

# Ohne natürlichen Horizont

Zur Funktion von Kunst im Anthropozän

Sebastian Egenhofer, Univ. Prof. am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

Das aktuelle Interesse am Verhältnis von Kunst und Ökologie ist offensichtlich vom Bewusstsein der fortschreitenden Transformation und Zerstörung des planetarischen Ökosystems – nicht, wie der geläufige Begriff des Anthropozäns suggeriert, durch ›den Menschen‹, sondern durch die industrielle Produktionsweise eines noch immer minoritären Teils der Menschheit – geprägt. Historisch ließe sich der Bezug von Kunst und Ökologie aber auch so fassen, dass das Thema fast uferlos wird. Wenn der Oikos das ›kosmische Haus‹ ist, das die Spezies Mensch (mit zahllosen anderen Spezies<sup>1</sup>) bewohnt, könnte es als Wesensbestimmung von Kunst erscheinen, ein Modell oder Diagramm dieses Oikos<sup>2</sup> herzustellen, ein Modell, das dessen konstante Parameter und dynamische Beziehungen zur Darstellung bringt. Meistens wird in solchen Darstellungen die Überkomplexität (um einen systemtheoretischen Begriff zu gebrauchen) der Umgebung, in die menschliche Gesellschaften eingelassen sind, sicherlich reduziert – mit dem Ziel, Überschaubarkeit und Beherrschbarkeit herzustellen oder zu suggerieren; gegenläufig kann auch die (›erhabene‹) Übermacht der nicht-menschlichen Umgebung betont werden, um sie – oder womöglich den Zorn irgendwelcher Götter – fiktional und symbolisch abzuleiten und zu entsorgen. (Bildende) Kunst kann so eine diagnostisch oder apotropoäisch getönte Vermittlungsfunktion zwischen den scheinbar kontrollierten Bezirken der menschlichen Gesellschaft und Kultur und den kosmischen oder natürlichen Zusammenhängen, in die sie eingelassen sind, übernehmen. Eine solche Funktion ist nicht an das spezifische Genre der Naturdarstellung (etwa der Landschaft oder des Tiers) gebunden. Sie kann sich in unterschiedlichsten Formen räumlicher Gestalt- und Ordnungsentwürfe – von der Ornamentik bis hin zur Architektur und Urbanistik – realisieren.

In der aktuellen Situation, in der eine – bei all ihrer Heterogenität doch global kommunizierende und interagierende – Menschheit ihre Ohnmacht gegenüber den gesamtökologischen Prozessen anerkennen muss, in die sie durch ihre technisch gesteigerte

Handlungsmacht als wesentlicher Faktor verwickelt ist – gewinnt diese Funktion jedoch einen besonderen Akzent. Gemäß dem Begriff von Kunst, der sich an der Schwelle der europäischen Moderne etabliert hat und im heutigen Kunstbetrieb hegemonial geworden ist, wird von Kunst per se eine Infragestellung der technisch-rationalen Kontrolle jenes *Anderen* zur Gesellschaft oder zum Menschen erwartet, für das die

**Von Kunst wird erwartet, das  
*Andere* der nichtmenschlichen  
Natur in seiner Differenz  
zur Erscheinung zu bringen.**

entzauberte Natur immer noch steht. Durch die Bestimmung der sinnlichen Wahrnehmung, der Aisthesis, als irreduzibles Moment der Erfahrung von Kunst wurde um 1800 die Körperlichkeit, also der Naturanteil im menschlichen Subjekt selbst betont und gegen eine jahrhundertelange Abwertung nobilitiert. In der so von der Ästhetik her verstandenen Kunst soll entsprechend die Kontrolle des Begriffs, einschließlich der Regelwerke zu Herstellung von Kunst selbst, an ihre Grenze geraten. In der europäischen Moderne wurde Kunst daher – von der (post-)kantischen Genieästhetik über Nietzsche und Heidegger bis zu Adorno und Deleuze – als Alternative zu dem rationalen Herrschaftswissen gefasst, das die europäische Neuzeit ausgebildet hat und das durch die koloniale Expansion und die in den letzten zwei Jahrhunderten beschleunigte technisch-industrielle Implementierung in die gegenwärtige Krise geführt hat. Dieser diskursgeschichtliche Hintergrund scheint mir für das Prestige bestimmend, das Kunst heute – nicht nur, aber insbesondere angesichts der ökologischen Krise – entgegengebracht wird: Ihrem etablierten Begriff gemäß wird von ihr erwartet, das *Andere* der nichtmenschlichen Natur oder der Materie und deren eigene Dynamiken nicht zu überwältigen,

zu kanalisieren und auszubeuten, sondern in seiner Differenz zur Erscheinung bringen.<sup>1</sup>

Um diesen Vorschusslorbeeren nicht mit einer pauschalen Skepsis gegenüber dem elitären Luxussegment der globalen Kultur- und Tourismusbranche zu begegnen, das bildende Kunst – mit ihren strategisch verknüpften sogenannten Originalen und deren architektonisch entsprechend aufgeblasenen Aufbewahrungsorten, den Museen; mit ihren Jahrmärkten der Eitelkeiten, den Messen und den Biennalen (in versinkenden Städten) etc. – heute jedenfalls auch ist, sind

### Die Anerkennung der Variabilität und Labilität des Naturbegriffes könnte ein wesentlicher theoretischer Gewinn der gegenwärtigen Krise sein.

offenbar vor allem Einzeluntersuchungen zu konkreten Werken oder Projekten angezeigt. Seit den 1970er Jahren – in kapitalistisch wie auch in sozialistisch geprägten Gesellschaften – haben Künstler\*innen vielfach die Grenzen und Folgen des technikgestützten Wachstums untersucht, haben alternative Wirtschafts-, Lebens- und Denkformen entwickelt oder bestehende Alternativen erschlossen und dokumentiert. Zu diesen Praktiken ist in den letzten Jahrzehnten viel Forschungsarbeit geleistet worden.<sup>2</sup> Doch werden sich durch die Einsicht in die Variabilität des Begriff von Natur, den künstlerische Praktiken implizieren, auch für historisch entferntere Gegenstände neue Forschungsperspektiven bieten, ohne ein aktuelles Krisenbewusstsein anachronistisch auf die Vergangenheit zu projizieren.

Die Anerkennung der Variabilität und Labilität des Naturbegriffes könnte überhaupt ein wesentlicher theoretischer Gewinn der gegenwärtigen Krise sein. Der Oikos, das ›kosmische Haus‹, hat sich nicht nur als ein von unüberschaubaren Rückkopplungsschleifen reguliertes dynamisches System eher denn als statisches Gebäude erwiesen. Es ist, worauf der Begriff des Anthropozäns zumindest pauschal verweist, auch seit langem erkennbar geworden, dass dieses dynamische System durch die industrielle Produktionsweise des Menschen bis hin zur Stratosphärenchemie<sup>3</sup>, die Meeresströmungen oder die Gesteinsbildung – bis hin also zu den mythischen Formationen von Himmel und

Erde – so tiefgreifend affiziert wird, dass Natur nicht einmal mehr in ihrer anorganischen Dimension als eine stabile Bühne für menschliches Handeln, für menschliche Geschichte erhalten kann. Sofern sich auch die Gegenwartskunst dieser eklatanten Transformation und Bedrohung der Grundlagen des menschlichen und nichtmenschlichen Lebens auf dem Planeten zuwendet, sind sicherlich am ehesten solche Praktiken relevant, die jede Orientierung auf ein (letztlich paradiesisches) Ideal eines ungestörten, ausbalancierten Ökosystem und jeden Anspruch auf einen privilegierten Zugang der Kunst (oder ihren Produzent\*innen und Rezipient\*innen) zu einer intakten Natur vermeiden. Die Anthropologin Anna Tsing hat in ihrem Buch *The Mushroom at the End of the World*<sup>4</sup>, das die vielfältigen technologischen, ökonomischen, sozialen und biologischen Bedingungen des Erscheinens und Verschwindens des Matsutake-Pilzes verfolgt, die *Prekarität* als *conditio* der kommenden Lebensverhältnisse und ihrer nie mehr nur natürlichen Grundlagen herausgearbeitet. Mir scheint, dass auch künstlerische Praktiken sich dieser Prekarität stellen, dass sie Verfahren und Werkzeuge zur Orientierung in einer Welt herstellen müssen, die sich in den nächsten Jahrzehnten radikal und unvorhersehbar ändern wird. ■

1 Diese Begriffsskizze habe ich etwas weiter ausgearbeitet in: »Ströme, Filter und Sensoren. Ströme, Filter und Sensoren. Alteritätsbezug von Technik und Kunst«, in: Rebekka Ladewig, Angelika Seppi (Hg.): *Milieu Fragmente. Technologische und ästhetische Perspektiven*, Leipzig: Spector Books, 2020, S. 76–95, dort S. 76–85.

2 Ich verweise nur stellvertretend auf die Arbeiten von T. J. Demos (insb. *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin 2016; Maja Fowkes, *The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*, Budapest/New York, 2015; sowie auf die Ausstellungsserien im Haus der Kulturen Welt, Berlin ([https://www.hkw.de/de/programm/themen/das\\_anthropozoen\\_am\\_hkw/das\\_anthropozoen\\_am\\_hkw\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/themen/das_anthropozoen_am_hkw/das_anthropozoen_am_hkw_start.php)) und der Serpentine Gallery (<https://www.serpentinegalleries.org/general-ecology/>).

3 Siehe Paul. J. Crutzen, »Mein Leben mit O<sub>3</sub>, NO<sub>x</sub> und anderen YZO<sub>x</sub>-Verbindungen«, in: ders., *Das Anthropozän*, hg. v. Michael Müller, München 2019, S. 93–142.

4 Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton/Oxford 2015.