sandra Ortmann, Jana Schenk, Tomka Weiß, die als Boygroup in den 2000er Jahren Furore machten und in deren Show ein Einhorn besonderer Art eine Rolle spielte. Im Kostüm ersetzte ein naturalistisch gestalteter Dildo, wie aus dem Schädel herauswachsend, das gedrehte Horn des besungenen *last Unicorn*. Hoenes und Munier sahen es so: „Die Verschiebung und Aneignung einer solchen Figur durch die Verschränkung der Gegensätze ‚Reinheit‘ und ‚Sexualität‘ verschafft vor dem Hintergrund einer queeren Betrachter_innenposition offensichtlich höchste Lust. [...] In der Kombination von Kopf und Dildo wird ein ‚phalLOGOzentristischer Fokus‘ verlacht.“ (S. 63) Die Texte von Josch Hoenes scheinen auch selbst manchmal – ähnlich den ausführlich beschriebenen Weisen des Lachens in Reaktion auf die Show der Sissy Boyz – zu lachen. Etwas Ansteckendes, Unsagbares, Lustvolles wohnt in den probierten unmöglichen Denkbarkeiten, trotz und wegen der analysierten Gewaltverhältnisse der heteronormativen Ordnung und des Wissens.

Das Verfahren einer *teilnehmenden Beobachtung*, hier bezugnehmend auf ethnologische Methodik, ist von Josch Hoenes zu einem Verfahren der *teilnehmenden Lektüre* neu gedacht worden und gilt insbesondere zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten, nicht nur der Performance der Sissy Boyz oder einem Film wie *Boys don't Cry*, sondern auch beispielsweise Fotografien von Del LaGrace Volcano oder Loren Cameron. Die Lektüre, die eine eigene Beteiligung des Autors Hoenes an der Kultur von Trans* und Inter* zugrunde legt, um zu einer Form von Wissenschaft „mit dem Material gegen die hegemoniale Ideologie“ (*Teilnehmende Lektüre. Überlegungen zur Objektivierung des Forschersubjekts*, S. 302) zu gelangen. Dass dabei nebenbei die Position eines „Frosches“, dem Experimentalobjekt naturwissenschaftlicher Untersuchung, bei geringfügiger Variation der Buchstabenfolge in die eines „Forschers“ zu verwandeln ist, auch darum geht es, mit einer gewissen Treue zum Objekthaften bezüglich des Forschersubjekts, welches zur – historisierenden – *Objektivierung* qua implizitem oder verkörperten Erfahrungswissen strebt, in trans*-queerpolitischer

Selbstreflexion. Dies sei in Referenz auf die Dissertation von Hoenes von 2014 angemerkt, die im Titel gleich über Transmännlichkeiten in „kunst- und kulturwissenschaftliche Analyse visueller Politiken“ aufklärte: *Nicht Frosch – Nicht Laborratte*.

— Die Neuordnung der ausgewählten Texte zueinander, mehrfach aus dem Kontext der Dissertation, aber auch die späteren Auseinandersetzungen mit historischen sexualkundlichen Autoren wie Magnus Hirschfeld umfassend, setzt die Texte von Hoenes gewissermaßen selbst einer *teilnehmenden Lektüre* aus. Wenn nämlich beispielsweise *Mit Schmetterlingen denken. Der transvestitische Mensch in Magnus Hirschfelds Bilderteil zur Geschlechtskunde* (S. 312 ff.) als letzter platziert wird, nachdem das Verfahren solch teilnehmender Lektüre in der Reihung der Texte bereits expliziert wurde, lässt sich eine Hoenes'sche teilnehmende Lektüre auch am historischen Sujet Magnus Hirschfeld erwarten. So tritt Hoenes' experimentelle Identifikation mit dem „vertrauten Beobachter und Kenner“ (S. 321), als der Magnus Hirschfeld sich in seinem Werk *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung* bezeichnet, besonders hervor. Dass Hoenes sich dann einem Postulat von Geschlecht als einer „körperseelischen Einheit“ bei Hirschfeld im Sinne eines Monismus anzuhören scheint – entgegen heute gängigen Konzepten von Sex und Gender –, praktiziert Bereitschaft zu dialektischer Wendung von Grundannahmen, die einem vielschichtigen Lesen von visuellen Materialien vertraut. Und: „ein[em] Zuhören, ein[em] Aufschieben von (moralischen) Urteilen und [...] [der] Ermöglichung eines offenen Fragens“ (*Teilnehmende Lektüre. Überlegungen zur Objektivierung des Forschersubjekts*, S. 308). Die Deutung einer Schmetterlingsabbildung aus dem Bilderteil zur „Geschlechterkunde“ Hirschfelds setzt hier das Motto einer Einladung zum „sinnlichen Betrachten“: „In der Bedeutung, die Naturbeobachtung und ästhetische Formen in Hirschfelds Konzeption der Sexualwissenschaft besitzen, erhält sie eine Nähe zu Formen des ‚wilden Denkens‘ und unterscheidet sich grundlegend von einer pathologisierenden *scientia sexualis*“ (S. 317).

— Die Textsammlung wird eingangs und ausgangs des Buches von einem ebenso witzigen, wie klugen Bild-Beitrag, gemeinsam von Josch Hoenes und dem Künstler und Aktivisten Tomka Weiß, gerahmt, *Die Schichten der geschlechtlichen Kleidung* (S. 25 ff., S. 347ff.), was zusätzlich eine Involviertheit von Josch Hoenes in künstlerische Praxen und Kooperationen erfahrbar macht. Von Tomka Weiß stammt auch die für das Buch erstellte Serie von monochromatischen Gemälden auf ungrundierter Leinwand,

Blitze, Frösche, Chaos (2022), die jedem der Abschnitte und ihren Einleitungen vorangestellt sind, ebenso wie jedem der Texte. Die Bilder gehen auf Skizzen zurück, die Tomka Weiß von einigen Weggefährten*innen Josch Hoenes' während Zusammenkünften zum Diskutieren jeweils ausgewählter Texte des Bandes anfertigte. Die Gemeinschaft und Erinnerung stiftende künstlerische Praxis, die mit Denken und Stil der versammelten Texte von Hoenes kommuniziert, hat subtile und präzise Porträtkompositionen hervorgebracht, flüchtige mimische Ausdrücke und Körperhaltungen unterschiedlicher Maßstäbe zueinander gruppiert, oft in Ausschnitten und Vergrößerungen abgebildet, so dass der Blick auf den textilen Malgrund und den Gestus des Farbauftrags gelenkt wird. Der Fokus liegt durch das Verfahren im extremen Nahbereich und zugleich in einer schwebend erzeugten Frage, in Höhe oder Tiefe, was außerhalb des Ausschnitts einer Abbildung auf einer Buchseite läge. Dieser visuelle Part kann als wichtiger zusätzlicher Anlass gelten, in das überaus gelungene Buch zur Entdeckung und Wiederentdeckung der Schriften von Josch Hoenes produktiv einzusteigen. Auf zu den Paradoxien geschlechtlicher Undenkbarekeiten...

— Frei zur Verfügung auf der Seite von Melusina Press:

<https://www.melusinapress.lu/projects/1981-5357>.

// Angaben zur Autorin

Dr. Claudia Reiche, Medienwissenschaftlerin und Künstlerin, unterhielt und unterhält zu Josch Hoenes mehrere wunderbare Relationen: u.a. Kollegin, Kuratorin, Herausgeberin, Verlegerin, Filmerin – <https://thealit.de/quitequeer>, <https://thealit.de/sissyboyz>, <https://thealit.de/prototypisieren>

// 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

// 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>



LIEBEN, LEBEN UND STERBEN IN SYMBIOSE MIT LUCILE OLYMPE HAUTE KUNSTVEREIN LANGENHAGEN 13.12.2023–18.02.2024

Lucile Olympe Haute bekommt ihre erste Einzelausstellung in Deutschland: Unaufhörlich sind drei Kombucha-Pilze im Unsichtbaren mit reproduktiver Arbeit beschäftigt. In ihrer Fragilität zeigen sie Abhängigkeiten auf – von Menschen, vom Klima, von Technologien – und bergen somit enormes Identifikationspotential.

In dieser Ausstellung sind Kombucha sowohl künstlerisches Material als auch Kollaborierende und bieten Vorlagen für unendlich viele Metaphern. In nur einer Woche ist seit dem Ausstellungsaufbau eine beträchtliche Masse Zellulose in den Bruttöpfen herangewachsen und es wird ohne viel menschliche Intervention (a.k.a. *Care*) fleißig fermentiert. Konventionell betrachtet ist diese Masse Abfall der Getränkeproduktion, den die Künstlerin Lucile Olympe Haute regelmäßig von einer Manufaktur geschenkt bekommt. Einen Kombucha hat sie selbst aus Paris mitgebracht, die anderen wurden in Langenhagen gezüchtet. „Im Alltag sind Hefen und Bakterien unsere Verbündeten wie auch unsere Feinde. Sie bevölkern uns bis in unsere intimsten Mikrobiota. Auf und in unseren Körpern sowie in unserer Ernährung arbeiten wir mit ihnen zusammen“, heißt es im Saalzettel der Ausstellung, gleich darauf wird das Machtverhältnis geklärt: „Ihre Anwesenheit wird von uns kontrolliert: wir sortieren, züchten oder vernichten sie. Jeder von uns wird von solchen unsichtbaren Wesen bevölkert, jeder von uns ist eine symbiotische Vielheit.“¹⁾ In diesem Sinne ist der Ausstellungsbesuch für Nicht-Kundige wie mich weniger Besichtigung als eher eine Art Familienzusammenführung unbekannterweise.

Lieben, Leben, Sterben: Der Kunstverein Langenhagen befindet sich wacker-widerständig mitten in der *Artworld*-Peripherie, am nördlichen Rand von Hannover. In direkter Nachbar*innen-schaft treffen sich Menschen in der Musikschule oder suchen das angrenzende Bestattungsinstitut auf. Der von Birte Heier und Sebastian Stein geleitete Kunstverein selbst hat einen länglichen Grundriss, welcher an sein früheres Leben als Kegelbahn erinnert. In Hautes Ausstellung wird er von einem rituellen elektro-Gong-sound erfüllt, der die Kombucha beschallt und die Installationen dröhnen miteinander in Bezug setzt. Zuhause in Paris sind die Kombucha es gewöhnt, von Haute mit ihrem Gong bespielt zu werden. Da sie hier auf sich gestellt sind, gibt es eine Tonaufnahme.

1)

Kunstverein Langenhagen/Heier,
Birte/Stein, Sebastian: Saalzettel zur
Ausstellung, Langenhagen 2023.

Die Ausstellung präsentiert sich kompakt: drei Installationen, die sich scheinbar allzu einfach in die großen Wörter des Titels *Lieben, Leben und Sterben* einordnen lassen [Abb. 1]. Heterogene Kombucha-Populationen laden zur Kontemplation ein und zeigen in einer Verbindung mit dem technoschamanischen Wissen von *Cyberwitches* auf, dass Differenzen überwindbar sind und Abhängigkeiten für eine friedliche Koexistenz produktiv gemacht werden können. Auch die Menschen und andere Lebewesen ausbeutenden Arbeits- und Lebensumstände im Kunstbetrieb werden nicht ausgespart.

Haute verkörpert in ihren Performances an der Schnittstelle zwischen analogen und digitalen Räumen einen klassischen Cyborg, also ein Lebewesen, das sich symbiotisch mit der Technik vereint hat. Ihre feministische Arbeit verbindet unterschiedliche Technologien und Hexenrituale auf der Suche nach einem Zusammenleben in der heutigen Welt, welches nicht mehr die menschlichen Belange bevorzugt (siehe Haute o.J.). In Langenhagen zeigt sie drei lebendige Kombucha-Kulturen, die in gläsernen Töpfen, dem *Incubator* (2023), hängen [Abb. 2]. Aus den im Verein vorgefundenen Teesorten herangezüchtet, bilden sie die jeweiligen Farbspektren von Hibiskus, Grüntee und Schwarzer Tee ab. Unter einer Siebabdeckung liegt die dick herangewachsene Schicht Zellulose, auf der die Kultur lebt. Die drei Kulturen schwitzen, blubbern, rutschen ab, machen leise Pfeifgeräusche. Sie riechen etwas muffig, warm, sauer mit fruchtiger Teenote. Die Installation verweist auf die feminisierte Praktik des Fermentierens, welche zyklisch, reproduktiv – mit abjekter Komponente, nährend für sich und viele andere sowie im Domestischen angesiedelt – viel zu lange abgewertet wurde und nun in feministischer Aneignung hohe Popularität erfährt.²⁾

Der Pilz hängt zwar auf meiner Augenhöhe, dennoch verfügen die menschlichen Kollaborierenden in diesem Projekt über mehr Handlungsmacht als die Kombucha, die den physikalischen Gegebenheiten ausgesetzt sind. Von einer Symbiose ließe sich hier schwerlich sprechen, zumal die Kulturtechnik Kombucha von Menschen erfunden wurde und Tee benötigt, der auch menschengemacht ist.

Wie ihre Besitzerin sind auch die Kombucha Cyborgs. Die doppelwandigen Glasbehälter haben in ihrem Zwischenraum eine

2)

Siehe: Lauren Khans (ehem. Fournier) multidisziplinäre und in fünf Ländern orts-spezifisch realisierte Gruppenausstellung *Fermenting Feminism* (2017–2019) oder den Hype um die Bücher von Katz (2012); (2020).



// Abbildung 1

Ausstellungsansicht *Lieben, Leben und Sterben in Symbiose mit Lucile Olympe Haute*



// Abbildung 2

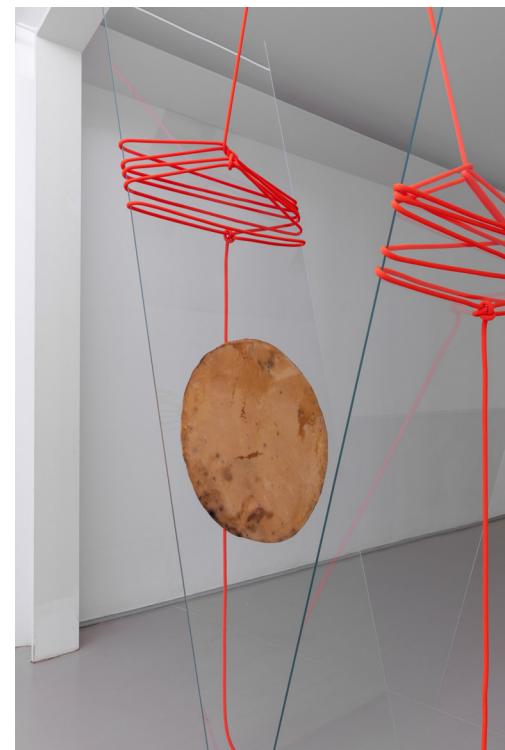
Lucile Olympe Haute: Incubator, 2023, Installation in situ, drei Kombucha-kulturen in Glasbehältern an Neonbändern hängend

kleine Heizung, wie sie für Aquarien genutzt wird. Ohne eine solche Technologie, die ihnen angenehme Temperaturen um die 22 Grad im winterlichen Ausstellungsraum ermöglicht, würden die Pilzkulturen ihre Reproduktionsarbeit niederlegen und solange nicht produzieren, bis sie es wärmer haben und gefüttert werden. Bleibt die Fütterung mit einer Wasser-Tee-Zucker-Lösung zu lange aus, steht ihr Leben auf dem Spiel. Werden sie allerdings regelmäßig genährt, produzieren und wachsen sie endlos weiter. Der Pilz lebt und ist darauf angewiesen, dass die Menschen die Kälte *hacken*, die ihn umgibt. Dies ist in deren Sinne, denn sie möchten ihn lebendig ausstellen. Die Interdependenz zwischen Institution und dem Ausgestellten und auch der Künstlerin, die dem Kunstverein ihre Lebewesen anvertraut, wird überdeutlich: Alle möchten, dass die Kombucha am Leben bleiben, dass sie nicht unter schlechten Lebensumständen zu streiken beginnen, sondern sich sichtbar wohlfühlen, sprich vermehren. Der Kombucha ist hier nur eine von vielen mehr-als-menschlichen und menschlichen Ressourcen, die im Ausstellungsbetrieb ausgebeutet werden und für die aus Zeitdruck, Unterfinanzierung und Unterbesetzung oft keine nachhaltigere Handhabung oder Lebensweise in der Kunst möglich scheint. Seit Sommer 2023 läuft bezüglich dieser und anderer menschengemachten Zustände die abolitionistisch motivierte Reihe *Kunstraum in der Katastrophe* im Kunstverein Langenhagen. Mit unterschiedlichen Gästen (sog. *frustrated directors* u.a.) wird das Überarbeiten und (Selbst-)Ausbeuten in Kunsträumen hinsichtlich krisenvoller Zeiten besprochen, ohne dabei den Ist-Zustand zu optimieren und damit zu perpetuieren, sondern um sich mit „grundlegenden Umorientierungen, anderen Zielen, anderen Modi, vielleicht sogar Auswegen zu beschäftigen“ (Kunstverein Langenhagen 2023). Kein Streiken also, eher ein Verweigern und Abschaffen.

Der Kollaps ist bereits irreversibel passiert in der Installation *Agonie* (2023), Höllenqual [Abb. 3]. Sie zeigt einen sterbenden Kombucha in schmerzerfüllter Pose. Auf einer Glasscheibe klebt er, bloßgestellt und vertrocknet, hingegeben an den Untergrund, der ihn halten soll, aber selbst wie am seidenen Faden von zwei Neonbändern schwebend gehalten wird. In dieser Gegenüberstellung von zwei Scheiben verharrt er wie an einem fragilen Pranger.³⁾ Obwohl es Haute um Gemeinsamkeiten und Zusammenleben von Mensch und Mehr-als-Menschlichem geht, drängen sich durch die kontinuierlich gewaltvolle Gegenwart, in der Menschen

3)

Im *Artist Talk* betont Haute, dass es sich hier nicht um eine tote Kombucha-Kultur handelt, sondern um deren Zellulose-Masse, die nicht mehr zu retten war.



// Abbildung 3

Lucile Olympe Haute: *Agonie*, 2023,
Installation *in situ*, bakterielle Zellulose
getrocknet auf Glas an Neonbändern
hängend

in konstruierten Festschreibungen wie Nationen und Völkern *das Eigene* vorziehen, Kriege fortführen und neue beginnen, wieder anthropozäne Überlegungen in den Vordergrund. Wir müssen uns an dieser Stelle von einem Pilz erneut und vielleicht radikaler denn je zur friedlichen Kooperation über Differenzen hinweg ermahnen lassen.

Als Ökosysteme aus Bakterien und Hefepilzen, die symbiotisch zusammenarbeiten, sind Kombucha ein *best practice*-Beispiel für heterogene Lebensgemeinschaft. Pilze bzw. pilzartige Ökosysteme erfahren schon seit einigen Jahren zunehmende Popularität in Wissenschaften, Kunst und Popkultur.⁴⁾ Forschende, die in *Turns* denken, haben bereits den *Mycelial Turn* ausgerufen. Hier wird ein Ansatz verfolgt, der sich mit dem philosophischen (queeren) Potential des enorm verflochtenen Lebens von Pilzen mit anderen Lebensformen beschäftigt. Normativ ist die kontinuierliche Zusammenarbeit statt ein lineares *Survival of the Fittest* sowie die aus Unordnung resultierende harmonische Effizienz im Zusammenleben (vgl. Vanhevel/Musiol 2022: 81–82).

Der Anbau von Kombucha bzw. die regelmäßige und mit schleimiger Arbeit verbundene Ernte seiner fermentierten Säfte basieren auf zweitausend Jahren Experimenten und Bräuchen, u. a. in asiatischen und europäischen Regionen. In letzteren wurden sie vermutlich durch die Diffamierung als *Hexenpraktiken* und später durch die Industrialisierung in Vergessenheit gedrängt. Schließlich wird die Kombucha-Zucht in den 2010er Jahren wieder mehr praktiziert und breitenwirksam neu entdeckt. Nach einer ersten Konjunktur in Bioläden und Heimzüchtungen ist die Kommodifizierung inzwischen in vollem Gange und es gibt den Kombucha-Ertrag auch als Wellnesslimo in der Drogerie und seine Zellulose wird ein Leder- und Plastikersatz in der Textilproduktion.

Die Faszination für Kombucha zeigt sich nachvollziehbar auch in künstlerischem Interesse. Hautes Installation *Cosmic Talismans* (2023) sind gepresste Kombucha-Zellulosen, die zwischen großen, weiß leuchtenden Glasplatten eingerahmt sind [Abb. 4 & 5]. Durch die Konturen der leuchtenden LED-Hintergründe wirken die Bilder aus Zellulose wie haptisch gewordene Jpeg-Dateien, die sich mitten im Raum aneinander stützen und ein längliches Hexenhaus bilden, die Künstlerin spricht von einem Schneewittchen-Glas-Sarkophag. Einerseits erinnern die kreisförmigen Bilder an eine pathologische Draufsicht, wie eine Art Ultraschallbild lässt sich etwas sehr genau untersuchen, was für das bloße Auge unsichtbar ist. Andererseits haben die Bilder etwas Astrologisches, auf Sammelkarten mit

4)

Siehe Tsing (2015), Pouliot (2018), Kaishian/Djoulakian (2020), Sheldrake (2020) oder die Doku *Fantastic Fungi* von Louie Schwartzberg und Mark Monroe (2019).



// Abbildung 4

Lucile Olympe Haute: *Cosmic Talismans*, 2023, bakterielle Zellulose getrocknet auf Glas, mit Neonbändern fixiert



// Abbildung 5

Lucile Olympe Haute: *'untitled' (ridge crumpled)*, 2023, aus der Reihe *Cosmic Talismans*, bakterielle Zellulose getrocknet auf Glas

Sternenzeichen oder Tarotmotiven verweisend suggerieren die *Cosmic Talismans* eine übergeordnete assoziative Bedeutung.

— Diese lässt sich vielleicht im fluiden, porösen Potential der Kombucha-Pilze finden, darin dass sie sich jeglicher Kategorien entziehen. Streng genommen sind sie nicht einmal Pilze, doch werden sie als Weder-Pflanze-noch-Tier häufig mit ihnen in Verbindung gebracht. Beide lassen sich nicht als isolierte Entitäten betrachten. Über ihre Myzel, den mikroskopischen Fäden, sind Pilze symbiotisch mit anderen Lebewesen und Ökosystemen verflochten (vgl. Vanhevel/Musiol 2022: 81–82). Das elementare Wissen um die zentrale Rolle von Pilzwurzelgeflechten für den Erhalt von Ökosystemen galt jedoch lange Zeit als Phantasterei. Die Biologin Suzanne Simard, die den Mykorrhiza-Mechanismus, also die Wurzelsymbiose von Pilzen und ihrem Umfeld, entdeckt hatte, wurde lange als Esoterikerin abgetan. Inzwischen sind Wechselwirkungen gängig in Theorien von Bodenkunde bis Klimaforschung. Sie bestätigen das Wissen von indigenen Gemeinschaften und frühneuzeitlichen Heiler*innen, die als Hexen verfolgt wurden (vgl. Von der Heide/quEErEcologiEcollEctivE 2023: 63).

— Haute praktiziert als Cyborg in ihrer Arbeit eine Aneignung von Hexenwissen in Symbiose mit den Errungenschaften der Elektrotechnik. Ein zentrale Arbeit ist ihr *Cyberwitches Manifesto* (2019/21), welches sie in Langenhagen als kleines, neongelbes Poster zum Mitnehmen ausgelegt hat. Das Manifest ist poetisch und spirituell, politisch und voller Referenzen. Mit Verweis auf Audre Lorde heißt es im *Cyberwitches Manifesto*: „Let's acknowledge that the master's tools will not dismantle the master's house“ (Haute 2019), ein Aufruf, nicht-proprietäre Open Source Software zu verwenden und von Google, Amazon, Apple etc. unabhängige technologische DIY-Infrastrukturen zu entwickeln hin zu einer eigenen autonomen Technoökologie (vgl. Arns 2022: 33).

— Die Strophen richten sich an Hexen, Aktivist*innen und Hacker*innen, an ein mehr als menschliches Wir. Es hat etwas Rituelles und ist als Sprechakt performativ angelegt. „Let's unite our voices: We do not defend nature, we are the nature defending itself. – Nature, Gaïa, neither mother nor sister, but force beyond the languages that have difficulty with the post-gender“ (Haute 2019). Konzepte wie Xenofeminismus und Afro- oder Ancestorfuturismus sollen für „technologische Autonomie und sämtliche Formen der Emanzipation und Empowerment“ vereint werden. Das Manifest wurde bereits in wandfüllender Größe als Tapetendruck gezeigt in der Gruppenausstellung *Technoschamanismus* (2021/22) im Hartware MedienKunstVerein in Dortmund (vgl. Arns 2022: 27).

Technoschamanismus zeichnet sich aus durch einen Glauben an die Möglichkeit individueller, aber vor allem kultureller Transformation, der Desillusionierung von kapitalistischen Lebensweisen in Konkurrenz und allgegenwärtigen Binaritäten und geht zurück auf den brasilianischen dekolonialen *tecnoxamanismo*, der 2003 im Kontext der Free Software- und DIY-Bewegungen entstand (vgl. ebd.: 28). Hautes *Cyberwitches Manifesto* sieht die Möglichkeit dieser Transformation in der Tradition von *Magical Resistance* bzw. Hexenaktivismus, der gegenwärtig in digitalen Räumen wie Instagram oder TikTok bzw. WitchTok stattfindet. Hier organisiert sich eine neue Generation von Hexen, verhext und vernetzt sich gegen Sexismus, der durch staatliche Gewalt, ungerechte medizinische Versorgung oder koloniale und kapitalistische Strukturen ausgeübt wird. Hexerei und Aktivismus werden kombiniert für Klimagerechtigkeit, gegen Transphobie und sexuellen Missbrauch, Rassismus und Femizide (vgl. Braun 2022: 163f). Besonders jene Femizide, die mit der Hexenverfolgung einhergingen, werden zunehmend aus ihrer Historisierung gezerrt und deren Aufarbeitung und misogyne Kontinuitäten aktuell auch außerhalb der Hexengemeinschaft gefordert (siehe: Tekath 2023:16).

Zeitgenössische Witches schreiben sich in eine Interpretation der Hexe ein, die in den 1970er Jahren unter feministischen, schwulen und lesbischen Aktivist*innen in Europa und den USA populär wurde. Eine breite Bewegung formierte sich, um die Geschichte der Hexenverfolgungen als misogyn motivierte Verbrechen aufzuarbeiten.⁵⁾ In der Figur der Hexe treffen zwar unterschiedliche Kritiken der jeweiligen feministischen Generationen aufeinander, wie der Vorwurf von essentialistischem oder unzureichend intersektionalem Denken. Trotzdem eignet sich die Hexe für eine generationsübergreifende Verständigung, u.a. zu queerfeministischer Organisations- und Kunstpraxis, weil sie es ermöglicht, Gemeinsamkeiten zu artikulieren und Kontinuitäten zu bestärken, anstatt in Identitätskategorien vornämlich Differenzen festzuschreiben (vgl. Brandl 2022: 81).

So sollen Hautes Manifest folgend Wissen und Widerständigkeit für alle Witches zugänglich gemacht werden, ohne sich jemals nur einer Form der Denkweise, gar Existenzweise, zu verschreiben, sondern frei zu spekulieren: „Let's mix ancestral and invented methods to reveal the porosity of the worlds – ours, the Gods' we no longer believe in, the free cosmogony and fictional entities' that we create“ (Haute 2019). Eine solche Porosität der Kategorien und emanzipatorischen Lebensformen ist in der Tat eine Qualität dieser Ausstellung, die sich so deutlich in queerfeministische Geschichte

5)

Viel rezipiert war und ist Silvia Federicis marxistische Deutung der Hexenverfolgungen in *Caliban and The Witch* (2004).

einschreibt, aber gleichzeitig nicht unmittelbar identitätspolitisch oder autobiographisch informiert verstanden sein will. Identitäts-politische Differenzen sollen in den Hintergrund treten und groß-zügig alles Wissen für die gemeinsame Sache bereitgestellt werden. Es klingt verlockend, so eine vereinte Linke. Aber Haute scheint eine Zukunft zu imaginieren, in der Zugehörigkeit, Herkunft, kul-turelles Wissen und Religion keine Rolle mehr spielen werden, oder gar eines magischen Schutzes bedürften.

Haute predigt mit dem Manifest auf gewisse Weise auch zu sich selbst, schreibt sich mehr ein, als dass sie selbst spricht. Es liegt folglich eher am Rande der Ausstellung im Nebenraum aus, wodurch es ephemero mitgedacht oder ganz übersehen werden kann. Was nach der Kontemplation der kosmischen Talismane und dem Mitleid mit dem Sterbenden das wohl stärkste Argument bleibt, ist das Zischen der lebendigen Kombucha in ihren Inkubatoren, das uns zu mahnen scheint: Auch du bist mehr als das Auge sehen kann. Du bist Viele, bist abhängig und du kannst Koexistenz. Nur erfordert sie kontinuierliche Arbeit.

// Literaturverzeichnis

- Arns, Inke: "the collective unconscious is one of the most elementary battle fields." Techno-schamanismus, eine Einführung. In: Ausst.-Magazin 2021/3. Technoschamanismus, Hartware MedienKunstVerein Dortmund 2021–2022. Arns, Inke (Hg.), Bönen/Westfalen, Verlag Kettler, Januar 2022, S. 22–35
- Brandl, Katharina (2022): Trendy Witches, Witchy Trends. Über die Rezeption von Hexenkulturen in der Gegenwartskunst. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 71, S. 76–87
- Braun, Johanna (2022): #Witchtok. In: FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 70, S. 163–165
- Federici, Silvia (2004): Caliban and The Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation, Autonomedia, New York
- Haute, Lucile Olympe (2019): Cyberwitches Manifesto, <http://lucilehaute.com/cyberwitches-manifesto/index.html>, (17.01.2024)
- Dies. (o.J.): Bio, <http://lucilehaute.com/CV.html>, (17.01.2024)
- Kaishian, Patricia/ Djoulakian, Hasmik (2020): The Science Underground: Mycology as a Queer Discipline. In: Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience, Jg. 6, H. 2, S. 1–26
- Katz, Sandor Ellix (2020): Fermentation as Metaphor. New York, Chelsea Green Publishing
- Ders. (2012): The Art of Fermentation: An In-Depth Exploration of Essential Concepts and Processes from Around the World. New York, Chelsea Green Publishing
- Kunstverein Langenhagen (2023): 09.06.23 – 24.06.23, Veranstaltungsankündigung, Gespräch zu Kunstraum in der Katastrophe, <https://kunstverein-langenhagen.de/events?locale=de&location=de&page=2&search=2023>, (31.01.2024)
- Pouliot, Alison (2018): The Allure of Fungi. Melbourne, CSIRO Publishing
- Schwartzberg, Louie/ Monroe, Mark (2019): Fantastic Fungi. USA, Moving Art Studio/Reconsider
- Sheldrake, Merlin (2020): Entangled Life: How Fungi Make Our Worlds, Change Our Minds and Shape Our Futures. London, Random House
- Tekath, Sarah (2023): Von Hexen lernen. In: nd Die Woche, 16./17. Dezember 2023, S. 16
- Tsing, Anna (2015): The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins, Princeton, Princeton University Press
- Vanhevel, Lucas/Musiol, Lynn Takeo (2022): Pilze so teuer wie Gucci. In: Das Wetter, Magazin für Text und Musik, Nr. 26, 02/2022, S. 81–82
- Von der Heide, Ella / quEErEcologIEscollectivE (2023): Die Mehrheit. Ein Plädoyer dafür, sich mit Pilzen zu verbünden – oder: Wie queerfeministische Ökolog*innen von Pilzen inspiriert werden. In: Missy Magazine, Nr. 06/2023, S. 61–63

// Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ausstellungsansicht *Lieben, Leben und Sterben in Symbiose mit Lucile Olympe Haute*, Kunstverein Langenhagen, 13.12.2023–18.02.2024, Foto: Andre Germar
Abbildung 2: Lucile Olympe Haute: *Incubator*, 2023, Installation in situ, drei Kombuchakulturen in Glasbehältern an Neonbändern hängend, Foto: Andre Germar
Abbildung 3: Lucile Olympe Haute: *Agonie*, 2023, Installation in situ, bakterielle Zellulose getrocknet auf Glas an Neonbändern hängend, Foto: Andre Germar
Abbildung 4: Lucile Olympe Haute: *Cosmic Talismans*, 2023, bakterielle Zellulose getrocknet auf Glas, mit Neonbändern fixiert, LED-Beleuchtung, Foto: Andre Germar
Abbildung 5: Lucile Olympe Haute: ‘*untitled*’ (*ridge crumpled*), 2023, aus der Reihe *Cosmic Talismans*, bakterielle Zellulose getrocknet auf Glas, LED-beleuchteter Bilderrahmen, Foto: Andre Germar

// Angaben zur Autorin

Linda Valerie Ewert M.A. ist freie Kunsthistorikerin in Bremen und schreibt Reviews oder kunstjournalistische Texte für artline, gallerytalk oder Jungle World. Sie ist Mitglied im AK Erste Generation Kunstgeschichte im Ulmer Verein und beschäftigt sich u.a. mit Fragen zu Zugänglichkeiten oder Kunsträumen in der Peripherie. Im Winter 2024 hatte sie mit Birte Heier eine kuratorische Residency zu queeren Zeitlichkeiten im Arbeitszimmer thealit in Bremen, zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Städtischen Galerie Delmenhorst und Volontärin in der GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst in Bremen.

// 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

// 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>

