

appropriate!

Kunstvermittlung als künstlerische Praxis
Art mediation as an artistic practice

ISSUE 5 | Klimanotstand | 2024

INHALT

Editorial Issue 5 3

Lena Götzinger, Martin Krenn

Natur als Versprechen? Pflanzen als skulpturale Elemente in der Architektur der Moderne und Gegenwart 6

Gastbeitrag von Ursula Ströbele

Grüne Institution 15

Interview mit Christoph Platz-Gallus von Hye Hyun Kim und Paul-Can Atlama

Farewell to Wetlands 20

Interview with Rita Macedo by Genady Arkhipau

Über Kunst und Klimaaktivismus 25

Interview mit mit Oliver Ressler von Lena Götzinger

Was haben Äpfel mit Kunst und dem Klimawandel zu tun? 31

Interview mit Antje Majewski von Selin Aksu, Anika Ammermann
und Jonna Sophie Baumann

Artistic Resistance: Lithuanian Installation

Sheds Light on Ecological Warfare in Ukraine 35

Interview with Agnė Stirnė, Oskaras Stirna and Eglė Plytnikaitė
by Pinar Doğantekin

Ein Plädoyer für Fiktion

„Roadside Picnics – Encounters with the Uncanny“ 39

Buchrezension von Benno Hauswaldt

Kann Kunst demokratische Räume schaffen? 43

Buchrezension von Sarah Hegenbart

SAVING DEMOCRACY. Teilhaben, Demokratisieren und Umverteilen - Ein Kunst- projekt untersucht den aktuellen Zustand der Demokratie 47

Rezension von Anna Maria Niemann

Von „Natur“ und „Kultur“ 50

Praxis von Sam Evans

Editorial

Lena Götzinger, Martin Krenn

Issue 5 von *appropriate!* beschäftigt sich im Anschluss an die Tagung „Kunst im Klimanotstand“, die am 6. Dezember 2023 an der HBK Braunschweig stattfand, mit der Rolle von Kunst, Künstler:innen und Kunstinstitutionen im Klimaschutz und setzt sich mit der Frage auseinander, was der Leugnung der menschengemachten Erderhitzung entgegengesetzt werden kann.

Schon lange gibt es wissenschaftliche Daten, die belegen, dass Klimaschutz und ungehindertes Wirtschaftswachstum nicht miteinander vereinbar sind, da Weiteres mit der Ausbeutung des Planeten einhergeht: Wohlstand und Wachstum haben ein Ende, wenn die Ressourcen, auf denen sie aufbauen, knapp werden. Brennende Wälder, zunehmende Wasserknappheit und der zur Neige gehende Vorrat an fossilen Brennstoffen gekoppelt mit der globalen Erderhitzung machen es notwendig, die Wirtschaft und damit verbunden auch den Kunstbetrieb anders zu organisieren, als dies bisher der Fall war. 2019 riefen die Tate-Museen den Klimanotstand aus. Sie wollten mit diesem Schritt vor der globalen Erderhitzung warnen und zugleich ihre CO₂-Bilanz senken. Unter Künstler:innen und Aktivist:innen war dieses Thema kein neues: Bereits in den 1990ern arbeiteten viele von ihnen zum Klimawandel.

Zu diesen Künstler:innen zählt Oliver Ressler, der von Lena Götzinger zur Verschränkung von Kunst und Aktivismus, die man in den letzten Jahren innerhalb der Klimagerechtigkeitsbewegungen zunehmend beobachten kann, befragt wird. Ihr Text „Über Kunst und Klimaaktivismus“ beschäftigt sich mit den Potenzialen, die von dieser Liaison ausgehen – sei es durch das Imaginieren greifbarer Zukunftsperspektiven oder durch die Entwicklung neuer Formen des Protests und zivilen Ungehorsams. Doch wird im Gespräch auch ersichtlich, dass es neben der Einbeziehung von Kunst- und Kulturproduzent:innen vielfältige Allianzen mit einer Bandbreite an gesellschaftlichen Akteur:innen braucht, damit der Kampf für Klimagerechtigkeit gelingen kann.

Pinar Doğantekin befasst sich in ihrem Text „Artistic Resistance“ mit der Ausstellung „Invasive Species“ der Künstler:innen Agnè Stirné, Oskaras Stirna und Eglė Plytnikaitė, die ein Bewusstsein für die verheerenden Auswirkungen von Krieg und Militäroffensiven auf die Umwelt schaffen wollen. Anhand des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine analysiert der Text, wie ein gezielter

Ökozid betrieben wird, um die Lebensgrundlage der ukrainischen Bevölkerung sowie die lokale Biodiversität zu zerstören und das Land auf lange Sicht unbewohnbar zu machen.

Hye Hyun Kim und Paul-Can Atlama sprechen in ihrem Interview mit Christoph Platz-Gallus über den Kunstverein als grüne Institution. Platz-Gallus ist seit 2022 der neue Direktor des Kunstvereins Hannover und somit dafür verantwortlich, die 2023 beschlossene Nachhaltigkeitsstrategie des Kunstvereins anzuleiten.

Rita Macedo wird von Genady Arkhipau über ihren Film „Farewell recording for an observer of an unknown time and place“ und über die Rolle, die zeitgenössische Kunst und verschiedene Kunstmedien im Klimaaktivismus spielen, befragt. Macedos Film ist ein essayistischer Exkurs über Kapitalismus, Umwelt, Technologie und Tod und schafft eine „teils spekulative Geschichte der Zukunft und Darstellung der Weltbildung“.

Der Apfel im Zusammenhang mit Kunst und Klimawandel steht im Zentrum des Gesprächs, das Selin Aksu, Anika Ammermann und Jonna Baumann mit Antje Majewski geführt haben. In ihrer Arbeit zeigt die Künstlerin konkrete Handlungsmöglichkeiten auf, wie den vielschichtigen Problemen des Klimanotstandes begegnet werden kann. Zentraler Bestandteil eines Ausstellungsprojektes, das Majewski mit Paweł Freisler an unterschiedlichen Orten durchgeführt hat, ist das Pflanzen von alten Apfelbaumsorten. Die alten Sorten sind laut Majewski insofern relevant, da sie aufgrund ihrer weniger intensiven Nutzung noch Resistenzen haben.

Ursula Ströbele analysiert in ihrem Text „Natur als Versprechen? Pflanzen als skulpturale Elemente in der Architektur der Moderne und Gegenwart“ die Funktion von vegetabilen Fassaden anhand historischer und aktueller Beispiele. „[Sie] agieren wie eine schützende Mauer, die Blicke ebenso abhält wie Lärm- und Luftverschmutzung. Anstatt konturierter Stasis präsentieren diese Gebäude in ihrer Ästhetik des Transitorischen eine veränderliche, wachsende Silhouette mit jahreszeiten- und witterungsbedingter Zeitlichkeit.“ Ströbele merkt jedoch kritisch an, dass bei vielen preisgekrönten Bauten dieser ökologische Anspruch nur oberflächlich eingelöst werde und das „Versprechen eines Rückgriffs auf die Erste Natur“ zu „einem illustrativen Green Washing“ verkommen würde.

Sam Evans beleuchtet in ihrem Text „Von Natur und Kultur“ mögliche Positionen, die Kunst und Vermittlung in der Klimakrise einnehmen können, um das ökologische Bewusstsein sowie die Verbundenheit zur Natur zu stärken. Als geeignete Bühne für die Auseinandersetzung mit der Klimakatastrophe wählt sie den Wald, in dem wir oft unmittelbar mit den Auswirkungen des menschengemachten Klimawandels konfrontiert sind und der zugleich

erlebnisorientierte Perspektivenwechsel ermöglichen kann. In ausgewählten Beispielen wird ersichtlich, wie der Wald als politischer Raum eröffnet werden kann.

Sarah Hegenbart wurde von der Redaktion eingeladen, die Publikation „Demokratieplattform: Platz_nehmen“, die wie dieses Journal von der Kunstvermittlung der HBK Braunschweig herausgegeben wurde, unter die Lupe zu nehmen. Sie kritisiert, dass in der Publikation unklar bleibt, auf welchen Demokratiebegriff die Demokratieplattform: Platz_nehmen rekurrieren würde, und führt aus, wie wichtig es ist, ein „demokratische[s] Referenzmodell“ zu haben, um Demokratisierung voranzutreiben.

Anna Niemann rezensiert „Saving Democracy“, die zweite Publikation, die dieses Jahr von der Kunstvermittlung der HBK herausgegeben wurde. Sie hebt die „Symbiose aus (wissenschaftlicher) Theorie und (künstlerischer) Praxis“ positiv hervor und merkt an, dass sich diese auch in dem kunstvermittlerischen Projekt „Enlightening the Parliament“, das im zweiten Teil des Buches dokumentiert wird, manifestieren würde. Der Band sei „mit seinen umfangreichen Positionen – theoretischer und künstlerischer Art – in sich bereits ein demokratisches Projekt“ und rege „nicht nur zum Mit- und Weiterdenken, sondern zu demokratischer Partizipation an“.

Benno Hauswaldt rezensiert „Roadside Picnics – Encounters with the Uncanny“, eine Anthologie, die von Victor Muñoz Sanz und Alkistis Thomidou im Kontext eines Aufenthaltsstipendiums an der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, herausgegeben wurde.

Lena Götzinger, Martin Krenn
Die Redaktion des Issue 5: Klimanotstand

Lena Götzinger, geboren 1999 in Wolfsburg, ist Studentin der Freien Kunst und Kunstvermittlung bei Professor Lutz Braun und Professor PhD Martin Krenn an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Als freiberufliche Mitarbeiterin leitet sie Führungen und Workshops im Kunstmuseum Wolfsburg.

Martin Krenn, PhD, geboren 1970 in Wien, ist Künstler, Kurator und Professor für Freie Kunst mit dem Schwerpunkt Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig sowie Dozent im Vienna Master of Arts in Applied Human Rights an der Universität für angewandte Kunst Wien. Krenn verschränkt in seiner Praxis Kunst mit sozialem Engagement. Seine dialogischen Vermittlungsprojekte, Fotoarbeiten und Filme widmen sich schwerpunktmäßig der Rassismuskritik sowie der Erinnerungs- und Gedenkarbeit. Er ist Herausgeber diverser Kunstpublikationen und Autor zahlreicher Texte zu sozialer Kunst und Kunstvermittlung.

Natur als Versprechen? Pflanzen als skulpturale Elemente in der Architektur der Moderne und Gegenwart

Ursula Ströbele



1 Charles Eisen, *Allegorischer Stich der vitruvianischen Urhütte*. Frontispiz zu Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris: Chez Duchesne 1755
Credits: <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-128>

I. Einführung – Topos der Urhütte

Für seinen *Essai sur l'Architecture* (1755) wählte Marc-Antoine Laugier als Frontispiz eine allegorische Darstellung, die an die Vitruvianische Urhütte erinnert (Abb. 1)[1]: Die Personifikation der Architektur deutet auf vier quadratisch angeordnete Baumstämme, die durch horizontale Rundhölzer verbunden sind und eine Art Satteldach aus gegeneinandergestellten Ästen tragen. Die Grundstützen bestehen aus vier wachsenden Bäumen von gleicher Höhe, deren Baumkronen Mauerwerk ähnlich zur Dachstruktur beitragen. Scheinbar achtlos stützt sich die Personifikation auf Fragmente eines antiken Gebäuks. Ihr Körper ruht auf einer umgekippten Säule; vor ihr liegen weitere, teils von Pflanzen überwucherte Bauelemente. Diese Ursprungsmythen aufrufende rurale Architektur gehört zu den prominentesten Beispielen einer bildlichen Auseinandersetzung mit der Urhütte. Mit der Allegorie Charles Eisens wird unsere Aufmerksamkeit auf diesen, dem Material und Formenrepertoire der Natur abgeleiteten Urtypus jeglicher Baukunst gerichtet, der als Grundlage vergangener und zukünftiger stilistischer Entwicklungen dient – wie die Wurzeln der Bäume fest im Fundament der Geschichte verankert.



2 Bruno Taut, *Stiftskirche in Stuttgart, Innenraum*, 1904, Pastell auf grauem Papier, AdK, BTA – 10 – 625
Credits: Taut, Bruno, 2007. *Natur und Kunst*. In: Bruno Taut: *Ex Oriente Lux, Die Wirklichkeit einer Idee*. Speidel, M., Mann Verlag: Berlin, S. 52

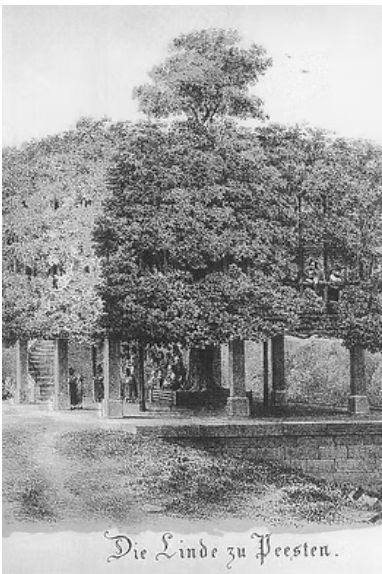
II. Die Hängenden Gärten Babylons, Baumsäulen und Tanzlinden als Vorläufer grüner Baukunst

Dieser Stich zeigt die enge Verwobenheit von Natur und Architektur, d. h. Architektur als Mimesis von Naturstrukturen. In Anlehnung an meinen Vortrag auf der Tagung *Kunst im Klimanotstand* an der HBK Braunschweig im Dezember 2023 möchte ich in meinem Text einige Überlegungen zur grünen Architektur bzw. *Hortitecture* (Grüntuch-Ernst 2018) vorstellen. Dabei interessiert mich, inwiefern Pflanzen als Bauplastik, d. h. als gestalterisch gliederndes Element und Ornament, in der Architektur der Gegenwart dienen und welche historische Rückbindung relevant ist. Der Fokus liegt auf Gebäuden mit fassadengebundener Begrünung. Gefragt wird, ob der Begriff der Spolie gewinnbringend zu erweitern ist und wie sich das Verhältnis von Innen und Außen ändert, dabei zum porösen Habitat wird, erweiterte Konvivialität im Sinne eines Zusammenlebens mit nicht menschlichen Akteuren bietet.

Der Topos der Urhütte ist nur *ein* Beispiel, das den Ursprung der Architektur aus der Natur heraus erklärt und die Baumsäule zum weitreichenden Phänomen macht. Auch das gotische Gewölbe der Kathedralen gilt von Raffaels Denkmalsbrief bis zu Sir John Soane



3 Giuseppe Franzoni, *Kapitell mit Maiskolben*, 1809, Säulenhalle des U.S. Kapitols
Credits: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flickr_-_USCapitol_-_Corn_Capital_-_U.S._Capitol_Building.jpg;
Architect of the Capitol



4 C. A. Lebschée, *Die Linde zu Peesten*, 1850, Tonlithographie, in: Das Album Thurnau – Tafel XXXIII
Credits: http://www.landschaftsmuseum.de/Seiten/Heimatpf/Album-Tafel_33.htm



5 Eileen Gray, *E1027*, 1929
Credits: Foto: Manuel Bougot/Conservatoire du Littoral

(1752–1837) als Stil, der seinen Ursprung in verzweigten Baumkronen habe, entstanden aus ungefallten Bäumen, deren zusammengebogene Äste Spitzbogen ergaben. Chateaubriand (1768–1848) vergleicht in einer literarischen Metapher die Türme mit Bäumen und den Klang der Orgel mit dem Rauschen des Windes; Huysmans erblickt im Wald die Kathedrale und Bruno Taut (1880–1938) greift in *Natur und Baukunst* (1904) auf diesen Vergleich erneut zurück (Abb. 2) (Taut 1904/2007: 50–52; Weiß 2015: 162–166). Während die Vegetabilisierung am Teehaus in Sanssouci zu künstlichen, palmenartigen Stützen und am Kapitoll in Washington zu Kapitellen mit den identitätsstiftenden Attributen Tabakblätter und Maispflanzen (Abb. 3) führt, vereinen die Tanzlinden als soziokulturelles und baugeschichtliches Phänomen beides: menschlich gezogene Bäume verzahnt mit einer gebauten Substruktion (Abb. 4) und Spalieren als Podest für Volksfeste. Der Baupavillon ist von einer externen Treppe zu begehen und kann phantastische Auswüchse annehmen, wie im schlesischen Ratibor (heute Polen)[2]. Zu den mythischen Vorläufern grüner Architektur zählen die Hängenden Gärten Babylons, die Frank Maier-Solgg zufolge als kulturhistorischer Topos „zum Synonym von Gebäudegrün überhaupt wurde[n]“ (Maier-Solgg 2020: 167) – ein Bauwerk mit Bewässerungsanlage auf einer architektonischen Konstruktion, zugeschrieben Nebukadnezar II., ca. 570 v. Chr., oder der sagenhaften Königin Semiramis (Schweizer 2020: 29–30). Die moderne Weiterentwicklung von Flachdach und Dachgarten gelang durch technische Voraussetzungen, mit eisen- und stahlbewehrtem Beton.

III. *Hortitecture avant la lettre* in der Moderne

Le Corbusier versieht seine *Unités d’Habitation* mit Flachdächern und spricht sich für Dachgärten bzw. -terrassen aus, begründet dies gebäudetechnisch als Kompensation für die versiegelte Fläche und als Schutz des Eisenbetons vor schwankenden Außentemperaturen sowie sozialgesellschaftlich im Sinne einer Konvivialität der Bewohner:innen. Auch Eileen Gray stattet ihre Wohnhäuser *E. 1027* (1926–29) (Abb. 5) im südfranzösischen Roquebrune-Cap-Martin und Tempe a Pailla (1932–34) im benachbarten Castellar mit Dachterrassen aus, setzt sich aber in ihrer sensualistisch körperbezogenen Auffassung des Hauses als „shell of man“ von der rationalistisch-funktionalen *Wohnmaschine des Neuen Bauens* ab (Gray zit. n. Adam 1987: 309). Arthur Wiechula („Naturbauingenieur“) (Abb. 6) konzipiert im Berlin der 1920er-Jahre seine wachsenden Häuser aus topiarisch geformten Bäumen (Wiechula 1926/2012).

Terrassenhäuser sind seit langem aus wärmeren Klimaregionen bekannt. Für *Fallingwater* (1935–1937) reagiert Frank Lloyd Wright (Abb. 7) auf die ortsspezifische hangartige Topografie.[3] Die freitragenden, umlaufenden Terrassen aus Stahlbeton, die Pflanzenbewuchs nur in einzelnen Beeten aufweisen, sind (inzwischen) von Baumkronen umgeben, wodurch die Verbindung von Landschaft und Baukörper unterstrichen wird. Optisch ergibt



6 Arthur Wichula, *Ein Hochstand im Jagdgebiet mit einer bequemen, gewachsenen Treppe*
Credits: Wichula, Arthur, 2012. Wachsende Häuser aus lebenden Bäumen entstehend (1926). Packpapier Verlag: Osnabrück, S. 75



7 Frank Lloyd Wright, *Fallingwater*, 1935–1937, Pennsylvania
Credits: Photo Courtesy of the Western Pennsylvania Conservancy. Fallingwater is located in Mill Run, Pa., 724.329.8501



8 Boeri Studio (Stefano Boeri, Gianandrea Barreca, Giovanni La Varra), *Bosco Verticale*, 2007–2014, Mailand
Credits: Boeri Studio, <https://www.stefano-boeriarchitetti.net/en/project/vertical-forest/>

sich eine horizontale Schichtung aus den hellen Betonbrüstungen der auskragenden Terrassen – teils durchbrochen von einem Baum – auf zwei Geschossen und den rötlich-braunen Steinquadern des zentralen Kubus, unterbrochen durch große Fensterflächen. Diese buchstäbliche Verankerung des Gebäudes mit dem Boden „to grow from its site“ über Material und Topografie bezeichnet Wright als „organic“/„natural“/ „integrated“ (Wright zit. n. Reynolds 2011: 254). Dorte Mandrups parabolische Walbeobachtungsstation an der Küste Norwegens greift das auf. Das organische Design der dänischen Architektin soll in Kürze fertiggestellt werden und erhebt sich wie ein Hügel am felsigen Ufer. Das Dach ist mit Steinen bedeckt, die mit der Zeit eine Patina aufweisen, der Übergang mit Moosen gestaltet.[4]

Bis heute werden Pflanzen an Gebäuden auch als Hindernis für die tektonische Konstruktion gewertet – bei *Fallingwater* das Problem der Feuchtigkeit. Doch manifestiert sich seit den letzten 20 Jahren eine neue Popularität der Gebäudebegrünung, wobei Natur als unentbehrlicher Bestandteil einer sozialgesellschaftlichen Verantwortung von Architektur in den globalen Metropolen gilt. Zu fragen ist, ob die aktuelle Wohnraum(nach)verdichtung und daraus folgende vertikale Bauweise dazu führt, dass Grünflächen wie Innenhofgarten, Terrasse oder Loggia an die Fassade oder aufs Dach wandern – zugunsten von verbessertem Mikroklima, Luftfilterung und Biodiversität. Die Fassade avanciert zur atmenden Membran und grünen Lunge.

IV. Naturspolien als Authentizitätsversprechen im *Bosco Verticale*

Das Stadtbild von Mailand prägen die beiden Apartmenttürme *Bosco Verticale* Stefano Boeris, Gianandrea Barreca und Giovanni La Varras mit der Botanikerin Laura Gatti, die in dieser männlichen Riege selten explizit genannt wird (Abb. 8) (Kietzmann 2014). Gegeneinander versetzte, terrassierte Auskragungen tragen Pflanzenbewuchs – farblich im Verlauf der Jahreszeiten choreografiert. Bemerkenswert ist, dass dieses zu den Ikonen grüner Architektur gehörende Gebäudeensemble zwar vielfach diskutiert wird, der Fokus aber auf den botanischen Herausforderungen liegt, auf der Attraktion der Superlative, da jeder Turm mit ca. 7000 m² bis 1 Hektar Wald vergleichbar sei sowie rund 730 Bäume und 20.000 Pflanzen beheimate (Kietzmann 2014). Boeri proklamiert eine „non-anthropized urban ethics“, d. h., „where humanity is no longer alone on the pedestal of life“ (Boeri 2016: 59–60). Trotz dieses posthumanistischen Anspruchs bleiben seine Gebäude menschliche Behausungen, wirken Flora und Fauna wie schmückendes Beiwerk. Bau- und materialtechnische Informationen zur Mailänder Version sind nur indirekt zugänglich, sodass sich die Frage nach der Tragfähigkeit seines Anspruchs auf Nachhaltigkeit stellt. Auf der Website von *Cotto d’Este* erfährt man, dass die Außenverkleidung der hinterlüfteten Fassade aus 1,4 cm dicken Keramikplatten besteht, die eigens entwickelt wurden (*Blackstone*) und die aus Stahlbeton gegossenen Balkone



9 Stefano Boeri Architetti, *Trudo Vertical Forest*, 2017–2021, Eindhoven
Credits: Boeri Studio, <https://www.stefano-boeriarchitetti.net/en/project/trudo-vertical-forest/>



10 Stefano Boeri Architetti, *Trudo Vertical Forest*, 2017–2021, Eindhoven
Credits: Boeri Studio, <https://www.stefano-boeriarchitetti.net/en/project/trudo-vertical-forest/>



11 Ingenhoven architects, *Kö-Bogen II*, 2017–2020, Düsseldorf
Credits: ingenhoven associates / HGEsch

ummanteln.[5] Der womöglich im Pionierprojekt noch sekundär behandelte CO₂-Abdruck mag einer der Gründe sein, weshalb die Kommunikation nicht so transparent erfolgt wie beim Nachfolgebau *Trudo Vertical Forest* in Eindhoven (2017–2021) (Abb. 9), der beweisen soll, dass vergleichbare architektonische Konzepte für den sozialen Wohnungsbau geeignet sind.[6] Vorgegossene Betonplatten ermöglichten eine reduzierte Bauzeit und Kosteneinsparung.

Während die Wohnungen des *Bosco Verticale* in Privatbesitz sind, gehört das architektonische Grün zum Baukörper und unterliegt gemeinschaftlicher Pflege. Wasserstand und Bodenqualität werden von Sensoren gemessen. Aufgrund der zunehmenden Windstärke in der Höhe sind die Bäume mit Stahlträgern gesichert (Abb. 10) – „Natur“ als Versatzstück, architektonisch in kubenartigen Behältnissen eingerahmt. Die Bäume des „vertikalen Waldes“ üben wie noch bei der Urhütte keine tragende Funktion mehr aus, sondern agieren – im übertragenen Sinne zierender Bauplastik – ähnlich als verlebendigte Baumsäulen.

Auch in den Innenräumen der „Neuen Sachlichkeit“ werden „wie Skulpturen platzierte[n] singuläre[n] Pflanzen“, insbesondere die *Monstera deliciosa* und der *Ficus elastica*, an einem ihnen eigens zugestandenem Ort exponiert (Tietenberg 2023: 110). Monika Wagner bezeichnet die Implementierung von Naturstoffen im White Cube und öffentlichen Raum, isolierte, exotische Bäume wie Palme und Ficus, collageartige Grasmatten oder künstliche Wasserfälle in den Plazas von Manhattan und Einkaufsmalls als „Naturspolien“ (Wagner 1996). Sie werden wie Preziosen präsentiert zugunsten städtebaulicher „Aufmöbelung“ (*gentrification*) (Wagner 1996: 27). Auch auf *Hortitecture* wie Boeris Bauten ließe sich meines Erachtens dieses Modell Wagners einer „De-Plazierung von Natur und ihre spolienartige Neumontage“ (Wagner 1996: 36) erweiternd übertragen. Der Entwurzelung haftet das Fremde, Ungewohnte an. Spolien dienten seit der Antike als Beutegut in Form von baulichen Fragmenten, Kunstwerken und Dekorelementen. *Spolium* bedeutet „Raub“, „dem Feind Abgenommenes“, das assemblageartig in einen neuen Kontext versetzt, seiner ursprünglichen „Funktionalität“ entrissen wird, bedingt durch die Translokation eine semantische Erweiterung erfährt. Wagner betont den damit verbundenen gehobenen Lifestyle, der Exklusion mit sich bringe und das Paradox einer demokratischen, frei zugänglichen Natur formuliere. Auch bei vielen grünen architektonischen Prestigeprojekten lässt sich nicht, so könnte man ergänzen, von einer realen Symbiose von Kunst und Natur sprechen, die zu einer allgemeinen Erreichbarkeit von Natur führt. Jedoch repräsentieren Spolien neben der ihnen entgegengebrachten Nobilitierung als „Aufmerksamkeitserreger“ sowie im Zuge aktueller Recycling-Ansätze eine „Ressourcenschonung“ und ein „Authentizitätsversprechen“, wie Hans-Rudolf Meier baugeschichtlich erörtert (Maier 2020: 207f., 213). Die Rückversicherung einer Ersten Natur ist in dieser (domestizierten) Dritten Natur als organische Fassadengestaltung



12 Luciano Pia, 25 Verde, 2012/13, Turin
Credits: Luciano Pia



13 Vincent Callebaut, Tao Zhu Yin Yuan/Agora Garden, 2013–2018, Taipeh
Credits: Yu tptw, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agora_Tower_20230309.jpg



14 Mass Studies, Ann Demeulemeester Shop, 2007, Seoul
Credits: Yong-Kwan Kim



15 Patrick Blanc, Le mur végétal, 2012, Musée du Quai Branly, Paris
Credits: Patrick Blanc

evident. Natur scheint keiner Erklärung zu bedürfen, weil sie, ideologisch betrachtet, oftmals immer noch als ursprünglich, zugänglich und vertraut gilt. Während Wagner Mitte der 1990er-Jahre „das vermehrte Auftreten von Naturspolien“ in Form global einheitlicher Stadtbepflanzung noch „keineswegs als Indiz einer Renaturalisierung der Stadtzentren“ deutet (Wagner 2013: 134), ist 25 Jahre später ein Gegenteil lokal spezifischer Bepflanzung zu verzeichnen. Auch Boeri spricht von einer „new idea of localism“ (Boeri zit. n. Lootsma 2000: 23). Ingenhoven architects verwenden beispielsweise in ihrem Düsseldorfer *Kö-Bogen II* ein lokales Gewächs (Abb. 11), namentlich die Hainbuche, die als Hecke jedoch in Aluminiumträgern wächst – kein besonders nachhaltiges Material.[7]

V. Farmscrapers und Green Walls

Doch erfordern klimaresiliente Naturspolien auch die Züchtung neuer Spezies und erlauben das Auftreten landwirtschaftlicher Nutzpflanzen im *Urban Gardening*. Der seit der Industrialisierung beklagte Verlust intakter Flora und Fauna, der in Megacities und kontaminierten Landschaften gipfelt, brachte einen Vertrauensverlust in die bildliche Repräsentation mit sich. Eine rein bildliche *Repräsentation*, wie die floral verzierte Fassade des Wiener Secessionsgebäudes, reicht nun nicht mehr, sondern verlangt die spolienartige Integration von Pflanzen als baugestalterisches Element in der Hoffnung auf Optimierungen im Raumklima. Luciano Pia vereint in seinem noch vor dem *Bosco Verticale* fertiggestellten Turiner *25 Verde* (Abb. 12) beides: Bäume in fassadengebundenen Töpfen und Stahlträger in Baum-Optik. Vincent Callebaut wiederum konzipiert sogenannte *Farmscrapers* mit Wasseraufbereitungsanlagen und hausinterner Energieversorgung. Seinen Ansatz kennzeichnet eine futuristische, organisch-fluide, japanischen Animationsfilmen entlehnte Formensprache, darunter *Agora Garden* (2017) in Taipeh (Abb. 13). Die 20 Stockwerke sind wie eine Doppelhelix so gedreht, dass jede Etage viel Sonnenlicht bekommt und deutlich mehr Bäume gepflanzt werden können. Die Naturspolien der balkonreichen Fassade fungieren als *Urban Farming*-Parzellen. Das Rendering zeigt hier die ornamentale Funktion von Pflanzen und impliziert eine eigene bildtypologische Herausforderung. Während bei den bisherigen Gebäuden die organische Fassadenstruktur durch Terrassierung, auskragende Balkone und kaskadenförmige Freiluftgärten gewährleistet wird, daher Assoziationen an klassische Bauplastik hervorruft, schmiegt sich ein grüner Wandteppich des Ann Demeulemeester Shops in Seoul (Abb. 14) eng an den Baukörper, zieht sich sogar bis ins Innere (Mass Studies 2007). Patrick Blancs *Murs Végétaux* (Abb. 15) charakterisieren eine vegetabile Vielfalt und können Gebäude auch nachträglich verzieren.[8] Neben seiner *Living Facade* (Nordseite) am Pariser Musée du Quai Branly (2006) arbeitete er bis 2016 mit Jean Nouvel an einem Gebäude in Kuala Lumpur (Abb. 16), dessen Fassade er mit unterschiedlichen Weinreben bekleidete. Doch als



16 Patrick Blanc, *Tinospora crispa an Edelstahlseilen*, Le Nouvel Towers, 2016, Kuala Lumpur
Credits: Patrick Blanc



17 BigRep, *BANYAN Eco Wall*, 2019, 2000 x 2000 x 600 mm, 4 Teile, BigRep Berliner Weisse Pur PETG, BigRep Black PRO HT
Credits: BigRep. Team: Daniel Büning, BigRep CIO and NOWLAB Co-Founder
Lead Designers – Mirek Claßen, Tobias Storz, Lindsay Lawson
<https://bigrep.com/posts/banyan-eco-wall/>



18 Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasserhaus*, 1983–1985, Löwengasse, Wien
Credits: C.Stadler/Bwag; CC-BY-SA-4.0.



eigentlicher Erfinder der *Green Wall* mit Hydroponik gilt Stanley Hart White von der University of Illinois, Urbana-Champaign, der 1938 ein Patent anmeldete (vgl. Hindle 2012). Seine modularen „botanical bricks“ verstand er als gebaute, ornamentale Elemente, die kostengünstig, zügig und flexibel architektonische „Schandflecke“ kaschieren. Heute ermöglicht der 3D-Druck Fassadenelemente aus recyceltem Material als Träger künstlicher Ökosysteme mit Pflanzen- und Insektenhabitat (Abb. 17).

VI. Schlussbemerkung

Vegetabile Fassaden agieren wie eine schützende Mauer, die Blicke ebenso abhält wie Lärm- und Luftverschmutzung. Anstatt konturierter Stasis präsentieren diese Gebäude in ihrer Ästhetik des Transitorischen eine veränderliche, wachsende Silhouette mit jahreszeiten- und witterungsbedingter Zeitlichkeit. Ein Kritikpunkt könnte „Fassadismus“ sein, der Hundertwasser (Abb. 18) vorgeworfen wurde und das vorrangige Interesse an Oberflächengestaltung bezeichnet. Bei vielen preisgekrönten Bauten drängt sich die Frage auf, ob sie mit ihren über die Fassade verteilten Naturspolien das damit verbundene Authentizitätsversprechen und eine Nobilitierung durch ökologische Aufwertung einzuhalten vermögen. Oder verläuft dieses Versprechen eines Rückgriffs auf die Erste Natur bzw. deren transmutierte Form eher in einem illustrativen *Green Washing*? Spolien dienen der Milderung des Bruchs zwischen Alt und Neu (Maier 2013: 338), sodass in der *Hortitecture* „Neues Bauen“ im Sinne stadtplanerischer und gebäudetechnischer Erneuerung zugunsten über den Menschen hinausgehender Konvivialität verlangt ist. Der Verlust des Vertrauens in die bildliche *Repräsentation* verlangt die spolienartige Integration von Pflanzen als baugestalterisches Element. Ob dies im Rückgriff auf tradierte Bautechniken, wie bei Anna Heringers Lehmbau in Rudrapur, Bangladesch (2008) (Abb. 19) oder Cynthia und John Hardys an die Urhütte erinnernden *Green School* aus Bambus in Bali (2008), erfolgen muss, gilt es weiter zu erforschen.

Literatur

Adam, Peter, 1987. Eileen Gray Architect/Designer. New York

Boeri, Stefano, 2016. Towards a Forest City. In: Antony Wood, David Malott, Jingtang He (Hrsg.), *Cities to Megacities: Shaping Dense Vertical Urbanism. A Collection of State-of-the-Art, Multi-Disciplinary Papers on Urban Design, Sustainable Cities, and Tall Buildings*, (1), Proceedings of the CTBUH 2016 International Conferences, Shenzhen, Guangzhou, Hong Kong, China, Council on Tall Buildings and Urban Habitat: Chicago, S. 59–66. <https://global.ctbuh.org/resources/papers/download/2861-towards-a-forest-city.pdf> (abgerufen am 06.01.2024)

Grüntuch-Ernst, Almut / IDAS Institute for Design and Architectural Strategies (Hrsg.), 2018. *The Power of Architecture and Plants*.

Berlin: Jovis

Hindle, Richard L., 2012. A vertical garden: origins of the vegetation-bearing architectonic structure and system (1938). In: Studies in the history of gardens & designed landscapes. An International Quarterly, 32 (2), 99–110. <https://escholarship.org/uc/item/62m5k813> (abgerufen am 05.01.2024)

Kietzmann, Norman, 2014. Bosco Verticale gewinnt internationalen Hochhauspreis. In: G + L: Garten + Landschaft, 25.11.2014. <https://www.garten-landschaft.de/bosco-verticale-gewinnt-internationalen-hochhauspreis/> (abgerufen am 06.01.2024)

Laugier, Marc-Antoine, 1755. Essai sur l'Architecture. Paris: Chez Duchesne. <https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-128> (abgerufen am 27.01.2024)

Lootsma, Bart, 2000. From above the tumult – under the paving stones, the beach. In: Stefano Boeri, 2G (62), 18–25

Maier, Hans-Rudolf, 2013. Rückführungen. Spolien in der zeitgenössischen Architektur. In: Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jakobs, Peter Seiler (Hrsg.), Perspektiven der Spolienforschung 1: Spolierung und Transposition, S. 333–350. Berlin: de Gruyter

Maier, Hans-Rudolf, 2020. Spolien: Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur. Berlin: Jovis

Maier-Solgek, Frank 2020. Von den Hängenden Gärten zur Zeitgenössischen Hortitecture. In: Stefan Schweizer (Hrsg.), Die Hängenden Gärten von Babylon: Vom Weltwunder zur grünen Architektur, S. 161–191. Berlin: Wagenbach

Reynolds, John M., 2011. Falling Water: Integrated Architecture's Modern Legacy and Sustainable Prospect. In: Lynda Waggoner (Hrsg.), Fallingwater, S. 244–259. New York: Rizzoli International Publications

Schweizer, Stefan, 2020. Die Hängenden Gärten von Babylon: Vom Weltwunder zur grünen Architektur. Berlin: Wagenbach

Taut, Bruno, 1904/2007. Natur und Kunst. In: Manfred Speidel (Hrsg.), Bruno Taut: Ex Oriente Lux, Die Wirklichkeit einer Idee, S. 50–52. Berlin: Gebr. Mann Verlag

Tietenberg, Annette, 2023. Wo das Domestizierte und das Domestische sich begegnen: *Monstera Delicisiosa* und *Ficus Elastica* als Komponenten des Wohnens in der ‚Neuen Sachlichkeit‘. In: Irene Nierhaus, Kathrin Heinz (Hrsg.), Ästhetische

Ordnungen und Politiken des Wohnens. Häusliches und Domestisches in der visuellen Moderne, S. 91–113. Bielefeld: transcript

Wagner, Monika, 1996. Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst. In: Museumskunde 61 (1), 26–36

Wagner, Monika, 2013. Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. 2. Auflage der broschiierten Sonderausgabe. München: C.H. Beck

Weiß, Heiko, 2015. Die Baumsäule in Architekturtheorie und -praxis, von Alberti bis Hans Hollein. Petersberg: Imhof

Wiechula, Arthur, 1926/2012. Wachsende Häuser aus lebenden Bäumen entstehend. Osnabrück: Packpapier Verlag

Ursula Ströbele ist Professorin für Kunstwissenschaft mit Schwerpunkt Kunst der Gegenwart an der HBK Braunschweig. 2019–2023 leitete sie das Studienzentrum zur Kunst der Moderne und Gegenwart am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Sie promovierte an der HHU Düsseldorf zu den Bildhaueraufnahmestücken der Pariser Akademie (1700–1730). 2020 wurde sie mit einer Arbeit zur skulpturalen Ästhetik des Lebendigen (Hans Haacke, Pierre Huyghe) habilitiert. Forschungsschwerpunkte: digitale, zeitbasierte Phänomene des Skulpturalen, Kunst und (queere) Ökologien, Que(e)rchnittsgeschichte der Skulptur des 20. Jahrhunderts, Infrastrukturen der Moderne.

[1] Vitruv verknüpft die bei sogenannten „primitiven Völkern“ vorkommende Bauweise eines einräumigen Hauses (Tugurium) mit den Anfängen der Technik und Baukunst, denn auch die Casa Romuli des römischen Stadtgründers sei eine einfache Strohhütte gewesen (Vitruv, De Architectura, II, 1., u. a. 6–17).

[2] Vgl. <http://www.tanzlinde-peesten.de>, <https://tanzlindenmuseum.de/tanzlinde/> (abgerufen am 05.01.2024).

[3] Vgl. <https://fallingwater.org> (abgerufen am 05.01.2024).

[4] Vgl. <https://dortemandrup.dk/work/whale-norway> (abgerufen am 05.01.2024).

[5] Vgl. <https://www.cottodeste.de/projekte/vertical-forest> (abgerufen 05.01.2024).

[6] Vgl. <https://www.stefano-boeri-architetti.net/en/news/casa-bosco/> (abgerufen 05.01.2024).

[7] Vgl. <https://www.ingenhovenarchitects.com/projekte/weitere-projekte/koe-bogen-ii-duesseldorf/description>

(abgerufen am 05.01.2024).

[8]Vgl. <https://www.verticalgardenpatrickblanc.com/realisations/kuala-lumpur/le-nouvel-kuala-lumpur>

(abgerufen am 05.01.2024).

Grüne Institution

Hye Hyun Kim und Paul-Can Atlama im Gespräch mit Christoph Platz-Gallus

Wenn es um den Klimawandel und Maßnahmen für einen zielführenden Klimaschutz geht, verschiebt sich der Fokus zunehmend von der Kritik individueller Konsumententscheidungen zur Kritik an Systemen und damit einhergehend an Institutionen, die ebenjene Systeme aufrechterhalten oder zumindest von ihnen profitieren. Kunstvereine nehmen in diesen Debatten eine außergewöhnliche Rolle ein. Sie haben meist den Anspruch an sich selbst, gesellschaftlich relevante Themen mit aktuellen Methoden aufzugreifen, und tragen damit zur Meinungsbildung ihrer Besucher:innen bei. Auch wenn sie nicht mit den Institutionen vergleichbar sind, die aktuell effektiven Klimaschutz verhindern, gerät ihr Handeln vermehrt in den öffentlichen Fokus. Dadurch steigt das Verlangen nach einer stärkeren Selbstreflexion der eigenen Klimabilanz genauso wie der in den Ausstellungen behandelten Themen.



1 Christoph Platz-Gallus,
Direktor des Kunstvereins Hannover,
Foto: Marija M. Kanižaj



2 Kunstverein Hannover,
Foto: Andre Germar

Christoph Platz-Gallus ist seit 2022 der neue Direktor des Kunstvereins Hannover und somit dafür verantwortlich, die 2023 beschlossene Nachhaltigkeitsstrategie des Kunstvereins Hannover anzuleiten. Bevor es jedoch um konkrete Maßnahmen geht, ist es ihm wichtig, dabei die Geschichte der Kunstvereine nicht aus den Augen zu verlieren. „Also grundsätzlich muss man sagen, dass natürlich Kunstvereine im Grunde einer der wichtigsten kulturellen Erbstränge sind, die die Institutionsgeschichte im deutschsprachigen Gebiet hergibt, weil sie im 19. Jahrhundert als Amateurzirkel gegründet wurden und zunehmend eine sehr deutliche Demokratisierungsrichtung angestoßen haben“, so Platz-Gallus. Er betrachtet die Kunstvereine in ihrem historischen Kontext – als Institutionen, die sich zu Beginn mit ihren bürgerlichen Idealen von selbstorganisierter Bildung gegen die hegemonialen Kräfte des Adels durchsetzten – und sieht darin eine historische Verantwortung. Daraus entspringt der Anspruch des Kunstvereins, als Ort des Diskurses über zeitgenössische Belange zu fungieren und damit weiterhin zu einer Demokratisierung öffentlicher Debatten beizutragen. Während Kunstvereine im 19. Jahrhundert noch klar die Interessen des Bildungsbürgertums vertraten, ist ihr Anspruch heute eine Verschiebung oder eher Erweiterung um unterrepräsentierte und marginalisierte Perspektiven.

Kunstvereine nehmen in der Landschaft der Kunstinstitutionen eine besondere Rolle ein. Im Gegensatz zu Museen, die ihre Ausstellungen oftmals bereits drei bis vier Jahre im Voraus planen, haben Ausstellungen beim Kunstverein Hannover nur circa ein Jahr Vorlauf, wodurch es möglich wird, schneller und an vorderster Front auf Entwicklungen zu reagieren und innovativen künstlerischen

Praktiken eine Plattform zu bieten. Die Erfahrungen und Einsichten aus der Teilnahme an Großausstellungen wie Biennalen und der documenta offenbaren für Christoph Platz-Gallus die Notwendigkeit einer institutionellen Nachhaltigkeit, die oft in der Fluktuation von Teams und der Diskontinuität von Wissensstrukturen verloren geht. Er skizziert seine Vision einer idealen, grünen Institution, die Nachhaltigkeit, langfristiges Engagement und interdisziplinäre Bildung in den Mittelpunkt stellt. Die ideale Institution zeichnet sich durch eine stabile Struktur aus, die finanzielle Sicherheit und längerfristige Beschäftigungsverhältnisse bietet. Ein Beispiel hierfür ist das Festival Steirischer Herbst. „Ich hatte in Österreich in Graz eine sehr luxuriöse institutionelle Aufgabe für fünf Jahre, wo im Grunde für vier Wochen Festival ein ständiges Team das ganze Jahr angestellt war. [...] Das war im Grunde eine vollständig unterstützte Struktur, weil man in der Lage war, ein bisschen langfristiger zu denken, langfristiger mit Leuten zusammenzuarbeiten“, so Christoph Platz-Gallus. Das beweist, wie ein permanentes Team, das das ganze Jahr über beschäftigt ist, langfristiges Denken und Zusammenarbeit fördert, was in Großausstellungen oft nicht möglich ist. Die Flexibilität, Teams je nach Bedarf zu erweitern, ohne die Kernstruktur zu verlieren, ist entscheidend für die Bewahrung der institutionellen und künstlerischen Nachhaltigkeit.

Eine Schlüsselkomponente ist die Förderung langfristiger Arbeitsmodelle mit Künstler:innen. Dies steht im Gegensatz zu der kurzfristigen Natur vieler zeitgenössischer Kunstprojekte und ermöglicht eine tiefere künstlerische Entwicklung und Kooperation. Durch die Schaffung finanzieller Sicherheiten können Künstler:innen eingeladen werden, über längere Zeiträume hinweg mit der Institution zusammenzuarbeiten. „Wenn es die finanzielle Sicherheit und einen Förderrahmen gibt, kann man zum Beispiel auch, das haben wir in Graz über drei Jahre zumindest in einem Projekt gemacht, Künstler:innen einladen, mehrfach zu kommen und mehrfach mit einem dort zu arbeiten und weiterzuentwickeln. Also ein bisschen aus dieser Ökonomie, dieser Gastvorstellung auch rauszukommen. Einmal kurz da, Namen kurz bei E-Flux rausgehauen, ganz kurz kommt die Presse [...] und dann zum Nächsten sozusagen“, erzählt uns Christoph Platz-Gallus und erklärt, dass es eine interessante Strategie für Institutionen und Einrichtungen ist, langfristige Arbeitsmodelle mit Künstler:innen auszuprobieren, die möglicherweise eine nachhaltigere Zusammenarbeit ermöglichen. Diese hohen Ansprüche an sich selbst müssen jedoch stets mit den realen Arbeitsbedingungen und Möglichkeiten der Kunstvereine in Einklang gebracht werden.

Veranstaltungen weiter als ein Jahr im Voraus zu planen, wäre beispielsweise auch gar nicht möglich. „Darüber hinaus geht es eigentlich nicht wirklich, weil die Kapazität auch noch gar nicht da ist. [...] Wir sind schon einer der größeren Kunstvereine mit sieben Stellen, also sechs plus FSJlerin, und dann gibt es ganz viele

Freelancer:innen.“ Hinzu kommt eine starke Abhängigkeit der Kunstvereine von der Akquise zusätzlicher Fördergelder. „Die Realität der Non-Profit-Institutionen ist eine wahnsinnige Abhängigkeit, was das Geld betrifft. Also ich muss hundert Prozent des Ausstellungsetats akquirieren. [...] Der Kunstverein ist die älteste Kunstinstitution der Stadt, aber ist in dem Rahmen gefördert, wie andere Vereine auch, dass man vielleicht gerade so wenige engagierte Mitarbeiter:innen beschäftigen und das Licht anschalten kann.“ Es müssen also für den tatsächlichen Betrieb zusätzliche Geldquellen in der Form von Spenden, privaten und öffentlichen Stiftungen und von internationalen Geldgeber:innen organisiert werden. Dadurch ist es laut Platz-Gallus auch nicht möglich, extra Personal für Klimafragen einzustellen: „Wir können uns gar keine Beauftragten innerhalb des Teams leisten, die nur den Footprint und Fragen der Nachhaltigkeit in der Institution checken [...]. Das müssen die Institutionen selbst machen.“ Letzten Endes sind es dann häufiger kleinteilige und weniger öffentlichkeitswirksame Punkte, mit denen man sich auseinandersetzen muss.

In einer Pressemitteilung vom 11. Januar 2023 wird beispielsweise unter anderem auf den Papierverbrauch eingegangen: „Materialien für Werbe- oder Bildungszwecke überhaupt zu drucken, wird in jedem Falle sorgfältig geprüft, um Bedarf und Abfall zu begrenzen. Drucksachen werden, wann immer möglich, auf Recyclingpapier hergestellt, und die Mitglieder haben die Möglichkeit, sich gegen gedruckte Sendungen zu entscheiden. Gleichzeitig sind wir uns des CO₂-Fußabdrucks der digitalen Kommunikation bewusst und verpflichten uns, auch in diesem Bereich auf einen nachhaltigen Verbrauch hinzuarbeiten.“ [1] Ebenso sollen, wenn möglich, bei Veranstaltungen vegetarische oder vegane Speisen von lokalen oder regionalen Anbieter:innen serviert werden. Wie stringent die eigens auferlegten Maßnahmen eingehalten werden, ist schwierig nachzuvollziehen.

Manchmal sparen auch Maßnahmen, die ursprünglich aus anderen Gründen ergriffen wurden – etwa die verstärkte Zusammenarbeit mit lokalen Künstler:innen oder Nachbarschaftsprojekten –, Emissionen ein. Ein Beispiel dafür ist die Kollaboration mit dem REAL DANCE Festival Hannover Anfang dieses Jahres, bei dem die beiden Choreograf:innen Tiago Manquinho aus Braunschweig und Manuela Bolegue aus Hannover den Kunstverein als während der Ausstellung begehbaren Proberaum nutzten.[2] Diese Projekte beschäftigen sich nicht unmittelbar mit dem Klimaschutz und tragen dennoch dazu bei, Emissionen zu vermeiden. Auf der anderen Seite werden ressourcenintensive Projekte kritischer hinterfragt, als es vor wenigen Jahren noch der Fall war. „[...] einer meiner Vorgänger, Eckhard Schneider [hat] zur Expo 2000 eines der größten stromintensivsten Projekte gemacht, eine Gerhard-März-Installation mit 17.000 Neonröhren [3], was eine Art überbordendes Licht-Projekt war, das natürlich eine Setzung ist und auch diese Gigantomanie der monumentalen Kunst so massiv befördert hat.

Wir haben innerhalb unseres Bildenden-Kunst-Diskurses da schon seit langer Zeit doch eine andere Richtung,“ sagt Platz-Gallus.

Doch die Situation ist nicht bei allen Kunstvereinen gleich. Gerade was die Infrastruktur und den Zustand der Gebäude angeht, gibt es große Diskrepanzen. „Die einen haben 500 Neonröhren aus den 80er-Jahren, die nächsten haben 25 und dafür andere Lichtquellen. Die einen haben Grünstrom, den sie über die Stadt beziehen, und die nächsten sind in einem städtischen Gebäude und sind sowieso an einen Anbieter gebunden. [...] Plötzlich kündigt der Stromanbieter den Vertrag und man ist irgendwie auf einem doppelten Strompreis. Und jetzt versucht man, irgendwie im laufenden Jahr so was auszugleichen. Das ist einfach für viele Institutionen massiv problematisch“, schildert Platz-Gallus. Deshalb würde sich der Dachverband Arbeitsgemeinschaft Deutsche Kunstvereine (ADKV) aktuell für zusätzliche Finanzierung vom Bund einsetzen, um bei Sanierungsmaßnahmen einen gewissen Ausgleich zwischen den Kunstvereinen gewährleisten zu können.

Die Ideen sowie die Ambitionen für einen zukunftsweisenden und grünen Kunstverein sind vorhanden. Es gibt auch durchaus schon innovative Projekte, an denen man sich orientieren kann. Häufig läuft die alltägliche Realität dann jedoch wieder auf eine kleinteilige und langwierige Auseinandersetzung mit dem ständigen Finanzierungsbedarf hinaus. Christoph Platz-Gallus lässt sich davon dennoch nicht den Mut nehmen: „Es sind häufig die kleinen Schritte und nicht die großen Sprünge, um sich auf eine nachhaltigere Praxis einzulassen. [...] Deswegen glaube ich auch, dass die kleinen Institutionen, die auch in ihren Förderanträgen gefragt werden: ‚Wie ist denn eure Strategie?‘, durchaus sehr selbstbewusst damit umgehen sollten, was sie denn wirklich alles schon machen.“

[1] https://www.kunstverein-hannover.de/files/01_PM_KVH_Jahrespressekonferenz_2023_2023012.pdf (Zugriff 14.02.2024)

[2] <https://www.kunstverein-hannover.de/de/kalender/3931-for-real-1> (Zugriff 14.02.2024)

[3] https://www.shortcut-film.de/referenzen/kunst/kunst_gerhard_merz/index.php (Zugriff 14.02.2024)

Christoph Platz-Gallus, der studierte Kunsthistoriker und vergleichende Literaturwissenschaftler, hat international Ausstellungs- und Biennaleformate verschiedener Größenordnungen konzipiert und realisiert. Er arbeitete für die Skulptur Projekte Münster 07, die Kunsthalle Münster sowie den Westfälischen Kunstverein und veröffentlichte die Publikation „Kunstverein im Umbruch“ über die Entwicklung der Institution im

Nachkriegsdeutschland. Seit 2022 ist Platz-Gallus der neue Direktor des Kunstvereins Hannover.

Hye Hyun Kim, geboren 1991 in Daegu, Südkorea, ist eine Künstlerin, die derzeit an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig unter der Anleitung von Professor Nasan Tur Freie Kunst und bei Prof. PhD Martin Krenn Kunstvermittlung studiert. In ihren Workshops und Projekten zeigt sie überzeugend auf, wie Kunstvermittlung als Brücke zwischen Kunst und Gemeinschaft fungieren kann, indem sie ein Umfeld schafft, das zu Dialog, Reflexion und gemeinsamem Schaffen einlädt.

Paul-Can Atlama, geboren 1998 in Köln, absolvierte seinen B.A. Intermedia an der Universität zu Köln und studiert aktuell Freie Kunst in der Fachklasse für Erweiterte Fotografie, Media and Poetics bei Professorin Natalie Czech und Kunstvermittlung bei Prof. PhD Martin Krenn an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Sein forschender Blick und die Faszination für Kommunikation und das transformative Potenzial von Medien informieren sowohl seine künstlerische als auch vermittlerische Praxis.

Abbildungsverzeichnis (Bilder)

1. Porträt Christoph Platz-Gallus, Foto: Marija M. Kanižaj
2. Kunstverein Hannover, Foto: Andre Germar

Farewell to Wetlands

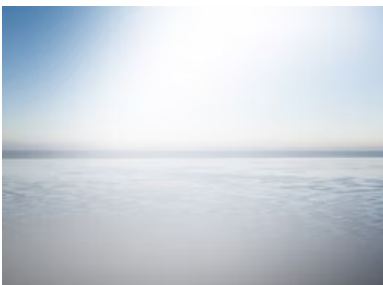
Genady Arkhipau in conversation with Rita Macedo



Film still from *farewell recording for an observer of an unknown time and place*, © Rita Macedo



Asteroid terrarium infrastructure. Film still from *farewell recording for an observer of an unknown time and place*, © Rita Macedo



Invasive landscape. Film still from *farewell recording for an observer of an unknown time and place*, © Rita Macedo



© Rita Macedo

On December 6th, 2023 the climate conference “Kunst im Klimanotstand” was held at the University of Art Braunschweig. One of the participants – artist and filmmaker Rita Macedo – presented her short film *farewell recording for an observer of an unknown time and place*. In the QA session after the screening with Martin Krenn and a conversation with Genady Arkhipau Macedo spoke about her film and the role contemporary art and different art media have in climate activism.

Described on the artist’s website as “part speculative history of the future, part world building rendering, an essayistic digression on capitalism, environment, technology and death”, the film addresses the rise of a new mental health condition similar to dissociative trauma response, that affects people “in a world on the verge of ecological collapse, in which first-hand experience is replaced by a mediated alternative to physical presence”.

The story is set in the future where the world is confronted with the severe consequences of climate change and the ensuing loss of natural environment and biodiversity is mitigated through realistic visual simulations. The narrator in the film is responsible for rendering and systemizing such virtual experiences, specifically – of the wetland environment. Scenery of seashore landscapes therefore occupies a central role in the work.

Coastal wetlands are a very important type of environment – one of the most biologically diverse ecosystems that according to the Ramsar Convention on Wetlands “provide the water and productivity upon which countless species of plants and animals depend for survival. Wetlands are indispensable for the countless benefits or ‘ecosystem services’ that they provide humanity, ranging from freshwater supply, food and building materials, and biodiversity, to flood control, groundwater recharge, and climate change mitigation”[1]. The Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES) reports an alarming loss of wetland area and quality decline in most regions of the world. In the past 300 years, we have experienced an 87% loss of this type of ecosystem, and a 54% loss since 1900[2].

In the QA session after the screening Macedo emphasized the importance of wetlands in maintaining animal diversity, preventing coastal erosion and capturing and storing CO₂; and consequences of the decline of wetland areas around the world due to human activity. In the film, the loss of land and natural environment leads

to a rise of a health condition known as invasive landscape phenomenon, which could be seen “as a speculative kind of collective manifestation to this trauma of loss of unmediated relationship to the natural world”.

Macedo has a personal connection to the wetland environment. Her family lives in southern Portugal near Ria Formosa – a protected coastal wetland and a Ramsar site – and she has always been fascinated by the liminality of such ecosystems. Macedo said: “It's not really water, it's not really sea, but it is also not land. So it's this in-between liminal space”.

Inspiration for the film came from various sources, one of them is the book “How to Make a Wetland” by Caterina Scaramelli. In it, the author refers to wetlands as semantic sponges. Macedo finds this metaphor fitting “because of their many uses and the many meanings that are imprinted onto them. Wetlands not only retain carbon dioxide, they host a very diverse amount of fauna and flora. They are natural water quality improvers and help against coastal erosion. Also, there is human use: making new territory for agriculture, for animal grazing, for infrastructural projects like water diversion, etc. So they kind of assume the meaning they carry based on the usage they are given”.

Other sources of inspiration came from filmmaker and performance artist TJ Cuthand, Forensic Architecture and the film theoretician and cultural critic T.J. Demos, whose last book “Radical Futurisms” deals with similar issues shown in the work: “It frames the climate crisis in this intersectional way, which I think is important for the film. I actually read his book after I finished the film, but then I was mind-blown by some parallels that were there. And he really also, I think, refers to this kind of the technological solutions to climate change as something that is presented as the solution, but does nothing in any way to disrupt or change the dominant economic system”, said Macedo.

“Technofixes” are another prominent topic featured in the film. Macedo writes in the work description: “The past spills into the present and future in continuities that are built upon hegemonic structures and familiar dynamics of discourse co-opting unceasingly in effect within scenarios of late capitalism ideology. Within this context, any hopes previously placed in technology have long been shattered, as technofixes, such as terraformed asteroids, have revealed themselves to be materializations of complete colonization”.

A number of such scenarios are actually in development today. Intellectual Ventures Lab patented several geo-engineering ideas as means to curb global temperature rise. One of the methods

proposed by the company is the stratospheric aerosol injection[3] – creating an artificial volcanic winter by releasing aerosols into the atmosphere to dim the incoming sunlight. Other proposed ways to manage solar radiation are marine cloud brightening[4] (artificial whitening of the clouds to increase their light reflectivity), cirrus cloud thinning[5] to reduce the absorption of heat coming from the sun and various space-based light-obstructing solutions like polymeric film structures, lenses, or nanotubes that in theory could help block 1.8-2 percent of sunlight reaching Earth[6].

Macedo thinks that although in the film the asteroid terrarium infrastructure is not a real solution and more of a resource extraction project disguised as one, in real life “technofix” proposals should not be completely discarded: “Geo-engineering or technical solutions definitely have a role to play ... but it’s problematic to just put the solution in these technical things”.

Macedo’s earlier film weeks of sand, months of ash, years of dust also touches issues of resource extraction and land reclamation. It is set in Macao – a former Portuguese colony – and compares the excessively mined sandy beaches to “instability of a presently self-erasing memory”. Land reclamation in particular is a serious threat to wetland ecosystems. According to the book “Marine Ecotoxicology” which analyzes the influence of human activity on sea environments – “marine habitats are permanently lost where land is reclaimed from the sea. It is estimated that nearly 51% of coastal wetlands in China have been lost due to land reclamation”[7].

Another theme related to climate change is the phenomenon of invasive landscapes. “So the idea behind the concept of the invasive landscape is exactly this discourse on invasive species, which is very deeply connected to climate change. We think of these things as existing within ecosystems, within landscapes, but in this case, the landscape itself becomes invasive”. Macedo said the phenomenon is a mystery and could be thought of as a way for a landscape to obtain agency, (instead of just serving as a passive backdrop to human activity), causing a collective illness – a “revenge of the landscape”.

The invasive landscape phenomenon is partially based on trauma-related dissociation and is also modeled after episodes of mass hysteria, like dancing plagues or laughter epidemic. “So what is common about this, let’s say, mass hysteria phenomena is that they emerge in times of crisis, they emerge in times of desolation, of loss, of desperation. And so the invasive landscape is also a bit modeled after that. It’s left ambiguous, but one interpretation could be that it’s a consequence of the loss of unmediated relationship to nature”.

The film won the Jury Award in the German Competition at the 39th Kurzfilm Festival Hamburg. The problem with time-based media going through a festival run, is that it could last up to two years, during which it generally is not accessible to a wider audience outside the festival-going circle. And in the case of films tackling global issues festival showings are often akin to preaching to the choir.

Macedo acknowledged there are pitfalls in the film festival system, limitations to time-based media in general, and that other art practices like activist art or research by Forensic Architecture may have more agency in enacting change. Regarding her preferred technique, she said: "It's also my medium. It is the one I feel more comfortable with. I like the fact that it's very discursive and that it has duration ... and that you can structure it similarly to how thought processes go".

The contemporary art world is not exempt from structural problems and biases. Speaking of the issue Macedo pointed out that "contemporary art and art in general is not outside of the world. It is impossible to articulate and think about it without considering the complex interplay of historical, economic and social factors that make up the present. So, yes, there are many aspects that are elitist, classist, exclusive and that reproduce biases, be they in regard to class, gender, race, and so on. That being said, there are also many artists, cultural workers, curators, writers, spaces and institutions, producing, curating, writing and showing meaningful positions and concepts that bring into question the above mentioned categories and their hegemonic structural functions". She cited as examples campaigns within the industry by Nan Goldin against museums accepting donations from Sackler Family and protests by Decolonize This Place group that led to the removal of New York's Whitney American Museum of Art trustee tied to chemical weapons trade.

Macedo believes it is important "not to give into a sense of cultural nihilism, even though I admit that this is something I often have a hard time with myself. But I find that coming across works that question, rethink and subvert the understanding of what it is to be in the world, works that propose radical re-imaginings of past, present, future can be a source of inspiration and allow for a less defeatist worldview".

Rita Macedo is a filmmaker and video artist based in Berlin. Fascinated by the poetic affinity between moving images and fluxes of thought, Macedo's works often operate within the realm of documentary and speculative fiction, with a focus on meaning, memory and history. Her films have been shown at numerous festivals[8]. Macedo studied film and video in Lisbon and experimental film at UDK Berlin. Since 2018 she has worked as a

Film and Video instructor at the HBK Braunschweig's Fine Art Institute.

Genady Arkhipau is a Fine Art and Art Mediation student at the Braunschweig University of Art.

[1] Ramsar Convention

webpage. <https://www.ramsar.org/about/our-mission/importance-wetlands>

[2] IPBES media release.

<https://www.ipbes.net/news/media-release-worsening-worldwide-land-degradation-now-%E2%80%98critical%E2%80%99-undermining-well-being-32>

[3] The Stratospheric Shield

Whitepaper. <http://web.archive.org/web/20140107002554/https://intellectualventureslab.com/wp-content/uploads/2009/10/Stratoshield-white-paper-300dpi.pdf>

[4] David Keith Research

Group. <https://keith.seas.harvard.edu/marine-cloud-brightening>

[5] Tully, Colin / Neubauer, David / Omanovic, Nadja / Lohmann, Ulrike, 2021

A climate engineering dead end? AGU Fall Meeting 2021, held in New Orleans, LA, 13-17 December 2021, id. GC31A-08.

<https://ui.adsabs.harvard.edu/abs/2021AGUFMGC31A..08T/abstract>

[6] Newcomb, Tim, Jul 07, 2022. MIT Scientists Propose 'Space Bubbles' to Deflect Solar Radiation, Ease Climate Change. Popular Mechanics

Exclusives. <https://www.popularmechanics.com/space/a40486004/space-bubbles-climate-change/>

[7] Stauber, J.L. / Chariton, A / Apte, S, 2016. Global Change: Land

Reclamation. In: Julián Blasco / Peter M. Chapman / Olivia

Campana / Miriam Hampel. Marine Ecotoxicology: Current

Knowledge and Future Issues. P. 273-313. Academic

Press. [https://www.sciencedirect.com/topics/earth-and-planetary-sciences/land-](https://www.sciencedirect.com/topics/earth-and-planetary-sciences/land-reclamation#:~:text=Marine%20habitats%20are%20permanently%20lost,sand%20dunes%20or%20freshwater%20bodies)

[reclamation#:~:text=Marine%20habitats%20are%20permanently%20lost,sand%20dunes%20or%20freshwater%20bodies](https://www.sciencedirect.com/topics/earth-and-planetary-sciences/land-reclamation#:~:text=Marine%20habitats%20are%20permanently%20lost,sand%20dunes%20or%20freshwater%20bodies) .

[8] Rita Macedo's official website.

<https://ritamacedo.org/farewell-recording/>

Über Kunst und Klimaaktivismus

Lena Götzinger im Gespräch mit Oliver Ressler

Angesichts der fortschreitenden Klimakatastrophe gibt es keinen gesellschaftlichen Bereich, der sich nicht mit ihren Auswirkungen befassen müssen. Das gilt natürlich auch für den Kunstbetrieb sowie für Künstler:innen selbst. Darüber, welche Rolle die Kunst in der Klimakrise einnehmen kann und welche Potenziale in einer Liaison mit dem Aktivismus liegen, haben wir mit dem Künstler Oliver Ressler gesprochen.

In Erweiterung seiner eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Klimakrise untersuchte Oliver Ressler gemeinsam mit weiteren Künstler:innen und Aktivist:innen in der Forschungsarbeit „Barricading the Ice Sheets“ die Beziehung der Klimagerechtigkeitsbewegungen zur Kunst. Dabei stellte er fest, dass sich ihr Verhältnis in den letzten Jahren durchaus gewandelt hat.



Oliver Ressler, *Everything's coming together while everything's falling apart*, 2016–2020, 6-Kanal-Videoinstallation.

Ausstellungsansicht
Barricading the Ice Sheets:
Repossess the Plant, the Planet,
LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023 (Foto: Marcos Morilla). Courtesy of the artist; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome © Bildrecht

So habe es in der Vergangenheit immer wieder Versuche seitens politischer Bewegungen gegeben, Kunst bei ihren öffentlichen Veranstaltungen mit einzubeziehen, schildert Ressler. Häufig seien es Performances und Screenings gewesen, die nach Abschluss der politischen Diskussionen stattgefunden hätten und von den Veranstaltenden meist als eine Art Zusatz- oder Unterhaltungsangebot eingesetzt wurden. Eine aktive Zusammenarbeit mit Künstler:innen habe sich größtenteils auf das visuelle Erscheinungsbild der Bewegungen, darunter das Gestalten von Logos und Plakaten, beschränkt.

Innerhalb der Klimagerechtigkeitsbewegungen sehe man in den letzten Jahren hingegen eine immer stärkere Überschneidung und Verschränkung von Kunst und Aktivismus. Künstler:innen seien nun deutlich mehr in die Formung, sowie in Fragen der Ausrichtung und Strategie der Bewegungen involviert. Ressler ist der Überzeugung:

„Wenn man als Künstler:in politisch etwas verändern will, bedarf es eines Bezugs auf Aktivismus. Nur so wird man etwas bewegen können.“

Das Kollektiv „Laboratory of Insurrectionary Imagination“, mit dem Ressler bereits Projekte realisierte, hat es sich beispielsweise zur Aufgabe gemacht, Künstler:innen und Aktivist:innen zusammenzubringen, um gemeinsam neue Formen des Widerstands und zivilen Ungehorsams zu entwickeln. Unter anderem kämpften sie zusammen mit 40 weiteren Kollektiven erfolgreich gegen den Bau eines Flughafens auf dem autonomen Territorium ZAD (zone à défendre) im Westen Frankreichs, indem sie das Gebiet besetzten und es über Jahre hinweg gegenüber staatlichen Akteur:innen und Polizeikräften verteidigten. Im Laufe der Zeit wurde die ZAD zu einem Experimentierfeld neuer Gemeinschaftsformen, in denen Widerstand, Kunst und Leben ineinanderfließen. Damit ist sie eines der wenigen Beispiele, bei dem die Blockade klimazerstörender Infrastruktur und der Aufbau alternativer Lebens- und Handelsstrukturen an einem Ort zusammentreffen. Zwar ist es auch innerhalb dieser politischen Selbstorganisation nicht möglich, sich vollständig von den kapitalistischen Wirkweisen der restlichen Gesellschaft zu lösen, doch finden sich hier vielfältige Beispiele der Imagination und Erforschung utopischer Perspektiven.



Oliver Ressler, *Everything's coming together while everything's falling apart*, Code Road

4K-Video, 14 Min., 2018. Courtesy of the artist; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome © Bildrecht

Ein weiteres Beispiel für eine solche Allianz aus Künstler:innen und Aktivist:innen ist das Kollektiv „Not An Alternative“, dessen Arbeiten unter anderem in der von Ressler kuratierten Ausstellung „Overground Resistance“ (frei_raum Q21 exhibition space, Wien, 2021) zu sehen waren. Das von ihm entwickelte „The Natural History Museum“ bricht mit Geschichtserzählungen und Narrativen, die versuchen, historische Entwicklungen, welche auf Ausbeutung und Enteignung basieren, zu naturalisieren. Dabei wird auch der Zusammenhang deutlich, in dem die systemische Gewalt des Kapitalismus und des Siedlerkolonialismus mit der Klimakrise stehen, sowie mit deren bedeutend stärkeren Auswirkungen auf indigene Bevölkerungen und auf Menschen, die in der Nähe von umweltverschmutzenden Industrien zu leben gezwungen sind. Insbesondere anhand der „Red Natural History“ wird eine alternative Naturgeschichte aufgezeigt, die nicht auf kolonialen oder kapitalistischen Strukturen, sondern auf einer kameradschaftlichen und wechselseitigen Beziehung zu Land, Leben und Arbeit beruht. Diese Praxis ist aus Sicht des Kollektivs eine wichtige Perspektive im zeitgenössischen Kampf für Klima- und Umweltgerechtigkeit. Sein mobiles Pop-up-Museum entwirft ein Trainingsgelände, um diese zu erproben.



The Natural History Museum, Mining the HMNS: An Investigation by The

Oliver Ressler selbst entwickelt dokumentarische Formate, in denen er Aktivist:innen während ihrer Aktionen und Vernetzungstreffen begleitet. Die daraus resultierenden Filme machen verschiedenste Akteur:innen sowie bedeutsame Momente im Kampf gegen die Klimakrise für ein öffentliches Publikum sichtbar und geben Einblicke in die Strukturen und Strategien der Klimagerechtigkeitsbewegungen. Neben der Rezipierbarkeit seiner Filme in Kunstinstitutionen und auf Filmfestivals, stellt er sie den

Natural History Museum, 2016.
Ausstellungsansicht Overground
Resistance, frei_raum Q21 exhibition
space, Wien, 2021 (Foto: Sam
Beklik)



Oliver Ressler, *Not Sinking*,
Swarming,
4K-Video, 37 Min., 2021. Courtesy of
the artist; àngels, Barcelona; The
Gallery Apart, Rome © Bildrecht

Bewegungen, etwa für Schulungen oder Kampagnen, frei zur Verfügung. Da ihm die Zugänglichkeit seiner Arbeiten ein großes Anliegen ist, arbeitet Oliver Ressler seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn ebenfalls gezielt mit Text- und Bildmontagen im öffentlichen Raum, um auch jene Menschen zu erreichen, die andernfalls wenig Bezug zur Kunst haben.

Die Klimagerechtigkeitsbewegungen profitieren aus Resslers Sicht von der stärkeren Involvierung von Menschen aus kreativen Berufen, die ihr spezifisches Know-how in die Bewegungen einbringen. Erschienen in den Tageszeitungen und Magazinen noch vor wenigen Jahren ganzseitige Artikel über die friedlichen Demonstrationen und Sitzblockaden der „Fridays For Future“ Bewegung, so seien ihre Proteste heute lediglich noch eine Randnotiz in der Berichterstattung, wenn überhaupt über sie berichtet werde. Ressler meint:

„Es braucht vielfältige Methoden zur Generierung von Aufmerksamkeit und neuartige Kategorien von Bildern. In der Kunst liegt dafür ein großes Potenzial.“

Gleichzeitig betont Oliver Ressler, dass es grundsätzlich wichtig für die Klimagerechtigkeitsbewegungen sei, an Breite und Vielfalt zu gewinnen. Die Involvierung von Künstler:innen und Kulturproduzent:innen spiele eine zentrale Rolle, daneben sei aber auch die Einbindung anderer gesellschaftlicher Akteur:innen notwendig, inklusive der Menschen, die in den klimaschädlichsten Sektoren berufstätig sind.

Als mögliche Neuorientierung der Bewegungen beschreibt Ressler Versuche, Beziehungen zu Mitarbeitenden in Schlüsselunternehmen der Energieversorgungsbranche herzustellen. Diesen notwendigen Schulterschluss thematisiert Matthew Huber in seinem Buch „Climate Change as Class War“. Huber sieht die Klimakrise als ein Klassenproblem, welches tief in der Verteilung von Eigentum, Produktionsmitteln und Profiten innerhalb der Gesellschaft verwurzelt sei und deshalb nur durch die Umwälzung der Klassenverhältnisse gelöst werden könne. Dafür brauche es eine Klimapolitik, die sich weltweit solidarisch mit der Arbeiter:innenklasse zeige und deren Lebensrealitäten adressiere.

In die Praxis umgesetzt heißt das Ressler zufolge, man wolle Arbeiter:innen in ihrem Bestreben, sich gewerkschaftlich besser zu organisieren, unterstützen und ein größeres ökologisches Bewusstsein unter ihnen schaffen, um sie als Alliierte im klimaaktivistischen Kampf zu gewinnen. Menschen, die im Energiesektor tätig sind, hätten das Know-how, um beispielsweise großflächig den Strom abzuschalten und somit kapitalistische Produktion zu sabotieren. Eine solche Allianz wäre aus Resslers Sicht eine bedeutende Waffe im Kampf für Klimagerechtigkeit.

Ähnlich verhält es sich beim Agrarsektor, dem der Weltklimarat (IPCC) den größten Anteil an den weltweiten menschengemachten Nicht-CO₂-Emissionen zuschreibt und der zugleich selbst Leidtragender von Extremwetterereignissen wie Dürren und Starkregen ist, die durch das Voranschreiten der Klimakrise verstärkt werden.

Ressler hält es daher für notwendig, auch Landwirt:innen für den Klimaprotest zu gewinnen. Aufgrund ihrer systemrelevanten Funktion als Nahrungsmittelproduzent:innen hätten sie ein großes Druckmittel in der Hand und ließen sich nicht so leicht kriminalisieren wie andere Akteur:innen. Ganz aktuell sehen wir das an den oftmals solidarischen und kompromissbereiten Reaktionen der Politik auf die Proteste aus der Landwirtschaft.

Doch weist Ressler auch darauf hin, dass freundliche Demonstrationen nicht reichen werden, um staatliche Akteur:innen zur Einleitung jener Schritte zu bewegen, welche aufgrund der absoluten Dringlichkeit der Klimakatastrophe erforderlich sind. In dieser Hinsicht habe es in den letzten Jahrzehnten drastische und folgenschwere Versäumnisse seitens der Politik gegeben. Heute sei die Lage so akut, dass wir nicht länger auf ein langsam wachsendes ökologisches Bewusstsein hoffen und uns mit kleinen Fortschritten zufriedengeben können. Für ihn steht fest:

„Man kann keine soziale Veränderung herstellen, wenn man rein im Rahmen jener Gesetze agiert, die den Klima-Zusammenbruch zu verantworten haben. Die bürgerliche Gesetzgebung repräsentativer Demokratien konnte nicht verhindern, dass wir an diesem Punkt angelangen. Es ist ein Mittel des Überlebens, sie zu überdehnen, außer Kraft zu setzen und dafür einzutreten, dass sie geändert wird.“



Oliver Ressler, *The Natural History Museum, Mining the HMNS: An Investigation by The Natural History Museum*, 2016

Ausstellungsansicht Overground Resistance, frei_raum Q21 exhibition space, Wien, 2021
(Foto: Sam Beklik)

Es gibt viele Beispiele, in denen man mittels zivilen Ungehorsams den Bau von Flughäfen, Autobahnen, Pipelines oder Kohlekraftwerken verhindern konnte. Ressler zählt diese Momente zu den großen Erfolgen der Klimagerechtigkeitsbewegungen. Allerdings betont er, dass die Bewegungen nicht erfolgreich genug gewesen seien. Wir würden weiterhin mit voller Geschwindigkeit auf die Klimakatastrophe zurasen und auch an der Zerstörungskraft des kapitalistischen Systems und seiner ausbeuterischen Produktionsweisen habe sich nach wie vor wenig geändert. Klimagerechtigkeit werde man nur erreichen, wenn auch die weltweit bestehenden Machtasymmetrien und ungerechten Lebensverhältnisse abgeschafft würden.

Um noch eine Chance zu haben, die Klimakatastrophe zu mindern, seien massive Mobilisierungen und Aktionen notwendig, von denen der Künstler denkt, dass sie

grundlegend andere Form annehmen werden, als die Proteste, welche wir in den letzten fünf bis zehn Jahren beobachten konnten.

In Zeiten, in denen die CO₂- und Methan-Emissionen jährlich neue Rekorde erreichen, ist die einzig wirksame politische Maßnahme aus seiner Sicht die Enteignung des fossilen Kapitals, welches er als hauptverantwortlich für diese Zustände identifiziert. Dafür bedürfte es einer geordneten Abwicklung innerhalb weniger Jahre, die global jedoch noch von keinem einzigen Staat angegangen werde. Diese Ausgangslage dränge immer mehr Menschen, die um ihre Lebensgrundlage bangen, dazu, sich gegen die Tatenlosigkeit der Politik zu wehren - ähnlich wie es der Humanökologe Andreas Malm in seinem Buch „How to Blow Up a Pipeline“ beschreibt.



Oliver Ressler, *Everything's coming together while everything's falling apart: Code Road*, 4K-Video, 14 Min., 2018. Courtesy of the artist; àngels, Barcelona; The Gallery Apart, Rome © Bildrecht

„Ich gehe davon aus, dass es zu einer massiven Sabotage und Zerstörung von klimazerstörender Infrastruktur kommen wird“, prognostiziert Ressler.

Diese Entwicklungen wolle Oliver Ressler weiterhin verfolgen und filmisch begleiten. Auch wenn sich zwischenzeitlich der Gedanke einstellt, der Zug sei bereits abgefahren, dürfe man nicht resignieren, da jedes zehntel Grad Erderhitzung, das wir noch vermeiden können, für Millionen von Menschen und andere Lebewesen den Unterschied zwischen Leben und Tod ausmachen kann. In der aktiven Auseinandersetzung mit der Frage, wie ein Leben in Klimagerechtigkeit aussehen könnte, sowie in der Imagination möglicher Zukünfte, für die es sich zu kämpfen lohne, liege das Potenzial, enorme Handlungskraft freizusetzen.

Oliver Ressler (*1970) ist ein österreichischer Künstler und Filmemacher, der Installationen, Arbeiten im Außenraum und Filme zu Themen wie Ökonomie, Demokratie, Migration, Klimakrise, Widerstandsformen und gesellschaftliche Alternativen realisiert. Seine Arbeiten werden international in Museen sowie auf Filmfestivals gezeigt und von ihm auch Klimagerechtigkeitsbewegungen für Schulungen und Kampagnen zur Verfügung gestellt.

Lena Götzinger, geboren 1999 in Wolfsburg, ist Studentin der Freien Kunst sowie der Kunstvermittlung bei Professor Lutz Braun und Professor PhD Martin Krenn, an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig. Sie ist seit Issue 4 Teil der Redaktion des „appropriate! - Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst“ und hat gemeinsam mit Professor PhD Martin Krenn die Redaktionsleitung für das Issue 5 übernommen.

Der Text basiert auf einem Interview mit Oliver Ressler, geführt von Lena Götzinger, Merve Gisou Rosenthal und Janis Binder.

Literatur

Laboratory of Insurrectionary Imagination: <https://frontiers-of-solitude.org/laboratory-of-insurrectionary-imagination> [Zugriff am 19.01.2024]

Not An Alternative/The Natural History
Museum: https://thenaturalhistorymuseum.org/nhm_writing_authors/not-an-alternative/ [Zugriff am 19.01.2024]

Was haben Äpfel mit Kunst und dem Klimawandel zu tun?

Selin Aksu, Anika Ammermann und Jonna Sophie Baumann im Gespräch mit Antje Majewski



Two film stills (Antje cutting the branch and apples on wooden boards): *Antje Majewski Die Freiheit der Äpfel*, 2014-2015 HD video (color, sound), 120 min. © Antje Majewski / VG Bild-Kunst, Bonn, courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin

Der Apfel „ist das Obst, mit dem wir als Kinder aufwachsen, [...] das Obst, um das sich sozusagen unsere Obsterfahrung im Leben dreht“, so die Künstlerin Antje Majewski. „Und gleichzeitig ist es verblüffend, wie wenig wir eigentlich über das Obst wissen, obwohl wir so viel von ihm zu uns nehmen.“ In der klassischen Plantagenwirtschaft werden Äpfel so angebaut, dass sie maschinell abgefahren werden können. Die Sorten, die sich weltweit durchgesetzt haben, stammen von wenigen alten Sorten wie dem *Golden Delicious*, sagt Antje Majewski. „Das ist ein Apfel, der sehr, sehr fragil ist und in 80 Prozent der Kulturäpfel, die auf dem Markt sind, drinsteckt.“ Diese genetische Einengung führe zu höherer Anfälligkeit gegenüber Schädlingen, weswegen mehr gespritzt werden müsse.

„Der Apfel. Eine Einführung (immer und immer und immer wieder)“ ist ein kollaboratives, prozessorientiertes Ausstellungsprojekt mit dem polnischen Konzeptkünstler Pawel Freisler. Der Kontakt kam über eine Gruppenausstellung zustande, bei der unter anderem Agnieszka Polska teilgenommen hat. „Wir kommunizieren nur über E-Mail. Und bis heute haben wir uns nicht persönlich kennengelernt. Pawel ist jetzt über 80 und er schreibt in einem sehr poetischen und rätselhaften Stil. [...] Er meinte, ich solle mir vorstellen, dass alle Kunstinstitutionen der Welt Obstgärten wären, die wir zu bepflanzen haben“, erzählt Majewski.

Freisler ist ein institutionskritischer Künstler, der vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren in Polen aktiv war. Er wolle nicht in Sammlungen oder Katalogen auftauchen, sondern eine mündliche Legendenbildung initiieren, erklärt Majewski. Seine bekannteste Arbeit „Stalowe jajo (The Egg)“ von 1967 ist ein Ei aus Stahl, das er verschiedenen Künstler:innen anvertraut hat. Diese sollten dann davon erzählen, es aber nie ausstellen, um das Stahlei zu mystifizieren. 2011/12 zeigte Antje Majewski einen Banksafe, in den das Stahlei weggeschlossen wurde, und vergrub, ohne Autorisierung von Freisler, eine Kopie des Eis in ihrem Garten. Freisler gab nachträglich seine Erlaubnis mit der Bedingung, dass ein Apfelbaum über das Ei gepflanzt werden sollte. Als Majewski den Künstler später zu einer gemeinsamen Ausstellung einlud, begann eine Zusammenarbeit, die sich bis heute um Äpfel dreht.



Exhibition view: Antje Majewski (mit Pawel Freisler)

Der Apfel. Eine Einführung. (Immer und immer und immer wieder)

Kunsthalle Lingen, Lingen DE, 24.03-21.05.2018 © Antje Majewski / VG Bild-Kunst, Bonn, courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin

Gemeinsam entwickelten sie das Ausstellungskonzept, bestehend aus Ölmalereien von Majewski, getrockneten Äpfeln mit eingeschnitzten Ornamenten und identischen Klonen der Äpfel aus dem 3D-Drucker von Freisler, jungen Apfelbäumen alter Sorten und Majewskis Film „Die Freiheit der Äpfel (2014)“. Darin beschäftigt sie sich mit der Frage, wie die alte Sortenvielfalt in Zeiten des Klimawandels bewahrt werden und gleichzeitig eine (bestenfalls nachhaltig erwirtschaftete) Nahrungsmittelsicherheit hergestellt werden könne. Außerdem kommt der Pomologe Eckardt Brandt zu Wort, der alte Apfelsorten kultiviert. Majewskis Stillleben basieren auf Fotos seiner Äpfel.



Group photo (a large group of people in front of a grey building and Antje speaking at an event) are related to the exhibition in Łódź: Antje Majewski (with paweł Freisler) *Apple. An introduction (over and over and once again)* Muzeum Sztuki, Łódź, PL, 17.10.2014 - 11.01.2015

© Antje Majewski / VG Bild-Kunst, Bonn, courtesy the artist and neugerriemschneider, Berlin

Seit der ersten gemeinsamen Schau im Muzeum Sztuki in Łódź 2014 haben Antje Majewski und Paweł Freisler diverse internationale Ausstellungen realisiert, die jeweils in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen lokalen Akteur:innen entstanden sind. Dabei fungierte Majewski gewissermaßen als Vermittlerin für Freisler, der persönlich nie anwesend war. Die multimediale Ausstellung ist selbst nach klimafreundlichen Kriterien gestaltet, Ausstellungsmobiliar wird wiederverwendet. Antje Majewski fährt innerhalb Europas konsequent mit dem Zug, nur nach Kasachstan allerdings sei es dann nicht anders als mit dem Flugzeug gegangen. Dorthin wurde sie auf Wunsch der Kuratorin eines regionalen Museums eingeladen. „Auf Kasachstan wollte ich auf keinen Fall verzichten, weil der Apfel an sich ursprünglich aus Kasachstan kommt und weil dort ein ganz großes Bedürfnis nach Austausch besteht“, erzählt die Künstlerin. Zusätzlich sieht sie eine starke Bedrohung durch das sich verändernde Klima für die wilden Apfelwälder des *Malus sieversii* in Kasachstan. „Ich würde mir sehr wünschen, dass es auch im Westen Initiativen gibt, um diese Apfelwälder in Kasachstan zu erhalten, wo diese Millionen von wilden Apfelbäumen stehen. [...] Das ist ein Riesenreservoir an Vielfalt, welches durch den Klimawandel momentan extrem bedroht ist.“ Verschärft wird die Lage durch importierte Bäume, die die wilden Apfelbäume verdrängen. „Das sind so Prozesse, die dazu führen könnten, dass sie in 150, 200 Jahren ganz verschwunden sind.“

Fundamentaler Bestandteil des Ausstellungsprojektes ist das Pflanzen alter Apfelbaumsorten. Es würden laut Majewski immer Sorten gesetzt, „die alle ernten können und die hier im deutschsprachigen Raum auf Mundraub kartiert werden“ sowie „lokale Sorten, die an diese Böden angepasst sind und die es nicht so häufig gibt“. Die alten Sorten seien insofern relevant, als sie noch Resistenzen haben, weil sie zum Teil noch nicht so intensiv genutzt wurden. Die Förderung der Artenvielfalt kann durch Nachbarschaftsinitiativen, gemeinschaftlich genutzte Streuobstwiesen und Straßenbäume sowie durch den Kauf unterschiedlicher, auch unbekannter Sorten gelingen. Das ließe sich auch auf jegliche Obst- und Gemüsesorten übertragen, so Majewski. Es gebe im städtischen Raum allerdings große bürokratische Hürden, wie sie am Beispiel von Berlin erklärt. Die

Pflanzung von Obstbäumen, die allen gehören, werde durch verschiedene Eigentumsverhältnisse erschwert. Majewski verfolgt konsequent partizipative Ansätze, die sich dem niedrighschwelligem Zugang zu den Institutionen für alle Bevölkerungsschichten verschrieben haben. 2014 dachte sie zusammen mit den Kuratorinnen des Muzeum Sztuki in Łódź über die Ökologie der Institution nach, „also den Oikos, diesen gemeinsamen Haushalt innerhalb der Institution, und wie man den in die Stadt hinein erweitern könnte, um vielleicht auch andere Leute ins Museum zu bringen, die da sonst gar nicht hingehen“. So waren bereits Kinder, Mitarbeiter:innen der Aufsicht, Köch:innen sowie Gärtner:innen Teil der Ausstellungen.

Kunstvermittlung nimmt in Majewskis Arbeit, insbesondere im Kontext des Apfelprojektes, eine große Rolle ein. Hierfür arbeitet sie ergebnisoffen mit unterschiedlichen lokalen Akteur:innen zusammen, die an der Ausstellung im weitesten Sinne beteiligt sind, sowie mit Schulen, Wissenschaftler:innen oder beispielsweise Gärtnereien. Für die Künstlerin ist jeder Lernprozess Teil der Museumspädagogik, nicht nur in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, sondern auch mit Erwachsenen. „Für mich fängt die Kunstvermittlung eigentlich bereits mit den Saalwärter:innen an.“ Es sei ihr besonders wichtig, diese Personen mit einzubeziehen, da sie ein, zwei Monate lang in der Ausstellung stünden und vom Publikum angesprochen würden.

Im Vorfeld einer institutionellen Ausstellung trifft sie sich mit den Mitarbeiter:innen, um die Themen der Ausstellung zu besprechen. Die Beteiligten bringen sich auch deutlich über das klassische Format hinaus ein: So gab es bereits Museumsangestellte, die mit ihrer Band aufgetreten sind, während im Garten der Institution Apfelbäume gepflanzt wurden. Majewskis Ausstellung in Lingen ist hierfür beispielhaft, wo es eine dauerhafte Kollaboration mit der örtlichen Kunstschule gibt, die unter anderem Kurse für Kinder und Menschen mit Beeinträchtigungen anbietet. Die Bilder, die aus diesen Kursen entstanden, wurden auch in der Ausstellung aufgehängt.

In Thun wurde es ähnlich gehandhabt, wobei nicht nur Bilder, sondern auch Apfelrezepte gesammelt wurden. Diese wurden in einen Handlungsraum des Museums integriert, wo sie Teil der Schau wurden. Antje Majewski zeigt in ihrer Arbeit konkrete Handlungsmöglichkeiten auf, wie den vielschichtigen Problemen des Klimanotstandes begegnet werden kann. Sie unterrichtet nicht nur über die Lage der Äpfel in einer globalisierten Welt, sondern regt zudem Teilhabe und Diskurse an, die über die jeweiligen Kunstinstitutionen hinausgehen. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Kooperation mit Paweł Freisler. Nach dem Gespräch mit Majeswki fiel uns auf, wie beschränkt tatsächlich im Supermarkt das Sortiment von Obst und Gemüse ist. Die Zusammenarbeit trägt im wahrsten Sinne des Wortes Früchte, so lange, bis jede Kunstinstitution zu einem Obstgarten wird.

Prof.in Antje Majewski unterrichtet seit dem Wintersemester 2023/24 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig mit dem Schwerpunkt Malerei. Ihre Arbeiten beschäftigen sich unter anderem mit der Kulturgeschichte von Pflanzen und Landwirtschaft sowie mit Fragen des Klimawandels und der Biodiversität. Ihre Praxis ist oft kollaborativ und geht aus der Institution in den städtischen bzw. ländlichen Raum hinein. Bei der Tagung „Kunst im Klimanotstand“ am 06.12.2023 in der HBK Braunschweig stellte sie ihr Projekt „Apple. An Introduction (Over and over and once again)“ vor. Im Anschluss daran führten wir ein Gespräch mit ihr.

<http://www.antjemajewski.de>

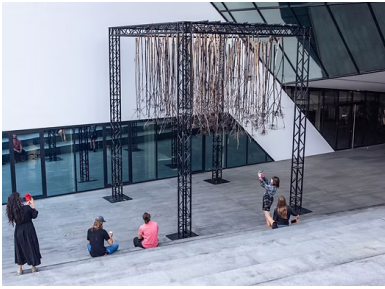
Jonna Sophie Baumann (sie/ihr) studiert freie Kunst und Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich multimedial mit queerer Popkultur.

Anika Ammermann studiert Freie Kunst mit dem Schwerpunkt Malerei bei Prof. Wolfgang Ellenrieder sowie Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Selin Aksu studiert Freie Kunst in der Klasse von Prof. Antje Majewski sowie Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Artistic Resistance: Lithuanian Installation Sheds Light on Ecological Warfare in Ukraine

Pinar Doğantekin



The installation *Invasive Species* was first exhibited at the NATO Summit in Lithuania in 2023.
© Denis Veja

The ongoing Russian war of aggression in Ukraine is not only having a devastating impact on the human population but is also leading to unprecedented ecocide. A Lithuanian artists' collective wants to use its art to draw attention to the destruction of the environment.

The war against Ukraine could possibly be the first war in which environmental crimes are almost completely documented. Normally, armed conflicts focus almost exclusively on human issues. It remains a mystery how many trees go up in flames as a result of bombing, how much oil leaks into the ground from war machines and how many wild animals starve to death. Such details often remain unknown.

"Environmental warfare aims to destroy the enemy's livelihood"



Close-up of the *Invasive Species* installation. © Denis Veja

A look at past wars gives an idea of the long-term consequences that ecosystems in Ukraine could experience as a result of the current situation and possible future conflicts. "During the First World War, entire landscapes were destroyed for decades by continuous bombardment with conventional artillery ammunition, some hills were even eroded by several meters. These former lunar landscapes and battlefields are so contaminated with arsenic, lead, zinc and other heavy metals from shells and ordnance that even more than 100 years later, only a few grasses still grow here", explains Dr. Christian Kehrt, Professor for the History of Science and Technology at the Technical University of Braunschweig. According to Kehrt, there were efforts during the Cold War to research the artificial manipulation of rain and cloud formations and use it for military purposes. "The aim of environmental warfare is to destroy the enemy's livelihood", explains the expert. The use of Agent Orange in the Vietnam War is also a well-known and drastic example of a modern and devastating form of environmental warfare. Unfortunately, Russian warfare in Ukraine fits seamlessly into this form of warfare, too.

Dimensions of the environmental damage in the Ukraine war

The Ukrainian government estimates the environmental damage caused by the destruction of the Nova Kakhovka dam alone at almost 1.4 billion euros. The destruction of the dam caused tons of oil to flow into the Dnipro River and landmines to drift into the Black Sea. The ecocide caused by the dam disaster has too many dimensions to list them all individually. The commonly used term "negative impact" does not adequately capture the serious economic, humanitarian and ecological consequences of this unique war crime. There are several categories of serious and long-term environmental damage: loss of irrigation systems for farms, drying out of the landscape, loss of water supply and sanitation for cities and settlements, health problems related to cholera and other pollution-related diseases. And most importantly, massive habitat loss, long-term ecosystem degradation and the loss of numerous aquatic species and biodiversity, not only in the protected areas of the immediate river and estuary ecosystem, but also in the much larger areas associated with these ecosystems.

Monitoring and measuring environmental damage in war zones is extremely difficult. However, much of the monitoring can be done indirectly through satellite monitoring systems, many of which focus on changes in the environment. For example, NASA's Earth Observing System (EOS) has a number of satellites that focus on measuring land use, agricultural production, forest growth and associated diseases, and water quality, also during the war in Ukraine. But it's not just about the costs for Ukraine. Ecosystems have no borders. The consequences of these environmental disasters reach the whole world.

Installation "*Invasive Species*" visualizes the ecological consequences of occupation and ecocide

In order to make this complex topic accessible to people in a different way, the Lithuanian artist trio consisting of Agnė Stirnė, Oskaras Stirna and Eglė Plytnikaitė have created a thought-provoking installation. Entitled "Invasive Species", the project aims to raise awareness of the devastating effects of military actions on biodiversity and native vegetation, while also drawing attention to the long-term consequences for occupied territories.

The installation shows the Sosnowsky's hogweed, a highly poisonous invasive plant named after a Russian botanist, but also known as Stalin's grass or Stalin's revenge. "This dangerous invasive plant, originally from the Caucasian mountains, was

introduced to Lithuania, Ukraine and other countries occupied by Russia as a silage plant during the Second World War”, explains artist Agnė Stirnė. “However, Russian botanists did not foresee how invasive the plant would become once it was established in a warmer climate with much better growing conditions.” The plant overwhelms and crowds out all other species growing nearby. “A Sosnovsky's head can produce over 100,000 seeds and is incredibly difficult to eradicate as it can regrow from a tiny piece of root”, explains Stirnė. The plant itself is on average 2.5 to 3 meters tall when fully grown, and these characteristics of the plant make it a dangerous occupier of nature. “A parallel between the Russian occupation and the invasiveness of Sosnowky is very vivid”, says Stirnė.

The installation aims to transport the viewer to an environment that has been devastated by war-related ecocide. The artists used dried Sosnovsky plants, which they painted black to simulate burnt Ukrainian trees and land destroyed by bombs. The dried hogweed hangs from a structure, allowing it to interact with the wind. This concept mirrors similar elements of environmental warfare by imperialist states. From certain perspectives, it becomes difficult to tell where is up and down in the installation. “This concept parallels the battlefield, where it is difficult to understand where the ground ends and the sky begins”, describes artist Eglė Plytnikaitė.

“Currently, eight nature reserves and ten national parks in Ukraine are under Russian occupation”, says Plytnikaitė. The attack has reportedly affected 1.24 million hectares of environmental land, the equivalent of about 1.7 million soccer fields, with another 3 million hectares of forest devastated by the invasion, equivalent to 4.2 million soccer fields.

In addition, Russian warfare on Ukrainian territory has brought 880 plant species and 600 animals to the brink of extinction.

“Sosnovsky's hogweed is practicing its form of ecocide by eradicating all plant species growing under it and becoming a fitting symbol of Russian aggression”, says Plytnikaitė.

Will Russia be charged with ecocide?

Russia has deliberately and shamelessly violated all norms of the civilized world and attacked the Ukrainian population and the environment in the most heinous way. In Ukraine, criminal liability for ecocide exists in the form of a prison sentence of eight to fifteen years for “massive destruction of flora or fauna, poisoning of the atmosphere or water resources, as well as other actions that can cause an environmental disaster” (Article 441 of the Criminal Code of Ukraine). The destruction of the Kakhovka dam by the Russian armed forces is considered a clear case of ecocide. The question of whether Russia will be held responsible remains open. The jurisdiction of the International Criminal Court (ICC) currently

includes genocide, crimes against humanity, war crimes and the crime of aggression. In March 2023, the European Parliament voted in favor of including the term "ecocide" in EU law, driven by the Kachovka Dam disaster.

References

Opanasenko, Oleksandr, 2022. Analyse: Die ökologischen Folgen des russischen Angriffskrieges in der Ukraine. Ukraine-Analyse Nr. 288. Bundeszentrale für Politische Bildung.

Visited: 09.01.2024

<https://www.bpb.de/themen/europa/ukraine-analysen/nr-288/541010/analyse-die-oekologischen-folgen-des-russischen-angriffskrieges-in-der-ukraine/>

Stakhiv, Eugene / Demydenko, Andriy, 2023. Analyse: Ökozid: Die katastrophalen Folgen der Zerstörung des Kachowka-Staudamms. Ukraine-Analyse Nr. 288. Bundeszentrale für Politische Bildung

Visited: 28.12.2023

<https://www.bpb.de/themen/europa/ukraine-analysen/nr-288/541011/analyse-oekozid-die-katastrophalen-folgen-der-zerstoerung-des-kachowka-staudamms/>

Christian Kehrt is Professor of History of Science and Technology at the Technical University Braunschweig. He works in the fields of environmental history, military history, and the history of science and technology.

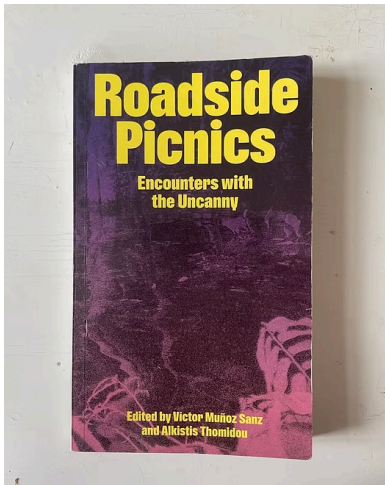
Agnė Stirnė, *Oskaras Stirna* and *Eglė Plytnikaitė* are three Lithuanian artists shaping the art scene with their unique perspectives. Eglė excels in conceptual art and nature activism, Oskaras blends nature and technology in sculptural forms, while Agnė explores rare plants and artistic expressions with #experimentalbotanics. Together, they represent a fusion of conceptual art, spatial design, and experimental botany.

Pinar Doğantekin studied Media and Art Sciences in her Bachelor's degree at the University of Fine Arts in Braunschweig. Additionally, she pursued a Master's degree in "Culture of the Technoscientific World" in Braunschweig, engaging in discussions on political issues at the intersection of humanities, natural sciences, and technology. She works as a reporter in radio, as a podcast host, and writes for the stern magazine.

Ein Plädoyer für Fiktion

„Roadside Picnics – Encounters with the Uncanny“

Buchrezension von Benno Hauswaldt



Buchcover *Roadside Picnics – Encounters with the Uncanny*,
Foto: Benno Hauswaldt

„*Roadside Picnics – Encounters with the Uncanny*“ ist eine Anthologie, die von Victor Muñoz Sanz und Alkistis Thomidou im Kontext eines Aufenthaltsstipendiums an der Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, herausgegeben wurde.

Durch die verschiedenen fachlichen Perspektiven – Architektur, Philosophie, Kunst und Kunstwissenschaft – ergibt sich eine interdisziplinäre Suche nach den *Zonen* unserer Zeit.

Als Ausgangspunkt der Publikation dient „Picknick am Wegesrand“, ein Science-Fiction-Roman von Boris und Arkadi Strugatzki, der 1972 erstmals veröffentlicht, 1977 ins Englische übersetzt und 1979 von Andrei Tarkowski verfilmt wurde. Den Kern der Erzählung bildet eine Picknick-Parabel: „Stellen Sie sich einen Wald vor, einen kleinen Pfad, eine Wiese. Vom Pfad biegt ein Auto zur Wiese ab, ein paar Burschen und junge Mädchen steigen aus [...].

Sie zünden ein Lagerfeuer an, bauen Zelte auf, spielen Musik. Am nächsten Morgen dann fahren sie wieder ab. Die Tiere, Vögel und Insekten, die voller Furcht das nächtliche Treiben beobachteten, wagen sich aus ihren Verstecken hervor. Was aber entdecken sie? Auf der Wiese stehen Lachen von Kühlwasser und Benzin, kaputte Zündkerzen und ausgewechselte Ölfilter liegen herum.

Alles mögliche Zeug ist verstreut – [...] ein Picknick am Wegesrand gewissermaßen.“ Während andere Science-Fiction-Geschichten, sobald sie die Trope des außerirdischen Besuchs verarbeiten, meist von kämpferischen Interaktionen zwischen Menschen und Außerirdischen handeln, gibt es bei den Strugatzkis überhaupt keine direkte Kommunikation. Die Menschen werden zurückgelassen und sehen sich mit einer Zone aus Überresten des außerirdischen Besuchs konfrontiert. Es entsteht ein rätselhafter Raum, ein Ort der Wunder, an dem sich unterschiedliche Interessen reiben: von Wissenschaft, Presse, Wirtschaft und Militär bis hin zu den sogenannten Stalkern, die in der Zone Schmuggelware besorgen. Die Zone scheint Wunscherfüllung zu versprechen, doch am Ende sind alle Beteiligten verwirrt oder verletzt oder tot. Ironischerweise bleibt die Ungewissheit, ob die Artefakte aus der Zone auf die richtige Weise benutzt oder gänzlich zweckentfremdet wurden.

Die Science-Fiction hat einen Wandel durchlaufen, angefangen von der Zeit in Pulp-Heften – ihrem „Golden Age“ – über ihre Dominanz

in der spätkapitalistischen Popkultur bis hin zu den „New Age“-Erzählungen. Früher waren es die Eskapist:innen, die Science-Fiction lasen, heute hingegen scheint es Eskapismus zu sein, keine zu lesen. Schon bei seiner Veröffentlichung war der Roman der Strugatzki-Brüder gleichermaßen eine Warnung an die Leser:innen vor den Gefahren der Politik und der Technik wie auch ein Aufruf zu einer Veränderung der Gesellschaft zum Besseren. Angesichts der Verwendung von Science-Fiction und ihrer Inkorporierung durch und in den Kapitalismus könnten wir uns aber fragen: Was kann die Science-Fiction für uns heute tun? Kann sie auf andere Weise genutzt und gelesen werden? Kann sie zu unserem (!) Werkzeug werden?

Falls wir bisher das Glück hatten, den „Klimawandel“ nur am Rande zu erleben und ihn noch ignorieren zu können, ist unsere Wahrnehmung des „Klimawandels“ meist die von etwas Unheimlichem, Geisterhaftem. Aber wie gehen wir mit einem Geist um? In Dehlia Hannahs Text geht es genau darum. Zwischen paranoiden, halluzinatorischen und voreiligen Schlussfolgerungen scheinen in ihrem Beitrag Ambivalenzen und eine zunächst unerwartete Offenheit auf. Sie fragt, zu welchen Preisen wir Zonen betreten, und entwirft Zonen des Widerstandes, aber auch der Öffnung zum Unbekannten. Wenn wir uns mit den Kämpfen, Traumata, Ängsten und Sehnsüchten der „Kompostmoderne“ auseinandersetzen, stellen wir fest, dass sie sich genauso beschleunigen, wie unsere Zeit es zu tun scheint. Hannah lädt zu einer Atempause ein, aber auch dazu, Neugier und Angst voneinander abzugrenzen und einen balancierenden Umgang mit dem Unheimlichen zu suchen. Julian Charrière wiederum schreibt über eine Zone als Epizentrum unserer düstersten Alpträume. Über die Anziehungskraft, die das Bekannte in einer Leere, in einem verlassenen Ort auf unheimliche Weise ausüben kann, während der Protagonist – falls es ein männliches Wesen ist – durch das postapokalyptische Polygon, eine Atomtestzone in Nordkasachstan, irrt. Wenn wir einen menschengemachten Krater ansehen, verschiebt sich auch unsere Idee eines Kraters. Wir sehen, dass wir die gleiche zerstörerische Kraft haben können wie ein Meteorit. (Kulturelle) Artefakte sind relational. Sie haben keine eindeutige inhärente Bedeutung und keine Rezeption, die die Zeit unverändert überdauert. So verändert sich, wie wir einen Krater ansehen oder wie wir einen Science-Fiction-Roman aus den 1970ern lesen.

Ana Maria Durán Callisto schreibt über Träume, in denen Ölpipelines sabotiert, die Venen und Arterien eines kapitalistischen Systems angestochen werden. Aber auch über traumhafte, jedoch reale Erfahrungen und Eindrücke in Zonen wie dem Amazonas-Gebiet, wo man sich in einem Raum befindet, der teilweise noch unberührt scheint. Ein Ökosystem, das auf einem Grat zwischen unreal-perfektem Paradies und abgedroschenem Kitsch balanciert. Hier erleben wir die Natur als eine Fiktion, eine Lüge und als ein

Simulakrum. In den Augen von Insekten sehen wir die Netzhäute von Drohnen und Überwachungskameras. Wir bekommen den Eindruck, dass die Umwelt die Technik nachahmt und nicht andersherum. Beim Betreten solcher surrealen Zonen beschleicht uns das Gefühl, wir selbst seien unecht und unsere Wahrnehmung sei nur gespielt mit Fiktionen, die wir nicht loslassen können oder wollen. Und diese Fiktionen sind auch an unsere Verwendung von Wörtern geknüpft. Beispielsweise legt das Wort Anthropozän den Schwerpunkt auf den Menschen (das Individuum) und lässt so den Einfluss des globalisierten Kapitalismus in den Hintergrund treten. Natürlich kommt dieser vom Menschen, doch stellen wir mit Begrifflichkeiten immer einen Fokus her. So sind wir umgeben von Euphemismen, Fiktionen und Narrativen, die uns manchmal gar nicht bewusst sind. Die beiden Herausgeber:innen schreiben in ihrer Einführung über das der Fiktion innewohnende Potenzial, eine Mobilisierung herbeizuführen. Darüber, wie die Veränderung der Sichtweise und das Verzerrern von bestehenden Narrativen ein sinnvolles Tool sein kann, um mit unserer verworrenen und rapiden Veränderungen unterworfenen Zeit umzugehen.

Wenn wir davon ausgehen, dass Jameson und Žižek Recht haben, wenn sie behaupten, es sei einfacher, sich ein Ende der Welt vorzustellen als ein Ende des Kapitalismus, was zeigt uns das? Ist es nicht gerade dann sinnvoll, sich auch Wege durch (Science-)Fiktionen zu suchen, um sich Unvorstellbarem zu nähern und es zu bearbeiten? Also um über ein Hyperobjekt (etwas, das zu groß erscheint/ist, um es zu erfassen) wie die Klimakrise zu sprechen. Genau das versucht diese Publikation, indem sie unser kollektives spätkapitalistisches Unbewusstsein mit dem Lektüreangebot zu stimulieren versucht. Um der Klimakrise zu begegnen, müssen wir überhaupt erst einmal Werkzeuge finden. Ein Ansatz könnte darin bestehen, sich des Gespenstischen des Themas bewusst zu werden. Denn wie wollen wir über Ursachen, Wirkungen und Lösungswege sprechen, wenn über uns ein gespenstisches Damoklesschwert schwebt, dass wir die ganze Zeit zu ignorieren versuchen? Das Nachdenken über Zonen scheint hier nicht nur wichtig und aktuell, es ist fast schon anachronistisch. Wir befinden uns bereits in Zonen. Wir bewegen uns durch klimatisierte Räume, Zoom-Calls und Hightech-Umgebungen, die eine Fantasie von Kontrolle und Komfort füttern. Doch in der Zone der Krise sind wir in einem Raum des radikalen Andersseins. Er ist ein Ort der sozialen und kulturellen Innovation – ein Ort, an dem das Leben neu gestaltet werden muss (!). Die bisherige, schlecht funktionierende Ordnung der Dinge ist zusammengebrochen. Das System, das vorher existierte, ist außer Kraft gesetzt. In gewisser Weise ist die Komfortzone zu einem historischen Artefakt geworden.

Die neue Zone hat sie bereits ersetzt. Die Zone lässt uns keinen Raum für Ausflüchte, da sie sich auf eine globale Ebene ausgeweitet hat. Es handelt sich nicht mehr nur um ein begrenztes Picknick. Es war ein Fest, das überall stattfand. Die

Protagonist:innen sind mit einer Anomalie konfrontiert. Und eine Anomalie ist oft eine Chance zur Veränderung und kein Anlass für Verzagtheit. In Ansätzen vermittelt die Publikation das auch. Gerade das erscheint mir richtungsweisend zu sein: das Arbeiten „in Ansätzen“. Vielleicht ist das genau das, was an einem „*Cognitive Estrangement*“ in der Science-Fiction so wichtig ist. Und sie abgrenzt zu (Science-)Fiktionen, die vollständig auf ihren Gebrauchswert reduziert sind und so in Kitsch aufgehen. Neben einem Wirklichkeitssinn brauchen wir auch einen Möglichkeitssinn. Wir können Science-Fiction als eine Verzerrung von Gegenwart sehen statt als Entwürfe einer Zukunft. Wir müssen keine fremden oder verlorenen Welten mehr entdecken. Wir selbst sind in einer verlorenen Welt. Sehr vieles spricht dafür, dass wir uns von dem Gedanken lösen müssen, bei Zukunft vor allem an Wachstum und Fortschritt zu denken. Denn es gibt weitere unerwartete Zonen, in denen wir Zukunft finden können.

<https://dpr-barcelona.myshopify.com/products/roadside-picnics>

Benno Hauswaldt wurde 1998 in München geboren. Nach erfolgreichem Abschluss des Studiums mit einem Diplom in Freier Kunst an der HBK Braunschweig setzt Hauswaldt mit einem Studium der Kunstwissenschaften seinen Bildungsweg fort.

Kann Kunst demokratische Räume schaffen?

Buchrezension von Sarah Hegenbart

Anmerkung der Redaktion: Da appropriate! ein Journal der Kunstvermittlung der HBK Braunschweig ist, wollen wir hier auch aktuelle Publikationen des Lehrganges vorstellen. Wir haben deshalb Sarah Hegenbart eingeladen als Gastautorin diese Rezension zu verfassen.

In einem jüngst erschienenen Gastbeitrag in der Süddeutschen Zeitung riet der Unternehmensberater Peter Molder zu mehr „Basic Talk“ (Molder 2024: 41), um populistische Politiker:innen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Basic Talk unterscheidet sich vom intellektuell unterfütterten High Talk durch kurze Sätze, Einfachheit, fehlende Originalität, Langsamkeit und eine hohe Lautstärke (Molder 2024: 41). Als Beispiel für erfolgreichen Basic Talk nennt Molder einen Schlagabtausch zwischen Alice Weidel und Marie-Agnes Strack-Zimmermann, in dem die FDP-Politikerin der AfDlerin Weidel gekonnt mit einfachen Phrasen wie „Machen Sie's konkret“, die sie gleich viermal wiederholte, konterte. Obwohl sich diese Auseinandersetzung letztlich als rhetorisches Nullsummenspiel, das inhaltsleer verbleibt, zusammenfassen lässt, schätzt Molder sie als erfolgreich ein. Ist es womöglich lediglich inhaltsleere Rhetorik, die heutige politische Diskurse überhaupt noch ermöglicht? Oder weisen Publikationen wie Molders Gastbeitrag oder auch sein Buch *Mit Ignoranten sprechen: Wer nur argumentiert, verliert* (2019) nicht vielmehr darauf hin, was heutigen Demokratien vor allem fehlt: Räume, in denen ernstgemeinte Diskurse stattfinden können, in denen die Sprechenden sich miteinander austauschen und aufeinander eingehen.

Ebensolche Räume intendiert die *Demokratieplattform: Platz_nehmen* zu schaffen, die in der von Martin Krenn und Melanie Prost herausgegebenen Publikation mit demselben Titel detailliert dokumentiert und anhand zahlreicher verschiedener Aufsätze, Interviews und Stellungnahmen multiperspektivisch weitergeführt wird. Die Plattform wird durch eine Raumsulptur gebildet, die Studierende des von Martin Krenn geleiteten Studiengangs Kunstvermittlung an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (HBK) selbst bauten. Ganz in der Tradition des Animatographen von Christoph Schlingensiefel sollte diese Raumsulptur auf verschiedenen Plätzen errichtet werden, um dort eine Möglichkeit des Dialogs mit der lokalen Bevölkerung zu eröffnen. Während die Plattform zum ersten Mal im September 2021 auf dem Wollmarkt im Braunschweiger Stadtzentrum zum diskursiven Austausch einlud, wanderte sie in den nächsten Monaten auch in den Interkulturellen Garten, auf den Vorplatz der HBK sowie vor das Braunschweiger Rathaus (Krenn/Prost 2023: 22). Dabei entstanden urbane Partnerschaften mit zivilgesellschaftlichen Bündnissen wie *Quartier:Plus*, dem *Bündnis gegen Rechts Braunschweig* sowie *Amo – Braunschweig Postkolonial e.V.*

„Demokratie“, so konstatieren Krenn und Prost, sei „offensichtlich keine Selbstverständlichkeit: Sie ist konfliktreich und muss permanent ausgehandelt, wiedererrungen und verteidigt werden“ (Krenn/Prost 2023: 24). Die von ihnen veröffentlichten Beiträge intendieren dementsprechend, „einen Raum für eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Demokratie als Voraussetzung für ein gerechteres Zusammenleben [zu schaffen], fragen nach der Rolle von Kunst in diesem Prozess und betonen die Notwendigkeit, den aktuellen Stand der Demokratie beständig kritisch zu reflektieren“ (Krenn/Prost 2023: 24). Damit stehen sie in der Tradition der sozial engagierten Kunst und knüpfen an Krenns eigene Kunstpraxis an – exemplarisch seien hier *Democracy and Welfare for All* (2009) und das digitale Interview-Projekt *The Political Sphere in Art Practices* (2013–2016) genannt. Die Frage, auf welchen Demokratiebegriff die *Demokratieplattform: Platz_nehmen* rekurriert, wird jedoch nicht adressiert und bleibt auch in der Publikation unbeantwortet. Wie wichtig ein „demokratische[s] Referenzmodell“ (Merkel 2016) jedoch ist, betont der Politikwissenschaftler Wolfgang Merkel. Denn es hängt eben von diesem Referenzmodell ab, welchen Stellenwert Partizipation und Austausch innerhalb des Demokratieverständnisses einnehmen. Während eine „minimalistische Demokratiedefinition“ sich vor allem auf die „formal-demokratische Korrektheit der Wahlen“ (Merkel 2016) fokussiere, spiele Partizipation bei radikaldemokratischen Ansätzen eine viel wichtigere Rolle. Merkel schlägt das Modell der „eingebetteten Demokratie“ als „Basiskonzept“ vor, das „die Demokratie als ein Gesamtsystem von interdependenten Teilregimen“ versteht (Merkel 2016).

Folgen wir Merkels Theorie einer eingebetteten Demokratie, wird deutlich, dass sich das Braunschweiger Kunstprojekt vor allem im Bereich der Partizipation ansiedelt. Indem es versucht, neue Diskursräume zu eröffnen, möchte es ebendiesen Austausch zwischen Communities ermöglichen, die jüngst höchstens noch im Basic-Talk-Schlagabtausch miteinander ins Gespräch kamen. Gezielt sollen dabei marginalisierte Communities angesprochen werden, da Studien zeigen, dass sich Partizipation weniger auf sie, sondern vor allem auf die „oberen zwei Schichten“ bezieht (Merkel 2016). Laut Merkel sind es „nicht die Mittelschichten, sondern die unteren Schichten, die aussteigen. Letztere haben sich längst aus der politischen Teilnahme entfernt. Die entwickelten Staaten sind hinsichtlich der Partizipation in der Zweidritteldemokratie angekommen. Man könnte das ignorant als eine fast unvermeidliche Elitisierung der Politik in Zeiten der Komplexität abtun. Die Ignoranz dürfte aber aufhören, wenn diese bildungsferneren Schichten stärker von rechtspopulistischen Parteien mobilisiert werden können“ (Merkel 2016).

Interessant wäre es, mehr darüber zu erfahren, ob ebendieses Erreichen jener Communities erfolgreich war oder ob die

partizipierenden Akteur:innen aus der Öffentlichkeit, die auf der Demokratieplattform „Platz nehmen“, eher dem gebildeten Bürger:innentum zugeordnet werden. Während dies offenbleibt, zeugen aber die in der Publikation veröffentlichten Interviews, bspw. mit Ayat Tarik, Gründerin des gemeinwohlorientierten Quartierentwicklungsprojekts, oder mit der Architekturprofessorin und ehemaligen Kandidatin für das Braunschweiger Oberbürgermeister:innenamt Tatjana Schneider, von einem Bewusstsein für die sozialen Anliegen in einem urbanen Umfeld, das demokratische Prozesse innerhalb der Stadtplanung und Gestaltung egalitärer ausformen will.

Einen besonders wichtigen Akzent setzt dabei der Aufsatz der Jugendbildungsreferent:in Mimi Lange, der sich mit der Vereinnahmung des Stadtraums durch rechte Bewegungen beschäftigt, deren Strategie „kontinuierliche Vereinzelnung, Einschüchterung und Zermürbung“ von Andersdenkenden zum Ziel habe, „um Widerstand zu minimieren und daraus gleichzeitig durch enthemmte Gewaltausübung Stärke zu ziehen“ (Lange, in Krenn/Prost 2023: 38). Dementsprechend plädiert sie für das „Schaffen und Ausgestalten von gemeinsamen (Frei-)Räumen fernab von Konkurrenz und egoistischer Verwertungslogik“ (Lange, in Krenn/Prost 2023: 41), was sie als zentral für die „Praxis und Notwendigkeit außerparlamentarischer Demokratiestärkung“ (Lange, in Krenn/Prost 2023: 41) erachtet.

Genau solche Räume initiiert die Demokratieplattform, deren urbane Funktionalität und Anpassungsfähigkeit Rahel Puffer in ihrem Beitrag detailliert herausarbeitet (Puffer, in Krenn/Prost 2023: 30). Als besonders positiv bewertet sie die Möglichkeit der Plattform, „Gegenwartsbewusstsein darin zu beweisen, das politisch Notwendige zu tun, ohne die präzise Suche nach der künstlerischen Form zu vernachlässigen“ (Puffer, in Krenn/Prost 2023: 33).

Eine besondere Verantwortung besteht dabei darin, in einem rassismuskritischen Bewusstsein diese öffentlichen Räume zu gestalten. So erfahren die Leser:innen aus dem Erfahrungsbericht von Céline Bartholomaeus und Jamila Mouhamed, dass es keine rassismussfreie Räume gebe. Denn, wie Jamila Mouhamed betont, der öffentliche Raum wurde nicht für „BiPoC konzipiert, sondern aus einer und für eine normprivilegierte weiße Gesellschaft“ (Mouhamed, in Krenn/Prost 2023: 51). Lina Winter beschreibt in ihrem Beitrag, wie Alltagssituationen im öffentlichen Raum aus transweiblicher Perspektive wahrgenommen werden.

Zusätzlich zu diesen Beiträgen ermöglichen zahlreiche Abbildungen der im Rahmen der Demokratieplattform veranstalteten Kunstaktionen und Performances auch denjenigen Leser:innen einen guten Einblick in das Projekt, die selbst nicht daran teilnehmen konnten. Gäbe es mehr solcher Demokratieplattformen

in und außerhalb Deutschlands, würde Molders oben erwähntes Plädoyer für mehr „Basic Talk“ schnell widerlegt. Was wir und unsere Demokratien ermöglichen, ist eben kein inhaltsleerer „Basic Talk“, sondern die Möglichkeit des Austausches, des Diskurses, des Teilens von Erfahrungswissen. Wie künstlerische Aktionen zu ebensolchem Austausch beitragen können, beweist die Demokratieplattform eindrücklich.

Dr. in Sarah Hegenbart ist Kunstwissenschaftlerin und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität München. Vor ihrer Promotion am Courtauld Institute of Art in London absolvierte sie einen Master of Studies in Ancient Philosophy an der University of Oxford und einen Magister in Philosophie und Kunstgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin. Sie ist Mitglied der Jungen Akademie Mainz und des Konsortiums des Horizon-2020-Forschungsprojekts „Art and Research on Transformations of Individuals and Societies“.

Literatur

Krenn, Martin / Prost, Melanie (Hrsg.), 2023. *Demokratieplattform: Platz_nehmen. Beiträge über Kunst, zivilgesellschaftliches Engagement und die Aneignung von urbanem Raum*. Marburg: Jonas Verlag

Merkel, Wolfgang, 2016. *Krise der Demokratie? Anmerkungen zu einem schwierigen Begriff*. In: APuZ, 30.09.2016, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/234695/kris-e-der-demokratie/> (12.03.2024)

Molder, Peter, 2024. *Wie man sich gegen Trump behauptet*. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 58, 9./10. März 2024, S. 41

SAVING DEMOCRACY. Teilhaben, Demokratisieren und Umverteilen - Ein Kunstprojekt untersucht den aktuellen Zustand der Demokratie

Rezension von **Anna Maria Niemann**

Anmerkung der Redaktion: Da appropriate! ein Journal der Kunstvermittlung der HBK Braunschweig ist, wollen wir hier auch aktuelle Publikationen des Lehrganges vorstellen. Wir haben deshalb Anna Maria Niemann eingeladen als Gastautorin diese Rezension zu verfassen.

In der von Martin Krenn herausgegebenen Publikation beleuchtet das Autor:innenensemble nicht nur den komplexen und aktuellen Zustand der Demokratie, sondern skizziert auch – und hier entfaltet sich der wesentliche Anspruch von *Saving Democracy* – von Partizipation geprägte Handlungsmöglichkeiten zur Stärkung von Demokratie. Ausgangspunkt der Publikation war die theoretisch-wissenschaftliche Auf- und Nachbereitung des Kunstprojektes *Enlightening the Parliament*.

Der inhaltliche Einstieg zum Thema erfolgt mit Dorothea Hilligers Beitrag. Sie überzeugt vor allem mit ihrer Bilanz, in der sie der Kunsthochschule eine Rolle als Verantwortungsträgerin in Sachen Vermittlung von Demokratieverständnis und Reflexionsbereitschaft, insbesondere für Nachwuchskunstschaffende, zuschreibt.

Thomas Kaestle beleuchtet in seinen Ausführungen nicht nur das enge Verhältnis von Kunst und Demokratie, sondern legt auch das demokratiefördernde Potenzial von Kunst und spezifisch einer solchen, die im und mit dem öffentlichen Raum arbeitet, dar.

Daran anschließend erörtert der Herausgeber Martin Krenn die Kunst von Teilhabe, Demokratisierung und Umverteilung, indem er nicht nur vor dem Krisenzustand der Demokratie warnt, sondern sich die Frage nach der potenziellen Veränderung der Demokratie und dem Anteil der Kunstvermittlung daran stellt.

Lukas Kübler, Claus Leggewie und Patrizia Nanz betrachten das Modell von Bürger:innenräten, insbesondere im Kontext demokratischer Innovationen. Dabei attestieren die Autor:innen dem Format des Bürger:innenrats nicht nur auf Kooperationsbereitschaft, Gemeinschaft und Empathie fußende Prinzipien, sondern skizzieren auch das demokratische Potenzial des Modells.

Tanja Abou kritisiert in ihrem Beitrag die Politik des Ent-Powerments als Strategie einer klassistischen Gesellschaftsanschauung.

Mit Nachdruck zeigt Abou, dass es sich bei der Diskriminierungsform des Klassismus um strukturelle Menschenfeindlichkeit handelt. Die Autorin fordert zur Erhebung aus diesem kultivierten Ent-powerment eine auf Anerkennung basierende Politik des Empowerments.

Im Gespräch mit Martin Krenn diskutiert Aladin El-Mafaalani das auf Migration folgende Phänomen primär stattfindender Öffnungsprozesse (z. B. Ermöglichung von Teilhabe), die mit gleichzeitigen Schließungstendenzen (z. B. rechtspopulistischen Haltungen) einhergehen. Des Weiteren berichtet El-Mafaalani von dem in seinem Buch *Wozu Rassismus?* (2021) beschriebenen sogenannten Diskriminierungsparadox und schildert dabei eine soziologische Erkenntnis von wegweisendem Charakter. Er betont außerdem die integrative Kraft von Konflikten und die Dringlichkeit der Etablierung einer neuen Diskursform, die Kontroversen – also das Spannungsfeld von Offenheit und Geschlossenheit – zulässt und damit ihre konstruktive Einstellung vermittelt.

Lena Götzinger und Martin Krenn sprechen mit Ruth Wodak über deren Beobachtungen von Ursprung und Konstitution anti-demokratischer Rhetorik(en). Wodak übt Kritik an der auf wirtschaftlichen Profit ausgerichteten Medientaktik die Populist:innen, die der beabsichtigten Generierung von Provokationen eine Plattform in den eigenen Formaten bietet. Besondere Aufmerksamkeit verdient Wodaks Hinweis auf Maßnahmen zur Partizipationsförderung, wie etwa den Erwerb von Kompetenzen im Bereich einer *Critical Literacy*, die dazu befähigen, medial konstruierte Narrative aufzudecken.

An diese reichhaltigen theoretischen Auseinandersetzungen und richtungsweisenden Gespräche schließt die Dokumentation des Praxisprojektes *Enlightening the Parliament* an, das aus vier klang- und videokünstlerischen Teilarbeiten besteht. Den Anfang der Projektdokumentation macht die 7-Kanal-Videoprojektion mit Statements von Bürger:innen, Bürger:innenrät:innen und Abgeordneten, die von Lena Götzinger für die vorliegende Publikation zusammengestellt wurden. Das von Studierenden konzipierte Projekt vereint Statements 26 verschiedener Personen zu Demokratie, Demokratisierung, Kunst und Partizipation. Den Initiator:innen ist es nicht nur gelungen, eine große Bandbreite von Perspektiven sicht- und hörbar zu machen, sondern dies auch in einer öffentlichkeitswirksamen und kunstvermittlerisch höchst interessanten Weise umzusetzen. Die Videostatements wurden von Carlotta Oppermann editiert und anschließend auf die Fassade des Niedersächsischen Landtags in Hannover – und damit nicht nur auf ein Zentrum von Demokratie, sondern auch in den zum Innehalten und Partizipieren einladenden öffentlichen Raum – projiziert.

Andreas Baumgartner nutzt in seiner 7-Kanal-Videoarbeit

(Fragmente des niedersächsischen Landtages) den öffentlichen Raum als Leinwand und kehrt Verborgenes und Vergessenes nach außen, indem er auf die Landtagsfassade Aufnahmen von Maschinenräumen des Gebäudes sowie von Gesichtern ehemaliger Landtagspolitiker:innen projiziert.

Auf eine andere Weise widmeten sich auch die Schaffenden des nächsten Werkes –*Disembodied Structures* – dem Nach-außen-Kehren des Inneren. Nano Bramkamp, Clara Mannot und Paula Andrea Knust Rosales projizieren Bilder der Eingangshalle des Landtages auf dessen Außenfassade und schaffen mit diesem Sichtbarmachen einen künstlerischen Impuls zur Partizipation.

Unter dem Titel *Vielstimmigkeit* platzierten Studierende der Klangkunstklasse der HBK Braunschweig 24 Lautsprecherpaare in den Kronen der Bäume auf dem Landtagsvorplatz und bespielten den Ort mit einst im Landtag geführten und inzwischen archivierten Debatten der niedersächsischen Landespolitiker:innen.

Dem Herausgeber von *Saving Democracy* ist es gelungen, die theoretischen Überlegungen den themengebenden künstlerischen Positionen voranzustellen, ohne dass dabei die in diesen Positionen zum Ausdruck gebrachte künstlerische Gestaltung von Demokratie vorweggenommen wird. Zu diesem Erfolg haben im Wesentlichen die facettenreichen theoretischen Ausführungen des Bandes beigetragen. Besonders bemerkenswert dabei ist die in der Publikation deutlich gewordene Symbiose aus (wissenschaftlicher) Theorie und (künstlerischer) Praxis, die sich in dem kunstvermittlerischen Projekt *Enlightening the Parliament* manifestiert. Zudem, so sei abschließend festgehalten, regt der Band, der mit seinen umfangreichen Positionen – theoretischer und künstlerischer Art – in sich bereits ein demokratisches Projekt ist, nicht nur zum Mit- und Weiterdenken, sondern zu demokratischer Partizipation an.

Anna Niemann ist Kunstwissenschaftlerin und als wissenschaftliche Mitarbeiterin sowie stellvertretende Gleichstellungsbeauftragte an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig tätig. In ihrer Forschungs- und Lehrtätigkeit widmet sie sich der Dekonstruktion von Geschlecht und interessiert sich in ihrem laufenden Dissertationsprojekt insbesondere für Codierungen weiblicher Kreativität im Künstlerinnenselbstporträt des späten 18. Jahrhunderts.

Von „Natur“ und „Kultur“ Sam Evans

Nur wenige Themen halten uns gerade so sehr in Atem wie der Umgang mit der Klimakatastrophe, auf die wir wissentlich zusteuern. Wir hören momentan die Uhren lauter denn je ticken, die uns daran erinnern, wie wenig Zeit die Menschheit noch hat, um das Ruder herumzureißen und das Schlimmste zu verhindern. Die immer öfter auftretenden, klimabedingten Katastrophen betreffen auch den Wald. Die abiotischen, also nicht von Lebewesen abhängigen Faktoren umfassen Waldbrände, Überflutungen, Dürren und Stürme. Auch durch Abholzung schwindet der Wald zusehends und muss zur Ressourcengewinnung, beispielsweise für Futterweiden und Palmölplantagen, weichen. Europa ist dabei verantwortlich für etwa 16 Prozent der weltweiten Rodungen. Mit Stand 2020 werden 29 Prozent der globalen Landfläche von Wäldern eingenommen, das sind 2,4 Prozent weniger als noch im Jahr 2000.



Sam Evans, *When the foxes getting married* (2022)

Der Wald ist nicht nur Lebensraum für zahlreiche Tiere und Organismen, die durch sein Schwinden verdrängt und dadurch bedroht werden. Er schützt auch den Boden vor Erosion und bietet Menschen vieles, wonach sie sich aufgrund des Klimawandels immer zunehmender sehnen: Frische, sauerstoffreiche Luft, Kühle durch Verdunstung, Schatten und ein sich erhaltendes, funktionierendes Ökosystem. Er reguliert das örtliche Klima vor allem durch Verdunstung und das weltweite Klima insbesondere durch das Speichern von CO₂.

Wenn man den Wald im Laufe der Epochen betrachtet, zeichnet sich seine Signifikanz für die Menschheitsgeschichte klar ab. Ohne ihn würde ein Großteil der Grundlage fehlen, auf der wir unsere Gesellschaft errichtet haben. Von Beginn an lieferte er Bau- und Brennstoff, Schatten und Kühle, Weidefläche und Jagdgrund, frische Luft und ein ausgeglichenes Klima. Zugleich war der Wald stets ein Spiegel unserer Gesellschaft. Wie man mit dem Wald umging, über ihn sprach und über ihn Kunst schaffte, drückte die Ideale, Ideologien, Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte der jeweiligen Zeit aus. Ob es das mittelalterliche Streben nach Kontrolle und Ordnung gegen die düstere Wildnis war, die

romantische Sehnsucht nach einem ursprünglichen Zufluchtsort oder konstruierte Ideologien zur Rechtfertigung von Gräueltaten im NS-Deutschland.

Das hat sich auch in der Gegenwart nicht verändert. Die Versuche, den Wald zu schützen und in die Stadt zu integrieren, drücken eine akute Zukunftsangst aus. Die fortlaufende Rodung und Ausbeutung des Waldes, die trotz der Bedrohung durch den Klimawandel fortgeführt wird, verdeutlicht, wie sehr unsere Gesellschaft auf Konsum und Gewinnstreben ausgelegt ist. Die Folgen davon zeigen sich auch in der immer stärker werdenden psychischen Belastung der Menschen in unserer Gesellschaft und dem zunehmenden Bedürfnis nach Abstand und Erholung, das sich in den vielfältigen Freizeitangeboten, die im Wald stattfinden, spiegelt.

Auch wenn die Natur beständig ein Motiv der Malerei und Zeichnung blieb, hat sich der Kunstbegriff im Laufe der Zeit erweitert und mit ihm auch die Möglichkeiten, die Natur zu thematisieren. Man konnte sich ihr auf neue Weise annähern und begann, die Elemente der Natur in die Kunst zu übertragen und sie unverfälscht zu nutzen.

Ein Beispiel für den veränderten künstlerischen Umgang mit der Natur ist die Arbeit „Storm King Wavefield“ der Künstlerin Maya Lin, die sie 2009 im Storm King Art Center in New York errichtete. Auf einer ehemaligen Kiesgrube erschuf sie eine Landschaft aus bis zu sechs Meter hohen Grashügeln, deren Formen an die Wellen des Ozeans angelehnt sind. Die Arbeit, welche zu ihrer dreiteiligen Serie „Wavefield“ gehört, ist als eine Intervention in natürliche und urbane Umgebungen konzipiert und versinnbildlicht die Dynamik und Schönheit der Landschaft, aber auch ihre Fragilität sowie ihre Veränderung aufgrund von menschlichem Einwirken und dem Klimawandel. Wie in vielen ihrer Arbeiten reflektiert Lin hier die Beziehung zwischen Mensch und Natur auf tiefgreifende Weise und schafft somit ein Bewusstsein für Umweltthemen, das Betrachter:innen dazu ermutigen soll, Verantwortung für den Schutz und die Erhaltung der natürlichen Welt zu übernehmen.

Eine weitere Arbeit der zeitgenössischen Kunstwelt, die in diesem Kontext zu erwähnen unumgänglich ist, vor allem in Bezug auf Bäume und den Wald, ist Joseph Beuys' Arbeit „7000 Eichen“, die für die documenta 7 (1982) entstand. Über einen Zeitraum von fünf Jahren wurden in Kassel unter dem Slogan „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ (Nemeczek 2014) 7000 Bäume gepflanzt. Mit der lebendigen Raum-Zeit-Skulptur, die Beuys als „Soziale Plastik“ betitelte, verfolgte er das Ziel, Kunst in den Alltag der Menschen zu bringen und einen nachhaltigen sozialen sowie ökologischen Wandel anzustoßen.

Die beschriebenen Arbeiten zeigen beispielhaft, wie Kunst bewegen, aufklären und Denkanstöße geben kann, wie hier etwa in

Bezug auf die Betrachtung und den Umgang des Menschen mit der Natur. Dadurch ist sie besonders in Zeiten des Klimawandels unverzichtbar.

Eine wichtige Rolle kommt dabei auch der Kunstvermittlung zu, die neue Wahrnehmungsebenen eröffnen kann und das Potenzial bietet, größere gesellschaftliche und politische Zusammenhänge greifbar zu machen.

Der Wald kann als Ort der kunstvermittlerischen Praxis einen erlebnisorientierten Zugang ermöglichen und eine emotionale Verbindung zur Natur fördern. Er ist ein Ort, der viele Menschen verbindet, die sonst wenige Gemeinsamkeiten haben und stellt somit eine Schnittstelle dar, die wir sinnbildlich und buchstäblich zusammen betreten können. Die Kunstwissenschaftlerin Anette Tietenberg sagt dazu: „Man kann den Wald nicht von außen, nicht aus der Distanz betrachten. Wenn man sich mit ihm beschäftigt, muss man ihn betreten. Teil von ihm werden, bereit sein, die Orientierung zu verlieren. Diese Erfahrung könnte helfen, Überlegenheitsillusionen und egozentrische Wahrnehmungsgewohnheiten zu überwinden. Ich sehe darin das Potenzial, mit einer Perspektive zu brechen, aus der heraus der Wald nur als landwirtschaftliche Nutzfläche betrachtet wird. Er ist mehr als ein reines Instrument der Holzwirtschaft, eine Lagerfläche und ein Produzent für Möbel, Holz und Kohle. Der Philosoph Konrad Liessmann hat schon in den 1980er Jahren darauf hingewiesen, dass die ökologische Debatte daran krankt, dass sie am instrumentellen Denken festhält, wenn sie damit argumentiert, dass es ihr schließlich um nichts Geringeres als das Überleben der Menschheit ginge. Es steht dann wieder der Mensch mit seinen Bedürfnissen im Fokus. Was aber wird aus Lebensräumen, die nicht in erster Linie dem Menschen dienen und ihm nützlich sind? Mit Hilfe von Interventionen der Kunstvermittlung ließen sich vielleicht Irritationen erzeugen, die die Paradoxie des Festhaltens an einer Konstruktion von ‚Umwelt‘, in deren imaginären Mittelpunkt stets der Mensch steht, wahrnehmbar macht.“ (Evans, 2023)

Die kunstvermittlerische Praxis im Wald kann uns, wie von Tietenberg beschrieben, erkennen lassen, dass wir im Kleinen wie auch im Großen Teil eines natürlichen Kreislaufs sind. In der Begegnung mit Arealen von Totholz, verdorrten oder verbrannten Waldflächen, die nachweislich durch die Einwirkung von Menschen verursacht wurden, werden der Verlust und die Zerstörung von unberührter Natur spürbar. Die gemeinschaftliche Motivation, den Wald zu erhalten, bietet eine Grundlage, um Standpunkte zu entwickeln und aktivistische Impulse zu setzen. Diese gemeinsamen Erfahrungen öffnen den Wald unweigerlich als politischen Raum.

Anhand eines selbstentwickelten Beispiels möchte ich einen Einblick bieten, wie eine kunstvermittlerische Praxis im Wald

aussehen kann. Das Vermittlungskonzept bezieht sich dabei auf die „Tree Drawings“ (2006) des Künstlers Tim Knowles. Für diese Arbeiten befestigte Knowles an den Zweigen von Bäumen Stifte, die wiederum auf einem Blatt Papier auflagen. Auf diese Weise entstanden Zeichnungen, welche die Bewegungen der Bäume durch Striche und Spuren dokumentierten.

Diese Arbeitsweise eignet sich gut, um sie mit Teilnehmenden eines Workshops nachzuahmen. Schon beim schweigsamen Betreten des Waldes liegt der Fokus darauf, achtsam zu sein und bewusst wahrzunehmen, welche Geräusche und Gerüche es dort gibt, welche Pflanzen und Tiere sich entdecken lassen und was für Gefühle dieser Ort in uns auslöst. Um eigene „Tree Drawings“ zu entwickeln, bekommen die in kleine Gruppen aufgeteilten Teilnehmenden Stifte, Bänder und Papier, die sie, wie im Vorbild von Knowles, an einem Baum oder einer anderen Pflanze ihrer Wahl befestigen. Die Formen und Bewegungen der Pflanzen werden dabei bewusst als künstlerische Mittel betrachtet. Während die Zeichnungen entstehen, finden sich die Teilnehmenden wieder zusammen, wissend, dass die Äste ihrer Bäume bei jedem Windstoß den Stift über das Papier bewegen.

Gemeinsam kann der Prozess, der sich nun abspielt, reflektiert und der Frage nachgegangen werden, wer Künstler:in der fertigen Zeichnung sein wird. Sind es die Menschen, die den Stift festgebunden haben, oder ist es der Baum, durch dessen Bewegungen die Linien auf dem Blatt entstehen? Kann ein Baum überhaupt Künstler sein, wenn er kein Bewusstsein oder Verständnis für Kunst hat? Wie viel Bewusstsein haben Pflanzen? Braucht es eines, um Kunst zu schaffen? Was braucht es, um ein:e Künstler:in zu sein? Reicht es, eine Idee zu haben, die man in Auftrag gibt, oder muss man sie auch umsetzen?

Durch die Betrachtung der besonderen Merkmale der von den Teilnehmenden ausgewählten Pflanzen lässt sich viel über diese herausfinden, etwa ob sie gesund sind, um welche Art es sich handelt und wie man ihr Alter bestimmen kann. Auch lässt sich beobachten, ob sich die Formen und Eigenschaften der Pflanzen in die Zeichnung übertragen haben. Ist ihre Handschrift eine Unterschiedliche?

Das Projekt endet mit dem Bestreben, die Teilnehmenden mit neuen Ansätzen und Fragen nach Autor:innenschaft und dem Bewusstsein der Natur zu entlassen, sowie mit einer gestärkten Verbundenheit zum Wald.

Dieser Text basiert auf der Abschlussarbeit „Der Wald als kunstvermittlerischer Raum“ von Sam Evans und wurde von Lena Götzingler editiert.

Sam Evans ist eine Fotografie- und Multimedia-Künstlerin, die sich intensiv mit der Beziehung zwischen Leben und Natur auseinandersetzt. Ihr Werk reflektiert zunehmend Themen wie Artefakte, Rituale, Erinnerungen sowie die Wechselwirkungen zwischen imaginären Konstrukten und der Umwelt. Kreisläufe, Schutzmechanismen, menschliche Rohheit und die Bedeutung von Orten sind zentrale Elemente ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Ihre künstlerische Ausbildung umfasste Studien bei renommierten Professor:innen wie Hartmut Neumann, Zheng Bo und Corinna Schnitt und sie steht kurz vor dem Abschluss ihres Meisterschülerstudiums.

Literatur

Der Spiegel, 2021. Klimawandel in Ballungsräumen: Bäume kühlen Städte besser als Grünflächen, 23.11.2021.

<https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/klima-krise-baeume-kuhlen-staedte-besser-alsgruenflaeche-n-a-3de265ae-8a0e-4521-a2d1-1560841e1220> (abgerufen am 29.03.2023)

Fischer, Hubertus, 2003. „Draußen vom Walde ...“ – Die Einstellung zum Wald im Wandel der Geschichte. In: NNA-Berichte, Bd. 4/2, S. 92–100. <https://nna.niedersachsen.de>. Nemecek, Alfred, 2014.

Klimawandel im Beuysland. Stiftung 7000 Eichen.

<http://www.7000eichen.de/?id=29> (abgerufen am 31.03.2023)

Stiftung 7000 Eichen, 2014. Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung.

<https://www.7000eichen.de/index.php?id=37> (abgerufen am 31.03.2023)

Evans, Sam, 2023. Der Wald als kunstvermittlerischer Raum