

Die Alterität der Künste und ihr nachhaltiges Potenzial

Sigrid Ruby

Bei multidisziplinären Anlässen steht die Kunst häufig am Ende, macht sie den Abschluss, rundet ab und öffnet neu.¹ Dass die Kunst meistens zuletzt kommt, hat meines Erachtens vor allem zwei Gründe: Zum einen ist sie – in einem existenziell-utilitären Sinne – eher unwichtig und deshalb tatsächlich randständig. Zum zweiten besteht in vielen Disziplinen die nicht unbegründete Hoffnung, dass am Ende einer wissenschaftlichen Tagung die Kunst(-geschichte) noch einmal die Stimmung heben, dass sie durch ihr sinnlich-affektives Angebot (Bilder!) beleben und erfrischen könnte. Das erschöpfte Publikum darf dann aber auch kognitiv wegdämmern, den Tagungskontext physisch verlassen oder das Buch zur Seite legen. Wirklich Wichtiges wird es nicht verpassen.

Die Kunst ist also irgendwie nutzlos, wenn nicht gar sinnlos, dafür aber sinnlich und die Sinne adressierend. Als Kunsthistorikerin führe ich diese Behauptungen an, um ihnen explizit zuzustimmen. Die Alterität der Kunst, ihre quasi ontologische Andersartigkeit gegenüber denjenigen Gütern, die nicht erst im Zeitalter der Moderne als unverzichtbar für das menschliche Leben gelten, macht sie aus, ist aber auch historisch gewachsene Setzung. Diese topische Dimension will ich hier nicht verschweigen, im Folgenden aber die Potenziale des Andersseins und den Beitrag einer so perspektivierten Kunst zur sozial-ökologischen Transformation umreißen.

Dass eine solche Transformation erfolgen und gestaltet werden muss, steht außer Frage. Ob in dem Prozess die Kunst zu einem Bestandteil staatlicher Daseinsvorsorge avancieren wird, ist ungewiss, aber eher nicht zu erwarten und vielleicht auch gar nicht wünschenswert. Noch ist die Kunst, zumindest in demokratisch verfassten Gesellschaften wie der deutschen, vor allem ein Freiraum für alle Beteiligten. Sie markiert ein Feld der ästhetischen Erfahrung und des Diskurses, in dem Mehrdeutigkeit, Rätselhaftigkeit und Ziellosigkeit sein dürfen und in gewisser Weise auch sein sollen – qua Kunst, die genau daraus ihre (relative) Autonomie bezieht. Vor allem aus der Warte des Publikums kann die Kunst dann auch einen Schutzraum

1 Bei dem diesem Aufsatzband zugrundeliegenden Workshop bildete der kunstwissenschaftliche Vortrag, auf dem der vorliegende Beitrag basiert, den Abschlussvortrag.

darstellen, einen Ort oder Kontext, an/in dem sich der Mensch den alltäglichen gesellschaftlichen Anforderungen, Pflichten und Zwängen entziehen fühlt, auch fühlen darf, um einfach nur wahrzunehmen und andere vermeintlich unsinnige Dinge zu tun. Mit Kunst kann sich das Subjekt – statt in der Anstrengung der Selbstverwirklichung respektive Selbstoptimierung – in seinem reinen Dasein erfahren. Dies geschieht nicht nur, aber häufig im Museum oder in der Ausstellung als »handlungsentlastende[n] Situation[en]«, wo die Kunstwerke (und ihr Publikum) behaust sind und, so der Philosoph Gernot Böhme, »die Bekanntschaft und den Umgang mit Atmosphären vermitteln« sollen.² Wesentlich scheint mir hierbei, dass es sich um ein freies Angebot handelt, das – hierin vielleicht ähnlich dem Angebot des religiösen Glaubens – zu nichts verpflichtet und nicht nur kritisiert, sondern auch komplett ignoriert werden kann. »Ästhetische Arbeit« im Sinne Böhmes³ mag wünschenswert und förderungswürdig sein. Als Zwang würde sie das freiheitlich-emanzipatorische ebenso wie das vor den Zumutungen des Alltags schützende Potenzial der Kunst empfindlich beschneiden.

Das Erbe der ästhetischen Moderne

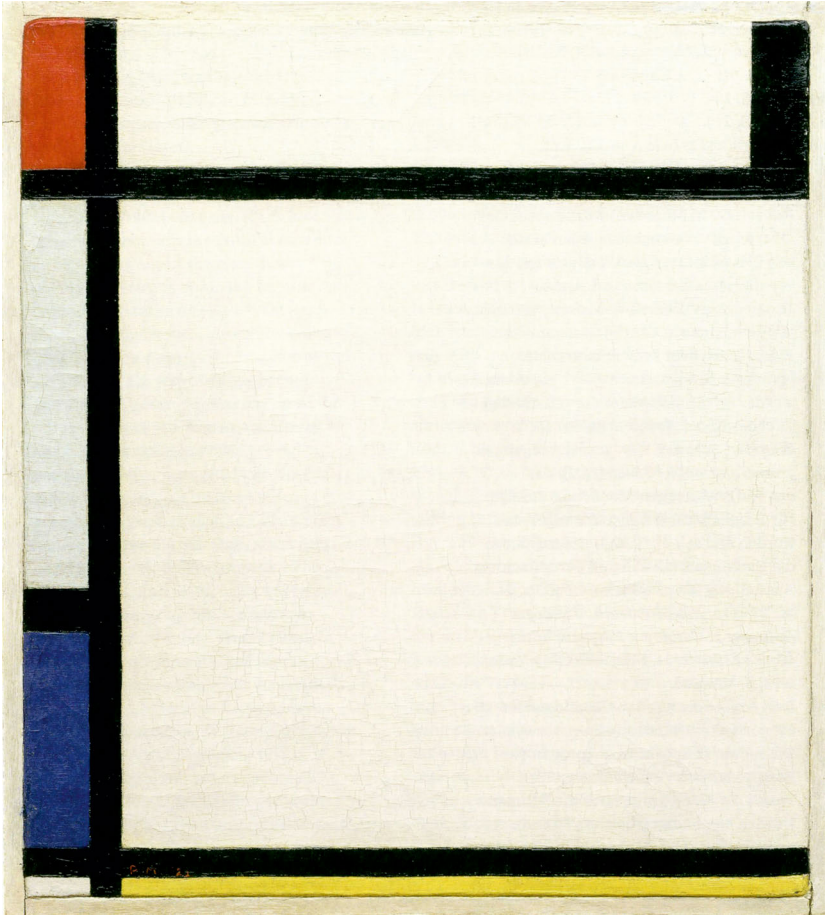
Eine ganzheitlich ansetzende und auf Nachhaltigkeit zielende ästhetische Erziehung gehörte zum Programm der künstlerischen Moderne in Europa. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dann auch in Erfahrung des Ersten Weltkriegs gab es diverse Künstler:innen und künstlerisch arbeitende Gruppierungen, die im kreativen Schaffen und in der ästhetischen Bildung ein Mittel erkannten, um die Menschen über nationale und kulturelle Grenzen hinweg zu verbinden und – sowohl individuell als auch kollektiv – zu versöhnen. So arbeitete z.B. der niederländische Maler Piet Mondrian (1872–1944; Abb. 1) an der Definition universal gültiger formal-ästhetischer Gesetzmäßigkeiten im Sinne einer »Neuen Gestaltung« oder »Neuen Form«, der gegenüber subjektiv-individuelle Besonderheiten zurückgestellt beziehungsweise mit der sie in Harmonie gebracht werden sollten. Mondrians abstrakten Kompositionen liegt ein strenges Regelwerk bezüglich Farb- und Formgestaltung zugrunde; sie zielen auf Ruhe und Ausgeglichenheit, auch im übertragenen Sinne. Die Nachhaltigkeit seiner Arbeit zeigt sich sowohl in den Werken zahlreicher jüngerer Künstler:innen, die Mondrian bis heute rezipieren, als auch in der mehr

2 Böhme 2013, 25. Für Böhme ist, wie er an gleicher Stelle ausführt, die autonome Kunst Teil eines viel umfassenderen Konzepts von Ästhetik, bei dem Produzenten wie Rezipienten beteiligt sind, um im Rahmen »ästhetischer Arbeit« Atmosphären herzustellen und wahrzunehmen.

3 Vgl. Böhme 2013, bes. 24–25.

oder minder vulgären Adaption seines markanten Stils für die Vermarktung unterschiedlicher Konsumprodukte (Kleidung, Haarkosmetik, Möbel, Hotels etc.).⁴

Abb. 1: Piet Mondrian, *Tableau No. XI*, 1925, Öl/Lw. (im Künstlerrahmen), 38,5 x 34,5 cm, Kunstmuseen Krefeld



4 Vgl. Beitin/Zechlin 2023.

Abb. 2: Cartoon von KITTIHAWK, taz 15.12.2023



Die ästhetische Moderne Mondrians steht in der kunstgeschichtlichen Tradition der Romantik. Sein aufs Ganze zielender Ansatz und der Anspruch, parallel zur Natur zu arbeiten beziehungsweise in der Kunst eine zweite Natur zu schaffen, sind wesentliche Qualitäten des Werks. Sie wurden im Vorfeld vor allem von dem Maler Paul Cézanne (1839–1906) reflektiert, später dann von Wassily Kandinsky (1866–1944) und anderen Zeitgenossen Mondrians ästhetisch umgesetzt. Die Natur im umfassenden Sinne war und ist ein wichtiges, wenn nicht das Hauptthema der bildenden Kunst in Europa seit der Antike. Die Auseinandersetzung schwankt bis heute zwischen Einfühlung und Nachahmung, Konkurrenz und Beherrschung der Natur, deren genaue Beobachtung und ästhetische Erfahrung nach wie vor zu den Grundpfeilern künstlerischer Arbeit gehören. In der Moderne gingen Avantgarde-Künstler:innen dazu über, die außerbildliche Natur nicht mehr mimetisch abzubilden, sondern ihre Prinzipien (Wachstum, Blüte, Regeneration, Symmetrie etc.) zu abstrahieren und so eine Natur zweiter Ordnung, das heißt eine den produktions-, material- und formalästhetischen Möglichkeiten der Kunst entsprechende zweite Natur, hervorzubringen. Die in dem Zuge entstehende ungegenständliche Kunst, die gestische oder geometrische Abstraktion, die Konzeptkunst, die Farbfeldmalerei und die vermeintlich oder buchstäblich leeren Leinwände brachten der ästhetischen Moderne wiederholt Spott und den Vorwurf der Scharlatanerie ein. Demgegenüber steht ihr Angebot an die Rezipient:innen selbst tätig zu werden in dem Sinne, dass diese sich nicht einfach auch sprachlich transportable Botschaften abholen, sondern über die ästhetische Erfahrung und eigenständige Imaginationsleistung ein alternatives Verständnis der Weltzusammenhänge und – wie im Beispiel (Abb. 2) – auch

politische Visionen entwickeln können. Mit der Zurückweisung vernunftbasierter Lösungen und dem Rekurs sowohl auf die Natur als auch auf die Geschichte begab sich die ästhetische Moderne nicht selten, mehr oder minder explizit, in eine kritische Distanz zum Fortschritts- und Machbarkeitsparadigma der gesellschaftlichen Moderne.⁵

Kunst und Ökologie heute

Vier Positionen

In der künstlerischen Arbeit und im Ausstellungsbetrieb sind Natur- und Umweltschutz, Nachhaltigkeit und die sozial-ökologische Transformation zuletzt sehr wichtig geworden. Dabei werden sowohl lokale Kontexte als auch globale oder gar planetare Dimensionen reflektiert. Glaubt man dem Kunsthistoriker und Kurator Robert Fleck, dann ist »Kunst und Ökologie« ein »Jahrhundertthema der bildenden Kunst«.⁶ In seiner Darstellung erscheint die »Klimakrise als allgegenwärtiges Thema in der aktuellen Kunst«⁷.

Was aber kann die Kunst leisten? Was kann sie beitragen zu diesem Diskurs? Sie kann sicher nicht unseren Planeten retten. Und anders als die künstlerischen Avantgarden der europäischen, auch eurozentrischen Moderne – siehe das Beispiel Mondrian – bietet sie mittlerweile auch keine allumfassenden, vermeintlich universal geltenden Lösungen mehr an. Aber die Kunst kann, darf, sollte und will zum Teil auch weiterhin grundverschieden sein von anderen Diskursbeiträgen. Sie muss das sein dürfen, um ihr Potenzial voll ausspielen zu können. Und dazu braucht es nicht zuletzt eine gewisse Kompromisslosigkeit auf Seiten der Künstler:innen, eine ausgeprägte Beharrlichkeit, auch Maßlosigkeit und die Lust, sich zu verweigern – gegenüber Rationalität, Funktionalität, Ökonomie, Diskursschranken und selbst gegenüber dem Museum und der Ausstellung als den angestammten Reservaten.

Im Folgenden stelle ich, jeweils sehr kursorisch, vier künstlerische Positionen vor, die ich für den Zusammenhang interessant und erhellend finde. Es handelt sich um eine subjektive, aber nicht willkürliche Auswahl. Die Positionen stehen exemplarisch für unterschiedliche Dimensionen des Diskurses, und sie erscheinen mir kunsthistorisch besonders bedeutsam, das heißt tatsächlich oder potenziell nachhaltig.⁸ Praktiken der Wiederholung und die Wahrnehmung von Veränderung spielen hierbei – mal weniger, mal mehr – eine wichtige Rolle.

5 Vgl. die Einleitung der Herausgeber in *Vietta/Kemper* 1997, 1–55, hier bes. 46–55.

6 *Fleck* 2023, 12.

7 *Fleck* 2023, 17–28 (Titel von Kapitel 2).

8 Siehe hierzu auch *Ruby* 2010.

Nicht nur für den deutschen Kontext relevant und in jeder Hinsicht nachhaltig ist die Kunstaktion *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* von Josef Beuys (1921–1986) – ein Projekt, das 1982 bei der siebten *documenta* seinen Anfang nahm, seitdem fortbesteht und weiterwächst. Die vom Künstler initiierte, kollektiv und spektakulär vollzogene Pflanzaktion im öffentlichen Raum von Kassel erstreckt sich über viele Jahre und prägt heute das Erscheinungsbild der Stadt und ihrer Umgebung ganz maßgeblich (Abb. 3 u. 4). Beuys' Konzept sieht vor, dass je eine junge Eiche und ein Basaltstein, also organische und unorganische Natur, nebeneinander platziert werden. Im Laufe der Jahre entwächst der Baum dem Stein, so dass eine visuelle, aber auch leibliche Erfahrung von relativer Zeit ermöglicht wird und variantenreich wiederholt werden kann.

Abb. 3: Dieter Schwerdtle, Joseph Beuys, Aktion 7000 Eichen/ Action 7000 Oaks, *documenta 7* (1982)



Abb. 4: Joseph Beuys, 7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung, 1982, Situation im Sommer 2019 in der Landgraf-Karl-Straße in Kassel



Es brauchte den Schutzraum der Kunst, das Charisma und die Beharrlichkeit von Josef Beuys, um über dessen Tod hinaus diese Aktion umzusetzen, die nach einer geduldigen Auseinandersetzung mit den städtischen Verwaltungs- und Bewirtschaftungslogiken verlangte. Jenseits des in einem oberflächlichen Sinne ästhetisch ›schönen‹ Ergebnisses besteht der vorbildliche Gehalt des Kunstwerks darin, dass es so viele Aspekte unseres gesellschaftlichen Miteinanders, unseres Zusammenwirkens und unserer Kommunikation, unseres Verhältnisses zur Natur, zum städtischen Raum und zum Straßenverkehr adressiert, reflektierbar und gemeinsam bearbeitbar macht. Genau das hatte der sogenannte »Verkehrsver-

such« am innerstädtischen Anlagenring von Gießen nicht vermocht. Diese auf einem Bürgerantrag basierende und im März 2021 im Stadtparlament beschlossene Maßnahme, die eine Einschränkung des PKW-Individualverkehrs zugunsten des Öffentlichen Personennahverkehrs, von Radfahrer:innen und Fußgänger:innen vorsah, scheiterte im Sommer 2023 aufgrund ihrer mittlerweile erwiesenen Rechtswidrigkeit.⁹ Im Vergleich mit der Radikalität eines künstlerischen Konzepts, dessen Annahme durch die *documenta*-Kuration die Stadtbevölkerung zur Aushandlung von Interessen und Bedürfnissen zwingt und ihnen dabei auch Zumutungen und Zugeständnisse abverlangt, kann die alltägliche Demokratie mit ihren Rechtsgrundlagen und den ebenso lästigen wie notwendigen Verwaltungsprozeduren nur bedingt etwas ausrichten, das die ästhetische Erfahrung von echter Transformation überhaupt erst ermöglichte.

Abb. 5: Friedensreich Hundertwasser/Heinz M. Springmann, Wohnanlage Waldspirale in Darmstadt, 1998–2000



9 Vgl. den wikipedia-Eintrag: https://www.giessen.wiki/index.php?title=Verkehrsversuch_%E2%80%9EAnlagenring%E2%80%9C (Zugriff: 13.12.2024). In dem Zusammenhang erwähnenswert ist ein Großprojekt der Gießener Hochschulgesellschaft (GHG), die sich 2022 unter dem Motto »635 Shades of Green – Bäume und Sträucher für uns alle« vornahm, für jedes Mitglied der Gesellschaft mindestens einen Baum im Gießener Stadtgebiet zu pflanzen. Siehe auch Wissemann 2022.

Im Angesicht administrativ-politischer Komplexität, von Gewohnheitsdenken und verbreiteter Gestaltungsresignation begeistern künstlerische Projekte, die ein reflektiertes Naturverhältnis nicht nur für individuelle Freizeit- und Urlaubskontexte, sondern auch für den Alltag des gemeinsamen Wohnens und Arbeitens einfordern. Ein noch zu wenig beachteter Pionier auf diesem Feld war der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser (1928–2000), der als Maler und auch in der Zusammenarbeit mit Architekten für ein integratives Verständnis von Kunst und Leben, Kultur und Natur warb. Landschaftlich aufgefasste Wohnanlagen wie die von Hundertwasser und Heinz M. Springmann (*1951) entworfene *Waldspirale* in Darmstadt (Abb. 5) wenden sich ab von der rationalen, vom Künstler als steril und monoton bezeichneten Architektur der internationalen Moderne, die den hastig vorangetriebenen Siedlungsbau in Europa seit der Nachkriegszeit kennzeichnet. Bis heute und vor allem in den letzten beiden Dekaden werden in Deutschland nahezu überall vermeintlich hypereffiziente Neubaukomplexe in einem verflachten Bauhaus-Stil errichtet. Dass mittlerweile Wärmepumpen dazugehören beziehungsweise mitgedacht sind, ist sicher wichtig für eine ökologische Transformation des Wohnens. Aber dessen ästhetische Ausgestaltung, zu der auch die kontinuierliche, orts- und situationsabhängige Aushandlung individueller und kollektiver Bedürfnisse gehörte, scheint eine diskursive Leerstelle beziehungsweise ein Diskurs, für den man sich jenseits der Kunst kaum Zeit nehmen will. In seinem provokanten »verschimmelungs-manifest gegen den rationalismus in der architektur«, das Friedensreich Hundertwasser 1958 zunächst im steiermärkischen Seckau, dann auch andernorts vortrug und wiederholt ergänzte, sind entsprechenden »Denkanstöße« formuliert:

»Ein Mann in einem Mietshaus muß die Möglichkeit haben, sich aus seinem Fenster zu beugen und – so weit seine Hände reichen – das Mauerwerk abzukratzen. Und es muß ihm gestattet sein, mit einem langen Pinsel – so weit er reichen kann – alles rosa zu bemalen, so daß man von weitem, von der Straße, sehen kann: Dort wohnt ein Mensch, der sich von seinen Nachbarn unterscheidet, dem zugewiesenen Kleinvieh! Auch muß er die Mauern zersägen und allerlei Veränderungen vornehmen können, auch wenn dadurch das architektonisch-harmonische Bild eines sogenannten Meisterwerkes der Architektur gestört wird, und er muß sein Zimmer mit Schlamm oder Plastilin anfüllen können.

Doch im Mietvertrag ist dies verboten!

Es ist an der Zeit, daß die Leute selbst dagegen revoltieren, daß man sie in Schachtelkonstruktionen setzt, so wie die Hendeln und die Hasen in Käfigkonstruktionen, die ihnen wesensfremd sind.

Eine Käfigkonstruktion oder Nützlichkeitskonstruktion ist ein Gebäude, das allen drei Kategorien von Menschen wesensfremd bleibt, die damit zu tun haben!

Der Architekt hat keinerlei Beziehung zum Gebilde. Selbst wenn er das größte Architekturgenie ist, so kann er doch nicht voraussehen, welcher Art der Mensch ist, der darin wohnen wird. Das sogenannte menschliche Maß in der Architektur ist ein verbrecherischer Betrug. Besonders dann, wenn dieses Maß als Mittelwert aus einem Gallupsystem hervorgegangen ist.

Der Maurer hat keinerlei Beziehung zum Gebilde. Wenn er beispielsweise eine Mauer nur etwas anders, nach seinen persönlichen Auffassungen, falls er welche hat, gestalten will, so verliert er seine Arbeit. Und außerdem ist es ihm ja ganz egal, da er ja nicht in dem Gebilde wohnen wird.

Der Bewohner hat keinerlei Beziehung zum Gebilde, weil er es ja nicht gebaut hat und er nur eingezogen ist. Seine menschlichen Notwendigkeiten, sein menschlicher Raum ist sicherlich ein ganz anderer. Und dies bleibt aufrecht, selbst wenn sich Architekt und Maurer bemühen, genau nach den Angaben des Bewohners und Bestellers zu bauen. [...]

Der Mensch muß seine kritisch-schöpferische Funktion wiedereinnahmen, die er verloren hat und ohne die er aufhört, als Mensch zu existieren! [...]

Die gerade Linie ist keine schöpferische, sondern eine reproduktive Linie. In ihr wohnt weniger Gott und menschlicher Geist als vielmehr die bequemheitslüsterne, gehirnlose Massenameise. [...]

Wenn sich an einer Rasierklinge der Rost festsetzt, wenn eine Wand zu schimmeln beginnt, wenn in einer Zimmerecke das Moos wächst und die geometrischen Winkel abrundet, so soll man sich doch freuen, daß mit den Mikroben und Schwämmen das Leben in das Haus einzieht und wir so mehr bewußt als jemals zuvor Zeugen von architektonischen Veränderungen werden, von denen wir viel zu lernen haben.«¹⁰

10 Von Friedensreich Hundertwasser am 4.07.1958 in der Abtei Seckau/Österreich vorlesen, außerdem am 11.07.1958 in Galerie Van de Loo, München, am 26.07.1958 in der Galerie Parnass, Wuppertal. Veröffentlicht in einer nummerierten und signierten Broschüre, 1958 und in vielen anderen Publikationen. http://www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philos_verschimmelungsmanifest.php (Zugriff: 16.12.2024).

Abb. 6: Wolfgang Laib, Blütenstaub von Löwenzahn, 1989, 63 × 81 cm, Biennale di Venezia



Abb. 7: Wolfgang Laib, Die fünf unbesteigbaren Berge, 1984, Blütenstaub von Haselnuss, je 7 cm hoch



Eine im holistischen Anspruch der von Hundertwasser durchaus verwandte, aber ganz anders vorgetragene Hinwendung zur Natur praktiziert der deutsche Künstler Wolfgang Laib (*1950).¹¹ Bekannt geworden ist er durch seine Arbeiten mit Blütenstaub, den er auf dem Boden zu geometrischen Farbfeldern ausstreut oder zu minimalistischen Skulpturen anhäuft (Abb. 6 u. 7). Damit greift Laib zu einem die Produktionsästhetik der historischen Malerei wieder auf, denn vor dem Zeitalter der Industrialisierung und der Entwicklung synthetischer Farbstoffe arbeiteten die Künstler:innen mit Naturpigmenten, deren jeweilige Qualitäten sie kennen respektive im Werkprozess erkunden mussten. Zum anderen ist Laib eine Art Farbarrangeur in der Tradition der modernen abstrakten Kunst, die sich spätestens mit Jackson Pollock in den 1940er-Jahren auf ein Arbeiten auch auf dem Boden – statt nur an der Staffelei oder an der Wand – verlagerte. Neben diesen genuin kunsthistorischen Referenzen, die eine Nachhaltigkeit eigener Art darstellen, tritt eine zwischen Empathie und Konkurrenz oszillierende Beziehung zur Natur. Wie eine Biene sammelt Laib sein Material in der Pflanzenwelt, ausdauernd und geduldig, um daraus aber nicht etwa Honig, sondern ein geometrisches Farbfeld und ein besonders sinnliches Erlebnis zu generieren. Seine aus sich heraus leuchtenden Pollenarbeiten mit ihren in den Raum diffundierenden Randzonen

11 Die jüngste Ausstellung von Wolfgang Laib (*Wolfgang Laib. The Beginning of Something Else*) fand erst 2023 im Kunstmuseum Stuttgart statt.

sind transitorische Werke von außergewöhnlicher Materialkonzentration, deren Naturstofflichkeit sich aber im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung zu einer atmosphärischen, immateriellen Farberfahrung verflüssigt. Die nüchternen Titel der einzelnen Arbeiten unterstreichen diese Spannung zwischen Sein und Schein, Material und Wahrnehmung. Bei Laibs Farbwerken geht es sowohl um Arbeit und Kontemplation, Wertschöpfung und Wertschätzung als auch um Reichtum und Schönheit, Verdichtung und Verflüssigung, Konservierung und Vergänglichkeit. Seine so überaus sinnliche, ostentativ nutzlose Kunst zeigt sich hierin als ein Spiegel der Gesellschaft und ökonomischer Praktiken (Jagen und Sammeln, Extraktivismus, Verbrennung), deren Ambivalenzen sie greifbar macht.

Mit der Wahl seiner Werktitel zielt Laib auch auf das Machtbarkeitsparadigma der Moderne. Eine seiner bekanntesten Arbeiten heißt *Die fünf unbesteigbaren Berge* (Abb. 7). Die konzeptuell betont einfache Skulptur besteht aus fünf jeweils sieben Zentimeter hohen Kegeln aus gelbem Blütenstaub, die in einer Reihe im Abstand von jeweils zwanzig Zentimetern auf dem Boden platziert sind. Es gibt symbolische Bezüge zur altchinesischen Geomythologie, aber mit der »Unbesteigbarkeit« dieser Berge ist auch sehr prägnant auf Nichtverfügbarkeit verwiesen, auf eine auch ästhetische Verweigerung gegenüber dem zeitgenössischen Mantra des Höher, Schneller, Weiter, überall und jederzeit. Wenn wir diese »Berge« besteigen, machen wir sie kaputt, wie es im Zeitalter des Übertourismus bereits mit vielen realen Berglandschaften geschieht.¹²

Laibs immer im »handlungsentlastenden« Schutzraum des Museums beziehungsweise der Ausstellung präsentierte Kunst hat das Potenzial, unsere ästhetische Wahrnehmung nachhaltig anzuregen und darüber eine kritische Sensibilität auszubilden, die über kognitives Wissen hinausgeht. Das geschieht nicht zuletzt durch seine Arbeit mit der Natur, die er in einem quasi-alchimistischen Veredelungsprozess zu Kunst transformiert, zugleich aber auch reflektiert und neu beziehungsweise anders in den Fokus rückt. Es bleibt den Betrachter:innen – also uns – überlassen, ob oder inwiefern wir solche ästhetischen Erfahrungen mit Kunst in unsere »natürlichen« Alltagskontexte mitnehmen und die Welt um uns herum dann mit »anderen Augen« sehen, vielleicht auch »andere Wege« gehen können. Von ästhetischer Sensibilität und Neugier getragene Achtsamkeit wäre ein wichtiger Motor der sozial-ökologischen Transformation. Sie kann aber nicht verordnet werden, wenn sie verinnerlicht und somit nachhaltig sein soll.

12 Zum Thema Übertourismus vgl. Mayer u.a. 2024.

Abb. 8: Sun Yuan & Peng Yu, *Can't Help Myself*, 2016, Kuka-Industrieroboter, Edelstahl und Gummi, Cellulose-Ether in gefärbtem Wasser, Beleuchtungsgitter mit Cognex-Sensoren zur visuellen Erkennung und Polycarbonat-Wand mit Aluminiumrahmen, New York, Solomon R. Guggenheim Museum



Nach dem naturbasierten Minimalismus von Wolfgang Laib möchte ich zum Schluss eine technoide künstlerische Arbeit der jüngsten Gegenwart vorstellen, die über die Kultur-Natur-Dichotomie hinausweist und, insofern, den Kreis noch einmal weiter zieht. Das chinesische Künstlerpaar Sun Yuan (*1972) und Peng Yu (*1974) schuf 2016 für das New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum eine raumgreifende Installation mit dem Titel *Can't Help Myself*.¹³ Die Arbeit besteht aus einem großen Aluminium-Käfig, dessen Zwischenräume an drei Seiten mit transparenten Platten aus bruchsicherem Polycarbonat ausgekleidet sind. In der Mitte dieses abgeschlossenen, aber einsehbaren Raumes agiert ein Industrieroboter der chinesischen Firma Kuka.¹⁴ Sein Greifarm ist mit einer Art Abzieher aus Edelstahl und weichem Gummi ausgestattet, der dazu dient, die unablässig aus dem Sockel des Roboters austretende dunkelrote Flüssigkeit wieder zurück zu wischen. Die Maschine erledigt diese Arbeit gleichmäßig und quasi routiniert, in dem sie sich peu à peu

13 Vgl. <https://www.guggenheim.org/artwork/34812> (Zugriff: 19.12.2024). Die Arbeit wurde 2019 auf der Biennale di Venezia gezeigt. Zu dem Kunstwerk gibt es einen informationsreichen wikipedia-Eintrag. Ich danke dem Gießener Studenten Philip Ebert, der mich als erster auf *Can't Help Myself* aufmerksam machte.

14 Die Kuka AG ist ein Unternehmen der Maschinenbaubranche mit Sitz in Augsburg und seit 2016 im Mehrheitsbesitz des chinesischen Midea-Konzerns.

um die eigene Achse dreht und die immer gleiche Bewegung ausführt. Zwischen- durch reckt sich der Roboterarm in die Höhe, scheint spielerisch auszugreifen oder gar Tanzbewegungen zu vollführen. Das Spektakel wird akustisch begleitet von den Arbeitsgeräuschen der Maschine, die zwar gut geölt klingt, mitunter aber auch zu ächzen scheint. In der Kunstinstallation von Yuan und Yu ist der Roboter mit einer redundanten und völlig sinnlosen Tätigkeit beschäftigt. Trotz seines unermüdlichen Arbeitseinsatzes gelingt es ihm nicht, die Flüssigkeit zu bändigen. Wie die mythische Figur des Sisyphos müht sich die Maschine scheinbar stoisch ab, eine absurde Aufgabe zu erfüllen und das Unmögliche zu erreichen.

Can't Help Myself weckt vielfältige Assoziationen und hat durchaus verstörende Wirkung. Qua Titel scheint der Roboter zum Sprechen befähigt, mithin ein menschenähnliches Subjekt zu sein, das Verzweiflung äußert. Er, sie oder es kann sich nicht helfen, muss diese sinnlose Tätigkeit ausführen, für die er/sie/es von Menschen programmiert wurde. Die solcherart zu einem lebendigen Wesen deklarierte Maschine verdient unser Mitleid, denn sie ist nicht schuld an ihrem sinnlosen Tun. Wir betrachten sie wie eine in ihrem Zoogehege hin und her tigernde Raubkatze, aus sicherer Distanz und neugierig gegenüber dem Anderen, das sich uns präsentieren und posieren soll. Die Engführung des Roboters mit einem (wildem) Tier wird durch die Gliedergestalt des Roboters unterstrichen, der entfernt an ein Dinosaurierskelett erinnert. Bereits in den 1960er-Jahren hatte Robert Smithson (1938–1973) in mehreren seiner konzeptkünstlerischen Arbeiten auf die ästhetische Verwandtschaft von modernen Industriemaschinen und prähistorischen Kreaturen hingewiesen und damit auch die Relation von Gegenwart und Vergangenheit beziehungsweise ›deep time‹ adressiert.¹⁵ *Can't Help Myself* ist ein sinnlos funktionierender Roboter, der die Anmutung eines tierischen Wesens hat, das – so könnte man aufgrund der dunkelroten Flüssigkeit meinen – aus dem Stumpf blutet. Die Maschine versucht diese Blutung zu stoppen oder zumindest einzudämmen, schafft das aber nicht. Sie kann sich also auch in einem existenziellen Sinne nicht helfen.¹⁶

Sowohl die Robotergestalt als auch die wie von selbst aus dem Boden quillende Flüssigkeit rufen Bilder von industriellen Erdölbohrungen auf, wie man sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in den USA praktiziert. Das tief unter der Erdoberfläche lagernde Öl, das das Resultat von in Jahrmillionen umgewandelter Biomasse ist, wird maschinell angebohrt und entweicht dann mit hohem Druck nach oben, wo es im Sinne industrieller Gewinnung aufgefangen werden muss. Hier kommt es also zu einem direkten Kontakt modernen technischen Geräts mit den Überresten der Vorzeit, die sich der moderne Mensch zu eigen macht und durch Verbrennung zu Energie transformiert. *Can't Help Myself* aber demonstriert

15 Siehe auch Janzen 2020.

16 Das tat dann letztendlich das Künstlerpaar selbst, als es 2019 die Installation abschaltete, indem es regelrecht den Stecker zog.

nicht die ›saubere‹ Extraktion des fossilen Brennstoffs, sondern eine Art Unfall, ein Leck in der Apparatur, das zu einem unablässigen, nicht (mehr) kontrollierbaren Entweichen der flüssigen Erds substanz führt. In diesem Assoziationsfeld scheint die Erde zu bluten und die ihr ebenso aufgepflanzte wie in sie eindringende Maschine zu versuchen, das Blut wegzuwischen. Gender-Implikationen sind hier evident, und sie finden sich auch ästhetisch in der inszenierten Konkurrenz zwischen der sich in der Fläche ausbreitenden roten Flüssigkeit und dem phallischen Roboter, in dem sich materielle Härte, Farblosigkeit, technische Präzision und routinierte Arbeitsabläufe verdichten. Folgt man den Überlegungen der amerikanischen Politikwissenschaftlerin Cara New Daggett, die unter dem Stichwort »Petromaskulinität« den Zusammenhang von Männlichkeit, fossilen Brennstoffen, Autoritarismus und Misogynie untersucht¹⁷, dann ist *Can't Help Myself* eine hyperkritische Arbeit, insofern sie über ein komplexes Feld von Assoziationen und Referenzen auf die patriarchale Gesellschaftsordnung zielt. Die sozial-ökologische Transformation – so lässt sich schließen – bedeutet (auch) die Verabschiedung des Patriarchats.

Fazit

Unsere Zukunft als Erdbevölkerung ist nicht mehr sicher und womöglich radikal begrenzt, wenn wir so weitermachen wie bisher. In der gegenwärtigen Situation, im Jahr 2025, kann keine:r mehr die Augen davor verschließen, dass wir im globalen Maßstab etwas ändern müssen, wenn wir ein im Sinn der universellen Menschenrechte würdiges Leben auf diesem Planeten führen möchten. Und nichts Geringeres sollte der ethische Anspruch sein. Die nun eigentlich anstehende sozial-ökologische Transformation ist deshalb nicht nur eine kollektive Herausforderung, sondern wäre auch eine Chance, sich selbst – als Spezies – eine alternative Zukunft zu geben. Die Kunst bietet dafür reichlich Visionen, Denkanstöße und Erfahrungsräume an. Deren spezifische Kraft und nachhaltige Wirkung resultieren aus der subalternen Position und relativen Autonomie der Kunst. Wie die hier vorgestellten Arbeiten von Joseph Beuys, Friedensreich Hundertwasser, Wolfgang Laib und Sun Yuan & Peng Yu zeigen, lädt die Kunst als Schutzraum und außergewöhnlicher Kontext dazu ein, besondere ästhetische Erfahrungen jenseits der Konventionen und des kollektiv Eingebübten zu machen und daraus sowohl Erkenntnis als auch Lebendigkeit zu schöpfen. Dazu gehören Subjektivität als Dasein, Präsenz und Unmittelbarkeit, Kraft durch Kontemplation und Versunkenheit ebenso wie eine Erfahrung der Natur als zugleich fremd und nah und mit uns verstrickt. Dazu gehört auch die unbestimmte Wahrnehmung von Geschichte und Historizität, von der Eingebundenheit

17 Vgl. Daggett 2023.

in ›deep time‹, von Gegenwart und Kontinuität, die uns erst befähigt eine gemeinsame Zukunft erdenken, imaginieren und gestalten zu wollen.

Die Pollenbilder von Laib und das rastlose Maschinenwesen von Yuan & Yu lassen uns unser höchst ambivalentes Verhältnis zur Natur und vor allem zu nicht-menschlichen Tieren begreifen. Wenn wir (und die Künstler:innen) in Europa von der Natur lernen und sie nachahmen, dann geschieht das in der Regel, um sie zu beherrschen. Dass das nicht per se so sein muss, sondern kulturell bedingt und dem Patriarchat geschuldet ist, zeigen alternative Lebensformen von Menschen in anderen Teilen der Erde. Diesbezüglich lässt ein Ergebnis der 16. Weltnaturkonferenz, die im November 2024 in Cali, Kolumbien, stattfand, aufhorchen. Das Gremium verständigte sich darauf, dass »das traditionelle Wissen Indigener Völker und lokaler Gemeinschaften [IPLCs] zur Bewältigung der Biodiversitäts- und der Klimakrise künftig besser berücksichtigt wird«, weil es biologische Vielfalt begünstigt, und dass die IPLCs fortan an gemeinsamen Entscheidungen zum globalen Naturschutz beteiligt werden.¹⁸ Schon heute führen uns die im gesellschaftlichen Alltag und konkreten Lebensumfeld ansetzenden Arbeiten von Beuys und Hundertwasser ebenso pragmatisch wie modellhaft vor Augen, dass Veränderung möglich ist und wie sie im Dialog mit der nichtmenschlichen Natur aussehen kann.

Literatur

- Andreas Beutin/René Zechlin (Hg.), *Re-Inventing Piet. Mondrian und die Folgen*, Ausstellungskatalog Wolfsburg und Ludwigshafen am Rhein, Köln 2023.
- Gernot Böhme, »Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik«, in: Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013, 21–48.
- Cara New Daggett, *Petromaskulinität. Fossile Energieträger und autoritäres Begehren*, Berlin 2023 (amerikanisches Original 2018).
- Robert Fleck, *Kunst und Ökologie*, Wien/Hamburg 2023.
- Dennis Janzen, *Vom Fossil zum Bild. Künstlerische Darstellungen prähistorischen Lebens*, Berlin 2020.
- Ulrich Krempel (Hg.): *Wolfgang Laib. Zwei Orte, Ostfildern-Ruit 2000*.
- Karoline Mayer/Katharina Ritter/Angelika Fitz/Architekturzentrum Wien (Hg.): *Über Tourismus*, Ausstellungskatalog Wien, Wien/Zürich 2024.
- Tilman Osterwold/Wolfgang Laib: *Wolfgang Laib*, Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1989.

18 Vgl. <https://www.bmz.de/de/aktuelles/aktuelle-meldungen/weltnaturkonferenz-zentrale-beschluesse-zum-schutz-der-natur-234138> (Zugriff: 29.12.2024).

- Sigrid Ruby, »Pioniere einer ökologischen Kunst«/»Pioneers of Ecological Art«, in: Adrienne Goehler (Hg.), *Zur Nachahmung empfohlen! Expeditionen in Ästhetik & Nachhaltigkeit*, Ausstellungskatalog Berlin, Ostfildern 2010, 13–19.
- Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1997.
- Volker Wissemann, »635 *Shades of Green* – Bäume und Sträucher für uns alle«, in: *Gießener Universitätsblätter* 55 (2022), 29–34.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: *Beitin/Zechlin* 2023, 29.

Abb. 2: mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Abb. 3: © documenta archiv / Foto: Dieter Schwerdtle, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 4: Fotografie von Wikipedia -Nutzer Baummapper, 23.8.2019, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:7000_Eichen_-_Landgraf-Karl-Stra%C3%9Fe_2019-08-23_a.JPG, CC-BY-SA 3, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 5: Fotografie von Wikipedia-Nutzer Ludvig14, 2011, https://de.wikipedia.org/wiki/Waldspirale#/media/Datei:Darmstadt_Waldspirale_102_0011.jpg; CC-BY-SA 4.0.

Abb. 6: *Osterwold/Laib* 1989, 19.

Abb. 7: *Krempel* 2000, 29.

Abb. 8: Foto von Wikipedia Nutzer Aleksandr Zykov, 3.11.2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Can%27t_Help_Myself_%28Sun_Yuan_and_Peng_Yu%29#/media/File:Can't_Help_Myself_Robot_02.jpg; CC-BY-SA 2.0, © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.