Nachhaltig vergänglich

Zur Materialität des Verfalls

Hg. v. Yorick Josua Berta, Jasmin Mersmann und Romana Sammern

Figurationen des Übergangs 5



sonderzahl

Nachhaltig vergänglich
Zur Materialität des Verfalls

Sonderzahl

Yorick Josua Berta, Jasmin Mersmann, Romana Sammern (Hg.)

Nachhaltig vergänglich

Zur Materialität des Verfalls

Sonderzahl

Figurationen des Übergangs 5

Herausgegeben von Hildegard Fraueneder, Werner Michler und Romana Sammern



wissenschaft &
kunst /
arts &
knowledges



Kunstuniversität Linz
University of Arts Linz

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Gedruckt mit Unterstützung der Kunstuniversität Linz und des Programmbereichs „Figurationen des Übergangs“ der interuniversitären Einrichtung Wissenschaft und Kunst (zwischen Universität Salzburg und Universität Mozarteum Salzburg)

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1199

www.sonderzahl.at

2026 Sonderzahl Verlagsges.m.b.H.
Mommsengasse 2, 1040 Wien
verlag@sonderzahl.at
Schrift: Milo Serif, NN Allegra
Druck: booksfactory
ISBN: 978 3 85449 686 1
ISSN: 2707-918X (Online)
DOI: 10.25598/transitionen-2026-v

Umschlag von Matthias Schmidt unter Verwendung einer Abbildung von υφή: *looped within (Eternit, epilithisch besiedelt)*, 2024, Digitalfotographie, Foto © υφή

Inhalt

Nachhaltig vergänglich. Zur Einführung
Yorick Josua Berta, Jasmin Mersmann, Romana Sammern **7**

Künste des Verfalls

Verwesen sein. Verfallskunst der 1960er Jahre zwischen absoluter Gegenwart und vollendeter Zukunft
Yorick Josua Berta **37**

Alberto Burris *Grande Cretto di Gibellina*: Ruinen zweiter Ordnung
Monika Wagner **65**

Ein Schönheitsinstitut namens *Wabi Sabi*. Zur Geschichte und Kritik der japanischen Ästhetik des Vergänglichen
Vera Wolff **87**

Marsyas, oder: Über die Möglichkeit, verletzlich, aber kein Opfer zu sein
Karin Harrasser **107**

Ornaments of Occupation
ὑφή **125**

Paradoxien der Erhaltung

Vanitas aeterna: Zur Paradoxie von Vergänglichkeit und Verdauerung in der mittelalterlichen Dichtung
Manfred Kern **139**

Reste aus Performances. Nachhaltige Vergänglichkeit in Marina Abramovićs *Balkan Baroque*
Mareike Herbstreit **153**

In Formalin und Fetzen. *Vampyroteuthis infernalis* oder das Nicht-Lebendige und seine Zersetzung
Maren Mayer-Schwieger **173**

Nachhaltigkeit, Transformation und Verlust
in der samischen Gegenwartskunst
Anne Hemkendreis 193

Dem Ferner näher
Elisabeth Eiter
Mit einem Begleittext von Karin Pernegger 213

Nachhaltige Vergänglichkeit

Materielle Ressourcen: Nachhaltigkeit und Vergänglichkeit aus
der Perspektive von Umwelt- und Wirtschaftsgeschichte
Reinhold Reith 235

„Ein entscheidender Vorteil ist ihre begrenzte Haltbarkeit…"
Yorick Josua Berta und Jasmin Mersmann
im Gespräch mit Charlett Wenig 257

Pilze retten die Welt.
Zum Topos des kollektiven Überlebens in der Kunst
Ilka Becker 269

Ewige Endzeit.
Konturen des Weltuntergangs und der Apokalyptik
Thomas Macho 299

Die Kurve
Irini Athanassakis 319

Im Gespräch mit der Kurve:
Weltbevölkerung, Kunst und Nachhaltigkeit
Irini Athanassakis und Romana Sammern 323

Autorinnen und Autoren 333
Short Summaries 339
Namensregister 349

Nachhaltig vergänglich
Zur Einführung

Yorick Josua Berta, Jasmin Mersmann, Romana Sammern

Eternit. Dass die ewige Haltbarkeit, die der Name des hochfesten Verbundwerkstoffs aus Zement und Asbestfasern versprach, sich schließlich auf Deponien für Sonderabfälle bewähren würde, ahnte bei der Eintragung des Markennamens im Jahr 1903 niemand. Bis zu seinem Verbot neunzig Jahre später wurde der Baustoff weiträumig verwendet – nicht nur für Dächer und Verschalungen, sondern auch für eine Ikone modernen Designs, Willy Guhls *Loop Chair* von 1954, der auf der *documenta 2* in der kriegsbeschädigten Orangerie in der Kasseler Karlsaue zum stilvollen Ausruhen einlud.[1]

Flechten (lat. *lichen*, griech. *ýφή*) sind in vieler Hinsicht unempfindlich und siedeln sich ausgesprochen gern auf Eternitflächen an – auch auf den *Loop Chairs* auf dem Dach des Linzer Architekturforums, wo sie das Künstler:innenkollektiv ὑφή für das Cover dieses Buches fotografiert hat. Natalia Jobe und Stefanie Katara sammeln Flechten auf Monumenten und kontaminierten Flächen mit dem Ziel, Geschichte aus einer mehr-als-menschlichen Perspektive zu schreiben. Dabei überlagern sich verschiedene Temporalitäten – die Zeit des Steins, des Bewuchses, des historischen Ereignisses und der gegenwärtigen Betrachtung. Die Flechten verwenden die Künstlerinnen auch als Basisnote eines Parfums, das die Erinnerung an das ursprüngliche Habitat aufbewahrt. Der Duft legt sich wie Flechten auf die Haut, bevor er sich verflüchtigt.[2]

1 Vgl. das Foto von Günther Becker im documenta archiv, Inv. docA, MS, d2, 10011766, https://www.documenta-archiv.de/de/forschung/51/documenta-geschichte/92/2 (letzter Zugriff: 27.8.2024).

2 Vgl. Cover und Beitrag von ὑφή im vorliegenden Band, S. 125–135. Das Parfum war Teil der Ausstellung *Nachhaltig vergänglich*, die im November 2022 in der Stadtgalerie am Mozartplatz in Salzburg stattfand. Die bewachsenen *Loop Chairs* und ein anderer Ausschnitt des fortlaufend weiterentwickelten Projekts wurden 2020 im afo architekturforum oberösterreich in Linz ausgestellt.

Derartige Spannungen zwischen Überdauern und Verschwinden bilden das Thema des vorliegenden Bandes. Die Vanitasformel *omnia transeunt* (alles vergeht) wirkt angesichts von Asbest auf Halden, Atommüll in Bergwerken und Mikroplastik in Ozeanen wie ein utopisches Versprechen – die Relikte des Menschen sind allzu dauerhaft. Umgekehrt verleihen Artensterben, Waldbrände und schmelzende Gletscher der Formel bedrückende Aktualität – die Vergänglichkeit des Irdischen erscheint in der Gegenwart exponentiell beschleunigt. Visualisiert werden diese Entwicklungen in Zahlen und Graphiken[3], sinnlich erfahrbar in materiellen Verfallsprozessen wie Altern und Verwittern, Erosion und Abnutzung, Dekomposition oder Verwesung. Kulturen haben diverse Techniken entwickelt, um diese Prozesse aufzuhalten: verschiedene Arten der Konservierung wie das Einfrieren, Einbalsamieren oder Vakuumieren, aber auch Verfahren der Pflege, Reparatur oder Archivierung. Corinna Caduff betrachtet Vergänglichkeit deshalb als Katalysator kultureller Entwicklungen: „Das Bewusstsein von Vergänglichkeit ist ein wesentlicher Impuls sowohl für alle Bewahrung als auch für jegliche Progression und Innovation.“[4]

In anderen Bereichen hingegen wird Verfall bewusst akzeptiert, aufgewertet oder gar gefördert: in der Ökologie oder in *circular economies*, unter umgekehrten Vorzeichen aber auch in der Industrie, die von Obsoleszenz, also dem intendierten Altern von Produkten, profitiert, und nicht zuletzt im Feld der Kunst, wo Verfall repräsentiert, simuliert und besonders seit den 1960er Jahren auch bewusst inszeniert wird. Unter dem Begriff der „Patina“ sind bestimmte Alterungserscheinungen von Skulpturen und Gemälden wie Grünspan oder Gilb seit dem 17. Jahrhundert meist positiv konnotiert; erst in der Kunst nach 45 aber wird das Einschreiben von Zeitspuren ein eigenes Thema.[5] Verfall ist dabei keine abstrakte Kategorie, sondern ein sinnlich

3 Vgl. Irini Athanassakis’ künstlerische Auseinandersetzung mit der Kurve, die laut UN die Entwicklung der Weltbevölkerung prognostiziert, in diesem Band (S. 319–322).

4 Caduff, *Wozu Vergänglichkeit?*, 2018, S. 12.

5 Ausgehend von dem „ästhetischen Wertbegriff“ der Patina stellt ein jüngst von Irene Glazer und Angela Matyssek herausgegebener Sammelband verschiedene Formen des Umgangs mit Zeitspuren in der Gegenwartskunst vor, die „aufgrund ihrer Materialien und Medien meist schneller und unkontrollierbarer altert als ‚alte‘ Kunst“ (vgl. Glanzer u. Matyssek, *Patina*, 2023, S. 7 sowie den im selben Band enthaltenen Beitrag von Eva Kernbauer, „Jenseits von Hier und Jetzt“, 2023, S. 33–46).

beobachtbarer, sich in das Material einschreibender Prozess. Den Ambivalenzen in dem sich historisch immer wieder wandelnden Verhältnis zu Vergänglichkeit, den Übergängen zwischen dem Wunsch, den Verfall aufzuhalten, und seiner ästhetischen oder ökologischen Aufwertung gehen die Beiträge dieses Bandes nach. Aufsätze, Interviews und Bildstrecken untersuchen die wechselnden Semantiken und die materielle Erfahrung von Dauer und Vergänglichkeit: Wie kann Verfall ästhetisch produktiv werden? Wie wird er simuliert? Wie konserviert? Was bleibt von Performances? Wie lassen sich Ruinen erhalten? Welche Rolle spielen verschiedene Medien bei der dauerhaften Tradierung? Und: Sind vergängliche Materialien nachhaltig?

Nachhaltigkeit

Der Begriff der Nachhaltigkeit hat sich zu einem marktgängigen Mantra entwickelt, das ökologische, ökonomische und soziale Zukunftsfähigkeit gegen Artensterben, globale Erwärmung, erodierende Sozialstaaten und steigende Burnout-Raten beschwört.[6] Die Forderung nach Zukunftsfähigkeit richtet sich also gegen Prozesse der Ausbeutung, Erschöpfung und Verarmung, aber auch gegen ein blindes Bewahren des Bestehenden. Nachhaltigkeit impliziert immer eine Transformation, sie fungiert als Scharnier zwischen Vergänglichkeit auf der einen Seite und Dauerhaftigkeit auf der anderen.[7] Das deutet sich schon bei dem Forstwissenschaftler Hans Carl von Carlowitz an, der 1713 in seiner *Silvicultura oeconomica* erklärte, „wie eine sothane Con-

6 „In Zeiten, wo der Planet sich aufheizt, wo Solidarität und Gemeinsinn schmelzen wie die Gletscher der Polarkappen, wo Global Players über Nacht kollabieren, Staaten zu scheitern drohen, wird Nachhaltigkeit zum Thema." Grober, „Auf dem Weg zur Glückseligkeit. Streifzug über das Begriffsfeld Nachhaltigkeit", 2010, S. 143.

7 Das komplexe Verhältnis von Erneuerung und Verdauerung zeigt paradigmatisch der shintoistische Ise-Schrein, der alle 20 Jahre neu aufgebaut wird. Wegen Holzmangels müssen die dafür verwendeten 200-jährigen Scheinzypressen schon seit dem 11. Jh. aus entfernten Regionen beschafft werden. Anfang des 20. Jhs. wurde ein Aufforstungsprojekt gestartet, um den Anteil an regionalem Baumaterial zu erhöhen. Inzwischen werden auch alte Bauteile recycelt. Vgl. Adams, „Japan's Ise Shrine and Its Thirteen-Hundred-Year-Old Reconstruction Tradition", 1998, S. 50; Metze, „Die 61. zyklische Schreinverlegung im Großschrein von Ise", 1998, S. 43.

servation und Anbau des Holzes anzustellen wäre, so daß es eine continuirliche beständige und nachhaltende Nutzung gebe".[8] Nachhaltigkeit bezeichnet folglich ein Prinzip, wonach der Verbrauch einer Ressource nicht höher sein darf als das, was nachwächst bzw. auch künftig bereitgestellt werden kann. Der Abbau wird nicht gestoppt, sondern durch Mäßigung und Gegenmaßnahmen so organisiert, dass er fortgesetzt werden kann. Die ökonomische Verwertung von Pflanzen und Tieren als ‚Ressourcen' wird dabei freilich nicht in Frage gestellt.

Das Substantiv Nachhaltigkeit findet sich zuerst 1789 in Johann Philipp Francks *System der landwirthschaftlichen Polizey*.[9] Aus diesen Publikationen der deutschen Forstwissenschaft wurde der Begriff mit „sustained" ins Englische übertragen. Erst ab 1968 verbreitete sich der Ausdruck „sustainable" und wurde durch den Club of Rome und seine Studie *Limits to Growth* (1972) einer breiten Öffentlichkeit bekannt.[10] 1987 definierte der sogenannte Brundtland-Bericht der UN-Weltkommission für Umwelt und Entwicklung „sustainable development" als „Entwicklung, die die Bedürfnisse der Gegenwart befriedigt, ohne zu riskieren, daß künftige Generationen ihre eigenen Bedürfnisse nicht befriedigen können."[11] Die Aushandlung zwischen heutigen und zukünftigen Bedürfnissen erinnert an die forstwissenschaftliche Logik der gleichmäßigen Ressourcenausbeutung und wirft die Frage auf, wessen „Bedürfnisse" hier gemeint sind. Der vorgebliche Universalismus der Forderung übersieht geflissentlich, dass der Bedarf der Industrienationen bislang sehr viel höher ist als der des globalen Südens. Dort werden die Auswirkungen umgekehrt ungleich stärker spürbar, und zwar nicht erst in künftigen Generationen, sondern schon heute.

Auch aufgrund der Kritik am universalistischen Fortschrittsnarrativ hat sich inzwischen ein Drei-Säulen-Modell der Nachhaltigkeit

8 Carlowitz, *Sylvicultura Oeconomica*, 1713, S. 105.

9 Franck, *System der landwirthschaftlichen Polizey*, 1789–1791, Bd. 1, S. 363. Vgl. dazu die 1798 von Thomas Robert Malthus entwickelte Theorie über den Zusammenhang von Bevölkerungswachstum und der Ausbeutung bzw. der Erschöpfung der natürlichen Ressourcen und den Beitrag von Irini Athanassakis und Romana Sammern im vorliegenden Band.

10 Grober, *Tiefe Wurzeln*, 2002, S. 116–117.

11 Weltkommission für Umwelt und Entwicklung, *Unsere gemeinsame Zukunft*, 1987, S. 46, zit. n. Schlechtriemen, „Ideen- und Wissensgeschichte", 2019, S. 41. Zu dieser Zeit, besonders durch den Erdgipfel 1992 in Rio de Janeiro, wurde der Begriff „Nachhaltigkeit" auch im Deutschen populär. Vgl. Uekötter, *Überlegungen zur Begriffsgeschichte der Nachhaltigkeit*, 2014.

durchgesetzt, das ökonomische, ökologische und soziale Faktoren berücksichtigt.[12] Zu den 2015 von der UN formulierten 17 *Sustainable Development Goals* (SDGs) gehören neben dem Ausbau erneuerbarer Energien und dem Schutz von Ökosystemen zum Beispiel auch das Ende der Armut und die Gleichstellung der Geschlechter.[13] In der Wissenschaftsförderung gehört zu den Forderungen nach mehr Nachhaltigkeit auch die längerfristige Sicherung und Bereitstellung von Forschungsdaten und Sammlungen, um deren Nachnutzung zu erlauben.[14] Es mag an dieser Erweiterung des Nachhaltigkeitsbegriffs, aber auch an seiner Kommerzialisierung liegen, dass er immer weiter verbreitet, aber auch verwässert wurde. 1996 kritisierte der Klimaaktivist Bill McKibben den Begriff „sustainability" als „buzzless buzzword", als nutzlose Worthülse, die sich nie im allgemeinen Sprachgebrauch durchsetzen werde.[15] So sehr seine Charakterisierung als Buzzword zutrifft, so falsch war seine Prognose: Heute ist der Begriff allgegenwärtig, besonders in der Werbung. Als ungeschütztes Label kann Nachhaltigkeit nicht nur der Absatzsteigerung nahezu jeden Produkts – bis hin zu Flugreisen – dienen, sondern auch die Zerstörung von Ökosystemen und indigener Communities maskieren.[16] Exemplarisch zeigt dies Anne Hemkendreis in ihrem Beitrag über den künstlerischen Aktivismus der Sámi gegen den „grünen Kolonialismus" in Norwegen, wo Windkraftanlagen mit massiven Folgen für die Sámi und ihre Lebensumgebung errichtet werden. Diese Konflikte erinnern an die *Erklärung des 13. Mai* (2023), die die „nachhaltige Zerstörung" des Regenwalds durch Konzerne wie Nestlé und Ferrero

12 Purvis, Mao u. Robinson, „Three Pillars of Sustainability", 2019, S. 681–695.

13 United Nations, „17 Goals", https://sdgs.un.org/goals#history (letzter Zugriff: 20.8.2024).

14 Die Basis dafür bilden die 2016 publizierten „FAIR Data Principles" (FAIR – Findable, Accessible, Interoperable und Reusable); vgl. https://force11.org/info/the-fair-data-principles/ (letzter Zugriff: 08.09.2024).

15 Zit. n. Caradonna, *Sustainability. A History*, 2014, S. 2.

16 So werben immer mehr Fluglinien mit *sustainable aviation fuels* (SAFs) aus Speiseöl, das jedoch mindestens zur Hälfte mit Kerosin gemischt werden muss. Die Werbung der Austrian Airlines für einen CO2-neutralen Flug zur Biennale in Venedig wurde per Gerichtsbeschluss unterbunden. Vgl. „AUA-Werbung zu CO2-neutralem Flug laut Urteil irreführend", in: Horizont, 25.9.2023, https://www.horizont.at/marketing/news/greenwashing-aua-werbung-zu-co2-neutralem-flug-laut-urteil-irrefuehrend-92592 (letzter Zugriff: 18.6.2024).

anprangert.[17] Der Begriff ‚nachhaltig' wird hier bewusst polemisch verwendet, um eine besonders tiefgreifende Zerstörung, die als vermeintlicher Schutz der Umwelt dargestellt wird, zu kritisieren.

Der Titel des vorliegenden Bandes spielt mit der Ambivalenz des Begriffes zwischen dem wissenschaftlichen und dem alltagssprachlichen Verständnis von „nachhaltig" im Sinne von „regenerationsfähig" bzw. „langfristig wirkend". Verfallende Materialien können nachhaltig sein, wenn sie in natürliche Kreisläufe eingebunden sind. Darstellungen von Vergänglichem können als nachhaltig bezeichnet werden, insofern sie Verfall in haltbaren Materialien figurieren oder durch mündliche Tradierung fortbestehen. Ebenso sind sie nachhaltig, wenn sie einen bleibenden Eindruck hinterlassen oder wenn die Formulierungen der Vergänglichkeit sich zwar über die Jahrhunderte wandeln, aber immer wieder neu aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.[18]

Inwiefern ein Blick auf historische Formen des Umgangs mit Ressourcen Ansätze für gegenwärtige und zukünftige Nachhaltigkeitsstrategien bietet, zeigt Reinhold Reith in seinem Beitrag. Vergangene Gesellschaften zwangen hohe Materialkosten zu Recycling und Reparatur, während erst der Übergang zur Konsum- bzw. Wegwerfgesellschaft seit den 1950er Jahren zu einem drastischen Anstieg des Materialverbrauchs führte. Heute wird neben Strategien zur Müllvermeidung („refuse, reuse, recycle") vielerorts versucht, auch die Natur des Abfalls zu ändern und abbaubare Alternativen besonders zu erdölbasierten Kunststoffen zu finden (dafür gibt es seit Kurzem auch ein viertes „R": *to rot*). In einem Interview stellt die Designerin Charlett Wenig ihre Forschung zu Biomaterialien vor. Ihre Prototypen aus Rinde und Knochenabfällen haben eine kürzere Lebensdauer, können aber nach ihrer Nutzung rückstandslos abgebaut werden. Diese materialwissenschaftliche Hinwendung zur Vergänglichkeit entspricht einer neuen kulturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit für Phänomene der Zersetzung. So hat Donna Haraway Kompost als Metapher für zyklische Prozesse der Zersetzung und Erneuerung sowie der symbiotischen Beziehungen der Lebewesen in die Kulturtheorie eingeführt.[19] Inspiriert von ihrem Konzept der „Sympoiesis",

17 Declaration of 13 May, 2023, https://www.declaration13may.com/declaration/ (letzter Zugriff: 18.6.2024).

18 Vgl. dazu die Beiträge von Manfred Kern und Thomas Macho in diesem Band.

19 Vgl. Haraway, „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene:

das Kooperation und Ko-Kreation als zentrale Prinzipien des Lebens und Vergehens aller Lebensformen beschreibt, und von Anna Lowenhaupt Tsings Studien zum Matsutake als Modell für „das Leben in den Ruinen des Kapitalismus", sind Pilze als Zersetzer, Kompostierer und Netzwerker in Kunst und Theorie gegenwärtig omnipräsent.[20] Mit einem kritischen Blick auf die an Pilze geknüpften Heilserwartungen und die Unschärfe metaphorischer Redeweisen untersucht Ilka Becker exemplarisch zwei künstlerische Arbeiten von Claire Pentecost und Jae Rhim Lee, in denen Pilze produktiv als Metaphern und Akteure für ökologische Nachhaltigkeit und kollektives Überleben fungieren.

Vergänglichkeit

Wenn Donna Haraway versucht, Menschen als Teil eines kompostierenden Gefüges zu denken,[21] wird damit auch deren Vergänglichkeit aufgewertet: „Kritter – menschliche und nichtmenschliche – werden miteinander, komponieren und dekomponieren einander".[22] Die zeitgenössische Ökotheorie schafft damit neue Akzeptanz für Tod und Verwesung als fundamentale Ebene menschlicher Erfahrung, die oft als Ursprung von Religion erklärt wurde.[23] Tatsächlich weckt der Begriff der Vergänglichkeit religiöse Assoziationen, wobei die irdische Vergänglichkeit einer himmlischen Ewigkeit gegenübergestellt oder zwischen sterblichen und unsterblichen Bestandteilen von Lebewesen differenziert wird.[24] Aus christlicher Perspektive erinnert das Motiv der Vanitas an die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens und der irdischen Güter, bereitet aber zugleich auf das zeitlose Jenseits vor.[25]

Making Kin", 2015, S. 159–165; Hamilton u. Neimanis, „Composting Feminisms and Environmental Humanities", 2018, S. 501–527; Fayet: *Reinigungen*, 2003.

20 Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Rande der Welt*, 2019.

21 „Wir sind Humus, nicht *homo*, nicht *anthropos*; wir sind kompostiert, nicht posthuman." Haraway, *Unruhig bleiben*, 2018, S. 80.

22 Ebd., S. 134.

23 Vgl. Bihrer, Franke-Schwenk u. Stein, „Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft", 2016, S. 11; vgl. Heimerl u. Prenner: *Vergänglichkeit*, Graz 2011; Jong u. Halberstadt: *Death Anxiety and Religious Belief,* 2016.

24 Vgl. Treml, „Sterblichkeit", 2000, S. 550–553.

25 Angehrn, „Zwischen Nichtigkeit und Erfüllung", 2022, S. 33–44, hier S. 34f. Für eine Ideengeschichte der Vanitas und deren Aspekte – *memento mori, carpe*

In einer säkularen Welt fehlt der Fluchtpunkt des ewigen Lebens. Stattdessen müssen neue Sinnsysteme und Rituale zur Bewältigung der Sterblichkeit gefunden werden. Thomas Macho und Kristin Marek konstatierten 2007 eine „neue Sichtbarkeit des Todes"; in den letzten Jahren lassen sich außerdem verstärkt Initiativen zu einer Enttabuisierung des Alterns beobachten.[26] Gleichzeitig aber versprechen die neuen Technologien der *digital afterlife industry* (DAI) Unsterblichkeit durch Kommunikationsplattformen, Avatare und sogenannte *deadbots*, die Tote auf Basis ihres digitalen Fußabdrucks bzw. persönlicher Texte, Bilder und Stimmen virtuell auferstehen oder weiterleben lassen.[27] Erstmals in der Geschichte können Verstorbene ihre Hinterbliebenen „live" trösten, ihnen Geschichten vorlesen oder sogar mit ihnen im Gespräch bleiben.[28] Auch ein Chatbot allerdings „lebt" nur, solange das Abo läuft (und die entsprechenden Server mit Energie versorgt werden). Das Leverhulme Centre for the Future of Intelligence (LCFI) empfiehlt daher, über angemessene Abschiedsrituale, etwa „digital funerals" für *deadbots* nachzudenken.[29] In der materiellen Welt etabliert sich derweil eine neue, „nachhaltige" Bestattungskultur. Die zunehmend populären Waldfriedhöfe, kompostierbaren Särge und Urnen lassen sich als Symptome der Bejahung leiblicher Vergänglich-

diem und *contemptus mundi* – vgl. Benthien u. von Flemming: „Einleitung", 2018, S. 12–16.

26 Macho u. Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, 2007; vgl. auch Benthien, Schmidt u. Wobbeler, „Vanitas und Gesellschaft", 2021, S. 3–6.

27 Der bekannteste Anbieter mit dem sprechenden Namen „Project December" wirbt auf seiner Website damit, Tote simulieren zu können, https://project-december.net/ (letzter Zugriff 30.7.2024). Vergleichsweise harmlos erscheint dagegen der auf der Website „GoneNotGone" angebotene Dienst, mithilfe dessen man zeitlebens Botschaften aufnehmen kann, die postum an die Hinterbliebenen gesendet werden, vgl. https://gonenotgone.com/ (letzter Zugriff 30.7.2024).

28 Auch Amazons *Alexa Echo Dot Kids Edition* wird seit 2022 mit der Fähigkeit beworben, die Stimmen Verstorbener wiederzugeben, nun könne sich ein Kind beispielsweise eine Gutenachtgeschichte von seiner verstorbenen Großmutter erzählen lassen. Vgl. Tanner, *Foreverism*, 2023, S. 100–102.

29 „Call for safeguards to prevent unwanted 'hauntings' by AI chatbots of dead loved ones", https://www.cam.ac.uk/research/news/call-for-safeguards-to-prevent-unwanted-hauntings-by-ai-chatbots-of-dead-loved-ones (letzter Zugriff 30.7.2024); vgl. Hollanek u. Nowaczyk-Basińska, „Griefbots, Deadbots, Postmortem Avatars", 2024, S. 1–22. Zu Ethik, Recht und Sicherheit des digitalen Weiterlebens forscht auch das Tübinger Projekt Edilife https://www.sit.fraunhofer.de/de/edilife/. (letzter Zugriff 30.7.2024).



Abb. 1: Studio Nienke Hoogvliet: *MOURN*, 2018

keit lesen, die das Nachleben nicht im Jenseits sucht, sondern im Erdboden (Abb. 1).[30]

Eine säkulare Gesellschaft muss nicht nur die Sterblichkeit bewältigen, sondern auch die anthropogene Zerstörung des Planeten. Im Christentum bildet der Jüngste Tag den Horizont aller Erfahrung, in der Vormoderne waren entsprechend auch Naturkatastrophen eschatologisch interpretierbar.[31] Das verheerende Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 stellte diesbezüglich eine Zäsur dar. Die unfassbare Zerstörung rief das Theodizee-Problem auf: Wie konnte ein gütiger Gott eine solche Tragödie, noch dazu in einem katholischen Land, zulassen? Die Verwüstung aber änderte nichts an der anhaltenden Faszination für Ruinen. Maler feierten die von der Vegetation eingenommenen antiken Überreste, Hubert Robert nahm in seinen Bildern gar den Verfall zeitgenössischer Bauwerke vorweg, und in Landschaftsgärten entstanden künstliche Ruinen, die inzwischen

30 Das Studio Nienke Hoogvliet etwa produziert kompostierbare Urnen: „In the project 'MOURN' they redefine the concept of an urn as a storage device for cremation ashes. It's no longer a vessel. By mixing PHA [Polyhydroxyalkanoate, ein Bioplastik] with cremation ashes, an object is formed that can be given back to nature as a whole." (https://www.nienkehoogvliet.nl/portfolio/mourn/ (letzter Zugriff 30.7.2024) Zur nachhaltigen Bestattungskultur siehe auch den Beitrag von Ilka Becker im vorliegenden Band.

31 Vgl. Jakubowski-Tiessen, „Endzeitvorstellungen vor dem Hintergrund von Naturkatastrophen", 2016, S. 99–111.

tatsächlich verfallen und die Restaurierung vor entsprechende Herausforderungen stellen. Nach einem Abriss zur Geschichte der Ruinenästhetik beschreibt Monika Wagner in ihrem Beitrag Alberto Burris Auseinandersetzung mit den Trümmern der erdbebenzerstörten sizilianischen Stadt Gibellina. Durch das Überziehen der Ruinen mit einer hellen Betonhaut wird die Zerstörung auf Dauer gestellt, aber dem Blick entzogen. Die Interaktion des Betons mit seiner Umgebung, insbesondere Einbruchstellen und der sich immer wieder durchsetzende Bewuchs, machen den *Grande Cretto di Gibellina* zu einer Ruine zweiter Ordnung.

In den gegenwärtigen Bildern von Waldbränden, Überflutungen, Dürren und kontaminierten Landschaften kehrt, wie Thomas Macho in seinem Beitrag zeigt, die Apokalyptik zurück – nun allerdings ohne jedes Heilsversprechen. Die räumlichen und zeitlichen Grenzen der Welt wurden historisch kontinuierlich neu gezogen, das Weltende immer wieder neu datiert: Von der nicht erfüllten Naherwartung der Wiederkehr Christi bis zu astronomischen, kalendarischen oder historischen Ereignissen hat jede Epoche ihre eigenen Apokalypsen hervorgebracht. Heute leben wir im Schatten drohender Weltuntergänge ohne Hoffnung auf Erlösung. Während bei der Sintflut des Alten Testaments zwei Tiere von jeder Art gerettet werden, um die Biodiversität auf Erden zu sichern, stehen in den anthropogenen Plagen der Gegenwart nicht nur unzählige menschliche Leben auf dem Spiel, sondern auch die Zukunft ganzer Tierarten. Das, je nach Zählung, sechste oder siebte Massenaussterben[32] hat nicht nur geholfen, das Wissen um die menschliche Zerstörungskraft zu verbreiten, sondern auch eine neue Auseinandersetzung mit Erfahrungen von Verlust und Trauer provoziert.[33]

32 Rampino u. Shen, „The End-Guadalupian (259.8 Ma) Biodiversity Crisis: The Sixth Major Mass Extinction?", 2021.

33 In seinem 2006 begonnenen Projekt *The Frameworks of Absence* etwa schneidet der amerikanische Künstler Brandon Ballengée (geb. 1974) die Darstellungen ausgestorbener Tiere in historischen Drucken aus und rahmt sie mit den entsprechenden Leerstellen, die in einem begleitenden *Book of the Dead* vermerkt sind. Die Arbeit entgeht dabei nicht Ursula Heises Kritik, wonach sich der Diskurs um das Artensterben meist auf einzelne identifizierbare, ästhetisch ansprechende Spezies konzentriert und selten über den Gestus der Tragödie hinauskommt. Brandon Ballengée: *The Framework of Absence,* seit 2006, https://brandonballengee.com/the-frameworks-of-absence/ (letzter Zugriff: 30.7.2024); vgl. Heise, *Imagining Extinction*, 2016.

Andernorts ruft das Artensterben kühne Techno-Fixes der Vergänglichkeit auf den Plan, etwa wenn mittels *resurrection biology* ausgestorbene Tierarten wiederbelebt oder ersetzt werden sollen.[34] Solche Fantasien technologischer Machbarkeit erinnern an die transhumanistischen Versuche zur Bewahrung menschlichen Lebens in Kühltanks oder digitalen Datenbanken, die freilich selbst nicht vor dem Verfall gefeit sind und durch ihren Energieverbrauch zu den Verlusten beitragen, die sie dokumentieren.[35]

Auch ohne den technischen Sieg über den Tod gibt es für das Aussterben der Spezies Mensch wenig Anzeichen – bis 2050 soll die Weltbevölkerung von aktuell etwas über acht Milliarden auf fast zehn Milliarden ansteigen.[36] Diese Prognose, verbunden mit der anthropogenen Umweltzerstörung, hat bereits in den frühen 1990er Jahren zur Gründung des *Voluntary Human Extinction Movement* geführt. Diese Bewegung will durch den freiwilligen Verzicht auf Fortpflanzung die ökozidalen Auswirkungen des westlichen Lebensstils minimieren.[37] Auf der Gegenseite kämpfen Pronatalist:innen, unter ihnen Jeff Bezos und Elon Musk, für eine kompromisslose Vergrößerung der Menschheit, basierend auf der Theorie, dass eine Erhöhung der menschlichen Population zu einer quantifizierbaren Steigerung des allgemeinen Glücks führt.[38]

Während die Bevölkerung global steigt, geht sie in den wirtschaftlich stärksten Nationen zurück. Irini Athanassakis reflektiert in ihren künstlerischen Arbeiten die Wechselwirkungen zwischen der demografischen Entwicklung und ökonomischen Realitäten sowie die Verbindungen

34 Zum Versuch des US-Projekts *Revive & Restore*, die ausgestorbene Wandertaube durch *genetic engineering* ‚wiederzubeleben' vgl. Seiser, „The Great Passenger Pigeon Comeback", 2018, S. 445–464.

35 Vgl. O'Connell, *To Be a Machine*, 2017; Krüger, „Die Aufhebung des Todes", 2007, S. 211–228; Grössl: „Der bleibende Wert der Sterblichkeit", 2021, S. 29–43. Zum digitalen Verfall vgl. Rubio u. Wharton, „The Work of Art in the Age of Digital Fragility", 2020, S. 215–245.

36 Vgl. Coole, *Should We Control World Population?*, 2018, S. 1.

37 https://www.vhemt.org/ (letzter Zugriff: 20.8.2024). Die *Letzte Generation* hingegen propagiert nicht, wie oft angenommen, das Aussterben der Menschheit, sondern bezeichnet sich als letzte Generation, die die Auswirkungen der Klimakatastrophe mitigieren könne. Vgl. https://letztegeneration.at/fragen-antworten (letzter Zugriff: 20.8.2024).

38 Vgl. Torres, „The Dangerous Ideas of ‚Longtermism' and ‚Existential Risk'", 2021.

zwischen den Prognosen und Fragen der Nachhaltigkeit.[39] Eine mit Kohle gezogene Linie erscheint auf den ersten Blick wie eine abstrakte Zeichnung oder eine Landschaft. Nimmt man aber die Temporalität der graphischen Geste ernst und liest die Kurve entlang einer Zeitachse, lässt sie sich als Visualisierung einer Entwicklung lesen – der prognostizierten Bevölkerungszunahme, die sich laut *UN Population Prospects* allmählich verlangsamen wird. Die Kurve erscheint dabei als Symbol für die kollektive Performance der Menschheit; dass sie abbricht, ist dem Format des Papiers bzw. dem Ende der Prognose geschuldet.

Dauerhaftigkeit

Ein Aussterben der Menschheit gehört bislang in den Bereich der Fiktion – hier allerdings blühen postapokalyptische Szenarien einer Welt ohne Menschen. Die Szenarien und Bildsprachen der Postapokalypse sind ambivalent, sie verbinden Schrecken mit Sehnsucht, nach einer Zeit, in der die Menschen und ihre Zeugnisse in die Natur zurückgesunken sein werden, einer Zeit der Ruinen.[40] Nicht ohne Grund zeigt das Cover der deutschen Ausgabe von Alan Weismans Sachbuch *Die Welt ohne uns* (2007) – einer Spekulation darüber, was geschehen würde, wenn die Menschen plötzlich vom Erdball verschwänden – eine im Urwald versteckte Kathedrale, genauer gesagt den Kölner Dom (Abb. 2). Auf einer britischen Ausgabe ist es eine fiktive, mit einer Statue von Napoleon gekrönte Säule, an deren steinernen Akanthusblättern sich die Schlingpflanzen eines neuen Urwalds entlangranken (Abb. 3). Solche Imaginationen einer Welt ohne Menschen leben immer auch von der Vorstellung ungehinderten Verfalls. Doch was geschieht wirklich, wenn es keine Arbeiter:innen, Institutionen und Infrastrukturen der Instandhaltung mehr gibt? Weisman spürt der Vergänglichkeit und Beständigkeit von Materialien nach, die einer-

39 Vgl. den Beitrag von Irini Athanassakis und Romana Sammern im vorliegenden Band.

40 Vgl. Horn, *Zukunft als Katastrophe*, 2014, S. 8–10. In der populären Kultur florieren derweil Fotografien von „Lost Places“, in denen die Natur die Welt zurückzuerobern scheint. Nicht selten kippt die Melancholie in Kitsch, besonders wenn Material und Utopie auseinanderklaffen wie in Kim Simonssons mit grünem Nylon beflockten „Moss People“-Skulpturen, die in postapokalyptischen Landschaften die künftige Rückkehr der Natur herbeiträumen.



Abb. 2: Büro Jorge Schmidt: Cover für Alan Weismans *Die Welt ohne uns*, 2007

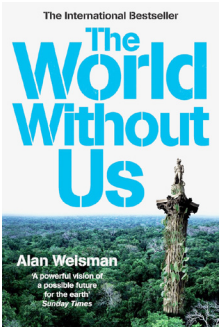


Abb. 3: Cover der Ausgabe bei Virgin Books, 2008

seits von Menschen in die Welt gesetzt wurden, andererseits aber auch von ihnen in Schach gehalten werden. Seine Welt ohne Menschen ist eine Welt mit erheblich geringeren Emissionen, aber auch eine Welt voller frei zirkulierender Abfälle und überhitzender Kernreaktoren. In einem solchen posthumanen Szenario wird die den Anthropozän-Diskurs kennzeichnende doppelte Betonung von Verantwortung – für Zerstörung und ihre Begrenzung – zu Ende gedacht.

Die Lebensdauer mancher Materialien zwingt ein Zeitgefühl auf, das sich gänzlich von der menschlichen Lebenszeit unterscheidet.[41] Die meisten Kunststoffe bestehen im Ozean mehrere hundert Jahre, das Plutonium-239 der Atomwaffen wird noch 250.000 Jahre strahlen, und Spuren von Dioxin werden sich auch noch nach 7 Mio. Jahren im Boden finden lassen.[42] „The mind seemed to grow giddy by looking so far into the abyss of time", befand der Mathematiker John Playfair 1788 bei der Betrachtung von Erdschichten an der schottischen Felsküste;[43] heute reicht diese *Deep Time* nicht nur in die Vergangenheit, sondern blickt auch in die ferne Zukunft – und aus dieser zurück auf die vergleichsweise ephemere Menschheit.[44] Die tiefenzeitliche Perspektive auf anthropogenen Müll übernimmt also ähnliche Funktionen wie die alte Vanitas-Rhetorik: Sie betont die Kurzlebigkeit der Menschheit

41 Vgl. MacFarlane, *Underland. A Deep Time Journey*, 2019, S. 96.

42 Vgl. Weisman, *Die Welt ohne uns*, 2007, bes. S. 277.

43 Playfair, *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth*, 1802, S. 72, zit. n. Craig, „James Hutton's Geological Vocabulary", 1992, S. 407.

44 Zu dem von John McPhee geprägten Begriff „Deep Time" vgl. ders., *Basin and Range*, 1981.

im Kontrast zur Dauerhaftigkeit ihrer Hinterlassenschaften, die damit an die Stelle eines zeitlosen Jenseits tritt.

Diesen Blick auf Hinterlassenschaften analysiert Yorick Josua Berta in seinem Aufsatz als zeitliche Bewegung in der grammatischen Form des Futur II. Sein Fokus liegt dabei auf den 1960er Jahren, die sowohl materialgeschichtlich als auch ideenhistorisch entscheidende Fundamente für die heutige Diagnose des Anthropozäns gelegt haben. Vor allem die Kunst dieser Zeit, mit ihrem neuen Fokus auf dem materiellen Verfall, oszilliert zwischen Vergänglichkeit und Dauerhaftigkeit, zwischen Präsenz und ferner Zukunft.

Kunst

Lange galt die Kunst als das, was dank haltbarer Materialien über die Zeit triumphiert. Statuen und Grabmäler setzten dem vergänglichen Körper den dauerhaften aus Stein oder Bronze entgegen.[45] Leon Battista Alberti attestierte auch der Malerei eine „geradezu göttliche Kraft", die nicht nur – wie die Freundschaft – fähig sei, Abwesende zu vergegenwärtigen, sondern „auch Verstorbene erkennbar vor Augen [zu stellen], sogar noch denen, die viele Jahrhunderte später leben. […] So könne man denn sagen, dass die Züge der Verstorbenen im Bilde irgendwie ein verlängertes Leben führen".[46] Diese *vita praelonga* verdankten Porträts ebenso der Kunstfertigkeit ihrer Schöpfer:innen wie der Haltbarkeit der Farben. Dürer schätzte die Lebenserwartung seines Heller-Altars immerhin auf mehr als 500 Jahre – eine Prognose, die nicht an seiner Maltechnik, sondern an einem Brand scheiterte.[47] Ein gewisses Fortleben war dem Altarbild aber durch eine im 17. Jahrhundert angefertigte Kopie beschieden.[48]

45 Plinius erklärt „die Verwendung von Bronze zur beständigen Dauer der Denkmäler" als Übernahme von den aus Bronze gefertigten Gesetzestafeln (*Naturalis Historia* XXXIV.99). Plinius, *Naturkunde*, 1989, S. 73. Zur Semantik von Bronze vgl. Cole, „Bronze", 2010, S. 147–149.

46 Alberti, *Die Malkunst*, 2000, S. 235; vgl. Pardo, „Memory, Imagination, Figuration", 1991, S. 47–93.

47 A. Dürer an J. Heller, 26.8.1509, in: *Schriften, Tagebücher, Briefe*, 1961, S. 137–139, hier S. 138.

48 Stumpel, „Time and its Teeth", 2023, S. 343–376, hier S. 346. In seiner Studie zur materiellen Überlieferung von Kunstwerken zeigt Jeroen Stumpel, dass tendenziell zwar Objekte aus härteren Materialien langlebiger sind als weiche, da-

Wie ein Text nicht nur oder sogar seltener auf Stein oder Pergament, sondern durch Abschriften überliefert wird, werden auch Bilder durch Reproduktionen oder auch Ekphrasen tradiert. Manfred Kern diskutiert in seinem Beitrag die paradoxe Natur der mittelalterlichen Poetik, die nicht nur von Verdauerung erzählt, sondern auch versucht, das Vergängliche durch literarische Mittel zu erhalten. Dabei zeigt er auf, dass das Vergänglichste – Wort und Schrift – das Nachhaltigste sein kann, wenn es reproduziert bzw. immer wieder neu gelesen und interpretiert wird.[49] Tatsächlich reicht die Haltbarkeit des Materials nicht aus: Die Verstetigung des Gedenkens ist auf stete, performative Erneuerung angewiesen.

Neben den dauerhaften aber gab es freilich auch in der vormodernen Kunst ephemere Kunstwerke, etwa für feierliche Einzüge, Hoffeste, Exequien oder Festtafeln.[50] Auch diese allerdings waren, wie Pamela H. Smith gezeigt hat, nicht so vergänglich, wie vorschnell angenommen: Erstens blieben die aus kurzlebigen Materialien gefertigten Objekte und Architekturen nicht selten doch länger erhalten, zweitens wurden sie – insbesondere dank graphischer Reproduktionsmedien – nachhaltig erinnert: „It could be argued that this so-called ephemeral art aimed to be maximally and durably affective and effective within the political and civic sphere".[51] In gewisser Hinsicht handelte es sich bei den Inszenierungen um eine gesteigerte Form von *conspicuous consumption*, also einer Form ostentativen Konsums, der es sich leisten kann, enormen Aufwand auch für einen kurzen Moment zu treiben. Ästhetisch aber wurden solche Installationen nicht so sehr wegen, sondern *trotz* ihrer vermeintlichen Vergänglichkeit geschätzt; noch weniger führten sie ihren eigenen Verfall bewusst vor.[52]

für aber andererseits auch häufiger recycelt und folglich zerstört werden. Ebd. S. 350 und 355.

49 In seinem berühmten Selbstlob feiert Horaz seine Texte als ein „Denkmal, unvergänglicher als Erz" (*Exegi monumentum aere perennius*, *Oden* III, 30). Übersetzung von Will Richter, zit. n. Schupp, „Monumentum aere perennius?", 1984, S. 13.

50 Vgl. Marchand, „The Materials of Ephemeral Sculpture in Renaissance Italy", 2019, S. 251–269 u. Imorde, „Essbares Ansehen", 2016, S. 63–76. Zur ephemeren Skulptur in der Kunst der Gegenwart vgl. Ströbele, „Plastische Vergänglichkeit", 2014 und Dobbe, „Das Skulpturale und das Ephemere", 2020, S. 225–250.

51 Smith u. a., „The Matter of Ephemeral Art", 2020, S. 78–131.

52 Bemerkenswert ist vor diesem Hintergrund die materialsensible Bemerkung Goethes über die maßstabsgetreuen Ruinennachbildungen aus Kork, die Rei-

Dargestellt aber wurden Prozesse des Verfalls häufig: Es gehört zu den Paradoxien der Repräsentation, dass auch Vergehen in bleibenden Materialien perpetuiert werden kann. Im mittelalterlichen *Transi* etwa wurde die Zersetzung von Leichen durch Würmer und Kröten in Stein gemeißelt; auf den Rückseiten von Porträts nahmen schaurige Schädel die Verwesung der Körper der Porträtierten vorweg. Während barocke Stillleben Vanitasmotive wie verlöschende Kerzen, welkende Blumen oder faulendes Obst als *memento mori*, aber auch für Reflexionen über die Zeitlichkeit der Darstellung nutzten, machen Waldbodenstücke, sogenannte *Sottoboschi*, den Kreislauf von Tod und Leben zum Thema. Der ins Unterholz gerichtete Blick entdeckt aus der Fäulnis geborene Kreaturen wie Pilze, Schlangen, Kröten und Echsen, die einander bekriegen, während die unsterbliche Seele in Form eines Schmetterlings in hellere Gefilde strebt.[53]

Wurde Verfall bis in die Moderne nur auf der Ebene der Darstellung thematisiert, zeigen künstlerische Werke ihn seit den 1960er Jahren *in actu:* Yoko Ono etwa inszeniert das Faulen eines Apfels, Dieter Roth lässt Schokoladenskulpturen verschimmeln und seine Büste aus Vogelfutter zerpicken, Alan Sonfist schlägt sogar vor, seinen eigenen Körper als verwesendes Kunstwerk auszustellen. Verfallsprozesse werden damit zum ästhetischen Faktor, fungieren aber auch als Mittel der Kritik an der Sterilität und Warenförmigkeit von Kunst oder sogar als Vorgriff auf eine symbiotische Lebensform.

Ein Sehnsuchtsland für eine organische, Läsuren und Alterungsspuren akzeptierende Kunst ist seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Japan. Bis heute scheinen die Begriffe „Wabi-Sabi" und „Kintsugi" das Geheimnis eines anderen Verhältnisses zu den Dingen und den an ihnen ablesbaren Spuren der Zeit zu bergen. In ihrem Beitrag stellt Vera Wolff allzu einfache Projektionen einer japanischen Ästhetik in Frage. Am Beispiel der Verwendung künstlicher Verwitterungsverfahren im Umfeld des Deutschen Werkbunds und in der US-amerikanischen Kunstgewerbebewegung sowie Saburô Murakamis Techniken zur Initiierung der Zersetzung von Gemäldeoberflächen zeigt sie auf,

sende als Souvenirs aus Rom mitbrachten: „der Kork giebt [ihnen] ganz das verfallene, ehrwürdige Ansehen im Ruin stehender Gebäude, mit den eingestürzten Säulen und dem von der Zeit zermalmten Gemäuer". Goethe, „Fragment einer Nachricht aus Gotha", 1779, S. 59.

53 Vgl. Leonhard, *Bildfelder,* 2013.



Abb. 4: Designagentur Ki Saigon: *Letters to the Future*, 2021

wie der Rekurs auf eine vermeintlich nationaltypische japanische Kultur des Verfalls Künstler:innen und Gestalter:innen dazu inspirierte, Vergänglichkeit mit modernsten Mitteln zu erzeugen.

Die Aufwertung von Vergänglichkeit in der Kunst seit den 1960er Jahren steht in engem Zusammenhang mit einer Verschiebung ihrer Funktion. Abfallprodukte der Nachkriegsmoderne übernehmen durch ihre Dauerhaftigkeit im Negativen eine Rolle, die traditionell der Kunst vorbehalten war. So werden in zeitgenössischen Kunstwerken Werkstoffe wie Plastikmüll oder atomarer Abfall künstlerisch bearbeitet, ähnlich wie in der Vergangenheit beständige Materialien wie Marmor oder Bronze. Die vietnamesische Designagentur Ki Saigon beispielsweise lud Menschen aus 22 Ländern ein, Briefe an potentielle Nachfahren in 1000 Jahren zu schreiben. Diese Briefe wurden zu einem Buch verarbeitet, das aus Plastik von den Straßen von Ho-Chi-Minh-Stadt besteht (Abb. 4).[54] Auch das skandinavische Duo Erich Berger (geb. 1969) und Mari Keto (geb. 1975) verknüpft langfristige Umweltprobleme mit der überschaubaren Zeitspanne menschlicher Generationen.[55] Ihr spekulatives Projekt *inheritance* besteht unter an-

54 Ki Saigon, *Letters to the Future. The Book That Lasts a Thousand Years*. https://kisaigon.com/letters-to-the-future/ (letzter Zugriff: 20.8.2024).

55 Sperling, „Radiating Exposures", 2020, S. 54.

derem aus einem vermeintlich radioaktiven Schmuckstück, das von einer Generation an die nächste vererbt werden soll, bis es sicher getragen werden kann (Abb. 5). Der Schmuck wird in einem Betonkasten aufbewahrt, eine Kupferplatte gibt die nötigen Anweisungen:

> This jewelry box contains your inheritance: a necklace and earrings crafted from gold, silver, thorite, thorianite, and uraninite; an electroscope with spare leaves for detecting the jewelry's radiation, a glass rod with a piece of fur to electrostatically charge the electroscope; a timer for recording the time and these instructions for the ritual of measurement. A generation ago when the box was last opened, the jewelry proved unready for wear and was locked away. Today you will perform the ritual of measurement with your elder to find out if you can wear the jewelry, or if you need to lock it away again for another generation.[56]

Die rhetorische Frage des amerikanischen Arztes Jonas Salk, ob „wir gute Vorfahren sind", wird hier in die Parodie eines ehrwürdigen, toxischen Familienerbstücks verkehrt.[57]

Dauerhafte Trägermaterialien können auch zur Dokumentation von Vergänglichkeit zum Einsatz kommen. Gabriele Rothemann (geb. 1960) nutzt ein solches Material etwa in ihrer Serie *Miniaturen über das Verschwinden* (2020), in der sie Aufnahmen von Treibeis, das sich von schmelzenden Gletscherzungen in Island gelöst hat, auf mit Fotoemulsion beschichtete Platten aus Elfenbein überträgt, die traditionell für Miniaturmalerei verwendet wurden (Abb. 6). In diesem speziellen Fall allerdings handelt es sich um Elfenbein von Mammuts, die durch das Schmelzen von Permafrostböden zum Vorschein gekommen sind. Das fotografische Verfahren fixiert das Bild des schmelzenden Eises auf die Überreste der Lebewesen, die in einer früheren erdgeschichtlichen Epoche ausgestorben sind. „Gabriele Rothemann", so Verena Kaspar-Eisert, „schafft mit *Miniaturen über das Verschwinden* eine Ver-

56 Zit. n. ebd., S. 53; vgl. auch http://inheritance-project.net/index.php/page-2/index.html (letzter Zugriff: 20.8.2024). Mari Keto lokalisiert ihre eigene Praxis auf der „fine line between sustainability and perishableness", https://mariketo.com/about/ (letzter Zugriff: 14.9.2024).

57 Salk, „Are We Being Good Ancestors?", 1992, S. 16–18. S. auch Krznaric, *Der gute Vorfahr*, 2024.



Abb. 5: Erich Berger and Mari Keto: *Radioactice jewellery, inheritance Projekt*, 2016



Abb. 6: Gabriele Rothemann: *Miniaturen über das Verschwinden*, 2020

bindung von Vergangenheit und Gegenwart und impliziert eine mögliche Zukunft – eine Zukunft, in der die Gletscher genauso ausgestorben sein werden wie die Mammuts."[58]

Die Künstlerin Elisabeth Eiter (geb. 1985) beschäftigt sich seit langem mit dem Mittelbergferner, einem Gletscher in den Ostalpen. Dabei interessiert sie sich nicht nur für die klimabedingten Veränderungen, sondern allgemeiner für die Bewegungen und Zyklen von Entstehen und Vergehen. Eine Bildstrecke im vorliegenden Band zeigt ihre durch das Abformen von Eisbrocken entstandenen Skulpturen, mit Schmelzwasser kolorierten Siebdrucke und mit glazialen Sedimenten hergestellten Fresken.[59] Die minimalistischen Landschaften entstehen durch sukzessive Schüttungen verdünnter Farbe auf frischen Putz, der mit vom Gletscher zerriebenem Gestein angerührt wird. Um das Veränderliche festzuhalten, nutzt Elisabeth Eiter eine der dauerhaftesten Bildformen, das Fresko. Dabei bildet sie den Gletscher nicht figurativ ab, sondern indiziert ihn durch das Material und den Malprozess. Der geschichtete Bildaufbau orientiert sich an der langsamen Umwandlung von losem Schnee zu dichtem Eis. Die Fresken lassen sich als abstrakte, performative Malerei, aber auch als zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Erhabenen lesen.

In diesen und anderen Arbeiten der zeitgenössischen Kunst kommt der Materialität eine besondere Rolle zu; sie generiert Bedeutung, stellt Beziehungen her, erzählt Geschichten.[60] Das gilt nicht nur für die Arbeit mit dauerhaften Materialien, sondern besonders auch mit den vergänglichsten. Die Künstlerin Zoe Leonard (geb. 1961) zum Beispiel reagiert mit ihrer Installation *Strange Fruit* (1992–1997) auf ihre Erfahrungen während der AIDS-Krise. Die Häute verschiedener Früchte wurden von Leonard zusammengenäht und auf dem Boden verteilt, wo sie langsam vertrocknen und verschimmeln, um damit Krankheit, Verlust, politische Ignoranz und gesellschaftliche Diskriminierung sinnlich erfahrbar machen.[61]

58 Kaspar-Eisert: „Gabriele Rothemann", 2020, S. 160.

59 Vgl. auch den Beitrag von Karin Pernegger in diesem Band.

60 Grundlegend: Wagner, *Das Material der Kunst*, 2001; Rübel, Wagner u. Wolff (Hg.): *Materialästhetik*, 2005 u. Rübel, *Plastizität*, 2012.

61 Zu Zoe Leonhard und den Herausforderungen der Konservierung auf Verfall angelegter Kunstwerke vgl. Bohlmann, „Vergänglichkeit für die Ewigkeit?", 2018, S. 99–114, bes. S. 109ff.

In ihrer Performance *Balkan Baroque* (1997) setzt sich die Künstlerin Marina Abramović mit dem Balkankrieg auseinander. Auf der Venedig Biennale schrubbte sie zur Eröffnung Fleisch von Tierknochen, die für den Rest der Laufzeit verwesten. Am Beispiel der zunehmend stinkenden Knochen erörtert Mareike Herbstreit in ihrem Beitrag die Paradoxien der Performancekunst – einer notorisch ephemeren Kunstform, deren Vergänglichkeit mit medialen Dokumentationen, aber auch durch die Aufbewahrung materieller Überreste entgegengewirkt wird. Solche Relikte können durch ihre physische Präsenz auf das ursprüngliche Ereignis verweisen. Im Fall der Knochen stellt der Verfall als integraler Bestandteil des Werks eine Herausforderung für die Musealisierung der Performance dar: Die desinfizierten Gebeine haben ihre Wirkung verloren.

Einen ganz anderen Fall, in dem Konservierung zum Problem wurde, diskutiert Maren Mayer-Schwieger in ihrem medien- und wissenschaftshistorischen Beitrag zur Tiefseeforschung um 1900. Am Beispiel des Vampirtintenfischs (*Vampyroteuthis infernalis*), der beim Übergang vom Wasser an die Luft aufgrund des veränderten Drucks platzt und schnell verwest, erörtert sie die Entwicklung neuer Darstellungs- und Präparationstechniken sowie die Herausforderungen, die bei der Wissensproduktion über Lebewesen auf der Basis toter Exemplare entstehen.

In jüngster Zeit werden vergängliche Werkstoffe häufig genutzt, um die Verflechtung kolonialer und ökologischer Ausbeutung zu reflektieren. Die nigerianisch-amerikanische Künstlerin Precious Okoyomon (geb. 1993) zum Beispiel schafft Gärten mit organischen Skulpturen aus Materialien wie Zuckerrohr, lebenden Schnecken und Kudzu – einer ursprünglich ostasiatischen Pflanze, die seit ihrer Einführung in den USA zur Verminderung der durch den Baumwollanbau verursachten Bodenerosion bereits ganze Landstriche unter ihre Kontrolle gebracht hat. In ihrer Installation *To See the Earth Before the End of the World*, die auf der Biennale von Venedig 2022 gezeigt wurde, verbinden sich Verweise auf den transatlantischen Sklavenhandel, matrilineare Familiengeschichten und die ökologische Verarmung des *Plantatiocene* in einer wuchernden Landschaft.[62] Die niederländische Künstlerin Semâ Bekirović (geb. 1977) nutzt Zucker, der schon in

62 Vgl. *The Milk of Dreams*, 2022, S. 295.

der frühen Neuzeit für essbare Skulpturen verwendet wurde, als Hauptmaterial ihrer 2,2 t schweren Skulptur *All that is Solid* (2021).[63] In einem Naturschutzgebiet platziert, verliert die Kugel zunehmend an Form bzw. wird von Insekten und Umweltbedingungen transformiert, sie sind Teil des Werkprozesses. Das titelgebende Zitat aus dem *Kommunistischen Manifest* knüpft die Vollendung des Werks an seine Auflösung und verweist auf die Folgen grenzenlosen Konsums auf einem begrenzten Planeten (Abb. 7 und 8).[64] In ihrer Diskussion von Bekirovićs Arbeit wirft die Kunsthistorikerin Ann-Sophie Lehmann die Frage auf, ob Kunstwerke angesichts ihrer ökologischen Auswirkungen eigentlich nachhaltig sein können, und kommt zu einer ambivalenten Antwort:

> *All that is Solid* ist nicht nachhaltig, weil es als materielles Objekt Grundstoffe verbraucht und seine Umwelt beeinflusst, und es ist nachhaltig, weil es genau darüber nachdenken lässt. Dieses Nachhaltigkeits-Paradox würde prinzipiell auch für ein traditionelles Landschaftsgemälde gelten: Dass es der Natur Material entnimmt und dieses zu einer Darstellung dieser Natur verarbeitet, ließe sich als verschwenderisch bezeichnen. Dass es mit Pigmenten, Leinöl, Leinwand, und Holz ein Ding herstellt, das darüber nachdenken lässt, warum Menschen die Erde brauchen und deshalb nicht aufbrauchen dürfen, macht es nachhaltig. Nur tut es das vielleicht weniger kritisch und eindringlich als Semâ Bekirovićs Arbeit.[65]

Der Klimaaktivismus der letzten Jahre zielt darauf ab, die Verbindung zwischen der malerischen Repräsentation einer Landschaft und ihrem realen, ökologisch gefährdeten Vorbild zu verdeutlichen. Im Oktober 2022 klebten sich Mitglieder der Gruppe *Just Stop Oil* in der Courtauld Gallery in London an Vincent van Goghs *Blühende Pfirsichbäume* (1889), um auf die Unverhältnismäßigkeit zwischen dem Aufwand zur Erhaltung von Kunstwerken und den in ihnen dargestellten Landschaften hinzuweisen – in diesem konkreten Fall einer Landschaft, die

63 Vgl. Lehmann, „Gedankendinge. Semâ Bekirović, Hannah Arendt und das nachhaltige Kunstwerk", 2022, S. 100f. Zu Zuckerskulpturen vgl. Imorde, „Essbares Ansehen", 2016, S. 63–76; Koering, *Les iconophages*, 2021, S. 268–272.

64 Vgl. Lehmann, „Gedankendinge", 2022, S. 102f.

65 Ebd., S. 114f.



Abb. 7: Semâ Bekirović: *All that is Solid* in der Ausstellung *Into Nature*, Juli 2021



Abb. 8: Semâ Bekirović: *All that is Solid* in der Ausstellung *Into Nature*, Dezember 2021

durch den Klimawandel von Trockenheit bedroht ist. Im Juli desselben Jahres überklebte die Gruppe John Constables *The Hay Wain* (1821) mit einer bearbeiteten Version der Szene, die die Zerstörung der gezeigten ruralen Idylle durch die Petrokultur zeigt. Hier wird deutlich, dass Vergänglichkeit nicht nur eine natürliche Eigenschaft oder ein abstraktes Prinzip ist, sondern durch politische, ethische und ökonomische Entscheidungen bedingt wird. Verschiedene Institutionen entscheiden darüber, was dem Verfall preisgegeben wird und was der Fürsorge und Pflege würdig erscheint. In einer ähnlichen Aktion der österreichischen Fraktion von *Letzte Generation* klebten sich 2022 zwei Aktivist:innen an ein Dinosaurierskelett im Naturhistorischen Museum Wien und erklärten, dass die Menschheit den drohenden Klimaveränderungen ebenso zum Opfer fallen werde wie die Dinosaurier.[66] Die Überreste vergangenen Aussterbens werden zum Fanal für derzeitiges und zukünftiges Aussterben. Diese temporale Struktur erinnert an Rothemanns *Miniaturen über das Verschwinden*, doch soll Vergänglichkeit hier nicht Melancholie und Trauer, sondern politische Taten provozieren – ob die Strategie legitim und Erfolg versprechend ist, sei dahingestellt.

Während die Klimaaktivisten die Bilder entweder nach ihrem Bekanntheitsgrad oder nach ihrem Motiv aussuchen, erprobt Karin Harrasser in ihrem Beitrag, wie ein spezifisches Gemälde in seiner ganz eigenen Bildsprache politisch wirksam werden kann. Tizians *Häutung des Marsyas* (1570–1576) konfrontiert mit einem martialischen Akt der Gewalt, der durch Ölmalerei auf Dauer gestellt wird. Beim Betrachten des Leidens anderer wird man leicht zum Komplizen. Tizians Marsyas aber ist kein bloßes Opfer: Der Blick des Sartyrs weckt nicht nur Mitleid, sondern stellt auch eine intensive Verbundenheit her. Die geschundene Haut ist so haptisch gemalt, dass man den Schmerz am eigenen Leib zu spüren meint – Verletzbarkeit, verstanden als Vergänglichkeit am lebenden Körper, erscheint als mögliche Grundlage solidarischer politischer Praktiken.

Der vorliegende Band geht auf die gleichnamige Tagung und eine Ausstellung zurück, die im November 2022 in Salzburg stattfanden.[67] Die

66 Vgl. den Post der „Letzten Generation Österreich" auf der Plattform X: https://x.com/letztegenAT/status/1590641280622919680 (letzter Zugriff: 20.8.2024).

67 Vgl. den Tagungsbericht von Julia Grillmayr: „Zwischen rasantem Verfall und monumentaler Ewigkeit", 2023, bzw. die gekürzte Fassung im *Standard* vom 20.11.2022, S. 23.

von den Künstler:innen ὑφή, Elisabeth Eiter und Irini Athanassakis gestalteten Bildstrecken stellen genuine Beiträge zu den Leitfragen des Bandes nach der materiellen Dialektik von Verfall und Bewahrung dar. *Nachhaltig vergänglich* ist ein Kooperationsprojekt zwischen dem Programmbereich „Figurationen des Übergangs" der interuniversitären Einrichtung *Wissenschaft und Kunst* (Universität Salzburg und Universität Mozarteum Salzburg) sowie der Kunstuniversität Linz. Allen, die zum Gelingen der Veranstaltung und dieses Bandes beigetragen haben, möchten wir an dieser Stelle herzlich danken: Silvia Amberger, Beatrice Bleibler, Markus Gumpinger, Simon Hölzl, Melanie Jussel, Noemy Macari, Veronika Sattlecker, Erwin Stohl, Gabriele Wagner und Angelika Wonisch.

Literatur

Adams, Cassandra: „Japan's Ise Shrine and Its Thirteen-Hundred-Year-Old Reconstruction Tradition", in: *Journal of Architectural Education* 52 (1998), S. 49–60

Alberti, Leon Battista: *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. v. O. Bätschmann u. Chr. Schäublin, unter Mitarb. v. K. Patz, Darmstadt 2000

Angehrn, Emil: „Zwischen Nichtigkeit und Erfüllung: Die zweifache Verweisung zwischen Vanitas und Wiederholung", in: *Vanitas als Wiederholung*, hg. v. Victoria v. Flemming u. Julia Catherine Berger, Berlin/Boston 2022, S. 33–44

Benthien, Claudia u. Victoria v. Flemming: *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*, hg. v. dens., Themenheft *Paragrana* 27:2 (2018)

Benthien, Claudia, Antje Schmidt u. Christian Wobbeler (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*, Berlin/Boston 2021

Bihrer, Andreas, Anja Franke-Schwenk u. Tine Stein: „Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft", in: *Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft*, hg. v. dens., Bielefeld 2016, S. 9–34

Bohlmann, Carolin: „Vergänglichkeit für die Ewigkeit? Zur musealen Konservierung des Ephemeren", in: *Vanitas*, hg. v. Claudia Benthien und Victoria von Flemming, Themenheft *Paragrana* 27:2 (2018), S. 99–116

Caduff, Corinna: *Wozu Vergänglichkeit? Elf Gespräche über Atome, Tod und schwarze Löcher*, Berlin 2017

Caradonna, Jeremy L.: *Sustainability. A History*, New York 2014

Carlowitz, Hans Carl von: *Sylvicultura Oeconomica oder haußwirthliche Nachricht und Naturmäßige Anweisung zur Wilden Baum-Zucht*, Leipzig 1713

Coole, Diana: *Should We Control World Population?*, Cambridge 2018

Cole, Michael W.: „Bronze", in: *The Classical Tradition*, hg. v. Anthony Grafton, Glenn W. Most u. Salvatore Settis, Cambridge 2010, S. 147–149

Craig, Gordon Y.: „James Hutton's Geological Vocabulary", in: *Language and Earth. Elective Affinities Between the Emerging Sciences of Linguistics and Geology*, hg. v. Bern Naumann, Frans Plank u. Gottfried Hofbauer, Amsterdam/Philadelphia 1992, S. 401–413

Dobbe, Martina: „Das Skulpturale und das Ephemere“, in: *Ephemer*, hg. v. Petra Maria Meyer, Paderborn 2020, S. 225–250
Dürer, Albrecht: *Schriften, Tagebücher, Briefe*, hg. v. Max Steck, Stuttgart 1961
Fayet, Roger: *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003
Franck, Johann Philipp: *System der landwirthschaftlichen Polizey besonders in Hinsicht auf Teutschland nach den besten Verordnungen Vorschlägen und Anstalten*, Leipzig 1789–1791
Glatzer, Irene u. Angela Matyssek (Hg.): *Patina. Spuren der Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, München 2023
Goethe, Johann Wolfgang: „Fragment einer Nachricht aus Gotha“, in: *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft 1, hg. v. Johann Georg Meusel, Erfurt 1779, S. 59
Grillmayr, Julia: „Zwischen rasantem Verfall und monumentaler Ewigkeit“, in: *Figurationen des Übergangs* (2023), S. 1–10, https://doi.org/10.58079/utqvund (letzter Zugriff: 24.9.2024)
Grober, Ulrich: „Auf dem Weg zur Glückseligkeit. Streifzug über das Begriffsfeld Nachhaltigkeit“, in: *zur nachahmung empfohlen! Expeditionen in ästhetik & nachhaltigkeit*, hg. v. Adrienne Goehler, Ostfildern 2010, Bd. 2: Lesebuch, S. 143–147
Grober, Ulrich: „Tiefe Wurzeln: Eine kleine Begriffsgeschichte von 'sustainable development' – Nachhaltigkeit“, in: *Natur und Kultur* 3/1 (2002), S. 116–128
Grössl, Johannes: „Der bleibende Wert der Sterblichkeit – vor dem Hintergrund christlicher Anthropologie und transhumanistischer Utopie“, in: *Vanitas und Gesellschaft*, hg. v. Claudia Benthien, Antje Schmidt u. Christian Wobbeler, Berlin/Boston 2021, S. 29–43
Hamilton, Jennifer Mae u. Astrida Neimanis: „Composting Feminisms and Environmental Humanities“, in: *Environmental Humanities* 10 (2018), S. 501–527
Haraway, Donna: „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“, in: *Environmental Humanities* 6 (2015), S. 159–165
Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt/New York 2018
Heimerl, Theresia u. Karl Prenner: *Vergänglichkeit. Religionswissenschaftliche Perspektiven und Thesen zu einer anthropologischen Konstante*, Graz 2011
Heise, Ursula K.: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*, Chicago 2016
Hollanek, Tomasz u. Katarzyna Nowaczyk-Basińska: „Griefbots, Deadbots, Postmortem Avatars. On Responsible Applications of Generative AI in the Digital Afterlife Industry“, in: *Philosophy & Technology* 37:2 (2024), S. 1–22
Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014
Imorde, Joseph: „Essbares Ansehen. Ordnung und Opulenz in der herrschaftlichen Bankett-Kultur der Frühen Neuzeit“, in: *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Sabine Meine, Nicole K. Strohmann u. Tobias C. Weißmann, Regensburg 2016, S. 63–76
Jakubowski-Tiessen, Manfred: „Endzeitvorstellungen vor dem Hintergrund von Naturkatastrophen“, in: *Endlichkeit. Zur Vergänglichkeit und Begrenztheit von Mensch, Natur und Gesellschaft*, hg. v. Andreas Bihrer, Anja Franke-Schwenk u. Tine Stein, Bielefeld 2016, S. 99–111
Jong, Jonathan u. Jasmin Halberstadt: *Death Anxiety and Religious Belief. An Existential Psychology of Religion*, London 2016
Kaspar-Eisert, Verena: „Gabriele Rothemann“, in: *Nach uns die Sintflut*, Ausst.-Kat. Wien, hg. v. Lukas Egger, Bettina Leidl u. Kunst Haus Wien, Wien 2020, S. 160
Kernbauer, Eva: „Jenseits von Hier und Jetzt: Zur (Lebens-)Zeit von Kunstwerken“, in: *Patina. Spuren der Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, hg. v. Irene Glanzer und Angela Matyssek, München 2023, S. 33–46

Koering, Jérémie: *Les iconophages. Une historie de l'ingestion des images*, Arles 2021
Krüger, Oliver: „Die Aufhebung des Todes. Die Utopie der Kryonik im Kontext der US-amerikanischen Bestattungskultur", in: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, hg. v. Thomas Macho und Kristin Marek, München 2007, S. 211–228
Krznaric, Roman: *Der gute Vorfahr. Langfristiges Denken in einer kurzlebigen Welt*, übers. von Sebastian Vogel, Köln 2024
Lehmann, Ann-Sophie: „Gedankendinge. Semâ Bekirović, Hannah Arendt und das nachhaltige Kunstwerk", in: *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, hg. v. Roger Fayet u. Regula Krähenbühl, Zürich/Heidelberg 2022 (outlines; 12), S. 97–118
Leonhard, Karin: *Bildfelder, Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013
Lowenhaupt Tsing, Anna: *Der Pilz am Rande der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, übers. v. Dirk Höfer, Berlin 2019
MacFarlane, Robert: *Underland. A Deep Time Journey,* New York 2019
Macho, Thomas u. Kristin Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007
Marchand, Eckart: „The Materials of Ephemeral Sculpture in Renaissance Italy", in: *The Art and Language of Power in Renaissance Florence. Essays for Alison Brown*, hg. v. Amy R. Bloch, Carolyn James u. Camilla Russell, Toronto 2019, S. 251–269
Metze, Andrea: „Die 61. zyklische Schreinverlegung im Großschrein von Ise", in: NOAG 163–164 (1998), S. 23–47
Mensah, Justice u. Sandra Ricart Casadevall: „Sustainable Development: Meaning, History, Principles, Pillars, and Implications for Human Action: Literature Review", in: *Cogent Social Sciences* 5 (2019), S. 1–21
McPhee, John: *Basin and Range*, New York 1981
O'Connell, Mark: *To Be a Machine. Adventures Among Cyborgs, Utopians, Hackers, and the Futurists Solving the Modest Problem of Death*, London 2017
Pardo, Mary: „Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter's Mind", in: *Images of Memory. On Remembering and Representation*, hg. v. Susanne Küchler u. Walter Melion, Washington D.C. 1991, S. 47–93
Playfair, John: *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth*, London/Edinburgh 1802
Plinius Secundus, Gaius: *Naturkunde. Lateinisch-Deutsch, Buch XXXIV: Metallurgie*, hg. u. übers. v. Roderich König, München 1989
Purvis, Ben, Yong Mao u. Darren Robinson: „Three Pillars of Sustainability: In Search of Conceptual Origins", in: *Sustainability Science* 14 (2019), S. 681–695
Rampino, Michael R. u. Shu-Zhong Shen: „The End-Guadalupian (259.8 Ma) Biodiversity Crisis: The Sixth Major Mass Extinction?", in: *Historical Biology* 33/5 (2021), S. 716–722
Rubio, Fernando Domínguez u. Glenn Wharton: „The Work of Art in the Age of Digital Fragility", in: *Public Culture* 32:1 (2020), S. 215–245
Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012
Salk, Jonas: „Are We Being Good Ancestors?", in: *World Affairs: The Journal of International Issues* 1/2 (1992), S. 16–18
Schlechtriemen, Tobias: „Ideen- und Wissensgeschichte", in: *Nachhaltigkeit interdisziplinär. Konzepte, Diskurse, Praktiken*, hg. v. Evi Zemanek u. Ursula Kluwick, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 27–50
Schupp, Volker: „Monumentum aere perennius? Vom Fortleben mittelhochdeutscher Dichtung", in: *Freiburger Universitätsblätter* 83 (1984), S. 13–25
Seiser, Anna Lena: „‚The Great Passenger Pigeon Comeback'. Die rekonstruierte Wandertaube als lebendiges Bild", in: *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, hg. v. Annerose Keßler u. Isabelle Schwarz, Bielefeld 2018, S. 445–464

Smith, Pamela H., Tianna H. Uchacz, Sophie Pitman, Tillmann Taape u. Colin Debuiche: „The Matter of Ephemeral Art: Craft, Spectacle, and Power in Early Modern Europe", in: *Renaissance Quarterly* 73:1 (2020), S. 78–131

Sperling, Alison: „Radiating Exposures", in: *Weathering. Ecologies of Exposure*, hg. v. Christoph F. E. Holzhey u. Arnd Wedemeyer, Berlin 2020 (Cultural Inquiry; 17), S. 41–62

Ströbele, Ursula: „Plastische Vergänglichkeit – Zeitlichkeit und Ephemeres in der Skulptur", in: *kunsttexte* 4 (2014), S. 1–14

Stumpel, Jeroen: „Time and its Teeth. On Art, Survival and Material", in: *The Matter of Mimesis. Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art and Science*, hg. v. Marjolijn Bol u. E.C. Spary, Leiden/Boston 2023, S. 343–376

The Milk of Dreams. Biennale Arte 2022. Short Guide, Ausst.-Kat., hg. v. Biennale di Venezia, Venedig 2022

Tanner, Grafton: *Foreverism*, Cambridge/Hoboken, NJ 2023

Torres, Émile P.: „The Dangerous Ideas of ‚Longtermism' and ‚Existential Risk'", 2021, https://www.currentaffairs.org/news/2021/07/the-dangerous-ideas-of-longtermism-and-existential-risk (letzter Zugriff: 10.11.2024)

Treml, Martin: „Sterblichkeit", in: *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, hg. v. Christoph Auffarth u. a., Bd. 3, Stuttgart 2000, S. 550–553

Uekötter, Frank: „Ein Haus auf schwankendem Boden: Überlegungen zur Begriffsgeschichte der Nachhaltigkeit", in: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 2014, https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/188661/ein-haus-auf-schwankendem-boden-ueberlegungen-zur-begriffsgeschichte-der-nachhaltigkeit/ (letzter Zugriff: 30.1.2026)

Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001

Weisman, Alan: *Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde*, München/Zürich 2007

Weltkommission für Umwelt und Entwicklung, *Unsere gemeinsame Zukunft*, Greven 1987

Abbildungen

Abb. 1 Studio Nienke Hoogvliet: MOURN, 2018. Asche und Bioplastik, 30 × 10 cm. Foto: Femke Poort

Abb. 2 Büro Jorge Schmidt, Buchcover für Alan Weismans *Die Welt ohne uns*, München/Zürich: Piper, 2007. Foto: Yorick Berta

Abb. 3 Buchcover für Alan Weismans *The World Without Us*, London: Virgin Books 2008, Foto: Yorick Berta

Abb. 4 Designagentur Ki Saigon, *Letters to the Future*, 2021. Foto: https://neocha.com/magazine/letters-to-the-future/

Abb. 5 Erich Berger u. Mari Keto, *Radioactice jewellery, inheritance* Projekt, 2016. Gold, Silber, Uraninit, Thorit, Thorianit. Foto: Anders Bøggild, https://inheritance-project.net/inheritance.html

Abb. 6 Gabriele Rothemann, *Miniaturen über das Verschwinden*, 2020. Fotoemulsion auf Mammutelfenbein, 7 × 9 cm und 10 × 14 cm. Kunst Haus Wien. Foto: Gabriele Rothemann

Abb. 7 Semâ Bekirović, *All that is Solid* in der Ausstellung *Into Nature*, Juli 2021. Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, Durchmesser 140 cm. Foto: Heleen Haijtema

Abb. 8 Semâ Bekirović, *All that is Solid* in der Ausstellung *Into Nature*, Dezember 2021. Zucker, Glukose und Lebensmittelfarbe, Durchmesser 140 cm. Foto: Semâ Bekirovic

Künste des Verfalls

Verwesen sein. Verfallskunst der 1960er Jahre zwischen absoluter Gegenwart und vollendeter Zukunft

Yorick Josua Berta

In den 1960er Jahren durchwirkte ein neues Strukturprinzip die verschiedensten Strömungen, Stile und Werkstoffe der internationalen Avantgarden: der intendierte Verfall. Künstler:innen in den USA, Japan, Korea, Argentinien und überall in Europa experimentierten mit langsamen Prozessen materieller Zersetzung durch Rost, Schimmel, Verwitterung, Erosion oder Verschleiß und mit drastischeren Methoden wie dem Verbrennen oder Verätzen, um gängige Vorstellungen von auktorialer Kontrolle, musealer Bewahrung und Wertentwicklung und damit die grundlegenden Instanzen des Kunstsystems zu hinterfragen.

Intentional verfallende Kunstwerke sind nicht unbedingt ephemer, ihre formgebenden Zersetzungsprozesse kommen in deformierten Skulpturen zum Stillstand, verstreuen sich über Reste oder werden in fotografischen Dokumentationen und autorisierten Wiederaufführungen aufgehoben.[1] Bei näherer Betrachtung zeigt sich die Ästhetik des materiellen Verfalls als Dialektik von Vergänglichkeit und Bewahrung. Und nur durch diese Dialektik wird Verfallskunst dem Kunstmarkt und der kunsthistorischen Forschung zugänglich. Sie hinterfragt das Kunstsystem zwar, bewegt sich aber innerhalb seiner Grenzen: Prozesse werden kontrolliert, Werke verkauft und Künstler:innen bekannt.

Vielleicht interessanter als das institutionskritische Spiel mit den Regeln der Kunst ist das Verhältnis dieser neuartigen Werke zum breiteren historischen Kontext der 1960er und den zu dieser Zeit kursierenden Vorstellungen von Endlichkeit, Vergänglichkeit und Unter-

1 Vgl. Paulhan, „De Dieter Roth à Michel Blazy, le protocole en question", 2014, S. 10–26.

gang. Der nukleare Holocaust, die sogenannte Überbevölkerung und die nachkriegskapitalistische Wegwerfgesellschaft sind nur drei der vielen apokalyptischen Reiter, auf die die Produzent:innen verfallender Kunst oft ostentativ Bezug nahmen. Wie heute erkannte sich die Gegenwart der 1960er aus den vielfältigen Perspektiven möglicher Zukünfte, und wie heute helfen die Künste, diese Zukünfte zu imaginieren, zu präfigurieren.

So ist eine Ästhetik des Verfalls einerseits in der Gegenwart verhaftet – der Gegenwart der kontinuierlichen Veränderung durch Künstler:innen, Insekten, Mikroorganismen, Konservator:innen, Klima usw., aber auch der Gegenwart einer Epoche ohne Vergangenheit und Zukunft, einer absoluten Gegenwart, die durch die Zäsur des Zweiten Weltkriegs von der Vergangenheit abgetrennt ist (‚Stunde Null') und durch die Bedrohung der atomaren Apokalypse von der Zukunft.[2] Andererseits provozieren diese Prozesse imaginäre Ausgriffe in eine postapokalyptische Zukunft, in der das Werk und das, was es bedeuten mag, nicht mehr sein werden. Mit anderen, weniger narrativen Mitteln als die filmischen und literarischen Zukunftsszenarien ihrer Zeit präfigurieren verfallende Kunstwerke die Vergänglichkeit des Großen im Kleinen.

Ich werde eine Reihe künstlerischer Positionen vorstellen, die Vergänglichkeit an verschiedenen Materialien (Abfall, Kunststoffe, Erde) und durch verschiedene Techniken (Sprengen, Verbrennen oder schlichtes Vertrocknenlassen) erprobten und damit größere Szenarien des Verfalls vorwegnahmen. Doch sind Atomzeitalter, Obsoleszenz und Bevölkerungswachstum keine rein kulturellen Imaginationen, sondern materielle Konstellationen, die ihre Spuren in der Erde hinterlassen haben. Es sind also dieselben Phänomene, die künstlerische Verfallsprozesse begünstigen und die die Erde geologisch am nachhaltigsten prägen. Umgekehrt ausgedrückt: Eine Zeit, der wir die weltweite Proliferation von radioaktivem Fallout, unvergänglichen Kunststoffen und hochtoxischen Bioziden verdanken, versuchte eine neue Ethik der Spurlosigkeit zu formulieren, an der verfallende Kunstwerke aktiv teilhatten. Um diese Umschlagpunkte zwischen absoluter Gegenwart und vollendeter Zukunft, Vergänglichkeit und Ewigkeit, Spuren und Spurlosigkeit soll es im Folgenden gehen.

2 Vgl. Enwezor, Siegel u. Wilmes, *Postwar*, 2016.

Schizoide Spurensuche

Im Film *Planet der Affen* von 1968 macht der Schimpansen-Archäologe Cornelius eine häretische Entdeckung: In einer Ausgrabungsstätte findet er menschliche Überreste, neben Knochen auch ein Gebiss, eine Prothese und eine Puppe. Diese Funde beweisen, dass Menschen nicht die primitiven Nutztiere ohne Sprache und aufrechten Gang sind, für und als die sie auf dieser postapokalyptischen, von Affen beherrschten Welt gehalten werden, sondern Träger:innen einer materiellen Kultur. Triumphierend wird dieser Fund vom Zeitreisenden George Taylor (Charlton Heston) bezeugt, der als einziger sprachbegabter *Homo sapiens* die an seinen Artgenossen in der Zukunft durchgeführten Lobotomien als Gräuel benennen kann, doch gleichzeitig auch die Gräuel der Gegenwart – seiner und der des Kinopublikums von 1968 – kennt.

Dieser temporale Schizoismus beginnt schon in der ersten Szene des Films, in der Taylor in seinem Raumschiff die Flüchtigkeit der Menschheit kontempliert, vor sich zwei Uhren: eine mit der „ship time" 1972, die andere mit der „earth time" 2673. „The earth has aged 700 years since we left it, while we've aged hardly at all."[3] Nach dem Absturz des Raumschiffs und der Landung auf dem Planeten der Affen 2000 Jahre nach ihrem Start zieht Taylor ein zynisches Fazit der Erde: „Time has wiped out everything you ever knew. It's all dust."[4]

Die Installation von Zeitreisenden, die aus der Gegenwart in die Zukunft reisen und aus dieser rückgerichteten Perspektive den unweigerlichen Zerfall der nuklear bedrohten Gegenwart bezeugen, ist typisch für die Sci-Fi-Narrative der 1960er. Diese Szenarien bedienen sich des erzählerischen Modus des Futur II, der durch eine Doppelbewegung charakterisiert wird: aus der Gegenwart in die Zukunft (wir werden) und aus der Zukunft zurück in die Vergangenheit (gewesen sein).

Julia Grillmayr hat für das Futur II, ob in der kritischen Philosophie des Atomzeitalters oder in feministischer Science-Fiction, den Anspruch ausgemacht, die Gegenwart zu transformieren, und mit Eva Horn und Ursula Heise betont, dass eine der Narrationen im Futur II

3 *Planet of the Apes* (R: Franklin J. Schaffner, USA 1968), min. 1.
4 *Planet of the Apes*, min. 15.

das Anthropozän sei.[5] Wenn das Anthropozän eine Fiktion ist – mit dem nicht näher spezifizierten *anthropos* als Antihelden –, dann ist sie allerdings entworfen im Stil einer wissenschaftlichen Tatsache. Denn zentral für den Anthropozän-Diskurs ist seine geologische Überprüfbarkeit, die in Forscher:innen wiederum einen temporalen Schizoismus erzeugt: Sie treten gleichzeitig als Akteur:innen unserer Gegenwart und als zukünftige Entdecker:innen dieser bereits sedimentierten Gegenwart auf – und erinnern damit an die posthumanen Wissenschaftler:innen, die Alan Weisman in *Die Welt ohne uns* mit radioaktivem Material und Kunststoffresten verseuchte Bodenproben finden lässt.[6] Anders als die Prothesen und Kinderpuppen in der Ausgrabungsstätte auf dem Planeten der Affen werden die Spuren des Anthropozäns wohl kaum von Verletzlichkeit, Fürsorge und Intimität zeugen: „Werden sich die künftigen Besucher […] fragen, ob wir etwa versucht haben, uns umzubringen?“[7]

Die Spuren, die die empirische Basis für das Anthropozän bilden, lagern sich in der ganzen Welt ab, sie machen die Natur zum Buch, in dem sich von den Menschen lesen lässt. Doch sind sie kein reiner Index vergangener Präsenz, sondern selbst präsent und wirkmächtig. Durch sie werden Handlungen der Vergangenheit – und der Gegenwart – nachhaltig im ursprünglichen Wortsinn: zu Ursachen anhaltender Wirkung.[8] So sind Dioxine und PCBs nicht nur Zeichen menschlicher Aktivitäten, sondern wirken selbst aktiv auf ihre Umwelt ein, noch lange, nachdem ihre Verursacher:innen vergangen sind.

Die Spuren des Anthropozäns haben viele Forscher:innen zurück zum Ende des Zweiten Weltkriegs geführt.[9] Doch nicht nur empirische

5 Grillmayr, „Von Zeitachsen, die sich verzweigen“, 2022, S. 7–14, hier S. 7–8.

6 Weisman, *Die Welt ohne uns*, 2007, S. 214–215. S. auch Horn, *Zukunft als Katastrophe*, 2014, S. 10–11.

7 Weisman, *Die Welt ohne uns*, S. 217.

8 „Nachhaltigkeit“ auf Duden online, https://www.duden.de/rechtschreibung/Nachhaltigkeit (Letzter Zugriff 20.08.2023). Zur Geschichte des Nachhaltigkeitsbegriff s. die Einleitung zum vorliegenden Band. Diese Wirkmacht der Spuren des Anthropozäns lässt für Günter Anders Gegenwart und Zukunft zusammenfallen: „Da die Effekte dessen, was wir heute tun, bleiben, erreichen wir also heute schon diese Zukunft; womit gesagt ist, dass sie in pragmatischem Sinne bereits gegenwärtig ist.“ Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* 1, 2002 [1956], S. 282–283.

9 Zalasiewicz u. a., „When did the Anthropocene begin?“, 2014, S. 1–8; McNeill u. Engelke, *The Great Acceleration*, 2014.

Tiefenbohrungen stoßen auf die Nachkriegsjahrzehnte, auch eine oberflächliche Erkundung der affektiven Landschaft dieser Zeit lässt ein neues Bewusstsein für die planetare Wirkmacht ‚des' Menschen erkennen. Gerade die Zerstörungsmacht von Kernspaltung und Kernfusion erzeugte eine Mischung aus Staunen und Schrecken, die dem heutigen Gespräch über das Anthropozän vergleichbar ist. „We are as gods and might as well get good at it", fasst Stewart Brand die für seine und unsere Zeit typische Erfahrung des Erhabenen, nämlich vor dem Spiegel.[10] Und George Taylor denkt laut im Weltraum: „Does man, that marvel of the universe, that glorious paradox, who has sent me to the stars, still make war against his brother, keep his neighbour's children starving?"[11] Mit dem Bewusstsein für die menschliche Wirkmacht geht auch ihre Problematisierung einher – und damit eine Neubewertung menschlicher Spuren.

Eine neue Moral

1963, also im selben Jahr, in dem Pierre Boulles Romanvorlage für *Planet der Affen* erscheint,[12] schreibt der Germanist Pierre Bertaux in *Mutation der Menschheit*:

> Die neue Moral besteht denn auch im Gegensatz zur Ethik früherer Zeiten darin, keine Spuren zu hinterlassen, Bäume und alte Mauern nicht mit seinen Initialen zu zeichnen, keine Butterbrotpapiere lie-

10 Brand, *Whole Earth Catalog*, 1968, S. 2. 1996 gehörte Brand zu den Mitbegründern der *Long Now Foundation*, die eine weit in die Zukunft reichende Perspektive kultivieren will, unter anderem durch die von Jeff Bezos finanzierte *The Clock of the Long Now*, eine mechanische Uhr, die auf Jahrzehntausende die Zeit anzeigen soll (wir befinden uns also im Jahr 02024). Ideologisch ist die an sich spannende Verbindung von Gegenwärtigkeit und Zukünftigkeit eng mit dem *Long Termism* des Silicon Valley verbunden, der durch einen radikalen Pronatalismus und einen auf den Weltraum gerichteten Technomessianismus die Existenz der menschlichen Spezies auch nach der Zerstörung der Erde sichern will. Vgl. Torres, „The Dangerous Ideas of 'Longtermism' and 'Existential Risk'", 2021.

11 *Planet der Affen*, Min. 3. Zum Kontrast zwischen heroischer Raumfahrt und Prekarisierung vor allem der Schwarzen Bevölkerung der USA s. Griffin, „Moon Dust and Black Disgust", 1969, S. 7.

12 Boulle, *La Planète des singes*, 1963.

> genzulassen, wenn man in einem Wald gepicknickt hat – den Nachfolgern zu gestatten, ihre Vorgänger zu vergessen und zu ignorieren. ‚Verlaßt diesen Ort so, wie ihr ihn selber vorzufinden wünscht!' heißt es auf gewissen Schildern in Hotels und öffentlichen Orten; will sagen: verwischt alle Spuren eurer vorübergehenden Anwesenheit.[13]

Die „Ethik früherer Zeit" findet Bertaux bei Horaz, der in seiner dritten Ode schreibt:

> Ein Denkmal hab ich aufgerichtet, unvergänglicher als Erz
> und höher ragend als königliche Pyramiden,
> das der Regen nicht zerfrißt, der Nordsturm
> nicht zerstört, auch nicht die endlose Reihe
> der Jahre noch auch die fliehende Zeit.
> Nicht völlig werd ich sterben; und ein gut Teil meiner selbst
> wird der Tod nicht erfassen; ja verjüngt im Preis der Nachwelt
> werd ich wachsen fort und fort […].[14]

Deutlich wird hier die Überdauerung als Ziel benannt, das nur der „Preis der Nachwelt" erreichen kann. Materielle Denkmäler sind der Verwitterung ausgesetzt und dem immateriellen Ruhm damit nachgestellt. Selbst die Pyramiden vergehen vor dieser tiefenzeitlichen Perspektive.

Eine verwitterte Büste des Horaz in den Gärten von Knebworth House in Südengland scheint seine These zu unterstreichen (Abb. 1). Flechten überziehen die hellgelbe Terrakotta allmählich mit einer grau-grünen Schicht. Besonders im eingravierten Schriftzug scheinen sie gut leben zu können: „HORATIVS" ist kaum noch erkennbar. Ein solches vom Regen zerfressenes Denkmal scheint der „Preis der Nachwelt" mühelos zu überdauern. Doch ist dieser Preis auch auf potentiell vergängliche Medien angewiesen.

Der Verfallsprozess, der in Knebworth Gardens Jahrhunderte dauert, wird in Dieter Roths (1930–1998) *P.O.TH.A.A.VFB (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)* (Abb. 2) auf wenige Monate verkürzt. Für diese Büste wurde als Material kein Stein, sondern eine Mischung aus

13 Bertaux, *Mutation der Menschheit*, 1979 [1963], S. 28–29.

14 Übersetzung von Will Richter, zit. n. Schupp, „Monumentum aere perennius?", 1984, S. 13.



Abb. 1: *Büste des Horaz*, 1843/1862

Schokolade und Vogelfutter gewählt. Auf der Holzplatte konnten Vögel landen und die Büste anpicken.[15] Zum einen werden die Tiere damit zu Bildhauer:innen erklärt, zum anderen können sie für den Zahn der Zeit stehen, der hier an Roth nagt. So wird die zeitliche Beziehung zwischen Person und Monument umgekehrt, die Büste erinnert nicht mehr an einen Menschen, sondern verfällt vor seinen Augen. Vergänglichkeit wird nicht in der Kunst aufgehoben, sondern beschleunigt. Einerseits formuliert Roth damit ein Präsens der prozessualen Vergänglichkeit, andererseits legt die verkaufte, bewahrte und gepflegte Büste von diesem Prozess Zeugnis ab: Die Infrastrukturen des Kunstsystems werden trotz anhaltender Verfallsprozesse das Werk als Kunstwerk erhalten. Die Vogelfutterbüste ist nicht einfach die Antithese zu Horaz' Loblied auf die Überdauerung, sondern ein komplexes Zeugnis widersprüchlicher Begehren nach Vernichtung und Bewahrung. Sie ist damit ein Ausdruck der Affekte ihrer Entstehungszeit, die die Ethik früherer Zeiten in Frage stellt, sie aber nicht vollends zu negieren vermag.

15 Dobke, *Melancholischer Nippes*, S. 81.



Abb. 2: Dieter Roth: *Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste*, 1969

Roths Arbeit am Verfall wird meist biografisch interpretiert, als individuelle Auseinandersetzung mit der Sterblichkeit und als Auflehnung gegen den Kunstbetrieb. Doch war seine Arbeit auch durch den Vorstellungshorizont seiner Zeit bestimmt und damit Ausdruck der „Bomb Culture“,[16] des Lebensstils einer Generation geprägt durch die atomare Bedrohung.

16 Vgl. Nuttall, *Bomb Culture*, 2019 [1968].

Dem ersten Atombombentest am 16. Juli 1945 gab der wissenschaftliche Leiter des Manhattan-Projekts, Robert Oppenheimer, den Namen *Trinity* – Dreifaltigkeit – und rezitierte zum Atompilz über den *White Sands* von New Mexico angeblich aus der *Bhagavad Gita*.[17] In vielerlei Hinsicht aktualisierte die Bombe religiöse Vorstellungen. So wurde die atomare Bedrohung vom *Bulletin of the Atomic Scientists* im Vanitas-Symbol der „Doomsday Clock" gefasst, die Ängste vor einer säkularen und damit radikalisierten Apokalypse schüren sollte. Radikalisiert war diese technische Apokalypse, da sie nicht durch eschatologische Hoffnungen aufgehoben werden kann, wie Eva Horn in Anschluss an Günther Anders betont;[18] auch durch Kunst kann sie nicht transzendiert werden: „[…] kein Bild, kein Lied, kurz: nichts, das nicht nur ‚gewesen' wäre."[19]

Diese Endzeitstimmung wurde jedoch von vielen Künstler:innen als Realismus der Flüchtigkeit affirmiert. Der Bedeutungsverlust von Kunst als überzeitlichem Kommunikationsmittel wird zum Axiom für ein neues Kunstkonzept. So reiste Jean Tinguely (1925–1991) 1962 mit Niki de Saint Phalle (1930–2002) nach Las Vegas, um in der Wüste von Nevada eine selbstzerstörende Installation zu realisieren – *Study for the End of the World No. 2*. Der Standort glich optisch nicht nur den *White Sands*, sondern auch den nur 90 Meilen nördlich gelegenen

17 Das vermeintliche Zitat geht zurück auf ein Interview mit Oppenheimer für den Dokumentarfilm *The Decision to Drop the Bomb* (R: Len Giovannitti u. Fred Freed) von 1965: „We knew the world would not be the same; a few people laughed, a few people cried. Most people were silent. I remembered the line from the Hindu scripture, the Bhagavad Gita: Vishnu is trying to persuade the prince that he should do his duty, and to impress him, takes on his multiarmed form and says, 'Now I am become Death, the destroyer of worlds.' I suppose we all thought that, one way or another" (min. 64–65). S. auch den Aufsatz von Thomas Macho in diesem Band.

18 Horn, *Zukunft als Katastrophe*, 2014, S. 27–28. S. auch Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* 1, S. 277.

19 Ebd., S. 244. Anders verschärft hier das Futur II: „Anstelle des trostlosen ‚Es wird gewesen sein' das noch trostlosere ‚Nichts war'" (245). Die Bedeutung kultureller Überreste für postapokalyptische Narrative, denen Anders hier eine Absage erteilt, zeigt sich zum Beispiel in *The Omega Man* von 1971: Der vermeintlich letzte Mensch Robert Neville (wieder einmal Charlton Heston), hat sich mit Kunstwerken in seinem alten Wohnhaus verbarrikadiert und hält so eine Verbindung zum vergangenen Menschenzeitalter offen. Als Gesprächs- und Schachpartner dient ihm eine Büste von Julius Caesar – aus Marmor.

Yucca Flats, in denen seit 1951 und noch bis in die 1990er Jahre hunderte Atombombentests durchgeführt wurden. Weitere 400 Meilen nordwestlich lag Lake Powell, der spätere Drehort von *Planet der Affen*.

Im Beisein von Reporter:innen und aufgezeichnet für das Fernsehen, jagte Tinguely in einem fast einstündigen, von technischen Pannen geplagten Spektakel seine in den Tagen zuvor auf einem Parkplatz in Las Vegas montierte und mit vier Lastwagen in die Wüste transportierte Installation in die Luft. Vorbereitung, Durchführung und Ergebnis von Tinguelys künstlerischer Studie des Weltuntergangs lassen sich in einem 20-minütigen Beitrag für die Fernsehshow *David Brinkley's Journal* nachvollziehen.[20] Der Film beginnt wie ein existenzialistisches Drama: In der leeren Weite der Mojave-Wüste stochert Tinguely in einer Sammlung von Schrott, während seine Partnerin Niki de Saint Phalle im Auto wartet. Eine Erzählerstimme interpretiert Tinguelys Suche als Entbergung einer im Konsum verschütteten Schönheit, als Archäologie der Gegenwart:

> He found a square mile of junked automobiles, refrigerators, tin cans, dolls. He finds beauty in these things because they are the refuse of our age. Used, lived with and discarded. Symbols of our prosperity and our materialism. He is finding now, left over from our own civilisation, the kind of thing an archaeologist would be delighted to find left over from an earlier one.[21]

Mit Tinguely nimmt der Erzähler also schon die Perspektive der Zukünftigen ein, er blickt auf den Abfall der prosperierenden Gegenwart wie auf die Spuren einer untergegangenen Zivilisation. Im Umkehrschluss sind die Müllhalden in der nevadischen Wüste bereits Orte der Zukunft, Präfigurationen der post-nuklearen Einöde: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden eins. Der Künstlerarchäologe Tinguely bewahrt die Spuren der Gegenwart jedoch nicht, sondern jagt sie in die Luft. Woraufhin das Fernsehfeature endet, wie es begonnen hat: Nach dem Zerstörungsspektakel stochert Tinguely inte-

20 Yates, Ted u. Schulberg, Stuart: „The End of the World", *David Brinkley's Journal*, NBC, 4.4.1962, 22:30–23:00 Uhr. Der gesamte Beitrag lässt sich passenderweise auf einem Fanblog für das Burning Man Festival ansehen: https://burners.me/2013/10/17/burning-man-1962-jean-tinguely-blazes-the-trail/ (Letzter Zugriff 18.7.2023).

21 Yates u. Schulberg, „The End of the World", min. 1.

ressiert in den Überresten seiner Performance und begutachtet die nun schon zweifach verbrauchten Objekte. Wie jedes Experiment muss auch das Weltenende wiederholbar sein.

Nicht alles Material für Tinguelys Assemblage stammte von der Müllhalde. Teile der *Study for the End of the World No. 2* waren in einem Spielzeuggeschäft im nahegelegenen Las Vegas neu gekauft worden: Schrott wird kombiniert mit brandneuen Waren, das Abgenutzte mit dem Nutzlosen. Diese Äquivalenz ist eine Errungenschaft des Konsumkapitalismus der Nachkriegszeit, in der die Obsoleszenz von einer diskreten Absatzstrategie zum selbstbewussten Lebensstil westlicher Gesellschaften wird.

Wegwerfkunst

In seinem Bestseller *Future Shock* von 1970 beschreibt Alvin Toffler die Fluchtlinien der „Throw-Away Society", der Wegwerfgesellschaft. Der titelgebende Zukunftsschock ist eine an den Kulturschock angelehnte Erfahrung der Entfremdung angesichts rasanter Veränderung. Das Gefühl, von den gesellschaftlichen Veränderungen abgehängt zu werden, erzeuge im Individuum ein Gefühl des Alterns bzw. des Veraltens. Die Kehrseite der akzelerierten Innovation sei somit verstärkte Vergänglichkeit. Spezifisch würde Vergänglichkeit in fünf Arten der Beziehung erfahren: in der Beziehung zu Menschen und zu Orten, die sich durch erhöhte Mobilität verkürzten, zu Informationen, die durch exponentielle Vergrößerung des Wissenschaftsbetriebs und durch die Massenmedien immer schneller aktualisiert werden würden, zu sich stetig wandelnden Institutionen, und zu Dingen, die verschiedenen Formen der Obsoleszenz unterworfen seien.[22] Entweder erfülle ein neues Objekt dieselben Bedürfnisse ‚besser' oder ‚schneller', oder aber die stimulierten Bedürfnisse änderten sich, sodass das ‚alte' Modell obsolet werde.[23] Zusätzlich zu dieser funktionalen Obsoleszenz würden Güter jedoch auch materiell schneller altern, da die Produktion von haltbaren Dingen angesichts der immer kürzeren Produktzyklen

22 Toffler, *Future Shock*, 1971 [1970], S. 45–46.

23 Ebd., S. 69. Wohlstand befriedigt zwar die grundlegenden Bedürfnisse wie Hunger, Sicherheit etc., schafft aber neue, die weniger standardisiert sind und einem individuellen ästhetischen und kulturellen Status entsprechen. Zudem entstehen Bedürfnisse in Interaktion mit der Umwelt, mit der sie sich ebenfalls ändern. Vgl. ebd., S. 70.

und der im Vergleich zu den Reparaturkosten drastisch reduzierten Herstellungskosten ökonomisch unrentabel erscheine.[24]

Toffler beschreibt damit Vergänglichkeit als technologisch induzierten soziokulturellen Effekt, den er an zahlreichen Beispielen aus der Materialkultur seiner Zeit veranschaulicht. So führt er als neue Wegwerfprodukte der 1960er Kugelschreiber, Windeln und Barbiepuppen an.[25] Doch auch Kunstwerke gehorchten dem neuen Prinzip der Obsoleszenz. Vor allem die Pop Art versuchte, sich der kapitalistischen Wirtschaftsweise anzugleichen und Kunst als flüchtiges Massenprodukt neu zu konzipieren. Andy Warhol (1928–1987) zum Beispiel schloss ähnlich wie Tinguely in *Study for the End of the World No. 2* Kunst und Abfall kurz: Einerseits inszenierte er in der Factory die betont schlampige Produktion in hohen Auflagen und beförderte so die Vergänglichkeit von Kunst; andererseits bemühte er sich um eine Aufwertung von Müll zu Kunst und damit um dessen Chance auf Verewigung.

1974 startete Warhol das Projekt *Time Capsules*, für das er bis zu seinem Tod 1987 unter anderem Fanpost (inkl. zugesendeter Zehennägel), kleinere Kunstwerke, Campbell-Konserven, benutzte Kondome, Arztrechnungen und einen mumifizierten Fuß in Kartons aufhob. Der geplante Verkauf der Schachteln als Kunst wurde zwar nie realisiert, doch lässt sich an den *Time Capsules* die Leistungsfähigkeit von Warhols Kunstmaschine ablesen. Alltäglicher Abfall wurde ohne sichtbare Formung oder Auswahl statt in den Mülleimer in einen Karton geworfen und zur Kunst erhoben. Das Obsoleszente wurde so verewigt; heute werden die 610 *Time Capsules* im Warhol-Museum in Pittsburgh minutiös katalogisiert.[26] Auch Warhol blickt hier aus der Zukunft auf die Gegenwart: Sein Müll wird zum Zeugnis einer Zeit.

Ein Jahr zuvor hatte Dieter Roth sein eigenes Messie-Projekt gestartet. In *Flacher Abfall* wirkte Roth dem Verfall scheinbar entgegen: In über 1000 Aktenordnern sammelte er seinen gesamten Müll mit

24 Ebd., S. 57. Siehe auch den Aufsatz von Reinhold Reith in diesem Band.

25 Vgl. ebd., S. 51–65.

26 Smith, „Saving Time", 2001, S. 8–10. Ein ähnliches Bewusstsein für die Verewigung des Vergänglichen besaß Gordon Matta-Clark (1943-1978): Für die Installation *Cherry Tree* hatte er 1971 den Boden einer Galerie aufgerissen, in die freigelegte Erde einen Kirschbaum gepflanzt und mit Infrarotlampen im Januar zum Blühen gebracht. Die verrottenden Überreste und fermentierten Früchte des Kirschbaums begrub er später in dem Erdloch und versiegelte sie mit einem Zinndeckel, einer Betonschicht und in die Fugen gegossenem Blei. Diesen Sarkophag betitelte er mit *Time Well*. S. Crow, "Gordon Matta-Clark", 2004, S. 33.

dem einzigen Auswahlkriterium einer maximalen Dicke von 2 cm.[27] Säuberlich eingeheftet in Klarsichtfolien finden sich dort Zigarettenstummel, Toilettenpapier, Rechnungen und wiederum benutzte Kondome.[28] Wie Warhols Zeitkapseln lebt Roths Archiv von der Dialektik des Vergänglichen und seiner Bewahrung, die sich auch im Kontrast von organischem Abfall und den Klarsichthüllen aus Polyvinylchlorid oder Polypropylen zeigt.[29]

Bei Les Levine (*1935) hingegen wurde der Lebenszyklus eines Produkts, eines Kunstwerks, so weit beschleunigt, dass Produktion und Obsoleszenz unmittelbar aufeinanderfolgen. 1967 stellte er in der New Yorker Fischbach Gallery seine *Disposables* aus, tausende bunte Kacheln aus Polystyrol:

> So kam ich auf die Idee, eine ‚Wegwerfkunst' (*Disposable Art*) zu schaffen, nicht um irgendein beliebiges Kunstwerk herzustellen, sondern um ein Werk zu erzielen, das seine Besitzer verlassen kann, nachdem es bei ihnen seine künstlerischen Funktionen ausgeübt hat. Selbstverständlich muss ein solches ‚Wegwerfkunstwerk' in großen Mengen hergestellt werden, damit man nicht das Gefühl hat, ein einmaliges Objekt zerstört zu haben; und es muss auch ohne jede menschliche Begabung oder Persönlichkeit hergestellt werden. Es muss auch billig sein, sagen wir etwa soviel kosten wie ein Kinobillet. Auch muss seine Produktionsweise garantieren, dass es in unbeschränkter Menge vorhanden ist, etwa wie Papiertaschentücher, Papptassen u.dgl.
>
> Als Material für diese ‚Wegwerfkunst' wählte ich expandiertes Polystyrol. Dabei handelt es sich um jenes billige Material, aus dem man auch weiße Trinkbecher macht, die man nach Gebrauch wegwirft. Die ‚Wegwerfkunstwerke' wurden in 60 verschiedenen Modellen und 30 verschiedenen Farben hergestellt, und zwar von jedem Modell 10.000 Stück zum Verkaufspreis von 3 Dollar.[30]

27 Dobke, *Melancholischer Nippes*, 2002, S. 34.

28 Ebd., S. 107.

29 Die Restauratorin Paula Gaßmann hat in ihrer Diplomarbeit das Multiple *POE-METRIE* von Dieter Roth untersucht, für das Roth Hammelhackfleisch in PVC-Folie wickelte, auch zum Zweck der Konservierung. Auch das vermeintlich bewahrende PVC erliegt jedoch Verfallsprozessen und hat sich in der Arbeit Roths mit dem Hackfleisch verbunden (vgl. Gaßmann, *Weich-PVC und Hammelhackfleisch*, 2022). Die Dialektik des Vergänglichen und seiner Bewahrung ist hier also zu einer sinnlich herausfordernden Synthese gelangt. Für den Hinweis danke ich Carolin Bohlmann.

30 Levine, „Les Levine", 1973, S. 133–134, hier S. 134. Dietmar Rübel berichtet, dass

Vergänglich sind diese Objekte sowohl kulturell, als Kunstwerke, die billig gekauft und weggeworfen werden sollen, als auch materiell, als physische Objekte. So zeigt ein Foto im *LIFE Magazine* vom 22.8.1969, wie Levine genüsslich eines seiner *Disposables* mit bloßen Händen auseinanderreißt.[31]

Plastikmenschen

In Roths Arbeit *Flacher Abfall* sind Kunststoffe durchsichtige Mittel der Bewahrung, die erst durch die Einbettung in eine Kunstinstallation und durch den Kontrast mit Haushaltsmüll ästhetisch wirksam werden. Levines *Disposables* erzählen hingegen von einer neuen, selbstbewussten Kultur des Plastiks, die sich in den Nachkriegsjahrzehnten entwickelt: Farbenfrohe Tupperware schützte Lebensmittel vor dem Verderben, Kiddicraft und LEGO ermöglichten den Bau einer zweiten, plastifizierten Welt. Bereits 1941 formulierten die Chemiker Victor Emmanuel Yarsley und Edward Gordon Couzens die Vision einer zukünftigen Plastikwelt, in der die Sterilität von Kunststoffen Komfort und Sorgenfreiheit sichert, von der Geburt bis zum Tod. Dazu entwerfen sie den Lebenslauf des Menschen der Zukunft, „plastic man":

> This plastic man will come into a world of colour and bright shining surfaces where childish hands find nothing to break, no sharp edges, or corners to cut or graze, no crevices to harbour dirt or germs [...] until at last he sinks into his grave in a hygienically enclosed plastic coffin.[32]

Levine seine Vernissagen gern in einem weißen Anzug aus Schellack besuchte (Rübel, *Plastizität*, 2012, S. 157). Vielleicht ließ er sich zu diesem Markenzeichen von *The Man in the White Suit* inspirieren, einer britischen Komödie, die schon 1952 die kapitalistische Logik der Obsoleszenz persifliert: Ein Wissenschaftler erschafft eine Textilfaser, die sowohl unzerstörbar als auch schmutzabweisend ist. Diese eigentlich bahnbrechende Idee wird jedoch sowohl vom Textilkartell als auch von den gewerkschaftlichen organisierten Arbeiter:innen sabotiert, die gleichermaßen um ihre Zukunft fürchten. Der Individualist Levine hätte sich diesem von Fortschrittsfeinden gejagten Erfinder in seinem weißen Anzug aus Kunstfaser durchaus verbunden fühlen können.

31 Das Archiv des *LIFE Magazine* ist komplett bei *Google Books* einsehbar.

32 Yarsley u. Couzens, *Plastics*, 1945 [1941], S. 149 u. 152, zit. n. Thompson, „Our plastic age", 2009, S. 1973–1976, hier S. 1973. Offenbar unabhängig von Yarsleys und Couzens Vision erschien im selben Jahr das erste *Plastic Man*-Comic, in

Die Formbarkeit von Kunststoffen und ihre Unvergänglichkeit hegen „plastic man" in einer sterilen zweiten Natur ein – und Künstler:innen bemühten sich, diese plastifizierte Umwelt als Environments real werden zu lassen, bis hin zum Plastiksarg. So hatte Piero Manzoni (1933–1963) die aus offensichtlichen Gründen nicht realisierte Idee, menschliche Leichen in Kunststoffblöcken präserviert auszustellen.[33] Armans (1928–2005) Inklusionen waren pragmatischer: Ähnlich wie Roth mit seinen Klarsichthüllen umschließt er Fundstücke von Müllhalden mit Würfeln aus Polyester, die durch ihre Transparenz die Müllstücke allseitig sichtbar machen und präservieren – genau wie die zu dieser Zeit beliebten Aspik-Gerichte. In einer unbetitelten Inklusion von 1966 beispielsweise sind rostige Metallstücke von einem solchen Polyesterwürfel umgeben, der bereits eingesetzte Verfall der ausrangierten Gebrauchsstücke wird so aufgehalten und für die Ewigkeit bewahrt.[34]

Der Kontrast von Verfall und Ewigkeit bestimmt auch ein Essay des Künstlers Alexandre Bonnier (1932–1991), *Von der Morbidität des Kunststoffs*:

dem der Protagonist durch einen Unfall in einer Chemiefabrik selbst zu Kunststoff wird (Cole, „Plastic Man", 1941, S. 32–37). Hier wird also nicht nur die Umwelt plastifiziert, sondern der Mensch selbst. Während die Verwandlung von Menschen in Superhelden durch nukleare Strahlung ein verbreitetes Thema ist, beibt Plastic Man ein Sonderfall. Kunststoffe und Radioaktivität bleiben in solchen Comics ambivalent: Einerseits werden hier Ängste vor Unfällen aufgegriffen, allerdings wird ihr Potential zur zeitgemäßen Mutation, wenn auch nicht in Bertaux' Sinne, erkundet.

33 Vgl. Rübel, „Das ausschließliche Objekt", 2008, S. 73–82, hier S. 77, mit Bezug auf Manzoni, „alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti", 1998, S. 220–223. Dieselbe Idee beschreibt Alexandre Bonnier im unten zitierten Text. Bakelite produzierte aus Phenol-Formaldehyd-Harz, dem ersten vollsynthetischen Kunststoff, 1938 einen Plastiksarg, der jedoch ein Einzelstück blieb (https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8058526/bakelite-coffin-england-1938-coffin, letzter Zugriff: 3.9.2023). Heute sind Särge mit einer Plastikschicht, die zusammen mit Bronze und Beton eine Haltbarkeit von mehreren Millionen Jahren versprechen, zumindest in den USA verbreitet (Weisman, *Die Welt ohne uns*, 2007, S. 322).

34 Vgl. Fischer, *Gespräch mit Arman*, 1973, S. 21–22, hier S. 21. Arman erwähnt hier die Herstellung von Kunststoffen aus Erdöl, dessen begrenzte Vorkommen ihm Plastik als flüchtiges Material erscheinen lassen (ebd.). Seine Schätzung eines natürlichen Endes der Nutzung von Kunststoffen nach 30 Jahren ist jedoch leider weit gefehlt. In der Einleitung zum Band, in dem die Texte Fischers, Bonniers und Levines abgedruckt sind, weist der Herausgeber Pierre Restany auch auf das Problem der mangelnden Abbaubarkeit von Kunststoffen und die Suche nach biologischen Alternativen hin (Restany, „Einleitung", 1973, S. 9–10).

> Manche dieser Materialien sind unzerstörbar, unzerbrechlich, unverweslich, unverbrennbar. Sie werden bis zum jüngsten Tag auf unseren Müllabladeplätzen vergraben bleiben wie in einem Tabernakel, und das irrsinnigste Monument, das wir uns heute vorstellen können, wird aus den aufeinanderfolgenden, jahrhundertelang übereinander gelagerten Schichten von Kunststoffgegenständen bestehen, die wir wie eine gigantische Lava unter die Abfälle aus unserem Häusermeer fließen lassen. […] Wirft man sie weg, so werden sie länger als der Marmor Zeugnis ablegen. Schon ein leerer Zementsack, der von einer Baustelle oder einem Feld in den nahen Wald fliegt, erscheint durch den Kontrast als Totenhemd, als zarte Fahne in den Zweigen, oder als Drachen.[35]

30 Jahre nach Yarsleys und Couzens Plastikutopie wird hier gerade die Sterilität und Dauerhaftigkeit zum Kritikpunkt. Der Ausgriff in die Zukunft ist bei Bonnier nicht das Futur I einer kommenden Plastikwelt, sondern das Futur II einer gewesenen, allerdings nicht verwesten, sondern als Sediment bewahrten Zeit der Kunststoffe. Anstelle einer zweiten, völlig plastifizierten Natur beschreibt Bonnier versprengte Plastikreste in der ersten Natur, wo sie zu beständigen „Totenhemden" inmitten lebendiger Zersetzungsprozesse werden. Gerade ihre Unvergänglichkeit macht Kunststoffe morbide; im Umkehrschluss erscheint gerade der Verfall als Charakteristikum des Lebendigen.[36]

35 Bonnier, „Von der Morbidität des Kunststoffs", 1973, S. 31–32, hier S. 31. Bemerkenswerterweise wurde der Essay zuerst veröffentlicht in *petrole-progres*, dem offiziellen Magazin des Esso-Konzerns (Nr. 91, 1972). Auf einen ähnlichen Kontrast zielt Hervé Fischer (*1941) mit einer Aktion ab, für die er befreundete Künstler:innen bat, ihm Kunstwerke zur Zerstörung durch Zerreißen zuzusenden, deren Überreste er in einem „hygienischen Kunststoffsack zum Wegwerfen" zurückschickte. Nach eigenen Angaben erhielt er über 250 Einsendungen; bemerkenswert ist auch, dass Fischer den Akt des Wegwerfens den Künstler:innen überließ und so mit einer besonderen Bedeutung versah. Fischer, *Hygiene der Kunst*, 1973, S. 83–86, hier S. 85.

36 Elfriede Jelinek hingegen beschreibt gerade die Unvergänglichkeit von Plastik als Spurenlosigkeit: „Die Natur würde, überließe man ihr die Entscheidung, lieber aus Kunststoff sein, damit sie nicht unter unseren Tritten verrotten müßte. Daß sie ewig währt und nicht angetastet werden kann, das wäre ihr Traum. Und wenn sie angetastet wird, dann würde man es nicht sehen. Es hinterließe keine Spur. Doch sie hat nicht die Wahl." Jelinek, *Das Licht im Kasten*, 2017. Eine solche Idee der Natur aus Plastik wird beispielsweise in Alexandre Bonniers *Mousses* von 1971 oder in Tetsumi Kudos *Flowers*, 1967–1968, verfolgt.

Neben zahlreichen Bestrebungen, Kunst durch biotische Verfallsprozesse Leben einzuhauchen, gab es in den 1950ern und 1960ern auch Versuche, den Kunststoffen ihre tote Makellosigkeit zu rauben. So wirken die Skulpturen von Eva Hesse (1936–1970), für die sie seit 1968 fast ausschließlich Latex und Kunststoffe verwendete, alles andere als steril. *Repetition Nineteen III* von 1968 beispielsweise besteht aus 19 ähnlichen, aber nicht uniformen Zylindern aus Glasfaser und Polyesterharz, einer hochtoxischen Verbindung, die mit der Zeit verblasst und spröde wird.[37] Die Vergänglichkeit von Hesses originellen Materialkombinationen bereitete Konservator:innen bereits zu Lebzeiten Kopfzerbrechen, der Künstlerin jedoch nicht: „Life doesn't last; art doesn't last. It doesn't matter."[38]

Was Hesse duldete, wurde bei Alberto Burri (1915–1995) forciert: In der Serie *Muffe* (Schimmel) tropfte er Ölfarbe und Klebstoff aus Polyvinylacetat auf Leinwand und inszenierte so lebhaft strukturierte Oberflächen als Verfallsprozesse. Und in den *Combustioni* sengte er verschiedene Kunststoffe mit einem Gasbrenner an und produzierte auf ihrer homogenen Oberfläche dadurch Schattierungen, Farbverläufe, Faltenwürfe und klaffende Löcher. Fast scheint sich diese Zersetzung noch nach Burris Bearbeitung selbstständig fortzuführen (Abb. 3).[39]

Einen ähnlichen Effekt erzielen die verbrannten Vinylgemälde des in Europa kaum rezipierten koreanischen Künstlers Kim Ku-lim (*1936). In *Nucleus* von 1964 wurden Ölfarbe und Vinyl auf einer Holzplatte verbrannt, das dunkle Grün auf dem weißen Hintergrund und die verwaschenen, pelzig wirkenden Ränder verwandeln den Kunststoff in die mikroskopische Aufnahme eines Schimmelpilzes, vergleichbar mit Burris *Muffe* (Abb. 4). Was Polymeren an eigener Veränderlichkeit fehlt, glichen diese Künstler durch Behandlung mit Feuer aus.

Für *Death of the Sun 2* schnitt Ku-lim eine runde Vinylscheibe aus

37 Nurmi, „Challenges Surrounding the Conservation and Replication of Eva Hesse's Sculpture", 2015, S. 27. Ausgestellt wurde die Arbeit in der Fischbach Gallery 1968, in einer Show, die der Künstlerin zum Durchbruch verhalf und den einfachen Titel *Eva Hesse: Chain Polymers* trug.

38 Nemser, „A Conversation with Eva Hesse", 2002, S. 1–26, hier S. 18. Einige ihrer Arbeiten aus Latex (*Sans I, Sans III und Stratum*) hatten sich kurz nach ihrem Tod bereits aufgelöst, wie Lucy Lippard berichtet (Eva Hesse, 1976, S. 115). Für diesen Hinweis danke ich Charlotte Matter.

39 Pirovano, „The Seasons of Fire", 1996, S. 114–115. Zu Verfallsprozessen in Burris Werk s. auch Monika Wagners Aufsatz in diesem Band.



Abb. 3: Alberto Burri: *Bianco B*, 1965

und befestigte sie auf einer mit schwarzer Ölfarbe bemalten Holzplatte. Auf der Scheibe platzierte er Plastikdichtungsringe aus einer Textilfabrik, in der er als Manager arbeitete, und zündete sie an, sodass das Plastik in die Vinylscheibe schmolz. Um die Vinylscheibe herum wurde ein zusätzlicher Ring aus Kerosin geschüttet und angezündet.[40] Der apokalyptische Titel verstärkt den Eindruck eines makroskopischen Blicks auf einen runden Himmelskörper (Vinylscheibe) mit Kratern (Dichtungsringen). Ku-lim nahm damit eine wirklich postapokalyptische Perspektive ein: bis die Sonne ausgebrannt und zu einem ‚schwarzen Zwerg' erloschen ist, wird es noch Jahrmilliarden dauern.[41] Gleichzeitig sind die Dichtungsringe als industrielle Objekte seiner Gegenwart erkennbar, das Werk oszilliert also zwischen Gegenwart und vollendeter Zukunft.

40 Kee, „Kim Ku-lim", 2013, S. 95–100, S. 96.
41 Vgl. Adams u. Laughlin, „A Dying Universe", 1997, S. 337–372.



Abb. 4: Kim Ku-lim: *Nucleus*, 1964

Earthworks

Ebenso wie Plastik ist auch Erde ein materiell-diskursiver Einfluss für künstlerische Studien der Vergänglichkeit und der Überdauerung. In Alice Aycocks (*1946) *Clay* #2 von 1971 (Abb. 5) ist ungebrannter Ton in quadratische Holzrahmen gefüllt und reißt durch die trockene Luft des Galerieraums langsam auf. Hier wird das Kunstwerk zu einem offenen System, das in ständigem Austausch mit seiner Umwelt steht und in dieser ökologischen Wechselbeziehung langsam verzehrt wird. Aycock hatte sich eingehend mit Ludwig von Bertalanffys Theorie offener Systeme beschäftigt, rezipierte aber auch die eher an der Kybernetik Norbert Wieners geschulten installativen und textuellen Arbeiten Robert Smithsons (1938–1973).[42]

42 S. Filippone, *Science, Technology, and Utopias*, 2017, S. 65.



Abb. 5: Alice Aycock: *Clay #2*, 1971/2012

Smithsons skulpturale Arbeiten in Industriebrachen und anderen Einöden sind bekannt für ihre Einbeziehung der eigenen medialen Vermittlung durch Fotografien, Filme, Karten oder Materialproben im städtischen Galerieraum, eine Dialektik der räumlichen An- und Abwesenheit. Seine Schriften hingegen experimentieren stärker mit zeitlichen Verschränkungen, wie Ku-lims *Death of the Sun* erzeugen sie dialektische Bilder, wo „das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt“[43].

In einem seiner von Prozessen der Erosion, der Sedimentierung, der Entropie und des Formverlusts durchzogenen Essays schildert Smithson eine Reise in den Vorort Passaic in New Jersey. Er fasst seine Eindrücke der Baustellen und Suburbs in Allegorien, die Gegenwart, prähistorische Vergangenheit und dystopische Zukunft in sich vereinen. Baustellen erscheinen ihm als „ruins in reverse“, [44] womit das ‚noch nicht‘ der Baustelle mit dem ‚nicht mehr‘ der Ruine verschweißt wird; in Baggern sieht er gehäutete Dinosaurier.[45] Fortschritt und Zivilisation, die Baustellen symbolisieren könnten, werden also gegen sich gewendet und zu Itera-

43 Benjamin, „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“, 1991, S. 595.

44 Smithson, „A Tour of the Monuments in Passaic, New Jersey“, 1996, S. 68–74, hier S. 72, in Anlehnung an Nabokovs Ausspruch „the future is but the obsolete in reverse“ (Nabokov, *Lance*, 2018 [1952], S. 39).

45 Smithson, „A Tour of the Monuments in Passaic, New Jersey“, 1996, S. 68–74, hier S. 71.

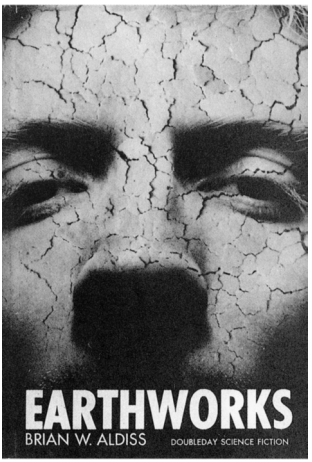


Abb. 6: Margaret Peall u. Trevor Heath: Cover der amerikanischen Erstausgabe von *Earthworks*, 1966

tionen einer vorhumanen, vorkatastrophalen Welt der Dinosaurier einerseits und zu Vorgriffen ihres eigenen Verfalls andererseits: Sie sind Prä- und Postapokalypse in einem.[46]

Als dialektische Bilder leben Smithsons Impressionen von der Spannung disparater Zeiten. Um die Spannung aufrechtzuerhalten, dürfen diese Zeiten nicht in einem Narrativ verbunden werden: Die Gegenwart *ist* die Postapokalypse, sie *wird* sie nicht. Inspiriert ist seine Ästhetik aber durchaus von Narrativen, die den Werdegang der Gegenwart zur Postapokalypse erzählen. So trat Smithson seine Fahrt nach Passaic mit Brian Aldiss' Roman *Earthworks* von 1965 (Abb. 6) im Gepäck an, dessen Titel 1968 auch die erste von Smithson kuratierte Ausstellung trug: *Earth Works* in der New Yorker Galerie von Virginia Dwan, Erbin der Minnesota Mining and Manufacturing Company, zeigte unter anderem Materialproben und fotografische Dokumentationen (*Non-Sites*) von großformatigen künstlerischen Eingriffen in Wüsten und Industriebrachen (*Sites*). Ähnlich wie bei Tinguely wurden hier betont verödete Landschaften ästhetisch erschlossen, und dadurch eine Zukunft in die Gegenwart geholt, die in Aldiss' Roman globaler Normalzustand geworden ist.[47] In der undatierten Zukunft von *Earthworks* hat ein rasanter Bevölkerungsanstieg den Bedarf an Lebensmitteln so sehr erhöht, dass ein Großteil der Erde in Monokulturen verwandelt worden ist. Durch Pestizide ist das Essen ver-

46 Peter Bexte weist in seinem Aufsatz zum Futur II auf die kulturelle Bedeutung der Dinosaurier hin, das Aussterben der Menschheit zu modellieren. Vgl. Bexte, „Uncertainty in Grammar", 2011, 225–226. Die Analogie von Dinosauriern als Relikte vergangener Größe und Menschen als zukünftige Relikte wurde auch von der Letzten Generation gezogen, als sich zwei Aktivist:innen am 10.11.2022 an den Sockel eines Dinosaurierskeletts im Naturhistorischen Museum Wien klebten.

47 Zum Einfluss von Aldiss auf Smithson s. Alcalde, „L'imaginaire science-fictif de Robert Smithson", 2012; Boettger, „Digging into Aldiss's Earthworks and Smithson's ‚Earthworks'", 2018.

seucht, auf den Feldern schuften Zwangsarbeiter:innen, bis sie vor Erschöpfung sterben. Doch die Toten sind wertvoller als die Lebenden, denn ihre Körper düngen den dürren Boden.

Während die *Earthworks* von Aycock oder Smithson in der Tradition des Minimalismus keine menschlichen Spuren zeigen, werden in Aldiss' Vorlage die Menschen selbst als *Earthworks* bezeichnet: als aus der Erde geschaffene Werke, als Erdarbeiter:innen oder auch als die Erde nährende Kadaver. Diesem Fluss zwischen Mensch und Erde kommen aus den Verfallskünsten der 1960er die „earth-body sculptures"[48] Ana Mendietas (1948–1985) am nächsten. Für ihre Serie *Siluetas*, entstanden zwischen 1973 und 1980 in Iowa und Mexiko, fotografierte sie die Umrisse ihres Körpers, mal als negativer Abdruck im Wald- oder Wüstenboden, im Schlamm oder Gestein, mal als gezeichneter Umriss, mit Steinen gerahmt oder mit Schießpulver gefüllt und angezündet, mal als Fotografien des Körpers selbst, bekleidet mit Sand oder Blumen, und vereinzelt sogar als seitlicher Umriss in freigelegten Erd- oder Gesteinsschichten: der Mensch als tiefenzeitliche Spur (Abb. 7).

Hier kulminiert die Dialektik zwischen Vergänglichkeit und Bewahrung: Ihr Körper wird als vergänglicher Abdruck in der Landschaft fotografisch festgehalten. In den *Siluetas* verbinden sich zwei Themen der in Kuba geborenen, in einem Waisenhaus in Iowa aufgewachsenen Künstlerin, die sexualisierte Gewalt gegen Frauen und die Kosmologie der afro-kubanischen Religion Santeria.[49] Die Fotografien von schemenhaften Umrissen menschlicher Körper haben damit eine beunruhigende Mehrfachkonnotation zwischen Spuren der Gewalt und Erdverbundenheit, Aldiss' mehrdeutigem Begriff der *Earthworks* nicht unähnlich.

Die Katastrophe der Reproduktion

Earthworks ist eine Extrapolation des Bevölkerungswachstums der Nachkriegszeit. Im Laufe der 1960er stieg die weltweite Wachstumsrate auf über 2%, einen davor und vermutlich auch danach nie wieder

48 Mendieta zit. n. Jacob, *Ana Mendieta*, 1991, S. 3.

49 Barreras del Rio, „Ana Mendieta", 1988, S. 28–41, hier S. 28; Jacob, *Ana Mendieta*, 1991, S. 4.



Abb. 7: Ana Mendieta: *Untitled (Silueta Series)*, 1980

erreichten Wert.[50] Und Prognosen auf Basis dieser Rate riefen dieselben Geister, die im 19. Jahrhundert bereits den Nationalökonomen Thomas Malthus heimgesucht hatten. 1954 konnte der Unternehmer Hugh Everett Moore mit dem Pamphlet *The Population Bomb!* diese Angst an die nukleare Apokalyptik anschließen und verhalf damit den Biolog:innen Anne und Paul Ehrlich zu ihrem gleichnamigen Bestseller von 1968.

Für Bertaux' Aufruf zu einer neuen Moral der Spurenlosigkeit war das Bevölkerungswachstum die Hauptmotivation.[51] Und auch verfallende Kunstwerke lassen sich auf die Bedrohung der Endlichkeit, von Ressourcen und Raum, zurückführen.[52] „Die Museen sind voll",

50 United Nations, DESA, Population Division: *World Population Prospects*, 2022. Siehe auch den Beitrag von Irini Athanassakis in diesem Band.

51 Bertaux versteigt sich dabei zu unverblümt eugenischen Argumenten: „Die Fortschritte der Medizin bergen ihrerseits die Gefahr, daß degenerierte erbkranke Menschen lebens- und fortpflanzungsfähig gehalten werden, womit die natürliche Auslese verhindert wird. Folge dieser allgemeinen Dekadenz könnte theoretisch das Aussterben der Gattung sein." Bertaux, *Mutation der Menschheit*, 1979 [1963], S. 22–23. Zur Eugenik im Diskurs des Bevölkerungswachstums nach dem zweiten Weltkrieg s. Desrochers u. Hoffbauer, „The Post War Intellectual Roots of the Population Bomb", 2009, S. 37–61.

52 Die Platzangst durch Überbevölkerung wird von Harry Harrisson in seinem

erklärte beispielsweise Bernhard Höke (*1939) seine vergängliche Kunst.[53] Während heute die Kritik an der Überkonsumtion die Angst vor der Überbevölkerung ersetzt hat, erschien in den 1960ern der schnelle Konsum, auch von Kunst, als adäquates Mittel gegen eine überfüllte Welt.

Wie die Bewegungen gegen die radioaktive Verstrahlung, die Vergiftung der Böden und die Produktion von Abfällen war die Angst vor der Bevölkerungsexplosion ein wichtiger Motor für die in den 1960ern entstehende Ökologiebewegung.[54] Doch sind bei Bertaux auch schon CO2-Emmissionen, Artensterben, Plastikmüll sowie eine Kritik der Petrokultur und des Anthropozentrismus präsent.[55] Wenn die ökologisch bewusste Kunst der Gegenwart Klimakatastrophen thematisiert, das Artensterben emotional begleitet oder auf Abfall und Schadstoffbelastung aufmerksam macht, schreibt sie eine Gefühlsgeschichte der Katastrophe fort, die mehrere Anfänge in den 1960er Jahren hat. Auch bauen ästhetische Strategien der Verteilung von Handlungsmacht,[56] der Inszenierung von Wachstums- und Zerfallsprozessen als „Naturspolien"[57] oder der rituellen Verbindungsarbeit[58] – implizit oder explizit – auf den Errungenschaften von Roth, Tinguely, Hesse, Aycock, Smithson, Mendieta und vielen anderen auf. Die fröhliche Kunst des Wegwerfens ist hingegen einer materialistischen Debatte um Nachhaltigkeit gewichen, die Spurenlosigkeit – als Abbaubarkeit – nicht nur im Bereich des Sinnlichen, sondern als materielle Eigenschaft künstlerischer Arbeiten thematisiert.

Krimi *Make Room! Make Room!* von 1966 aufgegriffen, der 1973 als *Soylent Green* (Regie: Richard Fleischer, Hauptdarsteller wieder Charlton Heston) verfilmt wurde. Während in *Earthworks* Menschen zu Nährstoffen werden, werden sie bei *Soylent Green* direkt zu Nahrung verarbeitet.

53 Zit. n. Fricke, *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, 1996, S. 50. Ähnlich wie Johannes von Tepl den Tod als Bastion gegen Ressourcenknappheit und einen apokalyptischen Naturzustand legitimiert, schafft hier der Tod des Kunstwerks Raum für Neues. Siehe den Beitrag von Manfred Kern in diesem Band.

54 Robertson, *The Population Bomb*, 2005, S. 5–6.

55 Bertaux, *Mutation der Menschheit*, 1979 [1963], S. 9–30. Als seine Hauptquellen gibt er Rachel Carsons *Silent Spring* von 1962 und Jean Dorsts *Avant que la nature meure* von 1965 an (ebd., S. 21–22).

56 Vgl. Becker, „Dead or Alive?", 2012, S. 103–126; Becker, Cuntz u. Kusser, „In der Unmenge", 2008, S. 7–35.

57 Vgl. Wagner, „Gras, Steine, Erde", 1996, S. 26–36.

58 Vgl. Fowkes u. Fowkes, *Art and Climate Change*, 2022, S. 224–231.

Literatur

Adams, Fred C. u. Laughlin, Gregory: „A Dying Universe. The Long Term Fate and Evolution of Astrophysical Objects", in: *Reviews of Modern Physics* 69 (1997), S. 337–372

Alcalde, Maxence: „L'imaginaire science-fictif de Robert Smithson", in: *marges* 14 (2012), S. 124–136

Anders, Günter: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 2002 [1956]

Barreras del Rio, Petra: „Ana Mendieta. A Historical Overview", in: *Ana Mendieta. A Retrospective*, Ausst.-Kat., hg. v. Petra Barreras del Rio u. Jean Perrrault, New York 1988, S. 28–41

Becker, Ilka: „Dead or Alive? Agency des Lebendigen und ‚kritisches Vermögen' in Mark Dions ‚Neukom Vivarium'", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57/1 (2012), Schwerpunktthema *Akteur-Netzwerk-Theorie,* hg. v. Thomas Hensel u. Jens Schröter, S. 103–125

Becker, Ilka, Michael Cuntz u. Astrid Kusser: „In der Unmenge", in: *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, hg. v. dies., München 2008, S. 7–34

Benjamin, Walter: „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts", in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. V, Teil I: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M. 1991, S. 570–611

Bertaux, Pierre: *Mutation der Menschheit. Zukunft und Lebenssinn*, Frankfurt a. M. 1979 [1963], S. 28–29

Bexte, Peter: „Uncertainty in Grammar / The Grammer of Uncertainty. Some Remarks on the Future Perfect", in: *From Science to Computational Sciences. Studies in the History of Computing and its Influence on Today's Science,* hg. v. Gabriele Gramelsberger, Zürich 2011, S. 219–226

Boettger, Suzaan: „Digging into Aldiss's Earthworks and Smithson's ‚Earthworks'", in: *art journal open* (2018), http://artjournal.collegeart.org/?p=9939 (Letzter Zugriff: 14.5.2024)

Bonnier, Alexandre: „Von der Morbidität des Kunststoffs", in: *Kunststoff in der Kunst,* hg. v. Pierre Restany, Monte Carlo 1973, S. 31–32

Boulle, Pierre: *La Planète des singes,* Paris 1963

Brand, Stewart: *Whole Earth Catalog,* Menlo Park, CA 1968

Cole, Jack: „Plastic Man", in: *Police Comics* 1, 1941, S. 32–37

Crow, Thomas: „Gordon Matta-Clark", in: *Gordon Matta-Clark,* hg. v. Corinne Diserens, London 2004, S. 7–132

Desrochers, Pierre u. Hoffbauer, Christine: „The Post War Intellectual Roots of the Population Bomb. Fairfield Osborn's ‚Our Plundered Planet' and William Vogt's ‚Road to Survival' in Retrospect", in: *The Electronic Journal of Sustainable Development* 1:3 (2009), S. 37–61

Dobke, Dirk: *Dieter Roth 1960–1975*, Köln 2002, Bd. 1: *Melancholischer Nippes*, S. 81

Enwezor, Okwui, Katy Siegel u. Ulrich Wilmes: *Postwar. Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965*, Ausst.-Kat., München/London/New York 2016

Fischer, Hervé: „Hygiene der Kunst. Kritische Arbeiten über die Ideologie des Kunststoffs", in: *Kunststoff in der Kunst*, hg. v. Pierre Restany, Monte Carlo 1973, S. 83–86

Fischer, Hervé: „Gespräch mit Arman", in: *Kunststoff in der Kunst*, hg. v. Pierre Restany, Monte Carlo 1973, S. 21–22

Filippone, Christina: *Science, Technology, and Utopias. Women Artists and Cold War America,* London 2017

Fowkes, Maja u. Reuben Fowkes: *Art and Climate Change,* London 2022

Fricke, Christiane: *Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören. Die Fernsehgalerie Gerry Schum, 1968–1970 und die Produktionen der Videogalerie Schum, 1970–1973*, Frankfurt a. M. 1996

Gaßmann, Paula Meike: *Weich-PVC und Hammelhackfleisch. Konservatorische Herausforderungen an einem Kunstwerk von Dieter Roth*, Wien 2022

Griffin, Booker: „Moon Dust and Black Disgust", in: *Los Angeles Sentinel,* 24. Juli 1969, S. 7

Grillmayr, Julia: „Von Zeitachsen, die sich verzweigen. Spekulationen auf eine (niemals) vollendete Zukunft", in: *Vollendete Zukunft | Future Perfect*, hg. v. Gudrun Ratzinger u. Franz Thalmair, Wien 2022

Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014

Jacob, Mary Jane: *Ana Mendieta: The 'Silueta' Series, 1973–1980*, Ausst.-Kat., New York 1991

Jelinek, Elfriede: *Das Licht im Kasten*, 2017, https://www.elfriedejelinek.com/flicht.html (letzter Zugriff: 31.08.2023)

Kee, Joan: „Kim Ku-lim: Touching Base", in: *Kim Ku-lim: Like You Know It All*, Ausst.-Kat., hg. v. Kim Honghee, Seoul 2013, S. 95–100

Levine, Les: „Les Levine", in: *Kunststoff in der Kunst,* hg. v. Pierre Restany, Monte Carlo 1973, S. 133–134

Lippard, Lucy: *Eva Hesse*, New York 1976

Manzoni, Piero: „alcune realizzazioni, alcuni esperimenti, alcuni progetti", November 1962, in: *Piero Manzoni,* Ausst.-Kat., hg. v. Germano Celant, Mailand 1998, S. 220–223

McNeill, J. R. u. Peter Engelke: *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge, Mass. 2014

Nabokov, Vladimir: *Lance*, London 2018 [1952]

Nemser, Cindy: „A Conversation with Eva Hesse", in: *Eva Hesse*, Ausst.-Kat., hg. v. Mignon Nixon, Cambridge, Mass. 2002, S. 1–26

Nurmi, Kaela L.: „Challenges Surrounding the Conservation and Replication of Eva Hesse's Sculpture", in: *Scripps Senior Theses* 709 (2015), S. 27

Nuttall, Jeff: *Bomb Culture*, London 2019 [1968]

Paulhan, Camille: „De Dieter Roth à Michel Blazy, le protocole en question", in: *Marges* 18 (2014), S. 10–26

Pirovano, Carlo: „The Seasons of Fire", in: *Burri 1915–1995. Retrospektive,* Ausst.-Kat., hg. v. Maria Grazia Tolomeo und Carolyn Christov-Bakargiev, Rom 1996, S. 114–115

Restany, Pierre: „Einleitung", in: *Kunststoff in der Kunst,* hg. v. ders., Monte Carlo 1973, S. 9–19

Robertson, Thomas B.: *The Population Bomb. Population Growth, Globalization and American Environmentalism, 1945–1980*, Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 2005

Rübel, Dietmar: „Das ausschließliche Objekt", in: *Kritische Berichte* 36(3) (2008), S. 73–82

Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012

Schupp, Volker: „Monumentum aere perennius? Vom Fortleben mittelhochdeutscher Dichtung", in: *Freiburger Universitätsblätter* 83 (1984), S. 13–25

Smith, John W.: „Saving Time: Andy Warhol's Time Capsules", in: *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 20(1) (2001), S. 8–10

Smithson, Robert: „A Tour of the Monuments in Passaic, New Jersey", in: *Collected Writings*, hg. v. Jack Flam, Berkeley 1996, S. 68–74

Thompson, Richard C. u. a.: „Our plastic age", in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 364 (2009), S. 1973–1976

Toffler, Alvin: *Future Shock*, New York/Toronto/London/Sydney/Auckland 1971 [1970]

Torres Émile P., „The Dangerous Ideas of ‚Longtermism' and ‚Existential Risk'", in: *Current Affairs*, 2021, https://www.currentaffairs.org/2021/07/the-dangerous-ideas-of-longtermism-and-existential-risk (letzter Zugriff: 3.9.2023).

United Nations, DESA, Population Division: *World Population Prospects,* 2022, https://population.un.org/wpp/Graphs/Probabilistic/POP/GrowthRate/900 (letzter Zugriff: 1.9.2023)
Wagner, Monika: „Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst", in: *Museumskunde* 61:1 (1996), S. 26–36
Weisman, Alan: *Die Welt ohne uns. Reise über eine unbevölkerte Erde*, München/Zürich 2007
Yarsley, Victor Emmanuel u. Edward Gordon Couzens: *Plastics,* London 1945 [1941]
Yates, Ted u. Stuart Schulberg: „The End of the World", *David Brinkley's Journal*, NBC, 4.4.1962, 22:30–23:00 Uhr
Zalasiewicz, Jan u. a.: „When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal", in: *Quaternary International* (2014), S. 1–8.

Abbildungen

Abb. 1 *Büste des Horaz*, 1843/1862. Terrakotta. Hertfortshire, Knebworth Gardens. Foto © Matt Brown (CC BY 2.0)
Abb. 2 Dieter Roth: *Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste,* 1969. Schokolade, Vogelfutter, Sperrholz, 24,0 × 30,3 × 28,2 cm (mit gestuftem Spannplattensockel), Auflagenobjekten Nr. 10 von 30. Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Stiftung Sammlung Cremer. Foto © LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum/Rudolf Wakonigg u. Sabine Ahlbrand-Dornseif
Abb. 3 Alberto Burri: *Bianco B4,* 1965. Folie aus Polyvinylchlorid oder Polyethylen, Acrylfarbe und Polyvinylacetat-Kleber auf Masonit, 151 × 151 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Museum. Foto © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
Abb. 4 Kim Ku-lim: *Nucleus*, 1964. Polyvinylchlorid und Ölfarbe auf Holz, 117 × 80 cm, Privatbesitz des Künstlers. Foto: Kim Ku Lim, hg. v. Kim Ku Lim, Seoul 2013, S. 30.
Abb. 5 Alice Aycock: Clay #2, 1971/2012. Tonmehl, Wasser, Sperrholz, 487,68 × 487,68 × 15,24 cm. Metz, FRAC Lorraine. Ausstellungsansicht in *Ends of the Earth. Land Art to 1974, 27.5.-20.8.2012*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art. Foto © Brian Forrest, LA MoCA, 2012 / Alice Aycock
Abb. 6 Margaret Peall und Trevor Heath: Cover der amerikanischen Erstausgabe von *Earthworks*, Doubleday Science Fiction, New York 1966, Foto: Gilles Tiberghien, *Land Art,* Paris 1993, S. 9.
Abb. 7 Ana Mendieta: *Untitled (Silueta Series),* 1980. Schwarz-weiß-Fotografie der Künstlerin in Amana, Iowa, 101,6 × 139,7 cm. Rodale Family Collection. Foto © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. / Licensed by / VG Bild-Kunst, Bonn 2025



Abb.1: Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina*, 1985–2015,
Zustand 2016, Foto: Christian von Holst

Alberto Burris *Grande Cretto di Gibellina:* Ruinen zweiter Ordnung

Monika Wagner

Alberto Burri, der in den 1950er Jahren *avant la lettre* eine Arte Povera entwickelt hatte, widmete sich in Gibellina, einem 1968 von einem Erdbeben weitgehend zerstörten und nicht wieder aufgebauten Ort im Nordwesten Siziliens, auf höchst ungewöhnliche Art den verbliebenen Ruinen. Indem er die Reste der Bauwerke komprimierte und mit einer hellen Betonschicht überformte, entzog er sie der Sichtbarkeit; entstanden ist ein großflächiges, begehbares Memorial in Gestalt von Ruinen zweiter Ordnung (Abb. 1). Um der Singularität von Burris *Cretto di Gibellina* Ausdruck zu verleihen, wird zunächst an einigen Beispielen skizziert, was Künstler an Ruinen tradierterweise faszinierte, um dann genauer auf Burris Arbeit einzugehen.

In Bertolt Brechts Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* von 1938 antwortet der junge Gehilfe des alten Philosophen auf die Frage eines Grenzbeamten, was der Gelehrte denn in seinen Studien herausrausgefunden habe, folgendes:

> „Dass das weiche Wasser in Verbindung mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt – Du verstehst, das Harte unterliegt".[1]

In Brechts Metaphorik von Wasser und Stein werden die den extrem unterschiedlichen Materialien zugeordneten Eigenschaften in ein inverses Verhältnis gebracht. Der mit der Semantik des Ewigen ausgestatte Stein wird destabilisiert, während sich das flexible, weiche Wasser durchsetzt.

Auch ohne die Berücksichtigung der gesellschaftspolitischen Allegorie der Materialien in Brechts Gedicht, das im dänischen Exil ent-

1 Brecht, *Gedichte*, 1988, S. 32–34.

stand, läuft die Gegenüberstellung der Materialien allen hierzulande üblichen Semantisierungen des Steins zuwider. Stein gilt als stabil und formbeständig.[2] Selbst wenn es „den" Stein gar nicht gibt, sondern nur außerordentlich unterschiedliche Steinsorten, die sich in Herkunft, Dichte, Härte, Gewicht, Farbe und Bearbeitungsmöglichkeiten unterscheiden, so bleiben all die Varianten doch Ausdruck naturgeschichtlicher Zeit. Stein ist das immer schon Dagewesene. Daher wurde er besonders gern für Erinnerungskulte genutzt.[3] Seinen zeitlich wie räumlich megalomanen Ambitionen entsprechend bezeichnete Adolf Hitler 1938, also im selben Jahr, in dem Brechts Gedicht entstand, anlässlich der Eröffnung der „Ersten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung" in München die Bauwerke „tausendjähriger Reiche", als „Worte aus Stein".[4]

Bei Brecht schleift und zermürbt das flexible Wasser den Felsen ganz allmählich im Laufe der Zeit. Der Autor situierte die metamorphotische Kraft des Wassers in der Vorstellungswelt des alten China, in der die Zerklüftung des Steins durch Wasser einen hohen Stellenwert besaß, der bis heute nachwirkt. Das kommt in der anhaltenden Verehrung der kostbaren, vom Wasser perforierten Taihu-Steine zur Anschauung.[5] Die Steine aus dem Taihu-See sind gewissermaßen Felsruinen, die von den Strömungen des Wassers durchklüftet wurden. In Europa finden sich im 17. Jahrhundert bei Thomas Burnett zwar vergleichbare Beobachtungen angesichts der zerklüfteten Alpen, doch werden sie als Ruinierung der ehemaligen Schöpfung negativ bewertet.[6] Die jeder Ordnung abholden Zerklüftungen eines metamorphotischen Prozesses zu Sand und schließlich zu Staub gewinnen jedoch im Kontext des Erhabenen im Verlauf des 18. Jahrhunderts ästhetische Relevanz.

2 Im Unterschied zu Metallen, die es erlauben, eine Bronzeskulptur bei Bedarf zu Kanonenkugeln oder diese umgekehrt wieder in ein Monument umzuschmelzen, kann Stein nicht beliebig umgenutzt werden.

3 Jan Assmann (Assmann, *Stein und Zeit*, 1991) hat dies für Ägypten, Alain Schnapp (Schnapp, *Ruine*, 2014) für die Antike insgesamt gezeigt.

4 Im Jahr darauf entstand der gleichnamige UFA-Film, in dem die noch nicht gebauten „Worte aus Stein" zwar durch Pappmodelle ersetzt wurden, deren mediale Umsetzung jedoch den ephemeren Ersatz verschleiert, sodass sie den Ewigkeitsanspruch bestätigen.

5 Koch „Taihu", 2017, S. 13–26.

6 Zu Burnett s. Zimmermann, *Künstliche Ruinen*, 1989, S. 14–15.

Ungleich verbreiteter als das Interesse an der Metamorphose natürlicher Berge zu Staub aber war in Europa die ästhetische Wertschätzung der Transformation steinerner Architektur in pittoreske Ruinen.[7] Hitlers Chefarchitekt Albert Speer sinnierte – allerdings erst lange nach dem Ende des NS – über den viel zitierten „Ruinenwert" nationalsozialistischer Monumentalbauten aus Naturstein. Mit seiner imaginären Beschreibung der Führertribüne auf dem Zeppelinfeld des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg suchte Speer seine NS-Bauwerke in den pittoresken Ruinenkult des 18. Jahrhunderts einzuschreiben. Er habe, so Speer, eine „romantische Zeichnung anfertigen [lassen]: sie stellte dar, wie […] nach Generationen der Vernachlässigung" der Bau sich zeige: „überwuchert von Efeu, mit eingestürzten Pfeilern. Das Mauerwerk hie und da zusammengefallen, aber in großen Umrissen noch deutlich erkennbar".[8]

Das entspricht exakt den populären Vorstellungen des Pittoresken, die William Gilpin im ausgehenden 18. Jahrhundert entfaltete; darin spielt die Ruine eine zentrale Rolle. Demnach galt als höchster ästhetischer Wert, wenn ein Bauwerk „into irregularities" zerfalle, von Ranken überwuchert werde, aber seine einstige Größe und Bedeutung noch erkennbar sei.[9] Die Ruine wird, gerade auch dann, wenn sie das Ergebnis einer zerstörerischen Macht ist, zum Reflexionsobjekt des Vergänglichen. Zahlreiche Autor:innen ebenso wie bildende Künstler:innen haben die Vorstellung von der Ruine als einem keiner Regel gehorchenden Objekt zwischen Bauwerk und Natur, zwischen Form und Formlosigkeit variiert. So illustrierte John Ruskin in der Mitte des 19. Jahrhunderts modellhaft die Transformation einer kubischen Befestigungsarchitektur in irreguläre Ruinen und schließlich zu einer bizarren Felsformation (Abb. 2). Zur verbreiteten Vorstellung vom Kräftespiel zwischen gestalteter Form und Formlosigkeit heißt es 1923 in Georg Simmels Essay über die Ruine:

> Was den Bau nach oben geführt hat, ist der menschliche Wille, was ihm sein jetziges Aussehen gibt, ist die mechanische, nach unten ziehende, zernagende und zertrümmernde Naturgewalt. Aber sie läßt das Werk dennoch nicht, solange man überhaupt noch von einer Ruine und nicht von einem Steinhaufen spricht, in die Formlosigkeit

7 Ebd., S. 13–15.
8 Speer, *Erinnerungen*, 1969, S. 40, 36.
9 Gilpin, in: Fosbroke, *Gilpin's Principles*, 1826, S. 125.

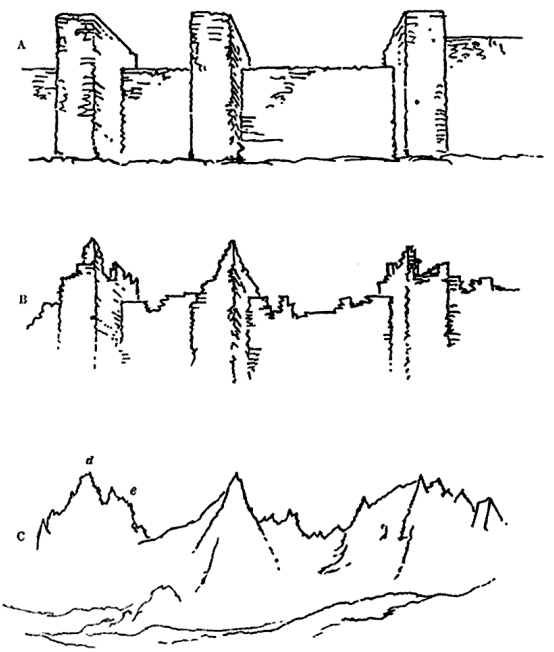


Abb. 2: John Ruskin: Stufen des Verfalls einer Mauer, 1856



Abb. 3: Giovanni Battista Piranesi: Sieben Säulen des Juturna-Tempels, Radierung aus: *Le antiquità romane*, Bd. 1, Rom 1756, Tf. 14a

> bloßer Materie sinken, es entsteht eine neue Form […] Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher der Kunst sich die Natur als ihres Stoffes bedient hat.[10]

Die ästhetische Gestalt der Ruine verdankt sich also einem komplexen Zusammenwirken von Kunst und Natur. In diesem Prozess verändert der Stein mit seinem Zerfall auch seine Semantik: Aus dem Ewigen wird das Veränderliche, wird letztlich amorpher Stoff.

Vom Ewigen zum Flüchtigen

Ruinen setzte der venezianische Architekt und Kupferstecher Giovanni Battista Piranesi als Metamorphose von Form zu Formlosigkeit, von gestaltetem Stein zu Staub in Szene. In den Kupferstichen der *Antichità romane* von 1756 zeigt er, wie die steinerne Antike im Begriff ist, ihre strenge Form preiszugeben. Anselm Wagner hat auf das Blatt mit der prozessualen Zerstörung des Tempels der Juturna, einer Quellnymphe und römischen Göttin, aufmerksam gemacht.[11] Darauf sind sieben, die Blatthöhe ausmessende Marmorsäulen des ehemaligen Tempels in unterschiedlichen Stadien des Zerfalls zu sehen (Abb. 3): Die aufrecht stehenden Säulen beginnen sich in Wolken von Staub aufzulösen. Diese Auflösung ist gegenüber den parallelen, vertikalen Schraffen der Architektur einerseits und dem horizontal schraffierten Himmel andererseits durch zahllose ungeordnete Pünktchen und fusselartige Elemente dargestellt. Die Staubpartikel verbinden sich der Bewölkung, so dass Luft und Regen, Wind und Wetter im Laufe der Zeit die Destabilisierung der gigantischen Säulen bewirkt zu haben scheinen. Das Blatt demonstriert, dass auch der kostbare Marmor der Tempel und öffentlichen Gebäude Roms den Metamorphosen der Zeit unterliegt. Im Unterschied zu Johann Joachim Winckelmanns Ideal antiker Bauwerke, die materialfrei, im perfekten Umrissstich kommuniziert wurden, zeigen Piranesis Arbeiten die Triumphbögen, die Tempel, Thermen oder das Kolosseum in unregelmäßigen Formen voller Risse, Brüche und Versehrungen. Man sieht: Das Harte unterliegt.

10 Simmel, „Die Ruine“, 2008, S. 36.
11 A. Wagner, „Staub in der Architektur“, 2013, S. 76f.

Ruinen widmeten Piranesi und seine Zeitgenossen höchste Aufmerksamkeit. Dazu hatten sie allen Grund. Denn neben dem unaufhaltsamen Einwirken der Zeit auf bewunderte Werke der Vergangenheit verursachten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einschneidende Naturkatastrophen – Erdbeben ebenso wie Vulkanausbrüche – die abrupte Vernichtung Tausender Menschen und die Ruinierung von Städten und ganzen Landstrichen. Das verheerende Erdbeben von Lissabon im Jahr 1755 mit Feuersbrünsten und Tsunamis, das geschätzte 100.000 Tote forderte und eine der wichtigsten europäischen Handelsmetropolen ausgerechnet an Allerheiligen verwüstete, erschien vielen als Zeitenwende. Denn durch die Suche nach den Ursachen der Naturkatastrophe geriet das Gottvertrauen in grundlegende Konflikte mit den Erklärungen aufgeklärter wissenschaftlicher Forschung.[12] Der Konflikt intensivierte sich durch das Erdbeben von Kalabrien 1783 mit über 30.000 Toten und einer fast vollständigen Zerstörung der sizilianischen Stadt Messina, gefolgt von den spektakulären Vesuvausbrüchen der 1770er und 1780er Jahre, die außer zahlreichen Touristen, unter ihnen viele Künstler, auch Wissenschaftler aus ganz Europa nach Süditalien lockten.[13] Zudem wurden seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die beim Vesuvausbruch im Jahr 79 n. Chr. verschütteten Städte Pompeji und Herculaneum ausgegraben. Daher verwundert es nicht, dass sich in dieser katastrophischen Gemengelage (ganz zu schweigen von der Französischen Revolution) Ruinen in den europäischen Bildkünsten zu einem bedeutsamen Thema entwickelten. Die Ruinenfaszination war so groß, dass man in Gegenden, die nicht mit imposanten Ruinen ausgestattet waren, künstliche Ruinen in Parks und Landschaftsgärten als Schauarchitekturen errichten ließ.[14] Sie stellten Vergänglichkeit auf Dauer; man überließ die künstlichen Ruinen keineswegs dem weiteren Verfall, sondern pflegte, reparierte und restaurierte sie. Die aus solidem Stein gemauerten Bauwerke waren darauf angelegt, das ausgetüftelte Image des Verfalls zu verewigen und im Kontext des Landschaftsgartens anhand der beständigsten der Künste, der Architektur, zur Reflexion über die Vergänglichkeit anzuregen.

12 Keller, *Naturgewalt*, 2006, S. 156–178; Trempler, *Katastrophen*, 2013.
13 Keller, *Naturgewalt*, 2006, S. 247–310.
14 Zimmermann, *Künstliche Ruinen*, 1989.



Abb. 4: Xu Bing: *Staub Projekt*, Installation Cardiff (Wales), 2004

Ruinenstaub

Als letzte Konsequenz des Verfalls bleibt der amorphe Staub, ein Materialzustand, der nicht allein Piranesi zur Darstellung der allmählichen Formauflösung veranlasste, sondern als physisches Material Künstler seit den 1920er Jahren herausforderte.[15] Während in der Nachfolge von Marcel Duchamps *Dust Breeding* aus dem Jahr 1920 die Inszenierung von Staub vor allem das Vergehen von Zeit von Interesse war, geht es in jüngeren Arbeiten häufig um die Herkunft des Staubs.[16] Xu Bing, ein in New York lebender chinesischer Künstler, gibt an, er habe Staub von den kollabierten Twin Towers in Lower Manhattan, die dem furchtbaren Attentat von 9/11 mit fast 3.000 Toten zum Opfer fielen, eingesammelt und in seinem *Dust Projekt* von 2004 verwendet (Abb. 4). Vor Ort wurden die Ruinen der Hochhäuser vollständig abgeräumt; stattdessen markieren zwei tiefe Wasserbassins den

15 Wagner, „Künstler als Staubfänger", 2013, S. 113–116.
16 Ebd.

Ort der Katastrophe. In Xu Bings *Dust Project* breitet sich der Staub, wie es dem entropischen Material der atomisierten Wolkenkratzer entspricht, der Schwerkraft folgend, vollkommen flach auf dem Galerieboden aus. In die Staubschicht ist der Text eines übersetzten Zen-Gedichtes aus dem 8. Jahrhundert, *Where does the Dust itself collect*, inskribiert, der sich Schablonen verdankt, die nach der Verteilung des Materials mit einem Staubgebläse wieder weggenommen wurden. Die Information, dass der Staub von den zerstörten und beseitigten Hochhäusern stamme, also Zeuge des welterschütternden Attentats von 9/11 ist, verleiht dem Bisschen ephemeren Material auf dem Galerieboden Bedeutung. Durch Xu Bings Authentifizierung wird der Staub zum Reflexionshorizont der Ruinenästhetik, obwohl das formlose Material radikal dem widerspricht, was an einer Ruine als ästhetische Qualität geschätzt wurde.

Gibellina

Auch Alberto Burri entzog in seinem *Cretto di Gibellina* die Ruinen des zerstörten sizilianischen Ortes der Sichtbarkeit. Gleichwohl steht sein Projekt sowohl im Gegensatz zur entropischen Formauflösung im Staub wie im Gegensatz zu den pittoresken Ruinen mit ihren irregulären Formen. Burri versiegelte die durch ein schweres Erdbeben entstandene Ruinenlandschaft von Gibellina mit einer Betonschicht und transformierte sie in eine Vielzahl blockhafter Formen, die den Charakteristika von Ruinen entgegenstehen (Abb. 5).

Doch zunächst sei kurz resümiert, was Gibellina als bewohnten Ort auslöschte (Abb. 6). Im Januar 1968 zerstörte ein Erdbeben im Belice-Tal, dem sogenannten Armenhaus Siziliens, zahlreiche Orte, forderte über 400 Todesopfer, weit über 1.000 Verletzte und ließ 70.000 Menschen obdachlos werden. Die enorme Zahl der zerstörten Häuser erklärte Serenella Iovino in ihrem Buch *Ecocriticism and Italy* von 2016 mit den völlig unzureichenden Arme-Leute-Behausungen im Belice-Tal.[17] Ursache für das Erdbeben war – wie schon bei den vorausgegangenen Beben in Messina und anderen Orten Süditaliens – eine tektonische Plattenverschiebung (die Afrikanische Platte drückt gegen die

17 Iovino, *Ecocriticism*, 2016, S. 91.



Abb. 5: Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina*, 1985–2015, Zustand 2022



Abb. 6: Die Ruinen von Gibellina nach dem Erdbeben, 1968

Apulische Platte). Von den 14 vom Erdbeben betroffenen ländlichen Orten im Benice-Tal wurden Poggioreale, Salaparuta und Montevago ebenso wie das seit dem 14. Jahrhundert nachweisbare Gibellina weitestgehend zerstört. Wegen der enormen Schäden an den Gebäuden und der Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen in neuen urbanen Strukturen[18] entschloss man sich, die vier Orte nicht wieder aufzubauen. Die Bevölkerung Gibellinas suchte man in dem rund 20 Kilometer entfernt aus dem Boden gestampften Gibellina Nuova anzusiedeln. Zahlreiche international renommierte Architekt:innen, unter ihnen Oswald Maria Ungers, Rob Krier, Nanda Vigo, Pierluigi Nicolin, Francesco Venezia und viele andere, beteiligten sich am Neuaufbau, wie inzwischen zahlreiche Publikationen dokumentiert haben.[19] Hinzu kamen bildende Künstler:innen, Theatermacher:innen und Musiker:innen, die hier ihre Werke inszenierten bzw. hinterließen. Doch der mit seinen öffentlichen Plätzen viel zu groß geratene Ort wurde nicht in der Weise angenommen, wie es sich der außerordentlich rührige und bestens vernetzte Bürgermeister Ludovico Corrao erhofft hatte, war es doch seiner Initiative zu verdanken, dass Künstler:innen und Architekt:innen aus ganz Europa für das neue Gibellina gewonnen werden konnten. Nur wenige Relikte aus dem alten Gibellina wurden in den neuen Ort transferiert: So etwa der Brunnen in Gestalt eines wasserspendenden Delphins über einer muschelförmigen Schale aus dem ehemaligen Kastell ebenso wie die aus den Trümmern geborgene, typische steinerne Außentreppe eines Wohnhauses. Beides wurde von der Architektin und Designerin Nanda Vigo als Spolien in den öffentlichen Raum der neuen Stadt implantiert.[20] Hinzu kommen Teile der Fassade des Palazzo Di Lorenzo, eines der wenigen anspruchsvoll gestalteten Bauwerke im alten Gibellina, die der Architekt Francesco Venezia in die Fassade eines offenen Innenhofes des von ihm errichteten Museums von Gibellina Nuova transferierte.

18 Murray, *Performing Ruins*, 2020, S. 63f.

19 Bignardi, Lacagnina, Mantovani, *Cantiere Gibellina,* 2008; Williams, „Terremoto", 2015; Badami, *Gibellina*, 2019.

20 Genaueres über die Neuplanungen sowie Fotos der Spolien in: Badami, *Gibellina*, 2019, Kap. 6, 7.

Burris *Grande Cretto*

Auch der aus Umbrien stammende, in Rom lebende Alberto Burri war von Bürgermeister Corrao eingeladen worden, das neue Gibellina mit einem Kunstwerk zu bereichern. Burri konnte erst nach einigem Hin und Her und langem Zögern für die Mitarbeit gewonnen werden. Doch der im Umfeld der Arte Povera zu verortende Künstler entschied sich gegen eine Arbeit in der neuen Stadt. Nach einem Besuch der Region entwickelte er stattdessen eine Idee und schließlich ein Konzept für das zerstörte und verlassene alte Gibellina. Was dort unter der Leitung des mit Burri befreundeten Architekten Alberto Zanmatti entstand, ist ein äußerst ungewöhnlicher Umgang mit den immer weiter verfallenden und zusammenstürzenden Ruinen der meist sehr einfachen Häuser des ehemaligen Städtchens. Zwischen 1984 und 1989 ließ Burri den Kern des zerstörten Ortes auf einer Fläche von zirka 12 Hektar Stück für Stück mit einer hellen Betonhaut überziehen. Zeitlich fiel dies in die Hochphase der Memorialdebatten, in der *Das kollektive Gedächtnis* von Maurice Halbwachs[21] neu gelesen wurde, Pierre Noras breit rezipiertes Büchlein über Erinnerungsorte erschien[22] und Künstler wie Jochen Gerz, Christian Boltanski, Ann und Patrick Poirier oder Sigrid Sigurdsson neue Formen von Erinnerungswerken entwickelten.[23] Doch im Unterschied zu fast allen diesen Arbeiten ist Burris *Grande Cretto di Gibellina* dort entstanden, wo sich die Katastrophe ereignete. Er basiert auf den spezifischen Gegebenheiten des Ortes.

In Gibellina reichte das verfügbare Geld allerdings zunächst nicht für die von Burri vorgesehene riesige Fläche von 8.000 qm, auf der die Ruinen mit Beton ummantelt werden sollten. Die Finanznot hatte eine Unterbrechung von gut zwei Jahrzehnten zur Folge. Als der Künstler 1995 starb, waren erst 6.000 qm fertiggestellt und keine weitere Finanzierung in Sicht. Die Arbeit konnte erst 2015 anlässlich von

21 Halbwachs' *Les cadres sociaux de la mémoire* erschien 1925 in Paris; erst 1985 folgte die deutsche Ausgabe. Der 1944 deportierte französische Soziologe starb im März 1945 im KZ Buchenwald.

22 Noras Publikation (*Geschichte und Gedächtnis*, 1986) basiert auf dessen umfangreichem Sammelwerk *Les lieux de mémoire* (1984, 1986, 1992).

23 Wagner, „Gedächtnis des Materials", 1994; A. Assmann, *Erinnerungsräume*, 1999; Jussen (Hg.), Poirier, 1999.

Burris hundertstem Geburtstag und kurz vor der „Manifesta 12" dank eines entsprechenden Fundraisings abgeschlossen werden.

In der ersten Phase wurden die Ruinen der im Zentrum vorwiegend aus regionalem Stein, d.h. vor allem aus Feldsteinen und Tuff, einem relativ weichen vulkanischen Material, errichteten Häuser mitsamt den verbliebenen, verrostenden und verrottenden Dingen des Alltags von Raupen und Baggern zu einzelnen Blöcken zusammengeschoben: Neben den verschiedenen Baumaterialien zählten dazu die zerstörten Autos, Motorräder, die zertrümmerten Möbel, der Hausrat, Wein- und Ölvorräte oder auch die Kleidung, all das, was nicht mehr zu gebrauchen war, Abfall also. Die Hausruinen und Relikte einstigen Lebens wurden komprimiert, vom Verfahren den abgewrackten Autos in den *Kompressionen* des französischen Künstlers César (César Baldaccini) vergleichbar, die in derselben Zeit entstanden. Diese Maßnahme räumte in Gibellina zum einen die Straßen und Gassen von den Trümmern frei, sollte doch die Topografie des seit dem Mittelalter bestehenden Ortes in etwa erhalten bleiben. Zum anderen nivellierte sie die Höhe der Ruinen und förderte die Amalgamierung der zusammengeschobenen Materialien erheblich; sie schuf innerhalb der einzelnen Blöcke ein wildes Agglomerat – sie verdichtete also den Abfall. Diese *grosso modo* auf den Parzellen ehemaliger Häuser paketartig zusammengeschobenen Trümmer und Relikte ließ Burri mit armiertem Beton, der vor Ort hergestellt wurde, umschließen. Das heißt, er verlieh dem Agglomerat aus architektonischen Ruinen und sonstigen Hinterlassenschaften mit dem zunächst flüssigen, dann erstarrenden Beton jeweils klare, fest umrissene Formen. Auch die Oberflächen der kreuz und quer verlaufenden Straßen und Gassen in dem nach Süden stark abfallenden Gelände wurden vollständig mit hellem Beton ausgegossen. Dadurch zeichnen sich je nach Sonnenstand mal schmalere, mal breitere Schlagschatten der Blöcke auf den Wegen ab, während sie in der Mittagssonne verschwinden. Die Höhe der verschiedenen Betonvolumen bewegt sich zwischen 150 und 160 cm und erlaubt beim Gang durch die Straßen so eben über die Blöcke hinweg zu schauen. Doch eröffnen sich dank der Hügellage beim Emporsteigen immer wieder spektakuläre Blicke über große Teile des Geländes. Während Burris *Cretto di Gibellina* aus der Ferne gesehen wie ein über der Landschaft

ausgebreitetes Leichentuch zu schweben scheint (vgl. Abb. 1),[24] modifiziert sich dieser Eindruck bei der Annäherung. Dann sieht das einbetonierte Gebiet aus, als habe der Künstler überdimensionierte Krakelees in die Landschaft eingetragen. Farblich sticht das trotz der Verwitterungsspuren insgesamt fahle Betonfeld aus der Umgebung mit ihren Weinbergen, Olivenbäumen und parzellierten Äckern in ihren jahreszeitlichen Veränderungen drastisch hervor.

„Energie der Oberfläche"

Burri kommt nicht von der Landschaftskunst, vielmehr hatte er sich als Autodidakt bereits in seinen frühesten künstlerischen Arbeiten aus den 1950er Jahren mit zerstörten und ruinösen Dingen und Materialien beschäftigt:[25] Bei seiner „Sacchi" genannten Werkgruppe handelt es sich um aufgetrennte Jutesäcke mit ihren Gebrauchsspuren vom Transport der Waren und ihrem immer wieder erneuerten Flickwerk, das anstelle einer Bemalung die Figuration abgibt. Die Löcher und Nähte in den zerschlissenen Verpackungsmaterialien legten in der Nachkriegszeit Assoziationen zu Wunden und Narben nahe.[26] Formal stellen darüber hinaus Burris „Cretti" (Risse) genannten Bilder einen zentralen Bezugspunkt dar (Abb. 7). Die teilweise riesigen, materialreichen Bildobjekte zeigen tiefe Risse, die durch die Oberflächenspannung pastoser Farben oder auch der von Burri Acrovynil genannten Mischung aus Kaolin, Acrylfarbe und Klebstoff entstehen.[27] Sie bilden sich beim raschen Trocknen von Farbpasten ebenso wie beim Austrocknen von Erdflächen.[28] Mit der Versiegelung der Fläche in der Agrarlandschaft durch Beton markierte Burri zum einen die schlagartige Auslöschung des Ortes, indem er dessen spezifische Geschichte arretierte. Zum anderen erläuterte er die Krakelees in seinen *Cretti* folgendermaßen: „I only wanted to demonstrate the energy of the

24 Zanmatti spricht von einem „sudario deposto sulle mercerie", zit. bei Chezzi, „Il grande Cretto", 2008, S. 88.

25 Zuletzt: Rozner, *Burri*, 2015, Kap. 5, 6.

26 Häufig wird die Verbindung zu Burris ehemaligem Beruf als Arzt hergestellt. Dazu kritisch: ebd., S. 85–87.

27 Ebd., S. 149.

28 Burri selbst wies darauf hin, dass ihn bei einem Besuch im kalifornischen Death Valley die Risse in dem ausgetrockneten Land faszinierten. Ebd., S. 150.



Abb. 7: Alberto Burri: *Cretto*, 1978/79

surface".[29] Damit formulierte er zugleich auch ein überzeugendes Motiv für sein Interesse an den Ruinen des Erdbebens von Gibellina: Die Dynamik des Erdinneren manifestiert sich an der Oberfläche; sie lässt die Erde bersten. Der *Grande Cretto* ist zwar im Unterschied zu den übrigen Cretti aus künstlerischen Materialien nicht unmittelbarer Ausdruck der physischen Spannungen unter der Oberfläche, aber er verweist genau auf den Druck im Erdinneren, der das Erdbeben verursacht hatte. Daher ist die formale Beziehung zu den kubischen Körpern der Minimal Art allenfalls auf den ersten Blick einleuchtend. Das zeigt sich auch in der unterschiedlichen Gestaltungsweise. Im Unterschied etwa zu den Arbeiten von Donald Judd oder Sol LeWitt sind Burris Betonelemente unregelmäßig, was sich aus den Strukturen der gewachsenen Stadt erklärt, auf deren Grundrissen der Cretto entstand. Auch die vom Künstler ausdrücklich gewünschten rauen Oberflächen mit ihren unregelmäßig verteilten, mitunter sehr groben Zuschlagstoffen des vor Ort gegossenen Betons sind alles andere als perfekt. Sie bilden einen Gegensatz zu den glatten, glänzenden Metall- und Kunststoffoberflächen industrieller Fertigung, wie sie für die Minimal Art charakteristisch sind. Vor allem aber umschließen die

29 Serafini, *Burri: La misura,* 1999, S. 80.

Betonummantelungen Relikte von gelebtem Leben. Mögen sie zunächst als Stillstellung der Ruinen erscheinen, so entpuppen sie sich im Laufe der Zeit als osmotisch. Das unterscheidet Burris Betonummantelungen auch von den ebenfalls aus Beton bestehenden, aber massiv gegossenen und dunkel eingefärbten Stelen des Berliner Holocaust-Mahnmals von Peter Eisenman.[30] Eine Ähnlichkeit, die fernsichtige Schwarz-Weiß-Reproduktionen der großflächig angelegten Betonfelder nahelegen mögen, lässt den dynamischen Prozess einer Interaktion von Burris Betonummantelung mit dem ruinösen Amalgam nach innen wie mit dem ländlichen Kontext der Umgebung außer Acht.

Beton

Ein großflächiges Betonmemorial mitten in einer Agrarlandschaft ist zunächst befremdlich. Daher sei kurz auf die Spezifik des Materials Beton eingegangen, dessen gegenwärtiges Image kaum schlechter sein könnte. Heute, in Zeiten, in denen der Klimawandel ein bedrohliches Ausmaß angenommen hat, gilt Beton, der aus Kies und Sand, Zement und Wasser hergestellt wird, wegen des Zements, dessen Herstellung CO_2 freisetzt, als kritischer Baustoff. Zudem wird der nötige Sand knapp. In den 1980er Jahren, als Burri sein Gibellina-Projekt begann, besaß Beton demgegenüber noch ein vergleichsweise akzeptables Ansehen.[31] Er zehrte besonders in Italien lange Zeit von der Fortschrittseuphorie der 1920er Jahre, als das gießfähige Material zum Inbegriff eines modernen Baumaterials avancierte,[32] das die Industrialisierung der Architektur begünstigte und neuartige, insbesondere organoide Formen zu bilden erlaubte. Entsprechend wurden gerade anthroposophische Programmbauten wie das von Rudolf Steiner geplante und in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre fertig gestellte Goetheanum in Dornach aus Beton errichtet. Auch Walter Gropius' avantgardistisches Denkmal für die Märzgefallenen von 1922 in Weimar wurde aus Beton gegossen, war jedoch von Anfang an wegen des memorierten Ereignisses politisch ebenso wie aufgrund seiner Formen und Materialien

30 Williams, „Terremoto", 2015, S. 10; Dama, *Italia Segreta*, 2021.
31 Zu den wechselhaften Zuschreibungen s. Forty, *Concrete*, 2012; S. 279-296; zur Nutzung von Beton in Italien nach 1945, S. 89–98.
32 Cosentino u. Kastenmeister, „Dis/Kontinuitäten", 2023, S. 116.

umstritten.[33] Der zunächst vorwiegend ideologisch motivierte Streit um den Beton flammte immer wieder auf. Einerseits wurde das Material in den 1960er Jahren, also lange vor Burris Arbeit für die Versiegelung der Städte verantwortlich gemacht. Hermann Mattern, der im NS als Berater für den Reichsautobahnbau tätig war, sich demnach mit Beton auskannte, zeigte sich in seinem Buch *Gras darf nicht mehr wachsen* von 1964 äußerst skeptisch gegenüber dem Verbrauch von Landschaft, die „unwiderruflich versteinert, unter Beton begraben – tot [ist]".[34] Andererseits konnte das Material noch in den 1990er Jahren, als die Partei der Grünen politisch relevant wurde, aufgrund seiner „natürlichen" Bestandteile als „grünes" Material beworben werden.

Während Naturstein als Ausdruck langsamer erdgeschichtlicher Prozesse figuriert, gilt Beton als „zeit- und geschichtslos".[35] Er entsteht erst im Moment seines Gebrauchs. Die situative Herstellung des Materials kontrastiert dem über Jahrhunderte entstandenen Ort aus lokalem Stein; das Verhalten des Materials kann aber die abrupte Katastrophe des Erdbebens versinnlichen: Wie das Magma eines Vulkans ist Beton zunächst flüssig, erstarrt dann aber wie die Lava rasch.

Die Haltbarkeit von Beton hängt von seiner Zusammensetzung ab, je nach den verwendeten Zuschlagstoffen kann er mehr oder weniger schnell porös werden, sodass Wasser eindringt, das mit den Bestandteilen des Zements chemisch reagiert. Dadurch bilden sich Risse, es kann sich Grünzeug einnisten, sodass Pflanzen allmählich den Beton zu sprengen beginnen und das Material letztlich zerfällt; aber, so das bereits von Albert Speer vertretene Diktum, „it does not go to ruin",[36] jedenfalls nicht nach den traditionellen Kriterien der Ruinenästhetik. Vielmehr bricht Beton auseinander; dabei entsteht kein CO_2, weshalb man heute Beton aus Abrisshäusern als Zuschlagstoff recycelt. Möglich, dass man auch in Gibellina schon aufgrund der abgelegenen Situation und schlechten Straßen ähnlich verfuhr und für den Beton Trümmerreste als Zuschlagstoff anstelle von Kies nutzte. Daraus ließe

33 Es wurde 1936 von den Nationalsozialisten gesprengt und 1946 unter sowjetischer Ägide rekonstruiert. Fuhrmeister, *Beton*, 2001, S. 35-120; Forty, Concrete, 2012, S. 203–208.

34 Mattern, *Gras darf nicht mehr wachsen*, 1964, S. 15.

35 Fuhrmeister, *Beton*, 2001, S. 113.

36 Forty, *Concrete*, 2012, S. 52 zitiert Cyrille Simmonet mit einem weit verbreiteten Urteil, das sich mit Albert Speers Vorstellungen von den steinernen Ruinen des NS verbinden lässt.

sich etwa die extrem unregelmäßige Textur der Oberflächen, die Burri ausdrücklich wünschte, erklären. Die Inhomogenität des Materials trägt wiederum zur rascheren Dekomposition der Formen bei. Denn „ein Teil des Zements ist ausgewaschen, so dass die verschiedenen Zuschlagstoffe, die in der ursprünglichen Betonmischung […] verwendet wurden, zum Vorschein gekommen sind".[37]

Diese Dynamik war in Gibellina von vornherein am Werk. Denn überall dort, wo der Betonguss eine Naht aufweist, also etwa beim Aufeinandertreffen des horizontalen Straßenbelages aus Beton mit den vertikalen Ummantelungen der ehemaligen Hausareale und überall dort, wo Staub, Erde oder Samen, flüchtige, formlose Partikel, die vom Wind getrieben werden, sich an der rauen Oberfläche festsetzen können, bildet sich Bewuchs (Abb. 8). An einigen Stellen brach zudem die Decke der Betonblöcke ein, sodass sich punktuell Einblicke in die darunter liegenden Reste eröffnen (Abb. 9). Diese Einbrüche kündigen sich mitunter durch Auswölbungen der Betondecke an, die u. a. durch den Druck aus dem Inneren entstehen. Dieser Druck kann durch Bewegungen und Verschiebungen der eingeschlossenen ruinösen Reste ebenso entstehen wie durch die sich bildende Vegetation. Die Pflanzen perforieren den Beton, widersetzen sich den begrenzenden Formen und beginnen das Material zu zersetzen. Das heißt, die Versiegelungen der Ruinen werden zwar nicht abrupt, aber doch im Laufe der Zeit selbst zu Ruinen.

Durch die vielfältige Interaktion des Betons mit seiner Umgebung werden aus Burris Betonblöcken Ruinen zweiter Ordnung: Die Überformung der Ruinen des einstigen Ortes ist selbst einem Prozess der Destabilisierung unterworfen, der die Betonummantelungen ruiniert. Sie unterliegen bei näherer Betrachtung einem permanenten Veränderungsprozess, der sich an ihren Oberflächen ablesen lässt. Im Unterschied zu den massiven Marmorsäulen in Piranesis Darstellungen antiker Tempel ist in Gibellina eine ungleich raschere Veränderung sichtbar. An der Geschwindigkeit dieser Transformation hin zu einer künftigen Auflösung der Formen ist der Beton als ein zusammengesetztes Material maßgeblich beteiligt. Auf diese Weise wird auch das kulturgeschichtliche Depot, das „Archiv der Zukunft", von dem Burri sprach,[38] ganz allmählich freigelegt.

37 Williams, „Terremoto", 2015, S. 11.

38 Burri in einem Gespräch mit Bürgermeister Corrao, http://www.gibellina.siciliana.it/pages/cretto.html (letzter Zugriff 18.02.2023).



Abb. 8: Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina*, 1985–2015, Zustand 2022



Abb. 9: Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina*, 1985–2015, Zustand 2012 vor der Restaurierung, Foto: Sandro Scalia



Abb. 10: Lois Weinberger: *Brennen und Gehen*, Salzburg 1993

Ruderalgesellschaften

Intentional stellte Lois Weinberger vergleichbare Situationen einer Perforierung städtischer Beton- und Asphaltversiegelungen durch ephemere Pflanzen her. Der österreichische Künstler, der seit den frühen 90er Jahren mit seiner Frau Franziska, einer Kunsthistorikerin, an ökologischen Konzepten arbeitete, ließ 1993 vor der *Szene*, einem Salzburger Veranstaltungsort, auf einer Fläche von 8 × 8 m den Asphalt aufreißen. Ohne weitere Maßnahmen entstand mitten in der Stadt spontane Vegetation (Abb. 10). Vier Jahre später, 1997, verfuhr Weinberger analog auf einem Parkplatz am alten Kasseler Hauptbahnhof – diesmal im Rahmen der der von Catherine David kuratierten documenta X.[39] In den drei Monaten der Ausstellung bildete sich ohne gärtnerisches Zutun so viel Vegetation, dass der Asphalt weiter aufzureißen begann. Weinberger verfolgte damit sein Projekt einer „Ruderalgesellschaft", d.h. sein Interesse widmete er Pflanzen, die als Unkraut gelten, weil sie etwa auf Schutthalden und kontaminierten Böden gedeihen und sich rasch ausbreiten. Die flexiblen, vegetabilen Elemente perforieren auch in Gibellina den Beton – so wie sie in Salzburg, Kassel oder Tokyo den Asphalt sprengten. Während Weinberger im urbanen Raum durch das gezielte Aufbrechen der Versiegelung Wachstum initiierte, ist die Situation in Burris *Grande Cretto* zufälliger. In Gibellina entwickelt sich trotz der Versiegelung spontane Vegetation.

Unter der Oberfläche

Diesen Prozess hat man im Zuge der Vollendung von Burris *Cretto di Gibellina* im Jahr 2015, also fast ein halbes Jahrhundert nach dem Erdbeben im Benice-Tal, allerdings zu unterbinden gesucht, indem man die Bewachsung entfernt, Fugen und aufklaffende Risse neu zubetoniert hat. Ob das den Intentionen des Flicken- und Rissekünstlers Burri entspricht, ist schwer zu entscheiden. Zum einen möchte man

39 Eine vergleichbare Arbeit wurde in Tokyo 1998–1999 realisiert. Van Cauteren (Hg.), *Weinberger*, 2013, S. 178–184. Dort auch Materialien zu Salzburg (S. 158f.) und Kassel (S. 160–171).

das Werk natürlich erhalten sehen. Zudem ist vom Künstler überliefert, er habe beim ersten Anblick des zerstörten Ortes geäußert, er wolle „einen riesigen weißen Cretto machen, damit er als ewige Erinnerung an dieses Ereignis bleibt".[40] Doch heißt das nicht, dass diese „ewige Erinnerung" unveränderlich bleiben muss. Zumindest wäre es verwunderlich, wenn Burri, der den physischen Qualitäten und Veränderungen von Materialien und Oberflächen in seinen Werken höchste Aufmerksamkeit schenkte, dies ausgerechnet bei dem Werk vernachlässigen würde, das die ungeheure Dynamik der Erde, die Natur unter der Oberfläche zu erinnern beansprucht,

Zudem kann der *Grande Cretto di Gibellina* nur dann einer „Archäologie der Zukunft" dienen, wenn auch Burris Betonierungen zu einer Ruine geworden sein werden. Wohl nicht in Zeitdimensionen von Jahrtausenden, sondern eher von Jahrzehnten mag dann das, was von den Trümmern und Resten Gibellinas und den Habseligkeiten seiner Bewohner unter und in dem verrottenden Beton wieder zum Vorschein kommt, von den Lebensverhältnissen im „Armenhaus Siziliens" des Jahres 1968 erzählen. Jedenfalls dann, wenn man die Cretti den ‚natürlichen', dort gegebenen Verhältnissen überlässt. Burris skulpturale Verhüllungen der Ruinen von Gibellina wären dann nicht als Monument für die Ewigkeit zu verstehen, sondern sie erwiesen sich als Ruinen zweiter Ordnung. Im Gegensatz zu den Ruinen des Erdbebens von 1968 entstehen diese Ruinen zweiter Ordnung erst im Laufe der Zeit. Anders als im 1968 ebenfalls zerstörten Poggioreale, das als Ruinenlandschaft unbetretbar ist und weiter verfällt, setzen die vergleichsweise strengen Blöcke Burris den formlosen Trümmern eine Ordnung entgegen. Doch indem sie ganz allmählich von den Pflanzen unterlaufen würde, käme es – Brechts *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* vergleichbar – der flexiblen Vegetation, dem Wind und Regen zu, das harte Material zu verändern. Für viele Generationen würde so die enge Verzahnung von Natur- und Kulturgeschichte der Region markiert, die weder mit der Katastrophe des Erdbebens endet noch in einem starren Denkmal mündet, sondern ein Nachleben im Bewusstsein unaufhaltsamer Veränderlichkeit findet.

40 https://archiveofdestruction.com/artwork/grande-cretto/ (letzter Zugriff 18.02.2023), Übersetzung M. Wagner.

Literatur

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999

Assmann, Jan: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München 1991

Badami, Alessandro: *Gibellina, la città che visse due volte. Terremoto e ricostruzione nella Valle del Belice,* Mailand 2019

Bignardi, Massimo, Davide Lacagnina u. Paola Mantovani (Hg.): *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo,* Rom 2008

Böhme, Hartmut: „Die Ästhetik der Ruinen", in: *Der Schein des Schönen,* hg. v. Dietmar Kamper u. Christian Wulf, Göttingen 1989, S. 287–304

Böhringer, Hannes: „Die Ruine in der Posthistoire", in: *Merkur* 406 (1982), S. 90–114

Brecht, Bertolt: *Gedichte 2. Sammlungen 1938–1956*, bearb. v. Jan Knopf (*Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 12), Berlin u. a. 1988, S. 32–34

Chezzi, Frederica: „Il Grade Cretto II", in: *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, hg. v. Bignardi, Massimo, Davice Lacagnina u. Paola Mantovani, Rom 2008, S. 87–90

Cosentino, Cianciolo Gabriella u. Pia Kastenmeier: „Dis/Kontinuitäten: Verlorene Städte in Süditalien", in: *Lost Cities. Vom Leben mit verlassenen Städten in den Kulturen der Welt,* hg. v. Martin Zimmermann, München/Wien 2023, S. 107–126

Dama, Francesco: *Italia Segreta*, https://italysegreta.com/when-alberto-burri-went-to-gibellina/ (letzter Zugriff 10.11.2024)

Engelke, Iris Simone: *Alberto Burri: Betrachtungen, Analysen, Materialien; zum Werkabschnitt 1944–1990,* Diss. Hamburg 1991

Forty, Adrian: *Concrete and Culture. A Material History,* London 2012

Forty, Adrian: „Happy Ghost of a Possible City: Il Cretto, Gibellina", in: *AA Files* 66 (2013), S. 100–107

Fosbroke, Thomas *Dudley: Epitome of Gilpin's Principles of the Picturesque. The Tourist's Grammar,* London 1826

Fuhrmeister, Christian: *Beton, Klinker, Granit. Eine Materialikonographie*, Berlin 2001

Heath-Kelly, Charlotte: „Sacred Rituals in the Security State: Reclaiming Bodies and Making Relics from Ground Zero", in: *The Materiality of Mourning. Cross-Disciplinary Perspectives*, hg. v. Zahra Newby u. Ruth E. Toulson, London 2018, S. 205–221

Iovino, Serenella: *Ecocriticism in Italy. Ecology, Resistance, and Liberation,* London u. a., 2016

Jussen, Bernhard (Hg.): *Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier*, Göttingen 1999

Keller, Susanne B.: *Naturgewalt im Bild. Strategien visueller Naturaneignung in Kunst und Wissenschaft 1750–1830,* Weimar 2006

Koch, Sarah: „Aus den Tiefen des Taihu in die Gärten der Mächtigen", in: *Steine. Kulturelle Praktiken des Steintransfers*, hg. v. Monika Wagner u. Michael Friedrich, Berlin/Boston 2017, S. 13–26

Mattern, Hermann: *Gras darf nicht mehr wachsen*, Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1964

Murray, Simon: *Performing Ruins*, Glasgow 2020

Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990

Rozner, Judith: *Alberto Burri. The Art of the Matter*, Diss., Melbourne 2015, https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/94df88f8-94c3-5541-bfe1-c11ca3d8f434/content

Schnapp, Alain: *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive*, Göttingen 2014

Simmel, Georg: „Die Ruine“ (1911), in: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*, Frankfurt a. M. 2008, S. 34–41.
Serafini, Giuliano: *Burri: La misura e il fenomeno/The Measure and the Phenomenon,* Mailand 1999
Speer, Albert: *Erinnerungen*, Berlin 1969
Trempler, Jörg: *Katastrophen: Ihre Entstehung aus dem Bild,* Berlin 2013
van Cauteren, Philippe (Hg.): *Lois Weinberger,* Ostfildern 2013
Wagner, Anselm: „Historie versus Hygiene: Staub in der Architektur(theorie)“, in: *Staub. Eine interdisziplinäre Perspektive,* hg. v. Daniel Gethmann u. Anselm Wagner, Wien/Berlin 2013
Wagner, Monika: „Sigrid Sigurdsson und Anselm Kiefer. Das Gedächtnis des Materials“, in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst,* hg. v. Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1994, S. 126–134
Wagner, Monika: „Künstler als Staubfänger. Staub als Index von Zeit“, in *Staub. Eine interdisziplinäre Perspektive,* hg. v. Daniel Gethmann u. Anselm Wagner, Wien 2013, S. 109–132
Williams, David: „Terremoto: Utopia, Memory, and the Unfinished in Sicily“, in: *Performance Research* 20:3 (2015), S. 39–49
Zimmermann, Reinhard: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form,* Wiesbaden 1989

Abbildungen

Abb. 1 Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina,* 1985–2015, Zustand 2016. Foto: Christian von Holst, 2016
Abb. 2 John Ruskin: Stufen des Verfalls einer Mauer, aus: *Modern Painters* 4 (1856)
Abb. 3 Giovanni Battista Piranesi: *Sieben Säulen des Junturna-Tempels*, Radierung, aus: ders., *La antiquità romane,* Bd. 1, 2. Aufl. o. O. 1835 (zuerst 1756), Tf. 14 a
Abb. 4 Xu Bing: *Staub Projekt,* 2004. Installation, Cardiff (Wales). Foto: Xu Bing Studio, New York
Abb. 5 Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina,* 1985–2015, Armierter Beton über Trümmern, 350 × 280 × 1,50 m, Zustand 2022. Foto: Monika Wagner
Abb. 6 Die Ruinen von Gibellina nach dem Erdbeben, 1968. ICharta
Abb. 7 Alberto Burri: Cretto, 1978/1979. Kaolin, Vinavil auf Cellotex, 250 × 375 cm. München, Pinakothek der Moderne. Foto: Iris Simone Engelke: *Alberto Burri. Betrachtungen, Analysen, Materialien. Zum Werkabschnitt 1944–1990*, Diss. Hamburg 1991, Bd. 2, Kat. 74d
Abb. 8 Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina,* 1985–2015. Armierter Beton über Trümmern, 350 × 280 × 1,50 m, Detail, Zustand 2022. Foto: Monika Wagner
Abb. 9 Alberto Burri: *Grande Cretto di Gibellina,* 1985–2015. Armierter Beton über Trümmern, 350 × 280 × 1,50 m, Detail, Zustand 2012 vor der Restaurierung. Foto: Sandro Scalia
Abb. 10 Lois Weinberger: *Brennen und Gehen,* Salzburg 1993. Temporäre Installation, 800 × 800 cm. Foto: Studio Lois Weinberger

Ein Schönheitsinstitut namens *Wabi Sabi* Zur Geschichte und Kritik der japanischen Ästhetik des Vergänglichen

Vera Wolff

Wer im Sommer 2022 das „Herz der *documenta fifteen*“[1] besuchte, das ruruHaus in der Kasseler Innenstadt, der stieß in dem von der Buchhandlung Walther König bespielten Ausstellungsshop auf eine Auswahl an Publikationen, von der die Buchhandlung und vielleicht auch das indonesische Kurator:innenteam angenommen haben werden, dass sie den Anspruch der Ausstellung vermitteln könnten. Die *documenta fifteen* war „in Anlehnung an den ökologischen Begriff des Ökosystems“ konzipiert und strebte danach, „alternative Ansätze von Ökonomie, Kollektivität und Nachhaltigkeit zu erproben“.[2] Im Shop fanden sich dementsprechend die *Novozän*-Prophezeiung James Lovelocks, der seit den 1970er Jahren glaubt, dass Maschinen die Erde vor dem Untergang bewahren werden,[3] oder ein aktuelles Penguin-Taschenbuch mit dem Titel *140 Artists' Ideas for Planet Earth*, das diese Rolle für Künstler:innen reserviert und verspricht, seinen Leser:innen ein „neues Weltbild“ zu vermitteln, „in dem sie und der Planet eins sind“.[4] In direkter Nachbarschaft dazu standen auch zwei schmale, in zurückhaltenden Erdtönen gestaltete Bändchen: Das 2015 publizierte *Wabi-Sabi: Further Thoughts*[5] sowie der Mitte der 1990er Jahre erschienene Titel *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*.

Wer eines der beiden Büchlein in die Hand nahm und blätterte,

1 https://documenta-fifteen.de/ausstellungsorte/ruruhaus/ (letzter Zugriff 3.8.2024).
2 Begleitheft zur documenta fifteen, Kassel 2022, S. 5; S. 6.
3 Lovelock, *Novacene: The Coming Age of Hyperintelligence*, 2019.
4 Obrist u. Staninopoulos (Hg.), *140 Artists' Ideas for Planet Earth*, 2021, Umschlag. Die Publikation war eines der Ergebnisse eines seit 2019 betriebenen Projekts der Londoner Serpentine Gallery mit dem Titel *Back to Earth*, das 2022 in eine gleichnamige Ausstellung mündete.
5 Koren, *Wabi-Sabi: Further Thoughts*, 2015.

konnte leicht verstehen, warum sie in dieser Nachbarschaft aufgestellt worden waren. Da ist von einer „fragilen ästhetischen Ideologie“[6] zu lesen, aber auch von der (gerade in Zeiten eines sich weltweit „beschleunigenden Trends zur vollständigen Digitalisierung aller sinnlichen Erfahrung“[7]) begehrenswerten „Diversität kultureller Ökologien“[8].

Antwort auf die Frage, was es mit dem merkwürdigen Begriff, den beide Publikationen im Titel tragen, auf sich hat, gibt die erste Seite des mit der Schwarz-Weiß-Fotografie eines vertrockneten Blattes geschmückten *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Dort heißt es: „Wabi-sabi is a beauty of things imperfect, impermanent and incomplete. It is a beauty of things modest and humble.”[9] Die Buchrückseite wiederholt diese Sätze und fügt hinzu: „Wabi-sabi is *the* quintessential Japanese aesthetic“.[10]

Alles Genannte – das Unvollkommene, Vergängliche, eine Ästhetik der Demut, nicht zuletzt die Verbindung von Ökologie und Kultur – erscheint anschlussfähig für aktuelle Debatten. Einzig die klare nationale Zuordnung der hier beschriebenen „fragilen Ideologie“, ihre Charakterisierung als „Quintessenz der japanischen Ästhetik“, mag befremden. Selbst in Zeiten der globalen Wiederkehr der Nationalismen wäre eine Publikation, die vom Wesen der deutschen oder irgendeiner anderen nationaltypischen Ästhetik handelt, in diesem Kontext noch immer schwer vorstellbar.

Die Spezifik der beiden genannten Publikationen, deren Genre irgendwo zwischen ästhetischem Brevier und Ratgeberliteratur changiert, und die, obwohl sie zuerst in einem kleinen Verlag aus dem Dunstkreis der US-amerikanischen Gegenkultur oder im Selbstverlag des Autors erschienen sind, rasch übersetzt wurden, hohe Auflagen erzielten und global erfolgreich waren, ist hier nicht wichtig. Wer „Wabi Sabi“ in *google books*, einen herkömmlichen Bibliothekskatalog oder die Suchmaske eines beliebigen Onlinehändlers eingibt, findet zahllose weitere Veröffentlichungen unterschiedlichster Höhenlage.

6 Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers,* 1994, S. 9 [Übersetzung V. W.].
7 Ebd., S. 8.
8 Ebd.
9 Ebd., S. 7.
10 Ebd., Umschlagrückseite.

Sie alle berichten von derselben Hoffnung wie die beiden hier nur beispielhaft herangezogenen Publikationen Leonard Korens, der in den späten 1960ern in Los Angeles als Architekt ausgebildet wurde; dass nämlich die japanische Ästhetik des Vergänglichen – die Koren als „warm" beschreibt und von den „griechischen Idealen von Schönheit und Perfektion" abgrenzt – eine Alternative zur westlichen Moderne darstellt und dass sie ästhetische Kompensation für die Defizite der hochindustrialisierten kapitalistischen Moderne bietet.[11] Die Bedeutung dieser Erzählung von der japanischen Ästhetik der Differenz ist kaum zu überschätzen. Denn die Rede von der japanischen Ästhetik des Vergänglichen, Unvollkommenen, Formlosen und Prozessualen, hat, immer wieder reformuliert, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart überdauert, trotz aller Kritik an Orientalismus und Exotismus.[12]

Im Folgenden wird es um zwei Beispiele materialästhetischer Praktiken des „nachhaltig Vergänglichen" gehen, die als Ausdruck jener „fragilen ästhetischen Ideologie" verhandelt werden können, von der Koren und so viele andere berichten. Diese Beispiele sollen helfen, die unterschiedlichen Phänomene, die sich unter der Überschrift des „nachhaltig Vergänglichen" subsumieren lassen, genauer zu beschreiben, und die ebenso unterschiedlichen Konzepte zu diskutieren, mit denen sie gefasst werden – von der Patina über das Pittoreske des Ruinösen bis zur Zerstörung. Um die Differenzen der Vergleichsbeispiele sichtbar zu machen, interessiere ich mich dabei sowohl für die konkreten Praktiken des Umgangs mit dem Material und die darin investierten Hoffnungen als auch für die Abhängigkeit der technischen Verfahren von ihren jeweiligen historischen Kontexten.

11 Ebd., S. 21, 29, 72.

12 Ausführlich dazu Wolff, *Die Rache des Materials*, 2015; Wolff, „Die Postmoderne und das Ende des Japonismus", 2019.

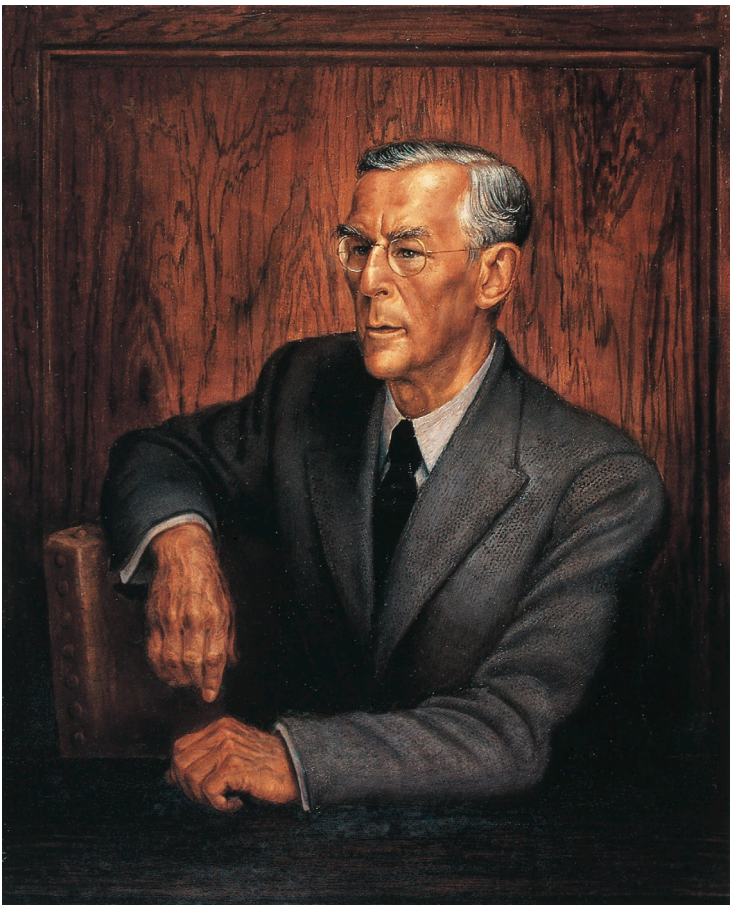


Abb. 1: Otto Dix: *Bildnis Karl Schmidt*, 1942

1.

1942 porträtierte Otto Dix den Leiter der Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau (Abb. 1). Dix zeigt Karl Schmidt vor dem Hintergrund der Oberfläche eines wertvoll wirkenden, von dunkler Maserung durchgezogenen Holzes. Die Oberfläche ruft kostbare Tropenhölzer auf, wie sie zum Beispiel Mies van der Rohe in der Villa Tugendhat verwendet hat, oder lässt an die ungegenständlichen Figurationen des Göttlichen denken, die sich in den gemalten Steinschnitten Fra Angelicos im Florentiner Kloster von San Marco erkennen lassen.[13]

Schmidt, der zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds zählte, fühlte sich einem nachhaltigen Umgang mit der Natur und ihren Ressourcen verpflichtet, weil „die Erde", wie er 1912 im *Jahrbuch des Deutschen Werkbunds* schrieb, „Rohmaterialien nur in beschränkten Mengen hergibt".[14] Überhöhter Materialverbrauch („mehr als die Erde jährlich wachsen läßt") treibe nicht nur den Preis der Güter in die Höhe, sondern sei auch als „Sünde und Schande" zu verstehen.[15] Aus diesen Gründen war Schmidt bemüht, zunehmend einheimische, schnell nachwachsende und daher kostengünstige Weichhölzer wie Kiefer, Fichte oder Tanne im Möbel- und Innenausbau zu verwenden. Sein Verständnis von Nachhaltigkeit beruhte dabei weniger auf ökologischen Überlegungen als auf ökonomischen, d. h. auf Effizienz – was genau der Bedeutung entspricht, die Nachhaltigkeit in der legendären Gründungsphase des Konzepts im deutschen Forstbau des 18. und 19. Jahrhunderts hatte.[16]

Um seinen Zugriff aufs Material und bestimmte, dem japanischen Vorbild entlehnte Bearbeitungsweisen zu legitimieren, bezog Schmidt sich 1933 auf Kakuzô Okakuras *Buch vom Tee*.[17] Kontext war das gescheiterte, von den Nationalsozialisten usurpierte Werkbundprojekt für eine Holzhaussiedlung am Stuttgarter Kochenhof. Die Vorgabe der

13 Zur abstrakten Figuration des Göttlichen siehe Didi-Huberman, *Fra Angelico,* 1990.

14 Schmidt, „Materialgefühl und Materialverschwendung", 1912, S. 50–52, hier S. 51.

15 Ebd.

16 Hölzl, „Historicizing Sustainability. German Scientific Forestry in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", 2010.

17 Schmidt-Hellerau, „Deutsches Holz", 1933, S. 279–282, hier S. 279; Okakura, *Das Buch vom Tee*, [1906] 1919.

1931 begonnenen Planungen für eine „Siedlung von Eigenheimen aus Holz" war die Förderung der von der Weltwirtschaftskrise geschwächten deutschen Forstwirtschaft gewesen.[18]

Das *Buch vom Tee* ist, anders als in der Literatur zuweilen behauptet, kein Werk einer legendären Figur aus dem Japan des 16. Jahrhunderts.[19] Autor des 1906 ursprünglich auf Englisch publizierten *Book of Tea* ist der japanische Kunsthistoriker und Kulturfunktionär Kakuzô Okakura, der seiner westlichen Leserschaft die *Ideale des Ostens* unter Zuhilfenahme der Hegelschen Philosophie erläuterte.[20] Okakura war in den 1880er und 1890er Jahren maßgeblich an der Ausarbeitung der Prinzipien des japanischen Kulturgüterschutzes beteiligt gewesen. Er verfolgte nationale Interessen und kehrte das alte orientalistische *Us-and-Them*-Spiel um, womit er ein äußerst erfolgreiches Deutungsmuster etablierte. Alles, was aus der Perspektive der idealistischen Ästhetik bis dahin an der japanischen Kunst kritisiert, für unschön, grotesk oder schlicht defizitär befunden worden war, bewertete er positiv: Die Formlosigkeit der Teekeramik und das Ephemere, wenig Durable des japanischen Holzhauses galten ihm als Ausdruck einer schon immer geglückten Versöhnung von Geist und Materie – nicht etwa als Ausdruck ihrer Entzweiung oder ihres Verharrens auf einer niederen Entwicklungsstufe des Geistes. Wie die westlichen Vertreter der „Materialgerechtigkeit", die um 1900 die idealistische Kunsttheorie nicht ablösten, sondern ihr Erbe antraten,[21] verlegte Okakura den unbedingten Geist schließlich ins Material. Seiner westlichen Leserschaft machte Okakura die romantische Versprechung, das Unbedingte in den japanischen Dingen auffinden zu können.

Populäre Einführungen in die japanische Ästhetik wie die eingangs genannten Publikationen basieren bis heute auf den von Okakura

18 Siehe das Programm der Werkbund-Ausstellung *deutsches holz für hausbau und wohnung Stuttgart 1933* vom Dezember 1932, Haupt-Staatsarchiv Stuttgart, E 151/08 Bü 276 Anlage 1 zu 2, zit. nach Vetter, *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof*, 2006, S. 103.

19 So z. B. Belgrad, *The Culture of Spontaneity*, 1998, S. 171.

20 Okakura, *Die Ideale des Ostens*, [1903] 1923. Ausführlich zu Okakura und zu den japonistischen Holzbearbeitungstechniken siehe Wolff, *Die Rache des Materials*, 2015, S. 69–83, S. 119–226.

21 Siehe dazu Kemp, „Material der bildenden Kunst", 1975. Zur „Materialgerechtigkeit" siehe das gleichnamige Kapitel in Rübel, Wagner u. Wolff (Hg.), *Materialästhetik*, 2005, S. 94–141.

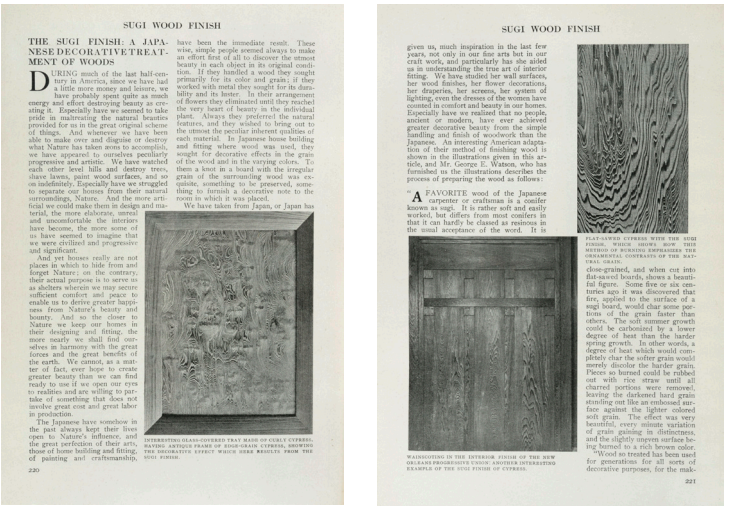
etablierten Argumentationsmustern und seinem Kanon des Japanischen. Karl Schmidt empfahl das *Buch vom Tee* allen, die den Weg zum „Gefühl für das Material" und Zugang zu einer „harmonischen Verbindung mit dem Unendlichen" suchten.[22]

Um eine nachhaltige, im Einklang mit der Natur und dem Material stehende Gestaltung zu realisieren, orientierte sich Schmidt am japanischen Vorbild. So verfuhren Anfang des 20. Jahrhunderts auch Protagonisten des US-amerikanischen *Arts and Crafts Movement* oder Frank Lloyd Wright, der die „einfache japanische Wohnung" für die „Offenbarung des Holzes" hielt.[23]

Anstatt alte handwerkliche Techniken aufzugreifen, experimentierte man in Dresden-Hellerau früh mit der maschinisierten Produktion von Furnieren oder Sperrholzplatten – also mit avancierten Techniken und neuen Stoffen, die weniger Abfall produzierten und das eingesetzte Material effizient nutzten,[24] von anderen Vertretern der Materialgerechtigkeit jedoch aufgrund der fehlenden handwerklichen Tradition oder mangelnder Solidität abgelehnt wurden. Dabei zielten die in den Vereinigten Staaten und in Hellerau praktizierten Verfahren, mit denen dem japanischen Ideal entsprochen werden sollte, darauf ab, die Hölzer möglichst ‚natürlich' zu belassen und ihre Maserung hervorzutreiben (Abb. 2). Anstelle eines zusätzlich aufgebrachten Ornaments sollte die eigentümliche Materialstruktur selbst als Ornament fungieren oder – vermögens ihrer bildmäßigen Wirkung – an die Stelle der üblicherweise im Innenraum angebrachten Gemälde treten.[25] Da unregelmäßige Wuchsstrukturen oder Astlöcher, die den ökonomischen Wert des Holzes mindern, als eigenständige ästhetische Qualität galten und als Zeugnis der Geschichte des Baumes verstanden wurden,[26] kamen auch billigere Hölzer für diese Verfahren infrage.

Im Sinne des *Do-it-yourself* bot die Zeitschrift *The Craftsman* ihrer Leserschaft die Schritte der Holzbearbeitung nach japanischer Art zum

22 Schmidt-Hellerau, „Deutsches Holz", 1933, S. 279–282, hier S. 279.
23 Wright, „Holz" [1928] 1997, S. 168–169, hier S. 169.
24 Siehe Schmidt, „Zur Technik des Möbelbaues", 1926.
25 Siehe Stickley, „Cabinet Work for Home Workers and Students", [1909] 1979, S. 169–184, hier S. 173.
26 Siehe Schmidt, „Die Behandlung der Oberfläche bei Hölzern", 1916, S. 201–203, hier S. 203.



SUGI WOOD FINISH

THE SUGI FINISH: A JAPANESE DECORATIVE TREATMENT OF WOODS

DURING much of the last half-century in America, since we have had a little more money and leisure, we have probably spent quite as much energy and effort destroying beauty as creating it. Especially have we seemed to take pride in maltreating the natural beauties provided for us in the great original scheme of things. And whenever we have been able to make over and disguise or destroy what Nature has taken aeons to accomplish, we have appeared to ourselves peculiarly progressive and artistic. We have watched each other level hills and destroy trees, shave lawns, paint wood surfaces, and so on indefinitely. Especially have we struggled to separate our homes from their natural surroundings, Nature. And the more artificial we could make them in design and material, the more elaborate, unreal and uncomfortable the interiors have become, the more some of us have seemed to imagine that we were civilized and progressive and significant.

And yet houses really are not places in which to hide from and forget Nature; on the contrary, their actual purpose is to serve us as shelters wherein we may secure sufficient comfort and peace to enable us to derive greater happiness from Nature's beauty and bounty. And so the closer to Nature we keep our homes in their designing and fitting, the more nearly we shall find ourselves in harmony with the great forces and the great benefits of the earth. We cannot, as a matter of fact, ever hope to create greater beauty than we can find ready to use if we open our eyes to realities and are willing to partake of something that does not involve great cost and great labor in production.

The Japanese have somehow in the past always kept their lives open to Nature's influence, and the great perfection of their arts, those of home building and fitting, of painting and craftsmanship, have been the immediate result. These wise, simple people seemed always to make an effort first of all to discover the utmost beauty in each object in its original condition. If they handled a wood they sought primarily for its color and grain; if they worked with metal they sought for its durability and its luster. In their arrangement of flowers they eliminated until they reached the very heart of beauty in the individual plant. Always they preferred the natural features, and they wished to bring out to the utmost the peculiar inherent qualities of each material. In Japanese house building and fitting where wood was used, they sought for decorative effects in the grain of the wood and in the varying colors. To them a knot in a board with the irregular grain of the surrounding wood was exquisite, something to be preserved, something to furnish a decorative note to the room in which it was placed.

We have taken from Japan, or Japan has

INTERESTING GLASS-COVERED TRAY MADE OF CURLY CYPRESS, HAVING A BLACK FRAME OF EDGE-GRAIN CYPRESS, SHOWING THE DECORATIVE EFFECT WHICH HERE RESULTS FROM THE SUGI FINISH.

220

SUGI WOOD FINISH

given us, much inspiration in the last few years, not only in our fine arts but in our craft work, and particularly has she aided us in understanding the true art of interior fitting. We have studied her wall surfaces, her wood finishes, her flower decorations, her draperies, her screens, her system of lighting, even the dresses of the women have counted in comfort and beauty in our homes. Especially have we realized that no people, ancient or modern, have ever achieved greater decorative beauty from the simple handling and finish of woodwork than the Japanese. An interesting American adaptation of their method of finishing wood is shown in the illustrations given in this article, and Mr. George E. Watson, who has furnished us the illustrations describes the process of preparing the wood as follows:

"A FAVORITE wood of the Japanese carpenter or craftsman is a conifer known as sugi. It is rather soft and easily worked, but differs from most conifers in that it can hardly be classed as resinous in the usual acceptance of the word. It is

FLAT-SAWED CYPRESS, WITH THE SUGI FINISH, WHICH SHOWS HOW THIS METHOD OF BURNING EMPHASIZES THE ORNAMENTAL CONTRASTS OF THE NATURAL GRAIN.

close-grained, and when cut into flat-sawed boards, shows a beautiful figure. Some five or six centuries ago it was discovered that fire, applied to the surface of a sugi board, would char some portions of the grain faster than others. The soft summer growth could be carbonized by a lower degree of heat than the harder spring growth. In other words, a degree of heat which would completely char the softer grain would merely discolor the harder grain. Pieces so burned could be rubbed out with rice straw until all charred portions were removed, leaving the darkened hard grain standing out like an embossed surface against the lighter colored soft grain. The effect was very beautiful, every minute variation of grain gaining in distinctness, and the slightly uneven surface being burned to a rich brown color.

"Wood so treated has been used for generations for all sorts of decorative purposes, for the mak-

WAINSCOTING IN THE INTERIOR FINISH OF THE NEW ORLEANS PROGRESSIVE UNION; ANOTHER INTERESTING EXAMPLE OF THE SUGI FINISH OF CYPRESS.

221

Abb. 2: „The Sugi Finish: A Japanese Decorative Treatment of Woods", in: *The Craftsman* 22/2 (1912), S. 220–221

Nachvollzug an. Auch Laien ohne handwerkliche Ausbildung sollten so in die Lage versetzt werden, die geschilderten Verfahren umzusetzen. Wie die Zeitschrift ausführte, erlaubten diese Verfahren einen unmittelbaren Zugriff aufs Material und das Anknüpfen an uralte japanische Traditionen, die von der Liebe zur Natur zeugten. Zur Herstellung der gewünschten Effekte war dann wenig mehr als stark ätzende Salzsäure oder die Flamme eines Gasbrenners nötig. „Burning a cypress board with a gasoline torch", wie es in einer der Bildlegenden des Artikels in *The Craftsman* hieß,[27] entsprach ziemlich genau dem Stand der Produktivkräfte um 1900. Hitze und aggressive Chemikalien waren auch während der ersten Konjunktur des massenhaft durchgeführten, „wirklich künstlichen Patinierens" von Bronze im 19. Jahrhundert zum Einsatz gekommen.[28]

Alle hier vorgestellten Verfahren, ob im gescheiterten sächsischen Utopia von Dresden-Hellerau praktiziert oder in den USA, sind Techniken zur künstlichen Herstellung von Verwitterungseffekten oder

27 N.N.,„The Sugi Finish: A Japanese Decorative Treatment of Woods", 1912, S. 220–224, hier S. 223.

28 Siehe dazu Dent Weil, „A Review of the History and Practice of Patination", 1996, S. 394–414, hier S. 406.

Altersverfärbungen, also Patinierungsverfahren. Für Alois Riegl, der 1903 vermutete, die Ästhetik des „Alterswerts" könnte so typisch für das zwanzigste Jahrhundert werden wie das historische Bewusstsein für das neunzehnte, äußerte sich im Alterswert der Patina ein Bedürfnis nach der Parallelisierung von Natur und „Menschenwerk".[29] Entsprechende Beschreibungen finden sich in den zeitgenössischen Texten über die Schönheit japanischer Hölzer viele.

In Hellerau bediente man sich zur Nachahmung dieser Schönheit eines eigens entwickelten und patentierten Verfahrens.[30] Beim sogenannten „Grauholzverfahren" wurden die Hölzer Chemikalien und sauren Gasen ausgesetzt. Dafür nutzten die Werkstätten die Erkenntnisse eines Chemikers, der die Auswirkungen industrieller Emissionen auf den Wald und die Ursachen des Waldsterbens untersucht hatte.[31] Das Hellerauer Verfahren, das ausgerechnet jene Prozesse, die zum Waldsterben führen, zur Darstellung von Natur einsetzte, bilanzierte Schmidt folgendermaßen: „Die Japaner stellen es [das Holz] her, indem sie schöne Fichtenstämme 6, 8, 10 Jahre in sumpfige ammoniakhaltige Teiche legen. Wir haben nicht so lange Zeit, wir erreichen dasselbe in 14 Tagen bis 4 Wochen."[32]

Obwohl der „unmittelbare Zugriff auf Natur (als wäre es der erste, noch ganz unerfahrene)"[33] angestrebt war, dokumentieren diese japonistischen Holzbearbeitungstechniken vor allem, dass „Material […] auch dann kein Naturmaterial [ist], wenn es […] als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch."[34]

29 Riegl, „Der moderne Denkmalkultus", [1903], 1988,, S. 43–87, hier S. 59.

30 Schmidt, „Die Behandlung der Oberfläche bei Hölzern", 1916, S. 201–203, hier S. 202. Die Patentschriften datieren vom 11.5.1906 und vom 2.4.1911. Siehe Arnold, *Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, 1993, S. 402, Fn. 528.

31 Wislicenus, *Experimentelle Rauchschäden*, 1914.

32 Schmidt-Hellerau, „Deutsches Holz", 1933, S. 279–282, hier S. 280.

33 Hoffmann-Axthelm, *Theorie der künstlerischen Arbeit*, 1974, S. 129.

34 Adorno, *Ästhetische Theorie,* 1970, S. 223.



Abb. 3: Saburô Murakami: *Sakuhin* (*Werk*), 1957

2.

Die Werke der knapp zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in einer Vorstadt von Osaka gegründeten Gutai-Gruppe zählen zu den wenigen Beispielen sogenannter „außereuropäischer" Kunst, die früh Eingang in den globalen Kanon gefunden haben. Verhandelt werden sie dort häufig als Beispiele einer „anderen" Moderne – einer japanischen Avantgarde, die ihre Bezüge zur japanischen Tradition nicht verloren hat.[35] Tatsächlich liegt es aufgrund des visuellen Befunds nahe, Gemälde wie das Saburô Murakamis aus dem Jahr 1957 mit Objekten zu vergleichen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als Ausdruck jener „fragilen", mit Teezeremonie und Zen-Buddhismus verknüpften ästhetischen Ideologie gelten, von der Kakuzô Okakura und so viele andere nach ihm erzählt haben (Abb. 3 und 4).

Allerdings unterscheiden sich Murakamis Arbeiten wesentlich von Objekten wie den berühmten *Negoro*-Lacken, deren typische Oberfläche durch allmählichen Abrieb beim Gebrauch entsteht oder durch Schliff hergestellt wird. Murakamis Werk unterscheidet sich auch grundsätzlich von den in Dresden-Hellerau und den USA zur Nachahmung der bewunderten japanischen Ästhetik des Vergänglichen produzierten Verwitterungseffekten, die „Vergänglichkeit" zwar darstellten, aber tatsächlich darauf abzielten, die verwendeten Hölzer härter und damit durabler zu machen. Das gilt für die Ebene der Verfahren und Phänomene wie für die Ebene der Theorie. Und dies, obwohl das Manifest der Gutai-Gruppe, zu deren Gründungsmitgliedern Murakami gehörte, das Konzept der Ruine aufnimmt und die Kunst der Gutai-Mitglieder dem „Leben" und



Abb. 4: Negorolacktablett, Japan, 14. Jahrhundert

35 So z. B. Tapié u. Haga, *Avant-Garde Art in Japan*, 1962; Schaarschmidt-Richter, „Gutai im Kontext der japanischen Kunst", 1991; Tàpies, „L'art japonais et le culte de l'imperfection", 1999; Tiampo, „Moments de destruction, Moments de beauté", 2002. Ausführlich zu Gutai s. Wolff, *Rache des Materials*, 2015, S. 301–337.

der „Rache des Materials“ verpflichtete.[36] Im 1956 publizierten Manifest der Gruppe hieß es: „Dass die Ruinen uns doch warmherzig und freundlich empfangen und durch ihre schönen Schrunden und Trümmer mit uns sprechen, könnte dies nicht ein Zeichen der Rache des Materials sein, das sich sein ursprüngliches Leben zurückerobert hat?“[37]

Das erhaltene Werk Murakamis ist nur das Teilstück eines Gemäldes, das ursprünglich drei mal zwei Meter gemessen haben soll.[38] Saburô Murakami hat das Bindemittel der traditionellen japanischen Malerei mit moderner synthetischer Lackfarbe kombiniert. Nitrozellulosebasierte Lackfarben und *Nikawa* – das aus Tierhäuten und -knochen hergestellte Bindemittel der japanischen Malerei – vertragen sich aber nur schlecht. Von Murakamis Gemälde blättert daher die Farbe ab. Konservatoren würden es die ‚Krankheit‘ des Bildes nennen (Abb. 5). Hauchdünne, wie verbrannt wirkende Schuppen schwarzer Farbe lösen sich von der Oberfläche und geben eine darunter liegende, leuchtend rote Farbschicht frei. An manchen Stellen ist dieser Prozess so weit fortgeschritten, dass die weiße Grundierung sichtbar wird. Damit entspricht das Werk Murakamis 1957 publizierter Forderung, „Zeit als konkretes Element“ in die Malerei einzuführen, die „Zeit bisher nur als bildnerischen Inhalt“, nämlich als „Bild der Zeit“ gekannt habe.[39]



Abb. 5: Saburô Murakami, Detail, *Sakuhin (Werk)*, 1957

Das im Ashiya City Museum of Art & History aufbewahrte Gemäldefragment ist so fragil, dass es nur noch selten verliehen wird. Ausgelöst wird das Abblättern der Farbe durch die nicht-materialgerechte Kombination von Lackfarbe und Bindemittel. Sofern dieser absichtlich vom Künstler in Gang gesetzte Prozess nicht konservatorisch unterbunden wird, führt er dazu, dass die Farbe im Laufe der Zeit gänzlich abblättert und die Bildfläche zerstört. Im Unterschied

36 Yoshihara, „Das Gutai-Manifest” [1956] 1991, S. 364–369, hier S. 364.
37 Ebd., S. 365.
38 Yoshihara, „Gutai bijutsu daisankai ten“, 1957, o. S.
39 Murakami, „Über die Gutai-Kunst“, [1957] 1991, S. 401–402.

zu den wegen ihrer Patina hochgeschätzten Negoro-Lacken oder den in Hellerau und den USA nach japanischem Vorbild hergestellten Hölzern mit künstlichen Verwitterungseffekten wird die Bildfläche von Murakamis Gemälde irgendwann einfach kaputt gegangen sein.

Gutais programmatische Forderung nach dem „Leben" und der „Rache des Materials" reflektiert ihre eigenen historischen Bedingungen immer mit.[40] Diese Bedingungen sind es auch, von denen das „Material mit mächtiger Stimme spricht", „wenn man es in seinem Sein belässt und ausschließlich als Material vorstellt", wie es im Manifest der Gruppe hieß.[41]

Wie bei dem großformatigen, ehemals beinahe gänzlich schwarzen Gemälde – dessen Verfall eine neue Form von Erzählung im Bild und damit eine neue Form von Historienmalerei verwirklicht – hat Murakami auch bei einer weiteren Arbeit von 1957 das Bindemittel der traditionellen japanischen Malerei mit synthetischer Lackfarbe kombiniert (Abb. 6). Farben und *Nikawa* wirken, als hätten sie sich bereits während der Herstellung in Fetzen abgelöst und seien durch mehrfaches Überstreichen mit roter Farbe wieder mit der Leinwand verklebt worden. Über das schmutzig wirkende Zinnoberrot ist verdünnte schwarze Farbe gelaufen. Anders als auf den Gemälden Pollocks, auf denen die Lackfarbe ein Netz rhythmischer Bewegungsspuren über die Leinwand spannt, hat sich die dünnflüssige Farbe auf Murakamis Gemälde an den Stellen gesammelt, wo sich hubbelige Verdickungen aus Bindemittel und Farbe gebildet haben, oder ist in dreckigen Schlieren nach unten gelaufen. Mehr als an Pollocks Drippings erinnert die wässrige Spur der Farbe an die Spuren, die der als „schwarzer Regen" bezeichnete radioaktive Niederschlag nach dem Atombombenabwurf hinterlassen hatte und die im Hiroshima Peace Memorial Museum bildmäßig präsentiert werden.[42] Auf die Oberfläche von Murakamis Gemälde sind hautfarbene Fetzen von *Nikawa*, das in Stäbchenform erhältlich ist und unter Zugabe von Wasser durch Erhitzen geschmolzen wird, so aufgebracht, dass es erscheint, als schälten sie sich ab. Das aus Häuten und Knochen hergestellte Bindemittel *Nikawa* sieht aus wie Haut, und die schmutzig-rote Oberfläche des Gemäldes wie mit Haut-

40 Yoshihara, „Das Gutai-Manifest" [1956] 1991, S. 364–369, hier S. 365.

41 Ebd., 364.

42 Vgl. https://hpmmuseum.jp/modules/exhibition/index.php?action=DocumentView&document_id=426&lang=eng (letzter Zugriff 4.8.2024).



Abb. 6: Saburô Murakami, *Sakuhin (Werk)*, 1957

fetzen verklebtes blutiges Fleisch. Wieso die von der Gutai-Gruppe angebotene englische Übersetzung ihres Namens (der sich aus den Zeichen für Körper und Werkzeug zusammensetzt und „konkret" bedeutet) „embodiment" lautete,[43] wird durch das Material und die Art und Weise seiner Zurichtung hier so konkret, dass man geneigt ist, davon zu sprechen, das Bild habe die Strahlenkrankheit.

Murakamis Gemälde befindet sich heute in der Sammlung des belgischen Antiquitäten- und Kunsthändlers Axel Vervoordt. Vervoordt,

43 Ukita, „Documentary of the Second Edition of ‚Gutai'", 1955, S. 30.

der auch als Innenarchitekt arbeitet, ist dafür bekannt geworden, sich auf die Ästhetik des *Wabi* zu beziehen.[44] Zu seinen schwerreichen Kunden zählen Steven Spielberg und Bill Gates, Oligarchen, Immobilienhändler und Tech-Milliardäre, aber auch Kanye West und Kim Kardashian, deren kalifornisches Anwesen er in „klösterlichem Stil" gestaltete,[45] und für das er, wie kolportiert wird, ein „Samurai-Haus"[46] importiert haben soll. Vervoordts innenarchitektonische Projekte, für die er sich auf japanische Schönheitsvorstellungen beruft, gelten als beispielhaft für einen unter Kennern als „quiet luxury" bezeichneten Trend.[47] 2007 zeigte Vervoordt sein Murakami-Gemälde von 1957 zusammen mit anderen Gutai-Werken in einer Ausstellung, die *Artempo. Where Time becomes Art* betitelt war und in den pittoresk-ruinösen Räumlichkeiten des venezianischen Palazzo Fortuny abgehalten wurde.[48]

Murakamis Gemälde und das theoretische Programm der Gutai-Kunst gehen aber nicht im Konzept der als nationaltypisch für Japan beanspruchten Ästhetik des Vergänglichen auf, die auf die Teezeremonie des 16. Jahrhunderts und den Zen-Buddhismus zurückgeführt wird. Die Ruinen, in denen die Gutai-Gruppe 1956 ihre Arbeiten ausstellte, waren die Ruinen des Zweiten Weltkriegs. Die „Ein-Tages-Freiluftausstellung" fand in den Ruinen einer bombardierten Raffinerie und einer Schiffswerft am Hanshin-Fluss zwischen Kobe und Osaka statt.

Im Japan der Nachkriegszeit war die Schönheit des Vergänglichen, die der aus Deutschland emigrierte Karl Löwith 1943 als „japanische Zeitphilosophie" beschrieben und als Bewohnerin eines „Holzhäusschen[s] oder einer strohgedeckte[n] Hütte" charakterisiert hatte,[49] nicht unkontaminiert zu haben. Okakuras unter Zuhilfenahme der hegelianischen Philosophie aus Teeästhetik und Zen-Buddhismus destilllierten *Ideale des Ostens* hatten seit den 1930er Jahren zur Legi-

44 Vervoordt, *Wabi Inspirations*, 2010.

45 https://www.vogue.com/article/73-questions-with-kim-kardashian-west (letzter Zugriff 2.8.2024).

46 Truffaut-Wong, „Kim K's Guest House Used to Belong to a Samurai", 2021.

47 Bartolucci, „Quiet Luxury May Be Trending, but These Famous Interiors Prove That Quality and Quirk Endure", 2023.

48 *Artempo. Where Time Becomes Art*, 2007.

49 Löwith, „Der japanische Geist", 2006, S. 185–199, hier S. 190. Löwiths Aufsatz erschien zuerst 1943 in der New Yorker Zeitschrift *Fortune*. Der englische Text findet sich in Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, 1983, S. 556–570.

timation des japanischen Imperialismus und Kolonialismus gedient.[50] Und die Ästhetik des Unvollkommenen, Formlosen und Vergänglichen, wie sie die Philosophen der Kyoto-Schule um Kitarô Nishida in der Nachfolge Okakuras entfalteten, war – trotz aller Bekenntnisse zu Fragilität und Demut – entweder selbst nationalistisch grundiert oder wurde ultranationalistisch vereinnahmt.[51] Wie die Praxis der Militarisierung der Ästhetik des Vergänglichen funktionierte, ist gut untersucht. So hat die Kulturanthropologin Emiko Ohnuki-Tierney zum Beispiel beschrieben, wie die 1944 als Kamikaze-Piloten rekrutierten Soldaten, weil sie ihre vergänglichen Körper in den Dienst der japanischen Nation und der „japanischen Zeitphilosophie" stellen mussten, mit Kirschblütenzweigen geschmückt wurden.[52]

3·

Im April 2019 fiel mir aus einem aus der Bibliothek der ETH Zürich entliehenen Exemplar von Karen Barads 2012 bei Suhrkamp publiziertem Essay *Agentieller Realismus*[53] ein silbernes Kärtchen entgegen: eine Visitenkarte mit der Aufschrift „Wabi Sabi. Institut de Beauté". Hatte jemand, der sich für Barads feministische Wissenschaftstheorie interessierte, ein Schönheitsinstitut namens *Wabi Sabi* aufgesucht und das silberne Kärtchen anschließend als Lesezeichen verwendet? Auf der Rückseite der Visitenkarte stand: „NICHTS BLEIBT, / NICHTS IST ABGESCHLOSSEN UND / NICHTS IST PERFEKT". War dies der silbern glänzende Beleg dafür, dass die japanische Ästhetik des Vergänglichen, Unvollkommenen und Prozessualen schon so lange im Kanon global verfügbarer ästhetischer Kategorien angekommen war, dass selbst ein Schönheitssalon namens „Wabi Sabi" denkbar war? Trotz der historischen Verwerfungen und Aporien dieser Ästhetik schien der Fund davon zu zeugen, dass mit ihr sogar dort geworben werden konnte, wo Vergänglichkeit und Verfall üblicherweise bekämpft werden und dass die Strahlkraft ‚japanischer' Versprechungen zumindest in der spätkapitalistischen Wellnessindustrie ungebrochen anwendbar waren.

50 Siehe dazu auch Hotta, *Pan-Asianism and Japan's War*, 2007, S. 19–52.
51 Vgl. Goto-Jones, Political Philosophy in Japan, 2005.
52 Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism*, 2002.
53 Barad, *Agentieller Realismus*, 2012.

Jedenfalls hatte ich es mit einer Lesespur zu tun, die, ähnlich wie die Nachbarschaft der Bücher im documenta Shop, aktuelle Diskurszusammenhänge und -korrespondenzen sichtbar werden ließ. Angesichts der Konjunktur der neuen Materialismen, die „anthropozentrische Denkformen ebenso hinter sich lassen" wollen wie die „Grenzziehung zwischen Natur und Kultur", war es – allen grundsätzlichen Differenzen zum Trotz– schließlich auch gar nicht völlig abwegig, *Wabi Sabi* mit Barads relationaler Ontologie zu verknüpfen, die Materialität nicht als stabil und unveränderlich, sondern als dynamisch beschreibt.[54]

Tatsächlich handelt es sich bei dem silbernen Kärtchen um die Visitenkarte eines fiktiven Schönheitsinstituts. Das „Institut de Beauté" war 2018 anlässlich der Ausstellung *Too Early to Panic* von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger im Basler Museum Tinguely eingerichtet worden. Steiner und Lenzlinger sind für ihre künstlerischen Experimente mit merkwürdigen Mischwesen bekannt. Für die Schweizer Landesausstellung von 2002 hatten sie eine mit Kunstdünger aus Harnstoff betriebene *Heimatmaschine* erfunden, die wundersame Kristalle wachsen und vergehen ließ. Im Museum Tinguely zeigten sie neben in Salzsäure eingelegten Fernbedienungen von paradiesisch anmutenden Pflanzen überwucherten Zivilisationsschrott in unterschiedlichen Verfallszuständen. Sie ließen aber auch die Empfangsdame des besagten Schönheitsinstituts Wabi Sabi auftreten, die den Ausstellungsbesucher:innen verschiedene Behandlungen anbot. Nach der von ihr offerierten „Wabi Sabi Schluckimpfung", die aus einem „Schluck Edelbrand" bestand und von einer „kurze[n] Zeremonie im abgedunkelten Raum" begleitet war, erschien zumindest der Rezensentin des *Tagesspiegels* „die Welt in neuem, hellerem Licht".[55]

54 Hoppe u. Lemke, *Neue Materialismen*, 2022, S. 10–11, S. 59.

55 Meixner, „Schau im Museum Tinguely. Treten Sie ein. Jetzt", 2018.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann u. a., 20 Bde., Bd. 7), Frankfurt a. M. 1970

Arnold, Klaus Peter: *Vom Sofakissen zum Städtebau. Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1993

Artempo. Where Time Becomes Art, Ausst.-Kat., hg. v. Axel Vervoordt u. Tijs Visser, Venedig/Ghent 2007

Barad, Karen: *Agentieller Realismus*, Berlin 2012

Bartolucci, Marisa: „Quiet Luxury May Be Trending, but These Famous Interiors Prove That Quality and Quirk Endure", in: *Introspective Magazine*, 18.6.2023, https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/quiet-luxury/ (letzter Zugriff 5.8.2024)

Begleitheft zur documenta fifteen, Kassel 2022

Belgrad, Daniel: *The Culture of Spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago/London 1998

Dent Weil, Phoebe: „A Review of the History and Practice of Patination", in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, hg. v. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. u. Alessandra Melucco Vaccaro, Los Angeles 1996, S. 394–414

Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris 1990

Goto-Jones, Christopher: *Political Philosophy in Japan. Nishida, the Kyoto-School and Co-Prosperity*, London 2005

Hoffmann-Axthelm, Dieter: *Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern*, Frankfurt a. M. 1974

Hoppe, Katharina u. Thomas Lemke: *Neue Materialismen. Zur Einführung*, Hamburg 2022

Hotta, Eri: *Pan-Asianism and Japan's War*, New York 2007

Hölzl, Richard: „Historicizing Sustainability. German Scientific Forestry in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", in: *Science as Culture* 19.4 (2010), S. 431–460

Kemp, Wolfgang: „Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft", in: *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel* 9 (1975), S. 25–34

Koren, Leonard: *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Berkeley 1994

Koren, Leonard: *Wabi-Sabi Further Thoughts*, Point Reyes 2015

Lovelock, James (mit Bryan Appleyard): *Novacene. The Coming Age of Hyperintelligence*, London 2019

Löwith, Karl: „Der japanische Geist. Ein Porträt der Mentalität, die wir verstehen müssen, wenn wir siegreich sein wollen", in: *Sinn und Form* 2 (2006), S. 185–199

Löwith, Karl: *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Stichweh, 9 Bde., Bd. 2: *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1983

Meixner, Christiane: „Schau im Museum Tinguely. Treten Sie ein. Jetzt", in: *Der Tagesspiegel* 20.08.2018, https://www.tagesspiegel.de/kultur/treten-sie-ein-jetzt-3979537.html (letzter Zugriff 2.8.2024)

Murakami, Saburô: „Über die Gutai-Kunst" [in: Gutai 7, 1957], in: *Gutai. Japanische Avantgarde/Japanese Avant-Garde 1954–1965*, Ausst.-Kat., hg. v. Barbara Bertozzi und Klaus Wolbert, Darmstadt 1991, S. 401–402

N.N.: „The Sugi Finish: A Japanese Decorative Treatment of Woods", in: *The Craftsman* 22/2 (May 1912), S. 220–224

Obrist, Hans Ulrich u. Kostas Staninopoulos (Hg.): *140 Artists' Ideas for Planet Earth*, London 2021

Ohnuki-Tierney, Emiko: *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago/London 2002

Okakura, Kakuzô: *Das Buch vom Tee* [*The Book of Tea*, New York 1906], Leipzig 1919

Okakura, Kakuzô: *Die Ideale des Ostens* [*The Ideals of the East with Special Reference to the Arts of Japan*, 1903], Leipzig 1923
Riegl, Alois: „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung" [1903], in: Georg Dehio und Alois Riegl: *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, hg. v. Marion Wohlleben und Georg Mörsch, Braunschweig, Wiesbaden 1988 (=Bauwelt-Fundamente Bd. 80), S. 43–87
Rübel, Dietmar, Monika Wagner u. Vera Wolff (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur,* Berlin 2005
Schaarschmidt-Richter, Irmtraud: „Gutai im Kontext der japanischen Kunst", in: *Gutai. Japanische Avantgarde/Japanese Avant-Garde 1954–1965*, Ausst.-Kat., hg. v. Barbara Bertozzi und Klaus Wolbert, Darmstadt 1991, S. 93–107
Schmidt, Karl: „Materialgefühl und Materialverschwendung", in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*, Jena 1912 (=Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Bd. 1), S. 50–52
Schmidt, Karl: „Die Behandlung der Oberfläche bei Hölzern", in: *Fachblatt für Holzarbeiter. Illustrierte Monatshefte für die fachtechnische und kunstgewerbliche Fortbildung* (Dezember 1916), S. 201–203
Schmidt, Karl: „Zur Technik des Möbelbaues", in: *Die Form* 1/10 (Juli 1926), S. 241–242
Schmidt-Hellerau, Karl: „Deutsches Holz", in: *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Baukunst* 32 (1933), S. 279–282
Stickley, Gustav: „Cabinet Work for Home Workers and Students Who Wish to Learn the Fundamental Principles of Construction", in: ders.: *Craftsman Homes. Architecture and Furnishings of the American Arts and Crafts Movement* [Craftsman Homes, New York 1909], New York 1979, S. 169–184
Tapié, Michel u. Tore [Torû] Haga: *Avant-Garde Art in Japan*, New York 1962
Tàpies, Antoni: „L'art japonais et le culte de l'imperfection", in: *Gutai*, Ausst.-Kat., hg. v. Françoise Bonnefoy, Paris 1999
Tiampo, Ming: „Moments de destruction, Moments de beauté: Gutai et les fêtes Matsuri au Japon", in: *Gutai: Moments de destruction, moments de beauté*, hg. v. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 2002, S. 37–62
Truffaut-Wong, Olivia: „Kim K's Guest House Used to Belong to a Samurai", in: *New York Magazine*, 14.12.2021, https://www.thecut.com/2021/12/kim-kardashian-turned-a-samurai-home-into-a-guest-house.html (letzter Zugriff 2.8.2024)
Ukita, Yozo: „Documentary of the Second Edition of Gutai", in: *Gutai* 2 (1955), S. 30
Vetter, Andreas K. (Hg.): *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof. Kommentierte Neuausgabe des Katalogbuchs zur Stuttgarter Musterhaussiedlung von 1933*, Baunach 2006
Vervoordt, Axel: Wabi Inspirations, Paris 2010
Wislicenus, Hans: *Experimentelle Rauchschäden. Versuche über die äußeren und inneren Vorgänge der Einwirkung von Ruß, sauren Nebeln und stark verdünnten sauren Gasen auf die Pflanzen*, Berlin 1914
Wolff, Vera: *Die Rache des Materials. Eine andere Geschichte des Japonismus*, Zürich/Berlin 2015
Wolff, Vera: „Die Postmoderne und das Ende des Japonismus", in: *Die Wahrheit über Japan*, hg. von Jost Philipp Klenner u. Robert E. Norton, *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13.2 (Sommer 2019), S. 31–44
Wright, Frank Lloyd: „Holz" [„In the Cause of Architecture, IV: The Meaning of Materials – Wood", in: *The Architectural Record* 63:5 (May 1928), S. 481–488], in: ders.: *Schriften und Bauten*, hg. v. Edgar Kaufmann u. Ben Raeburn, Berlin 1997, S. 168–169
Yoshihara, Jirô: „Das Gutai-Manifest" [Gutai bijutsu sengen, in: *Geijutsu shinchô* 7 (Dezember 1956), S. 202–204], in: *Gutai. Japanische Avantgarde/Japanese Avant-Garde 1954–1965*, Ausst.-Kat., hg. v. Barbara Bertozzi u. Klaus Wolbert, Mathildenhöhe Darmstadt 1991, S. 364–369

Yoshihara, Jirô: „Gutai bijutsu daisankai ten“ [Protokoll der 3. Gutai-Ausstellung], in: *Gutai* 7 (Juli 1957), o.S.

Abbildungen

Abb. 1 Otto Dix: *Bildnis Karl Schmidt*, 1942. Öl und Tempera auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 110,3 × 90,9 × 6,5 cm. Stuttgart, Kunstmuseum. Foto aus Arnold, Klaus Peter: *Vom Sofakissen zum Städtebau: Die Geschichte der Deutschen Werkstätten und der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 1993, S. 127

Abb. 2 N. N.: The Sugi Finish: A Japanese Decorative Treatment of Woods, in: *The Craftsman* 22/2 (1912), S. 220–221

Abb. 3 Saburô Murakami: *Sakuhin* (*Werk*), 1957. Synthetische Lackfarbe und Nikawa auf Spanplatte, 193 × 184,5 cm. Ashiya, Ashiya Museum of Art & History. Foto aus *Gutai. Japanische Avantgarde/Japanese Avant-Garde 1954–1965*, Ausst.-Kat., hg. v. Barbara Bertozzi u. Klaus Wolbert, Darmstadt 1991, S. 247

Abb. 4 Negorolacktablett, Japan, 14. Jahrhundert. Schwarzer und roter Lack mit Perlmutteinlage, 37,8 × 28,2 × 4 cm. New York: Peggy und Richard M. Danziger Collection.

Abb. 5 Saburô Murakami: *Sakuhin* (*Werk*), Detail, 1957. Synthetische Lackfarbe und Nikawa auf Spanplatte, 193 × 184,5 cm. Ashiya: Ashiya Museum of Art & History. Foto: Vera Wolff

Abb. 6 Saburô Murakami: *Sakuhin* (*Werk*), 1957. Acrylfarbe und Nikawa auf Leinwand, 53 × 45,5 cm. Antwerpen: Sammlung Vervoordt. Foto: Vera Wolff

Marsyas, oder: Über die Möglichkeit, verletzlich, aber kein Opfer zu sein

Karin Harrasser

Ausgehend von Tizians Gemälde *Apollo und Marsyas* in der bischöflichen Gemäldegalerie von Kremsier (Abb. 1) entwickelt dieser Aufsatz Thesen zum Verhältnis von Verletzlichkeit, ihrer Darstellung und ihrer körperpolitischen Aufladung. Genauer: Das Gemälde erlaubt es mir, die Frage zu entfalten, wie Verletzlichkeit als Bezugspunkt einer solidarischen Politik verstanden werden kann, ohne in Opferdiskursen fetischisiert zu werden. Verletzlichkeit verstehe ich dabei als Vergänglichkeit, die sich am lebendigen Körper vollzieht. Sie macht Vergänglichkeit mitten im Leben kenntlich und wird deshalb ganz anders ins Bild gesetzt als gestorbenes Leben. „Nachhaltig" ist diese Vergänglichkeit, weil es sich bei Tizians Darstellung des Marsyas-Mythos um ein immerhin beinahe 500 Jahre altes *Bild von Verletzlichkeit* handelt; um Verletzung, haltbar gemacht in Öl. Ich werde sowohl materielle Aspekte des Gemäldes untersuchen wie auch das Dargestellte selbst: allegorisch aufgeladene menschliche, menschenähnliche und tierische Körper, deren Oberflächen auf geradezu schockierende Art und Weise inszeniert werden. Das Bild thematisiert außerdem die Frage nach dem Verhältnis von Verletzung, Ästhetik und Opferung. Dargestellt ist nämlich Apoll, der, unterstützt durch einen Helfer, den Silen, Marsyas kunstvoll die Haut abzieht. Der absichtsvolle Akt der Verletzung ist jedoch eingebettet in ein komplexes Beziehungs- und Blickgefüge. Das Bild evoziert damit die Frage danach, was Körper eigentlich für einander Sehende sind. Sie sind – und das scheint auch das Gemälde zu suggerieren – Bilder füreinander. In Jean-Luc Nancys Worten:

> Ein Körper ist ein Bild, das anderen Körpern dargeboten wird, ein ganzer Corpus von Bildern, die von Körper zu Körper gespannt werden, Lokalfarben, Lokalschatten, Fragmente, Körner, Areolen, Mond-



Abb. 1: Tizian: *Apollo und Marsyas (Die Häutung des Marsyas)*, um 1570–1576

> sicheln, Nägel, Haare, Sehnen, Schädel, Seiten, Becken, Bäuche, Gänge, Geifer, Tränen, Zähne, Speichel, Ritzen, Blöcke, Zungen, Schweiß, Säfte, Venen, Schmerzen und Lüste, und ich und du.[1]

Wenn Körper füreinander Bilder sind – haptische, transitorische Bilder, meine ich bei Nancy zu lesen –, wie lassen sich dann Gemälde als überdauernde Bilder dieser Bilder begreifen?

Gemalte Haut und das Gemälde als Haut

Tizians Gemälde ist eines, das die Kunstgeschichte herausfordert, da seine Komposition ungewöhnlich, sein Entstehungskontext nicht dokumentiert und sein physischer Zustand nicht der beste ist. Da sich ein:e Auftraggeber:in nicht mit Sicherheit eruieren ließ, wird das Gemälde auf 1550–1576 (Tizians Todesjahr) datiert. Es gibt Hinweise auf andere Versionen des Gemäldes, die aber entweder nicht mehr existieren dürften oder nur in qualitativ schlechten Reproduktionen zugänglich sind.[2] Lange galt das Bild als ‚selbst beauftragtes' Alterswerk, das als Selbstreflexion des Malers angesichts seines nahenden Todes interpretiert wurde. Die Größe des Gemäldes macht es aber relativ unwahrscheinlich, dass es ohne Auftrag in Angriff genommen wurde.[3] Fraglich ist zudem, ob das Gemälde als fertiggestellt gelten kann, ob also der offene Charakter des Malstils gewollt oder das Resultat eines Abbruchs der Arbeiten war. Das Gemälde war bis zu einer Restaurierung 1961–1968 in einem sehr fragilen Zustand. Mehrfach war es bis dahin beschnitten oder erweitert, unsachgemäß gereinigt und mit Ätzmittel beschädigt worden. Mindestens sechsmal wurde es ausgebessert (gekittet, retuschiert, übermalt, lackiert), außerdem ist es auf Leinwand aufgebügelt worden, sodass vor der Restaurierung in den 1960er Jahren die nachträglichen Eingriffe „fast komplett die komplizierte, jedoch bereits beschädigte Struktur der ursprünglichen Male-

1 Nancy, *Corpus*, 2014, S. 118.

2 Vgl. Konečný, „Apollo und Marsyas", 1999; Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe*, 2002, S. 68.

3 Die melancholische Figur des Midas wurde deshalb von Neumann und anderen als Selbstporträt gedeutet. Vgl. Konečný, „Apollo und Marsyas", 1999, S. 339–35, hier S. 343.

rei überdeckten“[4]. Diese komplizierte Struktur wurde inzwischen in mehreren technischen Untersuchungen dokumentiert.[5] Wie bei Tizian nicht unüblich fanden sich übermalte Versionen von Figuren, etwa der Musikerfigur links oben, die in einer früheren Version mit einer antiken, also gezupften Lyra, in der vorliegenden Fassung mit einer modernen *Lyra da braccio*, also einer mit Bogen gespielten Vorläuferin der Violine, dargestellt ist. An der Stelle des kleinen Satyrisken und des Jaghunds rechts unten fand man eine Kanne bzw. einen kleinen Satyr mit einer Hirschkuh. Der Farbauftrag ist insgesamt ungleichmäßig: Bei den Landschaften im Hintergrund ist er sehr dünn, überall sonst ist die Farbe in mehreren (teilweise bis zu 12) Schichten aufgetragen und dies oft sehr komplex und mit viel physischem Einsatz (etwa mit bloßer Hand), weswegen ganz ungewöhnliche Oberflächeneffekte entstehen: Kraqueléformen, aber auch Unklarheiten bezüglich der Zugehörigkeit von Farbpartien zu Bildelementen. Dies ist z. B. bei der linken Hand des eimertragenden Satyrs der Fall. Es ist kaum auszumachen, ob die auffällige rötliche Farbe zu dessen Hand oder zum Hintergrund gehört, weswegen die Wahrnehmung bei längerer Betrachtung changiert: Präsentiert er etwas Blutiges (etwa ein Herz?), oder greift er nicht vielmehr in den Baum hinein, in Richtung der Quelle? Aufgrund von Verfall und physischer ‚Misshandlung‘ aber auch aufgrund seiner ursprünglichen Materialeigenschaften präsentiert sich jedenfalls das Gemälde dem/der heutigen Besucher:in als verletzter Körper, dessen physische Fragilität in einem Trialog mit dem Sujet und der Malweise sprechend wird. Der verletzte Körper des Bildes und seine Alterungsspuren erzählen von der verstrichenen Zeit seit der Anfertigung des Gemäldes. Das Sujet selbst ist die grausame Verletzung eines jugendlichen, lebendigen Körpers. Der in Bewegung befindliche Körper des längst zu Staub gewordenen Malers wiederum ist im expressiven Farbauftrag als Spur konserviert. Unterschiedliche Vergänglichkeiten und Nachhaltigkeiten treffen hier auf eine Art und Weise zusammen, die dazu einlädt, die verschiedenen Verzeitlichungsformen zu entfalten und mit Blick auf Fragen nach geteilter Sterblichkeit in Beziehung zu setzen.

Der Malweise hat Daniela Bohde in ihrer Studie zu *Körperlichkeit*

4 Ebd., S. 339.
5 Ebd., S. 339f.

und Materialität in den Gemälden Tizians ein langes Kapitel gewidmet. Für sie ist *Apollo und Marsyas* ein programmatisches Werk, in dem Tizian eine Gegenposition zur Fundierung der Malerei im *disegno* entwickelt. Sie arbeitet seinen koloristischen Ansatz heraus, der sich gegen die Florentiner *Accademia del Disegno* wende, die das Malen von Körpern auf das Studium der Anatomie verpflichten wollte. Der aufgehängte Marsyas ähnele, so Bohde, den aufgehängten Leichnamen, die man häufig auf Darstellungen der Kunstakademien der Renaissance sieht. Tizians Marsyas hängt kopfüber und wird von Apollo mit einem Messer traktiert. Er hält das Messer aber so zwischen den Fingern, dass es auch ein Pinsel sein könnte. Apollo galt als Personifikation des *disegno* und Tizian war sich dieser metaphorischen Bedeutung sicher bewusst. Benvenuto Cellinis Entwurf für das Siegel der Florentiner Kunstakademie[6] zeigt Apollo, wie er Python besiegt. Auf Tizians Gemälde wird die ‚apollinische' Malkunst als eine dargestellt, die auf Gewalt und Tötung basiert. Mit Bohde gesprochen: „Der *disegno* erscheint nun nicht mehr allein als ein Lichtbringer, sondern als zerstörerisches Prinzip."[7] In der Malweise spiegelt sich dies insofern, als diese an der Anatomie orientierte Darstellung des Körpers Konturen und Plastizität betont, während Tizians Gemälde von flächigen, verwischten, moirierten und plastisch modellierten Oberflächen strukturiert ist, die ineinander übergehen. Das geht so weit, dass man als Betrachterin manchmal nicht sicher sein kann, zu welcher Figur welche Farbfläche gehört, etwa in der oberen Mitte, wo der ‚Helfer' das Fell von Marsyas' Beinen bearbeitet. Am eindrücklichsten ist in dieser Hinsicht der Oberkörper, der schon aufgrund seiner Disproportionalität als Einspruch gegenüber den idealisierten Maßverhältnissen des *disegno* gelten kann.[8] Er bietet sich, aufgrund der nach unten hängenden Arme, wie eine sich ausbreitende, leere Leinwand dar, die sich aber, auf den zweiten Blick, als bereits mit Einschreibungen übersäht präsentiert. Der Oberkörper besteht aus dicken Farbschichten, die mit Pinsel und Hand bearbeitet wurden; ein Körper, imprägniert von Geschichte, geformte und dabei lebendig wirkende Materie, *natura naturata* und *natura naturans* in einem.

6 Zu seinen verschiedenen, insgesamt fünf Entwürfen vgl. Kemp, „Disegno", 1974.

7 Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe*, 2002, S. 319.

8 Ebd., S. 315.

Michel Serres hat in Pierre Bonnards *Weiblichem Akt vor dem Spiegel* (1931, der Titel lautet auch: *Die Toilette*) einen Zugang zur Darstellung von Nacktheit und Haut entwickelt, der mir, bei aller Unterschiedlichkeit mit Blick auf Gender, Genre und historischen Kontext, auch für Marsyas produktiv erscheint. Serres' Blick sondiert in seinem Schreiben die Oberfläche der Malerei und findet Zeichen, Tätowierungen und Moirierungen. Die Oberfläche der Figur sei „chiniert, getigert, granuliert, mit Augenflecken geziert, nielliert"[9]. Statt die klar umrissene Silhouette einer Frau und ihre Nacktheit dem voyeuristischen Blick einzuverleiben, tastet sich Serres' Blick über eine buntscheckige, empfindungsreiche Landschaft; es ist die Landschaft der Geschichtlichkeit und Geschichtetheit dieses einen, dieses ganz speziellen Körpers. Dieser Körper ist von all dem, was er erfahren hat, und von all dem, was ihm widerfahren ist, gezeichnet: von seinen Austauschbeziehungen mit der Umwelt (Sonnenstrahlung, Temperatur, Luftfeuchtigkeit), von langsamen Vorgängen, beispielsweise Alterungsprozessen, aber auch von solchen Berührungen, die ihn nicht unversehrt gelassen haben: Narben, kleine Verletzungen, Verhärtungen der Hautoberfläche. Der Oberkörper des Marsyas in Tizians Gemälde regt ein solches haptisches Sehen ebenso intensiv an. In einem irritierenden Licht- und Schattenspiel wölben sich Haut und Muskeln in gelb-braun-weiß-Schattierungen, umrandet von der am Steiß hell beginnenden Behaarung. Im oberen Bereich unterbindet das Schwarz des Fells weitgehend eine differenzierte Wahrnehmung. Tizian hat hier dem voyeuristischen Blick, der auf der Suche nach dem Geschlecht ist, eine Falle gestellt. Der Blick ertrinkt im Schwarz des Fells. Und selbst dieser behaarte Teil von Marsyas' Körper hat nichts Zerzaustes oder Wildes.

Tizian folgte, so Daniela Bohde, einem „Ideal des lebendigen Inkarnats" und entwickle hier eine malerische Körperkonzeption, die „dem *disegno* heimleuchtet".[10] Sie fundiert ihre Argumentation zum einen in Tizians Malweise, zum anderen in einem *close reading* seiner Imprese, die eine Bärin darstellt, die ihr Junges freileckt. Er rekurriert damit auf die spätantike Vorstellung, dass das Junge unförmig geboren wird und erst durch die Zunge der Mutter seine Form erhält. Ergänzt wird das Bild durch den Wahlspruch „NATURA POTENTIOR ARS".

9 Serres, *Fünf Sinne*, 1993, S. 32.
10 Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe*, 2002, S. 316.

Schriften von Tizians Freund Lodovico Dolce auswertend arbeitet Bohde heraus, dass sich hier eine Auffassung des Verhältnisses von Kunst und künstlerischer Schöpfung artikuliert, die programmatisch in Opposition zum *disegno* steht. Der Wahlspruch, den sie, etwas abweichend von der gebräuchlicheren Übersetzung, als „durch die Natur wird die Kunst stärker" überträgt, korrespondiert mit dem Formungsvorgang der Bärin: „Das gestaltgebende und belebende Lecken der Haut ist das Gegenteil der Schindung."[11] Es ist deshalb plausibel, das Gemälde als Einspruch gegen eine Idee der Malerei zu lesen, in der der göttliche Apoll/Künstler sich einer passiven Natur als Material seiner Schöpfung bedient. Damit wendet es sich auch gegen ein Konzept von Natur, das diese als (dunkle) Physis auffasst, die geopfert werden muss, damit Kunst als Licht entsteht. Im Modell der Bärin enthält die Natur selbst das, womit der Künstler arbeiten kann, das, was seiner Arbeit Kraft und Substanz gibt. Geschlechterpolitisch ließe sich jedoch fragen, warum dieses in der Tendenz und in der Allegorie weibliche Prinzip figurativ keine Entsprechung in der Gesamtkomposition von *Apoll und Marsyas* findet. Keine einzige Figur trägt weibliche Züge, allein Marsyas' Gesicht wirkt androgyn, und Geschlechtsmerkmale sind – für das Motiv eigentlich untypisch – kaum präsent. Noch am auffälligsten sind die ausgeprägten Brustwarzen des wassertragenden Satyrs, die die deutlich maskuline Figur feminisieren.

Haut/landschaft

Bevor ich zum Themenkreis der Opferung zurückkehre, möchte ich mich noch etwas eingehender mit dem Topos der Haut beschäftigen, der, wie deutlich wurde, sowohl in der dargestellten Szene als auch in der Malweise thematisch wird. Die Marsyas-Episode ist eine der eindringlichsten in Ovids *Metamorphosen*. Es ist allerdings unbekannt, ob Tizian Ovids Schilderung des Geschehens im Original gekannt hat oder ob ihm die Szene zugetragen wurde bzw. er eine (gekürzte) italienische Übersetzung gelesen hat. Jedenfalls setzt Ovid mit einer erstaunlichen Formulierung ein, die eine Gleichsetzung von Haut und Ich beinhaltet: „*quid me mihi detrahis*?", fragt Marsyas hier:

11 Ebd., S. 325.

„Was ziehst du mich […] mir selber aus?“[12] Nach aktuellem biomedizinischem Erkenntnisstand ist es in der Tat so, dass die Haut sehr viel mit dem Ich zu tun hat. Ein Lebewesen kann zwar existieren, ohne zu hören, zu sehen, zu riechen oder zu schmecken, aber nicht ohne seinen Hautsinn.[13] Phylogenetisch bilden sich alle anderen Organe, auch die Sinnesorgane, aus dem Ektoderm. Diese Haut des Embryos ist sodann sowohl Schutz als auch Filter, und in der humanbiologischen Forschung lernt man derzeit immer mehr darüber, wie fundamental die Selbstberührung für die Entwicklung des Ungeborenen ist. Schon im Mutterleib greift sich beispielsweise das Wesen bei Stress an den Kopf oder ins Gesicht, eine Geste, die wir alle unbewusst andauernd vollzogen haben, bis uns COVID-19 darauf aufmerksam gemacht hat, dass selbst das gefährlich sein kann.

Körperoberflächen von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen – Haut, Fell, Rinde – sind in den Metamorphosen so präsent, dass man sie mit Sicherheit als poetische und poetologische Instanzen begreifen kann. Den dramaturgischen Höhepunkt von Verwandlungen bildet häufig das Aufreißen von Haut und die gewaltsame Verformung des menschlichen Körpers. So auch im Fall der Marsyas-Episode, die bekanntlich von einem Künstlerwettstreit zwischen Satyr und Gott handelt. Marsyas hat es beim Spiel auf der Flöte, die Athene weggeworfen hatte, zu so einer Kunstfertigkeit gebracht, dass er Apoll zum Wettkampf herausfordert. Unabhängig vom Ausgang des Wettkampfs, den Marsyas verliert, bestraft ihn Apoll grausam:

> doch die Haut wurde oben ihm über die Glieder gezogen;
> nur eine Wunde noch war er: Hervor strömt überall Blut und
> offen liegen die Sehnen, die bebenden Adern pulsieren
> ohne Haut, und die zuckenden Eingeweide und an der
> Brust die Fibern, die dort durchscheinen, könntest du zählen.[14]

Man kann Ovids *Metamorphosen* insgesamt als eine Meditation über die Gewalt der Naturaneignung lesen.[15] Denn der Prozess der Verwand-

12 Ovid, *Metamorphosen*, 2017, Buch 6, S. 385.
13 Zum Folgenden vgl. Grunwald, *Homo Hapticus*, 2017.
14 Ovid, *Metamorphosen*, 2017, Buch 6, S. 387–391.
15 Ich danke Sandra Fluhrer dafür, dass sie mich auf die poetische Behandlung von (Schlangen)haut in Ovids *Metamorphosen* aufmerksam gemacht hat.

lung thematisiert ein Kontinuum zwischen Mensch und Tier, Organischem und Anorganischem, Materiellem und Symbolischem. Die Art der Darstellung der Transformation bei Ovid verweist jedoch auf Gewaltverhältnisse: Der Gestaltwechsel fungiert meist als Strafe für ein Vergehen gegen die Götter oder als letzte Zuflucht vor ihnen. Ovids Dichtung widmet sich dabei, wie schon für die Marsyas-Episode gezeigt, immer wieder aufreißenden Häuten, sich verzerrenden Mündern und deformierten Gliedmaßen. Auffälligerweise aber nicht in jener Episode, in der Kadmos, der Gründer von Theben, und seine Gattin Harmonia Schlangen werden. Kadmos wünscht von sich aus, eine Schlange zu werden, als er nämlich begreift, dass er, als er jene Schlange tötete, aus deren Zähnen das Volk Thebens erwuchs, Unrecht getan hatte. Die Ausgangslage ist dabei der von Apollo, der Python tötet, nicht unähnlich, zieht aber ganz andere Konsequenzen nach sich. Kadmos tötet in einer früheren Episode das furchterregende Ungeheuer, die menschliche Zivilisation erwächst aber nicht aus der Instituierung der Erinnerung an den Gewaltakt, sondern aus dem organischen Material der Schlange selbst. Kadmos pflügt die Zähne des Drachens unter und diese fungieren als Samen, aus denen Krieger wachsen. Ovid treibt die Kontrastierung mit der Apoll/Python-Episode noch weiter, indem er schreibt, dass dieser Wachstumsvorgang einer Theateraufführung gliche:

> Ebenso ist's, wenn beim Fest im Theater der Vorhang sich hebt: Dann
> steigen empor die Figuren und zeigen zuerst die Gesichter,
> dann allmählich das Weitre, bis, sanft nach oben gezogen,
> alles erscheint und sie unten am Rand aufsetzen die Füße.[16]

Wenn Kadmos sich am Ende seines Lebens wünscht, selbst zur Schlange zu werden, ist das als ein Eingeständnis der Gewaltförmigkeit des Kultivierungsprozesses lesbar. Sein Verwandlungsprozess wird dann auch bei weitem weniger drastisch geschildert als andere Metamorphosen. Allein das Erschrecken darüber, dass ohne Hände die Geliebte nicht mehr berührt werden kann, steigert die Dramatik. Als diese sich jedoch ebenfalls entschließt, zur Schlange zu werden, wird die zärtliche Verbundenheit sogar noch intensiviert: „aber jene streichelt der kammbewerten Schlange den schlüpfrigen Hals, und plötzlich

16 Ovid, *Metamorphosen*, 2017, Buch 3, S. 111–114.

gibt es zwei, und sie kriechen, gemeinsam sich windend, fort".[17] Die Szene endet mit zwei friedlichen Schlangen, die sich daran erinnern, einmal Menschen gewesen zu sein, und daraus den Schluss ziehen, diese weder zu scheuen noch zu verletzen, eine in den *Metamorphosen* rare Aussöhnung zwischen Menschwelt und Tierwelt.

Von so einer Aussöhnung ist in der Marsyas-Episode keine Rede. Ovid zeigt uns hier das gefolterte Fleisch, die bloße, defigurierte Körperlichkeit des Fauns. In deutlichem Kontrast zu Ovids Schilderung ist Tizians Marsyas aber gerade nicht an der Schwelle zwischen Figuration und Defiguration angesiedelt. Tizian präsentiert Marsyas, gerade auch seine Haut, als zwar verletzt, aber intakt. Taktvoll gibt er dessen Körperinneres und dessen Geschlecht *nicht* dem Blick preis, sondern inszeniert sorgfältig Marsyas' hautliche Sensibilität und das Suchende seines Blicks. Tizians Marsyas erscheint mir trotz einiger formaler Anhaltspunkte deshalb nicht so eindeutig, wie etwa Campbell meint, als „antihumanistische" Gegenfigur zum vitruvianischen Menschen zu funktionieren. Den umgedrehten, aus dem Zentrum verschobenen und disproportionalen Tiermenschen Marsyas liest er als Gegenfigur zum das geometrische Zentrum des Kosmos bildenden, wohlproportionierten Menschen Vitruvs.[18] Mir scheint Tizian hingegen weniger ein Gegenprogramm als eine Verschiebung der humanistischen Ideen zur Kultivierung durch Sublimierung vorzuschlagen. Indem es Mechanismen der De-Sensibilisierung und die im humanistischen Diskurs prominente Bewertung des Sinnlichen als roh thematisch werden lässt, stellt Tizians Marsyas Kultivierung als Sublimierung, als Bewegung vom Körper zum Licht, als Vergeistigung, zwar in Frage, tut das aber in einer einschließenden, chiastischen Geste, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

17 Ebd., Buch 4, S. 599f.

18 Vgl. dazu Campbell, „Titian's Flaying", 2016.

Eine Besonderheit der Darstellung von Marsyas' Körperoberfläche ist, wie schon angesprochen, dass die Haut nicht eindeutig als verletzt gezeigt wird und das Muskelfleisch bedeckt bleibt. Es wird zwar die Praxis des Schneidens, nicht aber eine offene Wunde, bzw. der Körper als Wunde gezeigt. Anders als auf den Kupferstichen von Melchior Meier (1581) oder von Theodoor Galle (nach Stradanus, 1581–1612), auf denen Apollo als Licht- und Kulturbringer stehend einem liegenden Marsyas, der nur noch aus Muskelfleisch besteht, kontrastiert wird, sind bei Tizian Zuordnungen zu Licht und Schatten, Geist und Körper, Täter und Opfer kreuzweise verbunden.[19]

Dies bringt mich zurück zur Frage der Darstellung von Verletzlichkeit und der Funktion solcher Darstellung für Opferdiskurse. Wird Marsyas hier eigentlich als Opfer dargestellt? Seine ‚Hautbehandlung' spricht, das wollte ich bis hierher zeigen, dagegen. Ebenfalls dagegen spricht sein Blick. Wir wissen nicht, auf welcher Höhe und in welchem Raum das Gemälde einst hätte hängen sollen. Wie es jetzt in der bischöflichen Gemäldesammlung präsentiert wird, begegnet die Zuseherin Marsyas auf Augenhöhe. Er ist kopfüber mit den Beinen an zwei Äste gebunden, und sein Körper formt ein leicht verdrehtes V. Seine Beine sind mit feinen roten Schleifen an den Ästen befestigt, nicht etwa mit Seilen. Aufgrund seiner gebundenen, hängenden Lage hat dieser Marsyas nichts von der aggressiven Männlichkeit von Satyrn an sich, auch nicht in seiner Mimik. Sein Blick trifft, wie der des Satyrisken, den Betrachter/die Betrachterin, sodass, durch die vertikale Spiegelung des unschuldigen Kinderblicks, der skopophile Aspekt des *Betrachtens des Leidens anderer*,[20] die perverse Dialektik von Blickverbot und Schaulust reflexiv wird. Nicht zuletzt wegen dieser Blickregie resoniert Tizians Gemälde auf seltsame Art und Weise mit Betrachtungen zur Fotografie im 20. Jahrhundert. Denn die Ambivalenz des Anschauens von Grausamkeit ist vor allem in der Fototheorie exponiert worden, in der Theorie eines Kontakt- oder Berührungsmediums also. Exemplarisch steht dafür George Batailles Faszination für fotografische Abbildungen der (von ihm) so genannten „Chinesi-

19 Ich danke Jasmin Mersmann für den Hinweis auf die beiden Referenzbilder.
20 Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, 2003.

schen Folter der Hundert Teile". Diese im Chinesischen *Lingchi* genannte Praxis meint die öffentliche, langsame Häutung von Verurteilten, die Bataille in *Die Tränen des Eros* (1961)[21] in ihrer ekstatischen Qualität geradezu besingt (er nimmt also, bleiben wir in Tizians Arrangement, die Position des Orpheus links oben ein). Batailles Faszination für diese Fotografie mag eine hypertrophe Spitze der ambigen Haptophilie der Moderne sein; aber dass die Fotografie als Garantin des Kontakts mit der Wirklichkeit die taktilen Qualitäten des Blickens (wieder) ins Zentrum gerückt hat, ist auch in weniger drastischen Fällen evident.[22] In der Fotografie treffen sich, so könnte man sagen, „kontagiöse" und „mimetische Magie"[23]. Kontagiös ist sie, weil die Magie der Bilderzeugung der Fotografie darin besteht, dass Licht im Apparat auf eine empfindliche Haut trifft. Mimetisch ist sie vor dem Hintergrund von *othering*-Effekten: Die obszöne Schaulust des globalen Nordens ist gleichzeitig angezogenen und abgestoßen von ‚chinesischer' Folter, von hingerichteten ‚arabischen' Terroristen, von verhungernden und an den Strand geschwemmten Geflüchteten. Mir scheint symptomatisch, dass für Bataille nicht nur das Medium Fotografie erkenntnisleitend ist, sondern auch Theorien des Opfers, der Hin-Gabe. Vor dieser Kontrastfolie wird Tizians Einsatz dafür, den verletzlichen Marsyas *nicht* als Opfer darzustellen noch außergewöhnlicher. Marsyas adressiert den/die Schauende:n aktiv als Zeugen seiner eigenen Hinrichtung und als Subjekt, das die Schauenden als Zeugen ins Visier nimmt.

Bei Ovid macht, wie oben dargestellt, Apolls Hautbehandlung aus Marsyas einen Berg von Organen ohne Körper. Aus dem gegliederten Körper wird ein Haufen Fleisch. Es könnte auch das Fleisch eines geopferten Stiers sein. Tizian geht, wie bereits gezeigt, ganz anders vor, wenn er den Körper des Marsyas weitgehend intakt lässt. Der Blick des Marsyas scheint mir gleichermaßen eine Aufforderung zur Annäherung zu sein, wie eine Warnung vor Überschreitung. Sieh nur, was passiert, wenn die Grenze der Haut nicht respektiert wird.

Tizians Gemälde ist eine Sehmaschine zum Nachdenken über Diskriminierungs- und Primitivisierungseffekte. Dass Apoll, der Gott des Lichts und der Heilung, dem grausamen Werk der Häutung so kon-

21 Bataille, *Tränen des Eros,* 2004.
22 Vgl. Wolf, „Tränen der Fotografie", 2007.
23 Vgl. Taussig, *Mimesis und Alterität*, 2014.

zentriert und interessiert nachgeht, dass Apoll ausgerechnet von einem ‚Barbaren' und einem Satyr assistiert wird, dass Midas (in ihm wurde ein Selbstporträt Tizians vermutet) in der Pose der Kontemplation verharrt und der Musiker das Geschehen ‚orchestriert', spricht, ganz in der Linie von Tizians Skepsis gegenüber der Florentiner Akademie, nicht unbedingt für den ‚humanisierenden' Charakter von Kunst und Kultur. Die Künste scheinen keinerlei Sensibilität für das Geschehen aufzubringen. Orpheus, die Musik, steht außerhalb des eigentlichen Geschehens. Der Geschmackssinn, verkörpert von dem kleinen, Blut leckenden Hündchen, ist – das ist das traditionellste Element – den unteren Sinnen zugeordnet. Der Aspekt des Gewalttätig-Haptischen spitzt sich in den Häutungswerkzeugen, die hell aus dem Bild blitzen, zu; wohingegen sich das Taktile, das Berührt-Werden, in Form von Marsyas Hautfläche ausladend darbietet. Die Kunst der Berührung sieht dabei dem Akt der Gewalt unheimlich ähnlich. Der Heiler und Künstler Apoll findet subtilen Genuss in der Zerstörung, während Marsyas als ein Subjekt dargestellt ist, das seine Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit umfassend beherrscht und sublimiert. Stoisch erträgt er die Qualen; er scheint in sich zu ruhen, sein Blick aus dem unbehaarten Gesicht heraus ist klar.

Das Gemälde hat außerdem einen dem Tod (der Opferung) entgegengesetzten Mittelpunkt. Alle Figuren scheinen nämlich von Marsyas' Nabel, Index der Geburt, der leicht nach links verschoben dennoch deutlich das Zentrum bildet, angezogen zu sein. In der chiastischen Konstruktion ergeben sich Spannungen, die der Körper des Marsyas aushalten muss. Der hängende und damit der Schwerkraft ausgelieferte, extrem gespannte Körper (fast eine umgedrehte Kreuzigungsszene), scheint das Arrangement zusammenzuhalten. Auf der Bildachse von links oben nach rechts unten: die entkörperte Himmelsmusik versus das Sinnlich-Verspielte des kleinen Satyrs. Auf der gleichen Achse, näher an Marsyas, die Spannung zwischen exotistisch-diskriminiertem, anpackendem ‚Barbarentum' versus machtloser Kontemplation. Die Achse, die von links unten nach rechts oben führt, ist noch überraschender: am Boden hockend, in einer Ebene mit dem schleckenden Hund, ein zwar schöner, aber grausamer Apoll, ihm gegenüber aufgerichtet, der Schwerkraft also trotzend, der assistierende Satyr.

Philosophieren lässt sich mit Jean-Luc Nancy als ein Abwägen der Körper im Raum verstehen, als ein gewichtendes Zuteilen von Raum

und Aufmerksamkeit. Tizian erweist sich dann mit dem Marsyas als ein Denker, der aktiv Wege aus der Gewalttätigkeit des Anschauens von Leiden sucht und somit aus der Opfersemantik herausführt. Der Körper des Marsyas auf Tizians Gemälde bestreitet in jeder Faser, in jedem Strich, einfach nur gefüllter Raum, passive res extensa zu sein, und er bestreitet damit die Hierarchisierung und Abstufung der Existenzweisen (unbelebt, sinnlich, denkend). Marsyas' gewissermaßen diagrammatischer Körper präsentiert vielmehr die Unhintergehbarkeit der gemeinsamen Anwesenheit und Kontiguität von allem Möglichen: Menschlichem, Nicht-Menschlichem, Göttlichem, Anorganischem. Und in der Mitte, ein Verletzter, der keine Wunden aufweist; und zurückblickt.

Verletzbar, ohne Opfer zu sein

Ich habe mich deshalb so eingehend mit Tizians Intervention in die Darstellungskonventionen des verletzten Körpers beschäftigt, weil es mir auch für die Gegenwart essenziell erscheint, Verletzbarkeit als mögliche Grundlage solidarischer politischer Praktiken herauszuarbeiten. Die Voraussetzung dafür, dass Verletzbarkeit inklusiv operiert, ist jedoch, sie aus Opferdiskursen herauszulösen, um kulturell tief eingefleischte, gewaltsame Viktimisierungs- und Selbstviktimisierungsdynamiken zu unterbinden. Was heißt aber, zunächst, Verletzbarkeit im Politischen? Zum einen ist damit eine Diagnose der ungleichen Verteilung von Vulnerabilität gemeint, auf die sich politische Maßnahmen und Entscheidungen, etwa wohlfahrtsstaatliche, gesundheits- oder klimapolitische, beziehen. Zum anderen scheint mir in der Beschäftigung mit geteilter Verletzlichkeit und Sterblichkeit[24], wie sie in Tizians Marsyas so eindrücklich vorgeführt wird, ein konzeptuelles Potential zu liegen: die Entwicklung von Politiken der Gleichheit, von das Soziale umgestaltenden Praktiken der Sorge und von Solidarität über Differenzen hinweg. Verletzlichkeit betrifft alle Lebewesen, aber in ungleichem Ausmaß. Wie kann aber die *Ungleichheit* in der Verletzbarkeit bekämpft werden, ohne die geteilte Verletzbar-

24 Zur geteilten Sterblichkeit als Kompass politischer Theorie vgl. Govrin, *Politische Körper*, 2022.

keit mit dem Bade auszuschütten? Denn das dominante Modell der Vergesellschaftung von Verletzbarkeit und Gefährdung im Globalen Norden ist der (Wohlfahrts-)Staat, der den Schutz des Individuums auf zwei Kostenstellen anschreibt: Nach innen ist der Preis die Unterwerfung der Bürger:innen unter geltendes Recht und die überindividuelle Organisation von Schutz gegenüber Gefährdung durch Institutionen. Nach außen ist der Preis des staatlichen Schutzmandats das Ziehen und die Verteidigung von Staatsgrenzen. Nun scheint dieses Modell derzeit – mindestens – dreifach herausgefordert. Erstens wird die Souveränität staatlicher Institutionen durch transnational agierende ökonomische Dynamiken unterminiert, die Nationalökonomien durchlöchern und soziale Sicherungssysteme aushöhlen. Zweitens kämpfen Nationalstaaten – oder Zweckbündnisse von Nationalstaaten wie die EU – mit globalen Gefährdungen (Pandemien, Klimakrisen), die sich um Staatsgrenzen nicht scheren. Und drittens kommen reihenweise Staaten, die sich auf das heilsame Zusammenwirken von liberaler Ökonomie und Demokratie verlassen haben, von innen unter Druck: durch immer größere Wähler:innengruppen, die sich als Opfer einer – ‚gefühlt' – gegen sie gerichteten Politik sehen. Diese Vielen fühlen sich vom Staat nicht mehr geschützt, sondern verraten, und suchen die Schuld für ihre Verletzlichkeit – ein Mechanismus, der tief in die, wie ich sie mit Roberto Esposito nennen möchte, ‚Immunologik der Souveränität'[25] eingelassen ist – entweder bei ‚den Eliten', oder bei noch Schwächeren (die ‚die Eliten' unfairerweise zu vertreten vorgeben). Es ist eine diabolische Dynamik, die, wie Esposito zeigt, in Konzepten und Praktiken staatlicher Souveränität sedimentiert ist, die auf Opferlogiken der Antike und des Christentums zurückgehen. Esposito bezieht sich in seiner ideengeschichtlichen Studie auf René Girard.[26] Dieser hat in Zusammenhang mit seiner Theorie der Mimesis, die eine Verbindung zwischen Nachahmung und Gewalt herstellt, auch eine Theorie des Opfers formuliert. Seine Grundannahme ist, dass Gesellschaften nur dann zusammenhalten können, wenn sie in der Lage sind, der Proliferation von Gewalt innerhalb der Gruppe erfolgreich entgegenzuwirken. Gruppen bilden sich demnach zwischen Individuen, die sich im Anderen wiedererkennen,

25 Esposito, *Immunitas*, 2004.
26 Girard, *Das Heilige*, 1994.

gleichzeitig liegt in dieser Ähnlichkeit auch ein eminentes Problem, da jede:r damit auch weiß, dass der/die andere dazu fähig ist Gewalt anzuwenden. Das Bild, das ich für die Andere bin, und in dem sie sich wiedererkennt, zeigt ihr, dass auch ich gewalttätig sein kann. Misstrauen, Taktieren, Rache etc. sind die Folge. Für mich ist hier nicht die Plausibilität dieser Sozialtheorie/-ontologie insgesamt relevant,[27] sondern der Umstand, dass die Konstruktion von Opfern im judeochristlichen Einflussbereich ein nach wie vor häufig beobachtbarer, eminent politischer Mechanismus ist. Girard meint, dass ein zentraler Mechanismus, um die innere Gewalt einzudämmen, die Herstellung und Dramatisierung von Opfern und Opferritualen ist. Die Tötung oder Ausstoßung eines/einer ‚Schuldigen' habe Reinigungscharakter, weil die gemeinsam vollbrachte Gewaltanwendung eben keinen mimetischen Vorgang (z. B. Rache) nach sich ziehe. Dieser Vorgang, der in vielen Varianten von Ritualen bis hin zu Gewaltmonopolen auftritt, verknüpft die Opferung des Lebens einiger mit der Herstellung von sozialem Frieden und bringt das viel vieldiskutierte ‚eingeschlossene Ausgeschlossene' hervor: Die historisch und kulturell je spezifische Form gesellschaftlich akzeptierter Gewalt; die Opferung einiger im Namen eines höheren Ziels. Die schon angesprochene Form strukturell ungleich verteilter Vulnerabilität kann deshalb – oft freilich nur implizit – politisch als notwendiges Opfer für die Aufrechterhaltung der Ordnung im Allgemeinen verkauft werden. Im derzeitigen politischen Diskurs wäre das z. B. der Ausschluss von Migrant:innen aus Vorsorgesystemen als Preis für die Versorgung derjenigen, die schon länger hier sind.

Können wir so tief eingekerbten Deutungsmustern von Gewalt und Verletzung überhaupt entkommen? Sind wir überhaupt dazu in der Lage, mit Sterblichkeit als dem, was sie ist, nämlich nackter Kontingenz, die alle Lebewesen gleichermaßen betrifft, umzugehen? Aus der skizzierten Gefühls- und Denkstruktur heraus mag man zwar über die Grausamkeit Apolls gegenüber seinem Opfer entsetzt sein, aber das Mitleid mit dem Opfer führt nicht automatisch zur Solidarisierung mit dem Verletzten. Deshalb scheint es mir so entscheidend, dass Marsyas eben *kein* Opfer, sondern jemand ist, der allein durch seinen Blick sagt: Diesmal bin ich es, aber dich wird es auch treffen, *live with*

27 Vgl. dazu ausführlicher Harrasser u. Thalmair, „Stärken der Schwäche", 2023.

it. Dieser Gewissheit nicht auszuweichen und statt skopophilem Mitleid ein aktives Verhältnis zur geteilten Verletzlichkeit einzuüben, wäre aus meiner Sicht ein vielversprechender Anfang.

Ein Beitrag der Künste zu dieser Arbeit könnte im Beitrag zu einer Umarbeitung von Sinneshierarchien bestehen. Wurde ‚der Mensch' in der abendländischen Philosophie – freilich grob vereinfacht gesagt – als Sehender und auf Basis des Sehens Erkennender und autonom Handelnder konzipiert, wird menschliche Existenz im 21. Jahrhundert als verflochten und in Berührung befindlich herauszuarbeiten sein. Lebendige Körper brauchen Berührung, um existieren zu können, sie oszillieren dabei zwischen Kontaktsucht und Distanznotwendigkeit. Die Kultur- und Medienwissenschaften, aber auch die Künste, interessieren sich deshalb vermehrt für den Tastsinn, für dessen vermittelnde Funktion, die alte Gegensätze von aktiv und passiv, Denken und Wahrnehmen, mein und dein durchkreuzt.[28] Der konsequenteste Vertreter eines tastenden und haptischen Denkens ist sicher Jean-Luc Nancy, mit dessen Beobachtung, dass jeder Körper für den anderen ein haptisches Bild ist, ich begonnen habe. Es sind, so Nancy, Berührungen, die überhaupt Zugang zur Welt schaffen. Es ist die Schwerkraft, die menschliche Körper zum Himmelskörper Erde in Beziehung setzt, es ist die Endlichkeit des berührbaren Körpers, die überhaupt so etwas wie Sinn generiert.

Das Denken und Ausprobieren von taktvoller Berührung, das Navigieren von Nähe und Distanz, die Erweiterung des politischen Imaginären auf geteilte Verletzlichkeit, auf das Diesseits der Vergänglichkeit hin, das sind Aufgaben für ein gegenwartsbezogenes Forschen in den Kultur- und in den Medienwissenschaften und für die Künste gleichermaßen: Für Erwiderung Raum und Zeit zu schaffen, in Ko- und Fernpräsenz, unter den problematischen Bedingungen ungleicher Verteilung von Ressourcen und Gefährdungen – monetären, technischen, psychischen, ökologischen –, das ist ziemlich sicher genug Herausforderung für uns alle. Tizians Marsyas hat mich dazu provoziert, eine Annäherung zu wagen.

28 Vgl. etwa Erwig u. Ungelenk, *Berühren denken*, 2021, darin auch mein Beitrag „*Pende tamen*. Denken im Halbdurchlässigen und Benachbarten", in dem ich erste Ideen zu Tizians Marsyas entwickelt habe. Vgl. außerdem Harrasser, *Auf Tuchfühlung*, 2017; Herwig u. Seibel, *Texture Matters*, 2017.

Literatur

Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*, übers. v. Gerd Bergfleth, Berlin 2004

Bohde, Daniela: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002

Campbell, Stephen J.: „Titian's Flaying of Marsyas. Thresholds of the Human and the Limits of Painting", in: *Renaissance Posthumanism*, hg. v. Joseph Campana u. Scott Maisano, New York 2016, S. 64–98

Esposito, Roberto: *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, übers. v. Sabine Schulz, Berlin 2004

Erwig, Andrea u. Johannes Ungelenk (Hg.): *Berühren Denken*, Berlin 2021

Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt a. M. 1994

Govrin, Jule: *Politische Körper. Von Sorge und Solidarität*, Berlin 2022

Grunwald, Martin: *Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, München 2017

Harrasser, Karin (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, München 2017

Harrasser, Karin u. Franz Thalmair: „Einleitung. Die Stärken der Schwäche", in: *figurationen. gender, literatur, kultur* 2 (2023), S. 6–14

Herwig, Jana u. Alexandra Seibel (Hg.): *Texture Matters. Der Tastsinn in den Medien. haptisch/optisch* 2, Wien 2017

Kemp, Wolfgang: „Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607", in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219–240

Konečný, Lubomir: „Apollo und Marsyas", in: *Katalog der Gemäldesammlung des Erzbischöflichen Schlosses in Kroměříž (Kremsier)*, hg. v. Arcibiskupský Zámek a Zahrady v Kroměříži und Milan Togner, Kroměříž 1999, S. 339–350

Ovid: *Metamorphosen*, übers. u. komm. v. Niklas Holzberg, Berlin 2017

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, übers. v. Nils Hodyas u. Timo Obergöker, Zürich/Berlin 2014

Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a. M. 1993

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, übers. v. Reinhard Kaiser, München 2003

Taussig, Michael: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, übers. v. Regina Mundel und Christoph Schirner, Konstanz 2014

Wolf, Herta: „Die Tränen der Fotografie", in: *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*, hg. v. Karin Harrasser, Thomas Macho u. Burkhardt Wolf, München 2007, S. 139–163

Abbildung

Abb. 1 Tizian: *Apollo und Marsyas* (*Die Häutung des Marsyas*), um 1570–1576. Öl auf Leinwand, 220 × 204 cm. Kroměříž, Arcidiecézní muzeum Kroměříž, Muzeum umění Olomouc. Foto: Zdenäk Sodoma

Ornaments of Occupation

ὑφή

* ὑφή: ancient greek: texture, fabric
(υφαινω - „I weave“)
hypha, Pl. *hyphae*: branched filaments that form the mycelium and the felted fruiting bodies of a fungus, the mycobiont structure of lichen and the fungal part of the mycorrhiza.



In ihrer künstlerischen, spekulativen Forschung untersucht ὑφή* Verflechtungen und Intra-Aktionen von (Mikro-)Organismen und Menschen, historische und politische Topografien und Konstellationen der Aneignung.

Das Buch „loud ways of being quiet“, die Parfums der Serie „arôme entropique“, die Beiträge für Mabe Bethonicos „stone statements“ und das Magazin „Liebe Ruth“ formen die ersten Ausstülpungen der Kollaboration mit den vielleicht unscheinbaren, aber vielschichtigen Flechten (wiss. *Lichenes*)- Mischwesen, die als Symbiose aus Pilz und Alge und/oder Cyanobakterium aus mindestens zwei oder mehreren Partnern bestehen und als „first & last“ die unwahrscheinlichsten Habitate besiedeln, oft um selber Habitat zu werden.

Diese Auseinandersetzungen sind der Versuch ihre Strategien des leisen Widerstands zu entziffern.

Ihrem architektonischen Aufbau und ihren Methoden der Aneignung nacheifernd, erfolgt dieser Vorgang (konkret, sowie in übertragenem Sinne) durch:

(i) Auf-und Abtragen verschiedener Bedeutungsschichten
(div. Druckverfahren & Scantechnologien, Recherche, Komposition)

(ii) Besetzen durch Verbinden
(Aneignung von Formensprache & Archivmaterial, Kooperationen)

(iii) Lösen narrativer Partikel

(iv) Kartografieren abseits herkömmlicher Markierungen

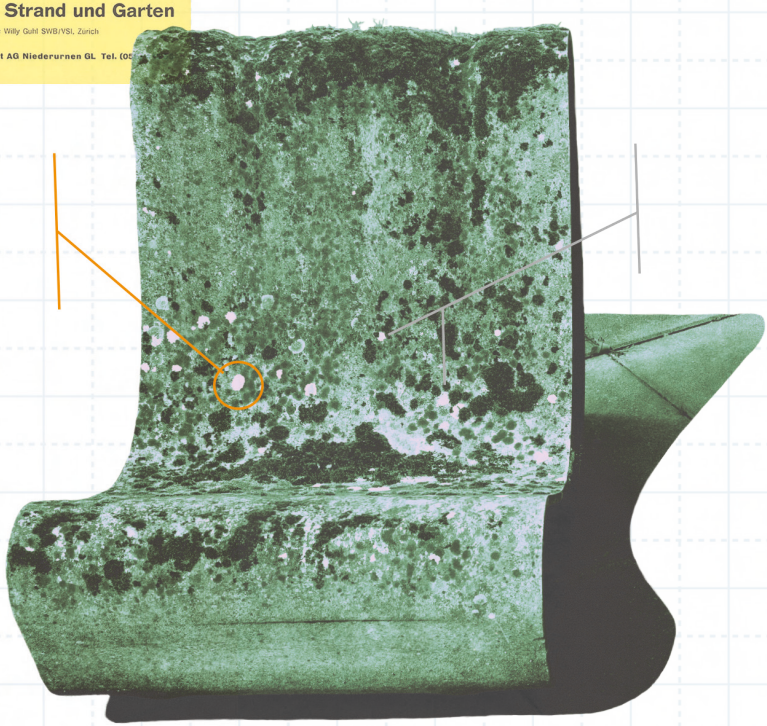


Lichenometry is a dating method that estimates the age of exposed rock surfaces by measuring the size of lichen colonies growing on them.
Due to the slow growth of lichens, the size of these colonies reflects the duration of the surface's exposure. The method requires calibration using surfaces of known age and provides a cost-effective, non-destructive means of determining the age of exposed rock surfaces over the past centuries to millennia.

Über das Lecken der Zeit
lat. *lichen*, griech. λειχω „lecken, züngeln“
Species. - Xanthoria parietina

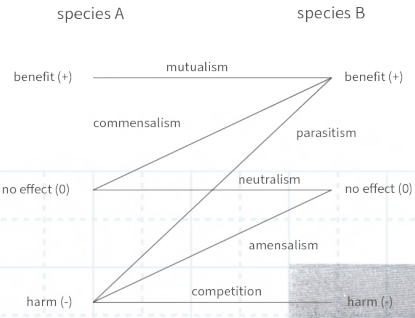


Notes. - Xanthoria parietina, die gewöhnliche Gelbflechte gedeiht bestens auf Eternit-Oberflächen.
Sie metabolisiert die mineralischen Bestandteile des Materials und nutzt die raue Textur um sich mit ihren Haftorganen tief mit dem Material zu verbinden. So tief, dass sie bei asbesthaltigem* Eternit nicht mehr entfernt werden darf, um die toxischen Fasern nicht freizusetzen.
- eternal love or bad romance? -

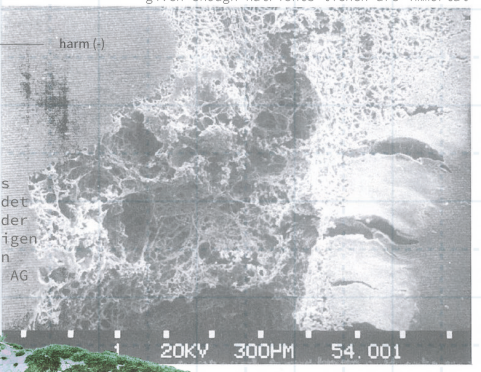


Eternit - Loop Chair/Garden Chair
von Willy Guhl 1950

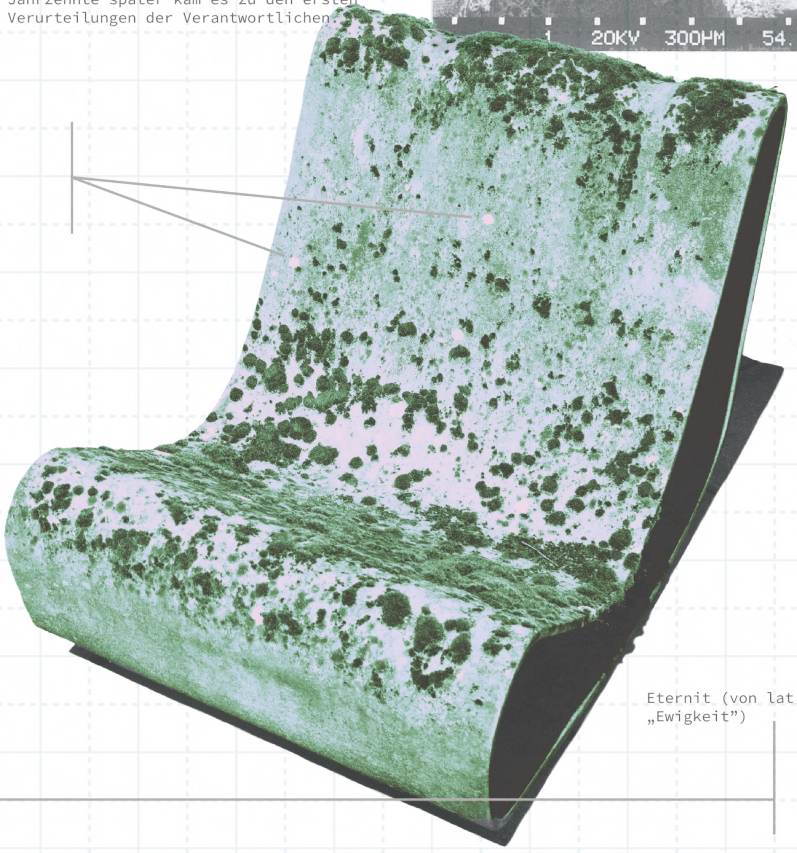
(fig.i)



given enough nutrients lichen are immortal

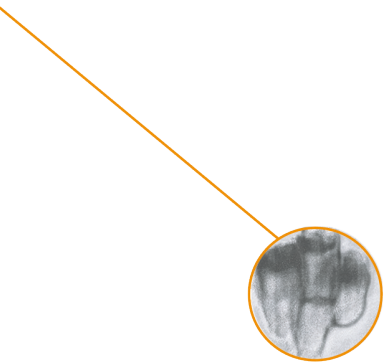


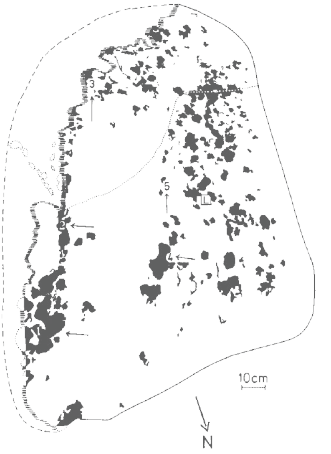
*Asbest (AS) (altgr. ἀσβεστος, deutsch „unvergänglich“): faserförmig kristallisierte Silikat-Minerale natürlichen Ursprungs, die als Armierungfaser in Eternitzement ab 1901 verwendet wurden. Lange als „Wunderfaser“ und Werkstoff der Zukunft gefeiert, forderte Asbest bis zum heutigen Tag weltweit tausende Tote. Die schwerwiegenden gesundheitlichen Folgen wurden von der Eternit AG geleugnet und bewusst geheimgehalten. Erst Jahrzehnte später kam es zu den ersten Verurteilungen der Verantwortlichen.

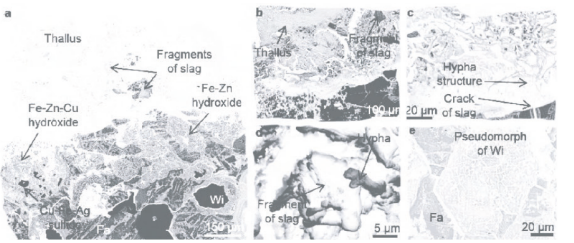


Eternit (von lat. *aeternitas*, „Ewigkeit”)









Notes.- Blind, but with great insight, the soft fungal filaments of the lichen penetrate the substrate, gently drilling a refugium withstanding time, only leaving its fruiting bodies embroidered on the surface. Building a memorial for the vicitms of the old tale on profit over wellbeing.

(fig.ii)
Auszug aus: 'On Ornaments of Occupation' von ὑφή;'A Vocabulary of Proximity' Buchstabe O,
StoneStatements-Editions, von Mabe Bethõnico für die Biennale Architettura 2021, Venedig
www.mabebethonico.online/stonestatements-editions

(a) The surface shows round-shaped lichen thalli.
(b) The biofilm penetrates only slightly into the sandstone.
(c) A fungal infestation is present in the interior of the stone flake.



(fig.ii)

Locality. - 13° 24‘ 47“ N 103° 52‘ 04“ E Ângkôr Vôtt អង្គរវត្ត

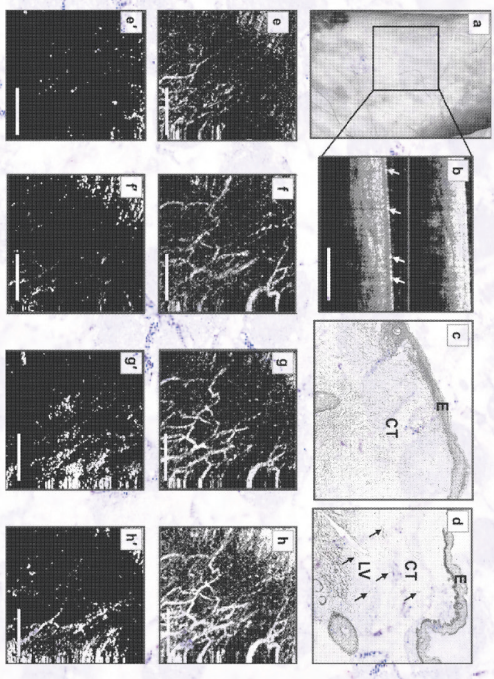
Species. - Cladonia homchantarae, Cladonia recticaidis and Cladonia rudis,
once-blackened arenite with quartz inclusions takes on a biscuit tone.

Notes. - The deities’ bodies begin to flake.
At night the clay particles of the sandstone absorb the moisture of the surrounding jungle and the washed-up excrement of the temple bats compacts them with salty crystals.
Water evaporates through the dense heat of the noon, the salt crystals crack the stone and the statues are left to crumble.
Beneath the relief depicting „The Churning of the Ocean of Milk“ our symbiotic agents fold around the surface layer grains of the sculptures,
gently caressing the falling skin of sand, licking the deep bullet wounds of the genocide by the Khmer Rouge.
They are holding the temple in a ravelled knot, enwrapping the mineral granules with a biogenetic matrix, an intimate relationship of destruction and protection, yet another symbiosis.



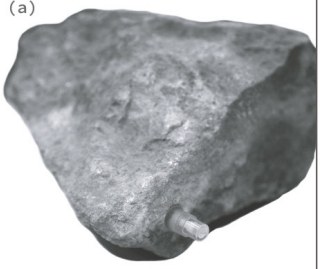
how are scent and ephemerality interconnected in the contexts of memory, preservation, durability, and archiving?

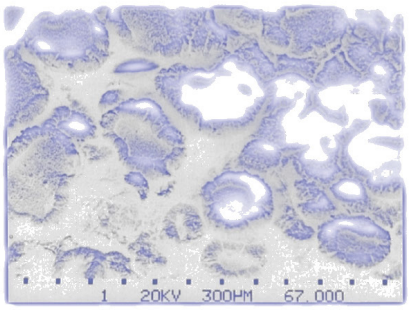
Scents are communication on a molecular level.
In an immediate, intuitive way they transmit information and emotions hidden in fragrances and odors. Through the composition of a perfume, not only can the volatile elements of a story be captured and sto but they can also be bound to the wearer's skin, leaving an imprint of the narrative.



(fig.iii)
Als Basisnote der Duftkompositionen dient jeweils eine lichene Akteurin, die als Trägerin flüchtige Stoffe der verwobenen Erzählstränge bindet und verstärkt.
Die Ingredienzien, die Kopf- und Herznote stellen, agieren als verdichtete Fragmente einer Narration innerhalb des Gefüges von Flechtenart, Verortung und sozio-politischem Kontext.

(a)



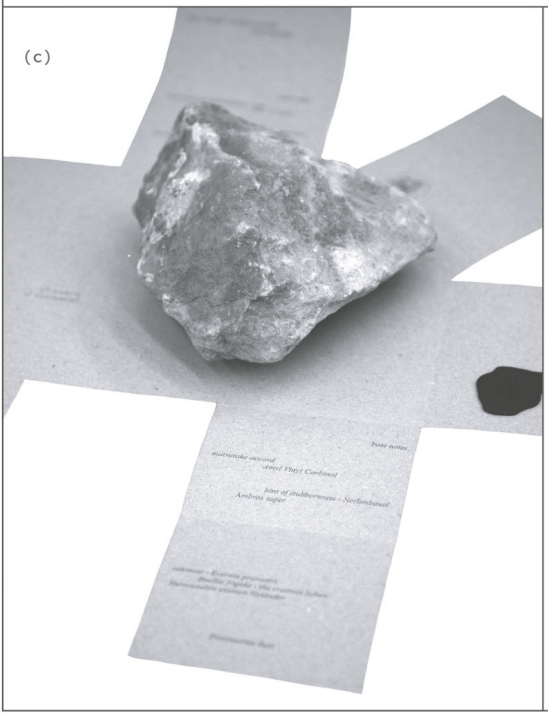


a) Flakon, klastisches Sedimentgestein
b) Logo *arôme entropique* – Lasergravur auf Graukarton
c) Verpackung mit Inhaltsstoffen und Notes
d) Notes ud Ingredienzien

(b)



(c)



(d)

…
Notes. – Like dirty snow, *Stereocaulon exutum Nylander* sits on the contaminated slag, etching patterns into the surface with its lichen acid, dissolving, breaking down into components, assimilating, digesting. Binding themselves to the substrate, they absorb heavy metals and arsenic which settle like crystals in the cells and on the outside of their hyphae.
Who occupies whom?

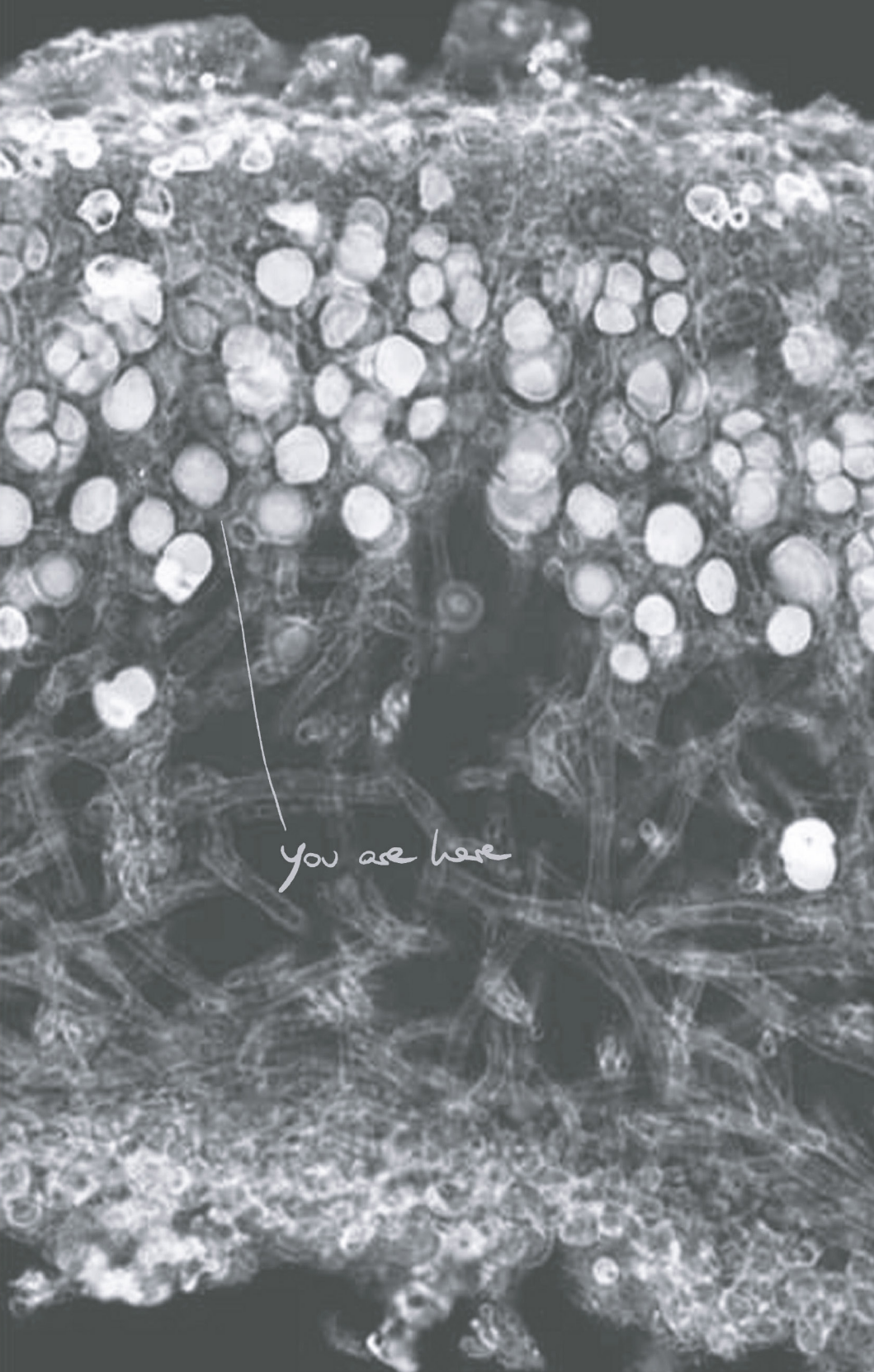
Meanwhile they store particles, creating an echo of time, like devices produced with the minerals mined here.
…

base note: oakmoss – Evernia prunastri, Buellia frigida – the crustose lichen, Stereocaulon exutum Nylandern
matsutake accord & Amyl Vinyl Carbinol

arôme entropique – ornaments of occupation n°8 (Parfum, Flakon und Verpackung)
Ὑφή in Kooperation mit Roman Gessler, 2022

Description of Discovery

IMG 01. & 02. - Inscriptions in situ at Naehkahnie Mountain with superimposed lichen outlines for estimating an approximate minimum age.
Photo by Wayne Jensen Jr. from the Tillamook County Pioneer Museum
IMG 03. Eternit AG, Werbeprospekt, Sitz für Strand und Garten von Willy Guhl, 1956. Designsammlung, Museum für Gestaltung Zürich / ZHdK copyright Eternit AG
IMG 04. Loop Chair at afo Architekturforum Linz / ὐφή
IMG 05. Hyphae of Caloplaca heppiana, showing, how the hyphae penetrate through the stone lamellae. Lichens and Monuments. January 1998, Publisher: Studia Geobotanica
IMG 06. & 07. - Xanthoria parietina, the lichen of gold
Pelvis bone (fig 2) and femur (fig 3) of a dead sheep colonized by Xanthoria parietina
IMG 08. Sketch showing the upper surface of the investigated rock with its lichen vegetation (solely Buellia frigida: black spots). L. Kappen, B. Schroeter, R. Seppelt
IMG 09. Xanthoria parietina thallus infected with Xanthoriicola physciae (K(M) IMI 164974).
Howell G.M. Edwards, Mark R.D. Seaward, Tom F. Preece, Susana E. Jorge-Villar & David L. Hawksworth
IMG 10. - Heavy Metal Behavior in Lichen-Mine Waste Interactions at an Abandoned Mine Site in Southwest Japan by Yuri Sueoka
IMG 11. - Angkor Thom Lanka Excursions Holidays
https://www.local-tour-operators.com/angkor-thm.html / ὐφή
IMG 12. & 14. & 15. arôme entropique - ornaments of occupation n°8 - exhibition view at Donaufestival Krems 2022 by ὐφή
IMG 13. image druck: physiological and morphological responses of lichens to extreme environmental stresses, which include drought and desiccation, wetness, temperature, humidity, visible or ionizing radiation, gamma irradiation, radioactive materials, and mechanical influences..... Their resistance allows lichens to persist under environmental stress either in the active state (plasmatic tolerance) or by diminishing the stress in the anabiotic, desiccated state, which is made possible by their poikilohydric nature (constitutional resistance). The Lichens, L. Kappen 1973, Chapter 10 Response to extreme environments
IMG 16. Magnified cross section of a leafy lichen shows the partnership between green algal cells and fungal threads. Most of the lichen is made up of fungal material with the alga cells confined to the upper half, where they intercept light and carry out photosynthesis. Story by Maggy Wassilieff, photographed by Bill Malcolm


you are here

Paradoxien der Erhaltung

Vanitas aeterna: Zur Paradoxie von Vergänglichkeit und Verdauerung in der mittelalterlichen Dichtung

Manfred Kern

Am Anfang sei das Wort, nämlich das Wort des obersten Meisters der Vergänglichkeit, das Wort von Gevatter Tod. Johannes von Tepl lässt ihn in seinem Streitgespräch mit dem Ackermann aus der Zeit um 1400 Folgendes sagen:

> *hett wir von des ersten von leim gelecket mans zeyt leutt auff erden, tiere vnde würm jn wustung vnd jn wilden heyden, schuppentragender vnd schlupfryger visch jn dem wage zuwachsung vnd merung nit außgerewtet, vor cleynen mucken mocht nu niemant beleiben, vor wolfen torsst niemant auß. Es wurde gefressen ein mensch das ander, ein tier das ander, ein jeglich lebendig behawsung die ander, wann narung wurde jn gebrechen, die erde wurde jn zu enge. Er ist tumm, wer do beweinet die totlichen. Laß ab! Die lebendigen mit den lebendigen, die toten mit den toten, als uncz her ist gewesen.*

> Hätten wir [nämlich der Tod, der im *pluralis maiestatis* spricht] seit der Zeit des ersten aus dem Lehm gepatzten Menschen die Leute auf Erden, Tiere und Gewürm in Wüsten und wilden Feldern, den Zuwachs und die Mehrung von schuppentragenden schlüpfrigen Fischen in den Wogen nicht ausgerodet, vor lauter kleinen Mücken würde es niemand aushalten, vor lauter Wölfen würde man sich nicht nach draußen trauen. Ein Mensch würde den andern fressen, ein Tier das andere, ein jegliches Lebewesen das andere, denn es würde ihnen an Nahrung mangeln, die Erde ihnen zu eng werden. Er ist dumm, wer da die Toten beweint. Hör auf damit! Die Lebenden mit den Lebenden, die Toten mit den Toten, wie es bisher gewesen ist.[1]

1 Johannes von Tepl, *Ackermann*, 2002, Kap. VIII, S. 18. Diese und die Übersetzungen im Folgenden von mir.

Wenn es den Tod nicht gäbe, man müsste ihn erfinden, meint der Tod selbst nicht ohne Eigennutz. Vergänglichkeit wird dabei von ihrem Meister als positiv gefasst. Üblicherweise ist sie in der mittelalterlichen Tradition der Beweis für die totale Hinfälligkeit hienieden, Anlass für Weltverdruss, Weltverachtung und Weltflucht, theologische vor allem.[2] Ähnlich wie die entsprechenden *vanitas*-Traktate in der Tradition des Buchs *Kohelet* und anderer biblischer Schriften dramatisiert der Tod freilich auch: Nicht nur, dass die unterschiedlichen Lebewesen einander auffressen würden, sie täten es vorzüglich innerhalb der je eigenen Art, also auch der eine Mensch den anderen. Das Fehlen des Todes würde seine Erfindung erzwingen und das gerade in der Form, die sich die europäische Kulturgeschichte als die scheußlichste denkt, nämlich in Form der Anthropophagie.

Zwei Aspekte dieser Rede des Todes scheinen zudem in unsere Gegenwart hineingesprochen. Nämlich die Vision einer apokalyptischen Übervölkerung, die von einschlägigen politischen Gruppen gerne an die sprichwörtliche Wand gemalt wird. Im rechtsextremen Milieu verschränkt sich die Idee der Übervölkerung dabei gerne mit jener der sogenannten Umvolkung. Das andere ist die Ökonomie der Vergänglichkeit, die freilich nur für das gilt, was kompostierbar ist. Vergänglichkeit ist nie total, immer bleiben Reststoffe. Sie verhalten sich akkumulativ. Das wussten als vorzügliche *testimonia vanitatis* schon die Knochen in den Beinhäusern zu sagen, beispielsweise in der berühmten Capela dos ossos im portugiesischen Évora: „*Nos ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos*" – „Wir Knochen, die wir hier sind, auf eure hoffen wir!"[3] Mit zunehmender Feuerbestattung sind es nicht die Knochen, sondern die Kunststoffe, die sich als moderne menschliche Produkte akkumulieren. Wie alles Menschliche ist zwar das menschengemachte Produkt vergänglich, nicht aber das menschengemachte Material.

Aber zurück ins Mittelalter, in die mittelalterliche *vanitas*-Theologie und *vanitas*-Literatur. Der Tod preist sich im *Ackermann* als Vater der generativen Erneuerung an, als Möglichkeitsbedingung dessen, was ihm eigentlich entgegensteht: des Zyklischen, der zyklischen Erneuerung des Lebens. Das ist natürlich auffällig und steht gegen die zentra-

2 Kern, *Weltflucht*, 2009.

3 Ein Bild der Inschrift findet sich leicht auf der englischen Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Capela_dos_Ossos#/media/File:Évora_-i---i-_(38424117784).jpg (letzter Zugriff: 30.10.2023).



Abb. 1: Süddeutschland:
Ein Brautpaar, um 1470



Abb. 2: Süddeutschland:
Die verstorbenen Liebenden, um 1470

le Tendenz, die die mittelalterlichen Konzepte und Darstellungsformen der *vanitas* dominiert: nämlich das Prinzip einer streng linear gerichteten Zeit, das Prinzip einer rigiden Finalität. Sie betrifft jedes Leben wie die Welt an sich. Wird sie strikt gedacht, so können sich Prozess und Dauer des Vergehens radikal verkürzen: Was vergehen wird, ist immer schon vergangen – den vorzüglichsten Beweis dafür liefert, wie nicht anders zu erwarten, der erotisch codierte weibliche Körper und die weltlich-sinnliche Liebe. Für erstes gibt Frau Welt, eine Personifikationsallegorie, die Walther von der Vogelweide ‚erfunden' hat, ein Beispiel, sie ist vorne schön, hinten ein Transi, von eklen Maden und Würmern zerfressen;[4] fürs zweite das Liebespaar eines Holztafelbildes aus der Zeit um 1450, dessen Vorderseite heute in Cleveland (Abb. 1), dessen Rückseite in Straßburg liegt (Abb. 2).[5] Diachronie radikalisiert sich zu Synchronie, das vermeintlich Schöne verwest nicht irgendwann zu ekler Fäulnis, es ist immer schon dies: Ekel, Trug und Sünde.[6]

4 Kern, *Weltflucht*, 2009, bes. S. 43–67 und S. 115–121.

5 Hierzu Michael Camille, *The Medieval Art of Love*, 1998, S. 157–161. Eine Abbildung bietet https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_amants_trépassés,_The_deceased_lovers.jpg#/media/File:Bridal_Couple_+_The_Dead_Lovers.jpeg (letzter Zugriff: 30.10.2023).

6 Zu einer Kulturtheorie des Ekels und dem Aspekt der Verwesung vgl. Menninghaus, *Ekel*, 2002, bes. S. 189–224.

Vor allem die mächtige ‚dunkle' Theologie des Mittelalters propagiert breitenwirksam und prominent die Lehre von der *vanitas vanitatum*, indem sie sie mit entsprechenden Schauderbildern, seien sie sprachlich, seien sie bildnerisch, unterlegt. Ich verweise nur auf den vielsagenden Titel der Welt- und Menschenverachtungsschrift Lothars de Segni, des späteren Papstes Innozenz III.: *De miseria humanae conditionis*. Der Mensch ist eine Misere.

Freilich, es gibt auch die Konzepte und Kulturtechniken der Verdauerung, der *memoria* und des Memorialen. Ich möchte dies am Beispiel der Dichtung zeigen, die ja genau ein solches Medium darstellt. Dabei geht es mir zum einen um Szenen der Verdauerung, zum anderen aber auch um so etwas wie eine Poetik der Permanenz, die gerade an der Fragilität des Mediums der Wortkunst ansetzt: Stimme und Schrift. Die Phantasmen der Verstetigung, die dabei entwickelt werden, lassen sich durchaus als subversive Zeugnisse begreifen. Sie setzen gegen die strikte Finalität der *vanitas*-Theologie eben das poetische Prinzip einer kreativen Generativität und Regenerierbarkeit bis hinein in jene Sphäre, die eigentlich allein Gott zusteht: *ad infinitum*.

I. Poetische Grabarchitektur

Ich beginne mit dem *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke, der um 1170/1184 entstanden ist, ein frühes und einflussreiches Werk, das Themen und Darstellungskunst des sogenannten höfischen Romans wesentlich prägen wird.[7] Veldeke hält sich wie die meisten deutschsprachigen Autoren an ein französisches Vorbild, den *Roman d'Eneas*, der Vergils *Aeneis* in jene Form gebracht hat, die einem höfischen Laienpublikum zu Pass kam – einerseits formalästhetisch mit Reimpaarversen, andererseits inhaltlich mit Liebe und kriegerischem Abenteuer.

Ich möchte nur zwei Episoden und Figuren herausgreifen, die für die Thematik der Vergänglichkeit und einer nachhaltigen Verdauerung einschlägig sind. Es ist dies zum einen Camilla, die Fürstin der Volsker, die auf der Seite des Turnus kämpft. Schon bei Vergil zählt sie zu den schillerndsten Figuren, weil sie eben die Rolle der Amazone, also der exotischen, gendersubversiven, aber gerade darin auch faszinierenden Heldin spielt, der durchaus die Sympathie des Textes gilt. Der andere

7 Heinrich von Veldeke, *Eneasroman*, 2000.

ist Pallas, Sohn des Königs Euander, der, eben zum Mann geworden, auf der Seite von Aeneas kämpft. Beide sind jung, mächtig und reich, beide finden in der Schlacht den Tod vor der Zeit, sie erleiden eine *mors immatura*, die sie eigentlich zu idealen *exempla vanitatis* prädestinieren würde. Als solche präsentiert sie aber weder der französische noch der deutsche Eneasroman, vielmehr – und das könnte ebenso durch die *mors immatura* begründet sein – geraten sie mit ihren Toden zu idealen Zielobjekten von *Be*dauerung und *Ver*dauerung.

Sowohl für Camilla als auch für Pallas werden aufwendige Grabbauten errichtet.[8] So kurz ihr Leben, so auf Dauer getrimmt die Memorialmonumente, die ihre Überreste bergen. Das Grabmal der Camilla ist schon architektonisch eine Sensation (Vv. 9385–9574). Es wird von einem Architekten mit dem sinnigen Namen Geometras entworfen (V. 9404): Die Basis bildet ein mit Marmor ummauertes Fundament, dessen Boden mit Jaspis ausgelegt ist. Nach den vier Himmelsrichtungen sind Grundsteine aufgestellt, von denen sich zwei Schwibbögen erheben. Sie sind 20 Fuß hoch, ihr Kreuzungspunkt wird von einem Porphyr gebildet, auf den wiederum eine Marmorsäule von 40 Fuß gesetzt ist. Die Säule wird durch ein rundes Kapitell von sieben Fuß Durchmesser abgeschlossen. Dieses Kapitell trägt das eigentliche Mausoleum, das sich zu 40 Fuß Höhe und 20 Fuß Durchmesser ausdehnt. Der Estrich inmitten ist aus Edelsteinen, das Gewölbe hat vier edelsteinerne Fenster. Der Sarg selbst ist aus Chalcedon und birgt neben Camillas Leichnam zwei Gefäße mit Balsam, die Fäulnis verhindern.[9]

Das Grab des Pallas ist zwar kein spektakulärer Hochbau, sondern eine Grotte, diese ist architektonisch aber nicht weniger aufwendig ausgestaltet (Vv. 8262–8408).[10] Errichtet wurde sie eigentlich für Pallas' Vater, König Euander. In diesem Motiv und in der Ausgestaltung könnte man im Übrigen eine gewisse Analogie zur Grabeskirche Christi gegeben sehen. Beim Grabmal der Camilla könnten Mausoleen wie

8 Vgl. Masse, *La description*, 2004, bes. S. 219–224, S. 233–237, ferner zur Beschreibung allgemein Hamm, „Intermedialität", 2021.

9 Der ansonsten versierte Illuminator der aufwendig bebilderten Berliner Handschrift des *Eneasromans* (Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. fol. 282, fol. 62v) tut sich bei der bildlichen Wiedergabe sichtlich schwer: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AE7F00000000 (letzter Zugriff: 30.10.2023).

10 Auch hierzu bietet die Berliner Handschrift auf fol. 55v eine andeutungsweise Darstellung bei der Beweinung des Toten durch seine Eltern. Deutlich ins Bild gebracht ist dabei das ewige Licht: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AE7F00000000 (letzter Zugriff: 30.10.2023).

jenes von Theoderich in Ravenna im Hintergrund stehen. Im Text spiegelt sich jedenfalls ein mittelalterliches Interesse an antiker oder vermeintlich antiker Monumentenarchitektur und -archäologie. Sie ist zur Entstehungszeit des Textes auch in der beginnenden Tradition der *Mirabilia Romae*,[11] also der Schriften über die Sehenswürdigkeiten Roms zu fassen und mag mit den Italienzügen Friedrich Barbarossas zu tun haben. Dies deutet sich in der Legende an, die der *Eneasroman* von der Auffindung des Pallasgrabes eben durch Barbarossa zu berichten weiß. Ich komme darauf gleich zurück.

Schon die Architektur besichert die Nachhaltigkeit dessen, was sie als *corpus vanitatis* bergen soll. Das steht in gewissem Sinne gegen den üblichen *vanitas*-Topos, dass dem Helden, dem großen Herrscher, nichts weiter bleibe als die fünf Fuß seines Grabes – beliebt ist dieser Topos etwa in Verbindung mit Alexander dem Großen, der überhaupt ein kurrentes *exemplum vanitatis* abgibt.[12] Für Camilla tun es genau nicht diese fünf Fuß, sondern – wenn ich richtig zähle – ein 100 Fuß hohes und 20 Fuß breites architektonisch und statisch bemerkenswertes Monument. Nachhaltig bewahrt werden soll dezidiert auch das kritischste Material der Vergänglichkeit, die Biomasse des Körpers: In Camillas Sarg setzt man zwei Balsamgefäße, *diu ne liezen den lîkhamen / niht fûlen noch stinken* („die ließen den Leichnam weder faulen noch stinken", Vv. 9488f.).

Sowohl bei Pallas als auch bei Camilla dienen zwei weitere Einrichtungen der memorialen Verewigung des Vergänglichen: Da sind zum einen die Epitaphien in Form von Steininschriften, die beide Grabmäler zieren (Vv. 8332–8339, Vv. 9493–9510). Sie kombinieren eine maximale Resistenz und Resilienz gegenüber der Zeit durch Medium und Material: Schrift und Stein. Der Stein garantiert Dauer durch materielle Härte, die Schrift mediale Verstetigung durch Reproduzierbarkeit. Der Text führt genau dies unmittelbar vor, indem er die imaginierten Inschriften zitiert. Und jede Abschrift seiner selbst und jede moderne Edition und jeder Aufsatz wie dieser reproduziert sie von neuem.

Das zweite, auffällige Motiv sind kunstvolle ‚ewige' Lichter, die in beiden Gräbern installiert sind (Vv. 8348–8372, Vv. 9511–9537). Das ist

11 Hierzu Miedema, *Mirabilia Romae*, 1996.

12 So etwa im hochmittelalterlichen lateinischen *Alexanderepos* Walters von Châtillon, X, 449f.

umso interessanter, als wir die Lampe, das Licht, die Kerze als kurrentes Zeichen der Vergänglichkeit, als *signum vanitatis* schlechthin kennen. Bei Camilla wird die Lampe von einer künstlich gewirkten Taube getragen (Vv. 9530–9537). Auf sie ist der Bogen eines steinernen Schützen gerichtet, der offenbar fernsteuerbar ist, weil man ihn die Taube abschießen und damit die Lampe zum Erlöschen bringen lassen kann, wann immer man wolle (Vv. 9542–9555) – sinnvollerweise wohl dann, wenn jemand das Mausoleum aufbrechen sollte. Bei Camilla wird davon nichts weiter berichtet. Pallas' Grab sei aber, wie der Text zu erzählen weiß, im Zuge der Romfahrt von Friedrich Barbarossa wiederentdeckt worden (gemeint ist die Kaiserkrönung 1155 durch Papst Hadrian IV.). Als man den Eingang aufbrach, habe der eintretende Luftzug die Lampe zum Erlöschen gebracht (Vv. 8374–8407). Das Licht, das zur mythischen Gründerzeit der römischen Herrschaft entzündet worden war, erlischt, als der hochmittelalterliche Erneuerer des römischen Kaisertums in Erscheinung tritt. Das wird im Text zwar nicht explizit gesagt, die Idee der *translatio et renovatio imperii*, der Übernahme und Erneuerung des römischen Reiches, steht allerdings mit Sicherheit im Hintergrund. Und auch diese Idee folgt dem Prinzip der Regeneration des Endlichen, hier der endlichen weltlichen Herrschaft, und auch sie impliziert eine zyklische Regeneration des Linear-Finalen, die tendenziell ins Ewige hinein gedacht ist.

II. Ewige Lesbarkeit

Diese narrativen Szenen einer Verdauerung des Zeitlichen, einer *vanitas aeterna*, erzeugen keine nachhaltige, endgültige Vergänglichkeit, wie sie für alles Weltliche am radikalsten die Apokalypse fingiert, sondern sie lassen das Vergängliche selbst nachhaltig, auf unbestimmte Zeit, ja mehr oder weniger ewig währen. Das Weltliche bleibt in der Erinnerung der weltlichen Texte. Da ja auch diese künstlich bilden und gebildet sind, könnte man aus theologischer Sicht sagen, es handle sich um schauderhaften poetischen Plastikmüll vor der Zeit. Von diesen narrativen Szenen möchte ich nun auf Verdauerungsphantasien oder auch Verdauerungspoetiken zu sprechen kommen, die die mittelalterlichen Dichtungen von sich selbst entwerfen. Dass Schrift

und Lektüre, Reproduzierbarkeit des Flüchtigsten, nämlich von Wort und Wortklang, die paradoxe Möglichkeitsbedingung dafür bieten, deutete sich ja schon in den genannten Epitaphien von Pallas und Camilla an.

Mein erstes Beispiel entnehme ich dem Prolog aus *Tristan und Isolde* von Gottfried von Straßburg, der um 1205–1210 verfasst wurde.[13] Aus theologischer Sicht wäre und ist diese tragische Liebesgeschichte wieder ein klassisches *exemplum vanitatis*. Eine vorzügliche Denkform mittelalterlicher Weltverachtung ist es ja, dass weltliche Liebe der schärfste Ausdruck irriger Weltliebe wäre. Der Liebestod soll dabei mustergültig zeigen, wie die Welt und die weltliche Liebe zu lohnen wissen: mit Niedergang, Fäulnis, Verwesung, Verdammung.[14] Nicht zufällig sehen wir Tristan in Dantes viertem Höllenkreis unter den Liebessündern wandeln.[15]

Gegen dieses theologische Verdikt stellt sich der Tristanroman Gottfrieds programmatisch. Das subversive Potenzial des Textes steigert sich dabei umso mehr, als er theologische Paradigmen gerade nicht exkludiert, sondern gegen sie anschreibt, indem er sie inkludiert. So eben schon im Prolog, der – und das ist das Subversive – die Idee entwickelt, dass das Weltleben schwierig und genau deshalb wertvoll sei, weil es Positives und Negatives, Liebe und Leid integriere. Dafür legen die Liebenden Tristan und Isolde mit ihrem Leben und ihrem Tod Zeugnis ab: Dieses Leben, dieser Tod,

deist aller edeln herzen brôt –	das ist das Brot der edlen Herzen,
hie mit sô lebet ir beider tôt.	deswegen lebt ihr beider Tod:
wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt,	Wir lesen ihr Leben, wir lesen ihren Tod,
unde ist uns daz süeze als brôt.	und das ist uns süß wie Brot.
ir leben, ir tôt sint unser brôt,	Ihr Leben, ihr Tod sind unser Brot.
sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt.	So lebt ihr Leben, so lebt ihr Tod.
sus lebent si noch und sint doch tôt,	So leben sie noch und sind doch tot,
unde ist ir tôt der lebenden brôt.	und ist ihr Tod der Lebenden Brot.

(Vv. 233–240)

13 Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde*, 2023.
14 Hierzu Kern, *Weltflucht*, 2009, bes. S. 343–388.
15 Dante, *Commedia*, 2003, *Inferno* V, 67.

Der Liebestod ist das Brot der edlen Herzen, wie der Roman seine idealen Rezipienten nennt. Lesen ist offenbar ein Akt der regelrechten Einverleibung der Erzählung – auch das ein alter, nicht zuletzt theologischer Topos: Das Wort des Herrn schmeckt, es schmeckt süß, wie es schon im althochdeutschen *Evangelienbuch* Otfrids von Weißenburg heißt (um 865).[16] Wenn wir von ihrem Leben und ihrem Tod lesen, dann schmeckt uns das süß wie Brot. Umgekehrt, indem wir lesen, lebt ihr Leben und lebt ihr Tod, die Liebenden erstehen zum Leben, obwohl sie tot sind. Zugleich ist ihr Tod das Brot der Lebenden, man könnte genauso gut sagen: der Lesenden.

Im Hintergrund steht hier – wie unschwer zu erkennen – das Sakrament der Eucharistie, der zyklischen Erneuerung des Glaubens und der Verheißung des Lebens. Sie, die Eucharistie, setzt ebenso das Lesen, die Aktualisierung des Lebens Jesu in der Messlektüre voraus. Die Erzählung besichert beides: Sie ruft die Toten, von denen sie erzählt, ins Leben zurück, und sie verspricht den lebenden Lesenden das Brot des Lebens, die Süße des ästhetischen Genusses. Was nicht gesagt wird: Auch die Erzählung braucht die Lesenden. Wäre sie nicht mehr gelesen, wird sie nicht mehr gelesen, dann ist sie nachhaltig vergangen und vergessen.

Die Verdauerungsphantasie, die Gottfrieds Tristanprolog am Ende bietet, betrifft das Erzählte, die Erzählung und die Lektüre in gleicher Weise. Auch für diesen nachhaltigen Bestand des scheinbar Vergänglichen ließe sich auf eine gewisse Tradition verweisen, so auf den Epilog zu Ovids *Metamorphosen* (XV, 871–879), wo die Autorstimme behauptet, sie habe ein Werk erschaffen, das weder Jupiters Zorn, noch Feuer, noch die gefräßige Zeit vernichten könne. Mit ihm, dem Werk, wäre sein, des Autors Name unzerstörbar, solange die Römische Herrschaft dauere, solange die Münder des Volkes es und ihn lesen würden. Das Flüchtigste ist das Beständigste, beständiger sogar, als Ovid es sich dachte, denn noch heute, da das Römische Reich längst vergangen ist, kann er *ore populi*, im ‚Mund der Leute' gelesen werden, hier und jetzt zum Beispiel.[17]

16 Otfrid von Weißenburg, *Evangelienbuch*, 1973, Kap. I.1,55.

17 Ovid, *Metamorphosen*, 2003; zur Stelle Kern, „Aura aurea", 2014, S. 57–83, hier S. 61–65.

Das Vergänglichste ist das Nachhaltigste, wenn und sofern es reproduzierbar ist, wenn und sofern es reproduziert wird. Ich schließe mit zwei Beispielen, die dies auf der Ebene des Mediums und seiner materiellen Träger, Schrift, Buch und Papier, imaginieren.

Konrad von Würzburg, einer der versiertesten mittelhochdeutschen Epiker des späteren 13. Jahrhunderts, der Thomas Mann des Mittelalters, wie man sagen könnte, hat einen monumentalen Roman über den Trojanischen Krieg verfasst, der trotz seiner gut 40.000 Reimpaarverse Fragment geblieben ist. Sein Vorhaben imaginiert er im Prolog so:

von Wirzeburc ich Cuonrât	Ich, Konrad von Würzburg,
von welsche in tiutsch getihte	vom französischen in ein deutsches Gedicht
mit rîmen gerne rihte	richte gerne mit Reimen zurecht
daz alte buoch von Troye.	das alte Buch von Troja.
schôn als ein vrischiu gloye	So schön wie eine frische Lilie
sol ez hie wider blüejen.	soll es hier wieder erblühen.
beginnet sich des müejen	Wenn sich mein Herz darum in ganzer Treue
mîn herze in ganzen triuwen,	zu bemühen beginnt,
daz ich ez welle erniuwen	dass ich es erneuern möchte
mit worten lûter unde glanz,	mit lauteren und glanzvollen Worten,
ich büeze im sîner brüche schranz:	so kann ich die Schramme seiner Brüche heil
den kan ich wol gelîmen	machen, ich kann sie sehr wohl wieder
z'ein ander hie mit rîmen,	mit Reimen aneinander leimen,
daz er niht fürbaz spaltet.	sodass sie nicht weiter aufbricht.

(Vv. 266–279)[18]

Das Sujet selbst wird hier als das gedacht, was sein Trägermedium ist, nämlich als Buch, seine dichterische Neubearbeitung aber als restauratorische Tätigkeit. Das neue Werk präsentiert sich als restaurierter, alter Codex. Der dann neue Codex ist im Übrigen zugleich konkret die mediale Form, in der das neue Werk vorliegt. Wie eine frische Lilie

18 Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg*, 2015.

erblüht er: Der Vergleich ruft mit der Blumenmetapher wieder ein *vanitas*-Symbol auf, das genau das Gegenteil besagen und verbildlichen soll. Literaturgeschichte wird als Geschichte der zyklischen Erneuerung dessen vorgestellt, was brüchig geworden oder verblüht ist, aber in neuem Glanz erblühen kann, sofern es nicht vergessen wird. Jede Neufassung eines Sujets bewahrt ihre Traditionsgeschichte, Tradition bedeutet Reproduktion. Das restaurierte oder reproduzierte Buch oder die Handschrift ist dafür nicht nur die Metapher, sondern zugleich das ganz konkrete materielle Medium.

Neben der Kraft der Erneuerung wird zugleich die Fragilität des scheinbar stabilen Trägermediums, des Codex betont. Das Buch kann brüchig werden, mit der Zeit hängen seine Lagen nicht nur am sprichwörtlichen seidenen, sondern am tatsächlichen letzten Bindfaden. Und nimmt man sich seiner nicht rechtzeitig an, dann wird jeder Codex – wie so viele mittelalterliche Handschriften – Makulatur.[19] In den zitierten Prologversen kommt umgekehrt also auch die Sorge um die Vergänglichkeit des Trägermediums des literarischen Kunstwerks zum Ausdruck, jenes Kunstwerks, das in Gottfrieds Tristanroman genau ewige Lesbarkeit, die ewige Wiederkehr der Toten zum Leben und das lebende Brot der Lesenden zu sein verspricht. Nicht die Flüchtigkeit, die Momenthaftigkeit der Lektüre, die dem Augenblick verhaftete Performanz der Schrift, nein, die Schrift, das vermeintliche Medium der Dauerhaftigkeit ist das Problem. Das Archiv fällt dem Vergessen anheim, wenn es nicht besucht wird.

Ich schließe mit einem Hinweis auf Francesco Petrarca (1304–1374). Seine *Rerum vulgaria fragmenta* bilden einen großen Zyklus von 366 Gedichten, mehrheitlich Sonette, die um die Liebe des poetischen Subjekts zu Laura kreisen.[20] Die Idee der *vanitas* ist dabei auf mehreren Ebenen zentral. Zum einen auf der thematischen Ebene: Laura ist zunächst die Geliebte, die den Liebenden nicht erhört, an die also vergeblich gesungen wird. Sie ist dann im zweiten Teil des Zyklus, ab Kanzone 264 diejenige, die vor der Zeit gestorben ist, um die also umsonst gesungen wird. Dem vanitären Ziel des Begehrens entspricht

19 Zur Materialgeschichte der Makulatur vgl. den Beitrag von Reinhold Reith im vorliegenden Band.

20 Petrarca, *Canzoniere*, 2005; der Titel *Canzoniere* („Liederbuch") ist sekundär, Petrarca selbst spricht eben von *Rerum vulgarium fragmenta*; bei Stellenangaben verwende ich die Sigle RVF. Zu Petrarca im Allgemeinen und den *Rerum vulgarium fragmenta* im Besondern vgl. Stierle, *Francesco Petrarca*, 2003.

der vanitäre Status der Poesie selbst. Petrarca kultiviert keine Poetologie der Nachhaltigkeit, die dem flüchtigen Wort gerade die Idee der Verdauerung und der Reproduzierbarkeit zuschreibt, er kultiviert vielmehr eine Poetologie der Defizienz. Dies mögen einige signifikante Zuschreibungen an Dichtung und Gedichte schlaglichtartig zeigen.

Schon der Titel beschwört den fragilen, brüchigen, hinfälligen Begriff des Fragments oder des Zyklus, der bloß aus Fragmenten besteht, obwohl deren Zahl 366 auf das zyklische Jahr und das große Jahr der Lebenszeit verweist, also gerade Totalität behauptet. Schon das erste Sonett spricht von *rime sparse,* ‚verstreuten Reimen', die sich *fra le vane speranze e 'l van dolore*, „durch eitle Hoffnungsschimmer und eitlen Schmerz" entäußern, die Tätigkeit des Subjekts ist eitles Wähnen, Scham und Reue seine Frucht und die klare Erkenntnis, dass alles Gefallen an der Welt ein kurzer Traum ist:

> *et del mio vaneggiar vegogna è 'l frutto,*
> *e'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente*
> *che quanto piace al monde è breve sogno.* (RVF 1,12–14)

Die Gedichte selbst werden über ihr Medium als *sì poca carta* (RVF 127,87), als „kleine, armselige Papiere" und eben nicht als mächtiger Codex gedacht. Poetisch und poetologisch integrieren die *Rerum vulgarium fragmenta* den theologischen Totalverdacht gegen alles eitel Weltliche bis zum Äußersten, und doch invertieren sie ihn in der schärfsten Form.

Sie tun dies nämlich im ironischen Sinne eines fortgesetzten performativen Selbstwiderspruchs, auch dies auf allen Ebenen: Die Sammlung, die das Fragmentarische im Titel trägt, ist überspitzt gesagt das einzige Werk, das uns Petrarca, der Meister des Fragments, nicht als Fragment hinterlassen hat. Dann die ästhetische Form: Insbesondere das Sonett ist in seiner formalästhetischen Überdeterminiertheit das genaue Gegenteil des Fragmentarischen. Die Summe der Gedichte ist 366, das sind übereinandergelegt keine *poche carte*. Thematisch verbirgt sich in Laura der Lorbeer, der Dichterruhm, der beansprucht wird. Das, was in Thema, Form und Medium als vergänglich und umsonst ausgegeben wird, erweist sich auch vor der Rezeptionsgeschichte als das Nachhaltigste und endet keineswegs mit dem paneuropäischen Petrarkismus, der über Jahrhunderte produktiv ist.

Auch Gottfrieds Tristanroman und Konrads Trojaroman sind Fragmente geblieben. Nichts aber ist dauerhafter als das Fragment: im Lesen als reproduzierbare Performanz bei Gottfried von Straßburg, im Buch als dem materiellen, reproduzierbaren und restaurierbaren Trägermedium bei Konrad von Würzburg, in Petrarcas Gedichtzyklus, der auf allen poetischen Ebenen Vergänglichkeit sät, um Ewigkeit zu ernten.

Literatur

Camille, Michael (Hg.): *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire,* New York 1998

Châtillon, Walter von [= Galteri de Castellione]: *Alexandreis*, hg. v. Marvin L. Colker (Thesaurus mundi 17), Padua 1978

Dante Alighieri: *La Divina Commedia*, komm. v. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bd. 1: *Inferno*, 4. Aufl., Mailand 2003

Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde. Kritische Edition des Romanfragments auf der Basis der Handschriften des frühen X-Astes unter Berücksichtigung der gesamten Überlieferung*, Textband, hg. v. Tomas Tomasek in Zusammenarbeit mit Frank Schäfer, Basel 2023

Hamm, Joachim: „Intermedialität und Poetologie. Zu Beschreibungen von Kunstwerken in deutschen Romanen um 1200", in: *Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und früher Neuzei*t, hg. v. Joachim Hamm u. Dorothea Klein, Würzburg 2021, S. 339–370

Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*, mhd./nhd., hg. v. Dieter Kartschoke, Stuttgart 2000 (Reclams Universalbibliothek 8303)

Johannes von Tepl: *Der Ackermann*, fnhd./nhd., hg., übers. u. komm. v. Christian Kiening, durchgesehene u. verbesserte Ausg., Stuttgart 2002

Kern, Manfred: „Aura aurea. Zur Vorstellung des Unikalen in der mittelalterlichen Poesie", in: *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin,* hg. v. Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs u. Marcus Sandl unter Mitarb. v. Alexandra Bünder, Zürich 2014, S. 57–83

Kern, Manfred: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin/New York 2009

Konrad von Würzburg: *‚Trojanerkrieg' und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe*, hg. v. Heinz Thoelen u. Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51)

Masse, Marie-Sophie: *La description dans les récits d'Antiquité allemands fin du XIIe-début du XIIIe siècle. Aux origines de l'adaptation et du roman*, Paris 2004

Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 2002

Miedema, Nine Robijntje: *Die ‚Mirabilia Romae'. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte*, Tübingen 1996

Otfrid von Weissenburg: *Otfrids Evangelienbuc*h, hg. v. Oskar Erdmann, 6. Aufl. hg. v. Ludwig Wolff, Tübingen 1973 (Altdeutsche Textbibliothek 49)

Ovid: *Metamorphosen*, lat./dt., übers. u. hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2003

Petrarca, Francesco: *Canzoniere*, komm. Ausg. hg. v. Marco Santagata, aktual. Neuausg., Mailand 2005
Stierle, Karlheinz: *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien 2003

Abbildungen

Abb. 1 Süddeutschland: *Ein Brautpaar*, um 1470. Öl auf Holz, 62,3 × 36,5 cm. The Cleveland Museum of Art, Inv. 1932.179. Foto: The Cleveland Museum of Art
Abb. 2 Süddeutschland, *Die verstorbenen Liebenden (Totes Liebespaar)*, um 1470. Öl auf Holz, 62,5 × 40 cm. Strasbourg, Musée de L'Oeuvre Notre-Dame, MBA 1442. Foto: Musées de Strasbourg, M. Bertola

Reste aus Performances
Nachhaltige Vergänglichkeit in Marina Abramovićs *Balkan Baroque*[1]

Mareike Herbstreit

Die Charakterisierung von Performance Art als vergänglich ist laut Rebecca Schneider „a cornerstone of Performance Studies, and has been evident as basic to performance theory since the 1960s".[2] In der Tat weist Susan Sontag bereits 1962 in ihrer Beschreibung einer der ersten New Yorker Erscheinungen von Aktionskunst darauf hin, dass „die Zeit des Happenings die Gegenwart" sei, und betont: „Es wird an Ort und Stelle verbraucht".[3] Und bis heute ist die Vorstellung dominant, Performances seien nur im Hier und Jetzt erfahrbar.[4] Die Kunst, so die gängige Einschätzung, bestehe aus einer einmaligen Handlung, Aufführung oder Situation und sei daher an die Zeit ihres Stattfindens gebunden, ergo vergänglich. Im Anschluss an solche Bestimmungen wird erläutert, Performance Art unterlaufe dadurch den tradierten Kunstwerkbegriff und widerstehe den Institutionen der Kunst – sie sei nicht nur nicht ausstellbar, sondern auch nicht käuflich, da nichts von ihr bleibe. Letztendlich ermögliche sie eine authentischere, weil direktere Kommunikation zwischen Künstler:innen und Rezipient:innen – die Kunst werde gar im gemeinsamen Erleben zusammen hervorgebracht. Die Erfahrung im Augenblick steht dabei im Zentrum und ist auf die gleichzeitige räumliche Präsenz der Beteiligten angewiesen. Vergänglichkeit wird in diesem Zusammenhang als Voraussetzung und Charakteristikum der Performance Art positiv gewertet.

Unser Umgang mit der vergänglichen Kunst beschränkt sich jedoch

1 Die Überlegungen in diesem Aufsatz finden sich in ähnlicher Form in meiner Dissertation. Vgl. Herbstreit, *Aktionsrelikte*, 2019.

2 Schneider, „Archives", 2001, S. 100–108, hier S. 106, Anm. 1.

3 Sontag, „Happenings", 2006, S. 309–321, hier S. 312.

4 Beispielhaft seien hier genannt: Lange, „Aktionskunst", 2018 und der deutschsprachige Wikipedia-Eintrag zum Begriff „Performance (Kunst)" (unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Performance_(Kunst), (letzter Zugriff am 6.7.2023)).

nicht auf das unmittelbare Erleben. Sogar mehrheitlich werden die Aktionen auf der Grundlage von Berichten und Beschreibungen, Fotografien und Filmaufnahmen, Erinnerungsstücken und Resten wahrgenommen sowie kommentiert und interpretiert. Wohl kaum eine Aktion aus den 1960er und 1970er Jahren wäre uns noch bekannt, hätte nicht eine textliche, bildliche oder objekthafte Archivierung, Musealisierung und Historisierung stattgefunden.[5] Oder genauer gesagt: Nur durch dieses Material können sie uns bekannt sein.[6] Im Zuge eines neu erwachten Interesses an Performance Art[7] seit den 1990er Jahren und der damit einhergehenden historischen Aufarbeitung ist dies in zunehmendem Maße offen zu Tage getreten. Der Status der Fotos, Texte, Filme und Reste, anhand derer die Aufarbeitung geschieht, ist bislang weitgehend ungeklärt. Fachterminologisch scheint keine verlässliche Bestimmung möglich – einzig darüber, dass dieses Material nicht die Aktion selbst ist, herrscht weitgehend Einvernehmen. In diesem Sinne schreibt Peggy Phelan, es sei „something other than performance"[8] und schließt konsequent eine mediale, gattungsspezifische oder werkästhetische Zuordnung aus. In den letzten Jahren werden Stimmen laut, die auf dem Fakt beharren, dass die Auseinandersetzung und Bewertung von Aktionswerken in der Mehrzahl letztendlich über eine Rezeption anhand solcher Materialien stattfindet, und daher versucht werden müsse, den Umgang mit ihnen zu klären, anstatt sie auszugrenzen.[9] In der Regel wird zwar weiterhin am Primat der Aktion festgehalten – das Material also als sekundär gekennzeichnet –, doch wird sich nun vermehrt den „Paradoxes of Live Art in History"[10] gestellt.

Besonders heikel scheinen in diesem Zusammenhang objekthafte Reste aus Performances, die sogenannten Aktionsrelikte, denn sie

5 Anschaulich bei Goldberg, *Performance Art*, 1979.

6 Ich möchte nicht ausschließen, dass Aktionen in Vergessenheit geraten sind, gerade weil es kein nachhaltig verbliebenes Material gibt.

7 Siehe dazu auch Jones, „The Now and the Has Been", 2012.

8 Phelan, *Unmarked*, 1993, S. 146.

9 Die bekanntesten Positionen sind vermutlich: Auslander, „Zur Performativität der Performancedokumentation", 2006 sowie Jones, „‚Presence' in Absentia", 1997. Die erste hat die Tendenz, die Priorität der medialen Vermittlung, also dem Bleibenden/Nicht-Vergänglichen zuzuweisen, die zweite geht von einer gegenseitigen Angewiesenheit der Live-Aktion und ihrer medialen Vermittlung aus.

10 So der Untertitel von Jones, „The Now and the Has Been", 2012.

weisen keine medial begründete Distanz zum Ereignis auf,[11] sondern waren in dieses integriert. Gerade im Ausstellungs- und Museumskontext wird dieser Umstand zum Problem, da die Reste in ihrer einmaligen Materialität[12] womöglich die beschriebenen Ideale der Aktionskunst (die Auflösung des tradierten Kunstwerkes und damit die Ablehnung seiner Institutionen) verraten: Werden einmalige, materielle Objekte, die in direktem Bezug zu einer künstlerischen Handlung stehen, präsentiert, können sie als Werke rezipiert werden – nicht zuletzt, wenn dies im Museum geschieht. Die Vergänglichkeit der Performances wäre deutlich infrage gestellt.

Ich bin der Ansicht, dass Aktionsrelikte den Definitionen der Performance Art als vergänglich nicht zwangsläufig widersprechen. Die Objekte werden vielmehr strategisch in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt. Möglicherweise bestätigen sie sogar trotz oder wegen ihrer Haltbarkeit das Image von Performances als ephemerer Kunstform. Die Vergänglichkeit wird durch sie mitunter nachhaltig wahrnehmbar.

Anhand von Marina Abramovićs *Balkan Baroque* (1997) werde ich dieses Potential und zugleich den flexiblen Einsatz von Aktionsrelikten aufzeigen. Zunächst rücke ich das komplexe Wechselspiel von Präsenz und Absenz in den Fokus, das die Künstlerin mit der Arbeit inszenierte. So ist *Balkan Baroque* für das Thema einer nachhaltigen Vergänglichkeit insofern besonders interessant, als bereits während der Laufzeit der Ausstellung das Verschwinden anschaulich wurde, und zwar in erster Linie anhand materieller Objekte. Aus der Inszenierung folgen spezifisch museale Fragestellungen, die ich anschließend schildere. *Balkan Baroque* wurde Jahrzehnte später erneut ausgestellt, und ich zeige anhand dieser eher musealen Präsentation den ungelösten Widerspruch zwischen als vergänglich definierter Performance und dem Wunsch danach, etwas zurückzubehalten, auf.

11 Für Foto- und Videoaufnahmen kann behauptet werden, sie treten von außen an das Aktionsgeschehen heran (Einwände liegen auf der Hand), bzw. dass letztlich ein:e andere:r Autor:in verantwortlich sei, möglicherweise gar von einem anderen Werk zu sprechen wäre (vgl. dazu u. a.: George, *Art, Lies and Videotape*, 2003; Maude-Roxby, *Live Art on Camera*, 2007; Janecke, *Performance und Bild*, 2004).

12 Im Gegensatz zur Reproduzierbarkeit von Fotografie und Film, die vorrangig im Hinblick auf die Annahme, Aktionen seien nicht wiederholbar, problematisiert werden.

Vier Tage lang leistete Marina Abramović 1997 wortwörtlich Knochenarbeit: Auf der Biennale von Venedig saß sie auf einem riesigen Haufen von Rinderknochen und säuberte diese. Das Foto von ihrer Performance *Balkan Baroque* ging als Sinnbild für die blutigen Konflikte auf dem Balkan in die Kunstgeschichte ein.[13]

So oder ähnlich lauten die Beschreibungen der Arbeit, mit der Marina Abramović, nachdem es in den Jahren nach der Trennung von Ulay zunächst stiller um sie geworden war,[14] die Aufmerksamkeit des Kunstbetriebs zurückeroberte – nicht zuletzt, da sie mit *Balkan Baroque* den Goldenen Löwen der 47. Biennale di Venezia gewann.[15]

Balkan Baroque ist insbesondere durch die oben erwähnte Fotografie bekannt, auf der die Aktion Abramovićs zu sehen ist (Abb. 1). Doch bestand die Arbeit aus viel mehr Elementen: Im Untergeschoss des italienischen Pavillons, in dem sie auf etwa 40 m² gezeigt wurde, waren rechts und links zwei Videoprojektionen gegenübergestellt, die Abramovićs Vater (zur linken Hand) und Mutter (rechts), einer stummen Interview-Situation ähnlich, frontal in die Kamera blickend, zeigten. Ihre Eltern, die prestigeträchtige Positionen im Staat Jugoslawien eingenommen hatten,[16] schienen in diesem Aufbau, wenn auch nur über Gesten, miteinander zu kommunizieren. Optisch zwischen ihnen, auf der Stirnseite, befand sich eine dritte Projektion, auf der die Künstlerin selbst zu sehen war. Gekleidet in die klischeehafte Garderobe einer Wissenschaftlerin – mit weißem Kittel und Brille – schildert Abramović, wie in ihrer Heimat Ratten getötet würden. Dies ist als Anspielung auf die ethnische Säuberung auf dem Balkan ausgelegt worden.[17] In der darauffolgenden Sequenz legt sie den Kittel ab

13 Stefanowski, *Stations*, 2009.

14 Abramović und Ulay hatten von 1976 bis 1989 als Paar zusammengelebt und -gearbeitet. James Westcott (*Biography*, 2010, S. 209ff.) schildert diesen Einbruch an Aufmerksamkeit als persönliche Erneuerungsphase, genauso gut können auch die Abwendung von einer traditionell definierten Performance-Kunst oder das Desinteresse des Kunstsystems für diese Kunst während der 1980er und frühen 1990er Jahren als Ursache herangezogen werden.

15 Ana Bogdanović ist sogar der Meinung, die Arbeit habe entschieden dazu beigetragen, eine „so-called Balkan Art" zu etablieren (Bogdanović, „Performing the marginal", 2005).

16 Westcott, *Biography*, 2010, S. 17ff.

17 Stefanowski, *Stations*, 2009.



Abb. 1: Marina Abramović: *Balkan Baroque*, Ansicht während der Performance im Juli 1997, Biennale Venedig

und tanzt in einem kurzen Kleid und ohne Brille, ein rotes Tuch schwenkend, zu serbischen Volksliedern. Neben diesen Video-Komponenten befanden sich zudem zwei kleinere quadratische Becken und ein größerer länglicher Bottich aus Zink im Raum, die mit Wasser gefüllt waren.[18] Rechts vor der Projektion, auf der die Künstlerin zu sehen war, waren schließlich circa 1.500 zum Teil noch blutige Rinderknochen aufgeschüttet (Abb. 2).[19] An vier aufeinander folgenden Tagen saß Abramović für jeweils sechs Stunden inmitten dieser Gebeine auf einem Schemel und schrubbte mithilfe einer groben Bürste, Seife und einem Eimer mit Wasser die blutigen Reste von den Knochen. Dabei sang sie jugoslawische Volkslieder, bei denen es sich um Trauerweisen aus den unterschiedlichen Teilrepubliken handelt.

In *Balkan Baroque* verknüpfte Abramović private mit öffentlichen, um nicht zu sagen politischen Themen. Seit 1991 hatten, keine hundert

18 Allerdings war es so dunkel, dass nicht zu erkennen war, um welche Flüssigkeit es sich handelte.

19 Faktisch handelte es sich nicht nur um blutige Knochen. Alexander Godschalk, der damalige Assistent Abramovićs, erklärte mir, es seien „lediglich" 200 „frische", also noch blutige zum Einsatz gekommen. Die restlichen wären zuvor abgekocht worden. Dies sei nötig gewesen, um die blutigen Knochen jeden Abend in Kühlschränke auslagern zu können, um einem Problem mit Ratten u. ä. vorzubeugen (Alexander Godschalk in einer E-Mail vom 19.10.2015).

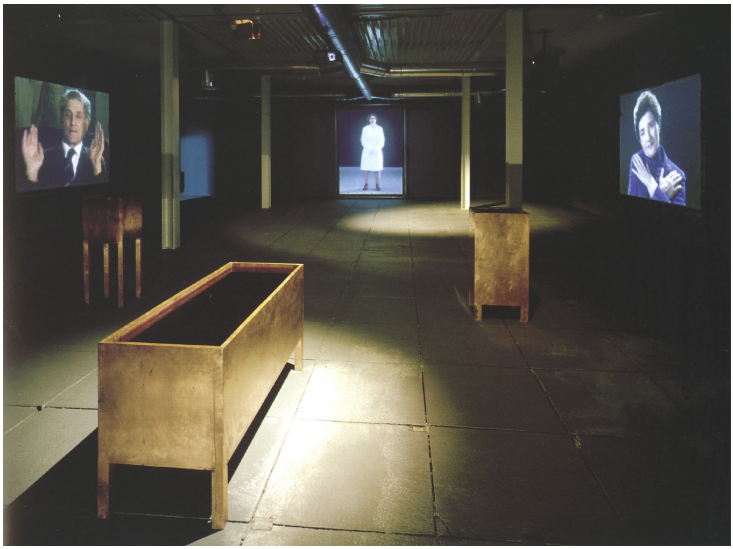


Abb. 2: Marina Abramović: *Balkan Baroque*, Biennale Venedig 1997

Kilometer Luftlinie von Venedig entfernt, in den Teilrepubliken Jugoslawiens und denen, die sich bereits abgespalten hatten, unerbittliche und blutige Kämpfe um Territorien wie auch um religiöse und politische Ideologien getobt.[20] *Balkan Baroque* konnte als Anklage gegenüber einer Welt, vielleicht auch spezifischer der Kunstwelt, verstanden werden, die sich nur um sich selbst drehte und diese (nahen) existenziellen Probleme verdrängte.[21] Die private Dimension war implizit, da Abramović sich zugleich mit ihrer Abwesenheit von ihrer Heimat, also ihrer Distanz zum Krieg auseinandersetzte. Für die Verknüpfung der Dimensionen ist die Zuschreibung von Authentizität relevant: Gerade weil Abramović selbst aus dem ehemaligen Jugoslawien stammt, wurde ihrer Thematisierung des Balkankonfliktes Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit beigemessen. Für die Glaubwürdigkeit spielte auch eine Rolle, dass die Arbeit ursprünglich für den Biennale-

20 Es ist an dieser Stelle kein Platz, um ausführlich auf die Ursachen und Verstrickungen der Balkankonflikte einzugehen. Ein fundierter erster Eindruck lässt sich gewinnen durch: Melčić, *Der Jugoslawien-Krieg*, 2007.

21 Thomas Wagner schreibt, den Kontrast deutlich hervorhebend: „Eine Arbeit, die in ihrer Direktheit schockiert, eine Zumutung, die für einen Moment die ästhetischen Harmlosigkeiten rundum vergessen lässt." (Wagner, „Robinson und die Kokosnuss", 2007, S. 159–165, hier S. 162).

Beitrag Montenegros vorgesehen war. Montenegro jedoch hatte Abramović wieder ausgeladen. Neben Fragen der Finanzierung der ‚barocken' Ansprüche der Künstlerin wurde die Absage mit Überlegungen zur Bestimmung von Nationalität begründet. Aufgrund ihrer langen Abwesenheit von ihrem Geburtsland – seit 20 Jahren lebte Abramović bereits außerhalb Jugoslawiens bzw. der Balkanstaaten – wurde sie als nicht repräsentativ, also nicht authentisch, erachtet.[22] Mit der Offenlegung dieses Kapitels der Entstehung der Arbeit schaffte Abramović es jedoch erst recht, als authentisch zu erscheinen. Indem sie thematisierte, die Heimat endgültig verloren zu haben, da ihr selbst die Heimat Heimatlosigkeit attestierte, und sie diesen Umstand mit dem aktuellen Verlust, den der Krieg hervorrief, analogisierte, konnte sie die Legitimität ihres Tuns bekräftigen.[23]

Die Auseinandersetzung mit der Abwesenheit von der Heimat wird meiner Meinung nach nicht nur durch die zur Schau gestellte Trauer oder das Eingeständnis der Ausladung offenbar. Vielmehr ist zu bedenken, dass Abwesenheit für *Balkan Baroque* ein wortwörtlicher Fakt war. Und zwar die Abwesenheit der Künstlerin. Die Performance wurde schließlich exklusiv, also ausschließlich, in der Eröffnungswoche durchgeführt. Für einen Großteil der Rezipient:innen, für alle, die die Biennale in den darauffolgenden Monaten besuchten, war sie gar nicht zu erleben. Die Aktion war bereits vergangen. Hatten diese späteren Besucher:innen damit das Wesentliche verpasst? Sahen sie eine unvollständige Arbeit? Oder nur die Reste einer Aktion?

Vergänglichkeit, das habe ich eingangs geschildert, gilt als Definitionsmerkmal für Aktionskünste, für Performance Art. Und Vergänglichkeit und Abwesenheit verschränken sich miteinander, wenn davon ausgegangen wird, die Präsenz der Performenden grenze das Aktionswerk ab. Eine Performance wäre demnach vergangen, wenn die Performenden nicht mehr anwesend sind. Ich glaube, dass die

22 Der montenegrische Kulturminister Goran Rakočević formulierte in seiner Absage: „[…] primarily due to my personal point of view that this outstanding opportunity ought to be used to represent authentic art from Montenegro" (Brief, zitiert in Pejić, „Balkan for Beginners", 2002, S. 325–339, hier S. 334) und argumentierte so deutlich mit nationaler Authentizität respektive dem Fehlen einer solchen.

23 Ob *Balkan Baroque* tatsächlich, wie Westcott (*Biography*, 2010, S. 256) schreibt, ohne Veränderungen des ursprünglich für Montenegro vorgesehenen Konzeptes umgesetzt wurde, scheint mir insbesondere unter Berücksichtigung des spezifischen Ortes der Arbeit fragwürdig.

Absenz Abramovićs in *Balkan Baroque* für den Großteil der Ausstellungsdauer nicht nur ihre Abwesenheit von der eigenen Heimat wiederholte, sondern auf diese Annahme zurückbezogen werden kann. Ich denke, mit ihr wurde die grundsätzliche Vergänglichkeit von Performance Art thematisiert. Diese Vergänglichkeit wurde hier indes gezielt und bewusst nachhaltig wahrnehmbar gemacht. Für dieses scheinbare Paradox war die Einbeziehung der Besucher:innen Voraussetzung und letztendlich kam hierfür den Objekten der Aktion eine ausschlaggebende Funktion zu.

Objekte der Abwesenheit

Für die Integration der Besucher:innen war grundlegend, dass sich *Balkan Baroque* ausdehnte. Dies war bereits mit der Platzierung initiiert. Der Raum, in dem die Arbeit präsentiert wurde, das Untergeschoss des italienischen Pavillons,[24] wird häufig als stickig-heißer Ort beschrieben[25] und unterstützte den bedrückenden Gesamteindruck von *Balkan Baroque*. Der dunkle Steinboden, die sichtbaren Trägerpfeiler sowie die recht niedrige, unverkleidete Decke trugen zur Assoziation einer Verfalls- oder Übergangssituation bei. In puncto Betrachter:inneneinbeziehung beschrieb mir der Journalist Thomas Wagner neben der Hitze im Keller und der klaustrophobischen Enge, die durch den Un-Ort und die Menge an Besucher:innen entstand, aber insbesondere den unerträglichen Gestank des verwesenden Fleisches.[26] Auch andere Autor:innen halten diesen als äußerst eindrücklich fest[27] – einzelne Besucher:innen hielten sich schützend Tücher

24 Er kann doppeldeutig als Exil bezeichnet werden, das der Künstlerin von Germano Celant, dem Kurator der Biennale, im italienischen Pavillon gewährt wurde. Laut Roberta Smith äußerte Celant selbst, Abramović sei in dem von ihm kuratierten Teil eine Art *refugee* (Smith, „Silence in Venice", 1997).

25 U. a. vom damaligen Assistenten Abramovićs Alexander Godschalk auf dessen Internetpräsenz: http://gesusxxx.com/specialprojects/abramovic-marina/ (letzter Zugriff 26.06.2023).

26 Thomas Wagner war 1997 als Kunstredakteur für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* auf der Biennale und schilderte mir seine Eindrücke nochmals in einem Gespräch am 1. März 2012. Ihm ist an dieser Stelle für sein Insistieren auf dem Aspekt des Gestanks zu danken. Vgl. auch Wagner, *Licht im Schacht von Babel*, 2007.

27 U. a. Hohemeyer, „Angst vor dem schwarzen Glöckner", 1997, S. 192–193, hier S. 192; Westcott, *Biography*, 2010, S. 257.

vor Nase und Mund.[28] Hauptsächlich durch den Geruch wurde das Publikum leiblich in eine mit Krieg assoziierte Situation überführt – und zwar nicht erst im Angesicht der Aktion, sondern sobald es dem Keller körperlich nahe kam. Diese Konfrontation war unausweichlich – genaugenommen dringen Gerüche sogar in die Körper der Rezipient:innen ein –,[29] und darüber hinaus war es ein Erleben, das sich nicht auf die Zeit der Aktion beschränkte. Wie Erika Fischer-Lichte schreibt, ähnelt der Geruch „dem berühmten Geist aus der Flasche, der, einmal in die Welt gesetzt, kaum wieder einzufangen und zu kontrollieren ist".[30] Tatsächlich blieb im Keller des italienischen Pavillons der Gestank des gammelnden Fleisches, die fortschreitende Verwesung, auch mit der Öffnung der Biennale für das breite Publikum, ergo dem Ende der Aktion, weiterhin olfaktorisch wahrnehmbar – sogar, obwohl die verbliebenen Knochen im Laufe der Ausstellung entfernt wurden.[31] Das Stattfinden der Performance und die körperliche Präsenz ihrer Protagonistin spielten für die eindrückliche und zentrale Erfahrung, die die Besucher:innen machten, also nicht die dominante Rolle, wie es gemeinhin für Aktionskünste angenommen wird.

Balkan Baroque war durch die Abwesenheit der Künstlerin keinesfalls unvollständig oder gänzlich vergangen. Ausgehend vom verbleibenden Gestank der Knochen, der als Verwesung identifiziert wurde und damit immer, also auch während der Aktion, auf ein vorangegangenes Geschehen verweist, gehe ich vielmehr davon aus, dass Vergänglichkeit, Nachträglichkeit und Absenz, die Themen Krieg und die Ferne von der Heimat unterstützend, von vornherein konstitutiv in der Arbeit vorgesehen waren. Mit dem Ende von Abramovićs Aufführung wurden sie nochmals aus einer anderen Perspektive dargestellt oder präziser formuliert, potenzierten sie sich. Es wäre zu kurz gegriffen, zu behaupten, durch die Knochen sei die Präsenz der Aktion ausgedehnt. Vielmehr war es ihre vorrangige Eigenschaft, durch den Geruch Vergänglichkeit zu thematisieren. Mit dem Verwesungsgeruch

28 Solche sind u. a. auch auf dem von Alexander Godschalk zusammengestellten Film zu sehen (u. a. unter: https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA (letzter Zugriff 26.06.2023)).

29 Fischer-Lichte, *Ästhetik*, 2004, S. 204.

30 Ebd., S. 206.

31 Dies wurde mir von der Visual Arts Section der Venedig Biennale (E-Mail vom 28.10.2015) sowie durch den damaligen Assistenten Abramovićs, Alexander Godschalk (E-Mail vom 19.10.2015), bestätigt.

demonstrierten sie die Auslöschung von Leben und damit sowohl das Resultat des Krieges als auch das Gegenteil der vermeintlich lebendigen Aktionskunst. Letztendlich belegte der Geruch die Abwesenheit Abramovićs, ihre fehlende Präsenz, denn er blieb in erster Linie erhalten – potenzierte sich durch Hitze und Dauer –, da eine bis zum letzten Knochen durchgeführte Reinigung zumindest hypothetisch die Verwesung aufgehalten und den entsprechenden Geruch eliminiert hätte.[32]

Es kommt also zu einer paradoxen Situation: Der Geruch ist ein Hinweis auf Vergänglichkeit, aber zugleich ist er selbst nicht vergänglich, vielmehr nimmt er an Intensität zu. Vor diesem Hintergrund kann eine Vollendung von *Balkan Baroque* mit der Beendigung der Handlung der Künstlerin in Betracht gezogen werden. Eine Vollendung, die weniger als letztendliche Realisierung eines besten Zustandes zu verstehen ist, sondern vielmehr als eine Vollendung, die die Veränderung, die Entwicklung der Arbeit als Teil eines konstitutiven Prozesses begreift. Der vermeintliche Mangel, der das allgemeine Publikum erwartete (das Fehlen der Aktion), war integral – im italienischen Pavillon wird die Absenz präsent.

Diese Auslegung wird durch die Platzierung der Aktion während der Pressetage unterstützt. Denn mit ihr konnte sichergestellt werden, dass das spätere Publikum um die vollzogene Handlung wusste und deshalb auch auf ihr Fehlen vorbereitet war. Die medialen Repräsentationen fungierten derart als Rezeptionssteuerung und können außerdem auf die Thematik bezogen werden. Schließlich sind es Massenmedien, die uns von Kriegen berichten.

Für *Balkan Baroque* möchte ich mit Blick auf das Thema dieses Bandes von einer sukzessive eskalierenden Vergänglichkeit sprechen. Doch kann eine solch forcierte Vergänglichkeit auch in einer sehr viel späteren Präsentation realisiert werden? An einem völlig anderen Ort, an dem die Arbeit kaum bekannt ist[33] und der Konflikt auf dem Balkan längst vergessen?

32 Dass Abramović in Anbetracht der Menge der Knochen vor einer kaum zu bewältigenden Aufgabe stand, führt die Ohnmacht gegenüber dem Kriegsgeschehen vor.

33 Jones u. Abramović, „The Live Artist", [2007] 2012, S. 543–566, hier S. 546.

Präsenz im Museum of Modern Art

Balkan Baroque wurde nochmals gezeigt, und zwar 2010 in *The Artist is Present*, der Retrospektive Abramovićs im Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Auch hier wurde Vergänglichkeit thematisiert, doch auf ganz andere Weise und mit ganz anderer Intention. Um dies veranschaulichen zu können, ist ein genauerer Vergleich notwendig.

Vorrangig unterschied sich die Präsentation im MoMA von jener bei der Biennale 1997 durch eine geringere Integration der Rezipient:innen. In Venedig waren die drei Zinnbecken so aufgestellt, dass das größte von ihnen länglich in den Bereich jenseits der Projektionen ragte, die Grundfläche optisch öffnete und dadurch eine Einladung darstellte. Auch durch die Anordnung der Leinwände wurden die Besucher:innen aufgefordert, in den Raum einzutreten. Die Projektionen der Eltern waren einander gegenübergestellt, sodass sie nicht nur miteinander in Kommunikation zu stehen schienen, sondern eine direkte Sicht auf sie nur durch eine Position zwischen ihnen möglich war. Eine körperliche Involvierung in den angedeuteten Konflikt dieser privaten Parteien wurde suggeriert. Zugleich begaben sich die Eintretenden so in direkte Nähe zu den Knochen, womit zusätzlich die Unmöglichkeit, im gewalttätigen Konflikt auf dem Balkan eine Außenposition einzunehmen, analogisiert wurde. Da sich die dritte Projektion an der Stirnseite in einiger Entfernung befand, konnte diese ebenfalls nur durch Näher- bzw. Hineintreten in das bespielte Feld genauer angeschaut werden. Um die Aktion Abramovićs zwischen den Knochen in allen Einzelheiten betrachten zu können, war dies ohnehin nötig. In erster Linie der Geruch, aber auch die Tonspur respektive der Gesang der Künstlerin weiteten den Raum zusätzlich aus; sie involvierten die Rezipient:innen qua leiblicher Durchdringung – weniger als Angebot, sondern wie beschrieben nahezu unausweichlich.

In *The Artist Is Present* sahen sich die Besucher:innen hingegen einer frontalen Anordnung gegenüber (Abb. 3). Im Ausstellungsraum waren die Video-Projektionen nebeneinander an einer Wand platziert, sodass nun auch die zuvor suggerierte Kommunikation der Eltern nicht mehr stattfand. Hier handelte es sich vielmehr um Ansprachen an die Rezipient:innen. Durch den Aufbau als Triptychon wurde zusätzlich ein rein bildhafter Charakter unterstützt. Direkt vor den Projektionen befand sich eine Anhäufung weißer (also nicht blutver-



Abb. 3: Marina Abramović: *Balkan Baroque*, Ausstellungsansicht, Museum of Modern Art, New York, 2010

schmierter und nicht stinkender) Rinderknochen, vor der, wiederum symmetrisch, die drei Becken standen. Zwar konnten sich die Besucher:innen in einem Halbkreis um diese herumbewegen und somit auch recht nah an einzelne Knochen herantreten, doch schlossen die Becken lückenlos an die Anhäufung an, wodurch keine Position zwischen den Teilen eingenommen werden konnte – es ging ganz offensichtlich nicht darum, sich zwischen ihnen zu bewegen. Die einzelnen Elemente folgten hier nicht einer Logik der Inklusion der Rezipient:innen wie in Venedig und wirkten im direkten Vergleich eher wie eine auf Vollständigkeit angelegte Aufreihung. Insgesamt hatte der Aufbau Ähnlichkeit mit einem Bühnenbild. Das mittig platzierte Video, das die Künstlerin zeigte, war, diesen Eindruck befördernd, so platziert, dass der Boden, auf dem sie stand, illusorisch zum Podium wurde. Die Ganzkörperaufnahme Abramovićs, die hier wenig mehr als lebensgroß projiziert war, konnte außerdem als medialer Stellvertreter der Akteurin verstanden werden. Der bühnenartige Eindruck wurde durch den Raum, der *Balkan Baroque* zugewiesen war, zusätzlich unterstützt. Nicht nur, da der Arbeit ein eigenes Kabinett eingeräumt wurde und sich die Betrachter:innen durch die mittige Wandöffnung, durch die man hineingelangte, in zentrierter Weise auf die Arbeit zubewegten,

als würden sie im Mittelgang des Zuschauer:innenraums auf eine Bühne zuschreiten. Überdies konnte der Raum rechts wie links neben den Projektionen der Eltern wieder verlassen werden, was die Symmetrie unterstrich und zugleich die Assoziation weckte, hinter einen Vorhang zu treten. Dies war auch inhaltlich betont, da sich im Raum, der sich anschloss, Arbeiten befanden, in denen Abramović sich ebenfalls intensiv mit ihrer Herkunft befasste. Man betrat also eine Art Background oder Hinterbühne. Andrea Köhler fragte in ihrer Besprechung der Ausstellung: „[W]as bringt es, die Bühne zu präsentieren, wenn die Akteurin fehlt?“[34] Eine Antwort auf diese rhetorische Frage könnte sein, dass die Frontalität zwar nicht dem Aufbau in Venedig entsprach, jedoch der Ausstellungslogik in New York. Erst durch den bühnenartigen Aufbau war es möglich, die Aufführung in *Balkan Baroque* als „das Werk“ hervorzuheben. Genau darum ging es im MoMA. Bereits der Titel der Retrospektive *The Artist Is Present* lässt deutlich werden, dass hier einer Definition von Aktionskunst gefolgt wurde, die die leibliche Anwesenheit der Performenden ins Zentrum rückt. Im Hinblick auf eine rekonstruierende Darstellung der 1997 realisierten Arbeit (im Sinne der Treue zu einem Original) ist dies ein Scheitern. Es wurde in New York schließlich ein negativer Mangel heraufbeschworen und nicht ein konstitutiver wie in Venedig. Doch konnte dadurch akzentuiert werden, was Abramović selbst in den letzten Jahren wiederholt betont: „performance is about presence“.[35]

Durch die weiteren Elemente, die sich im selben Raum befanden, wurde der Mangel an Präsenz zusätzlich unterstrichen (Abb. 4). Zum frontalen Aufbau gesellte sich im MoMA an der linken Wand der großformatige Abzug einer Fotografie, die Abramović aus einer seitlichen Ansicht inmitten der Knochen sitzend zeigt. Eben jener Fotografie, die *Balkan Baroque* in den meisten Publikationen repräsentiert (Abb. 1). Auf ihr hält Abramović den Kopf gesenkt und bewegt offenbar gerade die Bürste über einen großen Knochen in ihren Schoß. Die Handlung der Reinigung kann an diesem Bild zwar nicht eindeutig abgelesen werden, doch dass es sich um ein kaum zu bewältigendes und blutiges Geschehen handelt, ist offensichtlich. Abramovićs Kittel ist blutverschmiert und die Anhäufung der Gebeine auf diesem Bild ist weitläufig. Durch eine leichte Untersicht liegt der Gipfel der Knochen

34 Köhler, „Die Pythia“, 2010.

35 Abramović, „On Performance Art“, 2010, S. 211.



Abb. 4: Marina Abramović: *Marina Abramović: The artist is Present*, Ausstellungsansicht, Museum of Modern Art, New York, 14.3.–31.5.2010 . DIGITAL IMAGE © 2023, The Museum of Modern Art/Scala, Florence

in Höhe ihres gesenkten Haupts links hinter ihr – er wächst ihr optisch also über den Kopf. Zudem ist der Hintergrund so dunkel gehalten, dass sich die Menge in ihm verliert. Durch die Herausarbeitung der Kontraste wird der Eindruck frischen Blutes verstärkt sowie die ursprüngliche Reinheit des Kittels an den noch nicht beschmutzen Stellen.

Im Vergleich zu anderen Aufnahmen von *Balkan Baroque* weist dieses Bild neben der Betonung einer blutigen und hoffnungslosen Arbeit eine weitere Besonderheit auf: Es blendet den Kontext der Aktion weitgehend aus. Während andere Fotografien, selbst wenn sie augenscheinlich ebenfalls vorrangig an einer Aufnahme von Abramovićs Handlung interessiert sind, auch das räumliche Umfeld wie die Projektionen erkennen lassen, ist hier nichts von diesen zu entdecken. Einzig auf der linken Seite im Vordergrund sind auf einigen Abzügen dieses Bildes die Steinplatten des Untergeschosses auszumachen. Aber nicht in New York – hier war der Raum ohnehin so dunkel, dass keine Details erkennbar waren. Die Alleinstellung der Aktion wurde durch den räumlichen Kontext im MoMA zugleich verdoppelt. Die Fotografie befand sich mit den anderen Teilen aus *Balkan Baroque* im gleichen Raum, doch schien sie durch die Hängung an

einer anderen Wand nicht zugehörig. Durch ihre Position kam ihr eher die Funktion eines Kommentars zu. So wurde die Aufnahme zur visuellen Erläuterung, die erklärte, ursprünglich habe eine Aktion stattgefunden und hier sei nur noch (wie auch Köhler wahrnimmt) eine leere Bühne präsentiert.

Nicht zuletzt befanden sich an der rückwärtigen Wand, also bei Eintritt nicht unmittelbar wahrnehmbar, weitere Überreste aus der Performance. Neben dem Eimer, in dem sich eine gebrauchte Bürste sowie vier, ebenfalls deutliche Gebrauchsspuren aufweisende, Seifen befanden, wurde auch ein blutverschmierter Kittel ausgestellt. Getrennt vom vermeintlich zentralen Teil bzw. diesem sogar gegenübergestellt, wurden damit anscheinend die Requisiten vorgeführt, die die Protagonistin benötigt hatte, um die Aktion durchzuführen. Ihre Platzierung an der Rückwand unterstützt die ihnen wortwörtlich zugewiesene Randständigkeit. Sie wurden so als weitgehend belanglose Reste präsentiert, die nur nochmals auf die fehlende Künstlerin als Bindeglied (zur Bühne) verwiesen. Überdies wurde bei ihrer Präsentation jede institutionelle Rahmung vermieden, indem sie ohne eigene Beschriftung auf dem Boden abgestellt bzw. mit einem Haken an der Wand angebracht waren. Diese Inszenierung als betont nicht-inszeniert hob sie nochmals stark von den symmetrisch angeordneten Gegenständen auf der anderen Seite ab.

So fand also im MoMA eine Aufsplittung der Elemente statt, die nicht nur dem Charakter von *Balkan Baroque* auf der Biennale widerspricht, sondern zugleich die Handlung Abramovićs betont. Eine Synthese der Elemente schien nur durch die (hier fehlende) Künstlerin möglich. Ihre Präsenz wurde *in absentia* in den Mittelpunkt gerückt und Vergänglichkeit nur thematisch, indem betont wurde, dass „das Wesentliche" vorbei sei.

So folgerichtig dies für die Logik der Ausstellung gewesen sein mag, ist damit ein heikler Umgang des Museums mit Aktion beschrieben.[36] Denn in gewisser Weise wird hier die moderne Vorstellung eines abgeschlossenen Werkes reetabliert. Wenn eine Aktion auf die Hand-

36 Insbesondere das MoMA sieht sich wiederholt dem Vorwurf ausgesetzt, Positionen, die nicht dem tradierten Kunstwerk entsprechen, nicht adäquat zu repräsentieren (siehe dazu u. a. Crimp, „Ausstellungskunst", 1996). Die Thematisierung von Performance Art kann grundsätzlich als Antwort auf derartige Kritik verstanden werden.

lung im Hier und Jetzt, auf die Präsenz der Künstler:innen beschränkt wird, so haben wir es mit einem klar abgrenzbaren Kunstwerk zu tun. Performance Art, Aktionskunst war jedoch angetreten, um sich dieser Zuordnung zu entziehen. Und ich bin der Ansicht, dass dies weniger durch die Vergänglichkeit von Performance gewährleistet ist als vielmehr durch ihre Nachhaltigkeit. Erst diese stellt schließlich umfassend das moderne Kunstwerk, das immer auch ein abgeschlossenes ist, infrage und löst zugleich die Opposition von vergänglich und nachhaltig auf. In Venedig hatte *Balkan Baroque* dies demonstriert, in New York die Fähigkeit hierzu jedoch eingebüßt.

Meine These, dass die Eigenschaften von *Balkan Baroque* durch die Institution des Museums oder, um genau zu sein, des MoMA, unbeachtet blieben, findet mit einem letzten Blick auf die wichtigsten Relikte der Arbeit Bestätigung.

Geputzte Knochen

Verschiedene Kritiker haben beschrieben, dass bei der Jahrzehnte später stattfindenden Ausstellung von *Balkan Baroque* etwas fehlte, dies jedoch auf das Fehlen der Künstlerin bezogen. Die Künstlerin hatte aber, wie gezeigt, schon in Venedig gefehlt. Was vielmehr fehlte oder eher anwesend und doch abwesend war, war das für diese Aktion zentrale Relikt. Es waren die Rinderknochen, die mit ihrem sich potenzierenden Gestank in Venedig die Arbeit auch nach der Aktion vollständig gemacht hatten. Das MoMA sprach ihnen ebenfalls größere Relevanz zu – immerhin waren die Knochen im Gegensatz zu Kittel, Eimer, Bürste und Seifen, die wie beschrieben eher als Requisiten inszeniert waren, in den zentralen Aufbau integriert. Doch hatten auch die Knochen ihre Funktion verloren. Holland Cotter bemerkte in seiner Kritik für die *New York Times*, dass die Gebeine mit ihrem Gestank und ihrem Blut kaum Eingang in ein Museum finden konnten, und beschreibt, *Balkan Baroque* hätte dadurch an Ernsthaftigkeit eingebüßt: „it feels light, even farcical".[37] Auch wenn er dies auf die Abwesenheit Abramovićs zurückführt, so betont seine Wortwahl das Fehlen des Eigentlichen. Neben dem anderen räumlichen Aufbau, ist es das Relikt, das hier den Unterschied ausmacht. Die Knochen, die

37 Cotter, „Performance Art Preserved", 2010.

vor den Videoprojektionen aufgeschüttet waren, konnten den Eindruck, den sie in Venedig auszulösen im Stande waren, nicht hervorrufen. Doch waren sie nicht nur unblutig und hatten den Gestank eingebüßt. Die Knochen, die im MoMA zu sehen waren, waren so strahlend weiß und blankgeputzt, dass sie kaum noch „echt" wirkten. De facto handelte es sich allerdings tatsächlich um jene Knochen, die auch in Venedig zum Einsatz gekommen waren. Diese Auskunft erhielt ich vor Ort, und das MoMA bestätigte es mir auch schriftlich: „We had them cleaned so that they could pass a customs check, for pest control, and preservation".[38] Susan Palamara, eine Mitarbeiterin, schilderte, es habe eine eidesstattliche Erklärung für das Veterinäramt unterschrieben werden müssen, die unter anderem eine zehnstündige Sterilisation der Knochen mit kochendem Wasser versicherte. Was den *Animal and Plant Health Inspection Service* des US-amerikanischen *Department of Agriculture* zufriedenstellte, genügte den Anforderungen des MoMA aber noch lange nicht. Palamara beschreibt, sie habe nach Ankunft der gereinigten Knochen eine wachsartige Absonderung an ihnen feststellen müssen sowie einen deutlichen Geruch und sie zweifelte, ob sie ausgestellt werden sollten: „Lynda Zycherman, our sculpture conservator, viewed the bones and agreed that the bones were not fit for exhibition because of the moldy odor and the likelihood that insects would be attracted to the fat."[39] Und so überlegten die Mitarbeiter:innen, ob nicht einfach neue Knochen gekauft und die alten verbrannt werden könnten.[40]

Allein dieses Eingeständnis ist verblüffend, denn hier tritt der ungelöste Widerspruch von Aktionsrelikten offen zu Tage: zwischen dem Wunsch, sie aufgrund einer wertvollen Authentizität (im Sinne originaler Herkunft) bewahren zu wollen, und der Notwendigkeit, ihnen diese Authentizität (als einem Kunstwerk zugesprochene Originalität) abzusprechen – denn Aktionskunst gilt als vergänglich und die Objekte somit als irrelevant. Ironisch ist, dass der Geruch der Knochen, der die Authentizität des ursprünglichen Aufbaus in Venedig entscheidend demonstrierte und die Vergänglichkeit transportierte, nun zum Störfaktor wurde.

38 Katelyn Standfort in einer E-Mail an die Autorin vom 9.9.2010.
39 Palamara, *Baroque Bones*, 2010.
40 Ebd.

Letztendlich wurde das Problem, mit dem sich das Museum konfrontiert sah, durch eine aufwändige chemische Reinigung gelöst und der Geruch unwiderruflich eliminiert. Doch damit, so würde ich behaupten, war *Balkan Baroque* vielleicht auch endgültig vergangen.

Literatur

Abramović, Marina: „Marina Abramović on Performance Art", in: *Marina* Abramović. *The Artist Is Present*, Ausst.-Kat., The Museum of Modern Art, New York 2010, S. 211

Auslander, Philip: „Zur Performativität der Performancedokumentation", in: *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, hg. v. Barbara Clausen, Reihe Theorie, Bd. 3, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006, S. 21–34

Bogdanović, Ana: „Performing the Marginal – Enacting a Myth: Marina Abramović and the Balkans", in: *kritische berichte (in situ – in context)*, hg. v. Tristan Weddigen u. Bernd Nicolai, 3 (2005), S. 23–30

Cotter, Holland: „Performance Art Preserved, In the Flesh. Weekend Arts from The New York Times", in: *The New York Times*, 12.03.2010, S. C25 u. C27

Crimp, Douglas: „Die Ausstellungskunst", in: ders.: *Über die Ruinen des Museums. Das Museum, die Fotografie und die Postmoderne*, Dresden/Basel 1996, S. 242–283 (zuerst engl. 1984)

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004

Art, Lies and Videotape: Exposing Performance, Ausst.-Kat., hg. v. Adrian George, Tate Liverpool 2003

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 1979

Herbstreit, Mareike: *Aktionsrelikte. Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina* Abramović, Univ. Diss., München 2019

Hohemeyer, Jürgen: „Angst vor dem schwarzen Glöckner", in: *Der Spiegel*, 25/1997, S. 192–193

Janecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*, Berlin 2004

Jones, Amelia: „‚Presence' in Absentia. Experiencing Performance as Documentation", in: *Art Journal*, Vol. 56, Nr. 4 (Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century), Winter 1997, S. 11–18

Jones, Amelia: „The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History", in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. dies. u. Adrian Heathfield, Bristol/Chicago 2012, S. 11–25

Jones, Amelia u. Marina Abramović: „Marina Abramović: The Live Artist as Archaeologist", in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones u. Adrian Heathfield, Bristol/Chicago 2012, S. 543–566 (Gespräch 2007)

Köhler, Andrea: „Die Pythia der Performance", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.4.2010, https://www.nzz.ch/die_pythia_der_performance-1.5367427 (letzter Zugriff 26.06.2023)

Lange, Marie-Luise: „Aktionskunst", in: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2018, S. 38–41

Live Art On Camera: Performance and Photography, Ausst.-Kat., hg. v. Alice Maude-Roxby, John Hansard Gallery Southampton 2007

Melčić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2., akt. Aufl., Wiesbaden 2007

Palamara, Susan: *Baroque Bones and Challenging Loans: How to Ship an* Abramović *Installation*, 19.3.2010, https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/19/baroque-bones-and-challenging-loans-how-to-ship-an-abramovic-installation/ (letzter Zugriff 11.7.2023)

Pejić, Bojana: „Balkan for Beginners", in: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, hg. v. Laura Hoptman u. Thomáš Pospiszyl, Cambridge/London 2002, S. 325–339
Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance,* London/New York 1993
Schneider, Rebecca: „Archives. Performance Remains", in: *Performance Research* 6:2 (2001), S. 100–108
Smith, Roberta: „Silence in Venice. Bad Signs for Biennale", in: *The New York Times*, 14.5.1997, http://www.nytimes.com/1997/05/14/arts/silence-in-venice-bad-sign-for-biennale.html (letzter Zugriff 26.06.2023)
Sontag, Susan: „Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders", in: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a. M. 2006, S. 309–321 (zuerst engl. 1962)
Stefanowski, Michael: *Stations: Marina* Abramović *(Meisterwerke zeitgenössischer Kunst 41)*, für 3sat *Kulturzeit*, 12.8.2009, http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/specials/136584 /index.html (letzter Zugriff: 30.10.2018)
Wagner, Thomas: „Robinson und die Kokosnuss: Die 47. Biennale di Venezia", in: ders.: *Licht im Schacht von Babel*, Berlin 2007, S. 159–165 (zuerst 1997)
Wagner, Thomas: *Licht im Schacht von Babel*, Berlin 2007
Westcott, James: *When Marina* Abramović *Dies. A Biography*, Cambridge 2010

Abbildungen

Abb. 1 Marina Abramović: *Balkan Baroque,* Ansicht während der Performance im Juli 1997, Biennale Venedig. Foto: Marina Abramović, aus: *Marina* Abramović. *The Artist Is Present,* Ausst.-Kat., The Museum of Modern Art, New York 2010, S. 168
Abb. 2 Marina Abramović: *Balkan Baroque*, Biennale Venedig 1997. Foto: Marina Abramović, Sean Kelly Gallery, New York, aus: *Marina* Abramović. *The Artist Is Present*, Ausst.-Kat., The Museum of Modern Art, New York 2010, S. 165
Abb. 3 Marina Abramović: *Balkan Baroque,* Ausstellungsansicht, Museum of Modern Art, New York, 2010. Foto: Jason Mandella, Sean Kelly Gallery
Abb. 4 Marina Abramović: Ausstellungsansicht in *Marina* Abramović: *The Artist is Present*, MoMA, NY, 14.3.–31.5.2010. Foto: Jonathan Muzikar, DIGITAL IMAGE © 2023, The Museum of Modern Art/Scala, Florence

In Formalin und Fetzen *Vampyroteuthis infernalis* oder das Nicht-Lebendige und seine Zersetzung[1]

Maren Mayer-Schwieger

1.

Als um 1900 in der Tiefseeforschung das Lebendige und sein Milieu neu verhandelt werden, rücken weniger Lebens- denn Zersetzungsprozesse in den Fokus der Zoologen: Die aus den Tiefen der Ozeane empor gezogenen Tiere drohen nicht nur allzu schnell zu sterben und zu verwesen. Unter veränderten Druck- und Temperaturverhältnissen droht ihre instantane Deformierung. Anders formuliert: Sie platzen. Abhilfe versprechen neue Präparationstechniken und Konservierungsmedien, allen voran *Formalin* bzw. *Formol*, eine wässrige 40%-ige Formaldehyd-Lösung, deren „merkwürdige Eigenschaften" als Härtungsmittel 1893 zufällig entdeckt wurden.[2] Formalin, das stellte der Arzt Ferdinand Blum (1865–1959) an seinen eigenen Fingern fest, vermochte nicht nur „mit grosser Sicherheit Mikroorganismen abzutödten". Es schien auch „ein[e] eigenthümlich[e] Umwandlung der organischen Materie" zu bewirken, „bei welcher die Gewebe […] aus ihrem

1 Teile dieses Beitrags erschienen zuvor unter dem Titel „*Vampyroteuthis infernalis*. Zum (Nicht-)Leben aus der Tiefsee / On the (Non-) Life from the Deep Sea", in: *Durst*. Ausst.-Kat., hg. von Katharina Brandl u. Alice Wilke, Wien 2020, S. 19–45, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum Niederoesterreich. Ich danke dem Kunstraum Niederoesterreich – selbst ein Ort nachhaltiger Vergänglichkeit – ganz herzlich für die Textfreigabe.

2 Blum, F., „Formaldehyd als Härtungsmittel", 1893, S. 314f., hier S. 314. *Formol* und *Formalin* sind die Produktnamen, unter denen Hoechst und Schering, damals noch als *Farbwerke vorm. Meister, Lucius & Brüning AG bzw. Chemische Fabrik auf Actien (vormals E. Schering)* die Formaldehydlösung ab 1893 vertrieben. Vgl. Blum, F., „Wesen und Wert der Formolhärtung", 1896, S. 718–727, hier S. 719f.

festweichen Aggregatzustand in eine wesentlich resistentere, härtere Modification übergehen".[3]

Diese materielle Transformation verhieß, das Lebendige der Tiefsee auf Dauer stellen zu können. Das Einlegen in Formalin sollte den Verfall und die Veränderung der Ozeantiere stoppen und machte so aus den – nun freilich toten – Tieren „Tiefseeformen", vermeintlich stabile Objekte, an denen es die Erkenntnisse über das Leben zu vermehren galt.[4] So bestand, wie es in einem Artikel von 1898 heißt, „der Vortheil der Conservirung mittelst des Formols vor der mit Alkohol darin, dass die äussere Gestalt der Objekte nicht oder kaum verändert wird" und „dass die natürlichen Farben in vielen Fällen erhalten bleiben".[5] Damit schienen Einsichten in die Lebensweisen der Tiefsee möglich zu sein, die den Forscher:innen bis dahin verschlossen geblieben waren. Doch diese neue Kenntnis des Lebens ging nicht nur paradoxerweise gerade von toten Tieren aus. Ihr wohnt eine merkwürdige Materialität des Verfalls inne. Diese, so scheint es, lässt sich nicht darauf reduzieren, dass Form und Deformierung, Konservierung und Zersetzung über Leben und Tod entscheiden. Vielmehr, das versuche ich im Folgenden zu zeigen, brechen sich in der Tiefseeforschung um 1900 Transformationsprozesse einer widerspenstigen Materie Bahn, die die Grenze zwischen Leben und Tod infrage stellen.

Mit dem Spiel dieser ‚eigentümlichen Umwandlungen' von Formalin und Lebensformen lässt sich die frühe Meeresbiologie als ein besonderer Schauplatz nachhaltiger Vergänglichkeit verstehen. Wobei es eine interessante Frage ist – so meine Vorüberlegungen –, ob man hier tatsächlich von *nachhaltiger* Vergänglichkeit sprechen kann. Ist doch der Begriff der Nachhaltigkeit mit seiner Herkunft aus den Forstwissenschaften des frühen 18. Jahrhunderts ein ökonomischer bzw. kameralistischer Begriff und als solcher mit der Statistik als Dispositiv und Regime der Wissenserzeugung eng verbunden.[6] Wenn man

3 Ebd.

4 Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres*, 1903 (1900), S. VII.

5 Weltner, „Formolconservirung von Süsswasserthieren", 1898, S. 57–63, hier S. 57f. Vgl. hierzu auch Blum, J., „Formol als Conservierungsfüssigkeit", 1893, S. 450–452, hier S. 452, der darauf hinweist, dass insbesondere Fische und „alle Schleim absondernden Thiere" in Formol besonders gut erhalten bleiben, da es in diesem nicht zur Ausfällung und Eintrübung komme.

6 Vgl. den Begriff der „Conservation" und der „nachhaltende[n] Nutzung" in Carlowitz, *Sylvicultura oeconomica* 1713, insbesondere S. 105; zum Wandel von

nur so viele Bäume fällen darf, wie man wieder aufforsten kann, dann muss man vor allem eins: zählen und buchführen.

Die Meereskunde, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts anschickt, zur Meeres*biologie* zu werden, ist hingegen durch eine Abkehr von oder zumindest eine Kritik an statistischen Untersuchungsmethoden und ihrem Aufschreibesystem gekennzeichnet. Von „endlosen Zählprotokollen" spricht etwa Adolf Steuer, die er in seiner *Planktonkunde* überwinden will.[7]

Wenn ich also die Meeres- und insbesondere die Tiefseeforschung als eine „Kultur der Dekomposition"[8] in den Blick nehme, dann geht es mir nicht um die Praktiken der Bestandsaufnahme und des kalkulierten Verbrauchs, der auf Konzepten von Gleichgewicht und Wachstumsmaximierung gründet. Stattdessen: um ein Fortleben in anderer Gestalt, oder kurz, einen Prozess der Transformierung; um eine Weise des Vergehens also, in der das Vergehen nicht aufhört – in der es zwar anhält und zu bestimmten Formen findet, doch nur, um innezuhalten und wieder von Neuem zu beginnen. *Nachhaltig vergänglich* meint hier also einen Vorgang fortwährender De- und Neukomposition, der immer wieder neue Gestalten hervorbringt.[9]

Anders als in der Forstökonomie – und insofern entwende ich ihr den Begriff der Nachhaltigkeit – lässt sich damit in der Tiefseeforschung um 1900 eine Weise nachhaltiger Vergänglichkeit finden, in der es gerade nicht um *die* Natur als Ressource, als passiven Gebrauchsgegenstand geht, zu dem Natur mit Nutzungskonzepten, und seien diese auch als nachhaltig gelabelt, immer gemacht wird. Sondern um widerspenstige Kreaturen, die produktiv in anderer Hinsicht als der ökonomischen sind. Diese Kreaturen mussten jedoch erst einmal aus den Tiefen der Ozeane auftauchen.

Gleichgewichtskonzepten und den Wissenspraktiken der Forstökonomie im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Jansen, *Schädlinge*, 2003, insbesondere S. 39–65.

7 Steuer, *Planktonkunde*, 1910, S. VI. Zur Geschichte der Planktonkunde vgl. Mills, *Biological Oceanography,* 2012 (1989).

8 Angelehnt an den Titel eines Panels der Tagung *Nachhaltig vergänglich. Zur Materialität des Verfalls.*

9 Wobei auch der forstökonomischen Nachhaltigkeit in gewisser Hinsicht die Vergänglichkeit immer schon innewohnt: Was aufgeforstet wird, muss zuvor schließlich gefällt worden sein. Insofern könnte man auch hier von einer Dekomposition sprechen, die nicht aufhört, wiederzukehren.

2.

Am 24. September 1897 hielt Carl Chun (1852–1914) einen Vortrag vor der *Allgemeinen Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte* „Über die Resultate der Tiefseeforschung und den Plan einer Deutschen Tiefsee-Expedition".[10] Am Schnittpunkt von nationalistischer und maritimer Begeisterung war dieser Plan darauf angelegt, sich in die Tiefsee-Expeditionen einzureihen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für ihre Ergebnisse gefeiert wurden – allen voran die englische *Challenger*-Expedition. Um „hinter anderen Nationen nicht zurückzustehen",[11] sollten auf der deutschen Expedition zahlreiche ozeanographische Messungen durchgeführt werden, etwa Tiefenlotungen oder die Bestimmungen von Temperatur, Wasserdichte und Salzgehalt in unterschiedlichen Tiefen.

Doch dem Zoologen Chun ging es in erster Linie um die Meeres*fauna*. Daher galt es, die Expedition neben Kippthermometern, einer Sigsbee'schen Tiefenlotmaschine und Wasserschöpfern mit einem ganzen Arsenal von Fangnetzen, tiefentauglichen Stahlseilen und dampfbetriebenen Kabelwinden auszurüsten.[12] Vom Kreis der Naturforscher „aus wissenschaftlichen und patriotischen Gründen wärmstens vertreten", von „industriellen Etablissements"[13] ausgestattet und vom Kaiser mit 300.000 Reichsmark finanziert, lief der Dampfer *Valdivia* bereits ein knappes Jahr später in Hamburg aus, um mit Chun als Forschungsleiter „unter deutscher Flagge […] friedliche Eroberungen zu machen, unser Wissen vom Meere zu erweitern, die Geheimnisse seiner Tiefen zu enthüllen", wie es in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* nicht ohne kolonialistisches Pathos hieß.[14]

Eines dieser vermeintlichen Geheimnisse ist ein Tintenfisch. Als „eine der abenteuerlichsten Gestalten unter den pelagischen Tiefseeformen" wird er in Chuns Reisebericht vorgestellt: „[S]ammetschwarz gefärbt mit einem Stich in das Violette und […] eine[m] rubinroten

10 Chun, „Resultate der Tiefseeforschung", 1898, S. 122–134, hier 122.

11 Ebd., S. 134.

12 Das längste der Seile auf der „große[n] Kabeltrommel" maß 10.000 Meter. Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres*, 1903 (1900), S. 24 f. Zur Ausrüstung der Expedition vgl. ebd., S. 17–40.

13 Ebd., S. 9f.

14 O.V., „Die Deutsche Tiefseeexpedition", 1898, S. 580.



Abb. 1: Carl Chun: *Aus den Tiefen des Weltmeeres*, Titelblatt u. S. 88 mit Textfigur *Vampyroteuthis infernalis* Ch. 3/1, 1903 (1900)

Augenhintergrund" – *Vampyroteuthis infernalis*, der Vampirtintenfisch aus der Hölle.[15] (Vgl. Abb. 1)

1897 ist also nicht nur das Jahr, in dem Bram Stokers *Dracula* erscheint. Es ist auch das Jahr, in dem die Geschichte des Vampirtintenfischs begonnen haben wird. Und so erscheint nichts naheliegender, als in *Vampyroteuthis infernalis* einen Reflex, eine Spiegelung jener Vampirgestalten zu sehen, die in Romanen, auf Opernbühnen und Kurzgeschichten um 1900 ihre Auferstehung erleben; mithin eine Übertragung aus dem Literarischen auf die Tiefsee und ihre Fauna. Doch das hieße, Wissenschaft und Literatur als zwei getrennte Sphären vorauszusetzen und *Vampyroteuthis infernalis* auf eine Metapher zu reduzieren. Überdies: Vampir:innen haben kein Spiegelbild. Statt *Vampyroteuthis infernalis* die poetische Kraft abzusprechen oder ihn als mythologisches Gegenüber ‚des' Menschen absolut zu setzen, wie es zuweilen Vilém Flusser getan hat,[16] soll es um *Vampyroteuthis in-*

15 Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres*, 1903 (1900), S. 88. Erst in der zweiten Auflage wird der Vampyroteuthis erwähnt und eine Textfigur, ein Schwarzweißbild, abgedruckt. Die Zeichnung hierzu stammt vermutlich von Fritz Winter (vgl. ebd., S. VI), genauere Angaben zur Bildentstehung fehlen allerdings.

16 Flusser u. Bec, *Vampyroteuthis infernalis*, 1987. Eine aktuelle Lektüre von

fernalis als eine Figur nachhaltiger Vergänglichkeit gehen, die zwischen Science und Fiction operiert. Mit ihrer Hilfe versuche ich die scheinbaren Paradoxien von toten Lebensformen und konservierten Zersetzungsprozessen zu erkunden. Dabei verspricht *Vampyroteuthis infernalis*, der als eine Art Wiedergänger des Verfalls, als Form(alin)wandler auftaucht, die Aporie von Bewahren-Zerstören hinter sich zu lassen und Verfall als einen Erzeugungsprozess zu verstehen: als einen Vorgang, der Ästhetiken und Techniken ebenso hervorbringt wie nicht-menschliches Wissen.

3.

Die ‚Entdeckung' eines *Vampyroteuthis infernalis* ist auf zweifache Weise bemerkenswert: Zum einen gemahnt der Name an jene „phantastischen Gestalten" vom Grunde des Meeres, die Chun selbst gerade verbannt wissen will in die „alt[e] Zeit" vor der Tiefseeforschung, als noch die „Tiefen der Ozeane […] mächtig die Phantasie der Menschen erregt" haben.[17] Zum anderen durchkreuzt die Identifizierung eines Untoten Chuns wichtigstes Anliegen: den Nachweis von Leben. Denn anders als sein amerikanischer Kollege Alexander Agassiz (1835–1910) war Chun davon überzeugt, dass sich Leben auch in ozeanischen Tiefen abspielte, während Agassiz die These vertrat, dass das dunkle und kalte Tiefenwasser ‚azoisch' sei und Lebewesen nur am Meeresgrund sowie im noch lichtdurchstrahlten Oberflächenwasser existieren könnten, dazwischen jedoch nicht. An der Erforschung der Tiefseefauna interessierte Chun deshalb weniger, *was* sich finden ließe als *wo*: Um Agassiz' Behauptung zu widerlegen, mussten pelagische, d. h. freischwimmende Tiere aus eben jenen Tiefen gefischt werden, die laut Agassiz „jeglichen organischen Lebens baar"[18] sein sollten. Die Entscheidung zwischen Leben und Tod war somit eine Frage der Technik, genauer: der Fischereitechnik.

Die bis dahin in der Tiefseeforschung verwendeten offenen Horizontalnetze, wie Grunddredschen und Schleppnetze, konnten keine

Flussers Text als „media fable" bzw. „speculative fiction" findet sich bei Jue, *Wild Blue Media*, 2020, S. 71–111.

17 Chun, „Resultate der Tiefseeforschung", 1898, S. 122–134, hier S. 123.

18 Chun, *Die pelagische Thierwelt*, 1887, S. 3.

verlässliche Auskunft darüber geben, in welcher Tiefe die gefangenen Tiere tatsächlich lebten, da „die Wassermasse" beim Einholen „in vertikaler Richtung […] ebenfalls durchfischt wird", wie Chun darlegte.[19] Der Nachweis der Existenz einer pelagischen Tiefenfauna hing deshalb an der Neukonstruktion sogenannter „Schließnetze",[20] die auf der *Valdivia* „fleißige Verwendung"[21] fanden. Sie wurden senkrecht hinabgelassen, öffneten sich erst beim Aufwinden und schlossen sich wieder nach dem Durchfischen einer festgelegten Strecke. Auf diese Weise wurden die gefangenen Meerestiere in einer bestimmten Tiefe verortet.

Die Verwendung solcher Schließnetze erbrachte allerdings weniger den Nachweis über die Existenz einer organischen Tiefenwasserschicht, als dass sie die Differenzierung von azoischem Wasser und maritimer „Lebewelt"[22] überhaupt erst ermöglichte. ‚Lebendig' und ‚tot' war so das Ergebnis einer mittels Schließnetzen durchgeführten Unterscheidungsoperation.

Chun begnügte sich indes nicht mit dem Beweis, *dass* es Leben in dem zuvor für azoisch gehaltenen Tiefenwasser gab. Seine Forschungsfragen zielten darauf, *wie* dieses Leben vor sich geht, also auf das, was er die „Lebensweise" nannte.[23] War ein Lebewesen um 1900 biologisch definiert als Organismus in einem Milieu, der an bestimmte äußere Existenzbedingungen angepasst war, so war die Tiefsee von besonderem Interesse. Chun ortete hier „eine Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit des tierischen Organismus an Existenzbedingungen […], die alles überbot", was man „von der geographischen Verbreitung tierischer Organismen in anscheinend dem Leben feindlichen Regionen" wusste.[24] Meereszoologie sollte daher zur Meeres*bio*logie werden und sich der Erforschung der Lebensweise von Tiefseeorganismen widmen.

Allerdings war die von Chun geforderte „Vertiefung unserer biologischen Anschauungen"[25] im wörtlichen Sinne nicht zu machen. Angesichts der Mittel, die der Tiefseeforschung um 1900 zur Verfü-

19 Ebd.
20 Ebd., S. 4
21 Chun, *Wissenschaftliche Ergebnisse,* Bd. 1, 1902, S. G.
22 Chun, „Resultate der Tiefseeforschung", 1898, S. 122–134, hier S. 132.
23 Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres,* 1903 (1900), S. 557.
24 Ebd., S. 2.
25 Chun, *Wissenschaftliche Ergebnisse,* Bd. 1, 1902, S. G.

gung standen, waren die Meerestiefen eine ‚feindliche Region' vor allem für die Lebensweise der Biologen und daher ihren ‚Anschauungen' entzogen. Das tat Chuns Forscherdrang allerdings keinen Abbruch: Für ihn war es gar nicht notwendig, Lebewesen in vivo und also in ihrem Milieu zu beobachten. Er ging davon aus, dass „[j]eder Tiefenbewohner" einem „ummodelnden Einfluß äußerer Bedingungen" unterstehe, „die sich nicht nur in der ganzen Gestalt, sondern auch in der inneren Organisation und seiner Entwicklung aussprechen" würden.[26] Der tierische Körper wurde also als Träger von Merkmalen aufgefasst; und das nicht bloß für die taxonomische Einordnung in das System der Lebewesen: Durch anatomische und histologische Untersuchungen, insbesondere der Sinnesorgane, aber auch des Nervensystems, der Eingeweide oder der Bau- und Strukturverhältnisse, so die Annahme, sollten sich Rückschlüsse auf die Lebensweise der Organismen ziehen lassen.[27]

Um herauszufinden, was das pelagische Leben – und Leben generell – ausmachte, war es für Chun daher unproblematisch, das Lebendige von seinem Milieu zu trennen, sprich: dessen Leben zu beenden.[28] Für Chuns Untersuchungsmethode musste indes sichergestellt sein, dass der Organismus vor seiner Separierung vom Milieu qua Schließnetz tatsächlich lebendig war, und nicht etwa eine im Absinken befindliche Leiche. Denn dies hätte sowohl den Nachweis einer ‚Lebewelt' als auch die Untersuchung der Lebensweisen der Tiefsee verfälscht. „Wir haben niemals versäumt", versichert daher Chun, „den Inhalt der Schließnetzfänge gleich nach dem Heraufkommen zu untersuchen und diejenigen Formen zu verzeichnen, welche noch lebend resp. mit wohlerhaltenem Weichkörper, der keine Spur von Zersetzung aufwies, angetroffen wurden."[29] Als lebendig galt folglich nur, was einen intakten Körper vorzuweisen hatte. Diese Unterscheidung zwischen Zersetzung und Tod auf der einen und unversehrtem Leben auf der anderen Seite war nicht zuletzt deswegen notwendig, weil man

26 Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres*, 1903 (1900), S. 580.

27 Vgl. ebd.

28 Der alternative und ebenfalls nicht unproblematische Forschungsansatz bestand darin, die Lebensweise mittels Meeresaquarien an den lebenden Organismen zu studieren. Vgl. Vennen, *Das Aquarium*, 2018; sowie Brandstetter u. Wessely, *Ozean im Glas*, 2013.

29 Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres*, 1903 (1900), S. 543.

auf körperliche Integrität angewiesen war: Nur an einem wohlerhaltenen Körper ließ sich „ergründen, durch welche Mittel dem tierischen Organismus die Existenzfähigkeit in Tausenden von Metern unterhalb des Meeresspiegels gewahrt wird".[30]

Die Definition von Lebewesen als Unversehrte war somit Voraussetzung dafür, Leben als Anpassung an ein bestimmtes Milieu begreifen und untersuchen zu können. Da die Trennung von eben diesem Milieu *per definitionem* den Tod bedeutete, waren auch die lebendigen Organismen aus den Netzen der *Valdivia* von Zersetzung und die Tiefseeforschung von der Unmöglichkeit zukünftiger Untersuchungen bedroht. Daher wurden etliche Vorkehrungen getroffen, den Lebenszustand der Meerestiere möglichst lange zu erhalten bzw. festzuhalten: Eine Zinkbadewanne stand an Deck für die Tiefseetiere bereit, dazu täglich mindestens 5 Kilo Eis aus der eigens mitgeführten Eismaschine, um das Badewasser auf Tiefseebedingungen herunterzukühlen; des Weiteren ein Zeichner, der neben Zeichnungen Aquarelle und Fotografien der Badenden anfertigte.[31] Darüber hinaus war im Zwischendeck des Vorderschiffs ein „Konservierraum" eingerichtet worden, der zahlreiche Glasbehälter und Chemikalien, allen voran Alkohol und Formalin, enthielt. Hier wurde „das reiche Material |...] wohl konserviert und gewissenhaft nach den Fundorten bezeichnet".[32]

Auf die Konservierung legte Chun nicht zuletzt deshalb besonderen Wert, weil die mittlerweile toten Tiere für spätere Untersuchungen ‚in Form' gehalten werden mussten. Idealerweise erfolgte die Konservierung möglichst direkt nach dem Tod, quasi ‚lebensnah' – um nicht zu sagen ‚nach dem Leben'. Schließlich war dem Material erst noch abzuringen, wie und warum in ozeanischen Tiefen „tierisches Leben pulsiert".[33] Kurz, es galt die Tiere in „Tiefseeformen" zu überführen und auf diese Weise „einer feineren anatomischen Zergliederung zugängig" zu machen.[34] Nur derart stillgestellt konnten sie schließlich, da in ihrer Lebensweise und Existenzfähigkeit bestimmbar, zu einem Lebewesen werden.

30 Ebd., S. 7.
31 Ebd., S. 22f.
32 Chun, *Wissenschaftliche Ergebnisse,* Bd. 1, 1902, S. H.
33 Chun, *Aus den Tiefen des Weltmeeres,* 1903 (1900), S. 6.
34 Chun, *Wissenschaftliche Ergebnisse,* Bd. 1, 1902, S. C.



Abb. 2: Ewald H. Rübsaamen: *Vampyroteuthis infernalis n. g. n. sp.*, 1915

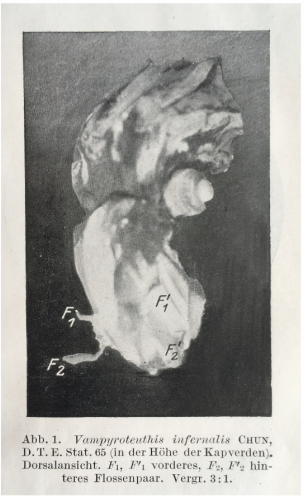


Abb. 1. *Vampyroteuthis infernalis* CHUN, D. T. E. Stat. 65 (in der Höhe der Kapverden). Dorsalansicht. F_1, F'_1 vorderes, F_2, F'_2 hinteres Flossenpaar. Vergr. 3:1.

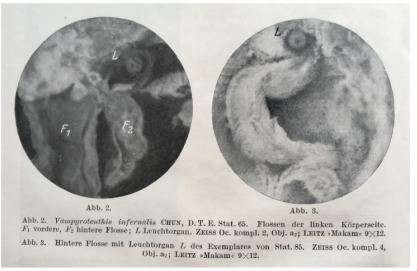


Abb. 2. *Vampyroteuthis infernalis* CHUN, D. T. E. Stat. 65. Flossen der linken Körperseite. F_1 vordere, F_2 hintere Flosse; L Leuchtorgan. ZEISS Oc. kompl. 2, Obj. a$_3$; LEITZ »Makam« 9×12.

Abb. 3. Hintere Flosse mit Leuchtorgan L des Exemplares von Stat. 85. ZEISS Oc. kompl. 4, Obj. a$_3$; LEITZ »Makam« 9×12.

Abb. 3: Emma Brunnmüller: Fotografien, 1929

4.

Doch gerade die Feststellung der ‚Tiefseeform' stellte sich beim Vampirtintenfisch als äußerst schwierig heraus. Bereits in dem kurz nach Chuns Tod 1914 veröffentlichten Band der *Wissenschaftlichen Ergebnisse der Valdivia-Expedition,* der die zoologische Beschreibung und zwei Bildtafeln des *Vampyroteuthis* enthält, erscheint dieser als problematischer Gegenstand. Zwar zeigt ihn die Tafel XC mit exakt der Farbgebung – schwarzer Körper und purpurrote Augen –, die Chun ihm zuvor zugesprochen hatte (Abb. 2).[35] Jedoch ist nun zum einen seine Abstammung fraglich, so dass er kurzerhand zum Gründer seiner eigenen Familie der *Vampyroteuthidae* wird; zum anderen steht ausgerechnet seine Form in Frage. Ja, er sei von Beginn an in einem so „mangelhaften Erhaltungszustande" gewesen, dass „ein paar Hautfetzen den Anschein von Flossen erweckten" und *Vampyroteuthis* daher fälschlicherweise mit zwei statt nur einem Flossenpaar in Chuns Reisebericht gezeigt worden sei.[36]

Auch die Zoologin Emma Brunnmüller (1892–?), die sich die drei *Vampyroteuthis*-Präparate der *Valdivia*-Expedition 1929 nach Wien kommen lässt, muss feststellen, dass die „Haut bereits tatsächlich […] sehr in Fetzen weghängt, soweit sie überhaupt vorhanden ist", und zwei Exemplare gar nur mehr eine einzelne Flosse besitzen.[37] Dennoch meint sie, in den Fotografien, die sie anfertigt, nicht bloß den „Habi-

35 Es ist unklar, wann und wie die beiden Bildtafeln zu *Vampyroteuthis* (Tafel XC: „*Vampyroteuthis infernalis n. g. n. sp.*" und XCI: „1-5 *Vampyroteuthis infernalis.* 6–10 *Amphitretus*") entstanden sind. Die Zeichnungen stammen von Ewald H. Rübsaamen und Chun. Während andere der in dem Band enthaltenen Tafeln im Erläuterungsteil mit Hinweisen wie „Farbenskizze nach dem Leben" oder „Mit Benutzung einer photographischen Aufnahme gezeichnet" versehen sind, fehlen hier derlei Angaben.

36 Thiele, „Vampyroteuthidae", 1915, S. 132–134, hier S. 133.

37 Brunnmüller, „Zur Genus- und Artcharakteristik", S. 302–322, hier S. 305. Trotz eingehender Suche ließen sich bisher leider kaum Informationen über oder Spuren von Emma Brunnmülller in naturwissenschaftlichen Archiven oder Datenbanken finden. Das Archiv der Universität Wien verzeichnet in den Rigorosenakten der Philosophischen Fakultät (vgl. PH RA 10450) ihr Geburtsdatum (10.09.1892) sowie das Datum ihrer Promotion im Fach Zoologie (10.4.1930); ihr Dissertationsthema entspricht dem zitierten Artikel. Dass von Emma Brunnmüllers Forschung kaum etwas überliefert ist, mag weitere Fragen aufwerfen zur Vergänglichkeit wissenschaftlicher Arbeit – insbesondere von nicht-männlichen Forschenden und in der Zeit kurz vor und während der nationalsozialistischen Diktatur – sowie zu den Praktiken, Forschungsarbeiten zugänglich zu machen und so ebenfalls in eine Form von Nachhaltigkeit zu überführen.

tus des Tieres", sondern „das umstrittene hintere Flossenpaar vor[stellen]" zu können (Abb. 3).[38] Nicht wegen, sondern trotz seiner Hautfetzen hat *Vampyroteuthis* hier nun wieder vier Flossen.

Der französische Meereszoologe Louis Joubin (1861–1935) hat es ebenfalls mit Auflösungserscheinungen zu tun. In seiner Beschreibung eines Oktopoden, der zwar den Namen *Melanoteuthis lucens* erhält, doch ohnehin alsbald in Verdacht gerät, eigentlich ein *Vampyroteuthis* zu sein,[39] berichtet er vom Fang des Tieres während der Expedition Alberts I. von Monaco 1905. Der Oktopus sei zwar sogleich gezeichnet, aquarelliert und konserviert worden. Allerdings konnte von Konservierung keine Rede sein, „denn", so Joubin,

> das Formol, in dem das Tier konserviert wurde, hat fast unmittelbar den Großteil der Epidermis und damit die Pigmente zerstört. Darüber hinaus ist der Körper, der stellenweise weich, gallertartig und von Wasser durchdrungen ist, verschrumpelt und hat seine Gesamtform verändert; auch seine Größe hat sich verringert. Das lebendige Tier war schwarz und komplett undurchsichtig. Nachdem sich die Pigmente aufgelöst haben, ist es nun zur Hälfte transparent.[40]

Die ‚Tiefseeform' erweist sich als eine Sache des Konservierungsmediums – und zwar umso deutlicher, da Letzteres gerade nicht der vermeintlichen Erhaltung dient, sondern einen umfassenden Deformations- und Transformationsprozess einleitet. Das Formol bringt so, in Zusammenspiel mit der Fotografie, eine gänzlich andere *Vampyroteuthis*-Form hervor als das Aquarell. (hier Abb. 4 und 5)

Allerdings bedingt das Medium nicht nur die Form, sondern zudem die Farbe, was auch Grace E. Pickford (1902–1986) bemerkt. Anhand der neun *Vampyroteuthis*-Präparate der Discovery-Expeditionen (1927– 1937) kommt sie zu einem ähnlichen Schluss wie Joubin vierzig

38 Ebd.

39 Vgl. Grimpe, „Zur Systematik der achtarmigen Cephalopoden", 1917, S.320–329, hier S. 328.

40 Joubin, „Études préliminaires", 1912, S. 1–14, hier S. 1 u. 3, Übersetzung MMS. *„[…] car le formol dans lequel l'animal a été conservé a presque immédiatement détruit la plus grande partie de l'épiderme ainsi que les pigments. De plus, le corps particulièrement mou, gélatineux, infiltré d'eau, s'est ratatiné et la forme générale a changé; la taille aussi a diminué. L'animal vivant était noir et complètement opaque. Après la disparition des pigments il est à demi transparent […]."*



Abb. 4: *Melanoteuthis lucens Joubin*,
aus Louis Joubin: *Céphalopodes*, 1920

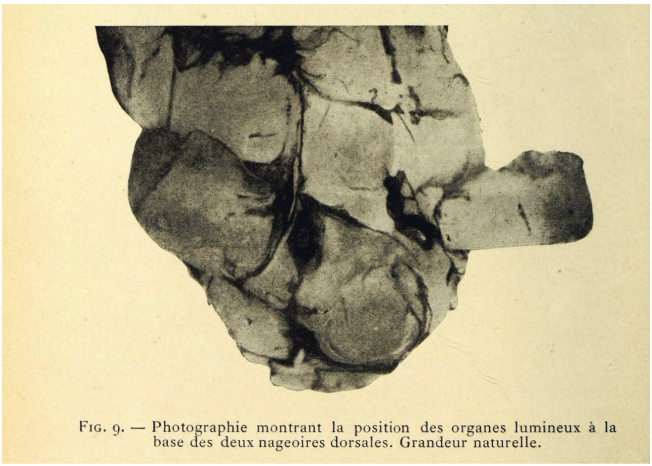


Fig. 9. — Photographie montrant la position des organes lumineux à la base des deux nageoires dorsales. Grandeur naturelle.

Abb. 5: *Melanoteuthis lucens Joubin*,
aus: Louis Joubin: *Études préliminaires sur les Céphalopodes*, 1912

Jahre zuvor: „The present colour of the external surface is black, as it is in all preserved specimens that are not totally faded as the result of prolonged storage in neutral formalin.“[41] Doch ist dieses Schwarz letztlich selbst „an artifact of preservation“.[42] Es sei nur zum Vorschein gekommen und zum morphologischen Merkmal geworden, weil sich ein darüber liegendes purpurfarbenes Pigment in der Konservierungsflüssigkeit aufgelöst habe. In den *Vampyroteuthis*-Präparaten sei dieses Purpur „so verblichen, dass es durch darunterliegende schwarze oder braune Chromatophoren im subkutanen Gewebe maskiert wird“, schreibt Pickford in einer in Hinblick auf das Verhältnis von Tiefe und Oberfläche äußerst bemerkenswerten Formulierung.[43] Indem diese ‚Maskierung‘ von unten aufgedeckt wird, wechselt *Vampyroteuthis* neben der Zahl der Flossen, wie auf Pickfords Schaubild zu sehen ist, auch seine Farbe: von ‚sammetschwarz‘ zu Purpur, das nun das eigentliche Merkmal an der Körper*oberfläche* ist, aber dennoch den sprechenden Namen „deep purple“ bekommt (Abb. 6).[44]

5.

Präparate sind, das lässt sich bei Hans-Jörg Rheinberger nachlesen, „epistemische Dinge“: In ihnen sollen lebendige Dinge durch Präparationstechniken für den Erkenntnisprozess fixiert werden, damit sie ‚zu sich‘ kommen, d. h. damit ihre ‚eigentlichen‘ Merkmale und somit sie selbst evident werden.[45] Dabei handelt es sich um einen Vorgang des Herstellens, der laut Rheinberger das Paradox des wissenschaftlichen Präparates ausmacht: „[D]ie ganze Arbeit der Zurichtung, die im Wortsinn des lateinischen *praeparare* steckt, [darf] genau dann als erfolgreich gelten, wenn sie im Objekt zum Verschwinden gebracht wurde.“[46]

41 Pickford, „The Vampyromorpha of the Discovery expeditions“, 1952, S. 197–210, hier S. 209.

42 Ebd.

43 „so faded as to be masked by underlying black or brown chromatophores in the subcutaneous tissues“, Übersetzung MMS, Ebd., S.199.

44 Ebd. In der Zwischenzeit wurde im Übrigen die Flossenzahl von *Vampyroteuthis* festgelegt: als eine, die sich verändert. Vgl. Pickford, *Vampyroteuthis infernalis Chun*, 1949; sowie Seibel u. a., „Flight of the Vampire“, 1998.

45 Rheinberger, *Epistemologie des Konkreten*, 2006, S. 337f.

46 Ebd., S. 338.

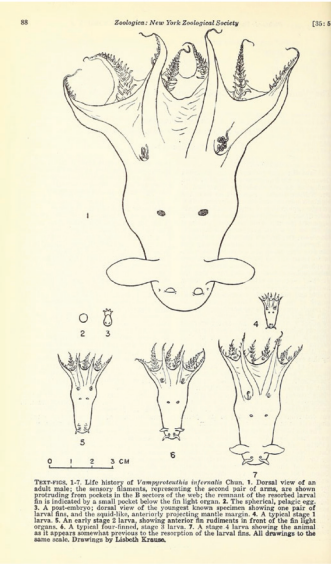


Abb. 6: Lisbeth Krause: *Life History of Vampyroteuthis infernalis Chun*, 1950

Bei den Präparaten namens *Vampyroteuthis* wird diese Strategie des Zum-Verschwinden-Bringens permanent durchkreuzt. Dabei erscheinen Deformationen und Transformationen, die die Wissensfigur *Vampyroteuthis* ausmachen, nicht einfach als ein Intervenieren, eine Störung des (Konservierungs-)Mediums. Dieses Medium, das das tote Tier als Lebens-Form konservieren, d. h. als intakten Körper bewahren sollte, um diesem die Geheimnisse des Lebens aus den Tiefen des Weltmeeres entlocken zu können, inter- oder vielmehr intra-agiert[47] mit diesem Körper und vice versa. Das hat zwei Konsequenzen: Erstens entsteht hierdurch gerade jener zerfetzte Körper, der eigentlich aus den Netzen an Bord der *Valdivia* aussortiert werden sollte: das Tote im Leben der (Meeres-)Biologie. Es ist das ausgeschlossene Eingeschlossene, das Konzepten wie ‚Lebensweise' oder ‚Lebenswelt' ebenso inhärent ist wie den Präparaten, die folglich als etwas Untotes verstanden werden können.

Zweitens bilden Organismus und Milieu keine fixe Zweier-Konstellation, sondern durchlaufen eine Art Re-/Konfigurierungsprozess. Gerade weil bei den *Vampyroteuthis*-Präparaten die ‚Lebens-Form' nicht stillsteht und die Unterscheidung zwischen ‚Eigentlichem' und

47 Zum Begriff der „intra-action" vgl. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 2007.

‚Uneigentlichem', zwischen Ausprägungen des ‚Existenzmilieus' und solchen des ‚Konservierungsmilieus' immer wieder aufgelöst und neu verhandelt wird, gibt es eine ständige De- und Reformierung, eine Trans-Formation des *Vampyroteuthis infernalis* und seiner ‚Lebewelt' tief im Ozean. Das zeigt sich nicht zuletzt an den unterschiedlichen Merkmalen, die seine Lebensweise und somit ihn als Lebewesen ausmachen sollen – und die ihn schließlich zu einem Schwellenwesen machen: Von unklarer Herkunft und unentschieden, ob er nun acht oder zehn Arme hat, wird er sowohl zum Oktopoden als auch zum Dekapoden erklärt, und damit als „aberrant, but in many respects rather primitive and archaic".[48]

Vielleicht gerade weil sich *Vampyroteuthis infernalis* nicht auf *eine* Lebensform und *eine* ‚Lebewelt' reduzieren lässt, gilt er der Meeresbiologie als ‚abweichend' und ‚archaisch'. Das wiederum macht ihn zu einem Wesen aus den Tiefen nicht nur des Ozeans, sondern auch der Zeit, zu einem „living fossil"[49] – was wohl der biologisch anerkannte Term für einen Untoten sein dürfte. Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass im Streit um die Familiengründung der *Vampyroteuthidae* sich zwei zänkische Zoologen letztlich auf zwei gültige Merkmale einigen konnten: „Mantelöffnung oft verhältnismäßig weit" und „Mundbewaffnung".[50] Diese beiden Merkmale scheinen sich bereits im Cephalopoden-Band der *Wissenschaftlichen Ergebnisse* von 1915 zu manifestieren. Während der Text mit den Bestimmungsproblemen ringt und die Auflösungserscheinung des Präparates beklagt, vollzieht sich beim Übergang von der ersten zur zweiten *Vampyroteuthis*-Bildtafel eine merkwürdige Transformation. Zeigt die erste Tafel (vgl. Abb. 2, insbes. Figur 1) bis auf die Flossenanzahl ein mit der Textfigur in Chuns Reisebericht nahezu identisches Bild, so präsentiert die direkt im Anschluss abgedruckte Tafel eine gänzlich andere Gestalt des *Vampyroteuthis infernalis* (hier Abb. 7). Aufrecht stehend und im Profil mit einer Art Cape als Körperhülle gezeichnet, mutet die rechte Figur seltsam anthropomorph an; die größte Figur in der obe-

48 Pickford, „The Vampyromorpha of the Bermuda Oceanographic Expeditions", 1950, S. 87–95, hier S. 87.

49 Yokobori u. a., „Mitochondrial genome structure and evolution", 2007.

50 Thiele, „Systematik der achtarmigen Cephalopoden", 1917, S. 3–4, hier S. 4, 3; vgl. auch die Replik von Grimpe, „Systematik der achtarmigen Cephalopoden", 1917, S. 320–329.

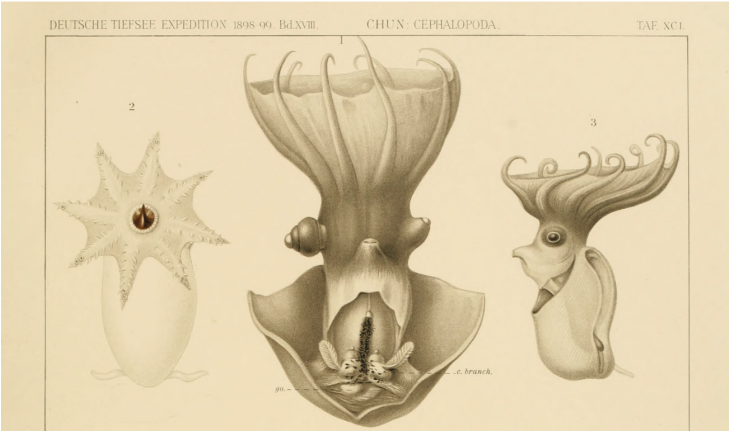


Abb. 7: Ewald H. Rübsaamen u. Carl Chun: Ausschnitt aus Bildtafel *XCI 1–5 Vampyroteuthis infernalis. 6–10 Amphitretus*, 1915

ren Mitte der Tafel, ebenfalls in senkrecht aufgestellter Position, soll den Pallialkomplex zeigen.[51] Jedoch ergibt sich beim Betrachten vielmehr der Eindruck, in einen weit aufgerissenen Mund zu blicken, aus dem links und rechts lange Gebilde hervorragen.

Parallel zur Zersetzung oder vielmehr als Teil der materiellen Dekomposition entsteht nicht nur eine neue Form des *Vampyroteuthis*, er wird vielmehr zu jener Gestalt, die als literarische Figur den Gestaltwandel verkörpert. Formalin erweist sich dabei nicht als Konservierungsmittel, sondern als Medium, das, wie bereits Ferdinand Blum bemerkte, eine ‚eigentümliche Umwandlung' in Gang zu setzen vermag, bei der Lebensformen immer schon Transformationen sind.

Die Zerfallsprozesse, um die es hier geht, lassen mitunter an Jacques Derridas An-Archiv denken, an sein *Mal d'archive*.[52] Doch ich denke, dass man mit *Vampyroteuthis* und der frühen Tiefseeforschung als einem materiellen Schauplatz des Verfalls die Aporie von Bewahren-Zerstören hinter sich lassen und Verfall als einen Prozess verstehen kann, der nicht nur bestimmte Ästhetiken und Techniken hervorbringt, nämlich in Gestalt der Präparate und ihrer weiteren

51 Vgl. die Beschreibung zu Tafel XCI, in Chun u. Brauer (Hg.), *Wissenschaftliche Ergebnisse*, Bd. 18, 1915, o. S.

52 Derrida, *Mal d'archive*, 1995.

Transformationen (Verfärbungen, Zeichnung, Fotografien usw., wie am gezeigten Material deutlich wird).[53] Vielmehr geht es hier um Verfall als eine Erzeugungsweise nicht-menschlichen Wissens, d. h. eines Wissens, das sich nicht akkumulieren lässt; und darum, dass im Zersetzen und Zerfetzen manche Lebensformen gerade erst entstehen. Kurz: Es geht um Verfall als – im weiteren Kontext – einen Vorgang nachhaltiger Produktion.

Wenn sich dabei der Protagonist, der Tiefseetintenfisch *Vampyroteuthis infernalis*, im Zuge dieses Zersetzungsprozesses als der Untote und Wiedergänger erweist, den er im Namen trägt, dann ist das vielleicht auch nichts anderes als eine (Lebens-)Weise von nachhaltiger Vergänglichkeit. Dann wäre allerdings der Hirst'sche Haifisch womöglich gar kein Hai. Oder mehr noch: keine (menschengemachte) Kunst. Sondern einer der Form(alin)-Wandler aus den An-Archiven der Tiefseeforschung.

Literatur

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London 2007

Blum, F.[erdinand]: „Der Formaldehyd als Härtungsmittel. Vorläufige Mittheilung", in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Mikroskopie und mikroskopische Technik* 10 (1893), S. 314f.

Blum, F.[erdinand]: „Ueber Wesen und Wert der Formolhärtung", in: *Anatomischer Anzeiger*, 11 (1896), S. 718–727

Blum, J. [Isaac]: „Formol als Conservierungsflüssigkeit", in: *Zoologischer Anzeiger* 16:434 (1893), S. 450–452

Brandstetter, Thomas und Christina Wessely (Hg.): *Der Ozean im Glas. Aquaristische Räume um 1900*, zugl. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 36:2 (2013)

Brunnmüller, Emma: „Zur Genus- und Artcharakteristik von Vampyroteuthis infernalis CHUN" in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Zoologie*, 135 (1929), Heft 3/4, S. 302–322

Carlowitz, Hans Carl v.: *Sylvicultura oeconomica. Oder Haußwirthliche Nachricht und Naturmäßige Anweisung Zur Wilden Baum-Zucht*, Leipzig 1713

Chun, Carl: *Die pelagische Thierwelt in grösseren Tiefen und ihre Beziehungen zur Oberflächenfauna*, Cassel 1887

Chun, Carl: „Über die Resultate der Tiefseeforschung und den Plan einer Deutschen Tiefsee-Expedition", in: *Verhandlungen der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte, 69. Versammlung in Braunschweig, 20.–25. September 1897, Erster Theil*, Leipzig 1898, S. 122–134

53 Hierfür sprechen die augenfälligen Parallelen zwischen Hirst'schem Hai und *Vampyroteuthis infernalis*: Ca. 2006 war die Formaldehydlösung so getrübt und der Hai so stark zersetzt – eine Flosse war sogar abgefallen –, dass er ersetzt werden musste. Ich danke Yorick Berta herzlich für diesen Hinweis!

Chun, Carl: *Aus den Tiefen des Weltmeeres. Schilderungen von der Deutschen Tiefsee-Expedition*, 2. umgearb. u. verm. Auflage, Jena 1903 (1900)
Chun, Carl (Hg.): *Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Tiefsee-Expedition auf dem Dampfer „Valdivia" 1898–1899*, Bd. 1, *Oceanographie und maritime Meteorologie*, bearb. v. Gerhard Schott, Jena 1902
Chun, Carl u. August Brauer (Hg.): *Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Tiefsee-Expedition auf dem Dampfer „Valdivia" 1898–1899*, Bd. 18: *Die Cephalopoden*, II. Teil: *Myopsida. Octopoda*, Jena 1915
Derrida, Jacques: *Mal d'archive: une impression freudienne,* Paris 1995
Flusser, Vilém u. Louis Bec: *Vampyroteuthis infernalis. Eine Abhandlung samt Befund aus dem Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Göttingen 1987
Grimpe, Georg: „Zur Systematik der achtarmigen Cephalopoden", in: *Zoologischer Anzeiger* 48 (1917), S. 320–329
Jansen, Sarah: *Schädlinge. Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts 1840-1920*, Frankfurt a. M./New York 2003
Joubin, Louis: „Études préliminaires sur les Céphalopodes recueillis au cours des croisières de S. A. S. le Prince de Monaco", in: *Bulletin de L'institut Océanographique*, Nr. 220, 10. Jan. 1912, S. 1–14
Joubin, Louis: *Céphalopodes provenant des Campagnes de la Princesse-Alice (1898–1910), Fascicule 54 (3e Série), Résultats des campagnes scientifiques accomplies sur son yacht par Albert 1er Prince Souverain de Monaco*, Monaco 1920
Jue, Melody: *Wild Blue Media. Thinking Through Seawater,* Durham/London 2020
Mills, Eric L.: *Biological Oceanography. An Early History, 1870-1960*, Toronto/Buffalo/London, Paperback Edition, 2012 (1989)
O.V.: „Kleine Mitteilungen. Die Deutsche Tiefseeexpedition", in: *Die Gartenlaube* 19 (1898), S. 580
Pickford, Grace E.: *Vampyroteuthis infernalis Chun. An Archaic Dibranchiate Cephalopod*, Bd. II. *External anatomy* (Dana Report 32), 1949
Pickford, Grace E.: „The Vampyromorpha (Cephalopoda) of the Bermuda Oceanographic Expeditions", in: *Scientific contributions of the New York Zoological Society* 35 (1950), S. 87–95
Pickford, Grace E.: „The Vampyromorpha of the Discovery Expeditions", in: *Discovery Reports* Bd. 27, Juli 1952, S. 197–210
Seibel, Brad A. u. a.: „Flight of the Vampire: Ontogenetic Gait-Transition in *Vampyroteuthis infernalis* (Cephalopoda: Vampyromorpha)", in: *The Journal of Experimental Biology* 201 (1998), S. 2413–2424
Rheinberger, Hans-Jörg: *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a. M. 2006
Steuer, Adolf: *Planktonkunde,* Leipzig/Berlin 1910
Thiele, Johannes: „Vampyroteuthidae n. fam.", in: *Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Tiefsee-Expedition auf dem Dampfer „Valdivia" 1898–1899*, Bd. 18: *Die Cephalopoden*, II. Teil: *Myopsida. Octopoda*, hg. v. Carl Chun u. August Brauer, Jena 1915, S. 132–134
Thiele, Johannes: „Bemerkungen über die Systematik der achtarmigen Cephalopoden", in: *Zoologischer Anzeiger* 48 (1917), S. 3–4
Vennen, Mareike: *Das Aquarium. Praktiken, Techniken und Medien der Wissensproduktion (1840-1910)*, Göttingen 2018
Weltner, W.[ilhelm]: „Formolconservirung von Süsswasserthieren", in: *Sitzungs-Berichte der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin* 1898, Nr. 6, Sitzungsbericht vom 21. Juni 1898, S. 57–63

Yokobori, Shin-ichi u. a.: „Mitochondrial Genome Structure and Evolution in the Living Fossil Vampire Squid, *Vampyroteuthis infernalis*, and Extant Cephalopods", in: *Molecular Phylogenetics and Evolution* 44 (2007), S. 898–910

Abbildungen

Abb. 1 Carl Chun: *Aus den Tiefen des Weltmeeres. Schilderungen von der Deutschen Tiefsee-Expedition*, 2. umgearb. u. verm. Auflage, Jena 1903, Titelblatt u. S. 88 mit Textfigur *Vampyroteuthis infernalis Ch. 3/1*

Abb. 2 Ewald H. Rübsaamen: Bildtafel *XC Vampyroteuthis infernalis n. g. n. sp.*, aus Carl Chun u. August Brauer (Hg.): *Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Tiefsee-Expedition auf dem Dampfer „Valdivia" 1898–1899*, Bd. 18: *Die Cephalopoden*, II. Teil: *Myopsida. Octopoda*, Jena 1915, o. S.

Abb. 3 Emma Brunnmüller: Fotografien, in: dies.: „Zur Genus- und Artcharakteristik von *Vampyroteuthis infernalis* CHUN", in: *Zeitschrift für wissenschaftliche Zoologie* 135 (1929), Heft 3/4, S. 302–322, S. 305f.

Abb. 4 *Melanoteuthis lucens Joubin*, laut Legende angefertigt von „Mlle Vesque, d'après l'aquarelle faite par M. L. Tinayre sur l'animal au moment de sa capture", in: Louis Joubin: *Céphalopodes provenant des Campagnes de la Princesse-Alice (1898–1910), Fascicule 54 (3e Série), Résultats des campagnes scientifiques accomplies sur son yacht par Albert 1er Prince Souverain de Monaco*, Monaco 1920, Tafel V

Abb. 5 *Melanoteuthis lucens Joubin*, Fotografie, in: Louis Joubin: „Études préliminaires sur les Céphalopodes recueillis au cours des croisières de S. A. S. le Prince de Monaco", in: *Bulletin de L'institut Océanographique* 220 (10. Januar 1912), S. 1–14, S. 10

Abb. 6 Lisbeth Krause: *Life History of Vampyroteuthis infernalis Chun,* Schaubild in: Grace E. Pickford: „The Vampyromorpha (Cephalopoda) of the Bermuda Oceanographic Expeditions", in: *Scientific Contributions of the New York Zoological Society* 35 (1950), S. 87–95, S. 88

Abb. 7 Ewald H. Rübsaamen u. Carl Chun: Figuren 1–3, Ausschnitt aus Bildtafel *XCI 1–5 Vampyroteuthis infernalis. 6–10 Amphitretus*, in: Carl Chun u. August Brauer (Hg.): *Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Tiefsee-Expedition auf dem Dampfer „Valdivia" 1898–1899*, Bd. 18: *Die Cephalopoden*, II. Teil: *Myopsida. Octopoda*, Jena 1915, o. S.

Nachhaltigkeit, Transformation und Verlust in der samischen Gegenwartskunst

Anne Hemkendreis

Debatten im Kontext der Nachhaltigkeit entwickeln sich in den skandinavischen Ländern zunehmend zu einem Kampf um politische Entscheidungsfindung. Insbesondere in Norwegen demonstrieren wiederholt Sámi gegen Konzerne, deren Ausbau erneuerbarer Energien sie als ‚grünen Kolonialismus' bezeichnen.[1] Nachhaltige Zukunftsprojekte in der Finnmark werden dabei in einen Bezug gesetzt zu der kolonialen Geschichte Skandinaviens, wodurch das Zukunftsversprechen des Nachhaltigkeitsbegriffs einem Blick auf historische Zusammenhänge und gewachsene Machtstrukturen weicht.[2]

Die samische Künstlerin Sissel Mutale Bergh (*1974) stellt die Frage eines kolonialismusbedingten Verlustes indigener Kulturen und Lebensweisen innerhalb Norwegens. Aktuellen Nachhaltigkeitskonzepten wird dabei keine kategorische Absage erteilt. Stattdessen wird durch die Abarbeitung an kanonisierten Darstellungstraditionen und durch den Einsatz von Figuren der Transformation, Immaterialität und Durchdringung ein spezifisch ökonomisches Nachhaltigkeitsverständnis im Kontext des sog. Fosen-Konflikts diskutiert. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, schlagen Berghs künstlerische Arbeiten eine nicht auf den Menschen zentrierte, historisch und regional situierte Erweiterung des Nachhaltigkeitsdenkens vor, das den Blick nunmehr auf die Gegenwart richtet.

1 Young, „Environmental Colonialism ", 2020.

2 Das Research Institute for Sustainability in Potsdam definiert Nachhaltigkeit wie folgt: „Im Verständnis des RIFS umfasst Nachhaltigkeit ein Leitkonzept, um humane Lebensbedingungen für alle Menschen weltweit heute und in Zukunft sicherzustellen und zu fördern sowie dazu beizutragen, dass die dafür notwendigen natürlichen Lebensgrundlagen wiederhergestellt und erhalten werden." RIFS Potsdam, *Der Ansatz des RIFS*, ohne Datum.

Samischer Aktivismus um den Fosen-Konflikt

Im Oktober 2023 versammelten sich vor allem junge Demonstrant:innen vor dem Stortinghet, dem norwegischen Parlament in Oslo. Es handelte sich um eine Gruppe von Aktivist:innen, die gegen den größten On-Shore-Windpark Europas auf der Fosen-Halbinsel (Teil von *Sápmi*, also dem samischen Heimatland) protestierten. Im Oktober 2021 hatte Norwegens Oberster Gerichtshof einstimmig entschieden, dass der Hauptteil der Windenergieanlage illegal errichtet wurde.[3] Die Vergabe der Lizenzen für 151 von 277 Windturbinen verstieß also gegen indigene Rechte. Die Fosen-Halbinsel ist traditionelles Weideland der Rentiere, deren Haltung halb-nomadisch ist. Während die Tiere im Sommer wegen der Hitze und den Moskitos in die Berge ziehen, wandern sie im Winter an die Küste. Dort stehen nun die Windräder, vor denen die Tiere eine natürliche Scheu haben.[4]

Der Fosen-Konflikt spitzt sich weiter zu. Im Jahr 2022 hatte Jonas Gahr Støre, Ministerpräsident von Norwegen, im samischen Parlament in Karasjok die baldige Lösung des Konflikts angekündigt. Norwegens Energieminister Terje Aasland hatte sich sogar für die Lizensierung entschuldigt und den Bau der Anlage als Menschenrechtsverletzung bezeichnet. Von dem Rückbau der Windräder wollte er allerdings nichts wissen. Stattdessen wurde den Rentierhalter:innen Geld angeboten, welches diese wiederum ablehnten. „Wir Sámi wollen kein Geld", so die Meinung der Demonstrant:innen, „wir wollen unser Land zurück."[5]

Bei dem Fosen-Windpark handelt es sich um ein Bauprojekt in Höhe von elf Milliarden Euro, in das auch Gelder aus Deutschland und der Schweiz geflossen sind. Die Stadtwerke München sind beteiligt, da in Bayern wegen der Abstandsregeln der Bau von Windparks erschwert ist. Norwegen ist aktuell der wichtigste Energielieferant Europas und wirtschaftlicher Profiteur vom russischen Angriffskrieg auf die Ukraine.[6] 2023 exportierte das Land doppelt so viel Strom wie zwei Jahre zuvor. Neben der Genehmigung für weitere Windparks im Jahr 2023 wurde kürzlich bekannt, dass die Regierung zudem in der Tiefsee

3 Staib, „Sie protestieren gegen den ‚grünen Kolonialismus'", 2023.

4 Dies wurde kürzlich für Säugetiere festgestellt, wobei eine Studie zu Rentieren im Speziellen noch aussteht. Vgl. Kumara, „Response of Birds and Mammals ", 2022.

5 Staib, „Sie protestieren gegen den ‚grünen Kolonialismus'", 2023.

6 Die Medien erheben dies zu einer moralischen Frage, vgl. Henley, „Norway Urged to Step Up Ukraine Support", 2023.

ein Gebiet in der Größe Deutschlands für den Abbau von Batteriematerialien eröffnen will. Außerdem plant Norwegen, CO2 anderer Staaten im Meeresboden zu speichern. Der Gewinn aus diesen Investitionen soll in den norwegischen Fond für zukünftige Generationen fließen, der im Kontext der in den 1960er Jahren entdeckten Ölvorkommen in Norwegen angelegt wurde und mittlerweile 1,3 Billionen Euro umfasst. Aktivist:innen behaupten ein Greenwashing der norwegischen Regierung, da das mit dem Fosen-Windpark erwirtschaftete Geld auch in Anlagen für die Erdgasverarbeitung fließe.[7]

Der Konflikt wird mit der kolonialen Geschichte Norwegens in Bezug gesetzt. Bis ins 20. Jahrhundert betrieb die Regierung in den Gebieten der Sámi eine aktive Politik der *Vernosking* (norw. Terminus für Norweginisierung).[8] Die Sámi sind ein indigenes Volk von ca. 80.000 Menschen, das in den nördlichen Gebieten Norwegens, Schwedens und Finnlands und auf der russischen Kola-Halbinsel (insgesamt *Sápmi*) beheimatet war. Etwa 65.000 von ihnen bilden eine Minderheit innerhalb der norwegischen Bevölkerung von ca. 5,5 Millionen Menschen. Die Kolonialgeschichte der Sámi begann mit der Christianisierung der nördlichen Teile Skandinaviens, insbesondere vom 17. bis ins 19. Jahrhundert. Im Zuge der sich herausbildenden Ethnologie, die die Sámi als eine ‚minderwertige Rasse' definierte, (und aufgrund des Wachstums der skandinavischen Bevölkerung) wurden Sámi weitgehend aus ihren angestammten Gebieten vertrieben.[9] Gerechtfertigt wurde dieses Vorgehen von der norwegischen Regierung damit, dass die Sámi die Finnmark nicht ‚offiziell' besäßen; schließlich konnten sie keine schriftlichen Dokumente vorweisen. Zusätzlich kam es zu einer Assimilierungspolitik, wie man sie aus dem sog. globalen Süden kennt: Samische Kinder wurden ihren Eltern weggenommen und zur Umerziehung in Internate gebracht, was einen großen Verlust der indigenen Sprache und Kultur zur Folge hatte.[10]

Das heutige Selbstbewusstsein der Sámi geht auf einen historischen Protest zurück, der in der aktuellen Demonstration vor dem Stortinghet durch den Slogan CSV (Čájet Sámi Vuoiŋŋa = *Show Sámi*

7 Luke Laframboise, „Just like Alta?", 2023.

8 Andersen, „Feminism in Postcolonial Nordic Spaces", 2015, S. 239–245, hier S. 241.

9 Zum Kolonialismus im Norden vgl. Mulinari u. a., „Postcolonialism and the Nordic Models of Welfare and Gender", 2009.

10 Fonneland u. Äikäs, „ The Making of Sámi Religion ", 2020.

Spirit) aktualisiert wird. Rekurriert wird auf die Alta-Kontroverse der 1970er Jahre, in der gegen die Errichtung einer hydroelektrischen Powerplant im Alta-Fluss in der Finnmark protestiert wurde.[11] Der Bau erfolgte schließlich inmitten eines Gebiets samischer Rentierhaltung. Dennoch war der Protest insofern erfolgreich, als er den Sámi zu mehr politischem Einfluss verhalf. 1980 wurden sie vom norwegischen Parlament als indigene Minderheit anerkannt; 1989 wurde ihr eigenes Parlament in Karasjok (Nord-Norwegen) eröffnet.

Die Demonstrant:innen in Oslo gehören zu einer jungen Generation, die in norwegischen Metropolen lebt (also nicht vorrangig in abgelegenen ländlichen Gebieten) und samische Identitäten darum als divers und modern versteht.[12] Sie arbeiten eng zusammen mit umweltaktivistischen Gruppen und Vertreter:innen aus der Kunst. Beispielsweise nahm auf Einladung der Jugend-Naturschutz-Organisation *Natur og Ungdom* auch die Klimaaktivistin Greta Thunberg mehrfach an den Demonstrationen um den Fosen-Konflikt teil.[13] Der Windpark wird von den samischen Jugendlichen und jungen Erwachsenen nicht als nachhaltige Investition der Regierung in ihre Zukunft angesehen, sondern als „grüner Kolonialismus", als welchen ihn auch Greta Thunberg bezeichnete, wie u. a. ein Artikel in der *Financial Times* vom 27. Februar 2023 hervorhob. Auch samische Künstler:innen partizipieren – das verrät u. a. ein Blick auf Social Media – häufig an aktivistischen Protesten.[14]

Im Folgenden widme ich mich der Videoarbeit *Elmie: Know-How-Know* der Künstlerin Sissel M. Bergh, die eine künstlerische Reaktion auf den aktuellen Fosen-Konflikt ist. Bereits im Titel der Arbeit wird das Spannungsverhältnis von wirtschaftlich-technischem Knowhow und indigenen Wissenskulturen aufgerufen. Im Zentrum der Arbeit steht die Kritik an einer anthropozentrischen Perspektive auf die Arktis – vorgestellt als leere, zu erobernde und auszubeutende Region – sowie die Auslotung der Schnittstellen zwischen samischer Kosmologie und ökologischen Nachhaltigkeitskonzepten.[15] Gerade in der

11 Dankertsen, *Young Sámi in urban areas of Norway and Sweden*, 2022.
12 Kyrölä u. Huuki, „Re-imagining a Queer Indigenous Past ", 2021.
13 Staib, „Sie protestieren gegen den ‚grünen Kolonialismus'", 2023.
14 Cocq u. Dubois, *Sámi Media and Indigenous Agency in the Arctic North*, 2020.
15 Zur samischen Kosmologie vgl: Heith, *Experienced Geographies and Alternative Realities*, 2020.

kritischen Auseinandersetzung Berghs mit der kolonialen Vergangenheit und Gegenwart Sápmis findet sich der Entwurf für ein Verständnis von Nachhaltigkeit, das weniger ökonomisch und imperial als ökologisch und klimagerecht ausgerichtet ist.

Der Windmann

Das Video *Elmie: Know-How-Know* wird von Bergh als dokumentarisch-poetische Arbeit über die Zerstörung der Berglandschaft in der Gegend von Fosen bezeichnet.[16] Der Film feierte Mitte Oktober 2023 seine Premiere. Er wurde fast zeitgleich in verschiedenen Museen – unter anderem in der Kunsthalle in Bergen und in der Cinemateket in Traante (Trondheim) – gezeigt. Mit einer Länge von 29 Minuten und präsentiert auf einer großformatigen Leinwand entfaltet das Video, begleitet von Sound und einem Voiceover, einen immersiven Effekt.

Im Kern der Arbeit steht nicht so sehr der Fosen-Konflikt, sondern die Bedeutung des Windes in der samischen Sprache und Kosmologie. Der Wind als immaterielles Element wird im Video sichtbar, indem die Künstlerin Luftströme ins Bild setzt, die wie magische Energiebahnen z. B. Musikinstrumenten entweichen (Abb. 1). Als indirekter Effekt zeigt sich die Kraft des Windes zudem in Landschaftsszenen, etwa im aufgewühlten Meer, den sich im Sturm biegenden Bäumen oder aber im Schatten der sich langsam drehenden Flügel der Windturbinen. Personifiziert wird er außerdem im Voiceover und im Untertitel, nämlich als *Biegk-ålma*, der süd-samischen Bezeichnung für den Windmann. Er ist derjenige, „who brushes off the snow from the edge of the mountain", und zwar bis die grünen Weideflächen der Rentiere darunter erscheinen. *Biegk-ålma* ist auch der Herbststurm, der all das

16 Als Interpretin, die nicht samischer Abstammung ist, erkenne ich an, dass samische und andere indigene Formen von Kunst und Literatur meine Perspektive in vielerlei Hinsicht erweitern. Diese Erkenntnis impliziert, dass ich gelegentlich unzulänglich interpretiere oder im Namen anderer spreche, was der komplexen Machtdynamik der Ausstellungskultur und der akademischen Forschung inhärent ist, in denen Extraktion und Loslösung von lokalen Kontexten vorherrschend sind. Daher erhebe ich nicht den Anspruch, alle Facetten von Sissel M. Berghs Arbeiten zu verstehen, sondern stehe im aktiven Austausch mit der Künstlerin, mit dem Ziel zu erforschen, wie samische Gegenwartskunst zur Auflösung postkolonialer Strukturen beiträgt.



Abb. 1: Sissel Bergh: *Elmie: Know-How-Know*, 2023

vernichtet, was gehen muss. In der samischen Kosmologie nimmt er eine zentrale Stellung ein und wird – z. B. auf schamanischen Trommeln – figürlich dargestellt.[17] Als männliche Figur mit zwei Schaufeln ausgestattet, symbolisiert er die Erschaffung von Sápmi, dem Heimatland der Sámi. Mit der einen wühlt er den Schnee und mit der anderen den Wind auf, weshalb Sápmi dem indigenen Glauben nach zunächst nicht bewohnbar war. Erst als eine der Schaufeln ihren Dienst versagte und das Chaos sich lichtete, war es den Sámi möglich, ihr zukünftiges Heimatland zu betreten.

Nach samischer Vorstellung ist der Wind ein Bote für Tier und Mensch, da er Veränderungen ankündigt; insofern verkörpert *Biegkålma* das Wissen von der Vergänglichkeit und der Erneuerung des Lebens. Die Beziehung zwischen Wissen und Wind zeigt sich auch im Voiceover von Berghs Video, und zwar mit Blick auf die Rentiere: „Rendeer need to have wind in their noses all the time." Der Wind verrät den Tieren etwas über mögliche bevorstehende Gefahren. Die hochsensiblen Tiere nutzen ihn für ihre Orientierung in der Natur; er ist ihnen unersetzbar. Zusätzlich zur menschenähnlichen Gestalt wurde der Wind auf schamanischen Trommeln auch als Kreis visualisiert, der ein Zelt (*Lávvu*) – als Lebensmittelpunkt samischer Gemeinschaf-

17 Joy, *Evidence of Sámi Involvement in the Creation of Rock Paintings in Finland*, 2013.

ten – umfasst. Diese Darstellungsweise trägt bewusst der eigentlichen Immaterialität und Gestaltlosigkeit des Windes Rechnung, wodurch das abstrakte Wissen um seine beständige Wiederkehr und seine Funktion als Ankündigung des Wechsels der Jahreszeiten betont wird. Auch in Berghs Video finden sich, wie ich in der Folge zeigen werde, sowohl figürliche als auch nicht-figürliche Darstellungen des Windes. Insofern schließt die Künstlerin sowohl an europäische Ikonographien an, als dass sie von ihnen abweicht.

In der Antike wurde der Wind in der europäischen Kunst und Kultur in eine Figur gebannt. Als blasendes Gesicht erhielt er einen visuellen Ausdruck, der sich durch eine Vermenschlichung auszeichnete.[18] Erst durch die enge Verbindung von Meteorologie und Kunst des 19. Jahrhunderts avancierte der Wind zunächst in Holland des 17. Jahrhunderts und verstärkt im Zeitalter des Impressionismus zu einer Art ‚gestaltlosem Subjekt' der Darstellung.[19] Der Versuch seiner Visualisierung trat durch die Entwicklung der Naturwissenschaften also in ein Spannungsverhältnis zu der dem Wind eigenen Immaterialität und Kontingenz.

Die Theologin Sigurd Bergmann bemerkt heute eine Art Rückbesinnung auf die physischen Komponenten des Windes sowie auf den Wind als eine Art unberechenbare Macht. So führten die Folgen des Klimawandels, die jeder bzw. jede am eigenen Leib erfahre, zu einer veränderten Wahrnehmung dieser meteorologischen Kraft: „Climate change is moving us towards the threshold of a new weather religion", so die Autorin.[20] Mit der Verwendung des Begriffs der Religion spielt Bergmann auf die klimabedingte Obsession der Politik und Medien mit den Veränderungen im Wetter an. In der Philosophie habe dies – die Referenz ist Bruno Latours Gaia-Theorie – zur Vorstellung einer rächenden Figur geführt, die die Menschheit aufgrund ihres unökologischen Verhaltens heimsuche. Die Autorin fragt sich demgegenüber rhetorisch: „Does weather care about humans at all?"[21] Die aktuellen Personifizierungen der Natur in der ‚westlichen' Philosophie bezeichnet sie kritisch als das Wiedererstarken eines mittelalterlichen Glaubens an transzendentale Mächte, die über den Wind mit den Men-

18 Guldin, *Philosophie des Windes*, 2023, S. 8.
19 Petri, „Wetter und Kunst", 2018, S. 105–138, hier S. 105.
20 Bergmann, *Weather, Religion and Climate Change*, 2021, S. 2.
21 Ebd.

schen Kontakt aufnehmen und ihr Missfallen mit katastrophaler Drastik kommunizieren.[22] Eine weniger apokalyptisch-informierte Sicht auf den Wind könne dagegen der Menschheit helfen, die Erfahrung einer körperlichen Ausgesetztheit gegenüber dem Wetter zu nutzen, um fürsorglichere Zukunftsvisionen („caring futures") zu entwerfen.[23] Die zunehmende Spürbarkeit von Wetterphänomenen hat nach Bergmann also eine intensivierte Auseinandersetzung mit einer Veränderung im Natur-Mensch-Verhältnis zur Folge, die dem Wind erneut eine Gestalt verleiht. Es ließe sich auch von einer neuen Präsenz bzw. Wahrnehmbarkeit eines an sich immateriellen Phänomens sprechen: „In times of so-called Anthropocene weather is now becoming tangible, visible, and bodily perceivable in ordinary life worlds."[24]

Die Videoarbeit *Elmie: Know-How-Know* lässt sich als eine Resonanz auf die verstärkte Auseinandersetzung mit Wind und Wetter im ökologischen Diskurs interpretieren. Gleichzeitig ist für die Arbeit der Künstlerin jedoch auch die kulturelle Bedeutung des Windes für die Sámi zentral, die als sog. ‚weathered cultures' bezeichnet werden können. Diese Formulierung nutzt die Autorin Janine Randerson, um die Medialität von Wind und Wetter speziell in indigenen Kulturen zu untersuchen. Figürliche Vorstellungen des Wetters in indigenen Kosmologien deutet Randerson nicht etwa als menschenähnliche Personifikationen, sondern als Elemente eines nicht-anthropozentrischen Verständnisses der Natur, das grundlegend lokal verfasst und situiert sei.[25] Die stärkere Abhängigkeit indigener Kulturen vom Wandel der Jahreszeiten und die Notwendigkeit, diesen im gewissen Sinne voraussehen zu können, habe die Sinne für wiederkehrende Abläufe geschärft. Der Wind ist nach indigenem Verständnis darum ein transformatives und durchdringendes, nicht jedoch begrenztes oder auf menschen-ähnliche (bzw. moralische) Weise handelndes Element.

Auch *Elmie: Know-How-Know* gibt Einblick in die Verbundenheit der Sámi mit ihrem Heimatland, und zwar basierend auf den Phänomenen von Wind und Wetter. Die Künstlerin integriert in ihre Arbeit

22 In diese Richtung argumentiert auch Hartmut Böhme in seiner Kritik an Latour, vgl.: Böhme, „Der Niedergang naturästhetischer Evidenz", 2020.

23 Bergmann, *Weather, Religion and Climate Change*, 2021, S. 7.

24 Ebd., S. 12.

25 Randerson, *Weather as Medium*, 2018.



Abb. 2: Sissel Bergh: *Elmie: Know-How-Know*, 2023

Begriffe aus nord- und südsamischen Dialekten, die von einer männlichen und weiblichen Sprecherstimme eingeführt, auf Norwegisch erklärt und im Untertitel ins Englische übersetzt werden. Diese Begriffe kreisen um das komplexe Natur- und Weltverständnis der Sámi, das sich durch Figuren zyklischer Wiederkehr, allgemeiner Verbundenheit und gegenseitiger Durchdringung auszeichnet. Im Verweis auf den Atem, auf Vögel und die Landschaft wird u. a. die unsichtbare Macht des Windes hervorgehoben, alles miteinander in Bezug zu setzen. Der Wind ist das, was den Menschen und die Landschaft gleichermaßen durchfließt. Er ist unsichtbar, ein teils menschlicher, teils nicht-menschlicher Akteur und verantwortlich für die Balance innerhalb natürlicher Kreisläufe, in der keine Entität eine privilegierte Stellung einnimmt.

Das Verständnis des Windes als Element der Verbindung, Durchdringung und Transformation wird besonders deutlich in einer Szene, in der eine einsame Rückenfigur in schlichter Kleidung vor einem aufgewühlten Meer steht (Abb. 2). Die Szene rekurriert auf romantische Ikonographien, wie Caspar David Friedrichs (1774–1840) *Mönch am Meer oder den Wanderer über dem Nebelmeer* – also ikonische gewordene Bilder, die die Erhebung des Menschen über die Natur und die Kontemplation über ihre Unberührtheit und Grenzenlosigkeit versinnbildlichen.[26] Friedrichs Gemälde stehen in der Kunstgeschich-

26 Zum Erhabenen in der Gegenwartskunst mit einem besonderen Fokus auf

te jedoch zudem – Johannes Grave sowie Eva Horn und Johannes Bergthaller haben darauf hingewiesen – für die beginnende Erschütterung des menschlichen Subjekts, und zwar durch die Erfahrung einer physischen Konfrontation mit Naturgewalten, deren überwältigende Wirkung nicht länger rational eingehegt werden kann.[27] Bereits in der der Romantik finde im Kontext einer Ästhetik des Erhabenen nach Immanuel Kant eine schleichende De-Zentrierung des Menschen statt. In Friedrichs Bildern solitärer Rückenfiguren im Angesicht unendlicher Landschaften zeige sich weniger ein Moment der Erhebung als eines der physischen Gefährdung und Ausgesetztheit, und zwar als visualisierte Verunsicherung des menschlichen Subjekts bzw. eines anthropozentrischen Standpunkts.

Bergh orientiert sich in ihrer Videoarbeit somit an einem etablierten Kunstkanon und thematisiert zudem, welche Bilder für die Imagination nordischer Landschaften ikonisch wurden. Insbesondere zur Romantik zeigt die Künstlerin ein zwiegespaltenes Verhältnis, da die Nationalstaatengründung Norwegens (1905) maßgeblich auf der Imagination eines unberührten Nordens beruhte, welche schließlich zur Besiedelung Sápmis als angeblich ‚leere' Region führte. Darum dient der Künstlerin die solitäre Rückenfigur auch als Element der Reflexion und Auseinandersetzung. In der Durchmischung von kanonisierten Bildformeln mit Elementen samischer Kultur zeigt sich eine dekolonialisierende Praxis, die mit dem Vorgehen anderer samischer Gegenwartskünstler:innen vergleichbar ist.

Mit Blick auf die samische Gegenwartskunst bietet sich beispielsweise ein Vergleich von Berghs Uferszene mit Marja Helanders Fotografie *Hidden, Kiruna* aus der Serie *North* (2018–2020) an.[28] Hier steht eine weibliche Aktfigur (die Künstlerin selbst) vor Kirunas Industrielandschaft im schwedischen Sápmi. Ihre erhobenen Arme scheinen sich an den Händen in weiße Flügel zu verwandeln, was die Rückenfigur an der Schwelle von Menschlichem und Nicht-Menschlichem verortet. Kiruna ist die nördlichste Stadt Schwedens und abhängig

künstlerischen Arbeiten zur Arktis vgl. Bloom, *Climate Change and the New Polar Aesthetics*, 2022.

27 Grave, „Caspar David Friedrichs ‚Eismeer' als Katastrophenbild", 2018. Vgl. auch Horn u. Bergthaller, *Anthropozän*, 2018.

28 Vgl. https://www.lensculture.com/projects/1419629-north (letzter Zugriff 10.2.2026).

vom Bergbau.[29] Seit 1900 wird hier – im zweiten Weltkrieg insbesondere für Deutschland – industriell Eisenerz gefördert. Der Abbau provoziert einen dauerhaften Konflikt mit der samischen Bevölkerung, da der Bergbau zahlreiche indigene Kultstätten – unter ihnen heilige Hügel, die für tausende von Jahren ein wichtiger Bestandteil der Kosmologie der Sámi waren – zerstört hat. Die Dualität von Natur und Mensch, die der Gegenüberstellung der Rückenfigur mit einer Landschaft ikonographisch unterliegt, verwandelt sich in Helanders Fotografie in eine Kontemplation über einen unwiederbringlichen Verlust.

Siegrid Lien stellt dementsprechend fest, dass Helanders Arbeiten als sog. „late" oder „aftermath photographies" bezeichnet werden können, da sie das Gefühl evozieren, Zeug:in einer Katastrophe zu werden, die sich bereits ereignet hat.[30] Die Referenz auf die Romantik etabliert ein Spannungsverhältnis zwischen einer suggerierten Erfahrung von Unberührtheit gegenüber einer Landschaft im Bildhintergrund, die von Ausbeutung und Verwüstung gezeichnet ist. Helanders Fotografie befragt dementsprechend die Vorstellung der Arktis als unberührte Region und ihre Vermittlung über die bildende Kunst, und zwar hinsichtlich der im Kunstkanon verborgenen Machtverhältnisse.[31] Jedoch ist Helander als weibliche Figur innerhalb der Fotografie im Prozess ihrer Verwandlung zum Vogel auch ein Element der Transformation, das über die Grenzen menschlicher (bzw. männlicher) Eroberung hinausweist und eine Erneuerung der samischen Kultur (möglicherweise hoffnungsvoll) in Aussicht stellt. Ihr Körper gewinnt im oberen Bereich des Bildes an Immaterialität.

Berghs Videoszene des Mannes am Meer lässt sich – motivisch betrachtet – als eine ähnliche künstlerische Auseinandersetzung mit romantischen Darstellungsmustern, und zwar hinsichtlich ihrer Bedeutung für die dominierende Imagination nordischer Landschaften als ‚unversehrt', interpretieren. In ihrem Video motiviert das roman-

29 Fink Shapiro, „Kiruna, Forever Changing", 2020.

30 Lien, „Indigenous Loss Negotiated in Contemporary Art", 2020, S. 45.

31 In seinem Buch *Northward over the Great Ice* verglich Robert Edwin Peary die Schönheit der Arktis mit der Anmut und Eleganz einer weiblichen Skulptur. Der norwegische Polarforscher Fridtjof Nansen setzte die Erfahrung spurenloser Schneeoberflächen mit einer weiblichen „Skulptur von Marmor oder Bronze, von der Hand eines griechischen Meisters gemeißelt" gleich. Vgl: Peary, *Northward over the Great Ice*, 2012, S. 368. Vgl. auch: Nansen, *In Nacht und Eis*, 2019, S. 256.



Abb. 3: Marja Helander: *Hidden Kiruna (aus der Serie North)*, 2018–2020

tische Motiv der Kontemplation ein Nachdenken über die Folgen von Konsum, Kapitalismus und Ausbeutung. Dies gilt insbesondere für Szenen, in denen die männliche Figur – von hinten gesehen – von Aufnahmen der Geschäfte bekannter und elitärer Modemarken wie Prada, Dior oder Armani überblendet wird. Dem Diktat der Mode und des Konsums, sozusagen dem ‚westlichen' Materialismus entgegen, entkleidet sich die Rückenfigur schließlich und steht als vulnerabler Akt vor der aufgewühlten See. Sichtbar wird ein einseitiges Flügeltattoo auf Arm und Schulter des Mannes, das durch eine Bewegung plötzlich an Leben gewinnt und den Mann suggestiv in ein nicht-menschliches oder mehr-als-menschliches Lebewesen verwandelt (Abb. 3).

In diesem Moment der Transformation ins Nicht-Menschliche aktualisiert die Künstlerin das Motiv der Kontemplation, das nach Kate Rigby zentral für eine neuerliche Konjunktur der Romantik in der ökologischen Gegenwartskunst ist.[32] Nach Rigby kann eine Renaissance der Kontemplation als künstlerisches Motiv und evozierte Haltung Raum schaffen für eine reflektierte und zeitintensive Auseinandersetzung mit den Krisen der Gegenwart. Die Autorin versteht eine kritische Reflexion der Romantik und ihre Erneuerung dabei nicht als

32 Rigby, *Reclaiming Romanticism*, 2020.

Gegensätze, sondern als Teil künstlerischer Prozesse innerhalb von ökologisch motivierter Literatur und Kunst.

Hieran anschließend interpretiere ich Berghs Videoszene der einsamen – zunächst bekleideten und dann entkleideten – Rückenfigur nicht als eine Absage an den europäischen Kunstkanon, sondern als Kritik an einem menschlich-erhabenen Subjekt, wie sie in der Kunst der Romantik bereits vorformuliert wurde. Als Identifikationsfigur lädt Berghs mehr-als-menschliche Rückenfigur zur Reflexion über die Verbindung zwischen Wind, Natur und Mensch ein. Sie ist ein visuelles Zeichen der transformierenden Kraft des Windes und seiner Bedeutung für indigene Kulturen, also letztlich für das, was in seiner Performativität und Immaterialität eigentlich nicht Bild werden kann. Durch den Aufruf zur Kontemplation und das Spiel mit (Un-)Sichtbarkeiten erweist sich *Elmie: Know-How-Know* zudem weniger als eine aktivistische denn als künstlerische Arbeit, da sie aufgrund ihrer Ambivalenzen Räume der gedanklichen Vertiefung und der Auseinandersetzung öffnet.

Vor allem in der Szene des Windmanns, also der oben beschriebenen Figur, gewinnt die sinnliche Wirkung von *Elmie: Know-How-Know* jedoch auch eine beinahe überwältigende emotionale Intensität. Das Video wird nämlich von einer subtilen Musik begleitet, die sich als *Yoik*, also als ein samischer Gesang, erweist. Dieser kann einem Schamanen zugeschrieben werden, der wiederholt in einzelnen Szenen des Videos auftaucht. Beim *Yoiken* handelt es sich um eine Form des Gesangs, die meistens ohne Text auskommt.[33] Er war einst Bestandteil schamanischer Rituale, ist als kulturelle Praxis aber auch allgemein im Alltag samischer Gemeinden verankert. Heute ist der *Yoik* zudem ein Teil der Popkultur und gilt damit als ein besonders wandelbares und resilientes Element samischer Geschichte. *Yoiks* werden bis heute gesungen und dienen dazu, die Präsenz einer erfahrenen oder erinnerten Person, aber auch eines Tieres oder einer ganzen Region zu evozieren. Stéphanie Aubinet hat die epistemische Dimension des *Yoikens* als Form indigenen Wissens betont, das sich nicht über Sprache, sondern über eine immateriell-sinnliche Erfahrung artikuliert.[34] Zentral ist dabei folgende Feststellung, die sämtlichen Definitionen und Varianten des *Yoikens* in samischen Kulturen gemein ist: „Sámi

33 Aubinet, „Ways of Knowing the Sámi Yoik", 2022, S. 856–925.

34 Ebd., S. 859.

never yoik about anything, they yoik something."[35] Das *Yoiken* ist also keine referenzielle Kunstform. Der Gesang stellt nicht etwas dar, sondern er evoziert die Präsenz von etwas Verlorenem oder Abwesenden, das durch das *Yoiken* am Leben gehalten wird. Außerdem folgt der Gesang einer zyklischen Struktur mit einer Emphase, die auch in *Elmie: Know-How-Know* zu hören ist, wo der *Yoik* die An- und Abwesenheit des Windes untermalt.

Das komplexe Beziehungsgeflecht von Bild, Text und Ton in *Elmie: Know-How-Know* lässt somit Raum für das, worauf nicht mehr verwiesen werden kann, was gestaltlos und dennoch zugegen ist. Gemeinsam mit der thematischen und allegorischen Evokation des Windes steht auch das *Yoiken* für ein verlorenes indigenes Weltbild bzw. Naturverständnis. Ein kunsttheoretisches Darstellungsproblem erweist sich in diesem Kontext als kolonial bedingt; denn die allgemeine Herausforderung einer Visualisierung des Windes in einem Medium ist in einen größeren historischen Zusammenhang eingebettet. Letztlich spiegelt sich dieser Aspekt auch in der Entscheidung der Künstlerin für den Film – anstelle zum Beispiel der Malerei – als ein ‚flüssiges Medium' von besonderer Performativität. Die Suche nach dem, was nicht länger zur Darstellung kommen kann, da es verloren ging, macht darum den Kern von *Elmie: Know-How-Know* aus. Die Arbeit verweist auf eine indigene Kosmologie, die motivisch und formal um unsichtbare Verbindungen zwischen Menschen, Objekten und arktischen Umgebungen kreist und deren Überlieferung lückenhaft ist.

In Berghs Videoarbeit wird dieses Nicht-Mehr-Wissen auf eine Gegenwart kolonialer Machtgefüge zurückgeführt, die sich durch eine andauernde Ignoranz gegenüber einem indigenen Naturverständnis auszeichnen. So kommentiert das Voiceover im Film den Bau des Windparks in Fosen folgendermaßen: „It breaks my heart to see how they want to make Biegk'ålma their slave to run the wind turbines, it really pains." Zeitgleich ist zu sehen, wie vereinzelte Rentiere desorientiert und unsicher ihren Weg zwischen den mächtigen Windturbinen der Fosen-Halbinsel suchen. Die Bedeutungszuschreibung von Windrädern als Zeichen des Aufbruchs in eine nachhaltigere und gerechtete Zukunft verkehrt sich hier in die Erfahrung von Vertrei-

35 Ebd., S. 856.

bung und Gewalt. Dieser Eindruck verstärkt sich am Ende von *Elmie: Know-How-Know*, wenn ein weißer Text auf schwarzem Grund die Entscheidung des Obersten Gerichtshofes über die Illegalität des Fosen-Bauprojekts betont. Der Beschluss wird in seinem Alleinstellungsmerkmal als einziges juristisches Urteil hervorgehoben, das Norwegen aktuell ohne (korrigierende) Maßnahmen hinnimmt.[36] Auf akustischer Ebene verkündet zeitgleich zum Text eine weibliche, erfreut klingende Stimme wirtschaftliches Wachstum und den Aufbruch in eine neue Zeit. Es handelt sich um einen Mitschnitt des *National Broadcast* vom Juni 2013. Demnach gingen 20 bis 30 Mio. Kronen direkt in das kommunale Budget, so die Sprecherin stolz. Dies sei kein Zeichen von Gier, sondern eine große Errungenschaft für das regionale und nationale Gemeinwohl und für eine nachhaltige Entwicklung in der Finnmark.

Nachhaltigkeit in der Kunst

Der Soziologe Manuel Rivera bezeichnet Nachhaltigkeit als einen Versuch zur Erhaltung einer lebenswerten Zukunft für die Menschheit.[37] Es handle sich also um ein normatives Konzept, das grundlegend anthropozentrisch und zukunftsorientiert sei. Das Streben nach Nachhaltigkeit bedeute eine aktive „Futurisierung der Gegenwart", worin eine Ambition zur Gestaltung mitschwinge, weshalb Konzepte der Nachhaltigkeit durchaus eine Nähe zur Kunst kennzeichne.[38] Kunst, die sich explizit mit nachhaltigen Themen befasse, könne wiederum an der Gestaltung einer menschenfreundlichen Zukunft mitwirken, indem sie nicht nur als Vermittler wissenschaftlicher Erkenntnisse diene, sondern zu ihrem Mitproduzent werde. Anstelle eines ‚Verständlichmachens' komplexer Inhalte habe Kunst also das Potenzial, zu einer ‚Verständigung' unterschiedlicher Interessensgruppen im ökologischen Kontext beizutragen bzw. neue Wissensräume zu öffnen.[39] Ziel solcher kunst-wissenschaftlichen Kooperationen sei der

36 Mittlerweile erfolgten Kompensationszahlungen. Der Rückbau der Windräder wurde damit abgewendet.

37 Rivera, *Kultur in der Klimakrise,* 2013, S. 7–8.

38 Ebd., S. 8.

39 Ebd., S. 9.

Entwurf einer auf den Menschen zentrierten Zukunft, d. h. die dauerhafte Sicherung des Wohlstands.[40] Kunst könne ferner helfen, „klischierte Vorstellungen" zu durchbrechen, indem Ikonen der Nachhaltigkeit in ein differenzierteres Licht gerückt werden. Rivera verweist beispielsweise auf die Doppeldeutigkeit der Windkraft als Symbol eines bestimmten nachhaltigen Wirtschaftssektors, das in der Presse häufig als Versprechen zur Überwindung von Krisen im Energiesektor diene, in ambivalenteren Kontexten jedoch auch das Wissen um die prinzipielle Begrenztheit planetarischer Ressourcen transportiere.[41] Durch eine kritische Befragung und Momente der Ambivalenz könne Kunst darum den Nachhaltigkeitszielen von „Stabilität, Innovation und Gerechtigkeit" eine gewisse Differenziertheit und Balance verleihen.[42]

Elmie: Know-How-Know kann durchaus als kritische Auseinandersetzung mit dem ‚Heilsversprechen' des Windrads als Symbol für eine gerechtere und ökologischere Zukunft gelesen werden. Dies geschieht insbesondere durch die Infragestellung der ‚Menschenzentriertheit' von Nachhaltigkeitskonzepten mithilfe von Figuren der Transformation, Kontemplation und Reflexion. Die Veränderung traditioneller Ikonographien, in denen sich eine Erhebung des Menschen über die Natur und eine gleichzeitige Abhängigkeit von dieser artikuliert, wird ergänzt durch Themen der Veränderung, des Verlusts und der Zerstörung. Dadurch wird allerdings auch die Zukunftsorientierung des Nachhaltigkeitsbegriffs durch eine historische Dimension ergänzt, nämlich hinsichtlich des Nachwirkens kolonialer Strukturen in ökologisch-politischen Entscheidungsprozessen.

Dieses Charakteristikum macht Berghs Videoarbeit anschlussfähig an Tobias Schlechtriemens Verständnis von Nachhaltigkeit als weder zeitlos noch abstrakt, sondern als Teil einer spezifisch-ökonomischen Ideen- und Wissensgeschichte. Nach Schlechtriemen ist Nachhaltigkeit ein zeitlich determiniertes und regional bzw. auch materiell situiertes Konzept.[43] Der Autor stellt zudem eine grundlegend positive Konnotation des Nachhaltigkeitsbegriffs im ‚westlichen' Sprach- und

40 Ebd., S. 26.
41 Ebd., S. 38.
42 Ebd., S. 110f.
43 Schlechtriemen, „Ideen- und Wissensgeschichte", 2019, S. 27–50.

Denkraum fest.[44] Nachhaltigkeit transportiere die Vorstellung wirtschaftlicher Errungenschaften und sei sprachhistorisch ein Erfolgsbegriff. Seitdem der Club of Rome die Grenzen wirtschaftlichen Wachstums durch ein Aufbrauchen der planetarischen Ressourcen ab 2020 feststellte, habe sich der Begriff allerdings zunehmend an einem „Ideal des Gleichgewichts", d. h. der Idee einer systemischen Balance ausgerichtet; sei demnach also weniger fortschrittsoptimistisch gefasst.[45] Als Denkfigur für ein neues Verständnis von Nachhaltigkeit habe sich seither u. a. die Figur des Kreises etabliert.

Berghs Video *Elmie: Know-How-Know* spielt mit Momenten des Unsichtbaren, des sich Verändernden und Zirkulären, was sich in der Thematik des Windes und in der Integration samischer kultureller Praktiken wie dem *Yoik* zeigt. Die Arbeit referiert auf unterschiedliche Orte in Sápmi, die sich durch Projekte der Urbanisierung und Ökonomisierung drastisch verändert haben und damit nicht länger als unberührt vorgestellt werden können. Ökonomische Megaprojekte wie der Bau eines Windparks würden an Legitimation verlieren, wenn die zum Beispiel in Bayern geltenden Abstandsregeln auch auf die Bewegung weidender Rentierherden angewandt würden. Diese Feststellungen verdeutlichen, dass politische Entscheidungen im Bereich der Nachhaltigkeit in Norwegen zu lange zeitlos und unsituiert und damit aus einer nicht-indigenen und menschenzentrierten Perspektive gefällt wurden. Um eine dekolonialisierte Nachhaltigkeitspolitik zu ermöglichen, scheint die Berücksichtigung der historischen Vergangenheit von Sápmi unumgänglich. Diese in den Blick nehmend, erteilt die Videoarbeit der notwendigen Gestaltung ökologischerer Zukünfte keine kategoriale Absage, sondern das Kunstwerk wird zum Agenten für klimagerechtere Lebenswelten. *Elmie: Know-How-Know* schlägt also eine Brücke zwischen samischen Weltbildern und einer aktuellen Debatte um das Thema Nachhaltigkeit, indem sie Visualisierungmechanismen des europäischen Kunstkanons aufgreift, diese durch resiliente Elemente indigener Kulturen anreichert und mit Themen politisch-ökologischer Konflikte verbindet. Insofern weist die Arbeit sowohl in eine koloniale Vergangenheit und ermöglicht gleichzeitig den Blick auf eine dekolonialisierte Zukunft.

44 Ebd., S. 28.
45 Ebd., S. 40.

Literatur

Andersen, Astrid u. a.: „Feminism in Postcolonial Nordic Spaces", in: *Nora – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* 23:4 (2015), S. 239–245

Aubinet, Stéphanie: „Meaning or Presence: Ways of Knowing the Sámi Yoik", in: *American Anthropologist* 124:4 (2022), S. 856–925

Bergmann, Sigurd: *Weather, Religion and Climate Change*, London 2021

Bloom, Lisa: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*, Durham, NC 2022

Böhme, Hartmut: „Der Niedergang naturästhetischer Evidenz, oder: Über die Unvermeidlichkeit der Natur in den Künsten", in: *Kunstchronik* 73:7 (2020), S. 340–357

Cocq, Coppélie u. Thomas A. Dubois: *Sámi Media and Indigenous Agency in the Arctic North*, Seattle, WA 2020

Dankertsen, Astri: *The Activism of Having Fun. Young Sámi in urban areas of Norway and Sweden,* London 2022

Fink Shapiro, Gideon: „Kiruna, Forever Changing", in: *Places Journal* (2020), o. S.

Fonneland, Trude u. Tiina Äikäs: „Introduction. The Making of Sámi Religion in Contemporary Society", in: *Sámi Religion: Religious Identities, Practices and Dynamics*, hg. v. dies., Basel 2020, S. 1–7

Grave, Johannes: „Schiffbruch ohne Zuschauer. Caspar David Friedrichs ‚Eismeer' als Katastrophenbild", in: *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600,* Ausst.-Kat., hg. v. Markus Bertsch u. Jörg Trempler, Petersberg 2018

Guldin, Rainer: *Philosophie des Windes. Versuch über das Unberechenbare*, Bielefeld 2023

Heith, Anne: *Experienced Geographies and Alternative Realities. Representing Sápmi and Meanmaa,* Göteborg/Stockholm 2020

Henley, John: „Norway urged to step up Ukraine support after profiting from war", in: *The Guardian*, 01.02.2023, https://www.theguardian.com/world/2023/feb/01/norway-urged-to-step-up-ukraine-support-after-profiting-from-war (letzter Zugriff 27.10.2023)

Horn, Eva u. Hannes Bergthaller: *Anthropozän: Zur Einführung*, Hamburg 2018

Janse, Tessel: „Piles of Bones. The Performance through Reindeer Culling in the Subpolar North", in: *Third Text* 36:6 (2022), S. 535–557

Joy, Francis: *To all our relations: Evidence of Sámi involvement in the creation of rock paintings in Finland*, Cambridge 2013

Kumara, Honnavalli N. u. a.: „Response of birds and mammals to long-established wind farms in India", in: *Scientific Reports*, 12:1339 (2022), o. S.

Kyrölä, Katariina u.a Tuij Huuki: „Re-imagining a Queer Indigenous Past: Affective Archives and Minor Gestures in the Sámi Documentary Sparroabbán", in: *Journal of Cinema and Media Studies* 60:5 (2021), S. 75–98

Lien, Siegrid: „Sami Silence Visualized: Indigenous Loss negotiated in Contemporary Art", in: *Negotiating Memory from the Romans to the Twenty-First Century. Damnatio Memoriae*, hg. v. Øivind Fuglerud, Kjersti Larsen u. Marina Prusac-Lindhagen, London 2020, S. 44–60

Mulinari, Diana u. a.: „Introduction. Postcolonialism and the Nordic Models of Welfare and Gender", in: *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*, hg. v. dies., Burlington 2009, S. 16–33

Nansen, Fridjof: *In Nacht und Eis*, Bd. 2, Hamburg/Frankfurt a. M. 2019

Peary, Robert E.: *Northward over the Great Ice,* Hägendorf 2012

Petri, Grischka: „Wetter und Kunst. Chiffren der Kontingenz, Kontingenz der Chiffren", in: *Wind und Wetter: Kultur – Wissen – Ästhetik,* hg. v. Georg Braungart u. Urs Büttner, Paderborn 2018, S. 105–138

Randerson, Janine: *Weather as Medium. Toward a Meteorological Art,* Cambridge, Mass. 2018

RIFS Potsdam: *Der Ansatz des RIFS,* https://www.rifs-potsdam.de/de/unser-ansatz (letzter Zugriff 27.10.2023)
Rigby, Kate: *Reclaiming Romanticism. Towards an Ecopoetics of Decolonization*, London 2020
Rivera, Manuel: *Kultur in der Klimakrise. Acht Vorträge zum Verhältnis von Sprache, Kunst und Nachhaltiger Entwicklung,* München 2013
Schlechtriemen, Tobias: „Ideen- und Wissensgeschichte", in: *Nachhaltigkeit interdisziplinär. Konzepte, Diskurse, Praktiken*, Stuttgart 2019, S. 27–50
Staib, Julian: „Sie protestieren gegen den ‚grünen Kolonialismus'", in *FAZ*, 14.10.2023, https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/norwegen-protest-der-sami-gegen-windkraft-mit-greta-thunberg-19238980/mihkkal-h-tta-vor-dem-19238979.html (letzter Zugriff 27.10.2023)
Young, Jason C.: „Environmental Colonialism, Digital Indigeneity, and Politicization of Resilience", in: *Environment and Planning E: Nature and Space* 4:2 (2020), S. 230–251

Abbildungen

Abb. 1 Sissel Bergh: *Elmie: Know-How-Know*, 2023. HD-Video, 29 Minuten, Video-Still. Foto: Sissel Bergh
Abb. 2 Sissel Bergh: *Elmie: Know-How-Know*, 2023. HD-Video, 29 Minuten, Video-Still. Foto: Sissel Bergh
Abb. 3 Marja Helander: *Hidden Kiruna* (aus der Serie North), 2018-2020. Fotografie, 85 x 102 cm. Foto: Marja Helander

Dem Ferner näher

Elisabeth Eiter



Ortsansicht der Gletschereisentnahme im Inneren des Mittelbergferners, Pitztal, Tirol



Foto © Elisabeth Eiter





Eishöhle Mittelbergferner, Winter Foto © Mascha Illich

dem Ferner näher, 2018
Gletschereisabformung

Einzelne Brocken des Mittelbergferners werden mit flüssigem Gips ummantelt. Gips und Eis berühren sich nur kurz, bevor sich die Aggregatzustände umkehren. Der Gips wird fest und das Gletschereis schmilzt, es schwimmt noch für eine Weile in der eigenen Negativform bevor es verschwindet. Die Skulpturen werden Zeuge dieser flüchtigen Begegnung.

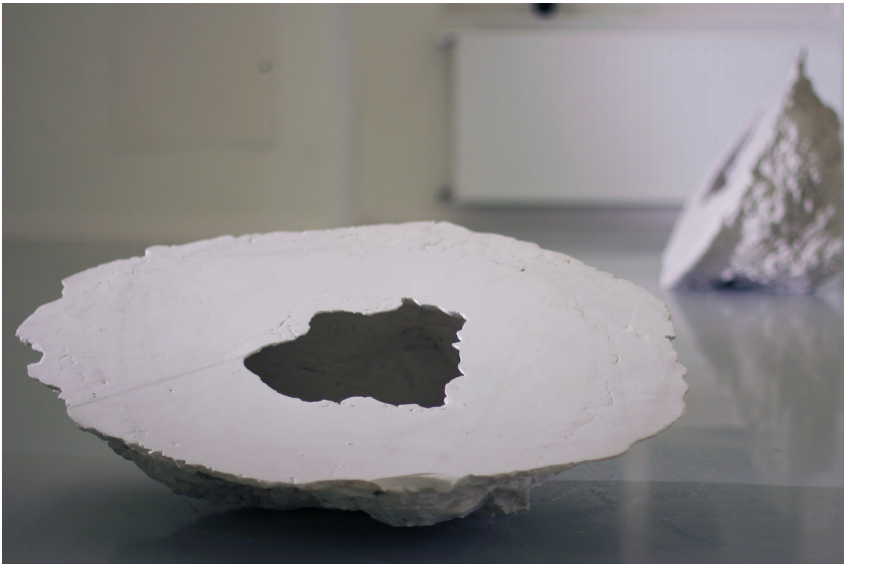








Foto © Yuit Kainz





dem Ferner näher, 2018
Gletschereisabformung

Gips, 90 × 150 × 80 cm (oben) 90 × 40 × 80 cm (unten)

Es eröffnen sich neue Berührungspunkte zwischen dem verlorenen Gletschereis und der verbliebenen skulpturalen Abformung.



1

dem Ferner näher, 2018
Siebdruckserie auf Büttenpapier

68 × 45 cm
Blatt 1 und 2, Serie von 4 Blättern, Auflage 4, 2 ap

Die Fotomotive sind während des Eisabbaus am Mittelbergferner entstanden. Diese Teile des Gletschers sind bereits geschmolzen. Durch die Rasterung für den Siebdruck gehen Informationen des Fotos verloren, die subtile Auflösung gleicht einem optischen Schmelzprozess.



2

Foto © Melitta Abber



Gletschertor Mittelbergferner, Sommer

Foto © Erika Pechtl

Sandgewinnung

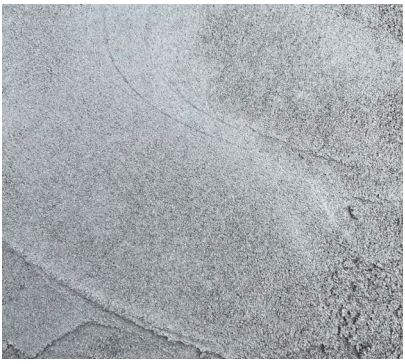
Das Gestein, das die Eismassen andauernd zermalmen, wird hier am Ende des Gletschers mit dem Schmelzwasser herausgespült.







Der Sand wird in Kübeln herausgeschöpft, getrocknet und gesiebt. Für den Fresko-Putz wird der Gletscherschliff mit dem benötigten Kalk vermischt und – wieder zusammengefasst – als einheitliche Fläche zum Malgrund aufgebaut.



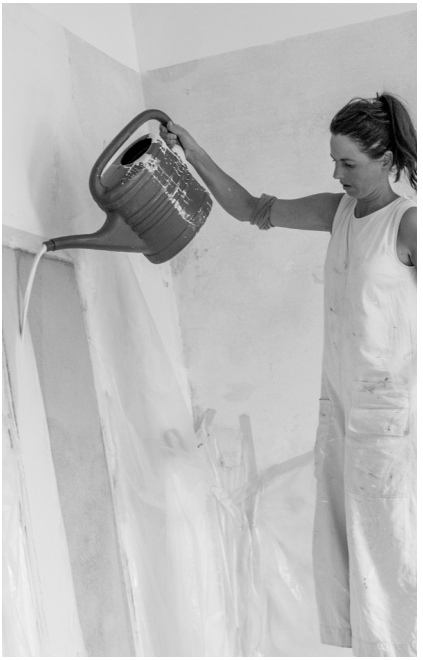




Arbeitsprozesse im Atelier

Der Putz wird in einer groben und in einer feinen Schicht zweimal aufgetragen. Nach ca. 3 Stunden Zwischentrocknung beginnt der Malprozess, jede Stunde wird Farbe über die feuchte Fläche gegossen, so lange bis der Putz gesättigt ist. Das Bild ist fertig, wenn der Putz keine Flüssigkeit mehr aufnehmen kann.







An einem klaren Tag, 2021
Wandfresko, Kunstuniversität Linz

370 × 220 cm
Gletschersand, Kalk, Pigment



Foto © Eveline Handlbauer, Maria Czernohorszky



***resting*, 2022**
Fresko im Rahmen, 160 × 120 × 5 cm, Gletschersand, Kalk, Pigment, Zementplatte



Foto © Melitta Abber

Dem Ferner näher

Karin Pernegger

Die Serie *Dem Ferner näher* von Elisabeth Eiter entsteht seit 2018 fortdauernd und verwendet die Medien der konzeptuellen Malerei und Installation, um die Transformationen eines Gletschers mittels Eisabformung, Siebdruck und Fresken abzubilden. Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Praxis ist der in den Ötztaler Alpen liegende Mittelbergferner, der zweitgrößte Gletscher Tirols. In regelmäßigen Sommer- und Winterwanderungen beobachtet sie die stetigen Veränderungen des Gletschers im Pitztal. Mit der Klimaveränderung ist ein weltweites Abschmelzen der Gletscher zu verzeichnen, das unsere Lebenswelt gefährdet. Deswegen sind Klima- und Gletscherforschung eng miteinander verbunden:

> Die Entstehung von Gletschern und ihre Veränderungen werden von den klimatischen Verhältnissen bestimmt. Gletscher sind Klimazeugen. Die bedeutendsten Faktoren, die den Massenhaushalt und damit die Gletscherausdehnung festlegen, sind dabei die Niederschlagsverhältnisse im Jahresablauf und die Temperaturen der Abschmelzperiode der Gletscher.[1]

In diesem Sinne sind Gletscher

> bewegte Massen von Schnee, Firn und aus Schnee entstandenem Gletschereis. Es gibt sie an Stellen, an denen der im Winter gefallene Schnee im Sommer nicht schmilzt, sondern durch Schmelz- und Gefrierzyklen und der dabei erfolgten Verdichtung zu Firn und nach einigen Jahrzehnten zu Eis wird. Das Eis ist verformbar und fließt unter dem Einfluss der Schwerkraft talwärts. Wie weit der Gletscher ins Tal reicht, hängt vom Gelände und vom Klima ab. […] Bei hohen

1 Patzelt, „Die Längenmessungen des Alpenvereins", 2018, S. 7–15, hier S. 14.

> Temperaturen im Sommer und geringen Winterschneemengen schmilzt mehr Eis, als Schnee den Sommer überdauert.[2]

Mit der Erklärung der Entstehung von Gletschereis erklärt sich auch die in Tirol gängige Gletscherbezeichnung „Ferner", da sich die mächtigen Gletscher aus vielen „fernen" bzw. vorjährigen und alten Schneeschichten zusammensetzen, ein Prozess, der jedoch durch die sukzessive Klimaerwärmung unterbunden wird.[3]

Sensibilisiert über ihre Ausbildung als zertifizierte Wanderführerin greift Eiter die Metapher des Titels – *Dem Ferner näher* – in ihrer künstlerischen Arbeit auf und erforscht vor allem auf neuen Winter-Gletscher-Routen die Bewegung und Veränderung des Mittelbergferners. Das vollkommene Eintauchen in die kraftvolle Stille der weißen Landschaft ist essenziell für die Werkentstehung, um über den glaziologisch definierten, fragilen Kreislauf mit den Eismassen in Dialog zu treten. Damit wird die lebendig erfahrene Bewegung, die spezifische Zeitlichkeit und Materialität des Gletschers, zum künstlerischen Prozess und Werkstoff. So entnimmt die Künstlerin Eisbrocken aus Gletscherhöhlen, um das ausgebrochene Eisvolumen im Tal in Gips abzuformen. Die Hitze, die der Gips im chemischen Prozess der Aushärtung entwickelt, lässt das Eis unmittelbar schmelzen. Übrig bleibt die Negativform des verflüchtigten Gletschereises, als verloren gegangenes Momentum eines urzeitlichen Eismassivs. Auch die Bruchstelle des Eises, bzw. die Höhle des Ferners, wird fotografisch dokumentiert und mit der Vergrößerung der Detailansicht in einen grobkörnigen Siebdruck übersetzt. Das verlorene Eis begegnet uns nicht nur visuell, sondern auch im mit Schmelzwasser aufgelösten Pigment, das die Vergänglichkeit des Eises sprichwörtlich auf geduldiges Papier bannt. Dieser Prozess leitet konsequent auf die Freskomalerei über, die den Gletscherschliff, den am Gletschertor von der Künstlerin händisch gesammelten und selbst ins Tal verbrachten Gletschersand, zu Fresken bindet.

Mit der Technik der Freskomalerei hat Eiter eine weitere Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit Transformation und Vergänglichkeit der Gletscherlandschaft gefunden. Die Pigmente werden auf den

2 Fischer, „Einleitung", 2018, S. 1–6, hier S. 4.
3 Vgl. ebd., S. 2f.

feuchten Kalkputz aufgetragen, womit eine mit Dauer und Haltbarkeit assoziierte Form der Malerei entsteht. Eiter interpretiert das alte Verfahren in mehrfacher Hinsicht neu: ihre – ebenso abstrakt wie auch figurativ lesbaren – Fresken verweisen nicht nur auf das Motiv, sondern auch auf das Material und die performative Malweise, die sich direkt auf die zuvor beschriebene Erfahrung mit dem Gletscher bezieht. Für den Freskoputz nutzt die Künstlerin Erosionsgestein, das durch die natürliche und stetige Bewegung des Gletschers entsteht. Das innere System der zyklischen Fließbewegung des Schmelzwassers und das enorme Gewicht bewegen den Eiskörper langsam talabwärts. Die daraus entstehende Reibung zermalmt den Felsuntergrund zu Sand, das rinnende Schmelzwasser befördert den Sand zum Ausgang des Gletschertors des Mittelbergferners, das seit Jahren schmilzt und sich immer weiter zurückzieht. Eiter begibt sich zu dieser Höhle, sammelt den losen Gesteinssand auf und bindet ihn mit Kalk wieder zum Fresko einer künstlerisch übersetzten Landschaft. In mehreren Schichten baut sie die gebundene Sandmasse zum Malgrund auf. Das Bild entsteht durch Schüttungen von weißem Kalkwasser und wassergebundenem Pigment, das die Künstlerin mit zeitlichem Abstand in vier bis sechs Überlagerungen auf den noch feuchten Untergrund rinnen lässt, bis dieser keine Flüssigkeit mehr aufnehmen kann. Das Bild – respektive die neu entstandene Landschaft – zeigt selbst an, wann es fertig ist. Während des langsamen Trocknungsprozesses verdunstet das Wasser und die Pigmente werden stabil in den Putz eingebunden. Durch die Carbonatisierung verglast die Oberfläche und das Fresko wird witterungsbeständig. Diesen Prozess vergleicht die Künstlerin mit der langsamen Umwandlung von losem Schnee zu dichtem Gletschereis.

Die Fresken lassen sich mit ihrer abstrakten und performativen Malerei als zeitgenössische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Erhabenen lesen: Auch wenn Eiter den im Verschwinden begriffenen Gletscher nicht darstellt, erfindet sie ihn als Landschaft neu, indem die aus ihm gewonnenen Materialien jene Landschaft des abwesenden Gletschers beschreiben. Aus einem über Jahrhunderte anhaltenden Kreislauf – Entstehung des Gletschereises und des Gletscherschliffs – entsteht mit den Fresken eine neue Form der Landschaftsmalerei.

Literatur

Patzelt, Gernot: „Die Längenmessungen des Alpenvereins an Ostalpengletschern“, in: *Gletscher im Wandel. 125 Jahre Gletschermessdienst des Alpenvereins*, hg. v. Andrea Fischer u. a., Berlin 2018, S. 7–15

Fischer, Andrea: „Einleitung“, in: *Gletscher im Wandel. 125 Jahre Gletschermessdienst des Alpenvereins*, hg. v. dies. u. a., Berlin 2018, S. 1–6

Nachhaltige Vergänglichkeit

Materielle Ressourcen: Nachhaltigkeit und Vergänglichkeit aus der Perspektive der Umwelt- und Wirtschaftsgeschichte

Reinhold Reith

Wenn wir nach Erfahrungen von Vergänglichkeit oder der Materialität der Vergänglichkeit fragen, bietet sich eine historische Perspektive an, da sie alternative Zugänge oder Lösungsansätze für gegenwärtige Probleme eröffnet.

Nun wird man nicht behaupten können, dass die Geschichtswissenschaft hierzu einen zentralen Beitrag geleistet hätte. Der sog. „material turn" in den Sozial- und Kulturwissenschaften gilt heute ja allenfalls als eine analytische (Rück-)Besinnung auf das Materielle; es waren andere Disziplinen wie die Archäologie und die Volkskunde, die hier Impulse geben konnten.[1] Dabei besteht Konsens darüber, dass die Ent-Materialisierung der Sozial- und Kulturwissenschaften in den vergangenen Jahrzehnten nicht zu leugnen sei; gerade im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts habe sich diejenige „Materialitätsvergessenheit" entwickelt, die nun im Fokus der Kritik der sogenannten „neuen Materialismen" steht. Themen, die im Rahmen des „material turn" diskutiert werden, sind die Qualifizierung von und die semantische Unterscheidung zwischen Materie, Material, Dingen, Objekten, Artefakten und Materialität beziehungsweise Stofflichkeit: Das ist ein großes Arsenal an Begriffen, an denen ich mich nur insoweit abarbeiten möchte, als sie für die Geschichte der Ressourcenstrategien und der Nachhaltigkeit hilfreich sind.

Wir werden den Blick auf einige Positionen und Subdisziplinen werfen, die Themen wie Ressourcen, Knappheiten und Überfluss, Nachhaltigkeit und Vergänglichkeit aufgegriffen haben, auf die wir auch bei der gegenwärtigen Diskussion zurückgreifen können. Das hat sich durchweg am Rand der Geschichtswissenschaft abgespielt,

1 Knoll, „Material turn", 2014, S. 191–208, hier S. 194f.

aber eben auch am Rand der Ökonomie. Für den Mainstream sind solche Themen lange Zeit außer Betracht geblieben.[2]

Befunde und Diagnosen

Gehen wir zunächst einmal von einem konkreten Befund aus, um die gegenwärtige Situation zu charakterisieren: Im Zeitraum von 1950 bis 2000 hat die Menschheit genau so viel Metalle verbraucht wie in der gesamten Menschheitsgeschichte zuvor.[3] Das gilt auch für andere Ressourcen.[4] Werfen wir einen Blick auf den globalen Material„verbrauch" von 1900 bis 2000, dann sehen wir zunächst ein Wachstum, das dann aber seit den 1950er Jahren in ein exponentielles übergeht. Das betrifft Erze bzw. Metalle, aber auch Kohle und Erdöl sowie Industriematerialien und Baumaterialien bis hin zu Biomasse. Dabei ist bei diesen Mengen der sog. ökologische Fußabdruck (oder Rucksack) noch nicht enthalten. Der Begriff wurde Ende der 1990er Jahre von Mathis Wackernagel (heute Präsident des „Global Footprint Network" (GFN)) und dem Ökologen William Rees geprägt.[5] Denn beim Abbau bzw. der Gewinnung von Ressourcen werden große Mengen an Material bewegt: Beim Abbau von Mineralien und Kohle fällt z. B. sog. taubes Gestein in großem Umfang an. Erze werden bearbeitet und konzentriert, gepocht und gewaschen, und bei der Verhüttung entstehen Schlacken und Emissionen.[6]

Ich wähle bewusst den Begriff Stoffströme, den die Mitarbeiter des Wuppertal-Instituts für Klima, Umwelt, Energie geprägt haben: Das Konzept der Stoffströme dient in der volkswirtschaftlichen Materialflussrechnung dazu, physische Ströme natürlicher Ressourcen zu verfolgen, die in der volkswirtschaftlichen Gesamtrechnung keine

2 Frey, *Umweltökonomie*, 1972.

3 Fettweis, „Urproduktion mineralischer Rohstoffe und Zivilisation", 1998, S. 7–46.

4 McNeill u. Engelke, *The Great Acceleration*, 2014.

5 Wackernagel u. Rees, *Unser ökologischer Fußabdruck*, 1997.

6 Adriaanse u. a., *Stoffströme*, 1998. Als ökologischer Rucksack wird der Anteil des globalen Materialaufwandes bezeichnet, der nicht in die Wirtschaft eintritt. Es handelt sich um Primärmaterial, das der Umwelt für die Herstellung von wirtschaftlich verwertbaren Waren entnommen oder in ihr bewegt wird. Die ökologischen Rucksäcke umfassen insbesondere Aufbereitungsabfälle und verlagerte Massen.



Abb. 1: Vance Packard thematisierte bereits 1960 die Schattenseiten der Wegwerfgesellschaft

Berücksichtigung fanden. Es unterstreicht die Bedeutung der physischen Wirtschaft, und es geht dabei eben nicht nur um die Warenströme, sondern um die Stoffströme insgesamt. Den Anteil der ökologischen Rucksäcke am Globalen Materialaufwand (GMA) schätzten Adriaanse et al. (für das Jahr 1991) auf 55 bis 75 %.[7]

In historischer Dimension haben wir es also mit einem Anwachsen der Stoffströme zu tun. Der Berner Wirtschafts- und Klimahistoriker Christian Pfister hat seit Mitte der 1990er Jahre mehrfach auf die 1950er Jahre als Epochenschwelle bzw. menschheitsgeschichtliche Zäsur hingewiesen und dafür den Begriff „1950er Syndrom" geprägt.[8] Die relativen Preise von Rohstoffen und Energie seien langfristig in den Keller gegangen, und seit den späten 1950er Jahren habe sich mit dem anbahnenden Wirtschaftswunder der Übergang zur Konsumgesellschaft vollzogen. Nun folgte der Eintritt in das Zeitalter der Kohlenwasserstoffe mit Petrochemie und neuen Werk- bzw. Kunststoffen.[9] Auf der Schattenseite der „Wegwerfgesellschaft" sehe man die anwachsenden Abfall- bzw. Müllberge.[10] Diese Entwicklungen sind schon früh von Vance Packard in seinem Buch *The Waste Makers* angesprochen worden, das zuerst 1960 in den USA erschien. Packard sprach von der „Verkürzung der Nützlichkeit und Gebrauchsfähigkeit" vieler Produkte (Abb. 1). Er schilderte die ständig wachsende Missachtung des Qua-

7 Ebd., S. 31f.
8 Pfister, „Das 1950er Syndrom", 1995. Pfister, „Vom ‚Hölzernen Zeitalter' zur Überflussgesellschaft", 2013.
9 Westermann, *Plastik und politische* Kultur, 2007.
10 König, *Wegwerfgesellschaft*, 2019.

litätsgedankens und die Hinwendung zu einer zielstrebig geplanten „Wirf-es-weg-Produktion“.[11] Hannah Arendt hatte schon 1958 in *Vita activa* festgestellt, dass an die Stelle der Nutzungsideale des *homo faber* wie Haltbarkeit und Bestand der Überfluss und das Wegwerfen getreten seien.[12] Das Thema wurde dann in der Obsoleszenz-Debatte aufgenommen und hat bis heute nichts an Brisanz eingebüßt.[13]

Halten wir die Diagnose nochmals fest: Der langfristige Rückgang der relativen Preise für Material und Energie seit den 1950er Jahren hat zu einem verschwenderischen Umgang mit Rohstoffen und einer neuen Faktorkonstellation geführt: Material und Energie sind (vergleichsweise) billig, und sie bilden das ökonomische Rückgrat der Wegwerfgesellschaft.

Ressourcen in der Wirtschaftstheorie

Der zunehmende Ressourcenverbrauch und die zunehmenden Abfallmengen sowie die natürlichen Grenzen des Wachstums waren in der Wirtschaftstheorie zunächst kaum ein Thema. Bruno S. Frey hat in seinem Klassiker *Umweltökonomie* erklärt, dieses Desinteresse resultiere daraus, dass die Umwelt der wirtschaftlichen Tätigkeit bis dahin keine nennenswerten Beschränkungen auferlegt habe.[14] Das gehe auf die weit verbreitete Annahme zurück, aus der Umwelt stünden immer genügend Bodenschätze zur Verfügung, und die Abfallprodukte aus Produktion und Konsum könnten ohne Schwierigkeiten wieder an die Natur abgegeben werden. Die „Theorie der freien Güter“ können wir über die gesamte Ahnengalerie der Nationalökonomie verfolgen – und sie kennzeichnete den Mainstream des ökonomischen Denkens.[15]

Der amerikanische Ökonom Kenneth E. Boulding hat 1966 mit der Metapher „Spaceship Earth“ gefordert, die Erde wie ein Raumschiff als geschlossenes System zu betrachten, in dem der Vorrat aufgebraucht werde und die Abfälle zunähmen.[16] Hier ist zwar nicht der

11 Packard, *Die große Verschwendung*, 1961, Klappentext.
12 Arendt, *Vita activa*, 1960, S. 150.
13 König, *Wegwerfgesellschaft*, 2019, S. 103–122. Weber, „Made to Break?“, 2018.
14 Frey, *Umweltökonomie*, 1972.
15 Zur Dogmengeschichte vgl. Reith, „Naturale Ressourcen“, 2012.
16 Boulding, „The Economics of the Coming Spaceship Earth“, 1966.

Raum, die Dogmengeschichte der Umweltökonomie auszubreiten, doch der Hinweis von Nicolas Georgescu-Roegen, einem der Mitbegründer der ökologischen Ökonomie, auf den entropischen Charakter wirtschaftlicher Prozesse soll nicht fehlen: Es gelte zwar der erste Hauptsatz von der Erhaltung der Masse, doch er folgerte nach dem zweiten Hauptsatz der Wärmelehre, dass Energie nach erfolgten Umwandlungsprozessen niemals in ihren ursprünglichen Zustand zurückgeführt werden könne und dass eine immerzu steigende Ressourcennutzung zu einer Erschöpfung der Ressourcen führen werde. Die Verwendung des terrestrischen Vorrats niedriger Entropie bezeichnete er als die eigentliche Schicksalsfrage der Menschheit.[17]

1972 publizierte der Club of Rome die Studie *The Limits to Growth*, die den Verbrauch nicht regenerativer Ressourcen wie Kohle, Erdöl und Erdgas zum Thema machte. Die Weltbevölkerung habe sich verdoppelt und der Konsum verzehnfacht.[18] Eine intensive Diskussion folgte: Der Spiegel titelte herablassend „Weltuntergangs-Vision aus dem Computer", doch dürfte die Studie das Nachdenken über die Endlichkeit der Ressourcen stark befördert haben.[19] Die Wahrnehmung der Umwelt – hier seien nur die Stichworte Luftschadstoffe, Gewässerverschmutzung, Ressourcen- und Senkenproblematik genannt – sollte sich verändern, und dieser Prozess wird als „1970er Diagnose" bezeichnet.[20] Greifen wir die Senkenproblematik heraus: Güter können aus der Sicht der Konsument:innen zwar verbraucht werden, doch im stofflichen (oder energetischen) Sinne werden sie eigentlich nur entwertet. Der schweizerische Wirtschaftswissenschaftler Bruno S. Frey hält daher die Begriffe Konsum und Verbrauch für irreführend. Das Produkt ist vergänglich, aber die Stoffe bleiben präsent – als Emission, im Hausmüll, auf der Deponie oder auf dem Schrottplatz.[21]

Gehen wir im Zeitraffer weiter, so war 1987 im sog. Brundtland-Bericht von „Sustainability" bzw. von „nachhaltiger Entwicklung" die Rede: Der aus der Forstwirtschaft entlehnte Begriff der Nachhaltigkeit wurde nun der Schlüsselbegriff der umweltpolitischen Diskussion.[22]

17 Georgescu-Roegen, *The Entropy Law*, 1971.
18 Meadow u. a., *Die Grenzen des Wachstums*, 1972.
19 Kupper, „Weltuntergangs-Vision aus dem Computer", 2004.
20 Kupper, „1970er Diagnose", 2003.
21 Frey, *Umweltökonomie*, 1972; Winkler, *Wegwerfprodukt Auto,* 2024.
22 Vgl. Karafyllis, „Nachhaltigkeitsidee", 2002; Grober, *Nachhaltigkeit*, 2010; Grunwald u. Kopfmüller, *Nachhaltigkeit*, 2006; Caradonna, *Sustainability*, 2016.

Im Allgemeinen wurde darunter ein Umgang der Menschen mit natürlichen Ressourcen verstanden, der den Bedürfnissen der heutigen Generation entspricht, ohne die Möglichkeiten künftiger Generationen zu gefährden, ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Das ist natürlich sehr allgemein formuliert und grundsätzlich konsensfähig, doch hinsichtlich der Umsetzung konkurrierten bald Konzepte starker, mittlerer und schwacher Nachhaltigkeit, die im Kontext der ökologischen Ökonomie, der Umweltökologie und der Ressourcenökonomie entwickelt wurden – mit sehr unterschiedlichen Ressourcenstrategien.

Ressourcenstrategien: Recycling

Zunächst ruhten große Hoffnungen auf dem Recycling: Richard Nixon hatte den Begriff schon 1970 verwendet und propagiert, bis 2000 werde man alle Stoffe im Kreislauf führen müssen.[23] Im deutschsprachigen Raum hieß das zunächst „Kreislaufführung", in der DDR war von „Sekundärrohstoffen" die Rede. 1975 bezeichnete dann der Spiegel „Recycling" als einzig gangbare Alternative zur nicht mehr tragbaren „Wegwerfgesellschaft".[24] In der Folge entwickelte sich eine regelrechte Recycling-Euphorie und der Einstieg in die Kreislaufwirtschaft schien greifbar.[25] Das Konzept war zunächst populär, und mit dem Recycling waren große Hoffnungen verbunden, doch zunehmend wurden auch kritische Stimmen laut (Abb. 2).

Der erste Direktor des deutschen Bundesumweltamtes, Werner Schenkel, fragte 2000: „Führt Recycling in die Sackgasse?" Recycling erlaube eben kein perpetuierendes Wiederholen des Nutzungsprozesses, zunehmend war von Screw- oder Downcycling die Rede.[26] Einerseits hatten technische Möglichkeiten das Recycling erweitert, andererseits aber auch die Probleme der Trennung vertieft, da sich im Zuge der Massenproduktion auch die Produkte verändert hatten. Bald folgte die Installierung einer Recyclinginfrastruktur, und die Sammlungen wurden über Altglas und Altpapier hinaus auch auf andere

23 Wittl, *Recycling*, 1996, S. 30.
24 Jetter, *Recycling in der Materialwirtschaft*, 1975.
25 Reith, „Recycling", 2001.
26 Schenkel, „Führt Recycling in die Sackgasse?", 2000.

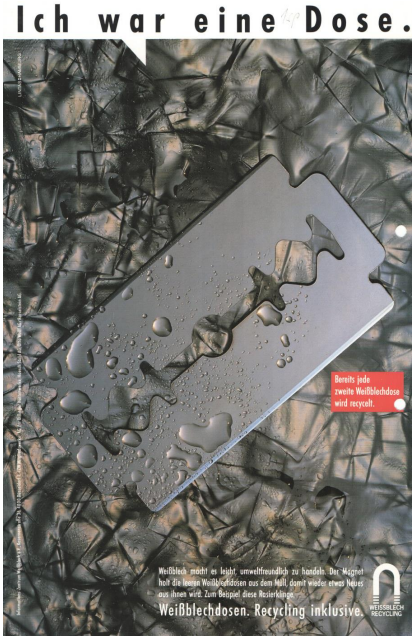


Abb. 2: Werbeagentur Lintas, Hamburg: *Ich war eine Dose*, Weißblechwerbung 1990–1998



Abb. 3: iFixit: *Repair manifesto*

Fraktionen des Hausmülls (Batterien, Chemikalien) ausgeweitet.[27] Nach 2000 gab es auf dem Gebiet des Recyclings viele Veränderungen, nicht zuletzt durch das 2006 in Deutschland eingeführte „Dosenpfand". Während Recycling bei bestimmten Abfallfraktionen (Metalle, Glas, Papier) rentabel war, wurde anderes allerdings nur thermisch verwertet, und das Recycling von Kunststoff erwies sich als problematisch. So war z. B. die „automobile Gesellschaft" seit den 1950er Jahren von einem starken Aufkommen von Altreifen begleitet, das ab den 1960er Jahren erhebliche Entsorgungsprobleme mit sich brachte. Dabei wurden verschiedene Wege wie die Deponierung eingeschlagen; schließlich setzte sich die thermische Verwertung durch.[28]

Ziehen wir ein knappes Fazit: Recycling stellt kein *perpetuum mobile* dar. Aus diesem Grund rücken Stoff-, Energie- und Emissionsbilanzen zunehmend in den Fokus der Diskussion. Dennoch betrachtet Schenkel das Recycling weiterhin als eine strategische Vision.[29] Denn durch Recycling werde z. B. mit jeder Tonne wiederverwertbarem Eisen nicht nur eine Tonne Eisen eingespart, die sonst neu gewonnen werden müsste, und mit dieser Einsparung würden auch die damit verbundenen ökologischen Rucksäcke vermieden. Zunehmend setzte sich die Erkenntnis durch, dass die Probleme eben nicht „end-of-pipe", sondern nur mit recyclinggerechter Konstruktion, Werkstoffminimierung, Minderung der Werkstoffvielfalt, Kennzeichnung von Werkstoffen und Bauteilen sowie Demontagefreundlichkeit zu bewerkstelligen seien.[30] Hans Dieter Hellige hat darauf hingewiesen, dass in die Konstruktionslehre ab Mitte der 1970er Jahre Überlegungen zum recycling- und reparaturgerechten Konstruieren und dann auch zur „Nutzungsverlängerung" Eingang fanden.[31]

27 Köster, *Hausmüll*, 2017, S. 335–385.

28 Winkler, „Weiternutzen, Recyceln, Entsorgen", 2016. Die Runderneuerung spielte schon ab den 1990er Jahren keine Rolle mehr (S. 216–220).

29 Schenkel, „Müll", 1994.

30 Wölfel, *Weiße Ware zwischen Ökologie und Ökonomie*, 2016.

31 Hellige, „Wirtschafts-, Energie- und Stoffkreisläufe", 1994, S. 291–315, hier S. 309f.

Ressourcenstrategien: Reparieren

In der Nachhaltigkeitsdiskussion wurde die Forderung laut, man müsse das Leitbild ergänzen: Die Produktion langlebiger Güter müsse intensiviert, die Nutzungsdauer müsse verlängert werden, und die Forderung nach Reparierbarkeit, Zerlegbarkeit und Qualität wurde erhoben.[32] Vor dem Hintergrund dieser Diskussion ist schließlich eine neue Bewegung entstanden, woraufhin Wolfgang M. Heckl, der Direktor des Deutschen Museums, die Entstehung einer neuen „Kultur der Reparatur" registriert.[33] 2009 wurde in Amsterdam das erste „Repair Café" eröffnet, und das *Repair manifesto* steckte die Ziele ab: „Repair is better than Recycling – Repair saves your money – Repair teaches engineering – Repair saves the planet." (Abb. 3) Seitdem sind solche Communities ubiquitär. Für Heckl belegt diese Bewegung ein neues Denken über die endlichen Ressourcen dieser Erde und den verschwenderischen Umgang damit. Reparieren sei kreativ, denn man müsse sich mit den Dingen auseinandersetzen.[34] In der gegenwärtigen Diskussion besteht der Sozialökonom und Gründer des österreichischen Reparaturnetzwerks Sepp Eisenriegler auf der Langlebigkeit der Produkte und fordert ein „Recht auf Reparatur".[35] Dazu müssten eben auch die entsprechenden Ersatzteile bereitgestellt werden, auch, um wachsende Abfallströme – z. B. durch Elektrogeräte – einzudämmen. Recycling sieht er nur als *ultima ratio*. Das Klima – so Eisenriegler – sei in dieser Diskussion lange außen vor geblieben, doch 50 % der globalen Kohlenstoffemissionen entstünden durch den Abbau natürlicher Ressourcen und deren Weiterverarbeitung.[36]

32 Stahel, „Innovation braucht Nachhaltigkeit", 1997.

33 Heckl, *Kultur der Reparatur,* 2013; Kannengießer, „Repair Cafés", S. 283–301.

34 Als systematische Zugänge zur Geschichte des Reparierens vgl. Reith, „Reparieren", 2002; Reith u. Stöger, „Reparieren", 2012.

35 Reparatur- und Service-Zentrum R.U.S.Z, URL: https://rusz.at/recht-auf-reparatur/ (letzter Zugriff: 28.8.2024).

36 Eisenriegler, „Das Reparatur- und Service-Zentrum R.U.S.Z.", 2020, S. 235–248, hier S. 246.

Nachdem wir bisher über die Wegwerfgesellschaft und mögliche Wege aus ihr gesprochen haben, können wir nun historisch weiter ausgreifen und die Frage nach dem Umgang mit Rohstoffen in der Geschichte stellen. Was war *vor* der Wegwerfgesellschaft?

Kommen wir noch einmal auf die These von Christian Pfister zurück, dass mit dem Übergang zur Konsumgesellschaft auch die Recycling-Mentalität verschwunden sei. Kann man von einer Recycling-Gesellschaft oder einer Recycling-Mentalität vor der Wegwerfgesellschaft sprechen? Greifen wir wieder einen Befund heraus und blicken in die Welt des Spätmittelalters zurück: Der Nationalökonom Karl Bücher war in seiner Studie über *Die Berufe der Stadt Frankfurt am Main* (1914) auf eine Vielzahl von Reparaturberufen gestoßen, und er zeigte sich verwundert über die Relevanz der Umarbeitung alter Sachen. Zahlreiche Berufe waren ausschließlich mit der Reparatur, also mit der Verlängerung der Lebensdauer der Gebrauchsgüter befasst. Die „altplecker" oder „plecker" flickten Textilien beziehungsweise Kleidungsstücke, die „ruszen" oder „altruszen" verwandelten altes Schuhwerk in neues, die „kannenplecker" reparierten Haushaltsgeräte oder kümmerten sich um die Instandhaltung. Hinzu kam ein umfangreicher Kleinhandel mit gebrauchten Gegenständen durch die „altgewender" oder die „underkäufer an aldem gerede". Das Reparieren, das Wiederverwenden und das Wiederverwerten war nicht nur ein Armutsphänomen, sondern betraf alle Gesellschaftsschichten. Bücher bemerkte das für die spätmittelalterliche Wirtschaft charakteristische Übergewicht des „Stoffwertes" über den „Formwert".[37] In der uns fremden Welt war, wie der Mediävist Valentin Groebner feststellte, Arbeit billig und das Material teuer.[38]

Aber was bedeutet das für den Umgang mit dem Material und den Dingen? Der hohe „Stoffwert" führte zu einem sparsamen Umgang mit Rohstoffen, zur Reparatur und der Verlängerung der Lebensdauer sowie – wo immer möglich – zu Recycling.[39]

37 Bücher, *Die Berufe der Stadt Frankfurt a. M. im Mittelalter*, 1914, S. 18.

38 Groebner, *Ökonomie ohne Haus,* 1993, bes. S. 116.

39 Die klassische Studie dazu stammt von Woodward, „Swords into ploughshares", 1985.

Ein Aspekt ist zu ergänzen: Metallgegenstände werden in Rechnungsbüchern, Abrechnungen und Inventaren immer nach Metallgewicht angegeben.[40] Kunstgegenstände waren aufgrund des hohen Materialwertes in ihrer Beständigkeit *per se* bedroht. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen beschreibt in seinem *Simplicissimus* marodierende Reiter, die während ihrer Raubzüge im Dreißigjährigen Krieg Kupfer- und Zinngeschirr raubten und zerschlugen. Das Zerschlagen, so Nadolski, habe nur eine geringe Wertminderung bedeutet, den Plünderern sei es nur um das im Krieg stark nachgefragte Altmetall gegangen.[41] In den Inventaren wurde z. B. Schmuck nach Gewicht aufgelistet und die Schatzkammern praktizierten mit dem immerwährenden Einschmelzen eine eigene Form der Kreislaufwirtschaft.[42]

Ressourcenstrategien: Sparen, Substituieren, Reparieren und Recyclieren

Sparstrategien können wir beispielsweise überall dort beobachten, wo Brennstoffe knapp waren und Holz nur begrenzt zur Verfügung stand.[43] Vor allem in der gewerblichen Produktion können wir einen sparsamen Umgang mit dem Material beobachten. Technische Lösungen wie Blindbögen in der Bauwirtschaft gehören ebenso in den Katalog der ressourcensparenden Technologien wie die sich im 16. Jahrhundert durchsetzende Furniertechnik, die neue künstlerische Möglichkeiten bot und, wenngleich bei höherem Arbeitsaufwand, teures Material einsparte. Man kann sie gleichermaßen den Substitutionsstrategien zuordnen, ein Ausweichen bei Verknappungen oder auch Preisvorteilen.

In der Landwirtschaft, im Haushalt und im Gewerbe gab es vielfältige Strategien zur Verlängerung der Lebensdauer: Was repariert werden konnte, wurde repariert, manchmal eben mehrfach, ansonsten landeten die Dinge eben im Gebrauchtwarenhandel. Auf den Trödelmärkten – wie am Wiener Tandelmarkt – wurden Altwaren wie

40 Groebner, *Ökonomie ohne Haus*, 1993, S. 184.

41 Nadolski, *Altes Gebrauchszinn*, 1983, S. 18.

42 Reith, „Materialsammlung", 2003, S. 47–65, hier bes. S. 55–58.

43 Die folgenden Beispiele für Ressourcenstrategien werden hier nicht im Einzelnen nachgewiesen. Sie beziehen sich auf die folgenden Titel: Reith, „Materialsammlung", 2003; Reith, „Nachhaltigkeit und Ressourcenstrategien", 2016.

auch Repariertes feilgehalten.[44] Was an Wäsche oder Kleidungsstücken abgetragen war, ging an die Lumpensammlerinnen und schließlich in die Papiermühle. Andere Stoffe wie Eisen, Blei, Zinn oder Glas wurden ebenfalls gesammelt, und mit ihnen wurde ein reger Handel getrieben, denn der Preis der Sekundärrohstoffe lag nur wenig unter dem der Primärwerkstoffe.

Manche Dinge hatten auch ein „zweites Leben".[45] Da wäre zum Beispiel an zweitverwendete Hölzer (Befund der Hausforschung), Baumaterial aus römischen Ruinen und anderes mehr zu denken: Ulrich Klein unterscheidet dabei für die Archäologie und die Bauforschung die „Spolierung", die „Weiterverwendung" und die „Wiederverwendung". Bei den „Spolien" (lat. *spolium*: Beute, Raub) liegt der Wiederverwendung meist – wie beim Einbau von antiken transalpinen Säulen in der Pfalzkapelle in Aachen – die Intention der Bedeutungsübertragung zugrunde. Bei der „Weiterverwendung" geht es um die die Nutzung eines Gebäudes zu anderen Zwecken oder an anderer Stelle, während es sich bei der „Wiederverwendung" in diesem Kontext auf Teile des Gebäudes bezieht.[46] Simon Kotter geht am Beispiel von Schloss Binswangen, das 1804 abgebrochen wurde, davon aus, dass es hier zu einer umfassenden Zweit- und Wiederverwendung kam. Ziegelsteine, Türen, Fenster, Wandvertäfelungen, Bauhölzer, Kalksteinplatten und vieles mehr zeigen, dass das Bauwerk eine „nicht zu überschätzende Rohstoffquelle" für große Teile des Binswanger Baubestandes war.[47]

Im Handwerk wurden solche Teile wo immer möglich verarbeitet. So verwendete ein Buchbinder als Umschlag des Registers für das 1767 bis 1777 geführte Hauptbuch der Tuch- und Seidenhandlung von Franz Anton Spängler in Salzburg eine alte Notenhandschrift auf Pergament aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 4).[48] Das ist kein Einzelfall: 1954 tauchten in der Kreis- und Studienbibliothek Dillingen in Bucheinbänden Fragmente von Handelsbüchern des 16. Jahrhunderts auf, die bald als

44 Fontaine (Hg.), *Alternative Exchanges*, 2008. Stobart u. van Damme (Hg.), *Modernity and the Second-Hand Trade*, 2010; Stöger, *Gebrauchtwarenhandel*, 2011.

45 Den Begriff prägten Edit Fél und Tamas Hofer in ihrer grundlegenden Studie zum „Stoffwechsel der Ausrüstungen" (1972).

46 Klein, „Vom Schicksal der Dinge", 2014.

47 Kotter, „Bauwerke als Rohstoffquellen?", 2024.

48 Stadtarchiv Salzburg, PA 1180: Hauptbuch der Spänglerschen Handlung 1767–1777.
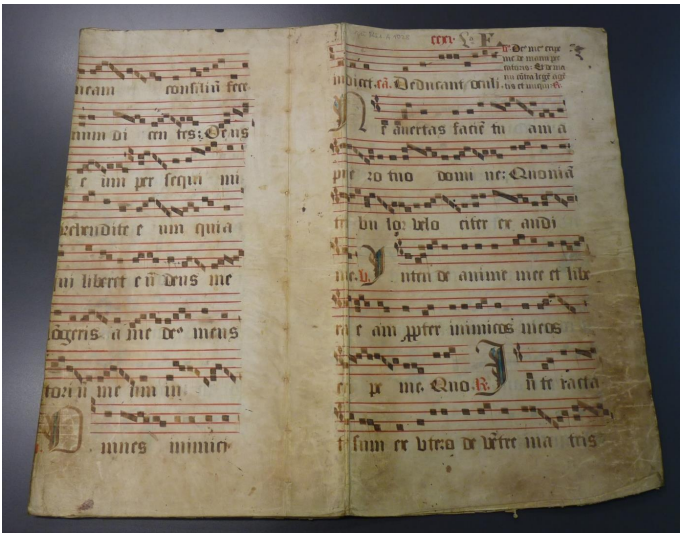


Abb. 4: Wiederverwendung einer Notenhandschrift als Umschlageinband für ein Hauptbuch im 18. Jh.

Reste der Welser-Registratur identifiziert werden konnten. Diese Reste der firmeninternen Überlieferung von Anton und Bartholomäus Welser – Fragmente aus 50 Rechnungsbüchern aus der Zeit von 1496 und 1551 – sind heute für die Forschung von unverzichtbarem Wert.[49] Auch von den 3.400 Bänden aus dem Nachlass von Christoph Besold aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts im Besitz der Universitätsbibliothek Salzburg sind immerhin 70 % mit einem Makulatureinband versehen.[50]

Diese Beispiele ließen sich unschwer vermehren, und auch hier könnte die systematische Suche über eine „Materialsammlung" hinaus weiteren Ertrag bringen. Die genannten Strategien waren jedenfalls weit verbreitet und sie sind auch in quantitativer Hinsicht nicht zu unterschätzen. Für England geht Donald Woodward davon aus, dass die Recycling-Levels im 18. und 19. Jahrhundert in Großbritannien – dem „workshop of the world" – unter diesem Niveau lagen.[51]

49 Geffcken u. Häberlein, *Rechnungsfragmente der Augsburger Welser-Gesellschaft*, 2014, S. XV–XXII.

50 Für diese Informationen danke ich Beatrix Koll, Universitätsbibliothek Salzburg.

51 Woodward, „Swords into ploughshares", 1985, S. 175–191, hier S. 191; Stöger u. Reith, „Western European Recycling", 2015.

Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit waren diese Strategien von großer Bedeutung. Im Zuge der Industrialisierung zeichnet sich dann eine stärkere Trennung zwischen Neuproduktion und Reparatur ab, wenngleich die Reparatur nach wie vor bedeutend blieb.[52] In den privaten Haushalten war das Reparieren noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Usus. Gerade in Krisenzeiten wie in der Weltwirtschaftskrise, das zeigt der soziographische Klassiker *Die Arbeitslosen von Marienthal*, wurde das Inventar aufs Äußerste strapaziert: Der unzählige Male gelötete Kochtopf ist undicht, „ob man ihn noch einmal löten kann, ist fraglich."[53]

Auch in den Kriegswirtschaften und in der Nachkriegszeit war das Reparieren unumgänglich: Im Ersten Weltkrieg gaben kriegswirtschaftliche Überlegungen den Impuls für ein längeres Hinhalten und häufiges Umarbeiten der alten Sachen. Durch zahlreiche Sammlungen – wie die „Patriotische Woll- und Kautschuksammlung" oder die Metallsammlungen – versuchte man kriegswichtige Rohstoffe bzw. Material bereitzustellen (Abb. 5 und 6).[54]

Daran wurde in der NS-Zeit wieder angeknüpft, wenngleich der Begriff „Ersatz" vermieden wurde. Im Rahmen der Aufrüstung und der Autarkiepolitik sollten alle noch verwertbaren Altstoffe dem Rohstoffkreislauf wieder zugeführt werden. Mit hohem propagandistischem Aufwand wurde die „Verwertung des Wertlosen" verkündet, und die Sachbuchliteratur war beherrscht vom „deutschen Rohstoffwunder".[55] Mit der Verdrängung fachkundiger jüdischer Händler aus dem sog. Rohprodukten- und Altstoffgewerbe kam die NS-Regierung jedoch in ein Dilemma.[56] Das Verwerten erwies sich zudem als weit schwieriger als das Sammeln, abgesehen von rüstungsrelevantem Material wie Schrott und Metallen – z. B. aus der „Metallspende zu Führers Geburts-

52 Sudrow, „Reparieren im Wandel der Konsumregime", 2012, S. 227–253, hier S. 233.

53 Jahoda u. a., *Die Arbeitslosen von Marienthal*, 1978. Die Studie erschien erstmals 1933 (Leipzig).

54 Denscher, *Österreichische Kriegsplakate*, 1987, S. 52, Abb. 48; Bohrmann, *Politische Plakate*, 1984, S. 129, Abb. 53; Vaupel, „Ersatzstoffe", 2021, S. 9–81, hier S. 30.

55 Vgl. das Geleitwort zu Ungewitter, *Verwertung des Wertlosen,* 1938; Huchting, „Abfallwirtschaft im Dritten Reich", 1981.

56 Köstering, „Lumpensammler im Nationalsozialismus", 1997, S. 45–65.



Abb. 5: Louis Oppenheim: *Unsere Armee braucht Metalle!* 1914/1918



Wiedener!

Beteiligt Euch rege an der Patriotischen

Woll- u. Kautschuk-Sammlung

trefft rechtzeitig alle Vorbereitungen, damit dieselbe auch in unserem Bezirke zu einem glänzenden Ergebnisse führe!

Die Gegenstände, welche gesammelt werden, sind in dem jeder Wohnpartei zugestellten Aufrufe verzeichnet; insbesondere ist hervorzuheben, daß auch alte, gebrauchte und schadhafte Kleidungsstücke, Wäschewaren und Kautschukgegenstände aller Art dankbarst entgegengenommen werden. Es wird jedoch dringendst gebeten, die gemachten Spenden gut in Papier u. dergl. verpackt – u. zw. Wollsachen und Kautschukgegenstände gesondert – abzugeben.

Die Sammlung findet von **Montag, 27. September bis einschließlich Samstag, den 2. Oktober d. J.** täglich von 8 Uhr früh bis 5 Uhr nachmittags statt. Während dieser Zeit werden in den nachstehend angeführten Sammelstellen die Spenden angenommen. Mittwoch, den 29. September und Samstag, den 2. Oktober d. J. werden überdies Schulknaben von Haus zu Haus die gespendeten Gegenstände einsammeln.

Sammelstellen:

1. IV. Schäffergasse 3 (Hechtengasse 6), Gemeindehaus, im Hofe ebenerdig.
2. IV. Schleifmühlgasse 12 u. 14, Gassenräume, ebenerdig.
3. IV. Frankenberggasse 2 (Ecke Karlsg.), Gassenräume, ebenerdig.
4. IV. Möllwaldplatz 5 (Ecke Favoritenstr.) Gassenräume, ebenerdig.
5. IV. Karolinengasse 29, Kraftwagenhalle im Hofe.
6. V. Gassergasse 5/7, städtisches Materialdepot des IV. Bezirkes, Untergrundräume.
7. IV. Große Neugasse 8, Gassenräume, ebenerdig, Eingang Mostgasse.

Nach Ablauf der Sammelwoche werden Spenden ausschließlich nur in der Hauptsammelstelle, Gemeindehaus, IV. Schäffergasse 3, entgegengenommen.

Achtung! Nur mit Legitimationen versehene Knaben sind zu sammeln berechtigt.

Alle Sammelstellen sind durch Aufschriften ersichtlich gemacht.

Wien, im September 1915.
Für den Bezirksausschuß der Patriotischen Woll- und Kautschuk-Sammlung im IV. Bezirke:
Der Obmann: Maximilian Charwat, Bezirksvorsteher.

Abb. 6: Plakat der *Patriotischen Woll- und Kautschuk-Sammlung*, Wien 1915

tag“ – oder Lumpen aus der „Reichsspinnstoffsammlung“.[57] Die Schrottsammlung sollte den Weltkrieg überdauern – und blieb ein wichtiger Geschäftszweig, insbesondere dort, wo die Versorgung mit Eisenerz schwierig war.[58]

In den Mittelgebirgen und in den Alpen gab es bis in die 1950er Jahre noch spezielle Reparaturhandwerker, die auf die „Stör“ gingen und ihre Dienstleistungen auf den Höfen verrichteten.[59] Fragen wir nach der objektiven Reparaturfähigkeit, also nach den Eigenschaften der Sachen, der Werkstoffe und der Verbindungen, so können wir feststellen, dass viele konstruktive Lösungen heute gar keinen Eingriff mehr zulassen.[60] Unlösbare Verbindungen und neue Werkstoffe erwiesen sich zunehmend als unüberwindbare Hindernisse. Auch beim Automobil schrumpften die Eingriffsmöglichkeiten, elektronische Bauteile erschwerten das Reparieren, wenngleich auch die Ausstattung der Schrauber avancierte.[61]

Perspektiven

Kommen wir zurück auf den neuralgischen Punkt der Stoffströme: Wir können festhalten, dass auch von den Möglichkeiten der Wiederverwertung und nicht zuletzt von der Lebensdauer der Gebrauchsgüter das Ausmaß des Ressourcenverbrauchs abhing und abhängt. Menschen haben in der Geschichte Strategien für den Umgang mit teuren und knappen Ressourcen entwickelt. Ob man daher mit Blick auf die vorindustrielle Gesellenschaft von einer „Knappheitsgesellschaft“ sprechen kann, steht zur Diskussion. Jedenfalls haben die Menschen Strategien entwickelt, um mit knappen Ressourcen umzugehen. Ob man da von Nachhaltigkeit *avant la lettre* sprechen will, steht ebenfalls zur Diskussion. Doch der von Christian Pfister gepräg-

57 Reith, „Recycling“, 2001, S. 99–120, hier S. 111–113; Reith, „Reparieren“, 2002, S. 139–161, hier S. 155–157; Denton, „German Origins of French Wartime Salvage Drives“, 2013; Thorsheim, *Waste into Weapons*, 2015; Sudrow, *Der Schuh im Nationalsozialismus*, 2010, bes. Kap. 10 zur Wiederverwertung, S. 592–638; Berg, „The Nazi-Rag-Pickers“, 2015.

58 Winkler, *Wegwerfprodukt Auto*, 2024.

59 Jockers, *Arbeiten auf der Stör*, 1995; Girtler, „Die Stör-Arbeit“, 1987.

60 Zu den Begriffen vgl. Korff, „Reparieren“, 1983.

61 Winkler, *Wegwerfprodukt Auto*, 2024.

te Begriff „Recyclingmentalität“ wäre – wenn wir den Begriff Recycling weit fassen – für die Zeit *vor* der „Wegwerfgesellschaft“ sicher treffend.

Wenn wir davon ausgehen, dass gegenwärtig Ressourcen tendenziell knapp und endlich sind, so wäre es vielleicht sogar naheliegend, den Begriff der „Knappheitsökonomie“ für die gegenwärtige und zukünftige Situation zu reklamieren, um zu einem sorgsamen und nachhaltigen Umgang mit Rohstoffen zu kommen.

In der derzeitigen Diskussion ist zum einen von Effizienzstrategien (wie der Minimierung von Material- und Energieeinsatz, Langlebigkeit, Mehrfachnutzung) die Rede, zum anderen werden die Suffizienzstrategien ins Feld geführt. Die Suffizienzstrategien gehen davon aus, dass die Effizienzgewinne in der Regel durch den Konsum wieder kompensiert werden und fordern das Prinzip der Genügsamkeit und der Selbstbegrenzung bzw. einen postmateriellen Lebensstil. Man wird allerdings nicht eine Strategie gegen die andere ausspielen können, sondern man wird die Strategien vielmehr aufeinander beziehen müssen. Ohne Effizienz ist Nachhaltigkeit nicht erreichbar; doch auch technische Optimierung allein wird sie nicht gewährleisten können.

Literatur

Arendt, Hannah: *Vita activa, oder vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960 (engl. 1958)

Adriaanse, Albert u. a.: *Stoffströme. Die materielle Basis von Industriegesellschaften*, Berlin/Basel/Boston 1998

Berg, Anne: „The Nazi-Rag-Pickers and their Wine: The Politics of Waste and Recycling in Nazi Germany", in: *Social History* 40 (2015), S. 446–472

Bohrmann, Hans: *Politische Plakate,* Dortmund 1984

Boulding, Kenneth E.: „The Economics of the Coming Spaceship Earth", in: *Environmental Quality in a Growing Society,* hg. v. Henry Jarret, Baltimore u. London 1966, S. 3–14

Bücher, Karl: *Die Berufe der Stadt Frankfurt a. M. im Mittelalter,* Leipzig 1914

Caradonna, Jeremy L.: *Sustainability. A History*. New York 2016

Denscher, Bernhard: *Gold gab ich für Eisen. Österreichische Kriegsplakate 1914–1918*, Wien/München 1987

Denton, Chad: „‚Recuperez!' The German Origins of French Wartime Salvage Drives, 1939–1945", in: *Contemporary European History* 22 (2013), S. 399–430

Eisenriegler, Sepp: „Das Reparatur- und Service-Zentrum R.U.S.Z. – 20 Jahre angewandte Kreislaufwirtschaft. Erfahrungen eines Praktikers und Reparatur-Lobbyisten", in: *Kreislaufwirtschaft in der EU. Eine Zwischenbilanz*, hg. v. ders., Wiesbaden 2020, S. 235–248

Fél, Edit u. Tamas Hofer: *„Stoffwechsel der Ausrüstungen". Bäuerliche Denkweise in Wirtschaft und Haushalt. Eine ethnographische Untersuchung über das ungarische Dorf Átány,* Göttingen 1972

Fettweis, Günter B. L.: „Urproduktion mineralischer Rohstoffe und Zivilisation – geschichtliche Entwicklungen und aktuelle Probleme", in: *Energievorräte und mineralische Rohstoffe: Wie lange noch?*, hg. v. Josef Zeman, Wien 1998, S. 7–46

Fontaine, Laurence (Hg.): *Alternative Exchanges. Secondhand Circulations from the Sixteenth Century to the Present,* New York 2008

Frey, Bruno S.: *Umweltökonomie*, Göttingen 1972

Geffcken, Peter u. Mark Häberlein: *Rechnungsfragmente der Augsburger Welser-Gesellschaft (1496–1551). Oberdeutscher Fernhandel am Beginn der neuzeitlichen Weltwirtschaft,* Stuttgart 2014

Georgescu-Roegen, Nicolas: *The Entropy Law and the Economic Process*, Cambridge, Mass. 1971

Girtler, Roland: „Die Stör-Arbeit", in: *Aschenlauge. Bergbauernleben im Wandel*, hg. v. ders., Linz 1987, S. 194–202 (wieder abgedruckt in: *Die alte Kultur der Bauern,* 2012)

Grober, Ulrich: *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit. Kulturgeschichte eines Begriffes,* München 2010

Groebner, Valentin: *Ökonomie ohne Haus. Zum Wirtschaften armer Leute in Nürnberg am Ende des 15. Jahrhunderts*, Göttingen 1993

Grunwald, Armin u. Jürgen Kopfmüller: *Nachhaltigkeit,* Frankfurt a. M./New York 2006 (3. Aufl. 2021)

Heckl, Wolfgang M.: *Die Kultur der Reparatur,* München 2013

Hellige, Hans Dieter: „Wirtschafts-, Energie- und Stoffkreisläufe in säkularer Perspektive. Von der thermodynamischen Entzauberung der Welt zur recyclingorientierten Wachstumsgesellschaft", in: *Universalgeschichte und Nationalgeschichten*, hg. v. Gangolf Hübinger u. a., Freiburg 1994, S. 291–315

Huchting, Friedrich: „Abfallwirtschaft im Dritten Reich", in: *Technikgeschichte* 48 (1981), S. 252–273

Jahoda, Marie u. a.: *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wurzeln lang andauernder Arbeitslosigkeit,* Frankfurt a. M. 1978 (erstmals Leipzig 1933)
Jetter, Ulrich: *Recycling in der Materialwirtschaft. Stoffkreisläufe – Rückgewinnung – Abfallnutzung,* Hamburg 1975
Jockers, Inge: *„Im Kundehus". Arbeiten auf der Stör aus der Sicht der Näherinnen und Handwerker sowie der Bauernfamilien,* Gutach u. Offenburg 1995
Kannengießer, Sigrid: „Repair Cafés. Orte gemeinschaftlich-konsumkritischen Handelns", in: *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*, hg. v. Stefan Krebs u. a., Bielefeld 2018, S. 283–301
Karafyllis, Nicole C.: „‚Nur soviel Holz einschlagen, wie nachwächst'. Die Nachhaltigkeitsidee und das Gesicht des deutschen Waldes im Wechselspiel zwischen Forstwissenschaft und Nationalökonomie", in: *Technikgeschichte* 69 (2002), S. 247–273
Kehnel, Annette: *Wir konnten auch anders: Eine kurze Geschichte der Nachhaltigkeit*, München 2021
Klein, Ulrich: „Vom Schicksal der Dinge – aus bauhistorischer Sicht", in: *Vom Schicksal der Dinge: Spolie, Wiederverwendung, Recycling,* hg. v. ders. u. Mathias Untermann, Paderborn 2014, S. 17–28
Knoll, Martin: „nil sub sole novum oder neue Bodenhaftung? Der material turn und die Geschichtswissenschaft", in: *neue politische literatur* 59:2 (2014), S. 191–208
König, Wolfgang: *Geschichte der Wegwerfgesellschaft. Die Kehrseite des Konsums*, Stuttgart 2019
Köster, Roman: *Hausmüll. Abfall und Gesellschaft in Westdeutschland 1945–1990*, Göttingen 2017
Köstering, Susanne: „Pioniere der Rohstoffbeschaffung". Lumpensammler im Nationalsozialismus, 1934-1939, in: *WERKSTATTGESCHICHTE* 17, (1997), S. 45–65
Korff, Gottfried: „Reparieren: Kreativität des Notbehelfs?", in: *Flick-Werk. Reparieren und Umnutzen in der Alltagskultur. Begleitheft zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart 1983,* Stuttgart 1983, S. 13–16
Kotter, Simon: „Bauwerke als Rohstoffquellen? Zur Weiter- und Wiederverwendung von Bauwerken am Beispiel des Schlosses Binswangen", in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 116 (2024), S. 297–322
Kupper, Patrick: „‚Weltuntergangs-Vision aus dem Computer'. Zur Geschichte der Studie ‚Die Grenzen des Wachstums' von 1972", in: *Wird Kassandra heiser? Die Geschichte falscher Ökoalarme,* hg. v. Frank Uekötter u. Jens Hohensee, Stuttgart 2004, S. 98–111
McNeill, J.R. u. Peter Engelke: *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Harvard 2014
Meadow, Dennis L. u. a.: *Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit,* Stuttgart 1972
Nadolski, Dieter: *Altes Gebrauchszinn. Aussehen und Funktion über sechs Jahrhunderte,* Leipzig 1983
Pfister, Christian: „Das 1950er Syndrom. Die umweltgeschichtliche Epochenschwelle", in: *Das 1950er Syndrom. Der Weg in die Konsumgesellschaft,* hg. v. ders., Bern 1995, S. 51–95
Pfister, Christian: „Vom ‚Hölzernen Zeitalter' zur Überflussgesellschaft. Veränderungen des gesellschaftlichen Stoffwechsels in Westeuropa im Verlaufe der letzten 300 Jahre – ein Überblick", in: *Ferrum* 85 (2013), S. 27–34
Reith, Reinhold: „Recycling: Stoffströme in der Geschichte", in: *Umwelt–Geschichte: Arbeitsfelder – Forschungsansätze – Perspektiven*, hg. v. Sylvia Hahn u. ders., München/Wien 2001, S. 99–120 (online)

Reith, Reinhold: „Reparieren: Ein Thema der Technikgeschichte?“ in: *Kleine Betriebe – angepasste Technologie? Hoffnungen, Erfahrungen und Ernüchterungen aus sozial- und technikhistorischer Sicht,* hg. v. ders. u. Dorothea Schmidt, Münster/New York 2002, S. 139–161
Reith, Reinhold: „Recycling im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit. Eine Materialsammlung“, in: *Frühneuzeit-Info* 14 (2003), S. 47–65
Reith, Reinhold: „Naturale Ressourcen: Was hat die Wirtschaftsgeschichte mit der Umweltgeschichte zu tun?“ in: *Wirtschaft – Geschichte – Politik. Festschrift für Gerald Schöpfer,* hg. v. Stefan Karner, Graz 2012, S. 241–256
Reith, Reinhold: „Nachhaltigkeit und Ressourcenstrategien in der Frühen Neuzeit“, in: *Festschrift in memoriam Karl W. Hardach*, hg. v. Stefan Karner, Graz 2016, S. 13–25
Schenkel, Werner: „Entstehung, Entsorgung und Wiederverwertung von Müll – ein globales Problem“, in: *Technik und Natur,* hg. v. Werner Nachtigall u. Charlotte Schönbeck, Düsseldorf 1994, S. 483–520
Schenkel, Werner: „Führt Recycling in die Sackgasse?“, in: *Umweltschutz* 5 (2000), S. 24f.
Stahel, Walter R.: „Innovation braucht Nachhaltigkeit“, in: *Die Beschleunigungsfalle oder der Triumph der Schildkröte,* hg. v. Klaus Backhaus u. Holger Bonus, Stuttgart 1997, S. 67–92
Stobart, Jon u. Ilja van Damme (Hg.): *Modernity and the Second-Hand Trade. European Consumption Cultures and Practices, 1700–1900,* Houndmills 2010
Stöger, Georg: *Sekundäre Märkte? Zum Wiener und Salzburger Gebrauchtwarenhandel im 17. und 18. Jahrhundert,* Wien 2011
Stöger, Georg u. Reinhold Reith: „Western European Recycling in a Long-term Perspective. Reconsidering Caesuras and Continuities“, in: *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 56:1 (2015), S. 267–290
Sudrow, Anne: „Reparieren im Wandel der Konsumregime. Bekleidung und Schuhe in Deutschland und Großbritannien während des Zweiten Weltkrieges“, in: *Technikgeschichte* 79 (2012), S. 227–253
Sudrow, Anne: *Der Schuh im Nationalsozialismus. Eine Produktgeschichte im Deutsch-britisch-amerikanischen Vergleich*, Göttingen 2010 (2. Aufl. 2013)
Thorsheim, Peter: *Waste into Weapons. Recycling in Britain during the Second World War*, Cambridge 2015
Ungewitter, Claus: *Die Verwertung des Wertlosen*, Berlin 1938
Vaupel, Elisabeth: „Ersatzstoffe – Geschichte, Bedeutung, Perspektiven“, in: *Ersatzstoffe im Zeitalter der Weltkriege. Geschichte, Bedeutung, Perspektiven*, hg. v. dies., München 2021, S. 9–81
Wackernagel, Mathis u. William Rees: *Unser ökologischer Fußabdruck: Wie der Mensch Einfluß auf die Umwelt nimmt*, Basel 1997
Weber, Heike: „Made to Break? Lebensdauer, Reparierbarkeit und Obsoleszenz in der Geschichte des Massenkonsums von Technik“, in: *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*, hg. v. Stefan Krebs u. a., Bielefeld 2018, S. 49–82
Westermann, Andrea: *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zürich 2007
Winkler, Anna-Maria: „Weiternutzen, Recyceln, Entsorgen. Der Umgang mit Altreifen in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich seit den 1960er Jahren“, in: *Technikgeschichte* 83 (2016), S. 201–228
Winkler, Anna-Maria: *Wegwerfprodukt Auto. Automobilentsorgung in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich, 1960–2000*, Münster 2024
Wittl, Herbert: *Recycling. Vom neuen Umgang mit Dingen*, Regensburg 1996
Wölfel, Sylvia: *Weiße Ware zwischen Ökologie und Ökonomie. Umweltfreundliche Produktentwicklung für den Haushalt in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*, München 2016

Woodward, Donald: „‚Swords into ploughshares'. Recycling in pre-industrial England", in: *The Economic History Review* 38/2 (1985), S. 175–191
Woodward, Donald: „Straw, Bracken and the Wicklow Whale: The Exploitation of Natural Resources in England since 1500", in: *Past & Present* 159 (1998), S. 43–76

Abbildungen

Abb. 1 Vance Packard: *Die große Verschwendung*, Düsseldorf 1961. Buchumschlag. Foto: Reinhold Reith
Abb. 2 Werbeagentur Lintas, Hamburg: *Ich war eine Dose*, Weißblechwerbung 1990–1998 im Auftrag des Informationszentrums Weißblech e.V., Düsseldorf. Foto: Reinhold Reith
Abb. 3 IFixit: *Repair manifesto*-Plakat, o.J. Foto: ifixit.com
Abb. 4 Wiederverwendung einer Notenhandschrift als Umschlageinband für ein Hauptbuch im 18. Jh. Stadtarchiv Salzburg, PA 1180 (1767–1777). Foto: Stadtarchiv Salzburg
Abb. 5 Louis Oppenheim: *Unsere Armee braucht Metalle!* 1914/1918. Grafik in braun, schwarz und gelb, 71 × 95 cm. Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg J 151 Nr. 2170. Foto: http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-108058-1
Abb. 6 *Patriotischen Woll- und Kautschuk-Sammlung,* Wien 1915. Plakat, 90 × 63 cm. Wienbibliothek im Rathaus, Plakate, Depot Simmering P-35463. Foto: https://plakatstudio.wienbibliothek.at/#/posters/AC10557271





Abb. 1 und 2: Charlett Wenig in Kooperation mit Dr. Filipe Natalio und der Abteilung Anorganik des Instituts für Chemie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: *The Bone Project*, 2014–2016: Flexibilisierung von Knochen

„Ein entscheidender Vorteil ist ihre begrenzte Haltbarkeit…“

Yorick Josua Berta und Jasmin Mersmann im Gespräch mit Charlett Wenig über Biomaterialien

Du bist Designerin und Materialwissenschaftlerin am Max-Planck-Institut für Kolloid- und Grenzflächenforschung in Potsdam. Wie würdest du deine Praxis beschreiben?

In meiner Arbeit verbinde ich Methoden aus den Naturwissenschaften mit solchen aus dem Design. Im Mittelpunkt steht das Experimentieren mit lokalen Biomaterialien, ihren spezifischen Eigenschaften und Verarbeitungsmöglichkeiten im Hinblick auf künftige nachhaltige Design- und Architekturanwendungen. Dabei handelt es sich nicht nur um klassische Grundlagenforschung im naturwissenschaftlichen Sinne, sondern auch um die Schaffung von Gestaltungsgrundlagen. Mein Ziel ist vorerst nicht die Massenproduktion, sondern die Konzeption und Herstellung von Prototypen, die das Potenzial der Biomaterialien aufzeigen.

Worin genau besteht dieses Potenzial?

Das Potenzial von Biomaterialien liegt in ihrer natürlichen Herkunft und ihrer lokalen Verfügbarkeit. Ihre biologische Abbaubarkeit und Nicht-Toxizität machen sie im Vergleich zu vielen synthetischen Werkstoffen umweltfreundlicher und nachhaltiger. Ein entscheidender Vorteil ist ihre begrenzte Haltbarkeit, da sie sich selbst abbauen können, wenn sie nicht mehr gebraucht werden. Dies steht im Gegensatz zu synthetischen Materialien, die oft länger bestehen bleiben, als es ihre tatsächliche Nutzung erfordert, und somit Umweltprobleme verursachen können.

Welche Materialien erforschst Du, was interessiert Dich daran?

Die Materialien, mit denen ich mich derzeit beschäftige, stammen alle aus lokalen Ressourcen. Meine bisherige Forschung richtete sich hauptsächlich auf Abfallprodukte der verarbeitenden Industrien. Begonnen habe ich mit der Untersuchung von Schlachtabfällen, genauer gesagt Rinder- und Schweineknochen. In meiner Doktorarbeit lag der Fokus dann auf Abfällen der holzverarbeitenden Industrie, insbesondere auf lokalen Baumrindenarten. In meinem aktuellen Projekt geht es um Paludikulturen. Das sind landwirtschaftlich genutzte Sumpfpflanzen, die in Zukunft durch die Wiedervernässung vieler Flächen in Deutschland in großen Mengen verfügbar sein werden. Bei allen drei Projekten sind nicht nur der lokale Bezug und die hohe Verfügbarkeit wichtig. Es geht auch um eine (Wieder)Aufwertung von heute wenig beachteten Rohstoffen, die in der Vergangenheit als wertvolle Ressourcen geschätzt wurden. Nicht zuletzt deshalb interessiere ich mich auch für den kulturellen Gebrauch von Materialien damals und heute.

Was genau hast Du mit den Knochen gemacht?

Mit *The Bone Project* (2014–2016) erforschte ich Anwendungsbereiche für Tierknochen im Design. Es zeigt, wie Tierknochen aus Schlachtabfällen sinnvoll weiterverwendet werden können. In Deutschland fallen jährlich erhebliche Mengen an Knochen an, die größtenteils als Zuschlagstoff in der Betonindustrie genutzt oder verbrannt werden.

Das Projekt begann mit einer Untersuchung der kulturellen Annahmen und Ablehnungen gegenüber Tierknochen. Um die Wahrnehmung zu verändern, habe ich hochwertige Objekte, beispielsweise Kronen, aus Schweine- und Rinderknochen für die Bremer Operette *Everything you can think of is true* von Cora Stolper entworfen. Ziel war es, mit der kulturell verankerten Symbolik und Ablehnung von Knochen zu brechen und durch die Verwandlung in konträrsymbolische Objekte neue Erzählungen zu schaffen. Im nächsten Schritt standen das Verständnis der Struktur der Tierknochen und die sich daraus ergebenden mechanischen Eigenschaften im Vordergrund. Auf dieser Basis habe ich in Kooperation mit Dr. Filipe Natalio und der Abteilung Anorganik des Instituts für Chemie der Martin-Luther-Universität

Halle-Wittenberg ein Verfahren zur Modellierung von Tierknochen entwickelt. Die Methode, Tierknochen zu biegen und in neuen Formen zu härten, eröffnet eine Vielzahl neuer Möglichkeiten für die Herstellung von Produkten aus Knochen (Abb. 1 und 2).

Verschiedene Techniken der Manipulation von Knochen sind in alten Kulturen verwurzelt und haben sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt. Ein Paradebeispiel ist die Verwendung von Walknochen durch die Inuit, die damit verschiedene Objekte herstellen.

Ein weiteres Ergebnis meiner Studien ist die Entwicklung der *Bone Knee Pads* (2016), die die Druckfestigkeit von Knochen zum Schutz unserer eigenen Knochen nutzen (Abb. 3). Diese Knieschoner schnitten in ersten Falltests genauso gut ab wie ihre Gegenstücke aus Kunststoff, könnten jedoch die Umweltbelastung durch Plastik reduzieren.

Neben der gezielten Übertragung der mechanischen Eigenschaften in Anwendungsszenarien spielten auch die Möglichkeiten der Massennutzung von Knochen eine Rolle. Die *Bone Panels* sind ein weiteres Ergebnis des Projekts (Abb. 4). Dieses Biokomposit aus 100 % Tierknochen wird zu Platten verarbeitet und kann vielseitig eingesetzt werden. Die Platten sind stabil, lichtdurchlässig und dekorativ, wodurch sie sowohl funktionale als auch ästhetische Anwendungen finden können.

Worin bestanden Deine Experimente mit Rinde?

Im *Bark Project* (seit 2017) wurden Struktur und Eigenschaften lokaler Rindenarten analysiert und die Erkenntnisse in hochwertige Anwendungen im Design und in der Architektur umgesetzt. Baumrinde, oft ein Abfallprodukt der Holzindustrie, bietet großes Potenzial für nachhaltige Materialnutzung. In deutschen Sägewerken fallen jährlich etwa 4 Mio m^3 Rinde an, von denen der größte Teil ungenutzt bleibt und verbrannt wird.

Eine Anwendung der Schutzfunktion von Rinde zeigt die *Bark Jacket* (2019), eine Jacke aus flexibilisierter Kiefernrinde. Glycerinbehandelte, flexible Rinde ähnelt Leder in ihrer Haptik und Farbe. Um verschiedene Herstellungstechniken sowie die sensorischen Aspekte des Materials zu bewerten, wurde eine Jacke als Testobjekt ausgewählt (Abb. 5). Damit wird Rinde als schützendes Material auch für den Menschen erprobt.



Abb. 3: Charlett Wenig: *Bone Knee Pads*, 2016



Abb. 4: Charlett Wenig: *Bone Panels*, 2016



Abb. 5: *Schälen der Rinde*, 2018

Die erfolgreichen Tests bei den Webversuchen und die Möglichkeit zur Verarbeitung mehrerer Meter langer Rindenstücke motivierte uns zur Erprobung von Anwendungen im architektonischen Bereich. Ziel war es, ein eindeutig von Menschen gemachtes Objekt zu schaffen, das sich in den Wald integriert und nicht auf eine bestimmte Geometrie beschränkt ist. So entstand die Idee einer begehbaren Kugel aus Baumrinde, die *Bark Sphere* (2021). Darüber hinaus handelt es sich nicht nur um einen Entwurf für eine temporäre Architektur, sondern auch um ein Ausstellungsobjekt, das die Kommunikation und den Austausch über Rinde als mögliches Material für die Gestaltung von Gebäuden und Architektur fördert.

Um Rinde potenziell auch in der Massenproduktion einsetzen zu können, wurden Platten aus gepresster Rinde entwickelt, die eine gleichmäßige Materialstärke und eine hohe Oberflächenqualität besitzen. *Bark Jacket* und *Bark Sphere* wurden in enger Zusammenarbeit mit der Modedesignerin und Materialforscherin Johanna Hehemeyer-Cürten entwickelt. Da sie mit herkömmlichen Fertigungstechniken verarbeitet werden können, sind die Spanplatten ähnlichen *Bark Panels* ideal für den Einsatz im Produkt- und Möbeldesign sowie in der

Architektur. Nach ihrer Nutzung können sie weiterverarbeitet oder direkt recycelt werden, da sie ein Monomaterial sind.

Um alle Reste der natürlichen Ressource zu nutzen, habe ich auch Experimente mit Baumrindenasche durchgeführt und sie als Glasur für Keramik verwendet. Da Baumrinde im Vergleich zu Holz eine komplexere chemische Zusammensetzung besitzt, können je nach Rindenart verschiedene Glasurfarben erzeugt werden. Dieses Verfahren nutzt nicht nur die chemischen Inhaltsstoffe der Rinde, sondern greift auch auf eine der ältesten Kulturtechniken der Menschheit zurück: Pflanzenasche wurde schon sehr früh für Glasuren verwendet.

Worin liegen die Schwierigkeiten der Arbeit mit Biomaterialien?

Ich würde nicht sagen, dass es Schwierigkeiten sind. Es handelt sich um Rahmenbedingungen, in denen man sich bewegen muss. Das ist bei synthetischen Materialien nicht anders, da auch hier zum Beispiel die richtige Temperatur und Verarbeitungsweisen entscheidend sind. Bei Biomaterialien spielt oft der Erntezyklus eine wichtige Rolle. Für meine Arbeit mit Baumrinde bedeutete das, dass ich bereits ein Jahr im Voraus planen musste, wieviel Material ich im Laufe des Jahres benötigen würde. Das war bei den Tierknochen einfacher, da das ganze Jahr über geschlachtet wird. Da ging es eher um eine schnelle Verarbeitung, ohne dass die Kühlkette unterbrochen wird. Für beide Arbeiten war daher ein hohes Maß an Planung notwendig.

Du erwähnst verschiedene, historische und indigene Techniken, etwa des Glasierens oder der Verwendung von Knochen. Welche Rolle spielt solches, häufig implizites Wissen über Materialeigenschaften und Fertigungsweisen für Dich?

Die Verwendung von Biomaterialien ist seit jeher mit der Geschichte der Menschen verbunden. Auch ohne wissenschaftliche Methoden haben Menschen aus unterschiedlichsten Kulturen implizites Wissen über Materialien und ihre Verarbeitungsweisen gesammelt. Es wäre töricht, dieses tiefgreifende lokale Wissen und die Vielfalt der Techniken, die über Jahrhunderte entwickelt wurden, zu ignorieren. Ein wesentlicher Aspekt meiner Arbeit ist die enge Zusammenarbeit mit Expert:innen aus der Archäologie sowie verschiedenen Handwerken, die

mit den jeweiligen Materialien arbeiten. Meine bisherige Arbeit umfasst beispielsweise die Zusammenarbeit mit Archäotechnikern sowie Metzger:innen, Töpfer:innen, Korbflechter:innen und Waldarbeiter:innen.

Wie steht es um die ‚Nachhaltigkeit' solchen Wissens, seine Konservierung oder Tradierung?

Während das Wissen über Materialien und Verarbeitungstechniken oft über Generationen weitergegeben wurde, sind heute viele Handwerkstechniken in Vergessenheit geraten. Dies muss nicht unbedingt negativ bewertet werden, sondern ist dem Lauf der Zeit geschuldet, in dem neue Berufe, Technologien und Lebenswelten entstehen und andere obsolet werden. Wissen wird aber auch in Objekten selbst gespeichert. Neben dem persönlichen Austausch und schriftlichen Quellen helfen auch digitale Archive, um Wissen zu konservieren, also Videos, Onlineworkshops und Dokumentationen.

Welche Rolle spielt dabei das Wissen um temporale Prozesse?

Biomaterialien lassen sich grundsätzlich nicht losgelöst von Zeit und Raum betrachten. Jedes Biomaterial wird durch die Lebens- bzw. Entstehungsbedingungen – also etwa seinen schattigen oder sonnigen bzw. trockenen oder feuchten Standort – beeinflusst.
Dadurch weisen Biomaterialien im Gegensatz zu synthetischen Materialien eine hohe Variabilität auf. In konventionellen Fertigungsprozessen stellt dies einen großen Nachteil dar, da diese Prozesse Materialversagen oder Abweichungen der Materialeigenschaften nicht tolerieren. Meiner Meinung nach sollte diese Variabilität jedoch nicht als Schwäche, sondern als Rahmenbedingung der Gestaltung betrachtet werden.

Was tust Du, um die Materialien zu konservieren oder ihre Eigenschaften anzupassen?

Sehr wenig. Ich finde es gut, dass die Lebensdauer meiner Objekte begrenzt ist und sie nicht gesundheitsschädlich sind. Daher trockne ich die Pflanzen und koche die Tierknochen ab, um Schimmel zu vermeiden. Um die Flexibilität der Rinde zu erhalten, verwende ich eine Wasser-Glycerin-Lösung, die nicht toxisch ist.

Das „Ja" zur Vergänglichkeit als Beitrag zu mehr Nachhaltigkeit leuchtet vollkommen ein. Hast Du Beispiele dafür?

Ein Beispiel dafür sind Rindenhütten. Während sie von Waldarbeitern aus dem Salinengebiet um Wien bis Anfang des 20. Jahrhunderts als saisonale Unterkünfte genutzt wurden, gibt es im Schlosspark Sanssouci in Potsdam Repliken von Borkenküchen. Während die Hütten der Waldarbeiter nur als temporäre Behausung angesehen wurden und nur eine Saison hielten, stehen die Potsdamer Hütten unter Pflege und sind über 20 Jahre alt. Das Prinzip der konstanten Reparatur ist ein bekanntes Prinzip, das sich auch an unseren eigenen Körpern beobachten lässt. So werden in unseren Knochen täglich Knochenzellen abgebaut und wieder neu aufgebaut.

Care und Repair sind auch in den Kulturwissenschaften derzeit wichtige Schlagworte. Welche Bedeutung haben Techniken des Ausbesserns, Ersetzens, Flickens für Deine Arbeit?

Care und Repair sind wichtige Ansätze für einen nachhaltigeren Umgang mit unseren Ressourcen. Zum einen sorgen sie dafür, dass bestehende Dinge länger genutzt werden können, und zum anderen erfordern sie ein Umdenken im Design. Dinge, die auseinandergenommen, repariert oder teilweise ausgetauscht werden können, verlangen eine andere Art der Gestaltung.

Welche Rolle spielt der Zufall in Deiner Forschung? Gibt es Moment des Kontrollverlusts oder sogar eine Produktivität des Unvorhersehbaren?

Ich glaube, das gibt es in jeder Forschung. Wenn bereits vorher genau bekannt wäre, was das Ergebnis ist, bräuchte ich das Experiment gar nicht durchzuführen.

Welche Rolle spielt die Ästhetik verschiedener Materialien?

Multisensorische Qualitäten sind ein wichtiger Aspekt von Biomaterialien und werden je nach Zielgruppe unterschiedlich wahrgenommen. Der Geruch von Leder gilt beispielsweise in vielen Gruppen als hochwertig. Dabei handelt es sich eigentlich um stark modifizierte

Tierhaut, die mit dem ursprünglichen Biomaterial kaum noch etwas gemein hat. Interessant ist dagegen die tradierte Symbolik von Tierknochen. Durch Motive aus der Kunst, etwa das *memento mori*, sind Knochen sehr stark mit Tod und Vergänglichkeit konnotiert. Dies war gelegentlich auch die Resonanz von Ausstellungsbesucher:innen. So habe ich oft einen regelrechten Ekel gegenüber den Objekten aus Tierknochen feststellen können. Allerdings variiert diese Assoziation je nach kulturellem Hintergrund – in manchen Kulturen ist sie stärker ausgeprägt, in anderen kaum vorhanden.

Ein stückweit gilt dies auch für Pilze, die gerade en vogue sind, in den Kulturwissenschaften ebenso wie in der Materialforschung. Was sind ihre Vorteile, worin liegen mögliche Gefahren?

Pilze sind unglaublich spannende Organismen. Einige Arten sind leicht und druckfest zugleich – Eigenschaften, die sonst nur synthetische Hartschäume haben. Es ist auch möglich, Pilze in komplexe Formen wachsen zu lassen. Neben all diesen interessanten Aspekten sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass wir im Vergleich zu anderen etablierten Biomaterialien, wie zum Beispiel Holz, noch relativ wenig über Pilze wissen.

Welchen anderen Vorbehalten begegnest Du häufig?

Biomaterialien müssen denselben Kriterien entsprechen wie synthetische Materialien, wenn sie auf den Markt gebracht werden sollen. Oft sind Biomaterialien aus wirtschaftlicher Sicht zu teuer und unzuverlässig. Sie unterliegen Wachstumszyklen, können oft nur begrenzt in Menge und Größe skaliert werden und erfordern spezielle Herstellungsprozesse. Zudem sind ihre Anwendungsbereiche häufig eingeschränkter als die von synthetischen Materialien.

Daher muss der Einsatz von Biomaterialien aus anderen Perspektiven bewertet werden, wie zum Beispiel Nachhaltigkeit oder Gesundheit. Auch die Knappheit von Ressourcen sollte dabei berücksichtigt werden. Wenn Erdöl knapp wird, könnte Bioplastik nicht nur eine Alternative, sondern vielleicht eine der wenigen verbleibenden Optionen sein.

Müssen Biomaterialien überhaupt mit Kunststoffen konkurrieren?



Abb. 6: Charlett Wenig: *Bark Jacket*, 2019

Biomaterialien müssen nicht zwingend mit Kunststoffen konkurrieren. Der Designansatz sollte nicht nur in der Konkurrenz zu Kunststoffen bestehen, sondern auch die Forschung für eine Zukunft ohne diese Stoffe einbeziehen. Es geht nicht nur darum, Kunststoffe zu ersetzen, sondern auch den Umgang mit Materialien neu zu denken. Dabei ist zu berücksichtigen, dass viele Produkte überdesignt sind und die Nutzungsdauer vieler Kunststoffprodukte nur einen Bruchteil der potenziellen Lebensdauer des verwendeten Materials ausmacht. Daher ist es ratsamer, Materialien zu wählen, die zur Nutzungszeit der Produkte passen. Eine Korrelation zwischen dem Zweck und der Dauer des Gebrauchs ist hierbei entscheidend.

Deine Objekte, also etwa die Rindenjacke oder die Knieschützer sind handgefertigte Einzelstücke, verstehst Du sie eher als Kunstwerke oder Prototypen?

Meine Objekte sind weder Kunstwerke noch industriereife Prototypen. Sie entstehen im Rahmen von Grundlagenforschung im Design. Dabei geht es darum, die Strukturen und mechanischen Eigenschaften lokaler Biomaterialien zu verstehen. Aus diesen Erkenntnissen ent-

wickeln sich Herstellungsprozesse und Anwendungsszenarien für Design und Architektur.

Welche Materialien lohnen Deines Erachtens weitere Forschung?

Alle lokalen Biomaterialien, die heute als Nebenprodukte in der Industrie anfallen, besitzen großes Potenzial. Dazu gehören beispielsweise Äste, Holzverschnitt, Blätter und Nadeln aus der holzverarbeitenden Industrie sowie Hülsen, Schalen und Verschnitte aus der Lebensmittelindustrie. Viele Werkstoffe, die vor der Industrialisierung in verschiedenen Handwerken verwendet wurden – etwa Harze, Erde, Tierreste oder Pflanzen –, haben auch heute noch spannende Eigenschaften, die intensiver betrachtet und verwendet werden sollten. Außerdem gibt es noch viele Biomaterialien, die bisher nicht erforscht sind. Manchmal habe ich das Gefühl, wir könnten einfach einen Dartpfeil in den Wald werfen, und egal, wo er landet, das dort gefundene Material hätte spannende Eigenschaften.

Abbildungen

Abb. 1 und 2 Charlett Wenig in Kooperation mit Dr. Filipe Natalio und der Abteilung Anorganik des Instituts für Chemie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg: *The Bone Project*, 2014–2016: Flexibilisierung von Knochen. Foto: Charlett Wenig
Abb. 3 Charlett Wenig: Bone Knee Pads, 2016. Foto: Florian Weisz, Charlett Wenig
Abb. 4 Charlett Wenig: Bone Panels, 2016. Foto: Charlett Wenig
Abb. 5 Schälen der Rinde, 2018. Foto: Florian Weisz, Charlett Wenig
Abb. 6 Charlett Wenig: Bark Jacket, 2019. Foto: Charlett Wenig

Pilze retten die Welt
Zum Topos des kollektiven Überlebens in der Kunst

Ilka Becker

Anfänglich

Selten sichtbar, meist unscheinbar, schnell vergänglich und potentiell giftig: Seit der frühen Neuzeit waren Pilze ein nur bedingt interessanter Gegenstand für Kunst und Theoriebildung. Mit unkontrolliertem Wachstum, Zersetzung, Fäulnis, Schleim, Geruch, Dunkelheit, Tod und Teufel assoziiert, entzogen sie sich der Beherrschbarkeit und verweigerten sich ästhetischen Kriterien der schönen und erhabenen Natur. Darstellungen der ephemeren und irregulären Fruchtkörper von Pilzen beschränkten sich daher meist auf Kräuterbücher und naturhistorische Überblickswerke, die sich ihrer vielfältigen Pharmakologie und komplizierten Systematik widmeten.

Die eindrücklichen *sottobosco*-Stillleben der Barock-Malerei, auf denen sich neben Pilzen auch andere chthonische Wesen wie Kröten, Schlangen, Schmetterlinge oder Eidechsen auf dunklem Waldboden tummeln, stellen insofern eine Ausnahmeerscheinung dar. Diesem auch als *Niederwelt* bezeichneten Bildgenre widmete sich neben dem neapolitanischen Maler Paolo Porpora (1617–1673) insbesondere der Niederländer Otto Marseus van Schrieck (1619/20–1678). In Korrespondenz zu den feuchten Ausdünstungen des Waldbodens, denen die Pilze durch Spontanzeugung entsprungen zu sein schienen, wurde er bezeichnenderweise auch *Snuffelaer* (Schnüffler) genannt.[1] Er pflegte

1 Unter Spontanzeugung oder Urzeugung ist die von Aristoteles vertretene und zum Teil bis ins 19. Jahrhundert vorherrschende Auffassung zu verstehen, dass bestimmte Lebewesen wie etwa Pilze durch ungeschlechtliche Fortpflanzung aus Schlamm oder Fäulnis entstehen. Vgl. Aristoteles, *Historia animalium*, Buch IV.11.

einen spezifischen Umgang mit seinem Material. Es kam vor, dass er Schmetterlingsflügel in die frische Farbe drückte und auf diese Weise ikonische und indexikalische Verfahren, Darstellung und Realie verschränkte.[2] Was in der Natur den organischen Verfallsprozessen ausgeliefert war, konnte auf diese Weise in der Kunst auf Dauer gestellt werden.

Karin Leonhard zufolge war die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts eng mit der Naturtheorie verwoben und zielte darauf ab, „durch die getreue Wiederholung natürlicher Formen an den Prozessen von Werden und Vergehen, Wachstum und Verfall und somit an einem vitalen Prinzip teilzuhaben".[3] Entsprechend deutet Leonhard die schnell verrottenden Pilze nicht im Rahmen barocker Vanitas-Allegorien, sondern betont die ihnen in der Malerei zugewiesene Funktion als prozessuale Akteure der biotischen Reproduktion.[4] Als solche gehen sie in den dunklen, materiell kodierten Bildgrund der Malerei ein, der somit als „fruchtbares Feld" oder „bio-topos" lesbar wird.[5]

Gerade dieser enge Zusammenhang mit der Naturtheorie unterscheidet *sottoboschi* von der Vanitas-Motivik barocker Stillleben, auf denen sich unter anderem Totenschädel, verwelkende Blumen, Seifenblasen und prunkvolle Objekte türmen. Vanitas bezog sich eben nicht nur auf die allgemeine Vergänglichkeit menschlichen Lebens, sondern war „unauflösbar verknüpft mit der Klage über eine mit nutzlosen Aktivitäten vergeudete, zu schnell verrinnende Lebenszeit", die von einem Gefühl der Ohnmacht getragen war.[6]

Myzelien im Lebensnetz

Die mit Pilzen assoziierte Vergänglichkeitsthematik sollte nach diesem barocken Intermezzo erst wieder im 20. Jahrhundert eine größere Rolle spielen. Eine besondere Aufmerksamkeit widmete ihr beispielsweise der Künstler Dieter Roth (1930–1998) in seinen Schim-

2 Vgl. Leonhard, *Bildfelder*, 2013, S. 5 und S. 25.
3 Ebd., S. 3.
4 Vgl. ebd., S. 362.
5 Leonhard, „Pictura's fertile field", 2009, S. 114, Übers. d. A.
6 Benthien u. von Flemming, „Einleitung", 2018, S. 11–35, hier S. 11.

melarbeiten, die seit den 1960er Jahren entstanden. Hierfür brachte er Lebensmittel auf Bildträger auf oder häufte sie in skulpturaler Form an, um sie dem Prozess der Zersetzung zu überlassen. Schimmelpilze und Käfer verstand er dabei als „Mitarbeiter“[7] und schrieb ihnen auf diese Weise eine künstlerische *agency* zu. Die Verlebendigung des Kunstwerks durch die „selbsttätigen Prozesse der Schimmelkulturen“ war zugleich mit der symbolischen Zersetzung des Werkbegriffs assoziiert.[8] Mit der intendierten Vergänglichkeit seiner Kunstwerke trieb er die im musealen Kontext erstrebte Konservierbarkeit des Kunstwerks bewusst in die Krise.

Roths Schimmelarbeiten lassen sich insofern im Kontext der künstlerischen Neoavantgarden verorten, die seit den 1960er Jahren durch prozessuale Verfahren der Zersetzung und Zerstörung der musealen Konservierung und Warenförmigkeit von Kunstwerken entgegengearbeitet und auf diese Weise den Werkcharakter selbst transformiert haben.[9] Durch die künstlerische Arbeit mit Organismen haben sie auch neue kunstspezifische Räume der Rezeption hervorgebracht, die im Unterschied zum ‚neutralen‘ Ausstellungsmodell des *White Cube* mit seiner klinischen Anmutung biotopartige Züge annehmen können.[10] Entsprechend müssen hier auch die Begriffe der Vergänglichkeit und der Nachhaltigkeit kontextspezifisch betrachtet werden. Dies gilt entsprechend für aktuelle künstlerische Ansätze, die das Ringen um den Werkbegriff längst hinter sich gelassen haben und sich mit den lokalen und globalen ökologischen Krisen auseinandersetzen, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

Hier kommen die Pilze mit ihren besonderen Eigenschaften ins Spiel. Als *misfits* biologischer Klassifizierung,[11] als ökologische Zersetzer und Kompostierer, als Symbionten und Protagonisten unter-

7 Diether Roth in Broos, „Dieter Roth im Interview“, 2002, S. 240–248, hier S. 248.

8 Becker, „Pilze und Dekomposition in der künstlerischen Praxis“, 2021, S. 25–52, hier S. 40.

9 Vgl. ebd.

10 Der weiße, leere Ausstellungsraum gilt seit der Moderne als ideales Modell zur Präsentation von Kunst, vgl. O’Doherty, *In der weißen Zelle*, 1995, S. 9f.

11 Diese Nicht-Passförmigkeit betrifft nicht nur die in Anm. 1 erwähnte Theorie der Spontanzeugung. Obwohl sie keine Photosynthese betreiben, wurden Pilze auch über lange Zeit den Pflanzen zugerechnet. So wurde ihnen in der biologischen Systematik erst im 20. Jahrhundert durch Robert H. Whittaker ein eigenständiges Naturreich zugestanden. Vgl. Whittaker, *New Concepts of Kingdoms of Organisms*, 1969.

irdischer Kommunikationssysteme, als Organismen mit unzähligen sexuellen und nicht-sexuellen Reproduktionsformen werden vielfältige Imaginationen, Projektionen und Hoffnungen an sie geknüpft. Seit etwa zehn Jahren sprießen Myzelien nicht nur in den Bereichen der Ökologie, des Urban Gardening, der Citizen Science, des Theaters und des Designs.[12] Ihnen wird insbesondere in der bildenden Kunst ein fruchtbarer Boden bereitet – und das sowohl in metaphorischer wie in buchstäblicher Hinsicht. Denn sie werden hier als reale, nichtmenschliche Akteure, als Antidot und als Denkfigur gegen die vorherrschenden ökologischen Krisen sowie die daran geknüpften apokalyptischen Szenarien und Ohnmachtsgefühle aktiviert. Die Künste reagieren auf die aktuellen Krisen von Gesellschaft, Umwelt und Klima, indem sie den endzeitlichen *death drive*, den mediale Diskurse kultivieren, mit Gegennarrativen durchkreuzen, in denen Pilze als künstlerische Mitspieler und als allegorische Vernetzungsfiguren des Postanthropozentrismus verstanden werden, die im Unterschied zum Barock nicht einer Ikonografie der Vergänglichkeit, sondern einer Ikonografie der Nachhaltigkeit gewidmet sind.[13]

Folgt man Franco Berardi, so wird die derzeitige Krise des Glaubens an die Zukunft der Zivilisation von der Aussicht auf eine endlose, beschädigte Gegenwart gespeist. Allerdings, so der Philosoph, liege dieser Glaubenskrise auch eine Idee der Zukunft als ökonomischem

12 Beispiele für die inzwischen zahlreichen Aktivitäten auf diesem Gebiet sind die Kultur- und Lerninitiative Spore, https://spore-initiative.org, das Theaterprojekt „Mykorrhiza – ein Apparat“, https://mykorrhiza-berlin.net/about, das SciArt-Kollektiv My-Co-X, https://svenpfeiffer.de/project/myco, das Unternehmen Mycoworks, https://www.mycoworks.com/ oder die App Pilzfinder, https://www.spotteron.net/de/citizen-science-apps/globale-community-science-projekte/pilzfinder-mykologie-app. Für einen Überblick vgl. den Blog der Vernetzungsplattform Mycelial Space (gegründet von Ilka Becker, Sarah Kolb u. Jutta Strohmaier), https://www.mycelial-space.net/blog. (Alle Links letzter Zugriff: 28.06.2024).

13 Der Begriff der „Vernetzungsfigur“ lehnt sich hier an den Terminus „Denkfigur“ an und greift dessen offene und vermittelnde Funktion auf: „So vermittelt der Begriff der Denkfigur in seinen vielfältigen Verwendungsweisen je spezifisch zwischen den Polen von Mentalem und Materiellem, von Sinn und Sinnlichem, Denken und Anschaulichkeit, Prozessualität und Gestalthaftigkeit, Diversität und Geschlossenheit; und eben dieser schwebende Charakter und die Möglichkeit, sich dem einen oder anderen Pol zuzuneigen, gehören zu den Stärken des Begriffs, die eine definitorische Festlegung einschränken würde.“ Müller-Tamm, „Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie“, 2014, S. 100.

und technologischem Wachstum und Fortschritt zugrunde, die aufgegeben werden müsse.[14] Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, auf welche Weise Ansätze der zeitgenössischen Kunst, die Pilze als ökologische Akteure verstehen, sich von diesem Zukunftsdenken verabschieden, das auf der Kapitalisierung der Natur basiert. Können sie Modelle für eine nachhaltige Sorgearbeit am Planeten bereitstellen, die sich nicht nur als andauernde Reparatur einer beschädigten Gegenwart versteht, sondern ein anderes Denken des Zukünftigen eröffnet?

Der Kunsthistoriker T. J. Demos fordert, ein solches Denken solle „intrasektional" sein: „in my view, the most compelling cultural work is that which explores and develops modes of ecology-as-intersectionality, wherein political ecology links with Indigenous and/or queer rights activism and/or movements against police brutality, media censorship, and capitalist extraction".[15] Den von Kimberlé Crenshaw geprägten Begriff der „Intersektionalität"[16], der für die spezifische Verschränkung der Kategorien *race*, *gender* und *class* im Hinblick auf Diskriminierungsformen steht, modifiziert er durch das relationale Modell der „Intrasektionalität", für das er Karen Barads Konzept der „Intraaktion"[17] hinzuzieht. Es beschreibt, wie Entitäten nicht unabhängig voneinander existieren und interagieren, sondern ihre Eigenschaften erst mit in ihren Beziehungen und Wechselwirkungen (Intraaktionen) herausbilden. Barad betont, dass es keine zuvor existierenden, separaten Entitäten gebe; vielmehr seien alle Phänomene das Ergebnis dieser dynamischen, gegenseitigen Konstitutionsprozesse.

Folglich geht auch Demos' davon abgeleiteter Terminus der Intrasektionalität davon aus, dass die oben von ihm genannten Kategorien als Relationen gedacht werden müssen. Menschliche und nichtmenschliche Daseinsformen sind demnach auch auf unterschiedliche Weise der Vergänglichkeit ihrer Umwelten und ihrer Sterblichkeit ausgesetzt.[18] Diese Kriterien wendet Demos in gleichem Maße auf die

14 Berardi, *After the Future*, 2011, S. 75 und S. 71, hier mit Bezug auf: Turbulence, „Life in Limbo?", 2009, S. 3.
15 Demos, „Ecology-as-Intrasectionality", 2019.
16 Vgl. Crenshaw, „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex", 1989.
17 Vgl. Barad, *Agentieller Realismus*, 2012, S. 19.
18 Vgl. Demos, „Ecology-as-Intrasectionality", 2019.

Kunst an, indem er sich gegen eine Form von „eco-aesthetics" ausspricht, die sich mit einer essentialistischen Naturauffassung lediglich auf die nicht-menschliche Umwelt bezieht und die sozio-politischen Dimensionen der Ökologie ignoriert.[19] Als Beispiele hierfür nennt er in seinem Buch *Decolonizing Nature* etwa das in seinen Augen paradoxe Bestreben des Künstlers Alan Sonfist, in Projekten wie *Time Landscape* (seit 1965) mit menschlichen Mitteln eine nicht-menschliche Ökologie wiederherzustellen.[20]

Welche Rolle übernimmt in diesem Zusammenhang die künstlerische Praxis mit Pilzen, und kann sie die von Demos kritisierten Reduktionismen öko-ästhetischer Ansätze mit einer mehr intrasektionalen Sichtweise erweitern? Inwiefern und auf welche Weise zielt sie darauf ab, kunstspezifische Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume sowie Modelle für ein ‚nachhaltiges' Weltverhältnis zur Verfügung und zur Diskussion zu stellen? Welche künstlerische *agency* wird Pilzen und Myzelnetzwerken dabei zugeschrieben? Und wie wäre in diesem Zusammenhang der Begriff der Nachhaltigkeit zu verstehen?

In Bezug auf die künstlerische Praxis stehen nicht nur künstlerische Traditionen wie der Surrealismus oder die Neoavantgarden der 1950er bis 70er Jahre dahinter, die ihre antimoderne Haltung durch den Einsatz prozessualer, oft auch organische Materialien integrierender Verfahren artikuliert haben. Seit geraumer Zeit spielen theoretische Überlegungen eine wichtige Rolle für zeitgenössische Kunstpraktiken, die sich aus einer Faszination für Pilze speisen. Dies zeigt sich etwa in der transdisziplinären Kunst- und Forschungspraxis von Elaine Gan, die sich mit ihrer Videoinstallation *Fungal Time in Satoyama Forest* (2013) auf Karen Barad beruft,[21] oder Claire Pentecosts Installation *soil-erg* (2012), in deren Begleitpublikation sich die Künstlerin auf die Biologin Lynn Margulis bezieht.[22] Ökologische (Paul Stamets, Merlin Sheldrake), evolutionstheoretische (Lynn Margulis), anthropologische (Anna Tsing), philosophische (Donna Haraway, Karen Barad) und kunsttheoretische (Yasmine Ostendorf-Rodríguez) Denkansätze, die sich zum Teil aufeinander beziehen, bilden hier das

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. Demos, *Decolonizing Nature*, 2016, S. 40.

21 Vgl. Elaine Gan und Anna Tsing, *Fungal Time in the Satoyama Forest*, 2013, https://www.elainegan.com/satoyama.html (letzter Zugriff: 08.07.2024).

22 Vgl. Pentecost, *Notizen aus dem Untergrund*, 2012, S. 33f.

transdisziplinäre Feld der *Mycelial Studies*, das eng mit der künstlerischen Praxis verzahnt ist und in die Untersuchung der Fallbeispiele einbezogen wird.[23] Die *Mycelial Studies* nehmen die Strukturen und Funktionsweisen von Myzelien sowie die daran anknüpfenden Imaginationen und Erzählungen als Anregung, um Ideen und Strategien für das speziesübergreifende Miteinander im planetarischen „Lebensnetz"[24] zu entwickeln.

Pilzmetaphern, oder: Myzelien als Gehirn oder Internet

Das Interesse für die ökologischen und symbiotischen Möglichkeiten bestimmter Pilzarten regt in verschiedensten Disziplinen Überlegungen darüber an, wie sich das planetarische Zusammenleben im Hinblick auf die Zerstörung von Ökosystemen, die Auslöschung von Spezies und die dramatischen Folgen der Klimakatastrophe anders und gerechter gestalten lässt.[25] Mal gehen die Ideen hierzu von spezifischen Forschungsprojekten aus, wie etwa in Anna Tsings anthropologischen Feldstudien zu den ökologischen und ökonomischen Netzwerken des Matsutake-Anbaus zwischen Japan, China, den USA und Finnland.[26] In anderen Fällen werden von pilzökologischen Erkenntnissen Metaphern abgeleitet, die die Thematik tendenziell überreizen. So werden Pilze als Superorganismen mit Heils- und Heilungskräften für den Planeten beschrieben oder geradezu mystifiziert. Zuweilen erinnert die Emphase einiger Pilzpublikationen an psychedelische Diskurse des 20. Jahrhunderts, wie etwa die Schriften des Linguisten John Allegro, der den Nachweis erbringen wollte, dass es sich beim frühen Christentum um einen Fliegenpilzkult gehandelt habe. Ihm zufolge hat der Pilzrausch den Zugang zu den Mysterien Gottes ermöglicht und ist dem menschlichen Traum entsprungen, sich die Umwelt

23 Zum Begriff der *Mycelial Studies* vgl. Society for Mycelial Studies auf der transdisziplinären Vernetzungsplattform Mycelial Space, https://www.mycelial-space.net/network.

24 Moore, *Kapitalismus im Lebensnetz*, 2020.

25 Zur Pilzökologie und Informationsübertragung in Myzelien und Mykorrhiza vgl. etwa Aguilar-Trigueros u. a., „Network traits predict ecological strategies in fungi", 2022.

26 Vgl. Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt*, 2019.

zu unterwerfen und das Überleben zu sichern.[27] Der Schamanismusforscher Terence McKenna wiederum nahm die Sanskrit-Hymnen der *Rigveda* zum Ausgangspunkt für Spekulationen über die Bedeutung halluzinogener Pilze für die menschliche Evolution und verband diese mit der Hoffnung, dass die Menschheit die Natur nicht weiter als auszubeutende Ressource missbrauchen würde.[28]

Wie man sieht, traute man den Pilzen bereits in der *psychedelic era* der 1960er und 70er Jahre einiges zu, wenn es darum ging, die moderne Trennung des Menschen von der natürlichen Umwelt zu überwinden. In dieser Tradition lassen sich auch einige der Überlegungen des Mykologen Paul Stamets verorten. Neben seinem Interesse für den halluzinogenen Wirkstoff Psilocybin widmet sich seine Arbeit vor allem der Pilzökologie. In seinem Buch *Mycelium Running. How Mushrooms Can Help Save the World* stellt er das Verfahren der *mycorestauration* vor, welches die Stoffwechselprozesse bestimmter Pilze und ihre „nach außen gewendeten Mägen"[29] nutzt, um Schwermetalle, toxische und radioaktive Stoffe zu filtern, zu zersetzen und auf diese Weise Böden zu entgiften. Als Spezialisten der biologischen Sanierung (*bioremediation*) sind insbesondere Austernpilze dazu in der Lage, vor Ort und im Zusammenspiel mit Pflanzen und Bakterien eingesetzt zu werden.[30] Dabei geht es Stamets, wie sein Buchtitel schon andeutet, um die Heilung des beschädigten Planeten mithilfe von Myzelien.[31] Er vertritt die Auffassung, dass sich der Archetyp des Myzels in vernetzten Strukturen wie dem Gehirn und dem Internet wiederfinden lässt und dass diese derselben evolutionären Strategie folgen: „I believe that mycelium is the neurological network of nature. Interlacing mosaics of mycelium infuse habitats with information-sharing membranes".[32] Stamets geht noch weiter mit seinen Analogiebildungen zwischen Myzelien und Informationstechnologien: „I believe that the structure of the Internet is simply an archetypal form, the inevitable consequence of a previously proven evolutionary model, which is also

27 Vgl. Allegro, *Der Geheimkult des heiligen Pilzes*, 1971, S. 10–13.
28 Vgl. McKenna, *Food of the Gods*, 1992.
29 Pentecost, *Notizen aus dem Untergrund*, 2012, S. 37.
30 Vgl. Stamets, *Mycelium Running*, 2005, S. 81–101.
31 So auch sein späterer Buchtitel *Fantastic Fungi. How Mushrooms Can Heal, Shift Consciousness, and Save the Planet*, 2019.
32 Stamets, *Mycelium Running*, 2005, S. 2, vgl. auch S. 10.

seen in the human brain; diagrams of computer networks bear resemblance to both mycelium and neurological arrays in the mammalian brain".[33] Es folgen formale Analogien zwischen Spiralnebeln im All, Hurricanes, Computerdarstellungen von Neuronen im menschlichen Gehirn, Internetstrukturen und unterirdischen Myzelstrukturen. Überdrehte Imaginarien wie diese zeugen möglicherweise von einem neuen Stadium des *ecological grief*, in dem die Melancholie in der Verkleidung der Manie auftritt.[34]

Fungale Lehren, Kollaborationen und Hoffnungen

Dass solche Analogiebildungen aufgrund der ihnen inhärenten Naturalisierung – der Gleichsetzung von biologischen, kybernetischen, sozialen und ökonomischen Strukturen – problematisch sein können und die damit zusammenhängenden Metaphoriken eine begrenzte Reichweite haben, darauf weist auch die Philosophin Eva von Redecker hin. Sie betont die untergründige, solidarisierende Kraft der Myzelmetapher ebenso wie deren begrenzte Übertragbarkeit auf gesellschaftliche Prozesse: „Wir sind vernetzt wie ein Pilzgeflecht, aber es sind nicht unsere Wurzeln, sondern die Kanäle der Verwertung und die Antennen der Macht, die zwischen uns verlaufen".[35]

Von Redeckers sinnvolle Unterscheidung zeugt davon, dass sich seit 2005, als Stamets' *Mycelium Running* erschien, die Stimmen in den aufkommenden *Mycelial Studies* ausdifferenziert haben. Auch die Frage, welchen Anteil Myzelien am ‚kollektiven Überleben' haben können, wird mit mehr Bedacht behandelt. Für den Biologen Merlin Sheldrake etwa, der mit seinem Buch *Verwobenes Leben. Wie Pilze unsere Welt formen und unsere Zukunft beeinflussen* (2020) ein breites Publikum erreicht hat, bilden die Pilze zwar das „soziale Netzwerk der Pflanzen",[36] aber er macht diesen Vergleich als eine Vereinfachung sichtbar und vermeidet es, ihn zu überstrapazieren. Sheldrake greift die Idee auf, dass Myzelien den neuronalen Strukturen des Gehirns ähneln könnten,

33 Ebd, S. 10.
34 Vgl. de Bruyn u. Lütticken, „Introduction", 2020, S. 7–17, hier S. 11.
35 Redecker, *Revolution für das Leben*, 2020, S. 185. Vgl. auch Sheldrake, „The Fungal Evangelist Who Would Save the Bees", 2020.
36 Sheldrake, *Verwobenes Leben*, 2020, S. 26.

zitiert aber zugleich den Mykologen und Mikrobiologen Stefan Olsson, der die Vorstellung von Myzelien als Gehirn ablehnt, da diese eine andere Struktur aufwiesen als das Gehirn von Tieren.[37] Auch gegenüber Maschinenmetaphern wie den Myzelnetzwerken als „Wood Wide Web"[38] äußert er sich skeptisch, gerade weil das Internet „heute zu den am offensichtlichsten politisch belasteten Technologien"[39] zähle und sich gesellschaftliche Systeme oder Lebewesen nicht mit Technologien gleichsetzen ließen. Dennoch betont er die wichtige Rolle von Metaphern und Analogien im wissenschaftlichen Prozess, etwa um „Phänomene zu beschreiben, die nicht unmittelbar von Menschen erfasst werden können".[40]

Ihre Fähigkeit, durch Symbiose und Dekomposition zur Entgiftung von Böden und zur Regeneration von Wäldern beizutragen, macht Pilze auch in den Augen der Anthropologin Anna Tsing zu Co-Akteur:innen für ein „gemeinschaftliches Überleben".[41] Insbesondere das unbestimmte und unkontrollierte Leben jener Pilze, die sich als spezialisierte Waldbewohner der Kultivierung und Effizienz der kolonisierenden Plantage entziehen, kann laut Tsing zu Fähigkeiten wie erhöhter Empfindungsfähigkeit, Vorstellungskraft und Neugier anregen.[42] In ihrem Buch *Der Pilz am Ende der Welt* versteht sie insbesondere die von ihr narrativ erkundeten Matsutake-Pilze als ein Beispiel dafür, wie eine Koexistenz verschiedener Spezies in den „Ruinen des Kapitalismus" möglich ist: als Brachen, aus denen „neues artenreiches und multikulturelles Leben" hervorgeht.[43] Auch sie verweist darauf, dass fungale Metaphern zwar hinderlich sein können, aber auch Einsichten vermitteln.[44]

Über ihr metaphernbildendes Potential hinaus nimmt Donna Haraway Pilze dezidiert als materiell greifbare „Kollaborateure[.] und Mitarbeitende[.]" in Anspruch.[45] So betont sie im Rückgriff auf die Philosophin Vinciane Despret, man habe es bei deren verstrickten

37 Ebd., S. 98.
38 Ebd., S. 26.
39 Ebd., S. 317.
40 Ebd., S. 316.
41 Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt*, 2019, S. 15.
42 Vgl. ebd., S. 14–15 und S. 61.
43 Vgl. ebd., S. 17 und S. 20.
44 Vgl. ebd., S. 201.
45 Haraway, *Unruhig bleiben*, 2018, S. 141.

Lebensformen mit „wirklichen Kollaborationen" und nicht nur mit „Metaphern für gemeinsames Denken" zu tun.[46] Haraway hat den Begriff der Symbiose, der mit den Mykorrhiza der Pilze assoziiert ist, daher zum Konzept der Sympoiesis weiterentwickelt, das wörtlich „mit-machen" bedeutet und auf den Stellenwert von Kooperation und Koproduktion im postanthropozentrischen Denken hinweist.[47] In Anlehnung an Lynn Margulis versteht sie es als Schlüsselkonzept für „kollektiv produzierende Systeme" und Assemblagen „des Mit-Werdens und des Mit-Vergehens".[48]

In der zeitgenössischen Kunstpraxis kann eine solche Art des „Mit-Machens" eine programmatische Funktion übernehmen. Denn wie das Beispiel der Myzelien als symbiotisch vernetzten Strukturen zeigt, ist hier eine enge Verkopplung oder sogar ein Zusammenfallen von Metapher und Lebensform zu beobachten.[49] Die Affinität zum *real thing* macht Haraways Ansatz daher auch für die Diskussion künstlerischer Praktiken mit lebenden Pilzorganismen wie etwa in den Installationen Daniel Lies oder den skulpturalen Studien Nour Mobaraks interessant. Beim Transfer von Haraways Überlegungen ins Feld der Kunst fällt jedoch häufig die spezifische kritische Dimension ihres Denkens unter den Tisch. So beharrt sie auf einer „kritische[n] Differenz innerhalb", die ohne die Konstruktion eines distanzierten Außen auskommt.[50] Für mich stellt sich hier die Frage, inwiefern Pilze und Myzelien auch der künstlerischen Praxis selbst jeweils als kritische Tools, bloße Metaphern oder aber als materielle Ressource dienen. Wird das Pilzgeflecht in der künstlerischen Praxis dann beispielweise in romantisierender Weise mit sozialen Vernetzungen gleichgesetzt, so bleibt der Verweis auf institutionelle, soziale und ökonomische Herrschaftsverhältnisse häufig aus. Im Zuge der aktuellen Krisendiskurse und Endzeitnarrative könnte die Kunst jedoch Gegennarrative zum apokalyptischen Denken vorschlagen, die wir im Alltag so nicht vorfinden. Denn Kunstwerke unterscheiden sich von Alltagsdingen und Organismen insbesondere durch das ästhetische, institutionelle und psychische Investment, das sie einfordern.[51]

46 Ebd., S. 178.
47 Ebd., S. 85.
48 M. Beth Dempster, zit. n. Haraway, *Unruhig bleiben*, 2018, S. 88 und S. 60.
49 Beispiele hierfür sind Initiativen wie Mycelia, https://mycelia.jimdosite.com/.
50 Haraway, *Monströse Versprechen*, 1995, S. 20.
51 Vgl. Stiegler, *What Makes Life Worth Living*, 2013, S. 22. Zum Verhältnis von In-

Wenn den Pilzen aufgrund ihrer Logik des Verbindens, Netzwerkens und koproduktiven Austauschens geradezu ein Vorbildcharakter für das „Leben in den Ruinen des Kapitalismus“[52] zugeschrieben wird, wie Anna Tsing in *Der Pilz am Ende der Welt* ausführt, welche Rolle spielen Pilze dann für das Verhältnis, das die zeitgenössische Kunst zu diesem Leben unterhält? Welchen zeitlichen Prämissen unterliegt dieses Verhältnis, wenn die historische Zeit und die geologische Tiefenzeit, das Ende der Chronologien und das Zeitregime der Endlichkeit in den Narrativen der Gegenwart zusammenlaufen?[53]

Pilze bieten sich für die Herausforderungen in der Kunst insofern an, als sich in den Epistemologien und Praktiken, die heute von ihnen ausgehen, biologische, ökologische, ethische, politische, queere und ästhetische Diskurse verschränken. Manchmal jedoch bündeln sich darin so vielfältige Hoffnungen und Utopien, dass die Kunst offenbar die Funktion eines Korrektivs für das beschädigte Leben übernehmen soll und im Sinne Leo Bersanis in eine Ästhetik der Erlösung zu münden scheint.[54]

Claire Pentecosts *soil-erg* (2012) als künstlerisches Modell-Agencement

Die forschenden, aktivistischen oder didaktischen Methoden, die in vielen künstlerischen Projekten mit Pilzen eine wesentliche Rolle spielen, bedeuten nicht, dass die Kategorie Kunst für sie obsolet würde. Auch hier spielen Wahrnehmungsverschiebungen, Hervorhebungen und Kontexualisierungen, die durch künstlerische Verfahren ermöglicht werden, eine konstitutive Rolle für Rezeptionsprozesse und Lesarten. Dies gilt umso mehr, als die künstlerische Praxis der ästhetischen Rahmung bedarf, um die Aufmerksamkeit auf den Modellcharakter ihrer fungalen Anordnungen zu lenken.[55] Man

vestment und Agency vgl. Leeb in: Beckstette, Leeb u. Menke, „Reflektieren/Transzendieren“, 2012, S. 85–109, hier S. 89.

52 Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt*, 2019.

53 Vgl. Chakrabarty, *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter*, 2022, S. 264.

54 Leo Bersani, *The Culture of Redemption*, 1990, S. 2. Vgl. auch Nachtigall, „Toxische Verhältnisse“, 2020, S. 155–166, hier: S. 160.

55 Wie Haraway betont, handelt es sich bei einem Modell um ein Arbeitsobjekt und nicht um eine Metapher: „Ein Modell ist hergestellt und stellt her“, Hara-

könnte hier auch von Modell-Agencements sprechen, die vielstimmige *agencies* oder Handlungspotentiale situativ hervorbringen und in ihrer wechselseitigen Bedingtheit sichtbar machen. Dabei ist unter einem „Agencement" im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari ein dynamisches Gefüge „sich stets teilender und umverteilender Handlungsmacht"[56] zu verstehen, die neben menschlichen Akteuren auch nicht-menschlichen Entitäten zukommen kann.

Ein solches Modell-Agencement kann zum Beispiel biologische Prozesse wie Zersetzung, Kompostierung oder Entgiftung durch bestimmte Pilzarten sichtbar machen – wie etwa in Mark Dions Installation *Neukom Vivarium*, einem begehbaren Gewächshaus, in dem der Künstler seit 2006 die Wachstums- und Dekompositionsprozesse auf einem Totholz-Baumstamm aus den Wäldern um Seattle ausstellt. Mit der Arbeit thematisiert Dion institutionelle Parameter wie die klimatischen und hygienischen Anforderungen, die das Ausstellen und Konservieren von Kunst mit sich bringt. Diese erzeugen ein für (Mikro-)Organismen feindliches Milieu, dessen scheinbare Selbstverständlichkeit der Künstler in seiner Version der Institutionskritik als kritische Bedingung der Grenzziehung zwischen Kunst und Natur befragt.[57]

Solche kunstspezifischen Bedeutungsdimensionen können jedoch im Kontext größerer Kunstereignisse in den Hintergrund treten. So kritisierte Susanne Leeb 2012, die dOCUMENTA (13) unterscheide auf der kuratorischen Ebene zu wenig zwischen aktivistischen Projekten und individuellen Utopien, die durch Kunstwerke wie beispielsweise Claire Pentecosts *soil-erg* angeboten würden. Es herrsche die symptomatische Tendenz vor, ökologische Kunst als Arbeit an den Symptomen der Krisen der Welt zu verstehen und alternative Lebensstile auszustellen, wodurch Kritik und Analyse tendenziell ersetzt wür-

way, *Unruhig bleiben*, 2018, S. 91. Stellt man sich im Allgemeinen unter einem Modell einen Gegenstand vor, der eine größtmögliche Entsprechung mit der Realität aufweisen und die Zielsetzung eines Entwurfs möglichst genau wiedergeben soll, so kann man hier auf eine alternative Perspektivierung des Modellbegriffs verweisen. Insbesondere besteht laut Hans-Jörg Rheinberger die Qualität biologischer Modelle gerade darin, sich den experimentellen Erwartungen teilweise zu entziehen und auf diese Weise die Potentiale des Eigenlebens, der Unvollständigkeit und Unbestimmtheit in den Prozess des Modellierens einzubringen. Vgl. Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift*, 1992, S. 85; vgl. auch Wendler, *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, 2013, S. 12–13.

56 Becker, Cuntz u. Kusser, „In der Unmenge", 2008, S. 7–34, hier S. 15.

57 Vgl. Becker, „Dead or Alive?", 2012.

den.[58] In diesem Zusammenhang betonte sie, dass die Diskurse sowie die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der zeitgenössischen Kunst spezifische Handlungspotentiale zugestünden, die sich vom Handlungspotential alltäglicher Dinge unterschieden.[59]

Die Praxis der US-amerikanischen Künstlerin Claire Pentecost bewegt sich an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst, künstlerischer Forschung und Schreiben. *Soil-erg* ist eine mehrteilige Installation, die sie eigens für die dOCUMENTA (13) entwickelt hat und die ich hier etwas genauer in den Blick nehmen möchte. Sie erstreckte sich über den Innen- und Außenraum des Ottoneums und thematisierte die Warenförmigkeit von Erdreich, Landbesitz und Saatgut. Pentecost versteht Saaten als „materielle Form kollektiven Wissens", wohingegen Patentschutz, Kunstdünger und Unkrautvernichter dem „korporativen System […] industrieller Landwirtschaft" angehören.[60] Die Privatisierung dieses Wissens bedeutet nicht weniger als den „Diebstahl eines Gemeinguts",[61] dem *soil-erg* ein anderes, auf Kompost basierendes Wertsystem entgegensetzte.

Während im Garten des Ottoneums drei vertikale Pflanzobjekte aus der Rasenfläche ragten – entwickelt für die urbane Selbstversorgung von Menschen ohne Landbesitz[62] –, platzierte die Künstlerin im Ausstellungsraum unterschiedliche Elemente, darunter barrenförmige Objekte aus Komposterde und eine Reihe von Zeichnungen. Aus der Sammlung des Ottoneums entlieh sie eine Kopie des Richelsdorfer Gebirgskabinetts von 1783 und stellte ihn neben einer von ihr in Auftrag gegebenen Kopie des wissenschaftlichen Demonstrationsmöbels auf (Abb. 1).

Die gestapelten Erdpressungen in Goldbarren-Form bildeten die skulpturalen Einheiten des fiktiven Währungssystems, das Pentecost in *soil-erg* als Alternative zum bis 1971 geltenden Goldstandard und

58 Vgl. Leeb in: Beckstette, Leeb u. Menke, „Reflektieren/Transzendieren", 2012, S. 85–109, hier S. 87.

59 Leeb ging es dabei vor allem um den Kurzschluss, den soziologischen Agency-Begriff Bruno Latours direkt auf die Kunst zu übertragen, ohne diese ausreichend von anderen menschlichen Artefakten zu unterscheiden. Vgl. ebd., S. 89; vgl. hierzu auch Becker, „Agencement und Amusement", 2008.

60 Pentecost, *Notizen aus dem Untergrund*, 2012, S. 28.

61 Ebd.

62 Laut Pentecost entwickelte sie diese Säulen gemeinsam mit Ben Friton, Mitbegründer der Non-Profit-Organisation für Urban Gardening Can YA Love, vgl. Demos, *Decolonizing Nature*, 2016, S. 232.



Abb. 1:
Claire Pentecost:
soil-erg, 2012

zum Petrodollar verstand. In einem Begleittext zu dieser Arbeit verweist sie diesbezüglich auf Abstraktion, Extraktivismus und Deterritorialisierung als zentrale Prinzipien, auf denen die zirkulierenden Währungen des Finanzkapitalismus beruhen.[63] Zwar benutze die Installation durch das Aufgreifen serieller Methoden der Moderne dessen Abstraktionsprinzip, die zerfallende Materialität aber hebe dieses Prinzip zugleich wieder auf.[64] So widersetzt sich Kompost als Gefüge lebender Organismen den spekulativen Wertsteigerungspotentialen von Goldbarren und Kunstwerken, auf deren gemeinsame Geschichte Isabelle Graw hingewiesen hat.[65]

Wenn Pentecost die ökologischen Kategorien der Endlichkeit und Regeneration in die Kunst übernimmt,[66] lässt sich eine gedankliche Verbindung zu Jason W. Moores Konzept einer „Weltökologie" herstellen: In seinem Buch *Kapitalismus im Lebensnetz* geht der Soziologe der These nach, dass der Kapitalismus von Beginn an „im Lebensnetz von menschlichen und außermenschlichen Naturen koproduziert" worden sei.[67] Außermenschliche Naturen leisten demnach – wie ein

63 Vgl. Pentecost, „soil-erg", o. J.
64 Ebd.
65 Vgl. Graw, *Die Liebe zur Malerei*, 2017, S. 146.
66 Vgl. Pentecost, *Notizen über den Untergrund*, 2012, S. 39.
67 Moore, *Kapitalismus im Lebensnetz*, 2020, S. 28.

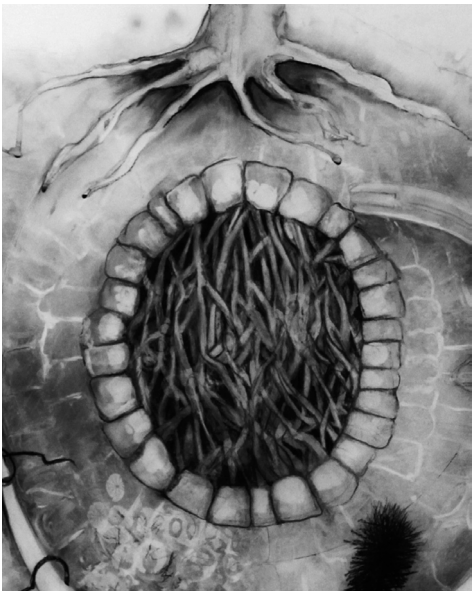


Abb. 2:
Claire Pentecost:
o. T., 2012

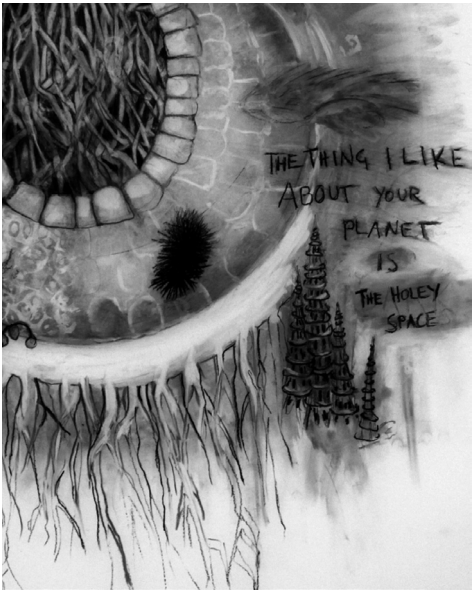


Abb. 3:
Claire Pentecost:
o. T., 2012

Teil der menschlichen Naturen auch – unbezahlte Arbeit in den Macht- und Wertschöpfungszusammenhängen des Kapitals. Aufgrund der Aneignung der unbezahlten Arbeit dieser „billigen Natur“[68] (etwa bei der Nahrungsproduktion) ist diese an der Herstellung der „Verhältnisse von Klasse, Kapital und Imperium“[69] wesentlich beteiligt. Folglich kann Handlungsmacht nach Moore nicht pauschal den Kategorien „Mensch“ oder „Natur“ zugeschrieben werden. Vielmehr ist sie „*eine relationale Eigenschaft* spezifischer Bündel aus menschlicher und außermenschlicher Natur“.[70]

Natur ist in diesem Sinne ebenso eine historische Kategorie wie sie auch an den ökonomischen Wertschöpfungsprozessen des Kapitals beteiligt ist – wie die Kompostbarren in *soil-erg*, die als transitorische Formen zwei Perspektiven aufzeigen: diejenige der „billigen Natur“, die hier nun im Kunstbereich kapitalbildend mitarbeitet, und die der künstlerischen Praxis, die eine Überwindung der Binarität von Natur und Gesellschaft vorschlägt, ohne den spezifischen Kontext der Kunst zu negieren.

Man kann daraus schließen, dass Pentecost mit *soil-erg* danach fragt, wie sich die künstlerische Praxis in Relation zur menschlichen und nicht-menschlichen Arbeit, zu symbolischem und ökonomischem Kapital situiert. Moores Sichtweise ermöglicht es, die kompostierenden Organismen als konstitutiven Teil ästhetischer, sozialer und ökonomischer Prozesse zu sehen, so wie diese umgekehrt auch ein Teil der Geschichte der Natur sind.

Begleitend zu *soil-erg* publizierte Pentecost in der Schriftenreihe der dOCUMENTA (13) den Essay *Notizen aus dem Untergrund*, in dem sie theoretische Überlegungen über das Erdreich anstellt und mit Zeichnungen künstlerisch kontextualisiert. Im Mittelpunkt des Textbeitrags steht die unterirdische Zone der Rhizosphäre, in der pflanzliche Wurzeln, Mykorrhiza und Mikroorganismen miteinander kommunizieren.[71]

Eine Reihe von Zeichnungen, die Pentecost im Zusammenhang mit dem Projekt produziert hat, thematisiert die poröse Übergangs-

68 Ebd., S. 102. Zur „billigen Arbeit“ menschlicher Naturen zählt laut Moore auch die unbezahlte Arbeit von Sklaven und Frauen, vgl. ebd.

69 Ebd., S. 64.

70 Ebd.

71 Vgl. Pentecost, *Notizen aus dem Untergrund*, 2012, S. 37.

und Transferzone zwischen Ober- und Unterwelt, die von Gaia und Chthon beherrscht werden. In der griechischen Antike steht Chthon für die Welt unterhalb der Erdoberfläche. Folgt man Giorgio Agamben, so ist sie ungeordnet, abgründig und nicht kultivierbar.[72] Ihre Tiefen sind von einem unendlichen Gewirr von Höhlen und Grotten durchlöchert. Gaia hingegen ist dem Himmel zugewandt, lässt Ackerbau und Kultur, Landschaft und städtisches Leben gedeihen.[73]

Eine der Zeichnungen erinnert an das Motiv des *mundus*, das Agamben in seiner Erkundung des „humanen Untergrunds" erwähnt: eine kreisförmige Öffnung, die im antiken Rom die Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und der chthonischen Welt der Toten herstellte (Abb. 2).[74] Bei Pentecost offenbart der *mundus* ein Mykorrhiza-artiges Netzwerk. Zugleich ist die Anordnung der Bildelemente als partielles Gesichtsschema lesbar, mit dem Baum als Nase und dem Loch als Mundöffnung, die zum Schlund der Unterwelt führt.[75]

Diese Öffnung wiederholt sich in einer weiteren Zeichnung der Serie, überlappt von einem handschriftlichen Text: „THE THING I LIKE ABOUT YOUR PLANET IS THE HOLEY SPACE" (Abb. 3). Welche externe Instanz spricht hier, zumal von einem extraterrestrischen Standpunkt? Handelt es sich um die allwissende, universelle Sichtweise des monotheistischen Gottes?[76] Pentecosts Stimme beschreibt den Planeten gerade nicht als heiligen Raum („holy space"), sondern in Abwandlung des Begriffs als löchrigen Raum („holey space"), den die Wurzeln, Myzelien, Würmer und Kriechtiere in der Zeichnungsserie gemeinsam bewohnen. Auch Menschen sollen in diese Gemeinschaft der Porosität aufgenommen werden, indem sie bis zum Hals in zahlreiche Erdlöcher eingelassen sind: als Grenzwesen zwischen Chthon und Gaia.

In seinen Ausführungen zur Aktualität von Chthon und Gaia stellt Agamben die Ausbeutung des Planeten in einen unmittelbaren Zu-

72 Vgl. Agamben, „Nur wer der Toten gedenkt", 2021.

73 Vgl. ebd.

74 Vgl. ebd. Ich beziehe mich hier auf eine Reihe von Zeichnungen, die Pentecost in ihre Publikation *Notizen aus dem Untergrund* integriert hat. Vgl. ebd., 2012, S. 14–27.

75 Es unterscheidet sich insofern von dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari beschriebenen Schema der Gesichtlichkeit als christlicher Bedeutungsmaschinerie, welche die Löcher als Augen kodiert. Vgl. Deleuze u. Guattari, *Tausend Plateaus*, 1992, Kap. 7: „Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts", S. 229–262.

76 Vgl. Haraway, „Situiertes Wissen", 1995, S. 89.

sammenhang mit der Verdrängung des Todes durch den modernen Menschen. Während dieser hauptsächlich Gaia bewohne, mache er die chthonische Sphäre der Toten zum „Objekt der Ausbeutung", indem er aus ihren Tiefen Erdöl und andere Stoffe extrahiere, um seine Industrien in Gang zu halten.[77] Dass der Mensch aber vor allem Chthon entstamme, sei schon aus der Ableitung des lateinischen Begriffs *homo* von *humare*, „beerdigen", ersichtlich: Der Mensch sei nicht nur „im eigenen Namen der chthonischen Sphäre verbunden", sondern „im wörtlichen Sinne ein Wesen der Tiefe".[78]

Während Agamben den Begriff „Mensch" nicht differenziert, wählt Haraway in dieser Hinsicht dezidiert einen anderen Weg und markiert ihn als historische Kategorie.[79] Sie zählt Pilze und ihre fungalen Netzwerke zu den „Tentakulären", jenem spekulativen „Multispezies-Gewirr", das in ihrem Narrativ „Terra" – die Erde – bewohnt und dort den Nischenraum der *Terrapolis* formt: „Terrapolis ist ein Mischlingswort, das mit den Mykorr[h]izae von griechischen und lateinischen Würzelchen und ihren Symbionten kompostiert wurde."[80]

In ihrer „Theorie in Schlamm" schneiden und verbinden, zersetzen und verflechten die Tentakulären auf symbolischer und materieller Ebene das Leben und das Sterben.[81] Als chthonische Wesen – Erdgeborene – stehen sie mit ihrer Andersheit den „maskulinistischen Universalien" der himmlischen Sphäre entgegen und produzieren, so Haraway, „Humusismen statt Humanismen".[82] In diesem Sinne „Kompostistin" (*compostist*) zu sein, bedeute daher für sie auch ein „Mit-Werden" (*becoming-with*) mit den „Toten und Ausgerotteten".[83]

Die symbolische und materielle Durchdringung und Zersetzung des Humanen durch Humus ist die „Verweltlichungspraxis", die Haraway dem Konzept des Posthumanismus entgegensetzt, da es in ihren Augen den Ausnahmestatus des Humanen affirmiert.[84] Vinciane Despret

77 Agamben, „Nur wer der Toten gedenkt", 2021.
78 Ebd.
79 Vgl. Haraway, *Unruhig bleiben*, 2018, S. 70.
80 Ebd., S. 22.
81 Ebd., S. 49. Dies entspricht dem Verfahren des „agentiellen Schnitts", das Karen Barad auch als „cutting together-apart" bezeichnet. Vgl. Barad, „Diffracting Diffraction", 2014, S. 168–187, hier S. 168.
82 Haraway, *Unruhig bleiben*, 2018, S. 22 und S. 50.
83 Alle Zitate in diesem Satz ebd., S. 140.
84 Ebd., S. 17, vgl. S. 80.

folgend spricht sie sich aus für ein „gute[s] miteinander Leben[.] und Sterben[.] in den Geweben einer Welt, deren schiere Bewohnbarkeit bedroht ist".[85] Leben und Sterben verbinden sich in ihrer Narration zu Fortsetzungsgeschichten, in denen individuelles und kollektives Überleben in kollaborative Praktiken eingebunden ist, um Endzeitnarrative und apokalyptische Szenarien zu durchkreuzen.

In *soil-erg* wird die inhaltliche Verschränkung von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis und von Humanismus und Humus, wie man mit Haraway folgern könnte, anhand eines spezifischen Ausstellungselements herausgearbeitet: dem Original und der Kopie des bereits erwähnten Richelsdorfer Kabinetts von 1783, das das Richelsdorfer Gebirge in Hessen zeigt. Während das Originalmöbel mit dem geologischen Profil von Gesteinsschichten das Zeitalter des extraktivistischen Bergbaus repräsentiert, hat Pentecost in der Kopie eine Kompostierstation mit lebenden Würmern eingerichtet, die vor den Augen der Besucher:innen in Kooperation mit Myzelien und Bakterien aus organischen Materialien Humus produzieren. Eingebunden in ästhetisch-dekompositorische und materiell-kompostierende Aktivitäten, unterwandern sie die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem. Diese Grenze war noch im 19. und 20. Jahrhundert sowohl für den Begriff des Organismus als auch für dessen Veranschaulichung im Kunstwerk maßgeblich – denn dieses sollte nicht selbst lebendig sein, sondern vielmehr Verfahren der Verlebendigung unterzogen werden.[86]

In Pentecosts künstlerischem Modell-Agencement veranschaulicht die Gegenüberstellung des unbelebten Gebirgsprofils mit der Kompostierstation die historische Differenz zwischen zwei unterschiedlichen Möglichkeiten der Weltökologie: der modernen Trennung zwischen unbelebter Natur als ausbeutbarer Ressource und menschlicher Sphäre sowie der postanthropozentrischen Idee des Mit-Werdens und Mit-Vergehens, in dem die vorgängige Trennung zwischen Belebtem und Unbelebtem obsolet erscheint. Im Sinne eines Agencements als Gefüge von Handlungsmächten bilden mit Jason W. Moore jedoch beide je spezifische „Bündel aus menschlicher und außermenschlicher Natur".[87]

85 Vgl. ebd., S. 50.
86 Vgl. Blümle u. Schäfer, „Organismus und Kunstwerk", 2007, S. 9–25, hier S. 17.
87 Moore, *Kapitalismus im Lebensnetz*, 2020, S. 64.

Mycoremediation im Kontext von Kunst, Design und Beerdigungspraxis in Jae Rhim Lees *Infinity Burial Project* (2011)

Mein zweites Beispiel unterscheidet sich von Claire Pentecosts Installation insofern, als es sich um ein Projekt zwischen Kunst und Design handelt, aus dem sich vorübergehend ein Unternehmen entwickelt hat und das daher anderen ökonomischen und zum Teil auch ästhetischen Kriterien verpflichtet war. Das *Infinity Burial Project* (2011) von Jae Rhim Lee (*1975) nutzte die kompostierenden Eigenschaften von Pilzen für eine ökologische Beerdigungspraxis. Sie begab sich damit in das Feld der grünen Begräbniskultur (*green burial*), die etwa in den zahlreicher werdenden Friedwäldern oder Ruheforsten sichtbar wird. Sie setzen der mit den historischen Friedhöfen musealisierten Begräbnisform eine landschaftliche Begräbnisform entgegen, die ohne skulpturale Trauerzeichen wie Grabsteine auskommt.[88] Ziel ist die „harmonische Eingliederung des Verstorbenen in den Kreislauf der Natur".[89] Schadstoffarme Beerdigungen implizieren auch, auf formaldehydbasierte Einbalsamierungstechniken zu verzichten, die die Illusion eines lebendigen Körpers in Permanenz halten sollen, indem sie die Dekomposition verlangsamen. Tote sollen aussehen wie Lebende, damit ihr Anblick im offenen Sarg über die eigene Endlichkeit, den tabuisierten und hinausgezögerten postmortalen Verfall des Körpers hinwegtäuscht.[90] Dies entspricht der positivistischen Auffassung, die sich im säkularen Europa im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzte: Der Tod ist der Eintritt ins Nichts, und Trauer eine Arbeit zur Erhaltung der psychischen Gesundheit, die durchgeführt werden muss.[91]

Im Zuge der Tendenz zur grünen Beerdigung ändern sich auch die Behältnisse: Aus Containern werden Kokons, relationale Objekte, die sich im Zersetzungsprozess mit dem postmortalen Körper verbinden und diesen transformieren. So hat die Materialforschung mit Pilzen etwa zur Entwicklung von schnell kompostierbaren und rückstandfreien Myzel-Urnen und -Särgen geführt, die den Prozess der Dekomposition im Sinne des Mit-Vergehens und Mit-Werdens sowohl

88 Vgl. Fittkau, „Der Trend zur Urne im Wurzelwerk", 2007.

89 Groß, Ziefle u. Schäfer, „Bestattungsformen – Wandel in der Moderne", 2010, S. 271.

90 Vgl. Sykora, *Die Tode der Fotografie*, Bd. 1, 2009, Kap. 2.2.2. „Tote wie lebend", S. 95–127.

91 Vgl. Despret, *Our Grateful Dead*, 2021, S. 3–4.

verkörpern als auch im Sinne einer postanthropozentrischen Materialikonografie symbolisieren. Mit Vinciane Despret können Pilze auf diese Weise als symbolischer und materieller Ausgangspunkt für die relationale „Einrichtung" (*instauring*) der Toten mit den Hinterbliebenen dienen: ein Prozess, der ihnen nicht nur ein Nachleben in den Erzählungen und Imaginationen der Lebenden, sondern auch eine spezifische Form der „Mehr-Existenz" (*more existence*) verleiht.[92]

Jae Rhim Lee folgt dieser Verschiebung von der Konservierung zur Kompostierung mit ihrem *Infinity Burial Project*, für das sie anhand einer künstlerischen Forschungsanordnung die kompostierenden Eigenschaften von Austernpilzen erforscht und daraus einen biologisch abbaubaren, mit Pilzen und Bakterien versetzten Beerdigungsanzug entwickelt hat (Abb. 4). Dem Projekt liegt das Verfahren der *mycoremediation* zugrunde. Dabei handelt es sich um jene bereits erwähnte und durch Paul Stamets kommerzialisierte Biotechnologie, die mithilfe von Pilzen organisches und anorganisches Material zu zersetzen und zu entgiften vermag.[93]

Ein ähnliches Verfahren hat der Künstler Mel Chin (*1951) ab 1991 in seinem Kooperationsprojekt *Revival Field* mithilfe von Pflanzen erprobt. Angeregt durch einen Artikel von Terence McKenna entwickelte Chin in Zusammenarbeit mit Wissenschaftler:innen auf einer ehemaligen Deponie ein Versuchsfeld zur Bioremediation.[94] Darauf experimentierte er mit der Fähigkeit verschiedener Pflanzenarten, als „Hyperakkumulatoren" industriell kontaminierte Böden zu reinigen.[95] Das Projekt intendierte eine skulpturale Gestaltung der Ökologie des Geländes, aber auch die Verschiebung des Feldes künstlerischer Aktivität von der Museumspraxis zum transdisziplinären Feldversuch zwischen Kunst und Wissenschaft.[96]

Jae Rhim Lees postmortale Umhüllung sollte jedoch nicht den Boden, sondern den menschlichen Körper kompostieren, darin angesammelte Umweltgifte chemisch umwandeln und unschädlich machen.[97] Ihr Anliegen war es laut eigener Aussage, mit ihren Über-

92 Ebd., S. 6 und S. 7.
93 Vgl. Singh, *Mycoremediation*, 2006.
94 Vgl. Mel Chin, in: Armaly u. Bauer, „Interview mit Mel Chin", 2022, Ü. d. A
95 Chin, „ Revival Field", https://melchin.org/oeuvre/revival-field/, Ü. d. A.
96 Vgl. ebd.
97 Vgl. Lee, „My Mushroom Burial Suit", 2011.



Abb.4:
Jae Rhim Lee:
Mushroom Burial Suit (Infinity Burial Project), 2011



Abb. 5: Jae Rhim Lee: *Mushroom Burial Suit (Infinity Burial Project)*, 2011

legungen zu Sterbeprozessen und Beerdigungspraktiken das menschliche Verhältnis zum Tod zu reimaginieren.[98] So entstand die Idee, dass aus dem verstorbenen Körper Pilze sprießen und ihn mit der Erde eins werden lassen würden. Der Tod der individuellen Person würde auf diese Weise an der ökologischen Sorgearbeit für den Planeten teilhaben und der modernen Vorstellung des Todes als Eintritt ins Nichts ein prozessuales und dialektisches Verständnis entgegensetzen, in dem der Tod Bedingung für das Überleben des Lebens ist und die imaginierte Grenze zwischen Leben und Tod nurmehr als Übergang zu denken ist. Die Pilze, so lässt sich daraus folgern, wurden von ihr als ästhetisch-materielle Tools des Mit-Vergehens aktiviert.

Schon die Entwurfszeichnungen und die verschiedenen Modelle des *mushroom burial suit* leisten diesem Bild Vorschub (Abb. 5). Der aus Baumwollstoff geschneiderte Anzug ist mit einer Sporenmischung geimpft, die nach der Einbettung des Körpers in die Erde Myzelien wachsen und ihre Aktivität entfalten lassen soll. Obwohl (oder weil) der Anzug also mit Sporen geimpft ist, bildet sich dieses Verfahren der Vermehrung nicht auf dem Anzug ab. Er ist mit stilisierten Myzelien bestickt – in Weiß auf Schwarz oder Beige auf Weiß –, die die Wachstumsprozesse der Pilzkultur antizipieren und in ein als scheinbar zeitlose, schlichte und minimalistische Mode rezipierbares Bild übersetzen. Der Effekt von Lebendigkeit, der aus den angedeuteten und scheinbar über den Anzug wachsenden Myzelien hervorgeht, überträgt sich bildlich auf den toten Körper, als dessen neue Lebensadern sie erscheinen.

Das Projekt bezog seine starke öffentliche Wirkung aus Lees häufig geteiltem TED-Talk, der die kommerzielle Verwertung ihres Projektes vorbereitete.[99] Letztlich verschwand ihr Unternehmen *Coeio*, das den *mushroom burial suit* vermarkten sollte, wieder von der Bildfläche. Auch war in Fachkreisen des Beerdigungswesens Kritik an der ökologischen Effektivität des Produktes laut geworden. So führte der auf *green burials* spezialisierte Bestatter Billy Campbell detailliert aus, dass Lees Versuchsanordnung zwar einen interessanten Ansatz im Hinblick auf die Entgiftung kontaminierter Leichen liefere, etwa

98 Die ehemalige Website ihres Unternehmens *Coeio*, auf der sich Jae Lee Rhim entsprechend äußert, https://coeio.com/coeio-story/, ist nicht mehr aktiv, und wurde von mir zuletzt gesichtet am 17.10.2021.

99 Vgl. Lee, „My Mushroom Burial Suit", 2011.

durch die von ihr verwendeten Austernpilze. Jedoch werde ihr einfaches Labor dem komplexen und oft auch symbiotischen Zusammenspiel verschiedener Pilze, Bakterien, Fadenwürmer und Bodenarten bei der Zersetzung des verstorbenen Körpers kaum gerecht.[100]

Konnte Lees künstlerisch-gestalterische Forschungspraxis im ästhetischen Kontext anregende Bilder für eine neu zu denkende Form der *agency* von Toten hervorbringen, genügte sie demnach nicht den Kriterien eines ausgewiesenen Spezialisten für grüne Beerdigungen. Am Beispiel ihres Projektes zeichnet sich somit exemplarisch eine ähnliche Problematik ab, wie diejenige der Differenzierung zwischen künstlerischen und aktivistischen Projekten, auf die Leeb hingewiesen hat.[101]

Open Endings

Die theoretischen Ansätze, die unter dem Begriff „Mycelial Studies" zusammengefasst wurden, verorten ihre eigene Nähe zum und Begeisterung für das Reich der Pilze und dem seit der frühen Neuzeit damit assoziierten Topos der Vergänglichkeit auf unterschiedliche Weise. Werden psychedelische Interessen mit ökologischer Forschung verbunden, wie etwa im Falle von Paul Stamets' Projekt der *mycoremediation*, lässt sich die Tendenz feststellen, Pilzmetaphern besonders im Hinblick auf neuronale und informationstechnologische Vernetzungen mit Erlösungs- und Rettungsfantasien für das Überleben der Menschheit in den von ihr zunehmend beschädigten Ökosystemen des Planeten zu nutzen. Pilze stehen hier für eine Art ökologische ‚Intelligenz', die in einem Verfallsnarrativ als Gegenmittel zur Vergänglichkeit der menschlichen Zivilisation als Ganzer aufgebaut wird. Eine Differenzierung der unterschiedlichen Betroffenheit von Ökosystemen und Gemeinschaften zwischen Menschen und nicht-Menschen wird hier nicht vorgenommen. Andere Autor:innen wie Merlin Sheldrake grenzen sich bei ihrem Eintauchen in die verflochtenen und symbiotischen Lebensweisen der Pilze von überzogenen Projek-

100 Vgl. Campbell, „Why Mushroom Suits Won't Work", 2016; vgl. auch Ionescu, „‚Mushroom Burial Suit' Called Into Question", 2020.

101 Vgl. Susanne Leeb in: Beckstette, Leeb u. Menke, „Reflektieren/Transzendieren", 2012, S. 85–109, hier S. 87.

tionen eher ab. Anna Tsing und Donna Haraway hingegen sehen das Potential der Auseinandersetzung mit fungalen Lebensnetzen vor allem in einer kritischen und postanthropozentrischen Situierung des Verhältnisses von Menschen und nicht-Menschen, Belebtem und Unbelebtem als einem Mit-Werden und Mit-Vergehen.[102]

Insbesondere der symbiopoetische und narrative Charakter von Donna Haraways Schreiben über Pilze und andere Symbionten bietet künstlerische Anknüpfungspunkte – insbesondere, wenn diese selbst forschende Methoden und Wissensformen in ihre Praxis einbeziehen. Sie können der metaphorischen Gebrauchsweise der Pilze eine materielle hinzufügen und auf diese Weise neue Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen eröffnen.

Jae Rhim Lee verstand ihren *Mushroom Burial Suit* zunächst als eine nachhaltige Form, individuelle Verantwortung für den Planeten zu übernehmen und westliche Vorstellungen des Todes zu reimaginieren. Ähnlich wie Pentecost nutzte Lee organische Zersetzungsprozesse, um einen postanthropozentrischen Modus der Bündelung von *agencies* vorzuschlagen, in denen die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem als Übergang vorstellbar wird. Sie wollte auf diese Weise einen Beitrag zu nachhaltigen Formen der Bestattung leisten, der nicht nur ohne toxische Chemikalien auskommt, sondern auch im Körper angereicherte Schadstoffe mithilfe der Methode der *mycoremediation* unschädlich machen.

Pentecost hingegen ging es um ein neues Wertschöpfungssystem, das sie in Form eines künstlerischen Modell-Agencements veranschaulicht. Dessen Nachhaltigkeit besteht darin, dass die Produktionsmittel für die alternative Währung *soil-erg* ebenso wie die darin aufgehobenen Wissensformen in den Händen der Gemeinschaft menschlicher und nicht-menschlicher Naturen liegt, die diese Währung durch Praktiken der Kompostierung stets selbst erneuern können. Im Unterschied dazu entwickelte Lee in ihrem angewandten Projekt weniger ein Modell-Agencement als einen Prototypen, ein mit Sporen geimpftes und mit Myzelien besticktes „Vor-Bild“[103] für ein

102 Im vorliegenden Text habe ich mich stärker auf die Thematik dieses Bandes fokussiert. Auf die Situierung in Bezug auf feministische und interkulturelle Fragestellungen, die bei Haraway und Tsing eine zentrale Rolle spielen, gehe ich in meinem Buch *Mykoästhetik*, 2025, stärker ein.

103 Bauer u. a., „Vorwort“, 2009, S. 10–11, hier S. 10.

Produkt.[104] Beiden Praktiken ist jedoch gemeinsam, dass ihre Idee von Nachhaltigkeit sich nicht auf eine Vorstellung unberührter Natur bezieht, sondern eine sozioökologische Basis hat, die menschliche und nicht-menschliche Naturen in ihrer Relationalität begreift.

Literatur

Agamben, Giorgio: „Nur wer der Toten gedenkt, wird auf die Dauer und aus der Tiefe leben können: was uns die alten Griechen gerade hier und heute zu sagen haben", in: *NZZ online* (23.03.2021), https://www.nzz.ch/feuilleton/giorgio-agamben-ueber-die-welt-der-lebenden-und-der-toten-ld.1607876 (letzter Zugriff: 11.01.2024)

Aguilar-Trigueros, Carlos u. a.: „Network traits predict ecological strategies in fungi", in: ISME COMMUN 2/2 (2022), https://doi.org/10.1038/s43705-021-00085-1

Allegro, John M.: *The Sacred Mushroom and the Cross*, London 1970

Armaly, Fareed u. Ute Meta Bauer: „Interview mit Mel Chin", http://www.haussite.net/haus.o/gh/iview.html (letzter Zugriff: 11.01.2024)

Barad, Karen: *Agentieller Realismus* [2003], Berlin 2012

Barad, Karen: „Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart", in: *parallax*, 20/3 (2014), S. 168–187

Bauer, Susanne u. a.: „Vorwort", in: *Prototypisieren. Eine Messe für Theorie und Kunst*, hg. v. dies., Bremen 2009, S. 10–11

Becker, Ilka: „Agencement und Amusement. Duchamp, Slapstick und retroaktive Geschichten der Moderne", in: *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, hg. v. dies., Michael Cuntz u. Astrid Kusser, München 2008, S. 95–123

Becker, Ilka: „Dead or Alive? Agency des Lebendigen und ‚kritisches Vermögen' in Mark Dions ‚Neukom Vivarium'", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57/1 (2012), Schwerpunktthema *Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Thomas Hensel u. Jens Schröter, S. 103–125

Becker, Ilka: *Mykoästhetik*. Pilze, Kunst und Kino, Berlin 2005

Becker, Ilka: „Pilze und Dekomposition in der künstlerischen Praxis. Zur Heterogenese agentieller Ästhetiken", in: *Die Handlungsmacht ästhetischer Objekte*, hg. v. Annika Schlitte, Markus Verne u. Gregor Wedekind, Berlin/München 2021, S. 25–52

Becker, Ilka, Michael Cuntz u. Astrid Kusser: „In der Unmenge", in: *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, hg. von. dens., München 2008, S. 7–35

Beckstette, Sven, Susanne Leeb u. Christoph Menke: „Reflektieren/Transzendieren. Eine Diskussion über die dOCUMENTA (13) zwischen Christoph Menke, Susanne Leeb und Sven Beckstette", in: *Texte zur Kunst* 87 (September 2012), S. 85–109

104 Obwohl es mindestens zwei Beerdigungen gegeben hat, in denen ihr Beerdigungsanzug zum Einsatz kam, ist er nie wirklich in die Produktion gegangen. Sowohl Dennis White aus Woburn Mass., vgl. https://patch.com/massachusetts/woburn/obituary-dennis-g-white-64-woburn (letzter Zugriff: 08.07.2024), als auch der Schauspieler Luke Perry, Los Angeles, vgl. https://www.bbc.com/news/48140812 (letzter Zugriff: 08.07.2024) wurden 2016 und 2019 in Lees *Mushroom Burial Suit* beerdigt.

Benthien, Claudia u. Victoria v. Flemming: „Einleitung“, in: *Paragrana* 27/2 (2018), Themenheft *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in der Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart,* hg. v. dies., S. 11–35

Berardi, Franco „Bifo“: *After the Future*, Edinburgh/Oakland/Baltimore 2011

Bersani, Leo: *The Culture of Redemption*, Cambridge, Mass./London 1990

Blümle, Claudia u. Armin Schäfer: „Organismus und Kunstwerk. Zur Einführung“, in: *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften,* hg. v. dies., Zürich 2007, S. 9–25

Böhme, Hartmut: „Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse“, in: ders.: *Natur und Subjekt,* Frankfurt a. M. 1988, S 380–398

Broos, Kees: „Dieter Roth im Interview mit Kees Broos [1981]“, in: *Dieter Roth. Gesammelte Interviews,* hg. v. Barbara Wien, London 2002, S. 240–248

Campbell, Billy: „Why Mushroom Suits Won't Work“, 20.05.2016, https://memorialecosystemswordpress.wordpress.com/2016/05/20/part-3-why-mushroom-suits-wont-work-and-how-to-apply-forensic-taphonomy-and-cemetery-studies-to-make-green-graves-one-use-composting-machines-part-1/ (letzter Zugriff: 08.01.2024)

Chakrabarty, Dipesh: *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter,* Berlin 2022

Chin, Mel: „Revival Field“, https://melchin.org/oeuvre/revival-field/ (letzter Zugriff: 11.01.2024)

Crenshaw, Kimberlé: „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex“, in: *The University of Chicago Legal Forum* 140 (1989), S. 139–167

De Bruyn, Eric u. Sven Lütticken: „Introduction“, in: *Futurity Report*, hg. v. dies., London 2020, S. 7–17

Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [1980], Berlin 1992

Demos, T. J.: *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016

Demos, T. J.: „Ecology-as-Intrasectionality“, in: *Bully Pulpit, Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 5/1 (Frühjahr 2019), https://doi.org/10.24926/24716839.1699

Despret, Vinciane: *Our Grateful Dead. Stories of Those Left Behind*, Minneapolis/London 2022

Fittkau, Ludger: „Der Trend zur Urne im Wurzelwerk. Bestattungskultur heute am Beispiel von Friedwäldern und Ruheforsten“, in: *Ambivalenzen des Todes*, hg. v. Petra Gehring, Marc Rölli u. Maxine Saborowski, Darmstadt 2007, S. 102–120

Graw, Isabelle: *Die Liebe zur Malerei,* Berlin 2017

Groß, Dominik, Martina Ziefle u. Daniel Schäfer: „Bestattungsformen – Wandel in der Moderne“, in: *Sterben und Tod. Geschichte - Theorie - Ethik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. v. Héctor Wittwer, Daniel Schäfer u. Andreas Frewer, Berlin 2020, S. 266–276

Haraway, Donna: *Monströse Versprechen,* Hamburg 1995

Haraway, Donna: „Situiertes Wissen“ [1988], in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M./New York 1995, S. 73–97

Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* [2016], Frankfurt a. M./New York 2018

Ioncescu, Diana: „‚Mushroom Burial Suit' Called Into Question“, 10.02.2020, https://connectingdirectors.com/56089-mushroom-burial-suit-called-into-question (letzter Zugriff: 30.06.2024)

Lee, Jae Rhim: „My Mushroom Burial Suit“, 2011, https://www.ted.com/talks/jae_rhim_lee_my_mushroom_burial_suit (letzter Zugriff: 11.01.2024)

Lee, Jae Rhim: https://coeio.com/coeio-story/ (letzter Zugriff: 17.10.2021, Seite nicht mehr aktiv)

Leonhard, Karin: *Bildfelder. Stillleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013

Leonhard, Karin: „Pictura's fertile field. Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting", in: *Simiolus Netherlands Quarterly for the History of Art* 34/2 (Januar 2009), S. 95–118
McKenna, Terence: *Food of the Gods. The Search for the Original Tree of Knowledge. A Radical History of Plants, Drugs, and Human Evolution*, New York u. a. 1992
Moore, Jason W.: *Kapitalismus im Lebensnetz. Ökologie und die Akkumulation des Kapitals* [2015], Berlin 2020.
Nachtigall, Jenny: „Toxische Verhältnisse. Ökologie, Ästhetik (und ihr Unbehagen)", in: *Hybride Ökologien*, hg. v. Susanne Witzgall u. a., Zürich 2020, S. 155–166
Müller-Tamm, Jutta: „Die Denkfigur als wissensgeschichtliche Kategorie", in: *Wissens-Ordnungen. Zu einer historischen Epistemologie der Literatur*. hg. v. Nicola Gess, u. Sandra Janßen, Berlin/Boston 2014, S. 100–120
O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*, Berlin 1995
Ostendorf-Rodríguez, Yasmine: *Let's Become Fungal! Mycelial Teachings and the Arts*, Amsterdam 2023
Pentecost, Claire: *Notes from Underground / Notizen aus dem Untergrund, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, Nr. 061, hg. v. documenta u. Museum Fridericianum, Osfildern 2012
Pentecost, Claire: „soil-erg", http://www.publicamateur.org/?p=85 (letzter Zugriff: 11.01.2024).
Redecker, Eva v.: *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt a. M. 2020
Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992
Sheldrake, Merlin: „The Fungal Evangelist Who Would Save the Bees. How mushrooms could solve colony collapse disorder", 23.09.2020, https://nautil.us/the-fungal-evangelist-who-would-save-the-bees-9278/ (letzter Zugriff: 11.01.2024)
Sheldrake, Merlin: *Verwobenes Leben. Wie Pilze unsere Welt formen und unsere Zukunft beeinflussen*, Berlin 2020
Singh, Harbhajan: *Mycoremediation. Fungal Bioremediation*, Hoboken, NJ 2006
Stamets, Paul: *Mycelium Running. How Mushrooms Can Help Save the World*, New York 2005
Stiegler, Bernard: *What Makes Life Worth Living. On Pharmacology*, Cambridge, Mass. 2013
Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie. Bd. 1: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, Paderborn 2009
Tsing, Anna: *Der Pilz am Ende der Welt. Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin 2019
Turbulence, „Life in Limbo?", in: *Turbulence. Ideas for Movement* 5 (September 2009), S. 3–7
Wendler, Reinhard: *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2013
Whittaker, Robert H.: *New Concepts of Kingdoms of Organisms, in: Science* 163/3863 (1969)

Abbildungen

Abb. 1 Claire Pentecost: *soil-erg*, 2012. Installation. dOCUMENTA (13), Kassel, © Claire Pentecost, © documenta. Foto: Ilka Becker
Abb. 2 Claire Pentecost: o. T., 2012. Zeichnung. Foto © Claire Pentecost aus: *Notes from Underground / Notizen aus dem Untergrund, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 061*, hg. v. documenta u. Museum Fridericianum, Osfildern 2012, S. 21

Abb. 3 Claire Pentecost: o. T., 2012. Zeichnung. Foto © Claire Pentecost aus: *Notes from Underground / Notizen aus dem Untergrund, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 061*, hg. v. documenta u. Museum Fridericianum, Osfildern 2012, S. 27

Abb. 4 Jae Rhim Lee: *Mushroom Burial Suit (Infinity Burial Project),* 2011, © Jae Rhim Lee, © 2024 Condé Nast. Foto: Courtesy of Coeio https://fellowsblog.ted.com/how-the-mushroom-death-suit-will-change-the-way-we-die-a52f486dc816 (letzter Zugriff: 08.11.2025)

Abb. 5 Jae Rhim Lee: *Mushroom Burial Suit (Infinity Burial Project)*, 2011, © Jae Rhim Lee, © 2024 Condé Nast. Foto: https://samim.io/p/2020-12-29-the-infinity-burial-suit/ (letzter Zugriff: 30.10.2025)

Ewige Endzeit
Konturen des Weltuntergangs und der Apokalyptik

Thomas Macho

Die Rede vom Ende der Welt ist doppeldeutig: Sie kann räumlich verstanden werden, als Frage nach den Grenzen oder Rändern der Welt; sie kann aber auch zeitlich verstanden werden, als Frage nach dem Weltuntergang und einem Ende der Geschichte. Seit der Antike wurden seltsame Gestalten und „Wundervölker" imaginiert, die an den Rändern und Enden der damals noch als Scheibe gedachten Welt wohnen sollten. Schon im vierten vorchristlichen Jahrhundert zirkulierten Beschreibungen dieser an den Weltenden lebenden Wesen, etwa in den Darstellungen Persiens, die der Geschichtsschreiber Ktesias von Knidos, Leibarzt am Hof des persischen Großkönigs Artaxerxes II., oder der Diplomat Megasthenes, am Hof des indischen Königs Sandrokottos, verfasst hatten. Obwohl diese Berichte bereits im ersten nachchristlichen Jahrhundert – in den *Geographica* Strabons – als falsch kritisiert wurden,[1] hat sie noch Plinius der Ältere, fünfzig Jahre nach Strabons Tod, in seinen *Naturalis Historiae* unkommentiert versammelt und tradiert.[2] Auf Plinius beriefen sich in den folgenden Epochen die phantasievollen Beschreibungen der einäugigen *Arismasper*, der *Skiapoden*, die ihre riesigen Füße als Sonnenschirme benutzen, der *Androgynen*, der *Sciriten* (der Nasenlosen), der *Amyktyren* (mit ausladenden Unterlippen), der mundlosen Strohhalmsauger, der *Gymnosophisten*, die auf einem Fuß stehen und nachdenklich die Sonne betrachten, der *Abarimonen* (mit nach hinten gedrehten Füßen), der Wesen, die ihr Gesicht auf der Brust tragen, der *Panotier*, die sich in ihre Ohren einwickeln können, der *Pygmäen*, der *Zentauren*, der hundeköpfigen *Kynokephalen*, der langhalsigen Kranichmenschen,

1 Vgl. Strabo, *Geographica*, 2007, S. 104 [II.1.9].
2 Vgl. Plinius, *Naturalis Historia*, Buch VII, 1996, S. 21–33.

der *Hippopoden* (mit Pferdehufen), der bärtigen Frauen, der doppelköpfigen Zwillingsgestalten oder der Vieräugigen (mit zwei ineinander verschränkten Gesichtern). Im elften Buch seiner *Etymologiae* (aus dem Jahr 630) erzählte noch Isidor von Sevilla von solchen wundersamen Gestalten.[3] Seine Enzyklopädie wurde – im großen Strom der spanischen Übermittlung des Wissens der Antike – in West- und Zentraleuropa verbreitet. Beschreibungen der exotischen Wundervölker erschienen seither in den verschiedensten Werken des Mittelalters: in den Beschreibungen und Illustrationen der Feldzüge und Eroberungen Alexanders des Großen, in Kosmographien und Weltchroniken, etwa von Rudolf von Ems (1200–1254) oder Hartmann Schedel (1440–1514), in naturkundlichen Darstellungen wie Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* (um 1350),[4] in John Mandevilles Reiseberichten *Vom Heiligen Land ins ferne Asien 1322–1356*,[5] nicht zuletzt auf frühen *Mappae Mundi* wie der Ebstorfer Weltkarte (um 1300).[6]

Diese Weltkarte bestand aus dreißig zusammengenähten Pergamentblättern; sie erreichte einen Durchmesser von 3,57 Metern. Gefunden wurde sie 1830 im Benediktinerinnenkloster von Ebstorf in der Lüneburger Heide; sie verbrannte 1943 bei einem Luftangriff während des Zweiten Weltkriegs. Ihre symbolische Ordnung erhielt die Karte nicht nur durch Windrichtungen, sondern auch durch die Gestalt Christi: den Kopf (neben dem Paradies), seine rechte und linke Hand, sowie die beiden Füße und die Stadt Jerusalem als Bauchnabel. Die Wunder Indiens, die *Cynocephali* und *Gymnosophisten* wurden direkt unterhalb des Christuskopfes, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Paradies, verortet; und auch die „unmenschlich erscheinenden, missgestalteten Völker" in „wüsten Einöden", die „keine Nase" haben oder „ein völlig flaches, hässliches Gesicht", wurden zwar am Erdrand angesiedelt, beim Golf von Aden, doch im Kopfteil der Karte, und folglich viel näher an Paradies und Jerusalem als etwa die deutsche Stadt Lüneburg am unteren Ende der Welt, bei den Füßen Christi.

Ganz verschwunden ist der Bezug auf das räumliche Ende der Welt nicht einmal nach der Durchsetzung und Verbreitung der Bilder von der Erde als Kugel. Bis heute wird mit dem räumlichen oder zeitlichen

3 *Die Enzyklopädie des Isidor von* Sevilla, 2008, S. 443–445 [XI.3.13–39].
4 Vgl. Megenberg, *Buch der Natur*, 1499, S. 340–344.
5 Vgl. Mandeville, *Reisen des Ritters John Mandeville*, 2004, S. 168–188.
6 Vgl. *Die Ebstorfer Weltkarte*, 2007.

Doppelsinn der Rede vom Ende der Welt gespielt, beispielsweise in Roger Willemsens Reisebuch, das 2010 unter dem Titel *Die Enden der Welt* erschienen ist,[7] oder in Werner Herzogs Dokumentarfilm *Encounters at the End of the World* (2007). Wer diesen Film jemals gesehen hat, wird einen anderen Erdrandbewohner nie vergessen, nämlich den solitären Pinguin in der Antarktis, der – im Gegensatz zu allen anderen Pinguinen – die falsche Richtung einschlägt, um unbeirrbar, wie Herzog mehrfach kommentiert, in seinen sicheren Tod zu laufen. Ob wir uns, mehr oder weniger bewusst, mit diesem Pinguin identifizieren? Zu dieser Frage passt Travis Holloways 2022 erschienene Studie *How to Live at the End of the World*,[8] die Daniel Schreiber in seinem unlängst publizierten Essay über *Die Zeit der Verluste* in weitere Fragen übersetzt hat: „Wie können wir unser Leben am Ende der Welt führen? Wie genießen, lieben oder trauern? Worüber reden wir mit unseren Freundinnen und Freunden?“[9]

Himmlische und irdische Zyklen

Weltuntergang: Der Begriff erinnert nahezu sofort an Himmelsbeobachtungen, an den Aufgang oder Untergang von Sonne und Mond, von Sternen und Sternbildern. Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge ordnen die Rhythmen von Tagen und Nächten; Mondaufgänge und Monduntergänge beziehen sich auf Monatszyklen, während die Äquinoktien und Sonnenwenden den Wechsel der Jahreszeiten im gesamten Jahr anzeigen. Die Zeit erschien den alten Kulturen in doppelter Gestalt. Einerseits erschien sie als himmlische Zeit: als komplexes System der Wanderungen und oft verschlungenen Bewegungen der Himmelskörper; andererseits erschien sie als irdische Zeit: als Wechsel der Geburten und Tode, als Ordnungen der Genealogie und der Begegnungen zwischen Lebenden und Gestorbenen. Verlässlich waren beide Zeiten nicht. Während sich die Zyklen von Sonne, Mond und Planeten ihrer mathematischen Berechnung widersetzten, wurden die Register der Abstammung häufig verwirrt: Kinder starben vor ihren Eltern, und Kriege, Seuchen oder Hungersnöte vernichteten die Archi-

7 Vgl. Willemsen, *Die Enden der Welt*, 2010.
8 Vgl. Holloway, *How to Live at the End of the World*, 2022.
9 Schreiber, *Die Zeit der Verluste*, 2023, S. 120.

ve. Auch alle Versuche, die Systeme der himmlischen und der irdischen Zeit durch Mythen, Rituale oder Horoskope zu koordinieren, blieben fragil; die Sterne konnten lügen, und nicht selten scheiterte die – mit gewaltigen Anstrengungen unternommene – Repräsentation der Himmelsrhythmen in den irdischen Zeiten. So eng konnte ein König, beispielsweise im ägyptischen Bestattungsritual der Pharaonen, gar nicht mit der Sonne assoziiert werden, dass sein Tod nicht die Gemeinschaft in tiefe Verwirrung gestürzt hätte. Und bei aller Genauigkeit der Voraussagen von Sonnenwenden oder Äquinoktien ließen sich nicht einmal die Erfolge der nächstjährigen Ernte verlässlich prognostizieren: Bekanntlich avancierte ein junger Hebräer zum Berater des Pharaos, weil er, durch Traumgesichte belehrt, sieben fette und sieben dürre Jahre anzukündigen vermochte. Er verfügte demnach über einen beeindruckenden Planungshorizont von vierzehn Jahren.

Agrarische Kulturen sind bis heute stets bedrohte Kulturen. Hunger, Kriege, Seuchen oder Naturkatastrophen gefährden nicht nur die Individuen, sondern oft genug auch das Überleben der Gemeinschaft. Erst seit knapp zweihundert Jahren erzielen Industriegesellschaften und die beschleunigte Nutzung fossiler Ressourcen positive Energiebilanzen; eine Erschöpfung dieser Ressourcen, ganz abgesehen von den dynamischen Entwicklungen der aktuellen Klimakrise, wird künftige Generationen erneut mit der alltäglichen Drohung des Untergangs konfrontieren. Seit mehr als hundert Jahren steigt die individuelle Lebensdauer, nicht allein innerhalb der Zentren und Imperien der industriellen Revolutionen; auch das Sterberisiko neugeborener Kinder ist dank medizinischer Fortschritte erheblich gesunken. Nach Berechnungen des Statistischen Bundesamts Wiesbaden hat sich die Lebenserwartung in Deutschland seit dem Ende des Deutsch-Französischen Krieges 1871 kontinuierlich mehr als verdoppelt. Die apokalyptischen Reiter – auf dem weißen Pferd der Kriege, dem roten Pferd der Gewalt, dem schwarzen Pferd des Hungers und dem fahlen Pferd der Seuchen und der Angst – haben sich während des 20. und 21. Jahrhunderts zwar nicht zurückgezogen, aber sie haben den demographischen Wandel auch nicht signifikant beeinflusst. Sogar die fernere Lebenserwartung – die durchschnittliche Zahl der Lebensjahre, die Frauen und Männer im Alter von sechzig Jahren noch erwarten dürfen – könnte sich bis 2050 im Verhältnis zu 1900 beinahe

verdoppelt haben: Während sechzigjährige Männer zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dreizehn weiteren Jahren rechnen durften, werden sie 2050 noch fast 24 Jahre leben; sechzigjährige Frauen werden statt ehemals vierzehn Jahren mehr als 28 Jahre (im Durchschnitt also bis zu ihrem 88. Geburtstag) leben.

Wir leben in Europa, Nordamerika und mehreren asiatischen Staaten in signifikant überalterten Gesellschaften. Bei der deutschen Bundestagswahl 2021 waren 38,8 % der wahlberechtigten Personen sechzig Jahre alt und älter, während die Zahl der achtzehn- bis zwanzigjährigen Wählerinnen und Wähler gerade einmal 3,2 % ausmachte. So verschieben sich die Register der irdischen Zeitrechnung. Die Grundfrage agrarischer Kulturen ist dennoch nicht verstummt: Wer oder was schützt uns vor dem drohenden Untergang, nicht in ferner Zukunft, sondern morgen, in der nächsten Woche und im neuen Jahr? Dieser drängenden Frage musste in den älteren Kulturen eine Antwort erteilt werden, die durch wissenschaftliche Beobachtungen fundiert, aber auch durch Rituale inszeniert, narrativ wiederholt und der Bevölkerung eingeprägt werden konnte. Astronomische Aufzeichnungen verlangten geradezu nach ihrer Übersetzung in kulturelle Praktiken und mythische Erzählungen; so materialisierte sich beispielsweise die Berechnung der Wintersonnenwende in zahlreichen Festen und Zeremonien. Erst die konkrete Integration von Kalenderkalkülen, Mythen und Ritualen verlieh himmlischen und irdischen Zeiten einen erfahrbaren Ausdruck, der die allgegenwärtige Untergangsdrohung, die pure Kontingenz des Schicksals, abschwächte.

Nicht zu Unrecht wurde daher immer wieder ein enger Zusammenhang zwischen kosmogonischen Mythen, Systemen der Zeitrechnung und rituellen Praktiken vermutet. Schon um die vorletzte Jahrhundertwende behauptete die Schule der sogenannten „Altbabylonisten", Alfred Jeremias oder Hugo Winckler, alle Mythologie basiere im Grunde auf Kalenderwissen;[10] Giorgio de Santillana und Hertha von Dechend haben sogar den Nachweis zu führen versucht, dass die Mythen zahlreicher Kulturen auf Himmelsbeobachtungen und astronomisch

10 Vgl. Jeremias, *Die Panbabylonisten*, 1907 sowie ders., *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, 1913; vgl. auch Winckler, *Himmels- und Weltenbild der Babylonier*, 1901, sowie Winckler, *Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit*, 1907.

komplizierten Konstruktionen beruhen.[11] Die Einheit von Kunst, Wissenschaft, Mythologie und kultisch-ritueller Praxis kennzeichnet in besonderem Maße die frühe Geschichte des Umgangs mit der Zeit: astronomische Aufzeichnungen, Kalenderrechnungen und religiöse Festinszenierungen. Bei aller Faszination, die Jubiläen, Gedenkjahre oder Jahrhundertwenden ausstrahlen, ist uns dieser ehemalige Problemhorizont der Zeitrechnung zumindest im alltäglichen Leben weitgehend unkenntlich geworden. Wir benützen routiniert Smartphones und Terminkalender, überschreiten gelegentlich irgendwelche Datumsgrenzen und sind daran gewöhnt, die Zeiger der Uhren zweimal im Jahr, zum Beginn der Winter- und Sommerzeit, um eine Stunde zu korrigieren. Niemand würde zu Zwecken der Navigation oder der Zeitbestimmung den Blick zum Nachthimmel erheben, ganz abgesehen davon, dass aufgrund des Lichtsmogs in den urbanen Metropolen gar keine Sterne mehr, oft genug nicht einmal Sonne oder Mond, wahrgenommen werden können. Sterne sieht man in Science-Fiction-Filmen; im Kino werden sie gleichsam als Tapeten einer chaotischen Unendlichkeit genossen. Keine Horoskope in den Tageszeitungen verführen dazu, die Sternbilder am Himmel zu suchen. Selbst wer das „Age of Aquarius" erwartet, wäre vermutlich von der Bitte überfordert, dieses neue Zeitalter aus dem „Großen Jahr" der Äquinoktialverschiebung abzuleiten. Der Algorithmus zur Berechnung der Schaltjahre war, wie sich bei der letzten Jahrtausendwende zeigte, sogar manchen Programmierern nicht geläufig.

Charakteristisch für die himmlische und irdische Zeitrechnung ist die Vorstellung von Zyklen: Jedem Aufgang folgen Untergänge und neue Aufgänge. Solche Rhythmen gelten selbst für das eben erwähnte „Große Jahr", also für die sogenannte „Präzession" der Frühjahrsäquinoktien. Die Dauer eines solchen „Großen Jahrs", bei dem der Zeitpunkt der Frühjahrsäquinoktien durchschnittlich alle 2.150 Jahre durch die Tierkreiszeichen wandert – vom Zeitalter des Stiers zum Zeitalter des Widders, vom Zeitalter der Fische zum bevorstehenden Zeitalter des Wassermanns – ist beträchtlich. Platon hat von diesem Zyklus, der heute auf die Rotation der Erdachse zurückgeführt wird und insgesamt zwischen 25.700 und 25.800 Jahre dauern soll, in sei-

11 Vgl. Santillana u. Dechend, *Die Mühle des Hamlet*, 1994.

nem Dialog *Timaios* gesprochen;[12] allerdings hat erst der griechische Astronom Hipparchos von Nicäa, der im zweiten vorchristlichen Jahrhundert lebte (etwa zwischen 190 und 120), diese Rhythmen genauer berechnet. Für unsere Frage nach den Vorstellungen des Weltuntergangs ist die noch in der Spätantike kursierende Vermutung relevant, dass jedes „Große Jahr" entweder mit einem Weltenbrand, altgriechisch *Ekpyrosis*, oder mit einer Sintflut, dem *Kataklysmos*, zu Ende geht. Der niederländische Mathematiker Bartel Leendert van der Waerden hat in einem Essay über *Das Große Jahr und die Ewige Wiederkehr* (1952) gleich zu Beginn betont:

> Es geschieht nichts Neues unter der Sonne, sagt der Prediger. Ebenso lehrte Pythagoras (nach Dikaiarchos), dass alles, was geschieht, im Kreislauf wiederkehrt und nichts wirklich Neues ist. Die Lehre vom Großen Jahr ist nach Aristoteles und Berossos mit den beiden Mythen von der Flut und dem Weltenbrand verbunden. Die Flutlegende ist babylonisch, die Lehre vom Weltenbrand hängt zusammen mit der persischen Vorstellung von dem Feuerurteil am Ende der Zeiten. Unter dem Einfluss der babylonischen Astrologie wurde dieses Feuerurteil in eine kosmische Katastrophe umgedeutet.[13]

Wichtiger als diese bekannten Erzählungen vom Weltende ist freilich die Gewissheit, dass jedem Untergang ein Neubeginn folgen wird, eine *Palingenesis*, mit der ein weiterer Zyklus eines „Großen Jahrs" eröffnet wird.

Geschichte als Frist

Ein völlig anderer Weltuntergang erscheint in den apokalyptischen Schriften seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert. Beschrieben wird kein zyklisch wiederkehrendes Ereignis, sondern das Ende der Geschichte, beispielsweise im Buch Daniel, das den Auftritt von vier Raubtieren – Löwe, Bär, Panther und ein besonders grausames Tier mit gewaltigen Eisenzähnen – und deren anschließende Vernichtung

12 Vgl. Platon, „Timaios", 1959. S. 141–213, hier S. 162 [39 d].

13 Van der Waerden, „Das Große Jahr und die Ewige Wiederkehr", 1952, S. 129–155, hier S. 129.

schildert. Häufig wurden diese Tiere mit vier Weltreichen assoziiert: der geflügelte Löwe mit Babylonien, der Bär mit dem Reich der Meder, der vierköpfige Panther mit dem persischen Reich und das vierte Tier mit dem Weltreich Alexanders des Großen. Im Buch Daniel finden sich Hinweise auf ein nahes Ende der Welt; so werden etwa Fristen von 2.300 Abenden und Morgen [Dan 8,12] oder von 1.335 Tagen prophezeit [Dan 12,12].[14] Charakteristisch für das apokalyptische Denken blieb folglich die Vorstellung einer befristeten Zeit, die nahezu abgelaufen sei, und daher die Erwartung eines nahe bevorstehenden Ereignisses. Eine solche „Naherwartung" des Weltuntergangs prägte auch die christliche Apokalyptik.

Siebzig Jahre nach der kalendarischen Zeitenwende, die inzwischen an vielen Orten der Welt mit der Geburt Christi assoziiert wird, zerstörte der römische Befehlshaber und spätere Kaiser Titus, ein Sohn Vespasians, die Stadt Jerusalem und den jüdischen Tempel. Ungefähr zur selben Zeit entstand auch das älteste christliche Evangelium, das Evangelium des Markus, das die Geschichte Jesu nicht mit der Geburt, sondern mit der Taufe im Jordan beginnen lässt. Sein argumentatives Zentrum erreichte dieser Text mit der Schilderung von Kreuzigung und Auferstehung; davor aber berichtete er, wie Jesus den Jüngern beim Verlassen des Tempels prophezeite, dass von diesem erhabenen Bau kein Stein auf dem anderen bleiben werde: „alles wird niedergerissen" [Mk 13,2]. Im Detail werden die Schreckensszenarien des Krieges entworfen, und zwar als Vorboten der Wiederkehr des Erlösers. Nach dem Unheil der Niederlage werde „sich die Sonne verfinstern, und der Mond wird nicht mehr scheinen, die Sterne werden vom Himmel fallen, und die Kräfte des Himmels werden erschüttert werden. Dann wird man den Menschensohn mit großer Macht und Herrlichkeit auf den Wolken kommen sehen." [Mk 13,24–26] Der Zeitpunkt der Wiederkehr Jesu wurde nicht exakt präzisiert; denn „jenen Tag und jene Stunde kennt niemand, auch nicht die Engel im Himmel, nicht einmal der Sohn, sondern nur der Vater" [Mk 13,32]. Immerhin wurde jedoch versprochen, „diese Generation" werde „nicht vergehen, bis das alles eintrifft" [Mk 13,30].

14 Zitiert wird aus der Bibel nach der folgenden Ausgabe: *Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel*, 1985.

Wir wissen nicht, wer Markus wirklich war. Die ältere Überlieferung hat das nach ihm benannte Evangelium einem judenchristlichen Autor aus Jerusalem zugeschrieben. Für diese These spricht wohl, dass der Evangelist die Katastrophe des Jüdischen Kriegs als Prophezeiung in die Vergangenheit zurückverlegte, offenbar um seiner eigenen Botschaft eine höhere Glaubwürdigkeit zu verleihen. War denn nicht mit Krieg und Tempelzerstörung alles genau so gekommen, wie Jesus vorausgesagt hatte? Und sollte darum nicht auch eingelöst werden, was er zusätzlich versprochen und angekündigt hatte: nämlich seine triumphale Rückkehr? Indem der Evangelist die Ereignisse seiner unmittelbaren Gegenwart in eine vergangene Weissagung einband, gewannen natürlich die zeitlichen Bestimmungen der Wiederkunft Christi ein besonderes Gewicht. Zwar war die letzte Generation noch nicht restlos vergangen, die den Predigten Jesu lauschen durfte, aber sie stand – fast vierzig Jahre nach Kreuzigung und Auferstehung – ihrerseits am Rande des Grabes. Anders gesagt: Es war höchste Zeit. Die Wiederkehr Christi war nah, der Weltuntergang stand unmittelbar bevor, und seine Anhänger durften auf ein Ende des langen Wartens hoffen.

Das Christentum begann also im Horizont der Erwartung des Jüngsten Tages, des Endes der Welt. Erst viel später haben die Bibelwissenschaftler von einer „Naherwartung" gesprochen: als wäre nicht jede Erwartung – im Unterschied zur bloßen Hoffnung – eine solche Naherwartung. Kann man denn auf etwas warten, das vielleicht erst in Jahrtausenden eintreten wird? Gehört nicht zum Warten die Gewissheit, es könne sich nur um eine kurze Zeitspanne handeln, bis das Erwartete eintritt? Spuren dieser Erwartungshaltung finden sich in allen Evangelien. So heißt es – gleichlautend mit Markus und ebenso unmissverständlich – bei Matthäus [Mt 24,34] oder Lukas [Lk 21,32], dass „diese Generation" nicht vergehen wird, „bis das alles eintrifft". Empfohlen wird sogar eine gesteigerte Aufmerksamkeit, damit die Gläubigen nicht vom Anbruch des letzten Tages überrascht werden. Und sogar das Johannes-Evangelium ließ Jesus in seinen Abschiedsreden, während des letzten Abendmahls, verkünden: „Noch kurze Zeit, dann seht ihr mich nicht mehr, und wieder eine kurze Zeit, dann werdet ihr mich sehen." [Joh 16,16] Die Jünger waren ratlos, sie fragten (vielleicht wie die ersten Lesenden des Evangeliums): „Was heißt das: eine kurze Zeit? Wir wissen nicht, wovon er redet" [Joh 16,18]. Die Antwort klang zwar beruhigend; sie bezog sich auf den Zeithorizont

einer Schwangerschaft. Aber Jesus sprach nicht mehr vom Weltuntergang, sondern vom „Haus" seines Vaters, in dem es „viele Wohnungen" gebe, die er für seine Jünger vorbereiten wolle [Joh 14,2–3]. Er sprach nicht mehr von Wiederkehr, sondern von Wiedersehen; und er schien davon auszugehen, dass dieses Wiedersehen erst nach dem Tod der Gläubigen geschehen werde. Anders macht die Prophezeiung keinen Sinn, dass die Stunde kommen werde, „in der jeder, der euch tötet, meint, Gott einen heiligen Dienst zu leisten" [Joh 16,2]. Das Reich Christi sollte offenbar nicht mehr gegen das römische Imperium in der Welt errichtet werden; als Reich des Vaters, als himmlisches Jerusalem, war es gar nicht von dieser Welt. Diese Bedeutungsverschiebung war die notwendige Konsequenz einer Enttäuschung. Zum Zeitpunkt der Abfassung des Johannes-Evangeliums – irgendwann zu Beginn des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts – war die Generation, die nicht vergehen sollte, schlicht tot. Insofern musste der Prophezeiung ein neuer Sinn verliehen werden: Die Apokalyptik wurde einerseits individualisiert, andererseits reichstheologisch reformiert. Das Himmelreich, die Auferstehung, sollten alle Einzelnen nach ihrem Tod, womöglich als ewigen Lohn des Martyriums oder einer persönlichen Passionserfahrung, gewinnen; und die Gültigkeit dieses Versprechens wurde durch diverse Stellvertreter Christi – Päpste wie Kaiser – garantiert. Schon Konstantin durfte den Titel eines „praesentissimus deus" tragen; seine Majestät galt als irdische Repräsentation der Majestät des himmlischen Herrschers. Darin bestand die Pointe der politischen Theologie, die nach der Konstantinischen Wende propagiert wurde.

Nichtsdestoweniger blieb die christliche Religion im Kern eine apokalyptische Religion, eine Religion der Geschichte, und keine Religion, die sich an Vegetationsrhythmen oder Jahreszeiten orientiert. Nicht zufällig fallen Sonne, Mond und Sterne vom Himmel; nicht zufällig heißt es in der Offenbarung des Johannes vom himmlischen Jerusalem: „Die Stadt braucht weder Sonne noch Mond, die ihr leuchten. Denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie […] – Nacht wird es dort nicht mehr geben." [Offb 21,23–25] Zu Recht behauptete darum Jacob Taubes, Zeit heiße – anders als in der Philosophie, von Aristoteles bis zu Martin Heideggers *Sein und Zeit* – prinzipiell Wartezeit und Frist:

> Das ist das Erbe der Apokalyptik. Ob man das weiß oder nicht, ist völlig egal, ob man das für Träumerei hält oder als gefährlich ansieht, ist alles uninteressant angesichts des Durchbruchs im Denken und in der Erfahrung, dass Zeit Frist heißt. […] Die Erfahrung von Frist ist heute sicherlich überwältigend und unter der kontingenten Bedrohung allgemein geworden, die sich mit der atomaren Vernichtung der menschlichen Welt verbindet. Jede Presseerklärung sagt, man hätte nicht mehr viel Zeit. Das Ganze klingt so, als sei die Arche Noah noch der einzige Platz, auf den man sich zurückziehen könne.

Ob die apokalyptische Frist ein Menschenleben oder mehrere Jahrtausende dauert, interessierte Taubes ebenso wenig wie die Frage, ob der Weltuntergang durch himmlische Heere oder durch einen Atomkrieg bewirkt wird. Denn wer „christlich zu denken glaubt und dies ohne Frist zu denken glaubt, ist schwachsinnig."[15]

Taubes verschränkte die jüdisch-christliche Apokalyptik mit ihrer säkularen Fassung als Atomzeitalter. Darin folgte er Günther Anders, der das Atomzeitalter als „Endzeit" charakterisierte. So hieß es schon im ersten Band von der *Antiquiertheit des Menschen* (1956):

> Sistiert ist die Bedrohung nie. Sondern immer nur verschoben. Was heute vielleicht vermieden werden wird, kann morgen eintreten. Morgen wird sie über unseren Söhnen hängen, und übermorgen genau so über deren Söhnen. Los wird sie keiner mehr. Wie weit in die Zukunft kommende Geschlechter auch vorstoßen mögen, wo immer sie vor ihr hinfliehen werden, immer wird sie mit ihnen mitfliehen. Ja, ihnen voran, als wiese sie den Weg; als dunkle Wolke, der sie nachziehen.[16]

Doch wann hat das Atomzeitalter begonnen? Im vierten vorchristlichen Jahrhundert, als der Philosoph Demokrit behauptete, der Kosmos bestehe aus Atomen? Oder in den Jahren von 1895 bis 1900, in denen Wilhelm Conrad Röntgen die – später nach ihm benannte – „X-Strahlung" entdeckte, Antoine Henri Becquerel die Radioaktivität beobachtete, und das Ehepaar Curie reines Radium erzeugte? Oder sollten wir

15 Rötzer (Hg.), „Jacob Taubes im Gespräch", 1987, S. 305–319, hier S. 317f. Vgl. auch Sloterdijk, *Eurotaoismus*, 1989, S. 277–293.

16 Anders, „Die Antiquiertheit des Menschen", 1989, S. 5–313, hier S. 297.

mit dem Jahr 1939 beginnen, in dem Otto Hahn und Fritz Straßberg die erste Kernspaltung durchführten? Im selben Jahr warnte Albert Einstein den US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt vor der deutschen Atomforschung; weltberühmte Physiker (wie Leo Szilard oder Enrico Fermi) befürworteten energisch die Förderung eines eigenen Atomprogramms der USA. Und so wurde das „Manhattan Project" in Los Alamos eingerichtet, das Robert J. Oppenheimer leiten sollte. Wenige Jahre später, am 16. Juli 1945, explodierte die erste Atombombe in der Wüste von New Mexico. Diese Bombe – mit einer Sprengkraft von 21 Kilotonnen – trug den verheißungsvollen Namen „Trinity"; sie riss einen drei Meter tiefen und 330 Meter breiten Krater, verdampfte den dreißig Meter hohen Stahlturm, auf dem sie montiert war, und verschmolz den Wüstensand zu grünlichem Glas. Die Druckwellen konnten bis zu einer Entfernung von 160 Kilometern wahrgenommen werden; und die pilzförmige Explosionswolke erreichte eine Höhe von zwölf Kilometern. 1975 wurde das Testgelände zum nationalen historischen Ort erklärt, der nur am ersten Samstag im April und Oktober besucht werden darf; ein schwarzer Obelisk, das „Trinity Site Monument", markiert die Stelle der Bombenzündung.

Seltsame Mischung der Symbole. Der Name „Trinity" erinnert an die christliche Dreifaltigkeit Gottes (als Vater, Sohn und Heiliger Geist); bis heute wird in Japan von der „christlichen Bombe" gesprochen. Allerdings soll Oppenheimer bei der Namensgebung weniger an die Theologie gedacht haben als vielmehr an das vierzehnte Gedicht von John Donne aus den *Holy Sonnets* (von 1631), das mit den folgenden Zeilen beginnt: „Batter my heart, three personed God; for you / As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend; / That I may rise, and stand, o'erthrow me, and bend / Your force, to break, blow, burn, and make me new."[17] Nach anderen Quellen habe Oppenheimer gar nicht die christliche Trinität gemeint, sondern die indische Dreigestaltigkeit Gottes als Brahma (Schöpfer), Vishnu (Erhalter) und Shiva (Zerstörer). Unmittelbar nach dem Test habe er einige Zeilen aus den Gesängen der indischen *Bhagavadgita* zitiert: „Wenn das Licht von tausend Sonnen am Himmel plötzlich bräch' hervor, / Zu gleicher Zeit – das wäre gleich dem Glanze dieses Herrlichen."[18] Nach diesem

17 Donne, *The Complete Poems of John Donne*, 2010, S. 554.
18 *Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang*, 1922, S. 52.

Zitat hat noch Robert Jungk seine Geschichte der Atomforschung unter dem Titel *Heller als tausend Sonnen* publiziert.[19] Warum aber sind diese ersten Namen und Worte so wichtig, dass bis heute um ihre Herkunft gestritten werden kann? Warum fällt es nach wie vor so schwer, Frank, dem Bruder Oppenheimers, zu glauben, der beim „Trinity"-Test neben Robert stand und stets behauptet hat, die ersten Worte des „Manhattan-Project"-Leiters hätten schlicht gelautet: „It worked"? Warum erscheint uns die ebenfalls verbreitete Metapher vom „entfesselten Dämon" viel glaubwürdiger?

Die Antwort liegt auf der Hand. Sie wurde nicht am 16. Juli, sondern knapp drei Wochen später gegeben: am 6. August 1945, dem Tag des Atombombenabwurfs auf Hiroshima. Damals wurden nahezu siebzigtausend Menschen im Bruchteil einer Sekunde ausgelöscht, ganz abgesehen von weiteren siebzigtausend Opfern, die bis zum Jahresende ihren Verletzungen erlagen. Drei Tage später starben in Nagasaki noch einmal sechzigtausend Menschen. Die beiden Atombombenabwürfe folgten keiner Theologie, auch keiner Ästhetik des Erhabenen, sondern einer militärischen Befehlskette; die Namen der Bomben erinnerten weder an christliche noch an altvedische Gottesbilder; sie hießen bekanntlich „Little Boy" und „Fat Man"; das Flugzeug, das die Bombe über Hiroshima abwarf, war nach der Mutter des Piloten Paul W. Tibbets benannt: „Enola Gay". Keine Rede von Shiva, keine Rede von „entfesselten Dämonen". Der wirkliche Schrecken blieb unfassbar: Er verschwand 1945 rasch hinter der US-amerikanischen Begeisterung über die bedingungslose Kapitulation Japans; unser eigenes Bewusstsein hat er vielleicht bis heute nicht erreicht. Seit 1945, betonte Günther Anders, sind die Menschen zu Herren ihrer kollektiven Vernichtung aufgestiegen, Exponenten einer „potestas annihilationis". Um so verblüffender sei ihre „Unfähigkeit zur Angst": „So also ist die Situation. So beängstigend. Aber wo ist unsere Angst? Ich finde keine. Noch nicht einmal eine Angst mittlerer Größe kann ich finden. Noch nicht einmal eine, wie sie etwa bei der Gefahr einer Grippe-Epidemie aufträte. Sondern eben überhaupt keine. Wie ist das möglich?"[20] Anders gab mehrere Antworten auf diese Frage; er verwies zunächst auf das „prometheische Gefälle", das dem Menschen Grenzen ziehe: „Vor

19 Vgl. Jungk, *Heller als tausend Sonnen*, 1956.

20 Anders, „Die Antiquiertheit des Menschen", 1989, S. 5–313, hier S. 256.

unserem eigenen Sterben können wir Angst haben. Schon die Todesangst von zehn Menschen nachzufühlen, ist uns zuviel. Vor dem Gedanken der Apokalypse aber streikt die Seele." Und er fügte hinzu, dass „wir im Vergleich mit dem, was wir wissen und herstellen können, zu wenig vorstellen und zu wenig fühlen können."[21]

Gemeinsam sterben

Heute wirkt die These von Günther Anders über die „Apokalypse-Blindheit" der Menschen und den „Streik" ihrer Seelen nicht mehr so plausibel wie 1956. Seit den grausamen Massakern in den Balkan-Kriegen oder in Ruanda, spätestens jedoch seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts dominieren vielmehr die Ängste vor dem Weltuntergang, die auch unser gegenwärtiges Bewusstsein prägen. Zuerst war es das Millennium selbst, das solche Ängste schürte, danach der Anschlag auf das World Trade Center in New York (vom 11. September 2001), die Weltfinanzkrise von 2007 und 2008, der Beginn des Bürgerkriegs in Syrien (seit März 2011) und die Nuklearkatastrophe von Fukushima (am 11. März 2011), die Erinnerung an die Weltuntergangsprophezeiungen des Maya-Kalenders für das Jahr 2012. Danach wurden 2015 die Ängste vor Migrationsströmen geschürt, Ängste vor Ansteckungen und Einschränkungen der Freiheitsrechte während der Covid-Pandemie ab 2020, zuletzt die Ängste vor den Kriegen in der Ukraine und im Nahen Osten, die häufig auch mit Atomkriegsdrohungen einhergehen, vor allem aber die Ängste vor immer konkreteren Bedrohungen durch die Erderwärmung und den immer schneller fortschreitenden Klimawandel und das Artensterben. Denn Tiere und Pflanzen verschwinden in beschleunigtem Tempo. Auf der regelmäßig von der Weltnaturschutzunion (IUCN) veröffentlichten „Roten Liste" der aktuell bedrohten Tier- und Pflanzenarten standen im Juli 2020 mehr als 90.000 Arten, von denen zumindest 32.000 vom Aussterben bedroht seien. Die neueste Liste wurde am 11. Dezember 2023 auf der 28. UN-Klimakonferenz in Dubai präsentiert; demnach sind nun von 157.190 erfassten Arten rund 42.000 ernsthaft gefährdet. Nach Angaben der Umweltstiftung WWF könnte eine Million Arten in den

21 Ebd., S. 261.

nächsten Jahrzehnten aussterben; jeden Tag verschwinden rund 150 von unserem Planeten, und ihr Aussterben vollzieht sich fast tausendmal so schnell wie die Entstehung neuer Arten. Rund eine halbe Million Arten gelten in den Berichten des Weltbiodiversitätsrats (IPBES) inzwischen als „dead species walking", deren Überleben in den kommenden Jahren immer unwahrscheinlicher wird; diese Bezeichnung evoziert die Erinnerung an Filme und TV-Serien wie *Dead Man Walking* (1995) oder *The Walking Dead*. Denn das aktuelle Artensterben, das sechste Massensterben der Erdgeschichte,[22] bedroht auch das Überleben der Menschengattung selbst, und zwar womöglich nachhaltiger als der Klimawandel.

Kurz gesagt, wir leben inzwischen jeden Tag im Schatten drohender Weltuntergänge, freilich ohne Hoffnung auf Erlösung und die Errichtung eines messianischen Reichs ohne Tränen, Tod und Sterne. Zu Recht haben Klaus Vondung und Dietmar Kamper bereits vor mehreren Jahrzehnten eine „kupierte Apokalypse" beschrieben: „Ende der Welt *ohne* neuen Anfang, katastrophischer Untergang der Zivilisation *ohne* den Aufgang eines ‚Himmlischen Jerusalem', Jüngster Tag und Weltgericht *ohne* die Auferstehung der Toten."[23] Keine Utopie, kein Trost, keine Hoffnung mehr, nicht einmal in der reduzierten Fassung, die der US-amerikanische Philosoph Samuel Scheffler in seinen *Berkeley Tanner Lectures* von 2012 vorgeschlagen hat, als er die Erwartung eines Lebens nach dem Tod skizzierte, die nicht eine ewige Fortdauer des eigenen individuellen Lebens meine, sondern die Zukunft des Lebens auf unserem Planeten. Zwar sei ihm bewusst, konstatierte Scheffler, „dass alles menschliche Leben auf Erden auf die eine oder andere Art ein plötzliches und katastrophales Ende finden könnte", doch zugleich gehe er „davon aus, dass das Leben noch weitergeht, lange nachdem es mich nicht mehr gibt. Und in diesem unüblichen Sinne nehme ich an, dass es ein Leben nach dem Tod gibt: dass andere weiterhin leben, nachdem ich gestorben bin."[24] Derselben Logik folgte übrigens schon Bertolt Brechts Trost, den er in einem seiner letzten Gedichte formulierte:

22 Vgl. Kolbert, *Das sechste Sterben*, 2015. Vgl. auch Glaubrecht, *Das Ende der Evolution*, 2019.

23 Kamper: „Die kupierte Apokalypse", 1985, S. 83–90, hier S. 83; vgl. auch Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*, 1988.

24 Scheffler, *Der Tod und das Leben danach*, 2015, S. 11.

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
Aufwachte gegen Morgen zu
Und eine Amsel hörte, wußte ich
Es besser. Schon seit geraumer Zeit
Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts
Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
Ich selber fehle. Jetzt
Gelang es mir, mich zu freuen
Alles Amselgesanges nach mir auch.[25]

Was hilft gegen Angst? 1844 publizierte der dänische Philosoph Sören Kierkegaard seine Studie *Der Begriff Angst* unter dem Pseudonym Vigilius Haufniensis. Darin formulierte er eine Differenzierung zwischen Angst und Furcht, die später einen wichtigen Einfluss auf Psychologie und Psychoanalyse, aber auch auf die Existenzphilosophie ausüben sollte. Die Furcht, so argumentierte Kierkegaard, beziehe sich auf konkrete Umstände und Objekte; die Angst dagegen sei unbestimmt, diffus, unheimlich. Sie richte sich auf keine bestimmten Anlässe und Gegenstände, sondern eigentlich auf nichts; als Existenz- und Todesangst sei sie aber auch ein Element aller Freiheitserfahrungen.[26] Sigmund Freud hat diese Unterscheidung auf Trauer und Melancholie angewendet: Die Trauer verarbeite den Verlust eines geliebten Objekts, während die Melancholie geradezu objektlos bleibe: „Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst."[27] Anders als die realitätsnahe Furcht, die zu Flucht, Panik oder Aggression führe, reagiere die Angst auf Impulse des Unbewussten und müsse darum abgewehrt werden. Freuds Tochter Anna hat die Strategien dieser Abwehr als „Abwehrmechanismen" analysiert und klassifiziert; zu ihnen gehören etwa Verdrängung, Regression, Verleugnung, Verschiebung, Projektion oder Rationalisierung, aber auch die Suche nach Schuldigen, die bekämpft und vernichtet werden müssen,[28] etwa die Ärzte und Pflegekräfte während einer Pandemie oder die Geflüchteten, die als gefährliche „Flutwellen" oder „Ungeziefer" diskriminiert und diffamiert werden. Die Verkeh-

25 Brecht: „Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité", 2007, S. 1564f.
26 Vgl. Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, 1984, S. 40.
27 Vgl. S. Freud, „Trauer und Melancholie", 1949, S. 427–446, hier S. 431.
28 Vgl. A. Freud, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, 1936, S. 125ff.

rung der Angst in Wut vermehrt indes die Ängste, Ängste vor Angriffen oder sogar vor einer Wiederkehr faschistisch-autokratischer Tyrannei.[29]

Was helfen kann, ist das Erzählen, sei es in psychoanalytischen Sitzungen oder in literarischen Werken. In *Tausend und ein Morgen* erzählt Ilija Trojanow von zahlreichen Zeitreisen aus einer besseren Zukunft in die Vergangenheit, die zwar immer wieder scheitern, aber auch den wiederholten Imperativ beflügeln: „Wir müssen es wieder versuchen".[30] Ob es auch Gott, der Weltenschöpfer, immer wieder versucht? In seiner inspirierenden Erzählung *Omphalos* befasst sich der Science-Fiction-Autor Ted Chiang mit den Widersprüchen zwischen Kreationismus und Evolutionstheorie, und zwar am Beispiel von Philip Henry Gosse und dessen Werk *Omphalos: An Attempt to Untie the Geological Knot* (1857). Ted Chiang konfrontiert die sogenannte „Omphalos-Hypothese" mit der gegenwärtig aktuellen Exoplaneten-Forschung und der fiktiven Entdeckung eines Planeten im Zentrum des Sternsystems von 58 Eridani, der von seiner Sonne umkreist wird. Die Entdeckung führt zu mehreren theologischen Erklärungsversuchen:

Die erste lautete, dass die Menschheit das Ergebnis eines unabhängigen Schöpfungsaktes sei, ein Experiment oder ein Probelauf für das eigentliche Projekt. Laut der zweiten war die Erschaffung der Menschheit eine unbeabsichtigte Nebenwirkung, eine Art ‚Mitschwingung', die durch die Ähnlichkeit unseres Sonnensystems mit 58 Eridani erzeugt worden war. Die dritte Hypothese lautete, dass die Menschheit auf der Erde tatsächlich der eigentliche Zweck der Übung war, und dass das Leben auf 58 Eridani der Probelauf oder die Nebenwirkung war.[31] Aber diese dritte Hypothese wird für sehr unwahrscheinlich gehalten.

Gott experimentiert, Gott übt die Schöpfung, die er gelegentlich auch verwirft, wie bereits der biblische Bericht von der Sintflut bezeugt:

> Der Herr sah, dass auf der Erde die Schlechtigkeit des Menschen zunahm und dass alles Sinnen und Trachten seines Herzens immer nur böse war. Da reute es den Herrn den Menschen gemacht zu haben,

29 Vgl. Mason, *Faschismus*, 2022.
30 Vgl. Trojanow, *Tausend und ein Morgen*, 2023.
31 Chiang, „Omphalos", 2020, S. 265–301, S. 291.

> und es tat seinem Herzen weh. Der Herr sagte: Ich will den Menschen, den ich erschaffen habe, vom Erdboden vertilgen, mit ihm auch das Vieh, die Kriechtiere und die Vögel des Himmels, denn es reut mich, sie gemacht zu haben. [Gen 6,5–7]

Bekanntlich überlebte nur die Familie Noachs in der Arche, begleitet von mehreren Tierpaaren, die Katastrophe der Sintflut. Denn Noach, so wird versichert, „war ein gerechter, untadeliger Mann unter seinen Zeitgenossen"; die „Erde aber war in Gottes Augen verdorben, sie war voller Gewalttat. Gott sah sich die Erde an: Sie war verdorben; denn alle Wesen aus Fleisch auf der Erde lebten verdorben." [Gen 6,9–12] Ein nächster Schöpfungsversuch soll aber erst nach einem weiteren Weltuntergang unternommen werden. Schon der Prophet Jesaja hat die Erschaffung eines neuen Himmels und einer neuen Erde angekündigt [Jes 65,17]; und auch in der Offenbarung des Johannes heißt es: „Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr." [Offb 21,1]

In ihrem Roman *Pure Colour* (von 2022) vergleicht Sheila Heti den Schöpfergott mit einem Künstler. Der Roman beginnt mit folgenden Sätzen, die entfernt an die kabbalistischen „Zimzum"-Spekulationen[32] oder an Simone Weils Lehre von der „Decreation"[33] erinnern:

> Als Gott Himmel und Erde erschaffen hatte, trat er zurück, um die Schöpfung zu betrachten, wie ein Maler von der Staffelei. Dies ist der Moment, in dem wir leben – der Moment, in dem Gott zurücktritt. Wer weiß, wie lange er schon dauert. Zweifellos seit Anbeginn der Zeiten. Aber wie lange ist das? Und wie lange wird der Moment noch anhalten? Man sollte meinen, Gottes Innehalten beim Schritt zurück, bevor er wieder vortritt und sein Werk abschließt, wäre augenblicklich wieder vorbei – aber es scheint ewig zu dauern. Und wer weiß auch schon, wie lang- oder kurzlebig diese unsere Welt vom Fluchtpunkt der Ewigkeit aus erscheint?[34]

32 Vgl. Schulte, *Zimzum*, Berlin 2014.
33 Vgl. Carson, *Decreation*, 2014, S. 163–190.
34 Heti, *Reine Farbe*, 2023, S. 9.

Sheila Heti wagt keinen Ausblick auf die Vollendung des Schöpfungswerks, auf einen neuen Himmel und eine neue Erde, sondern begnügt sich lediglich mit dem Trost, dass wir am Ende der ersten Version der Welt gemeinsam sterben werden.

> Wie einsam war es am Ende der Welt, ohne dass all die Menschen, die vor uns gelebt hatten, es mit uns teilten. Wir wollten, dass sie zu diesem Moment zurückkehrten. Wir verstanden, warum in apokalyptischen Geschichten die Knochen der Toten über die Erde zogen und alle, die jemals gelebt hatten, sich an einem Ort versammelten. Einfach weil der Lebende die Gesellschaft der Toten will. Wir wollen, dass unsere Vorfahren uns helfen. Wir haben Angst. Wir wollen ihre Gesellschaft, und wir wollen, dass sie das Ende sehen, wie ein sterbender Vater seine Liebsten nahe bei sich ums Fußende seines Bettes geschart haben will. Also wünschen wir uns alle her, die jemals gelebt haben, während die Welt, an der wir alle teilhatten, schließlich ans Ende kommt.[35]

Zum Schluss des Romans heißt es jedenfalls explizit: „Vielleicht wird es nicht ganz so schlimm werden, wenn wir zu Beginn der zweiten Version alle zusammen sterben; vielleicht wird die Bestürzung geringer sein. Dass wir hier in der ersten Version des Daseins nacheinander sterben müssen – das begründet den Schmerz und die Sehnsucht. Es begründet auch die Schönheit."[36]

Literatur

Anders, Günther: „Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution", in: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Ausg. in einem Bd., hg. v. Joachim Fest u. Wolf Jobst Siedler, Berlin/Darmstadt/Wien 1989, S. 5–313

Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang, übers. v. Leopold von Schroeder, Jena 1922

Brecht, Bertolt: „Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité", in: *Die Gedichte*, hg. v. Jan Knopf, Frankfurt a. M. 2007

Carson, Anne: *Decreation. Gedichte, Oper, Essays*, übers. v. Anja Utler, Frankfurt a. M. 2014

Chiang, Ted: „Omphalos", übers. v. Jacob Schmidt, in: *Die große Stille. Erzählungen 1990 bis 2020*, München 2020, S. 265–301

Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übers. v. Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008

35 Ebd., S. 163f.

36 Ebd., S. 198.

Donne, John: *The Complete Poems of John Donne*, hg. v. Robin Robbins, Harlow 2010
Freud, Anna: *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien 1936
Freud, Sigmund: „Trauer und Melancholie", in: *Gesammelte Werke*, Bd. 10: *Werke aus den Jahren 1913–1917*, London 1949, S. 427–446
Glaubrecht, Matthias: *Das Ende der Evolution. Der Mensch und die Vernichtung der Arten*, München 2019
Heti, Sheila: *Reine Farbe.* Roman, übers. v. Thomas Überhoff, Hamburg 2023
Holloway, Travis: *How to Live at the End of the World. Theory, Art, and Politics for the Anthropocene*, Stanford 2022
Jeremias, Alfred: *Die Panbabylonisten. Der alte Orient und die ägyptische Religion*, Leipzig 1907
Jeremias, Alfred: *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Leipzig 1913
Jungk, Robert: *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Stuttgart 1956
Kamper, Dietmar: „Die kupierte Apokalypse. Eschatologie und Posthistoire", in: *Ästhetik und Kommunikation* 16:60 (1985): *Religion – Sehnsucht und Schrecken*, S. 83–90
Kierkegaard, Sören: *Der Begriff Angst*, übers. u. hg. v. Liselotte Richter, Frankfurt a. M. 1984
Kolbert, Elizabeth: *Das sechste Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*, übers. v. Ulrike Bischoff, Berlin 2015
Kugler, Hartmut mit Sonja Glauch u. Antje Willing (Hg.): *Die Ebstorfer Weltkarte. Kommentierte Neuausgabe in zwei Bdn.*, Berlin 2007
Mandeville, John: *Reisen des Ritters John Mandeville vom Heiligen Land ins ferne Asien 1322–1356*, übers. u. hg. v. Christian Buggisch, Lenningen 2004
Mason, Paul: *Faschismus. Und wie man ihn stoppt*, übers. v. Stephan Gebauer, Berlin 2022
Megenberg, Conrad v.: *Buch der Natur*, Augsburg 1499
Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel, hg. v. Alfons Deissler u. Anton Vögtle in Verbindung mit Johannes M. Nützel, Freiburg i. Brsg. 1985
Platon: „Timaios", in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, übers. v. Friedrich Schleiermacher u. Hieronymus Müller, Hamburg 1959, S. 141–213
Plinius, Gaius Secundus: *Naturkunde – Naturalis Historia.* Buch VII: *Anthropologie*, hg. u. übers. v. Roderich König u. Gerhard Winkler, München/Zürich ²1996
Rötzer, Florian (Hg.): „Jacob Taubes im Gespräch mit Florian Rötzer", in: *Denken, das an der Zeit ist*, Frankfurt a. M. 1987, S. 305–319
Santillana, Giorgio de u. Hertha v. Dechend: *Die Mühle des Hamlet. Ein Essay über Mythos und das Gerüst der Zeit*, übers. v. Beate Ziegs, Wien/New York ²1994
Scheffler, Samuel: *Der Tod und das Leben danach*, übers. v. Björn Brodowski, Berlin 2015
Schreiber, Daniel: *Die Zeit der Verluste*, München/Berlin 2023
Schulte, Christoph: *Zimzum. Gott und Weltursprung*, Berlin 2014
Sloterdijk, Peter: *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt a. M. 1989
Strabo: *Geographica*, übers. v. Albert Forbiger, Wiesbaden ²2007
Trojanow, Ilija: *Tausend und ein Morgen.* Roman, Frankfurt a. M. 2023
van der Waerden, Bartel Leendert: „Das Große Jahr und die Ewige Wiederkehr", in: *Hermes. Zeitschrift für Klassische Phillologie* 80:2, Stuttgart 1952, S. 129–155
Vondung, Klaus: *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988
Willemsen, Roger: *Die Enden der Welt*, Frankfurt a. M. 2010
Winckler, Hugo: *Himmels- und Weltenbild der Babylonier als Grundlage der Weltanschauung und Mythologie aller Völker*, Leipzig 1901
Winckler, Hugo: *Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung der Menschheit*, Leipzig 1907

Die Kurve

Irini Athanassakis

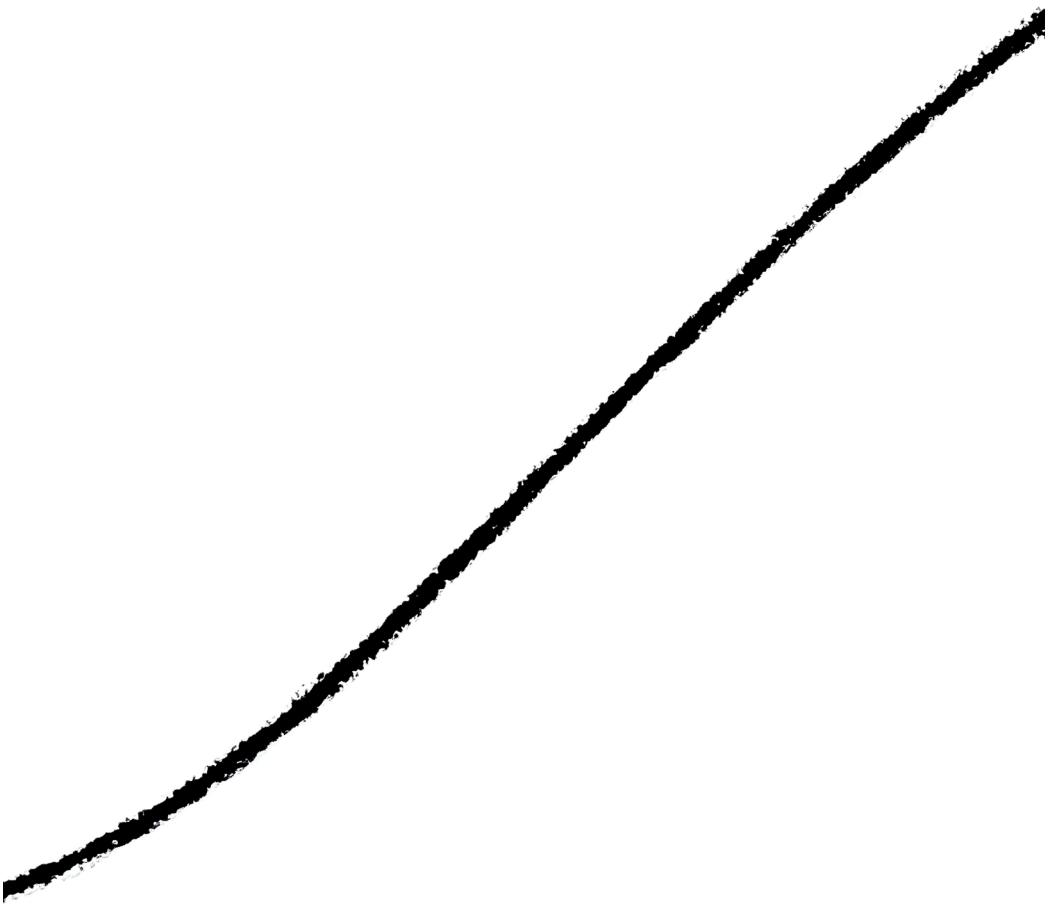




Abb. 1: Irini Athanassakis: *Die Kurve. Eine kollektive Performance*, 2022. Kohle auf Papier, 56 × 76 cm. Foto: © Irini Athanassakis

Im Gespräch mit der Kurve: Weltbevölkerung, Kunst und Nachhaltigkeit

Irini Athanassakis und Romana Sammern

Die Kurve: Ich zeige eine der optimistischeren *World Population Prospects* der UN von 2022.[1] Meine Form ist das Ergebnis von Statistiken und Vorhersagen, die für das Jahr 2050 gemacht wurden. Aber was wird tatsächlich geschehen? Wie wird jede einzelne Person zwischen Kinderwunsch, Familienstrukturen, ökologischen und ökonomischen Realitäten agieren?

Irini Athanassakis: Das sind zentrale Fragen. Meine Arbeit kreist immer wieder um das Thema Mutterschaft und Nachhaltigkeit. Ich sehe in Dir ein Symbol für die kollektive Performance der Menschheit. Was kannst Du uns über unsere Zukunft verraten?

Die Kurve: Meine Form zeigt, dass die Weltbevölkerung zunächst steigt und sich dann beugt. Dies ist von den Weltbevölkerungsprognosen vorgesehen. Zeit- und Zahlenangaben fehlen jedoch. Was möchtest du damit ausdrücken?

Irini: Mir geht es darum, ein Gefühl der Dringlichkeit und der Wende zu vermitteln. Was hat die Entwicklung der Weltbevölkerung mit Nachhaltigkeit zu tun? Und wo stehen wir als Menschheit jetzt?

Die Kurve: Eine gute Frage. Ein interessanter Vergleich ist die *Clock of the Long Now*, eine mechanische Uhr, die die Zeit für die nächsten 10.000 Jahre anzeigen soll.[2] Das Projekt regt zum Denken und Handeln

1 United Nations Population Devision, *World Population Prospects 2022*, 2022.

2 *The Clock of the Long Now*, URL: https://longnow.org/clock/ (letzter Zugriff: 3.6.2024). Inzwischen unterstützt die Long Now Foundation Projekte, welche die Nachhaltigkeit von Systemen untersuchen und fördern sollen, stellt aber auch Fragen wie „Are we as Gods?": Brand u. Eno, „We Are As Gods", 2021. Siehe auch unten Anm. 8.

in langen Zeitspannen an. Wie beeinflusst solche langfristige Perspektive deine künstlerische Arbeit?

Irini: Vor über zwanzig Jahren besuchte ich ein Symposium der Long Now Foundation in Amsterdam. Es ging um Dinge und deren Entwicklung im Laufe der Zeit. Die Materialität, die Sorgfalt der Herstellung, die Transformation und multiple Verwendungsmöglichkeit von Artefakten und auch das Recycling spielten in den vielen, über 48 Stunden ohne Unterbrechung stattfindenden Sessions eine große Rolle. Alle Teilnehmenden des Symposiums schliefen in winzigen Räumen eines aufgelassenen Bürogebäudes auf Strohballen, mit einer einfachen Decke, ohne Heizung und bei Kerzenlicht. Es gab Essensmarken und Getränkemarken für die Verpflegung, also keinen Kontakt zu Geld. Besonders blieb mir eine Komposition von Brian Eno im Gedächtnis, die lange Rhythmen und Langsamkeit erleben ließ. Vielleicht waren wir alle ein wenig romantisch zu dieser Zeit. Dieses Erlebnis hat meine Arbeit stark beeinflusst. In einer Zeit des „Hyperkonsums" und der digitalen Beschleunigung versuche ich, ein Gefühl der Langsamkeit und Nachhaltigkeit zu vermitteln.[3]

Die Kurve: Die Zeit verstreicht, aus dem Konsum wird Hyperkonsum, aus der Mode Fast Fashion,[4] aus dem Kapital digitaler Feudalismus,[5] das Anthropozän zum Post-Anthropozän und vielleicht auch Post-Humanismus.[6] Diese Entwicklungen führen, gepaart mit dem weiter anhaltenden Akzelerationismus, vermehrt zu Katastrophen – so wie es

3 Moati, „Société d'hyperconsommation", 2017.

4 Kelleher, „fast fashion", 2024. Die schnelllebige Mode und der Hyperkonsum von Bekleidung machte Mode zum zweitwichtigsten Faktor der Umweltbelastung.

5 Rohde (Mod.), „Algorithmen für das Allgemeinwohl", 2021.

6 „Anthropocentrism is the belief that value is focused on human beings and that all other beings are means to human ends. […] First, post-humanism exposes anthropocentrism as an attempt to ignore behavior in which humans focus on themselves at the expanse of all other species. Second, post-humanism critiques exclusive moral focus on human inequalities in relation to environmental protection, emphasizing that inequality between species should remain within the scope of ethical consideration. Third, post-humanism exposes anthropocentrism as an inadequate basis for environmental action as it criticizes anthropocentrism as ethically wrong as well as pragmatically ineffective." Kopnina, „Anthropocentrism and Post-Humanism", 2019.

Paul Virilio vorhergesehen hat.[7] Virtuelle Realitäten und KI machen uns angeblich zu willenlosen Marionetten eines Skripts, das Maschinen längst vorgeben.

Irini: Wir sollen stets handeln, vor allem auf Bildschirme sehen, klicken, entscheiden, was gemocht werden soll und was nicht, was existieren soll und was nicht. Vielleicht tut dies aber auch schon die KI für uns. Vielleicht sind die Dinge auch ganz anders, und Menschen spielen doch eine größere Rolle als vermutet.

Die Kurve: Zeit habt ihr keine, aber der Begriff Nachhaltigkeit ist Mode; oder etwa eine Notwendigkeit? Welche Rolle spielt dabei die Zeit? Und welche Rolle spielt ihr als Menschheit selbst? Oder haltet ihr euch dabei für allzu wichtig? Reicht eine Uhr aus, um eure zahllosen und zerstörerischen Handlungen zu bändigen?

Irini: Die Long-Termisten sind inzwischen eine Gruppe von Eliteuniversitäten wie Oxford und von Superreichen des Silicon Valley, die es sich erlauben können, in langen Horizonten zu denken. Auch sie sehen in der Demografie einen der maßgeblichen Faktoren des „Long Now".[8] Die Bilder und Simulationen der Demograf:innen und die vermeintliche Bedrohung durch Bevölkerungswachstum sind in den Medien und damit in uns. Steuern sie damit unser Unbewusstes und unser Verhalten?

Die Kurve: Und wie passt die aktuelle ökologische Krise in dieses Bild?

Irini: Die ökologische Lage des Planeten ist besorgniserregend. Unse-

7 Paul Virilio sieht in der Beschleunigung die Geburt der Moderne und mit ihr auch die der großen Katastrophen. Ma, *Paul Virilio*, 2009.

8 Der Long-Termismus ist im Gespräch. Denken in langen Zeithorizonten ist notwendig, um komplexe Phänomene zu verstehen und vielleicht auch zu lenken. Aber was geschieht mit der Gegenwart und der nahen Zukunft? Sind es nicht eben nur einige Superreiche und Konzerne, welche es sich leisten können, so weit in die Ferne zu blicken? Und: Ist eine der Visionen des Long-Termismus nicht auch der Transhumanismus, und damit die Transformation des Lebens in etwas Hybrides? Und ist diese Weltanschauung eine neue Kosmologie bzw. Religion, welche einer Art sakralem Techno-Futurismus frönt? Siehe etwa: Gastineau, „Le long-termisme", 2022.

re Handlungen hinterlassen deutliche Spuren, bekannt als „ökologischer Fußabdruck“.[9] Dieser variiert stark. Wir verbrauchen und transformieren Materie und Energie, setzen CO_2 und toxische Substanzen frei. Wir shoppen und surfen im Internet, lassen uns Texte und Übersetzungen von KI rechnen und spielen in energieintensiven Metauniversen. Leben heißt in den modernen Gesellschaften vor allem produzieren und konsumieren; dies zeichnet uns aus.

Die Kurve: Das führt zu großen Ungleichheiten. Welche Energien verwendet ihr? Welche Substanzen setzt ihr frei? Welche Räume besetzt ihr?

Irini: Die Dinge sind wie immer kompliziert. Die ökologischen Fußabdrücke der Menschen sind sehr unterschiedlich. Ein:e Durchschnitts-US-Amerikaner:in benötigt etwa 5,1 Erden, ein:e Deutsche:r 3 Erden, ein:e Chines:in 2,5 Erden und ein:e Inder:in 0,8 Erden, um den aktuellen Lebensstandard ökologisch zu ermöglichen.[10] Diese Werte spiegeln die Ungleichheit wider, die Wohlstand genannt wird.

Die Kurve: Aber es gibt keinen durchschnittlichen Menschen. Nicht jede:r Deutsche reist mehrmals pro Jahr mit dem Flugzeug oder ist ein:e Fashionista. Nicht jede:r Afrikaner:in leidet an Hunger, aber viele Menschen in Zentralafrika verlassen ihre Familien, um zu überleben. Diese Verschiedenheiten führen zu Differenzen und Streit, wem nun was zusteht.

9 „Ein Grundprinzip der Nachhaltigen Entwicklung ist es, dem Planeten weniger abzuverlangen als in den Ökosystemen regeneriert werden kann. Die Bilanzierung des ökologischen Fußabdrucks zeigt uns diese Verhältnisse auf. Sie erhebt unseren Bedarf an natürlichen Ressourcen, die sogenannte Biokapazität und setzt sie in Bezug zu jenen Ressourcen, die in Ökosystemen nachwachsen oder wiederhergestellt werden. Wenn unser Verbrauch größer als die Erneuerung ist, kommt es zu einem ökologischen Defizit, dem sogenannten ‚Overshoot‘.“ Bundesministerium für Klimaschutz, Umwelt, Energie, Mobilität, Innovation und Technologie, „Fußabdruck-Rechner für Österreich“.

10 „Wenn die gesamte Weltbevölkerung nach dem Lebensstandard sowie Ressourcenverbrauch der USA leben würde, benötigte sie insgesamt fünf Erden (Stand: 2021). Australien, die USA, Russland und Deutschland sind die Länder, deren ökologischer Fußabdruck im weltweiten Vergleich am höchsten ist.“ Pawlik, „Ökologischer Fußabdruck*“, 2024.

Irini: Aber geht das? Oder ist es eine Fortsetzung der Ungleichheiten? Und wie entwickelt sich die Anzahl der Menschen in den jeweiligen Ländern und Kontinenten? Verschieben sich dadurch Fußabdruck und Langzeitfolgen?

Die Kurve: Das ist komplex. Ich kann helfen, solche Fragen zu visualisieren. Graphiken können jedoch nur einen Teil der Geschichte erzählen. Was wir brauchen, ist eine tiefere Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst, um die Dringlichkeit und Möglichkeiten einer nachhaltigen Zukunft zu kommunizieren.

Irini: Genau. Kunst kann neue Perspektiven eröffnen und Diskussionen anstoßen. Sie kann Menschen emotional erreichen und motivieren. Meine Arbeiten versuchen, diese komplexen Zusammenhänge aufzugreifen und zugänglich zu machen.

Die Kurve: Statistiken als Bilder. Das Leben und die eigene Fortpflanzung? Vorstellungen zur Frage der Fortpflanzung sind stets kulturell, medial, religiös geprägt und von individuellen Entscheidungen abhängig.

Irini: Manche sprechen angesichts der zunehmenden Planung der Nachkommenschaft und dem wachsenden Einfluss von Reproduktionstechnologien von neuen Formen der Eugenik. Die alten Begriffe der Generation und Zeugung wurden von der Reproduktion ersetzt.[11] Immer mehr Menschen kennen die Zahl 2,1. 2,1 ist die von der Weltgesundheitsorganisation ermittelte *Replacement rate*, die durchschnittliche Anzahl von Kindern, die jede Frau auf die Welt bringen sollte, um die Anzahl der Menschen konstant zu halten.[12]

Die Kurve: Allerdings, so warnen Demograf:innen, sind diese *Replacement rates* nicht in allen Ländern gleich zu handhaben, weil auch Sterberaten und Lebenserwartung unterschiedlich sind. Die Geburtsraten allein definieren nicht die *Replacement rate*.[13] In weiten Teilen

11 Hopwood, Flemming u. Kassell (Hg.), *Reproduction*, 2018.
12 Organisation of Economic Cooperation and Development, *Fertility rates (indicator)*.
13 Espenshade, Gutzman u. Westoff, „Global Variation in Replacement Fertility", 2003.

des Globus fiel die Geburtenrate in den letzten vier Jahrzehnten weit unter die *Replacement Rate* von 2,1, so auch in Europa. Kurven und Statistiken verheißen Veränderungen.

Irini: Aber was bedeutet das für die Entwicklung der Weltbevölkerung? Die 8-Milliarden-Grenze der Menschen auf dem Planeten Erde wurde 2023 überschritten. Die UN prognostiziert, dass die Weltbevölkerung erst nach 2050 ihren Höchststand erreicht.[14] Nach alternativen Studien, etwa der Initiative Earth4All, könnte die Weltbevölkerung bereits ab 2040 abnehmen.[15] Einigkeit herrscht darüber, dass die Weltbevölkerung immer langsamer wächst. 2022 fiel die Wachstumsrate erstmals insgesamt unter 1%.

Die Kurve: Große Teile der Weltbevölkerung werden durch diverse Kommunikationskanäle mit vielen Zahlen, Kurven und Grafen konfrontiert. Aber glauben sie diesen Kurven? Sind diese Kurven die neuen Ikonen unserer Zivilisation?

Irini: Und wie verhält sich die individuelle Handlungsweise dazu?[16] Wie geht jede:r einzelne von uns mit Statistiken um, die mit Kinderwünschen zu tun haben? Die meisten Menschen lernen zunächst Verhütungsmethoden. Die über Generationen weitergegebene Idee der Fruchtbarkeit hat sich gewandelt. Kinder werden oft Teil einer Planung, der sogenannten Familienplanung.

Die Kurve: Zudem gibt es den weit verbreiteten Kinder-Nicht-Wunsch. Auch gehen nicht unumstrittene Studien von um sich greifender Unfruchtbarkeit aus.[17] Die menschliche Unfruchtbarkeit erscheint damit nur als Teil einer umfassenderen Reproduktionskrise, die andere Spezies erfasst und schließlich die Erde selbst betrifft. Gleichzeitig erlauben die Erkenntnisse der Reproduktionstechnologien, Kinderwünsche in fortgeschrittenem Alter zu erfüllen, operiert mit gespendeten bzw. gekauften Eizellen, Spermien und Leihmüttern.

14 UNRIC, „Weltbevölkerung wächst immer langsamer".
15 Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung, „Höchststand der Weltbevölkerung", 2023.
16 Haraway, „Situated Knowledge", 1988.
17 Vgl. Toschke, „Mythos der sinkenden Spermienqualität", 2024.

Irini: Die Kohlezeichnung basiert auf der optimistischeren *World Population Prospects* Kurve, die 2022 von der UN veröffentlicht wurde. Sie visualisiert die prognostizierte Weltbevölkerungskurve von 1900–2100. Es gibt viele unterschiedliche Prognosen, auch die Zeithorizonte sind verschieden. Die Kurven sind jeweils flacher oder steiler, ruhiger oder dramatischer. Aber was ist in diesem Falle eine optimistische Prognose?

Die Kurve: Meistens gilt das schnellere Abflachen der Kurve als optimistisch. Doch neue Statistiken zeichnen neue Linien. Die Geburtenrate sinkt schneller als erwartet, während die Sterberate durch eine stagnierende Lebenserwartung steigt.[18] Die Anzahl der menschlichen Fußabdrücke sinkt… inzwischen auch die Lebenserwartung.

Irini: Verändert sich damit die Zeit selbst? Wirken diese neuen Bilder, gepaart mit den zeitgenössischen Kommunikationsmethoden schneller als gedacht? Nicht als „long now" sondern als Riesensprung? Die Kurve beugt sich schneller. In der kollektiven Performance der Reduktion der Weltbevölkerung sind ‚wir' ‚besser' als gedacht. Das Kollektiv der Menschen reduziert sich scheinbar wie von allein. Handelt es sich dabei um ein kollektives Bewusstsein oder sind wir konditioniert und bis ins Intimste manipuliert?

Die Kurve: Wissen die Menschen, dass sie dem Planeten zu viel abverlangen? Oder haben sich die Lebensumstände und Erwartungen so verändert, dass Kinder nicht gewünscht werden?

Irini: Und: Ist das ein Grund für Optimismus?

18 World Health Organisation, „Infertility", 2024.

Literatur

Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung: „Wird der Höchststand der Weltbevölkerung schon 2040 erreicht?“, 30.3.2023. URL: https://www.berlin-institut.org/presse/detail/wird-der-hoechststand-der-weltbevoelkerung-schon-2040-erreicht (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Brand, Stewart u. Brian Eno: „Stewart Brand and Brian Eno on ‚We Are As Gods‘. Two of Long Now's founding board members in conversation on a new documentary about Stewart Brand“, 28.4.2021. URL: https://longnow.org/ideas/stewart-brand-and-brian-eno-on-we-are-as-gods/ (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Bundesministerium für Klimaschutz, Umwelt, Energie, Mobilität, Innovation und Technologie: „Fußabdruck-Rechner für Österreich“, URL: https://www.bmk.gv.at/themen/klima_umwelt/nachhaltigkeit/bildung/fussabdruck_rechner.html (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Espenshade, Thomas J., Juan Carlos Gutzman u. Charles F. Westoff: „The Surprising Global Variation in Replacement Fertility“, in: *Population Research and Policy Review* 22 (2003), S. 575–583

Gastineau, Nicolas: „Le long-termisme, la nouvelle philosophie qui voit (trop) loin“, in: *philosophie magazine*, 16.9.2022. URL: https://www.philomag.com/articles/le-long-termisme-la-nouvelle-philosophie-qui-voit-trop-loin (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Haraway, Donna: „Situated Knowledge“, in: *Feminist Studies* 14 (1988), S. 575–599

Hopwood, Nick, Rebecca Flemming u. Lauren Kassell (Hg.): *Reproduction: Antiquity to the Present Day*, Cambridge 2018

Kelleher, Dylan: „fast fashion“, in: *Encyclopedia Britannica*, 15.5.2024. URL: https://www.britannica.com/art/fast-fashion (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Kopnina, Helen: „Anthropocentrism and Post-Humanism“, in: *The International Encyclopedia of Anthropology*, 21.12.2019. DOI: 10.1002/9781118924396.wbiea2387

The Long Now Foundation: *The Clock of the Long Now*, URL: https://longnow.org/clock/ (letzter Zugriff: 4.6.2024).

Ma, J.: *Paul Virilio: Penser la Vitesse*, ARTE Dokumentarfilm, 15.1.2009. URL: https://www.lemonde.fr/vous/article/2009/01/15/paul-virilio-penser-la-vitesse_1142442_3238.html (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Moati, Philippe: „Société d'hyperconsommation. Promesses non tenues“, in: *Revue Projet*, 358 (2017), S. 82–87. DOI: 10.3917/pro.358.0082

Organisation of Economic Cooperation and Development (OECD 2024): *Fertility rates (indicator)*. DOI: 10.1787/8272fb01-en

Pawlik, Viktoria: „Ökologischer Fußabdruck*: Anzahl der benötigten Erden, wenn die Weltbevölkerung wie die Bevölkerung der aufgeführten Länder leben würde (Stand 2022)“, *statista.com*, 03.01.2024. URL: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/588224/ (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Rohde, Stephanie (Mod.): „Perspektiven des digitalen Kapitalismus. Algorithmen für das Allgemeinwohl“, 3.10.2021. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/perspektiven-des-digitalen-kapitalismus-algorithmen-fuer-100.html (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Toschke, Lena: „Der Mythos der sinkenden Spermienqualität“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.6.2024, URL: https://www.faz.net/aktuell/wissen/leben-gene/mythos-der-sinkenden-spermien-qualitaet-neue-studien-finden-keinen-beleg-19788587.html (letzter Zugriff: 4.6.2024)

United Nations Population Devision, Department of Economic and Social Affairs: *World Population Prospects 2022*, 2022. Online Edition, URL: https://population.un.org/wpp/ (letzter Zugriff: 4.6.2024)

UNRIC – Regionales Informationszentrum der Vereinten Nationen: „Weltbevölkerung wächst immer langsamer“, URL: https://unric.org/de/weltbevoelkerung11072022/ (letzter Zugriff: 4.6.2024)
World Health Organisation: „Infertility“, 22.5.2024. URL: https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/infertility (letzter Zugriff: 4.6.2024)

Autorinnen und Autoren

Irini Athanassakis ist Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin. Derzeit ist sie Fellow an der interuniversitären Einrichtung für Wissenschaft und Kunst (Universität Salzburg/Mozarteum Universität Salzburg) und an der International Psychoanalytic University Berlin. Sie arbeitet zu Furchtbarkeit und Unfruchtbarkeit in Kunst zu Wissenschaft sowie zu Human- und Nicht-Humanmilch als lebendige Materie und Kunststoff.

Ilka Becker ist Professorin für Kunstgeschichte an der Hochschule Mainz. 2013–2017 Gastprofessorin an der HBK Braunschweig sowie Antragstellerin und Lehrende am Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv". Zuvor war sie wiss. Mitarbeiterin an der HBK Braunschweig, am SFB/FK „Medien und kulturelle Kommunikation" und am Institut für Kunst und Theorie der Universität Köln. Promotion über „Fotografische Atmosphären. Rhetoriken des Unbestimmten in der zeitgenössischen Kunst". 1999–2000 Redakteurin bei *Texte zur Kunst*.

Yorick Josua Berta ist Doktorand an der Kunstuniversität Linz und und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Freien Universität Berlin. Sein Dissertationsprojekt *Nach dem Leben. Eine Kunstgeschichte des Verfalls* untersucht Motive, Materialien und Diskurse der Vergänglichkeit in der Kunst vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart.

Elisabeth Eiter, geboren 1985 in Tirol, Studium bei der Künstlergruppe „Gelitin", Kunstuniversität Linz. 2019 Ausbildung zur Bergwanderführerin. Ausstellungen (Auswahl): 2019 SMACK Land Art Biennale Dolomiten (I); 2022 … von *wandernden Frauenzimmern*, Schindler Villa Telfs (A); 2022 Ausstellung *Nachhaltig vergänglich*, Stadtgalerie am Mozartplatz, Salzburg; 2023 *Gletscher und seine Kunstgeschichte im Alpenraum* Turmmuseum Ötztal (A).

Karin Harrasser ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz und leitet das ifk Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien. Studium der Germanistik und der Geschichte, Habilitation im Fach Kulturwissenschaft. Im Zentrum ihrer Forschung stehen neben kulturtheoretischen und körperpolitischen Fragen derzeit die asymmetrischen Kulturtransfers zwischen Europa und Südamerika sowie das Verhältnis von Globalisierung und Zeitgeschichte.

Anne Hemkendreis ist Marie-Curie-Fellow am Forschungszentrum „The Greenhouse" der Universität in Stavanger in Norwegen. Zuvor war sie wiss. Mitarbeiterin am GK „Das Dokumentarische: Exzess und Entzug" an der Ruhr-Universität Bochum und am SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Sie ist Associate Senior Lecturer am Humanities Research Centre der Australian National University in Canberra, Mitglied der Jungen Akademie der Leopoldina bzw. BBAW sowie der Jungen Akademie für Nachhaltigkeitsforschung (YAS) am Freiburger FRIAS.

Mareike Herbstreit ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Johannes Gutenberg Universität Mainz. Zuvor war sie Postdoc an der Universität Salzburg. Nach dem Studium der Kunstwissenschaft, Philosophie und Soziologie arbeitete sie an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig und promovierte als Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs „Das fotografische Dispositiv" mit der Arbeit *Aktionsrelikte. Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović*.

Manfred Kern ist seit 2010 Professor für ältere deutsche Literatur und Sprache an der Universität Salzburg. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Antikerezeption des Mittelalters, der Vorstellungen von Vanitas und Weltflucht sowie generell der Konzepte der historischen Ästhetik und Medialität, die die europäische Literatur des Mittelalters selbst reflektiert. Aktuell beschäftigt er sich mit der deutschen Bibelübersetzung im 14. und 15. Jahrhundert.

Thomas Macho war von 1993 bis 2016 Professor für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin. Von 2016 bis 2023 leitete er das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) der Kunstuniversität Linz in Wien. 2019 wurde er mit dem Sigmund Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ausgezeichnet, 2020 mit dem Österreichischen Staatspreis für Kulturpublizistik. Er ist Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste sowie seit 2023 Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.

Maren Mayer-Schwieger ist Universitätsassistentin an der Abt. Medientheorien der Kunstuniversität Linz. Sie studierte Medienkultur (MA) an der Bauhaus-Universität Weimar sowie Germanistik und Journalismus (BA) an der Universität Karlsruhe (heute KIT). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Geschichte(n) und Praktiken ökologischen Wissens, Umwelttechnologien und Kartoffelkäfer.

Jasmin Mersmann ist Professorin für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit an der Freien Universität Berlin. Zuvor war sie Professorin an der Kunstuniversität Linz und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin. In ihrer aktuellen Forschung beschäftigt sie sich mit Dämonologie – insbesondere der Geschichte des Teufelspakts – und mit künstlerischen und kulturellen Techniken zur Gestaltung von Körpern und Pflanzen.

Karin Pernegger ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2026 leitet sie den Kunstraum Schwaz in Tirol und initiierte 2025 die Sustainable Mountain Arts Association Tyrol – kurz SMAAT – als alpine Kunstauskunft mit Schwerpunkt auf performativen Wanderungen. Sie studierte Publizistik, Kommunikationswissenschaften und Kunstgeschichte in Salzburg und Innsbruck. Seit 1999 kuratiert sie Ausstellungen zu zeitgenössischer Kunst, u.a. in der Kunsthalle Krems, dem Kunstraum Innsbruck, der Stadt Galerie Brixen in Südtirol und der Galerie der Stadt Schwaz.

Reinhold Reith war nach Studium und Promotion in Konstanz (1987), einem Forschungsstipendium an der Uni Wien (1993/94) und Habilitation an der TU Berlin (1997) von 1999 bis 2022 Professor für Wirtschafts-, Sozial und Umweltgeschichte an der Universität Salzburg. Publikationen zu den Forschungsschwerpunkten Migration, Löhne und Preise, Nachhaltigkeit, Recycling und Reparieren, Umwelt und Technik sowie Food History. Aktuell arbeitet er an einer Geschichte des Handwerks mit dem Titel *Das Ende der Meistererzählungen*.

Romana Sammern ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Programmbereich Figurationen des Übergangs der interuniversitären Kooperation Wissenschaft und Kunst (Universität Salzburg/Universität Mozarteum Salzburg). Sie forscht und lehrt zur Schnittstelle von Körper, Bild und Medizin in der Frühen Neuzeit und den Bezügen zur Gegenwart.

Monika Wagner lehrte von 1987 bis 2009 Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Arbeitsschwerpunkte betreffen die Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts, die Geschichte und Theorie der Wahrnehmung, die Gestaltung öffentlicher Räume und besonders die Semantik künstlerischer Materialien. Fellowships führten sie u. a. an das Wissenschaftskolleg zu Berlin, das IFK in Wien und das Getty Research Center in Los Angeles.

Charlett Wenig ist eine interdisziplinäre Material- und Industriedesignerin. Sie erforscht lokale Biomaterialien und deren Verarbeitungspotentiale. Sie promovierte an der TU Berlin in Werkstofftechnik über die Charakterisierung und nachhaltige Nutzung lokaler Baumrindenarten durch die Verbindung von Wissenschaft und Design. In der Forschungsgruppe Adaptive Fasermaterialien am MPI für Kolloid- und Grenzflächenforschung untersucht sie Anwendungsfelder und Verarbeitungsmethoden für die hochwertige Nutzung lokaler Pflanzenarten unter Berücksichtigung ihrer Forschungsergebnisse zu Struktur, Eigenschaften und Funktionen.

Vera Wolff ist seit 2026 Professor of Contemporary Art History and Theory in a Global Perspective an der Universität Leiden. Zuvor war sie Oberassistentin an der Professur für Wissenschaftsforschung der ETH Zürich und assoziiertes Mitglied des Zentrums „Geschichte des Wissens" der ETH und der Universität Zürich, Mitglied des Nationalen Forschungsschwerpunkts „Bildkritik eikones" an der Universität Basel sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Hamburger DFG-Projekts zur Materialikonographie. Fellowships u.a. am documenta Institut in Kassel, am ifk Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien und am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut).

ὑφή [yphi] wurde 2020 von Natalia Philomena Jobe und Stepha Katara gegründet. In ihrer künstlerischen, spekulativen Forschung untersucht ὑφή die Verflechtungen von (Mikro-)Organismen und historisch-politischen Räumen. Ihre Arbeit wird von der Symbiose von Flechten und deren Strategien des leisen Widerstands geformt. In fragmentarischen Erzählungen versucht ὑφή, diese Themen zu destillieren und in verschiedene Archive zu übersetzen.

Short Summaries

Im Gespräch mit der Kurve: Weltbevölkerung, Kunst und Nachhaltigkeit

Irini Athanassakis and Romana Sammern

In the speculative dialogue titled *The Curve. A Collective Performance*, artist Irini Athanassakis and Romana Sammern explore the intersection of global population growth and sustainability. Based on a drawing by the artist that depicts a UN-projected population curve, the conversation delves into themes of demographic shifts, ecological impact, and societal responses to resource consumption. By juxtaposing statistical forecasts with artistic interpretation, the interview highlights the complex relationships between human behavior, technological advancements, and ecological crises, and emphasizes the potential role of art in fostering critical reflection and discussions on sustainable futures.

Pilze retten die Welt.
Zum Topos des kollektiven Überlebens in der Kunst

Ilka Becker

Long overlooked as objects of theoretical and artistic interest because of their ephemeral and potentially poisonous nature, fungi are now being seen as potential saviours in times of ecological and social crisis. Writers such as Donna Haraway, Anna Tsing, Merlin Sheldrake or Paul Stamets focus on the ability of fungal mycelium to decontaminate soils, regenerate forests through symbiosis and composting, and thus provide a model of collaborative agency. This paper discusses the ways in which these theorists counter contemporary end time narratives and further explores the use of fungi in contemporary art and

design to address environmental concerns through methods of decomposition. Focusing on Claire Pentecost's installation *soil-erg* and Jae Rhim Lee's *Mushroom Burial Suit*, it highlights how these projects use fungi to challenge the notions of life, death and decay in Western societies in a post-anthropocentric approach.

Verwesen sein. Verfallskunst der 1960er Jahre zwischen absoluter Gegenwart und vollendeter Zukunft

Yorick Josua Berta

In the 1960s, a new structural principle permeated various movements, styles and materials of the international avant-gardes: intentional decay. Artists in the USA, Japan, Korea, Argentina and all over Europe experimented with slow processes of material decomposition through rust, mold, weathering, erosion or abrasion and with more drastic methods such as burning in order to question common notions of authorship, conservation and value and thus some of the foundations of the art system. Processes of decay, however, are not only harnessed for new forms of creativity or institutional critique, but also to engage with various discourses of the 1960s, from the nuclear threat to the capitalist culture of obsolescence to the spectre of overpopulation. The essay examines the artistic work on decay and its discursive references, with a particular focus on the aspect of tracelessness: an ecological ethic or problem that emerged in the 1960s and that strongly shapes the material culture, art and conceptualization of our present - as the Anthropocene.

Dem Ferner näher

Elisabeth Eiter

The artist Elisabeth Eiter has long been interested in the transformations of Mittelbergferner, a glacier in the Eastern Alps. In her series of works, she explores themes of changeability and transience through the artistic materials themselves: sculptures molded from chunks of

ice, screen prints colored with meltwater, and frescoes made with glacial sediments. Frescoes are traditionally considered one of the most durable forms of painting. However, Eiter uses them to capture the glacier's ever-changing nature. Her minimalist landscapes emerge from successive pours of diluted paint on fresh plaster mixed with rock crushed by the glacier. Instead of depicting the glacier figuratively, she conveys its presence through her choice of materials and painting process. The frescoes can be interpreted both as abstract, performative art and as a contemporary exploration of the sublime.

Marsyas, oder:
Über die Möglichkeit, verletzlich, aber kein Opfer zu sein

Karin Harrasser

With Titian's painting *Apollo and Marsyas* as a starting point, the article examines representations of injury and their political implications. It emphasizes the relevance of vulnerability as a basis for solidary politics, without fetishizing it in the form of victim discourses. Vulnerability is understood as transience during life, which requires other modes of representation than dead bodies. To this end, the painting's signs of aging, Titian's painting style and the subject matter are placed in a trialogue, as the painting explicitly addresses the relationship between injury, aesthetics, and the discourse of sacrifice. The complex relationship and visual structure evoke the question of what bodies are for each other, e.g. images that perceive each other. It is also discussed whether and how metaphors and practices of touch are woven into political discourses. The arts, like cultural studies, can contribute to reworking sensory hierarchies and emphasizing the mediating function of the sense of touch. In this way, the opposites of active and passive, thinking and perceiving, mine and yours are thwarted and possibly pave the way for an idea of solidarity as shared mortality.

Nachhaltigkeit, Transformation und Verlust in der samischen Gegenwartskunst

Anne Hemkendreis

Sustainability strategies in Scandinavian countries are increasingly turning into debates over political decision-making. In Norway, the Sámi people have repeatedly protested against renewable energy corporations, labeling political decisions as 'green colonialism'. Currently, sustainable development projects in Finnmark are being examined in relation to the Sámi's colonial history, shifting the focus from future-oriented goals to a consideration of historical contexts and hidden power structures. For example, Sami artist Sissel Mutale Bergh explores the theme of colonially induced loss of indigenous (knowledge) cultures and lifestyles by employing artistic practices to render them visible. Through film and installation, the artist does not reject contemporary notions of sustainability; rather, she engages with key concepts such as justice, limitation and abstinence. By invoking the idea of cyclical processes or transformations, Bergh particularly critiques the conventional understanding of sustainability within the so-called Fosen conflict.

Reste aus Performances. Nachhaltige Vergänglichkeit in Marina Abramovićs *Balkan Baroque*

Mareike Herbstreit

Performance art is mostly described as an art that is ephemeral and can only be received in the moment it happens. However, much of this work is perceived, commented upon, and interpreted on the basis of reports and descriptions, photographs and film footage, memorabilia and remnants. The status of this enduring material is contested. Mareike Herbstreit argues that this indeterminacy is used productively. Using Marina Abramović's work *Balkan Baroque* as an example, she shows how a performance can be conceptually designed for its subsequent reception and how the materials from it can be used with very different objectives. In this way, the durability does not necessa-

rily contradict the definition of performance art as ephemeral, but can even make the transience sustainable through it.

Vanitas aeterna: Zur Paradoxie von Vergänglichkeit und Verdauerung in der mittelalterlichen Dichtung

Manfred Kern

The Medieval Ages were dominated by a theological verdict against all worldly things as transient, vain, and sinful. However, secular courtly poetry cultivated opposing views. Themes of caducity, generative renewal, and their paradoxical interdependence emerged alongside reflections on death and memorial practices, often conveyed through art. This is evident in the medieval Eneas Romance, where detailed descriptions of grave monuments reflect both the material and textual efforts to render the transient permanent. In Gottfried von Strasburg's Tristan, the prologue suggests that narrating the dead brings them back to life, offering the "bread of life" to readers. The prologue to Konrad von Würzburg's Romance of Troy underscores poetry's precarious eternity, dependent on generative renewal, while Petrarch's rime sparse paradoxically secure his poetic fame through fragmented verses immortalizing Laura.

Ewige Endzeit. Konturen des Weltuntergangs und der Apokalyptik

Thomas Macho

The text on the eternal end of time deals with mythical, religious, philosophical and literary imaginings of the end of the world. In the introduction, a distinction is made between spatial and temporal ideas of the end of the world – using the example of creatures living on the edge of the world. The essay is then divided into three chapters: The first chapter deals with cyclical models of the end of the world, as they were calculated from the precession of the spring equinoxes in ancient Greece (Plato, Hipparchus). The second chapter examines the multitude of apocalyptic ideas of the end of history, of history as

a deadline, with reference to Judeo-Christian apocalypticism, to Jacob Taubes and above all to Günther Anders, who has linked the religious expectations of the end of time with the atomic age since 1945. The third and final chapter then describes more recent and current visions of the end of the world, as they can be derived from the extinction of species and climate change in the Anthropocene. The comforting prospect of all humans – and perhaps even all living beings – dying together is described as a fading utopia of the end of the world.

In Formalin und Fetzen: *Vampyroteuthis infernalis* oder das Nicht-Lebendige und seine Zersetzung

Maren Mayer-Schwieger

Around 1900, when the living and its milieu were being renegotiated in deep sea research, not just life processes came under scrutiny. Disintegration and decay caught the attention of zoologists: The animals that had been pulled up from the depth oft he oceans were in danger of dying immediately and starting to putrefy. Due to the sudden change of pressure they even exploded. But new preparation techniques and preserving agents like formalin promised to stop the decomposition of the living matter and to turn animals into life forms – objects of study which were meant to increase the knowledge of life, and, in effect, the control over it. This article examines early marine biology as a setting of sustainable decay. By following the deep sea squid Vampyroteuthis infernalis I seek to explore the seeming contradictions of dead life forms and preserved decay. The vampire squid, a tattered revenant, a shapeshifter who haunts natural history by way of formalin and transformation, can help us to overcome the aporia of conservation-disintegration in pointing a way to understand decay as a productive act: as a process which bears aesthetics and techniques as well as more-than-human knowledge.

Materielle Ressourcen: Nachhaltigkeit und Vergänglichkeit aus der Perspektive von Umwelt- und Wirtschaftsgeschichte

Reinhold Reith

If we ask about experiences of transience or the materiality of transience and sustainability, a historical perspective seems necessary. However, historical science has not made any significant contribution to this. Before the "material turn", other disciplines provided impulses for a reflection on the material, and topics such as "material resources" or "sustainability" were considered more on the fringes of historical science. This article therefore starts from these positions and sub-disciplines (especially economic and environmental history) and address topics such as resources, their availability and scarcity, resource strategies, sustainability and transience from a historical perspective. A long historical perspective is chosen that contrasts the use of resources in the "throwaway society" with the resource strategies of the late Middle Ages and early modern times in order to gain a perspective for the sustainable use of resources.

Alberto Burris *Grande Cretto di Gibellina:* Ruinen zweiter Ordnung

Monika Wagner

In 1985, the Italian artist Alberto Burri (1915–1995) started transforming the remains of Gibellina, a town in north-west Sicily that was largely destroyed by the 1968 earthquake and never rebuilt, into an unusual memorial. He had the ruins and the legacies of its inhabitants compressed into cubes on site and moulded over piece by piece with a light-coloured layer of reinforced concrete. In this way, the ground plan of the place was largely preserved. However, Burri not only concealed the remains of Gibellina from sight, but also defied all notions of irregular, picturesque objects as associated with ruins and canonised in the aesthetics and theory. However, the resulting large-scale, accessible memorial of Gibellina develops its own dynamics and agency over time. The rough concrete surfaces have cracked and even collapsed here and there, so that in combination with wind and weather

in the agricultural environment ruderal plants have taken root, creating ruins of a second order.

On the Potential of Biomaterials

Charlett Wenig

As a designer and material scientist, Charlett Wenig researches the material properties of waste material such as tree bark, cattle bone or marsh plants. In an interview with Jasmin Mersmann and Yorick Josua Berta, she talks about her projects, the difficulties and possibilities in working with biomaterials, accessing and revitalizing tacit knowledge about materials and craft, current trends in biomaterials research and the concept of design for a post-fossil future.

Ein Schönheitsinstitut namens *Wabi Sabi*. Zur Geschichte und Kritik der japanischen Ästhetik des Vergänglichen

Vera Wolff

One of the grand narratives of modernism holds that Japanese aesthetics is characterized by a distinctive affinity for transience and sustainability. Unlike many other modernist narratives, the notion of a "Japanese sense of materiality" and an appreciation of the ephemeral—supposedly specific to the country's art and object culture—have persisted to the present day. This essay outlines the history and function of this aesthetic of difference, which was already developed in the nineteenth century. Using two examples of the "sustainably ephemeral," it demonstrates the technical and material realities that the dream of the Japanese aesthetic of the ephemeral has taken on since then.

ὑφή

ὑφή [yphi] is an artist collective consisting of Natalia Philomena Jobe, Stefanie Katara and lichens, a hybrid colony of cyanobacteria living symbiotically among filaments of fungi. The lichen serve as a model for an entangled form of thinking coexistence, but also as the base note of a perfume. Jobe and Katara collect lichens on monuments and contaminated areas with the aim of writing history from a more-than-human perspective. Different temporalities overlap – the time of the stone, of the vegetation, of the historical event and of the present observation. For the cover of this book, they captured lichens on an icon of modern design, Willy Guhl's Loop Chair from 1954. The chairs are made of Eternit, the brand name for a high-strength composite material made of cement and asbestos fibers, a building material widely used until it was banned in the 1990s due to its toxicity.

Namensregister

Abramović, Marina 26, 155–169, 334, 340
Agamben, Giorgio 286, 287
Agassiz, Alexander 178
Alberti, Leon Battista 20
Aldiss, Brian 57–58
Alexander der Große 144, 300, 306
Allegro, John 275
Arendt, Hannah 238
Aristoteles *269*, 305, 308
Arman 51
Artaxerxes II. 299
Aycock, Alice 55, **56**, 58, 60

Baldaccini, César 76
Barad, Karen 102, 103, 273–274, *287*
Barbarossa, Friedrich 144, 145
Bataille, George 117, 118
Becquerel, Antoine Henri 309
Bekirović, Semâ 27, 28, **29**
Bergh, Sissel Mutale 193, 196–209, **201, 204**
Bertalanffy, Ludwig von 55
Bertaux, Pierre 41, 42, *51*, 59–60
Besold, Christoph 247
Bezos, Jeff 17, *41*
Bing, Xu 71–72, **71**
Blum, Ferdinand 173, *174*, 189
Boltanski, Christian 75
Bonnard, Pierre 112
Bonnier, Alexandre 51–52
Boulding, Kenneth E. 238
Boulle, Pierre 41
Brand, Stewart 41
Brecht, Bertolt 65–66, 84, 313
Bücher, Karl 244
Burnett, Thomas 66
Burri, Alberto 16, 53, **54, 64**, 65–84, **73, 82**

Caduff, Corinna 8
Caesar, Julius *45*
Carlowitz, Hans Carl 9, *174*
Carson, Anne *316*
Cellini, Benvenuto 111
Chiang, Ted 315
Chin, Mel 290
Chun, Carl 176, **177**, 178–181, 183, **187**, 188, **189**
Constable, John 30
Corrao, Ludovico 74, 75, *81*
Couzens, Edward Gordon 50, 52
Curie, Marie Skłodowska und Pierre 309

Dante Alighieri 146
David, Catherine 83
Dechend, Hertha von 303
Demokrit 309
Derrida, Jacques 189
Dix, Otto **90**, 91
Dolce, Lodovico 113
Donne, John 310
Duchamp, Marcel 71
Dürer, Albrecht 20

Ehrlich, Anne 59
Ehrlich, Paul 59
Einstein, Albert 310
Eisenman, Peter 79
Eno, Brian 324
Esposito, Roberto 121

Fermi, Enrico 310
Fischer, Hervé *51, 52*
Fleischer, Richard *60*
Flusser, Vilém 177, *178*
Fra Angelico 91
Franck, Johann Philipp 10
Freed, Fred *45*
Freud, Anna 314
Freud, Sigmund 314
Friedrich, Caspar David 201–202

Galle, Theodoor 117
Gan, Elaine 274
Gates, Bill 100
Georgescu-Roegen, Nicolas 239
Gerz, Jochen 75
Gilpin, William 67
Giovannitti, Len *45*
Girard, René 121, 122
Gosse, Philip Henry 315

Gottfried von Straßburg 146–151
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 245
Gropius, Walter 79
Guhl, Willy 7, **128**

Hahn, Otto 310
Halbwachs, Maurice 75
Haraway, Donna 12, 13, 274, 278, 279, *280*, 287, 288, 294, 338
Harrisson, Harry *59*
Heidegger, Martin 308
Helander, Marja 202, 203
Herzog, Werner 301
Hesse, Eva 53, 60
Heston, Charlton 39, 45, *60*
Heti, Sheila 316, 317
Hipparchos von Nicäa 305, 342
Hitler, Adolf 66, 67
Horaz *21*, 42, 43, **43**

Isidor von Sevilla 300

Jelinek, Elfriede *52*
Jeremias, Alfred 303
Joubin, Louis 184, **185**
Judd, Donald 78
Jungk, Robert 311

Kant, Immanuel 202
Kardashian, Kim 100
Keto, Mari 23, *24*, **25**
Kierkegaard, Sören 314
Konrad von Würzburg 148, 151
Koren, Leonard 89
Krier, Rob 74
Ktesias von Knidos 299
Kudo, Tetsumi *52*
Kulim, Kim 53, 54, **55**, 56

Latour, Bruno 199, *282*
Lee, Jae Rhim 13, 289, 290, **291**, 292–294, 339
Lenzlinger, Jörg 103
Leonard, Zoe 26
Levine, Les 49, 50, *51*
LeWitt, Sol 78
Lie, Daniel 279
Löwith, Karl 101

Malthus, Thomas Robert *10*, 59
Mandeville, John 300
Manzoni, Piero 51
Margulis, Lynn 274, 279
Matta-Clark, Gordon *26*
Mattern, Hermann 80
Megasthenes 299
Meier, Melchior 117
Mendieta, Ana 58, **59**, 60
Mobarak, Nour 279
Moore, Hugh Everett 59
Murakami, Saburô 22, **96**, 97–101, **100**
Musk, Elon 17

Nabokov, Vladimir *56*
Nancy, Jean-Luc 107, 109, 119, 123
Nansen, Fridtjof *203*
Nicolin, Pierluigi 74
Nishida, Kitarô 101
Nixon, Richard 240
Nora, Pierre 75

Okakura, Kakuzô 91, 92, 97, 101
Olsson, Stefan 278
Ono, Yoko 22
Oppenheimer, Robert 45, 310, 311
Ostendorf-Rodríguez, Yasmine 274
Otfrid von Weißenburg 147
Ovid 113–116, 118, 147

Packard, Vance 237, **237**
Papst Hadrian IV. 145
Peary, Robert Edwin *203*
Pentecost, Claire 13, 274, 280–289, **283, 284**, 294
Petrarca, Francesco 149–151
Pickford, Grace E. 184, 186
Piranesi, Giovanni Battista **68**, 69–71, 81
Platon 304
Playfair, John 19
Plinius d. Ä. *20*, 299
Poirier, Ann 75
Poirier, Patrick 75
Pollock, Jackson 99
Porpora, Paolo 269
Precious Okoyomon 27

Rakočević, Goran *159*
Randerson, Janine 200
Riegl, Alois 95
Robert, Hubert 15

Röntgen, Wilhelm Conrad 309
Roosevelt, Franklin D. 310
Roth, Dieter 22, 42–44, **44**, 48–51, 60, 270, 271
Rothemann, Gabriele 24, **25**, *26*, 30
Rudolf von Ems 300
Ruskin, John 67, **68**

Saint Phalle, Niki de 45, 46
Salk, Jonas 24
Sandrokottos (Chandragupta Maurya) 299
Santillana, Giorgio de 303
Schaffner, Franklin J. *39*
Schedel, Hartmann 300
Schenkel, Werner 240, 242
Schmidt, Karl **90**, 91, 93, 95
Serres, Michel 112
Simmel, Georg 67, *69*
Smithson, Robert 55–58, 60
Sonfist, Alan 22, 274
Sontag, Susan 117, 153
Spängler, Franz Anton 246
Speer, Albert 67, 80
Spielberg, Steven 100
Steiner, Gerda 103
Steiner, Rudolf 79
Steuer, Adolf 175
Stickley, Gustav *93*
Stoker, Bram 177
Strabon 299
Straßberg, Fritz 310
Szilard, Leo 310

Taubes, Jacob 308–309
Tepl, Johannes von *60*, 139
Theoderich der Große 144
Thiele, Johannes *183, 188*
Tinguely, Jean 45–48, 57, 60
Tizian 30, 107–123, **108**
Toffler, Alvin 47, 48
Trojanow, Ilija 315
Tsing, Anna Lowenhaupt 13, 274, 275, 278, 280, 294

Ulay (Frank Uwe Laysiepen) 156
Ungers, Oswald Maria 74

van der Rohe, Ludwig Mies 91
van der Waerden, Bartel Leendert 305
van Gogh, Vincent 28
van Schrieck, Otto Marseus 269
Veldeke, Heinrich von 142
Venezia, Francesco 74
Vergil 142, 143
Vervoordt, Axel 100–101
Vigo, Nanda 74

Wackernagel, Mathis 236
Walter von Châtillon *144*
Walther von der Vogelweide 141
Warhol, Andy 48, 49
Weil, Simone 316
Weinberger, Lois **82**, 83
Weisman, Alan 18, **19**, 40, 51
Welser, Anton 247
Welser, Bartholomäus 247
Weltner, Wilhelm *174*
West, Kanye 100, *101*
Whittaker, Robert H. *271*
Wiener, Norbert 55
Willemsen, Roger 301
Winckelmann, Johann Joachim 69
Winckler, Hugo 303
Wislicenus, Hans 95
Wright, Frank Lloyd 93

Yarsley, Victor Emmanuel 50, 52

Zanmatti, Alberto 75, *77*