

# **Das neue Bild der Natur in der zeitgenössischen Kunst**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors  
der Philosophie am Fachbereich III der Universität Trier

Im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt von

Alexandra Kolossa

Holzstr. 32

52349 Düren

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Harald Olbrich

Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Reinhard Zimmermann

Tag der mündlichen Prüfung: 16. März 2003

## Vorwort

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit zum Thema des neuen Bildes der Natur in der zeitgenössischen Kunst war die Ausstellung Natural Reality, die ich 1999 als Co-Kuratorin am Ludwig Forum für International Kunst in Aachen mit vorbereitet habe. Das Ziel dieser Ausstellung war es, künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur vorzustellen. Innerhalb dieser Ausstellung wurden die verschiedenen Künstler hinsichtlich ihrer Intention in drei Kategorien zugeordnet. Unter dem Titel „Einheit von Mensch und Natur: zwischen Sehnsucht und Realität“ wurden Künstler vorgestellt, die das Verhältnis des Menschen zur Natur individuell reflektierten. In einem zweiten Komplex traten „Künstler als Natur- und Kulturforscher“ auf, die sich dem Thema der Natur wissenschaftlich näherten, und eine weitere Position untersuchte die „Natur im sozialen Kontext“. Im Zusammenhang mit den Recherchen zu dieser Ausstellung, die durchaus didaktisch motiviert war, stieß ich jedoch vermehrt auf eine künstlerische Tendenz, die nicht den gängigen Kategorien zugeordnet werden konnte. Diese Künstler zeichnen sich durch ein verändertes Naturverständnis aus, das nicht nur vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Umweltproblematik neue Perspektiven bietet. Ausgehend von der Ausstellung geht die vorliegende Arbeit dieser Tendenz nach und untersucht, welchen Beitrag das neue Bild in der Zeitgenössischen Kunst leisten kann.

Herzlich möchte ich an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Harald Olbrich danken, der mich nicht nur ermutigte, dieser Tendenz wissenschaftlich nachzugehen, sondern auch die Arbeit mit fachlichem Rat, kritischen Anmerkungen und viel Geduld betreute. Ebenso gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Reinhard Zimmermann, dem ich durch unsere gemeinsamen Diskussionen viele Anregungen verdanke.

Düren, im September 2002

Alexandra Kolossa

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Was ist Natur?	12
2.1	Der Begriff Natur – Versuch einer Annäherung	12
2.2	Ideologien des ästhetischen Naturbegriffs	19
2.3	Zum Naturverständnis in der Gegenwart	26
2.3.1	Die Natur in der Philosophie der Gegenwart	28
2.3.2	Exkurs: Globaler Wandel	31
2.3.3	Die Rolle der Wissenschaft	32
3	Natur in der zeitgenössischen Kunst	34
3.1	Landschaft	35
3.1.1	Albert Borchardt	36
3.1.2	Qui Shi-Hua	37
3.1.3	Michael Reisch	39
3.1.4	Caroline Dlugos	40
3.1.5	Frank van der Salm	41
3.1.6	Fazit	43
3.2	Natürliche Materialien	47
3.2.1	Ulrike Arnold	48
3.2.2	Madeleine Dietz	50
3.2.3	Romano Bertuzzi	52
3.2.4	Ursula Schulze-Dornburg	53
3.2.5	Fazit	54

3.3	Pflanzen und Pflanzungen	56
3.3.1	Lois Weinberger	57
3.3.2	Tita Giese	62
3.3.3	Volker Andresen	65
3.3.4	Fazit	67
3.4	Kulturelle Güter	69
3.4.1	Annette Weiser und Ingo Vetter	69
3.4.2	Olaf Nicolai	72
3.4.3	Chrysanne Stathacos	75
3.4.4	Fazit	77
3.5	Wissenschaftliche Klassifikation	79
3.5.1	Exkurs: Historische Entwicklung	81
3.5.1.1	Ernst Haeckel	84
3.5.1.2	Karls Blossfeldt	87
3.5.2	Peter Kogler	88
3.5.3	Mark Dion	90
3.5.4	Natascha Borowsky	91
3.5.5	Eckhard Etzold	92
3.5.6	Christina Kubisch	93
3.5.7	Fazit	94
3.6	Gentechnologie: Tiere	95
3.6.1	Katharina Sieverding	96
3.6.2	Thomas Grünfeld	97
3.6.3	Cornelia Hesse-Honegger	98
3.6.4	Fazit	100

3.7	Gentechnologie: Mensch	101
3.7.1	Dieter Huber	103
3.7.2	Kisten Geisler	104
3.7.3	Alba D'Urbano	107
3.7.4	Orlan	110
3.7.5	Ron Mueck	113
3.7.6	Fazit	116
4	Ökologische Konzepte	119
4.1	Künstlerische Positionen der Ökologiebewegung der späten 1960er Jahre	121
4.1.1	Walter de Maria	124
4.1.2	Robert Smithson	125
4.1.3	Helen Mayer Harrisson und Newton Harrison	132
4.1.4	Richard Long	136
4.1.5	Joseph Beuys	138
4.1.6	Hans Haacke	143
4.1.7	Fazit	146
4.2	Künstlerische Positionen der zeitgenössischen ökologischen Diskussion	147
4.2.1	Mel Chin	147
4.2.2	Georg Dietzler	149
4.2.3	Tim Collins und Reiko Goto	151
4.3	Exkurs: Industrielandschaften: Bauausstellungen, Parks und Co.	156
4.3.1	Fürst-Pückler-Land	157
4.3.2	Emscher Park	158
4.3.2.1	Richard Serra	160
4.3.2.2	Herman Prigann	161
4.3.3	Eden Project	164

4.4	Ökologische Ästhetik oder ästhetische Ökologie?	166
4.5	Die drei Ökologien von Felix Guattari	171
5	Das Naturverständnis in der zeitgenössischen Kunst	176
5.1	Das neue Bild der Natur – auf dem Weg zu einem neuen Bewusstsein?	181
6	Zusammenfassung	186
7	Literaturverzeichnis	190
8	Abbildungsverzeichnis	211
9	Fotonachweis	251

# 1 Einleitung

Die Natur ist ein essentieller Bereich des menschlichen Daseins. Sie ist gleichermaßen Lebensraum, sensibles Ökosystem und Ort individueller Projektionen. Aufgrund ihrer umfassenden Ausrichtung erweist sich die Natur als eine nur sehr schwer zu definierende Größe. Denn, was genau ist die Natur? Was umfasst sie und vor allem welche Natur meinen wir? Die Natur, die in der Werbung präsentiert wird, oder die Natur, die mit Naturkatastrophen und Verschmutzung zu kämpfen hat? Nur diese äußere Natur, die allgemein mit Umwelt bezeichnet wird, oder auch die biologische Natur, die der Mensch selber ist?

Allein die Bandbreite dieser Fragen zeigt, wie vielschichtig der Komplex Natur ist. Zudem besitzen die möglichen Antworten keine Allgemeingültigkeit, sondern können nur als subjektive Äußerungen einzelner verstanden werden, die je nach individuellen Empfindungen und gemachten Erfahrungen ganz unterschiedlich ausfallen können. Auch stimmt das subjektive Naturempfinden nicht immer mit der tatsächlichen Natur überein. So ist beispielsweise der Bereich Natur schon längst nicht mehr das Grenzenlose, Unendliche und Unerschöpfliche. Das ist bekannt. Trotzdem halten viele an diesen Vorstellungen fest. Auch haben die wachsenden Erkenntnisse innerhalb der Wissenschaften die Natur im Laufe der Jahrhunderte zu einem Handlungsspielraum erkoren, der kaum noch als eigener, vom menschlichen Handeln unabhängiger Bereich existiert. Die Natur scheint vielmehr von der Wissenschaft eingenommen. Sie ist weitestgehend registriert, archiviert und strukturiert. Die Vorstellung der Natur als Korrektiv, als Gegenpol scheint immer fragwürdiger.

Das Beispiel Umweltbelastung. Nicht erst heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts, rückt die Natur als Umwelt des Menschen erneut in den Blickpunkt der Diskussionen. Vor allem das Wissen um die konkrete Naturzerstörung zwingt den Menschen, sein Handeln kritisch zu überdenken. Die Ergebnisse der Industrialisierung und die Ausbeutung der Rohstoffe fordern einen veränderten, schonenderen Umgang mit der

noch verbleibenden Natur. Angesichts der Vergiftung des Grundwassers, der Aufheizung der Atmosphäre, der Gefährdung der Ozonschicht oder der Zunahme chronischer Zivilisationskrankheiten scheint die Natur als heile, lebensspendende Umwelt fraglich. Die vermeintliche Selbstverständlichkeit ist alles andere als selbstverständlich. So erfolgt die Rückbesinnung auf die Natur zu einem Zeitpunkt, wo sich die Natur gerade nicht mehr von selbst versteht.<sup>1</sup> Neu ist diese Erkenntnis nicht. Die Warnrufe vor einem drohenden Verlust der „heilen“ Natur durchziehen die Geschichte bereits im 18. Jahrhundert. So verweist beispielsweise Karl Marx in seinen *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* auf den negativen Einfluss menschlichen Handelns im Umgang mit der Natur, wobei die Natur ihren Charakter einer selbstständigen Macht verliert.<sup>2</sup>

Die enormen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf technischem, industriellen und ökonomischen Gebiet und die damit zusammenhängenden negativen Folgen für die Umwelt forderten erneut eine kritische Reflexion der wissenschaftlichen, sozialen und kulturellen Traditionen. Ende der 1960er Jahre dringen die Konsequenzen der unbegrenzten Eingriffe in die ökologischen Kreisläufe nicht nur ins öffentliche Bewusstsein, sondern auch spürbar aufgrund der zunehmenden Luft-, Wasser- und Bodenverschmutzungen. Zunächst in Amerika und später in Europa reagierten auch die Künstler<sup>3</sup> auf diese Umweltproblematik mit einem verstärkten Rückzug in die Natur. Sie verließen die traditionellen musealen Räume, um in der Natur und mit der Natur zu arbeiten. Eine Bewegung, die sich unter dem Namen der *Land Art* etablierte. Sehr konkrete Formen der künstlerischen Zivilisationskritik entwickelten sich dagegen in den 1970er Jahren in Deutschland, in denen sich Künstler wie Joseph Beuys beispielhaft ihrer sozialen Verantwortung

---

<sup>1</sup> Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1992, S.15ff.

<sup>2</sup> Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in: Karl Marx und Friedrich Engels – Gesamtausgabe, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1975, Bd. 2, Heft 1, S.239-242.

<sup>3</sup> Im Rahmen dieser Arbeit werden die männlichen Flexionen um der Verständlichkeit des Textes willen gebraucht und sind jeweils auch im Sinne der weiblichen zu verstehen.

bewusst wurden.<sup>4</sup> Heute, mehr als dreißig Jahre später, dringen erneut die globalen Umweltprobleme ins allgemeine Bewusstsein.

Und trotzdem: Natur ist in! Dass viele lieber „im Grünen“ leben wollen, dass Erinnerungen an glückliche Situationen oft an bestimmte Naturvorstellungen gekoppelt sind, hat auch damit zu tun, dass die Verbundenheit mit der Natur immer noch als erstrebenswerte Lebensqualität angesehen wird, obwohl diese Qualität längst nicht mehr selbstverständlich scheint. Die Natur präsentiert sich allgegenwärtig, medienwirksam und traditionsreich. Die Werbebranche beispielsweise zählt sie im Sinne von naturbelassen zu ihren Favoriten und vermarktet sie per se qualitativ hochwertiger als künstlich hergestellte Produkte.<sup>5</sup> Lebensmitteln aus biologischem Anbau wird ein nicht hinterfragtes Grundvertrauen entgegengebracht, aufgrund dessen ganze Wirtschaftszweige neu entstanden sind. Dabei scheinen die Präfixe „Bio“ und „Öko“ eine zwingende Notwendigkeit zu sein, um die Konsumenten von der Qualität der jeweiligen Produkte zu überzeugen. Auch in der Tourismusbranche ist die Natur das Hauptangebot und wird assoziiert mit Freizeit, Freiraum und Ursprünglichkeit. Ein Wert, der sich sogar in Geld ausdrücken lässt: je „natürlicher“, desto wertvoller.

Die Natur hat sich gewandelt. Dieser Wandel, der wichtige Fragen bezüglich Wahrnehmung, Darstellung, Neuschöpfung und Übermittlung der Natur mit einschließt, wird auch von künstlerischer Seite reflektiert. Tatsächlich ist in den vergangenen Jahren erneut ein wachsendes Interesse seitens der Künstler am Thema Natur abzulesen. Dieser vorläufige Höhepunkt des Trends, der beide angesprochenen Bereiche umfasst, ist vor allem auf das Ende der 1990er Jahre zu datieren. Zu dieser Zeit setzten sich auch verstärkt Ausstellungen und Publikationen

---

<sup>4</sup> Von einer erhöhten Aufmerksamkeit seitens der musealen Einrichtungen zeugen auch die vielen Ausstellungsprojekte aus jener Zeit, deren Kataloge in Auswahl ins Literaturverzeichnis dieser Arbeit aufgenommen wurden.

<sup>5</sup> Im Oktober 2001 verklagte der Bundesverband der Verbraucherzentralen den Lebensmittelkonzern Rewe wegen irreführender Werbung. So zeigten die Eierverpackungen beispielsweise Hühner im Stroh, auch wenn darin Eier aus Legebatterien seien. Kölnische Rundschau vom 31.10/ 1.11. 2001, Nr. 253, Titelseite.

mit diesem Themenkomplex auseinander. *Artificial Nature* (Athen 1990), *Allocations* (Zoetemer 1992), *Post-Nature* (Bielefeld 1998) und *Natural Reality* (Aachen 1999) sind nur einige prägnante Titel von Ausstellungen.<sup>6</sup> Mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Vorstellungen entwickelten Künstler darin eigene, ganz verschieden künstlerische Konzepte, analysieren, erforschen und kritisieren die Gesellschaft, die Umwelt und die Natur des Menschen. Ein Trend, der bis heute anhält.

Die vorliegende Arbeit möchte anhand ausgesuchter Künstler und Arbeiten genauer untersuchen, wie Künstler gegenwärtig mit der Natur umgehen, wie sie das Verhältnis zur Natur definieren und auf welche Traditionen sie gegebenenfalls zurückgreifen. Innerhalb der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Natur steht aber nicht nur die äußere Natur, die Umwelt, zur Disposition, sondern auch die Natur des Menschen. Darin besteht meines Erachtens ein entscheidender Unterschied in der erneuten, gegenwärtigen Debatte. Denn mit den jüngsten Entwicklungen auf dem Gebiet der Genforschung, der Möglichkeit des Kloonens beispielsweise, wird eine qualitativ neue Ebene erreicht, die den Menschen nun selbst zum Gegenstand seiner Handlungen macht. So sollte die Natur nicht länger nur als Umwelt verstanden werden, sondern auch als ein wesentlicher Bestandteil des menschlichen Daseins. Alle vorgestellten künstlerischen Positionen werden in Kapitel 3 zunächst thematisch oder hinsichtlich konkret fassbarer Probleme gegliedert und vorgestellt. Exkurse über historische Entwicklungen oder thematische Schwerpunkte begleiten die Übersicht. Ziel der vielfältigen Blickpunkte ist es, im Vergleich mit den einzelnen Positionen neue Standorte zwischen Natur und Kultur vorzustellen, neu zu definieren oder erst zu entwickeln.

---

<sup>6</sup> Vgl. in Auswahl: Katalog *Artificial Nature*, hrsg. von Jeffrey Deitch und Dan Friedmann, Deste Foundation for Contemporary Art, Athen 1990; Katalog *Allocations. Art for a Natural and artificial environment*, hrsg. von Jan Brand, Cateljine de Muynck und Jonke Kleerebezem, Floriade Foundation, Zoetemer 1992; Katalog *post naturam – nach der Natur*, hrsg. von Gudrun Bott und Magdalena Broska, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Bielefeld 1998; Katalog *Natural Reality – Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*, hrsg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Stuttgart 1999; Katalog *Post-Nature*, hrsg. vom Stedelijk Van Abbemuseum anlässlich der 49.

Das Wissen über die von der Umweltzerstörung ausgehende Gefahr für die Zukunft des Menschen und seiner Kultur fordert eine kritische Betrachtung und mögliche Korrektur der Vorstellungen über das Verhältnis des Individuums zu seiner Umwelt, zur Natur und zu seiner Kultur. Da diese Verhältnisse von grundlegender Bedeutung für den Menschen sind, und die Natur ein so zentraler Topos unserer Kultur ist, betrifft die Suche nach der Antwort alle Bereiche unserer Kultur, ob Politik, Technik, Wissenschaft oder Kunst. Deshalb soll das zweite Kapitel *Was ist Natur?* zunächst einführend informieren, und die bereits angedeuteten Problemstellungen näher erläutern. Dem gewählten Einstieg zu diesem Thema geht ganz bewusst eine rhetorische Fragestellung voran, die für den Großteil der Literatur symptomatisch ist. Dabei richtet sich das Interesse auf den Wandel der Einstellung unter Berücksichtigung der als Krise empfundenen veränderten Stellung des Menschen zur Natur.<sup>7</sup>

Zwangsläufig ergibt sich aus der thematischen Auseinandersetzung mit der Natur vor dem Hintergrund zunehmender Umweltprobleme auch die Untersuchung der ökologischen Dimension, die das vierte Kapitel gesondert untersucht. Die Verbindung von Kunst und Ökologie, angefangen mit den künstlerischen Positionen der Ökologiebewegung der späten 1960er Jahre bis hin zum gegenwärtigen Trend, soll zunächst dokumentiert und auf ihren Beitrag zu einem veränderten Bewusstsein hin hinterfragt werden. Denn auch heute noch gibt es Künstler, die sich als „Nachfahren Beuys“ aktiv an der Wiederherstellung zerstörter Natur beteiligen und sich selbst als Visionäre einer besseren Zukunft sehen.

Das letzte Kapitel bewertet abschließend die unterschiedlichen Positionen im zeitgenössischen Umgang mit der Natur, sichtet Tendenzen und gibt eine Einschätzung hinsichtlich eines neuen Bewusstseins.

---

Biennale von Venedig, Niederlande 2001. Die im Literaturverzeichnis chronologisch aufgeführten Ausstellungskataloge bieten einen guten thematischen Überblick.

<sup>7</sup> Die Naturthematik ist eine Art Allgemeinplatz, auf dem nicht nur wissenschaftliche und künstlerische Positionen anzutreffen sind, sondern sie ist auch ein Forum der Philosophie, der Politik, der Wirtschaft und der Religion. Innerhalb der vorliegenden Arbeit können deshalb nicht alle Aspekte, die angesprochen werden müssen, umfassend aufgegriffen und behandelt werden. Deshalb kann und soll an den entsprechenden Stellen lediglich auf die weiterführende Literatur verwiesen werden.

## 2 Was ist Natur?

### 2.1 Der Begriff Natur – Versuch einer Annäherung

Was ist Natur? Alles, was wächst, grünt und blüht? Natürliche Biotope oder auch der englische Landschaftsgarten? Die Umwelt, die uns umgibt oder auch der Mensch? Genmanipulierte Tomaten oder Humaninsulin? Je nach Kontext und Standpunkt des Befragten können und müssen die Antworten auf diese Fragen ganz unterschiedlich ausfallen. Denn weniger die gegenständliche Natur als vielmehr die unterschiedlichen Naturauffassungen und Naturbegriffe werden hier miteinander konfrontiert. So berührt die eingangs gestellte Frage eine inhaltlich faktische sowie eine definitorische Ebene.

Die Klärung der inhaltlichen Ebene der Natur ist vergleichsweise einfach. Mit Natur kann man alles Lebendige und Gewachsene bezeichnen. Ein autonomer Bereich, der unabhängig von menschlichen und zivilisatorischen Einflüssen existieren kann. Jedoch muss unterschieden werden zwischen einer ursprünglichen, ungestalteten, wilden, gleichsam ersten Natur und einer Natur, die bereits durch den Zivilisationsprozess geformt und bearbeitet wurde. Diese in Abgrenzung bezeichnete zweite Natur ist meiner Meinung nach das, was gegenwärtig inhaltlich mit Natur gleichgesetzt werden kann.<sup>8</sup> Grünflächen, Gärten und Zimmerpflanzen sind Bereiche des Alltags, die dieses Verständnis prägen. Die erste Natur ist den zivilisierten Völkern kaum mehr zugänglich, höchstens in Form eines abgesteckten Areals, wie die weltweite Errichtung von Nationalparks beweist. Jedoch ist dieser ausgewiesene Schutzraum bereits eine Errungenschaft der Zivilisation.

Trotz dieser zweiten Natur, die faktisch unseren Alltag bestimmt, wird Natur inhaltlich oftmals gleichgesetzt mit Wildnis, mit Unberührtheit und mit grenzenloser Verfügbarkeit. Diese Tatsache leitet über zum Problem

---

<sup>8</sup> Vgl dazu Norbert Rath, *Zweite Natur*, Münster 1996. Der Terminus „zweite Natur“ wird um 1800 zu einem Schlüsselbegriff der Anthropologie, der Ästhetik und der Kulturtheorie.

einer definitiven Festlegung von Natur, die mehr den Bereich der Naturauffassungen umschreibt. Diese scheinen abhängig von individuellen Empfindungen und gemachten Erfahrungen, wissenschaftlichen Erkenntnissen oder traditionellen Auslegungen. So kann die touristisch geschauten Natur beispielsweise nicht identisch mit der Natur politischer Diskussionen und Debatten sein. Oder anders formuliert: Die Sichtweise auf die Natur und damit das Verständnis von der Natur ist subjektiv geprägt.

Aber was genau ist Natur bzw. der Naturbegriff? Darauf zu antworten scheint nicht schwer, wie die Vielzahl an Literatur belegt. Aber innerhalb dieser Interpretationsansätze, die sich teilweise so ergänzen wie ausschließen zu konkretisieren, was genau unter Natur verstanden wird oder werden soll, ist umso schwieriger.<sup>9</sup> Robert Boyle, ein Mitbegründer der modernen Naturwissenschaft, zählte bereits im Jahre 1682 mehr als dreißig verschiedene Bedeutungen auf, die das Wort Natur haben konnte.<sup>10</sup> Für die einen ist Natur „eine Art des Sehens– der Wiederentdeckung dessen, was wir schon haben, was sich aber irgendwie unserer Wahrnehmung und unserer Würdigung entzieht. Es ist keine Erörterung dessen, was wir verloren haben, sondern eine Erkundung, was wir noch finden können.“<sup>11</sup> Andere dagegen sind der Meinung, dass „wir (...) uns vielleicht zunächst darauf einigen, dass die Natur als solche nie existiert hat.“<sup>12</sup>

---

Dazu auch Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden 1997.

<sup>9</sup> Vgl. dazu in Auswahl: Gregor Schiemann (Hrsg.): *Was ist Natur? Klassische Texte zur Naturphilosophie*, München 1996; Gernot Böhme: *Was ist Natur?*, in: Gernot Böhme: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1992, S.56-74; Aurel Schmidt: *Was ist Natur – Möglicher Versuch einer unmöglichen Klärung*, in: *Kunstforum International*, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S.60-68; Olaf Breidbach: *Neue Natürlichkeit?* in: *Die Natur der Dinge. Neue Natürlichkeit*, hrsg. von Olaf Breidbach und Werner Lippert, Wien/New York 2000.

<sup>10</sup> Robert Boyle: *A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature* (1682), in: *Works*, Bd. 5, London 1772, S. 158-254.

<sup>11</sup> Simon Schama: *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*, München 1996, S.23.

Gerade so gegensätzliche Auffassungen sind symptomatisch für den gegenwärtigen Umgang mit dem Naturbegriff. Dieser Aspekt wirft weitere, detailliertere Fragen auf, die in diesem Zusammenhang gestellt werden können und müssen. Sich diesen Fragen zuzuwenden, kann und soll dazu beitragen, zunächst die komplexe Struktur des Themas darzulegen.

Aurel Schmidt unterscheidet in seinem Ansatz zwischen der gegenständlichen, faktischen Natur und dem Reden bzw. Nachdenken über die Natur. Denn den Äußerungen zur Natur geht das Nachdenken über sie voraus.<sup>13</sup> Daran schließt die Frage, was das Nachdenken über die Natur wiederum voraussetzt und wie das Verständnis von Natur funktioniert bzw. geprägt wird. Auf welchen Bildern und Ideen beispielsweise basiert unser Naturverständnis? Gibt es eine vom Denken unabhängige Natur?

Nach Alfred North Whitehead gibt es eine vom Denken unabhängige Natur, die er als reine Sinneswahrnehmung versteht: „Natur ist das, was wir in der Wahrnehmung durch die Sinne zur Kenntnis nehmen. In dieser Sinneswahrnehmung wird uns etwas bewusst, was nicht gedacht und gegenüber dem Denken, dem es vorliegt, eigenständig ist.“<sup>14</sup> Eigenständig deshalb, weil Whitehead die Natur als geschlossenes System versteht, das unabhängig davon existiert, ob über sie nachgedacht wird oder nicht. Indem über einen Gegenstand gesprochen bzw. nachgedacht wird, vollzieht sich gleichzeitig eine Distanzierung. Dadurch wird das Erkenntnisproblem zu einem sprachphilosophischen Problem.<sup>15</sup>

Schmidt verweist dazu auf Immanuel Kant, der in seiner Vorrede zur zweiten Auflage der „Kritik der reinen Vernunft“ schreibt, dass der Mensch nur begreifen kann, was er bereits an Inhalten in den erkannten

---

<sup>12</sup> Roy Ascott: Zurück zur (künstlichen) Natur, in: Kultur und Technik im 21.Jhd., hrsg. von Gert Kaiser u.a., Frankfurt a.M./New York 1993, S.341.

<sup>13</sup> Aurel Schmidt: Was ist Natur, S.61.

<sup>14</sup> Alfred North Whitehead: Der Begriff der Natur, in: Was ist Natur? Klassische Texte zur Naturphilosophie, hrsg. von Gregor Schiemann, München 1996, S.227.

<sup>15</sup> Aurel Schmidt: Was ist Natur, S.61.

Gegenstand hineingelegt hat.<sup>16</sup> Das bedeutet, dass die rein sinnliche Erfahrung von Natur abhängig ist von bereits gemachten, subjektiven Erfahrungen. Diese Erfahrungen wiederum sind abhängig davon, auf welches Wissen zuvor über das Erfahrene zurückgegriffen werden kann. Das Wissen ist wiederum abhängig von subjektiven Fähigkeiten.

In der Summe wird deutlich, dass das individuelle Verständnis von Natur dadurch geprägt ist, was wir im Laufe unseres Lebens darüber erfahren, lernen, denken und sagen. Sprechen wir über Natur, so sprechen wir über bestimmte Begriffe, Adjektive und Inhalte, aber auch Gegenstände, die wir der Natur zugeordnet haben. So ist die Natur bzw. ihr Verständnis und ihre Auslegung immer auch ein subjektives und individuelles Konstrukt, ein „Produkt“ des Menschen gemäß seiner Vorstellung. Zu diesen Vorstellungen zählt sicherlich der Bereich der Naturmythen, deren historischen Vorbildern Simon Schama in seinem Buch *Der Traum von der Wildnis – Natur als Imagination* nachgeht.<sup>17</sup> Er versteht die Natur als eine symbolische Konstruktion, ein Produkt menschlichen Bewusstseins, bis hin zur Projektion. Demnach ist unsere Naturauffassung geprägt vom jeweiligen kulturellen Hintergrund des Betrachters, und weniger vom realen Gegenstand der Betrachtung. Die Auslegung der Natur erhielt im Laufe der Geschichte ganz unterschiedliche, teilweise gegensätzliche Inhalte. Obwohl am Begriff der Natur selbst stets festgehalten wurde, wandelte er sich inhaltlich gemäß dem jeweiligen historisch gebundenen Stand der Erkenntnis, des Denkens und der Handlungsweisen.<sup>18</sup> Galt die

---

<sup>16</sup> Aurel Schmidt: Was ist Natur, S.62.

<sup>17</sup> Simon Schama: *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*, München 1996.

<sup>18</sup> Gute Überblicke zum grundsätzlichen Wandel des Naturverständnisses seit der Antike bieten weiterführend die Beiträge bei Hugo Dingler: *Geschichte der Naturphilosophie*, Darmstadt 1967; Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1971; Friedrich Rapp (Hrsg.): *Naturverständnis und Naturbeherrschung– Philosophiegeschichtliche Entwicklung und gegenwärtiger Kontext*, München 1981; Serge Moscovici: *Versuch über die menschliche Geschichte der Natur*, Frankfurt a.M. 1984; Oswald Schwemmer (Hrsg.): *Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis*, Frankfurt a.M. 1987; Gernot Böhme (Hrsg.): *Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule*, München 1989; Georg Picht: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, Stuttgart 1989; Ladislaus Barlay: *Grundlagen der Naturphilosophie*, Sindelfingen 1990; Lothar Schäfer und Elisabeth Ströker (Hrsg.): *Naturauffassungen in Philosophie, Wissenschaft, Technik*, 4 Bände, Freiburg/München 1996. Siehe auch die Beiträge in: *Natur- und Technikbegriffe*,

Natur beispielsweise im Mittelalter noch als Bereich bedrohlicher Macht, so wechselt diese Vorstellung in der Romantik zur Idylle.<sup>19</sup>

Der Begriff Natur leitet sich aus dem lateinischen Wort *natura* ab, das wiederum auf das griechische Wort *physis* zurückgeht. Mit *physis* wird sowohl ein Prozess des Werdens, Wachsens, Blühens oder Aufgehens bezeichnet als auch die Beschaffenheit oder das Wesen eines Gegenstandes. So geht die Natur eines Gegenstandes aus seiner Entstehung und seiner weiteren Entwicklung hervor.<sup>20</sup> Innerhalb der Geschichte der Philosophie finden sich zahlreiche Versuche, die Definition der Natur mit Inhalten zu füllen. Interessanterweise besitzen die meist metaphysischen Ansichten der Natur nur noch scheinbar objektive und neutrale Geltung. Im Vordergrund steht auch hier weniger die Feststellung der Realität, sondern die Darstellung einer bestimmten Sichtweise. Die Natur avanciert so zum Maßstab des Wahren, Guten, Schönen, und die Realität wird danach beurteilt, ob sie der Natur „gemäß“ oder „zuwider“ ist.<sup>21</sup> Jedoch geht mit dem epochalen Wandel des Naturbegriffs keine definitorische Anpassung einher. So ist beispielsweise das einstige Vokabular von der „heilen“, „erhabenen“ und „endlosen“ Natur spätestens mit dem Ende der romantischen Bewegung obsolet geworden, jedoch durchaus noch gebräuchlich.<sup>22</sup>

Um sich die abzeichnenden Schwierigkeiten zu verdeutlichen, soll exemplarisch das traditionelle Begriffspaar von Natur und Kultur am Beispiel der Landschaft als ein Teilaspekt der Natur genauer erläutert werden. Die Natur als Landschaft, die uns heute umgibt, ist weitestgehend

---

Historische und systematische Aspekte: von der Antike bis zur ökologischen Krise, von der Physik bis zur Ästhetik, hrsg. von Karen Gloy, Bonn 1996.

<sup>19</sup> Dieter Blume: Beseelte Natur und ländliche Idylle, in: Katalog Natur und Antike in der Renaissance, Frankfurt a.M. 1985, S.173. Zur Ikonographie der personifizierten Natur vgl. Mechthild Modersohn: Natura als Göttin im Mittelalter, Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin 1997.

<sup>20</sup> Gregor Schiemann: Was ist Natur ?, S.12.

<sup>21</sup> Jörg Zimmermann: Das Naturbild des Menschen, München 1982, S.7.

<sup>22</sup> Eugenio Coseriu: Naturbild und Sprache, in: Das Naturbild des Menschen, hrsg. von Jörg Zimmermann, München 1982, S.260-284. Der Beitrag diskutiert das Verhältnis von Naturbild und Sprache und zeigt, dass sich Natur im Wortschatz der verschiedenen Sprachen jeweils aus der Perspektive ihres Bezugs zum Menschen und seinen praktischen Interessen gestaltet hat.

nicht mehr natürlich in dem Sinne, dass sie unabhängig von menschlichen Eingriffen existiert. Zudem erweist sich Natur gerade dort, wo sie uns besonders natürlich, im Sinne von naturbelassen, erscheint, meist bereits als kulturelles Produkt, als Folge menschlichen Eingreifens. Denn meiner Auffassung nach verbirgt sich hinter jedem Landschaftspark oder jeder Renaturierungsmaßnahme von ehemaligen Industriegebieten nichts anderes als eine künstliche Wiederherstellung von Natur. Durchaus von Natur, aber eben nicht natürlichen Ursprungs. Eine Tatsache, die aufgrund einer fehlenden begrifflichen Differenzierung im heutigen Sprachgebrauch nicht existiert.

Rolf Peter Sieferle gibt dazu in seinem Aufsatz *Transformation der Landschaft* ein pointiertes, sehr prägnantes Beispiel: Würde man ein Stück Wald roden und auf der Fläche ein Gewerbezentrum errichten, so würde man lediglich eine Kulturlandschaft des 19. Jahrhunderts gegen eine neuere Form eintauschen. Ein Aspekt, der sicherlich für europäische Landschaftsstrukturen zutrifft. Eine Konsequenz aus dieser Annahme ist, dass man mit diesen Nutzflächen theoretisch verfahren könnte, wie man wollte.<sup>23</sup> Demnach sind auch große Flächen des Waldes, als Inbegriff der erfahrbaren Natur, ein artifizielles Gebiet. Dennoch ergibt sich ein Unterschied in der Betrachtung der zwei beispielhaften Kulturlandschaften, denn Wald ist nicht gleich Gewerbezentrum. Der Unterschied lässt sich rein ästhetisch erklären. Wenn der Wald, um diesem Bild zu folgen, durch ein Gewerbezentrum ausgetauscht wird, so ist dies funktional betrachtet ein Formenwandel, ästhetisch aber wird dieser Wandel von dem an der älteren Kultur geschulten Blick des Betrachters als Bruch empfunden. Meines Erachtens bleibt dabei offen, was mit dem Gewerbezentrum geschehen würde, wenn man es wieder sich selbst, dass heißt auch wieder der Natur überlassen würde? Denn ein vom Menschen hergestellter Zustand, ein Eingreifen in die Natur löscht diese nicht automatisch aus.

An diesem Beispiel zeigt sich einmal mehr, dass der Begriff Natur

---

<sup>23</sup> Rolf Peter Sieferle: Die Transformation der Landschaft, in: Katalog Natural Reality, S.150.

offensichtlich nicht ausreichend differenziert ist, um den eingangs geschilderten Unterschied zwischen älterem und neueren Kulturzustand zu benennen. Was tritt an seine Stelle? Sieferle unterscheidet zwischen „Agri-Kulturlandschaft“, als Bezeichnung des älteren Zustandes, und der „totalen Landschaft“, die sich im 20. Jahrhundert entwickelte und ausbreitete.<sup>24</sup> Aus seiner anthropozentrischen Sicht gibt es die kulturell unbeeinflusste Natur nicht mehr. So scheint sich der oft postulierte Gegensatz von Natur und Kultur immer mehr aufzuheben. Diese begriffliche Differenzierung Sieferles ist jedoch nicht Bestandteil des Sprachgebrauchs und sicherlich nicht im allgemeinen Denken verankert. Dennoch zeigt sich daran, dass die Diskussionen auf einer sprachlich überholten Ebene geführt werden.

Zusammenfassend zeigt sich, dass zwar die faktische Natur, nicht aber der Naturbegriff eindeutig belegt werden kann, weil er je nach Kontext viele Bedeutungen hat und mit unterschiedlichen Interpretationen gleichzeitig übereinstimmen kann. Denn die Natur ist in unserer Zivilisation ein Bereich, der kaum noch unbeeinflusst von kulturellen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Veränderungen existiert, gewollt oder nicht. Diese Tatsache zu akzeptieren ist, meiner Meinung nach, ein entscheidender Aspekt in der Auseinandersetzung mit der Natur-Thematik. Ob und wie man diesen Veränderungen gegenübersteht, welche Rolle man der Natur zuspricht, oder was den Unterschied zwischen Natur und Kultur ausmacht, ist letztendlich eine sehr persönliche Entscheidung. Denn den verschiedenen Naturbildern und -auffassungen, die sich in der Beschäftigung herauskristallisieren, ist ein Eigenleben gegeben, das wiederum menschliches Handeln bestimmen kann. Einerseits ist es der Mensch selbst, der die Natur gemäß seinen Vorstellungen und Fähigkeiten täglich neu konstruiert und andere, weitere Naturen generiert. Andererseits darf jedoch nicht außer Acht gelassen

---

<sup>24</sup> Rolf Peter Sieferle: Die Transformation der Landschaft, S.151-154. Sieferle verweist in diesem Zusammenhang auf zwei Gegenbewegungen, die jeweils als Vertreter dieser Tendenzen verstanden werden können. Einerseits der Heimatschutz, der an die Traditionen der Agri-Kulturlandschaft anknüpfen wollte, andererseits die Moderne mit einer funktionalistischen Avantgarde.

werden, dass auch die Natur ihrerseits in Form von Naturkräften und -gewalten den Menschen und seine Kultur bestimmt und beeinflusst. Letztlich ist die Sicht auf das Verhältnis des Menschen zur Natur einseitig und von Abhängigkeiten bestimmt. Denn der Mensch könnte ohne die Natur nicht existieren. Dagegen besteht keine direkte Abhängigkeit der Natur vom Menschen. Bekanntlich ist die Natur in ihrer fassbaren Gestalt und als mythischer Raum ohne menschliche Eingriffe und ohne die Vorstellungen und Visionen, die der Mensch auf sie projiziert, denkbar.

## 2.2 Ideologien des Naturbegriffs

Bis jetzt hat sich gezeigt, dass, stärker als die Natur, die Vorstellungen von ihr differieren und Veränderungen unterworfen sind. Deshalb soll im folgenden Kapitel näher erläutert werden, welche Inhalte und Werte über bestimmte Naturbilder transportiert werden. Oder anders formuliert: Welche ideologischen Absichten werden mit bestimmten Naturauffassungen verfolgt, welche sozialen, kulturellen oder gesellschaftlichen Aspekte repräsentieren sie? Neben dem tatsächlichen Wandel der Natur hat der ideologische eine gleichsam nachhaltige Wirkung erzielt.

Eine ideologische Funktion des ästhetischen Naturbegriffs lässt sich vom Denken der Antike bis in die Gegenwart nachvollziehen.<sup>25</sup> Natur wurde und wird meist nicht selbstständig, sondern stets als Statthalter für bestimmte Eigenschaften betrachtet, in Abgrenzung oder Entgegensetzung zu anderen Bereichen. Der Naturbegriff hat seinen Inhalt, seine Kontur im wesentlichen durch den Gegensatz zu menschlichen Hervorbringungen erhalten. Natur versus Technik, Natur versus Gesetz oder Natur versus Kultur sind grundlegende Beispiele der traditionellen Gegensätze.<sup>26</sup> So unterscheiden bereits die Griechen

---

<sup>25</sup> Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, München 1976. Wormbs untersucht die ästhetische Naturauffassung erstmals aus einer ideologiekritischen Perspektive.

<sup>26</sup> Zu den traditionellen Entgegensetzungen vgl. Gernot Böhme: Aporien unserer Beziehung zur Natur, in: ders.: Natürlich Natur, S.11-15.

zwischen einer vom Menschen festgesetzten und einer natürlichen Ordnung, die noch heute menschlichen Eingriffen in die Natur die Aura der Beliebigkeit und Willkür verleiht. Natur wurde zudem in Abgrenzung zur Technik begriffen, als Unterscheidung von Gegebenem und Gemachten. Natur ist das, was von sich aus da ist, was sich von selbst reproduziert und zweckgerichtet scheint, im Gegensatz zu dem, was konstruiert ist.<sup>27</sup> Eine weitere Gegenüberstellung ist die Unterscheidung von natürlicher versus künstlicher Lebensweise. Ein Leben gemäß natürlichen Vorstellungen ist einfach, bescheiden und rücksichtsvoll und orientiert sich an den Erkenntnissen, die direkt aus der Natur gewonnen werden können. Daraus ergibt sich unmittelbar die Abgrenzung und Entwicklung vom Naturzustand hin zum Zustand der Zivilisation, der meist gleichgestellt mit der Vorstellung von Einschränkungen und Schädigungen gegenüber der Natur ist.

Aber welche Aufgaben werden der Natur innerhalb dieser Abgrenzung zugeordnet? Welche Vorstellungen und Werte werden transportiert? Das Naturverständnis als Ausdruck einer bestimmten Ideologie kann sowohl progressive wie regressive gesellschaftliche Tendenzen beschreiben.<sup>28</sup> Die erste Möglichkeit verweist auf die enge Verbindung von Ideologie und Utopie: utopische Vorstellungen der Natur bedienen dabei menschliche Bedürfnisse, die in und von der Realität nicht bedient werden können. Dadurch wird die Natur zum Ausdruck eines Mangels stilisiert. Die Beseitigung des Mangels wird jedoch nicht durch eine veränderte politische Praxis behoben, sondern durch ästhetische Kompensation. Der Gedanke der Flucht vor der Realität ist dabei offensichtlich. Ein traditionelles Genre dafür ist die Landschaftsmalerei.<sup>29</sup> Die Entdeckung der Landschaft als Gegenstand ästhetischen Genusses und künstlerischer Darstellung begann in der Renaissance, mit dem Aufkommen der Perspektive. Die Erfahrung der Natur konkretisiert sich vermehrt im

---

<sup>27</sup> Böhme verweist auf das auf Antipon zurückgehende Beispiel eines Bettes aus Weidenholz. Vergäbt man dieses Bett, so wächst daraus kein neues Bett, sondern ein Weidenbaum. Gernot Böhme: Natürlich Natur, S.13.

<sup>28</sup> Jörg Zimmermann: Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, S.140-145.

<sup>29</sup> Zur Geschichte der Landschaftsmalerei vgl. Norbert Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei, vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999; Nils Büttner, Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

betrachtenden Subjekt, das durch Empfindung, Gefühl und Reflexion die Sehweise bestimmt. Als exemplarisch dafür gilt Petrarca's oft zitierte Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336, die Petrarca in einem Brief beschreibt.<sup>30</sup>

Im 18. Jahrhundert beispielsweise gewinnen die postulierten Wunschwelten des Goldenen Zeitalters, des Paradieses und Arkadiens eine konkrete soziale und politische Bedeutung.<sup>31</sup> Anstelle mythischer Verklärung dokumentieren sie ein neues Selbstverständnis des Menschen vor dem Hintergrund wachsender Entfremdung vom „natürlichen Urzustand“, erfahrbar als Gegensatz von utopischer und realer Existenz. 1750 vertritt Jean Jacques Rousseau in seiner Schrift *Über Kunst und Wissenschaft* auf die Frage „Ob die Erneuerung der Wissenschaften und Künste dazu beigetragen haben, die Sitten zu bessern“ die Auffassung, dass die Errungenschaften der Zivilisation den Menschen verdorben hätten: „Keine aufrichtigen Freundschaften mehr, kein wirkliches Ansehen, kein begründetes Vertrauen. Verdächte, Argwohn, Furcht, Kälte, Reserve, Haß, Verrat verbergen sich ständig unter dem gleichaussehenden und scheinheiligen Schleier der Höflichkeit- hinter jener so gepriesenen Urbanität, die wir der Aufklärung unseres Jahrhunderts verdanken.“<sup>32</sup> Angesichts des hohen Standes der Wissenschaften einerseits und des Verfalls sittlicher Normen andererseits richtet Rousseau seinen Blick auf den Ursprung und die Unschuld menschlichen Daseins, was mit dem oft zitierten Ausruf „Zurück zur Natur“ überschrieben werden kann: „Kehrt zu eurer frühen und ersten Unschuld zurück, denn es hängt von euch ab. Geht in die Wälder und vergesst Anblick und Erinnerung der Verbrechen

---

<sup>30</sup> Vgl. Hanns W. Eppelsheim: Petrarca, Dichtungen, Briefe, Schriften, Frankfurt a.M. 1980, S.88-98. Dazu auch Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, S.141ff. Dazu auch Rolf Wedewer: Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit: Idylle und Konflikt, Köln 1978, S.14. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Besteigung vollzieht Jeremy Adler: Die Besteigung des Mont Ventoux. Francesco Petrarca und die Landschaft, in: Castrum Peregrini. Zeitschrift für Literatur, Kunst- und Geistesgeschichte, 1995, Jahrgang 44, Heft 217-218, S.54-72.

<sup>31</sup> Das Konzept der Idylle, der Traum von Arkadien ist keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Die historischen Ursprünge lassen sich bis ins späte Mittelalter zurückverfolgen. Vgl. dazu Dieter Blume: Beseelte Natur und ländliche Idylle, S.173-197.

<sup>32</sup> Jean Jacques Rousseau: Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755), hrsg. von Kurt Weigand, Hamburg 1983, S.13.

eurer Zeitgenossen und befürchtet nicht, ihr würdet eure Gattung erniedrigen, wenn ihr, um auf ihre Laster zu verzichten, auf ihre Kenntnisse verzichtet.“<sup>33</sup>

Diese Hin- bzw. Rückwendung des Menschen zur Natur entspringt einer Epoche, in der zivilisatorische Mechanismen und degenerierte Lebensweisen auszufern scheinen. Die Natur wird zu einem Ort der Selbstfindung und Selbsterkenntnis stilisiert. Am Beispiel des naturverbundenen Lebens von Bauern und Hirten malt die Idyllenkunst in Wunschbildern den Traum eines harmonischen Zusammenlebens von Natur und Mensch. Schäferidyllen, Picknick im Freien und Rollenspiele im Bauernkostüm täuschen über die realen Arbeitsverhältnisse und sozialen Probleme hinweg.<sup>34</sup> Sicher repräsentieren diese Idealbilder der Natur eine eher abstrakte Utopie. Grundlegend für Rousseau und das 18. Jahrhundert ist zudem ein historisches Selbstverständnis, denn der naturgemäße Zustand des Menschen wird in vorgeschichtliche Zeiten projiziert, wodurch die kulturelle Entwicklung, der Fortschritt, als zusätzliche Entfernung vom Ursprung erscheint.<sup>35</sup>

Die Aussagen Rousseaus sind für viele Menschen in den Grundzügen bis heute gültig geblieben. Noch immer wird die Ursache für den Verlust ethischer und sozialer Verhaltensweisen häufig gleichgesetzt mit dem Verlust der Beziehung des Menschen zur äußeren Natur. Die Auffassung der gesellschaftlichen Regeneration durch die Natur hat sich nicht nur im

---

<sup>33</sup> Jean Jacques Rousseau: Schriften zur Kulturkritik, S.127. Interessanterweise findet sich der Aufruf „Zurück zur Natur“ nicht in den Schriften Rousseaus. Auf diese Differenz zwischen vermeintlichem und durch seine Schriften belegtem Rousseau setzt auch Dieter Sturma, der in seiner Monographie darauf hinweist, dass Rousseau wie kaum ein anderer einer Vielzahl von Missverständnissen ausgesetzt sei. Dieter Sturma: Jean Jacques Rousseau, München 2001.

<sup>34</sup> Zur Idyllenkunst vgl. Katalog Idylle. Eine Bildform im Wandel; zwischen Hoffnung und Wirklichkeit. 1750- 1930, hrsg. von Rolf Wedewer, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Köln 1986.

<sup>35</sup> In der Literaturwissenschaft prägte Hansen den Begriff der „Retrospektive Mentalität“ für diesen Zustand. Klaus P. Hansen: Utopische und retrospektive Mentalität: Überlegungen zu einer verkannten Tradition, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 4, Dezember 1983, S.569-592.

Verlauf der Geschichte mehrfach wiederholt, sondern ist auch anhand der bildenden Kunst nachvollziehbar.<sup>36</sup>

Die Industrielle Revolution des 19. Jahrhunderts ist ein weiterer Faktor, der viele Bereiche des Lebens stark und nachhaltig beeinflusst hat. Auf den systematischen Einsatz von Maschinen in Industrie und Verkehr reagiert die Bevölkerung mit Landflucht und Verstädterung. Die schlechten sozialen Arbeits- und Lebensbedingungen fördern den Drang nach Freiheit und sozialer Gerechtigkeit. Zeitgleich erwacht ein stärkeres Bewusstsein für den Wert der Natur, das zur Gründung von Heimatkundebewegungen und des Heimatschutzes führt. Beide Institutionen zielen darauf, die natürlichen, geschichtlichen und kulturellen Güter der heimatlichen Regionen zu erhalten und zu bewahren.<sup>37</sup> Die künstlerische Reaktion auf die Dienstbarmachung der Natur äußert sich in einer Abkehr von der Wirklichkeit. Die Suche nach unberührten Regionen und Orten unverfälschter Kultur beschäftigt die Künstler des 19. Jahrhunderts und nimmt in dem Maße zu, je stärker sich die negativen zivilisatorischen Begleiterscheinungen zeigen. Diese Entwicklung ist einerseits abzulesen in der künstlerischen Idealisierung der Landbevölkerung und ihrer schlichten Lebensweise, andererseits in der verstärkten Hinwendung zu den unverfälschten Kulturkreisen außereuropäischer Naturvölker. Anfang des Jahrhunderts kommt es zur Bildung von Künstlergruppen, wie beispielsweise die *Brücke* und *Der Blaue Reiter*, die sich im Rückgriff auf ideal gesehene, außereuropäische Kulturkreise oder im heimatlichen Bezug ein Entkommen vor den Ergebnissen der Zivilisation erhoffen.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Zur Geschichte des Landschaftsbildes vgl. die ausführliche Darstellung von Rolf Wedewer: *Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit: Idylle und Konflikt*, Köln 1978.

<sup>37</sup> Ernst Rudorff gründete 1904 die Heimatbewegung, die im Deutschen Bund für Heimat zusammengefasst wurde. Ernst Rudorff: *Heimatschutz*, Berlin 1904; siehe auch Walther Schoenich: *Naturschutz, Heimatschutz: ihre Begründung durch Ernst Rudorff, Hugo Connentz und ihre Vorläufer*, Stuttgart 1954.

<sup>38</sup> Das Programm der Künstlergruppe *Brücke*, gegründet 1905 von Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff, verstand sich als antibürgerlicher Lebensentwurf, der die Verbindung von Natur und Leben frei von allen Konventionen anstrebte. Vgl. dazu Lucius Gisebach: *Brücke: Aufbruch der Moderne in Dresden und Berlin*, München 1991; Ingrid Burger: *Die „Brücke“ – Stil und Entwicklung*, in: *Katalog Brücke*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 1995, S.9-27.

Dieselben Beweggründe verfolgen auch die Künstlerkolonien jener Zeit. Im norddeutschen Teufelsmoor beispielsweise entstand Ende des 19. Jahrhunderts die Künstlerkolonie Worpswede. Zu den Gründungsmitgliedern zählen Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Carl Vinnen, Hans am Ende und Heinrich Vogeler. Diese Künstler suchen abseits vom industriellen Fortschritt und aus Protest gegen das Reglement künstlerischer Akademien Lebensraum im Norden Deutschlands. Auf diese Weise distanzieren sie sich auch geografisch von der Großstadt und suchen bewusst die Lebensweise einer ländlich-bäuerlichen Gegend auf. Ihre Kunst zeugt von einer „neu-romantischen“ Gesinnung, die Naturstudien im Wechsel der Jahreszeiten umfasst als Betonung der herben Landschaft, bis hin zur idyllischen Verklärung.<sup>39</sup> Der Rückzug einiger Künstler von der zivilisatorischen Wirklichkeit in die Natur, in die Vergangenheit oder ins Metaphysische lässt sich aber nicht nur mit den Auswirkungen der Industriellen Revolution oder der Technisierung erklären. Es ist vor allem der Verlust an ethischen und moralischen Werten, der durch die Natur ausgeglichen werden soll.<sup>40</sup>

Die Natur wird angesichts des Triumphs der Technik zum bloßen Rohstoffreservoir degradiert. Karl Marx reagiert auf die idealisierten Vorstellungen mit einem materialistischen Ansatz. Sein Ausgangspunkt ist die gesellschaftliche Arbeit, die Natur unter dem Aspekt der Verwertung betrachtet. Die ideologischen Theorien von Karl Marx gehen soweit, dass erst die technische Verfügbarkeit der Natur, der selbst kein Wert mehr beigemessen wird, den Menschen die wahre Freiheit bringen wird in Form der klassenlosen Gesellschaft. So heißt es bei Marx: „Das bloße

---

<sup>39</sup> Sigrid Weltge-Wortmann: Die ersten Maler in Worpswede: eine Biographie des Künstlerdorfes und der Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Heinrich Vogeler und Paula Modersohn-Becker, Lilienthal 1979; Rolf Wedewer: Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit, S.177-190; Günther Busch: Worpswede: eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, Katalog der Kunsthalle Bremen, Bremen 1980; Frederick Hetmann: Worpswede: die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie, München 1987.

<sup>40</sup> Erika Rödiger-Diruf: Zivilisationskritik– Zivilisationsflucht. Zum Thema Natur in der Kunst von 1800 bis heute, in: Katalog Zurück zur Natur, aber wie? Kunst der letzten 20 Jahre, hrsg. von der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe 1988, S.19. Rödiger-Diruf verweist in diesem Zusammenhang auf Künstler wie Adolph Menzel und William Turner, die Motive des technischen Zeitalters wie Fabrikgebäude oder Eisenbahnen in ihre Bilder integrierten.

Naturmaterial, soweit keine menschliche Arbeit in ihm vergegenständlicht ist, soweit es daher bloße Materie ist, unabhängig von der menschlichen Arbeit existiert, hat keinen Wert, da Wert nur vergegenständlichte Arbeit ist.“<sup>41</sup> Marx sieht demnach den Nutzen der Natur allein im Ökonomischen begründet. Die Natur ist dem Menschen eine rein dingliche Welt, die er sich aneignen muss. So kommt den Naturwissenschaften als Möglichkeit der weiteren Aneignung eine besondere Stellung zu, indem sie die dem Material Natur immanenten Möglichkeiten aufdecken und nutzbar machen.

Die ideologische Funktion des Naturbegriffs kann gleichermaßen als Widerspruch und als Anpassung verstanden werden. Verhängnisvoller als die Tendenz, Mängel der Realität ohne weiteres zu akzeptieren, im Vertrauen auf ihre ästhetische Kompensation, ist sicherlich die schon in der Antike offenkundige Tendenz, gesellschaftliche Strukturen auf natürliche zu reduzieren. Diese Normierung verhindert kritische Reflexionen und notwendige Veränderungen in der Praxis. Auch werden historische Abläufe und soziale Formationen in Analogie zum Leben natürlicher Organismen gesetzt, wird Naturzeit auf Geschichtszeit projiziert. Ein abschreckendes Beispiel dafür ist die Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie im 20. Jahrhundert.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Karl Marx zit. nach Alfred Schmidt: Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx, Frankfurt a.M. 1971, S.23. Die Staats- und Gesellschaftslehre von Karl Marx kommt aufgrund historischer Analysen zu dem Ergebnis, dass ein gesetzmäßiger historischer Entwicklungsprozess über ständige Klassenkämpfe zwischen Herrschenden und Unterdrückten, über bürgerliche und proletarische Revolutionen zum Kommunismus und schließlich zur klassenlosen Gesellschaft führt, in der der Staat als Institution überflüssig geworden ist.

<sup>42</sup> Zum deutschen Naturgefühl im Nationalsozialismus vgl. Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, S.43-57.

## 2.3 Zum Naturverständnis in der Gegenwart

Hauptsächlich der Aspekt der zunehmenden Umweltproblematik rückt den Bereich der Natur gegenwärtig in den Mittelpunkt der Diskussionen und verhilft ihr dadurch zu einer erneuten Aktualität. Die Natur wurde zu einem schützenswerten Gut erklärt im Rahmen einer Natur- und Umweltschutzpolitik, als Ressourcenpolitik oder im Bereich internationaler Politik.<sup>43</sup> Ökologische Krise, Agenda 21 und Globaler Wandel (Global Change) sind Schlagwörter der letzten Jahrzehnte, die diese weltweiten Umweltveränderungen betiteln. Im Zentrum dieser Veränderungen steht vor allem die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt. Der Mensch, der sich selbst in Absetzung von der Natur definiert hat, wird sich angesichts der mit „ökologischer Krise“ bezeichneten Lage unweigerlich seiner eigenen Natürlichkeit und Naturabhängigkeit bewusst. Die offensichtlich ausgebeutete, zerstörte Umwelt wird dabei zum Spiegelbild einer fatalen zivilisatorischen Entwicklung, an deren Ende die Frage nach dem Überleben des Menschen steht. Das verstärkte öffentliche Interesse an der Natur, das seit den 1990er Jahre erneut zu registrieren ist, richtet sich vor allem auf Aspekte des konkreten und praktischen Umgangs. Das Wissen um die Begrenztheit natürlicher Ressourcen und um die Grenzen verträglicher Veränderungen der Umwelt lässt den Menschen die herkömmlichen Konzepte im Umgang mit der Natur neu überdenken und zwingend verändern.

Im Gegensatz zum vormodernen Naturverständnis scheint die Natur mit ihren Gesetzen und Kreisläufen keine feste Orientierung mehr zu sein. Die klassische, idyllische, unerforschte, gottgegebene Natur als traditionelle Opposition zur Kultur, zur Stadt, zur Technik ist nicht zuletzt aufgrund der immer weiter voranschreitenden technischen Möglichkeiten nicht mehr genau zu erkennen. Nicht nur in der faktischen Realität ist diese Entfernung zu begründen, sondern auch weil die Metaphern, die in

---

<sup>43</sup> hierzu: Jahrbuch Ökologie 2006, hrsg. von Günter Altner, Heike Leitschuh-Fecht, Udo E. Simonis u.a., München 2005. Das Jahrbuch Ökologie informiert jährlich über die ökologische Situation in den verschiedenen Bereichen, analysiert und kritisiert die staatliche Umweltpolitik und dokumentiert historisch bedeutsame und umweltbezogene Ereignisse.

Verbindung mit der Natur benutzt werden, nicht mehr greifen. Daraus resultiert der Verlust kultureller Selbstverständlichkeiten und Selbstverständnisse. Die Unterscheidung zwischen Realität und Entwurf, zwischen Gegebenem und Gemachten, zwischen Natur und Technik verliert an Schärfe. Anstatt fester Bezugsgrößen scheint das Leben vielmehr in ortlose „Netze“ über zu gehen, wie Bruno Latour kritisch anmerkt.<sup>44</sup>

Naturwissenschaft und Technik haben unbestritten eine bestimmende Rolle in der Auseinandersetzung mit der Natur eingenommen. Daraus resultiert ein einseitiges Bild von Natur als eine äußere, entfremdete, entsinnlichte und technisierte Natur. Das wiederum hat Konsequenzen für das menschliche Selbstverständnis in Bezug auf die Natur. Aber: Sollen die Veränderungen, die sich andeuten, auch sein? Damit verbindet sich das Nachdenken über Natur auch mit ethischen Standpunkten. Wer Maßstäbe für den menschlichen Umgang mit der Natur aus der Natur selbst ableitet, vertritt einen „ethischen Naturalismus“. Innerhalb dieser Debatte hatte Hans Jonas Ende der 1970er Jahre weitreichenden Einfluss mit seinem Buch *Das Prinzip Verantwortung*, das die damaligen Diskussionen um die Fragen der ethischen Grundsätze erweiterte.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt a.M. 1998, S.13f

<sup>45</sup> Hans Jonas: *Das Prinzip Verantwortung – Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt a.M. 1979. Jonas fordert, die Grundeinstellung des Menschen zu sich, zu seinesgleichen und zur Natur neu zu bestimmen. Der Mensch müsse seine anthropozentrische Einstellung aufgeben und die Eigenrechte der Natur anerkennen und diesen in seinem Handeln Rechnung tragen. Grundlegend dazu Günther Patzig: „Wir sind moralisch verpflichtet, den künftigen Bewohnern der Erde diese in einem Zustand zu hinterlassen, der ihnen ein Leben ermöglicht, wie wir es selbst für lebenswert halten würden. Wir sind nicht verpflichtet, dafür zu sorgen, dass es überhaupt zukünftige Generationen gibt. Auch die Erhaltung der biologischen Arten ist außer mit dem wohlverstandenen Eigeninteresse der jetzt lebenden Menschen nur durch die Verpflichtung gegenüber späteren Generationen von Menschen zu begründen, ihnen eine nicht verarmte und verödete, sondern genetisch und als Erlebnisquelle unverändert reiche natürliche Umwelt zu bewahren. Ein Eigenrecht alles Existierenden als solchen, erhalten zu bleiben, lässt sich rational nicht begründen.“ Vgl. Günther Patzig: *Ökologische Ethik – innerhalb der Grenzen bloßer Vernunft*, Göttingen 1983, S.19. Eine kritische Stellungnahme zu Jonas vollzieht Lothar Schäfer: *Selbstbestimmung und Naturverhältnis des Menschen*, in: *Über Natur – Philosophische Beiträge zum Naturverständnis*, hrsg. von Oswald Schwemmer, Frankfurt a.M. 1987, S.15-35. Zum ethischen Verständnis siehe auch die Aufsätze bei Dieter Birnbacher (Hrsg.): *Ökologie und Ethik*, Stuttgart 1980. Als Anleitung zum neuen Umgang versteht Klaus Michael Meyer-Abich sein Buch: *Wege zum Frieden mit der Natur – Praktische Naturphilosophie für die Umweltpolitik*, München 1984. Günter Altner, Gernot Böhme und Heinrich Ott

Interessanterweise ergeben sich die Fragen nach ethischen Ansätzen immer erst dann, wenn die Entdeckung und Erforschung bereits abgeschlossen ist. Günter Altner hinterfragt diesbezüglich zu Recht: „Wie soll die Ethik die Härte des technisch-industriellen Fortschritts im nachhinein ‚weich‘ machen können, wenn in den Denkansätzen und in den daraus abgeleiteten Instrumentarien selbst das Problem liegt?“<sup>46</sup>

Antworten auf diese Fragen erhofft man sich von der modernen Naturphilosophie. Eine Philosophie, die ethische, anthropologische, wissenschaftstheoretische, kulturgeschichtliche und politische Aspekte bezüglich Mensch und Natur reflektiert.<sup>47</sup>

### 2.3.1 Natur in der Philosophie der Gegenwart

Mitte der 1990er Jahre stellte Schmied-Kowarzik ganz allgemein für die Philosophie fest, dass es sich nun zeigt, dass die Philosophie über anderthalb Jahrhunderte im Schlepptau der Naturwissenschaften über die Natur und das Verhältnis des Menschen zu ihr zu denken wagte. Daraus resultiert nun, dass die naturphilosophische Diskussion dort wieder aufzunehmen ist, wo sie vor 180 Jahren liegengeblieben ist.<sup>48</sup>

Denn erst in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts erscheinen erneut Theorien, die eine Naturästhetik, sogar eine ökologische Ästhetik wieder in die philosophische Diskussion mit einbeziehen, aus der sie seit Hegel und Schelling ausgeschlossen schienen. Gernot Böhme sieht sich gegenwärtig mit einer neuen, vierten großen Epoche der Naturphilosophie konfrontiert.<sup>49</sup> Auslöser dafür ist sicherlich die zunehmende

---

plädieren für ein Naturerkennen, das auf einem Anerkennen basiert, vgl. dies.(Hrsg.): Natur erkennen und anerkennen. Über ethikrelevante Wissenszugänge zur Natur, Reutlingen 2000.

<sup>46</sup> Günter Altner: Naturvergessenheit. Grundlagen einer umfassenden Bioethik, Darmstadt 1991, S.18f.

<sup>47</sup> Die politische Naturphilosophie wurde vor allem von Klaus Michael Meyer-Abich postuliert, der wiederholt und früh für diese Philosophie eintrat. Vgl. Klaus Michael Meyer-Abich: Wege zum Frieden mit der Natur, Wien 1984.

<sup>48</sup> Wolfdietrich Schmied-Kowarzik: „Von der wirklichen, von der seyenden Natur“: Schellings Ringen um eine Naturphilosophie in Auseinandersetzung mit Kant, Fichte und Hegel, Stuttgart 1996, Vorwort.

<sup>49</sup> Gernot Böhme: Naturphilosophie, in: Natürlich Natur, S.41. Die These, auf die Böhme verweist, dass es bisher drei große Epochen der Naturphilosophie gegeben hat stammt von Karl Joel. Er unterteilt in die Philosophie der Vorsokratiker, der Renaissance und die

Sensibilisierung der Menschen seit den 1970er Jahren für die generellen Umweltveränderungen. Interessanterweise wird die Diskussion um die Naturphilosophie nicht zwangsläufig nur von Philosophen aufgegriffen. Ein prominentes Beispiel ist sicherlich der *Dialog mit der Natur*, den die Physiker Ilya Prigogine und Isabelle Stengers bereits 1980 führten.<sup>50</sup>

Mit Gernot Böhmes *ökologischer Naturästhetik*<sup>51</sup> oder Martin Seels *Ästhetik der Natur*<sup>52</sup> sind nur zwei philosophische Veröffentlichungen vom Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre erwähnt. Bemerkenswert ist auch die zweite Auflage von Konrad Paul Liessmanns *Philosophie der modernen Kunst* von 1994, die um die zwei Kapitel erweitert wurde, „die auf aktuelle Problemstellungen des ästhetischen Diskurses reagieren.“<sup>53</sup> Eines dieser Kapitel trägt die provokante Überschrift *Die Rückkehr der Natur in die Kunst*.

Auffällig ist dabei der meist erweiterte Zugang, der auf eine ganzheitliche Sicht der Situation zielt. So bringt Gernot Böhme den Begriff der Atmosphäre ein. Diese „sind räumliche Gebilde, die in affektiver Betroffenheit erfahren werden... Man hat hier also mit Gefühlen zu tun, denen man in seiner Umwelt begegnet und denen man ausgesetzt ist. Wenn man mit dem Begriff der Atmosphäre versucht, Kunsterfahrung zu bestimmen, so steht dem die Vermutung entgegen, dass hier von Ausdruck, und von subjektivem zumal, die Rede sei. Aber Atmosphären sind nicht subjektiv, vielmehr können sie Dingen oder Situationen, einem Fels, einer Landschaft anhängen – worüber auch eine intersubjektive Verständigung möglich ist.“<sup>54</sup> Unter einer ökologischen Naturästhetik versteht Böhme das Zusammenspiel von Mensch, Natur und jenen

---

idealistische Naturphilosophie der Deutschen. Vgl. Karl Joel: *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geist der Mystik*, Basel 1913.

<sup>50</sup> Ilya Prigogine und Isabelle Stenger: *Dialog mit der Natur*, München 1980. „Unseren Dialog mit der Natur können wir nur erfolgreich führen von unserem Platz innerhalb der Natur aus, und sie antwortet nur jenen, die ausdrücklich zugeben, ein Teil von ihr zu sein.“ S.227.

<sup>51</sup> Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a.M. 1989.

<sup>52</sup> Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M. 1991.

<sup>53</sup> Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung*, 2., erw. Auflage, Wien 1994.

<sup>54</sup> Gernot Böhme: *Für eine ökologische Naturästhetik*, S.148f.

Atmosphären, die sich auch als eine Art Verantwortung gegenüber der äußeren Natur deuten lassen können.

Martin Seel erweitert die Diskussion um die Aspekte der Kunsttheorie und Ethik. Die ästhetische Naturerfahrung nach Seel ist durch drei Dimensionen definiert. Einerseits als Raum der Kontemplation, für eine zweckfreie und sinnende Betrachtung, als korrespondierender Ort, für Erinnerungen an bestimmte Landschaften oder Gegenden und drittens, Natur als Imagination für die am Kunstwerk gemachten ästhetischen Erfahrungen. Für diese Naturerfahrung gilt, dass sie die Kunsterfahrung voraussetzt. Andererseits läuft Natur in der Konfrontation mit Kunst Gefahr, zu einseitig beurteilt zu werden. Denn Naturschwärmerei wird heute oft gleichgesetzt mit Kitsch und einem Hang zum Trivialen. Seel plädiert daher für eine an den menschlichen Bedürfnissen orientierten Natur, als Wechselspiel von Kontemplation, Korrespondenz und Imagination. Seine Überlegungen sind für die Philosophie der modernen Kunst von mehrfacher Bedeutung. Denn mit seiner Ausweitung des Ästhetischen stellt sich die Frage, welchen Beitrag die zeitgenössische Kunst zur ästhetischen Erfahrung leistet oder leisten kann.

Dieser kurze Einblick in die gegenwärtigen Positionen der modernen Philosophie soll und kann nicht abschließend Stellung beziehen innerhalb einer noch andauernden Diskussion.<sup>55</sup> In der Heterogenität der Konzepte wurde aber deutlich, dass sie entweder versuchten, die Kunst der Natur unterzuordnen, oder sie zu exponieren. Darin schließt die moderne Philosophie an alte Traditionen an. Ob dadurch allerdings die Kunst die Präferenz für ästhetische Erfahrungen verliert oder aber die Diskussion als letzter nostalgischer Reflex vor einer endgültigen Hinwendung zur Technik bald beendet sein wird, muss offen bleiben.

---

<sup>55</sup> Weiterführende Literatur zum Thema vgl.: Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985; Karl Heinz Bohrer: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München 1988; Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt a.M. 1982; Dietmar Kamper (Hrsg.):

### 2.3.2 Exkurs: Globaler Wandel

Wenn bislang vom Wandel der Natur und von einem veränderten Verhältnis des Menschen gegenüber der Natur gesprochen worden ist, so soll im Folgenden konkretisiert werden, was genau darunter zu verstehen ist. Vor allem anhand der Umwelt, lassen sich sichtbaren Folgen des Globalen Wandels beispielhaft erläutern.<sup>56</sup>

Die Rede von der „ökologischen Krise“ betrifft schon lange nicht mehr allein die Bereiche des Waldsterbens oder des Ozonlochs, ohne diese Tatsachen verharmlosen zu wollen. Fest steht, dass der gegenwärtige ökologische Diskurs in einem deutlich veränderten und globaleren Kontext steht. Worüber wird also gesprochen, wenn der Globale Wandel thematisiert wird? Neben den Inhalten der „ökologischen Krise“ haben sich auch die zeitlichen und räumlichen Dimensionen gewandelt. Nicht die lokal meist einzugrenzenden Umweltveränderungen bilden das Hauptproblem, sondern wesentlich komplexere, langfristige und globale Veränderungen der Natur.<sup>57</sup> Denn die Intensität der zivilisatorischen Eingriffe in die Umwelt hat sich drastisch erhöht. Stichpunkte sind die Veränderungen der physikalisch-chemischen Zusammensetzung der Erdatmosphäre, der Klimawandel, die Bodendegradation in Verbindung mit der Abholzung von Waldgebieten, globale Ernährungsprobleme im Zusammenhang mit dem Bevölkerungswachstum, Urbanisierung, die Süßwasserverknappung und -verschmutzung sowie die Übernutzung der Weltmeere, die Reduktion natürlicher Ökosysteme nach Ausdehnung und Qualität sowie der dadurch bedingte Verlust an Biodiversität und nicht zuletzt die Abfallproblematik.<sup>58</sup> Insgesamt handelt es sich beim Globalen

---

Ethik der Ästhetik, Berlin 1994; Reinhold Breil: Naturphilosophie, Freiburg 2000; Michael Driescher, Moderne Naturphilosophie, Paderborn 2002.

<sup>56</sup> Allgemein zum Thema: Hartmut Bossel: Globale Wende, München 1998; siehe auch: Global Change – Konsequenzen für die Umwelt, im Auftrag der Deutsche Gesellschaft für Geographie, hrsg. von Richard Dikau, Günter Heinritz und Reinhard Wiessener, Stuttgart 1998.

<sup>57</sup> Zweifellos stellt beispielsweise auch die Verseuchung des Grundwassers nach einem Chemieunfall eine ernsthafte Gefährdung für die lokal ansässige Bevölkerung dar. Ohne jedoch eine Rangliste der Schäden aufzustellen zu wollen, liegen diese Ursachen relativ klar, die Wirkungen sind regional begrenzt und der Zeithorizont absehbar.

<sup>58</sup> Vgl. die Jahresgutachten des Wissenschaftlichen Beirats der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen, WBGU, unter [www.wbgu.de](http://www.wbgu.de), hierzu auch: Eberhardt Schmidt: Daten zur Umwelt. Der Zustand der Umwelt in Deutschland, Bielefeld 1997. In diesem

Wandel um Veränderungen der Leitparameter, um die Abnahme strategischer Naturgüter, sowie um die Veränderung großräumiger Prozesse. Die Gesellschaft, die als wissenschaftlich-technische Zivilisation die Abhängigkeit von natürlichen Bedingungen und Faktoren scheinbar vollständig abgestreift hat, muss sich gerade aufgrund der Zivilisationsprozesse und -probleme nun umso deutlicher mit der eigenen Naturabhängigkeit auseinandersetzen.<sup>59</sup>

### 2.3.3 Die Rolle der Wissenschaft

Die globalen Umweltveränderungen beeinträchtigen auch das Selbstbild des Menschen. Neben den visuell sichtbaren Umweltschäden entziehen sich viele der angesprochenen Probleme einer direkten sinnlichen Wahrnehmung. So kann man beispielsweise CO<sub>2</sub> nicht riechen oder sehen. Erst durch den Einsatz technischer Messgeräte kann ein sichtbarer Wert ermittelt werden. Das gilt besonders für räumlich und zeitlich entferntere Ereignisse. In diesem Fall werden die Informationen aus zweiter Hand übermittelt. Eine Konsequenz dieser vermittelten Wahrnehmung besteht zudem in einer Informations- und Deutungsflut. Täglich werden neue Bilder, Zahlen, Grafiken, Filme, Bücher, Netzseiten und Interpretationen in Umlauf gebracht. Das daraus resultierende Orientierungs- und Erkenntnisproblem ist offensichtlich. Nur wer über ausreichendes Reflexionsvermögen und wissenschaftliches Wissen verfügt, kann die entsprechenden Interpretationen von Daten vornehmen, Kontexte sehen und Zusammenhänge ausmachen. Dieser kurze Abriss belegt die gegenwärtige Dominanz der Wissenschaft bei den aktuellen Problemlösungsansätzen. Der Globale Wandel, mit dem die Gesellschaft gegenwärtig konfrontiert wird und dessen aktiver Teil sie ist, führt zum Verlust der direkten Wahrnehmung, zur Reduktion der Bewertungs- und Kontrollfunktion der menschlichen Sinne und des (alltags-) ästhetischen

---

Buch, veröffentlicht vom Bundesumweltministerium und dem Umweltbundesamt, liegen offizielle Umweltdaten zur Situation in Deutschland vor.

<sup>59</sup> Auch die Geisteswissenschaften haben sich dieser Thematik schon seit einiger Zeit angenommen. Vgl. dazu: Zurück zur Natur!? – Zur Problematik ökologisch-

Urteilvermögens. Die Zusammenhänge des Globalen Wandels tragen dazu bei, dass die sinnliche Auffassung der Situation, die unmittelbare Erfahrung, die tradierten Naturbilder schwinden. Anstelle des sinnlichen Erlebens tritt vermehrt die Vermittlung, die Reflexion, die sachliche Erschließung, kurz: die wissenschaftliche Aufarbeitung.<sup>60</sup> Aus dieser Tatsache allein ergibt sich noch kein Problem. Was ist aber das Besondere, was ist das besonders Problematische an der gegenwärtigen Situation? Mit dem zunehmenden Verlust einer sinnlichen Wahrnehmung hat eine Entwicklung eingesetzt, die die meisten Menschen von den realen Problemen distanziert. Es entsteht eine Art Leerstelle, die nicht allein durch eine Verwissenschaftlichung des Alltagslebens, diesen Trend einmal positiv verstanden, ausgeglichen werden kann.<sup>61</sup>

---

naturwissenschaftlicher Ansätze in den Gesellschaftswissenschaften, hrsg. von Jörg Mayer, Lohmann 1993.

<sup>60</sup> Diese Tatsache bezieht sich nicht ausschließlich nur auf den Sachverhalt des Globalen Wandels.

<sup>61</sup> Schon in der Romantik beklagte man die Verdrängung des metaphysischen durch den wissenschaftlichen Naturbegriff. Diese Leerstelle wurde dann von einem differenzierter entfaltetem ästhetischen Naturbegriff besetzt. Vgl. dazu Jörg Zimmermann: Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, S.130.

### 3 Natur in der zeitgenössischen Kunst

Gerade die Geschwindigkeit und Intensität der gegenwärtigen kulturellen Veränderungen wirft die Frage auf, ob und wie der Mensch sich in dieser gleichsam neu entstehenden Umgebung behauptet. Vor diesem Hintergrund und im Bewusstsein einer sich wandelnden Naturrealität arbeiten zahlreiche Künstler unterschiedlichster Nationen und Kulturen. Im Zentrum ihrer künstlerischen Auseinandersetzung steht die Natur als eines der großen traditionsreichen Themen, jedoch lässt sich allein aus dieser Tatsache kein allgemeines, für alle Künstler geltendes Naturverständnis zugrunde legen. Aus der Verbindung von Individuum, Gesellschaft und Natur ergibt sich eine Vielfalt an künstlerischen Ansatzpunkten, die sehr verschiedene, teils kontrovers erscheinende Werke hervorbringt. Nicht zuletzt werden dabei oft die engen Grenzen des Kunstkontextes überschritten. Unter ganz unterschiedlichen Aspekten analysieren, erforschen und kritisieren diese Künstler individuelle und gesellschaftliche, technische und biologische, emotionale und rationale Punkte einer jeweils sehr persönlich geschauten Natur.

Die Auswahl der in den folgenden Kapiteln vorgestellten Künstler ist das Ergebnis einer Untersuchung der letzten zehn Jahre. Ausgehend von den bereits im Vorfeld der Ausstellung „Natural Reality“ recherchierten Künstlern habe ich zunächst Ausstellungskonzepte, Fachliteratur und Fachzeitschriften dahingehend ausgewertet, welches Naturverständnis in der zeitgenössischen Kunst anzutreffen ist.

Die vorzustellenden Künstler stehen exemplarisch für die jeweils von ihnen vertretende Position, die in der Summe eine Bestandaufnahme der künstlerischen Tendenzen ermöglichen. Dabei ist mir durchaus bewusst, dass sich einige der Künstler auch inhaltlich mit den Fragenstellungen anderer Positionen auseinandergesetzt haben, und dass einige der vorgestellten Arbeiten auch thematisch mehreren Grundpositionen zugeordnet werden können.

Ziel der Darstellung ist es jedoch, im direkten Vergleich mit den einzelnen Positionen, die verschiedenen Standorte gegenüber der Natur vorzustellen. Von vorrangigem Interesse ist dabei, wie die einzelnen Künstler mit der gegenwärtigen Situation der Natur umgehen, wie sie jeweils das Verhältnis zur Natur definieren und auf welche Traditionen sie gegebenenfalls zurückgreifen.

### 3.1 Landschaft

Eine der traditionellsten Formen der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Natur ist sicherlich die Landschaftsmalerei. Besonders in ihrer jahrhunderte alten Geschichte spiegelt sich das sich wandelnde Verhältnis des Menschen zur Natur wider, wie bereits eingangs erläutert.<sup>62</sup>

Nach 1945 war die Landschaft als Sujet der Kunst zunächst nicht mehr anzutreffen. Erst seit den 1960er Jahren ist sie, in Verbindung mit einer wachsenden Sensibilisierung für die zunehmende Umweltverschmutzung, wieder wesentlicher Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Jedoch geschah dies vorrangig in der Natur selbst.<sup>63</sup> Gerhard Richter zählt zu den weniger deutschen Künstlern, der sich zu jener Zeit mit dem Thema in seinen Wolkenbildern, Waldstücken und fotorealistischen Landschaften malerisch auseinandersetzte.

Galt die Malerei innerhalb der bildenden Künste in den vergangenen Jahren auch als überholt, so gibt es gegenwärtig wieder Tendenzen, die der Malerei erneut eine wichtige Rolle zuerkennen.<sup>64</sup> Die Landschaft ist aber nicht ausschließlich ein Sujet der Malerei, sondern sie wird gegenwärtig verstärkt über das Medium der Fotografie thematisiert. Gerade die technischen und digitalen Bedingungen der Fotografie eröffnen den Künstlern ein neues Feld an Möglichkeiten.

---

<sup>62</sup> Zu Geschichte der Landschaftsmalerei vgl. ausführlich Nils Büttner, Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

<sup>63</sup> Vgl. dazu Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

<sup>64</sup> Zur Rolle der Malerei im Zuge der medialisierten Wahrnehmung vgl. Jean-Christophe Ammann: Kunst unter Tränen, in: FAZ vom 16. Juni 2001, Bilder und Zeiten, S.1. Er sieht die wichtige Aufgabe der Malerei im wahrnehmenden Sehen, die zweidimensionale Handlungsräume schafft in einer medialisierten Welt.

### 3.1.1 Albert Borchardt

Ganz in der Tradition der Landschaftsmalerei, jedoch zeitgenössisch interpretiert, stehen die gemalten Momentaufnahmen von Albert Borchardt<sup>65</sup>. Es sind kleinformatische, seriell angelegte Naturausschnitte im Format von jeweils nur 18x 24cm. Albert Borchardt fertigt diese Bilder auf seinen zahlreichen Wanderungen und Reisen im In- und Ausland. Sie entstehen, ganz im Sinn der Freiluftmalerei, jeweils direkt vor Ort. Das kleine Einzelbild als Element der Serie ist als Ausschnitt einer bestimmten Naturwirklichkeit gerade soweit angenähert, dass dahinter das große Ganze zu ahnen ist, ohne dass es erreicht würde. Bislang folgen alle seine Arbeiten demselben inhaltlichen und technischen Prinzip, das exemplarisch an einem Beispiel erläutert werden kann.

Das Gemälde *970809 1430 1437*, aus dem Jahr 1997, setzt sich aus vier übereinandergereihten, fast horizontal gegliederten Farbebene zusammen (Abb.1). Allein die farbliche Zuordnung lässt an eine landschaftliche Fernsicht erinnern. Die untere Hälfte des Bildes ist dreigeteilt. Der farbliche Wechsel von Grün, Maisgelb und Grau markiert dabei die landschaftlichen Veränderungen, die mit Wiesen, Feldern und Hügelketten übersetzt werden können. Darüber erhebt sich ein breiter blassgrauer Streifen als assoziierter Himmel, der den oberen Teil des Bildes bestimmt. Trotz dieser Reduzierung auf farbliche Felder bleibt die charakteristische Struktur der Landschaft erhalten. Im musealen Umfeld unterscheidet der distanzierte Blick des Betrachters sofort Horizonte, Hügelketten oder Felder. Bereits ein kurzer Blick genügt, um die schemenhaft angedeuteten Motive zu erfassen.

Landschaft ist das zentrale und ausschließliche Thema seines gesamten Werks. Albert Borchardt arbeitet stets an der Grenze zwischen Abbild und

---

<sup>65</sup> Albert Borchardt wurde 1961 in Hitzhof/Siegbkreis geboren. 1983-1989 Kunststudium an der FH Aachen. Lebt und arbeitet in Eschweiler/Weisweiler. Zu seinen Arbeiten vgl. Katalog 970701- 980630, Worpsweder Tagebücher Albert Borchardt, hrsg. von Künstlerhäuser Worpswede/ Atelierhaus Worpswede e.V./ Albert Borchardt, Münsterschwarzach 1998; Katalog 981003- 981107, Wertinger Notizen Albert Borchardt, hrsg. von der Stadt Wertingen und Albert Borchardt, Münsterschwarzach 1998; Katalog A4 oder der Diskurs des Flüchtigen, Oldenburg 2004.

Abstraktion. Alle seine Bilder sind auf Fernsicht ausgelegt. Aus der Nähe betrachtet lösen sich die Landschaften in Farbe, Fläche und Pinselduktus auf. Formal balanciert die Malerei zwischen einer Rohheit, die unübersehbar die Stofflichkeit des Materials von Farbe, Auftrag und Bildträger vorzeigt, und gerade so viel an Gestalt andeutet, dass man Landschaft zu sehen meint. Seine Momentaufnahmen, die eine ganz persönliche Naturerfahrung des Künstlers vor Ort wiedergeben, haben gerade soviel Struktur und Umriss, dass das menschliche Gehirn aus diesen Schemen eine Landschaft herauszufiltern vermag. Die Idee der Landschaft wird dabei allein durch den horizontalen Aufbau erzeugt und durch die farbliche Zuordnung unterstützt. Obwohl Borchardt auf Darstellung von Menschen verzichtet, bleiben die zivilisatorischen Einflüsse stets erkennbar, in Form von angedeuteten Feldern und Wiesen. So sucht der Künstler auf seinen Wanderungen die menschenleere, aber nicht unberührte Natur auf.

Die seriell angelegten Landschaftsbilder, meist in dichten Gruppen zu neun oder zwölf Bildern gehängt, ergeben in Summe ein kompaktes Bild der besuchten Region und ihrer landschaftlichen Besonderheiten. In dieser Form entstehen gemalte Reisetagebücher, die den Verlauf des Aufenthalts für den Betrachter nachvollziehbar machen, wie zum Beispiel die Arbeiten zum Gastaufenthalt in der Villa Romana, Florenz, im Jahr 2004 (Abb. 2). Unter die reinen Landschaftsdarstellungen mischen sich auch typische architektonische Elemente.

### 3.1.2 Qiu Shi-Hua

Die Brisanz der gegenwärtigen Natur- und Umweltsituation endet nicht an geographischen oder kulturellen Grenzen. Die künstlerische Auseinandersetzung findet deshalb nicht nur in Europa und den USA, sondern auch in den naturbezogenen Kulturen Asiens, Südamerikas und Australiens statt. Ebenfalls für die Gattung der Malerei, aber exemplarisch für einen anderen Kulturkreis stehen die Landschaftsbilder von Qiu Shi-

Hua<sup>66</sup> aus China. Er malt Landschaften, die für den Betrachter zunächst als solche nicht zu erkennen sind. Denn nichts auf der Bildoberfläche ist darauf ausgerichtet, den Blick zu fangen oder die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Quis Landschaftsbilder bieten dem Betrachter auf den ersten Blick tatsächlich nur wenige Punkte zur Orientierung aufgrund eines nahezu monochromen, weißen Bildraums. Und dennoch, diese Landschaft existiert ganz als einheitliche Landschaft, die es erst zu entdecken gilt. Wie schon Albert Borchardt verfolgt Qiu Shi-Hua seit Jahren die gleiche malerische Vorgehensweise, so dass hier stellvertretend nur eine Arbeit näher behandelt wird.

Das Gemälde *Untitled (Landscape)* von 1998 führt den Blick des Betrachters zunächst ins Unsichtbare und erzeugt Irritation (Abb. 3).<sup>67</sup> Erst mit der Zeit lassen sich die kaum sichtbaren Schattierungen und Umrisse erkennen, die das Bild strukturieren und Inhalte letztendlich identifizieren lassen. Zarte Bergumrisse, Baumgruppen und Flüsse sind dabei typische Bildelemente, ganz in der Tradition asiatischer Tuschemalerei gemalt. Lediglich durch feinste Nuancierungen erreicht Qiu Shi-Hua strukturelle Unterschiede innerhalb eines zunächst diffusen Gesamteindrucks. Die Farbe erscheint überwiegend als Nuance von Weiß und ist äußerst dünn und sparsam auf die Leinwand oder das Papier aufgebracht. Das Licht, das immer ein diffuses ist, taucht die Landschaft in nahezu undurchdringlichen Dunst. Seine subtilen, fast verborgenen Landschaftsgemälde zwingen den Betrachter zur fast meditativen Abkehr von der Umwelt. Ruhe, Harmonie und die geistige Konzentration sind die Voraussetzungen, um die Landschaften auf der Bildoberfläche wahrzunehmen. Erst dann erschließt sich der bildliche Zugang dem Betrachter.

---

<sup>66</sup> Qui Shi-Hua wurde 1940 in Sichuan geboren. Kunststudium an der Xi'an Kunstakademie. Lebt und arbeitet in Shen-Zhen. Zu seinen Arbeiten vgl. Katalog Qui Shi-Hua, Kunsthalle Basel, Basel 1999; Katalog Qui Shi-Hua – Landscape-Paintings, Prag 2000.

### 3.1.3 Michael Reisch

Traditionell bildet das Medium der Fotografie die Wirklichkeit ab. Es dokumentiert einen bestimmten Zeitpunkt, einen bestimmten Zustand oder bestimmte Qualitäten. Scheinbar im Gegensatz dazu stehen die großformatigen Landschaftsfotografien von Michael Reisch<sup>68</sup>.

Das Motiv *Landschaft, 0/005* von 2001 zeugt bereits vom menschlichen Eingreifen in die Natur (Abb. 4). Dem Betrachter eröffnet sich ein horizontaler Blick über eine grüne Wiese. Die im Vordergrund noch erkennbare Rasenstruktur geht im Verlauf des Bildes in ein einheitliches Grün über. Am Horizont trennen leichte Erhebungen das perfekt gleichmäßige Grün vom bewölkten Himmel ab. Es ist ein gestalteter Naturausschnitt von allgemeiner Gültigkeit, dessen monotone Erscheinung weder von Sonnenstrahlen noch von Schatten beeinträchtigt wird. Jedoch erweckt die statische, cleane Oberfläche des Bildes Zweifel an der Echtheit. Nichts in den Bildern verweist direkt auf kulturelle oder zivilisatorische Spuren. Dieser Eindruck ist gewollt. Denn Michael Reisch löscht durch digitale Bearbeitung erzählerische Komponenten und Zufälligkeiten, wie Menschen, Autos, Verkehrsschilder oder Sonnenschirme in seinen Fotos. Übrig bleibt ein bühnenbildhafter Charakter des Ausgangsmotivs, in diesem Fall ein Golfplatz. Dieser alltagsbereinigte Blick auf die Landschaft betont das Konstruierte. Die gewählte Perspektive ist bereits eine Setzung, sie ist nicht real, sie ist ein Konstrukt.

Seine Auffassung der Manipulation der Natur zeigt ebenfalls seine Arbeit *Landschaft, 1/020*, 2002 (Abb. 5). Die Bildmitte besetzt ein großer Fels, der sich gegen einen gleichmäßigen Himmel absetzt. Die vordergründige, schräg ansteigende Wiese öffnet sich zu einem horizontalen Blick, der weit entfernte Berge zeigt. Augenfällig an diesem Bild ist der Felsen. Seine Oberfläche zeigt keine steinige Struktur, sondern gleichmäßiges

---

<sup>67</sup> Leider erfasst die normale fotografische Aufnahme diese Landschaften nicht. Ein wirkliches Erleben dieser Bilder ist der Betrachtung vor Ort vorbehalten.

Grün, ähnlich einer Wiese. Alle Bildelemente erscheinen einheitlich, fast monoton. Die Möglichkeiten der digitalen Fotografie erlauben es Michael Reisch, seine Bilder zu manipulieren und individuell anzupassen. Sein Eingreifen in die gegebenen, natürlichen Strukturen ist offensichtlich und pointiert.

### 3.1.4 Caroline Dlugos

Inszenierung und Manipulation bilden auch die Ebene, auf der Caroline Dlugos<sup>69</sup> das Wesen der Landschaft durch die Synthese von Vertrautheit und Sinnestäuschung hinterfragt. Ihre großformatigen Landschaftsbilder *Aus fremden Gärten*, lassen den Betrachter erst auf den zweiten Blick die vorgenommenen Veränderungen erkennen.

*Aus fremden Gärten 9501012 (Steppe)* von 1995 gibt einen horizontalen Ausblick auf eine weite Landschaft frei (Abb. 6). Im Vordergrund dominiert eine sonnenverbrannte Wiese, aus der teilweise am Horizont saftig grüne Bäume und Baumgruppen hervorragen. Vereinzelt säumen kahle Bäumchen und Büsche einen Pfad ins Innere des Bildes. Am Horizont erstreckt sich ein gleichmäßig bewölkter Himmel.

Das am traditionellen Landschaftsbild geschulte Auge des Betrachters erkennt zunächst vertraute Landschaftsausschnitte. Bei genauerer Betrachtung des Bildes zeigt sich jedoch, dass Teile der Vegetation nicht real existent, sondern nachträglich ins Bild integriert worden sind. Ausgehend von selbst aufgenommenen Landschaftsfotografien kreiert Caroline Dlugos am Computer manipulierte Naturbilder und -idyllen. Dabei werden einzelne Bildelemente leicht modifiziert, kopiert oder dupliziert, oder sie fügt virtuelle Elemente, wie computer-generierte Pflanzen, in die ursprüngliche Aufnahme ein. Diese Veränderungen sind

---

<sup>68</sup> Michael Reisch wurde 1964 in Aachen geboren. 1986-1991 Kunststudium an der Gerrit-Rietveld-Akademie Amsterdam. Lebt und arbeitet in Düsseldorf.

<sup>69</sup> Caroline Dlugos wurde 1959 in Berlin geboren. 1977-1982 Kunststudium an der Universität Gesamthochschule Kassel. 1996 Professur an der FH Dortmund, FB Design. Lebt und arbeitet in Köln und Dortmund. Zu ihren Arbeiten vgl. Katalog *Imaginäre Skulpturen*, hrsg. Kunstamt Berlin-Tempelhof in der Galerie im Rathaus, Berlin 1992, Katalog *From strange gardens*, hrsg. vom Goethe Institut Atlanta, Atlanta 1996.

so subtil, dass sie mit den Sehgewohnheiten des Betrachters konkurrieren. Eine Methode, die auch in der traditionellen Landschaftsmalerei angewandt wird.

Diesem Prinzip folgt auch die Arbeit *Aus Fremden Gärten 9501011 (Felsen)* (Abb. 7). Das Bild zeigt eine verschneite Anhöhe mit einem Ausblick über ein nebeliges Tal. Im linken Bildvordergrund dominiert ein kahler Baum, dessen dünne Äste sich fast über das gesamte Bild erstrecken. In der rechten Bildhälfte erhebt sich ein fast rechteckiges Stück Felsen empor. Der Bildaufbau erinnert auf den ersten Blick an Landschaftsbilder von Caspar David Friedrich.<sup>70</sup> Schnell wird deutlich, dass auch hier nachträglich manipuliert wurde. Der kahle Baum im Vordergrund, dessen formale und farbliche Gestaltung widernatürlich scheint, fällt als störendes Element in den Blick des Betrachters.

### 3.1.3 Frank van der Salm

Ein erweitertes Verständnis von Landschaft zeigen die Fotografien Frank van der Salms.<sup>71</sup> Sein Blick richtet sich in erster Linie auf die Architektur, die jedoch die umgebende Landschaft mit einschließt.

Die Fotografie *Neighbourhood* aus dem Jahr 2001 gibt eine typische Vorortbebauung entlang einer Schnellstraße wieder (Abb. 8). Eine dichtgedrängte Ansammlung von Wohnblocks mit gesetzlich vorgeschriebener Begrünung setzt sich vor blauem Himmel ab. Die Schatten der vereinzelter Bäume verraten den niedrigen Stand der Sonne. Die Oberfläche der Wiese zeigt Spuren von Trockenheit. Dennoch

---

<sup>70</sup> Vgl. dazu *Hünengrab im Schnee*, um 1807, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Invnr. 2196. Interessanterweise scheint es eine ästhetische Präferenz für bestimmte Landschaftstypen zu geben. Eine Befragung des russischen Künstlerduos Komar und Melamid über bevorzugte Bilder bei Vertretern aus 14 Nationen ergab, dass Landschaften mit Ausblick, Wasser, freiem Vordergrund und wenig Menschen und Tieren bevorzugt wurden. Bäume sollten nicht die Sicht versperren und Berge wurden als Hintergrund oder seitliche Begrenzung akzeptiert. Vgl. dazu Evelyn Weiss: *The Most Wanted*. Die beliebten und unbeliebten Bilder aus 14 Nationen. Ergebnis einer Befragung. Ausstellungsprojekt des Museums Ludwig, Köln 1997.

sind in dieser architektonischen Anonymität und Sterilität individuelle und alltägliche Zufälligkeiten auszumachen. Sonnenblenden oder Vorhänge scheinen beispielsweise Auskunft über die An- oder Abwesenheit der Bewohner zu geben. Gleichzeitig verschleiert van der Salm diese scheinbar individuellen Details zugunsten einer einheitlichen Erscheinungsweise, zugunsten eines oberflächlichen Designs. Denn der fotografische Blick auf diese Szene ist ein sprichwörtlich gefilterter.

Auf den ersten Blick wirkt sein Bild wie ein Schnappschuss aus dem Fenster eines vorbeifahrenden Autos. Was zunächst willkürlich erscheint, demonstriert jedoch die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten direkter Fotografie, die als möglichst genaues und präzises Aufzeichnungsmittel zum Festhalten ausgewählter Situationen benutzt wird. Indem van der Salm typische fotografische Variablen verändert, wie Tiefenschärfe, Fokus, Farbe oder Ausschnitt, transformiert er die visuelle Wirklichkeit urbaner Landschaften und Szenen in eine modellhafte Realität. Eine Realität, die sich durch die Künstlichkeit städtischer Eindrücke ergibt.<sup>72</sup> Denn der Fokus seiner Kamera liegt hier auf der Grünfläche und lässt dadurch die äußeren Ränder verschwommen erscheinen. Diese Perspektive ist ungewöhnlich, ja unnatürlich. Der gewählte Bildausschnitt erweckt den Eindruck einer künstlichen Miniaturlandschaft. Zudem sind die Farben sehr intensiv, wodurch der Eindruck des Arrangierten betont wird.

Gesteigert in der Aussage ist seine Arbeit *Réservoir* von 2005 (Abb. 9). Diesmal tritt die Architektur in den Hintergrund, dennoch ist sie präsent und relevant. Denn die Fotografie gibt den Blick durch eine fensterähnliche Öffnung in ein Gehege mit Wasserbecken frei. Zu sehen ist die rückwärtige Wand des Raums mit dichter, tropischer Bepflanzung und einem künstlichen Wasserfall. Im Vordergrund ist ein Teil des Bassins

---

<sup>71</sup> Frank van der Salm wurde 1964 in Delft, NL, geboren. 1988-1992 Kunststudium an der Kunstakademie Rotterdam. Lebt und arbeitet in Delft.

<sup>72</sup> Vgl. zu seinen Arbeiten Katalog *Post-Nature*, anlässlich der 49. Biennale von Venedig veröffentlicht, hrsg. vom Stedelijk Van Abbemuseum, Niederlande 2001. Er ist international bekannt geworden durch seine Zusammenarbeit mit den Star-Architekten Rem Koolhaas und Herzog & de Meuron und seine Teilnahme an der letzten Architektur-Biennale in Venedig.

zu erkennen. Allein der gewählte Ausschnitt, der Teile der architektonischen Betonkonstruktion zeigt, macht deutlich, dass es sich um ein künstlich geschaffenes Umfeld handelt. Im Zusammenhang mit dem gewählten Titel ergibt sich eine denkwürdige Anspielung. Mit *Réservoir* bezeichnet man in erster Linie Bereiche, die der Bevorratung dienen und unter besonderem Schutz stehen, wie beispielsweise Trinkwasser. Indem van der Salm seine Arbeit so betitelt, schreibt er dem Zoo dieselben Eigenschaften zu.

### 3.1.6 Fazit

Das Thema der Landschaft in der zeitgenössischen Kunst ist vielfältig und gegensätzlich, wie die vorgestellten Künstler und ihre Werke bereits verdeutlichen. Grundlegend ist ihre aktuelle Auseinandersetzung mit dem Thema aufgrund einer gewandelten Natur. Jedoch erwächst daraus keine einheitliche Auffassung. Die Bandbreite der Naturauffassungen reicht von romantischen Naturvorstellungen bis hin zu sehr realistischen Ansätzen.

Albert Borchardt zitiert, durchaus im Sinne zeitgenössischer Aneignung, Bildausschnitte historischer Landschaftsbilder. Jedoch verzichtet er gänzlich auf Miniatur und Idylle. Seine Bilder orientieren sich genau soviel an den traditionellen Sehgewohnheiten von Landschaft, um beim Betrachter Erkennen und Vertrautheit hervorzurufen. Dieser fast meditative Zugang basiert auf der klaren und einfachen Struktur des Dargestellten. Gerade diese Reduktion ermöglicht dem Betrachter, seine Assoziationen, aber auch Sehnsüchte und Empfindungen in die Betrachtung zu integrieren. Erst im Blick des Betrachters entstehen Landschaften. Die künstlich geschaffene Distanz vermeidet ein konkretes Abbild der Natur, löst aber gleichzeitig Sehnsucht aus. In den Arbeiten liegt einerseits die Akzeptanz der Zivilisation, andererseits demonstrieren sie im Ausgleich dazu einen natürlichen Gegenpol. Der Blick Borchardts ist der eines „modernen Romantikers“, der neben dem Datum der Entstehung auch die benötigte Zeit auf seinen Bildern festhält, als Verweis

auf die Jetztzeit. Der Titel des Bildes 970809 1430 1437 bedeutet, dass dieses Bild am 08. September 1997 in der Zeit von 14.30- 14.37 gemalt worden ist. Es ist eine ironische Anspielung auf die Schnelllebigkeit, aber auch Genauigkeit unserer Zeit. Gleichzeitig erhebt Borchardt dadurch keinen Anspruch auf Ewigkeit, indem er den fixierten Zustand seiner Momentaufnahme zeitlich begrenzt.

Gegensätzlich zu den westlichen Künstlern interpretiert Qiu Shi-Hua den Wandel der Natur als fehlende Harmonie zwischen Mensch und Natur im Sinne einer gestörten Verbindung von Geist und Körper. Die Kraft für die Bewahrung der inneren Harmonie bezieht er aus seinem taoistischen Glauben, der den Schwerpunkt auf die innere Natur und Harmonie legt. Es ist auch eine Art von Zivilisationsflucht in die Innerlichkeit. Doch wendet sich der Künstler über die Malerei wieder nach außen und lehrt uns durch seine Bilder, die Wahrheit hinter den scheinbar weißen Leinwänden kontemplativ aus uns selbst heraus zu entdecken. So führt der Weg zur Natur über das in innerer Harmonie und Selbsterkenntnis erkannte Wesen der Dinge. Jenseits der äußeren Welt, in uns selbst. „Ausgangspunkt ist nicht mehr eine Landschaft, die man vor sich hat, sondern eine erinnerte Landschaft, die man in sich trägt.“<sup>73</sup>

Neben den Künstlern, die auf eine erneute Einheit mit der Natur plädieren, gibt es Positionen, die den Betrachter für einen bewussten Blick auf die Realität sensibilisieren wollen. So fokussiert Michael Reisch überspitzt auf den Umgang mit der Natur als handelbare Ware und betont dadurch die fehlende Sensibilisierung für die Umwelt. Sein Interesse, wenn er Häuser, Landschaften oder Industriekomplexe fotografiert, ist es nicht, die zeitlichen Zustände zu dokumentieren oder die Frage von emotionalen Umständen zu klären. Er betont vielmehr einen Zustand, der das Verhältnis von Natur und Kultur offen legt.<sup>74</sup> Die Strukturen, mit denen sich

---

<sup>73</sup> Paolo Bianchi, Venezia (im)possible, in: Kunstforum International, Bd. 147 Sept./Nov. 1999, S.172. Dazu auch Heike Strelow: Qui Shi-Hua, in: Katalog Natural Reality, S.68-69.

<sup>74</sup> Zu seinen Arbeiten vgl. Katalog Michael Reisch, hrsg. von Rolf Hengesbach, Nikolaus Sonne, Kulturforum Alte Post, Wuppertal o.J.; Seine jüngsten Arbeiten zeigt die Publikation Michael Reisch, Ostfildern-Riut 2006.

Michael Reisch beschäftigt und darstellt, sind als Resultat menschlichen Handelns zu verstehen. Bei der Darstellung von Gebäuden ist dies eingängig, aber auch seine Landschaften fallen in die Kategorie des kulturellen Produkts. Seine Bilder sind nüchtern, nicht verklärt, aber indirekt moralisierend. Er zitiert Natur als widerstandslosen Gegenstand und dokumentiert damit die kontinuierlich sich verändernde Realität der Natur. Reischs Werke bewegen sich zwischen Dokumentation und Konstruktion der Wirklichkeit, die weder fiktiv noch idealisiert ist. Seine fast skulpturalen Aufnahmen führen in der Summe zu einer visuellen Bestandsaufnahme, die das Bewusstsein des Betrachters für diese Art der zeitgenössischen Kultur sensibilisiert und wesentlich prägt.

Carline Dlugos bietet ebenfalls einen konstruierten Blick auf die Natur in Form von Landschaftsdarstellungen. Es werden dafür Bildzeichen eingeführt, die nicht die äußere Erscheinung der Natur wiedergeben wollen, sondern Symbole, die für das Wesen der Natur stehen. Nicht die Mimesis, die Nachahmung der Natur, ist es, was die Künstlerin interessiert, sondern die Untersuchung dessen, was als Erkennungsmerkmal zugrunde liegt.<sup>75</sup> Auch hier wird die Landschaft selbst als bereits kulturell geformte Natur begriffen. Die Künstlerin bietet eine Möglichkeit der Anschauung, in der der Mensch sein Verhältnis zur Natur ästhetisch reflektiert. Die unreflektierte Adaption des Betrachters scheint die Manipulation der Landschaft zunächst zu rechtfertigen. Jedoch werden die Aspekte des Ästhetischen in der Natur nur in dem Maße um die digitale Perfektion erweitert, dass sie noch erkennbar sind. Caroline Dlugos vollzieht eine künstlerische Ausdehnung auf den Bereich berechen- und beherrschbarer Phänomene. Organische Prozesse, die ihre Strukturen und mögliche Veränderung bisher ohne menschliches Zutun bestimmten, werden nun verfügbar gemacht. Der Fortschritt in der digitalen Datenverarbeitung ermöglicht die Schaffung künstlicher

---

<sup>75</sup> Die geschaffene Distanz vermeidet zwar ein Abbilden der Natur, ruft aber gleichzeitig eine in Verlust geratene Naturauffassung wach, ein Gefühl, von dem wir ausgeschlossen sind oder uns selbst ausgeschlossen haben. Vom Moment der Rückbesinnung aus betrachtet ist es auch eine „romantische“ Haltung, wenngleich voller Ironie, da sie sich nicht auf die Natur selbst, sondern auf deren ideale Darstellung bezieht.

Wirklichkeiten, die teilweise schon nicht mehr von realen Gegenständen zu unterscheiden sind. Der Gegensatz zwischen der ehemals für unnatürlich gehaltenen Fiktion und der mit Natur identifizierten Realität beginnt an Eindeutigkeit zu verlieren. Dabei ist dieser künstlerische Blick keineswegs visionär, sondern orientiert sich vielmehr an den Tatsachen des modernen Alltags. Genmanipulierte Lebensmittel, geklonte Lebewesen und der vermehrte Rückzug in virtuelle Realitäten bezeugen einen Wandel der Gesellschaft hin zu einer künstlichen Welt.

Trotz des „natürlichen“ Anscheins der Bilder von Caroline Dlugos bleibt ein Defizit in der Betrachtung. Denn eine künstlich geschaffene Umwelt, so perfekt sie auch ist und alle Bedürfnisse befriedigen mag, ist im Auge des Betrachters weniger wert als die natürliche Umwelt, deren Ersatz sie ist. Warum? In dem Aufsatz *Was spricht gegen Plastikbäume?* geht Laurence H. Tribe dieser Frage am Beispiel von natürlichen versus künstlichen Bäumen nach.<sup>76</sup> Er kommt zu dem Schluss, dass Naturdinge einen intrinsischen Wert besitzen, der sie von künstlich hergestellten Dingen abhebt und auch schutzwürdig macht. Plastikbäume dagegen sind „greifbare Symbole einer Naturauffassung, die sich mit den derzeitigen kurzsichtigen Prämissen von Umweltgesetzgebung und Umweltpolitik deckt. Die Bäume repräsentieren eine Natur, die zu bloßen Kategorien menschlichen Interesses abstrahiert ist.“<sup>77</sup> Tribe plädiert schließlich für eine moralische Verpflichtung gegenüber Naturdingen, die zum Erhalt beiträgt, ohne von menschlichem Eigeninteresse getrieben zu sein.<sup>78</sup>

Im größten Gegensatz zu traditionellen Landschaftsdarstellungen stehen die Arbeiten Frank van der Salms. Die genauere Betrachtung der Bilder zeigt jedoch eine Parallele zwischen der Art und Weise wie mit Landschaften gegenwärtig verfahren wird und wie van den Salm diese Landschaften fotografiert. Beides ist künstlich und diffus. Seine Bilder

---

<sup>76</sup> Laurence H. Tribe: *Was spricht gegen Plastikbäume?*, in: *Ökologie und Ethik*, hrsg. von Dieter Birnbacher, Stuttgart 1980, S.20-71. Ausgangspunkt des Artikels war eine Meldung der Los Angeles Times über einen Beschluss der Stadtverwaltung entlang einer Hauptverkehrsstraße über 900 Plastikbäume und Plastiksträucher in Pflanzkübeln aus Beton aufzustellen. Die vorhandene Erdschicht war zu dünn, um natürliche Pflanzen gedeihen zu lassen.

<sup>77</sup> Laurence H. Tribe: *Was spricht gegen Plastikbäume?*, S.64.

spiegeln den Wandel einer veränderten Gesellschaft und mit ihr den Wandel im Umgang mit Umwelten. Er schafft gleichzeitig einen spezifischen und unspezifischen Blick auf den gewählten Ausschnitt. Gleichsam real und unreal. Seine Motive sind nicht genau zu verorten, dennoch kennt jeder solche Gebäude, Orte und Landschaften. Sie bleiben anonym, denn niemals benennt er die Stadt oder Gegend, in der sie aufgenommen sind.

Die Vertrautheit des Anblicks, des Durchschnittlichen, erinnert den Betrachter an die Durchschnittlichkeit und Neutralität seiner eigenen Umgebung. Jedoch sind die Fotografien von den Salms alles andere als durchschnittlich. Seine Intention liegt in der Darstellung vertrauter Banalität, die den Betrachter aufmerksam machen lässt. Denn der vertraute Anblick von Wohnblocks mit angelegten und begrüntem Wällen, meist als Lärmschutz konzipiert, oder ein Zoogehege sind die uns umgebende Wirklichkeit.

### 3.2 Natürliche Materialien

Neben der inhaltlichen Beschäftigung mit der Natur steht das Arbeiten mit konkreten Naturmaterialien als ein weiteres Feld innerhalb der zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzung. Die Verwendung von Naturstoffen im künstlerischen Werk hat eine lange Tradition, sie sind seit jeher Gestaltungselemente der bildenden Kunst.<sup>79</sup> Im 20. Jahrhundert sind es vor allem Künstler wie Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Wolfgang Laib oder Andy Goldsworthy, die das Naturmaterial ins Kunstwerk integrieren oder als Kunstwerk selbst ausstellen. Die damit verbundenen Absichten reichen von politischen Statements über meditative Gründe bis hin zu rein ästhetischen Aussagen.

---

<sup>78</sup> Laurence H. Tribe: Was spricht gegen Plastikbäume?, S.57f.

<sup>79</sup> Zur Historizität der Naturstoffe vgl. Monika Wagner: Das Material der Kunst – eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S.109-131; dazu auch Gernot Böhme und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996.

### 3.2.1 Ulrike Arnold

Beispielhaft für die Verwendung von Naturstoffen im Werk stehen die Landschaftsbilder der Künstlerin Ulrike Arnold<sup>80</sup>, die wortwörtlich Bilder aus Landschaften schafft. Die Materialien ihrer Bilder bestehen aus verschiedenen Gesteine und Erdsorten, die sie an entlegenen Orten der Welt ausfindig macht, zermahlt und anschließend zu Farbe weiter verarbeitet. Zu ihren Malutensilien zählen lediglich Öle, Harze und die eigenen Hände. Ulrike Arnold bereist seit vielen Jahren die verschiedenen Kontinente der Welt, verlässt die vertraute Zivilisation, um an fernen, außergewöhnlichen Orten zu arbeiten, oft monatelang und in völliger Abgeschiedenheit.<sup>81</sup> „Unlöslich mit meiner Arbeit verbunden ist das Reisen. Auf meinen Reisen sammle ich Erfahrungen mit den spezifischen Qualitäten der Erde. Ich erwandere die Landschaften und erlebe mich dabei selbst als Teil der Landschaft: Ich gehe über die Erde und werde selbst von ihr getragen.“<sup>82</sup>

Auf ihren Reisen entstehen transportable Bilder auf mitgebrachten, teilweise sehr großen Leinwänden. *Flagstaff, Arizona, 1998* ist ein Beispiel ihrer sogenannten *Erdlebenbildern*<sup>83</sup>. Auf einer 1,5 x 7m großen Leinwand wird die Farbpalette des Colorado-Plateaus wiedergegeben<sup>84</sup> (Abb. 10).

---

<sup>80</sup> Ulrike Arnold wurde 1950 in Düsseldorf geboren. 1979-1986 Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf. Lebt und arbeitet in Wuppertal und Flagstaff, AZ, USA. Zum Werk Ulrike Arnolds vgl. u.a. Katalog Ulrike Arnold: Erdbilder aus fünf Kontinenten, hrsg. vom Folkwang Museum Essen, Essen 1994; Katalog Ulrike Arnold: Earth, Erdbilder, Amerika, hrsg. von Studiogalerie Museum Morsbroich Leverkusen, Leverkusen 1991; Katalog Natural Reality, S.58-59, Katalog Ulrike Arnold: Erdgestein und Sternenstaub, stones and stardust, hrsg. vom Alten Museum Mönchengladbach, Mönchengladbach 2006.

<sup>81</sup> Die Abkehr von der Zivilisation hat eine lange künstlerische Tradition. Der Schriftsteller und Philosoph Henry David Thoreau beispielsweise dokumentiert in „Walden oder Leben in den Wäldern“ ein zwei Jahre dauerndes Einsiedlerdasein in den Wäldern von Concord, Massachussets. Vgl. in der deutschen Übersetzung Henry David Thoreau: Walden oder Leben in den Wäldern, Zürich 1971.

<sup>82</sup> Katalog Ulrike Arnold: Erdbilder aus fünf Kontinenten, S.13. Das Prinzip des Wanderns und des Spurenhinterlassens in der Natur praktizierte Richard Long bereits Ende der 1960er Jahre, der ebenfalls Abseits der Zivilisation lange Wanderungen unternahm und vor Ort arbeitete. Vgl. Kap. 4.1.4.

<sup>83</sup> Der Begriff des Erdlebens, den Arnold für ihre Werke benutzt, geht auf Carus zurück. Vgl. dazu Carl Gustav Carus: Zwölf Briefe über das Erdleben. Von den Anforderungen an eine künftige Bearbeitung der Naturwissenschaften, hrsg. von Ekkehard Meffert, Stuttgart 1986.

Der Gesamteindruck wird bestimmt durch die verschiedenen Gesteinsfarben dieser Gegend. Ockergelb, Rotbraun und Granitschwarz überlagern und vermischen sich zu einem diffusen Komplex. Das Bild ähnelt einer Luftaufnahme des Plateaus, wobei verschiedene geografische Regionen wie Berge, Vegetation und Wüste scheinbar auszumachen sind. Ulrike Arnolds Bilder sind ein Versuch, ortsspezifische Materialität und Farbe zu verarbeiten. Die steinige Oberfläche verrät dabei etwas über die Ausgangssituation der Werke. Somit bestimmen die vorgefundenen Gesteinsformationen der jeweiligen Landschaften die Qualität der Bilder. Zudem erreicht Ulrike Arnold über die Großformatigkeit ihrer Werke einen scheinbaren Ausschnitt der Gesteinsformation. Sie schafft mit ihnen kein Abbild einer vorgefundenen Landschaft, sondern setzt persönliches Empfinden und sinnliche Wahrnehmung jener Orte malerisch um.<sup>85</sup>

Ihre Ziele sind die Höhlen Australiens genauso wie das Colorado-Plateau in New Mexiko, Utah oder Indien. In Einsamkeit und Klausur mit der „wildem“, scheinbar unberührten Natur entstehen dann ihre Arbeiten. Neben den transportablen Bildern entstehen auch viele Arbeiten auf Felsen, die untrennbar mit dem Ort ihrer Entstehung verbunden bleiben. In nahezu unverfälschten und unbewohnten Regionen schafft sie aus selbst gefertigten Farben großflächige Malereien auf den Felsen der Umgebung. Temporäre Werke, die nur von sehr wenigen Menschen beachtet werden können und aufgrund der klimatischen Verhältnisse zeitlich begrenzt sind. In Badami, Südindien, entstand beispielsweise ein Felsenbild, das die vorhandenen Strukturen im Felds wie eine Schlange erscheinen lassen (Abb. 11). Lediglich über Fotos können diese temporären Arbeiten konserviert werden.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Heike Stelow: Ulrike Arnold: Erdlebenbilder, in: Katalog Natural Reality, S.59.

<sup>85</sup> Gerhard Finckh in: Katalog Ulrike Arnold, Erdbilder aus fünf Kontinenten, S.5-6.

<sup>86</sup> Das Problem der direkten Betrachtung stellte sich bereits den Künstlern der Land Art, die auch an entlegenen Orten ihre Projekte realisierten und anschließend dokumentierten.

### 3.2.2 Madeleine Dietz

Wie Ulrike Arnold nutzt auch Madeleine Dietz<sup>87</sup> die Erde als grundlegendes Material in ihren Arbeiten. Doch sucht sie diese nicht fernab der Heimat, sondern in der nahen Umgebung ihres Wohnorts in Landau-Godramstein. Vorrangig benutzt sie Erde in unbehandelter Form, lediglich ausgestochen und mit den eigenen Händen minimal geformt. Die auf diese Art gewonnenen Erdschollen konfrontiert sie in ihren Installationen teilweise mit behandelten, maschinell geformten Materialien, wie Eisen und Stahl.<sup>88</sup>

Für ihre Installation *280 Tage*, die sie 1996 im Museum Wiesbaden realisierte, formte sie mit den eigenen Händen 160 faustgroße Köpfe aus Erde. In Größe und Aussehen ähneln sie den Köpfen von Neugeborenen (Abb. 12). Diese Köpfchen entstanden ganz bewusst innerhalb eines Zeitraums von 280 Tagen, der durchschnittlichen Dauer einer Schwangerschaft. Anschließend wurden diese Kindsköpfe auf den Boden des Museums aufgereiht. Während der Dauer der Ausstellung trocknete die Erde aus, verdichtete sich und riss schließlich an unterschiedlichen Stellen auf. Die zunächst menschliche Formgebung und die spätere natürliche Auflösung der aufgezwungenen Form ist das Wechselspiel, das diese Arbeit prägt. Das Material Erde weckt zudem eine ganze Reihe von Assoziationen. Einerseits wird die Erde als Träger allen Lebens verstanden, als Element, aus dem die notwendige Nahrung wächst, und aus dem der Mensch Materialien gewinnt, die er zum Bauen und Wohnen braucht. Darüber hinaus symbolisiert das Material Erde auch den Akt der menschlichen Schöpfung. Nach der christlichen Überlieferung formte Gott

---

<sup>87</sup> Madeleine Dietz wurde 1953 in Mannheim geboren. 1970-1974 Studium an der Werkkunstschule Mannheim. Lebt und arbeitet in Landau-Godramstein.

<sup>88</sup> Zu ihren Arbeiten vgl. Katalog Madeleine Dietz, *280 Tage*, hrsg. vom Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1996; Katalog Madeleine Dietz: *Schichten in der Zeit*, Landau, Erfurt, Paderborn 1999; Katalog Madeleine Dietz: *Konvertibel*, hrsg. vom Kunstforum Rottweil, Annweiler 2000; Katalog Madeleine Dietz: *Einmal noch das Meer sehen*, hrsg. von der Galerie im Prediger, Schwäbisch Gmünd und der Staatlichen Galerie Moritzburg, Halle, Annweiler 2001; *STÜCK FÜR STÜCK*, Künstlergespräch zwischen Pater Friedhelm Mennekes und Madeleine Dietz, hrsg. von der Galerie der Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst e.V. München, München 2004; Katalog Madeleine Dietz ... über der Erde die Sonne, hrsg. vom Museum im Kulturspeicher Würzburg, Münsterschwarzach 2005

Adam aus Erde und hauchte ihm Leben ein.<sup>89</sup> Die Erde ist aber nicht nur Symbol des Lebens und der Schöpfung, sondern auch des Verfalls und des Todes. Auch hierzu gibt es eine christliche Entsprechung in dem Ausdruck „Erde bist du, und zur Erde wirst du zurückkehren.“ Die Arbeit von Madeleine Dietz nimmt zu den Aspekten zwischen Werden und Vergehen, zwischen Leben und Tod klaren Bezug. Die Installation markiert den Anfangs- und Endpunkt des menschlichen Kreislaufs, dessen unausweichlicher Verfall bereits mit der Geburt einsetzt. Sie reduziert ihre künstlerische Aussage auf die Darstellung ursprünglich natürlicher, Jahrtausende alter Kreisläufe des menschlichen Daseins.

Ähnlich in der Aussage ist auch ihre Installation *Kann sein* von 1999 (Abb.13). Im Mittelpunkt stehen wiederum selbst gestochenen Erdschollen, die in Form einer Mandorla aufgeschichtet sind, was an einen Brunnen erinnert. Dieser Skulptur werden neun farbige Ultraschallaufnahmen von Embryonen gegenübergestellt, als Block gehängt. Die darauf zu erkennenden sanften Formen und Umrisse lassen bereits das neue Leben erahnen. Die Arbeit bezieht ihre Spannung wiederum aus der Polarität der Gegensätze. Die Formgebung des Brunnens ist als Verweis auf das weibliche Geschlecht zu verstehen. Diese „Mutter“ Erde, formbar und lebensspendend, solange sie nass ist, wird in getrockneter Form zum zerbrechlichen Material. Mehr noch: das wasser- und somit lebensspendende Symbol verkehrt sich hier ins Gegenteil. Der versiegte Brunnen aus getrockneter Erde wird zum Sinnbild des Todes und der Vergänglichkeit. Das additive Prinzip des Bauens und Aufbaus geht mit dem naturgemäßen Prozess des Alterns und des Zerfallens einher. Diese Tatsache konfrontiert Madeleine Dietz mit Ultraschallaufnahmen als Stand der gegenwärtigen technischen Möglichkeiten auf dem Gebiet der Schwangerschaftsdiagnostik. Dem Geheimnisvollen des Lebens, das eine ureigene Qualität und Wertigkeit besitzt, wird technische Realität gegenübergestellt.

---

<sup>89</sup> Neben der christlichen Deutung gibt es auch Bezüge zur griechischen Erd- und Müttergöttin Gaia oder zur germanischen Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin Jörd. Vgl. dazu Albert Dietrich: Mutter Erde, Leipzig 1925.

Die Installation *Kann sein* spannt einen Bogen von der Erde als Urgrund des Lebens zu der vom Menschen geschaffenen Form. Das thematische Dreieck von Erde-Frau-Leben verweist auf die sehr persönliche Auseinandersetzung der Künstlerin mit der weiblichen Existenz, aber jenseits der "Gender-Frage". Zwar kommt Madeleine Dietz aus der Frauenbewegung der 1970er Jahre, doch wenn man ihren Werdegang und ihre Hinwendung zur konkreten Formensprache betrachtet, wird deutlich, dass die Suche nach ihrem Standpunkt als Frau und Künstlerin nicht rein feministisch motiviert ist.<sup>90</sup> Obwohl ihre Arbeiten ein Bekenntnis zur naturgegebenen Rolle der Frau sind, so kann man jedoch nicht von der Verwendung rein weiblicher Formen sprechen, sondern von einer weiblichen Bearbeitung eines bestimmten Themenkomplexes.<sup>91</sup> Madeleine Dietz betont vielmehr einen konzeptuellen, individuellen Ansatz. Ihre inhaltlichen Intentionen vertritt sie mit einer zeitlich übergreifenden Universalität und Allgemeingültigkeit.

### 3.2.3 Romano Bertuzzi

Ebenfalls um einen Einklang mit den Prozessen und Zyklen der Natur bemüht ist der italienische Künstler Romano Bertuzzi<sup>92</sup>. Im Gegensatz zu den Positionen von Ulrike Arnold und Madeleine Dietz arbeitet er nicht mit den Materialien der Natur, sondern mit deren Produkten und Erzeugnissen. Seine gesellschaftskritische Position vertritt er auf der Ebene der Nahrungsmittelherstellung, die seiner Meinung nach den Bezug zu den natürlichen Quellen immer mehr missen lässt.

---

<sup>90</sup> Heike Strelow: Das Prinzip des Lebens, in: Madeleine Dietz, Schichten in der Zeit, Landau, Erfurt, Paderborn 1999, S.110ff.

<sup>91</sup> Denn die Formen sind nicht explizit „weiblich“ oder „männlich“, sondern erhalten erst durch den Blick des Betrachters männliche oder weibliche Wertigkeit. Zur Problematik einer „weiblichen Ästhetik“ vgl. Jutta Held: Was bedeutet „weibliche Ästhetik“ in der Kunst der Moderne? in: Kritische Berichte Heft 3/1985, Frankfurt a.M. 1985, S.29-41. Held verweist beispielsweise auf die Blumenbilder Georgia O'Keeffes, die meist als Anspielung auf das weibliche Geschlecht verstanden worden sind. Diese Interpretationen sind von der Künstlerin selbst immer strikt abgelehnt worden.

Dass der Käse eben nicht aus dem Kühlregal kommt, rief Bertuzzi den Besuchern des Ludwig Forums 1999 in einer 4-wöchigen Aktion *Stalla* in Erinnerung. Täglich 15 l frische Kuhmilch verarbeitete er dabei zu Käse und brachte auf diese Weise eine Jahrhunderte alte Tradition ins allgemeine Bewusstsein zurück: die eigenhändige Herstellung von Nahrungsmitteln, für die lediglich ein Tisch, Gefäße und Milchbakterien nötig waren.<sup>93</sup> Großformatige Bilder an der Wand hinter dem Tisch zeigten die einzelnen Arbeitsschritte im bäuerlichen Umfeld. Eine Frau, die den Stall ausmistet, eine Kuh melkt, und schließlich den fertigen Rohkäse schöpft und formt (Abb. 14). Auch wenn hier eher unbewusst die traditionelle Rolle der Frau thematisiert wird, betonen die Aufnahmen vielmehr die „Idylle“ eines Bauernhofs, der ursprünglich und traditionell geblieben ist, im starken Kontrast zu den gängigen High-Tech-Betrieben. Gerade die Einfachheit der Handhabung, die Reduktion auf das Wesentliche steht im starken Gegensatz zum Überangebot des Marktes.<sup>94</sup> Romano Bertuzzi steht für die Einheit zwischen Mensch und der Natur, die ihn umgibt, und lässt die Besucher daran teilhaben, denn der fertige Käse wurde anschließend an die Besucher verteilt.

### 3.2.4 Ursula Schulz-Dornburg

Ebenso von menschlichen Eingriffen in die Naturprodukte erzählt die Installation von Ursula Schulz-Dornburg<sup>95</sup> aus dem Jahr 1998 (Abb. 15). *Dort, wo herkömmliche Arten aussterben verlieren die Menschen etwas von ihrer Geschichte und Kultur* thematisiert die Kultivierung des Weizens. Auf einem Regalbrett entlang einer Wand reihen sich 150 kleine

---

<sup>92</sup> Romano Bertuzzi wurde 1956 in Forno di Coli geboren. 1977-1983 Kunststudium am Istituto d'Arte G. Gazzola, Piacenza. Er lebt und arbeitet in Piacenza.

<sup>93</sup> Ursprünglich geplant war das Melken einer Kuh vor Ort durch den Künstler selbst. Aufgrund der Tatsache, dass keine Kuh gefunden wurde, die es gewohnt war noch per Hand gemolken zu werden, konnte dieses Vorhaben nicht realisiert werden. Laut Angaben der regionalen Landwirte kommt es zu Störungen des Milchflusses, sobald eine Kuh abweichend von den für sie gewohnten Praktiken gemolken wird.

<sup>94</sup> Alexandra Kolossa: Romano Bertuzzi, *La stalla*, in: Katalog *Natural Reality*, S.60-61. Zur Person des Künstlers vgl. Gabriele Peretta, Romano Bertuzzi, *Evento del Tempo del Nature*, in: *Flash Art*, April 1998, S.102f. In einer ähnlichen Aktion stellte Bertuzzi das Brot backen in den Mittelpunkt seiner Installation.

<sup>95</sup> Ursula Schulz-Dornburg wurde 1938 in Berlin geboren. Lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Metallkästchen dicht an dicht. Jedes Kästchen, mit einer eigenen Nummer gekennzeichnet, enthält eine Weizenähre einer jeweils anderen Weizensorte. An der Wand über dem Regal zeigen 150 Schwarzweißfotografien dieselben Ähren im Portrait. Die Aufnahmen der Ähren entstanden im Vavilo-Institut in Sankt Petersburg; eine Weizen-Gen-Bank, in der mehr als 50.000 verschiedene Weizenarten katalogisiert und archiviert sind.

Der Aufbau der Installation gleicht einer Ahnengalerie, in der jede Weizensorte als ein Teil der Kulturgeschichte gelesen werden kann, innerhalb derer sich der Mensch dieser Pflanze bediente. Die individuelle Vielfalt des Weizens wird somit zum Spiegel verschiedener Kulturen, Epochen oder klimatischer Verhältnisse. Die Metapher des Weizens setzt aber auch kritisch ein Zeichen für den Wandel und die Entwicklung von der vorgefundenen Natur hin zur deren Kultivierung, vom Wildgras zur Kulturpflanze. Selektiert und gezüchtet, bestimmt durch Angebot und Nachfrage, wurden im Laufe der Zeit nur jene Sorten kultiviert, die im globalen Wettbewerb den maximalen ökonomischen Nutzen erzielen.

### 3.2.5 Fazit

Die Verwendung von natürlichen Materialien im künstlerischen Werk wird bei den vorgestellten Künstlern in Verbindung gebracht mit einer inhaltlichen Rückbesinnung auf die Natur und ihre Kreisläufe. Ulrike Arnold reagiert auf die für sie vorhandenen gesellschaftlichen Brüche mit Zivilisationsflucht. Entscheidend für das Verständnis ihrer Bilder ist die Verwendung des Materials Erde und der darin eingebundenen Tradition und Geschichte. Indem vor Ort gefundene und verarbeitete Materialien die Bilder bestimmen, erreichen sie einen besonderen Grad an Authentizität mit den Orten und der dort erfahrenen Einsamkeit. Zurück in der Zivilisation präsentieren die Arbeiten aufgrund ihrer Materialität ein Stück jener Reisen und Aufenthalte der Künstlerin. Die Erdmalereien bezeugen als „Souvenirs der Natur“<sup>96</sup> die Existenz jener Orte und Landschaften. Im

---

<sup>96</sup> Monika Wagner: Das Material der Kunst, S.110.

Gegensatz zu den ortsspezifischen Arbeiten der Land-Art-Künstler hinterlässt Ulrike Arnold mit ihren transportablen Arbeiten keine Spuren, sondern versucht einen visuellen Abdruck der Situation vor Ort zu fixieren und zu transportieren. Nicht selten wecken diese Erdbilder, in Kombination mit Tagebuchaufzeichnungen und persönlichen Erzählungen, Sehnsüchte und Fluchtgedanken bei den Betrachtern.<sup>97</sup>

Im Gegensatz zur Einsiedlerposition Ulrike Arnolds thematisiert Madeleine Dietz die Überwindung der grundlegenden Brüche in der Gesellschaft selbst. Nicht der Flucht vor der Zivilisation, sondern der Rückbesinnung auf die ursprünglichen, natürlichen Kreisläufe zwischen Mensch und Natur widmet sie ihre künstlerischen Themen. In ihren Arbeiten spiegelt sich der Wunsch nach einer Balance zwischen Geist und Körper, Kultur und Natur in der heutigen Gesellschaft, wie schon die Bilder Qui Shi-Huas. Gerade in der Kombination von Naturmaterial und Technik zeigt sich ihr Bemühen um die Wiederherstellung der Ganzheitlichkeit. Der naturmythische Ansatz, das Beharren auf die „natürlichen Kreisläufen“ ist bei Madeleine Dietz zur Form geworden, die reduziert und klar zu einer visuell verständlichen Aussage wird.

Im Unterschied zu der reinen Visualisierung von Sehnsüchten, die immer mit der Hoffnung auf Änderung verbunden ist, praktiziert Romano Bertuzzi konkrete Lösungsvorschläge, wenn diese auch eher symbolisch motiviert sind. Seine in das landwirtschaftliche Umfeld integrierten Installationen und Aktionen thematisieren die mittlerweile sehr reduzierte und distanzierte Teilhabe des Menschen an seiner Nahrungsmittelbeschaffung. Computergesteuerte Melkmaschinen, Legebatterien und Massentierhaltung sind alltägliche Bestandteile der Konsumkette. Als ein Resultat dieser Haltung entfernen wir uns immer mehr von den Grundlagen unserer Existenz. Mit dieser Distanz verbindet sich auch ein sinnlicher Verlust, der unsere Lebensgewohnheiten beeinflusst und schließlich die Ausrichtung unserer Zivilisation prägt.

---

<sup>97</sup> Ulrike Arnold veranstaltet Vortragsreihen zu ihren Reisen und über die dabei entstandenen Arbeiten.

Daher plädiert Romano Bertuzzi für die Rückbesinnung auf das Leben im kontrollierteren Umgang mit der Natur, die wir nicht selbst sind. Er fordert am Beispiel der Nahrungsmittelherstellung die Besucher zu mehr Verantwortung auf.

Von Verlust durch den zunehmenden Fortschritt erzählt auch die Arbeit von Ursula Schulze-Dornburg, wie der Titel bereits vorwegnimmt. Die Installation dokumentiert den Widerspruch zwischen wissenschaftlicher Erforschung der traditionellen Vielfalt und deren Reduktion zugunsten des rentablen Hybridweizens und verweist damit auch auf die Komplexität und die Folgen menschlichen Handelns.<sup>98</sup>

### 3.3 Pflanzen und Pflanzungen

Ein weites Spektrum in der zeitgenössischen Kunst zeigt die Verwendung von lebender Vegetation als künstlerisches Medium. Pflanzen tauchen in verschiedenen thematische und visuellen Zusammenhängen auf. Das individuelle Arbeiten mit lebenden Pflanzen kann als ein Phänomen gesehen werden, das zeitlich mit dem wiedererwachten Interesse für die Natur zusammenfällt. Die Pflanzen sind dabei ein besonderes Material. Die Form der Arbeit wird nicht nur bestimmt von der Konzeption und Ausführung des Künstlers, sondern gleichzeitig von den genetischen Anlagen der Pflanze und den Bedingungen des Standortes. Zufall und Zeit spielen eine wesentliche Rolle. Die gepflanzten Werke verändern ihre Gestalt, werden und vergehen. Pflanzen sind im Alltag generell positiv besetzt. Zum einen symbolisieren sie ein wichtiges Glied in der Nahrungskette, des weiteren fungieren sie als beliebtes Dekorationsmedium nicht nur im häuslichen Umfeld und erfreuen nicht zuletzt ganz allgemein. Gerade deshalb ist der Einsatz von Pflanzen in der Kunst irritierend. Die künstlerischen Formen des Umgangs reichen von

---

<sup>98</sup> Alexandra Kolossa: Ursula Schulz-Dornberg, Dort, wo herkömmliche Arten aussterben verlieren die Menschen etwas von ihrer Geschichte und Kultur, in Katalog Natural Reality, S.126-127. Hierzu auch: Katalog Ewiger Weizen – Fotografien von Ursula Schulz-Dornburg mit einem Text von Peter Kammerer, hrsg. vom Deutschen Brotmuseum Ulm, Berlin 1996.

skulpturalen Experimenten mit einzelnen Pflanzen bis hin zu komplexen Gartenanlagen.<sup>99</sup> Galt der Garten in historischer Sicht noch als Präsentationsform geistiger und moralischer Ideale, so dient er gegenwärtig in erster Linie der Erholung.<sup>100</sup>

### 3.3.1 Lois Weinberger

Die künstlerische Recherche von Lois Weinberger<sup>101</sup> fokussiert Randzonen sowohl des ländlichen wie auch des städtischen Umfelds. Dabei richtet er sein Augenmerk gezielt auf ruderale, das heißt auf Brachland wachsende, Vegetationen, die im allgemeinen Verständnis der Bevölkerung als wertlos und gleichsam peripher verankert sind. Mit den unterschiedlichsten künstlerischen Medien wie Texten, Fotos, Videos oder Filmen, bringt Weinberger diese Randlagen ins allgemeine Bewusstsein zurück. Dabei markiert er sie einerseits als Orte der gesellschaftlichen Verdrängung und andererseits als Beispiel natürlicher Anpassung.

Künstlerischer Ausgangspunkt seiner Arbeiten ist ein 1988 angelegter Garten am Wiener Stadtrand. Auf einem 500 m<sup>2</sup> großen Gebiet entfernte er den vorhandenen Baum- und Sträucherbestand, und pflanzte dort Ruderalvegetation an. Diese Vegetation, die durch schnelle Anpassung an die jeweils vorgefundenen Böden überlebt, wächst vor allem in urbanen Randzonen als „ironischer Kontrapunkt zur Ideologie von der schönen,

---

<sup>99</sup> Einen guten Überblick dazu geben die Bände 145 und 146 des Kunstforums International sowie Barbara Nemitz (Hg.): *Transplant\_ Living Vegetation in Contemporary Art*, Stuttgart 2000. Zur Bedeutung und Funktion von Gärten und Parks im künstlerischen Schaffensprozess vgl. Brigitte Franzen: *Die vierte Natur! Gärten in der zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Christian Posthofen, Köln 1999.

<sup>100</sup> Zur Geschichte der Gartenkunst vgl. Clemens Wimmer: *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989; Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989; einen Bogen vom Altertum bis hin zum 20. Jahrhundert zeigt Günter Mader: *Geschichte der Gartenkunst*, Stuttgart 2006. Monika Wagner sieht auch in der heutigen Gestaltung von Gärten und Parks eine Art der Herrschaftsform, als zeitgenössisches Pendant zu den historischen Gärten des französischen Absolutismus oder der englischen Aufklärung. Monika Wagner: *Die Plazas von Manhattan– Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichem Raum*, in: *kritische berichte*, Heft 4/ 1991, S.38-51.

<sup>101</sup> Lois Weinberger wurde 1947 in Stams, Tirol, geboren. Lebt und arbeitet in Wien. Seit 1999 arbeitet er mit seiner Frau Franziska Weinberger zusammen.

reinen, heiligen Natur.“<sup>102</sup> Für Weinberger ist diese Ruderalvegetation Zeichen einer sich ändernden Natur-Realität. Jedoch greift Weinberger zunächst gestalterisch ein, indem er den Raum für die Entfaltung seiner Pflanzen künstlich schafft. Er greift ein, um eine „unberührte“ Ausgangsposition zu schaffen. In einer Art Freilandversuch errichtet er sich zunächst einen „künstlerischen“ Fundus als Ausgangsposition. Diese Vorgehensweise erscheint zunächst paradox, jedoch nicht für Weinberger. Denn für ihn ist die natürliche Realität bestimmt von einer permanenten Pflanzenanpassung, egal ob aufgrund natürlicher oder künstlicher Faktoren. Die intensiven Bemühungen vieler Naturschützer, „heimische Pflanzen“ zu schützen und zu fördern, erscheint vor diesem Hintergrund absurd. Weinberger macht dabei deutlich, dass pflanzliche Artenvielfalt, wenn auch nicht ursprünglich heimisch, in unserer Natur noch existent ist. Sie findet sich an den Rändern und in den Brachgebieten unserer Kulturlandschaften und bedarf nicht der menschlichen Gestaltung. Seine Arbeiten sind keine Lösungsvorschläge, sondern eine Demonstration der vorgefundenen Wirklichkeit, wenngleich er sie zu Demonstrationszwecken manipuliert.

„Alles Kraut/ das bei uns den Winter überlebt/ ist heimisch/ das heißt aber nicht/ dass es gut für uns sein muß– es ist bloß da. An diese Feststellung meines Vaters über die im Saatgut eingeschleppten Fremdpflanzen/ Unkräuter/ die er seit Jahren als Bauer im Oberinntal bekämpft/ erinnerte ich mich als ich 1993 die ersten aus Samen gezogenen griechischen Disteln(...) in meinem Garten heimischer Wildpflanzen einbrachte. Mittlerweile/ zwölf Meter südöstlich gewandert überlebten die Neophyten den dritten Winter/ ich bin zuversichtlich.“<sup>103</sup> Weinbergers künstlerische Perspektive forciert und provoziert eine faktische Realität, die im allgemeinen Bewusstsein ausgeblendet ist. Gegen das traditionelle Bild einer gepflegten, das heißt von „Unkraut“ freien Natur setzt er ein umfassendes, nicht selektierendes Verständnis. Im Austausch und in der Vermischung ehemals heimischer Pflanzen mit neuen „Kulturpflanzen“

---

<sup>102</sup> Lois Weinberger, in: Kurzfürer documenta X, Stuttgart 1996, S.244.

<sup>103</sup> Lois Weinberger: Notizen aus dem Hortus, Ostfildern-Ruit 1997, S.3.

zeigt sich auch ein sozial ökologischer Ansatz. Die außermenschliche Natur und unser Umgang mit ihr ist für Lois Weinberger eben auch ein metaphorischer Verweis auf gesellschaftliche Konstruktionen und Strukturen, eine Art gesellschaftspolitisches Statement.

Sehr viel konkreter beweist dies seine Installation *Das über die Pflanzenwelt/ ist eins mit ihnen*, die anlässlich der documenta X 1997 in Kassel realisiert wurde (Abb. 16). Auf einem Gleis des Kasseler Kulturbahnhofs initiierte er eine Ruderalpflanzung mit poetisch-politischer Bedeutungsebene. Auf einem stillgelegten Bahngleis pflanzte Lois Weinberger Neophyten, schnellwachsende Immigrantpflanzen aus dem Osten und Südosten Europas, und stellte diese in den unmittelbaren Wettbewerb um das Überleben mit den heimischen Pflanzen, die dort schon ansässig waren. Weinberger trifft über sein bereits beschriebenes Naturverständnis hinaus mit der Auswahl seiner Pflanzen auch ein politisches Statement. Neophyten zählen zu den Pflanzenarten, die sich problemlos botanisch fremden Gebiet anpassen und überleben können, aber auch dadurch in bestehende Ökologiehaushalte eingreifen und diese verändern. Zwar ist diese Installation von Weinberger künstlich herbeigeführt, jedoch auf der Grundlage real existierender Bedingungen.

Die Arbeit ist auch politisch zu verstehen. Denn der sich aufdrängende Vergleich mit der Einwanderproblematik in Europa ist offensichtlich. So gelingt Weinberger auch eine Betrachtung der Migration auf der Ebene der Naturanschauung. Dieser Aspekt ist jedoch nicht primär die Aussage des Künstlers. Er sieht Mensch, Gesellschaft und Natur als ein in sich verwobenes Gebilde, das Änderungen unterworfen ist. So ist seine Installation zunächst eine Bestandsaufnahme des Ist-Zustands, ohne Wertung und Kommentar. Die Wahrnehmung der Arbeit erfolgte ausschließlich durch die Besucher, die entweder aufgrund der üppigen Vegetation in unüblicher Umgebung aufmerksam wurden, oder gar nicht registrierten. Es blieb den Betrachtern freigestellt, wie und auf welche Weise sie den gepflanzten Wechsel der Verhältnisse aufgriffen.

Gleichermaßen ein Blick auf die menschliche, gesellschaftliche und natürliche Realität ist auch der dokumentarische Spielfilm *AS EVER, Den Weg den die Augen richten*, den Weinberger 1998 zusammen mit dem Regisseur Markus Heltschl drehte (Abb. 17). Der Film erzählt die Begegnung eines Mannes und einer Frau, die gemeinsam eine Reise zu den „Rändern der Gesellschaft“<sup>104</sup> unternehmen, zu den Brachzonen, Ghettos, Slums der Städte und zu „den Überresten einer verendenden bäuerlichen Kultur“.<sup>105</sup> Um größtmögliche Authentizität zu erzielen, entstand der Film ohne Drehbuch. Der Aufbau entwickelte sich aus den bewussten und unbewussten Handlungen und Reaktionen der beiden Protagonisten Tatjana Alexander und Lois Weinberger. Der Verzicht auf einen Autor, auf Requisiten und künstliches Licht steht gewollt im Gegensatz zu den sonst aufwendigen Filmproduktionen.<sup>106</sup> Dieser Film ist aber auch ein politisches Statement. Denn er fordert nicht zum Handeln, sondern vielmehr zum Umdenken hin zu einer größeren „Gelassenheit“ auf und „ (...) läßt (so) ahnen, was jenseits aller Phrasen, Nachhaltigkeit bedeuten könnte.“<sup>107</sup>

Für einen Umgang mit sozialen Randerscheinungen, der bereits existierende Tatsachen akzeptiert, steht auch seine Projektskizze *HIRIYA DUMP*. Zwischen Tel Aviv und Jerusalem befindet sich mit 40 Millionen m<sup>3</sup> die größte Müllhalde der Welt. Geplant ist zunächst die Schließung dieser Anlage, damit sie nach einer Umstrukturierung für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann<sup>108</sup> (Abb. 18). Auf Einladung der Beracha-Foundation in Jerusalem wurden mehrere international

---

<sup>104</sup> Presstext zur Ausstellungseröffnung von „AS EVER, Den Weg den die Augen richten“ von Lois Weinberger und Markus Heltschl in der Galerie der Stadt Schwaz, Österreich, 30. Januar 1999.

<sup>105</sup> Presstext zu „AS EVER“.

<sup>106</sup> Markus Heltschel: *AS EVER, Den Weg den die Augen richten*, in: Katalog *Natural Reality*, S.200f.

<sup>107</sup> Wolfgang Kos, „Das über Pflanzen/ ist eins mit ihnen“, in: *Notizen aus dem Hortus, Ostfildern-Ruit 1997*, Rückseite.

<sup>108</sup> Hierzu und im folgenden vgl. Lois Weinberger: *Das Verlassen der Gärten – Die Müllhalde als Garten oder erster Entwurf „HIRIYA DUMP“*, in: *Kunstforum International*, Bd. 145, Mai-Juni 1999, S. 224-232. Die Entscheidung der Israelischen Regierung über eine Verlagerung der Müllhalde wurde nicht durch ökologische Aspekte gefördert. Vielmehr verursachten die von den Abfällen angezogenen Vogelschwärme eine Behinderung des Flugverkehrs des in der Nachbarschaft gelegenen Flughafens.

arbeitende Künstler aufgefordert, Projektideen für die weitere Verwendung der Müllhalde zu konzipieren. Lois Weinberger legte 1998 mit seiner Projektskizze *HIRIYA DUMP* einen ersten Entwurf vor. Diese Idee sieht vor, die vorgefundene Landschaft, bestehend aus mit Erde vermischten Abfällen, weitestgehend zu belassen, damit der Berg im Laufe der Zeit von selbst zuwachsen kann. Weder besondere Freizeiteinrichtungen noch Infrastruktur sind vorgesehen. Die Menschen selbst sollen die Wegführung festlegen und bevorzugte Aufenthaltsplätze bestimmen, ohne dass sie von Planern vorgeschrieben wären.<sup>109</sup> Auf dem Areal der Halde soll zudem eine Art Museum entstehen. Angedacht ist eine leicht verglaste Korridorarchitektur, die sich dem Gelände anpasst. Dieser sogenannte Present Time Space soll Funde aus der Müllhalde aufnehmen. Dabei fungieren diese Funde nicht als Museumsstücke, sondern als Spiegel der Alltäglichkeit. Über die Exponierung des nicht mehr Beachteten, des Weggeworfenen erhält man Einblicke in die Kultur der Menschen. „Einer der Gründe/ ein Museum aus dem Dump entstehen zu lassen/ ist die Vielfalt und die sich daraus ergebende Vielschichtigkeit des Verbrauchten/ des nicht mehr Gewollten/ des Verdrängten– letztlich wollen wir mir dem von uns produzierten und Ausgeschiedenen nichts mehr zu tun haben– eine Möglichkeit/ die auf der Müllhalde vermengten Abfälle aus verschiedene Kulturen auf die Bedürfnisse und Wünsche ihres Er- und Entstehens zurückzuführen.“<sup>110</sup>

Weinberger sucht Orte auf, wo Politik und Herrschaft nicht direkt anzutreffen sind. „Die Auseinandersetzung mit den Materialien/ den Inhalten einer Müllhalde/ zeigt unmissverständlich auf/ dass es nicht möglich ist/ etwas loszuwerden/ Unliebsames zu verbergen/ auszulöschen/ Verhalten ungeschehen zu machen/ ein Zustand/ welcher sich gleichermaßen bedrückend wie erleichternd zeigt.“<sup>111</sup> Diese Äußerung beweist einmal mehr den gesellschaftskritischen und

---

<sup>109</sup> Lois Weinberger: *Das Verlassen der Gärten*, S.225. Dem eigentlichen Vorhaben voraus geht eine Absicherung der Deponie unter Umweltschutz-Aspekten. Umwelttechnologen vor Ort sollen beispielweise die weitere Verunreinigung des Grundwassers verhindern und Abdichtungssysteme installieren.

<sup>110</sup> Lois Weinberger: *Das Verlassen der Gärten*, S.226.

gleichzeitig ökologischen Ansatz in den Arbeiten Weinbergers. Die Müllhalde erscheint als Zeugnis des kulturell-gesellschaftlichen Umgangs mit Natur. Weinberger nutzt diese Form als Ort der Aufarbeitung, der Bewusstwerdung. Nicht in der Abtragung, sondern in der gezielten Präsentation solcher Halden sieht er einen Beitrag zum veränderten Handeln. „Das Vorhaben am Hiriya Dump sehe ich darin/ ein fragiles Gebäude innerhalb der Second-Hand-Natur zu setzen/ in dem zum wertlosen Degradierete/ nicht zum Erhabenen präsentiert wird/ doch zu den Bezügen führt/ welche es entstehen oder enden ließen/ Konstruktionen/ welche wie gesagt ebenso in Gärten stattfinden.“<sup>112</sup>

### 3.3.2 Tita Giese

Im Gegensatz zu Lois Weinberger realisiert die Düsseldorfer Künstlerin Tita Giese<sup>113</sup> ihre Pflanzungen nicht an den Randzonen der Städte, sondern in deren Zentren.

Auf einer Restfläche zwischen Straßenverkehr und Hochhäusern errichtete Tita Giese in Düsseldorf die Arbeit *Berliner Allee, Düsseldorf, 1987* (Abb. 19). „Düsseldorf ist der neutralste Boden, absolut uninteressant und widerspruchlos. Dort wurde auf den Trümmern des 2. Weltkrieges die Berliner Allee am Reißbrett konzipiert. Die Umgebung: Die perfekte mittelmäßige Architektur der Bundesrepublik Deutschland.“<sup>114</sup> Ganz gezielt besetzt Giese diesen Ort mit sogenannten Pionierpflanzen, wie Seggen, Schilf, Rohrkolben und verschiedenen Bambusarten. Was auf den ersten Blick sehr gefällig erscheint und bei den Anwohnern auf große Beliebtheit stieß, ist die künstlerische Darstellung des heutigen Umgangs mit Pflanzen. Die Pflanzen, dekorativ arrangiert, sind bewusst nach rein optischen und ästhetischen Gesichtspunkten ins städtische Bild gesetzt. Indem sie die Restflächen zum Schauplatz ihrer künstlerischen Inszenierung wählt, potenziert sie ihre Aussage. Denn die Pflanzungen

---

<sup>111</sup> Lois Weinberger: Das Verlassen der Gärten, S.230.

<sup>112</sup> Lois Weinberger: Das Verlassen der Gärten, S.232.

<sup>113</sup> Tita Giese wurde 1942 in Nödlingen geboren. Lebt und arbeitet in Düsseldorf. Weitere Angaben gibt die Künstlerin nicht bekannt.

<sup>114</sup> Tita Giese: Projektbeschreibung, o.O., 1997.

Tita Gieses kopieren ganz bewusst unser heutiges Verständnis und den praktizierten Umgang mit Natur, primär dekorativ und variabel einsetzbar, je nach vorhandener Restfläche. Ihre Arbeiten basieren ebenfalls auf der Akzeptanz einer veränderten Natur-Realität. Gerade im öffentlichen Raum, wo Natur als ein Bereich der bewussten Gestaltung unserer Umwelt, der innerstädtischen Umwelt, fungiert, ist der Wandel der Natur für Tita Giese eine spürbare und erfahrbare Wirklichkeit. Deshalb konzentriert sie sich auf Bereiche im öffentlichen Raum, die von Stadtplanern als „Natur“ ausgewiesen worden sind, auf jene sogenannten Restflächen, die, gesetzlich vorgeschrieben, im städtischen Umfeld als „grüne Oasen“ zwischen Ballungsgebieten anzutreffen sind.

Ihre künstlerischen Pflanzungen sind eine Kombination aus wilden, kultivierten und im Labor gezüchteten Pflanzen aus aller Welt. Wie Lois Weinberger richtet sich auch die Auffassung Tita Gieses gegen die Konservierung nur heimischer Pflanzen. Allerdings betont Giese weniger den Aspekt der Pflanzenwanderung, als vielmehr die Gesetze des Marktes. Immer mehr exotische Hybridpflanzen befinden sich im heimischen Garten, was auch ein ökologisches Problem darstellt. Weder botanische noch klimatische Richtlinien bestimmen den Handel, genauso wenig die Frage nach der „natürlichen“ Aus- und Weiterverbreitung dieser Pflanzen<sup>115</sup>. Denn Pflanzen sind wie Kleidung, Design oder Architektur kulturelle Produkte, die den Moden und Schwankungen des Marktes unterliegen und deren Angebot durch die Nachfrage bestimmt wird.<sup>116</sup> Innerhalb der Pflanzungen von Tita Giese überwiegen bewusst formal-ästhetische und skulpturale Gesichtspunkte. Ihre Pflanzungen sind konstruktive Maßnahmen, ähnlich einem Designobjekt, wobei die Kriterien des Designs direkt auf das Material Pflanze übertragen werden.

---

<sup>115</sup> Auch vor dem Hintergrund, dass gerade darin u.a. eine Ursache für die ökologische Problematik liegt.

<sup>116</sup> Die Vorliebe für bestimmte Pflanzen ist keine Entwicklung der letzten Jahre. Bereits im 17. Jahrhundert war in den Niederlanden eine regelrechte „Tulpomanie“ ausgebrochen. Die gärtnerische Novität aus dem Orient löste einen intensiven Tulpenhandel aus, und die Blume, deren Preis ins Unermessliche stieg, wurde zum primären Anlage- und Prestigeobjekt der Gesellschaft. Der Handel wurde aber im Jahr 1637 durch einen Preisverfall schlagartig beendet, wodurch der erste Börsenkrach der Geschichte

Nicht nur dekorativ, sondern auch kritisch gedacht war das geplante *Pflanzenprojekt auf einer Straßenrestfläche vor dem Ludwig Forum in Aachen* (Abb. 20). Vor dem Museum verläuft eine vierspurig ausgebaute Straße, die teilweise durch einen Grünstreifen unterteilt ist. Das Konzept sah vor, zwischen den bereits vorhandenen Platanen immergrüne, chinesische Hanfpalmen zu pflanzen. Zudem sollte die neue Grundbepflanzung aus Schilf, Adlerfarnen und Waldgräsern so mit blühenden Pflanzen angereichert werden, dass mit dem Wechsel der Jahreszeiten auch eine jeweils andere Blütenfarbe dominiert. Eine computergesteuerte Tropfbewässerungsanlage mit Feuchtsensoren sollte die automatische Bewässerung gewährleisten.<sup>117</sup> Das Naturverständnis bei Tita Giese fungiert auch hier wieder als architektonischer Baustein der Innenstädte, die je nach zur Verfügung stehender Fläche, angepasst und zugeschnitten werden kann.

Für die Hamburger Ausstellung „Aussendienst“, die Kunst im öffentlichen Raum zeigte, verwandelte Tita Giese vier Restflächen zwischen Kunstverein und Deichtorhallen in üppige *Pflanzeninseln*<sup>118</sup> (Abb. 21). Durch Pflanzung und Aussaat exotischer und hybrider Gewächse entstand mitten in Hamburg der Eindruck einer mediterranen Vegetation. Eine pflanzliche Inszenierung, die gattungsspezifische und klimatische Grenzen überwindet. Zwischen winterharten Palmen aus China wachsen Schilfe und verschiedene Sorten Bambus, die normalerweise nicht zusammentreffen würden. Dass diese Exoten unter atypischen Bedingungen wachsen, setzt genaue botanische Kenntnisse voraus, wobei einige Pflanzen sich im Laufe der Zeit anderen gegenüber durchsetzen werden. Eine Entwicklung, die von der Künstlerin einkalkuliert ist, aber als Ergebnis dennoch nicht absehbar.

---

ausgelöst wurde. Mike Dash: Tulpenwahn. Die verrückteste Spekulation der Geschichte, München 2001.

<sup>117</sup> Vgl. dazu Projektskizze Pflanzenprojekt auf einer Straßenrestfläche vor dem Ludwig Forum in Aachen, o.O., 1998. Aufgrund des hohen finanziellen Aufwands, allein die jährlichen Folgekosten wurden mit 15.000 DM veranschlagt, konnte dieses Projekt bis heute noch nicht realisiert werden. Parallelen zum *Eden Projekt* werden hier deutlich.

<sup>118</sup> Zur Ausstellung vgl. Hajo Schiff: Außendienst – Kunst im öffentlichen Raum sucht zukünftige Positionen zwischen Beton und Internet, in: Kunstforum International Bd.153 Januar- März 2001: Choreografie der Gewalt, S.320-322.

### 3.3.3 Volker Andresen

Stärker noch als Lois Weinberger und Tita Giese thematisiert Volker Andresen<sup>119</sup> die Form und die Kultur des Gartens. Seine Gärten orientieren sich an den Plänen und Ordnungsprinzipien von historischen Gartenanlagen, auch wenn dieser Hintergrund für den Betrachter nicht direkt ersichtlich ist.

Seine Installation *Garten für Aachen, Warum keine Duftwicken?* von 1999 beschreibt eine kleine Gartenanlage, die auf dem Ordnungsprinzip des persischen Urgartens, dem „Paradies im Quadrat“ gründet (Abb. 22). Die Anlage ist bis auf einen Eingang rundherum mit hohen Blendwände aus Holz verkleidet, die auf der Innenseite mit Pflanzenbezeichnungen beschrieben sind. Pro Lamelle ein Name. Dem gepflasterten Gehweg ins Innere folgend eröffnet sich dem Besucher ein Bild perfekter Geometrie. Entlang der Mittelachse verläuft eine Wasserrinne, die vom anfallenden Regenwasser gespeist wird. An deren Kopfende lädt eine Gartenbank aus weißem Kunststoff zum Verweilen ein. Der gesamte Boden ist vollkommen gepflastert, aber anstelle von Pflastersteinen bedecken schwarze Profilschuhsohlen aus Gummi den Boden. Jeweils in den Ecken sind Pflanzenkübel aus Faserzement platziert, die mit typischen Balkonpflanzen wie Geranien, Betunien und Tagetis bepflanzt sind (Abb.23).

Form und Ornament sind die bestimmenden Elemente der Installation, wobei die Art und Weise zeitgenössisch übersetzt ist. Bis auf die Kübelpflanzen kommt dieser Garten vollkommen ohne Pflanzen aus. Die Ornamentik erreicht Volker Andresen lediglich über industriell hergestellte Produkte, wie die schwarzen Gummisohlen. Zusätzlich zum Bodenmuster „verschmelzen die, auf die Innenseite der Wände geschriebenen Namensgebungen von gezüchteten Pflanzensorten, in der Menge der Orthographie zum Ornament“.<sup>120</sup> Form, Struktur und Material für seine Installationen und Gartenanlagen ergeben sich zwar aus den Vorbildern der historischen Gärten Frankreichs oder Englands, aber die Realisierung

---

<sup>119</sup> Volker Andresen wurde 1964 in Kiel geboren. 1991-1996 Kunststudium an der Gesamthochschule Kassel. Lebt und arbeitet in Berlin.

<sup>120</sup> Volker Andresen, Projektbeschreibung, Hannover 1998.

erfolgt ausschließlich durch die Inanspruchnahme der Warensortimente heutiger Garten- und Baumärkte. Die Kultivierung des zeitgenössischen Gartenideals hat hierzulande eine Warenästhetik hervorgebracht, die fragwürdig scheint. Ob Unkrautvernichtungsmittel, Rollrasen oder Rosen ohne Dornen; die kultivierte Natur scheint zu einer handelbaren Ware geworden zu sein, die als individueller Zuschnitt erhältlich ist. Volker Andresen präsentiert auf ironische, spielerische Weise diesen widersprüchlichen, fast grotesken Umgang mit Natur. Denn er versteht eine Gartenanlage als einen Spiegel gesellschaftlicher Zustände und Ideale, wie schon die historischen Gärten von Pillnitz und Potsdam, Fontainebleau oder Versailles beweisen.

Von der gegenseitigen Durchdringung von Natur und Kultur zeugt auch sein bislang nicht realisierter Entwurf *Vegetative Farbarena* aus dem selben Jahr (Abb. 24). Auf einer Fläche von der Größe eines Tennisplatzes werden gleichfarbige Pflanzenfelder ornamental angelegt. Ausgangssituation sind Pflanzen mit Blüten in den Grundfarben rot, blau und gelb, die um grüne und violette Pflanzen ergänzt werden als unmittelbar aus den Grundfarben entstehende Mischfarben. Der Aufbau der Farbarena resultiert aus einer abgewandelten Form des Farbkreises, der selbst einmal aus der Naturbetrachtung hervorgegangen ist. Nach der Pflanzung unterliegt das Gartenobjekt den generativen und vegetativen Prozessen der Natur. Dabei nehmen Licht-, Boden-, Temperatur- und Niederschlagsverhältnisse Einfluss auf die Dauer und den Verlauf des „Spiels“. Der Betrachter hat die Möglichkeit, auf der um das Feld laufenden Tribüne den jeweiligen Stand zu verfolgen.<sup>121</sup> Das Moment der Tribüne weist dem Betrachter die Rolle des Beobachters zu und distanziert ihn vom eigentlichen Geschehen. Die Pflanzenfelder werden zu den eigentlichen Akteuren. Auch bei diesem Projekt unterliegt die Natur zunächst den spielerischen und gestalterischen Vorgaben des Künstlers. Jedoch überlässt Volker Andresen die Natur nach anfänglicher Konstruktion sich selbst.

---

<sup>121</sup> Es ist zu erwarten, dass sich die zunächst abgegrenzten Farbfelder mehr und mehr auflösen und vermischen werden.

### 3.3.4 Fazit

Die vorgestellten Künstler legen in ihren Werken ein Naturverständnis zugrunde, das nicht losgelöst von kulturellen Einflüssen gesehen werden kann. Natur und Kultur sind für sie keine traditionellen Gegensätze mehr. Lois Weinberger versteht seine Garten-Projekte gerade nicht als botanische Rehabilitationsstätten, sondern als Tatsachen, die fester Bestandteil der menschlichen Kultur, der kulturellen Hervorbringungen sind. Er unterläuft damit einen naturresistenten Kunstbegriff wie auch einen apolitischen Naturbegriff. Der Standpunkt des Österreicher richtet sich gegen den „rettenden Eingriff“ des Menschen in der Natur. Einerseits aus der Überzeugung, dass die Natur letztlich schon für sich selbst Sorge, andererseits aus der Vorstellung, die Natur müsse vor dem Menschen geschützt werden. Für ihn besitzt die Natur eine Macht, welche den Menschen weder braucht, noch von ihm vernichtet werden kann.<sup>122</sup>

Lois Weinberger entwirft neue künstlerische Perspektiven, die sich der traditionell aufgefassten Trennung von Stadt und Land, Künstlichkeit und Natürlichkeit widersetzt. Er sieht im Unbeachteten, in den zivilisatorischen Hinterlassenschaften Potenzial für neue Sichtweisen auf die Realität des Alltags.<sup>123</sup> Deshalb zielen seine Vorhaben auch nicht auf „saubere Lösungen“, keine Korrektur, keine Beschönigung im Sinne geltender Landschaftsrichtlinien, sondern auf die Darstellung von Fakten. Der Erfolg Weinbergers und seine Intention misst sich daran, ob und wie die Öffentlichkeit diesen Garten annehmen würde und welches Fazit jeder einzelne daraus zieht.

Tita Giese inszeniert und visualisiert in der Öffentlichkeit bewusst die Manipulation der Natur, ohne Rücksicht auf deren Auswirkungen. Erlaubt ist, was gefällt. In der Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten wird deutlich,

---

<sup>122</sup> Zu seinen theoretischen Ansätzen vgl. Lois Weinberger: Notizen aus dem Hortus, Stuttgart 1997. Es ist eine tagebuchähnliche Sammlung von Gesprächen und Gedanken, die anlässlich der documenta X veröffentlicht wurde.

<sup>123</sup> Zu seinem künstlerischen Werk vgl. Helmut Karlick: Lois Weinberger: Ein Leben für Österreich, hrsg. vom Karl von Vogelsang-Institut, Wien 1988. Einen umfassenden Einblick gewährt der Katalog Lois Weinberger, Verlauf, drift, hrsg. vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, Bozen 2000.

dass die „autonome“ Natur gerade in Ballungszentren meist nur noch als Restfläche existiert, soweit diese nicht durch eine kontrollierten Planung gänzlich verschwunden sind. Gerade in der städtischen Umgebung wird die Abwesenheit der sich selbst überlassenen Natur besonders deutlich.<sup>124</sup> Wenngleich die Pflanzungen Tita Gieses auch wild und exotisch erscheinen, so sind sie nicht als „didaktischer Zeigefinger“ zu verstehen, sondern als ironische Deutung zeitgenössischer Gartenkultur. Indem Tita Giese selbst die Auswahl der Pflanzen trifft und arrangiert, unterscheidet sie sich zunächst in ihrem Handeln nicht von einem Gärtner oder Gartenbesitzer. Erst vor dem Hintergrund eines künstlerischen Statements sind ihre Arbeiten kritisch zu interpretieren.

Volker Andresen entfernt sich gedanklich am weitesten von den Pflanzen als natürliches Ausgangsmaterial seiner Installationen. Dennoch orientiert er sich inhaltlich an die Tradition der Gartenkunst. Durch seine schon ironische Fokussierung auf die Ordnungsprinzipien der historischen, aber auch der heutigen Gartengestaltung überführt Volker Andresen, wie schon Tita Giese, die Natur in den Bereich des Designs. Dabei orientiert sich die vorgeführte Gartencenteridylle weniger am künstlerischen Maßstab als an der überwiegend vorzufindenden Realität. Alle eingesetzten Materialien sind zwar zweckentfremdet, stammen aber aus dem Bereich des Gartenbaus. So liegt das künstlerische Moment stärker in den eingesetzten Materialien, als in der Form. Ihre ungewöhnliche Kombination und Konzentration erlaubt dem Betrachter, Zuordnungen und Verhaltensweisen zu studieren und zu erkennen. Lediglich die Pflanzen in den Kübeln zeugen noch vom natürlichen Ausgangsmaterial dieser Gartenbaukunst. Aber auch diese erscheinen eher wie Baumaterial als wie Pflanzen. Die eindeutige Interpretation seiner Kunst ist, wie auch bei Weinberger und Giese, nicht zwingend vorgeschrieben. Der Betrachter allein entscheidet vor dem Hintergrund seiner eigenen Erfahrungen und Auffassungen über die Lesart der Installation.

---

<sup>124</sup> Sicherlich wäre es interessant, die Reaktionen der Öffentlichkeit auf diese Arbeiten zu untersuchen, um letztendlich auch die Qualität dieser Arbeit zu bewerten.

### 3.4 Kulturelle Güter

Vor dem Hintergrund einer veränderten Naturrealität arbeiten vermehrt Künstler, die den alltäglichen Umgang mit Natur den Betrachtern zunächst ins Bewusstsein bringen möchten. Stärker noch als die im vorherigen Kapitel vorgestellten Positionen verzichten diese Künstler weitest gehende auf natürliche Materialien. Sie arbeiten mit einem Naturverständnis, dass sie aus dem alltäglichen Umfeld und dem Umgang mit der Natur ableiten. Anstelle der Natur sehen sie verstärkt kulturelle Adaptionen und künstliche Kompensation.

#### 3.4.1 Annette Weiser und Ingo Vetter

Ebenfalls mit der Geschichte der Gartengestaltung und deren gesellschaftlicher Relevanz beschäftigen sich Annette Weiser und Ingo Vetter, die seit Beginn der 1990er Jahre als Duo arbeiten.<sup>125</sup> Ihr Interesse gilt Fragen der Gestaltung in und von öffentlichen Räumen, besonders von symbolisch besetzten Orten in der Stadt. Vor allem die kritische Auseinandersetzung mit Aspekten der kontrollierten Bewegung im öffentlichen Straßen- und Konsumraum führen sie zurück auf Stadt-, Park- und Gartenplanung. So untersuchen sie beispielsweise heutige Wegesysteme und Einkaufszonen nach Herrschaftsstrukturen, wie sie sich auch in historischen, gärtnerischen Wegleitungen widerspiegeln, und orientieren sich dabei an der Frage, was für eine Funktion ein Garten oder eine Grünanlage in einem bestimmten Kontext hat.<sup>126</sup> Vor allem in Kaufhäusern, Passagen oder Bahnhöfen sind Situationen anzutreffen, in denen mangelnder öffentlicher Raum durch „abstrahierte“ Natur kompensiert werden soll. Dort erfolgt beispielsweise die Integration von dekorativen Grünpflanzen in einer reduzierten, sehr cleanen und

---

<sup>125</sup> Vgl. hierzu und im folgenden Brigitte Franzen: Floral History oder das Medium „Pflanze“, in: Kunstforum Bd. 145, Mai- Juni 1999, S.120- 131. Annette Weise wurde 1968 in Villingen geboren. Ingo Vetter wurde 1968 in Bensheim geboren. Beide leben und arbeiten in Berlin.

<sup>126</sup> Monika Wagner sieht auch in der heutigen Gestaltung von Gärten und Parks eine Art der Herrschaftsform, als zeitgenössisches Pendant zu den historischen Gärten des französischen Absolutismus oder der englischen Aufklärung. Monika Wagner: Die Plazas

kontrollierten Form. Natur erhält in dieser Umgebung eine rein zeichenhafte Funktion und dient in erster Linie dazu, den Kunden eine angenehme Umgebung zu schaffen, um dadurch die Kaufkraft zu steigern. Vor diesem Hintergrund entstanden mehrere Arbeiten, die Weisser und Vetter in nummerierter Abfolge unter dem Themenkomplex *Controlled Atmosphere* zusammengefasst haben.

1996 präsentierten sie in der Akademiegalerie München die Arbeit *Controlled Atmosphere # 2 Der Garten*<sup>127</sup> (Abb. 25). Die einzelnen Elemente des Gartens bestanden aus siebenzig 1qm großen Bodenfliesen aus Kunststoff in grau und grün, die mit vier verschiedenen Motivgruppen bedruckt waren. Zur Auswahl standen Piktogramme für „Natur“, „Architektur“, „Dienstleistungsfunktionen“ und ein vierteiliges Puzzle „Kunst im öffentlichen Raum“. Zusätzlich komplettiert wurden die Bodenfliesen um 20 hellblaue Stellwandelemente, denn erst die Eingrenzung definiert einen Garten. Zusätzlich waren über Lautsprecher Interviews zu hören, in denen die Befragten aufgefordert wurden, einen Park ihrer Wahl aus der Erinnerung zu beschreiben. Interessanterweise ergab sich aus den Interviews immer wieder die Nennung der gleichen Elemente, deren Destillat die Piktogramme auf dem Fußboden visualisierten. Die Besucher waren aufgefordert, aus den ihnen zur Verfügung stehenden Elementen einen Garten ihrer Wahl und nach ihren Vorstellungen zu konstruieren.

Weisser und Vetter reagieren mit ihrem Modulgartensystem aus 70qm Industriefußboden auf die scheinbare Flexibilität und gleichzeitige Beschränktheit heutiger Platz- und Grüngestaltungen. Besonders in Ladenpassagen und Einkaufszentren werden Pflanzen pflegeleichter Baustein benutzt, der variabel einsetzbar ist, je nach Platz und Bedarf. Dabei fungiert diese „Deko-Natur“ nicht als Ort der Erholung und der Ruhe, sondern als Kulisse für den Kunden. Die Konstruiertheit und Künstlichkeit des Gartens wird von den Künstlern zudem auch durch das

---

von Manhattan – Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichen Raum, in: kritische berichte, Heft 4/ 1991, S.38-51.

<sup>127</sup> Brigitte Franzen: Floral History, S.121-124.

benutzte Material betont. Unter diesem Aspekt potenziert die Installation nochmals die künstliche Realität im Umgang mit Natur. "Uns war wichtig, diesen neuen Gartentypus einzureihen in eine Geschichte der Gartengestaltung. Das Bild des sterilen Raumes, der gerade noch die Möglichkeit bietet, ein paar Zeichen hin und her zu schieben, war für uns ein mögliches Bild des gegenwärtigen Zustandes von Gartengestaltung."<sup>128</sup> Demonstrieren Weinberger und Giese ihre künstlerische Aussage anhand realer Pflanzen, so arbeiten Weisser und Vetter zudem mit Surrogaten. Den Garten als Auslegeware sehen sie als logische Konsequenz der heutigen Entwicklung.

In einem weiteren Projekt dieser Werkreihe wurden Pflanzen als künstlerisches Medium und Zeichen eingesetzt. Die Arbeit *Controlled atmosphere #8 Falsche Freunde* entstand 1997 für den Botanischen Garten in München (Abb. 26). Die Beete der Installation waren in konzentrischen Kreisen angelegt, in denen die jeweiligen Pflanzenfamilien systematisch angeordnet waren. Eine neu eingeführte Familie war die der *Falschen Freunde*. Dabei handelte es sich um Arten wie Bambus, Dieffenbachia, Scheffleria und Gummibaum, die vorrangig in Büros aufgestellt werden. Auf der für einen Botanischen Garten typischen Beschilderung des Beetes waren Texte zu lesen, die statistische Untersuchungen über den Einfluss von Pflanzen auf das Wohlbefinden am Arbeitsplatz oder auf die Kaufbereitschaft in Einkaufszentren zitierten (Abb. 27). Offensichtlich kritischer als bei den Arbeiten von Weinberger und Giese heben Weiser und Vetter die Tendenzen im Umgang mit pflegeleichten und nicht heimischen Pflanzen hervor. Vor allem der Titel *Falsche Freunde* bedarf keiner weiteren Erläuterung.

---

<sup>128</sup> Brigitte Franzen: *Floral History*, S.126.

### 3.4.2 Olaf Nicolai

Sehr viel konkreter und direkter in ihrer Aussage sind die Arbeiten von Olaf Nicolai<sup>129</sup>. Im Zentrum seiner künstlerischen Arbeit steht das Prinzip der Sammlung. Dabei wird der Begriff der Sammlung und des Sammlers nicht allein von musealen Institutionen aus bestimmt. Den Künstler als Sammler versteht Nicolai als einen taktischen Typus, der Arrangements und Ordnungen des zeitgenössischen Lebens sammelt und offenbart. Dies wird erreicht, indem er einen Gegenstand aus seinem ursprünglichen Kontext heraushebt, um dadurch Raum für eine umfassendere Betrachtung zu erlangen. Nicht nur der Gegenstand, sondern auch seine Geschichte, Kultur und Konstruktion wird auf diese Weise dem Betrachter offengelegt. In diesem Sinn ist die Sammlung ein Programm, das interpretiert, strukturiert und erinnert und sich auf alle Bereiche des Lebens anwenden lässt. „Urbane Räume, Landschaften, Privatheit, der eigene Körper sind Konstruktionen aus verschiedensten Elementen und werden selbst zu Elementen von Konstruktionen.“<sup>130</sup> Es wird nicht modellhaft arrangiert, sondern vielmehr ein Modell von Welt gebildet.

Anlässlich der documenta X präsentierte Nicolai die Arbeit *Interieur/ Landschaften. Ein Kabinett 1996/97*, die das Wechselspiel zwischen Natur und Konstruktion thematisiert (Abb. 28). Im Raum verteilt befinden sich fünf Lavasteine auf hölzernen Tischen platziert. Mit Hilfe einer Botanikerin hat Nicolai auf diesen Steinen aus verschiedenen Pflanzen Miniaturlandschaften errichtet. „Das Kriterium des Designs wird auf das biologische Material übertragen. Durch das Wachstum der Pflanzen verändert sich die Konstruktion in der Zeit der Präsentation.“<sup>131</sup> Die menschliche Konstruktion wird zur „lebenden“ Skulptur. Die Wände des Ausstellungsraumes sind mit einer Mustertapete versehen, die schemenhaft das Motiv einer Pflanze wiederholt. Es ist keine Abbildung einer realen Pflanze, vielmehr ein fiktives Piktogramm. Zusätzlich hängen rückwärtig beleuchtete Fotografien von Landschaftsausschnitten an den

---

<sup>129</sup> Olaf Nicolai wurde 1962 in Halle geboren. 1983-1988 Studium der Germanistik, Promotion. Lebt und arbeitet in Berlin.

<sup>130</sup> Olaf Nicolai, in: Kurzfürer documenta X, Stuttgart 1996, S.170.

Wänden. Diese Bilder entpuppen sich auf den zweiten Blick als tatsächliche Detailvergrößerungen der Miniaturlandschaften auf den Lavasteinen. „Hier führen die Wege von der Romantik (E.A.Poe: Die ursprüngliche Schönheit ist niemals so groß, wie jene, welche noch hinzugefügt werden kann) zu den heutigen biotechnologischen Utopien (Kevin Kellys Vision eines idealen künstlichen Lebensraums, bei dem die Konstruktion an die Stelle der Natur tritt). Die Welt als Text, den man nicht nur auslegen, sondern auch layouts muß. Und die Programmierer beginnen zu träumen.“<sup>132</sup> So gesehen wird die Landschaft zur Konstruktion. Die Blumen der Mustertapete erheben deshalb keinen Anspruch auf botanische Richtigkeit, sondern gewinnen eine ganz eigene kulturell-ästhetische Wertigkeit. Aus wenigen Stereotypen schafft Nicolai eine ästhetische Situation, deren offensichtliche Konstruktion nicht als Verlust von Natur erfahren wird.

„Mich interessiert die Frage, wie und warum bestimmte Gestaltungen (von Räumen) zustande kommen, tradiert und favorisiert werden. Damit verbunden ist auch die Frage nach dem Naturbegriff. Garten wäre da nur ein Thema, Landschaft ein weiteres. Was mich bewegt, ist, inwiefern die Sinnlichkeit der Konstruktion von Sinn vorausgeht, also Bedeutungen, Inhalte, Konzepte bestimmten emotionalen Konstellationen entsprechen. Deshalb auch mein Interesse für die Romantik, die für mich den ersten Versuch darstellt, emotionale Komplexe zu modulieren. Was eben auch heißt, ihre Konstruiertheit zu thematisieren. Und das alles im Zeichen der Ware – Emotion als Produkt.“<sup>133</sup> Jedoch darf man Nicolais Interesse an der Romantik nicht als deren Fortsetzung mit anderen Mitteln in einer anderen Zeit verstehen. Vielmehr betont er die Existenz bestimmter Analogien.

Ein Beispiel von Natur als Raumkonstruktion gibt Nicolai mit seinen *Modulen* aus dem Jahr 1998 (Abb. 29). Dabei handelt es sich um

---

<sup>131</sup> Olaf Nicolai, in: Kurzführer, S.170.

<sup>132</sup> Olaf Nicolai, in: Kurzführer, S.170. Nicolai entwarf die Installation erstmals für eine Ausstellung, die anlässlich des zweihundertjährigen Jubiläums des Jenaer Frühromantikerkreises konzipiert wurde. Vgl. Olaf Nicolai: *Interieur/Landschaft 1996*, Katalog 200 Jahre Jenaer Romantik, Köln, München 1996.

viereckige Sitzelemente aus Beton, die mittig mit verschiedenen Hydrokulturen bepflanzt sind. Der Anblick ist dem Betrachter vertraut. Robust und pflegeleicht sind diese Elemente zu einem gängigen Accessoire moderner Großstädte geworden, die das Erscheinungsbild vieler Passagen, Empfangsräume und Messehallen prägen. Sie sind variabel platzierbar wie ein Möbel unter Möbeln und passen sich dekorativ in die Architektur des jeweiligen Interieurs ein. Sie sind für Innenräume konzipiert und zielen auf ein Naturerlebnis, das einer äußeren Natur nicht mehr bedarf. Für das Verständnis der *Module* von Nicolai als Kunstwerk ist wichtig, dass diese selbst veränderte Duplikate bereits existierender Sitzelemente sind, die der Künstler nach Vorlagen aus New York fertigen ließ (Abb. 30). In der musealen Inszenierung verändert sich der Blickwinkel, indem sie ihre alltägliche Selbstverständlichkeit verlieren und in einem neuen räumlichen Zusammenhang erscheinen. In der Reduktion auf sich selbst irritiert ihr Anblick das alltagsgeprägte Schema der Betrachter.<sup>134</sup>

Die Natur als Bepflanzung wird hier zum Raum der Kontemplation. „So gesehen ist Landschaft eben nicht mehr die „naturegegebene“ Umwelt, sondern ein Arrangement von Elementen. Diese Elemente können Bäume, Seen, Berge sein, aber auch einen ganz anderen Charakter haben, aus ganz anderen Materialien sein. Das reicht von Räumen, in denen wir uns bewegen, bis hin zu den Bewusstseinsräumen innerer Landschaften oder der Kombination von Aminosäuren. Environment ist als Begriff da vielleicht besser.“<sup>135</sup> Natur als Konstruktion orientiert sich an keinem bestimmten Materialbegriff, sondern löst diesen auf.

Ebenfalls mit vertrauten Gewohnheiten spielt das *Multiple Smell – A fragrance for TREES* von 1999 (Abb. 31). In einer Auflage von 500 Stück entwickelte Olaf Nicolai einen Duft für Bäume. In der Aufmachung und der Verpackung unterscheidet sich das Spray nicht von handelsüblichen Parfums. Die weiße Hochglanz- Kartonage ist an den Seiten mit einem

---

<sup>133</sup> Nicolai zitiert in Kunstforum, Bd.146, Juli- August 1999, S.96

<sup>134</sup> Alexandra Kolossa: Olaf Nicolai, *Module*, in: Katalog Natural Reality, S.120f.

<sup>135</sup> Olaf Nicolai: Natur Gestalten. Im Gespräch mit Thomas Irmer, in: neue bildende kunst, Heft 1 1997, S.27.

stilisierten Schriftzug bedruckt. Dieser setzt sich lediglich aus unterschiedlichen Vierecken und den Farben Grün, Gelb und Violett zusammen. Den Deckel der Verpackung ziert der vergrößerte Anfangsbuchstabe des Produktnamens. Rückwärtig sind die typischen Produktspezifikationen nachzulesen.

Nicolai überspitzt mit seinem Parfum die Tatsache, innerhalb unserer Umwelt alles mit einem bestimmten Duft zu versehen. Ob Taschentücher oder Tierfutter, künstlich hergestellte Duftessenzen verleihen jedem Gegenstand seine „individuelle“ Duftnote. Naturidentisch statt natürlich. Jedoch riecht sein Fragrance keineswegs nach Bäumen. Zudem verweist Nicolai auf die Möglichkeit, mittels „natürlicher“ Düfte bestimmte Assoziationen wachzurufen. Raumsprays mit dem Duft von Nadelwäldern suggerieren einen Waldspaziergang in den eigenen vier Wänden. Aber genauso wenig wie diese Düfte der wirklichen Erfahrung entsprechen, ist sein Multiple ein echtes Spray. Indem er einen Duft für Bäume konzipiert, treibt er den Austausch zwischen natürlichem Gegenstand und kultureller Entsprechung ad absurdum. Dabei wählt Nicolai mit dem Baum einen Gegenstand von hohem symbolischen Wert. Wiederum geht es ihm um die Präsentation einer weiteren Variante einer konstruierten, designten Natur, die auf ein Erleben von Natur einstimmen soll, wobei das Erleben unabhängig vom Material ist, mit dem es transportiert wird. Die Fiktion von Natur wandelt sich zur fiktionalen Natur, die den nächsten Schritt zur virtuellen Natur bereits vorbereitet.

### 3.4.3 Chrysanne Stathacos

Ebenfall mit Düften arbeitet die amerikanische Künstlerin Chrysanne Stathacos.<sup>136</sup> Vor allem spielerische, symbolische und sinnliche Aspekte prägen ihre Arbeiten. Dazu zählen die *Wish Machines*, ausrangierte Kaugummiautomaten, die zum Kunstwerk umfunktioniert wurden. Die Außenhülle der *Wish machine- Fantastic Red* von 1997 ist vollkommen mit

dem Abbild von Rosen beklebt (Abb. 32). Anstelle von Kaugummis offeriert dieser Automat nun Wünsche, die in den üblichen kleinen Schaufflächen auf der Vorderseite betrachtet werden können. Zur Auswahl stehen Liebe oder Lust, Gesundheit oder Glück. Nach Betätigung der Griffe erfolgt die Erfüllung prompt und portionsweise, in Form von kleinen Plastikbeutelchen. Diese sind jeweils gefüllt mit einer dem Wunsch entsprechender Duftessenz und kleinen Andachtsbildern; Bildcollagen aus Pflanzendarstellungen und personifizierten Attributen. Ihre Automaten funktionieren nach dem Prinzip Smell= See= Think= Art= Wish. So soll beispielsweise der Duft von Rosen die Sinne betören und ihr Anblick Assoziationen hervorrufen, die den Wunsch nach Liebe formulieren.<sup>137</sup> Zu Ausstellungszwecken werden diese Automaten bewusst in üblicher Höhe angebracht. Angelockt von der vertrauten Form der Automaten, entdeckt der Besucher erst bei genauer Betrachtung den wirklichen Inhalt.

Mit ihren Automaten möchte die Künstlerin Sehnsüchte visualisieren. Und die Hoffnung, dass diese einmal erfüllt werden, ist tief verwurzelt mit unserem Dasein – von Kindheit an. Die Formen der Wunscherfüllung sind zahlreich und kulturhistorisch jeweils unterschiedlich geprägt, ob mit Hilfe eines indischen Wunschbaums oder durch japanische Wunschzepter. Chrysanne Stathacos offeriert dem Betrachter einen Wunschbaum in einer sehr zeitgenössischen Variante. Die Sehnsucht resultiert für die Künstlerin allein aus der kulturellen Adaption von Natur, die das direkte, sinnliche Erleben verdrängt. Als Gegenmittel verabreicht sie „konzentrierte Natur“, damit sich der um die sinnliche Erfahrung Betrogene einen eigenen Raum der Kontemplation schaffen kann, wenn auch nur im Geiste. Ihre Wunschautomaten sollen den natürlich-kulturellen Bruch zu überwinden helfen. Wieder ist es der Gedanke an frühere Zustände, der hier mittels Düften beflügelt werden soll. Zudem verweisen ihre *Wish machines* auch auf den Ursprung unserer immateriellen Wünsche in Form pflanzlicher

---

<sup>136</sup> Chrysanne Stathacos wurde 1951 in Buffalo, NY, USA geboren. 1970-1973 Kunststudium an der York University in Toronto. Lebt und arbeitet in New York.

<sup>137</sup> Alexandra Kolossa: Chrysanne Stathacos, *Wish Machines*, in: Katalog *Natural Reality*, S.72-73.

Allegorien.<sup>138</sup> Seit 1997 betreibt die Künstlerin einen virtuellen Wunschbaum. Unter der Adresse [www.wishmachine.com](http://www.wishmachine.com) initiierte Sie eine Plattform, auf der jeder seine Wünsche hinterlegen kann. „Ich glaube, dass jeder Mensch einen Wunsch hat, selbst der städtischste und zynischste New Yorker“, schreibt Chrysanne Stathacos. Unter dem Titel 1000+ Wishes veröffentlichte sie 1999 ein kleines Buch mit allen bis dahin gesammelten Wünschen, die weltweit auf dieser Internetseite eingetragen wurden.<sup>139</sup>

Eine weitere Form, die Öffentlichkeit für die menschliche Verbundenheit zur Natur zu sensibilisieren, ist die Performance biCHANCE, die Chrysanne Stathacos 2004 im New Yorker Cultural Center realisierte. Aus den einzelnen Blütenblättern von 12 Duzend Rosen formte die Künstlerin an einem Tag großflächige Mandalas (Abb. 33). Jedes Blütenblatt symbolisierte dabei einen Wunsch der anwesenden Besucher. Am nächsten Tag wurden die Blätter zusammengefeigt und dem Wind ausgesetzt, der die Blütenblätter verteilte.

#### 3.4.4 Fazit

Waren die historischen Gartenanlagen daraufhin ausgerichtet, bestimmte Bilder und Stimmungen, auch politischer Art, zu transportieren, so richten Weisser und Vetter ihr Augenmerk darauf, diese historischen Entsprechungen in die heutige Zeit zu übersetzen. Ebenso wie bei der Installation von Volker Andresen geht es nicht primär darum, den Stellenwert der Natur innerhalb der Gartenkunst zu untersuchen, sondern um die Schaffung gezielter Atmosphären und Situationen. Indem sie sich streng an die definitorischen Richtlinien der Gartengestaltung halten, karikieren sie den zeitgenössischen Umgang der Gesellschaft mit dem Element Garten.

---

<sup>138</sup> Zur Pflanzendarstellung und -symbolik vgl. Lexikon der Kunst, Bd. V, Leipzig 1993, S.560 ff.

<sup>139</sup> „My belief is that everyone has a wish; even the most urbane, cynical New Yorker“, Presstext zu „The Wish Machine“, Creative Time, New York. Zu weiteres Projekten vgl.

Anders dagegen Olaf Nicolai. Indem er den Gegenstand aus seinem ursprünglichen Kontext heraushebt, beleuchtet er nicht nur den Gegenstand. Diese zur Kunst erhobene Alltäglichkeit, diese „Verklärung des Gewöhnlichen“ schafft durch Distanzierung eine neue Sensibilität für Zusammenhänge.<sup>140</sup> Die Kontexte, Praktiken und Sehweisen selbst werden zum reflektierten Gegenstand. So ist der gesellschaftliche Rahmen wichtig, in dem das Kunstwerk die Bedingungen, weswegen es Kunst wird, mitreflektiert. Die Vorgehensweise von Olaf Nicolai ist keineswegs innovativ. Zu den kunsthistorischen Vorgängern sind Marcel Duchamp und Andy Warhol zu zählen, die dieses Prinzip fast banalisierten: Indem ein Alltagsgegenstand in einem Museum präsentiert wird, handelt es sich um Kunst!

Neu ist nicht die Vorgehensweise, sondern die Anwendung im Kontext von Kunst und Natur. Das Kriterium der Kunst besteht dann nicht nur in der Qualität der Abbildung von Realität, sondern auch darin, möglichst genaue Metaphern zu schaffen, die diese Zusammenhänge sichtbar werden lassen. Durch die Verschiebung des Kunstwerks wird so eine neue Aufmerksamkeit für die Umwelt erzeugt. Das, an dem wir achtlos vorübergehen oder nicht mehr wahrnehmen, erhält eine neue Bedeutung. Die Kunst Nicolais beschreibt Alltägliches auf und mit Hilfe der musealen Ebene. Diese fixierte Realität, leicht verfremdet, erschreckt den Betrachter und wird dadurch gleichsam realer und direkter erfahrbar als nur der flüchtige Moment im Alltag. Nicolai nutzt eine gewachsene Wahrnehmungskultur der Menschen, die bereits Bekanntes zuordnen können. „Die Dinge werden in Distanz gesehen, in ihrem Gemachtsein und in ihrer Wirkung wahrgenommen.“<sup>141</sup> Daraus kann eine grenzüberschreitende Betrachtung resultieren, die die persönliche Reflexion über den „wa(h)ren“ Charakter der Natur erst möglich macht.

---

den Internetauftritt der Künstlerin unter [www.chrysannestathacos.com](http://www.chrysannestathacos.com) sowie die Publikation 1000+ Wishes, New York 1999.

<sup>140</sup> Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. Main 1991. Danto richtet seine philosophischen Überlegungen in diesem Buch auf den Umstand, der die Verwandlung banaler Gegenstände in Kunstwerke ermöglicht und der daraus resultierenden Problematik für die Definition von Kunst.

<sup>141</sup> Olaf Nicolai: Natur Gestalten, S.30.

### 3.5 Wissenschaftliche Klassifikation

Die Bedeutung der Naturwissenschaft für die menschliche Existenz ist groß, denn sie bildet die wesentliche Grundlage für das menschliche Handeln und informiert über das Spektrum der Möglichkeiten, bis hin zur Umgestaltung der Wirklichkeit. Der wissenschaftliche Fortschritt impliziert eine große ethische Herausforderung und versetzt den Menschen in eine Lage, in der er sich seiner Verantwortung bewusst sein sollte.

Durch die Tatsache, dass die menschlichen Gene entschlüsselt sind und durch den Vorgang des Klonens lebende Wesen reproduziert werden können, scheint der Mensch immer mehr Zugriff auf seine eigene Natur zu nehmen und für sich beanspruchen zu wollen. Diese Entwicklungen, so kommentiert Peter Sloterdijk, stoßen an die „natürlichen“ Grenzen. „Die neuzeitlichen Naturwissenschaften (...) sind ihrerseits längst auf einem Weg ins Unheimliche. Sie sind in Bereiche vorgedrungen, wo die herkömmlichen Ideen von Natur und Naturbeherrschung schwanken. Jenseits der triumphalen Einzelerkenntnisse öffnet sich ein Bezirk, in dem nur Schwindelgefühle dem, was sich zeigt, noch angemessen sind. Hamlet war privilegiert, als er klagte ‚the time is out of joint‘. Neuerdings ist mehr aus den Fugen als die Zeit- auch Raum, Materie, Energie, Groß, Klein, Oben, Unten und alles weitere.“<sup>142</sup>

In diesem Zusammenhang nehmen die Naturwissenschaften, speziell die Biowissenschaften, gegenwärtig eine führende, wenn auch kritische Position innerhalb der Wissenschaften ein.<sup>143</sup> In der Literatur findet sich sogar die Überzeugung, dass die Möglichkeiten der Gen- und Biotechnologien die Natur gleichsam neu erfinden, bewusst lenken und umfunktionieren.<sup>144</sup> Douglas Davis formuliert bereits 1972 im Vorwort

---

<sup>142</sup> Peter Sloterdijk: *Kopernikanische Mobilmachung und ptolomäische Abrüstung*, Frankfurt a.M. 1987, S.17.

<sup>143</sup> Galt die Physik noch als Leitwissenschaft des letzten Jahrhunderts, so erhebt nun die Biologie diesen Anspruch. Vgl. dazu Gerfried Stocker, Christine Schöpf: *Ars Electronica 99. Life Science*, Wien/New York 1999, S.17. Mit der Aufwertung der Naturwissenschaften als leitende Wissenschaft vollzieht sich gleichzeitig auch eine Abwertung der Geisteswissenschaften. Vgl. dazu Wolfgang Frühwald: *Die Abwertung der Geisteswissenschaften*, in: FAZ vom 19.02. 2001, S.14; Hannes G. Pauli: *Im Korsett der Machbarkeit. Die staatliche Legitimation der Dominanz der Biowissenschaften nimmt zu*, in: NZZ vom 2./3.Juni 2001 Nr. 126, S.57.

<sup>144</sup> Sarah Franklin, Celia Lury, Jackie Stacey: *Global Nature, Global Culture*, London 2000, S.19-43. Interessanterweise wird in diesem Zusammenhang nie die Frage diskutiert

seines Buches *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*: „Die Zukunft ist, wenn sie schon nicht besser sein sollte, zumindest noch nicht festgelegt und daher gestaltbar“<sup>145</sup>, und weist damit indirekt auch der Kunst eine gestalterische Rolle zu.

Seit Mitte der 1990er Jahre treten erneut und vermehrt Überschneidungen zwischen den Teilbereichen von Kunst und Naturwissenschaft auf, wobei vor allem die "harten" und "avantgardistischen" Naturwissenschaften wie Neurobiologie oder Chaosforschung in den Blickpunkt künstlerischer Auseinandersetzungen rücken. Eine Annäherung, die sich interessanterweise auch sprachlich vollzieht. Was heißt heute in der Kunst nicht alles *Projekt, Untersuchung* oder *Labor*? Dieser Trend wurde aber nicht nur künstlerisch, sondern auch seitens der Ausstellungsmacher aufgegriffen. Gerade in den letzten zehn Jahren gab es eine Fülle an Ausstellungsprojekten zum „cross-over“ zwischen Kunst und wissenschaftlichen Strategien. Ein prominentes Beispiel ist sicherlich die documenta X unter der künstlerischen Leitung von Catherine David.<sup>146</sup>

Der Focus der folgenden Kapitel liegt deshalb auf einer beispielhaften Auswahl von Ausstellungen und den beteiligten Künstlern aus den 1990er Jahren und soll dokumentieren, inwieweit und auf welche Weise die Teilbereiche von Kunst und Naturwissenschaft sich gegenseitig durchdringen und diese Entwicklung auch anhand musealer Präsentationsformen nachvollzogen werden kann. Von Interesse ist dabei, wie und mit welchem Erkenntnisinteresse die Künstler den Stand des aktuellen wissenschaftlichen Diskurses beobachten, untersuchen,

---

ob der Mensch überhaupt in der Lage ist, die Tragweite seiner Interventionen richtig ein- und abzuschätzen.

<sup>145</sup> Douglas Davis: *Vom Experiment zur Idee, Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie, Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven*, Köln 1975, S.9.

<sup>146</sup> Katalog documenta X, Ostfildern-Ruit 1997.

konstruieren und darauf reagieren.<sup>147</sup> Einleiten in das Thema soll zunächst jedoch ein Exkurs über die historische Entwicklung.

### 3.5.1 Exkurs: Historische Entwicklung

Die wissenschaftlichen und technischen Fortschritte haben stets Anlass zur Diskussion gegeben, ob in den Debatten über den Einsatz von Atomkraft oder über den „gläsernen“ Menschen. Die Diskussionen konzentrieren sich interessanterweise meist auf einen vernünftigen Gebrauch des Wissens, ohne diesen genau zu definieren. Die darin abzulesende unterschwellige Furcht resultiert aus der Vorstellung, dass die Entwicklungen und ihre Risiken über die Menschheit schicksalhaft hereingebrochen und nicht Resultat menschlicher Forschung sind. Doch liegen die potenziellen Gefahren weniger in der Technik selbst, als vielmehr in der Gesellschaft und deren Handlungen.

Bereits in den 1930er Jahren attestierte Freud der Gesellschaft die Krankheit Angst: „Die Menschen haben es jetzt in der Beherrschung der Naturkräfte so weit gebracht, dass sie es mit deren Hilfe leicht haben, einander bis auf den letzten Mann auszurotten. Sie wissen das, daher ein gut Stück ihrer gegenwärtigen Unruhe, ihres Unglücks, ihrer Angststimmung.“<sup>148</sup> Auch heute ist diese Furcht präsent, denn schon längst hat der technische Fortschritt auch unseren Alltag erreicht und verändert. Jede Epoche ist von technischen Neuerungen und damit verbundenen kulturellen Veränderungen geprägt, doch im Computer-Zeitalter geht die Beeinflussung durch die Technik bis an die Substanz des Selbst.

Die Wissenschaft spielt auch innerhalb der Kunst eine wichtige Rolle, nicht erst in letzter Zeit. Bereits im 16. Jahrhundert entwickelte sich, als Vorstufe des Museums, der Sammlungstyp der Kunst- und Wunderkammer, die als Mittler zwischen der Natur- und Kulturgeschichte begriffen werden

---

<sup>147</sup> Die Zeitschrift Kunstforum widmete dem Schwerpunkt Kunst und Wissenschaft eigens einen kompletten Band. Vgl. Kunstforum International, Bd.144 März/April 1999: Dialog und Infiltration. Wissenschaftliche Strategien in der Kunst.

<sup>148</sup> Sigmund Freud, Das Unbewusste. Schriften zur Psychoanalyse, Frankfurt/Main 1960, S.55.

kann.<sup>149</sup> Der Idealplan einer Wunderkammer sah ganz unterschiedliche Sammlungsbereiche vor, die von den Naturalia, über Artificialia bis hin zu den Scientifica reichten. Ziel war es, auf diese Weise einen historischen und mikrokosmischen Überblick zu geben.<sup>150</sup> Den Naturwissenschaftlern und -philosophen galt die Wunderkammer als umfassendes Lehrbuch, das den Übergang von der Naturform hin zum mechanistischen Weltbild mit geprägt hat.<sup>151</sup>

Als eine logische Konsequenz vollzog sich der Schritt von einer theoretischen zu einer praktischen Nutzung der Sammlungen. Vielen Universitäten und Akademien dienten die Kunstkammern als Vorbild bei der Gründung eigener Sammlungen und Werkstätten, aber auch von Labors.<sup>152</sup> Große Beliebtheit und Popularität erreichten die Kunst- und Wunderkammern sicherlich auch aufgrund der Tatsache, dass sie auch Kuriositäten und Abnormitäten jeglicher Art zeigten. Die über zweihundert Jahre lang praktizierte enge Verbindung von Naturform, Antike, Kunstwerk und Maschine, welche die Kunstkammer symbolisiert, zerfiel jedoch im 18. Jahrhundert in ihre einzelnen Bestandteile, zugunsten des Aufstiegs der Wissenschaften.<sup>153</sup>

Eine Rückbesinnung auf das Spektrum von „Antikensehnsucht und Maschinenglaube“ ist auf das 21. Jahrhundert datiert. Ganz im Sinne der Kunst- und Wunderkammern wurde 2001 in Berlin die Ausstellung *Theatrum naturae et artis* inszeniert, die sich an den Entwürfen und Erkenntnissen Gottfried Wilhelm Leibniz' orientierte.<sup>154</sup> Darauf bedacht,

---

<sup>149</sup> Zur Geschichte der Kunst- und Wunderkammer vgl. Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2000; Bredekamp leitet die Geschichte der Kunstkammer anhand der Entwicklung von der Naturform zur antiken Skulptur zum Kunstwerk und schließlich zur Maschine her. Diese „historische Kette“ spiegelt sich auch im systematischen Aufbau dieses Sammlungstyps wider. Dazu auch Brigitte Buberl: Palast des Wissens – Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peter des Großen, München 2003; Thomas Richter: Wunderkammer: Kunst, Natur und Wissenschaft in Renaissance und Barock, Zürich 2005.

<sup>150</sup> Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S.33-37.

<sup>151</sup> Bredekamp führt beispielsweise die Auffassungen von Johannes Kepler und René Descartes an, die auf die Kenntnisse von Kunst- und Wunderkammern verweisen. Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S.41-48.

<sup>152</sup> Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S.52-56.

<sup>153</sup> Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben, S.77f.

<sup>154</sup> Leibniz war der Ansicht, dass den Akademien zu Forschungszwecken auch jegliche Art von Sammlungen zur Verfügung stehen sollten. Dazu zählte er Bibliotheken und Kunstkabinette ebenso wie Waffenkammern und gezielte Inszenierungen der

die traditionell behaupteten Gegensätze von Kunst und Wissenschaft zu negieren, wurde ein Querschnitt aus den umfangreichen wissenschaftlichen Sammlungsbeständen der Berliner Universität gezeigt, von der Bild- und Dichtkunst über die Instrumentensammlung bis zu anatomischen Modellen und Präparaten.<sup>155</sup> Die historisierende Ausstellung vereinte auf diese Weise umfangreiches Anschauungsmaterial menschlichen Erkenntnisstrebens vergangener Jahrhunderte. Modelle, Präparate und Apparaturen aus den Bereichen Botanik, Medizin, Biologie und Zoologie gaben nicht nur einen Einblick in den enormen Sammelumfang, sondern auch einen Überblick über die Kunstgeschichte der wissenschaftlichen Präsentationen. So richtete die Ausstellung ihr Anliegen auch auf eine ästhetische Wissensvermittlung aus.

Auch im 19. Jahrhundert gab es Bemühungen, die Trennung von Kunst und Naturwissenschaften zu negieren. So griffen Naturwissenschaftler beispielsweise auf ästhetische Betrachtungsweisen innerhalb ihrer Forschung zurück, und wissenschaftliche Publikationen wurden meist mit Fotografien unterlegt, die gleichzeitig auf diese Weise erfolgreich vertrieben und bekannt wurden. Die Ergebnisse der Evolutionstheorien Darwins wurden beispielsweise ebenfalls anhand von Fotomaterial publiziert, das seinerseits wiederum auch künstlerische Reaktionen hervorrief.<sup>156</sup>

---

Naturgesetze. Diese Idee fasste Leibniz unter der Formel des *Theatrum naturae et artis* zusammen. Zur Geschichte der Idee vgl. Horst Bredekamp: *Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, in: *Essayband Theatrum naturae et artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammer des Wissens*, hrsg. von Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber, Berlin 2000, S.12-19.

<sup>155</sup> Der Titel *Theatrum naturae et artis* geht auf eine Buchankündigung zurück, unter der Johann Joachim Becher 1669 einen Katalog zu seinem gleichnamigen Museum veröffentlichen wollte. Dieses Buch ist nie erschienen, aber der Titel von Leibniz aufgegriffen worden. Vgl. Horst Bredekamp: *Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, S.13. Zur Ausstellungsrezension siehe auch Gabriele Beßler: *Theatrum Naturae et Artis*, in: *Kunstforum International*, Bd. 154, April- Mai 2001, S.374f; Matthias Mochner: *Die Beschaffenheit der Welt. Ausstellung „theatrum naturae et artis“ in Berlin*, in: *Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialen Leben*, 2001 J.71, Heft 1, S.62ff.

### 3.5.1.1 Ernst Haeckel

Ein berühmtes und populäres Beispiel ästhetischer Wissensvermittlung ist die umfangreiche Publikation des Biologen Ernst Haeckel, der um die Jahrhundertwende eine Folge von 100 Blättern unter dem Titel *Kunstformen der Natur* veröffentlichte.<sup>157</sup> Diese Blätter, zwischen 1899 und 1904 erschienen, wurden in zehn einzelnen Heften verlegt, die nicht primär als Fachbuch aufgelegt, sondern für die breite Öffentlichkeit bestimmt waren. Der Bildband zeigt in der Mehrzahl wirbellose Tiere, Radiolarien, Diatomeen, aber auch Beispiele von Wirbeltieren und Pflanzen, insgesamt über elfhundert Arten.<sup>158</sup> Haeckel, renommierter Zoologe seiner Zeit, setzte sich lebenslang für die Ausbreitung des Darwinismus, besonders des Evolutionsgedankens, ein.<sup>159</sup>

Grundlegend für seine Arbeit war eine Naturanschauung aus „professioneller“ Sicht, denn Natur war so zu sehen, wie Haeckel als Biologe sie sah. Nicht durch Analyse, sondern allein über die Zuordnung der äußeren Form bestimmte Haeckel die evolutionären Zusammenhänge, die eine Evolutionslehre der Biowissenschaften neu zu begründen suchten.<sup>160</sup> In der ornamentalen Struktur der untersuchten Tiergruppen entdeckte Haeckel komplexe, kristallähnliche Symmetrien, die er daraufhin klassifizierte. Die Idee einer Zuordnung der organischen Formen nach Aufbau und Symmetrie entwickelte er zu einer, wie er es selbst nannte, organischen Stereometrie.<sup>161</sup>

Dieser Auffassung zufolge ist die Verwandtschaft der Formen nicht bloße Ähnlichkeit, sondern orientiert sich an evolutionären Entwicklungslinien. Diese von Haeckel aufgeführten „Stammbäume“ der Formen sollten die

---

<sup>156</sup> Ingeborg Reichle: Kunst und Biomasse. Zur Verschränkung von Biotechnologie und Medienkunst in den 90er Jahren, in: Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 1/2001, Marburg 2001, S.24.

<sup>157</sup> Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur*, Leipzig 1899- 1904, München 1998(reediert).

<sup>158</sup> Haeckels Faszination für die Vielfalt und Vielzahl an Meerestieren ist auf zahlreiche Forschungsreisen an die Mittelmeer- und Atlantikküste zurückzuführen, die er als Schüler von Johannes Müller unternahm. Vgl. Rosemarie Mann: Ernst Haeckel: Zoologie und Jugendstil, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, Bd. 13, Heft 1, März 1990, S.1-11.

<sup>159</sup> Zur Biografie Haeckels vgl. Olaf Breidbach: Ernst Haeckel – Biographische Anmerkungen, in: Die Natur der Dinge, S.75-82.

<sup>160</sup> Zu Haeckels Grundsätzen vgl. Bernhard Kleeberg: Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen, Köln 2005.

<sup>161</sup> Olaf Breidbach: Kurze Anleitung zum Bildgebrauch, in: Ernst Haeckel: *Kunstformen der Natur*, S.9.

Evolutionstheorien Darwins belegen. Vor diesem Hintergrund sind auch die „Kunstformen der Natur“ zu deuten, in denen die abgebildeten Lebewesen streng nach dem Symmetrieprinzip zugeordnet sind. Dieser gleichbleibend durchgehaltene Bildaufbau durchzieht die gesamte Publikation. Jede Tafel für sich ist wiederum der Zentralkomposition untergeordnet. Ein Prinzip, das Haeckel eigens für diese Publikation gestaltet hat.

Die Farbtafel 2 zeigt in großer Sorgfalt und Genauigkeit die Darstellung von *Kammerlingen* (Abb. 34) Vor schwarzem Hintergrund heben sich 24 verschiedene Präparate ab. Die Anordnung erfolgt symmetrisch um eine Zentralfigur, deren unterschiedliche Ausformungen sich zum Rand hin gruppieren. Für den Betrachter ergibt sich dadurch ein direkter Vergleich der Formen.

Ziel seiner Illustrationen war es, die Formenvielfalt der Natur selbst zur Darstellung zu bringen, weniger die Tiere und deren spezifisches Verhalten. So ist die Naturanschauung, die rein äußerliche Erfassung, die eigentliche Art der Erkenntnis. Natursehen ist für Haeckel Naturerkenntnis. Haeckel lehrt mit seinen *Kunstformen* den Leser, wie die Natur zu sehen ist, indem er die Naturschönheit betont, die sich für ihn in der Symmetrie, Harmonie und Ornamentik äußert. Zunächst präsentiert Haeckel scheinbar naturgetreue Abbildungen, biologisch und farblich exakt, „ohne jede Stilisierung und Idealisierung“, wie in seinem Nachwort zu lesen ist. Dennoch ist auf den ersten Blick klar, dass es sich nicht um fotografische Abbildungen handelt. Die Bilder erscheinen vielmehr konstruiert, formalisiert und dem Kunstgeschmack seiner Zeit angepasst. So ist es auch nicht erstaunlich, dass sich viele Elemente des Art Nouveau und des Jugendstils in seinen Tafeln wieder finden lassen.<sup>162</sup> Der Einfluss von Haeckels *Kunstformen* zeigt sich nicht nur in der Architektur und im

---

<sup>162</sup> Siegfried Wichmann ist der Frage des Einflusses Haeckels auf die Künstler des deutschen Jugendstils nachgegangen und fand bei Hermann Obrist Belege zwischen wissenschaftlichem Urbild und künstlerischem Abbild. Vgl. Siegfried Wichmann: *Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflussgebieten*, Herrsching 1984; dazu auch Christoph Kockerbeck: *Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluss auf die Kunst des Art Nouveau am Beispiel von Hermann Obrist*.

Design jener Zeit, sondern ist aufgrund der weitreichenden Verbreitung auch in nachfolgenden Generationen spürbar.<sup>163</sup>

Haeckel vollzieht einen Erkenntnisprozess, gestalterisch wie ästhetisch, der den Formenreichtum der Natur darlegt, wie er auf diese Weise zuvor nicht gesehen werden konnte. Sein „mikroskopischer Blick“ gewährt beispielsweise Einblicke in die Formenvielfalt von Einzellern, die mit dem bloßen Auge kaum oder gar nicht wahrnehmbar sind.<sup>164</sup> Dadurch offenbart sich dem Betrachter eine Seite der Natur, die zweckfrei und jenseits biologischer Notwendigkeit zu liegen scheint. „Die Natur erzeugt in ihrem Schoße eine unerschöpfliche Fülle von wunderbaren Gestalten, durch deren Schönheit und Mannigfaltigkeit alle vom Menschen geschaffene Kunstformen weitaus übertroffen werden. Die Naturprodukte, aus deren Nachahmung und Modellierung die bildende Kunst des Menschen hervorgegangen ist, gehören begreiflicherweise solchen höheren Gruppen des Pflanzenreichs und des Tierreichs an, mit denen der Mensch in beständiger Berührung lebte, vor allem den Blütenpflanzen und Wirbeltieren. Dagegen ist den meisten Menschen größtenteils oder ganz unbekannt jenes unermessliche Gebiet der niederen Lebensformen, die versteckt in den Tiefen des Meeres wohnen oder wegen ihrer geringen Größe dem unbewaffneten Auge verschlossen bleiben.“<sup>165</sup>

---

Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft im Wilhelminischen Zeitalter, Diss., Frankfurt a.M. 1985.

<sup>163</sup> Breidbach und Lippert gehen sogar so weit zu behaupten, dass die Art und Weise, Natur zu denken, auf Haeckel zurückzuführen sei. Olaf Breidbach und Werner Lippert: Vorwort: Natur – Natürlich? in: Die Natur der Dinge. Neue Natürlichkeit, hrsg. Olaf Breidbach und Werner Lippert, Wien/New York 2000, S.2.

<sup>164</sup> Interessanterweise wurde bereits 1590 von dem niederländischen Brillenmacher Hans Janssens und seinem Sohn Zacharias ein erstes zusammengesetztes Mikroskop entwickelte, jedoch bis zum letzten Jahrhundert wurde diese Erfindung von keinem Künstlern verwendet. Kurt Michel: Die Grundzüge der Theorie des Mikroskops in elementarer Darstellung, Stuttgart 1981.

<sup>165</sup> Ernst Haeckel: Vorwort, in: Kunstformen der Natur.

### 3.5.1.2 Karl Blossfeldt

Ein weiteres Beispiel der Verbindung von Wissenschaft und Ästhetik sind die Fotografien Karl Blossfeldts. Auch er suchte in der Vielfalt der Pflanzen nach den *Urformen der Kunst*<sup>166</sup>, beschränkte sich aber, im Gegensatz zu Haeckel, auf die Nahaufnahmen und Vergrößerungen von kleinsten Pflanzenteilen (Abb. 35). Diese Aufnahmen sind zunächst nicht als künstlerische Fotografie entstanden, sondern als Anschauungsmaterial für das wissenschaftliche Naturstudium. Blossfeldt lehrte am Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin von 1899 bis 1930 das Fach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“. „Diese nur im Interesse des Unterrichts gesammelten Aufnahmen brachten mich nach Jahren auf den Gedanken, dieses Material einmal in die Öffentlichkeit zu bringen und nun erst arbeite ich bewusst diesem Ziel entgegen.“<sup>167</sup> Die Idee, Blossfeldts fotografische Vergrößerungen von Pflanzen didaktisch zu nutzen, geht auf Moritz Meurer zurück, der eine Lehrmittelsammlung zum Studium der Naturformen aufbauen wollte, woran auch Blossfeldt als Modelleur beteiligt war.<sup>168</sup>

Die Reaktionen auf seine Arbeiten, die durch eine Ausstellung in einer Galerie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurden, waren euphorisch, aber auch kritisch. Denn Blossfeldt hat weder die Formen der Natur neu entdeckt, noch das Naturstudium mit Hilfe der Fotografie in die Kunstgeschichte eingeführt.<sup>169</sup> Zudem sah sich Blossfeldt mit den zahlreichen Schriften und Zeichnungen Haeckels konfrontiert, gegen die er sein fotografisches Werk abgrenzt: „Viele Kritiker ziehen auch Parallelen zwischen meinen Pflanzenaufnahmen und Haeckels Prachtwerk: ‚Kunstformen der Natur‘. Gewiss kann der Kunstgewerber

---

<sup>166</sup> Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band, München/Paris/London 1994; zu Leben und Werk Blossfeldts vgl. Jürgen Wilde: Karl Blossfeldt – Ein Lebensbild, in: Karl Blossfeldt: Fotografie, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Sprengel Museum Hannover, Ostfildern 1994, S.7-12; Karl Blossfeldt: *Alphabet der Pflanzen*, hrsg. von Ann und Jürgen Wilde, München 1997; Karl Blossfeldt: *Licht an der Grenze des Sichtbaren*, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, München/Paris/London 1999.

<sup>167</sup> Karl Blossfeldt zit. nach Anne Ganteführer-Trier: *Aus Verehrung der Natur*. Die Photographien von Karl Blossfeldt und ihre Rezeption, in: *Die Natur der Dinge*, S.98.

<sup>168</sup> Anne Ganteführer-Trier: *Aus Verehrung der Natur*, S.98.

<sup>169</sup> Zur Rezeption der Werke vgl. Anne Ganteführer-Trier: *Aus Verehrung der Natur*, S.99.

Anregungen daraus schöpfen, aber diese Formen waren ohne Einfluss auf die Ornamententwicklung und sie können nie populär werden, weil diese winzigen Meeresbewohner nur dem Naturforscher zugänglich sind. Außerdem handelt es sich bei dieser Veröffentlichung um zeichnerisch-farbige Nachbildungen, die (...) die verschwenderische Pracht der Naturobjekte nicht erreichen und an strenger Naturwahrheit einbüßen mussten. Diesen Fehler habe ich vermieden, indem ich die Photographie sprechen ließ.“<sup>170</sup> Im Gegensatz zu dem Farb- und Formenreichtum Haeckels beschränkte Blossfeldt sich auf vereinzelte, auf Symmetrie hin ausgerichtete Pflanzenteile, die er vor neutralem Hintergrund fotografierte. Seine Werke sind zudem in einer Zeit entstanden, in der die florale Ornamentik des Jugendstils immer mehr abgelöst wurde von einer funktionalen Gestaltung.

### 3.5.2 Peter Kogler

Im November 1995 wurde die Ausstellungsreihe *Art & Brain* im Deutschen Museum Bonn eröffnet, die sich im Dialog von Naturwissenschaft und Kunst speziell dem Thema der Gehirnforschung verschrieben hat. In unregelmäßigen Abständen hatten ausgewählte Künstler bis zum Jahr 2002 die Möglichkeit, auf einer kleinen Ausstellungsfläche ihren Beitrag vorzustellen.<sup>171</sup> Initiatoren dieser Ausstellungsreihe waren der Ausstellungsmacher Hans-Ulrich Obrist und der Hirnforscher Ernst Pöppel, Mitglied im Vorstand des Forschungszentrums Jülich. Im Vorfeld der Ausstellungen wurden die Künstler ans Forschungszentrum Jülich eingeladen, wo sie neben einer allgemeinen Einführung auch die Möglichkeit hatten, in den verschiedenen Instituten des Zentrums direkt zu arbeiten und zu forschen. Das Projekt basiert auf der grundsätzlichen

---

<sup>170</sup> Anne Ganteführer-Trier: *Aus Verehrung der Natur*, S.100.

<sup>171</sup> Katalog *Art & Brain*, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Forschungszentrum Jülich, Akademie zum dritten Jahrtausend, Jülich 1995. Sieben Künstler wurden bislang eingeladen: Peter Kogler, Carsten Höller & Rosemarie Trockel, Douglas Gordon, Via Lewandowsky & Durs Grünbein und Mark Dion.

Annahme, dass das Moment der Kreativität sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft bestimmt.<sup>172</sup>

Im Rahmen dieser Ausstellungsreihe präsentierte der Österreicher Peter Kogler<sup>173</sup> 1996 seine Installation *Deutsches Museum Bonn* (Abb. 36) als direkten Verweis auf den Ort der Ausstellung. Der gesamte Ausstellungsraum ist mit einem eigens für diese Ausstellung entworfenen Stoff lose ausgekleidet. Die dunklen Stoffbahnen sind im Rapport mit unendlich vielen Hirnwindungen bedruckt. Den insgesamt düsteren Ausstellungsbereich beleuchtet lediglich eine Glühbirne, die in der Mitte des Raumes von der Decke hängt. Diese karge Installation steht zunächst im Gegensatz zur schillernden Welt der Wissenschaft. Andererseits offenbart sie dem Besucher quasi Einblicke in den eigenen „Denkraum“, sprichwörtlich auf den „Stoff, aus dem die Träume sind.“ Das menschliche Gehirn, genauer die menschliche Intelligenz, beschäftigt seit Jahrzehnten die Wissenschaft und beflügelt die Phantasie in Richtung künstlicher Intelligenz. Nicht nur Science-Fiction-Autoren, sondern auch Computerwissenschaftler arbeiten auf diesem Gebiet.<sup>174</sup> Dagegen visualisiert Kogler mit seiner Arbeit aber auch die Grenzen der Forschung. Denn bis heute ist nicht gänzlich geklärt, was genau sich hinter diesen Hirnwindungen verbirgt.

Einerseits visualisiert die Installation die abgeschlossene und auf ein Thema fixierte Laborsituation selbst, andererseits zeigt Peter Kogler aber auch die Nüchternheit wissenschaftlicher Untersuchungen. Die Kargheit des Raums unterstreicht dabei die Realität jenseits aller wissenschaftlichen Euphorie, die nach wie vor versucht, Licht ins Dunkel zu bringen.

---

<sup>172</sup> Für eine Überwindung der Teilkulturen, Christiane Fricke im Gespräch mit Ernst Pöppel, in: *Kunstforum International*, Bd.144 März/April 1999, S.46-47. Pöppel prägt den Begriff der Syntopie für die Überwindung der Teilkulturen.

<sup>173</sup> Peter Kogler wurde 1959 in Innsbruck geboren. 1979-1985 Kunststudium an der Akademie der bildenden Künste Wien. Lebt und arbeitet in Wien.

<sup>174</sup> 1999 sorgte auf diesem Gebiet der amerikanische Computerspezialist Ray Kurzweil für viel Furore. Für Kurzweil steht fest, dass die maschinelle Intelligenz die menschliche in Kürze überrunden wird. Ray Kurzweil: *Homo S@piens. Leben im 21.Jahrhundert. Was bleibt vom Menschen*, Köln 1999.

### 3.5.3 Mark Dion

Sehr viel konkreter hinsichtlich wissenschaftlicher Laborsituationen ist der Ausstellungsbeitrag des Amerikaners Mark Dion<sup>175</sup> aus dem Jahr 1998. Gegen den Mythos der wissenschaftlichen Allwissenheit richtete er seine Installation *Adventures in Comparative Neuroanatomy*. Er versetzte den Betrachter in eine Zeit, die sich dem Phänomen Gehirn noch rein anatomisch näherte (Abb. 37). Der Aufbau der Installation vermittelt die typischen Vorstellungen von einem nostalgischen Lehrzimmer. Eine simulierte, halb hohe Wandvertäfelung und der vergilbte Anstrich der Wände geben dem Raum eine altertümliche, private Atmosphäre. Die Kopfwand wird von einer raumhohen Anrichte aus dunklem Holz bedeckt, in deren Regalen sich sorgfältig aufgereihete Glasbehälter mit eingelegten Präparaten befinden. Dabei handelt es sich um echte Gehirne jeglicher Spezies und Dimension, angefangen von Fischen, Reptilien, Säugetieren bis hin zu menschlichen Gehirnen. Als zusätzliche Requisite ist eine Lehtafel über das menschliche Gehirn an einer Wand aufgehängt, eine weitere steht zusammengerollt neben dem Regal.

Mark Dion erinnert mit seinem Raumambiente an die traditionelle Faszination der Wissenschaftler seit dem 17. Jahrhundert. Gleichzeitig spielt er damit auf die Kuriositätenkabinette jener Zeit an. Vieles wirkt wie eine nachgestellte Situation in einem naturkundlichen Museum. Nichts lässt den Betrachter zunächst an der historischen Richtigkeit der Installation zweifeln. Bei genauerer Betrachtung offenbaren sich jedoch die bewusst integrierten Mängel. Fehlende Etiketten auf den Gläsern machen beispielsweise eine Zuordnung der Präparate zunächst unmöglich und somit ein mögliches Forschen überflüssig. Will der Besucher jedoch die einzelnen Exponate genau identifizieren, muss er die Spiegelschrift auf einem nachtblauen Rechteck an der gegenüberliegenden Wand entziffern und zuordnen können. Akribie und äußerer Schein täuschen über das Fehlen wissenschaftlicher Erkenntnisse hinweg.

### 3.5.4 Natascha Borowsky

1998 präsentierten das Hessische Landesmuseum in Darmstadt und die Städtische Ausstellungshalle in Münster parallel die Ausstellung *post naturam – nach der Natur*. Das Konzept thematisierte den Wandel des Naturbegriffs, der als künstlerische Bestandsaufnahme zwischen Genesis und Kreation verstanden wurde, im Spiegel der zeitgenössischen Kunst.<sup>176</sup> Im Mittelpunkt standen künstlerische Positionen, die einen individuellen Blick auf die Natur darstellten, in der Annahme, dass „Natürliches und Artifizielles (...) keine antithetischen Prinzipien mehr bilden.“<sup>177</sup> Neben dem neuen Blick auf die Natur stellte sich auch die Frage nach einem „Cross-over wissenschaftlicher Methoden und ästhetischer Strategien“.<sup>178</sup> Eingebettet in die Räume und teilweise Sammlungsbestände des Landesmuseums Darmstadt wurden museale Naturalien mit zeitgenössischer Kunst konfrontiert.

Als eine direkte Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsraum ist der Beitrag von Natascha Borowsky<sup>179</sup> zu sehen. Im Fokus ihrer Arbeiten stehen Fundstücke aus der Natur, die von der Künstlerin selbst zusammengetragen wurden. Ihre *Idola* von 1997 zeigen präzise, dreidimensional wirkende Fotografien von Insekten und Pflanzenpräparaten. Diese meist kleinformatigen Objekte organischen Ursprungs werden mittig und vor farblich und strukturell abgestimmten Hintergründe fotografiert. Präsentiert werden die einzelnen Fotografien in Insektenschaukästen, wodurch die angestrebte Plastizität nochmals

---

<sup>175</sup> Mark Dion wurde 1961 in New Bedford, MA, USA, geboren. 1982-84 Kunststudium an der School of Visual Arts in New York. Lebt und arbeitet in New York.

<sup>176</sup> Katalog *post naturam – nach der Natur*, hrsg. von Gudrun Bott und Magdalena Broska, Münster/Darmstadt 1998; zur Rezension siehe auch Jürgen Raap: Wandel des Naturbegriffs. „*post naturam – nach der Natur*“ in: *Kunstforum International*, Bd. 144 März/April 1999, S.96-103; Gabriele Beßler: Achtung Kunst! Grenzüberschreitende Betrachtungen anlässlich der Ausstellung „*post naturam – nach der Natur*“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (14.6.-30.8.1998), in: *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Heft 1/1999, Marburg 1999, S.78-87.

<sup>177</sup> Presstext zu „*post naturam*“, März 1998

<sup>178</sup> Presstext zu „*post naturam*“, März 1998. Das „cross-over“ präsentierte sich auch räumlich. So war die Ausstellung in Münster in den Räumen des Naturkundemuseums untergebracht, in Darmstadt in den naturkundlichen Sammlungsräumen des Hessischen Landesmuseums. Diese Art der Inszenierung erinnert erneut an die Idee der Wunderkammer, wobei der historische Verweis jedoch aufgezwungen scheint.

<sup>179</sup> Natascha Borowsky wurde 1964 in Düsseldorf geboren. 1987-1994 Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf. Lebt und arbeitet in Düsseldorf.

unterstrichen wird. Die exakte und gleichbleibende Form der Präsentation erinnert an die Vorgehensweise wissenschaftlicher Aufbereitung und musealer Katalogisierung. Im Rahmen der Ausstellung wurden 16 ihrer Schaukästen direkt über der permanenten Insekten-Sammlung angeordnet (Abb. 38). Diesem Eindruck einer rein sachlichen Dokumentation widersprechen die farblich wechselnden Fonds, die teilweise artifizieller Herkunft sind oder aus Naturprodukten, wie aufgekochte Gallert, selbst erzeugt wurden. Die nicht erkennbare Raamtiefe lenkt den Blick auf die nicht immer eindeutig zu identifizierenden Gegenstände, wodurch diese wie Kostbarkeiten erscheinen. Das Zusammenspiel von Hintergrund und Motiv unterstreicht die zweifelhafte Qualität der zur Schau gestellten Gegenstände, deren ästhetische Ausdruckskraft auch aus dem Prozess der bereits eingesetzten natürlichen Zersetzung resultiert. Der Betrachter schwankt zwischen Faszination und Ekel. Die naturwissenschaftliche Dokumentation wird zum Ort der Aufbewahrung in einem sehr morbiden Sinn.

### 3.5.5 Eckard Etzold

Zu den beteiligten Künstlern der Ausstellung zählte auch der Maler Eckard Etzold<sup>180</sup>. Künstlerischer Ausgangspunkt seiner Arbeiten sind von ihm selbst aufgenommene Fotos in Naturkundemuseen, die er, zunächst als Dias projiziert, anschließend in fotorealistischer Wiedergabe auf Leinwände überträgt. Nach diesem Verfahren ist auch sein zweiteiliges Bild *Zebras* aus dem Jahr 1997 entstanden (Abb. 39). Das Werk präsentiert vordergründig zwei ausgestopfte Zebras, ausgestellt und separiert in einer Ausstellungsvitrine eines Naturkundemuseum. Die Durchsicht durch die Glasvitrinen erlaubt tiefere Einblicke in den umgebenden Ausstellungsraum, indem sich eine Vitrine mit Exponaten an die andere zu reihen scheint. Die schmale Metalleiste zwischen den Bildern erscheint dabei wie eine weitere Verstrebung der Vitrine innerhalb

des Bildes. Die Spiegelungen der Vitrine, die Brechungen des Lichts und die Farbigkeit verweisen auf die den Bildern zugrundeliegende Fotografie, was dem anfänglichen illusionären Charakter der Werke widerspricht. Zudem kopiert Etzold die Blickachse eines Besuchers in einer zoologischen Abteilung eines naturkundlichen Museums. Jedoch malt er zweidimensionale Präparate und schafft durch zwei unterschiedliche Blickachsen zusätzlich Verwirrung. Somit arbeitet Etzold mit den Mitteln der Illusion und der Desillusion und orientiert sich damit an seinen Bildinhalten. Denn Etzold sucht für seine Bilder jene Orte auf, an denen Natur simuliert, inszeniert und konserviert wird. Die museale Präsentation ausgestopfter Tiere vor einer künstlichen Kulisse zielt auf die Darstellung einer lebensechten Situation, die jedoch nie erreicht werden kann. Diese Ironie spiegelt sich in den Arbeiten wieder, indem einmal mehr die Grenzen zwischen Kunst und Natur betont als überwunden wird.

### 3.5.6 Christina Kubisch

Fast wortwörtlich ist der Ausstellungsbeitrag von Christina Kubisch<sup>181</sup> zu verstehen. *MausWare* lautet der Titel ihrer Installation von 1998, bei der sich auf einem runden Tisch zehn in Alkohol eingelegte Mäuse verschiedener Art und Größe gruppieren (Abb. 40). Die Exponate sind Teil der zoologischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums und werden dort für die Genforschung benutzt. Von jedem Glas aus, die in gleichmäßigen Abständen kreisförmig am äußeren Rand der schwarzen Tischplatte platziert sind, führt ein graues Steuerungskabel samt Computermaus ins Zentrum des Tisches. Auch diese technischen Pendants der tierischen Präparate unterscheiden sich jeweils in Form und Größe voneinander. Unterhalb der Tischplatte, ebenfalls kreisförmig angeordnet, befinden sich zehn kleine Lautsprecher, von denen das jeweils typische Klicken der unterschiedlichen Computermäuse zu

---

<sup>180</sup> Eckard Etzold wurde 1965 in Bremen geboren. 1985-1992 Kunststudium an der Hochschule der Bildenden Künste Berlin. Lebt und arbeitet in Berlin.

<sup>181</sup> Christina Kubisch wurde 1948 in Bremen geboren. 1967-1968 Kunststudium an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. 1969-1972 Studium an der Staatlichen

vernehmen ist. Die Geräusche unterscheiden sich zusätzlich je nach Bewegung und Schnelligkeit des Anwenders während der gefertigten Tonaufnahme. Innerhalb der Installation überlagern sich demzufolge gedanklich die Arbeitsgeräusche der Plastikmäuse mit denen der tierischen Emsigkeit, die Natur fungiert hier als Vorbild der Technik.

### 3.5.7 Fazit

Heute dominiert im Rahmen der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung die Anlehnung und sogar teilweise parodistische Anverwandlung an die Wissenschaften, speziell an die Naturwissenschaften. Die vorgestellten Künstler thematisieren mit ihren Arbeiten aber nicht vordergründig die Wissenschaft, sondern den Umgang mit ihr. Nicht die inhaltliche Erkenntnis, sondern die äußeren Parameter stehen bei Peter Kogler im Vordergrund.

Auch Mark Dion orientiert sich an den vertrauten, nostalgischen Präsentationsformen naturkundlicher Museen, die traditionell Wissen bewahren und offerieren. Er kopiert jedoch nicht, sondern irritiert den Betrachter mit scheinbar sinnlosen und unlogischen Objekten. Denn im Gegensatz zur Wissenschaft darf die Kunst unlogisch, ironisch und irritierend sein. Auf diese Weise wird dem Betrachter sein eigenes Naturverständnis und die Form der Aneignung deutlich. Dion zielt auf die Erschütterung scheinbar zwangsläufiger Betrachtungsweisen, um dadurch neue Denkformen zu ermöglichen.<sup>182</sup>

Daran schließt sich Natascha Borowsky an. Ihre Aufmerksamkeit gilt Fundstücken, Wertlosem, Übersehenem. Es ist Abfall, Unrat, aber für die

---

Hochschule für Musik und Bildende Kunst in Hamburg. Lebt und arbeitet in Hoppegarten, Berlin.

<sup>182</sup> Dion selbst ordnet sich keiner Kategorie unter. Auf die Frage, welchem Bereich er sich selbst zuordnen würde antwortete er: „Manchmal ist es bei mir Kunst und nicht Wissenschaft, manchmal Wissenschaft und nicht Kunst, manchmal ist es beides. Überhaupt sind diese Kategorien für mich nicht interessant.“ Mark Dion zit. nach Justin Hoffmann: The Great Munich Bug Hunt. Ein Gespräch mit Mark Dion, in: Kunst-Bulletin 3, 1994, S.15.

Künstlerin reich an ästhetischer Qualität und Ausdruckskraft, daher schön, aber auch irritierend bis abstoßend. Mit ihrer Methode der quasi wissenschaftlichen Erforschung von Objekten und der Wahrnehmung von kontextualisierten Strukturen und Formen, die erst mittels der Fotografie zur Anschauung gelangen, hinterfragt Natascha Borowskys kritisch die Tradition der selektiven Erkundung, Erforschung und Zurschaustellung von Natur.

In dieser Aussage ähnelt die Arbeit von Natascha Borowsky den Bildern Etzolds. In beiden Fällen wird eine Naturauffassung thematisiert, die den Tod der Tiere, Insekten und Pflanzen akzeptiert, um die Natur gleichsam zu konservieren. Jedoch verflüchtigt sich die „Schönheit“ der Natur im Moment ihrer Fixierung. Zurück bleibt nur die Hülle, die der weiteren Zersetzung ausgeliefert ist. Die Arbeiten ziehen ein Resümee hinsichtlich zeitgenössischer Präsentationsformen von Natur im musealen Umfeld, wobei natürliche Exponate abseits der Natur in künstliche Andachtsbilder umfunktioniert werden.

Christina Kubisch verbindet ihre Arbeit ebenfalls mit den vorgefundenen Strukturen des Ausstellungsorts. Mit ihrem Rückgriff auf Sammlungsstandards in Form von konservierten Mäusen kombiniert sie visuelle und die akustische Wahrnehmungen zu einer komplexen Raumerfahrung. Darüber hinaus erweitert sie ihre künstlerische Aussage um ein amüsanter Spiel mit Synonymen.

### 3.6 Gentechnologie: Tiere

Zu dem wissenschaftlichen Bereich, der die künstlerische Aufmerksamkeit gegenwärtig besonders auf sich zieht, zählt die Gentechnologie. Thematisch im Vordergrund stehen die Gefahren des Einsatzes, die bestehende Präsenz im Alltag oder aber Szenarien über zukünftige Entwicklungen durch Manipulation des Erbgutes. In der Tierzucht hat die Gentechnik bereits für einige Schlagzeilen gesorgt. Ein prominentes

Beispiel dafür ist sicherlich das Schaf Dolly, das als erstes geklontes Schaf weltweit präsentiert wurde.

### 3.6.1 Katharina Sieverding

Einen musealen Beitrag zur Diskussion um die Gentechnologie lieferte die Ausstellung *Gen-Welten* 1998, die an fünf verschiedenen Orten stattfand. Es waren dies die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, das Deutsche Hygiene Museum, Dresden, das Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim, das Museum Mensch und Natur, München, und das Alimentarium in Vevey, Schweiz.<sup>183</sup>

Ziel des Gen-Welten-Projekts war eine Bestandsaufnahme dessen, womit sich die genetische Forschung und gentechnische Entwicklung beschäftigte und gegenwärtig beschäftigt. Es sollten Einblicke in die Welt der Laboratorien und Produktionsstätten vermittelt werden sowie das Bewusstsein dafür schärfen, wie Genetik und Gentechnik unseren Alltag prägen werden.

Für die Ausstellung in der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle wurden elf Künstler eingeladen, deren Beiträge „nicht als Illustration der Wissenschaft gedacht (waren), sondern als aktuelle Äußerungen im Bereich der Kunst, die in diesem Kontext geeignet ist, eine ethische und gesellschaftspolitische Diskussion anzuregen.“<sup>184</sup>

Innerhalb der Ausstellung war Katharina Sieverding<sup>185</sup> mit der Arbeit *Steigbild IX* vertreten, die bereits 1997 im Ensemble des Deutschen Pavillons auf der Biennale in Venedig ausgestellt war (Abb. 41). Die vierteilige Fotoarbeit, jeweils auf Acrylglas aufgezogen und in Stahlrahmen gerahmt, verwendet ein Bild brennender BSE-Kühe, das sich über die gesamte Fläche hin mit dem Bandenmuster einer DNA-Sequenzierung verschränkt.

---

<sup>183</sup> Katalog *Gen-Welten*, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn 1998.

<sup>184</sup> Zit. nach den Presseunterlagen zur Ausstellung, Bonn, März 1998.

<sup>185</sup> Katharina Sieverding wurde 1944 in Prag geboren. 1967-1972 Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf. Lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Unzählige Kadaver sind auf dem Bild zu einem Berg aufgetürmt. Am Horizont ragen die Extremitäten zum Himmel empor, der im Hintergrund von Rauchschwaden bedeckt ist. Insgesamt präsentiert sich dem Betrachter ein diffuses und makaberes Szenario in schwarz-weiß, ähnlich einer Negativdarstellung. Die Bilder, Teil des kollektiven Gedächtnisses, sind angelegt an die Berichterstattungen von den Verbrennungen BSE-infizierter Tiere in den Medien. Anlässlich des Skandals wurden beispielsweise in England infizierte Tiere direkt vor Ort auf dem Feld verbrannt. Wochenlang waren täglich ähnliche Bilder zu sehen. Der zunächst für den Betrachter schwer einzuordnende Bildinhalt zwingt zu einer konzentrierten Betrachtung der politisch motivierten Arbeit.

### 3.6. Thomas Grünfeld

Ebenfalls als Beitrag zur aktuellen Diskussion um den Einsatz von Gentechnologien ist die Arbeit *Misfit* aus dem Jahr 1997/98 von Thomas Grünfeld<sup>186</sup> zu verstehen (Abb. 42). Er beschäftigt sich, aus dem klassischen Bereich der Bildhauerei kommend, mit Grenzbereichen visueller und haptischer Erfahrung und dekonstruierten Formen. Seiner Kunst wohnt ein subversives Moment inne, das irritiert, überrascht oder schockiert. In diesem Sinne sind auch seine *Misfits* zu verstehen, eine Werkgruppe, die er bereits 1989 begonnen hat. Dabei handelt es sich um aus verschiedenen Tierpräparaten zusammengesetzte neue Kreaturen. Die einzelnen Körperteile werden zu regelrechten Phantasiegeschöpfen zusammengefügt, die sehr befremdlich wirken, da es sie in der Natur in dieser Form nicht gibt.

Der in der Bonner Ausstellung gezeigte *Misfit* ist eine Mischung aus einem Schaf und einem Strauß. Anstelle des Schafkopfs thront der aufrecht gerichtete Kopf des Vogels, dessen langer Hals am vorderen Teil des Schafkörpers montiert ist. Die Präsentation dieses „Außenseiters“, wie der Titel der Arbeit bereits andeutet, erinnert an die Zurschaustellung einer Kuriosität, eines genetischen Sonderlings. Dieser exponierte Eindruck wird

zudem noch durch das Podest verstärkt. Diese Kombination verschiedener Tierpräparate stellt zum Teil krasse, zum Teil groteske Eingriffe in die ursprüngliche Gestalt realer Lebewesen dar und stellt die Frage nach der ursprünglichen Identität.

### 3.6.3 Cornelia Hesse-Honegger

Unter dem Titel „HETEROPTERA. Das Schöne und das Andere oder Bilder einer mutierenden Welt“<sup>187</sup> veröffentlichte die Schweizer Malerin Cornelia Hesse-Honegger<sup>188</sup> 1998 ein Natur- und Kunstbuch. Auf 120 Farbtafeln werden naturgetreue, exakt gemalte Darstellungen von Wanzen, Fliegen, Käfern, Spinnen und anderen Insekten sowie Pflanzen- und Blattformen abgebildet. Ein Konvolut, das hundert Jahre später an die „Kunstformen der Natur“ von Ernst Haeckel erinnert. Dennoch besteht ein entscheidender Unterschied in der Darstellung.

Das Aquarell *Weichwanze, Deraeocris (vermutlich ruber)* dokumentiert einen Wanzenfund aus der Umgebung von Gösgen, einem schweizerischen Atomkraftwerk (Abb. 43). Es zeigt skizzenartig die Rückenansicht einer Wanze mit Thorax und Flügelpartie. Was mit bloßem Auge nicht sichtbar ist, offenbart Hesse-Honegger dem Betrachter durch das Mikroskop. Die Flügelform und das Fleckenmuster sind, von wenigen Unterschieden abgesehen, von fast perfekter Symmetrie. Jedoch fällt dem Betrachter sofort die unterschiedliche Länge der Flügel auf. Diese Asymmetrie führt die Künstlerin auf die Umstände des Fundortes zurück. Ihrer Auffassung resultieren aus der Nähe zum Atomkraftwerk genetische Defekte. Im Fokus der Zeichnungen steht nicht die Schönheit der Tiere, denen gemeinhin Aversionen und Ekel entgegen gebracht werden, sondern deren minimalen Mutationen. Denn Hesse-Honegger betont, wie der Titel des Buches besagt, das Andere in Form mutierter Insekten.

---

<sup>186</sup> Thomas Grünfeld wurde 1956 in Opladen geboren. 1978-1982 Kunststudium an der Hochschule für Bildende Künste Stuttgart. Lebt und arbeitet in Köln.

<sup>187</sup> Cornelia Hesse-Honegger: HETEROPTERA. Das Schöne und das Andere oder Bilder einer mutierenden Welt; Frankfurt a.M. 1998. Heteroptera ist eine zoologische Fachbezeichnung für die Ordnung der Wanzen innerhalb der Klasse der Insekten.

Diese Mutationen führt Hesse-Honegger einerseits auf genetische Laborversuche zurück oder es handelt sich um Freiland-Mutationen aufgrund von Umweltkatastrophen, wie beispielsweise Tschernobyl.<sup>189</sup>

Seit jenem Atomunfall 1986 untersucht und malt sie morphologisch geschädigte Insekten, die sie in Fallout-Gebieten von Tschernobyl und seit 1988 im Umfeld von Atomanlagen sammelt. Aufgrund ihrer Studien ist sie überzeugt, dass überall dort, wo sich der radioaktive Niederschlag abgesetzt hatte, die Natur kontaminiert ist und Insekten morphologisch geschädigt sind. Die Naturwissenschaftler kritisierten ihre Auffassung mit der Begründung, dass die radioaktive Strahlung aus Tschernobyl in Westeuropa zu niedrig sei, um Veränderung im Erbgut bei Insekten hervorrufen zu können. Im Gegensatz zur Auffassung der Wissenschaft ließ sich die Künstlerin auf eigene Studien ein.<sup>190</sup> Sie erwanderte die Umgebung schweizerischer Atomkraftwerke, die niedrigere künstliche Radioaktivitätsdosen emittierten, und sammelte vor Ort verschiedene Insekten und Kleinstlebewesen. Aufgrund dieser Studien kommt sie zum Schluss, dass sowohl normal funktionierende Atomkraftwerke, Atomaufbereitungsanlagen und andere Atomanlagen schreckliche morphologische Schäden bei Wanzen verursachen. Das Ergebnis dieser Untersuchung dokumentiert ihre Publikation. Die Bilder sind, gleich den „Kunstformen“ Haeckels, naturalistisch exakt und präzise, und doch verweisen sie auf eine Erkenntnis, die über die reine Reproduktion hinaus geht.

Die Bilder der Künstlerin, die als naturwissenschaftliche Zeichnerin ausgebildet ist, liegen sprichwörtlich im Grenzbereich zwischen Kunst und Natur.<sup>191</sup> Denn weder werden ihre Arbeiten und Ergebnisse einheitlich von den Naturwissenschaften anerkannt, noch erreicht sie als Künstlerin

---

<sup>188</sup> Cornelia Hesse-Honegger wurde 1944 in Zürich geboren. Lebt und arbeitet in Zürich.

<sup>189</sup> Cornelia Hesse-Honegger: HETEROPTERA, S.32f.

<sup>190</sup> In Fachkreise ist die These umstritten. Man warf Hesse-Honegger Unwissenschaftlichkeit vor. Die Kritik an ihrer These wurde so stark, dass die Illustratorin nicht mehr länger für die Wissenschaft als Zeichnerin arbeitet.

<sup>191</sup> In der Arbeitsweise und in der beruflichen Kombination von Malerin und Naturforscherin ergeben sich Parallelen zu Maria Sybilla Merian, die ihr Vorbild von Kindheit an war. Hesse-Honegger, HETEROPTERA, S.15.

uneingeschränkte Zustimmung.<sup>192</sup> Dennoch sind ihre Werke spektakulär. Denn zum einen negiert Hesse-Honegger die Autonomie der Kunst, indem sie die Kunst zur dienenden Wissenschaft delegiert und dadurch auf historische Beziehungen verweist, andererseits sind ihre Ergebnisse als Forschungsmaterial bislang in der Wissenschaft unerwünscht.

### 3.6.4 Fazit

Wenn auch noch nicht quantitativ, so lässt sich doch schon absehen, dass es kaum einen Bereich geben wird, den die Gentechnik nicht berührt. Auf dem Gebiet der Ernährung werden seitens der Industrie mehr und mehr genetisch veränderte Produkte entwickelt. In der Landwirtschaft hat sich beispielsweise transgenes Saatgut in der Verbindung mit Totalherbiziden bereits etabliert. Das Thema eröffnet eine große Bandbreite künstlerischer Stellungnahmen.

Katharina Sieverding greift mit ihrer Werkgruppe aktuelle Fragen auf, insbesondere nach der langfristigen Einflussnahme. Wenn auch der „Rinderwahnsinn“ BSE nicht direkt mit Gentechnik in Verbindung gebracht werden kann, so versteht sie ihre Mahnung im übertragenen Sinn. Bereits 1997 warnte Katharina Sieverding auf diese Weise vor einer möglichen Katastrophe und der Übertragung des Krankheitserregers BSE auf den Menschen. Aus der Abstraktion wissenschaftlicher Erkenntnisse wird durch Visualisierung das Begreifbare. Dennoch demonstriert Sieverding damit auch menschliche Ohnmacht trotz wissenschaftlicher Analyse.

Die Kreaturen Thomas Grünfelds dagegen stellen vor allem das Sein in Frage. Im Zeitalter moderner Genmanipulation erscheint alles möglich. Die Evolution weicht dem menschlichen „Spieltrieb“. Das faktische Wissen um die scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten der Gentechnologie stellt die Arbeit in einen kritischen Zusammenhang. In der Absurdität der künstlerischen Erfindung liegt ein subtiler Kommentar zu zukünftigen

---

<sup>192</sup> Cornelia Hesse-Honegger: HETEROPTERA, S.73.

Möglichkeiten gentechnischer Manipulation der Natur und ihrer Lebewesen.<sup>193</sup>

Cornelia Hess-Honegger setzt mit ihren Zeichnungen ein wissenschaftlich umstrittenes, aber für sie absolutes Zeichen. Weniger zukünftige Szenarien oder Phantasieprodukte sind ihre Werke, sondern bereits real vorgefundene Tatsachen. Damit verlässt sie als Künstlerin den Bereich der Kunst hin zu ihrer Auffassung nach tatsächlichen Funden.

### 3.7 Gentechnologie: Mensch

In der gegenwärtigen, erneuten Auseinandersetzung mit dem Bereich der Natur steht nicht nur die äußere Natur, die Umwelt, zur Disposition, sondern auch die Natur des Menschen. Und darin besteht meines Erachtens eine wichtige Erweiterung der heutigen Debatte. Mit den jüngsten Entwicklungen auf dem Gebiet der Genforschung wird eine qualitativ neue Stufe erreicht. Bereiche wie Reproduktionsmedizin oder die jüngst stark diskutierte Präimplantationsdiagnostik (PID) eröffnen ein wissenschaftliches Feld, das immer tiefer in die Erforschung der menschlichen Natur selbst vordringt. Der Mensch selbst wird immer mehr zum Gegenstand seiner Handlungen. Wir sind nicht länger Außenseiter, die in die Natur hineinblicken, oder Antagonisten, die gegen die Natur opponieren, sondern greifen in die Prozesse der Natur ein. Diese Thematik wird auch in der künstlerischen Auseinandersetzung aufgegriffen. Aus diesem Grund wird die Gruppe der vorgestellten Künstler, die sich mit der organischen Natur beschäftigen, um diejenigen erweitert, die sich mit dem Bereich der biologischen Natur des Menschen auseinandersetzen.

Diese scheinbar unbegrenzte Gestaltungsfreiheit des menschlichen Körpers ist spätestens mit der Cyber-Kultur der 1980er Jahre auch visuell präsent. Die virtuelle Realität der Computerwelt eröffnet nicht nur die

---

<sup>193</sup> Eigenwillige Kreaturen gibt es bereits in der antiken Mythologie wie Einhorn und Pegasus, Satyr und Kentaurus. Im Mittelalter erregte das Tierbuch des Petrus Candidus

Möglichkeit, in weit entlegenen Orte „einzutauchen“, sondern auch in der Hülle eines beliebigen, sogar selbsterschaffenen Körpers.<sup>194</sup> Der Mensch wird im radikalen Sinne vom Geschöpf zum Schöpfer seiner selbst. Somit wäre die Frage, welche Natur wir wollen, noch dadurch zu konkretisieren, was und wie der Mensch sein soll. Denn es geht schon lange nicht mehr um das Ob von Wissenschaft und Technik, sondern um das Wie, und vor allem um das Wofür.

Dass sich diese teilweisen Entgrenzungen gegenwärtig auch auf den eigenen Körper richten, überrascht nicht. Denn die Erforschung, Gestaltung und implizierte Manipulation der Natur erscheint wissenschaftlich konsequent. Dazu lassen sich historische Beispiele anführen. Descartes vertrat in seinem „Discours de la méthode“ die Auffassung, dass wenn „(...) wir einmal die Kraft und die Wirkung des Feuers, des Wassers, der Sterne und aller anderen Körper um uns herum (kennen), könnten wir uns zu Herren und Meistern der Natur aufschwingen.“<sup>195</sup> Und Francis Bacon sah den Sinn der Naturwissenschaften darin, „die Grenzen der menschlichen Macht so weit wie möglich auszudehnen.“<sup>196</sup> Gernot Böhme fasst das Verhältnis des Menschen zur Natur folgendermaßen zusammen: „Natur ist uns überhaupt nicht mehr das Gegebene. Natur ist das im Prinzip durch Herstellung Mögliche.“<sup>197</sup>

Der Wunsch nach Schaffung eines künstlichen Ebenbildes ist sehr alt. Schon aus der Antike sind Automaten überliefert, die mechanisch menschliche Bewegungsabläufe kopieren. Die Nachahmung, nach Aristoteles die treibende Kraft der Kunst, wurde bei den Griechen noch

---

für Aufsehen, das phantastische Tierkörperkombinationen zeigt. Vgl. dazu: Das Tierbuch des Petrus Candidus, Zürich 2000.

<sup>194</sup> Die Amerikanerin Donna Haraway geht sogar soweit, den heutigen Menschen als „Cyborg“, als Cybernetic Organism zu bezeichnen, der in einer technisch-medialen Welt existiert. Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York 1995. Dazu auch: Anna Jabloner: Implodierende Grenzen – Ethnizität und „Race“ in Donna Haraways Technowissenschaft, Wien 2005. Dazu auch Randi Gunzenhäuser: Automaten, Roboter, Cyborgs – Körperkonzepte im Wandel, Trier 2006.

<sup>195</sup> René Descartes: Discours de la méthode, Hamburg 1960, S101f.

<sup>196</sup> Bacon zit. nach: Triumph und Krise der Mechanik: ein Lesebuch zur Geschichte der Physik, hrsg. von Karl von Mayeen, München 1990, S.172.

<sup>197</sup> Gernot Böhme: Die Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Natürlich Natur, S.115.

einen Schritt weiter entwickelt. Die Idee eines künstlichen Menschen, wenngleich auch zunächst nur als Androiden innerhalb dichterischer Utopien, ist dort nachzulesen. Homer erzählt in der Ilias, dass Hephaistos, der Gott des Feuers und der Künste, Jungfrauen aus Gold als Gehilfinnen hatte.<sup>198</sup> Die kontinuierliche Entwicklung auf dem Gebiet der Automatenkunst feierte im 18. Jahrhundert erste Triumphe mit „menschlichen“ Automaten. Dabei handelte es sich meist um Puppen, welche die Fähigkeit besaßen, Klavier zu spielen, zu schreiben oder zu malen. Für den Arzt Julien Offray deLa Mettrie war es bereits 1748 absehbar, dass der Mensch durch geschickte Automatenhersteller künstlich hergestellt werden könne.<sup>199</sup>

An die Stelle einstiger technischer und mechanischer Errungenschaften treten heute die Möglichkeiten der Computertechnologien. Der Kunsttheoretiker Jack Burnham sah bereits 1968 den alten Künstlertraum des Pygmalion in den computergenerierten Bildwelten erfüllt: „As the Cybernetic Art of this generation grows more intelligent and sensitive, the Greek obsession with ‚living‘ sculpture will take on an undreamt reality.“<sup>200</sup> Neue Wissenschaftszweige und Technologien, die die menschliche Existenz nachhaltig beeinflussen können, sind schon lange nicht mehr allein Thema futuristischer Science-Fiction-Romane.

### 3.7.1 Dieter Huber

Auf diesem Feld arbeitet Dieter Huber<sup>201</sup>, indem er auf die Beeinflussung des menschlichen Körpers abzielt. Er ist ein konzeptuell im Innen- und Außenraum arbeitender Künstler, der sich der digitalen Fotografie bedient.

---

<sup>198</sup> Herbert Heckmann: Die andere Schöpfung. Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung, S.18ff.

<sup>199</sup> Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglaube, S.12f. Prägnantes Beispiel dafür sind sicherlich die monströsen Maschinen von Jean Tinguely. Allgemein zur Geschichte der Automaten vgl. Annette Beyer: Faszinierende Welt der Automaten: Uhren, Puppen, Spielereien, München 1983, Katalog Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, hrsg. von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, Kunstsammlung NRW, Köln 1999.

<sup>200</sup> Jack Burnham: Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on Sculpture of This Century, New York 1968, S.376.

<sup>201</sup> Dieter Huber wurde 1962 in Schladming, Österreich geboren. 1980-1985 Studium am Mozarteum in Salzburg. Lebt und arbeitet in Salzburg und Wien.

Seine Fotos entstehen jeweils neu durch die Bearbeitung am Computer. Manchmal sind es unscheinbare Eingriffe, die sich erst allmählich erschließen. Die digitale Bearbeitung seiner Fotografien erlaubt es ihm in die Anatomie des Menschen einzugreifen.

Die großformatige Arbeit *Klone # 92* aus dem Jahr 1997 zeigt ein Brustportrait eines sich umarmenden jungen Paares vor schwarzem Hintergrund (Abb. 44). Die nackten Oberkörper sind im Profil zueinandergewandt. Die Verschränkung der Arme und die gegengesetzte geneigte Haltung der Köpfe halten den Moment des Küssens fest. Jedoch schiebt sich zwischen die geöffneten Münder eine gemeinsame, reptilienartig lange Zunge ins Zentrum des Bildes, an der die Frau und der Mann zusammengewachsen zu sein scheinen, im ewigen Kuss erstarrt. Die primäre Faszination des Betrachters, durch das erotisch vielversprechende, glänzende Motiv angezogen, wird durch die Widernatürlichkeit des Dargestellten gebrochen. Der Titel *Klone* macht deutlich, dass es sich um eine künstliche Schöpfung handelt, die nur als Bild besteht. Gleichzeitig verweist er aber auch auf die Tatsache, dass zwischen Geschlechtsakt und Fortpflanzung kein zwingender Zusammenhang mehr besteht, wie es heute schon die Fortpflanzungsmedizin praktiziert.

### 3.7.2 Kirsten Geisler

Das traditionelle Portrait, ob gemalt oder fotografiert, schließt immer auch die Frage nach der Realität der Dargestellten mit ein. Im Zeitalter digitaler Medien und ihrer scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten erhält diese Diskussion eine neue Dimension. Genau an dieser Stelle greift Kirsten Geislers<sup>202</sup> Installation *Watching me – watching you* von 1998 (Abb. 45). Auf drei Bildschirmen ist jeweils der Kopf einer glatzköpfigen Frau zu sehen. Es sind „Beautys“, nicht real existent, sondern nach dem gegenwärtigen Schönheitsideal der Verhaltensforschung von der

Künstlerin am Computer generiert, als Resultat messbarer Schönheit.<sup>203</sup> Das Format des Bildschirms, der Größe eines realen Gesichts angepasst, suggeriert Nähe und Vertrautheit. Per Knopfdruck kann der Besucher individuell Kontakt aufnehmen, kann die virtuelle Schönheit zum Handeln bringen. Ob und wie sie reagieren, ist jedoch zufällig, wodurch der „reale“ Charakter des virtuellen Flirts, scheinbar aufgrund von Sympathie, betont wird. Es ist menschliche Mimik, wie ein Augenzwinkern oder ein Lachen, die den (männlichen) Besucher belohnen. Aber das Lachen ertönt künstlich und unnatürlich, wodurch sich die Illusion endgültig zerstört.<sup>204</sup>

Aber wer ist Vorbild, wer Abbild, wer Urbild? In der Installation *Dream of Beauty 2.0* von 1999 wird dieser Aspekt deutlich hervorgehoben (Abb. 46). Lediglich ein Kopf einer „Beauty“ präsentiert sich als Videoprojektion überdimensional dem Betrachter und erlangt durch seine Größe und perfekte Symmetrie kultischen Status.<sup>205</sup> Von der Decke herab hängt zudem ein Mikrofon. Der Besucher, der erfahrungsgemäß einen kausalen Zusammenhang zwischen Bild und Mikrofon konstruiert, fühlt sich im ersten Moment auf eine Unterhaltung eingestellt. War dem Betrachter in früheren Arbeiten nur eine haptische Kontaktaufnahme möglich, so kann er nun über ein Mikrofon Fragen stellen. Die gestischen oder mimischen Reaktionen werden um sprachliche Artikulation ergänzt, wobei jedoch die technischen Grenzen des

---

<sup>202</sup> Kirsten Geisler wurde 1949 in Berlin geboren. 1985-1989 Kunststudium an der Gerrit-Rietveld-Akademie, Amsterdam. Lebt und arbeitet in Haarlem, NL.

<sup>203</sup> Für das Gesicht eines Erwachsenen gelten in Europa bestimmte Schönheitsvorstellungen. Ein schönes Gesicht hat beispielsweise eine hohe Stirn, einen darunter zurücktretenden Gesichtsschädel und eine nicht zu große Mundspalte und einen feinen Nasenrücken. Vgl. dazu Irenäus Eibl-Eibesfeldt und Christa Sütterlin: *Das Naturschöne aus ethologischer Sicht*, in: *Die Natur der Dinge. Neue Natürlichkeit*, hrsg. von Olaf Breidbach und Werner Lippert, Wien/New York 2000, S.44.

<sup>204</sup> Alexandra Kolossa: *Kirsten Geisler: Watching me – watching you*, in: *Katalog Natural Reality*, S.66f; siehe auch Heike Strelow in *Katalog Natural Reality*, S.50f.

<sup>205</sup> Markus Mascher sieht darin das Bild eines perfekten Gottes. Vgl. dazu Markus Mascher: *Kirsten Geisler*, in: *Katalog Heaven*, Kunsthalle Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1999, S.69.

Machbaren deutlich werden, denn es ist keine wirkliche Unterhaltung möglich.<sup>206</sup>

Waren die früheren „Beautys“ noch Spielzeug des Gegenübers, gelingt Geisler nun die scheinbare Gleichstellung zwischen virtueller Schönheit und menschlichem Aktionspartner, dessen Resonanz die Akzeptanz bekräftigt. Gleichzeitig führt Geisler spielerisch das Zweifelhafte, Absurde und Vorschnelle aller Bemühungen vor Augen. Kirsten Geislers betont einen Aspekt im gegenwärtigen Naturverständnis, der das äußere Erscheinungsbild des Menschen vom eigentlichen Körper trennt. Was zählt, sind nicht Emotionen, Empfindungen und Individualität, sondern äußerliche Perfektion. Geislers „Frauen“ signalisieren die Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse nach Kontakt, Anerkennung und Kommunikation, ohne diese Versprechen jedoch einzuhalten. Es sind perfekte „menschliche“ Hüllen, die erst einen Bruchteil des Machbaren visualisieren. Und damit berührt und thematisiert Geisler auch die aktuellen Diskussionen um die Genforschung, speziell die Möglichkeiten des Klonens.<sup>207</sup> Geislers multimediale Montagen schaffen so komplexe Strukturen von Fiktion und Illusion, die, in der Vorstellung des Betrachters gesteigert, die Grenze zwischen Realität und Virtualität aufzuheben scheinen. Vielleicht richtet sich das Lachen der Beauty ja auch gegen den Betrachter?

Überblendet das Thema der perfekten Schönheit noch die eigentliche Aussage, so offenbart sie sich in der Computeranimation *Virtual Fly* aus dem Jahr 2000 sehr viel direkter (Abb. 47). Diesmal ist es eine „ordinäre“ Stubenfliege, die sich über den Bildschirm bewegt. Nicht größer als ihr natürliches Pendant erscheint sie nun als störendes Element im Blickfeld der Betrachter, der zwischen Abscheu und Faszination schwankt. Kirsten

---

<sup>206</sup> Gerade in der Unzulänglichkeit und der Unperfektion erkennt Mascher wiederum eine menschliche Eigenschaft, die die Wirkung der Installation nicht verringert, sondern potenziert. Markus Mascher: Kirsten Geisler, S.69.

<sup>207</sup> Einführende Texte zu diesem Themenkomplex bieten Thomas von Shell und Rüdiger Seitz (Hrsg.): Inszenierungen zur Gentechnik, Wiesbaden 2000; Francois Jacob: Die Maus, die Fliege und der Mensch. Über die moderne Genforschung, München 2000. Jacob erklärt die Unkenntnis der Menschen über die Natur zur eigentlichen Hauptentdeckung des vergangenen Jahrhunderts; siehe auch Ian Wilmut, Keith Campell, Collin Tudge: Dolly. Der Aufbruch ins biotechnische Zeitalter, München 2001.

Geisler verkehrt die anfängliche Begeisterung für die virtuelle Welt in deren Gegenteil. Sie thematisiert damit die Unbegrenztheit der technischen Möglichkeiten, egal in welche Richtung. Es ist, wenn auch sehr humorvoll, die Warnung des Zauberlehrlings vor dem Risiko der Unberechenbarkeit. Die Fliege erscheint hier als Symbol eines noch kleinen, unbedeutenden Subjektes.<sup>208</sup>

### 3.7.3 Alba D'Urbano

Im Gegensatz zu den computergenerierten Idealen von Kirsten Geisler setzt die italienische Künstlerin Alba D'Urbano den eigenen Körper.<sup>209</sup> Sie präsentiert ihn so, wie er ist, unverfälscht natürlich und nackt. Am Beispiel der schillernden Modewelt als ein Symbol des zeitgenössischen Körperkultes formuliert sie unser heutiges Verständnis von Körper, Kultur und Identität und thematisiert auch den Wandel der menschlichen Natur.

Dabei beschreibt der Kontext ihres mehrteiligen Projekts *Il Sarto immortale* die menschliche Haut als wandelbare Hülle, die als individueller Zuschnitt erhältlich ist. Ausgehend von einem Stoff, der mit dem Abbild des nackten Körpers der Künstlerin bedruckt ist, entstand eine umfassende Modekollektion. Dabei werden ganz bewusst alle Teile des Modesystems, wie Ausmessen, Zuschneiden, Nähen, aber auch die verschiedenen Produktionsprozesse bis hin zur Werbung und zum Verkauf, in die Arbeit eingebunden. Zunächst wurden Körperaufnahmen der Künstlerin im Computer digitalisiert, einem Schnittmuster entsprechend angepasst, auf Stoff gedruckt, zugeschnitten und genäht. Aus der Überlagerung der zweidimensionalisierten Körperbilder und der dreidimensionalisierten

---

<sup>208</sup> Gleichzeitig sind Verbindungen zwischen der Arbeit und dem bekannten, gleichnamigen Sciencefiction-Film denkbar, worin eine Fliege zum Verhängnis eines Wissenschaftlers wird. Dieser arbeitet an der Umwandlung von Materie in Energie. Bei einem Selbstversuch mit fehlerhafter Rückkopplung wird sein Körper mit der Molekularstruktur einer Fliege vermischt, so dass er sich in ein monströses Insektenwesen verwandelt. Lexikon des internationalen Films, Bd. D-F, Hamburg 1985, S.1617.

<sup>209</sup> Alba D'Urbano wurde 1955 in Tivoli, Italien, geboren. Zunächst Studium der Philosophie von 1974-1978, von 1978-1983 Kunststudium an der Akademie der schönen Künste in Rom, lebt und arbeitet in Leipzig.

Kleider ist eine Art fragmentarisches Gesamtbild des Körpers hervorgegangen. Die Teile der Kollektion sind als Kombination konzipiert, die zusammen oder getrennt getragen werden können (Abb. 48).

*Couture*, das erste Projekt dieser Reihe, entstand 1997 im Kunstverein Wiesbaden. Im Vorfeld der Eröffnung funktionierte Alba D'Urbano die Räume des Kunstvereins in ein Schneideratelier um (Abb. 49). In Zusammenarbeit mit zwei Schneiderinnen wurde dort eine umfangreiche Kollektion aus dem Körperstoff der Künstlerin produziert. Besucher hatten während dieser Zeit freien Zutritt zum Atelier und konnten so die verschiedenen Schritte des Produktionsablaufs mitverfolgen. Die Teile der Kollektion, soweit fertig, wurden im Vorraum präsentiert. Ein dort installierter Monitor zeigte das Video *Hautnah*, das in Zusammenhang mit den Vorbereitungen entstanden war. Fotos, die im Rahmen des Projektes in wirklichen Schneiderateliers aufgenommen wurden, hingen an den Wänden. Genau zum Zeitpunkt der Vernissage, am 3. Oktober 1997 um 19 Uhr, wurde die Arbeit im Atelier niedergelegt. Die hinterlassene Situation, ob fertige und unfertige Kleidungsstücke, verstreute Stoffreste oder ein eingeschaltetes Radio, wandelte sich von einer Performance zu einer Installation.

Zur Eröffnung der Messe Art Cologne 1997 wurde die fertige Kollektion im Rahmen der Performance *Laufsteg* als Modenschau präsentiert (Abb. 50). Plastikbahnen, bedruckt mit dem Bild des Bauchnabels der Künstlerin transformiert in ASCII-Codes<sup>210</sup>, markierten den Laufsteg und dessen Verlängerung auf einem Teil der hinteren Wand. Die Choreographie der Modenschau mit zwei professionellen Models war als Loop aufgebaut. Dabei handelte es sich um eine Kombination von gleichen Schritten und Drehungen im nahtlosen Übergang. Akustisch unterlegt wurde die Modenschau mit den gesprochenen Buchstaben des ASCII-Codes. Die gesamte Performance wurde auf Video aufgenommen und später für die

---

<sup>210</sup> ASCII-Code bezeichnet ein Verfahren, wodurch Bilder übersetzt und für den Computer lesbar gemacht werden. Ausgedruckt ergibt dieser Code eine unzusammenhängende Folge von Buchstaben.

Dauer der Messe zur Dokumentation auf einem Monitor, der im Durchgang zum Ankleideraum platziert war, ausgestrahlt. Im Ankleideraum selbst wurden, neben den notwendigen Utensilien einer Modenschau, auch die Kleider der Kollektion ausgestellt.

Einen Überblick zum Projekt *Il Sarto Immortale* bildet die Installationsreihe *Display*, die resümierend die entstandenen Objekte, wie Kleidungsstücke, Fotos oder Schnittmuster, vereint. Eine variable Projektreihe, die sich je nach räumlichen oder inhaltlichen Kontext unterschiedlich präsentieren und erweitern lässt. 1997 fand in den Räumen der Galerie Beckers in Darmstadt die erste Realisierung statt (Abb. 51). Die Ausstellungsfläche der Galerie wurde um angrenzende, leerstehende Fabrikräume, die zum Abriss freigegeben waren, erweitert. Der zentrale Saal präsentierte, von der Decke hängend, neun Kleider der fertigen Kollektion, sowie den Laufsteg und das Video *Hautnah*. Zusätzlich lud ein Sofa ein, sich im gegenüberstehenden Monitor die Dokumentation der Modenschau anzusehen. In den übrigen Büroräumen installiert waren die Überreste und Spuren des Herstellungsprozesses: Schnittbögen, Stoffreste und Probedrucke, sowie Fotos und Objekte vergangener Installationen.

Eine weitere Variante von *Display* realisierte Alba D'Urbano im Kunstverein an der Finkenstraße in München. Bezugnehmend auf das benachbarte, luxuriöse Einkaufsviertel stand die kommerzielle Vermarktung im Vordergrund. Vergleichbar mit den standardisierten Formen der umliegenden Geschäfte wurden die Schaufenster des Kunstvereins mit Kleidern der Kollektion dekoriert, ergänzt um Videos, Fotos und andere Requisiten. (Abb. 52). Im Innenraum, entsprechend den räumlichen Gegebenheiten des Kunstvereins, waren wiederum Objekte installiert, die auf den Entstehungsprozess der Kollektion verwiesen.

Radikaler ist die Version von *Display*, die Alba D'Urbano 1999 im Rahmen der Ausstellung *Natural Reality* im Ludwig Forum für Internationale Kunst erarbeitete. Für die Zeit der Ausstellung integrierte sie ihre künstlerische Produktpalette in den Verkaufsbereich des Museumsshops, abseits der

eigentlichen Ausstellungsfläche. Teile der Kollektion, Postkarten oder Poster konnten dort regulär käuflich erworben werden. Parallel zur Installation im Innenraum des Ludwig Forums realisierte Alba D'Urbano das Außenraumprojekt *Outside*. Die musealen Grenzen überschreitend, thematisierte sie erstmals den umfassenden Bereich der Werbung. Für die Dauer der Ausstellung *Natural Reality* wurden großflächige Werbeplakate im gesamten Aachener Stadtraum plakatiert, worauf Models für die Kollektion *Alba D'Urbano Couture* warben (Abb. 53). Auf Litfasssäulen und Bushaltestellen waren scheinbar nackte Frauen zu sehen, die ihre Haut öffentlichen Blicken aussetzten.<sup>211</sup>

### 3.7.4 Orlan

Eine weitere Form des Körperkults ist die Deformation. Dieser Bereich ist historisch eng mit einem kulturell geprägten Schönheitsideal verbunden. Venezianische Schuhabsätze, Chinesische Lotusfüße oder der Narbenschmuck der Nubas sind Stichwörter, die eine lange Tradition belegen. Auch in unserem Kulturkreis ist gegenwärtig das angebliche Schönheitsideal mit Torturen verbunden. Die unterschiedlichsten Formen von Tattoos, Piercings oder Brandings sind vor allem in der Jugendkultur weit verbreitet. Sie funktionieren als eine Art Code, über den sich die unterschiedlichen Gruppen definieren und Statements äußern. Dabei wird der naturgegebene Körper, das individuelle Erscheinungsbild, verändert und manipuliert.

Sehr viel drastischer als Alba D'Urbano setzt die französische Performance-Künstlerin Orlan<sup>212</sup> die „Ware“ Körper um. Seit Jahrzehnten passt sie ihren Körper schrittweise einem Schönheitsideal an, indem sie sich unzähligen Operationen unterwirft. Anfänglich collagierte sie am Computer ihr eigenes Portrait mit Gesichtspartien historischer Portraits.

---

<sup>211</sup> Die Plakataktion wurde als frauendiskriminierend empfunden. Das Aachener Frauenbüro beispielsweise forderte die vorzeitige Beseitigung. Viele Plakate wurde im Genitalbereich überklebt. Das Ludwig Forum initiierte daraufhin eine Podiumsdiskussion, bei der die Künstlerin zu ihrer Arbeit Stellung nehmen konnte.

<sup>212</sup> Orlan wurde 1947 in Saint Etienne geboren. Lebt und arbeitet in Paris.

Von Leonardo da Vincis Mona Lisa kopierte sie die Stirn und die Schläfen, die Nase von einer unbekanntenen Diana-Skulptur aus der Schule von Fontainebleau, den Mund von der Europa Gustave Moreaus, das Kinn von Botticellis Venus und die Augen übernahm sie von der Psyche von Francois Pascal Simon Gérard. Die Auswahl geschah nicht aufgrund der Verbesserung des eigenen Aussehens, sondern aufgrund der historischen und mythologischen Hintergründe. „I constructed my self-portrait by mixing representations of goddesses from Greek mythology: chosen not for the canons of beauty they are supposed to represent, but for their histories. (...) These representations of feminine personages have served as an inspiration to me and are there deep beneath my work in a symbolic manner. In this way, their images can resurface in works that I produce, with regards to their histories.“<sup>213</sup> Anschließend ließ Orlan diese „Collage“ auf ihre eigenes Gesicht mittels zehn Operationen übertragen. Dabei wurde jede Operation, bei vollem Bewusstsein der Künstlerin, zur künstlerischen Performance, deren Abläufe als Videoarbeiten existieren.

Die Arbeit *Omnipresence* ist ein Teil der dabei entstandenen Videoreihe *The Reincarnation of Saint Orlan* (Abb. 54). Das Videostill zeigt eine Nahaufnahme vom Kopf der Künstlerin, die mit dem Gesicht nach rechts gewandt auf dem Operationstisch liegt und zu lächeln scheint. Ihr Gesicht zeigt neben einem aufwendigen Make-up auch Spuren einer violetten Markierungslinie, die dem Operateur den Verlauf der Operationsschritte vorgibt. Zwei Kreise betonen die Wangenknochen, eine gestrichelte Linie verläuft unterhalb der Tränensäcke und in der Verlängerung der Mundwinkel, und Pfeile auf den Nasenflügeln weisen zu den Augen. Am linken Haaransatz, im Bereich der Schläfe, deutet das blutverschmierte Haar bereits auf den Beginn der Operation hin.

Der Körper der Künstlerin wird zum Medium, zum Gegenstand der künstlerischen Ausdrucksweise, wodurch eine extreme Form der

---

<sup>213</sup> Orlan, Canal Art, in: *Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel/ This is my body...This is my softwear*, hrsg. von Duncan Mc Corquodale, London 1996, S.88-89.

Einbeziehung des Künstlers in sein Kunstwerk erreicht wird.<sup>214</sup> Jede einzelne Operation wird zur Kunst-Performance, wobei sich Orlan, lediglich örtlich betäubt, nicht nur passiv filmen lässt. Sie zelebriert vielmehr diese Operationen, indem sie mit den Ärzten spricht, ihre Umgebung kommentiert und ihrer künstlerischen Position somit verbal Ausdruck verleiht.<sup>215</sup>

Noch drastischer sind die jüngsten Performances Orlans. Galten die bisherigen Schönheitsoperationen der Perfektionierung des Aussehens, so gehen ihre operativen Eingriffe nun soweit, dass sie nicht nur Vorhandenes „korrigieren“, sondern Zusätzliches modellieren lässt. Dabei beschränkt sie sich nicht mehr nur auf die üblichen Regionen plastischer Gesichtschirurgie. So ließ sich Orlan beispielsweise während einer Operation oberhalb der Augen künstliche Erhebungen, ähnlich kleinen Höckern, unter die Haut transplantieren (Abb. 55). Sie negiert dadurch den Unterschied zwischen angeblicher Verschönerung und Körperdeformation.

Orlan steht mit ihren Operationen in der Tradition derjenigen Performancekünstler, die den Körper in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellten, wie die Wiener Aktionisten Otto Muehl, Hermann Nitsch oder Rudolf Schwarzkogler in den 60er Jahren.<sup>216</sup> Sehr viel konkreter sind die Parallelen zur feministischen Kunst Valie Exports zu ziehen. Als eine der ersten Künstlerinnen thematisierte sie den weiblichen Körper in ihren Arbeiten.<sup>217</sup> Jedoch richten sich Orlans Performances nicht nur gegen die weibliche Darbietung des Körpers. Sie versteht ihre Arbeit als „struggle against the innate, the inexorable, the programmed, Nature, DNA (which is our direct rival as far as artists of representation are concerned), and

---

<sup>214</sup> Sie selbst sieht ihren Körper als Kunstwerk an. Nach ihrem Tod möchte Orlan ihren Körper einem Museum übergeben. Orlan: Canal Art, S.92.

<sup>215</sup> Doreet LeVitte Harten sieht in den Handlungen Orlan Bezüge zu den Opferriten der Majas, bei denen die Vorstellung des Leidens der Idee der Vereinigung untergeordnet ist. Vgl. Dorret LeVitt: Orlan, in: Katalog Heaven, S.201.

<sup>216</sup> Eine kritische Analyse der Performance-Kunst bietet Peggy Phelan: Unmarked: The Politics of Performance, London 1993.

<sup>217</sup> Einen umfangreichen Überblick über das Werk von Valie Export bietet Roswitha Mueller: Valie Export: Fragments of the Imagination, Bloomington 1994.

God!”<sup>218</sup> So richtet sich ihre Arbeit auch nicht gegen die Schönheitschirurgie, sondern gegen die Normen der Schönheit, deren dominante Ideologien meist am weiblichen Körper ausgetragen werden.<sup>219</sup>

### 3.7.5 Ron Mueck

Den menschlichen Körper als Ausdruck des Machbaren versteht auch der in Australien geborene Künstler Ron Mueck.<sup>220</sup> Ausgangspunkt seiner Arbeiten ist das Spiel mit der menschlichen Dimension und Proportionalität. Auf Abbildungen erscheinen seine Skulpturen zunächst immer als eine sehr naturalistische Wiedergabe vom menschlichen Körper in den verschiedenen Entwicklungsstadien, vom Baby bis hin zum Erwachsenen. Dabei betont sein künstlerischer Perfektionismus jedes noch so kleine Detail, wie Körperbehaarung, Druckstellen oder durchscheinende Adern. Eine Variable innerhalb seines Werkes sind jedoch die Körpergröße oder -proportionen. Diese kann offensichtlich oder aber sehr subtil eingesetzt sein.

Seine Skulptur *o.T. (Boy)* aus dem Jahr 1999 hat mit über fünf Metern Höhe gigantische Ausmaße (Abb. 56). Eine nur mit Shorts bekleidete Kinderfigur in hockender, zusammengekauerter Pose blickt den Betrachter halb versteckt hinter schützend verschränkten Armen an. Seine weit aufgerissenen Augen blicken ängstlich, unbeholfen und verstört. Die kindliche Anatomie, die noch im Wachsen begriffen ist, verweist bereits indirekt auf das noch größere Körpermaß eines Erwachsenen. Ähnlich

---

<sup>218</sup> Orlan: Canal Art, S.91.

<sup>219</sup> Das gängige Schönheitsideal ist vor allem auch ein Produkt der Medien. Denn meist wird über Werbung und Produktmarketing suggeriert, was „in“ ist oder nicht. Dass dabei auch die Grenze zwischen Realität und Fiktion überschritten werden kann, beweist das klassische Beispiel der Barbie-Puppe, die zum Schönheitsideal vieler Frauen auserkoren wurde. Der Wunsch nach einer vollkommenen Identifikation mit Barbie führte bei der Amerikanerin Cindy Jackson sogar soweit, dass sie sich 40 Operationen unterwarf, um auszusehen wie ihr künstliches Ideal. Vgl. Ich bin die Barbie. Eine Reportage von Marianne Trench, gesendet am 9.Juli 2002 im ZDF.

<sup>220</sup> Ron Mueck wurde 1958 in Melbourne geboren. Arbeitete zunächst beim Fernsehen im Bereich Modellbau und Spezialeffekte bevor er 1996 als freiberuflicher Bildhauer anfang. Lebt und arbeitet in London. Zu seinen Arbeiten vgl. Katalog Ron Mueck, hrsg. von der Neuen Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 2003.

einem Schauobjekt ist der Junge den Blicken der Betrachter hilflos ausgeliefert.

Sehr viel subtiler präsentiert sich die Anomalie in einem weiteren „menschlichen Denkmal“. Die Skulptur *o.T. (Shaved Head)* von 1998. (Abb. 57) zeigt den nackten muskulösen Körper eines jungen Mannes in der Hocke, mit der gesamten Fußfläche auf dem Boden stehend. Der rasierte Kopf ist zwischen den Armen gesenkt, die weit vorgestreckt vor dem Körper aufliegen. Was zunächst als gelenkige Pose erscheint, entpuppt sich auf den zweiten Blick als eine ungewöhnliche, sogar unmögliche Körperhaltung. In Relation zum gesamten Körper erscheinen die Arme zu lang. Auch sind die Hände nicht auf den Flächen, sondern auf den abgeknickten, unteren Gliedern der Fingern aufgestützt, wodurch der Eindruck zu langer Arme unterstützt wird. Die festgehaltene Pose ähnelt der eines Affen. Auch bei dieser Skulptur handelt es sich um eine naturgetreue Darstellung von erschreckender Realität. Jedes Muskelspiel, jede Körperfalte und jedes Haar ist detailgetreu wiedergegeben. In der Präsentation auf einem Sockel und unter Glas geschützt wird erneut der Eindruck eines Anschauungsobjektes geweckt, ähnlich einem Kuriositätenkabinett. Erwies sich die Arbeit *o.T. (Boy)* auf den ersten Blick als künstlerische Skulptur, so gibt die Arbeit *o.T. (Shaved Head)* dem Betrachter mehr Rätsel auf. Die Identifikation ist aufgrund der realistischeren Größe schneller gegeben. Nur das Wissen, dass dies kein präparierter Mensch sein kann, schafft Raum für eine losgelöste Betrachtung und Bewertung.

Genauso erschreckend wie verblüffend ist die kleine Figur *o.T. (baby)* von 2000 (Abb. 58). Sie zeigt einen nackten männlichen Säugling, den Kopf leicht nach rechts geneigt, der mit angezogenen Armen an der Wand hängt. Der Blick ist skeptisch auf den Betrachter gerichtet. Trotz aller realistischer Züge ist der Säugling zu klein, um „echt“ zu sein. Auch hier verweist ein schützender Glaskasten auf den Exponatencharakter des Säuglings. Auch diesmal ist die Anomalie nicht sofort für den Betrachter

erkennbar. Zudem wendet Mueck sie am Abbild eines Babys an, dem hilflosesten Glied innerhalb der Menschenkette.

Die haptische Realität der Skulpturen, die geradezu eine prüfende Berührung beim Betrachter herausfordert, wird durch die Verwendung neuester Materialien und Techniken ermöglicht. Seine Modelle, die einen Kern aus Polyethylenschaum besitzen, überzieht Mueck mit dünnem Silikon, das als Hautersatz fungiert. Zusätzlich werden Acrylfasern als Körperbehaarung verwendet, um ein möglichst perfektes Ergebnis zu erzielen.

Als direktes künstlerisches Vorbild für die figurativen Arbeiten Muecks erscheint der amerikanische Realismus der 1950er und 1960er Jahre. Eine Bewegung, die sich zum Ziel setzte, eine Authentizität wie in der Fotografie zu erreichen, was ihr den Namen des Radikalen Realismus einbrachte.<sup>221</sup> Besonders die Menschenpuppen des amerikanischen Bildhauers Duane Hanson erzeugten viel Verwirrung. Denn sie sehen so täuschend echt aus, dass man sie länger als nur einen flüchtigen Moment lang für real hält. Anfänglich bekannt geworden durch seine sozialkritischen Szenen, in denen er beispielsweise Obdachlose zwischen Unrat und Dreck installierte, fixierte Hanson in den 1970er und 1980er Jahren durchschnittliche Situationen des amerikanischen „way of life“. Es sind Begegnungen mit dem Alltag einer Putzfrau, eines Touristenpaares oder eines Wachmanns. Seine meist deprimiert und erschöpft schauenden Skulpturen sind Begegnungen mit täuschend lebendechten Protagonisten der amerikanischen Unter- und Mittelschicht. Hanson karikiert das meist triste Dasein des amerikanischen Durchschnittsbürgers.<sup>222</sup>

Neben dem Werk von Duane Hanson sind auch künstlerische Parallelen zu den Skulpturen John de Andreas zu ziehen. Wie Hanson richtet de Andrea auch sein Augenmerk auf die getreue Wiedergabe von Personen.

---

<sup>221</sup> Udo Kultermann: Radikaler Realismus, Tübingen 1972.

<sup>222</sup> Zu den Arbeiten Duane Hansons vgl. Duane Hanson. More than Reality, Katalog hrsg. von Thomas Buchsteiner und Otto Letze, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2001. Der Katalog enthält erstmals ein vollständiges Werkverzeichnis.

Aber im Gegensatz zu Hanson sieht er seine Aufgabe nicht in der sozialkritischen oder ironischen Spiegelung der Gesellschaft. Ihn fasziniert die Naturtreue seiner Skulpturen, die durch Abformung der lebenden Modelle in Gips erreicht wird. Der Gipsabdruck wird anschließend mit Polyvinyl ausgegossen und bemalt.

Anders als die lebensgroßen Skulpturen von Duane Hanson und John de Andrea, deren Effekt in der alltäglichen Vertrautheit liegt, sind die menschlichen Skulpturen Muecks vom Alltag isoliert und gesellschaftlich ausgegrenzt. Hielten sich Hanson und de Andrea noch streng an die anatomische Richtigkeit, auch der Körpergrößen, so erweitert Mueck das Abbild des Menschen um den Faktor der Manipulation. Ähnlich den wissenschaftlichen Studien oder den kuriosen Exponaten in Naturkundemuseen werden seine Skulpturen zum Anschauungsmaterial. Allein über die unnatürlichen Proportionen, mal mehr mal weniger deutlich, erreicht Mueck seinen künstlerischen Kommentar. Er thematisiert auf sehr subtile Weise die Gefahren der genetischen Manipulationen, indem er ein Kuriositätenkabinett der Gegenwart errichtet. Mit seinen grotesken, aber sehr realistischen Skulpturen wird der Betrachter irritiert, denn unter der perfekten und hyperrealistischen Oberfläche verbirgt sich etwas Unheilvolles. Die Skulpturen Ron Muecks zeigen einen visionären Blick auf die Möglichkeiten, die eigene Natur des Menschen zu manipulieren. Mueck dokumentiert den Wandel auf rein formaler Ebene. Die faszinierend echte Erscheinung seiner Skulpturen unterstreicht dabei die Dramatik seiner Aussage.

### 3.7.6 Fazit

Auf dem Gebiet der Gentechnologie regen heilverkündende Versprechen einerseits und die Furcht vor dem wissenschaftlichen Fortschritt andererseits die Phantasie der Menschen an. Dieses Spektrum, von der Körpergeneration zur Körperdeformation, greift die künstlerische Auseinandersetzung auf. Eng verbunden mit der Schaffung virtueller Realitäten ist der Einsatz der Computertechnologie, wie Arbeiten von

Dieter Huber und Kirsten Geisler zeigen. Während Dieter Huber mit seinen Arbeiten für den Betrachter offensichtliche Phantasiereaturen schafft, arbeitet Kirsten Geisler mit ihren interaktiven Computeranimationen an der Grenze zwischen realer und virtueller Ebene, von der zweidimensionalen, materiellen Präsentation zur dreidimensionalen, immateriellen Präsenz. Mit Infrarotsensoren und Computeranimationen kreiert sie sich überlagernde Bildebenen und konfrontiert traditionelle Kunstmedien mit neuen Medientechnologien. Das traditionelle Portrait wird so zum aktiven Gegenüber. Erst im nachhinein wird klar, dass sich keine wirkliche Kommunikation abgespielt hat, denn die „Beautys“ agieren nicht selbständig, sondern reagieren auf Wunsch des Gegenübers. Es ist der Mensch, der agiert und die Situation manipuliert. Und damit fokussiert die Installation auf die Realität im Umgang mit virtuellen Realitäten, aller Faszination zum Trotz. Kirsten Geisler orientiert sich dabei an menschlichen Idealen und kreiert daraufhin den technisch und ästhetisch bestmöglichen „Menschen“. Zudem liegt in ihren Werken die Vorstellung einer zu „überarbeitenden“ Natur zugrunde, wobei gegebene Mängel behoben und entsprechend dem jeweils gängigen Ideal synthetisiert werden. Die Möglichkeiten der Technik dringen in schöpferische Bereiche vor, wobei die Künstlerin die Rolle des alter deus übernimmt. Im Zeitalter computergenerierter Welten wird der antike Wunsch belebt.<sup>223</sup>

In einer Zeit der computergenerierten Realitäten, wo die reproduzierte und duplizierte Welt „echter“ und „perfekter“ als die Wirklichkeit zu sein scheint, wird der menschliche Körper immer mehr zum fehlerbehafteten „Interface“. Im Gegensatz zu den Arbeiten Kirsten Geislers arbeitet Alba D’Urbano mit dem eigenen Körper als künstlerischer Ausgangspunkt, reduziert auf eine externe, wechselbare Hülle in Form eines Kleidungsstücks. Die Strategien der Modebranche kopierend, wird der Körper zum Repräsentanten bestimmter Metaphern, wird immer mehr zum Ort des Zugriffs und

---

<sup>223</sup> Horst Bredekamp: Der Mensch als „zweiter Gott“. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation, in: Interface I. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität, hrsg. von Klaus Peter Dencker, Hamburg 1992, S.134-147. Dazu auch Georg Hofmeister: Der Traum vom perfekten Menschen–

gleichzeitig zur Ware degradiert, um den gesellschaftlichen Doktrinen zu genügen.

Den Charakter der Ware unterstreicht Orlan in extremer Form. Durch die aktive Präsenz der Künstlerin einerseits und der Passivität des Körpers andererseits vollzieht sich eine Trennung zwischen Körper und Geist. Der Körper wird degradiert zur bloßen Hülle, die geformt und gestaltet wird. Orlan begreift den Körper nicht als gegebene, unveränderbare Erscheinung, sondern als individuell gestaltbar, je nach gesellschaftlichem Vorbild oder persönlicher Vorliebe. Indem sie ihrem Körper diese Prozeduren unterzieht, visualisiert sie auf sehr abschreckende Art und Weise die gesellschaftlichen Doktrinen. Stärker noch als bei den Arbeiten von Alba D'Urbano symbolisiert der Körper einen Ort des Zugriffs und der Manipulation. Vollzog sich dieses Eingreifen zuvor noch auf einer symbolischen Ebenen mittels Stoff, so bringt Orlan ihren eigenen, lebendigen Körper mit ein.

Ron Mueck präsentiert seine hyperrealistische Skulptur dem Publikum als Attraktion, als Zurschaustellung eines neuen Menschentyps. Im Zuge der gegenwärtigen Diskussionen um die Möglichkeiten der Gentechnologie, besonders der Manipulation der menschlichen DNA, erscheint die Arbeit in einem erweiterten Kontext. Ron Mueck und Dieter Huber nehmen bereits künstlerisch überspitzt vorweg, was in Zukunft vielleicht realisierbar zu sein scheint. Die offensichtlich formale Übertreibung wird durch die sehr realistische Darstellung des Körpers gemildert. Aber gerade aufgrund der realistischen Wiedergabe kippt die gedankliche Beruhigung der Betrachter um in Beklemmung. Dabei bleibt offen, auf welcher Seite der Beteiligten die Angst größer ist.

## 4 Kunst und Ökologie<sup>224</sup>

Eine weitere künstlerische Reaktion auf den Wandel der Natur besteht in der ökologischen Annäherung und Auseinandersetzung. Angesichts der Brisanz des globalen Wandels und seiner Folgen für die Natur scheint ein ökologischer Diskurs auf der Ebene der Kunst denkbar. Im folgenden Kapitel soll deshalb zunächst die besondere Bedeutung der Ökologie näher erläutert werden und der Frage nachgegangen werden, ob dem Wandel der Natur aus ökologischer Sicht eine adäquate Ausrichtung und inhaltliche Festlegung gegeben werden kann.

Das gegenwärtige ökologische Problem zählt zu den wichtigsten gesellschaftlichen Aspekten und ist für die Zukunft des Menschen insgesamt von Bedeutung. Logischerweise müsste aus diesem Wissen die Notwendigkeit resultieren, bestimmte Entscheidungen innerhalb der Politik zu ändern, die Voraussetzungen wissenschaftlichen Arbeitens neu zu überdenken oder die Wege der Wirtschaft anders als bisher zu bestimmen.<sup>225</sup> Warum aber sollte die ökologische Situation Einfluss auf die bildende Kunst haben? Weil diese, ganz allgemein, aus eigenem Anspruch sensibel für gesellschaftliche Veränderungen ist? Möglicherweise. Denn Beispiele aus der Geschichte zeigen, dass sich große gesellschaftliche Umwälzungen in der Kunst widerspiegeln können,

---

<sup>224</sup> Der Begriff Ökologie ist erstmals 1866 von Ernst Haeckel als Bezeichnung der Beziehungen des Organismus zur umgebenden Außenwelt eingeführt worden. Erst Mitte des letzten Jahrhunderts wird der Begriff Ökologie auf das Verhältnis des Menschen zur Natur übertragen und avanciert mit dieser Bedeutung zu einem prägenden Epochenwort. Vgl. dazu Hans Sachse: *Ökologische Philosophie, Natur- Technik- Gesellschaft*, Darmstadt 1984, Vorwort. Ökologisches Denken, d.h. die Sensibilisierung für natürliche Ungleichgewichte wurde schon Anfang der 1960er Jahre forciert. In den USA wurde die Ökologiebewegung entscheidend durch das Buch *Silent Spring* von Rachel Carson gefördert, das die Verwüstung der technischen Revolution schildert. Vgl. Rachel Carson: *Silent Spring*, Boston 1962. Wenig später kommt es zur Gründung des Club of Rome. Vgl. Denis Meadows u.a.: *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, Stuttgart 1972.

<sup>225</sup> Die Forderung nach einer Neuorientierung des Naturverhältnisses ist oft verbunden mit einer kritischen Betrachtung der Naturwissenschaften. Vgl. für diese ökologisch motivierte Kritik z.B. die Aufsätze in: *Soziale Naturwissenschaften: Wege zu einer Erweiterung der Ökologie*, hrsg. von Gernot Böhme und Engelbert Schramm, Frankfurt a.M. 1985.

ja sogar ankündigen.<sup>226</sup> Daraus allein ergibt sich aber noch keine zwingende Notwendigkeit oder Regelmäßigkeit. Denn viele der vorhandenen künstlerischen Genres, wie beispielsweise das „Naturidyll“, überdauern derartige Umbrüche.<sup>227</sup>

Interessanterweise wird gegenwärtig vermehrt das Begriffspaar von Kunst und Ökologie gebildet. Die Verknüpfung dieser Bereiche bedarf jedoch einiger Erläuterungen vorab, denn Kunst und Ökologie sind zunächst für sich stehende, eigenständige Begriffe. Weil sie aber einerseits sehr abstrakt und andererseits so aktuell sind, liegt scheinbar die Vermutung eines Zusammenhangs nahe. Deshalb soll zunächst geklärt werden, ob und auf welche Weise eine tatsächliche Verbindung zwischen diesen beiden Bereichen existiert. Kann man beispielsweise von einer wechselseitigen Beeinflussung der Bereiche von Kunst und Ökologie sprechen? Wenn ja, resultiert daraus eine „ökologische Strömung“, die in der Kunst nachweisbar ist? Oder existiert eine Form der ästhetischen Aufarbeitung innerhalb der Ökologie?

Wenn man voraussetzen darf, dass Kunst ganz allgemein den Menschen und seine Lebensweise thematisiert, dann ist die Ökologie sicherlich ein Thema unter vielen. Es wäre aber zu generalisierend, allein deswegen gegenwärtig eine „ökologische Strömung“ in der Kunst festmachen zu wollen. Trotzdem gibt es derzeit Kunstwerke, die eine ausdrücklich ökologische Ausrichtung haben. Meist sind es kritische und provokative Künstlerpositionen, die sich gegen die verantwortungslose Einstellung des umweltzerstörenden Menschen oder ganze Industrien richten. Die heutige Generation dieser „ökologischen Künstler“ kann und darf nicht losgelöst von der Ökologiebewegung der späten 1960er Jahre betrachtet werden. Viele der heute innerhalb der erneuten ökologischen Diskussion tätigen

---

<sup>226</sup> Wie beispielsweise der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus im Zeitalter der französischen Revolution oder der Aufschwung der niederländischen Malerei nach der Befreiung von der spanischen Herrschaft.

<sup>227</sup> Caspar David Friedrich, dem Zeitgenossen die Naturferne seiner Bilder vorwarfen, ist beispielsweise für die Malerei seiner Epoche erst im Nachhinein herausragend geworden. Vgl. Franz Roh: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Missverstehens, Köln 1993, S.256ff.

Künstler greifen inhaltlich auf Ideen zurück, die bereits Ende der 1960er Jahre entwickelt wurden. Damals führten neue Formen und Möglichkeiten innerhalb der Kunst erstmals zu einer Sensibilisierung des öffentlichen Bewusstsein für die zunehmende Umweltzerstörung, auf das nachfolgende Generationen aufbauen konnten. Deshalb soll zunächst ein kurzer Rückblick auf ausgewählte künstlerische Positionen dieser Epoche als thematische Einführung und Grundlage der gegenwärtigen ökologischen Diskussion verstanden werden.

#### 4.1 Künstlerische Positionen der Ökologiebewegung der späten 1960er Jahre

„Wenn Städte, Autobahnen und Naturschutzgebiete die Dörfer, Täler und Wiesen ersetzen, wenn Motorboote über Seen rasen und Flugzeuge den Himmel durchstoßen – dann verlieren diese Bereiche offenkundig ihren Charakter als eine qualitativ andere Wirklichkeit, als Gebiete des Widerspruchs.“<sup>228</sup> Diese Beobachtung Marcuses beschreibt die veränderte kritische Wahrnehmung der Umwelt, die mit dem Ende der 1960er Jahre zu einer weltweit einsetzenden ökologischen Protestbewegung führte. Ziel dieser zunächst politischen Bewegung war es, auf die Gefahren und Folgen der voranschreitenden Umweltzerstörung aufmerksam zu machen. Fast zeitgleich mit der zunehmenden politischen Sensibilisierung der Gesellschaft verließen auch die Künstler den traditionell musealen Raum, um vermehrt im Außenraum, das heißt konkret in der Natur und mit der Natur zu arbeiten.<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Herbert Marcuse: *Der eindimensionale Mensch*, Darmstadt/Neuwied 1987(engl 1964), S.86. In der Diskussion um die existentielle Bedeutung der Naturwissenschaften bestreitet Marcuse, dass die Naturwissenschaften Bildungswissen vermitteln können. Er versteht die Naturwissenschaften rein instrumental.

<sup>229</sup> Die künstlerische Auseinandersetzung mit ökologischen Themen ist bereits vor 1970 zu registrieren. Sabine Sabor verweist auf Künstler wie Edgar Endes, Gottfried Brockmann und Paul Weber, die sich bereits mit der ökologischen Problematik auseinandersetzen noch bevor diese Thematik im öffentlichen Bewusstsein verankert war. Vgl. dazu Sabine Sabor: *Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945*, Diss., Heidelberg 1998.

Gegen den Trend der Aufwertung industrieller Materialien und Produkte setzten sie auf die vorhandenen Stoffe der Natur, wodurch mit der Zeit vermehrt Naturmaterialien und -prozesse Einlass in die Kunst fanden. Ein Ziel dieser Künstler war die Entwicklung eines Gegenkonzeptes zur damals überwiegend rein industriellen Verwertung von Natur. Aus der Sensibilisierung für und aus der Auseinandersetzung der Künstler mit natürlichen Prozessen und Kreisläufe erwuchs eine Bewegung, die sich nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Deutschland und Europa zu einer eigenständigen Kunstrichtung entwickelte. Zu einem Zeitpunkt, an dem die Weltöffentlichkeit anlässlich der ersten Mondlandung zum Himmel schaute, konzentrierten sich amerikanische Künstler gegenläufig zur technologischen Vorherrschaft ihrer Nation auf die Einsamkeit der Wüste.<sup>230</sup> Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre entstanden an zumeist entlegenen Orten die ersten Monumente der amerikanischen *Land Art*, die vorzugsweise die „erhabene“ Landschaft des amerikanischen Westens für ihre Arbeiten nutzten. Zu den wichtigsten Vertretern zählen Künstler wie Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Richard Long oder Hans Haacke.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Auf diesen Anachronismus verweist Anne Hoormann: *Land-Art: Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996, S.7. Sie untersucht die Projekte der Land Art hinsichtlich der verwendeten Materialien, die im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Forschung bis dahin kaum beachtet worden sind. Das Material ist nicht mehr länger nur Werkstoff, sondern autonomer Bestandteil des Kunstwerks. Mit der Frage nach dem Material beschäftigt sich im deutschsprachigen Raum auch die Dissertation von Sibylle Berger: *Zeichen in der Natur– Umgangsweisen zeitgenössischer Künstler mit gewachsenen Materialien und natürlichen Prozessen: Die Dimension Landschaft*, Diss., Hamburg 1989. Ihr Untersuchungsgegenstand umfasst das gesamte Spektrum der bundesdeutschen Naturkunst, das sie unter dem Aspekt ihrer syntaktisch-strukturellen Erscheinung bearbeitet.

<sup>231</sup> Was in den USA zunächst unter den Begriffen der *Earthworks* oder *Earth Art* bekannt wurde, setzte sich in Europa wenig später unter der allgemeinen Bezeichnung *Land Art* durch. Die Fernsehgalerie Gerry Schum in Berlin benutzte 1969 erstmals den Begriff Land Art, um die Arbeiten amerikanischer und europäischer Künstler zu kennzeichnen. Vgl. dazu Katalog *Land Art*, Fernsehgalerie Gerry Schum, Berlin 1969. Eine guten Überblick zu den verschiedenen Land Art Projekten bietet die Untersuchung von Patrick Werkner: *Land Art USA*, München 1992. Dazu auch Gilles A. Tiberghien: *Land Art*, Paris 1993. Diese umfangreiche Arbeit befasst sich mit den Kriterien der Land Art, mit der Beziehung zur Minimal Art, mit den Faktoren Ort, Zeit und den Grenzen der Repräsentation. Eine kritische Stellungnahme zu ausgewählten Vertretern der Land Art im englischsprachigen Raum bietet: *Art in the Land, a critical anthology of Environmental Art*, hrsg. von Alan Sonfist, New York 1983. Alan Sonfist selbst zählt zu den Vertretern der Land Art. Sein künstlerisches Interesse seit Mitte der 1960er Jahre gilt vor allem dem

Sich den Museen, Galerien und damit zunächst auch dem Kommerz entziehend arbeiteten diese Künstler mit und in weitgehend unberührten Landschaften. Die meist groß dimensionalisierten Projekte, verbunden mit enormen Erdbewegungen und unter Verwendung natürlicher Lichtquellen, manifestierten eine Kunstrichtung, die stilprägend wurde. Ziel war es, die scheinbar unmittelbare Naturerfahrung gegen die traditionelle Naturschau im musealen Umfeld zu tauschen, aber auch neue Formen der Konfrontation von Natur und Kunst zu erforschen, jenseits des Staffeleibildes.<sup>232</sup>

Unter großem maschinellen und auch finanziellem Aufwand wurden künstlerische Eingriffe in die Natur realisiert, die jeweils in enger Verbindung zur konkreten topografischen Situation standen. Das künstlerische Werk verstand sich als Symbiose aus vorgefundener Landschaftssituation und künstlerischem Eingriff. Dieser war nicht als negativ behafteter Eingriff gedacht, sondern wurde als Pointierung und Dramatisierung der vorgefundenen Natursituation verstanden. Der künstlerische Akzent lag somit auf der Landschaft, nicht auf dem Künstler. Ein Ziel war es auch, beim Betrachter durch die direkte Konfrontation mit den Kräften und Dimensionen der Natur eine körperlich spürbare Sensibilisierung für die Natur zu erreichen, wodurch die Stellung des Menschen in ihr und der Umgang mit ihr kritisch reflektiert werden sollte.<sup>233</sup> Das bewusste Aufsuchen einsamer Gegenden, das von vielen künstlerischen Vertretern der *Land Art* praktiziert wurde, kann auch als eine Form der Flucht vor der Zivilisation verstanden werden. Bewusst

---

Natur-Kultur-Verhältnis urbaner Gemeinschaften. Zum Künstler vgl. Alan Sonfist: *Autobiography– Autobiografie*, Aachen 1977.

<sup>232</sup> John Beardsley versteht in seiner Veröffentlichung die im englischsprachigen Raum entstandene Landschaftskunst und deren Reaktion auf den öffentlichen Raum als Entwicklungsprozeß von der Landschaft zum öffentlichem Raum. Die Entwicklung von der Landschaft zurück in die Städte beschreibt für ihn jenen Prozess, den die Landschaftskunst genommen hat. John Beardsley: *Earthworks and Beyond*, New York 1989.

<sup>233</sup> Diesem Anspruch wurden die wenigsten Projekte gerecht, was weniger an der Qualität der Arbeiten als mehr an der Entlegenheit ihrer Orte lag. Elizabeth C. Baker macht darauf aufmerksam, dass die Rezeption und Erfahrung der Land Art Projekte deshalb paradoxerweise meist über sekundäre Quellen erfolgte, wie Abbildungen, Videos und Skizzen. Vgl. Elizabeth C. Baker: *Artworks on the Land*, in: *Art in the Land, a critical anthology of Environmental Art*, S.74. In diesem Zusammenhang muss auch bedacht werden, dass für die Art der Dokumentation häufig selbst wieder eine Kunstform gewählt wurde, wodurch das direkte Erleben einmal mehr gefiltert und erschwert wurde.

fernab von Städten und Infrastruktur platzierten die Künstler ihre Werke, die als Gegenpol jener Bereiche verstanden werden sollten. Jedoch ist die künstlerische Bearbeitung der ausgewählten Landstriche mit Hilfe von Bulldozern und Baggern offensichtlich widersprüchlich.<sup>234</sup> Vorgestellt werden im folgenden jene Künstler, die damals mit ihren künstlerischen Auffassungen bereits als Vorreiter galten und noch heute als Vorbild nachfolgender Generationen angesehen werden können.

#### 4.1.1 Walter de Maria

Beispielhaft für eine gelungene Symbiose von vorgefundener Natursituation und künstlerischem Eingriff ist das *Lightning Field* von Walter de Maria<sup>235</sup>, das 1977 viel Aufmerksamkeit in der internationalen Kunstszene erregte (Abb. 59). An einer flachen Stelle auf einem Hochplateau in New Mexico installierte de Maria, aufgrund einer vorab durchgeführten exakten mathematischen und physikalischen Berechnung, 400 hochpolierte und spitz zulaufende Edelstahlstangen auf einer Fläche von 1 Meile mal 1 Kilometer. Diese exponierte Stelle war vom Künstler bewusst gewählt, denn fast an 60 Tagen im Jahr ziehen diese Stäbe Blitze an.<sup>236</sup> Der Abstand zwischen den einzelnen Stäben, mit einem Durchmesser von jeweils 5cm, beträgt genau 67 Meter. Insgesamt sind annähernd 17 Tonnen Stahl verarbeitet worden. Die Stäbe wurden unterschiedlich tief in die Erde einbetoniert, um die Unebenheiten der Oberfläche auszugleichen. Gegen die massige Gesamterscheinung spricht die theoretische Begehbarkeit der Plastik, die sich je nach Standpunkt des Betrachters unterschiedlich präsentiert. Zudem liegt in der ständigen Veränderung der Formen und Farben aufgrund immer neuer Spiegelungen das kreative Moment der Skulptur.

---

<sup>234</sup> Mit der Großräumigkeit der Land Art Projekte befasst sich der Aufsatz von Thomas Kellein: LANDART – Ein Vorbericht zur Deutung der Erde, in: Katalog Europa – Amerika. Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Museum Ludwig Köln, Köln 1986, S.381-400.

<sup>235</sup> Walter de Maria wurde 1935 in Albany, CA, USA, geboren. 1953-1959 Kunststudium an der University of California, Berkley. Lebt und arbeitet in New York.

<sup>236</sup> Uwe M. Schneede: Gefahr und Schönheit um der Höhe der Kunst willen, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 4, München 1988, S.1-16. Einen Überblick über seine Arbeiten zeigt Katalog Walter de Maria, Rotterdam 1984/85.

Das *Lightning Field* gehört zu jenen Großraumprojekten, die vor allem durch die fotografische Dokumentation, besonders die der festgehaltenen Blitzeinschläge, bekannt wurden. De Marias Werk präsentiert sich dem Betrachter als eine Kombination aus mathematischer Konstante und der Wechselhaftigkeit von Wetter-, Zeit-, Licht- und Natureinflüssen.<sup>237</sup> Die Lesart der Installation ist ambivalent, denn die Zufälligkeit der natürlichen Erscheinungen ist in eine kalkulierbare Form gebracht worden, die sich dem Betrachter ästhetisch offenbart. Diese Ästhetik schließt die „Schrecken“ der Natur in Form von Gewittern wie ihre „Schönheiten“ in Form der Lichtreflexe bei Sonnenschein gleichbedeutend ein.<sup>238</sup> Jedoch wird der Betrachter vor Ort nicht nur in die geographische Isolation getrieben, sondern ist sich selbst und den Kräften der Natur ausgeliefert. Während eines Gewitters wird der Besucher Zeuge eines unheimlichen Naturspektakels. Das Moment der Angst ist Teil der Inszenierung. So ist das *Lightning Field* auch als Symbol der Naturgewalt zu sehen, das den Betrachtern ihre Bedeutung selbst erkennen lässt.<sup>239</sup>

#### 4.1.2 Robert Smithson

Eine weitere Form der *Land Art*, eine Form künstlerischer Auseinandersetzung mit industriell geprägten Landschaften, wurde von Robert Smithson<sup>240</sup> aufgegriffen. Sein Augenmerk richtete sich weniger auf die unberührte Natur. Vielmehr lässt sich seinen Arbeiten von Anfang an ein stark positives Interesse an den zivilisatorischen Einflüssen einer Region ablesen. Als einer der ersten Künstler untersuchte er diese sogenannten *Reclamation Areas*, jene zivilisatorisch durchsetzten Gebiete, unter primär

---

<sup>237</sup> Schneede verweist auch auf die tiefgreifende Intention des Werkes, indem der Rastergrundriß auf die amerikanische Landvermessung hinweist und damit auf die Domestizierung der Natur. Uwe M. Schneede: Gefahr und Schönheit um der Höhe der Kunst willen, S.10.

<sup>238</sup> In „Earthworks and Beyond“ sind zwei Fotos gegenüber gestellt, die solche extremen Wettersituationen zeigen, einerseits bei Tagessonne, andererseits bei aufkommender Gewitterfront. John Beardsley: Earthworks and Beyond, S.60f.

<sup>239</sup> Die gezielte Inszenierung erschreckender und Angst einflössender Situationen zählt bereits im Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts zu den gestalterischen Mitteln. Vgl. dazu Richard Hüttel: Angst und Schauern im Landschaftsgarten, in: Kritische Berichte, Heft 2, 1999, S.55-64.

ästhetischen Gesichtspunkten. Mit seiner *Earth Art*<sup>241</sup> legte er den Grundstein für ökologisch motivierte Kunstströmungen, die bis heute unter den verschiedenen Bezeichnungen *Reclamation Art*, *Environmental Art* oder *Ecological Art* vorzufinden sind.<sup>242</sup>

Das künstlerische Interesse von Robert Smithson galt seit den 1970er Jahren vor allem brachliegenden Industrielandschaften, die er zu Orten der Kunst erhob. Für ihn waren jene Gebiete, durch industrielle oder technische Nutzung deformiert und geprägt, nicht negativ behaftet. Er fasste sie vielmehr als moderne, gewachsene Monumente auf, vergleichbar den Hervorbringungen antiker Kulturen. Zudem war Smithson der Meinung, dass die Künstler eine gewisse Pflicht haben, im Bereich zerstörter Landschaften künstlerisch tätig zu werden. Er sah es als eine soziale Aufgabe, die übernommen werden musste.<sup>243</sup> Diese Aufgabe zielte jedoch nicht auf die generelle Wiederherstellung zerstörter Landschaften. Vielmehr sah Smithson die landschaftliche Realität als wertfreien Raum, als Ergebnis geschichtlicher und biologischer Prozesse, an dem der Mensch ebenso beteiligt war wie Unwetter oder Erdbeben. „Die Schichtung der Erde ist ein in Unordnung gebrachtes Museum. In die Ablagerungen eingebettet liegt ein Text, der Grenzen und Begrenzungen enthält, die sich der rationalen Ordnung entziehen, und Sozialstrukturen, die Kunst einschließen.“<sup>244</sup>

---

<sup>240</sup> Robert Smithson wurde 1938 in Passaic, New Jersey, geboren. Kunststudium an der Brooklyn Museum School. 1973 verstorben.

<sup>241</sup> 1971 formulierte Smithson einen programmatischen Ansatz zur Regeneration von verunreinigten Flächen. „Im ganzen Land gibt es viele Abbaugelände, stillgelegte Steinbrüche. (...) Eine praktische Lösung zur Nutzung dieser verwüsteten Flächen wäre das Recycling von Land und Wasser im Sinne der Earth Art.“ Robert Smithson in: *The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations*, hrsg. von Nancy Holt, New York 1979, S.220.

<sup>242</sup> Unter *Reclamation Art*, *Environmental Art* und *Ecological Art* versteht man die künstlerische Auseinandersetzung mit industriell geprägten, das heißt verunstalteten Landschaften. Darunter fallen landschaftliche Verschönerung, aber auch Projekte zur Wiederherstellung des ökologischen Gleichgewichts.

<sup>243</sup> Gilles Tiberghien: *Land Art*, S. 116. Allgemein zu den theoretischen Schriften und Aufsätzen Robert Smithsons vgl.: *The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations*, hrsg. von Nancy Holt, New York 1979. In deutscher Übersetzung: *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln 2001.

<sup>244</sup> Robert Smithson zit. bei Thomas Dreher: *Epistrata. Über Robert Smithson*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 28, München 1994, S.14.

Grundlegend für seine Beobachtungen und Forschungen über die kulturellen und naturbedingten Veränderungen der Umwelt ist der Blickwinkel der Entropie. Es bezeichnet das Prinzip, dass unumkehrbare Veränderungen eines geschlossenen Systems letztendlich zu dessen Kollaps führen.<sup>245</sup> Auf die Landschaften Amerikas übertragen betrifft dies vor allem die Prozesse der Erosion, die sich schleichend ausbreiten und die Natur nachhaltig verändern.<sup>246</sup> Ausgehend von dieser Grundlage stützte sich sein künstlerisches Interesse deshalb auf erste Anzeichen für einen entropischen Zustand. Smithson selbst attestierte sich ein Faible für die Erfahrung des "Katastrophischen": "Es scheint, als gäbe es so etwas wie das Hoffen auf eine Katastrophe. Es gibt ein Begehren nach dem Spektakulären. Ich weiß noch, wie sehr ich es als Kind genossen habe, Wirbelstürme zu beobachten. (...). Also, das hat mich fasziniert. Es gibt so eine Art Lust, die man auf dieser Ebene empfindet. (...) Aber ich fühle mich wohl eher zu den Abbaugebieten hingezogen und zu Vulkanlandschaften- eher zu Brachland als zu der gängigen Vorstellung von landschaftlicher Schönheit oder Ruhe und Gelassenheit-, obwohl beide miteinander zu tun haben."<sup>247</sup>

Seinen Arbeiten im urbanen Raum, den sogenannten *Earthworks*<sup>248</sup>, liegt das Konzept von *Sites* und *Nonsites* zugrunde. Mit *Sites* werden vorgefundene, gegebene Situationen in der Natur bezeichnet, wie

---

<sup>245</sup> „Alles in allem würde ich sagen, dass die Entropie den gängigen Vorstellungen einer mechanischen Weltsicht widerspricht. Anders gesagt: Entropie ist ein Zustand, der unumkehrbar ist, sie ist ein Zustand, der auf ein graduelles Gleichgewicht zusteuert, und sie tritt in vielen Ausprägungen auf.“ Robert Smithson in: Entropie, sichtbar gemacht – Interview mit Alison Sky in: Robert Smithson. Gesammelte Schriften, S.301. In seinem Aufsatz „A Tour of the Monuments of Passaic“ erläutert Smithson das Prinzip der Entropie anhand eines Sandkastens, gefüllt mit je zur Hälfte weißem und schwarzem Sand. Würde nun ein Kind im Uhrzeigersinn diesen Sand vermischen, ließe sich das entstandene Grau nicht wieder durch Umkehrung der Laufrichtung trennen. Vgl. Robert Smithson: A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey, in: The Writings of Robert Smithson, S.65f.

<sup>246</sup> Thomas Fechner-Smarsly: Robert Smithson. Landschaften mit Bulldozern, in: Neue Bildende Kunst, Bd.2, 1994, S. 58-61, S.61.

<sup>247</sup> Robert Smithson: Entropie sichtbar gemacht, S.307.

<sup>248</sup> Der Begriff *Earthworks* ist möglicherweise von Smithson eingeführt worden. Er erschien erstmals 1966 als Titel des Science-Fiktion-Romans von Brian W. Aldiss. Robert Smithson verweist in seinem Aufsatz „A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey“ auf den Kauf des Buches, in: The Writings of Robert Smithson, S.52.

Steinbrüche oder Flüsse; mit *Nonsites* dagegen museale Situationen, die mit einem bestimmten Freiraum korrespondieren.<sup>249</sup>

Ein prägnantes und gleichzeitig spektakuläres Beispiel für ein *Nonsite* von Robert Smithson ist der erstmals 1968 realisierte *Dead Tree* (Abb. 60). Für diese Installation erstreckt sich ein kräftiger Baum, samt Wurzeln und Krone, ausgegraben auf dem Boden des Ausstellungsbereichs eines Museums. Lediglich eine Anzahl rechteckiger Spiegelelemente wird zwischen die Zweige und in die Wurzeln hinzugefügt. Die Verwendung von Spiegeln basiert auf der Infragestellung unseres Bildes von Wirklichkeit und Wahrnehmung, indem diese durch Spiegelung und Verdopplung irritieren und provozieren. Zudem visualisiert der Kontrast der Materialien das Nebeneinander von Zivilisation und Natur, von Industrieprodukt und Rohmaterial.<sup>250</sup> Der im natürlichen Umfeld senkrecht stehende Baum, als das Sinnbild für Leben, wird in der Installation entwurzelt und damit symbolisch gebrochen. Der Baum wird nun in seiner Horizontalität in den Kreislauf von Leben und Tod und damit auch der Entropie gestellt. Zudem überwindet Smithson durch die Verwendung eines realen Baumes die bloße Abbildung und stellt die Natur selbst unmittelbar in den künstlerischen Kontext. In ihrer Reduktion auf prägnante, gut lesbare Symbole dokumentiert diese Installation einmal mehr Smithsons künstlerisches Interesse an der durch Zivilisation zerstörten Landschaft. Denn auch hier ist der Baum sowohl Zeugnis als

---

<sup>249</sup> Im Katalog zur documenta 5 betont er seine Suche nach Orten, die außerhalb jeder Form von Kulturbeschränkung liegen. „Museen sind wie Krankenhäuser und Gefängnisse: Sie haben Stationen und Zellen und neutrale Räume. Wir nennen sie „Galerien“. Da Museumssäle als Neutra kein Eigenleben haben, geht die Zündladung eines Kunstwerks, das darin ausgestellt wird, verloren; es wird ein Stück des Dekors, ein manipulierbares, von der Außenwelt abgesondertes Objekt.“ Dagegen setzt Smithson eine Dialektik der Natur, der physischen Gegensätze, die den Naturkräften inhärent sind. Robert Smithson in Katalog documenta 5., Bd 2, 1972, Kap. 17 S.74.

<sup>250</sup> Alexandra Kolossa: Robert Smithson, in: Katalog Natural Reality, S.110f. Das Motiv des entwurzelten Baums greift 1985 der Videokünstler Bill Viola erneut auf. In der Installation *The Theater of Memory* befinden sich 50 kleine elektrische Laternen in den Ästen, als symbolische Darstellung von Nervenimpulsen im Gehirn. Vgl. Katalog Bill Viola, Whitney Museum of American Art New York, Ostfildern 1999, S.37f.

auch Teil der modernen Kultur. Dessen Präsentation, vom Natur- in den Kulturraum gebracht, gleicht einer Inszenierung mit offenem Ende.<sup>251</sup>

Ist das künstlerische Werk Robert Smithsons auch inhaltlich fest umschrieben, so zeigt er bei der Realisierung seiner Projekte Vielseitigkeit hinsichtlich der künstlerischen Verfahrenstechniken und Dimensionen. Eine seiner kleineren, aber deshalb nicht weniger spektakulären Außenraumarbeiten um 1970 ist *Glue Pour* (Abb. 61). Für diese Aktion<sup>252</sup> leerte Smithson einen Behälter, gefüllt mit Industrieleim, in der Landschaft aus. Der Leim, dessen Verlauf nicht näher gelenkt wurde, suchte sich seinen eigenen Weg auf der Erdoberfläche. Wenngleich durch den Künstler nach dem Prinzip Zufall inszeniert, ist *Glue Pour* eine Paraphrase auf die natürlichen Erdbewegungen, die Smithson auf diese Weise für das menschliche Auge sichtbar gemacht hat. Darüber hinaus ist diese Vorgehensweise auch als Imitation zu verstehen, die den zivilisatorischen Beitrag zu geologischen Veränderungen nachempfunden. Er kreiert gewissermaßen eine weitere „Schichtung der Erde“ ohne damit indirekt Kritik zu üben oder eine Wertung vorzunehmen. Es ist erneut eine künstlerische Demonstration seiner Einstellung gegenüber dem Unabwendbaren. Natürlich provoziert Smithson damit auch die Betrachter. Denn der Industrieleim wird zur Metapher eines irreparablen Verlustes von Naturressourcen, zur zunehmenden Belastung durch industrielle Nebenprodukte und Abfälle. Smithson initiiert auf diese Weise Bewusstsein für die Schäden der Zivilisation durch die Präsentation von deren „erschreckend ästhetischen Potential.“<sup>253</sup> Die Arbeit reduziert sich nicht allein auf den ausgeschütteten Leim, sondern ist im Bezug zum umgebenden Raum, zur Umwelt zu sehen. Die Vorgehensweise Smithsons erscheint widersprüchlich. Eigens für diese Arbeit schafft er zivilisatorische Spuren in Form von Umweltverschmutzung,

---

<sup>251</sup> Dahingestellt sei die Frage, wie Smithson an den Baum seiner ersten Installation gekommen ist, da selten ein entwurzelter und unbeschädigter Baum zu finden ist, ohne daß menschliches Eingreifen vorangegangen ist. Die Bedingungen für jüngere, posthum errichtete Installationen sehen vor, dass extra ein Baum entwurzelt werden muß.

<sup>252</sup> Dieser Begriff ist bewusst gewählt, denn die Definition dieses Fachterminus beinhaltet Unmittelbarkeit, theatralische Mittel und Improvisation im Zusammenhang mit einem aktuellen Thema, um Aufmerksamkeit und Eindringlichkeit zu demonstrieren. Vgl. dazu Karin Thomas: *Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1986, S.9.

auf die sein Werk gleichzeitig aufmerksam machen will. Nicht vorgefundene, sondern selbst inszenierte Einflüsse stehen im Mittelpunkt des Werks. Das sich hieraus ergebende Paradox ist offensichtlich.

Gänzlich von einer anderen Dimension zeugt sein größtes jemals realisiertes Projekt, die *Spiral Jetty*. Sie entstand 1970 in dem von Algen rosa gefärbten Salzwasser des Great Salt Lake bei Rozel Point in Utah (Abb. 62). Aus 6650 Tonnen Erde, schwarzem Basalt und Kalkstein ließ Smithson eine 480m lange und 4,8m breite Spirale am Rand des Salzsees aufschütten.<sup>254</sup> In Korrespondenz zum Ort entstand eine überdimensionale Mole, die sich spiralförmig gegen den Uhrzeigersinn ein- bzw. gegengesetzt ausdreht. Bis ins Zentrum der *Spiral Jetty* wechseln sich Werk- und Umweltmaterial ab. Das Wasser außerhalb des *Earthworks* wird wiederum vom Ufer gerahmt. So ist die Leserichtung der Erdsulptur doppelt möglich: als Fortsetzung der Außenlinie in Verlängerung des Ufers oder aber als Entfaltung des Wassers um die Erdaufschüttung. Das Motiv der Spirale wird so zum Symbol der Unendlichkeit und Wechselseitigkeit, das sich auch innerhalb der Natur wiederfindet.<sup>255</sup> Auch für Smithson ist das Symbol der Spirale ein Urzeichen, anhand dessen sich viele Prozesse in der Natur orientieren.<sup>256</sup> So entwickelt sich die Ästhetik der *Spiral Jetty* einmal mehr aus dem gegenseitigen Wechselspiel von Gemachtem und Vorgefundenem, von

---

<sup>253</sup> Thomas Dreher: *Epistrata*, S.6.

<sup>254</sup> Vgl. dazu Smithsons eigene Beschreibung der ersten Idee zu *Spiral Jetty*. Robert Smithson: *Spiral Jetty*, in: Robert Smithson. *Gesammelte Schriften*, S. 176-184. Smithson Text ähnelt stellenweise einer irrationalen, fiebrigen Beschreibung: „Mit jedem Schritt auf der Spirale kehren wir zu unserem Ursprung zurück, ein gallertartiges Protoplasma, ein schwimmendes Auge auf einem vorzeitlichen Ozean. Am Ufer von Rozel Point schloß ich meine Augen und die Sonne brannte karmesinrot durch die Lider. Ich öffnete die Augen, und der Große Salzsee glühte in scharlachroten Streifen.“ Robert Smithson: *Spiral Jetty*, S.180.

<sup>255</sup> Die Spiralförmigkeit ist seit dem Jungpaläolithikum im Zusammenhang mit Kulturstätten ein Symbol für Wiedergeburt, Sonne und Mond und Ausdruck des Wachsenden und Unendlichen. Sie steht für Entstehung und Entfaltung von Leben, stellt das Streben auf ein Zentrum hin dar und gleichzeitig den Weg aus dem Zentrum hinaus. Vgl. Herder *Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien 1978, S.159 und *Lexikon der Kunst* Bd.VI, Leipzig 1994, S. 804f. Zudem sind Parallelen zum Spiralberg von Babel offensichtlich. Vgl. dazu Gary Shapiro: *Earthwards*, Robert Smithson and Art after Babel, Berkeley/Los Angeles/London 1995.

<sup>256</sup> Anne Hoormann weist darauf hin, dass Smithson selbst von einer linksdrehenden Spirale ausgegangen ist, was wiederum Symbol eines negativ besetzten Zeichens ist. Anne Hoormann: *Land-Art*, S.84. Damit hätte Smithson eine bewusste Leserichtung vorgegeben, die jedoch im Gegensatz zu seiner zunächst wertfreien künstlerischen Position stehen würde.

Natur und Kultur, als vielleicht letztendlich ideales Zusammenspiel. Im Zusammenhang zum Gesamtwerk ist die Skulptur jedoch nicht als ein weiteres Sinnbild und Beispiel der Entropie zu sehen. Smithson schafft eine geometrische Form, die gerade durch ihre doppelte Lesbarkeit fasziniert. In diesem Fall überwiegt der künstlerische Eingriff in die Natur. Wie schon bei Heizer sind auch hier die Betrachter vor Ort aufgefordert, die Skulptur zu erwandern und zu erleben, um Smithsons künstlerische Position persönlich nachzuvollziehen. Aber die *Spiral Jetty* zählt ebenfalls zu den Projekten, die aufgrund ihrer geografischen Abgeschiedenheit nur schwer zugänglich sind. Überhöhte Wasserstände lassen zudem heute leider nur noch wenig von den ursprünglichen Dimensionen erahnen.<sup>257</sup> Viel Beachtung fand deshalb auch der Film zu *Spiral Jetty*, der die verschiedenen Zeitebenen des Werkes beleuchtet, indem er zwischen Flug-, Herstellungs- und Schreizeit unterscheidet. Smithson selbst entwarf detaillierte Filmideen, die das Werk in der Entstehung zugleich dokumentieren und in einen collagehaften Zusammenhang stellen.<sup>258</sup>

Generell strebte Smithson mit seinen Projekten keineswegs eine Versöhnung zwischen Natur und Zivilisation an, da es für ihn diese Art der Spaltung nicht gab. Sein künstlerisches Ziel war es vielmehr, diese von der Zivilisation durchsetzten Landschaften als eindrucksvolle Symbole für den bewussten Umgang mit der natürlichen Realität zu betrachten. Sein Bestreben war weniger die Transformation einer Landschaft als vielmehr die Veränderung des Denkens. Ein treffendes Zitat von Robert Morris, hebt das Problem, aber auch die Ironie wie folgt hervor: "It would be a misguided assumption to suppose that artists hired to work in industrially blasted

---

<sup>257</sup> Dank des vorhandenen Dokumentationsmaterials über den ursprünglichen Zustand des Werks können Vergleiche und Auswirkungen von Umwelteinflüssen gezogen werden. Dadurch erhält die Arbeit eine zusätzliche, historische Ebene, die auch das Thema der Vergänglichkeit mit einschließt.

<sup>258</sup> Robert Smithson: *Spiral Jetty*, S.179-183; Thomas Dreher: *Epistrata*, S.6f. Siehe auch Eva Schmidt: *Zwischen Kino, Landschaft und Museum: Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson 1938-1973*, Frankfurt a.M. 1995. Gerry Schum erkannte das besondere Problem der Bekanntmachung und Dokumentation von großräumigen Land Art Projekten. Er initiierte ein Forum, indem er Filme über Künstler der Land Art zeigte und veröffentlichte. Vgl. dazu Christiane Fricke: „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.“ Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973, Frankfurt a.M. 1996.

landscapes would necessarily and invariably choose to convert such sites into idyllic and reassuring places, thereby socially redeeming those who wasted the landscape in the first place....Will it be easier in the future to rip up the landscape for one last shovel full of a non-renewable energy source if an artist can be found (cheap, mind you) to transform the devastation into an inspiring and modern work of art?“<sup>259</sup>

#### 4.1.3 Helen Mayer Harrison und Newton Harrison

Zu den Pionieren der *Environmental Art*<sup>260</sup>, die den Menschen und seine Umwelt stärker berücksichtigt, zählt das amerikanische Künstlerehepaar Helen Mayer Harrison und Newton Harrison<sup>261</sup>. Seit dem Ende der 1960er Jahre stellen sie die Frage nach dem Überleben der Menschen und der biologischen Arten allgemein ins Zentrum ihrer Kunst. Bis heute sind sie weltweit bemüht, die zunehmend schlechtere Situation der Umwelt durch die Erstellung und Förderung naturnaher Prozesse zu verändern und zu verbessern, meist in Kooperation mit den Menschen vor Ort. Ihre künstlerische Vorgehensweise orientiert sich dabei stets am gleichen Muster. Denn das Künstlerpaar, die sich selbst *storytellers* nennen, erzählt und greift Geschichten auf über die jeweils vorgefundenen Zu- und Missstände einer bestimmten Region und erörtert Perspektiven für deren Überwindung auf der Grundlage einer ganzheitlichen Betrachtung der Welt. Das Künstlerpaar arbeitet seit 30 Jahren zusammen und hat dabei mehr als 40 gemeinsame Projekte zu globalen und nationalen ökologischen Problemen entwickelt.<sup>262</sup> Sie sind international bekannt für

---

<sup>259</sup> Robert Morris in: *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, hrsg. vom Seattle Art Museum, Seattle 1979, S.16.

<sup>260</sup> Einen umfangreichen Überblick zu den einzelnen Projekten bietet: *Land and Environmental Art*, hrsg. von Jeffrey Kastner und Brian Wallis, London 1998.

<sup>261</sup> Helen Mayer Harrison wurde 1929 in New York geboren. Kunststudium an der New York University, New York. Newton Harrison wurde 1932 in Brooklyn, New York, geboren. Kunststudium an der Yale University, New Haven, USA. Sie leben und arbeiten in San Diego, CA, USA.

<sup>262</sup> Viele ihrer Projekte finden in Europa statt. Vgl. dazu in Auswahl: Helen Mayer Harrison, Newton Harrison: *Atempause für den Save-Fluß, Die Summe seiner Geschichte, Beginn einer neuen Geschichte*, Katalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1989; Helen Mayer Harrison, Newton Harrison: *Changing the Conversation – Environmental Projects Proposed and in Progress*, Gallery of Art, Washington University 1992; seit 1996: Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, Harrison Studio: *Future Garden*

ihre visionären, auf den Naturwissenschaften basierenden Arbeiten, in denen sie für nützliche neue Formen kultureller Landschaften eintreten.

Als Künstlerpaar sind sie bis heute tätig und aktiv. Deshalb sollen im folgenden jüngere Projekte vorgestellt werden, auch wenn sie damit aus der historischen Sicht des Kapitels herausfallen. 1997 wurden die Harrisons nach Bonn eingeladen. Mit ihrem Projekt *Future Garden, Teil 1. Die gefährdeten Wiesen Europas* wollten sie ganz konkret den Wert eines im Verschwinden begriffenen Ökosystems für die Betroffenen erfahrbar machen (Abb. 63). Dafür wurden Teile einer 400 Jahre alten Wiese aus der Eifel, die einem Wohnungsbauprojekt zum Opfer fallen sollte, bewahrt, indem sie auf das Dach der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle verpflanzt wurde. Gleichzeitig trug das Künstlerpaar Segmente anderer, gleichfalls gefährdeter Wiesen zu einer einzigen großen Wiese zusammen. Die letztendlich etwa 180 Pflanzenarten der künstlich angelegten Dachgartenwiese wurden in enger Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Experten einem breiten Publikum erfahrbar gemacht. Zusätzlich dokumentierten und informierten zahlreich ausgestellte Fotografien von Wiesen aus anderen Teilen Europas über die Bedeutung dieses äußerst komplexen und stabilen Ökosystems. Denn diese Wiesen sind die Lebensgrundlage für Mikroorganismen, Insekten, Vögel und Pflanzen. Jedoch sind diese Biotope in vielen Teilen Europas durch übermäßiges Mähen, Abweiden und maschinellen Landbau gefährdet.<sup>263</sup> Mit ihrem Projekt, das aufgrund der natürlich gegebenen Ästhetik großen Zuspruch fand, kontrastierten die Harrisons die Idylle einer schönen Wiesenlandschaft mit der unterschwellig drohenden Katastrophe. Es ist nicht nur ein Plädoyer für die Erhaltung der Artenvielfalt, sondern für den sorgsamen Umgang des Menschen mit der Natur insgesamt. Indem sie gleichzeitig eine künstlerische Plattform für ihre Kritik und ihre Lösungsvorschläge schaffen, initiierten sie Diskussionen, Debatten und Medienaufmerksamkeit in einer breiten

---

Teil 1, *Die gefährdeten Wiesen Europas*, Katalog hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996; Helen Mayer Harrison, Newton Harrison: *Green Heart Vision*, Katalog Kunstmuseum Bonn, Bonn 1997.

<sup>263</sup> vgl. Presstext zur Ausstellung, Bonn 1997.

Öffentlichkeit. In ihrer Position als Künstler erreichen sie auf diese Weise politischen Druck in der Hoffnung auf Veränderung und letztendlich Realisierung.

Gilt das Projekt *Future Garden, Teil 1. Die gefährdeten Wiesen Europas* noch als Lehrstück, so steht der zweite Teil *Future Garden, Teil 2. Eine Mutterwiese für die öffentlichen Grünflächen von Bonn* für eine langfristige Umsetzung. Mitte April 1997 wurde auf einer ca. 4000 qm großen Fläche in den Rheinauen ein Teil des Heus der Dachwiese ausgebracht und die Samen übertragen. Die auf diese Weise verpflanzte Wiese wird lediglich zweimal im Jahr gemäht. Das Mähgut wird getrocknet und anschließend wiederum als Heu zum Aussamen auf weitere öffentliche Grünflächen im Bonner Stadtbereich verteilt. Im Idealfall breiten sich im Laufe der Zeit die so errichteten Sameninseln über den Pollenflug von selbst weiter aus. Das Projekt ist auf Jahrzehnte hin angelegt, wobei die „Mutterwiese“ in den Rheinauen weiterhin als wertvolles Samenreservoir dient.<sup>264</sup>

Mit *Casting a Green Net: Can It Be That We Are Seeing A Dragon* ist ein Projekt von 1998 betitelt, bei dem sie die Möglichkeit der Errichtung eines ökologischen Netzes von Liverpool im Westen Nordenglands bis nach Leeds im Osten Nordenglands erforschten.<sup>265</sup> Der Titel des Projektes ergab sich aus der Tatsache, dass die Markierung der ausgesuchten Gebiete auf der Karte die Umrisse eines Drachens zeigt (Abb. 64). Im Rahmen der Ausstellung *Natural Reality* wurde umfangreiches Kartenmaterial über dieses Gebiet präsentiert, worauf jeweils unterschiedliche Schwerpunkte wie Wasserressourcen oder Waldflächen markiert waren. Ergänzt wurden diese Karten um Dialoge des Künstlerpaares, welche versartig auf die Wände gebracht wurden.

---

<sup>264</sup> Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, Harrison Studio: *Future Garden, Teil 2. Eine Mutterwiese für die öffentlichen Grünflächen von Bonn*, Broschüre hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997.

<sup>265</sup> Helen Mayer Harrison, Newton Harrison: *Casting a Green Net: Can It Be That We Are Seeing A Dragon?*, *From Liverpool to Hull: A work Transpennine*, Del Mar, Kalifornien 1999; Heike Strelow: Helen Mayer Harrison und Newton Harrison, *Casting a Green Net: Can It Be That We Are Seeing A Dragon?* in: *Katalog Natural Reality*, S.188-191.

Diese *stories* entwickeln sie aus eigenen Untersuchungen, Forschungen und in Gesprächen mit Wissenschaftlern, Politikern und Planern vor Ort, die sowohl von den Missständen in der Region berichten, aber auch von deren Lösungsansätzen. So erörtern sie beispielsweise die Möglichkeit, wie landwirtschaftliche Monokultur in einen autonomen, biodiversifizierten Lebensraum umgewandelt werden kann. „Als wir zurücktraten – auf die Karte schauten, die dem Reich des Drachen Stimme verlieh – auf ihr all das Acker- und Weideland markierten – das 2330 km<sup>2</sup> urbaren Boden umfasst – die verschiedenartigen Gelände sahen – und den unterschiedlichen Feldanbau. Daran dachten, wie all der anorganische Dünger – das Wachstum der Pflanzen erzwang – und dabei die Erdkrume zerstörte – wussten, dass eine langfristige Schleife negativer Rückkoppelung – aufgebaut worden war – und wirkte.“<sup>266</sup>

So wie überlieferte Geschichten aus früheren Tagen eine Kultur prägen, erhalten und beeinflussen, wollen auch die Harrisons durch ihre *stories* einen Beitrag leisten, der „nachhaltig“ ist. Ihre Dokumentationen verstehen sich als helfende Beiträge, aber auch als konkrete Denkanstöße, die auf Realisierung warten. Im Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit steht deshalb der Diskurs mit Experten und Betroffenen.<sup>267</sup> Die Dokumentation von und die Sensibilisierung für natürliche Prozesse, wiederaufbereitet für das allgemeine Bewusstsein, sind Gegenstand und Ziel ihrer Kunst.

Bemerkenswert für die künstlerische Vorgehensweise der Harrisons ist neben der Wahrnehmung und der Sensibilisierung für ökologische Missstände die Vorstellung und Ausarbeitung konkreter Lösungsansätze. Das Künstlerpaar fungiert als Vermittler zwischen den einzelnen

---

<sup>266</sup> Helen Mayer Harrison und Newton Harrison, *Casting a Green Net: Can It Be That We Are Seeing A Dragon?* in: Katalog *Natural Reality*, S.190.

<sup>267</sup> Damit verbunden sind international ausgerichtete Symposien über regional spezifische Themen, die von den Harrisons ausgerichtet werden. Anlässlich der Ausstellung *Natural Reality* wurde ein Symposium abgehalten über die besondere Struktur der Region Maastricht-Lüttich-Aachen. Vgl. Helen Mayer Harrison und Newton Harrison: *Halbinsel Europa – ein Garten im 21. Jahrhundert. Gespräche über biologische und kulturelle Evolution und über die Errichtung eines Studienzentrums für die kulturelle Vielfalt in der Region Charlemagne Maastricht-Lüttich-Aachen*, hrsg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 1999. Zur Expo 2000 in Hannover erschien ihr Buch: *Grüne Landschaften: Vision: Die Welt als Garten*, Frankfurt a.M./New York 1999.

betroffenen Gruppen, indem sie Treffen initiieren, Gespräche leiten und Umsetzungen der Lösungsansätze fördern. Das primäre, künstlerische Moment ihrer Arbeiten zeigt sich neben der offensichtlichen Ästhetik ihrer Arbeiten in ihren Visionen von einem umfassenden, ökologischen Bewusstsein.

#### 4.1.4 Richard Long

Auch in Europa findet seit Mitte der 1960er Jahre ein Wandel im direkten künstlerischen Umgang mit der Natur statt. Vor allem die Künstler der *Arte Povera* mit ihrer Sensibilisierung für die Ästhetik des Naturmaterials prägen den künstlerischen Diskurs in Europa und setzen, bewusst oder nicht, den großen *earthworks* in den USA eine autonome Position entgegen.<sup>268</sup> Gleichzeitig entwickelt sich aber auch eine europäische Land-Art-Bewegung, die im Gegensatz zu den monumentalen Tendenzen amerikanischer Land-Art-Projekte einen verhalteneren, meditativeren Charakter aufweist. Halten die amerikanischen Vertreter meist noch mit Baggern Einzug in die Natur, so zeigt sich in Europa ein vom technischen Aufwand her dezenteres Eingreifen. Exemplarisch dafür stehen die Arbeiten des Engländers Richard Long<sup>269</sup>, der zu den wenigen europäischen Künstler der *Land Art* zählt.<sup>270</sup> Seine Werke zeugen von einer künstlerischen Vorgehensweise, bei der die Natur zwar zum Ausgangsmaterial gemacht wird, aber ohne Besitz von ihr zu nehmen.<sup>271</sup> Auf seinen weltweiten Wanderungen, die er selbst schon als künstlerische Tätigkeit begreift, hinterlässt er bereits sprichwörtlich Spuren in der Landschaft. Zudem errichtet er aus natürlichen Materialien, die er vor Ort

---

<sup>268</sup> Germano Celant: *Arte Povera*, Mailand/Tübingen 1969.

<sup>269</sup> Richard Long wurde 1945 in Bristol, England, geboren. 1962-1965 Studium am West of England College of Art, Bristol; 1966-1968 St. Martin's School of Art, London. Lebt und arbeitet in Bristol.

<sup>270</sup> Zu seinen Arbeiten siehe in Auswahl: Katalog Richard Long, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986; Katalog Richard Long: *Old World New World*, London/Köln 1988 und Katalog Richard Long: *Neanderthal Line, White Water Circle*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1994.

<sup>271</sup> "I like the idea of using land without possessing it. A walk marks time with an accumulation of footsteps. It defines the form of the land. Walking the roads and paths is to trace a portrait of the country. I have become interested in using a walk to express

findet, Skulpturen an Ort und Stelle. Diese Steinsetzungen und Sandzeichnungen, oder aber die Spuren seiner eigenen Füße nehmen dabei streng geometrische Grundformen an. Widersprüchlich zu seinen Arbeiten sieht Long selbst diese Gestaltung aber nicht als eigentliches kreatives Moment. Im Vordergrund steht vielmehr der Ort, an dem er arbeitet.<sup>272</sup> Es sind vielfach temporäre Arbeiten, die mit der Zeit durch klimatische Einflüsse wieder eins werden mit der umgebenden Landschaft, aus der sie gekommen sind.<sup>273</sup> So liegt die Ästhetik seiner Skulpturen in der Reduktion auf vorhandenen, naturgegebene Materialien in Verbindung mit geometrischen Formen, meist der Linie oder des Kreises. Der Kreis, eine Form, die in sich selbst zurückführt, steht hier für Einheit, Vollkommenheit und Unendlichkeit in Anlehnung an die Kreisläufe der Natur. Die Linie ist nicht nur die einfachste denkbare Form, sondern symbolisiert auch den Weg, den der Wanderer, der Mensch zurücklegt. Gegen die Vergänglichkeit seiner Werke setzte Long, wie auch schon die amerikanischen Vertreter, ebenfalls auf sekundäre Quellen. Vielfach sind nur noch Fotografien, Zeichnungen oder Videoaufnahmen von seinen Wanderungen und den dabei entstandenen Werken erhalten.

Neben seinen Außenraumarbeiten existieren aber auch Skulpturen für museale Institutionen und Ausstellungen. Eine davon ist die Plastik *Cornwall Carrara Line* von 1988, die wiederholt die Form der Linie aufgreift (Abb. 65). Auf einer Länge von 15 Metern, bei lediglich 120 cm Breite, kontrastiert Long zu gleichen Teilen kleine, glatte Kieselsteine aus weißem Carrara- Marmor mit groben Brocken aus schwarzem Cornwall-Schiefer. Der primär optische Kontrast setzt sich auch inhaltlich fort.

---

original ideas about the land, art and walking itself." Long zit. in Katalog Richard Long, Solomon R. Guggenheim Museum, S.236.

<sup>272</sup> "The creation in my art is not in the common forms- circles, lines- I use, but the places I choose to put them in. A good work is the right thing in the right place at the right time. A crossing place." Long zit. in Katalog Richard Long, Solomon R. Guggenheim Museum, S.236.

<sup>273</sup> In dieser zeitlichen Begrenzung sieht Long eine Parallele zum menschlichen Leben auf dieser Welt: „...that he liked many of his works to be impermanent. That way they were more human, their limited physical existence in the world resembling the impermanence and reality of human life.“ Long zit. nach Susanne Wedewer: Reine Kunst in reiner Landschaft, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Kunst, Ausgabe 20, München 1992, S.3.

Gegen den weißen italienischen Marmor, weltberühmt und mit kunsthistorischer Tradition behaftet, setzt Long schwarzen Schiefer aus dem Südwesten Englands, der dort als einfacher Werkstoff zum Hausbau verarbeitet wird.<sup>274</sup> Im musealen Umfeld werden diese Steine jeweils zu Stellvertretern einer bestimmten Region. Die gedachte Verbindungslinie zweier geographisch weit auseinanderliegender Punkte verweist zudem auf die jeweils gesellschaftlich unterschiedlichen Hintergründe. Die gelegte Linie symbolisiert in ihrer Dreidimensionalität aber auch ein Stück der Wegstrecke, die vom Künstler zurückgelegt worden ist. Dabei geht es nicht um die Verlagerung des Wanderns in den Innenraum, sondern um die Initiierung einer geistigen Wanderung des Betrachters. Ähnlich den Landschaftsbildern Qui-Shi Huas ist das meditative Moment für das Verständnis der Arbeit bedeutend. Dabei ist der gedankliche Zugang zur Skulptur dem Betrachter freigestellt, denn der Anfangspunkt ist gleichzeitig auch Endpunkt.

#### 4.1.5 Joseph Beuys

Die Tatsache, dass gesellschaftlich relevante Themen nicht alleiniges Hoheitsgebiet der Politik sind und traditionell geprägte Territorien nicht hinreichen, um wesentliche Veränderungen zu bewirken, forderte und fordert neue Initiativen. Am prominentesten hat zweifellos Joseph Beuys<sup>275</sup> die Bereiche von Kunst und Ökologie vertreten. Seine künstlerischen Ziele gingen über eine reine Abbildung der Probleme der ökologischen Krise weit hinaus. Mit unvergleichbarem Ernst und aus Überzeugung vertrat er den Anspruch, mittels Kunst konstruktive Lösungsvorschläge für soziale Probleme zu entwerfen. Er unternahm den konkreten Versuch einer integralen Sicht der Dinge, deren gedankliche Grundlage Energieströme bilden.<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Jutta Saum: Richard Long – Cornwall Carrara Line, in: Katalog Skulpturen, hrsg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst, Köln o.J., S.102-105.

<sup>275</sup> Joseph Beuys wurde 1921 in Krefeld geboren. 1947-1952 Studium der Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf. 1986 in Düsseldorf verstorben.

<sup>276</sup> Innerhalb seiner Theorien brachte er die Begriffe Energie, Bewegung und Form in einen unmittelbaren Zusammenhang. Vgl. dazu Joseph Beuys in: Ein Gespräch/ Una

In der zunehmenden Zerstörung der Umwelt, der Stagnation in der Kunst und den gesellschaftlichen Missständen sah Joseph Beuys die Notwendigkeit der Durchführung eines „ökologischen Gesamtkunstwerks“ auf der Basis eines „erweiterten Kunstbegriffs“<sup>277</sup>. Dieser beinhaltet die Übertragung künstlerischer Prozesse auch auf außerkünstlerische Bereiche und schließt neben ökologischen Fragen die Entfaltung gedanklicher und bildnerischer Gestaltungsmöglichkeiten mit ein. „Im Zeichen der Ablösung einer sich dem Ende zuneigenden Kulturepoche der Menschheit durch eine neue (...) ist eine „Wurzelbehandlung“ im Sinne der radikalen Transformation des Bestands im Ganzen erforderlich geworden, wie sie nur erwirkt werden kann durch Innovationsimpuls der Kunst und die durch sie neu gestellte Methodenfrage. Aufgerufen ist ein Kunstbegriff, der den realen Gestaltungsbedarf der Verhältnisse am Ort (...), und zwar, wo die Missstände am größten sind, als Herausforderung annimmt und von da aus das gesamte Feld aller Fragen - seinen Prinzipien gemäß - aufrollt und neu strukturiert.“<sup>278</sup> Das Bemühen des Künstlers, Zusammenhänge zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt, zwischen realer und spiritueller Welt zu erkennen und daraus für die Praxis Verhaltensmaßstäbe abzuleiten, rührt von der Verbindung des Künstlers zur Anthroposophie.<sup>279</sup>

Beuys Appell richtet sich an alle. Jeder einzelne ist aufgefordert, seine Wahrnehmung zu sensibilisieren, sich der Verantwortung bewusst zu werden und als Maßstab des Handelns das eigene Gewissen zu nehmen. „Es gibt nichts anderes, als sein Denken in die richtige Einstellung zu bringen, sein Handeln in einen richtigen logischen Zusammenhang zu seinem Denken zu bringen und nicht schizopren etwas anderes zu tun

---

discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, hrsg. von Jaqueline Burckhardt, Zürich 1986, S.140.

<sup>277</sup> Vgl. hierzu Joseph Beuys: Projektbeschreibung Gesamtkunstwerk 'Freie und Hansestadt Hamburg', im Auftrag von Joseph Beuys von Johannes Stüttgen zusammengestellt, abgedruckt in: Silvia Gauss: Joseph Beuys, Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg, 1983/84, Wangen 1995, S.24-28.

<sup>278</sup> Joseph Beuys: Projektbeschreibung, S.25.

<sup>279</sup> Wie in der Literatur immer wieder betont wird, hat sich Beuys zeitlebens mit Rudolf Steiner und seinen Schriften beschäftigt. Rudolf Steiner: Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch – Eine Hieroglyphe des Weltalls. 16 Vorträge, Dornach 1958.

als das, was man denkt.“<sup>280</sup> Zudem weist Beuys dem „Künstler und der Kunst eine hohe Verantwortlichkeit und die Aufgabe zu, gestaltend in die gesellschaftlichen Verhältnisse einzugreifen, sie richtiggehend zu formen. (...) Zum anderen verstand er den Menschen seinem Wesen nach als schöpferisch, als fähig aus seiner Freiheit heraus, selbstbestimmt die Verhältnisse zu gestalten (...)“<sup>281</sup> Er verstand alle Probleme des Lebens als Gestaltungsprobleme, und als wesentlichste Aufgabe der Kunst sah er die Suche nach der „bestmöglichen Form“<sup>282</sup>.

Am spektakulärsten in diesem Zusammenhang war sicherlich seine Eichenpflanzaktion im Rahmen der documenta 7, 1982, wobei Beuys erstmals seinen „erweiterten Kunstbegriff“ in die Realität umsetzte. Unter dem Motto „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ initiierte er, unter strengen städtischen Auflagen, die Pflanzung von *7000 Eichen* im gesamten Kasseler Stadtgebiet.<sup>283</sup> Zeitgleich ließ er vor dem Fridericianum 7000 unregelmäßig behauene Basaltsäulen aus nahgelegenen Steinbrüchen abladen und in Form eines Dreiecks aufbauen. Dadurch schaffte er auch sichtbar eine moralische Verpflichtung. Denn nur in Begleitung einer zu pflanzenden Eiche durfte eine Stele entnommen werden (Abb. 66).

Zur Eröffnung der documenta 7, am 16. März 1982, errichtete er den ersten dieser Steine vor dem Ausstellungsgebäude und pflanzte daneben die erste von 7000 Eichen. So sollte innerhalb der folgenden fünf Jahre, bis zur Eröffnung der nächsten documenta, jedem zu pflanzenden lebendigen Baum eine tote Stele aus rohem Basaltgestein als Markierung beigelegt werden. Dieses größte Skulpturenprojekt von Beuys gilt erst als vollendet, sobald sich die Einzelemente als sichtbare Zeichen verflüchtigt haben und die Skulptur in bürgerschaftliches Engagement

---

<sup>280</sup> Joseph Beuys zit. in: Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata: Soziale Plastik, Materialien zu Beuys, Achberg 1984, S.19, dazu auch Silvia Gauss: Joseph Beuys, S.41.

<sup>281</sup> Silvia Gauss: Joseph Beuys, S.43. Im Zusammenhang damit ist auch sein oft zitierter Ausspruch zu verstehen, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Damit bringt er zum Ausdruck, dass jeder Mensch sein Leben kreativ gestalten soll.

<sup>282</sup> Silvia Gauss: Joseph Beuys, S.45.

übergegangen sein wird.<sup>284</sup> Erst wenn alle 7000 Basaltsäulen jeweils einem Baum zugeordnet sind, ist die eigentliche Skulptur errichtet. „Der Prozess der Auflösung und damit das Gelingen des Werks erfolgte nicht automatisch und nicht autonom, sondern setzte ein Handeln voraus, das den ästhetisch isolierten Raum sprengen und sowohl die ethische Motivierbarkeit des Einzelnen wie das Mitspielen des Gesellschaftsgefüges mit einbeziehen musste“.<sup>285</sup>

Nach dem „erweiterten Kunstbegriff“ ist die Kombination von Baum und Stein eine „urbildhafte Paarung“<sup>286</sup>, die nach Beuys im „rein materiell-ökologischen Zusammenhang“ nicht zu begreifen ist, sondern nur in Verbindung mit den „geeigneten Ideenbildern“<sup>287</sup>. Man erkennt freilich die ökologische Motivation, wenn man vordergründig die Begrünung der Innenstadt als Kernaussage der Aktion versteht. Die Dimension des Vorhabens reicht weit über den reinen Symbolgehalt hinaus.<sup>288</sup>

Dass Beuys natürliche Energieströme in der Welt am Werk sah, die es durch das Kunstwerk wieder aufzudecken gilt, ist bekannt. Die in den Gegenständen gebundene „Wärme-Energie“<sup>289</sup> sollte aktiviert und dem „Heilungsprozess“ zugeführt werden, um das „Leben der Menschheit (zu) regenerieren“ und um schließlich eine „positive Zukunft“ vorbereiten zu helfen.<sup>290</sup> Er selbst sagte: "Es gibt eine sichtbare und es gibt eine

---

<sup>283</sup> Johannes Stüttgen: Joseph Beuys' Skulptur 7000 Eichen und die Documenta, in: documenta documents 3, Stuttgart 1997, S.26-31.

<sup>284</sup> Beuys selbst hat das Ende der Aktion nicht mehr erlebt. Zum Zeitpunkt seines Todes waren jedoch bereits 5500 Eichen gepflanzt. Den letzten Baum pflanzte sein Sohn Wenzel am 12. Juni 1987 neben die erste Eiche vor dem Fridericianum.

<sup>285</sup> Theodora Vischer: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys, in: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Katalog Bd. 1 Gropius Bau Berlin, München 1998, S.43.

<sup>286</sup> Johannes Stüttgen, in: 7000 Eichen. Joseph Beuys, hrsg. von Fernando Groener und Rose-Marie Kandler, Köln 1987, S.23.

<sup>287</sup> Beuys in: Joseph Beuys. 7000 Eichen. Zur Documenta in Kassel, hrsg. von Karl Heinrich Hüllbusch und Norbert Scholz, Kassel 1984, S.31.

<sup>288</sup> Eine detaillierte Analyse des Projekts 7000 Eichen unter den Aspekten von Kunst und Ökologie liefert die Arbeit von Reinhard Zimmermann: Kunst und Ökologie im Christentum: Die „7000 Eichen“ von Joseph Beuys, Wiesbaden 1994. Zimmermann vollzieht zunächst eine kunstwissenschaftliche Analyse des Kunstwerks. Er vertritt dabei die Ansicht, dass Beuys die Ruine als Motiv der christlichen Ikonographie in seinem Werk verwendet. Anschließend behandelt er die 7000 Eichen unter ökologischen Gesichtspunkten und kommt zu dem Schluss, dass das Werk keinen Impuls zu einer ökologischen Wende gibt.

<sup>289</sup> Joseph Beuys: 7000 Eichen, S.27.

<sup>290</sup> Joseph Beuys: 7000 Eichen, S.15f.

unsichtbare Welt. Zur unsichtbaren Welt gehören die nicht wahrnehmbaren Kraftzusammenhänge, Formzusammenhänge und Energieabläufe. Diese unsichtbaren Formen sind nur solange unsichtbar, solange ich kein Auge habe, kein Organ habe, das bildhaft wahrzunehmen fähig ist. Für denjenigen also, der sich ein Wahrnehmungsorgan schafft, für den sind diese Formen wahrnehmbar."<sup>291</sup> Fest steht, dass Beuys damit auch eine Aufforderung an unsere Sinne und unser Handeln verbindet. Die Betrachtung der Kunst wird in einen aktiven Handlungs- und Wahrnehmungsbezug gestellt. Sein Begriff der Gestaltung enthält aber gewissermaßen das ökologische Muster eines sich selbst regulierenden Gleichgewichts, auf das die Kunst unser Augenmerk lenken soll. Insofern wirkt Kunst therapeutisch auch im Verhältnis von Mensch und Natur.<sup>292</sup>

Zusätzlich zu der Pflanzaktion ließ Beuys während der documenta die Kopie einer goldenen Zaren-Krone zu einem Friedenshasen und zu einer Sonne umschmelzen. Während der zeremoniellen Umwandlung vom „kapitalistischen“ Material zur sozialen Energie rief er die Namen bekannter Alchimisten aus. Beuys orientiert sich dabei wie schon die Romantiker an den Vorstellungen einer alchemistischen Naturkunde, die Teil seines metaphysisch begründeten Naturverständnisses war.<sup>293</sup>

Ist das Projekt in Kassel noch eng an einem traditionellen Skulpturbegriff angelehnt, so gelingt es Beuys zwei Jahre später mit seinem *Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg*<sup>294</sup> die Grenze in den realen Raum zu überschreiten und an einem konkreten Ort gestalterisch im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs tätig zu werden. Die Altenwerder Spülfelder, Halden mit hoch toxischem Boden am Rande des Hamburger

---

<sup>291</sup> Theodora Vischer: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys, S.43.

<sup>292</sup> Das Selbstverständnis von Beuys lässt sich mit dem eines Arztes vergleichen, der die heilende Wirkung der Medikamente kennt und sie deshalb verschreibt.

<sup>293</sup> Zur Alchemie im Werk von Joseph Beuys vgl. Theodora Vischer: Beuys und die Romantik – individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie, Köln 1983. Die Aktion war als Finanzierungshilfe für seine Pflanzaktion gedacht. Der entstandenen Friedenshase war dem Stuttgarter Sammler Josef Froehlich immerhin 777000 Mark wert.

<sup>294</sup> Silvia Gauss: Joseph Beuys, Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg, 1983/84, Wangen 1995. Weitere geplante Projekte wie das Projekt Gut Schirmau Krefeld 1983 und Rieselfelder/Münster 1985-86 wurden nicht realisiert. Vgl. hierzu Katalog: Joseph Beuys– Halbzeit, hrsg. von Galerie Fochem & Kleinsimlinghaus in Zusammenarbeit mit dem FIU-Verlag, Rainer Rappmann, Wangen 1984.

Hafens, dienten ihm als Pilotprojekt (Abb. 67). Der dort deponierte Schlamm enthielt industriellen Giftmüll, wie Kadmium, Blei oder Quecksilber. Die Setzung spezieller Pflanzen sollte die den „Boden durchsetzenden Schadstoffe des industriellen Giftmülls (...) an der Oberfläche halten und zumindest deren Einsinken ins Grundwasser vorerst verhindern“<sup>295</sup>. Vorab geplant war eine symbolische Steinsetzung, die das gesamte Areal zur „Kunstzone“ erklärte und gleichzeitig den Anfangs- und Ausgangspunkt des gesamten Projektes markierte. Für diesen Akt ausgewählt wurde eine Basaltsäule aus der Serie *Das Ende des 20. Jahrhundert*, die in die Mitte der Fläche geworfen werden sollte. Zusätzlich war die Pflanzung von schnell wachsenden Bäumen vorgesehen, um jenes Gebiet als zum Projekt dazu gehörig auszuweisen. Die erhoffte Kooperation mit allen beteiligten Institutionen und der Öffentlichkeit zielte auf die Realisierung einer gemeinsamen Idee, die der „Sozialen Skulptur“. Das Projekt war ein innovatives Modell für ein alternatives politisches und vor allem künstlerisches Handeln. Trotz der symbolischen Basaltsäule vollzieht Beuys den Wandel von der künstlerischen Performance zum konkreten Aktionismus. Sein neues Ziel sah vor, den konkreten ökologischen Problemen eines spezifischen Ortes mit ebenso konkreten Lösungsvorschlägen zu begegnen.

#### 4.1.6 Hans Haacke

Zu den politisch denkenden und handelnden Künstlern jener Zeit zählte und zählt noch der Deutsch-Amerikaner Hans Haacke<sup>296</sup>. Sein künstlerisches Augenmerk liegt auf einer engagierten Kunst, die Stellung zu politischen Themen bezieht, ohne als „politische Kunst“ diffamiert zu werden.<sup>297</sup> Vor diesem Hintergrund wählt Haacke gesellschaftlich

---

<sup>295</sup> Joseph Beuys: Projektbeschreibung Gesamtkunstwerk 'Freie und Hansestadt Hamburg', S.26.

<sup>296</sup> Hans Haacke wurde 1936 in Köln geboren. 1956-1960 Studium an der Werkkunstschule Kassel. Lebt und arbeitet in New York.

<sup>297</sup> Hier Politik einmal rein definitorisch verstanden als auf die Durchsetzung bestimmter Ziele besonders im staatlichen Bereich und auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens gerichtetes Handeln. Vgl. Duden Fremdwörterbuch Bd. 5, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1990, S.616.

relevante Themen aus, die „Ausschnitte eines tatsächlich vorhandenen strukturellen Problems (sind), (...) das zum Wesen einer kulturpolitischen oder anders gearteten gesellschaftlichen Konfliktsituation gehört.“<sup>298</sup> In der konkreten Darstellung und Vermittlung dieser Themen versucht er über künstlerische Projekte zwischen dessen Individuum, seiner Kultur und seiner Umwelt zu vermitteln, um letztendlich diese Beziehungen aktiv zu gestalten. Dabei orientiert er seine Vorgehensweise am Terminus der Systemtheorie. „Die Arbeitsvoraussetzung besteht darin, in Systembegriffen zu denken; in Begriffen der Herstellung von Systemen, des Eingreifens in bestehende Systeme und deren Aufdeckung. Ein derartiger Ansatz befasst sich mit der Wirkungsstruktur von Organisationen, in denen es zur Umsetzung von Information, Energie und/oder Material kommt. Systeme können physikalischer, biologischer oder gesellschaftlicher Natur sein, sie können von Menschen erzeugt oder natürlich vorhanden oder eine Kombination aus den aufgeführten Möglichkeiten sein. In allen Fällen wird auf verifizierbare Prozesse Bezug genommen.“<sup>299</sup>

Hans Haacke, heute vor allem für seine kritischen Analysen des Kunstsystems bekannt, experimentierte bereits Anfang der 1960er Jahre mit biologischen Vorgängen und Kreisläufen der Natur.<sup>300</sup> Dabei war es ihm wichtig, die Naturgesetze und -erscheinungen unter Vermeidung metaphorischer oder literarischer Naturverweise analog zur Natur selbst zu verwenden. So realisierte er seine Projekte unter Verwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse, die das Fundament seiner physikalischen, biologischen und gesellschaftlichen Kunstwerke bildeten. Auch wenn sein Werk in die aufgeführten Kategorien zu unterteilen ist, so besteht Haacke selbst auf künstlerischer Freiheit im Sinne der Unabhängigkeit. In einem Interview distanziert er sich ganz bewusst von

---

<sup>298</sup> Hans Haacke in: Ein schöner Mäzen, Walter Grasskamp im Gespräch mit Hans Haacke, in: Kunstforum International, Bd. 2-3, 1981, S.154.

<sup>299</sup> Hans Haacke in: Edward F. Fry: Hans Haacke. Werkmonographie, Köln 1972, S.47. Seine Auffassungen zeigen Parallelen zu denen von Robert Smithson.

<sup>300</sup> Schweinebraden macht darauf aufmerksam, das Haacke aufgrund seines Engagements vielerorts nicht zu Ausstellungen eingeladen worden ist. Jürgen Schweinebraden Frhr. V. Wichmann-Eichhorn: Ein Fähnlein der Wahrheit im Meer der Gleichgültigkeit, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 27, München 1994, S.10.

einer Zuordnung zu einer bestimmten künstlerischen Gruppierung: „Ich halte mich nicht für einen Naturalisten, ebenso wenig für einen Konzeptualisten oder einen Kinetiker, einen Landartisten, einen Elementaristen, Minimalisten, einen Heiratsvermittler für Kunst und Technologie oder den stolzen Träger irgendeines anderen Abzeichens, das im Laufe der Jahre angeboten wurde...“<sup>301</sup> Im Vordergrund für ihn steht demnach die künstlerische Anerkennung aufgrund seiner Arbeit, nicht die Popularität seiner Person im Umfeld der Kunstszene.

Mit seinen *Kondensationskästen*, die zwischen 1963 und 1965 in verschiedenen Ausführungen gefertigt wurden, operierte Haacke innerhalb seiner Arbeit mit dem Begriff der Realzeit-Systeme (Abb. 68). Das in viereckigen Acrylkästen eingeschlossene Wasser wurde durch Sonneneinstrahlung erhitzt, verdampfte und verwandelte sich nach anschließender Abkühlung durch Kondensation wieder in Wasser. Die *Kondensationskästen* wiederholen beliebig den ständig gleichen Ablauf eines natürlichen Prozesses. Haacke visualisierte ein rein kybernetisches Verfahren und führte damit den Begriff eines geschlossenen Systems in die Kunst ein. Die Betrachter wurden auf diese Weise zu Zeugen eines real ablaufenden Prozesses, der aktives Mitdenken forderte.<sup>302</sup>

Künstlerisch konsequent folgte die Beschäftigung mit konkreten gesellschaftlichen Erscheinungen, soweit sie den real-zeitlichen Kriterien offener Systeme entsprachen. Noch bevor die Öffentlichkeit das Ausmaß der Gefährdung verschmutzter Umwelt registrierte, arbeitete Hans Haacke künstlerisch an diesem Problem. 1972 realisierte er eine *Rheinwasseraufbereitungsanlage* im Museum Haus Lange in Krefeld<sup>303</sup> (Abb. 69). Industriell stark verunreinigtes Rheinwasser, abgefüllt in Ballonflaschen, wurde durch eine Versuchsanordnung aus Pumpen,

---

<sup>301</sup> Interview von Jeanne Siegel mit Hans Haacke, in: Arts Magazine, Mai 1971, deutsche Übersetzung in: Edward F. Fry: Hans Haacke. Werkmonographie, S.26-31.

<sup>302</sup> Jürgen Schweinebraden: Ein Fähnlein der Wahrheit im Meer der Gleichgültigkeit, S.7. Zu den Realzeitsystemen Haackes vgl. auch Edward F. Fry: Hans Haacke. Werkmonographie, S.8.

<sup>303</sup> Vgl. dazu Katalog Hans Haacke: New York: Demonstration der physikalischen Welt; Biologische und gesellschaftliche Systeme, hrsg. vom Museum Haus Lange, Krefeld

reinigenden Chemikalien und Filtern geschleust, bis es über ein Becken mit Goldfischen schließlich in den Garten des Museums abfließen konnte. Der Aufbau der Installation ähnelte einer wissenschaftlichen Anlage. Dem Fehlen von Fischbestand im Rheinwasser als Sinnbild des schlechten Zustandes der Wasserqualität setzte Haacke Goldfische gegenüber, typische Vertreter heimischer Zierteiche, die nur in künstlich geschaffenen und sauberen Umwelten überlebensfähig sind. Damit versetzte er ein rein biologisch-physikalisches Realzeit-System in einen gesellschaftlich kritischen Kontext. Wie schon bei den Harrisons besteht der Anspruch der Arbeit weniger in der Ästhetik der Installation oder den umgebenden Raum als mehr in der Verifizierbarkeit, den Daten und Fakten, die damit angesprochen werden sollen. Die Schaffung öffentlichen Bewusstseins für die Aktualität und Brisanz der Umweltproblematik war das Ziel. Das Rheinwasser ist dabei relativ beliebig, aber sehr prominent gewählt.<sup>304</sup> So ist seine Arbeit beispielhaft zu deuten für ein allgemeines strukturelles Problem.

#### 4.1.7 Fazit

Die Auseinandersetzung mit der Natur vor dem Hintergrund einer beginnenden ökologischen Sensibilisierung führte zu unterschiedlichen Ergebnissen und Kunstrichtungen. Die Arbeiten der Künstler wie Walter de Maria und Richard Long zielen auf eine Ästhetisierung der Natur und ihrer Materialien. Als Antwort auf die zunehmende Industrialisierung wenden sie sich der Natur zu, um mit ihr direkt zu arbeiten. Sehr viel konkreter in der Auseinandersetzung mit den Folgen der voranschreitenden Industrialisierung sind die übrigen Positionen zu bewerten. Die Harrisons, Joseph Beuys und Hans Haacke betonen stärker das Moment einer drohenden Umweltkatastrophe sowie deren Folgen. Sie verstehen sich als Aktivisten und Impulsgeber im gesellschaftlichen

---

1972.

<sup>304</sup> „Vater“ Rhein zählt zu den sagenreichsten Flüssen Deutschlands. Gleichzeitig siedeln entlang des Rheins aber auch zahlreiche Industrien, die ihre Abwässer im Rhein entsorgen. Die schlechte Qualität des Wassers war auch schon in den 1970er Jahren ein vieldiskutiertes Problem.

Kontext und wurden so zum Vorreiter und Vorbild nachfolgender Generationen. Im Gegensatz dazu betrachtet Robert Smithson diese „künstlerischen Rettungsversuche“ im Sinne einer Wiederherstellung der Natur als vergeblich, ja lehnt sie sogar ab.

## 4.2 Künstlerische Positionen der zeitgenössischen ökologischen Diskussion

Seit jenen Anfängen in den späten 1960er Jahren ist der Bereich der landschafts- und naturbezogenen Arbeiten mit natürlichen Materialien und Situationen zu einem kaum überschaubaren Tätigkeitsfeld international agierender Künstler geworden. Viele alternierende Strömungen sind damals aus der Bewegung der *Land Art* hervorgegangen, vor allem diejenigen, die sich dem ökologischen Problem im engeren Sinn angenommen haben. Das Ziel, einen konkreten Wandel im Umgang mit der Ressource Natur zu erreichen, wird auch gegenwärtig von Künstlern verfolgt. Vorgestellt werden die für diesen Bereich wichtigen künstlerischen Positionen von Mel Chin, Georg Dietzler und dem Künstlerpaar Tim Collins und Reiko Goto, um beispielhaft das erneute ökologische Selbstverständnis zu verdeutlichen.

### 4.2.1 Mel Chin

Besonders das Problem kontaminierter und industriell geprägter Regionen nimmt im Rahmen der jüngeren *Reclamation Art*<sup>305</sup> eine zentrale Rolle ein. Dabei liegt das künstlerische Anliegen auf der Wiederherstellung industriell geschädigter Landschaften. Ein Beispiel künstlerischer Auseinandersetzung mit verseuchten Böden ist die Projektreihe *Revival*

---

<sup>305</sup> To reclaim (engl.) kann mit wiederherstellen, wiedergewinnen übersetzt werden. Eine kurze Einführung zu dieser Kunstrichtung mit der Darstellung der wichtigsten Vertreter und ihrer realisierten Projekte sowie eine genaue Wegbeschreibung dorthin bietet Hilary Anne Frost-Kumpf: *Reclamation Art: Restoring and Commemorating Blighted Landscapes* unter: <http://slagarden.cfa.cmu.edu/weblinks/frost/FrostTop.html>. Siehe ausführlicher auch Barbara Matilsky: *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York 1992.

*Field*<sup>306</sup> des amerikanischen Künstlers Mel Chin<sup>307</sup>. In Anlehnung an Beuys' Hamburger Projekt untersucht er seit 1990 in Zusammenarbeit mit dem Agrarwissenschaftler Rufus L. Chaney die Möglichkeit, mit Hilfe von Hyperakkumulatoren, toxisch verseuchte Böden zu entgiften. Diese Pflanzen besitzen die Fähigkeit, Schwermetalle, wie Zink und Cadmium, über die Wurzeln dem Boden zu entziehen. Der Einsatz dieser Pflanzen verspricht nach einigen Monaten dekontaminiertes Erdreich.

Das erste seiner *Revival Fields* realisierte Chin in der Nähe von St. Paul, Minnesota (Abb. 70). Das umzäunte Versuchsfeld misst eine Fläche von ca. 560m<sup>2</sup>. In dieses Quadrat wiederum ist ein weiterer Zaun in Form eines Kreises eingeschoben. Der innere Kreis wird zusätzlich durch zwei sich kreuzende Wegdiagonalen unterteilt. Die einzelnen Parzellen der vier Sektionen sind jeweils mit unterschiedlichen Pflanzengattungen bepflanzt.<sup>308</sup> Für das menschliche Auge unsichtbar, wird mit der Zeit mittels Hyperakkumulatoren die schrittweise Entgiftung der eingezäunten Fläche erreicht. Unter ständiger wissenschaftlicher Kontrolle werden die Fortschritte beobachtet, ausgewertet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Qualität des künstlerischen Beitrags richtet sich dabei nach der messbaren Entgiftung der Erde. Denn der bildhauerische Prozess beginnt bereits unsichtbar in der Erde, um schließlich das eigentliche Werk, regeneriertes Erdreich bzw. Landschaft, zu offenbaren. Die minimale visuelle Ästhetik wird durch den skulpturalen Aufbau des Feldes kompensiert. Chin fasst sein *Revival Field* in eine streng geometrische Form. Von oben betrachtet, vermitteln die zwei sich kreuzenden Wege innerhalb des Feldes den Eindruck einer Markierung, ähnlich einer Zielscheibe. Wie schon bei Beuys, der sein Feld vorab durch eine Steinsetzung zur Kunstzone erklärte, soll ein abgesteckter Bereich ins Visier genommen werden. So bezeugt das markierte Gebiet Chins auch eine symbolische Sanierung.

---

<sup>306</sup> Das erste *Revival Field* realisierte er 1990 auf der Brache Pig's Eye in St. Paul, Minnesota. Neben diesem Prototyp sind bislang jeweils ein weiterer in den Niederlanden (1992 Floriadepark, Zoetermeer) und in den USA (1993 Palmerton, PA) errichtet worden.

<sup>307</sup> Mel Chin wurde 1951 in Houston, TX, USA, geboren. Lebt und arbeitet in Burnsville, NC, USA.

Chins künstlerisches Interesse richtet sich primär auf die Präsentation landschaftlicher Zerstörung des Erdreichs und künstlerischer Wiederherstellung unter Berücksichtigung der Artenvielfalt. Dabei gestaltet er die ausgewählten Gebiete ähnlich einer Skulptur. Chins Material ist dabei die kontaminierte Erde, sein Werkzeug ein wissenschaftliches Verfahren. "My recent work takes difficult political and ecological dilemmas and expresses such topics in symbolic forms.(...) Rather than making a metaphorical work to express a problem, it is a work employing the same creative urge to tackle a problem head on. As an art form it extend the notion of art beyond a familiar object/commodity status into the realm of process and public service."<sup>309</sup>

#### 4.2.2 Georg Dietzler

Auch in Deutschland arbeiten Künstler auf dem Gebiet der ökologischen Rekultivierung kontaminierter Böden. Speziell die Verwendung und Eigenschaften von Austernpilzen im Zusammenhang mit der Entgiftung verseuchter Böden untersucht der Künstler Georg Dietzler<sup>310</sup>. Können diese Pilze Gifte spalten? Ist die Benutzung von Austernpilzen zur Sanierung kontaminierter Böden in groß angelegten Projekten eine praktikable Alternative? Und welche künstlerische Ästhetik geht von einem biotechnologischen Environment aus? Alle Fragen zur skulpturalen Versuchsanordnung von Georg Dietzler bewegen sich im Bereich von Kunst, Ökologie und Wissenschaft. Hierbei zielt vor allem der Einsatz modernster Technik und die Verwendung neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse auf interdisziplinäre Lösungsvorschläge. Der Künstler greift dabei aktiv in den Prozess der Wiederherstellung zerstörter Natur ein, um

---

<sup>308</sup> Barbara Matilsky: *Fragile Ecologies*, S.109f.

<sup>309</sup> Mel Chin, in: *Katalog Allocations– art for a natural and artificial environment*, hrsg. von Jan Brand, Catelijne de Muynck und Jouke Kleerebezem, Zoetemeer 1992, S.225. An gleicher Stelle verweist Chin auf seine künstlerischen Vorfahren: "The art and writings of Alan Sonfist, Robert Smithson, Michael Heizer, Robert Morris are all influences on the development of *Revival Field*.(...) They altered despoiled landscapes by physically pushing the earth into thoughtful formal configurations. My intent is to alter the earth from within, to heal and return its potential to sustain life." Mel Chin, in: *Katalog Allocations*, S. 225.

die Betrachter für einen bewussteren Umgang mit der Ressource Natur zu sensibilisieren.<sup>311</sup>

Seit 1994 experimentiert er mit der Fähigkeit von Austernpilzen „PCB-Verbindungen aufzuspalten, durch organische ‚Sprengung‘ der toxischen chemischen Verbindungen in nicht-toxische Substanzen, ohne Giftstoffe im Pilzkörper einzulagern.“<sup>312</sup> Basierend auf einem Forschungsbericht des Forstbotanischen Instituts der Universität Göttingen<sup>313</sup> entwickelte er eine Reihe von *Skulpturalen Versuchsanlagen*, mit denen er das Wachstum der Austernpilze und die Umwandlung des PCB-verseuchten Bodens zunächst im Labor erforscht (Abb. 71). Dabei sollen die Pilze unter künstlichen Bedingungen verseuchte Erde auf natürliche Weise umwandeln. Vergleichbar den Arbeiten Chins sieht er den ästhetischen Wert seiner Arbeit in sichtbar gemachten Prozessen und Zusammenhängen. Für die Präsentation dieser Prozesse bedient sich Dietzler jedoch wiederum „traditioneller Requisiten“. Ein Arrangement aus einsehbaren Glasvitrinen, gereihten Behältern und Verbindungsschläuchen den wissenschaftlichen wie künstlerischen Anspruch.

Im Rahmen der Ausstellung *Natural Reality* entwickelte Georg Dietzler auf der Grundlage seiner *Skulpturalen Versuchseinheiten* einen ersten Freilandversuch. Seine Installation *Austernpilz frisst Altlast* im Garten des Museums untersuchte speziell, in welchem Umfang Austernpilzkulturen, in PCB-kontaminierte Erde eingepflanzt, unter Freilandbedingungen Erde entseuchen können. Dafür wurde zunächst eine Stroh-Holz-Konstruktion errichtet. Der architektonische Aufbau bestand aus einer quadratischen, nur geleimten Holzplattenkonstruktion, die mit Strohbällen umkleidet wurde. Die äußere Hülle des Kubus bildete eine Schicht Strohmatten, die

---

<sup>310</sup> Georg Dietzler wurde 1958 in Burgbrohl/Rheinlandpfalz geboren. 1979-1984 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Lebt und arbeitet in Köln.

<sup>311</sup> Alexandra Kolossa: *Austernpilz frisst Altlast*, in: Katalog *Natural Reality*, S.182-183.

<sup>312</sup> Georg Dietzler: Überarbeitete Konzeptbeschreibung, 1995/98.

<sup>313</sup> Andreas Zeddel, Andrzej Majcherczyk und Aloys Hüttermann: *Degradation of Polychlorinated Biphenyls by White-Rot Fungi Pleurotus Ostreatus and Trametes Versicolor in a solid State System*, o.O., o.J., Universität Göttingen.

abschließend mit Lehm deckend verkleidet wurde. Entsprechend den optimalen Wachstumsbedingungen der Pilzkulturen ergab sich eine in sich geschlossene, kompostierbare Laboreinheit, die den Besuchern lediglich durch ein Türfenster einsehbar war (Abb. 72). Dabei war auch hier der langsame Dekontaminierungsprozess selbst nicht erlebbar, sondern nur durch die Veröffentlichung von wissenschaftlichen Analysen und elektronischen Aufnahmen nachvollziehbar. Die Installation ist zeitlich begrenzt und wird sich, je nach Witterung, in ein paar Jahren selbst kompostiert und wieder ihrer Umwelt angepasst haben.<sup>314</sup>

#### 4.2.3 Tim Collins und Reiko Goto

Die Verlagerung des künstlerischen Moments auf einen konkreten Prozess zeigt auch das amerikanische Künstlerpaar Tim Collins und Reiko Goto<sup>315</sup>. In dem langfristig angelegten *The Nine Mile Run – Greenway Project*, das von dem Künstlerpaar im Rahmen eines Projekts des Studios for Creative Inquiry der Carnegie Mellon Universität entwickelt wurde, soll unter der Einbeziehung der Bevölkerung das ehemalige Braunkohlegebiet entlang des Nine Mile Run in Pittsburgh rekultiviert werden (Abb. 73).

Dieses Tal wurde seit Anfang des 20. Jahrhunderts durch ansässige Stahlproduktion zunehmend durch hochgiftige Schlackeablagerungen belastet und zerstört. In den 1980er Jahren wurde vielfach diskutiert, was mit diesem riesigen Areal unweit der Pittsburgher Stadtgrenze geschehen soll. Erst 1995 erhielt das Team um Tim Collins und Reiko Goto den Zuschlag, einen grünen Korridor entlang des Nine Mile Runs zu initiieren, und setzte sich damit gegen Vorschläge einer Sanierung mittels Bebauung durch.<sup>316</sup> Es folgten Boden- und Wasseranalysen, sowie

---

<sup>314</sup> Die Installation wurde noch vor Ablauf einer endgültigen Entseuchung deinstalliert. Die Entsorgung erfolgte unter der strengen Aufsicht des Umweltamtes der Stadt Aachen.

<sup>315</sup> Tim Collins wurde 1956 in Rhode Island, USA, geboren. 1982 Studium an der University of Rhode Island. Reiko Goto wurde 1955 in Tokio geboren. 1976 Studium am Women's College of Fine Arts. Leben und arbeiten in Pittsburgh, PA, USA.

<sup>316</sup> Ample Opportunity: A community Dialog – Final Report, Nine Mile Run Greenway Project, Studio for Creative Inquiry, College of Fine Arts, Carnegie Mellon University Pittsburgh, Pennsylvania 1998, S.19.

Bestandsaufnahmen zur Situation der Flora und Fauna. In enger Zusammenarbeit mit Experten und Wissenschaftlern vor Ort wird gegenwärtig an der Rekultivierung der Region gearbeitet.

Ein zentrales Anliegen des Projektes ist dabei der öffentliche Diskurs. Durch öffentliche Workshops und Gesprächsrunden mit der ortsansässigen Bevölkerung wird ein grundlegender Bewusstseinswandel angestrebt. Der einzelne Bürger soll sich der ökologischen Probleme seines näheren Lebensraumes und der Möglichkeiten, Verantwortung für seine eigene Umwelt zu übernehmen, bewusst werden. Diese Verantwortung wird konkret sichtbar in Form von Pflanzaktionen oder Räumungsarbeiten, die mit Hilfe der Bevölkerung durchgeführt werden. In der grundsätzlichen Auffassung und Vorgehensweise des Künstlerpaares sind Parallelen zu den Aktionen der Harrisons zu ziehen. Jedoch liegt die ästhetische Qualität der Harrisons Projekte stärker in der Theorie, die sie durch ihre *stories* vermitteln, weniger in der persönlichen Umsetzung. Während die Harrisons eher als künstlerische Vermittler fungieren, organisieren Collins und Goto ganz konkret die direkte und persönliche Umsetzung.

Für die Ausstellung *Natural Reality* initiierte das Künstlerpaar ein Projekt, das sich aus historischer und ökologischer Sicht mit dem Wasser als einem besonderen Faktor der Stadt Aachen auseinandersetzt. Mit *Watermark* thematisierten sie das gewandelte Verhältnis von Natur und Kultur im urbanen Raum, speziell den Bedeutungswandel des Wassers im Laufe der Zeit. Im Rahmen ihrer Aktion wollten Collins/Goto die Bewohner Aachens für die Existenz der insgesamt fünf unterirdischen Flüsse der Stadt sensibilisieren, die seit Jahrzehnten aus dem Stadtbild verschwunden sind. Dafür markierte das Künstlerpaar in der Innenstadt stellvertretend die Flussläufe von Pau und Johannisbach, die früheren Trinkwasserlieferanten Aachens. Feine Linien aus Blattgold sollten dabei den Wert der Flüsse symbolisieren und zudem die Aufmerksamkeit der

Bewohner erlangen<sup>317</sup> (Abb. 74). Über Bürgersteige, Fahrradwege und durch die Fußgängerzone ergoss sich der „goldene Fluss“. Heute, kanalisiert und überbaut, verweisen lediglich ehemalige Trinkwasserbrunnen im Stadtbild auf die Existenz dieser unterirdischen Flussläufe. Ein weiterer Teil des Projektes bestand in der Umsäumung dieser Brunnenanlagen mit Weidensämlingen, um einmal mehr auf die unterirdischen Flussläufe zu verweisen. Denn dort, wo früher die Weide als typische Bepflanzung jener Flussläufe stand, präsentiert sich heute in der urbanen Landschaft ein Brunnen als kulturelles Artefakt (Abb. 75). Die anfangs kleinen Sämlinge überwucherten mit der Zeit die Brunnen, so dass die Weiden das Erscheinungsbild der Brunnen dominierten. Zusätzlich zur Außenraumaktion suchte das Projekt auch den direkten Dialog mit Laien und Wissenschaftlern, Stadtplanern und Geologen, Bürgern und Umweltbeauftragten. Dafür wurde im Museum ein Informationspool eingerichtet, der über die regionalen Bedingungen des Wassers, der Flora und der Fauna Auskunft gab.<sup>318</sup> Die künstlerische Vorgehensweise von Collins/Goto zielte über die rein visuelle Darlegung der Fakten auch auf die Schaffung von Bewusstsein seitens aller Beteiligten. Dabei unterstreicht die symbolische Pointierung die wichtigsten Aspekte innerhalb der Kausalkette Mensch-Wasser-Umwelt.<sup>319</sup>

#### 4.2.4 Fazit

Grundlegend für die vorgestellten Künstler und deren Projekte ist die Definition der Natur als schützenswertes Gut. Deswegen liegt ein wesentliches künstlerisches Element ihrer Arbeiten in der Konzentration auf den Dialog als eine Möglichkeit der Bewusstseinsveränderung. Ziel ist

---

<sup>317</sup> In einer dreiwöchigen Aktion klebte das Künstlerpaar diese Flusslinien. Dabei wurden sie von begeisterten Anwohnern, Schulklassen oder Passanten unterstützt, die spontan ihre Hilfe anboten.

<sup>318</sup> Denn durch die Kanalisierung der Flüsse verschlechterte sich auch die Luft der Stadt, verschwand die typische Bepflanzung und damit auch die Lebensgrundlage für beispielsweise Schmetterlinge und Kleinlebewesen. Alexandra Kolossa: Watermark, in: Katalog Natural Reality, S.178f.

<sup>319</sup> Die Reaktionen der Bürger waren überwiegend positiv und führten zu lebhaften Diskussionen auf den Straßen. Ein positives Ergebnis des Projektes war die anschließende teilweise Offenlegung des Johannesbaches seitens der Stadt Aachen.

es, persönliches Engagement zu initiieren, Öffentlichkeit zu erreichen und letztendlich zu bewegen. Die vorgestellten Künstler wollen durch die Sensibilisierung der Menschen für bestimmte Probleme eine Plattform schaffen und die auf politischer Ebene diskutierten Probleme zu Problemen aller deklarieren. Ihre künstlerische Position beruht auf einem stark persönlichen Engagement. Wichtiger als ihr Selbstverständnis als Künstler scheint ihnen die inhaltlich ökologische Aussage zu sein. Ihr Anliegen ist deshalb nicht in der vordergründig ästhetisch-ideellen Aussage, sondern in der Praktikabilität und Prozesshaftigkeit zu sehen.<sup>320</sup> Im Vordergrund steht die angestrebte Selbstreferenz der Werke, das Problem und der damit verbundene Lösungsprozess. Ihr Hauptmotiv liegt in der Sensibilisierung der Öffentlichkeit für ökologisch brisante Themen. Ihr „didaktische Zeigefinger“ soll primär die Erinnerung an die Projekte bestimmen, auch auf die Gefahr hin, dass die künstlerische Haltung in den Hintergrund gerät. Auch heute gilt noch, was Jonathan Benthall 1973 in einem Aufsatz zur Relevanz ökologischer Probleme für den zeitgenössischen Künstler bemerkte: „The artist like everyone else does not respond to abstract issues but to the experience of being a certain person in a certain time and place.“<sup>321</sup>

Ein entscheidendes Problem der gegenwärtigen Umweltsituation ist sicher das fehlende Verantwortungsbewusstsein, ob seitens der Industrie oder der Gesellschaft. Keiner bestreitet die Notwendigkeit des Handelns, jedoch scheitert es meist an der praktischen Umsetzung. Hier kann die Kunst als Katalysator wirken, indem sie kommunikativ und visionär ist, provoziert, Neugier weckt und gestalterisch eingreift. Aber gerade im Gefolge des erweiterten Kunstbegriffs und der Tradition des Künstlers als Aktivist und Visionär benötigen die beschriebenen Kunstprojekte den handelnden Betrachter, um erfolgreich zu „funktionieren“.

---

<sup>320</sup> Seit Mitte des 19. Jahrhunderts gibt es die Unterscheidung zwischen freier und angewandter Kunst, die sich nicht primär ästhetisch, sondern durch einen praktischen Nutzen auszeichnet. Zum Begriff der angewandten Kunst vgl. Lexikon der Kunst Bd.I, Leipzig 1987, S.168.

<sup>321</sup> Jonathan Benthall: Relevance of Ecology, in: Idea Art, hrsg. von Gregory Battcock, New York 1973, S.34.

Die vorgestellten Künstler knüpfen mit ihren Arbeiten an die Ideen und Gedanken der ersten *LandArt*-Generation an. Die Projekte und Aktionen von Joseph Beuys, Hans Haacke oder Robert Smithson waren für ihre Zeit revolutionär und prägend, bis heute. Ging es diesen Künstlern noch primär um Sensibilisierung für eine veränderte ökologische Situation, so liegt das Augenmerk gegenwärtig verstärkt auf Lösungsansätzen. Denn dass ökologische Missstände existieren, ist mittlerweile bekannt. Bekannt ist auch, dass der Mensch selbst einer der größten Risikofaktoren der Umwelt ist. Aus dieser Erkenntnis auch praktisches Handeln abzuleiten, wäre der nächste Schritt. Deshalb sind Umweltprobleme in erster Linie Erkenntnisprobleme, die von den Künstlern aufgegriffen werden.<sup>322</sup>

Mel Chin interpretiert zunächst mit seiner künstlerischen Vorgehensweise die traditionelle Erscheinungsform von Kunst aus einer veränderten Sicht, indem er seiner Rolle als Künstler ein erweitertes Selbstverständnis gibt. Er wird zum handelnden Künstler, der wissenschaftliche Fakten künstlerisch umsetzt. Stärker als noch bei Beuys soll das *Revival Field* nicht einer Problematik künstlerischen Ausdruck verleihen, sondern einen konkreten Beitrag zum Allgemeinwohl leisten. Kooperation mit den Kommunen statt individueller Leistung würde demnach seine Devise lauten.

Auch Georg Dietzler zielt auf eine Bewusstseinsänderung beim Betrachter, aber stärker noch als Beuys und Chin bricht er mit dem traditionellen Skulpturenbegriff und verlagert das kreative Moment auf den Prozess der biochemischen Veränderungen selbst. Wichtiger als einen Kunstcharakter für seine Installation beanspruchen zu können, scheint Dietzler der wissenschaftliche Anspruch zu sein. Benutzen Beuys und Chin noch symbolische Handlungen und geometrische Formen, um den künstlerischen Gehalt der Arbeiten zu unterstreichen, verzichtet Dietzler noch radikaler auf ästhetische Attribute und stellt den langsamen Zerfall in den Mittelpunkt.

---

<sup>322</sup> Klaus Michael Meyer-Abich: Sind Umweltprobleme Erkenntnisprobleme? in: Mensch, Umwelt und Philosophie, hrsg. von Hans Werner Ingensiep und Kurt Jax, Bonn 1988, S.21-32.

Zusätzlich wird in der zeitgenössischen Auseinandersetzung der Mensch selbst direkter mit einbezogen. Die Grenze zwischen Kunst und Alltag ist dabei gewollt fließend. Die künstlerischen Zielsetzungen des Künstlerpaars Collins/Goto setzen stärker auf Formen der Interaktion, um einen konkreten Handeln zu erreichen. Nicht nur der Künstler übernimmt die Rolle eines Aktivisten, auch der Beobachter wird zum aktiven Teilnehmer. Das künstlerische Selbstbewusstsein und die damit zusammenhängende Frage nach dem „künstlerischen Gehalt“ der Arbeiten scheint zunächst in den Hintergrund zu treten.

#### 4.3 Exkurs: Industrielandschaften: Bauausstellungen, Parks und Co.

Ende des letzten Jahrhunderts vollzog sich der Wandel von einer Industrie- hin zu einer Kommunikationsgesellschaft. Damit stellte sich nicht nur in Deutschland die Frage nach einer angemessenen Aufarbeitung und Konservierung jener früheren Epoche. Vorangetrieben wurden diese Überlegungen nicht primär unter dem Aspekt der Geschichtsschreibung, sondern angesichts der dringenden Aufgabe einer materiellen Verwertung bestehender baulicher Zeugnisse, wie stillgelegte Zechen oder Tagebauten. Denn mit dem Ende der Vorherrschaft der Montanindustrie lagen in Deutschland, besonders im Ruhrgebiet und in den Braunkohlegebieten Ostdeutschlands, viele Zechen und Halden brach, Gasometer leer und riesige Industrieanlagen still. Seit den 1980er Jahren gibt es vermehrt ein Bestreben seitens des Bundes, der Länder und der Gemeinden, jene Industriebrachen, Zechengelände oder Abraumhalden nicht zu entsorgen oder abzutragen, sondern kulturell zu verwerten.<sup>323</sup> Darunter fallen umsichtige soziale, ökologische und künstlerische Projekte in den ehemaligen Industrie- und Gewerbebrachen, die sicherlich im Ansatz auf die theoretischen Grundlagen der *Land Art* zurückzuführen

---

<sup>323</sup> Bereits in den 1970er Jahren gab es in den USA Bemühungen, Großraumprojekte mit Hilfe öffentlicher Gelder zu bestreiten. Politische und damit finanzielle Unterstützung brachte 1973 ein Beschluss des Senats mit sich. Vgl. dazu Gilles Tiberghien: *Land art*, S.115.

sind.<sup>324</sup> Auf diese Weise erleben die industriell geprägten Orte eine Renaissance, indem sie zum schützenswerten Gut erklärt werden.<sup>325</sup> Die Möglichkeiten des Umgangs mit diesen sogenannten Folgelandschaften sind vielfältig und regional sehr unterschiedlich. Jedoch verbirgt sich hinter dieser „kulturellen Wiederbelebung“ meist eine Kombination aus Industriedenkmal und angeschlossenem Landschaftspark mit darin integrierten Kunstwerken. Im folgenden soll stellvertretend je ein Projekt aus West- und Ostdeutschland vorgestellt werden. Weiterhin ist zu untersuchen, inwieweit diese Form von Projekten einen Beitrag zur gegenwärtigen ökologischen Situation leisten können.

#### 4.3.1 Fürst-Pückler-Land

Hinter dem Begriff der Internationalen Bauausstellung (IBA) verbirgt sich meist eine großangelegte Renaturierungsmaßnahme ehemaliger Braunkohlegebiete in Symbiose mit der vorgefundenen Industriekultur. Unter dem klangvollen Namen *Fürst-Pückler-Land* entsteht seit 1998 eine IBA im ostdeutschen Braunkohlerevier Lausitz, die bis 2010 Aktions- und Schauplatz einer großangelegten Rekultivierung sein wird. Dabei soll zum ersten Mal in der Geschichte der IBAs das Thema Landschaft im Zentrum der Gestaltung und Planung stehen. Einst das Energiezentrum der DDR, ist die Lausitz heute die größte Landschaftsbaustelle Europas, in der

---

<sup>324</sup> Oftmals wird auch heute noch direkt an die Ideen der Land Art angeknüpft. Den Gedanken, Bergbaufolgelandschaften in Ost und West künstlerisch zu gestalten, verfolgen der Förderverein Kulturlandschaft Niederlausitz und der Grevenbroicher Verein zur Förderung kultureller Weiterbildung und Pflege des Europa-Gedankens. Unter dem Titel *Grenzen erfahren – Grenzen überwinden* erarbeiten die Vereine ein gemeinsames Land Art Projekt, das einen symbolischen Brückenschlag zwischen West und Ost darstellt, auch in Verbindung zu dem jeweils benachbarten Ausland. Das Projekt, bei dem die jeweiligen Braunkohlegesellschaften Rekultivierungsflächen zur Verfügung stellen, wird im Rahmen des EU-Programmes „Kaleidoskop“ unter der Schirmherrschaft der Ministerpräsidenten der Länder NRW und Brandenburg vorbereitet. Unter den eingeladenen Künstlern waren der Belgier Pierre Dome, der deutsche Matthias Hintz, die Tschechin Magdalena Jetelová, der Deutsche Eberhard Krüger, der Pole Maciej Szankowski und der Franzose Benoit Tremsal, dessen Vorschlag realisiert werden wird. Zu den Projektvorschlägen der Künstler vgl. Katalog: *Grenzen erfahren – Grenzen überwinden* im Rahmen des EU-Programms „Kaleidoskop“, Dokumentation 1997/1998, hrsg. vom Verein zur Förderung kultureller Weiterbildung und Pflege des Europa-Gedankens, Grevenbroich e.V., Grevenbroich 1998.

Berge versetzt und neue Seen geschaffen werden. Auf rund 7000 Quadratkilometern Fläche soll neben der unmittelbaren Landschaftsgestaltung in der Nachfolge des Bergbaus eine regional angepasste Baukultur entwickelt werden und ein attraktives Ziel für den Tourismus errichtet werden.<sup>326</sup> Teil dieses Wandlungsprozesses sind ehemalige Industriebauten, Bergbaugeräte und Siedlungen, über deren Nutzung noch bestimmt werden muss. Die Sanierung umfasst Rad-, Wander- und Kutschwege, die das gesamte Areal durchziehen, genauso wie die Umfunktionierung eines stillgelegten Baggers zur Touristenattraktion, oder die Errichtung einer Aussichtspyramide, die den Blick freigeben wird über einen noch zu flutenden See. Diese IBA „von unten“, die aus der Region heraus ins Leben gerufen wurde, sucht nach Rekultivierungsvorschlägen zwischen Bergbau und Tagebausee. Unter großem auch finanziellem Aufwand werden so Bergbaualtlasten saniert und gleichzeitig touristische Spektakel initiiert.<sup>327</sup> Im Vordergrund steht die wirtschaftliche und ökologische Erneuerung eines Gebietes, das über Generationen industrieller Mittelpunkt war. Bis heute sind 24 verschiedenen Projekten angedacht und teilweise realisiert worden. Dazu zählt ein Industriepark, eine Gartenstadt ein Besucherbergwerk, Wasserlandschaften, eine Route der Energiemonumente sowie der Fürst-Pückler-Weg, der alle Bereiche des Gebietes miteinander verbindet.<sup>328</sup>

#### 4.3.2 Emscher Park

Eine bereits „funktionsfähige“ Industrielandschaft befindet sich im Ruhrgebiet. Ende 1999 ging die IBA *Emscher Park* nach zehnjähriger Dauer zu Ende. 1989 wurde sie als Zukunftsprogramm des Landes NRW

---

<sup>325</sup> Manfred Schneckenburger: Die Erfindung der Industrielandschaft, in: Katalog Kunst setzt Zeichen, hrsg. von Peter Pachnicke und Bernhard Mensch, Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, Oberhausen 1999, S.6.

<sup>326</sup> Simone Wendler: Fürst Pückler hatte auch nie Geld, Auf wüstem Boden soll Europas größte Landschaftsbaustelle erwachsen – ehrgeizige Pläne im Lausitzer Revier, in: Frankfurter Rundschau vom 3.Juni 1998, Nr.126, S.6.

<sup>327</sup> Interessanterweise unterstützen die ehemaligen Bergbaugesellschaften diese Projekte mit finanziellen Mitteln in Millionenhöhe.

<sup>328</sup> Zu den einzelnen Projekten, den Stand ihrer Realisierung sowie einer Übersichtskarte vgl. [www.iba-see.de](http://www.iba-see.de).

für das nördliche Ruhrgebiet gegründet mit der vorrangigen Aufgabe, dem Strukturwandel mit „unkonventionellen Ideen und konkreten Projekten neue Impulse zu geben.“<sup>329</sup> 17 Kommunen des Ruhrgebietes haben sich an diesem Vorhaben beteiligt, das sich in sechs zentrale Bereiche untergliedert, von sozialen Initiativen, Wohnungsbauprojekten und einem Wissenschaftspark bis hin zu künstlerischen Landmarken. Ziel der über hundert Projekte war die Förderung der städtebaulichen und ökologischen Qualität einer durch 150 Jahre Industrialisierung geprägten Region.<sup>330</sup> So wurde beispielsweise das ehemalige Thyssen-Hüttenwerk in Duisburg-Meiderich zum Freizeitpark und Licht-Kunstwerk umfunktioniert oder der Gasometer in Oberhausen zur Ausstellungshalle erklärt.<sup>331</sup> Die Idee, Künstler in die Gestaltung der Region mit einzubeziehen, war nicht von vorneherein geplant, sondern wurde erst auf Vorschlag des IBA-Chefs Karl Ganser integriert.<sup>332</sup> Ganser sah die Aufgabe der Kunst in erster Linie darin, dem „ökologischen Wandel ein Gesicht zu geben.“<sup>333</sup> Inwieweit diese Zielsetzung gelungen ist, soll anhand der Arbeiten von Richard Serra und Herman Prigann exemplarisch erläutert werden. Es handelt sich dabei um Skulpturen, die eigens für diesen Ort entstanden sind.<sup>334</sup>

---

<sup>329</sup> Norbert Lammert: Was bleibt von der IBA? Die Internationale Bauausstellung Emscher Park geht in diesen Wochen zu Ende. Eine Analyse, in: Welt am Sonntag vom 3. Oktober 1999, Nr.40, S.105. Die IBA Emscher Park war ein Strukturprogramm des Landes NRW mit einer Laufzeit von 10 Jahren.

<sup>330</sup> Eine Dokumentation des Erreichten mit dem Blick auf einen neuen Typus von Kulturlandschaft bietet Andrea Höber, Karl Ganser: IndustrieKultur. Mythos und Moderne im Ruhrgebiet, Essen 1999.

<sup>331</sup> Nordrhein-Westfalen hat sich zu einem Standort für internationale Lichtkunst etabliert. Zu den einzelnen Projekten und ihren Standorten im öffentlichem Raum vgl. Söke Dinkla: Am Rande des Lichts, inmitten des Lichts, Köln 2004; Katalog Stadtlicht – Lichtkunst; hrsg. von Christoph Brockhaus, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Köln 2004.

<sup>332</sup> Christoph Brockhaus: „Schütze die Flamme“. Zur Zukunft der Landmarkenkunst, in: Katalog Kunst setzt Zeichen, S.156. Die Ludwig Galerie Schloss Oberhausen erhielt den Auftrag, eine Ausstellung zu der entstandenen Landmarken-Kunst zu gestalten. Diese wurden innerhalb der Ausstellung mit Werken antiker, mittelalterlicher, romantischer und moderner Kunst in Beziehung gesetzt. So werden beispielsweise Landschaftsdarstellungen von Caspar David Friedrich und Jan Vermeer der Arbeit Richard Serras gegenübergestellt. Vgl. dazu Katalog Kunst setzt Zeichen, S.80ff.

<sup>333</sup> Karl Ganser: Kunst gibt dem ökologischen Wandel ein Gesicht, in: Katalog Kunst setzt Zeichen, S.12.

<sup>334</sup> Die Künstler nahmen auch nicht am Auswahlverfahren der Veranstalter teil, sondern erhielten Direktaufträge. Viele wertvolle Hinweise und Literaturangaben zum folgenden

#### 4.3.2.1 Richard Serra

Auf dem Scheitelpunkt der Halde Schurenbach in Essen errichtete der Amerikaner Richard Serra<sup>335</sup> 1998 eine monumentale Stahlskulptur, die als *Bramme für das Ruhrgebiet*<sup>336</sup> eine exponierte Stellung einnimmt (Abb.76). Auf einem künstlich aufgeschütteten Berg aus schwarzem Abraumgestein erhebt sich die Walzstahlplatte von 14,50 m Höhe, 4,20 m Breite und 13,50 cm Dicke. Die eigentliche Kuppe des Berges ist nach dem Entwurf des Künstlers leicht gewölbt und die Plastik selbst um 3 Grad nach Süden geneigt. Durch diese Inszenierung scheint sich die Stahlplastik unter ihrem Gewicht zu neigen. Dieser Aspekt kommt einer Verneigung in Richtung des Ruhrgebiets gleich, denn vom Standpunkt der Skulptur aus bietet sich ein Ausblick über weite Teile des Ruhrgebiets.

Serra manifestiert dadurch nicht nur einen konkreten Bezug zum Standort, sondern auch zum umliegenden, weitläufigen Gelände. Über diesem Gebiet, wo jahrzehntelang Stahl produziert wurde, ragt nun eine gewaltige Skulptur, die an ein Denkmal erinnert, vielleicht sogar an ein Mahnmal. Diese Landmarke, die je nach Blickwinkel wie eine Stele erscheint, korrespondiert mit den übrigen Stelen am Horizont, den Silhouetten noch arbeitender Schornsteine. Auf diese Weise verbindet Serra seine Skulptur und die dadurch markierte Landschaft als gleichwertig mit den übrigen Gebieten. Jedoch aus der Nähe betrachtet fügt sich seine Skulptur keineswegs in die Umgebung ein, sondern provoziert Spannungen, die schon allein aufgrund der Ausmaße als störend und befremdlich empfunden werden können. Aber genau darin liegt der Ansatz des Werkes. Nicht auf die Verschönerung des Umfelds, sondern auf dessen Akzentuierung zielt die Stahlskulptur. So geht ihr eine konkrete Auseinandersetzung und Beschäftigung des Künstlers mit der Situation vor Ort voraus. Denn seine ortsspezifischen Arbeiten werden von ihm

---

Abchnitt habe ich Ortrud Hücherig zu verdanken, die ihre Magisterarbeit zum Thema „Kunst in Industriebrachen“ an der Universität Trier verfasste.

<sup>335</sup> Richard Serra wurde 1939 in San Francisco geboren. 1961-1964 Studium an der Yale University in New Haven, USA. Lebt und arbeitet in New York.

<sup>336</sup> Als Bramme bezeichnet man eine kaum bearbeitete Walzstahlplatte. Zur Skulptur vgl. Sabine Falckenbach: Landmarken-Kunst Projektbeschreibungen: Halde Schurenbach, Essen, Richard Serra, in: Katalog Kunst setzt Zeichen, S.190f.

immer sowohl in Verbindung als auch im Kontrast zum Umraum gesetzt. „Meine Arbeiten dekorieren niemals einen Ort, noch illustrieren sie ihn oder bilden ihn ab. Das besondere an ortsgebundenen Arbeiten ist, dass sie für einen bestimmten Platz entworfen wurden und von diesem abhängig und unablösbar sind.“<sup>337</sup> So wird auch in Zukunft noch, wenn alle landschaftlichen Verschönerungen abgeschlossen sein sollten, die Skulptur Serras auf die ehemaligen Stahlwerke des Reviers verweisen.<sup>338</sup>

#### 4.3.2.2 Herman Prigann

Seit dem Ende der 1980er Jahre vertritt Herman Prigann<sup>339</sup> ein künstlerisches Verständnis gegenüber industriell geprägten Landschaften, das schon bei Robert Smithson anzutreffen war. Auch Prigann verneint die Unterscheidung von Natur und Kultur, denn „Natur als Gegensatz zu etwas existiert nicht. Wir sind vollständiger Teil der Natur. Ausgangspunkt und Ende von Kultur ist Natur, das eine ist dem anderen immanent.“<sup>340</sup> Demzufolge unterliegen Natur und Kultur auch den gleichen Gesetzen von Entropie und Evolution, wie es schon Smithson formulierte. Prigann sucht in der Beschäftigung mit Industriebrachen nach Möglichkeiten der Renaturierung mit künstlerischen Mitteln. Dabei legt er seine komplexe Idee einer *Terra Nova* zugrunde. Dahinter steht das Ziel, auf der Ebene der Kunst einen Dialog mit der Natur zu suchen, um durch eine Symbiose die zerstörten Gebiete mit neuem Leben zu füllen.

---

<sup>337</sup> Stefan Germer: Die Arbeit der Sinne. Überlegungen zu Richard Serra, in: Richard Serra: Die Skulptur T.W.U., Deichtorhallen Hamburg, Hamburg/ Berlin 1992, S.9.

<sup>338</sup> Darüber hinaus hat Serra auch ganz persönliche Bezüge zum Ruhrgebiet, denn viele seine Werke sind in ortsansässigen Stahlwerken entstanden. In den 70er Jahren entstand die Verbindung Serras zum Ruhrgebiet durch den Kunsthistoriker Max Imdahl und den Galeristen Alexander von Berswordt-Wallrabe. Nicht zuletzt durch seine Teilnahme an der documenta 1977 wurde Serra dann auch überregional bekannt.

<sup>339</sup> Herman Prigann wurde 1942 in Gelsenkirchen geboren. 1963-1968 Studium an der Kunstakademie Hamburg. Lebt und arbeitet in Portals-Nous, Mallorca.

<sup>340</sup> Herman Prigann: Gedanken über Art in Nature, in: ders.: A Dialogue with Nature and Art, 1991-1996, Selection of my work, o.O. 1996, o.S.

Das Terra Nova-Projekt, das Prigann seit 1990 kontinuierlich plant und das regional unabhängig ist, sieht Mensch, Kultur und Natur als Einheit.<sup>341</sup> Die betroffenen Regionen sollen ästhetisch und ökologisch rekultiviert und wieder in den Kultur-Natur-Kreislauf integriert werden. Das Projekt umfasst die inhaltliche, strukturelle und organisatorische Vernetzung aller beteiligten Faktoren. So werden beispielsweise die vor Ort lebenden Menschen in die Rekultivierung ehemaliger Braunkohlegebiete integriert, die meist durch die Schließung der Halde arbeitslos geworden sind. Zudem strebt Prigann, wie schon die Harrisons, eine Kooperation mit Fachkräften aus den verschiedensten Gebieten an. Ökologen und Biologen, aber auch Pädagogen und Presse sollen auf einer Art Campus aufeinandertreffen und leben, um direkt in der Nähe des jeweiligen Arbeitsfeldes zu forschen, zu planen und zu realisieren. Priganns Projekt sieht zudem vor, neben der landschaftlichen Wiederherstellung auch Bereiche wie Landwirtschaft, Rohstoffverarbeitung und Produktvertrieb aufzubauen. Terra Nova, von der bislang nur eine konkrete Planung für die ehemaligen Braunkohlegebiete der Niederlausitz existiert, ist ein umfassend angedachtes Konzept, das an eine „Arche“ für die Umwelt erinnert.

Vor diesem theoretischen Hintergrund, wenngleich konzeptionell unterschiedlich, kann seine Arbeit für die IBA Emscher Park betrachtet werden. Prigann entwickelte für das Gelände der ehemaligen Zeche Rheinelbe einen mehrteiligen *Skulpturenwald*<sup>342</sup>. Dazu zählen Skulpturen mit archaischen Titeln wie *Große Treppe zum Baumplatz*, *Der große Stuhl*, *Nord-Ost-Tor*, *Blaue Grotte* und *Turmhügel*paar. Dafür sicherte er Fundamentreste, Trägerteile, Hölzer und Abrissrückstände, die er vor Ort fand und in seine Skulpturen integrierte.

Das Skulpturenpaar *Nord-Ost Tor* beispielsweise bezeichnet zwei Portalskulpturen, die ein Tor flankieren (Abb. 77). Auf jeweils

---

<sup>341</sup> Projektskizze „Terra Nova“, o.O., o.J.; siehe auch Heike Strelow: Herman Prigann–Terra Nova, in: Katalog Natural Reality, S.192-195. Dazu auch: Ökologische Ästhetik, hrgs. von Heike Strelow, Basel 2004 Dieses Buch wurde von Herman Prigann initiiert.

unbearbeiteten Eichenstämmen thronen vier pyramidal übereinander aufgetürmte Fundamentblöcke scheinbar schwerelos. An anderer Stelle erhebt sich das *Turmhügel*paar (Abb. 78). Jeweils auf einer Anschüttung aus einerseits beigefarbenem Rheinkies und andererseits aus grauer Hochofenschlacke befindet sich eine viereckige Einfassung aus Schwellenhölzern, ebenfalls mit dem jeweiligen Material pyramidal aufgefüllt. Insgesamt ergibt sich ein wehrhafter Eindruck der Skulpturen. Auf der Halde Rheinelbe entstand zusätzlich der *Spiralberg*, um den sich ein Weg zum Gipfel windet, der von einer *Himmelstreppe* bekrönt wird (Abb. 79). Ähnlich einem Archäologen konserviert Prigann dadurch die Zeichen einer „vergessenen Landschaft“, um auf künstlerischer Ebene Bewusstsein zu schaffen. In der Konsequenz seiner These von der Einheit von Mensch, Kultur und Natur errichtet er Skulpturen aus den unterschiedlichsten Materialien vor Ort, die auf die ehemalige Nutzung des Areals verweisen. Dabei wird die Natur zum aktiven Gegenüber, indem die ständigen, pflanzenbedingten Veränderungen zum festen Bestandteil der Arbeiten werden. „Devastierte Landschaften sind für mich genauso spannend wie eine leere Leinwand in der Malerei. Hier ist alles möglich, mit der kleinen Einschränkung, dass sich diese Gelände bei genauerem Hinsehen als bereits vollaktive Dialogpartner offenbaren. Die Natur ist bereits bei der Arbeit: Die Sukzession nimmt ihren Lauf, das Prozesshafte der Wiederaneignung durch die Metamorphose, die Evolution im Wechselspiel mit der Entropie.“<sup>343</sup>

Gemeinsamer Nenner der vorgestellten Projekte ist die Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Ort und die Anforderung an die Künstler, sich mit den spezifischen Besonderheiten und der Geschichte der Region auseinander zu setzen und daraufhin die Werke zu erarbeiten. Bleibt Serra mit seiner Skulptur noch der traditionellen, autonomen Auffassung von Kunst verhaftet, so ist Prigann eher dem Bereich der Landschaftskunst zuzurechnen. Beide Künstler arbeiten mit

---

<sup>342</sup> Vgl. dazu die Projektbeschreibung von Sabine Falckenbach: Landmarken-Kunst Projektbeschreibungen: Halde Rheinelbe und Skulpturenwald Gelsenkirchen, Herman Prigann, in: Katalog Kunst setzt Zeichen, S.170f.

<sup>343</sup> Herman Prigann, in: Katalog Kunst setzt Zeichen, S.171.

ortspezifischen und ortstypischen Materialien. Der Unterschied liegt in der Ikonographie. Steht die exponierte Stahlskulptur Serras als gigantisches Symbol für die ehemalige Produktion und somit auch für die Arbeiter, so erinnern die Mauer- und Gebäudereste in den Skulpturen von Prigann eher an die Geschichte des Geländes aus archäologischer Sicht, die bald von Pflanzen überwachsen sein wird.

Die Konzepte der Landschaftsparks zielen vordergründig auf die Errichtung von attraktiven Naherholungsgebieten. Dabei laufen die Kunstwerke Gefahr, primär unter dem Gesichtspunkt der „Dekoration“ eingesetzt zu werden. Denn konzeptionell im Vordergrund der meist sehr ähnlich angelegten Projekte scheint eine „verhübschende“ Integration von Kunst und Natur zugunsten einer einheitlichen Oberflächenästhetik zu stehen. Diese Art der Imagepflege kommt hauptsächlich strukturell geschwächten Gebieten zugute, denen ein neues, schön bereinigtes Gesicht gegeben werden soll.<sup>344</sup> Umso wichtiger ist es deshalb, dass die primäre Aufgabe der Künstler ist, kritisch Stellung zu beziehen zur spezifischen Situation vor Ort, ohne diese ästhetisch zu überprägen. Idealerweise resultiert daraus eine künstlerische Auseinandersetzung, die auch gegen die meist gigantischen Ausmaße der Industriebrachen ankommt, die inhaltlich und äußerlich autonome Gegenposition beziehen kann. Dies ist Serra und Prigann gelungen.

### 4.3.3 Eden Project

Von einem Gigantismus ganz anderer Art zeugt Englands jüngste Gartensensation. In St. Austell, im Südwesten Englands, ist unter dem klangvollen Namen *Eden Project* auf der Fläche eines ehemaligen Tageabbaus eine monumentale Architektur errichtet worden, dessen Dächer nun die ehemaligen Krater des Tageabbaus überspannen<sup>345</sup> (Abb.80). Auf dem Gebiet des jahrzehntelangen Kaolinabbaus winden sich

---

<sup>344</sup> Ein wesentlicher Faktor ist sicherlich auch die Tatsache, dass es für alle Beteiligten finanziell günstiger ist, die vorhandenen Strukturen umzufunktionieren, als zu entsorgen.

<sup>345</sup> Vgl. hierzu [www.edenproject.com](http://www.edenproject.com); siehe auch Hanno Rauterberg: Aufgepumpt mit Hoffnung, In England wurde das weltgrößte Gewächshaus eröffnet – eine Ikone des Gen-Zeitalters, in: Die Zeit vom 22. März 2001, Nr. 13, S.59.

acht aneinandergereihte, riesige Kunststoffkuppeln, unter deren Schutz 80.000 verschiedene Pflanzen wachsen sollen. Eine aufwendige Stahlkonstruktion unterteilt die Oberfläche der Kuppeln in viele sechseckige Parzellen, in die riesige Luftkissen aus Ethyltetrafluorethylen eingespannt sind. Der Kunststoff, um ein vielfaches leichter als Glas, besitzt große Isoliereigenschaften und ist UV-Licht durchlässig. Zudem ermöglicht diese leichte Konstruktion, dass die Kuppeln eine Höhe von bis zu 55 Metern erreichen können, ohne gestützt zu werden. Äußerlich erinnert diese hochmoderne High-Tech-Architektur an biomorphe Strukturen. Die Architektur von Nicolas Grimshaw ähnelt der mikroskopischen Vergrößerung von Bienenwaben oder den Facettenauge von Insekten. Unter diesen „Biomen“ (Bio-Dome) des riesigen Gewächshauses ist ein Querschnitt durch alle Klima- und Vegetationszonen zusammengefasst, von der Tropenlandschaft bis zum mediterranen Klima, unabhängig von geographischen, klimatischen oder vegetativen Grenzen. So gelangen exotische Bäume und Pflanzen aufeinander, die sich in der „freien Natur“ nie begegnen würden. Hochmoderne Computeranlagen regeln Temperatur, Luftfeuchtigkeit und Frischluftzufuhr, so dass der Garten mehr Technotop als Biotop ist. Als „Ausdruck einer ökologischen Zukunft“ und als „großes Theater der Pflanzen“ will Tim Smit, der Initiator des Projekts, seinen Garten verstanden wissen, der die Besucher dazu bringen soll, den Wert der Natur zu erkennen.<sup>346</sup> Dieses Ziel scheint fraglich, denn im Vordergrund steht der menschliche Eingriff in hochsensible Ökosysteme. Weder regenerative Energiequellen noch ökologische Verträglichkeit scheinen Kriterien bei den enormen Unterhaltskosten zu sein. Die scheinbar unberührte Natur wird zur Touristenattraktion aufbereitet, als eine Art Disneyland für Pflanzen. Dabei drängeln sich täglich mehrere Tausend Schaulustige durchs „Paradies“. Ganz ungeachtet der Frage, wie diese Massen anreisen, wo sie beispielsweise parken oder wie viel Müll sie hinterlassen. Die ökonomischen Kraftanstrengungen scheinen leider nicht zwangsläufig auch mit ökologischen Impulsen verbunden zu sein.

---

<sup>346</sup> Hanno Rauterberg: Aufgepumpt mit Hoffnung, S.59.

#### 4.4 Ökologische Ästhetik oder ästhetische Ökologie?

Zeitgleich mit dem Beginn der Ökologiebewegung Ende der 1970er Jahre setzten auch in Deutschland die Diskussionen um die Stellung und die Aufgaben der Ästhetik ein.<sup>347</sup> Kritisiert wurde und wird bis heute ein Anthropozentrismus, der die Natur rein unter den Aspekten ihrer materiellen und ideellen Verwertbarkeit betrachtet. Die Umwelt wird dadurch mit der Tatsache konfrontiert, dass der Mensch selbst zu einem entscheidenden und zunehmend riskanten Faktor für die Natur geworden ist. „Naheliegender also, dass jene, denen es um die Rettung der Natur geht, sich mit Fragen der Ästhetik auseinander zu setzen beginnen, nicht nur, weil die zerstörte Natur ihre sichtbaren Äquivalente im Wahrnehmungsfeld hinterlässt, sondern auch, weil die „hässliche“ Kunst der Moderne unter diesen Prämissen ein kritisierbares Indiz eines Verfallprozesses darstellt, der im Abweichen von der Schönheit der Natur und der natürlichen Schönheit selbst Moment der Gewalt zu sein scheint, die der Natur angetan wird.“<sup>348</sup>

Der drohende Verlust, auf den Liessmann anspielt, bezieht sich nicht nur auf die intakte Natur, sondern auch auf die intakte Kunst, die beide im Begriff der Schönheit vereint sind. Natur und Kunst legitimieren sich dabei gegenseitig und stehen für ein wahres Leben, das in der technisierten Zeit an Stellenwert verloren hat. Die Auseinandersetzung mit der Schönheit der Natur und der Frage, ob diese Schönheit Maßstab für die Kunst sein kann, durchzieht die Geschichte der Ästhetik. Ein prominentes und oft angeführtes Beispiel dafür ist sicherlich Kants Kritik der Urteilskraft, die Kunst und Natur zusammenzudenken versuchte.<sup>349</sup> Der Standpunkt von Ulrich Horstmann innerhalb der Diskussionen führt sogar soweit, dass die Natur nur zu retten sei, wenn der Mensch verschwinde.<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup> Vgl. dazu die Beiträge des Symposiums zum 3. Buchberger Kunstgespräch unter dem Titel *Kunst und Ökologie und seine Dokumentation* in: Kunstforum International, Bd. 93 „Kunst und Ökologie“ 1988.

<sup>348</sup> Konrad Paul Liessmann: *Natura Mortua – Über das Verhältnis von Ästhetik und Ökologie*, in: Kunstforum International, Bd. 93, Februar/März 1988, S.66.

<sup>349</sup> Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd.10, Frankfurt a.M. 1975, S241-247.

<sup>350</sup> Diesen Tenor vertritt Ulrich Horstmann in seinem Buch: *Das Untier – Konturen einer Philosophie der Menschenflucht*, Frankfurt a.M. 1985.

Das in den 1970er Jahren erneut erwachte ökologische Bewusstsein und das Wissen um die Gefährdung der Umwelt verlieh der Natur einen besonderen Status, einen Wert an sich. So sollte die Natur nicht allein unter dem Aspekt des ökonomischen Kalküls gerettet werden, sondern um ihrer selbst willen. Zu einer Zeit, in der das Ende der Autonomie der Kunst deklariert wurde, wurde die Natur zum Subjekt.

Der Philosoph Konrad Paul Liessmann teilte die damalige Diskussion um das Verhältnis von Natur und Ästhetik in zwei Varianten: einmal stand die Natur als ästhetisches Objekt zur Diskussion, das andere Mal ging es um die Frage nach der Natur als Darstellungsmotiv der Kunst.<sup>351</sup> Im Zusammenhang mit den Folgen der ökologischen Krise rückte die Frage nach den Wahrnehmungs- und Gestaltungsmöglichkeiten von Natur unter dem Gesichtspunkt des Ästhetischen allerdings in den Vordergrund. Geht man davon aus, dass es keine „natürliche“ Schönheit der Natur gibt, sondern dass ästhetische Bewertung und Gestaltung der Natur Produkt eines entwickelten ästhetischen Bewusstseins sind, verlagert sich die Diskussion auf die gesellschaftliche Ebene. Die Veränderungen unserer Umwelt, die Stadt- und Landschaftsplanung prägen, früher wie heute, auch unsere Sinne. Begriffe wie „zerstörte“ oder „verschandelte“ Landschaft orientieren sich primär an ästhetischen Normvorstellungen, nicht an ökologischen Eingriffen, die seltener sichtbar sind.

Diese Tatsache macht deutlich, dass zwischen den Bereichen Ökologie und Ästhetik notwendigerweise kein Zusammenhang bestehen muss. So kann beispielsweise unter ökologischen Gesichtspunkte unverträgliche Architektur als ästhetisch ansprechend empfunden werden. Andererseits kann die ökologisch wertvolle Energiegewinnung aus Windrädern in den wenigsten Fällen als schön bezeichnet werden. Anhand dieser Vergleiche zeigt sich, dass der jeweils vertretene Standpunkt sehr persönlich begründet oder interessengeleitet ist. Liessmann stellte die Diskussion schon damals in einen zeitlich umfassenderen Zusammenhang, indem er auf zwangsläufig zukünftige Veränderungen verwies. Er vertrat die These,

---

<sup>351</sup> Konrad Paul Liessmann: *Natura Mortua*, S.67. Interessanterweise sind die von Liessmann aufgeführten Aspekte noch heute Gegenstand der Diskussionen.

dass die ästhetische Bewertung der Umwelt nicht nur an deren Funktionalität gebunden ist, sondern auch an die moralische Bewertung dieser Funktionalität, welche keine feststehende Größe ist.<sup>352</sup> Das bedeutet, was früher „schön“ im Sinne von ökologisch vertretbar war, kann mit heutigem Wissen als „hässlich“ gelten. Im Idealfall ist die ästhetische Bewertung von Umwelt demnach nie endgültig festgelegt, sondern wandelbar je nach Wissensstand und Interessen. So kann die Beurteilung von Dingen im Laufe der Zeit sich in ihr Gegenteil verkehren, als Zeichen des ständigen Fortschritts und Wandels.

Was aber passiert, wenn man an alten Beurteilungen festhält, demonstriert Liessmann am Beispiel der „Naturdenkmäler“. In Nationalparks wird nicht die Natur gezeigt, die auch den Verfall und die Spuren menschlicher Eingriffe mit einschließt, sondern Natur an sich wird zum Denkmal ihrer selbst. Aus allen Zusammenhängen entrissen und ohne jegliche Funktion, wird Natur isoliert und ästhetisch objektiviert der Tourismusbranche überlassen, nicht selten zur weiteren Zerstörung.<sup>353</sup>

„Eine Gesellschaft, die das, was ihr angeblich am Herzen liegt, nur retten kann, indem sie es in ein Reservat oder ein Museum verbannt, während rundherum alle Barbarei sich fortsetzt, betrügt sich pausenlos über ihren Zustand.“<sup>354</sup> Oder überspitzt formuliert: Ein Naturpark mehr oder weniger entscheidet nicht darüber, ob Natur gerettet wird oder nicht. Gerade die Konservierung, die Musealisierung von Natur ist ein Beweis dafür, dass sie auf diese Weise nicht gerettet werden kann. Von dieser „Scheinökologie“ zeugen auch heute noch die meisten Landschaftsgärten.

Ende der 1970er Jahre gab Hermann Sturm einen Sammelband zum Thema „Ästhetik und Umwelt“ heraus, der die rasante Entwicklung des ökologischen Diskurses dokumentierte.<sup>355</sup> Klaus Michael Meyer-Abich sah darin das Verhältnis von Mensch und Natur als eine Form der individuellen Reflexion. Er kritisierte den herkömmlichen Naturbegriff und forderte eine neue praktische Naturphilosophie als Ausweg aus der Umweltkrise. Seine

---

<sup>352</sup> Konrad Paul Liessmann: *Natura Mortua*, S.68.

<sup>353</sup> Konrad Paul Liessmann: *Natura Mortua*, S.68.

<sup>354</sup> Konrad Paul Liessmann: *Natura Mortua*, S.68.

<sup>355</sup> Hermann Sturm (Hrsg.): *Ästhetik und Umwelt*, Tübingen 1979.

Analyse reduzierte er auf die Feststellung, dass Umweltprobleme Wahrnehmungsprobleme sind.<sup>356</sup> In der Tat: Alles, was uns heute an der Umwelt unter ästhetischen Gesichtspunkten zu stören beginnt, ist schon seit Jahrzehnten existent. Aber erst der erneute, zweite Blick auf die Dinge vor dem Hintergrund eines veränderten Bewusstseins führt zu einer kritischen Hinterfragung. Die Frage nach der Verbindung von Ästhetik und Umwelt ist also jeweils gekoppelt an die sozialen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen. Aber neben der visuellen Wahrnehmung von Natur ist der Standpunkt des Betrachters, nicht im Sinne von subjektiver Anschauung, ein wesentlicher Aspekt für die ästhetische Bewertung von Natur. Denn die Hässlichkeit einer Autobahn relativiert sich sehr schnell, wenn man sich auf ihr befindet.<sup>357</sup>

Der Historiker und Publizist Rolf Peter Sieferle fasste Mitte der 1980er Jahre die Landschaft als reine Form der Anschauung auf, die sich mit veränderten historischen Bedingungen ebenfalls ändert, die es aber als Naturlandschaft immer geben muss. „Das Landschaftsgefühl ist also ein Produkt von Geschichte, kein zeitloses Element der *conditio humana*. Es gab Kulturen, in denen es nicht existierte, und so scheint es nicht ausgeschlossen, dass es auch wieder verschwinden kann oder sich in einer Weise wandelt, dass der Untergang der romantischen Landschaft verschmerzt wird. Viele Vögel haben es gelernt, Fernsehantennen als Ersatz für Äste zu nehmen. Warum sollte es da den Menschen nicht gelingen, etwa die Hochspannungsmasten, mit deren Hilfe der Strom von den Kernkraftwerken zu den Verbrauchern transportiert wird, ebenso als „Wälder“ zu erleben wie einst die jetzt absterbenden Bäume?“<sup>358</sup> Auch wenn die Anpassungsfähigkeit der Tiere nicht auf menschliches Verhalten zu übertragen ist, und der aufgeführte Vergleich sicherlich provokativ formuliert ist, bringt Sieferle die Problematik auf den Punkt: Die fehlende

---

<sup>356</sup> Klaus Michael Meyer-Abich: Umweltprobleme sind Wahrnehmungsprobleme, in: Hermann Sturm (Hrsg.): Ästhetik und Umwelt, Tübingen 1979, S.15 ff.

<sup>357</sup> Natürlich wird der Verlauf einer Autobahn bewusst gewählt und erhöht, so dass der Fahrer den Eindruck des Dahingleitens in der Natur erhält. Jedoch soll diese Tatsache nicht verleugnen, dass generell die Annehmlichkeit schnell die ökologischen Probleme ausblendet.

Übereinstimmung zwischen Vorstellung und Realität. Das traditionelle Bild einer heilen und intakten Natur, an dem wir immer noch festhalten, kann es logischerweise so heute nicht mehr geben – muss es aber auch nicht!

Die Gefährdung und Zerstörung unserer natürlichen Lebensgrundlagen erfolgte und erfolgt nicht primär im Sinne einer ästhetischen Ideologie, sondern richtet sich nach Nutzen, Funktion oder nach dem Prinzip des „Besser-Leben-Wollens“ und des Fortschritts. Auch um den Preis von Ästhetik-Verzicht.<sup>359</sup> Umweltprobleme sind Probleme der Gesellschaft und können nicht losgelöst von dieser Tatsache untersucht werden. Die ökologische Krise ist deshalb nicht allein durch technische und wissenschaftliche Maßnahmen zu bewältigen, sondern fordert die Einstellungen der Menschen grundsätzlich zu ändern. Lothar Schäfer plädiert beispielsweise dafür, dass der Mensch seinen anthropozentrischen Standpunkt zugunsten einer weitgefassteren Naturvorstellung aufgibt.<sup>360</sup> Zu unterscheiden ist dabei ein physiozentrischer, ein biozentrischer und ein pathozentrischer Standpunkt, die jeweils die Sonderstellung des Menschen gegenüber der Natur zurückzunehmen versuchen. Gefordert ist die Akzeptanz der Eigenrechte der Natur bzw. der Naturwesen, denen moralische und juristische Werte unterstellt werden.<sup>361</sup>

Unabhängig davon, welche Meinung man persönlich vertritt oder ablehnt, resultiert die Wirklichkeit aus von individuellen Vorstellungen abgeleiteten Ansprüchen, Normen und Verhaltensweisen. Es wäre aber ein Fehler anzunehmen, dass sich die aktuelle Umweltsituation allein auf diese

---

<sup>358</sup> Rolf Peter Sieferle: Entstehung und Zerstörung der Landschaft, in: Landschaft, hrsg. von Manfred Smuda, Frankfurt a.M. 1986, S.259.

<sup>359</sup> Einmal dahingestellt die Frage, ob denn tatsächlich alles, was an Naturzerstörung geschah und geschieht, tatsächlich auch funktional, nützlich und fortschrittlich im Sinne der alltäglichen Lebensführung ist. In funktionaler Hinsicht wäre eine stärkere Berücksichtigung der naturgemäßen ästhetischen Auffassung des Menschen sicher auch ökologischer gewesen. Sicher wäre nicht alles Fortschrittliche umgesetzt worden, sofern das Schöne eigene Geltung besessen hätte.

<sup>360</sup> Vgl. hierzu und im folgenden Lothar Schäfer: Die Idee der zu schonenden Natur, in: Naturauffassungen in Philosophie, Wissenschaft und Technik Bd. 4, S.202.

<sup>361</sup> Lothar Schäfer: Die Idee der zu schonenden Natur, S.203. Schäfer verweist auf eine Reihe von Fragen, die sich aus dieser Annahme ergeben: In wessen Namen wird eine Änderung des menschlichen Verhaltens gefordert? Ist die Natur eine normative Instanz?

Aspekte reduzieren lässt. Denn sie wendet sich auch und vor allem gegen deren Grundlagen. Daher ist die Umweltkrise eben auch eine Krise unserer sozialen, kulturellen und intellektuellen Umwelt. Deshalb kann auch deren Bewältigung nicht allein in der Rekultivierung von Industriebrachen gipfeln. Die ökologische Krise ist demnach kein naturgeschichtliches Ereignis, sondern Ergebnis der zivilisatorischen Entwicklungen. Da die ökologische Krise im Kern eine Krise der gesellschaftlichen Naturverhältnisse ist und Kunst und Kultur wesentliche Inhalte und Ausdrucksformen des gesellschaftlichen Lebens sind, scheint eine Neuorientierung des Zusammenhangs von Kunst und Natur notwendig.

#### 4.5 Die drei Ökologien von Félix Guattari

Die Agenda 21, die 1992 anlässlich der Konferenz für Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro als Plan für das 21. Jahrhundert verabschiedet wurde, ist ein wichtiges und zentrales Manifest zur gegenwärtigen Umweltsituation.<sup>362</sup> Ziel der Agenda ist es, die Grundlagen für eine Neuorientierung des menschlichen Verhaltens gegenüber der Umwelt zu legen. Ein wichtiger Aspekt dabei ist die Rolle der Ökologie, die nicht losgelöst von sozialen Beziehungen, kulturellen Einflüssen und ökonomischen Rahmenbedingungen gesehen werden kann und darf.<sup>363</sup> Demzufolge sollte Umweltschutz mit sozialem, kulturellem und ökonomischen Handeln verknüpft werden. In der Philosophie wird diese Position insbesondere von Félix Guattari vertreten, der bereits in seinem 1989 veröffentlichten Essay *Les Trois Écologies* erklärte, dass untrennbar mit der Umweltökologie die Existenz einer mentalen und sozialen

---

<sup>362</sup> Vgl. dazu Conference on Environment and Development 1992, Rio de Janeiro: Agenda 21 & the UNCED proceedings, hrsg. von Nicolas A. Robinson, New York 1992.

<sup>363</sup> Bereits Ende der 1980er Jahre entfacht die Diskussion darüber, was „Ökologie“ tatsächlich umfasst und welche Rolle die Wissenschaft Ökologie übernehmen kann. Der Geisteswissenschaftler Herbert Gruhl beispielsweise sieht die Ökologie als Leitwissenschaft, sogar als Weltauffassung. Herbert Gruhl: Ökologie als Leitwissenschaft?, in: Mensch, Umwelt und Philosophie, hrsg. von Hans Werner Ingensiep und Kurt Jax, Bonn 1988, S.153-162.

Ökologie verbunden ist.<sup>364</sup> Das heißt, dass die Umweltproblematik nicht isoliert vom individuellen und gesellschaftlichen Denken und Handeln betrachtet werden kann. Das menschliche Dasein auf der Welt ist dadurch definiert, dass wir gleichzeitig beobachtendes Subjekt und ein Teil der Welt sind, indem wir in ihr leben. Aus dieser Tatsache entspringt die Notwendigkeit der Festlegung einer Logik, die es den Menschen ermöglicht, dieser besonderen Situation gerecht zu werden.<sup>365</sup>

Als Ausgangspunkt seiner Überlegungen hinterfragt Guattari den Stellenwert des Fortschritts. Für ihn offenbart die Kehrseite der technisch-wissenschaftlichen Fortschritte und Veränderungen ökologische Ungleichgewichte, die bis hin zur Gefährdung des Lebens reichen. Dass aber die ökologische Krise weit mehr umfasst als „nur“ die Verschmutzung der Umwelt, lässt sich für ihn auch am allgemeinen Zustand der Gesellschaft ablesen. Die individuellen und kollektiven Lebensbedingungen der Menschen verschlechtern sich auf sozialem oder ökonomischen Gebiet. Zudem erzeugen die Massenmedien eine Einheitskultur, in der das Individuum zu verschwinden droht. Hinzu kommt die Unfähigkeit und Unmöglichkeit der politischen Instanzen, sich mit diesen Problemstellungen umfassend auseinander zu setzen. Trotz der offensichtlichen Gefahren und der allmählichen Bewusstseinswerdung begnügen sie sich im allgemeinen damit, häufig nur den industriell verursachten Bereich der gesundheitsschädlichen Einwirkungen

---

<sup>364</sup> Auf dieses Literatur verweist auch Heike Strelow: Einheit zwischen Mensch und Natur, in: Katalog Natural Reality, S.45

<sup>365</sup> Hierzu und im folgenden vgl. Félix Guattari: Die drei Ökologien, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1994. Der Gedanke, dass der Mensch eine besondere Stellung einnimmt, Mittler zwischen Natur und Kultur ist und diese Position ein gewisses Verhalten voraussetzt für ein problemloses Miteinander, lässt sich zurückverfolgen bis in die Antike. Aristoteles hebt die Stellung des Menschen, des menschlichen Handelns und der vom Menschen hergestellten Dinge im Gegensatz zur Natur besonders hervor. Er sieht die Aufgabe des Lebens darin, die Möglichkeiten der Natur zu nutzen und durch menschliches Handeln zur Vollendung zu bringen. Dieser Gedanke einer umfassenden Synthese von Natur, Kultur und Gesellschaft wird im beispielsweise 19. Jhd. von Karl Friedrich Schinkel aufgegriffen und weitergeführt. Schinkel Verständnis von einer Kulturlandschaft basiert auf der Auffassung von Natur als Grundlage des Lebens, Kunst als Produkt und Kultur als Resultat. Vgl dazu Jochen Meyer: Die Welt als Garten. Karl Friedrich Schinkels „Blick in Griechenlands Blüte“ – Vision einer Kulturlandschaft? in: Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 2/2000, Marburg 2000, S.49-63. Bereits 1920 sieht Alfred North Whitehead Natur ganzheitlich als ein Netz von Relationen wechselseitig aufeinander bezogener Ereignisse. Vgl. dazu Alfred North Whitehead: Der Begriff der Natur (Erstausgabe 1920), in: Schriften zur Naturphilosophie, Bd.5, Weinheim 1990, S.5-22.

anzugehen. Die politische Problemlösung ist zu einseitig und deshalb unzulänglich. Dagegen setzt Guattari einen Lösungsansatz, der die Berücksichtigung aller Bereiche, die die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt betreffen, beinhaltet. Neben einer Umwelt-Ökologie, sollten auch die sozialen Beziehungen und das menschliche Subjekt gleichwertig mit berücksichtigt werden. Nur dann könnten die angesprochenen Probleme zur Zufriedenheit aller gelöst werden<sup>366</sup>.

Ein weiteres Problem der damaligen wie gegenwärtigen Lage sieht Guattari im Festhalten an alten Strukturen und Traditionen. Deshalb hält er einen Neuanfang, sogar ein Umdenken in allen Lebensbereichen für erforderlich. Seine Äußerungen lesen sich wie stellenweise wie eine Losung zur Revolution: „Es wird auf die ökologische Krise erst im Maßstab des ganzen Planeten eine wirkliche Antwort geben und dies unter der Bedingung, dass sich eine authentische politische, soziale und kulturelle Revolution vollzieht, welche die Ziele der Produktion materieller wie immaterieller Güter neu ausrichtet. Diese Revolution darf also nicht allein das Verhältnis der sichtbaren großmaßstäblichen Kräfte betreffen, sondern muss auch die Mikrobereiche der Empfindsamkeit, der Intelligenz und der Wunschvorstellungen umfassen“.<sup>367</sup> Gefordert wird der totale Bruch mit alten Traditionen, und nicht allein deren Modifikation. Ein Beweis für diese Notwendigkeit liegt für Guattari in der Tatsache, dass „einerseits die laufende Entwicklung neuer technisch-wissenschaftlicher Mittel (...) potentiell dazu geeignet wäre, die herrschende ökologische Problematik zu lösen (...), und andererseits die Unfähigkeit der organisierten sozialen Institutionen und der subjektiven Gebilde, sich dieser Mittel in einer Weise zu bedienen, dass sie operational werden können.“<sup>368</sup>

Gegen den „massenmedialen Maschinenbetrieb“, „Notstand“ und „Verzweiflung“<sup>369</sup> setzt Guattari auf die Neuformierung einer Lebensphilosophie, die neue Subjektivitäten schafft. Unser Alltag ist

---

<sup>366</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.12.

<sup>367</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.13.

<sup>368</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.17.

<sup>369</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.21.

geprägt von wissenschaftlichen extrinsischen Paradigmen, die die alleinigen Bezugsgrößen im Bereich der Problembewältigung zu sein scheinen. Anstelle des Ausweichens auf die wissenschaftliche Ebene fordert Guattari vielmehr die Schaffung neuartiger, ethisch-ästhetisch ausgerichteter Paradigmen.<sup>370</sup> Es geht ihm dabei auch um den Bruch mit Stereotypen, die in ihrer Reduktion zu bloßen Hüllen verkommen sind. Schlagworte wie „Waldsterben“ oder der „Hunger in der Welt“ schaffen in ihrer Abstraktion Distanz zum Subjekt. Aufgefordert sind demnach alle diejenigen, die individuell oder kollektiv Einfluss nehmen in Form von Erziehung, über die Medien, die Mode oder die Kultur. Ihnen kommt die Aufgabe zu, sich ständig weiter zu entwickeln, Neuerungen einzuführen und zukunftsorientiert zu handeln, jedoch ohne im Sinne einer bestimmten Tradition zu stehen. Zudem sollte das Anliegen sein, ständigen Veränderungen zu unterliegen und es als „work in progress“ zu betrachten. Diese Neukomposition der sozialen und individuellen Verhaltensmuster unterteilt Guattari in die drei bereits erwähnten Bereiche der sozialen, mentalen und Umweltökologie, die sich gegenseitig ergänzen und die er unter dem Begriff „Ökosophie“ zusammenfasst.<sup>371</sup>

Die Aufgaben und Ziele der sozialen Ökologie bestehen in der Entwicklung von neuen Lebensmethoden im Bereich der Partnerschaft, der Familie, im Beruf oder im gesellschaftlichen Umfeld. Anstelle von „Restauration“ alter Modelle steht das Experiment für neue Praktiken, von der sozialen Mikroebene bis zur institutionellen Ebene. Die Neuorientierung muss sich aber im Rahmen der heutigen Bedingungen und Möglichkeiten abspielen.

Die mentale Ökologie ihrerseits beinhaltet die Notwendigkeit, die Beziehungen zwischen Subjekt und seiner „Leiblichkeit, seinem Phantasma, seiner vergehenden Lebenszeit, den Mysterien von Leben und Tod neu zu fassen.“<sup>372</sup> Sie ist die Reaktion auf die medialen Uniformitäten, den Konformismus der Moden, der Manipulation durch die Werbung.

---

<sup>370</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.26.

<sup>371</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.12.

<sup>372</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.23.

Die Umweltökologie umfasst die eher verallgemeinernden Sachverhalte. Grundsätzliches Ziel ist dabei, die gesamtgesellschaftliche Bedeutung zu betonen und mit dem Klischee der Einzelaktionen Weniger zu brechen. „Die Konnotation der Ökologie sollte aufhören, mit dem Bild einer kleinen Minderheit von Naturliebhabern oder Titular-Spezialisten verknüpft zu sein. Sie stellt die Gesamtheit der Subjektivität und der Machtgebilde des Kapitalismus in Frage, welche letztere keineswegs die Gewissheit haben, den Sieg davonzutragen wie im letzten Jahrzehnt.“<sup>373</sup> Das gemeinsame Prinzip der drei Ökologien besteht in der Offenheit und Verbindung untereinander. Die einzelnen Bereiche können nicht für sich als in sich geschlossen betrachtet werden, sondern als Teilbereiche. Die ehemals religiösen, politischen oder historischen Bezüge werden nun durch diese drei Ökologien ersetzt.<sup>374</sup>

Spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist die Kunst von der Zusammenführung von Kunst und Leben geprägt und haben die Vorstellung vom Künstler als Aktivist sowie die Konzeption der sozialen Plastik in den letzten Jahrzehnten zunehmend die Voraussetzung für die Reintegration von Kunst und Künstler in eine gewandelte gesellschaftliche und kulturelle Wirklichkeit geschaffen. Die Erkenntnis der Vernetzung aller Lebens- und Wirklichkeitsbereiche formt unsere Wirklichkeit, so dass auch die negative Erfahrung alles und alle ergreift. Logischerweise und zwangsläufig überträgt sich diese Erkenntnis auch auf Künstler und Wissenschaftler, Politiker und Bürger und beeinflusst grenzübergreifend die individuellen Disziplinen und Erfahrungsbereiche. Ökologie bezeichnet vor diesem Hintergrund einen allgemeinen Kulturwandel, der selbstverständlich Künstler und Kunst ebenso prägt wie etwa die Natur-, Politik- oder Sozialwissenschaften.

---

<sup>373</sup> Félix Guattari: Die drei Ökologien, S.51.

<sup>374</sup> Guattaris Idee eines erweiterten Zugangs wird auch von anderen Philosophen aufgegriffen. Vgl. Gernot Böhme, Engelbert Schramm (Hrsg.): Soziale Naturwissenschaft. Wege zu einer Erweiterung der Ökologie, Frankfurt a.M. 1985.

## 5 Das Naturverständnis in der zeitgenössischen Kunst

Die vorangehenden Kapitel haben gezeigt, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit der Natur eine Vielzahl an unterschiedlichen Blickpunkten hervorbringt. Möchte man die Fülle der Ansätze unterteilen, lassen sich zunächst einmal vor allem zwei künstlerische Standpunkte anhand der Werke ablesen. Unabhängig von den zuvor vorgenommenen Einteilungen scheint der künstlerische Blick auf das Verhältnis von Mensch und Natur einerseits geprägt durch eine gleichsam historisch-romantische Empfindung des Gegensatzes.

Diese Künstler, dazu zählen Albert Borchardt, Qui Shi-Hua, Ulrike Arnold, Madeleine Dietz, Romano Bertuzzi und Chrysanne Stathacos, verstehen das Verhältnis zur Natur als Widerspruch zwischen dem kulturellen Eingriff und dem natürlichen Idealzustand, wie ihn schon die Vorstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts definierten. Das gegenwärtige Verhältnis zur Natur wird dabei als Verlust empfunden. In dem Versuch, die historische Einheit zwischen Mensch und Natur wieder herzustellen, sehen diese Künstler einen Lösungsansatz für die gegenwärtige Natursituation, die als Konflikt verstanden wird.

Die Geschichte hat gezeigt, dass der Drang auf Rückbesinnung auf eine Einheit von Mensch und Natur immer dann besonders stark geworden ist, wenn sich eine Zeit im Umbruch befand, so beispielsweise an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und vom 19. zum 20. Jahrhundert. Prägend für diese Zeiten waren jeweils die Auswirkungen neuer, meist technischer Entwicklungen, die nach anfänglicher Euphorie in ihr Gegenteil umschlugen.<sup>375</sup>

Auch gegenwärtig, an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert, ist ein Wandel zu verzeichnen. Nach einer mechanischen und einer automatischen Revolution sieht sich die Menschheit nun mit einer dritten, informationellen und digitalen Revolution konfrontiert. Ein Resultat dieses Wandels zeigt sich in einer zunehmenden Distanzierung des Menschen

---

<sup>375</sup> Erika Rödiger-Diruf: Zivilisationskritik – Zivilisationsflucht, S.13.

von der Natur. Diese wird dabei immer mehr zu einem befremdlichen und entfremdeten Gegenüber. Die Distanz und der Gegensatz zwischen einstiger Natur und heutiger, kulturell geprägter Natur mündet in einem nur schwer zu überwindenden Bruch.

Die genannten Künstler zielen mit ihrem künstlerischen Ansatz auf die Überwindung dieses Bruchs. Sie stellen den Naturverlust, der individuell, allgemein oder politisch motiviert sein kann, in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten und plädieren für eine Rückbesinnung auf die ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur. Dabei verstehen sie ihre Werke zu diesem traditionellen Thema keineswegs als nostalgischen Rückgriff. Vielmehr geht es um eine zeitgenössische Auseinandersetzung und Interpretation, die künstlerisch unterschiedlich variiert werden kann. Es hat sich gezeigt, dass die inhaltliche Rückbesinnung auf eine Einheit mit der Natur nicht zwangsläufig mit einem Rückgriff auf traditionelle Techniken einhergeht. So umfasst die Präsentation alle Genres, vom traditionellen Tafelbild bis hin zur Installation.

Albert Borchardt und Qui-Shi Hua sind beispielsweise Landschaftsmaler, jedoch sind ihre Bilder zeitgenössisch übersetzt. Dagegen entsprechen die Arbeiten von Ulrike Arnold und Madeleine Dietz nicht der klassischen Form des Tafelbildes, stehen aber doch in der Tradition der Landschaftsdarstellung. Auch hier geht es um die ästhetisch geschaute Natur, um bewusst gewählte Naturausschnitte, die das Verhältnis des Menschen zur Natur beleuchten. Romano Bertuzzi und Chrysanne Stathacos stellen mit ihren Installationen sicherlich einen ausgefallenen Beitrag zum Thema der Arbeit dar. Dennoch zeugen ihre Arbeiten auch von dem Wunsch nach einer Bewusstseinsänderung der Menschen. Romano Bertuzzi erinnert auf fast nostalgische Art den Betrachter an frühere Zustände, Chrysanne Stathacos weckt Sehnsüchte, die den Bruch einmal mehr betonen. So liegt das Augenmerk der Künstler weniger auf den überlieferten Traditionen, sondern vielmehr darauf wie das traditionelle Thema künstlerisch variiert wird. Inhaltlich kennzeichnend für alle Arbeiten ist der sehr emotionale Blick auf eine Beziehung, die als Verlust empfunden wird. Dieser Verlust, ob individuell oder gesellschaftlich

begriffen, verbindet sich mit der Sehnsucht nach einer erneuten Einheit. So ist die angestrebte künstlerische Überwindung immer auch Ausdruck der Distanz und der Flucht vor der faktischen Realität. Als Resultat entstehen Orte der Kompensation, eine Art „romantische“ Zuflucht für den in der städtischen Umwelt gefangenen Menschen. Trotz aller künstlerischen Reflexionen über den Verlust der einstigen Natur bleibt die Angst vor der Zerstörung unserer eigenen Identität.

Alle Kunstwerke basieren auf der Vorstellung, dass der Verlust vor allem das Ergebnis der durch die Ökonomisierung und Technisierung unserer Gesellschaft hervorgerufenen Trennung bzw. des Austauschs von Natur durch Kultur ist. So scheint es angesichts der gegenwärtigen Umweltsituation für die Künstler naheliegend, sich auf natürliche Vorgänge zu besinnen, wenn es um die Bestimmung menschlichen Verhaltens geht. Diese Auffassung setzt aber voraus, dass die Vorgänge in der Natur selbst mit positiven Werten behaftet sind.<sup>376</sup> Der Verweis auf diese „natürlichen“ oder „naturgemäßen“ Vorgänge in der Natur ist aber eine menschliche Projektion bestimmter moralischer oder sozialer Werte auf ausgewählte Sachverhalte.<sup>377</sup> Dieses Ideal, als „natürlich“ tituliert, ist schwerlich zu hinterfragen.<sup>378</sup> Die Natur gilt als Alternative. Nicht, weil sie tatsächlich und nachweislich besser ist, sondern weil sie als außermenschlicher Bereich diesen Status zugesprochen bekommen hat. Die Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur läuft dabei Gefahr, zur Ideologie zu werden.

Eine weitere Gruppe umfasst jene Künstler, die sich der Natur und ihrer Probleme unter rein wissenschaftlichen Gesichtspunkten nähern, indem sie ihre künstlerische Arbeitsweise und Werke den wissenschaftlichen Vorgehensweisen anpassen. Mit Hilfe modernster Technik und Verfahren analysieren diese Künstler die Vorgänge und Prozesse der Natur, erproben neue Verfahren und bieten teilweise konkrete Lösungsansätze

---

<sup>376</sup> Dieter Birnbacher: „Natur“ als Maßstab menschlichen Handelns, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 45, Frankfurt a.M.1991, S.60-76.

<sup>377</sup> Sicherlich gibt es Vorgänge in der Natur, die alles andere als positiv sind, wie beispielsweise Naturkatastrophen.

<sup>378</sup> Dieter Birnbacher: „Natur“ als Maßstab menschlichen Handelns, S.62.

an im Umgang mit der Umweltproblematik. Dazu zählen Peter Kogler, Mark Dion, Eckhard Etzold, Natascha Borowsky, Christina Kubisch, Katharina Sieverding, Thomas Grünfeld, Ursula Schulz-Dornburg und Dieter Huber.

Die vorgestellten Ausstellungskonzepte und Kunstwerke zeigen beispielhaft, wie unterschiedlich die Bereiche von Kunst und Naturwissenschaften in Verbindung gesetzt werden können. Mit einer Mischung aus Rationalitätskritik, Ironie und scheinbar wissenschaftlicher Analyse wenden sich die Künstler den Varianten wissenschaftlichen Arbeitens zu. In dieser Auseinandersetzung werden Museen zu Labors, oder wissenschaftliche Institute öffnen Künstlern ihre Türen. Interessant dabei ist, dass die Kunst keine wissenschaftlichen Erkenntnisse vermitteln will, sondern den Blick auf Wissenschaft und Wissen lenken möchte. In dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen und technischen Verfahren entsteht ein eigenes Genre, die wissenschaftliche Installation, wie die Arbeiten von Peter Kogler, Katharina Sieverding, Natascha Borowsky und Ursula Schulz-Dornberg zeigen. Andere Arbeiten kopieren eher die Oberfläche wissenschaftlicher Erscheinungen. Der experimentelle Aufbau von Christina Kubisch oder der Blick in die Sammlung von Eckhard Etzold sowie die historisierende Arbeit von Mark Dion zeigen dies beispielhaft. In der ironischen Übertragung der nur äußeren Hülle wird der Wahrheitsanspruch der Wissenschaft gebrochen, indem der wirkliche Nutzen nicht nachvollziehbar ist. Die ironische Kritik bezieht sich aber nicht nur auf das wissenschaftliche Betriebssystem. Auch die Inhalte werden konkret thematisiert in Form von Simulationen wissenschaftlicher Utopien, wie in den Fotografien von Dieter Huber. Regelrecht greifbar erscheint die Machbarkeit genetischer Manipulation in den Tierpräparaten von Thomas Grünfeld.

Diese Formen wissenschaftlich-künstlerischer Konzeptionen stellen nicht nur eine Herausforderung für den Künstler dar, sondern richten auch an den Betrachter neue Anforderungen. Denn dieser kann sich „nicht mehr allein auf seine ästhetischen, ikonographischen oder kunsttheoretischen Kenntnisse verlassen, sondern muss, wenn er Schritt halten will, sich auch

in naturwissenschaftliche Prozesse und Denkweisen einfinden. Er muss sich dem Fremden widmen. Er muss Teil des Interdisziplinären werden.<sup>379</sup> Auf diese Weise initiiert die Kunst den Umgang mit einem neuen Prozessverständnis. Dennoch stößt die ästhetische Kritik an der Wissenschaft an ihre Grenzen soweit sie lediglich auf Parodie, Ironie und Infragestellung abzielt. Ein mögliches Ziel, das sich aus der Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft ergibt, ist, dass Denkansätze aus der Kunst in die Wissenschaften Eingang finden können, und umgekehrt. Deshalb scheint der grundsätzliche Austausch und eine ästhetische Beschäftigung mit den Wissenschaften nützlich. Wichtig ist, dass ein solcher Austausch nur dann sinnvoll erscheint, wenn beide Seite davon profitieren, wenn also die Kunst sich auf ihre eigenen Dimensionen und Möglichkeiten besinnt, und wenn für diese gleichsam intern in den Wissenschaften Anschluss besteht. So, wie es umgekehrt innerhalb der Kunst eine ästhetische Notwendigkeit geben sollte, wissenschaftliche Elemente aufzugreifen und sich anzueignen.<sup>380</sup>

Sehr viel konkreter und zielbewusster arbeiten die Künstler Mel Chin, Georg Dietzler und das Künstlerpaar Tim Collins und Reiko Goto. Auf der Grundlage wissenschaftlicher Forschung und Erkenntnis initiieren sie gezielt Projekte. Als eine Art Aktivisten suchen sie nach Lösungen, die eine Verbesserung der Umweltbedingungen direkt bewirken. Diese Künstler gehen mit ihren Installationen und Projekten über die Sensibilisierung des Bewusstseins beim Betrachter noch hinaus.

Zusammenfassend leben wir künstlerisch gesehen demzufolge in einem Stadium der Entzweiung zwischen wissenschaftlich-technischem Fortschritt einerseits und Natursehnsucht andererseits.

---

<sup>379</sup> Klaus-Dieter Pohl: Kunstraum – Naturraum. Anmerkungen zu einer beschleunigten Interaktion, in: Katalog post naturam, S.39.

<sup>380</sup> Vgl. John Brockman: Die dritte Kultur – Das Weltbild der modernen Wissenschaften, München 1996. John Brockman strebt in seinem Buch nach einem sogenannten "third

## 5.1 Das neue Bild der Natur – auf dem Weg zu einem neuen Bewusstsein?

Seit dem Scheitern der ökologischen Utopien Ende der 1960er Jahre sind meiner Meinung nach nur wenig neue künstlerische Impulse speziell zur Situation der Natur hervorgebracht worden. Bis heute. Denn innerhalb der zeitgenössischen Kunst gibt es Anzeichen dafür, dass sich die Künstler erneut einem Denken öffnen, das Realitäten im Umgang mit der Natur reflektiert und metaphorisch abbildet. Neben den bislang genannten beiden groben Richtungen behauptet sich verstärkt eine Tendenz, die ein neues Bild der Natur in der zeitgenössischen Kunst etabliert. Der plakativ gewählte Begriff des Bildes bezeichnet dabei den Naturwandel und damit ein verändertes Naturverständnis, weniger eine bestimmte Gattung. Darunter fallen meines Erachtens die Künstler, die mit einem realistischeren Verständnis von Natur arbeitet.

Erstmals aufmerksam auf diesen „Return of the Real“<sup>381</sup> wurde ich während der Vorbereitungen zur Ausstellung *Natural Reality – Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*, die ich 1999 im Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen mit kuratiert habe.<sup>382</sup> Während der Recherche im Vorfeld der Ausstellung stieß ich auf künstlerischen Positionen, die nicht mit den gängigen Naturvorstellungen arbeiteten. Ausgehend von diesen Künstlern, die keineswegs als „Gruppe“ markiert waren und innerhalb der Ausstellung auch unter anderen Aspekten ausgestellt wurden, recherchierte ich nach weiteren Künstlern. Beispielhaft dafür stehen nun die Werke von Michael Reisch, Frank van der Salm, Caroline Dlugos, Lois Weinberger, Tita Giese, Volker Andresen, das Künstlerpaar Weiser und Vetter, Olaf Nicolai und Cornelia Hesse-Honegger sowie Kirsten Geisler, Alba D’Urbano, Orlan und Ron Mueck.<sup>383</sup>

---

space“, einem dritten Raum, in dem sich die Dichotomien zwischen Kunst und Wissenschaft auflösen.

<sup>381</sup> Horst Bredekamp zit. nach Ilona Lehnart: Heraus aus den Katakomben, in: Die Zeit vom 5. März 2001, Nr.54, S.47.

<sup>382</sup> Katalog *Natural Reality*, Stuttgart 1999. Grundlegend dazu die jeweils einführenden Texte von Heike Strelow. Viele der während der Vorbereitungen gemachten Erkenntnisse sind in die vorliegende Arbeit eingeflossen. Auch haben mich viele interessante Gespräche mit den teilnehmenden Künstlern in meiner Annahme bestärkt.

<sup>383</sup> Neben der getroffenen künstlerischen Auswahl sind in den vergangenen Jahren noch weitere Werke, Projekte und Ausstellungen entstanden. Den Anspruch, alle relevanten

Anders als in den bislang vorgestellten Positionen agieren diese Künstler mit einem gleichsam neuen Ansatz. Stärker als zuvor steht die Akzeptanz des Naturwandels im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Ganz im Sinne Guattaris sehen sie den Wandel in einem umfassenderen Zusammenhang. Als Seismographen einer Denaturierung des Individuums und seiner Umwelt und oft auch als Katalysatoren der daraus folgenden Veränderungen wenden sie sich im Rahmen des erweiterten Diskurses zwischen Künstler und Umwelt einem Bereich zu, der sich an der Realität orientiert.

Wenn beispielsweise Olaf Nicolai einen Alltagsgegenstand wie die *Module* in einen künstlerischen Kontext stellt, dann wird gerade nicht die Grenze zwischen Kunst und Leben verwischt, sondern geradezu betont. Man wird sich erst über die Kontexte klar, die etwas als Kunstwerk zur Geltung bringen. Im musealen Umfeld bieten sie einen gezielteren Zugang des Besuchers zum Werk und damit zur künstlerischen Aussage. Nicolai spielt eher mit den Grenzen der Kunst, als sie zu überschreiten. Seine Arbeit erhebt deswegen den Anspruch, Kunst zu sein, weil es eine provokative Metapher beschreibt: das Pflanzenmodul-als-Kunstwerk. Dadurch offenbart er gleichzeitig die Strukturen seiner Kunst, die an historische Entwicklungen anknüpfen, um hier noch einmal an Warhols Brillo-Box zu erinnern. Diese neue Qualität bezieht sich nicht nur auf den Kontext, sondern ist gleichsam auf alle ästhetischen Qualitäten des Lebens ausgerichtet. Gerade dieses reflexiv gewordene Prinzip ermöglicht neue bzw. erneute Sichtweisen. Wenn beispielsweise Tita Giese das Gelände, in dem ihr Kunstwerk wirken soll, in einem neuen Licht erscheinen lässt, dann wird das, was zur Gewohnheit geworden und sich dadurch meist dem ästhetischen Urteil entzieht, wieder für den Betrachter erfahrbar.

Vor diesem Hintergrund sind auch die Arbeiten von Weinberger, Andresen und dem Künstlerpaar Weiser/Vetter zu verstehen. Ihre Kunstwerke beschreiben den Weg von der bloßen Abbildung zum Fazit einer

---

Künstler zu erfassen, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Da meine grundlegende These auf eine neue Tendenz zielt, beschränkt sich die Arbeit auf beispielhaft ausgewählte, aber relevante Künstler und Werke.

Entwicklung. Die dabei geäußerte Kritik ist sehr subtil. Darin besteht ein weiterer Unterschied zu den übrigen künstlerischen Ansätzen. Insofern wird nicht nur das Spezifische, sondern auch die Reflexion zum eigentlichen Kern des Kunstwerks. Ihre Aussagen sind nur im geschützten Umfeld der Kunst zu machen und von den Betrachtern zu lesen. Die Künstler können auf diese Weise umso radikaler Wahrheiten aussprechen. Ob und wie diese Wahrheiten aufgenommen und verwertet werden, bleibt dem Betrachter überlassen.

Interessanterweise geben die Werke ein vertrautes Ambiente wieder. Denn wir leben bereits größtenteils in einer konservierten Welt, in der die reproduzierte und duplizierte natürliche Realität wahrer und perfekter als die Wirklichkeit zu sein scheint. Natur ist dabei nicht nur in einen künstlichen Rahmen gesetzt, die Künstlichkeit des Rahmen ist für uns mittlerweile zu einer zweiten Natur geworden. Die technischen Möglichkeiten und Errungenschaften der heutigen Bildgeneration bestimmen unser Bewusstsein und unsere Vorstellung von der natürlichen Realität.<sup>384</sup> In Anlehnung an diese Sehgewohnheit funktionieren die Werke von van der Salm, Reisch und Dluglos. Primär fasziniert durch die vertrauten Bilder, führt meist erst der zweite Blick zur tiefgehenden Aussage. Dabei zielt die zunächst wertfreie Darstellung des Ist-Zustandes auf eine kritische Reflexion der Realität. Ob und wie die möglichen Erkenntnisse gewertet und gedeutet werden, ist wiederum dem Betrachter überlassen. Primär gilt es, einen Handlungsspielraum durch die direkte Wahrnehmung von Realitäten zu sichern und diesen zu lösen von der fiktiven Vorstellung, dass allein mit Hilfe von Wissenschaft und Technologie eine Lösung der Probleme erreicht wird.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> vgl. dazu Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglaube, S.102. Bredekamp betont die besondere Stellung der Kunstgeschichte innerhalb dieser Entwicklung: „Die Welt der digitalisierten Bilder ist ohne Kenntnis der Kunstgeschichte nicht im Ansatz zu begreifen. Die Kunstgeschichte ihrerseits steht vor der vielleicht bedeutendsten Herausforderung ihrer über vierhundertjährigen Geschichte.“

<sup>385</sup> Diese Forderung ist nicht neu. Immer wieder gab es Versuche, auch seitens der Künstler, die Mündigkeit der Bürger zu erhalten. So entwickelte sich vor diesem Hintergrund die *Pop-Art*, deren Anliegen es auch war, die Strategien der Werbung aufzudecken und öffentlich Konsumkritik zu äußern.

Die gegenwärtige Natur, Halbnatur, Pseudonatur, Natursubstitut oder reproduzierte Natur, wie auch immer man sie bezeichnen möchte, entzieht sich als Teil unserer Kultur auch einer Qualitätsfrage. Denn ob man Gegner oder Befürworter dieser Entwicklung ist, wird an der Tatsache des gewandelten Naturverständnisses nichts ändern. Die Relationen im gegenwärtigen gesellschaftlichem Gefüge haben sich geändert. Es geht nicht mehr um die Nachahmung der Natur, sondern um eine Konstruktion nach unseren Bedürfnissen. Diese Blickrichtung ist, gerade für die vorgestellten Künstler, entscheidend. Sie demonstrieren lediglich die unterschiedlichen Verfahren dieser Täuschung. Auch die Natur des Menschen ist davon nicht ausgeschlossen, wie die Arbeiten von Geisler, D'Urbano, Orlan und Mueck auf jeweils unterschiedliche Weise thematisieren. Ein Prozess, der mittlerweile so selbstverständlich ist, dass er nicht mehr als Gestaltung von biologischem Material wahrgenommen wird.

Zwischen der „Verzweiflung der Ökologen“ und der „Melancholie der Romantiker“ vertreten die vorgestellten Künstler eine Position, die den Wandel der Natur und damit auch der Naturauffassung thematisieren. Sie prägen eine Position, die diesem geänderten Verhältnis eine ästhetische Form geben und die unser Verhältnis zur Natur neu überdenken lassen, indem sie konsequenterweise auch mit traditionellen Bildern und Metaphern brechen. Ihrer Akzeptanz des Wandels darf aber nicht mit Gleichgültigkeit gleichgesetzt werden. Denn die Besonderheit dieser künstlerischen Standpunkte liegt darin, diesen Wandel zu erkennen, zu akzeptieren und zu vermitteln. Wesentlich für ihre Kunst ist eine langsame Abwendung vom rein ästhetischen oder provokativen Denken hin zu einem neuen ästhetischen Prozessverständnis.

Ein Beispiel: Es ist kaum sinnvoll, die weitere Verbreitung der Computertechnologie und deren Einflüsse auf unsere Lebensbedingungen und Handlungsweisen vorherzusagen. Viel interessanter ist die Frage, an welchem Punkt diese Einflüsse in eine veränderte Denkweise übergehen. Diese Art und Weise der künstlerischen Vermittlung ist jedoch kein theoretischer Solitär. Vielmehr schließen die Kunstwerke auch die

historischen Hintergründe mit ein. Der Betrachter muss sich nicht nur der gegenwärtigen Zeit bewusst werden, sondern auch der historischen Schichten, die im Werk enthalten sind. Dabei unterstützt die Form der Präsentation, die die Aufmerksamkeit der Betrachter bewusst auf alltägliche Situationen im Umgang mit der Natur richtet, den Erkenntnisprozess. Wenn die Erkenntnis beinhaltet, Realitäten zu erfassen und ihre Konstruktion darzustellen, dann sind die vorgestellten künstlerischen Prozesse Erkenntnisprozesse, die den Betrachter zu einem veränderten Bewusstsein leiten können. Dabei geht es nicht ausschließlich um die Rasterung der Information durch den bereits geprägten Blick, sondern um eine neue Sichtweise. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird über die künstlerische Akzentuierung auf sich abzeichnende Veränderungen gelenkt. Darin besteht ein entscheidender Unterschied zu den übrigen vorgestellten künstlerischen Positionen.

Dass sich die Natur innerhalb der Kunst nicht unmittelbar, sondern nur in den Schemata einer kulturell tradierten Anschauung findet, ist keine neue Erkenntnis. Anders und interessant dagegen scheint es mir nun, aus welcher Perspektive und mit welcher Zielsetzung diese Künstler Natur thematisieren. Neu ist also ein grundlegendes Verständnis von Natur, das mit traditionellen Naturvorstellungen und -bildern bricht, und nach neuen Möglichkeiten des Umgangs sucht vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Diskussionen. Interessanterweise bedienen sich die Künstler innerhalb ihres gedanklich-visuellen Diskurses traditioneller Gattungen. So findet sich dieses neue Bild der Natur in der Malerei, ebenso wie im Bereich neuer Medien. Dabei sind meines Erachtens alle Gattungen den behandelten Inhalten gleichermaßen adäquat. Es scheint unumstritten, dass wir uns in ein neues Verhältnis zur Natur setzen müssen. Vor diesem Hintergrund bieten die vorgestellten Künstler eine Hilfestellung. Ob aus dem Bewusstsein für eine veränderte Naturauffassung eine neue Kunstgattung entstehen wird, und ob letztendlich eine Einheit zwischen Form und Inhalt erreicht wird, die stilbildend ist, wird die Zukunft zeigen.

## 6 Zusammenfassung

*Das Ende der Natur* lautet der provokative Titel eines Buches von Bill McKibben aus dem Jahr 1990, das einmal mehr auf das Verschwinden des Naturbildes im traditionellen Verständnis verweist.<sup>386</sup> So betont auch die vorliegende Arbeit, dass die Natur nicht mehr nur als das Gegebene vorausgesetzt werden darf, und die Rolle der Kunst in diesem Verständnis nicht mehr ausschließlich das Nachahmende ist. Die Trennung von Subjekt und Objekt verwischt immer mehr, weil der Mensch nicht mehr länger nur betrachtendes Subjekt ist, sondern schon längst selbst ein agierender Teil. Das traditionelle Bild einer externen, passiven Natur scheint überholt, obwohl diese traditionelle Betrachtungsweise noch immer besteht und täglich neu, nicht nur in der Werbung, aktiviert wird. Trotzdem greift die reduzierte Aussage „Natur ist Natur minus Mensch“<sup>387</sup> meiner Auffassung nach nicht mehr.

Sinnvoll wäre ein mehr an die Realität angepasstes Bild von Natur, welches sowohl die äußere als auch die Natur des Menschen mit einschließt. Denn mit den zunehmenden Möglichkeiten und mit wachsender Machbarkeit genetischer Manipulation rückt der Mensch verstärkt in den Mittelpunkt, der immer mehr zum Konstrukteur seiner eigenen Natur zu werden scheint. Die Natur ist per se der Inbegriff des Lebens. Das schließt den Menschen mit ein. Eine Tatsache, die zukünftig im Umgang mit der Natur stets mitgedacht werden muss. Es müssen neue Metaphern gefunden werden, die die komplexen Aspekte des natürlichen, biologischen, technologischen und sozialen Daseins berücksichtigen. Eine grundsätzliche Frage wird sein, was aus dem Verständnis von Natur wird und wie mit den verschiedenen Realitäten interagiert werden kann. Wenn also nach dem Verständnis der Natur gefragt wird, diese aber selbst fragwürdig geworden ist, dann muss es darum gehen, den Naturbegriff so zu besetzen, dass er den Menschen wieder eine realistische Bezugsgröße ist. Die anfangs gestellte Frage „Welche Natur wollen wir?“ ist demzufolge

---

<sup>386</sup> Bill McKibben: *Das Ende der Natur*, München 1990.

von primärer Bedeutung. Denn dass die Menschen Natur wollen, steht außer Frage, ob als kulturelles Leitbild, als Vision, als Idee, als konkrete Natur oder als Ursprung.

Die zwingenden Fragen bezüglich Wahrnehmung, Darstellung, Neuschöpfung und Übermittlung der Natur werden auch von künstlerischer Seite reflektiert. Die vorliegende Arbeit hat untersucht, welche Antworten aus ihrer Sicht gegenwärtig gegeben werden können. Dabei ist ein Resultat, dass die Zuwendungen zur Natur extrem ambivalent sind. Es gibt Künstler, die sich rückbesinnen auf eine Einheit mit der Natur, welche an traditionelle Naturauffassungen anknüpft. Sie unterstreichen deutlich, wie sehr das Interesse an der Natur als einem Bereich des Beständigen und Gesetzmäßigen mit künstlerischem Selbstverständnis und als Orientierung für das menschliche Handeln verbunden ist. Jedoch steht dieses „romantische“ Festhalten an nicht mehr existenten Metaphern im starken Kontrast zur Realität. Das Ungleichgewicht wird augenfällig anhand der Umweltprobleme und Zivilisationskrankheiten, der Vereinsamung und der Zivilisationsflucht, der Sinnentleerung und des Konsumrauschs. Denn der Zulauf an esoterischen Angeboten und der Ökoboomb sind ebenso Ausdruck der Kompensation wie die wachsende Freizeit- und Medienindustrie.

Der hohe Stellenwert der Wissenschaft in der Auseinandersetzung mit der Natur ist weiterhin ungebrochen. Damit setzen sich auch Künstler thematisch auseinander. Das Spektrum ihrer künstlerischen Arbeiten reicht von der Integration wissenschaftlicher Methoden in künstlerische Prozesse bis hin zu kopierenden Positionen. Ein Resultat dieser Verbindung von Kunst und Wissenschaft ist der gegenseitige Austausch von qualitativem Prozessdenken und künstlerischen Denkströmungen. Die vorgestellten Arbeiten lassen jedoch die Gefahr erkennen, dass die Grenzen der Bereiche nicht immer genau zu trennen sind, die Ergebnisse ungewollt parodistisch sind oder aber allzu plakativ.

---

<sup>387</sup> Olaf Breidbach: Neue Natürlichkeit? in: Die Natur der Dinge, S.10.

Ein weiteres Feld der künstlerischen Auseinandersetzung ist der Bereich der zunehmenden Umweltverschmutzung. Trotz der zunehmenden ökologischen Sensibilisierung ist kein wesentlicher Wandel zu einem umweltverträglichen Umgang zu verzeichnen. Primäres Anliegen der Künstler ist es deshalb, durch ihren künstlerischen Beitrag einen direkten Wandel im Umgang mit der Umwelt zu erzielen, indem konkrete Lösungsvorschläge angeboten werden. Dabei nimmt der Künstler bewusst die Rolle eines Aktivisten ein. Die Art und Weise dieser Grenzüberschreitung beschreibt nicht nur auf ästhetische Weise den technischen und wirtschaftlichen Fortschritt, sondern umfasst auch die Reflexion gesellschaftlicher Kontexte. Diese Tatsachen allein zu thematisieren, reicht meiner Meinung nach jedoch nicht aus, um einen wesentlichen Beitrag zur Umweltproblematik zu leisten. Um die ökologische Dimension von Kunst erkennen zu können, ist eine andere Sichtweise des Verhältnisses von Kunst und Natur erforderlich. Gerade weil unser ästhetisches Verständnis noch dominiert wird von einer Naturvorstellung der unberührten Landschaft, der überwältigenden oder idyllischen Natur, vermögen wir die ökologischen Dimensionen in der modernen Kunst nicht zu sehen. Ästhetisch leben wir in einem gleichsam „überholten“ Wahrnehmungszustand.

Nicht alle Künstler gehen heute primär von der Notwendigkeit der Wiederbelebung und Gestaltung zerstörter Natur aus oder richten ihr Augenmerk auf die Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur. So etabliert sich vermehrt ein künstlerischer Standpunkt, der sich gegen das Dogma einer einheitlichen, für alle verbindlichen Definition von Natur richtet. Ihr künstlerisches Handeln ist nicht einem bestimmten Ergebnis verpflichtet, sondern um die Darstellung der tatsächlichen Umstände bemüht. Sie plädieren für ein Naturverständnis, das sich an der Realität orientiert. Sie umgehen damit von vorneherein das Zusammensetzen von Unvereinbarem, da wir eben nicht in einer idealen Gesellschaft leben. Es bleibt dem Betrachter überlassen, individuelle, allgemeine oder politische Konsequenzen aus den Aussagen der Kunstwerke zu ziehen.

Der Künstler übernimmt primär die Rolle eines Kommentators alltäglicher Lebensrealitäten – eine klassische und immer noch sehr aktuelle Rolle. Diese Künstler, die mit einem veränderten und erweiterten Verständnis von Natur arbeiten, bilden zunächst eine wahrnehmbare Tendenz, deren Einfluss auf die gegenwärtige Natursituation noch nicht abzuschätzen ist. Denn die Wahrnehmungskultur des Menschen ist viel zu komplex, um einzelne Aspekte, die überholt zu sein scheinen, sofort auszulöschen. Wir leben in einem vielschichtigen Natur-Modell, in einer visuellen Konstruktion, die auf Jahrhunderte alte Vorstellungen von Natur aufbaut und immer noch zurückgreift.

Zwei Ansichten sind meiner Meinung nach für das heutige Verständnis von und den Umgang mit Natur wichtig. Einerseits eine gedankliche Öffnung und Flexibilität, die aus der unmittelbaren Erkenntnis selbst gewonnen wird, das heißt, die Notwendigkeit, Begriffe und Bilder von Natur qualitativ zu denken und sie als lebendig und dynamisch zu betrachten. Andererseits die Einsicht, dass der Bereich der Natur weitestgehend nicht mehr losgelöst von kulturellen Einflüssen zu sehen ist. Diese beiden Aspekte sind wesentlich für das gegenwärtige Naturverständnis, sowohl für den Künstler, als auch für den Betrachter.

## 7 Literaturverzeichnis

### **Bemerkungen zum Aufbau des Literaturverzeichnisses**

Das Literaturverzeichnis ist grundsätzlich nach Verfassern geordnet und verweist auf allgemeine Veröffentlichungen zu dem Thema der vorliegenden Arbeit.

Die Ausstellungskataloge sind im Unterschied dazu extra chronologisch geordnet, so dass sie einen guten Überblick über die Ausstellungen zum Thema Natur ermöglichen.

Die monografischen Kataloge der vorgestellten Künstler erscheinen unter den Namen der Künstler.

**o.A.:** Kölnische Rundschau vom 31.10/ 1.11. 2001, Nr. 253, Titelseite

**Adler,** Jeremy: Die Besteigung des Mont Ventoux. Francesco Petrarca und die Landschaft, in: Castrum Peregrini. Zeitschrift für Literatur, Kunst- und Geistesgeschichte, 1995, Jahrgang 44, Heft 217-218, S. 54-72

**Altner,** Günter (Hrsg.): Darwinismus. Die Geschichte einer Theorie, Darmstadt 1981

**Altner,** Günter: Naturvergessenheit. Grundlagen einer umfassenden Bioethik, Darmstadt 1991

**Altner,** Günter, Heike Leitschuh-Fecht, Udo E. Simonis u.a. (Hrsg.): Jahrbuch Ökologie 2006, München 2005

**Altner,** Günter, Gernot Böhme und Heinrich Ott (Hrsg.): Natur erkennen und anerkennen. Über ethikrelevante Wissenszugänge zur Natur, Reutlingen 2000

**Ammann,** Jean-Christophe: Kunst unter Tränen, in: FAZ vom 16. Juni 2001, Bilder und Zeiten, S. 1

**Ample Opportunity: A community Dialog – Final Report,** Nine Mile Run Greenway Project, Studio for Creative Inquiry, College of Fine Arts, Carnegie Mellon University Pittsburgh, Pennsylvania 1998

**Andresen,** Volker: Projektbeschreibung, Hannover 1998

- Arnold**, Ulrike: Earth, Erdbilder, Amerika, Katalog hrsg. von der Studiogalerie Museum Morsbroich Leverkusen, Leverkusen 1991
- Arnold**, Ulrike: Erdbilder aus fünf Kontinenten, Katalog hrsg. vom Folkwang Museum Essen, Essen 1994
- Arnold**, Ulrike: Erdgestein und Sternenstaub, stones and stardust, hrsg. vom Alten Museum Mönchengladbach, Mönchengladbach 2006
- Ascott**, Roy: Zurück zur (künstlichen) Natur, in: Kultur und Technik im 21. Jhd., hrsg. von Gert Kaiser u.a., Frankfurt a.M./New York 1993, S. 431-355
- Barlay**, Ladislaus: Grundlagen der Naturphilosophie, Sindelfingen 1990
- Beardsley**, John: Earthworks and Beyond, New York 1989
- Benthall**, Jonathan: Relevance of Ecology, in: Idea Art, hrsg. von Gregory Battcock, New York 1973
- Berger**, Sibylle: Zeichen in der Natur – Umgangsweisen zeitgenössischer Künstler mit gewachsenen Materialien und natürlichen Prozessen: Die Dimension Landschaft, Diss., Hamburg 1989
- Beßler**, Gabriele: Achtung Kunst! Grenzüberschreitende Betrachtungen anlässlich der Ausstellung „post naturam – nach der Natur“ im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (14.6.-30.8.1998), in: Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Heft 1/1999, Marburg 1999, S. 78-87
- Beßler**, Gabriele: Theatrum Naturae et Artis, in: Kunstforum International, Bd. 154, April- Mai 2001, S. 374-375
- Beuys**, Joseph: Halbzeit, Katalog hrsg. von Galerie Fochem & Kleinsimlinghaus in Zusammenarbeit mit dem FIU-Verlag, Rainer Rappmann, Wangen 1984
- Beyer**, Annette: Faszinierende Welt der Automaten: Uhren, Puppen, Spielereien, München 1983
- Bianchi**, Paolo, Venezia (im)possible, in: Kunstforum International, Bd. 147, Sept.-Nov.1999, S. 160-173
- Biese**, Alfred: Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten, Leipzig 1926
- Birnbacher**, Dieter (Hrsg.): Ökologie und Ethik, Stuttgart 1980
- Birnbacher**, Dieter: Verantwortung für zukünftige Generationen, Stuttgart 1988

- Birnbacher**, Dieter: "Natur" als Maßstab menschlichen Handelns, in:  
Zeitschrift für philosophische Forschung 45, Frankfurt a.M.1991,  
S. 60-76
- Blossfeldt**, Karl: Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das  
fotografische Werk in einem Band, München/Paris/London 1994
- Blossfeldt**, Karl: Fotografie, Katalog hrsg. vom Kunstmuseum Bonn,  
Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Sprengel Museum  
Hannover, Ostfildern 1994
- Blossfeldt**, Karl: Alphabet der Pflanzen, hrsg. von Ann und Jürgen Wilde,  
München 1997
- Blossfeldt**, Karl: Licht an der Grenze des Sichtbaren, hrsg. von der  
Akademie der Künste Berlin, München/Paris/London 1999
- Blume**, Dieter: Beseelte Natur und ländliche Idylle, in: Kat. Natur und  
Antike in der Renaissance, Frankfurt am Main, 1985, S. 173-197
- Boyle**, Robert: A Free Inquiry into the Vulgarly Received Notion of Nature  
(1682), in: Works, Bd. 5, London 1772, S. 158-254
- Bredenkamp**, Horst: Der Mensch als „zweiter Gott“. Motive der Wiederkehr  
eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation, in:  
Interface I. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität,  
hrsg. von Klaus Peter Dencker, Hamburg 1992, S. 134-147
- Bredenkamp**, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die  
Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte,  
Berlin 2000
- Bredenkamp**, Horst: Leibniz' Theater der Natur und Kunst, in: Essayband  
Theatrum Naturae et Artis – Theater der Natur und Kunst.  
Wunderkammer des Wissens, hrsg. von Horst Bredenkamp, Jochen  
Brüning, Cornelia Weber, Berlin 2000, S. 12-19
- Breidbach**, Olaf und Werner Lippert (Hrsg.): Die Natur der Dinge. Neue  
Natürlichkeit, Wien/New York 2000
- Breil**, Reinhold: Naturphilosophie, Freiburg 2000
- Brockman**, John: Die dritte Kultur – Das Weltbild der modernen  
Wissenschaften, München 1996
- Bohrer**, Karl Heinz: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik,  
München 1988
- Böhme**, Gernot: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt a.M. 1989

- Böhme**, Gernot (Hrsg.): Klassiker der Naturphilosophie. Von den Vorsokratikern bis zur Kopenhagener Schule, München 1989
- Böhme**, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1992
- Böhme**, Gernot und Engelbert Schramm (Hrsg.): Soziale Naturwissenschaften: Wege zu einer Erweiterung der Ökologie, Frankfurt 1985
- Böhme**, Gernot und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996
- Borchardt**, Albert: 970701 - 980630, Worpsweder Tagebücher, Katalog hrsg. von Künstlerhäuser Worpswede/ Atelierhaus Worpswede e.V./ Albert Borchardt, Münsterschwarzach 1998
- Borchardt**, Albert: 981003- 981107, Wertinger Notizen, Katalog hrsg. von der Stadt Wertingen und Albert Borchardt, Münsterschwarzach 1998
- Borchardt**, Albert: A4 oder der Diskurs des Flüchtigen, Oldenburg 2004
- Bossel**, Hartmut: Globale Wende, München 1998
- Brockhaus**, Christoph (Hrsg.): Stadtlicht – Lichtkunst, Katalog Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Köln 2004.
- Buberl**, Brigitte: Palast des Wissens – Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peter des Großen, München 2005
- Büttner**, Nils: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006
- Burckhardt**, Jaqueline (Hrsg.): Ein Gespräch/ Una discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Zürich 1986
- Burger**, Ingrid: Die „Brücke“ – Stil und Entwicklung, in: Katalog „Brücke“, hrsg. von Magdalena M. Moeller, München 1995, S. 9-27.
- Burke**, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, London 1757
- Burnham**, Jack: Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on Sculpture of This Century, New York 1968
- Busch**, Günther: Worpswede: eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, Katalog der Kunsthalle Bremen, Bremen 1980
- Buttler**, Adrian von: Der Landschaftsgarten: Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989

- Candidus**, Petrus: Das Tierbuch des Petrus Candidus, Zürich 2000
- Carson**, Rachel: Silent Spring, Boston 1962
- Carus**, Carl Gustav: Zwölf Briefe über das Erdleben. Von den Anforderungen an eine künftige Bearbeitung der Naturwissenschaften, hrsg. von Ekkehard Meffert, Stuttgart 1986
- Celant**, Germano: Arte Povera, Mailand/Tübingen 1969
- Chastel**, André (Hrsg.): Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990
- Danto**, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a.M. 1991
- Danto**, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. Aufsätze, München 1996
- Dash**, Mike: Tulpenwahn. Die verrückteste Spekulation der Geschichte, München 2001
- Davis**, Douglas: Vom Experiment zur Idee, Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven, Köln 1975
- De Maria**, Walter: Katalog, hrsg. vom Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1984/85
- Descartes**, René: Discours de la méthode, Hamburg 1960
- Dewilde**, Michel in: Katalog artline 5. Interaktionen– Natur & Architektur, Gent 2001, Teil 1, S. 20-31
- Dietrich**, Albert: Mutter Erde, Leipzig 1925
- Dietz**, Madeleine: 280 Tage, Katalog hrsg. vom Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1996
- Dietz**, Madeleine: Schichten in der Zeit, Landau, Erfurt, Paderborn 1999
- Dietz**, Madeleine: Konvertibel, Katalog hrsg. vom Kunstforum Rottweil, Annweiler 2000
- Dietz**, Madeleine: Einmal noch das Meer sehen, Ausstellungskatalog hrsg. von Galerie im Prediger, Schwäbisch Gmünd und der Staatlichen Galerie Moritzburg, Halle, Annweiler 2001

- Dietz**, Madeleine: STÜCK FÜR STÜCK, Künstlergespräch zwischen Pater Friedhelm Mennekes und Madeleine Dietz, hrsg. von der Galerie der Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst e.V. München, München 2004
- Dietz**, Madeleine: ... über der Erde die Sonne, hrsg. vom Museum im Kulturspeicher Würzburg, Münsterschwarzach 2005
- Dietzler**, Georg: Überarbeitete Konzeptbeschreibung, o.O., 1995/98
- Dikau**, Richard, Günter Heinritz und Reinhard Wiessener: Global Change – Konsequenzen für die Umwelt, im Auftrag der Deutsche Gesellschaft für Geographie, Stuttgart 1998
- Dingler**, Hugo: Geschichte der Naturphilosophie, Darmstadt 1967
- Dinkla**, Söke: Am Rande des Lichts, inmitten des Lichts, Köln 2004
- Dlugos**, Caroline: Imaginäre Skulpturen, Arbeiten auf Fotopapier, Katalog hrsg. Kunstamt Berlin-Tempelhof in der Galerie im Rathaus, Berlin 1992
- Dlugos**, Caroline: From strange gardens, Katalog hrsg. vom Goethe Institut Atlanta, Atlanta 1996
- Dreher**, Thomas: Epistrata. Über Robert Smithson, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 28, München 1994, S. 3-11
- Driescher**, Michael: Moderne Naturphilosophie, Paderborn 2002
- Eisenbart**, Constanze (Hrsg.): Humanökologie und Frieden, Stuttgart 1979
- Eppelsheim**, Hanns W.: Petrarca, Dichtungen, Briefe, Schriften, Frankfurt a.M. 1980
- Fechner-Smarsly**, Thomas: Robert Smithson. Landschaften mit Bulldozern, in: Neue Bildende Kunst, Bd.2, 1994, S. 58-61
- Franklin**, Sarah, Celia Lury und Jackie Stacey: Global Nature, Global Culture, London 2000
- Franzen**, Brigitte: Die vierte Natur! Gärten in der zeitgenössischen Kunst, hrsg. von Christan Posthofen, Köln 1999
- Franzen**, Brigitte: Floral History oder das Medium „Pflanze“, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai/ Juni 1999, S. 120-131
- Freud**, Sigmund: Schriften zur Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1960

- Fricke**, Christiane: „Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören.“ Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968-1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970-1973, Frankfurt am Main 1996
- Fricke**, Christiane: Für eine Überwindung der Teilkulturen, im Gespräch mit Ernst Pöppel, in: Kunstforum International, Bd.144, März/ April 1999, S. 46-47
- Fricke**, Christiane: Hybride Artefakte, in: Kunstforum International, Bd.144, März/ April 1999, S. 86-93
- Frost-Kumpf**, Hilary Anne: Reclamation Art: Restoring and Commemorating Blighted Landscapes, unter <http://slaggarden.cfa.cmu.edu/weblinks/frost/FrostTop.html>
- Frühwald**, Wolfgang: Die Abwertung der Geisteswissenschaften, in: FAZ vom 19.02. 2001
- Fry**, Edward F.: Hans Haacke. Werkmonographie, Köln 1972
- Gauss**, Silvia: Joseph Beuys, Gesamtkunstwerk Freie- und Hansestadt Hamburg, 1983/84, Wangen 1995
- Gehlen**, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Wiesbaden 1997
- Germer**, Stefan: Die Arbeit der Sinne. Überlegungen zu Richard Serra, in: Richard Serra: Die Skulptur T.W.U., Deichtorhallen Hamburg, Hamburg/ Berlin 1992
- Gloy**, Karen (Hrsg.): Natur- und Technikbegriffe, Historische und systematische Aspekte: von der Antike bis zur ökologischen Krise, von der Physik bis zur Ästhetik, Bonn 1996
- Grande**, John K.: Balance: Art and Nature, Montreal/New York 1994
- Grisebach**, Lucius: Brücke: Aufbruch der Moderne in Dresden und Berlin, München 1991
- Groener**, Fernando und Rose-Marie Kandler (Hrsg.): 7000 Eichen. Joseph Beuys, Köln 1987
- Guattari**, Félix: Die drei Ökologien, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1994
- Gunzenhäuser**, Randi: Automaten, Roboter, Cyborgs – Körperkonzepte im Wandel, Trier 2006
- Haacke**, Hans im Interview mit Jeanne Siegel, in: Arts Magazine, Mai 1971, S. 18-21

**Haacke**, Hans: Hans Haacke, New York: Demonstration der physikalischen Welt; Biologische und gesellschaftliche Systeme, Katalog hrsg. vom Museum Haus Lange, Krefeld 1972

**Haacke**, Hans: Ein schöner Mäzen, Walter Grasskamp im Gespräch mit Hans Haacke über den ‚Triumph-Pralinenmeister‘, in: Kunstforum International, Bd. 44/45, 1981, S. 152-173

**Haeckel**, Ernst: Kunstformen der Natur, Leipzig 1899- 1904, München/ New York 1998 (reediert)

**Hansen**, Klaus P.: Utopische und retrospektive Mentalität: Überlegungen zu einer verkannten Tradition, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 4, Dezember 1983, S. 569-592

**Hanson**, Duane: More than Reality, hrsg. von Thomas Buchsteiner und Otto Letze, Katalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2001

**Haraway**, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/New York 1995

**Harlan**, Volker, Rainer Rappmann und Peter Schata (Hrsg.): Soziale Plastik, Materialien zu Beuys, Achberg 1980

**Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison: Atempause für den Save-Fluß, Die Summe seiner Geschichte, Beginn einer neuen Geschichte, Katalog Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1989

**Harrison**, Helen Mayer, und Newton Harrison: Changing the Conversation – Environmental Projects Proposed and in Progress, hrsg. von der Gallery of Art, Washington University 1992

**Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison, Harrison Studio: Future Garden Teil 1, Die gefährdeten Wiesen Europas, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1996

**Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison, Harrison Studio: Future Garden, Teil2. Eine Mutterwiese für die öffentlichen Grünflächen von Bonn, Broschüre, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997

**Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison: Green Heart Vision, Katalog Kunstmuseum Bonn, Bonn 1997

**Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison: Casting a Green Net: Can It Be That We Are Seeing A Dragon?, From Liverpool to Hull: A work Transpennine, Del Mar, Kalifornien 1999

- Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison: Halbinsel Europa – ein Garten im 21. Jahrhundert. Gespräche über biologische und kulturelle Evolution und über die Errichtung eines Studienzentrums für die kulturelle Vielfalt in der Region Charlemagne Maastricht-Lüttich-Aachen, hrsg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen 1999
- Harrison**, Helen Mayer und Newton Harrison: Grüne Landschaften: Vision: Die Welt als Garten, Frankfurt a.M./New York 1999
- Harten**, Dorret LeVitt : Orlan, in: Katalog Heaven, Kunsthalle Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1999, S. 200-201
- Hechmann**, Herbert: Die andere Schöpfung: Geschichte der frühen Automaten in Wirklichkeit und Dichtung, Frankfurt a.M. 1982
- Heckmann**, Reinhard, Hermann Krings und Rudolf Walter Meyer (Hrsg.): Natur und Subjektivität: zur Auseinandersetzung mit der Naturphilosophie des jungen Schelling, Stuttgart 1985
- Held**, Jutta: Was bedeutet „weibliche Ästhetik“ in der Kunst der Moderne? in: Kritische Berichte Heft 3/1985, Frankfurt a.M. 1985, S. 29-41
- Henkes**, Peter und Iris Dik, Inleiding Formule 2, in: Formule 2, Kunstenaars en Weetenschappers in Dialog, Newmetropolis Science & technology Center, Amsterdam 1998
- Henrich**, Dieter und Wolfgang Iser (Hrsg.):Theorien der Kunst, Frankfurt a.M. 1982
- Höber**, Andrea und Karl Ganser: IndustrieKultur. Mythos und Moderne im Ruhrgebiet, Essen 1999
- Hoffmann**, Justin: The Great Munich Bug Hunt. Ein Gespräch mit Mark Dion, in: Kunst-Bulletin 3, 1994, S. 14-16
- Hofmeister**, Georg: Der Traum vom perfekten Menschen – Naturwissenschaftliche, philosophische und religiöse Grundlagen der Humangenetik, Hofgeismar 2005
- Hoormann**, Anne: Land Art: Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996
- Hesse-Honegger**, Cornelia: HETEROPTERA. Das Schöne und das Andere oder Bilder einer mutierenden Welt; Frankfurt a.M. 1998
- Hetmann**, Frederick: Worpsswede: die Geschichte einer deutschen Künstlerkolonie, München 1987

- Horstmann**, Ulrich: Das Untier – Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Frankfurt a.M. 1985
- Hüllbusch**, Karl Heinrich und Norbert Scholz (Hrsg.): Joseph Beuys. 7000 Eichen. Zur Documenta in Kassel, Kassel 1984
- Hüttel**, Richard: Angst und Schauern im Landschaftsgarten, in: Kritische Berichte, Heft 2, 1999, S. 55-64
- Ingensiep**, Hans Werner und Kurt Jax (Hrsg.) Mensch, Umwelt und Philosophie, Bonn 1988
- Jablonek**, Anna: Implodierende Grenzen – Ethnizität und „Race“ in Donna Haraways Technowissenschaft, Wien 2005
- Jacob**, Francois: Die Maus, die Fliege und der Mensch. Über die moderne Genforschung, München 2000
- Joel**, Karl: Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geist der Mystik, Basel 1913
- Jonas**, Hans: Das Prinzip Verantwortung – Ethik für die technologische Zivilisation, Frankfurt a.M. 1979
- Kamper**, Dietmar (Hrsg.): Ethik der Ästhetik, Berlin 1994
- Kant**, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd.10, Frankfurt a.M. 1975
- Karlick**, Helmut: Lois Weinberger: Ein Leben für Österreich, hrsg. vom Karl von Vogelsang-Institut, Wien 1988
- Kastner**, Jeffrey und Brian Wallis: Land and Environmental Art, London 1998
- Katalog Berlin 1969**: Land Art. Fernsehgalerie Gerry Schum, Berlin 1969
- Katalog Toronto 1969**: New Alchemy. Elements, Systems, Forces. Art Gallery of Ontario, Toronto 1969
- Katalog Nürnberg 1970**: Der Bildungstrieb der Stoffe. Kunsthalle, Nürnberg 1970
- Katalog Monschau 1970**: Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst. Kunstkreis, Monschau 1970
- Katalog Boston 1971**: Earth, Air, Fire, Water. Elements of Art. Museum of Fine Arts, Boston 1971

- Katalog Neuenkirchen 1972:** Aktion "Heidebild". Galerie Falazik, Neuenkirchen 1972
- Katalog Kassel 1972:** documenta 5, Kassel 1972
- Katalog Leverkusen 1974:** Die verlorene Identität. Zur Gegenwart des Romantischen. Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1974
- Katalog Leverkusen 1974:** Landschaft- Gegenpol oder Fluchtraum?, Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen 1974
- Katalog Kassel 1977:** documenta 6, 3 Bde., Kassel 1977
- Katalog Freiburg 1977:** 1. Holzbildhauersymposium: Holz und Kunst. Kunstverein, Freiburg 1977
- Katalog Neuenkirchen 1977:** Material aus der Landschaft – Kunst in der Landschaft. Galerie Falazik, Neuenkirchen 1977
- Katalog Stuttgart 1977:** Trilogie: Naturbetrachtung– Naturverfremdung, Bd. I: Natur und Bauen, Bd. II: Regenbögen für eine bessere Welt, Bd. III: Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1977
- Katalog Köln 1978:** Feldforschung, Köln 1978
- Katalog Venedig 1978:** La Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura, Venedig 1978
- Katalog Bonn 1978:** Prozesse, physikalische, biologische, chemische. Kunstverein und Städtisches Kunstmuseum Bonn, Bonn 1978
- Katalog Hamburg 1979:** Eremit? Forscher? Sozialarbeiter? Das veränderte Selbstverständnis von Künstlern. Kunstverein und Kunsthaus, Hamburg 1979
- Katalog Freiburg 1979:** II. Freiburger Symposium: Holz und Kunst. Kunstverein, Freiburg 1979
- Katalog Seattle 1979:** Earthworks: Land Reclamation as Sculpture, hrsg. vom Seattle Art Museum, Seattle, 1979
- Katalog Köln 1980:** Mit Natur zu tun. To do with nature. Kunstverein Köln, Köln 1980
- Katalog Worpswede 1981:** Kunst- Landschaft. Skulpturen, Objekte, Projekte, Aktionen, Konzerte, Lesungen. Dokumentation eines Kunstfestes auf dem Barkenhof, Worpswede 1981

**Katalog Stuttgart 1981:** Nature- Sculpture. Natur- Skulptur.  
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1981

**Katalog Kassel 1982:** documenta 7, 2Bde, Kassel 1982

**Katalog Bremen 1982:** Natur, Landschaft, Kunst: Bilder, Zeichnungen,  
Photographien, Bodenskulpturen, Objekte,  
Kunsthalle, Bremen 1982

**Katalog Cuxhaven 1982:** Symposium Nordseeküste. Künstler vor dem  
Deich, Cuxhaven 1982

**Katalog Freiburg 1983:** II. Freiburger Symposium: Holz und Kunst.  
Kunstverein, Freiburg 1983

**Katalog Hamburg 1983:** Verhalten in der Natur. Kunsthaus,  
Hamburg 1983

**Katalog Cuxhaven 1984:** 2. Symposium Nordseeküste. Künstler vor dem  
Deich. Thema: Wetter, Cuxhaven 1984

**Katalog Recklinghausen 1984:** Wer hat dich, du schöner  
Wald...Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1984

**Katalog Bonn 1985:** Umwelt – Naturkunst. Frauen Museum, Bonn 1985

**Katalog Moers 1986:** Jahreszeiten. Künstler arbeiten in der Landschaft.  
Landart und Performances, Moers 1986

**Katalog Jülich 1986:** Wasser. Kunstaktion in Jülich,  
Kunstverein Jülich 1986

**Katalog Leverkusen 1986:** Idylle. Eine Bildform im Wandel; zwischen  
Hoffnung und Wirklichkeit. 1750- 1930, hrsg. von Rolf Wedewer,  
Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Köln 1986

**Katalog Kassel 1987:** documenta 8, 3 Bde., Kassel 1987

**Katalog Berlin 1987:** Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald. Akademie  
der Künste, Berlin 1987

**Katalog Bonn 1988:** Junge Künstler sehen die Umwelt, hrsg. vom  
Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit,  
Bonn 1988

**Katalog Paris 1988:** La Nature de l'Art. Parc de la Villette, Paris 1988

**Katalog Karlsruhe 1988:** Zurück zur Natur, aber wie? Kunst der letzten  
20 Jahre, hrsg. von der Städtischen Galerie im Prinz-Max-Palais,  
Karlsruhe 1988

- Katalog Hamburg 1989:** Landschaftsbilder. Kunstverein, Hamburg 1989
- Katalog Athen 1990:** Artificial Nature, hrsg. von Jeffrey Deitch und Dan Friedmann, Deste Foundation for Contemporary Art, Athen 1990
- Katalog Zoetermeer 1992:** Allocations. Art for a Natural and artificial environment, hrsg. von Jan Brand, Catelijne de Muynck und Jonke Kleerebezem, Floriade Foundation, Zoetermeer 1992
- Katalog Jülich 1995:** Art & Brain, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Forschungszentrum Jülich, Akademie zum dritten Jahrtausend, Jülich 1995
- Katalog Köln 1996:** Natur? hrsg. von Artists for Nature, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Köln 1996
- Katalog Kassel 1997:** documenta X, Ostfildern-Ruit 1997
- Katalog Darmstadt 1998:** post naturam – nach der Natur, hrsg. von Gudrun Bott und Magdalena Broska, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Bielefeld 1998
- Katalog Grevenbroich 1998:** Grenzen erfahren – Grenzen überwinden im Rahmen des EU-Programms „Kaleidoskop“, Dokumentation 1997/1998, hrsg. vom Verein zur Förderung kultureller Weiterbildung und Pflege des Europa-Gedankens, Grevenbroich e.V., Grevenbroich 1998
- Katalog Bonn 1998:** Gen-Welten, hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1998
- Katalog Aachen 1999:** Natural Reality – Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur, hrsg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Stuttgart 1999
- Katalog Oberhausen 1999:** Kunst setzt Zeichen, hrsg. von Peter Pachnicke und Bernhard Mensch, Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, Oberhausen 1999
- Katalog Venedig 2001:** Post -Nature, hrsg. vom Stedelijk Van Abbemuseum anlässlich der 49. Biennale von Venedig, Niederlande 2001
- Kellein, Thomas:** LANDART – Ein Vorbericht zur Deutung der Erde, in: Katalog Europa – Amerika. Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940, Museum Ludwig Köln, Köln 1986, S. 381-400

- Kleeberg**, Bernhard: Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen, Köln 2005
- Kockerbeck**, Christoph: Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluß auf die Kunst des Art Nouveau am Beispiel von Hermann Obrist. Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaft im Wilhelminischen Zeitalter, Diss., Frankfurt a.M. 1985
- Kultermann**, Udo: Radikaler Realismus, Tübingen 1972
- Kurzweil**, Ray: Homo S@piens. Leben im 21. Jahrhundert. Was bleibt vom Menschen, Köln 1999
- Lammert**, Norbert: Was bleibt von der IBA? Die Internationale Bauausstellung Emscher Park geht in diesen Wochen zu Ende. Eine Analyse, in: Welt am Sonntag vom 3. Oktober 1999, Nr.40
- Langthaler**, Rudolf: Organismus und Umwelt: die biologische Umweltlehre im Spiegel traditioneller Naturphilosophie, Hildesheim 1992
- Latour**, Bruno: Wir sind nie modern gewesen, Frankfurt a.M. 1998
- Lehnart**, Ilona: Heraus aus den Katakomben, in: Die Zeit vom 5. März 2001, Nr. 54
- LeVitt**, Dorret: Orlan, in: Katalog Heaven, Kunsthalle Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1999, S. 201
- Liessmann**, Konrad Paul: Natura Mortua – Über das Verhältnis von Ästhetik und Ökologie, in: Kunstforum International, Bd. 93, Februar/März 1982, S. 65-71
- Liessmann**, Konrad Paul: Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung, 2., erw. Auflage, Wien 1994
- Long**, Richard: Richard Long, Katalog hrsg. vom Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1986
- Long**, Richard: Old World New World, Katalog hrsg. von Anthony d'Offay Gallery, London/Köln 1988
- Long**, Richard: Neanderthal Line, White Water Circle, Katalog hrsg. von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1994
- Mader**, Günter: Die Geschichte der Gartenkunst, Stuttgart 2006
- Mann**, Rosemarie: Ernst Haeckel: Zoologie und Jugendstil, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, Bd. 13, Heft 1, März 1990, S. 1-11

- Matilsky**, Barbara: Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions, New York 1992
- Maur**, Karin v.: Max Ernst und die Romantik – Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensversion, in: Katalog Max Ernst-Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, S. 341-350
- Marcuse**, Herbert: der eindimensionale Mensch, Neuwied 1967
- Marx**, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte, in: Karl Marx und Friedrich Engels – Gesamtausgabe. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1975, Bd. 2, Heft 1, S. 239-242
- Mascher**, Markus: Kirsten Geisler, in: Katalog Heaven, Kunsthalle Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1999, S. 68-69
- Mayeen**, Karl von: Triumph und Krise der Mechanik: Ein Lesebuch zur Geschichte der Physik, München 1990
- Mayer**, Jörg (Hrsg.): Zurück zur Natur!? – Zur Problematik ökologisch-naturwissenschaftlicher Ansätze in den Gesellschaftswissenschaften, Loccum 1993
- Meadows**, Dennis L., Donella Meadows, Erich Zahn und Peter Meiling: Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit, Stuttgart 1972
- Meyer**, Franz: Walter de Maria, hrsg. vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt, Frankfurt a.M. 1991
- Meyer**, Jochen: Die Welt als Garten. Karl Friedrich Schinkels „Blick in Griechenlands Blüte“ – Vision einer Kulturlandschaft? in: Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 2/2000, Marburg 2000, S. 49-63
- Meyer-Abich**, Klaus Michael: Wege zum Frieden mit der Natur – Praktische Naturphilosophie für die Umweltpolitik, München 1984
- Michel**, Kurt: Die Grundzüge der Theorie des Mikroskops in elementarer Darstellung, Stuttgart 1981
- Mochner**, Matthias: Die Beschaffenheit der Welt. Ausstellung „theatrum naturae et artis“ in Berlin, in: Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialen Leben, 2001 J.71, Heft 1, S. 62ff
- Modersohn**, Mechthild: Natura als Göttin im Mittelalter, Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin 1997

- Mueck**, Ron, Katalog Neue Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin 2003
- Mueller**, Roswitha: Valie Export: Fragments of the Imagination, Bloomington 1994
- Müller-Tamm**, Pia und Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, Katalog Kunstsammlung NRW, Köln 1999
- Nemitz**, Barbara (Hg.): Transplant\_ Living Vegetation in Contemporary Art, Stuttgart 2000.
- Nicolai**, Olaf: Interieur/Landschaft 1996, Katalog 200 Jahre Jenaer Romantik, Köln, München 1996
- Nicolai**, Olaf im Interview mit Thomas Irmer, in: Insert und Interview, neue bildende kunst, Heft 1 1997, S. 26-31
- Orlan**: Ceci est mon corps...Ceci est mon logiciel/ This is my body...This is my softwear, hrsg. von Duncan Mc Corquodale, London 1996
- Patzig**, Günther: Ökologische Ethik – innerhalb der Grenzen bloßer Vernunft, Göttingen 1983
- Pauli**, Hannes G.: Im Korsett der Machbarkeit. Die staatliche Legitimation der Dominanz der Biowissenschaften nimmt zu, in: NZZ vom 2./3.Juni 2001, Nr. 126
- Peretta**, Gabriele: Romano Bertuzzi, Evento del Tempo del Nature, in: Flash Art, April 1998, S. 101-102
- Phelan**, Peggy: Unmarked: The Politics of Performance, London 1993
- Picht**, Georg: Der Begriff der Natur und seine Geschichte, Stuttgart 1989
- Prigann**, Herman: A Dialogue with Nature and Art, 1991-1996, Selection of my work, o.O. 1996
- Prigogine**, Ilya und Isabelle Stengers: Dialog mit der Natur, München 1980
- Qui Shi-Hua**: Katalog Kunsthalle Basel, Basel 1999
- Qui Shi-Hua**: Landscape-Paintings, Prag 2000
- Rath**, Norbert: Zweite Natur, Münster 1996

- Rapp**, Friedrich (Hrsg.): Naturverständnis und Naturbeherrschung-  
Philosophiegeschichtliche Entwicklung und gegenwärtiger Kontext,  
München 1981
- Raap**, Jürgen: Wandel des Naturbegriffs. „post naturam – nach der Natur“  
in: Kunstforum International, Bd. 144, März/April 1999
- Rauterberg**, Hanno: Aufgepumpt mit Hoffnung, In England wurde das  
weltgrößte Gewächshaus eröffnet – eine Ikone des Gen-Zeitalters,  
in: Die Zeit vom 22. März 2001, Nr. 13
- Reichle**, Ingeborg: Kunst und Biomasse. Zur Verschränkung von  
Biotechnologie und Medienkunst in den 90er Jahren, in: Kritische  
Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft  
1/2001, Marburg 2001, S. 23-33
- Reisch**, Michael, Katalog hrsg. von Rolf Hengesbach, Nikolaus  
Sonne, Kulturforum Alte Post, Wuppertal o.J.
- Reisch**, Michael, Ostfildern-Riut 2006
- Richter**, Thomas: Wunderkammer: Kunst, Natur und Wissenschaft in  
Renaissance und Barock, Zürich 2005
- Robinson**, Nicolas A. (Hrsg.): Conference on Environment and  
Development 1992, Rio de Janeiro: Agenda 21 & the UNCED  
proceedings, New York 1992
- Roh**, Franz: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie  
des kulturellen Missverstehens, Köln 1993
- Rousseau**, Jean Jacques: Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und  
Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter  
den Menschen (1755), hrsg. von Kurt Weigand, Hamburg 1983
- Rudorff**, Ernst: Heimatschutz, Berlin 1904
- Sabor**, Sabine: Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst  
nach 1945, Diss., Heidelberg 1998
- Sachse**, Hans: Ökologische Philosophie, Natur- Technik- Gesellschaft,  
Darmstadt 1984
- Saum**, Jutta: Richard Long – Cornwall Carrara Line, in: Katalog  
Skulpturen, hrsg. vom Ludwig Forum für Internationale Kunst,  
Köln o.J., S.102-105
- Schama**, Simon: Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination,  
München 1996

- Schiemann**, Gregor (Hrsg.): Was ist Natur? Klassische Texte zur Naturphilosophie, München 1996
- Schiff**, Hajo: Aussendienst – Kunst im öffentlichen Raum sucht zukünftige Positionen zwischen Beton und Internet, in: Kunstforum International Bd.153, Januar/März 2001, S. 320-322
- Schmidt**, Alfred: Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx, Frankfurt a.M. 1971
- Schmidt**, Aurel: Was ist Natur – möglicher Versuch einer unmöglichen Klärung, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai/Juni 1999, S. 60-68
- Schmidt**, Eberhardt: Daten zur Umwelt. Der Zustand der Umwelt in Deutschland, Bielefeld 1997
- Schmidt**, Eva: Zwischen Kino, Landschaft und Museum: Erfahrung und Fiktion im Werk von Robert Smithson 1938-1973, Frankfurt a. M. 1995
- Schmied-Kowarzik**, Wolfdietrich: „Von der wirklichen, von der seyenden Natur“: Schellings Ringen um eine Naturphilosophie in Auseinandersetzung mit Kant, Fichte und Hegel, Stuttgart 1996
- Schneede**, Uwe M.: Walter de Maria. Gefahr und Schönheit um der Höhe der Kunst willen, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 4, München 1988, S. 1-16
- Schneede**, Uwe M.: Das blinde Sehen, in: Katalog Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991, S. 351-356
- Schneider**, Norbert: Geschichte der Landschaftsmalerei, vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999
- Schoenich**, Walther: Naturschutz, Heimatschutz: ihre Begründung durch Ernst Rudorff, Hugo Connentz und ihre Vorläufer, Stuttgart 1954
- Schulz-Dornburg**, Ursula: Ewiger Weizen – Fotografien von Ursula Schulz-Dornburg mit einem Text von Peter Kammerer, Katalog Deutsches Brotmuseum Ulm, Berlin 1996
- Schweinebraden Frhr. v. Wichmann-Eichhorn**, Jürgen: Hans Haacke. Ein Fähnlein der Wahrheit im Meer der Gleichgültigkeit, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 27, München 1994, S. 3-11
- Schwemmer**, Oswald (Hrsg.): Über Natur. Philosophische Beiträge zum Naturverständnis, Frankfurt a.M. 1987

- Seel**, Martin: Eine Ästhetik der Natur, Frankfurt a.M. 1991
- Shapiro**, Gary: Earthwards, Robert Smithson and Art after Babel, Berkeley, Los Angeles, London 1995
- Shell**, Thomas von und Rüdiger Seitz (Hrsg.): Inszenierungen zur Gentechnik, Wiesbaden 2000
- Sloterdijk**, Peter: Kopernikanische Mobilmachung und ptolomäische Abrüstung, Frankfurt a.M. 1987
- Smithson**, Robert: The Writings of Robert Smithson, Essays with Illustrations, hrsg. von Nancy Holt, New York 1979
- Smithson**, Robert: Gesammelte Schriften, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln 2001
- Smuda**, Manfred (Hrsg.): Landschaft, Frankfurt a.M. 1986
- Steiner**, Rudolf: Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch – Eine Hieroglyphe des Weltalls. 16 Vorträge, Dornach 1958
- Stocker**, Gerfried und Christine Schöpf: Ars Electronica 99. Life Science, Wien/New York 1999
- Strelow**, Heike (Hrsg.): Ökologische Ästhetik, Basel 2004
- Sturm**, Hermann (Hrsg.): Ästhetik und Umwelt, Tübingen 1979
- Sturma**, Dieter: Jean-Jacques Rousseau, München 2001
- Stüttgen**, Johannes: Joseph Beuys' Skulptur 7000 Eichen und die documenta, in: documenta documents 3, Stuttgart 1997, S. 26-31
- Sonfist**, Alan: Autobiography-Autobiografie, Aachen 1977
- Sonfist**, Alan (Hrsg.): Art in the Land, New York 1983
- Sztulman**, Paul: Olaf Nicolai, in: Kurzführer documenta X, Stuttgart 1996, S. 170-171
- Sztulman**, Paul: Lois Weinberger, in: Kurzführer documenta X, Stuttgart 1996, S. 244-245
- Tiberghien**, Gilles A.: Land art, Paris 1995
- Trench**, Marianne: Ich bin die Barbie. Eine Reportage, gesendet am 9.Juli 2002 im ZDF

- Thomas**, Karin: Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1986
- Thoreau**, Henry David: Walden oder Leben in den Wäldern, Zürich 1971
- Vischer**, Theodora: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys, in: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Katalog Bd. 1 der Ausstellung im Gropius Bau Berlin, München 1998, S. 37-44
- Vischer**, Theodora: Beuys und die Romantik – individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie, Köln 1983
- Viola**, Bill: Bill Viola, Katalog hrsg. vom Whitney Museum of American Art New York, Ostfildern 1999
- Wagner**, Monika: Die Plazas von Manhattan – Privatisierung von Kunst und Natur im öffentlichem Raum, in: kritische berichte, Heft 4/ 1991, S. 38-51
- Wagner**, Monika: Das Material der Kunst; eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 109-131
- Wedewer**, Rolf: Landschaftsmalerei zwischen Traum und Wirklichkeit: Idylle und Konflikt, Köln 1978
- Wedewer**, Susanne: Richard Long. Reine Kunst in reiner Landschaft, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Kunst, Ausgabe 20, München 1992, S. 3-11
- Weinberger**, Lois: Notizen aus dem Hortus, Stuttgart 1997
- Weinberger**, Lois und Markus Heltschl: Presstext zur Ausstellungseröffnung von „AS EVER, Den Weg den die Augen richten“, Galerie der Stadt Schwaz, Österreich, 30. Januar 1999
- Weinberger**, Lois: Das Verlassen der Gärten- Die Müllhalde als Garten oder erster Entwurf „HIRIYA DUMP“, in: Kunstforum International, Bd. 145, Mai/Juni 1999, S. 224-232
- Weinberger**, Lois: Verlauf, drift, Ausstellungskatalog hrsg. vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, Bozen 2000.
- Weiss**, Evelyn: The Most Wanted. Die beliebten und unbeliebten Bilder aus 14 Nationen. Ergebnis einer Befragung. Ausstellungsprojekt des Museum Ludwig, Köln 1997
- Weltge-Wortmann**, Sigrid: Die ersten Maler in Worpsswede: eine Biographie des Künstlerdorfes und der Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende, Heinrich Vogeler und Paula Modersohn-Becker, Lilienthal 1979

**Wendler**, Simone: Fürst Pückler hatte auch nie Geld, Auf wüstem Boden soll Europas größte Landschaftsbaustelle erwachsen- ehrgeizige Pläne im Lausitzer Revier, in: Frankfurter Rundschau vom 3.Juni 1998, Nr.126

**Werkner**, Patrick: Land art USA: Von den Ursprüngen zu den Großraumprojekten in der Wüste, München 1992

**Whitehead**, Alfred North: Der Begriff der Natur (Erstausgabe 1920), in: Schriften zur Naturphilosophie, Bd.5, Weinheim 1990, S. 5-22

**Wichmann**, Siegfried: Jugendstil Floral Funktional in Deutschland und Österreich und den Einflussgebieten, Herrsching 1984

**Wilmut**, Ian, Keith Campell, Collin Tudge: Dolly. Der Aufbruch ins biotechnische Zeitalter, München 2001

**Wimmer**, Clemens Alexander: Geschichte der Gartentheorie, Darmstadt 1989

**Wormbs**, Brigitte: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, München 1976

**Wyss**, Beat: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985

**Zeddel**, Andreas, Andrzej Majcherczyk und Aloys Hüttermann: Degradation of Polychlorinated Biphenyls by White-Rot Fungi Pleurotus Ostreatus and Trametes Versicolor in a solid State System, o.O., o.J., Universität Göttingen

**Zimmermann**, Jörg (Hrsg.): Das Naturbild des Menschen, München 1982

**Zimmermann**, Reinhard: Kunst und Ökologie im Christentum: Die „7000 Eichen“ von Joseph Beuys, Wiesbaden 1994

Verweise auf Seiten im Internet

[www.edenproject.com](http://www.edenproject.com)

[www.iba-see.de](http://www.iba-see.de)

[www.slaggarden.cfa.cmu.edu/weblinks/frost/FrostTop.html](http://www.slaggarden.cfa.cmu.edu/weblinks/frost/FrostTop.html)

[www.wbgu.de](http://www.wbgu.de)

[www.wishmachine.com](http://www.wishmachine.com)