

Kunst.
Anthropozän.
New Materialism.

Studiopraxis.
16 Essays von
Studierenden

↻ Á™

FC®\$¶

±@&*

\฿©œ

€#ℓ

Herausgegeben von
Irene Schütze

Kunsthochschule
Mainz

Kunst. Anthropozän. New Materialism. Studiopraxis. 16 Essays von Studierenden

Herausgegeben von
Irene Schütze

Kunsthochschule Mainz 2021

IRENE SCHÜTZE

7

Vorwort

Das vorliegende E-book enthält eine Auswahl von Texten, die Studierende unterschiedlicher Semester und unterschiedlicher Studiengänge (Freie Kunst, B.Ed. und M.Ed. Bildende Kunst sowie Kunstgeschichte) in meinen Seminaren *Kunst im Zeitalter des Anthropozäns - New Materialism* und *Künstler*innen-Ateliers – Statements und Diskurse* im Sommersemester 2020 verfasst haben. Auf Grund der Covid-19-Pandemie fanden beide Seminare als Podcasts mit begleitenden Videokonferenzen statt. Nur der einleitende Essay von Dilan Alt über die Unsichtbarkeit der pandemischen Bedrohung geht auf ein früheres Seminar über *Bild-Diskurse* aus dem Wintersemester 2019/20 zurück.

Johanna Kiefer, Anita Buss, Philipp Neßler, David Bliss, Benedikt Anton Habermann, Lea-Sophie Balkau, Amelie Reinholdt und Marie-Sophie Grm setzen sich in ihren Essays mit künstlerischen Arbeiten auseinander, die auf die menschengemachte ökologische Krise reagieren, und/oder thematisieren Theorien des New Materialism, die Leben und Wirken jenseits des Menschlichen zu fassen versuchen. Simon Tresbach, Julien Hübsch, Joël Müller und Johannes Buchholz reflektieren über ihre eigene künstlerische Praxis. Sie wurden durch die Pandemie aus ihren vertrauten Bah-

nen geworfen und mussten ihre künstlerische Praxis neu konzipieren und organisieren. Denn die Ateliers der Kunsthochschule sind seitdem nur eingeschränkt nutzbar. Auf einer allgemeineren Ebene hinterfragen Lorena Kiehle, Leonard Schlöder und Viviane Feitner Funktionen künstlerischer Ateliers im „Kapitalozän“ und diskutieren dabei systemische Bedingungen groß angelegter künstlerischer Produktionsstätten.

Angesichts der aktuellen Pandemie und der schon länger währenden ökologischen Krise und angesichts einer Welt, die von auseinanderdriftenden gesellschaftlichen Kräften bestimmt wird, mag der Blick in die Zukunft getrübt und in vielerlei Hinsicht auch verstellt sein. Donna Haraway, deren Buch *Staying with the Trouble* wir im Seminar *Kunst im Zeitalter des Anthropozäns – New Materialism* rezipierten, empfiehlt in der Einleitung ihres Bandes, sich nicht in der Vergangenheit oder der Zukunft zu verlieren, sondern die gegenwärtigen krisenhaften Zustände und ihre Auswirkungen auf das alltägliche Leben schonungslos anzuerkennen. Wir Menschen müssten lernen, dem Hier und Jetzt unsere Aufmerksamkeit zu schenken, wir müssten lernen, mit dem Beunruhigenden zu leben: „Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings“ (Haraway 2016, S. 1). Eine solche „präsentische“ Haltung haben die Studierenden in ihren thematisch vielseitigen Texten versucht einzunehmen, wenn sie sich beispielsweise mit der Verbreitung des Wolfs in Deutschland, mit Überflutungen am Mississippi, mit Palmöl als künstlerischem Material oder mit der eigenen Wohnung als Ersatz-Atelier auseinandergesetzt haben.

Die Gestaltung des E-books durch Robert Meyer – dem ich an dieser Stelle ausdrücklich danken möchte – wurde durch ein Preisgeld ermöglicht, das ich in Zusammenhang mit dem Lehrpreis der Johannes Gutenberg-Universität im Jahr 2020 erhalten habe.

11

6–8

Irene Schütze

Vorwort

12–21

Dilan Alt

Das Phänomen der Unsichtbarkeit einer Pandemie. Die Suche nach dem Bild von Covid-19 – vom Virus zum Avatar

22–44

Johanna Kiefer

Tür an Tür mit dem Wolf. Über das Zusammenleben von Mensch und Tier im Anthropozän

46–52

Anita Buss

Unsichtbares Leben auf unserer Haut – Kurze Abhandlung einer Neudefinition der menschlichen Identität

54–65

Philipp Neßler

Graham Harmans Ästhetik im Kontext des Anthropozäns

66–76

David Bliss

Queerness und Temporalität im Anthropozän – *Steven Universe* als Kunst des Anthropozäns

78–86

Benedikt Anton Habermann

Pierre Huyghes *Untilled* und der New Materialism. „Fadenspiele“ bei der dOCUMENTA (13)

88–96

Lea-Sophie Balkau

Klima und Kunst im Wandel – die Kunst- und Kulturszene im Anthropozän

98–104

Amelie Reinholdt

„Artivismus“: im Spannungsfeld zwischen Kunst und Aktivismus – inwiefern kann Kunst ökoaktivistisch sein? Eine Positionierung von Jenny Kendlers und Jeremy Bolens Werk *Lounging Through the Flood* (2019)

106–113

Marie-Sofie Grm

Kritik an Rosi Braidottis Posthumanismus – progressiv genial oder doch nur utopisch?

114–128

Simon Tresbach

In, mit und um das Atelier. Eine Auseinandersetzung mit dem Atelier in der künstlerischen Arbeit

130–143

Julien Hübsch

Eine Auseinandersetzung mit der persönlichen Atelier-Praxis

144–156

Joël Müller

Über die eigene Atelierpraxis

158–165

Johannes Buchholz

Mein Traumatelier. Persönliche Idealvorstellung eines Künstlerateliers und Bezüge zu Ateliers anderer Künstler*innen

166–178

Lorena Kiehle

Das Atelier als Manufaktur. Peter Paul Rubens' und Jeff Koons' Ateliersituationen im Vergleich

180–190

Leonard Schlöder

The function of the *Studio Ólafur Eliasson*. Betrachtung eines erfolgreichen Studios auf einem globalen Kunstmarkt

192–207

Viviane Feitner

Über die Studiopraxis Ólafur Eliassons - ein fiktives Interview

209

Impressum

DILAN ALT

13

Das Phänomen der Unsichtbarkeit einer Pandemie. Die Suche nach dem Bild von Covid-19 – vom Virus zum Avatar

„Inwiefern ähneln Bilder Lebewesen? Werden sie geboren? Können sie sterben? [...] Was sonst wird impliziert, wenn die Ausbreitung von Bildern unter Zuhilfenahme biologischer Begrifflichkeiten als eine Art Epidemie diskutiert wird [...]. Wie kommt es, dass aus Fantasien etwas wie eine ansteckende Krankheit wird, ein Virus oder ein Bakterium, das außer Kontrolle geraten ist?“ (Mitchell 2012, S. 72f.)

Für Mitchell ist das Bild jede mögliche Art von „[...] Abbild, Darstellung, jedes Motiv und jegliche Gestalt, die in bzw. auf irgendeinem Medium erscheint“ (a.a.O., S. 11). Bilder sind in ihrer Art allgegenwärtig und in unzähligen medialen Formen auffindbar. Unser Bewusstsein speichert diese visuellen Erfahrungen, wodurch wir Sachverhalte in Bildform beschreiben und definieren können. „Das Sehen ist in der Vermittlung sozialer Beziehung ebenso bedeutsam wie die Sprache [...]“ (a.a.O., S. 67). Unsere Lebenswelt wird folglich nicht nur auditiv oder in Textform beschrieben, sondern wahrscheinlich sogar primär visuell; Bilder lassen den Menschen die Welt begreifen (vgl. a.a.O., S. 13). Mit Hilfe von Bildern wird die Welt wahr. Somit wird das Erzeugen von Bildern zur Maßnahme der Welt- oder sogar Realitätserzeugung,

denn Bilder sind unsere Realität. Darin liegt möglicherweise auch der Kern der Annahme Mitchells, dass der Mensch beinahe nach Bildern „gier“t. Durch Befriedigung unserer Lust nach visuellen Erfahrungen werden auch wir jedes Mal ein bisschen „wahrer“. Doch was tun, wenn es in der Realität Dinge gibt, welche bilderlos sind und sich nicht visuell begreifen lassen? Was tun, wenn ein Sachverhalt, eine Situation oder auch ein Objekt vollkommen gestaltlos, unsichtbar, eine Geistergestalt bleibt?

Dazu stelle ich zunächst die Frage, was der Mensch überhaupt von der Existenz oder der Erzeugung von Bildern hat. Worum liegt der Mehrwert? Mitchell nennt zwei zentrale Effekte. Zum einen ermöglicht die Konstruktion von Bildern die Entstehung von „Pseudo-Akteuren“ (a.a.O., S. 66) und es entstehen neue, fiktive Wesen. Jene Errungenschaft führt uns direkt zum zweiten Vorteil. Diese neuen, fiktiven, visuellen Wesen können zum „Vermittler“ oder auch zum „Sündenbock“ im „sozialen Feld menschlicher Visualität“ (vgl. ebda.) werden. Im Falle der Pandemie um den Virus Covid-19, welcher durch seine Art nun im Wesentlichen unsichtbar bleibt, konfrontiert dieser die Gesellschaft neben vielen anderen „Baustellen“ auch mit dem Problem der Bilderlosigkeit und dies in einer Lebenswirklichkeit, in welcher die Bilder für gewöhnlich omnipräsent sind. In dieser visuellen Ohnmacht drängen sich Fragen auf: Wer ist hier der Sündenbock? Wem geben wir die Schuld daran? Wer oder was kann mich beschützen? Wo finde ich Hilfe?

All diese Fragen der Orientierungslosigkeit schreien nach neuen Bildern, um diese visuellen Lücken zu schließen, um diese neue Form der Bedrohung zu begreifen, Unsicherheiten zu beseitigen, Schuldige zu kennzeichnen und Retter*innen zu markieren. Im Folgenden werde ich mit Hilfe von Beispielen beschreiben, welche neuen Bilder in den Medien entstanden sind, um dieser Ohnmacht entgegenzuwirken und um die Covid-19-Pandemie sichtbar zu machen. Eine neue Art der Bedrohung, in der es keine Schreckensbilder von Gewalt, Hunger und Krieg gibt.

**WENN KEIN BILD DA IST, DANN MACH ICH EBEN EINS!
JEDE KRISE BRAUCHT EIN BILD ODER BESSER 1000**

Zunächst ist berichtenswert, dass es zur Visualisierung der Corona-Pandemie scheinbar unterschiedliche Kategorien der Bildfindung gibt, welche sich täglich weiterentwickeln. Während der Recherchen fielen mir dabei besonders fünf Typen ins Blickfeld:

Typ: Personen mit/ohne Maske

Typ: Leere Straßen und geschlossene Gebäude

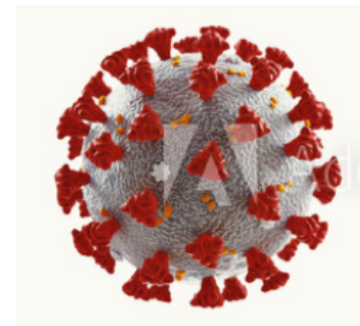
Typ: Karten zu Verbreitungszahlen

14

15

Typ: Corona-Test-Stationen, Krankenhäuser, Impfungen
Typ: 3D-Nachbauten und Illustrationen des Virus

Dies legt nahe, dass es diverse Bildzwecke und Verbreitungsintentionen für diese unterschiedlichen Typen gibt, welche alle eine genaue Betrachtung wert wären. Besonders interessant für einen ersten Zugang scheint jedoch das Phänomen des 3D-Nachbaus (vgl. Abb. 1) zu sein. Der 3D-Nachbau wirkt auf den ersten Blick mehr als ein Bestandteil eines Videospiele oder einer Illustration eines Science Fiction-Romans als ein seriöser Bildbeleg. Dieser macht etwas bisher Unsichtbares sichtbar und dies nicht bloß schematisch, sondern möglichst originalgetreu. Welchen Wert bekommt dieses konstruierte Bild als Ausdrucksmedium und wie trägt dieses Bild letztlich zur Konstruktion unseres impliziten Wissens über Covid-19 bei? Was ist der Mehrwert hinter der Sichtbarmachung einer Geistergestalt in Form einer virtuellen Verkörperlichung?



**DER FEIND BRAUCHT EINEN KÖRPER!
3D-MODELL ODER AVATAR?**

Die Grafik zeigt einen grauen, kugelförmigen Körper, welcher von roten, saugnapfartigen Gebilden übersät ist. In den Zwischenräumen finden sich vereinzelt orangene Punkte. Durch Schattierungen bekommt das Objekt eine körperliche Wirkung und scheint in einer hellen Umgebung zu schweben. Dadurch geht von dem Objekt eine analytische, formale Wirkung aus. Auch die Einbettung in die Umgebung lässt das Objekt künstlich wirken, da der Raum keinen konkreten Bezug zur schwebenden Kugel hat. Spannend ist auch, dass es sich bei der Abbildung um einen einzelnen Virus handelt, obwohl Viren gerade durch erhöhtes Aufkommen zur Bedrohung werden. Doch welche Wirkung hat allein das Medium der 3D-Grafik? Welche Zwecke haben diese Darstellungsformen? Lefebvre kommentiert perspektivische Darstellung als intensive, aggressive und repressi-

ve Visualisierung des Raum (vgl. Schröter 2009, S. 66). Anders als in der Fotografie wird das abgebildete Terrain nicht in einer zweidimensionalen Form geplättet. Es werden neue und genauere Informationen über die Körperlichkeit und Räumlichkeit des Virus konstruiert (vgl. a.a.O., S. 60f.) Der dreidimensionale Bildraum reflektiert die Vorstellungen von Raum und produziert zugleich eine bildliche Repräsentation. Schröter beschreibt 3D-Bilder noch dazu als verstörendes Phänomen, da „[...] diese auf der Grenze zwischen Flächenbild und Raum zu [sein scheinen]“ (a.a.O., S. 53). Sie können daher als transplane Bilder gelten. Bezogen auf die Grafik des Corona-Virus kann die Bildwirkung als Zwischenstufe von fiktivem Abbild und körperhaftem, aus dem Zweidimensionalen ausbrechenden Objekt verstanden werden. Diese Ausbreitung des Bildraums nimmt so Bezug zu menschlichen Beobachter*innen auf und wird darin zum Ausdruck einer „[...] Einrückung des Menschen auf eine epistemologische Zentralposition [...]“ (a.a.O., S. 64).

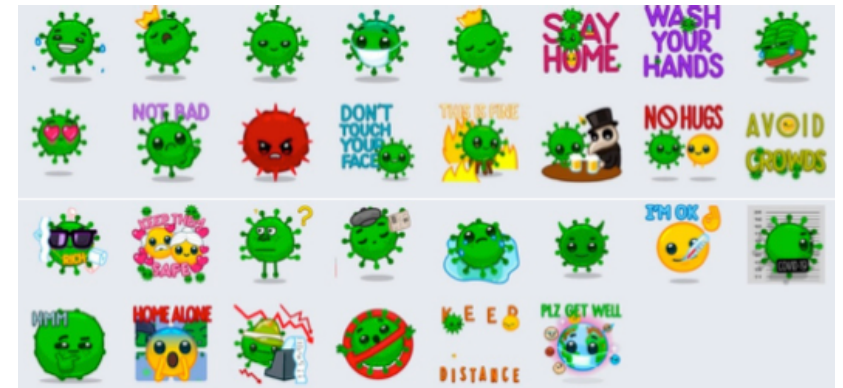
Eine weitere Perspektive auf das angeführte 3D-Bild ist auf einer eher medizinischen Ebene anzuführen. Nach Schröter beschreibt Foucault, dass der anatomisch-klinische Blick, welcher auch räumliche Gegebenheiten und Volumen zu begreifen hat, erstmals in der Moderne in dreidimensionaler Form ermöglicht wurde. Mit Hilfe dreidimensionaler Bildtechniken konnte einer Gruppe von Personen im Kontext der Wissenschaft Körperlichkeit zugänglich gemacht werden, ohne am konkreten Objekt zu arbeiten. Informationen konnten somit breiter verteilt und diskutiert werden und in weiteren Entscheidungsfindungen in einer Gruppe von Ärzten einbezogen werden (vgl. a.a.O., S. 215). So könnte sich die gegenwärtige 3D-Grafik des Corona-Virus auch als Beweisbild eines zunächst unsichtbaren Phänomens deuten lassen, welches nicht nur in einem internen medizinischen Kreis diskutiert wird, sondern auch in der breiteren Gesellschaft und in den Medien.

Durch diese Verschiebung der Rezipient*innenebene verschieben sich ebenso die Interpretationsmöglichkeiten der Grafik des Virus. Es entstehen neue Bildwirkungen für die Laien. Das ursprünglich im medizinischen Kontext sachlich, beschreibend gelesene Bild eröffnet neue Lesarten und neue Deutungsperspektiven. Grundlage der Formgebung ist zwar durch wissenschaftliche Beobachtung gegeben, aber die medialen Berichterstattungen eröffnen Menschen, welche keine Virolog*innen sind, neue Assoziationen durch zum Beispiel kontrastierende Farben. Durch die in der Grafik verwendeten Signalfarben Rot und Orange werden zum Beispiel Assoziationen der Warnung oder auch der Gefahr denkbar. Außerdem könnte die fast stachelige Formgebung an eine Art Morgenstern erinnern, welche als Waffe zu Kriegszwecken eingesetzt wurde. Mit dieser Verschiebung des kontextuellen Gebrauchs der Grafik des

16

17

Corona-Virus ließe sich auch annehmen, dass die neue Vielfalt der Betrachtenden weitere Auswirkungen auf das Bildverständnis haben kann. Interessant dazu ist beispielsweise die Verniedlichungsform mit der Bezeichnung „Coroni“ oder auch die Inszenierung des Virus als Person mit menschlichen Eigenschaften. So gibt es beispielsweise auf dem *Telegram Messenger* das Stickerpaket „The Virus“ (vgl. Abb. 2).



Diese Sammlung bewegter Illustrationen zeigt grüne Viren mit Gesicht, Mimik und Gestik. Es gibt Sticker, welche den Virus mit Krone, Atemmaske, mit Toilettenpapier in den Händen oder auch beim Lesen der Zeitung zeigen. Des Weiteren werden Emotionen oder Apelle illustriert, zum Beispiel in Form eines lachenden Virus, eines verliebten Virus mit Herzen als Augen oder gerahmt durch Sätze wie „stay at home“, „don't touch your face“ oder auch „avoid crowds“. Dieser Umgang ließe die Annahme zu, dass die ursprüngliche Form der medizinisch-wissenschaftlichen 3D-Grafik übergehen kann zu einer zunehmend ikonenhaften und anthropomorphen Gestalt. „Coroni“ wird durch diese Verkörperlichung, welche natürlich nicht selbst- sondern fremd gefertigt ist, selbst zum Teilhaber oder auch zum Sprachrohr in den Sozialen Medien. Möglich wäre also die Deutung, dass aus dem Bild des Virus Covid-19 ein Avatar geworden ist. „Der Begriff Avatar meint eine virtuell erstellte Figur, die eine reale Person repräsentiert und in der virtuellen Welt darstellt. Ein Avatar wird somit als eine grafische Darstellung einer realen Person bzw. eines grafischen Stellvertreters definiert. Diese virtuelle Figur gleicht einem digitalen Zwilling, welcher auf dem Datensatz eines realen Menschen basieren kann“ (Matusiewicz/ Puhalač/ Werner 2020, S. 1). Ein erneuter Rückbezug auf Mitchells Begriff des „Pseudo-Akteurs“ – virtuelle Wesen, welche zum „Vermittler“ oder auch zum „Sündenbock“ werden können (Mitchell 2012, S. 66) – legt nahe, dass diese Bewegung nicht

Abb. 2: Screenshots Telegram Messenger: Sticker „The Virus“ [vom 17.02.21]

nur aus der Perspektive des Menschen hin zum Avatar geschieht, sondern auch ausgehend von anderen Lebensformen. Durch die Repräsentationsfunktion des Avatars kann ein reales Wesen in die Kommunikationsstruktur in Form von Posts, Bildern, Videos oder auch Texten (etc.) auf virtuellen Plattformen abrufbar werden (vgl. Tilgner 2019, S. 10). Ließe sich nun davon ausgehen, dass mit der virtuellen Verkörperlichung des Virus nicht nur eine medizinische Darstellungsweise gemeint ist, sondern auch ein Avatar mitgeneriert wurde, eine Vermenschlichung von etwas, das eine reale, globale Gefahr darstellt, so könnte auch davon ausgegangen werden, dass wir über den bloßen Moment eines Abbilds hinweg sind: Dass aus dem Abbild ein Stellvertreter geworden ist. Ein Stellvertreter einer Krankheit, welche sich zuvor nur als Geistergestalt begreifen ließ. Hat sich aus einem Abbild ein Feindbild entwickelt? Wurde ein Feindbild gerendert, um die Angst vor der Unsichtbarkeit zu lindern und unsere Furcht vor Bilderlosigkeit zu stillen?

EIN NEUES, GERENDERTES FEINDBILD?

„Der Mensch ist nicht in der Lage, allen seinen Wahrnehmungen dieselbe Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Er muß auswählen, wobei ihm eine Reihe von Prinzipien zugutekommt, die der menschliche Wahrnehmungsapparat anwendet, um mit der unendlichen Reizvielfalt zu Rande zu kommen. Die drei wesentlichen Prozesse hierbei sind Kategorisierung, Generalisierung und Akzentuierung“ (Weller 1993, S. 278).

Feindbilder sind kollektive Bilder, deren Wahrnehmungsmuster durch Kommunikation und Interaktion vermittelt und aufrechterhalten werden. Somit soll mit dem Term „Feindbild“ nicht die Abneigung eines Individuums gegenüber einer Gruppe bezeichnet werden. Vielmehr handelt es sich um Haltungen gegenüber einer Gruppe (z.B. Volk, Staat, Nation, religiösen Gruppen), die selbst dann besteht, wenn eigentlich eine einzelne Person gemeint ist (z.B. Staatschef) (vgl. a.a.O., S. 251-252). Feindbilder entstehen, wenn im weiten Sinne ein Handeln beurteilt oder auch Informationen verarbeitet und auf ein Handeln zurückbezogen werden. Grund dafür ist, dass „mit der negativen Interpretation von Informationen über die Fremdgruppe eine positive Bewertung der Eigengruppe verbunden ist“ (a.a.O., S. 252).

Feindbilder liefern eine Orientierungsfunktion (das Wer und Wo des Feindes) und zeichnen sich in den meisten Fällen durch den Wunsch aus, dass sie ihr Objekt ersetzen oder löschen wollen, indem es zum „Ungeziefer“ degradiert wird. Sie können zunächst eine beschreibende Funktion haben, um das Wie des Feindes genauer zu beschreiben. Letztlich liefern Feindbilder auch eine emo-

18

19

tionale Funktion und können sogar dazu führen, dass der Feind verstanden werden und sogar Sympathie aufgebaut werden kann. Dies kann zu Vergebung und Verstehen unangenehmer Situationen führen (vgl. Mousser 2006, S. 17ff). Feindbilder haben so nicht nur eine abwehrende Funktion, sondern im Weiteren auch eine konstruktive Funktion. Mit der Herstellung von Feindbildern wird Schritt für Schritt der Selbstentwurf und die Idealisierung der eigenen Nation gestärkt (vgl. a.a.O., S. 5).

Die Meinungs- beziehungsweise Wahrnehmungssteuerung „[...] geht primär von den politischen Eliten aus, welche ihre Anhänger gewissermaßen mit den entsprechenden Positionen versorgen. Das heißt, daß die Entwicklung der öffentlichen Meinung zu außen- und sicherheitspolitischen Fragen vor allem von den politischen Parteien gesteuert wird“ (Weller 1993, S. 267). Dieser Einfluss ist dennoch begrenzt, da grundsätzliche Änderungen durch Rückkoppelungsprozesse beeinflusst werden. Das heißt, auch in die rückwirkende Richtung finden Beeinflussungen statt, die Veränderungen ebenfalls begrenzen. Auf das öffentliche Meinungsbild müssen die politischen Eliten reagieren (vgl. a.a.O., S. 267). Wird diese Dynamik auf Feindbilder projiziert, zeigt sich, dass diese in ständiger Bewegung sind. Es kann also passieren, dass ein einziges Feindbild, wie zum Beispiel eine 3D-Grafik des Corona-Virus, nicht ausreicht, um die Interessen aller Akteur*innen abzudecken. Dies zeigt sich auch darin, dass stetig weiter nach Schuldigen oder Ursachen gesucht wird, um die Pandemie zu erklären oder zu rechtfertigen und letztlich sogar konkrete menschliche Gruppen für diese verantwortlich zu machen. Dies führt uns zu dem größten Nachteil von Feindbildern. Dieser ist, dass eine Vereinfachung sehr komplexer Fragen stattfindet, um ebenso einfache, jedoch oft falsche Antworten auf diese Fragen zu liefern. So unterliegt „die Beurteilung anderer Personen häufig motivational bedingten Verzerrungen [...], d.h. sie werden negativer wahrgenommen, um damit dem eigenen Bedürfnis nach Selbstwertschutz und Selbstwerterhöhung nachzukommen [...]“ (a.a.O., S. 279). Es scheint ein unrealistischer Wunsch zu sein, dass die "Hexenjagd" nach den Schuldigen aufgegeben wird und Anerkennung oder Akzeptanz darüber erreicht wird, dass wir gemeinsam in einer unbekanntenen und schmerzhaften Situation sind.

SCHLUSSWORT

„Ein Bild ist [...] eine Art Codierung der Realität. Es soll deswegen von einem Rezipienten decodiert werden. Der Code eines Bildes, weil er – wie wir es gesehen haben – ein Wissen vermittelt, ist gesellschaftlich festgelegt. Die Natur des Bildes als Weltvorstel-

lung, lässt es in vieler Hinsicht als Double erscheinen. Es ist allerdings kein Double, der sein Objekt treu wiedergibt (Mousser 2006, S. 14).

Zu Beginn dieser Arbeit wurde Mitchell hinzugezogen, welcher argumentiert, dass mit Hilfe von Bildern die Welt wahr wird und somit das Erzeugen von Bildern zur Maßnahme der Welt- oder sogar Realitätserzeugung wird. Die visuelle Ohnmacht, welche durch die Corona-Pandemie ausgelöst wurde, verursachte ein Interesse an Bildfindung und dadurch auch an einer Realitätserzeugung für die Bildbetrachtenden. Es wurden verschiedene Bildkategorien benannt und in dieser Betrachtung besonderes Augenmerk auf den Typ der 3D-Grafik gelegt. Die Grafik des Corona-Virus kann aus dem Zweidimensionalen ausbrechen und den Bildraum mit Bezug zu menschlichen Beobachter*innen ausweiten. Das Medium 3D kann also den Eindruck vermitteln, dass ein virtuelles Bild Teil einer räumlichen Lebenswirklichkeit wird. Mit dieser Übersetzung von etwas für die Augen Unsichtbaren, wird der Virus täuschend echt. Es entsteht ein Beweisbild eines unsichtbaren Phänomens. Der Bildzweck der angeführten Grafik kann als Spiel mit Macht- und Kontrollmechanismen verstanden werden und nicht mehr nur als bloßes medizinisch-biologisches Dokument. Mit diesem Abbild wird die vermeintliche Kontrolle über etwas Unkontrollierbares erobert und in den breiten Medien demonstriert, indem der Virus nun unter visuell greifbarer Beobachtung steht. Mit der virtuellen Verkörperung des Virus wird – neben einer medizinischen Darstellungsweise – ein Avatar mitgeneriert. Durch eine Vermenschlichung einer globalen Gefahr könnte davon ausgegangen werden, dass aus dem Abbild ein Stellvertreter geworden ist. Das gerenderte Feindbild impliziert, dass wir in Anbetracht einer globalen Pandemie nur kämpfen müssen, um die Krise und den Feind zu besiegen. Doch ob dies tatsächlich möglich ist, spielt dabei zunächst keine Rolle. Abschließend lässt sich sagen, dass ein Krieg gegen einen Feind geführt wird, von dem unsicher ist, ob wir diesen dauerhaft besiegen können. Durch die Generierung des Feindbilds können jedoch eine Bereitschaft zum Kampf oder auch regelkonformes Verhalten gesichert werden.

Literatur/Quellen

Matusiewicz, David, Vladimir Puhacal u. Jochen A. Werner, *Avatare im Gesundheitswesen*. Springer: Wiesbaden 2020.

Mitchell, William J. T., *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, 2. Auflage, C.H. Beck: München 2012.

Mousser, Jaouad, *Die Konstruktion des Feindes. Eine vergleichende Studie über Feinde und Feindbilder nach dem ersten Weltkrieg und dem 11. September*, Magisterarbeit, Universität Konstanz 2006, <http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3567/JMousser.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Letzter Zugriff: Zugriff: 24.02.21].

20

21

Schröter, Jens, 3D: *Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, Fink: München 2009.

Tilgner, Alexander, *Individualisierung & Clash-play. Die Funktion des Avatars in neuartigen fankulturellen Praxen*, Bielefeld 2019.

Weller, Christoph, „Feindbilder und Einstellungswandel: die kognitive Erklärung, ihre Mängel und sozialpsychologische Abhilfe“, in: Klaus-Dieter Wolf (Hg.): *Ordnung zwischen Gewaltproduktion und Friedensstiftung*, Baden-Baden 1993, S. 249-291.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, Aldeca Productions: *Coronavirus microscopic view*, https://stock.adobe.com/de/search?load_type=search&native_visual_search=&similar_content_id=&is_recent_search=&search_type=usertyped&k=corona&set_id=328545705 [Letzter Zugriff: 17.02.21].

Abb. 2, Screenshots *Telegram Messenger*: Sticker „The Virus“ [vom 17.02.21], Bildarchiv der Autorin.

JOHANNA KIEFER

23

Abb. 1: Mark Dion, *Mobile Wilderness Unit - Wolf*, 2006, mixed media, 274 x 148 x 294 cm, Ausstellungsansicht Kunstmuseum St. Gallen, © Georg Kargl Fine Arts



Tür an Tür mit dem Wolf.
Über das Zusammenleben von
Mensch und Tier im Anthropozän

Seltsam verduzt scheint der Wolf in Mark Dions *Arbeit Mobile Wilderness Unit – Wolf* (2006) in die Ferne zu blicken (vgl. Abb. 1). Kein Wunder bei der Sterilität des Raumes und den Wesen, die darin herumstreifen und so rein gar nichts mit seinem natürlichen Lebensraum zu tun haben. Oder etwa doch?

Mark Dion modelliert hier eine Szene, die mehr einer Photographie gleicht, einer plastischen Momentaufnahme, die repräsentativ für etwas viel Umfangreicheres steht. Der didaktisch-schaukastenartige Aufbau der „Landschaft“, in die das ausgestopfte Tier hineingesetzt ist, versetzt uns gedanklich sofort in ein Naturkundemuseum. Das ist kein Zufall, denn der museale Ort der Sammlung, der Wissensvermittlung und vor allem der Forschung ist von zentralem Stellenwert im Werk des amerikanischen Künstlers Mark Dion. Sein Interesse gilt der Art und Weise, wie Menschen seit jeher die Natur erkunden, kategorisieren, benennen und sie wiederum vermitteln. Es geht Dion um die dadurch erzeugte Vorstellung von Natur und wie diese sich innerhalb geschichtlicher Epochen und den damit einhergehenden Denkweisen verändert (vgl. Dion, in: Schulz 2019). Denn der konstruierte Naturbegriff hob in seiner Rolle als das kategorisch Andere Menschen stets den zivilisatorischen Fortschritt hervor und stellte eine romantisch-verklärte Unberührtheit und Exotik dar. Dion, der kein eigenes Atelier besitzt und dessen Wohnung einer Kuriositätensammlung gleicht (vgl. Wichmann 2019), griff das Thema der Naturkunde auf, nachdem er feststellte hatte, dass die für ihn wichtigen Fragen nicht in Kunstmuseen, sondern im naturwissenschaftlichen Kontext gestellt werden (vgl. Schulz 2019, S. 20). Was bedeutet Natur? Woher kommen wir und was ist die Rolle des Menschen in der Entwicklungsgeschichte unserer Erde? Mit künstlerischen Interventionen in Naturkundemuseen, wie 2018 im Museum für Naturkunde Berlin oder 2007 im Natural History Museum London, legt er den Fokus auf die forschende Tätigkeit der Menschen. Innerhalb des Berliner Modellprojekts *Kunst/Natur* legte er die materielle Kultur, die Werkzeuge und Artefakte der biologischen Feldforschung offen und eben genau die wissenschaftlichen Prozesse der Wissensgenerierung aus Funden und Proben, die sonst im Verborgenen bleiben (vgl. Schulz 2019, S. 20f.). In seiner künstlerischen Praxis nimmt er die Verhaltensweise eines Forschers an, denn in seinen meist ortsbezogenen Arbeiten finden sich stets Elemente aus seiner eigenen „Sammlung“ von Kuriositäten, mit denen er sich in seiner Wohnung umgibt.

Mit seinen Installationen, die häufig Laboratorien, Werkstätten oder Kabinetten ähneln, karikiert Dion den Kontrollzwang, der der strikten Sortierung, Taxonomie und Aneignung der Natur innewohnt. Er sieht Naturkundemuseen heute im Bewältigen

24

25

einer Identitätskrise begriffen. Das Bewahren und Vermitteln des Wissens über die Natur steht heute einem durch den Menschen verursachten Artensterben und dem Klimawandel gegenüber. Das Darstellungsobjekt „Natur“ hat sich so stark verändert, dass eine schlichte Repräsentation nicht mehr möglich ist. Laut Dion finden sich Naturkundemuseen heute in einer deutlich politischeren, aktivistischeren Rolle wieder. Er möchte außerdem die kritische Auseinandersetzung der Museen mit ihrer eigenen Geschichte anregen, die in der Vergangenheit häufig durch Rassismus und Neokolonialismus geprägt war (vgl. Schulz, 2019, S. 22). Der Künstler wünscht sich einen neuen Umgang mit den Besucher*innen, der sich vom passiven Konsum von Informationen abkehrt und zum kritischen Hinterfragen der Inhalte, aber auch der Vermittlung selbst anregt. Er kritisiert, dass naturkundliche Ausstellungen häufig nur noch für Kinder konzipiert sind: „Aktuell bestimmen überwiegend die Erwachsenen in den Städten, wie die Welt aussieht – und damit liegt auch die Zukunft der Natur in ihren Händen. Insofern ist es eine unglaublich wichtige Aufgabe, mit Erwachsenen darüber zu sprechen, was Natur bedeutet oder früher bedeutet hat und wie der Naturbegriff ideologisch aufgeladen wird“ (ebda.).

Gleichzeitig sieht Dion eine Problematik darin, dass Menschen dazu neigen, sich nur dann wirklich ernsthaft für schützenswerte Dinge einzusetzen, wenn sie eine direkte Erfahrung damit gemacht haben. Doch wie soll der Schutz unberührter Ökosysteme, der „Wildnis“, ins gesellschaftliche Bewusstsein rücken, ohne diese Unberührtheit zu verletzen? Sollen wir die Menschen hinaus in die Wildnis führen oder die Wildnis zu ihnen bringen? Seine Arbeit *Mobile Wilderness Unit*, zu übersetzen mit „Mobile Wildnis-Einheit“, beschäftigt sich mit eben dieser Fragestellung (vgl. Wichmann 2019). Dion spielt mit unserem aufklärerischen Wissensdurst und unserem hektischen Verlangen nach leicht konsumierbaren Informationspäckchen: „Aha, so lebt also der Wolf“. Wir speichern es ab und gehen weiter. Der Mythos „Wolf“ macht ihn zu einem Produkt. Auf dem blankpolierten Anhänger ist er jederzeit verfügbar.

Ein Grund, warum wir Lebewesen und Artefakte in Museen sammeln und konservieren, ist die leichtere Zugänglichkeit von nur schwer zu beobachtenden Objekten und Sachverhalten. Ein anderer jedoch generiert sich aus dem Umstand, dass wir bspw. viele Pflanzen oder Tiere nie wieder „live“ zu Gesicht bekommen werden, denkt man z.B. an nordamerikanische Bisons im Diorama. Der Wolf jedoch konnte diesem Schicksal in Europa knapp entgehen und ist heute als Mittelpunkt vieler Kontroversen alles andere als eine Antiquität.

Viele Menschen empfinden eine starke Faszination beim Anblick von Wildtieren. Sie sind nicht Teil unserer täglichen Lebenswelt und entziehen sich unserem direkten Einflussbereich. Sie brauchen uns nicht; im Gegenteil: wir Menschen sind uns bewusst, dass es gegenwärtig nur noch wenige ungestörte Lebensräume auf der Welt gibt, die durch unsere techno-industrielle Lebensweise nicht beeinflusst und/oder geschädigt werden. Der niederländische Meteorologe Paul J. Crutzen prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „Anthropozäns“, des Zeitalters des Menschen, für unsere aktuelle geologische Epoche, in der menschliche Aktivitäten sämtliche biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse signifikant verändern und nachhaltig beeinflussen (vgl. Crutzen/ Stoermer 2000). Das „Anthropozän“ beschreibt den Menschen als eine Naturgewalt, der sich kein Ort, kein Tier und keine Pflanze entziehen kann. Eben dieser menschliche Einfluss auf die Natur, aber auch die Art, wie wir dazu neigen, die Natur mit diversen Ideologien zu versehen und sie auch geistig zu vereinnahmen, ist Gegenstand von Dions Werk.

Es ist ein spannungsreiches Verhältnis, wenn wir auf diesen ausgestopften Wolf blicken. Wir wissen, dass uns mit Großraubtieren wie dem Wolf, dem Bären oder dem Luchs in Europa eine lange Geschichte der Extinktion verbindet. Der Anthropos ist augenscheinlich die größere Bedrohung bei dieser Begegnung und doch möchten die wenigstens Menschen einem Wolf ohne schützenden Zaun gegenüberstehen. Die Angst vor Klauen, Zähnen und Unberechenbarkeit bleibt. Kaum ein anderer großer Beutegreifer spielt öfter die Hauptrolle in Schauergeschichten, Märchen und Metaphern als der Wolf. Nicht umsonst bricht sich die blutrünstige und bestialische Seite des Menschen in Form eines Werwolfs Bahn und Rotkäppchen wäre auch niemals von einem Luchs gefressen worden. Assoziationen mit Stärke und Loyalität zu Verbündeten, dem Rudel, machen den Wolf auch zu einem beliebten Motiv im militärischen Kontext.¹ Diverse Mythologien, unzählige literarische und kinematische Werke quellen über vor Wolfssymbolik (vgl. Lüddemann 2015). Die Wirkmächtigkeit des Wolfes auf den Menschen zeigt zahlreiche Facetten von Schrecken bis hin zu Verehrung.

Ende des 20. Jahrhunderts änderte sich in Europa der Status des Wolfes von einer systematisch bejagten zu einer streng geschützten Art. So heldenhaft der Jägersmann, der Rotkäppchen samt Großmutter errettete, im Märchen auch gewesen sein mochte: Heute stehen der Jägerszunft besonders Tierschützer*innen kritisch gegenüber. Das Bild des beschützenden Jägers aus dem Märchen hat nun ausgedient, jetzt, wo der Wolf vom „Verbrecher“ zum Opfer geworden ist. Es ist leicht etwas unter Schutz zu stellen,

26

27

was ohnehin nicht da ist. Erst ein Jahrzehnt nachdem das Gesetz 1990 auch in Deutschland landesweit durchgesetzt wurde, zeigte sich mit der Ankunft der ersten Wölfe, was es bedeutet, Lebensraum zu teilen.

Die philosophische und interdisziplinäre Strömung des New Materialism vereint verschiedene Überlegungen, wie der Mensch seinen Platz zwischen rapid fortschreitender Technologie und einer zerstörten Ökologie neu aushandeln kann und distanziert sich dabei gleichzeitig von einem anthropozentrischen Weltbild. Die selbsterneuernde Kraft und die Interdependenz lebendiger Materie und aller Organismen wird dabei auf unterschiedliche Weise thematisiert. Die feministische Wissenschaftsphilosophin Donna Haraway befasst sich in ihrem Werk *Unruhig bleiben – Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* mit neuen Denkkonzepten, die nötig sind, um ein Zusammenleben von Menschen und Nicht-Menschen auf diesem techno-industriell durchpflügten Planeten vorstellbar zu machen (vgl. Haraway 2018, S. 9-18). Das „Chthuluzän“ (a.a.O., S. 10) ist Haraways Antwort auf den übermächtig erscheinenden Begriff des „Anthropozäns“. Es ist die Annahme, dass die Zerstörung des Planeten schon zu weit fortgeschritten ist, so dass eine mutlose Haltung des Aufgebens folgt, mit der man sich aus der Verantwortung ziehen will. An dieser Stelle kreiert Haraway den Begriff „Chthuluzän“ als Alternative. Laut Haraway ist es eine Wortkombination aus den griechischen Wörtern *kainos* und *khtôn*. *Kainos* ist zu verstehen als das Jetzt, eine aufgeladene Gegenwart, die gleichzeitig Vergangenes und Zukünftiges beinhalten kann. *Khtôn* bezieht sich auf die „Chthonischen“ als „Wesen der Erde“, die als lebendige Materie, als beseelte Substanz all dessen betrachtet werden können, was existiert (ebda.).

Logisch erscheint hier der Bezug zu H. P. Lovecrafts gottähnlichen, Milliarden Jahre alten Wesen, den „Großen Alten“, unter denen sich ebenfalls ein Geschöpf namens Cthulhu befindet. Die Existenz dieser außerirdischen, mächtigen Gottheiten betont in den Horrorgeschichten des Autors die Irrelevanz der menschlichen Art im kosmischen Zusammenhang. Lovecrafts Cthulhu wartet gefangen unter dem Meeresboden auf seine Befreiung und die damit verbundene Schreckensherrschaft über die Erde.² Wie eine tickende Zeitbombe in der Tiefsee, macht Cthulhu den Menschen die Kurzsichtigkeit und Illusion ihrer Allmachtsfantasien schmerzlich bewusst.

Neben Haraways „chthonischen“, zeitlosen Geschöpfen, die fast gleichzusetzen sind mit einer alles durchflutenden Lebensenergie, wirkt das Anthropozän geradezu mickrig; mehr wie eine dünne Staubschicht, die sich in den Humus von Jahrtausenden

bettet, in dem sich die „Chthonischen tummeln“ (a.a.O., S. 10). Daraus leitet sich die Handlungsaufforderung ab, unser menschliches Selbstverständnis und unsere Beziehung zu nicht-menschlichen Lebewesen zu überdenken: „Die Aufgabe [im Chthuluzän] besteht darin, sich entlang erfinderischer Verbindungslinien verwandt zu machen und eine Praxis des Lernens zu entwickeln, die es uns ermöglicht, in einer dichten Gegenwart und miteinander gut zu leben und zu sterben“ (a.a.O., S. 9).

Die Idee der Verbindungslinien verbildlicht Haraway in ihren „Fadenspielen mit Art-Genoss*innen“ (a.a.O., S. 11). Fäden, Stricke und Knotenpunkte verflechten uns mit anderen sterblichen Lebewesen und bringen ein neues Muster, eine neue Art der Verwandtschaft hervor. Haraway befasst sich intensiv mit dem Prozess des Verwandt-machens. Mit ihrem Verständnis von *kin* (engl., Verwandtschaft) sprengt sie bestehende Kategorien von Verwandtschaft, denn diese neue Sippschaft legitimiert sich nicht durch Gene, Weltanschauung oder vor dem Gesetz. Vielmehr geht es darum, „wem gegenüber man eigentlich verantwortlich ist“ (ebda.). Für wessen Schicksal interessiere ich mich und setze ich mich ein und für welches nicht? Haraway stellt hier die Frage, wie sich „menschliche und anders-als-menschliche Wesen“ verwandt machen können, um ein „artenübergreifendes Gedeihen“ auf dieser Erde möglich zu machen (ebda.).

Auch die Philosophin und feministische Theoretikerin Rosi Braidotti beschäftigt sich als eine Vertreterin des New Materialism mit sich auflösenden Kategorien und Grenzziehungen innerhalb posthumanistischer Denkansätze (vgl. Braidotti 2014, S.7). Mit ihrem Begriff des „Natur-Kultur-Kontinuums“ stellt sie die vom Menschen konstruierte Klassifizierung der Welt infrage. Gravierende Veränderungen der Landschaft durch menschliche Aktivitäten sind im Anthropozän an der Tagesordnung. Braidottis Annahme einer sich ständig erneuernden, lebendigen Materie lässt jedoch keine fatalistischen Gedanken an einen unrettbaren Planeten zu (vgl. a.a.O., S. 8-9). So kümmert sich auch der Wolf wenig um menschliche Überzeugungen, welcher Lebensraum für ihn geeignet oder artgerecht sei. Von romantischen Wildnis-Fantasien müssen wir uns im Zeitalter des Menschen ohnehin verabschieden.

Im Chthuluzän verwischen die Grenzen der Arten und ihrer Lebensräume. Auf den folgenden Seiten soll untersucht werden, wie sich Biografien von Tier und Mensch durch die Rückkehr des Wolfs nach Deutschland buchstäblich miteinander verknüpfen und ob bzw. wie eine neue Art der Verwandtschaft in sich ständig verändernden, geteilten Lebensräumen entstehen kann.

28 29

RÜCKKEHR EINES ALTEN WIDERSACHERS?

Im November 2000 gelang es einem Wolfspaar auf einem Truppenübungsplatz in der Oberlausitz nahe der polnischen Grenze sechs Welpen zur Welt zu bringen und das erste Wolfsrudel auf deutschem Boden seit 1850 zu gründen. Doch Sachsen zögerte mit medialen Bekanntmachungen (vgl. Stoepel 2004, S. 11). Der Wolf ist willkommen – auf dem Papier. Der *Europäische Wolf-Aktionsplan* verpflichtet EU-Länder zu dem Ziel, „lebensfähige Wolfspopulationen als integralen Teil der europäischen Landschaft zu erhalten oder wiederherzustellen“ (vgl. Reinhardt/ Kluth 2007, S. 15). Mit diesem kleinen Rudel in der Oberlausitz kam Deutschland dem genannten Ziel schon um eine Winzigkeit näher, aber um die allgemeine Akzeptanz für die strenggeschützte Art in der Bevölkerung herrschte Besorgnis. Trotz des Schutzstatus' finden weiterhin illegale Tötungen statt (vgl. Reinhardt/ Kluth 2007, S. 83 u. Naturschutzbund 2015). Einerseits treten diese Vorfälle aufgrund unzureichender oder langsamer Informationsverbreitung auf, zum andern kann der plötzliche, als willkürlich empfundene Paradigmenwechsel bezüglich des Raubtiers Unverständnis hervorgerufen, das sich dann in solch bewussten Zuwiderhandlungen äußert.

Alte Denkmuster müssen erst auf- und schließlich neu geknüpft werden, wie Haraway es mit ihren Fadenspielen verbildlicht. Ein jahrhundertlang systematisch bejagtes Raubtier soll plötzlich Tür an Tür mit uns leben? Was ist mit den Argumenten, die damals für seine Ausrottung sprachen? Man wird sich schnell bewusst, dass der Lebensalltag einer überwiegend kleinbäuerlichen Gesellschaft vor 300 oder 200 Jahren nicht zu vergleichen ist mit der heutigen deutschen Bevölkerung, die zu 77% in Städten lebt (vgl. Zech 2018). Selbst die heutigen landwirtschaftlichen Betriebe ähneln den sich selbstversorgenden Kleinbauern von damals kaum, für die einige gerissene Schafe schon das Überleben ihrer Kinder infrage stellen konnten. Überdies sind die Bestände an wilden Huftieren, die als Beute infrage kommen, heute deutlich größer (vgl. Stoepel 2004, S. 142-143). Welche Berührungspunkte hat der moderne Mensch mit dem Wolf? Büroangestellte werden vermutlich weniger vorweisen können als Nutztierhalter*innen. Schafe, Ziegen und andere Huftiere in Weidehaltung betrachtet der Wolf damals wie heute als potenzielle Nahrungsquelle genau wie Rehe und Wildschweine. Als anpassungsfähiger Generalist wird er immer den Weg des geringsten Widerstandes gehen.

Nicht alle Menschen sind oder fühlen sich gleichermaßen von der Thematik betroffen (vgl. Kaczensky 2006). Die meisten Berührungspunkte gibt es auf dem Land, in der Landwirtschaft und bei der Jagd. Besonders diese beiden Berufszweige sind historisch

mit der An- bzw. Abwesenheit des Wolfes verflochten und das Thema ist emotional aufgeladen. Einst musste der Wolf weichen, um die Herdenhaltung zu erleichtern, was z.B. mithilfe der Jägerschaft geschah, welche dann im weiteren Verlauf den fehlenden Fressfeind von wilden Huftieren und Wildschweinen zur Populationskontrolle (Hege) ersetzte. Ebenso wie der Wolf verschwanden auch Luchse und Braunbären vor 150 Jahren aus der deutschen bzw. mitteleuropäischen Fauna. Damals entschied der Mensch, den Lebensraum nicht mehr mit dem Raubtier zu teilen.

Wir haben uns nach und nach eine Kulturlandschaft geformt, in der wir sorglos handeln und wirtschaften können; Herdenschutz ist kaum noch nötig. Wir haben uns Lebensräume synthetisiert, die kaum noch Gefahren für uns beinhalten und die die eigene Wehrhaftigkeit verschwinden lassen. Dieses Sicherheitsgefühl teilweise aufgeben zu müssen, ist eine der größten Aufgaben, die uns bevorstehen.

ZWISCHEN BEGEGNUNGEN UND KONFLIKTEN: EIN MANAGEMENT FÜR MENSCH UND WOLF

Das kleine Oberlausitzer Rudel sorgt in der Anfangszeit mit unauffälligem Verhalten für Erleichterung und Akzeptanz bei den Ortsansässigen (vgl. Stoepel 2004, S. 14). Ende April 2002 wird diese Toleranz auf die Probe gestellt. Als vier der Jungwölfe des Rudels durch ein von Wildschweinen niedergetrampeltes Stück Zaun am Rande des Lausitzer Dorfs Mühlrose schlüpfen, finden sie sich in zwischen blökenden Huftieren wieder. Was folgt, klingt grausam, doch die Tiere folgen ihrem Instinkt (vgl. a.a.O., S. 110-111). Was Schäfer Neumann am nächsten Morgen findet, sind 18 tote oder verletzte Schafe, von denen zwei fast komplett gefressen sind. Der Rest weist den für Wölfe typischen Kehlenbiss auf (vgl. a.a.O., S. 8-9). Es erscheint besonders blutrünstig, wenn die Tiere so viel mehr töten, als sie eigentlich brauchen. Die Schafe flüchten nicht; einerseits, weil sie durch den Zaun nicht können, andererseits wurde ihnen der Fluchtinstinkt schlicht weggezüchtet. Da in freier Wildbahn nur ein Bruchteil der Beutezüge erfolgreich ist, sind Raubtiere instinktiv dazu angehalten, so viel Beute wie möglich zu machen, um für schlechte Zeiten vorzusorgen.

Dieser Vorfall ist ein Einschnitt in das Leben des Bauern, dem viele schlaflose Nächte folgen, in denen er seine Schafe bewacht. Er ist einer der wenigen Menschen, dem Wölfe tatsächlich begegnet sind. Denn beflügelt von ihrem Erfolg, trauen sich die vier Jungwölfe noch einige Male an den Zaun heran und stehen mit dem Bauer, der nachts Wache hält, Auge in Auge. Was Neumann irritiert, ist, dass die Tiere bei seinem Anblick nicht die Flucht

30

31

ergreifen, sondern ruhig stehen bleiben und den Bauern zunächst neugierig beobachten, bevor sie schließlich abziehen. Dass Wölfe eine natürliche Scheu vor dem Menschen haben, ist eines der vielen Vorurteile, die die richtige Interpretation wölfischen Verhaltens erschweren. Das endgültige Fernbleiben der Tiere erwirkt Bauer Neumann schließlich durch ein einfaches weißes Flatterband über dem üblichen Zaun (vgl. a.a.O., S. 123-127).

Er ergreift Maßnahmen und passt sich an die Anwesenheit der Wölfe an. Er fühlt sich mit dem Problem nicht allein gelassen. Das große mediale Aufsehen um den Riss an Bauer Neumanns Schafen, führt zwei Biologinnen zu dem Landwirt, die sich für die Rückkehr der Wölfe nach Deutschland eine faire Chance wünschen. Gesa Kluth und Ilka Reinhardt sehen den Wolf als das, was er ist (vgl. a.a.O., S. 80 u. S. 102-105). Dass der Wolf doch „etwas tut“ ist 2002 allen klar, doch die beiden Biologinnen wussten von Anfang an, dass die Aufklärung der Menschen über die Natur der Tiere essenziell ist, um sich richtig auf deren Ankunft vorzubereiten. Ein Wolfsmanagement muss her, was nichts anderes bedeutet, als das Miteinanderexistieren von Wolf und Mensch vor allem an konfliktträchtigen Berührungspunkten zu organisieren. Die Interessen des Wolfes müssen genauso vertreten werden wie die Sorgen und Wünsche seiner menschlichen Nachbar*innen. Denn alles, was den Wolf bisher von diesem Lebensraum fernhielt, war die Tötung durch Menschen, die ihn nicht tolerierten.

Anhaltende Fälle von Tötungen zeigen, dass das langfristige Überleben der deutschen Population durch ein Gesetz allein nicht zu sichern ist (vgl. Naturschutzbund 2015). Der Wolf lebt dort, wo man bzw. Mensch ihn lässt. Vor allem die Arbeit von Menschen wie Gesa Kluth und Ilka Reinhardt trug gerade anfangs maßgeblich dazu bei, die Akzeptanz für den großen Beutegreifer zu erhöhen. Eines fällt dabei auf: Arbeitet man im Wildtiermanagement, hat man deutlich mehr mit Menschen zu tun als mit Wildtieren. Möglicherweise wäre die Bezeichnung Mensch-Wolf-Management passender. Kluth und Reinhardt sind unter anderem so überzeugend bei Vorträgen und Gesprächen mit Bürger*innen oder Jäger*innen, weil sie sachlich aufklären und Sorgen ernstnehmen, weil sie sich für den Wolf einsetzen, aber auch nichts verharmlosen (vgl. Stoepel 2004, S. 114-117). Sie zeigen Verantwortlichkeit für Menschen sowie für Nicht-Menschen. Für Haraways Aufruf zu artenübergreifender Verwandtschaft scheint sich in dieser Geschichte ein reales Beispiel zu finden. Das Netz der geknüpften Verbindungen zwischen Biologin und Wolf, Schäfer und Wolf, Forscher*innen und Sorgetragenden zeigt schon früh eine Komplexität, die einzigartig ist und an jedem anderen Begegnungsort zwischen Mensch und Tier wiederum ganz andere, einzigartige Knoten und

Windungen aufzeigen würde. Es klingt zunächst simpel, sich einfach mit dem Wolf verwandt zu machen, um ein Miteinander-Leben zu verwirklichen. Doch die Verbindungslinie zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensräumen besteht bei genauerer Betrachtung aus unzähligen verflochtenen Fäden und Anknüpfungspunkten, die zeigen, wie viele Menschen, Tiere und deren jeweilige Gruppenmitglieder am Zusammenspiel beteiligt sind. Jeder einzelne Punkt macht das Netz dichter und tragender und muss in seiner Daseinsberechtigung anerkannt werden.

Für ihr Ziel, den Wolf zum Mitbürger zu machen, reichte es nicht nur, die Ansprüche und die Lebensweise des Tieres zu verstehen, sondern aller beteiligten Entitäten. Ein wichtiger Teil des Wolfsmanagements ist das Monitoring. Es beinhaltet das Sammeln von allen möglichen Informationen über das Verhalten der Wölfe, aus denen ein genauer Überblick und Prognosen über die Population und ihre Ausbreitung gewonnen werden sollen. Dazu gehören das Melden von Sichtungen oder Rissen, das Untersuchen von Spuren am Boden, das Analysieren des Kots (Losung) und von Urinmarkierungen sowie das Besondern gefangener Tiere (vgl. Reinhardt/Kluth 2007, S. 75). Die erste Kategorie ist die seltenste Form der Datengewinnung, denn es ist bis heute immer noch sehr unwahrscheinlich, einem Wolf in Deutschland tatsächlich zu begegnen.³ Etwaige Sichtungen sind besonders wichtig, um festzustellen, welche Gebiete die Wölfe bereits durchwandern und wohin sie unterwegs sind. Deutsche Wölfe sind beispielsweise auch polnische Wölfe, da die ersten Wölfe aus Ostpolen in die Lausitz kamen, was zeigt, welche enorme Langstreckenläufer Wölfe sind (vgl. Reinhardt/Kluth 2007, S. 16). Die Tiere selbst sind nur schwer zu beobachten, deshalb ist jedes Detail wichtig, um Rudelgröße, Tagesrhythmus, Aufenthaltsorte, Bewegungsmuster und Territorien daraus abzuleiten (vgl. a.a.O., S. 53). Die Wirksamkeit des Monitorings steht und fällt mit der Frequenz der Hinweise. Die wissenschaftlichen Stellen allein hätten ohne die Mitwirkung der Bevölkerung kaum Fortschritte erzielt (vgl. a.a.O., S. 76). Sie setzten auf die Aufmerksamkeit der in der Region lebenden Menschen, die ehrenamtlich Spuren und Hinweise sammelten. Außerdem forcierten sie die Kooperation mit Jäger*innen, die nicht nur eine der wichtigsten Interessengruppen beim Thema "Wolf" war und ist, sondern auch über Erfahrung, Expertise und Ortskenntnis im Hinblick auf Wald und Wild verfügt.

Doch dieses flächendeckende Informationsnetzwerk hat noch weitere Vorteile außer seiner Effektivität und Ressourcensparnis. Die Menschen in der Wolfsregion beschäftigen sich mit den Tieren, lernen ihr Verhalten richtig zu deuten und gewöhnen sich dadurch an ihre Anwesenheit. Sie tragen enorm viel zu seiner

32

33

Erforschung bei und ihr Engagement wird wertgeschätzt. Der Wolf ist nicht länger ein unheimlicher grauer Nachbar, über den man nichts weiß. Die Überwachung der Wölfe vermittelt ein gewisses Gefühl von Kontrolle. Dabei soll „der Wolf“ nicht als Sammelbegriff für die gesamte Population dienen, sondern auf Einzeltiere und ihr spezifisches Verhalten eingegangen werden. Denn *canis lupus* ist sehr anpassungsfähig und handelt den jeweiligen Gegebenheiten entsprechend. Still und leise kann sich daraus Vertrautheit und eine gewisse Komplizenschaft entwickeln. Die Bevölkerung soll die Wölfe zu „ihren Wölfen“ erklären (vgl. a.a.O., S. 80).

Gerade in den Anfängen im Jahr 2000 betrat man zusammen Neuland. Kein Wissenschaftsdiktat schrieb den Umgang mit dem Rückkehrer Wolf vor, denn es gab keine historischen Erkenntnisse über das Verhalten von Wölfen in dicht besiedelten Kulturlandschaften, auf die man sich berufen konnte. Man war auf Augen, Ohren, Expertise und anpackende Hände vieler unterschiedlicher Fachgebiete angewiesen, um einen gemeinsamen Erkenntnisgewinn zu erzielen. An dieser Stelle wird noch deutlicher, an welcher seidenem Faden die Rückkehr der Wölfe hing. Man musste mit Neugier und Wohlwollen auf diese völlig neue Situation zugehen, mit Unvorhergesehenem rechnen. Der Mensch musste ein Stück weit die Kontrolle abgeben. Das war kein einfacher Schritt.

20 Jahre später hat sich der Umgang mit Wölfen an mehreren Stellen institutionalisiert und gespaltene Meinungen sorgen für gegensätzliche Lager, die einen Expertenstatus für sich beanspruchen. Heute beherbergt fast die gesamte nördliche Hälfte Deutschlands Wolfsrudel sowie Einzeltiere und Pärchen; die Zahl beläuft sich etwa auf 930 Exemplare (vgl. Naturschutzbund 2019a). Damit steigt auch die Zahl der Leute, die sich auf unterschiedliche Weise von der Anwesenheit der Wölfe betroffen fühlen, Meinungen entwickeln und Entscheidungen fordern. Die föderale Struktur Deutschlands lässt den Wolf somit in immer mehr Zuständigkeitsbereiche fallen und erschwert die flächendeckende Zusammenarbeit.⁴ Ob die heutige Anzahl der Tiere für eine überlebensfähige Population ausreicht, darüber sind sich beispielsweise der Naturschutzbund NABU und der Deutsche Jagdverband (DJV) alles andere als einig. Während der DJV seit 2018 die Aufnahme des Wolfes auf Bundesebene in das Jagdrecht fordert (vgl. Deutscher Jagdverband 2018), lehnt der NABU die Einstufung des Tieres als jagdbare Art strikt ab (vgl. Naturschutzbund 2019b). Die heutigen, verhärteten Diskurse zwischen Wolfgegner*innen und -befürworter*innen bezeugen, dass viele Ziele bezüglich einer guten Kooperation nicht erreicht wurden. Wenn es heute Schlagzeilen über Wölfe gibt, dann tauchen sie meist nur in Lokalzeitungen auf und beziffern häufig Risse, Schäden und die Angst um die

Zukunft der Weidetierhaltung. Wie groß ist das gesellschaftspolitische Interesse an der Thematik? Beschränken sich die Prozesse und Verhandlungen zum Umgang mit dem großen Grauen nur auf die regionale Ebene und treten sie immer nur dann auf, wenn es bereits zu spät ist? Die Interessengruppen sind klein. Die meisten Menschen werden in ihren Alltagsgeschäften kaum Berührungspunkte finden, von denen ein gelingendes Zusammenleben mit dem Wolf direkt abhinge. Auf der anderen Seite stehen frustrierte Bauern und Bäuerinnen, die das Gefühl haben, allein für die Umsetzung von Naturschutzvorgaben verantwortlich zu sein – und die Konsequenzen bzw. Kosten hinnehmen zu müssen, die sonst niemand zu spüren bekommt. Viele Landwirt*innen sehen die Weidetierhaltung durch den Wolf in Gefahr. Naturschutzverbände argumentieren dagegen, dass „die Ausrottung billig war“ und „Artenschutz eben kostet“ (Budde 2017). Ärger, Wut und Emotionen dominieren jeden Dialog (vgl. Abb. 2). Eine Annäherung dieser beiden Gruppen scheint ebenso unwahrscheinlich wie essenziell für die Angelegenheit „Wolf“.



Wie kann das Wildtier Lebensraum in gesamtgesellschaftlichem Interesse zurückerhalten, ohne dass das Projekt nur von einigen wenigen gestemmt wird? Das Thema „Wolf“ deckt die große Kluft zwischen Verbrauchenden und Erzeugenden in Bezug auf Ernährung auf. Der Prozess der Lebensmittelerzeugung erscheint beim Griff ins Regal so weit weg, als würde er gar nicht existieren. Dabei könnte nichts stärker verbunden sein mit dem täglichen Leben jedes Menschen als die Versorgung mit Nahrung. Auch wenn es nicht direkt um Fleisch geht, ist die Weidetierhaltung meist essenzieller Bestandteil in landwirtschaftlichen Produktionsmodellen und der Landschaftspflege. Wenn wir diese Verbindungslinien abtasten und zurückverfolgen, fällt es möglicherweise leichter, uns

34

35

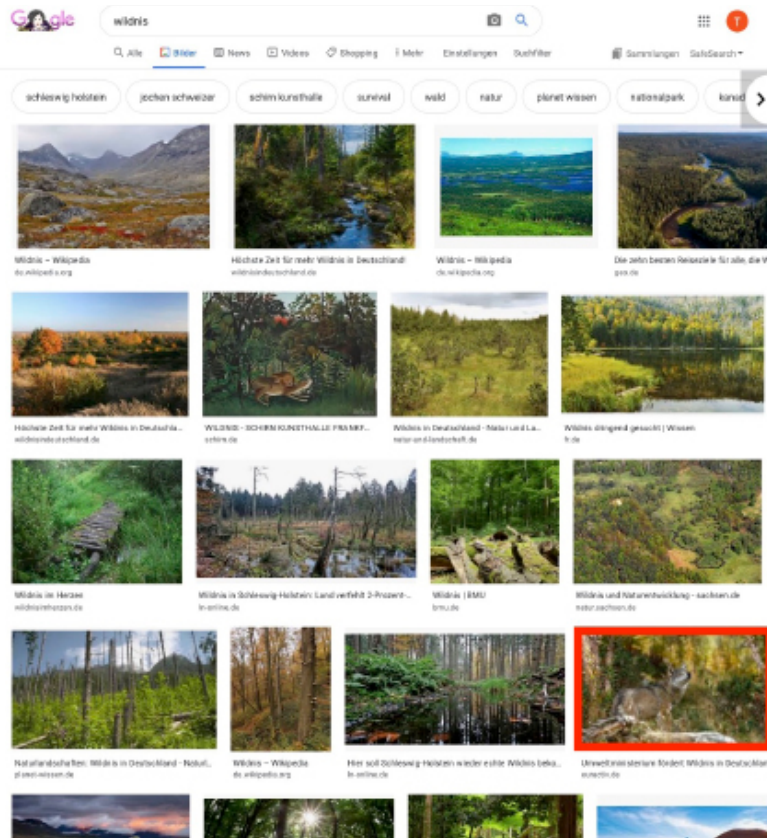
vorzustellen, wie weit unsere Lebensweise in scheinbar nicht-menschliche Lebensräume eindringt, wo sich die Wege kreuzen und wo Lebensräume geteilt werden (müssen). Müssen wir uns erst mit jedem Menschen verwandt machen, bevor wir uns mit Nicht-Menschen verwandt machen können? Machen wir uns verwandt, dann sind wir betroffen. Betroffenheit scheint der Schlüssel zu sein, um sich auf die „Fadenspiele“ mit Art-Genoss*innen einzulassen. „Verwandtschaft“ bedeutet an dieser Stelle Verständnis und Empathie für die Situation des anderen und in welcher Weise man sich selbst in der Verantwortung dafür sieht oder diese sogar übernimmt. Beim Verfolgen eines Fadens führt dieser oft nach einigen Windungen zurück zu einem selbst.

DER WOLF UND DIE WILDNIS

Tippt man das Wort „Wildnis“ in die Google Suchmaschine ein, so erhält man Bilder von dichtem Grün, umgestürzten Bäumen, Bächen und durch die Stämme brechendem Sonnenlicht (vgl. Abb. 3); sogar Henry Rousseaus Jagdszene in wucherndem Urwald ist vertreten. Das erste Foto eines Tieres unter diesen Suchergebnissen zeigt einen Wolf umgeben von Grün, der schnuppernd die Nase in die Luft hält. Es ist kein Zufall, dass dieses Tier mit dem Begriff der Wildnis assoziiert wird. Im Alltagssprachlichen Gebrauch versteht man darunter ein „unbewohntes, unwegsames, nicht kultiviertes oder bebaut Land“, also die sprichwörtliche „unberührte Wildnis“. Es handelt sich nicht um einen naturwissenschaftlichen Begriff, denn das Wort stammt vom althochdeutschen Ausdruck „wild“ ab, der „unbebaut“, „ungezähmt“ oder „fremd“ bedeutet.⁵

Es waren Gebiete, auf die eine solche Beschreibung zutrifft, die dem Wolf während seiner Bejagung in Europa als letzte Rückzugsorte blieben. Auf Landstrichen mit Städten und Dörfern, wo Menschen Ackerbau betrieben und Wege verliefen, trafen Wölfe natürlich öfter auf bewaffnete Zweibeiner, Fallen oder Giftköder. Aus diesen Gebieten verschwanden sie am schnellsten und die letzten Rudel zogen sich in schwer zugängliche Wälder und Gebirge zurück. In wenigen Regionen wie den Karpaten in Rumänien oder den Abruzzen in Italien, die Ausgangspunkt für die erneute Ausbreitung des Wolfes über die Alpen nach Nordwesten waren, konnten sich einige kleine Populationen vor der vollständigen Ausrottung retten (vgl. World Wide Fund for Nature 2019). Ihr Rückzug in „menschenfreies“, unwegsames oder dichtbewaldetes Gebiet hinterließ den Eindruck, Wölfe bräuchten eben diese unberührte Wildnis, um zu überleben. Gleichsam erfordert der Wildnis-Begriff ein Gegenstück. Als Menschen neigen wir dazu, Gelände nach dem Grad unseres Einflusses einzuordnen.

Abb. 2: Plakat bei Siegelau (Gutach im Breisgau)



36

37

Einen extremen Gegensatz zu unberührter Natur bildet natürlich die Stadt, jedoch zeigt sich auch das Gesicht der Dörfer und der ländlichen Gebiete geprägt durch Landwirtschaft, Verkehrsnetzwerke und begradigte Flüsse oder künstliche Seen. Neben eindeutig menschengemachter Industrielandschaft finden wir aber auch Wälder, deren Erscheinungsbild durch Forstwirtschaft, Schädlingsbekämpfung und Wanderwege keineswegs unserer Auffassung von Wildnis entsprechen. Der Begriff der Kulturlandschaft beschreibt diese Arten menschlicher Einflussnahme auf ein Gebiet. Das Land ist kultiviert, also in dem Maße verändert, dass es für den Menschen nutzbar ist. Weinreben bedecken steile Hänge und Maispflanzen 2,7 Millionen Hektar deutschen Bodens (vgl. Statistisches Bundesamt 2020). Felder, Wiesen und Weiden sind stark fragmentiert und halten die Landschaft offen. Braunkohlebagger verwandeln ganze Gebiete in Mondlandschaften. Auf dieser Erde existieren von Menschen unberührte Flecken so gut wie nicht mehr; am wenigsten wohl in dicht besiedelten Zonen wie Europa.

Abb. 3: Google-Suchergebnisse zu „Wildnis“

Paul J. Crutzen's Begriff „Anthropozän“, das Zeitalter des Menschen, beschreibt diesen Zustand als eine geochronologische Epoche, deren Spuren menschlicher Aktivität sich in der Erdkruste einlagern sowie die Luft- und Gewässerzusammensetzung nachhaltig verändern werden (vgl. Crutzen/ Stoermer 2000, S. 17-18). Das „Anthropozän“ beschreibt den Menschen als Naturgewalt, dem sich kein Ort, kein Tier und keine Pflanze entziehen kann. Sogar der Mensch selbst kann dies nicht. Gibt es in diesem Sinne überhaupt noch etwas, das man als Wildnis bezeichnen kann? Und brauchen Wildtiere wie der Wolf diese Wildnis, um zu überleben? Augenscheinlich gehört er nicht zu den 680 Wirbeltierarten, die seit dem 16. Jahrhundert ausgerottet wurden.⁶ Vor der Ausbreitung des Menschen war er das am weitesten verbreitete Säugetier unseres Planeten und bewohnte mit Ausnahme von Wüsten und einigen Inseln alle Lebensraumtypen der Nordhalbkugel. Seine Anpassungsfähigkeit und Flexibilität sind enorm. Seit der Gründung des Muskauer-Heide-Rudels steigt die Zahl der Wölfe in Deutschland kontinuierlich an und beläuft sich heute auf ca. 105 Rudel, 35 Paare und 13 Einzeltiere (bei einer durchschnittlichen Rudelgröße von etwa acht Tieren etwa 923 Exemplare) (vgl. Naturschutzbund Deutschland 2019a). Die Gegebenheiten unserer Kulturlandschaft hindern die Wölfe offensichtlich nicht an ihrer Rückkehr; ihnen fehlte bisher lediglich die Toleranz des Menschen.

Wir müssen feststellen, dass es diese wilde Natur, die wir uns in unserer romantischen Vorstellung für Tiere wünschen, kaum noch gibt. Die Lebensräume überschneiden und decken sich und werden dies in Zukunft sogar müssen, denn würden wir an unserer territorialen Fantasie festhalten, dürfte es immer weniger nicht-menschliches Leben in unserem Einflussbereich geben. Es scheint unter diesem Gesichtspunkt nicht verwunderlich, dass sich das erste Wolfsrudel auf einem aktiven Truppenübungsplatz niedergelassen hat. Trotz des Lärms der Geschosse und umherpflügender Panzerraupen fühlen sich in diesem Gebiet mehr und mehr Tierarten wohl. Große Teile des sandigen Bodens sind mit Heidesträuchern und bewaldeten Abschnitten bedeckt und durch die militärischen Aktivitäten offengehalten. Im Gegensatz zum Umland sticht besonders die Abwesenheit von Siedlungen und Verkehrsnetzen hervor (vgl. Stoepel 2004, Kap. 12). Flankiert werden die beiden Teile des Truppenübungsplatzes vom Braunkohlewerk Boxberg und dem Tagebau Nochten. Vor allem die Abbaustätte zeigt sich auf Satellitenaufnahmen als unübersehbar (vgl. Abb. 4): hellbrauner Einschnitt in der sonst grünen Umgebung, neben dem sogar die umliegenden Dörfer und Seen verschwindend klein erscheinen.

⁶ Vgl. Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES), Das „Globale Assessment“ des Weltbiodiversitätsrates IPBES, 2019, https://www.ipbes.de/export/data/2/228053_IPBES-Factsheet_2-Auflage.pdf [letzter Zugriff: 09.10.2020].



38

39

Seit Jahrzehnten wird hier intensiv Braunkohleabbau betrieben, was die Landschaft so radikal und raumgreifend verändert wie nirgendwo sonst in Deutschland. Es liegt buchstäblich kein Stein mehr auf dem anderen, wenn die riesigen Bagger weiterziehen zum nächsten Abbaugelände. Zurück bleiben wüstenartige Abraumhalden, Löcher und saure Bergbauseen. Dieses zerstörte und bis auf den letzten Bodenschatzkrümel ausgelaugte Areal scheint verloren, scheint vom Anthropos zurückgelassen worden zu sein wie verbrannte Erde. Die Renaturierung dieser Flächen scheint unmöglich und doch erstaunt gerade hier die Natur mit ihren enormen Selbstheilungskräften. Ironischerweise entstehen gerade dort, wo der Boden umgegraben wurde, große zusammenhängende Seenlandschaften, die unter Naturschutz stehen. Sie werden wie der Truppenübungsplatz weder von Siedlungen noch von Straßen zerfurcht und bieten deshalb ungestörten Lebensraum für viele seltene Tierarten; sogar Elche ziehen hier ihre Kälber auf. Das neuentstandene Biotop ist sogar wertvoller als die alte Lausitzer Kiefernlandschaft, da der nährstoffarme Boden eine Rarität inmitten von bewirtschafteten, gedüngten Flächen darstellt. Über die Jahrhunderte hat diese Region ihr Antlitz vom Kiefernwald zum Siedlungsgebiet bis hin zur industriellen Kraterlandschaft und schließlich zum gedeihenden Heide- und Seenparadies unter Naturschutz gewandelt (vgl. ebda.). Es wird deutlich, dass eine endgültige Grenzziehung zwischen Wildnis und Kulturlandschaft kaum möglich ist. Deren eigentliche Untrennbarkeit, aber auch die Kontinuität der Umwandlung werden offengelegt.

Die Philosophin Rosi Braidotti plädiert in ihren Überlegungen zum Posthumanismus ebenfalls für die Abkehr von einem dualistischen Verhältnis von Natur und Kultur. Sie betont, dass

Abb. 4: Tagebau Nochten und die Obertausitzer Truppenübungsplätze Ost und West

der Gegensatz von Gegebenem (Natur) und Konstruiertem (Kultur) aus einem sozialkonstruktivistischen Ansatz heraus der Entnaturalisierung sozialer Unterschiede in Politik und Gesellschaft dient. Dass das gesellschaftliche Zusammenleben der Menschen durch „erfundene“, gewachsene und vor allem zahlreiche Strukturen und komplexe Regelwerke organisiert ist, sollte uns nicht vergessen lassen, dass wir am Ende doch alle dieselbe Luft atmen und vom selben Planeten versorgt werden. Braidottis Grundgedanke bietet dabei keinen Nährboden, um eine „naturegegebene“ Vormachtstellung oder um das Ende und den Anfang einer Nahrungskette davon abzuleiten. Sie verfolgt vielmehr eine monistische Philosophie, die unsere planetarische Biosphäre als einen einzigen selbstorganisierten Lebenszusammenhang begreift, in der keine Lebensform ohne Relation zu jeweils anderen betrachtet werden kann. Der Mensch ist nicht das Maß aller Dinge; er kann nicht erhaben sein über die komplexen Prozesse alles Lebendigen (vgl. Braidotti 2014, S. 8-9). Braidottis Begriff eines Natur-Kultur-Kontinuums wird in der langen Geschichte von Zerstörung, Umwälzung und Renaturierung der Lausitz verständlich. Es kann von einer Überhöhung ausgegangen werden, wenn wir als Menschen annehmen, die Auswirkungen des Anthropozäns könnten ein Gebiet bzw. den Planeten für immer ruinieren.

In diesem Sinne kehrt Braidotti sich ab vom Anthropos, der sich durch sein humanistisches Denken über alle anderen Arten und das Leben selbst erhebt. Ihre postanthropozentrischen Theorien zerren den Menschen aus dem Mittelpunkt und betonen die „selbstorganisierende Kraft lebendiger Materie“ (a.a.O., S. 9). In Zeiten des Posthumanismus sieht sie, ähnlich wie Haraway, unsere größte Aufgabe darin „die Grundbedingungen unseres planetarischen Zusammenwirkens von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren“ zu überdenken und „die Bezugseinheit des Humanen neu zu begreifen“ (a.a.O., S. 11).

Diese Denkweise verlangt folglich auch die Rollen anderer Lebewesen neu zu interpretieren. Rückblickend sind Tiere in humanistischen Denkmustern „das notwendige [...] Andere des Anthropos“ (a.a.O., S. 73), welches die künstliche Rangordnung der Erdbewohner*innen erst möglich machte. Braidotti bezieht sich in ihren Überlegungen auf Jorges Luis Borges' satirische Kategorisierung der Tiere, „in solche mit denen wir fernsehen; solche, die wir essen und solche, vor denen wir uns grausen“ (ebda.). Diese drei Gruppen verdeutlichen auf zynische Weise, welche Bedeutung der Mensch dem Tier relativ zu sich selbst beimisst und woraus der spezifische Wert eines Tieres abgeleitet wird. Während wir in der ersten Kategorie hauptsächlich Haustiere finden, nimmt die zweite Bezug auf ertragsorientierte Nutzung von Tieren als Rohstoff

und Produktionsmittel zugleich. Beide repräsentieren „natürlich-kulturelle Mischprodukte“ (a.a.O., S. 74), die als zweckmäßige Züchtungen Teil unserer synthetisierten Lebenswelt sind.

Grauen empfinden wir bei Borges' dritter Gruppe, die den sogenannten wilden Tieren entspricht, welche sich unserer direkten Kontrolle entziehen und das Gegensatzpaar Mensch-Tier erst vervollständigen. Oft sind es Metaphorisierungen wie die des „listigen Fuchses“ oder des „edlen Adlers“ sowie Märchen vom „bösen Wolf“, die sich in unser Halbwissen über die mysteriösen Anderen mischen. An dieser Stelle ist klar, welche Rolle Isegrim spielt. Der Wolf springt förmlich ins Auge als der Prototyp des wilden Raubtiers, das sich der menschlichen Kontrolle entzieht und zudem auch noch ähnliche Ansprüche auf Körper anderer Tiere erhebt wie die Menschen es tun. Als ewiger Antagonist ist er hinter Schafen, Rindern und anderen Weidetieren her, die in die zweite Kategorie (Essen) fallen und die wir als unser Eigentum betrachten.

Joachim Bachmann vertritt seit 2004 eine kleine Gruppe von entschiedenen Wolfsgegnern, die mit ihrem Verein, der den provokanten Namen *Sicherheit und Artenschutz e.V.* trägt, die drastische Minimierung bzw. erneute Ausrottung des Wolfsbestandes in Deutschland fordert. Zwar lehnt selbst ein Großteil der Wolfskritiker*innen diese Haltung entschieden ab, doch gerade kurz nach der Gründung erlangte der Verein viel mediale Aufmerksamkeit (vgl. Stoepel 2004, S. 184-190). So sagte Bachmann 2004: „Wir brauchen hier in Deutschland keine Wölfe. Die nutzen uns überhaupt nichts, sondern schaden uns und kosten Geld“ (a.a.O., S. 189). Besser hätte man die kapitalistisch, anthropozentrische Haltung des Menschen auf der Erde nicht zusammenfassen können. Hier zeigt sich, welche Unterteilungen wir gemäß unserer ausgedachten Artenhierarchie vornehmen nach einem utilitaristischen Prinzip: Wer nützt dem Anthropos mehr? Das Argument der Biodiversität innerhalb eines Ökosystems scheint häufig gegen wirtschaftliche Interessen und menschliche Bequemlichkeit zu verlieren. Geht es um seltene Vogelarten oder "nicht-karnivore" Säugetiere, wird der Schutzstatus nicht infrage gestellt, da diese uns Menschen nicht in die Quere kommen.

Ja, der Wolf kostet Geld und ja, es werden immer wieder Konflikte auftreten, solange es Landwirtschaft gibt. Trotzdem ist es zumindest per Gesetz ein gesamtgesellschaftliches Erstreben, den Wolf wieder zum integralen Bestandteil unserer Fauna zu machen. Es klingt paradox in einer zivilisatorischen Welt, deren einziges Naturgesetz die Kosten-Nutzen-Rechnung zu sein scheint. Wir gehen einen Weg, der uns wissentlich mehr kostet. Nicht alle tun es freiwillig, einige wehren sich dagegen und doch könnte einigen tief im Innern bewusst werden, dass wir mit der Wiederan-

siedlung einer fast ausgerotteten Tierart die Chance haben, möglicherweise wieder etwas gut zu machen. Es ist ein Zurücktreten von der humanistischen Vormachtstellung.

Braidotti denkt das Posthumane auch als „Tierwerdung“ (vgl. Braidotti 2014, S. 72). Dies bedeutet nichts anderes, als den Gedanken der Artenhierarchie endgültig zu tilgen. Wir können die Berechtigung eines Tieres auf Leben nicht länger an menschlichen Vor- bzw. Nachteilen messen. Wir sind nicht länger in der Position, überhaupt Rechte zu erteilen. Wir fragen nicht mehr „passt der Wolf in unsere Kulturlandschaft?“, sondern „passt die menschliche techno-industrielle Lebensweise zur Erde?“. Welche Folgen hat es, wenn 7,8 Milliarden Menschen entscheiden, die Erde nicht mehr als planetaren Produktionsapparat zu betrachten? Wenn man bereitwillig den schweren Weg geht? Prozesse wie die Rückkehr des Wolfes sind in diesem Sinne fortschrittlich, reiben sich jedoch stark an bestehenden Strukturen des menschlichen Gebarens.

EIN AUSBLICK

Trotz des währenden Kampfes zwischen Wolfsbefürworter*innen und Gegner*innen, blieb dem großen Grauen der höchstmögliche Schutzstatus erhalten. In den 20 Jahren seiner Anwesenheit in Deutschland hat unser neuer, alter Nachbar wohl kaum etwas von dem Wirbel um ihn mitbekommen. Wie die Geschichte des Wolfes weitergeht, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Die Frage, ob seine Rückkehr zugelassen wird oder nicht, stellt sich schon lange nicht mehr, denn er ist schon da. Jetzt geht es darum, wie Menschen ihr Zusammenleben mit ihm gestalten. „Wir müssen wieder lernen mit dem Wolf zu leben“ sagt Dietlinde Klein von der *Gesellschaft zum Schutz der Wölfe* (Voss 2018). Der Zugewinn äußert sich nicht nur in der Bereicherung unseres Ökosystems durch den Wolf, denn der gemeinte Lernprozess kann grundlegende Denkweisen an- und umstoßen.

Haraways Idee eines artenübergreifenden Gedeihens auf dieser beschädigten Erde fußt auf einer Ausweitung unseres Verantwortungsgefühls. Wem gegenüber fühle ich mich verantwortlich? Meine Sippe, meine Verwandtschaft oder eine Gruppe, der ich mich zugehörig fühle, lösen ein starkes Gefühl der moralischen Verbundenheit aus. Den Meinen bin ich treu, nehme Nachteile in Kauf, gehe Kompromisse ein, nehme mich selbst zurück. Nur, wenn wir uns aktiv mit den anderen verwandt-machen, können wir ein fruchtbares Miteinander-Leben und -Sterben verwirklichen. Die Verbindung zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Mensch und Wolf verlangt eine ungeahnte Zahl an zwischen-

menschlichen Verknüpfungen, wie sie durch das Wolfsmanagement und unermüdete Öffentlichkeitsarbeit entstehen können. Im Grunde legt die Auseinandersetzung mit dem Wolf viele gesellschaftliche Konflikte offen, die vorher schon da waren. Dass nicht alle Menschen gleichermaßen von der Anwesenheit des Wolfes betroffen sind, macht die Angelegenheit schwieriger.

Deshalb scheint es in Haraways Chthuluzän eine vorrangige Aufgabe zu sein, sich mit Mitmenschen verwandt zu machen und vielfältigen Bedürfnissen und Lebenskonzepten emphatisch zu begegnen, um schließlich sensibilisiert zu sein für die individuellen Berührungspunkte, die jeder Mensch in einer Koexistenz mit Nicht-Menschen hervorbringt.

In Deutschland begann alles in der Lausitz. Ein Ort, der zeigte, dass Wölfe dichte Urwälder und Wildnis nicht brauchen. Braunkohlekraftwerke halten die Tiere genauso wenig fern wie brummende Traktoren auf Äckern und Feldern. Allerdings häufen sich auch konfliktreiche Zonen, denn die Fläche, die für Siedlungsbau und das Verkehrsnetz in Deutschland verbraucht wird, beträgt heute 56 Hektar pro Tag (vgl. Bundesministerium für Umwelt 2020b). Dabei ist zu bedenken, dass die Hälfte der Gesamtfläche landwirtschaftlich genutzt wird und nur ca. ein Drittel des Landes bewaldet ist (vgl. Umweltbundesamt 2019). Die Prozesse der Abnahme von unversiegelten und unbewohnten Flächen und die des Anstiegs der Wolfspopulation verlaufen parallel und lassen den Schluss zu, dass ein Aufeinandertreffen von Menschen und Raubtieren immer häufiger stattfinden wird. Zukünftige Aushandlungsprozesse werden sich verdichten, auch im Hinblick darauf, dass auch andere streng geschützte Arten wie Luchse und Bären wahrscheinlich ihren Weg in deutsche Gefilde zurückfinden werden. Wie viel Kontrolle sind wir dann bereit abzugeben? Unter welchen Bedingungen kann eine stetig anwachsende menschliche Bevölkerung Lebensraum mit anderen Spezies teilen? Das sind Fragen, die in Zukunft immer dringlicher sein werden.

Während unsere dualistische Auffassung von Lebensräumen für Tier und Mensch nach und nach widerlegt wird, lassen sich in der Lausitzer Teichlandschaft parallel die Selbstheilungskräfte verlorengegläubter Ökosysteme beobachten. Aus ehemaligem Tagebau wurde ein artenreiches Naturschutzgebiet, das gemäß Braidottis Natur-Kultur-Kontinuum immer wieder sein Aussehen verändern wird. Es ist diese Wandlungsfähigkeit lebendiger Materie, die in den Denkweisen des New Materialism an Bedeutung gewinnt und dabei hilft, hoffnungsvoll auf die Zukunft des Planeten zu schauen. Die Überlegungen Braidottis zum Posthumanismus verdeutlichen, dass die anthropozentrische Rolle des gescheiterten Herrschers über die Erde ersetzt werden kann durch

42

43

die des Verbündeten im Streben nach einem guten Leben für alle Erdbwohner*innen. Es zeigt sich, dass es sich lohnt, weiterzumachen und dass zurückgegeben werden kann, was durch den Menschen vereinnahmt wurde. Auch Haraway ermahnt dazu, unruhig zu bleiben und die „Idee eines verantwortlichen gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben“ (Haraway 2018, S. 10). Wie eine weiterwachsende Menschheit und zurückgekehrte Raubtiere miteinander existieren können, ist nur eine von unzähligen Geschichten, die in diesem Zeitalter zu erzählen sind. Es ist nur eines von tausenden losen Enden, die man verfolgt und abtastet und deren Knoten und Verzweigungen den Globus umspannen.

Dions Wolf starrt immer noch aufmerksam in die Ferne, weit entfernt von seinen lebendigen Artgenoss*innen. Diese sind längst keine mystifizierten Museumsartefakte mehr, sondern reale Mit-Wesen, deren Lebensraum sich mit dem menschlichen überschneidet und die uns in direkten und indirekten Begegnungen gegenüberreten werden.

Literatur/Quellen

Braidotti, Rosi, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Campus Verlag: Frankfurt a. M. u. New York 2014.

Budde, Vanja, „Kontroverse um Wölfe in Brandenburg. Rotkäppchen Reloaded“, 2017, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kontroverse-um-woelfe-in-brandenburg-rotkaeppchen-reloaded.1076.de.html?dram:article_id=387849 [letzter Zugriff: 10.09.2020].

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit, „Der Wolf in Deutschland“, 2020a, <https://www.bmu.de/themen/natur-biologische-vielfalt-arten/artenschutz-nationaler-artenschutz/der-wolf-in-deutschland/> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit, „Flächenverbrauch – Worum geht es?“, 2020b, <https://www.bmu.de/themen/europa-internationales-nachhaltigkeit-digitalisierung/nachhaltige-entwicklung/strategie-und-umsetzung/reduzierung-des-flaechen-verbrauchs/> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Bundeswehr, „Der geschützte Geländewagen Wolf SSA“, <https://www.bundeswehr.de/de/ausruestung-technik-bundeswehr/landsys-teme-bundeswehr/wolf-ssa> [letzter Zugriff: 20.12.2020].

BUND Naturschutz in Bayern e.V., „Der Braun-

bär in Bayern: Bejagt, ausgerottet, zurückgekehrt“, <https://www.bund-naturschutz.de/tiere-in-bayern/braunbaer.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

BUND Naturschutz in Bayern e.V., „Luchs: Seine heutige Verbreitung“, <https://www.bund-naturschutz.de/tiere-in-bayern/luchs/verbreitung.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Crutzen, Paul J. u. Eugene F. Stoermer, „The ‚Anthropocene‘“, in: *Global Change Newsletter* (41), 2000, S. 17–18.

Deutscher Jagdverband Präsidium, „Deutscher Jagdverband positioniert sich zum Wolf, 2018“, <https://www.jagdverband.de/deutscher-jagdverband-positioniert-sich-zum-wolf> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, „Wildnis“, <https://www.dwds.de/wb/Wildnis> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Freundeskreis Freilebender Wölfe e.V., „Der ‚Würger von Lichtenmoor‘“, <https://www.freundeskreiswoelfe.de/der-wuerger-vom-lichtenmoor> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Haraway, Donna, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Campus Verlag: Frankfurt a. M. u. New York 2018.

Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES),

„Das „Globale Assessment“ des Weltbiodiversitätsrates IPBES, 2019, https://www.ufz.de/export/data/2/228053_IPBES-Factsheet_2-Auflage.pdf [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Kaczynsky, Medienpräsenz- und Akzeptanzstudie „Wölfe in Deutschland“, Staatliches Museum für Naturkunde Görlitz 2006, <https://www.wolf.sachsen.de/publikationen-4530.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Lüddemann, Stefan, „Der Wolf: Spiegelbild aggressiver Triebe des Menschen?“, in: *Neue Osnabrücker Zeitung*, 2015, <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/555712/der-wolf-spiegelbild-aggressiver-antriebe-des-menschen#gallery&0&555712> [letzter Zugriff: 12.10.2020].

Mix/Sochaczewski/Gebauer, Wildes Deutschland – Die Lausitz, 45 min, ARD 2020. Naturschutzbund Deutschland e.V. (NABU), „Wölfe in Deutschland. Die wichtigsten Fakten in der Übersicht“, 2019a, <https://www.nabu.de/tiere-und-pflanzen/saeugetiere/wolf/deutschland/index.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Naturschutzbund Deutschland e.V. (NABU), „Chronik: Wölfe in Deutschland. Gekommen, um zu bleiben, 2015“, <https://www.nabu.de/tiere-und-pflanzen/saeugetiere/wolf/wissen/18886.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Naturschutzbund Deutschland e.V. (NABU) Sachsen, „Hände weg vom Wolf! Onlineaktion gestartet: Nein sagen zur geplanten Gesetzesänderung“, 2019b, <https://sachsen.nabu.de/news/2019/26941.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

NABU TV, Ilka Reinhardt: „Wölfe in Europa und Deutschland - Status, Verbreitung und Monitoring“, Video 26:39 Min., 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=UEDseomBdzE> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Reinhardt/Kluth, „Leben mit Wölfen. Leitfaden für den Umgang mit einer konflikträchtigen Tierart in Deutschland“, Bundesamt für Naturschutz 2007, <https://www.bfn.de/infothek/veroeffentlichungen/bfn-skripten/artenschutz.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Sachsen.de, „Wolf in Sachsen. Begegnung mit einem Wolf“, <https://www.wolf.sachsen.de/wolf-mensch-begegnung-4078.html> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Schulz, Susanna, „Mit Leidenschaft für Naturkundemuseen“, Interview mit Mark Dion, 2019, erschienen im Rahmen von *Kunst/Natur. Künstlerische Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin* (2014-2018), S. 20-23, <https://www.museumfuernaturkunde.berlin/>

[de/wissenschaft/online-dokumentation-des-modellprojekts-kunst/natur-2014-18](https://www.wissenschaft/online-dokumentation-des-modellprojekts-kunst/natur-2014-18) [letzter Zugriff: 23.02.2021].

Seite „Cthulhu-Mythos“, in: *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. (Stand 15.09.2020), <https://de.wikipedia.org/wiki/Cthulhu-Mythos> [letzter Zugriff: 12.10.2020].

Statistisches Bundesamt, „Anbaufläche ausgewählter Anbaukulturen im Zeitvergleich“, 2020, <https://www.destatis.de/DE/Themen/Branchen-Unternehmen/Landwirtschaft-Forstwirtschaft-Fischerei/Feldfruechte-Gruenland/Tabellen/liste-feldfruechte-zeitreihe.html> [letzter Zugriff: 12.10.2020].

Stoepel, Beatrix, *Expeditionen ins Tierreich: Wölfe in Deutschland*, Hoffmann und Campe Verlag: Hamburg 2004.

Umweltbundesamt, „Struktur der Flächennutzung“, 2019, <https://www.umweltbundesamt.de/daten/flaeche-boden-land-oekosysteme/flaeche/struktur-der-flaechennutzung#die-wichtigsten-flaechennutzungen> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Voss, Jens, „Wir müssen wieder lernen mit dem Wolf zu leben“, <https://www.nationalgeographic.de/tiere/2018/04/wir-muessen-wieder-lernen-mit-dem-wolf-zu-leben> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Wichmann, Natalie, „Zu Besuch in Mark Dions Wunderkammer – Teil 2“, 2019, <https://www.schirn.de/magazin/kontext/wildnis/besuch-kuenstler-mark-dion-wildnis-teil-2/> [letzter Zugriff: 23.02.2021].

World Wide Fund for Nature (WWF), „Fakten und Daten zum Wolf in Europa. Übersicht über die verschiedenen Wolfspopulationen“, <https://www.wwf.at/de/menu577/> [letzter Zugriff: 09.10.2020].

Zech, Tanja, „Stadt und Land: Eine Beziehungsgeschichte“, 2018, <https://www.deutschland.de/de/topic/leben/stadt-und-land-fakten-zu-urbanisierung-und-landflucht> [letzter Zugriff: 12.10.2020].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Mark Dion, *Mobile Wilderness Unit - Wolf*, 2006, mixed media, 274 x 148 x 294 cm, Ausstellungsansicht Kunstmuseum St. Gallen, © Georg Kargl Fine Arts; Quellen: Kunstmuseum St. Gallen, Ausst. *Mark Dion - The Wondrous Museum of Nature*, 17. Dezember 2016 - 17. September 2017, <https://www.presseportal.de/pm/119499/3496444> [letzter Zugriff: 12.10.2020] u. <https://www.georgkargl.com/en/artist/mark-dion> [letzter Zugriff:

15.08.2021].

Abb. 2, Plakat bei Siegelau (Gutach im Breisgau), Quelle: Eigene Aufnahme vom 04.10.2020, Bildarchiv der Autorin.

Abb. 3, Google-Suchergebnisse zu „Wildnis“, Quelle: Google Bildersuche, Screenshot Suchergebnisse zu „Wildnis“, https://www.google.com/search?q=wildnis&client=safari&rls=en&sxsrf=ALeKk02EDLYjbPO4QWDcvu-03dI6NcITEvw:1600253331773&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewin7I-bwO3rAhVJm6QKHah6CcgQ_AUoAXoECBcQAw&biw=1338&bih=738#imgrc=Yeif20Pq16pq0M [letzter Zugriff: 12.10.2020], Bildarchiv der Autorin.

Abb. 4: Tagebau Nochten und die Oberlausitzer Truppenübungsplätze Ost und West, Quelle: Bilder © 2020 TerraMetrics, Kartendaten © 2020 GeoBasis-DE/BKG (©2009), Google, <https://www.google.com/maps/@51.4522775,14.5554695,15868m/data=!3m1!1e3?hl=de> [letzter Zugriff: 12.10.2020], Bildarchiv der Autorin.

ANITA BUSS

47

Unsichtbares Leben auf unserer Haut – Kurze Abhandlung einer Neudefinition der menschlichen Identität

Die mikrobielle Schicht auf der menschlichen Haut ist der Ausgangspunkt von Sonja Bäumels Arbeiten. Eine lebendige, auf den ersten Blick unsichtbare Hautschicht, welche von Mikroorganismen wie Bakterien besiedelt wird und im ständigen Austausch mit der Außenwelt steht. „Der menschliche Körper endet nicht mit der Haut, sondern dehnt sich ständig unsichtbar in diese dazwischenliegenden Flüssigkeiten aus. Das Dazwischen ist voller Verstrickungen und unser menschlicher Körper ist nur ein winziger Teil dieser mikrobiellen Beziehung“ (Bäumel, 2008-2020). Seit 2008 arbeitet Bäumel mit Wissenschaftler*innen, Designer*innen, Kulturhistoriker*innen und Anthropolog*innen zusammen und untersucht mit ihnen gemeinsam den Körper des Menschen.

In dem vorliegenden Essay erörtere ich die Frage nach den Grenzen des menschlichen Körpers, welche in Sonja Bäumels Arbeiten thematisiert wird. Im Folgenden betrachte ich *Expanded Self* (2012) und *Crocheted Membrane* (2008/2009) vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit dem Zeitalter des Anthropozäns – dem Erdzeitalter, welches von menschlichen Einflüssen geprägt ist. Durch den Eingriff des Menschen in die Natur resultieren Konsequenzen für das Ökosystem der Erde. Mensch und Natur

bilden keine harmonische Einheit, der Mensch agiert vielmehr als Gegenspieler und wird separiert von der Umwelt gesehen.

Der Fokus des Essays liegt auf Bäumels künstlerischer Position. Sie geht davon aus, dass der menschliche Körper selbst als lebendiges Biotop fungiert, als ein Ökosystem, welches wir ständig an uns tragen und welches übergangslos mit anderen Organismen verbunden ist, mit der Umwelt im Austausch steht und keine geschlossene Einheit bildet. Grundsätzlich ergründe ich, inwiefern die Dichotomie von Umwelt und der menschlichen Existenz in Bäumels Arbeiten überwunden wird und welche Impulse Sonja Bäumel gibt, um die Wahrnehmung des Körpers zu überdenken.

EXPANDED SELF: DIE FRAGE NACH DEM DASEIN DES MENSCHEN

Sonja Bäumels Werke lassen sich im Feld der Bio-Art verorten, die ein Zusammenwirken von Kunst und Wissenschaft voraussetzt. Methoden, Gerätschaften und Techniken der Naturwissenschaften werden verwendet, um künstlerische Arbeiten zu kreieren. Wissenschaftliche Felder werden in die Kunst adaptiert. Bio-Art behandelt die „sozialen Auswirkungen der technologischen Entwicklungen, sie wird mehr und mehr anerkannt als Quelle neuer Erkenntnisse über die Rolle des Menschen und das Leben an sich“ (Scherer 2018, S. 60). Es öffnet sich eine neue Tür zur Alltagswelt, ein neues Verständnis soll mit allen Menschen geteilt werden, um ein innovatives Bewusstsein für das Leben und die menschliche Spezies zu schaffen. Die Naturwissenschaftshistorikerin Donna Haraway appelliert: „Es ist dringend notwendig, gemeinsam und neu, quer zu historischen Differenzen und zwischen allen möglichen Wissensformen und Expertisen zu denken“ (Haraway 2018, S. 16).

Der Mensch greift in das Leben ein, daraus resultieren politische, ökologische und gesellschaftliche Konsequenzen (vgl. Scherer 2018, S. 62). Der niederländische Chemiker und Atmosphärenforscher Paul J. Crutzen machte im Jahr 2000 zusammen mit Eugene F. Stoermer den Begriff des *Anthropozäns*, des Zeitalters des Menschen, einer größeren Öffentlichkeit bekannt (vgl. Crutzen/Stoermer, 2000). Der *Homo sapiens* hat mittlerweile die meisten Gegenden der Erde bevölkert oder zumindest schon besucht. Er hinterlässt die Orte nicht unberührt, die Ausdehnung der Menschheit hat enorme Folgen für die Erde. Crutzen und Stoermer reflektierten die katastrophalen Nachwirkungen durch den menschlichen Einfluss auf die Umwelt und andere Lebewesen, beispielsweise durch eine enorme Ausbeutung von Ressourcen, durch Kohle- und Ölverbrennung, Urbanisierung und Massentierhaltung – die Liste könnte ewig weitergehen. Die Existenz der

48

49

Menschen hat seit dem späten 18. Jahrhundert spürbare Auswirkungen auf die Erde (vgl. a.a.O., S. 17). Der Mensch ist aber nicht der Mittelpunkt allen Lebens – so wie er bewohnt noch viele andere Lebewesen diesen Planeten.

2012 arbeitete Sonja Bäumel zusammen mit dem Bakteriologen Erich Schopf an dem Projekt *Expanded Self* (vgl. Abb. 1)¹. In Zusammenarbeit entstand ein Weg, die unsichtbare Schicht des Mikrobioms auf der menschlichen Haut auf einzigartige Weise zu visualisieren und Betrachter*innen vor Augen zu führen. Bäumels eigener Körper mit den darauf vorhandenen Mikroorganismen wird zum Gegenstand des Kunstwerks.

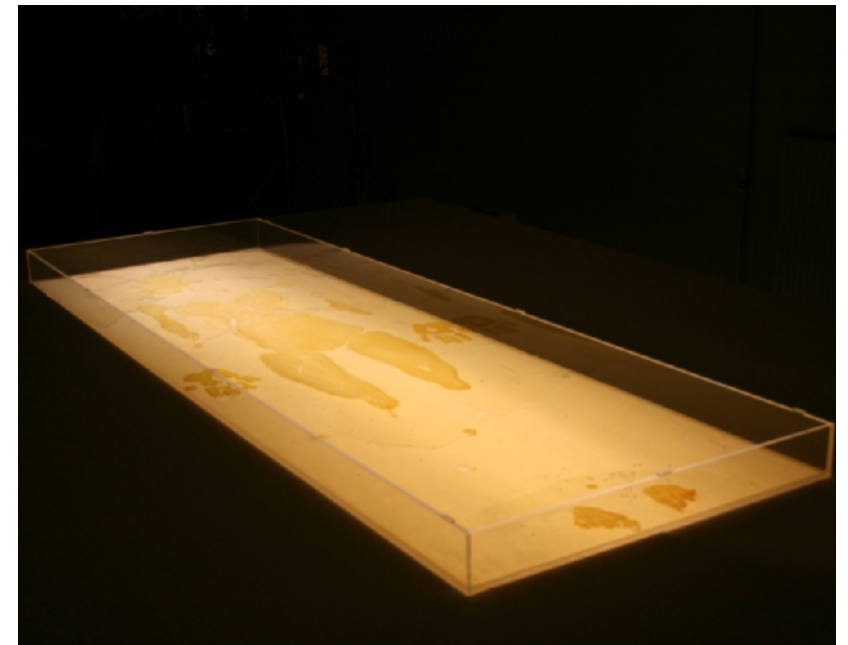


Abb. 1.: Sonja Bäumel, *Expanded Self* (2012), © Courtesy of the Artist

Sie arbeitet mit den Bakterien, die sie ihrer Haut entnimmt. „Sie nutzt eine gigantische Petrischale als Leinwand und die lebenden Bakterien auf ihrem Körper als Farbe“ (Bäumel 2008-2020). Über einen längeren Zeitraum entwickelten sich die entnommenen Mikroorganismen auf einem Nährstoffsubstrat und bilden so einen lebendigen Abdruck ihres Körpers, eine „organische Landschaft“ (vgl. Villeré, 2014, S. 61–62). Zum einen erscheint die Bakterienkultur als Surrogat der physischen Präsenz des Körpers der Künstlerin, wenn Mikroorganismen als ein Teil des menschlichen Wesens verstanden werden, zum anderen lässt sie sich als Erweiterung des Menschen verstehen, dessen Körper nicht mit der Haut endet.

An der Schnittstelle von Präsenz und Absenz agiert Sonja Bäumel und stellt damit die vorherige Grundannahme, dass Bakterien in Verbindung mit Krankheiten stehen, infrage und evoziert bei Betrachter*innen Verunsicherung und Ekel. Andererseits affiziert *Expanded Self* bei der Betrachtung der kleinen Organismen in der Petrischale ein Gefühl der Fremdheit und regt zu einer neuen Auseinandersetzung mit der Realität an. Bakterien werden als abstoßend empfunden, tatsächlich sind sie aber nützlich für uns Menschen. Im Alltag werden wir von ihnen begleitet, auch wenn wir versuchen sie auszublenden, gehören sie dennoch zu unserem Körper.

Das Dasein des Menschen nimmt in unserem jetzigen Zeitalter einen beträchtlich hohen Stellenwert an und wird meist als von der Umwelt abgekapselt wahrgenommen. Sonja Bäumel vermittelt Rezipient*innen jedoch, dass es im Endeffekt um ein Miteinander und ein harmonisches Zusammenleben geht.

VONEINANDER LERNEN IM ZEITALTER DES CHTHULUZÄN

Sonja Bäumel legt ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse in ihren Arbeiten transparent für Betrachter*innen dar. In vielen Punkten erinnert ihre Herangehensweise an die Reflexionen Donna Haraways: „Die Aufgabe besteht darin, sich entlang erfinderischer Verbindungslinien verwandt zu machen und eine Praxis des Lernens zu entwickeln, die es uns ermöglicht, in einer dichten Gegenwart und miteinander gut zu leben und zu sterben“ (Haraway 2018, S. 9). Donna Haraway betrachtet den Begriff des „Anthropozän“ kritisch und geht vielmehr von einem Zeitalter des „Chthuluzän“ aus, mit dem Appell, zu lernen und ein gemeinsames Leben auf der Erde nicht aufzugeben. Eine innige Reflexion ist nötig: „Was muss durchschnitten und was muss verknüpft werden, damit artenübergreifendes Gedeihen auf dieser Erde eine Chance hat; ein Gedeihen, das menschliche und anders-als-menschliche Wesen in die Verwandtschaft miteinschließt?“ (vgl. a.a.O., S. 11). Der Schlüssel ist Rücksicht zu nehmen, aufzuklären und sich aufklären zu lassen. Einsicht zu zeigen, sich nicht in einem Abgrund zu verstecken, sondern hinaufzusteigen und der Realität ins Auge zu blicken, zu reflektieren und vor allem zu lernen, voneinander und miteinander. Sonja Bäumel macht mit ihrem Werk *Expanded Self* auf ein verborgenes Band zwischen Mikrowelt und Mensch aufmerksam. Mit einer weiteren Arbeit, *Crocheted Membrane*, ebnet die Künstlerin einen Weg in Richtung des Voneinander-Lernens (vgl. Abb. 2).² Sie entwickelt die Idee eines Kleidungsstücks, welches sich je nach persönlichen körperlichen Bedürfnissen modifiziert. Je nach äußerlichen Gegebenheiten wäre dieser Stoff lebendig und

50

51



Abb. 2: Sonja Bäumel, *Crocheted Membrane* (2008/2009), © Courtesy of the Artist

Große Mengen an Pestiziden und Düngemitteln werden für den Baumwollanbau genutzt, der hohe Wasserverbrauch führt in den meisten Fällen zum Austrocknen der Umgebung. Darauf aufbauend werden durch die Produktion von Chemiefasern nicht erneuerbare Ressourcen verschwendet. Das Abwasser ist belastet durch Chemikalien, die in vielen Fällen nicht ordnungsgemäß entsorgt werden und Lebensräume in der Natur zerstören.³ Sonja Bäumel wendet sich von dem Verständnis ab, dass Kleidung als Konsumgut, Statussymbol und schickes Accessoire dient und verweist auf die wesentliche Funktion von Kleidung als Schutz (vgl. Villeré, 2014, S. 65).

FAZIT

Sonja Bäumel „[...] ergründet die Einflüsse wissenschaftlicher Erkenntnisse auf die Art und Weise, wie wir den menschlichen Körper historisch wahrgenommen und interpretiert haben und wie

sich dies auf unsere gegenwärtige Gesellschaft und die kulturellen Kontexte auswirkt, in denen wir handeln“ (Bäumel, 2008-2020). Sie sucht nach einem neuen, erweiterten Bild der Identität und hinterfragt das Dasein des Menschen in unserer Welt. Es ist ironisch, dass sich der Mensch ganz selbstverständlich an der Spitze der Schöpfung sieht, als Zentrum allen Lebens, und dennoch in einer Art Koexistenz mit kleinsten Bakterien und Pilzen steht, die auf seiner Haut leben. Der menschliche Körper ist nicht durch die Haut abgegrenzt, sondern interagiert ständig mit einer Umwelt, die er absurder Weise selbst zerstört.

Sonja Bäumel konfrontiert uns mit provokanten Fragen, um derzeitige Forschungsansätze in der Wissenschaft sichtbar zu machen, an die Öffentlichkeit zu tragen und aufzuklären. Mit ihren Werken erkundet sie ein neues Feld der Körperlichkeit, gleichzeitig liefert sie Impulse für Rezipient*innen, um zu hinterfragen, was es heißt, ein Mensch im 21. Jahrhundert zu sein. Offensichtlich geht es nicht um eine Kontrastierung von Menschen und Natur, sondern um die Symbiose zwischen dem Homo sapiens und anderen Lebewesen. Der Mensch steht nicht über allem, sondern in Kooperation mit anderen Organismen. Bäumel ist der Auffassung, dass es die Möglichkeit gibt, von Organismen zu lernen, um der Umwelt sensibler und verantwortungsbewusster begegnen zu können.

52

Literatur/Quellen

Bäumel, Sonja, „about me“, 2008-2020, <http://www.sonjabaeumel.at/info/about-me> [letzter Zugriff: 29.09.2020].

Bäumel, Sonja, „crocheted mebrane“, 2008-2021, <https://www.sonjabaeumel.at/work/crocheted+membrane/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

Bäumel, Sonja; „expanded self“, 2008-2021, <https://www.sonjabaeumel.at/work/expanded+self/> u. <https://www.sonjabaeumel.at/work/expanded+self+ii/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

Crutzen, Paul J. u. Eugene F. Stoermer, „The ‚Anthropocene‘“, in: *Global Change Newsletter* (41), 2000, S. 17–18.

Haraway, Donna J., *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, dt. Übersetzung, Frankfurt am Main 2018.

Homepage Sonja Bäumel, 2008–2020, verfügbar unter: <http://www.sonjabaeumel.at/> [letzter Zugriff: 29.09.2020].

Scherer, Ralf, „BioArt – Eine Verbindung von

Wissenschaft und Kunst“, in: Klaus Backhaus u. Peter M. Lynen (Hg.), *Wissenschaft und Kunst. Verbindung mit Zukunft oder vergebliche Sisyphusarbeit*, Paderborn 2018, S. 57–99.

Umwelt Bundesamt, Textilindustrie, verfügbar unter: <https://www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/industriestruktur/textilindustrie#die-textilindustrie-in-deutschland> [letzter Zugriff: 29.09.2020].

Villéré, Mariel, „Refashioning the microbial body“, in: *Thresholds* (42), 2014, S. 60–69.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Sonja Bäumel, *Expanded Self* (2012), © Courtesy of the Artist.

Abb. 2: Sonja Bäumel, *Crocheted Membrane* (2008/2009), © Courtesy of the Artist.

PHILIPP NESSLER

55

Graham Harmans Ästhetik im Kontext des Anthropozäns

Anthropozän ist die von Paul Crutzen geprägte Bezeichnung, um die geochronologische Epoche seit der Industrialisierung zu beschreiben, in welcher der Mensch zu einem primären Einflussfaktor auf biologische, geologische und atmosphärische Prozesse auf der Erde geworden ist. Die genaue Datierung der Epoche ist umstritten. Paul Crutzen setzte den Beginn des Anthropozäns auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Crutzen 2002), während die Geowissenschaftler um Jan Zalasiewicz den 16. Juli 1945 als Beginn des Anthropozäns festlegten. Das ist das Datum, an dem die ersten Kernwaffentests vollzogen wurden und so das Atomzeitalter eingeläutet wurde (vgl. Zalasiewicz et al. 2015).

Im Zuge der Diskussion um das Anthropozän und seine Implikationen hat sich die Strömung des Spekultativen Realismus und ihr Derivat der Objektorientierten Ontologie herauskristallisiert. Graham Harman, Autor von *Vierfaches Objekt* (2015), *Guerilla Metaphysics* (2005) und *Art and Objects* (2019) gilt als Gründer der losen Gruppierung um die Objektorientierte Ontologie, mit der auch Philosophen wie Levi Bryant und Timothy Morton affiliert werden. Harman ist mit einem Beitrag in dem Ausstellungskatalog der documenta (13) im Jahr 2012 vertreten (vgl. Harman 2012)

und wurde von ArtReview 2015 auf Platz 75 der 100 einflussreichsten Personen der Kunstwelt gewählt.¹ Es ist aufgrund ihres spekulativen Charakters kaum möglich, Graham Harmans Philosophie im Hinblick auf eine gesicherte Wahrheit angemessen zu bewerten, sofern es denn eine solche überhaupt gibt. So zitiert Harman in einem Vortrag Alfred North Whitehead: „Philosophies are not refuted, they are abandoned.“² Aus diesem Grund werden wir uns Harmans Ontologie auf seinen spekulativen Propositionen basierend angucken und prüfen, ob uns seine Position überzeugen kann. Der Essay befasst sich mit einer in der neueren Philosophie wieder verstärkten Hinwendung zur Ontologie. Ich bin der Meinung, dass diese verstärkte Hinwendung außer philosophieimmanenten Fragestellungen auch äußeren Anlässen geschuldet ist. Die äußeren Anlässe sehe ich in der immer deutlicher werdenden Krise des Verhältnisses von Mensch und Natur und in dieser einen Anstoß zur philosophischen Reflexion.

In diesem Kontext des Anthropozäns ist nun auch Harmans ästhetische Position zu bewerten. Dazu werde ich im Folgenden Theodor W. Adorno als einen noch vermeintlich anthropozentrischen Philosophen als Vergleich heranziehen, da seine Position der Harmans in gewissen Punkten nahekommt, doch sich ebenda auch wieder subtil von ihr unterscheidet, sodass eine fruchtbare Analyse von Harmans Standpunkten zustande kommen kann.

Die Philosophie seit Kant war eine Philosophie des Zugangs, das heißt die Welt wurde nur in ihrer Relation zum menschlichen Subjekt behandelt. Indem der transzendente Horizont als die Grenze der Erkenntnis definiert wurde, wurde gewährleistet, dass die Philosophie sich nicht in ungesicherten metaphysischen Spekulationen erging. Diesen „Korrelationismus“, ein von Quentin Meillassoux geprägter Begriff, der eben diese Abhängigkeit der Erkenntnis von der Welt-Mensch-Relation proklamiert, ist jetzt durch die Objektorientierte Ontologie in die Kritik geraten (vgl. Meillassoux 2008, S. 5). Harman akzeptiert grundsätzlich Kants Setzung des transzendentalen Horizonts und somit die Setzung eines hinter den Erscheinungen stehenden Dings an sich, welches dem menschlichen Zugriff entzogen ist. Doch er will diese Entzogenheit der Objekte nicht nur auf den menschlichen Zugriff limitieren, sondern sie auf alle Objektinteraktionen ausweiten. Objekte sind für ihn nicht nur physisch vorhandene Dinge, sondern genauso der Geist oder Relationen (vgl. Harman 2015, S.143f.). Das heißt für Harman, dass Interaktionen zwischen Objekten, wie zum Beispiel zwischen „Baumwolle und Feuer“ (a.a.O., S. 12), auf derselben Grundlage beruhen wie Interaktionen zwischen Menschen und Objekten. In allen Interaktionen offenbaren die Objekte immer nur gewisse sinnliche Eigenschaften, während das reale

56

57

Objekt entzogen bleibt. Das reale Objekt wird im nachfolgenden Absatz als einer von vier Polen, die laut Harman das Objekt bilden, näher erläutert. Doch Objekte entziehen sich laut Harman nicht nur dem Zugriff von außen. Sie sind auch sich selbst entzogen (vgl. a.a.O., S. 96f.).

In seinem Buch *Vierfaches Objekt* führt er genau aus, wie Objekte ontologisch aufgebaut sind und wie verschiedene Arten von Begegnungen aussehen können. In Harmans Konzeption ist jedes Objekt in vier Pole eingeteilt, die durch zwei Achsen voneinander getrennt sind. Die erste Achse markiert die Differenz zwischen dem erscheinenden sinnlichen und dem entzogenen realen Anteil des Objekts, die er aus Heideggers Zeuganalyse ableitet. Hierbei ist wichtig festzuhalten, dass das entzogene Objekt nicht einfach ein unbestimmter Klumpen Materie ist, sondern selbst mit Qualitäten versehen ist, die sich jedoch auch entziehen (vgl. a.a.O., S. 50ff.). Die zweite, von Husserls Phänomenologie entlehnte Achse, zeigt den Unterschied zwischen dem Objekt und seinen Qualitäten an (vgl. a.a.O., S. 29). Somit können wir den vier Polen die Bezeichnungen „Reales Objekt“, „Reale Qualitäten“, „Sinnliches Objekt“ und „Sinnliche Qualitäten“ zuordnen. Zwischen diesen Polen entwickeln sich nun vier Spannungen, wobei die Spannung vom realen Objekt zu den sinnlichen Qualitäten die entscheidende für die Kunst ist (vgl. Harman 2019, S. 23). Sie zeichnet sich dadurch aus, dass das reale Objekt die sinnlichen Qualitäten ausstrahlt, während es sich jedoch selbst entzieht. Wir können nie direkt in Kontakt mit dem realen Objekt kommen.

Harman kritisiert zwei dominante Strategien, Objekte zu vereinfachen. Die von Harman als „Unterlaufen“ bezeichnete, führt alle Objekte auf eine zugrunde liegende materielle Einheit zurück und fasst ihre erscheinende Vielfalt nur als Illusion auf (vgl. Harman 2015, S.14 ff.). Das heißt bezogen auf die Kunsterfahrung, dass sie nicht in der Beschreibung subatomarer Grundlagen des jeweiligen Kunstobjektes bestehen kann (vgl. Ohls 2019, S. 76). Er gesteht zu, dass ein Kunstwerk mehr ist als die Teile, aus denen es besteht. Und es kann auch nicht auf die Wirkung reduziert werden, die es auf den Betrachter hat. So kritisiert er zum Beispiel in Latours Akteur-Netzwerk-Theorie, dass Objekte rein auf die Effekte, die sie auf ihre Umgebung haben, reduziert werden (vgl. a.a.O., S. 76). Für Latour gibt es keinen entzogenen Kern, wie er für Harman das reale Objekt wäre. Latour kann laut Harman jedoch auf diese Weise nicht für Veränderung aufkommen.³ Latours Strategie nennt er „Übergehen“. Stattdessen soll ein Kunstwerk etwas herzustellen versuchen, das in der Mitte dieser beiden Pole liegt „und damit das reale Objekt par Excellence“ (a.a.O., S. 77) sein könnte. Wobei das nicht heißt, dass in einem Kunstwerk ein reales Objekt

³ Latour hat seine Position in den letzten Jahren angepasst, da er, so wie auch Harman, gesehen hat, dass er nicht für Veränderung aufkommen kann. Um die Veränderung zu erklären, führt er den Begriff des Plasmas ein, wodurch er laut Harman nicht mehr eine „Overmining“ (Übergehen) sondern eine „Duoming“-Strategie (Über- und Untergehen) betreibt. Harmans Kritik des Plasmas ist für diesen Essay nicht relevant und wird deshalb an dieser Stelle ausgelassen. Vgl. Graham Harman, „Speculative Realism“, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=hk-5X0wraQo> [letzter Zugriff 11.03.2021], 43:42 – 46:14.

angeschaut werden kann. Kunstwerke sind nur die Objekte, die realen Objekten am nächsten kommen, sie sollen auf reale Objekte anspielen, die sich trotzdem nicht ganz vergegenwärtigen lassen.

Harman verdeutlicht diese Anspielung an Hand einer Metapher: „A Teacher is like a candle“ (Harman 2019, S. 28). Diese kontrastiert er mit einem beschreibenden Aussagesatz: „[A] teacher leads the classroom, prepares lessons, plans for each day, assigns homework, grades student performance, and lets parents know how their children are faring academically.“ (a.a.O. S. 28). In dem Aussagesatz ist der Lehrer ein sinnliches Objekt, dem sinnliche Qualitäten zugesprochen werden. Er erschöpft sich jedoch nicht in ihnen. Sie sind nur ein Ausschnitt des sinnlichen Objekts, der Lehrer ist auch ein Lehrer, wenn er gerade diese Tätigkeiten nicht ausführt. In der Metapher hingegen wissen wir nicht, wie ein Lehrer mit Kerzen-Qualitäten aussehen würde, deswegen ist der Lehrer in dem Fall nicht mehr das sinnliche Objekt, sondern ein reales Objekt, das sich entzieht, hinter die sinnlichen Qualitäten der Kerze zurückweicht. Hierbei handelt es sich um die Heideggerianische Spannung von realem Objekt zu sinnlichen Qualitäten, die alle Kunst konstituiert (vgl. a.a.O., S. 29).

Doch in welcher Weise beziehen wir uns auf das, was in der Metapher entzogen ist, das reale Objekt des Lehrers? Harman argumentiert hier, dass es keinen Sinn macht, dass ein Objekt sich entzieht und nur vollkommen entkoppelte Qualitäten zurücklässt. Der Lehrer zieht sich zurück und hinterlässt die Qualitäten der Kerze. Aber da die Qualitäten der Kerze sich nicht an den entzogenen Lehrer noch an die originale Kerze anhängen können, da die Metapher sonst in die wörtliche Identität zurück verfallen würde, bleibt nur die Option, dass der Rezipient die Qualitäten der Kerze aufrechterhält, sobald sie von dem Objekt der Kerze entfernt wurden. Das heißt, der Rezipient wird als Objekt in die Kunst mitverwickelt (vgl. ebda.). Nun verliert der Lehrer nicht jegliche Bedeutung in der Metapher, da er lenkt, wie wir die Qualitäten der Kerze ausführen. Graham Harman behauptet, das entzogene Objekt würde die Metapher lenken wie ein Titel ein Gemälde, Gedicht oder ein Musikstück (vgl. a.a.O., S. 24). Jedoch wird nicht klar, in welcher Weise der Name des realen Objektes die Metapher lenken soll, ohne dass man ihn mit dem sinnlichen Objekt des Lehrers füllt, da das reale Objekt für uns ohne Bestimmungen ist. Laut Harman kreisen die sinnlichen Qualitäten um das entzogene reale Objekt des Lehrers, welches gerade durch seine „Unsichtbarkeit verhindert, dass das Objekt mit seinen sinnlichen Qualitäten zu einem faden Püree verrührt wird“ (Harman 2015, S.129). Diesen Vorgang bezeichnet Harman als „Verlockung“ (a.a.O., S.130). Verlockung ist auch das, was bei Harman die Erfahrung der Schönheit

58

59

erzeugt (vgl. Harman 2019, S. 47). Doch trotzdem erschließt sich nicht, wie das reale Objekt in der Metapher wirken kann, wenn es für uns ohne Bestimmungen ist. Die fehlenden sinnlichen Qualitäten müssten zumindest als Negative wirken, wie es bei Žižeks berüchtigten Witz der Fall ist, den er aus Ernst Lubitschs Film *Ninotschka* entlehnt.⁴ In diesem Witz spielt es eine Rolle, ob der Kaffee ohne Sahne oder ohne Milch ist. Sonst wird nicht klar, inwieweit das reale Objekt des Lehrers dem realen Objekt des Rezipienten, welches in die Kunsterfahrung verwickelt ist, vorschreibt, inwieweit die sinnlichen Qualitäten der Kerze auf es anzuwenden sind.

Meiner Meinung nach kommt die Metapher eigentlich dort zu Stande, wo die sinnlichen Qualitäten der Kerze sich an den sinnlichen Qualitäten des Lehrers abspielen und eine vage Identität der beiden gefunden wird, ohne dass sie wirklich identisch ineinander aufgehen. In dieser Spannung zwischen Identität und Nicht-Identität entsteht die metaphorische Wirkung. Harman führt eine ähnliche Argumentation sogar selbst an. In dieser charakterisiert er Metaphern als Spannung zwischen sinnlichen Qualitäten zweier Objekte, die genug miteinander gemein haben, dass sie auf irgendeine Weise vergleichbar sind und sich nicht so stark ähneln, dass sie vollkommen ineinander aufgehen (vgl. Harman 2019, S. 27f.). Für das Kunstwerk würde diese Konzeption von Metapher bedeuten, sich auf den Bereich der sinnlichen Objekte zu beschränken, da ohne die von Harman propagierte „Verlockung“ kein Bezug zum realen Objekt hergestellt werden kann. Aus diesem Grund hebt er diese Argumentation später wieder auf, indem er den Verweis auf das reale Objekt herstellt. Dieser Schritt macht aus meiner Sicht keinen Sinn.

Nichtsdestotrotz eröffnet sich hier nun für Harman der Raum für Spekulationen (vgl. Halsall 2014, S. 401). Wobei für Harman klar ist, dass diese niemals zu einem deskriptiven Wissen des realen Objektes führen können, sondern immer nur indirekte Anspielungen bleiben können (vgl. Harman 2019, S. 30). „Die Relationen, die das Kunstwerk entstehen lässt, stammen alle aus seinem realen Objekt – hier bietet die Objektorientierte Ontologie einen Hort für unendliche Potentialität“ (Ohls 2019, S. 76).

An diesem Punkt drängt sich der Vergleich zu Adorno auf, der Kunstwerken einen Rätselcharakter zuschreibt, der darin besteht, dass ihre Struktur einen Nachvollzug fordert und in diesem nie an ein Ende kommt und somit auch eine unerschöpfliche Potentialität begründet (vgl. Adorno 2016, S. 188). Während bei Harman die Spekulation auf das entzogene reale Objekt verweist, ist bei Adorno das reale Objekt gerade nicht das, auf welches das Kunstwerk sich ausrichtet. Sondern die Unzugänglichkeit des realen

Objekts ermöglicht es der Kunst, ihr Wesen nach außen zu kehren und ihren Rätselcharakter hervorzubringen. Adorno schreibt: „Der Block indessen, der nach der Kantischen Doktrin den Menschen das An sich versperret, prägt es in den Kunstwerken, ihrem einheimischen Reich, in dem es keine Differenz von An sich und Für uns mehr geben soll, zu Rätselfiguren. Als Blockierte gerade sind Kunstwerke Bilder des Ansichseins.“ (Adorno 2016, S. 191). Das Wesen des Kunstwerkes, jedoch nicht das Kunst bedingende reale Objekte, wird also tendenziell zugänglich, da es sich grade an seiner Blockierung abspielt. Das Rätselhafte wird laut Adorno durch sein Abgebrochensein konstituiert (vgl. a.a.O., S. 191). Abgebrochen sind sie eben, da in ihnen keine Transzendenz zugegen ist. Anders als bei Harman, der auf die transzendental entzogene Ebene des realen Objektes verweist. Adorno schreibt: „Wäre Transzendenz in ihnen zugegen, sie wären Mysterien, keine Rätsel; das sind sie, weil sie als Abgebrochene dementieren, was sie doch sein wollen.“ (ebda.)

Demnach würde Harmans Auffassung Kunst zu Mysterien machen und nicht zu Rätseln. Die ästhetische Erfahrung entsteht bei Harman immer durch eine Spannung des realen Objektes zu seinen sinnlichen Eigenschaften (vgl. Harman 2019, S. 68). Der Verweis auf das entzogene reale Objekt ist die Transzendenz, die bei ihm die Kunst zu Mysterien macht. Interessanterweise charakterisiert Harman das reale Objekt selbst als mysteriös (vgl. ebda.). Dieses Mysterium ist jedoch bei Harman im Unterschied zu Adornos Rätsel nicht mal tendenziell zu lösen. Bei ihm eröffnet sich kein wirklicher Zugang, sondern nur der Raum für offene Spekulation, die aber, da sie nur auf die entzogene Ebene des realen Objektes verweist, der rätselhaften Struktur entbehrt, die ins Innere führt. Indem Harman also nur spekulativ auf das entzogene Objekt verweist, welches jedoch impenetrabel bleibt, eröffnet sich bei ihm lediglich eine Potentialität, die in die Breite geht. Adorno schreibt hierzu: „Die beliebte Vielschichtigkeit ist der falsch positive Name für den Rätselcharakter“ (a.a.O., S. 192).

Harman muss sich mit einem Nebeneinander von schönen Empfindungen abgeben, während bei Adorno der Weg ins Innere des Kunstwerkes durch die mimetische Nachahmung gewährleistet wird (vgl. ebda.). Dies ist nur möglich, da Kunstwerke aufgrund ihrer „Gegentendenz gegen die eigene Dinglichkeit“ (a.a.O., S. 167) „die Erscheinung auf [der] Seite des Wesens“ (ebda.) haben. Wobei die Antwort auf das Rätsel durch seine Struktur erzwungen wird, jedoch nie endgültig gegeben werden kann (vgl. Adorno 2016, S. 188ff.) Die Antwort auf das Rätsel ist den „Grund ihrer Unlösbarkeit angeben“ (a.a.O., S.185). Während bei Harman auf das An-sich verwiesen wird, kann man es bei Adorno mimetisch nachvollzie-

60

61

hen. Wichtig ist es festzuhalten, dass Adorno nicht beansprucht, dass das Kunstwerk den Zugang zu einer entzogenen Ebene realer Objekte unabhängig von der Kunst eröffnet, sondern nur, dass sich das An-sich des spezifischen Kunstwerkes offenbart. Hier wird auch eine Unstimmigkeit in Harmans Konzeption klar. Da bei Harman „jede Relation unmittelbar ein neues Objekt erzeugt“ (Harman 2015, S. 144), ist die Kunsterfahrung, die eine Relation vom sinnlichen Objekt des Kunstwerkes zum realen Objekt des Rezipienten erzeugt, auch ein neues Objekt. Somit muss ihr auch eine vierfache Struktur zukommen, da Harman diese Struktur allen Objekten zuschreibt. Nun erschließt sich jedoch nicht, in welcher Weise in der Erfahrung ein reales Objekt entzogen ist. Harman schreibt hierzu: „Darüber hinaus besitzt diese Wahrnehmung eines Baumes eine Realität, deren Tiefe keine Beschreibung zu erfassen vermag.“ (a.a.O., S. 145). Was jedoch nicht gleichbedeutend damit ist, dass das Objekt entzogen ist. Denn Zugriff auf die Erfahrung haben wir eben grade darin, dass wir sie erfahren, auch wenn wir sie nicht erschöpfend deskriptiv darstellen können.

Nun stellt sich die Frage, wie eine Ästhetik im Zeitalter des Anthropozäns zu bewerten ist. Harman stellt in seinem Vortrag „Anthropocene Ontology“ klar, dass Kunst im Anthropozän keine Kunst ohne Menschen bedeuten kann. Für ihn sind alle Objekte, in denen Menschen sowohl Bestandteil als auch Beobachter sind, notwendig anthropozentrisch. Also auch Kunst. Doch ein Merkmal hebt er als sowohl für Kunst als auch Politik im Anthropozän entscheidend hervor. Nämlich, dass es Objekte gibt, die sich unserem Zugriff entziehen, für uns nicht kontrollierbar sind und doch unsere Realität ordnen.⁵

Timothy Morton, auch ein Vertreter der Objektorientierten Ontologie, dessen Position eine enge Verbindung zu der von Harman hat, arbeitet in seinem Buch *Dark Ecology* heraus, wie die menschliche Naturbeherrschung, deren Beginn er in der frühen Agrikultur von vor 12500 Jahren verortet, Schleifen erzeugt, die notwendigerweise auf uns zurückwirken (vgl. Morton 2018, S. 6ff., S. 16ff., S. 42ff.). Diese Schleifen entstehen, weil Objekte uns und auch sich gegenseitig entzogen sind, so dass, wenn wir eine gegenseitige Abhängigkeit denken wollen, unser Bild nie vollständig ist (vgl. a.a.O., S. 6ff.). Hier zeigt sich, welche Attraktivität Objektorientierte Ontologie für ökologisches Denken haben kann. Harman setzt mit dem realen Objekt einen uns verborgenen Kern, der sich unserem Zugriff und unserer Manipulation entzieht. So wird er für das ökologische Denken Mortons fruchtbar, der die Natur als unbeherrschbar darstellen, sie nicht nur als von dem Menschen beliebig manipulierbare Ressource sehen will. Wobei man bei Morton mit Vorsicht von der Natur reden sollte, da er die anthropo-

zentrische Dichotomie von Natur und Kultur ablehnt (vgl. Morton 2018, S.43). Doch in welcher Weise ist der Bezug auf das reale Objekt in der Kunsterfahrung von Bedeutung? In seinem Beitrag zur *documenta* (13) stellt Harman seine Position hierzu mithilfe von Sir Arthur Stanley Eddingtons Parabel von den zwei Tischen dar. Eddington unterscheidet in ihr den Tisch des alltäglichen Lebens und den Tisch der Wissenschaft. (vgl. Harman 2012, S.38).

Diese zwei Positionen sind die, die wir in der Zusammenfassung von Harmans Ontologie als Übergehen und Unterlaufen bezeichnet haben. Den Tisch in den Wirkungen, die er auf uns im alltäglichen Leben hat, erschöpfen zu lassen, würde Harman als Überlaufen bezeichnen. Das wäre seiner Meinung nach eine Reduktion auf die Wirkungen, die der Tisch auf uns und andere Objekte hat (vgl. a.a.O., S. 41). Jedoch können wir den Tisch auch nicht untergehen und nur auf seine materiellen Bestandteile reduzieren (vgl. ebda.). Für Harman liegt die Lösung in einem dritten Tisch, den er zwischen den anderen zweien verordnet. Dieser „emergiert als etwas anderes als seine Bestandteile und zieht sich zugleich hinter all seine äußeren Wirkungen zurück“ (a.a.O., S. 44). Harman meint, wir hätten in dem dritten Tisch „offenbar einen Tisch gefunden, der sich in keiner Weise, weder durch die Wissenschaft noch durch konkrete Wirkungen im Bereich des Menschen, verifizieren lässt.“ (a.a.O., S. 45). In seinem Vortrag ‚Anthropocene Ontology‘ präzisiert er seinen Standpunkt in Bezug auf den dritten Tisch folgendermaßen: „An artwork isn’t really trying to tell you what it’s made of or what it does. If someone makes an artwork and tells you that it’s 70 percent canvas 20 percent pigment and 10 percent finish, that’s not really a very usefull account of the artwork. You’re missing something obviously. It’s not just the physical aggregate of materials. You’re also missing something if you say, this artwork makes me feel this way. That’s kind of a superficial way of dealing with the artwork. Or if you’re saying *Guernica* simply is the effects it had on public sentiment about the spanish civil war. No, it’s more than that. An artwork should be challenging your first interpretation. It’s something there that is not identical to your first interpretation of it or to the random taste of anybody who happens to see it. The artwork has a certain autonomy that challenges us. That is irreducible to either of those extremes.“⁶ Man kann sehen, dass Harman hier in der Erläuterung der Strategie, die er Übergehen nennt, wenn er ins Konkrete geht, etwas „umschiff“t. Nämlich die Spannung von Form und Inhalt.

Bei Adorno haben die Kunstwerke auch eine Autonomie. Die Gesellschaft ist nicht einfach an den Kunstwerken abzulesen. Sie offenbaren ihren Sinngehalt nicht auf den ersten Blick. Adorno verdeutlicht anhand von Kafka, dass ihr gesellschaftlicher

62

63

Gehalt in der ästhetischen Form steckt (vgl. Adorno 2016, S. 342). Deshalb bedarf es des mimetischen Nachvollzuges und „der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.“ (ÄT S. 113, Adorno 2016, S. 113). Er vergleicht sie mit Leibniz' Monaden (vgl. a.a.O, S. 15), was eine interessante Parallele zu Harman aufmacht, der die Spannung der realen Objekte zu ihren realen Qualitäten auch anhand von Leibniz' Monaden charakterisiert (vgl. Harman 2015, S. 62). Bei Adorno sind diese jedoch tendenziell zugänglich. Die Autonomie der Kunstwerke liegt in ihrem Rätselcharakter begründet. Dieser besteht darin, dass „Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen“ (Adorno 2016, S. 182).

Folgt man Harmans Überlegungen, kann man annehmen, dass Harman Adornos Position entgegenhalten würde, sie übergehe das Objekt. Doch es stimmt nicht, dass die Autonomie der Kunstobjekte einzig von ihrem realen Objekt abhängt. Inwieweit uns das reale Objekt zu weiterer Interpretation fordert, ist im Übrigen auch nicht schlüssig. Auf das reale Objekt wird nur mit Hilfe von sinnlichen Qualitäten angespielt. Also kann das, was der Interpretation entgegentritt, nur auf der sinnlichen Ebene operieren. Man könnte nun argumentieren, dass die sinnlichen Qualitäten vom realen Objekt ausgehen und von ihm verändert werden können. Wobei Kunstwerke nicht wirklich auf dieser Weise ihrer Interpretation widerstehen. Sie wechseln nicht einfach ihre Eigenschaften und eröffnen so den Raum für weitere Interpretation, sondern die Interpretation arbeitet sich an der ästhetischen Form ab, die nach Adorno „sedimentierter Inhalt“ (a.a.O., S. 15) ist und entschlüsselt so immer tiefere Ebenen, wobei die Form nie identisch in ihr aufgeht, ihr immer widersteht.

Interessant ist der Vergleich von Timothy Mortons *Dark Ecology* (Morton 2018) zur *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno (Horkheimer/ Adorno 2017). Morton beruft sich auf Harmans Ontologie der entzogenen Objekte, bei ihm ist die Natur nicht beherrschbar, weil wir nie ein ganzes Bild von ihr haben können. Deswegen gibt es immer Konsequenzen, die wir nicht vorhersehen können. Bei Horkheimer und Adorno tut die instrumentelle Vernunft den Dingen Gewalt an, da sie an ihnen abschneidet, was nicht bestimmbar ist, sie von dem Nichtidentischen Identität fordert. Dass es nicht bestimmbar ist, kommt jedoch nicht davon, dass es uns radikal entzogen ist. Es besteht eher darin, dass es nicht auf den Begriff zu bringen ist, der immer im Allgemeinen spricht und Widersprüchlichkeiten kappt. Diese Gegenüberstellung lässt sich bis in die ästhetischen Konzeptionen von Harman und Adorno verfolgen. Bei Adorno kann die Kunst den Identitätszwang nicht

aufheben, doch sie kann die Möglichkeit des Nichtidentischen eröffnen. „Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“ (Adorno 2016, S. 14). Während bei Harman die Kunst die realen Objekte vergegenwärtigt, die sich unserer Machtausübung entziehen und somit wahrscheinlich auch die Hybris des Menschen rügt, der denkt, die Welt läge einzig in seiner Hand. Wobei es ungerechtfertigt wäre, Harmans Position auf diese gesellschaftliche Funktion der Mahnung zur Bescheidenheit zu reduzieren.

Im allgemeinen Kontext des Anthropozäns wird klar, inwieweit Harmans Position ansprechend wirkt. Wie wir auch in Timothy Mortons Buch *Dark Ecology* gesehen haben, ist es von Nutzen, in der Ökologie einen verborgenen Teil der Objekte zu propositionieren, um hinsichtlich der Eingriffe in die Natur zur Vorsicht aufzurufen. Besonders in Bezug auf die technokratische Heilsversprechung des Geoengineerings. Doch im Kunstkontext erschließt sich mir Harmans Position weniger. Um das reale Objekt, als das, was der Interpretation widersteht und somit die Autonomie von Kunstwerken begründet, akzeptieren zu können, müsste Harman seine Konzeption bezüglich der „Verlockung“ präzisieren. Wobei ich skeptisch bin, ob ihm das überhaupt möglich ist, weil sie gerade von der Ebene realer Objekte aus emittiert, in welche wir keinen Einblick haben, auf die wir laut Harman nur anspielen können. Auch scheint mir nicht deutlich, in welcher Weise die Identität mit dem realen Objekt und der Bedeutung für den Menschen in seinem Lebensvollzug gewährleistet ist. Man könnte diskutieren, ob Harman damit nicht die Wirkmächtigkeit der Kunst in Frage stellt, ihr ihre kritische Rolle verwehrt.

Harmans Fixierung auf das reale Objekt verleitet ihn dazu, auch dort die Autonomie der Kunst zu suchen. Doch wie wir in dem Vergleich zu Adorno gesehen haben, kann diese genauso gut im sinnlichen Bereich bestehen. Dies ist meiner Meinung nach sogar nachvollziehbarer. Die Bewertung von Harmans Position hängt in diesem Falle wieder von der Präzisierung der „Verlockung“ ab. Im Vergleich der Potentialität, die sich in Harmans Ästhetik begründet, zu Adornos Rätselcharakter konnten wir feststellen, dass Harmans Position keinen wirklichen Zugang eröffnet. Kunst verweist auf die Tiefe des realen Objekts und kann dadurch paradoxerweise nicht in sie hinabsteigen.

Literatur/Quellen

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2016.

Crutzen, Paul J., „Geology of mankind“, in: *nature* (415), 2002, S. 23, <https://www.nature.com/articles/415023a> [letzter Zugriff: 30.09.2020].

[nature.com/articles/415023a](https://www.nature.com/articles/415023a) [letzter Zugriff: 30.09.2020].

Halsall, Francis, „Art and Guerrilla Metaphysics“, in: Ridvan Askin, Paul J. Ennis, Andreas Hägler u. Philipp Schweighauser, *Speculations – Aesthetics in the 21st Century*, New York 2014.

64

65

Harman, Graham „Objects and the Arts“, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=QJ0GR9bf00g> [letzter Zugriff: 30.09.2020].

Harman, Graham, „Anthropocene Ontology“, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=cR1A4ILPmjE> [letzter Zugriff: 30.09.2020].

Harman, Graham, „Der dritte Tisch“, in: *100 Notizen – 100 Gedanken*, Ausst.-Kat. documenta (13), Kassel 2012.

Harman, Graham, „Speculative Realism“, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=hK-5XOw-raQo> [letzter Zugriff: 11.03.2021].

Harman, Graham, *Art and Objects*, Cambridge 2019.

Harman, Graham, *Vierfaches Objekt*, aus dem Englischen von Andreas Pöschl, Berlin 2015. Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 2017.

<https://artreview.com/artist/graham-harman/> [letzter Zugriff: 30.09.2020].

Meillassoux, Quentin, *After Finitude – An Essay on the Necessity of Contingency*, aus dem Französischen von Ray Brassier, London 2008.

Morton, Timothy, *Dark Ecology – For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016.

Ohls, Hauke, *Objektorientierte Kunsttheorie – Graham Harmans spekulative Philosophie im Kontext einer (nicht-)relationalen Ästhetik*, Hamburg 2019.

Zalasiewicz, Jan et al., „When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal“, in: *Elsevier* (383), 2015, S. 196-203, 2015, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1040618214009136> [letzter Zugriff: 30.09.2020].

Žižek, Slavoj, *Weniger als nichts – Hegel und der Schatten des Dialektischen Materialismus*, aus dem Englischen von Frank Born, Berlin 2016.

DAVID BLISS

67

Queerness und Temporalität im Anthropozän – *Steven Universe* als Kunst des Anthropozäns

Das Anthropozän ist als ein neues Zeitalter unabdinglich mit Fragen der Zeit und Zeitlichkeit beschäftigt. In diesem Essay möchte ich das Konzept von Queerness und nicht-normativen Temporalitäten betrachten, um jene Epoche besser beleuchten zu können und um aufzuzeigen, wie durch die Zuhilfenahme jener Perspektiven den negativen Folgen des Anthropozäns entgegengewirkt werden kann. Hierfür werde ich darstellen, wie die Cartoon-Serie *Steven Universe* zur Veranschaulichung dieser Konzepte genutzt werden kann.

Für die Findung der These meines Essays hatte ich mich – aufgrund meiner eigenen Perspektive – zunächst mit der queer-theoretischen und künstlerischen Betrachtung des Anthropozäns beschäftigt. Bei dieser Recherche fielen mir die thematischen und inhaltlichen Parallelen des Anthropozäns mit der offen-queeren Cartoon-Serie *Steven Universe* auf. Jene werde ich im folgenden Essay erläutern. Ich kann die Serie als ein komplexes und weitreichendes künstlerisches Beispiel der Popkultur heranziehen, die verschiedene Aspekte des Anthropozän widerspiegelt. Nach Paul Crutzen beschreibt das Anthropozän jene Epoche, in welcher der Mensch als definierender und größter Einflussfaktor auf un-

sere Umwelt fungiert – und zwar auf globaler Ebene (vgl. Crutzen 2006). Die Umweltverschmutzung und der Klimawandel sind ausschlaggebende Größen für die Charakteristika und weitreichenden Effekte dieses Zeitalters.

Ich möchte den Inhalt der Serie *Steven Universe* kurz zusammenfassen: *Steven Universe* ist eine US-amerikanische Zeichentrickserie, die von 2013 bis 2019 auf Cartoon Network ausgestrahlt wurde und für ihre queere Repräsentation auch akademische Aufmerksamkeit erlangt hat (vgl. Ziegler/ Richards 2020). Die Serie handelt von dem titelgebenden Protagonisten Steven, welcher ein Hybrid – halb Mensch und halb Alien – ist und unter der Obhut dreier solcher Aliens in einer Familieneinheit aufwächst (vgl. Abb. 1). Diese außerirdischen, magischen Wesen sind die „Gems“ („Edelsteine“), welche humanoide „feminine“ Körper haben, aber außerhalb eines binären, menschlichen Gender-Konstrukts existieren und teilweise explizit Queerness repräsentieren. Steven erfährt im Laufe der Serie, dass seine Gem-Familienmitglieder die letzten Überlebenden der Rebellion eines interstellaren Krieges gegen ihre Alien-Heimatwelt sind. So wollte das außerirdische Imperium, von dem die Gems stammen, die Erde kolonialisieren, wobei jedoch alle natürlichen Ressourcen aufgebraucht und jegliches andere Leben auf dem Planeten zerstört worden wäre. Darum hatte sich vor mehreren tausend Jahren auf der Erde eine kleine Gem-Rebellengruppe gebildet, welche gegen diese Praxis der Kolonialmacht ihrer Heimatwelt kämpfte.



Die Serie befasst sich mit Stevens Coming-of-Age-Geschichte, wobei er seine Identität und seinen Platz in diesem Konflikt hinterfragt sowie in seinen Abenteuern und Beziehungen Empathie als seine stärkste Waffe entdeckt. Zudem ist *Steven Universe*

68

69

gespickt mit Empowerment, mit herzerwärmenden musikalischen Segmenten und mit wahrscheinlich so vielen emotionalen Momenten – wie wohl keine andere Cartoon-Serie – sowohl im Hinblick auf die weinenden Charaktere auf dem Bildschirm als auch auf die Tränen der davor sitzenden, mitfühlenden Rezipient*innen. Mit der Behandlung von schweren Themen auf interpersoneller, global-politischer oder persönlicher Ebene, wie z.B. psychischer Gesundheit, bietet *Steven Universe* seinen Zuschauer*innen somit emotionale Katharsis.

Kolonialismus – in diesem Fall ausgeübt durch das Gem-Imperium – ist ein wichtiges Motiv der Serie. Jenes geopolitische Phänomen hat auch im Anthropozän eine ausschlaggebende Bedeutung. So argumentiert eine Gruppe von amerikanischen Anthropologen, geleitet von Kent Lightfoot, dass der europäische Kolonialismus ab ca. 1500 als Beginn für das Anthropozän gesehen werden kann (vgl. Lightfoot/ et al. 2013, S. 101-115). Das Anthropozän markiert eine entscheidende Änderung in der Interaktion von Mensch und Umwelt auf einer globalen Ebene: Ausdehnung von großen Agrar-Systemen, kommerzielles Fischen, die Invasion und das Aussterben von einheimischer Flora und Fauna et cetera.

Die Kolonisation der Erde durch das Gem-Imperium in *Steven Universe* und die damit verbundene Ausbeutung der natürlichen Ressourcen spiegelt somit Prozesse des Anthropozäns wider. Die zerstörerische Bedrohung ausgehend von einem kapitalistischen und imperialistischen System angetrieben von Profit und ohne jegliches Bedenken für die globale Umwelt der Erde kennen wir nur zu gut. Wobei in unserer Welt nach Privilegien unterschieden werden muss: Wer von jenem System profitiert oder unterdrückt wird, z.B., wenn indigene Völker und *People of Colour* ausgebeutet werden. Im Folgenden werde ich nun darauf eingehen, wie das hegemoniale System des Gem-Imperiums gewisse Gems unterdrückt und diskriminiert.

In *Steven Universe* entfacht dies die Rebellion einiger Gems gegen ihre Heimatwelt, da diese den Wert und die Schönheit der diversen, für sie fremden und außerirdischen Lebensformen der Erde erkennen. Ebenso sind verschiedene Instanzen queer-codierter Liebe ausschlaggebend für die Widerstandsbewegung: Rose Quartz, die Anführerin der Rebellion, entwickelt so z.B. romantische Beziehungen zu verschiedenen Menschen, welche aufgrund ihrer unnormalen, intergalaktisch-spezies-übergreifenden Art auch als *queer* gelesen werden könnten. Des Weiteren sind zentrale Figuren des Widerstands, welche später auch Stevens „Adoptiv-Familieneinheit“ werden, für den Zuschauer als explizit queer dargestellt. Um dies im Kontext der Serie zu erklären, muss ich etwas ausholen: Die Gem-Aliens haben die Möglichkeit, ihren

Körper, ihr Bewusstsein und ihre Fähigkeiten in einer „Fusion“ aus zwei oder mehreren Gems zu verschmelzen und dadurch in diesem Zustand ein komplett neues Gem zu erstellen. Zudem werden Gems von ihrem Imperium, je nach der Klassifizierung ihrer Unterart prädestiniert, mit einem bestimmten Zweck und als „Werkzeug“ erschaffen. Das Imperium und die Gesellschaft der Gem-Heimatwelt forcieren, dass nur Gems derselben Art aus rein utilitaristischen Gründen – wie zur Durchführung von Arbeit – eine Fusion eingehen. Jedoch gibt es auch einige, die artfremde Fusionen aufgrund von Freundschaft oder romantischer Liebe eingehen, was jedoch als Straftat und Perversion angesehen wird. Somit sind die Stigmatisierung und Diskriminierung solcher Fusionen eine Analogie für queere Beziehungen. Da die Gems alle „weiblich“ dargestellt sind, lesen wir als Zuschauer*innen darin zudem explizit eine gleichgeschlechtliche Beziehung.

Somit war die Rebellion gegen die Kolonialmacht ihrer Heimatwelt ebenfalls motiviert durch die queere Identität jener Außenseiter der Gem-Gesellschaft. Der Wunsch nach dem freien Ausleben von verbotener Liebe und Fusion wird als Teil des Widerstands verteidigt (vgl. Abb. 2). Ebenso kämpfen sie dafür, dass Gems außerhalb der entsprechend ihrer Art vorbestimmten Zwecke, ihr Leben frei bestimmen können. Dies spiegelt wiederum die radikale Queerness wider, trotz der Erwartungen und Normen des Systems, Andersartigkeit auszuleben.



Wir sehen in dieser Beschreibung des grenzüberschreitenden Anders-Sein eine Widersetzung der Hegemonialmacht eines Systems, welches aufgrund seiner arbeits- und nutzens-orientierten Herrschaft, die Erde ausbeuten will. So können auch wir hoffen, dass die Kunst des Anthropozäns wie z.B. *Steven Universe* auf die Schönheit und Bedeutung unserer Umwelt, jenseits vom Nutzen

70

71

für den Menschen, aufmerksam machen kann. Und dass eine solche Kunst, die durch das Anthropozän bewirkten Missstände kreativ aufzuzeigen vermag und somit einen Wandel in unserer Gesellschaft mit vorantreiben kann.

Wenn wir uns wie in *Steven Universe* mit Kolonialismus beschäftigen, führt uns dies zur Reflektion über einheimische, indigene Völkern im Anthropozän und deren Perspektiven. Eine verbreitetes Narrativ über z.B. amerikanische Ureinwohner ist, dass diese eine schrumpfende Bevölkerung darstellen sowie dass diese mit der Vergangenheit assoziiert seien. Diese rückwärts gerichtete Haltung kann indigenen Völkern jedoch das Recht auf ihre Zukunft und ihre Teilhabe an dieser verwehren. Somit befassen sich *indigene Futurismen* mit dem bewussten Einbringen von indigenen Perspektiven in unsere Zukunft. Diese Bewegung nutzt Kunst in unterschiedlichen Medien, um ihre Sichtweisen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und indigene kulturelle Realitäten in möglichen fiktiven Visionen der Zukunft widerzuspiegeln (vgl. Lidchi/ Newman Fricke 2019, S. 99-102). Dabei werden häufig Themen von Kolonialisierung und eine Verbindung zur Umwelt aufgegriffen. Somit zeigt sich, wie diese Diskussionen auch essenziell für die Betrachtung des Anthropozäns und für das Entgegenwirken der damit verbundenen Missstände sind. Im Kontext von *Steven Universe* ist die gesamte menschliche Spezies einer interstellaren Kolonialmacht gegenübergestellt und nimmt somit eine indigene Rolle ein. Demnach verteidigt die Gem-Rebellion auch das Recht der „Ureinwohner“ des Planeten Erde, ihre eigene Zukunft zu bestimmen und in einer intakten Umwelt zu leben.

In der Behandlung von indigenen Futurismen haben wir uns nun bereits mit einer alternativen Betrachtung der Zukunft auseinandergesetzt, in jener auch Aspekte der indigenen Vergangenheit aufgegriffen werden. Dies führt mich weiter zur Diskussion von anderen non-normativen Temporalitäten und deren Bedeutungen im Anthropozän. Hierfür können wir dem trans-maskulinen Queer-Theoretiker Jack Halberstam und seiner Konzeption von „straight“ bzw. „reproductive time“ folgen (vgl. Halberstam 2005, S. 1-21). Diese lineare, homogene Chrono-Normativität der „Heterosexual Standard Time“ dient zum einen der Abgrenzung gegenüber einer „queeren Temporalität“, welche aus der Beobachtung von queeren Subkulturen stammt, und kann ebenso zur post-modernen Kritik von Zeitlichkeit genutzt werden.

„Straight time“ beschreibt ein Verständnis von Temporalität basierend auf hetero-reproduktiven Normen. Somit können allgegenwärtige Erwartungen an den Ablauf des Lebens – wie Heirat und Fortpflanzung – einer heteronormativen Temporalität zugeordnet werden. Demnach ist das Gefüge jener bestimmten linearen

Abb. 2: Zwei Gems, welche gerade im Prozess sind, eine Fusion einzugehen

Chronologie als Maßstab des Daseins ein Konstrukt der Gesellschaft und nicht selbstverständlich oder natürlich.

Diese Sichtweisen beeinflussen ebenfalls unsere Beziehung zur Zukunft: So ist ein verbreitetes Argument in dem Diskurs um das Anthropozän, dass man gegen die Auswirkungen des Klimawandels kämpfen soll, um die Erde für seine Kinder bzw. Enkel, Urenkel etc. zu retten (vgl. Ensor 2012, S.409-435). Somit dient eine heteronormative, reproduktive Sexualität als Basis für einen der weitverbreitetsten und ausschlaggebendsten Gründe, warum man die Umwelt schützen sollte. Zudem ist eine der Auswirkungen der „straight“ bzw. „reproductive time“ – an derer viele ihr Leben messen –, dass die Vermehrung des Menschen und die Überbevölkerung Teil der Belastung unsere Erde durch unseren Ressourcenverbrauch sind. Jene Diskussion hat jedoch nicht die Absicht eine Kritik daran zu äußern, dass man Kinder hat oder haben will, sondern will lediglich die allgegenwärtigen reproduktiven Normen unserer Gesellschaft aufdecken und somit sozialen Erwartungen an den Verlauf und an die Zeitlichkeit eines Lebens sichtbar machen, um diese hinterfragen zu können. Dies kann mögliche alternative Perspektiven und Lebens-Ausrichtungen abseits einer Orientierung an jenen Normen freilegen.

Wenn wir uns wieder mit *Steven Universe* beschäftigen, sehen wir ebenfalls Parallelen dieses Konzeptes der „reproductive time“, welches exemplarisch für das Anthropozän ist. So ist der Zweck, der von mir bereits beschriebenen geplanten Kolonisation und Ausbeutung der Erde durch die Gem-Heimatwelt nämlich die Reproduktion ihrer Gem-Spezies. Dementsprechend besiedelt das Gem-Imperium verschiedene Planeten und lässt das ursprüngliche Ökosystem vollkommen zerstört, um alle natürlichen Ressourcen zur Erschaffung von neuen Gems aufzubrechen. Tatsächlich haben die Gems keine wirklichen Geschlechter und pflanzen sich nicht biologisch fort, sondern springen als „Edelsteine“ voll ausgereift aus der Erde, nachdem sie dort maschinell in sogenannten „Kindergärten“ injiziert wurden (vgl. Abb. 3). Demnach weisen sie nicht den sexuell reproduktiven Zyklus der „straight time“ auf, jedoch ist dieses Konzept der Zeitlichkeit meines Erachtens dennoch in den Praktiken der Gems verankert.

So spiegeln sich in *Steven Universe* zukunftsorientierte Konzepte des konstanten Wachstums und Fortschritts wider, welche ebenfalls ein kapitalistisches reproduktives System auszeichnen. Der Begriff „Kapitalozän“ benennt unsere moderne Epoche aufgrund der Vorherrschaft und all-durchdringenden Auswirkungen des Kapitalismus anstelle des Menschen im Allgemeinen. So kann man auch die für uns an diesem Punkt sehr interessanten Verbindungen zwischen Kapitalismus, Reproduktion und Kolonialismus

72

73



Abb. 3: Verlassener „Kindergarten“, wo Gems durch Injektionen in die Erde erschaffen wurden und die Umgebung als Folge unfruchtbar für jegliches organisches Leben ist

ziehen (vgl. Moore 2018, S. 237-279). Demnach beschreibt Kapitalismus unter anderem das Ergebnis der Nutzung und Ausbeutung von unbezahlter Arbeit, wobei diese aus reproduktiver Fortpflanzungs-Arbeit (von Frauen), kolonialer Ausbeutung und Sklaverei besteht.

Genau diese zukunftsorientierte, reproduktive Zeitlichkeit zur Vermehrung der kapitalistischen Arbeitskraft finden wir in einem kolonialisierten Zusammenhang ausgehend von dem expansionistischen Gem-Imperium. Somit wird in *Steven Universe* diese reproduktive Arbeit der Gems nicht biologisch ausgeführt, sondern dargestellt als ein maschineller Prozess der industriellen Extraktion von natürlichen Ressourcen der Erde zur Erschaffung neuer Gems aus eben jener. Hierbei zeigt sich, wie die Serie als Medien-Kunstwerk kreative Darstellungen zur Vermehrung unserer Population und deren direkte Verbindungen zur kapitalistischen Ausbeutung der Umwelt aufzeigt, um das Anthropozän bzw. Kapitalozän zugespitzt zu thematisieren.

Nach unserer ausgiebigen Betrachtung von „reproductive“ bzw. „straight time“ als Konzept und deren Verknüpfungen zum Kapitalozän wende ich mich nun der queeren Temporalität als Gegenstück zu. Jene Temporalität beschreibt eine alternative Konzeptualisierung der Aspekte der Zeit, welche in dem normativen Konstrukt von Zeitlichkeit kritisch betrachtet werden können. Dabei spricht queere Temporalität nicht unbedingt von der queeren Identität derer, die mit jener leben, sondern beschreibt alle, welche eine Biografie der linearen Chrono-Normativität ablehnen und bewusst eine „Andersartigkeit“ ihrer Temporalität ausleben (vgl. Walker 2019, S.137-155). Während wir uns zuvor die Parallelen von reproduktiver Zeit in *Steven Universe* angesehen haben, kön-

nen wir genauso Interpretationen von jener queeren Zeitlichkeit in einigen Charakteren der Serie finden. So hat zwar das expansionistische Gem-Imperium eine reproduktionsorientierte Agenda, doch die Gems als Individuen, und vor allem die Rebellen der Widerstandsbewegung, bieten ein anderes Bild. Ich hatte zuvor bereits erklärt, wie jene Rebellen durch ihre Ablehnung von hegemonialen Normen als queer gesehen werden können oder explizit queere Beziehungen eingehen. Zudem betrachten wir nun den Aspekt ihrer Temporalitäten: Die Gems sind, ohne äußeren Einfluss, unsterblich und leben dadurch mühelos mehrere tausend Jahre. Zudem werden die Gems voll ausgereift aus der Erde „geboren“ und durchgehen keine Stadien der Kindheit oder des Alterns. Dies, verbunden mit der Abwesenheit jeglicher biologischer Fortpflanzung, schafft eine komplette Auflösung des menschlichen Konzeptes von heteronormativer, reproduktiver Chrono-Normativität. Somit befreien sich die überlebenden Gem-Rebellen von Erwartungen eines linearen Ablaufs ihres Lebens. Sie gestalten ihre eigene Gegenwart mit einer queeren Beziehung zur Vergangenheit und Zukunft. Dadurch folgen die Gems keinem reproduktiven „roten Faden“, wie wir Menschen von unseren Vorfahren bis zu möglichen Nachkommen, welcher unsere Auffassungen von Zeitlichkeit beeinflusst. Stattdessen formen jene Gems Familienbande und Freundschaften abseits jeglicher biologischer Faktoren.

Dies kann mit Erfahrungen der LGBTQ-Community verglichen werden: So gibt es einige Menschen, die aufgrund ihrer queeren Identität keine Beziehung zu ihrer Bluts-Familie haben und sich in anderen Konstellationen eine non-heteronormative Zugehörigkeit und Familie schaffen. Dieses Konzept einer „Regenbogenfamilie“ oder „queer kinship“ („queere Verwandtschaft“) findet sich auch eindeutig repräsentiert in *Steven Universe* (vgl. Kozuchova 2018). Unser Protagonist Steven wächst auf und lebt mit den drei überlebenden Gems der Rebellion, welche auch die engsten Vertrauten seiner verstorbenen Gem-Mutter waren, und wobei zwei von den dreien als explizit queer dargestellt sind. Stevens menschlicher Vater hat eine sehr gute Beziehung zu ihm, die beiden verbringen auch regelmäßig Zeit miteinander, und er wurde die ersten paar Jahre seines Lebens von ihm großgezogen. Jedoch wurde – aufgrund Stevens Identität als Halb-Gem – beschlossen, dass es das Beste für ihn ist, wenn er ebenfalls bei den Gems aufwächst und von ihnen trainiert wird. Somit wird eine non-normative, flexible und queere Familienkonstellation als tragfähige und intakte Option dargestellt.

Es ist uns möglich, jene Phänomene von „queer kinship“ und queerer Temporalität, welche im Essay immer wieder thematisiert wurden, zu nutzen, um die Vernetzung und Empathie von

74

75

Menschen abseits biologischer Faktoren wie Abstammung bzw. Reproduktion zu veranschaulichen. Diese Betrachtungsweisen einer diversen Zukunft und einer radikaler Liebe können wir im Anthropozän auf die Verbindung zwischen Menschen und Nicht-Menschen bzw. der Umwelt anwenden (vgl. Luciano/ Chen 2015, S. 182-207). Somit öffnet sich eine queere Einstellung der Andersartigkeit und Abweichung menschlicher Normen leichter gegenüber dem Dialog mit den unterschiedlichen Lebensformen unseres Ökosystems und deren Berücksichtigung.

In diesem Punkt hat uns unter anderem der Ansatz indigener Futurismen als ein Beispiel für eine non-normative Temporalität gedient, wobei jene Aspekte der Einheit aus Mensch und Natur sowie eine Rekontextualisierung der Zukunft künstlerisch verarbeitet werden können. Darüber hinaus spiegelt *Steven Universe* Eigenschaften des Anthropozäns bzw. Kapitalozäns künstlerisch wider und zeigt exemplarisch die Vernetzung von Heterotemporalität, Kapitalismus und Kolonialismus in unserem Zeitalter auf. Des Weiteren hat uns die Serie die Bedeutung von queerer Identität und Zeitlichkeit als Annäherungen zu den Problemen des Anthropozäns und deren Bekämpfung vermittelt. Durch jenen künstlerischen Rahmen des interstellaren Kolonialismus und außerirdischer Reproduktion habe ich reale Praktiken und Missstände unserer kapitalistischen Epoche darstellen können.

Letztlich hoffe ich, dass dieses Essay zu einer alternativen Betrachtung des Anthropozäns aus einer Perspektive der Queerness und Temporalität angeregt hat sowie Lust macht, Kunst und Relationen zum Anthropozän auch in anderen Kontexten zu durchleuchten.

Literatur/Quellen

- Crutzen, P.J., „The ‘Anthropocene’“, in: Eckart Ehlers u. Thomas Krafft (Hg.), *Earth System Science in the Anthropocene*, Berlin u. Heidelberg 2006.
- Ziegler, John u. Leah Richards (Hg.), *Representation in Steven Universe*, Springer International Publishing: Cham 2020.
- Lightfoot, Kent G., Lee M. Panich, Tsim D. Schneider u. Sara L. Gonzalez, „European colonialism and the Anthropocene: A view from the Pacific Coast of North America“, in: *Anthropocene* (4), 2013, S. 101-115.
- Lidchi, Henrietta u. Suzanne Newman Fricke, „Future history: Indigenous Futurisms in North American Visual Arts“, in: *World Art* (9:2), 2019, S. 99-102.

Halberstam, Jack, *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York 2005.

Ensor, Sarah, „Spinster Ecology: Rachel Carson, Sarah Orne Jewett, and Nonreproductive Futurity“, in: *American Literature* (84:2), 2012, S. 409-435.

Moore, Jason W., „The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy“, in: *The Journal of Peasant Studies* (45:2), 2018, S. 237-279.

Walker, Briohny, „Precarious Time: Queer Anthropocene Futures“, in: *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy* (30), 2019, S. 137-155.

Kozuchova, Paulina, *Non-normative Family on Children's Television: Queering Kinship, Temporality and Reproduction on Steven Universe* (Dissertation), Linköping 2018.

Luciano, Dana u. Mel Y. Chen, „Introduction: Has the Queer Ever Been Human?“, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* (21), 2015, S. 182-207.

Hacker, Hanna, „Queere Zeitlichkeit, internationale Assemblagen und Transfeminismus für Historiker*innen“, in: Elisa Heinrich u. Johann Kirchknop (Hg.), *Homosexualitäten revisited* (29:2), Wien 2018, S. 19-35.

Joo, Serenity, First Friday Lecture “The Queer Anthropocene in Art”, 2017, <https://mawa.ca/videos/view/first-friday-the-queer-anthropocene-in-art-by-serenity-joo> [letzter Zugriff: 22.10.20].

Sugar, Rebecca, *Steven Universe*. Original-Ausstrahlung von 2013-2019 auf Cartoon Network.

Ramiel, Evelyn, „Growing up in the Crystallocone: How Steven Universe Teaches Compassion for Broken Worlds“, in: *Representation in Steven Universe* 2020, S. 171-195.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Bild aus: *Steven Universe: Der Film*
https://gfx.videobuster.de/archive/v/c0t1rbHFpzpMC4-ZlQoorSwcz0lMkawsCUyR-jA0JTJGaW1hmSUyRmpwZWclMkbKY8M0YW-ViMMbyMK_E1v1iY8XRMWE3LmpwZyZyP-Wi_MA/steven-universe-the-movie.jpg.

Abb. 2: Bild aus: *Steven Universe: Der Film*
<https://i.redd.it/mq5ykaepvfn31.jpg>.

Abb. 3: Bild aus: *Steven Universe*
<https://images5.alphacoders.com/735/thumb-1920-735791.png>.

BENEDIKT ANTON HABERMANN

79

Pierre Huyghes *Untilled*
und der *New Materialism*.
„Fadenspiele“ bei der
dOCUMENTA (13)

Anlässlich der dOCUMENTA (13), die vom 9. Juni bis zum 16. September 2012 stattfand, präsentierte der französische Künstler Pierre Huyghe sein Kunstwerk *Untilled*. Die Großausstellung zeitgenössischer Kunst wurde unter dem Hauptmotiv „Collapse and Recovery“, neben dem Hauptstandort Kassel auch in den „Satelliten“ Kabul, Bamiyan, Alexandria, Kairo und Banff ausgetragen (vgl. Christov-Bakargiev 2012, S. 15). Neben dem Motto, zu deutsch „Zusammenbruch und Heilung“, zeichnete sich tendenziell eine vermehrte Beschäftigung der Verantwortlichen und Künstler*innen mit dem Themenkomplex „Anti-Anthropozentrismus“ im Programm der dOCUMENTA (13) ab.¹

Den folgenden Essay möchte ich Huyghes Perspektive bezüglich dieses Themenbereiches widmen. Verbunden damit beleuchte ich zudem das interdisziplinär diskutierte Feld des New Materialism und gehe der Frage nach, ob man den Künstler möglicherweise als einen Vertreter des Neuen Materialismus ansehen kann. Ferner beschäftige ich mich mit einem terminologischen Problem im Hinblick auf *Untilled* und präsentiere einen Lösungsansatz, der auf einen Begriff Michel Foucaults zurückgeht.

aktes und die bemalte Pfote des Hundes. Obwohl das Areal anfänglich wie ein willkürliches, chaotisches Depot für allerlei Unrat wirkt, offenbart die Skizze ein fundamentales, dahinterliegendes Konzept. Sie zeigt, dass Huyghe ein Habitat kreiert, in dem alles miteinander verbunden ist (vgl. Schütze 2018, S. 216f.). Ausgehend vom Bienennest zieht er Linien und symbolisiert damit die Bestäubungsprozesse des Volkes, aus dem die Produktion von Honig und Wachs resultiert. Die Ameisenkolonie verbreitet mittels Myrmekochorie⁵ das Saatgut der Pflanzen und trägt dadurch zur Fortpflanzung und dem Fortbestand einzelner Arten bei. Die Kaulquappen vollziehen eine Metamorphose von der Larve hin zum Frosch und stehen somit sinnbildlich für die Evolution. Den Hunden scheint keine spezifische Funktion zugeteilt zu sein. Auch die Aufgabe Middekes im Gesamtkomplex *Untilled* ist nicht klar definiert. Er erfüllt zwar eine Fürsorgefunktion für die Hunde, ist aber gleichzeitig angehalten, den Besucher*innen keine Informationen oder Auskünfte über die Details und das Werk insgesamt zu geben.⁶ Der junge Mann scheint vielmehr dem natürlichen „Kontinuum des Seins verschrieben“ (Rafael 2012, S. 13) zu sein. Gegensätzlich dazu zeugen die hinterlassenen Furchen der Baumaschinen von menschlicher Aktivität und der Handlungsmacht, die Natur zu verändern und zu verformen.

Trotzdem schafft Huyghe mit *Untilled* einen Raum, der nicht rein für den Menschen gemacht ist, der sich der humanen Aneignung entzieht (vgl. Lavigne 2014, S. 29). Er negiert dadurch den Anthropozentrismus und nimmt eine anti-anthropozentristische Haltung ein, die sich dem Postulat verweigert, der Mensch sei an der Spitze einer Hierarchie aller Entitäten der Erde. Huyghe verortet sich mit diesen Aussagen der interdisziplinären Strömung des New Materialisms.

Den Neuen Materialismus erläutert die feministische Philosophin Rosi Braidotti als eine Entwicklung, die „alte binäre Gegensätze wie Natur/Kultur oder menschlich/nicht-menschlich“ (Braidotti 2016, S. 17) neu definiert und so den „Weg für ein nicht-hierarchisches und gleichberechtigtes Verhältnis zu bzw. zwischen den Arten“ (Braidotti 2016, S. 17) ebnet. Braidotti spricht sich für eine „inklusive, postanthropozentristische Sicht der Subjektivität aus, die nicht-menschliche Agent*innen einschließt“ (Braidotti 2016, S. 17). Eine weitere Vertreterin des New Materialisms ist die Naturwissenschaftshistorikerin Donna Haraway. Sie stellt in ihrem Buch *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* die These auf, die Menschen müssten die Zeitalter des „Anthropozäns“ und des „Kapitalozäns“ (Haraway 2018, S. 70–75) hinter sich lassen, um fortan im „Chthuluzän“ zu leben. Dort liege der Fokus auf „artenübergreifende[n] Praktiken des Miteinander-

82

83

Werdens“ (Haraway 2018, S. 80). Ebenso wie Braidotti plädiert auch Haraway dafür, dass Menschen nicht als die einzig „entscheidenden Akteur*innen“ (Haraway 2018, S. 81f.) betrachtet werden, während anderen Entitäten bloß die Reaktion auf menschliches Handeln obliege. Haraway argumentiert in ihrem Text mit der Metapher eines Fadenspiels, dessen Teil der Mensch – ob nun gewollt oder ungewollt – sei, um ihren theoretischen Ausführungen eine bildhafte Ebene zu verleihen (vgl. Haraway, S. 75–83). Hier ist erneut Pierre Huyghes Nähe zu den Ausführungen der Theoretiker*innen des New Materialisms zu erkennen, da er für eine Egalität aller Entitäten plädiert. Dies ist unter anderem im dem ausgestellten Begleittext zu *Untilled* nachzulesen, in dem der Künstler das verwendete Material als „Lebendige Wesen und leblose Dinge, gemacht und nicht gemacht“ (*DOCUMENTA (13)*, Museum Fridericianum 2012, S. 739) auflistet.

Ferner erschließt auch er sich den Gedanken eines fadenartigen Zusammenhanges der Dinge der Erde und präsentiert diesen in der bereits erwähnten Skizze. Huyghe formuliert seine Erkenntnis und die Essenz, worum es ihm in seiner Arbeit geht folgendermaßen: „[E]in Netzwerk aus Bedingungen, einen Gesamtkomplex aus Einflüssen, ein autogeneratives System, eine Durchlässigkeit des Zustandes der Dinge [zu entwickeln]“ (Lavigne 2014, S. 29). Mit der Verwendung des Terminus „Netzwerk“ und seinem Verständnis von gegenseitigen Einflüssen, die nicht alleine durch Menschen bedingt sind, bewegt sich Huyghe in geistiger Nähe zum französischen Technologiesoziologen Bruno Latour, insbesondere zu dessen Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). In der ANT formuliert Latour das Zusammenwirken von Aktant*innen beziehungsweise Akteur*innen, die sich mit ihren Handlungen und inskribierten Handlungsanweisungen zu einem Netzwerk zusammenfügen. Die grundlegende Innovation, die die ANT erbringt, besteht in Latours Gedanken, den Begriff des „Akteurs“ ebenfalls auf „nicht-menschliche, nicht-individuelle Entitäten“ (Latour 1996, S. 369) auszuweiten (vgl. Krajewski, S. 11f.). Latour illustriert seine Grundgedanken zur ANT symbolhaft in seinem Aufsatz „Der Berliner Schlüssel“ (siehe Latour 1996, S. 37–52) aus dem Jahre 1991 und verdeutlicht beispielhaft das Zustandekommen solcher Netzwerke als Resultat der Handlungen und der Aktant*innen.

In der Auseinandersetzung mit *Untilled* stößt man schnell an einen Moment der terminologischen Ungewissheit. Es stellen sich Fragen nach der Einordnung von Huyghes Arbeit in ein spezifisches Medium. Die Suche nach begrifflicher Korrektheit beginnt für Pierre Huyghe selbst jedoch bereits an einem weitaus grundlegenden Punkt: mit der Verneinung der Begrifflichkeit „Werk“. Er attestiert der Bezeichnung „Werk“, dass es „bestimmte Heran-

gehensweisen an die Existenz einer Sache bestimmen“ (Raffael 2012, S. 15) wolle. Folglich setzt sich der Künstler für eine Deregulierung des Terminus ein, um den von ihm geschilderten, dem „Werk“ immanenten Zustand aufzulösen. Eine konkrete, terminologische Lösung abseits seiner negierenden Haltung liefert Huyghe allerdings nicht.

In ihrem Essay „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ zu einer Ausstellung des Künstlers im Jahre 2014 bezeichnet die jetzige Direktorin des Palais de Tokyo, Emma Lavigne, *Untilled* als eine Heterotopie und liefert so einen begrifflichen Lösungsansatz (vgl. Lavigne 2014, S. 28 und Schütze 2018, S. 217f.). Die Autorin greift mit dieser Zuschreibung auf einen Gedanken des französischen Philosophen und Soziologen Michel Foucault zurück. Foucault definiert diesen Begriff 1967 in seinem Essay „Des espaces autres“ als Abgrenzung zur Utopie. Er definiert sie wie folgt:

„[Heterotopien sind] reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte [...], die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich dadurch lokalisieren lassen. Da diese Orte völlig anders sind als all die Orte, die sie spiegeln und von denen sie sprechen, werde ich sie im Gegensatz zu den Utopien als Heterotopien bezeichnen.“ (Foucault 1967/2005, S. 935).

Ferner benennt Foucault den Garten als die älteste Heterotopie und beschreibt, dass sich die „ganze Vegetation des Gartens [...] auf diesen Raum“ (Foucault 1967/2005, S. 939) verteile und so ein Mikrokosmos gebildet werde (vgl. Foucault 1967/2005, S. 938f.).

Marie-France Raffael hingegen sieht *Untilled* als einen „Reflexionsraum“ (Raffael 2012, S.13), in dem sich der „Prozess des Werdens“ (Raffael 2012, S. 13) sowie auch die natürliche Endlichkeit aller lebendigen Organismen manifestiert, getreu dem Motto: „Collapse and Recovery“⁷. Hinter *Untilled* sieht Raffael ein von Grund auf anti-hermetisches Kunstobjekt, das „potenzielle Situationen, in denen die ästhetische Erfahrung von Kunst und Natur selbst zum Sujet [wird]“ (Raffael 2012, S. 13), schafft (vgl. Raffael 2012, S.13). Um Rafaels Aussage nachvollziehen zu können, muss man sich Huyghes Verständnis des Wortes „Situation“ bewusst machen. Er fasst diesen Begriff weiter: „[...] ein Bild ist eine Situation. So verstehe ich Bilder, nicht photographisch. Eine Situation ist ein Bild.“ (Raffael 2012, S. 13). Ich sehe *Untilled* jedoch nicht nur als „kein geschlossenes Objekt“ (Raffael 2012, S. 13) wie Raffael argumentiert, sondern vielmehr als ein grenzenloses „Kunstobjekt“ wie auch

84

85

Irene Schütze in ihrem Aufsatz herausgearbeitet hat. Die Prozesse die Huyghe in diesem Mikrokosmos angelegt hat, sind unbegrenzt. Alle Entitäten sehen sich keiner künstlichen Barriere ausgesetzt, die beispielsweise die Myrmekochorie eingrenzt, das Bestäuben der Bienen beschränkt oder den Pollenflug nur auf ein bestimmtes Gebiet eindämmt. Alle Prozesse können innerhalb des angelegten Terrains stattfinden sowie theoretisch endlos weit ausgedehnt werden; sie können außerhalb dieses in der Karlsaue und über die angelegte Heterotopie hinaus stattfinden – der Mikrokosmos wird zum Makrokosmos. *Untilled* ist allerdings nicht nur in seiner physisch-räumlichen Verfasstheit unbegrenzt, sondern auch auf einer zeitlichen Ebene. Huyghe selbst äußerte sich hierzu zweifach. Zum einen erneut im Ausstellungstext, in dem er anmerkt, dass „Maße und Dauer variabel“ (*DOCUMENTA (13)*, Museum Fridericianum 2012, S. 739) seien, zum anderen in einem Text, der neben der Skizze im Begleitbuch zur *DOCUMENTA (13)* erschien. Dort beendet er seine Gedanken zu *Untilled* mit den Worten: „Es ist endlos, unaufhörlich“ (Huyghe 2012, S. 262) und spielt auf alle in Gang gebrachten Prozesse an, die von nun an zyklisch fortlaufen werden. Zudem stimme ich Marie-France Raffaels Interpretation von *Untilled* nicht gänzlich zu. Selbstverständlich geht es Huyghe darum, eine Situation zu schaffen, die sich für mich aber nicht rein auf das ästhetische Erleben von Natur und Kunst beschränkt.

Huyghe schafft, wie es Raffael auch erkennt, einen Reflexionsraum, allerdings über die Rolle des Menschen innerhalb einer Welt, die Entitäten in einer Hierarchie ordnet. Somit setzt er nicht nur ökologische Prozesse in Gang, sondern auch Reflexionsprozesse, die wir Menschen innerlich mit uns selbst verhandeln müssen. Huyghe stellt, wie es der Neue Materialismus anstrebt, den hegemonalen Status des Menschen als „das Maß aller Dinge“ infrage.

FAZIT

Zuletzt möchte ich in meinem Resümee erneut auf Foucaults Heterotopie-Gedanken zurückkommen und anhand der einzelnen Merkmale auf die Relevanz von *Untilled* eingehen.

Ich stimme Levignes und Schützes Einordnung von *Untilled* als einer Heterotopie zu, da es Huyghe tatsächlich gelingt, eine „reale“ Utopie zu schaffen, die die Rolle des Menschen zwar repräsentiert, sie gleichwohl hinterfragt und durch das Verkehren ins Gegenteil eine utopische Gegenwart präsentiert. Hinweise für diese Deutung sind die Repräsentation des Menschen, die durch die Präsenz des Studierenden, des *Liegenden Frauenakts* und die Überreste menschlichen Handelns auf dem Areal der Kompostanlage symbolisiert werden. Gleichzeitig leitet Huyghe einen Diskurs über

die Rolle des Menschen innerhalb dieses Netzwerkes ein, indem alle Entitäten in einer verwirklichten Idealgemeinschaft gleichberechtigt und parallel existieren.

Pierre Huyghes Konzepte und deren praktische Umsetzung in seiner Kunst zeichnen ihn als zeitgenössischen Künstler sowie als signifikante Stimme eines heterogenen, kontemporären, interdisziplinären und anti-anthropozentristischen Diskursfeldes aus: des New Materialisms.

Literatur/Quellen

- „Galerie Ulrike Petschelt. Marlon Middeke erinnert an seinen documenta-Sommer“, in: Hessische Niedersächsische Allgemeine [Webarchiv], 10.06.2013, o.S., <https://www.hna.de/kultur/galerie-ulrike-petschelt-marlon-middeke-erinnert-seinen-documenta-sommer-2948921.html> [letzter Zugriff: 30.06.2020].
- „Pierre Huyghe, Karlsau Park, Documenta 13, June 6 – September 16, 2012“, in: Contemporary Art Daily, <https://www.contemporaryartdaily.com/project/group-show-at-karlsau-park-documenta-13-kassel-7217> [letzter Zugriff: 15.08.2021].
- Braidotti, Rosi, „Die Materie des Posthumanen. Kontexte und Ausblicke des neuen Materialismus“, in: *springerin* (1), 2016, S. 16–21.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, „Vorwort“, in: *dOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher*, hg. v. Museum Fridericianum, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2012, S. 14–17.
- Crutzen, Paul J. und Eugene F. Stoermer, „The „Anthropocene“, in: *IGBP Global Change Newsletter* (41), 2000, S. 17–18.
- dOCUMENTA (13). Das Buch der Bücher*, hg. v. Museum Fridericianum, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2012.
- dOCUMENTA (13). Retrospektive*, o.J., https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_13 [letzter Zugriff: 30.09.2020].
- Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“ [1967], in: ders., *Dits et Ecrits*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S. 931–943.
- Haas, Maximilian, „Versuch einer Kosmologie des Performativen in der Kunst. Über Alfred North Whitehead und Pierre Huyghe“, in: Reto Rössler, Tim Sparenberg u. Philipp Weber (Hg.), *Kosmos und Kontingenz. Eine Gegengeschichte*, Paderborn 2016, S. 251–260.

Haraway, Donna J., *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a.M. 2018.

Huyghe, Pierre, o.T., in: *Das Begleitbuch/The Guidebook*, hg. von Museum Fridericianum, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit 2012, S. 262.

Joselit, David, „Gegen Repräsentation“, in: *Texte zur Kunst* (95), 2014, o.S., www.textezurkunst.de/95/david-joselit-gegen-representation/#id12 [letzter Zugriff: 28.09.2020].

Krajewski, Markus, „Akteur-Netzwerk-Theorie“, in: *Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus* (221), 2016, S. 11–12.

Latour, Bruno, „On actor-network theory: A view clarifications“, in: *Soziale Welt* (47/4), 1996b, S. 369–381.

Latour, Bruno, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996.

Lavigne, Emma, „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“, in: dies. (Hg.), *Pierre Huyghe*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, München 2014, S. 28–32.

Rafael, Marie-France, *Pierre Huyghe. „on site“*, Berlin 2012.

Schimper, Andreas Franz Wilhelm, *Pflanzengeographie auf physiologischer Grundlage*, hg. v. Friedrich C. von Faber, Bd. 1, Jena 1935 [1898].

Schütze, Irene, „Fehlende Verweise, rudimentäre »Markierungen«: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag“, in: *image. Zeitschrift für Bildwissenschaft* (28), 2018, Themenheft *Ikonische Grenzverläufe*, S. 5–21, www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/0e716f387e58d95c20a2d4a38a8d0012.pdf [letzter Zugriff: 04.08.2021].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Pierre Huyghe, Skizze zu *Untilled*, *dOCUMENTA (13)*, 2012, © VG Bild-Kunst, Bonn.

LEA-SOPHIE BALKAU

89

Klima und Kunst im Wandel –
die Kunst- und Kulturszene im
Anthropozän

Besucher*innen dicht an dicht gedrängt in Museen. Auf Ausstellungen das eigene Können präsentieren. Schnell mit dem Billigflug in den Süden Europas zur nächsten Biennale fliegen. Als Galerist*in die Kunstwerke über den Atlantik schicken, damit sie auf einer Messe ausgestellt werden.

Der Kunst- und Kulturbetrieb ist weltweit verflochten und lebt vom ständigen Austausch zwischen Besucher*innen, Künstler*innen, Galerist*innen und Kurator*innen. Jedoch trägt dieser Betrieb mit seiner Globalisierung zum Klimawandel bei. Sowohl Biennalen, Messen, Museen, Galerien, Ateliers als auch der Transport von Kunstwerken und die damit genutzten Verkehrsmittel verursachen einen hohen Ausstoß vom Treibhausgas Kohlenstoffdioxid (CO₂). Damit ist diese Szene nicht allein. Jedes Jahr werden Milliarden von Tonnen an CO₂ ausgestoßen. Das Ausstoßen von Treibhausgasen ist Teil des Anthropozäns und zeichnet damit unter anderem eine neue Epoche aus (vgl. Zalasiewicz 2008, S. 5).

Was ist das Anthropozän? Warum wird von einer neuen Epoche in der Zeitgeschichte der Erde gesprochen? Und was hat das mit Kunst zu tun? Das Wort Anthropozän leitet sich aus dem Griechischen *anthropos* für „Mensch“ und *kainos* für „neu“ ab (vgl. Titz

2016). Mit diesem Begriff wird die Umgestaltung der Erde durch den Menschen beschrieben. Er wurde durch die Wissenschaftler Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer im Jahr 2000 eingeführt (vgl. Crutzen/ Stoermer 2000, S. 17). Die beiden Wissenschaftler stützten sich dabei auf den Geologen Antonio Stoppani, der 1873 bereits von einer „anthropozoic era“ (vgl. ebda.) gesprochen hatte. Die Überlegungen von Crutzen und Stoermer aus dem Jahr 2000, dass eine neue Epoche der Erdgeschichte angebrochen ist, wurden von Zalasiewicz im Jahr 2008 aufgenommen. Auch er konnte die These bestätigen, dass die Menschheit so intensiv in die Geologie der Erde eingreift, dass auf das Holozän das Anthropozän folgt (vgl. Zalasiewicz 2008, S. 7).

Er begründet dies mit dem exponentiellen Wachstum der Erdbevölkerung, dem Anstieg von Treibhausgasen in der Atmosphäre und der Übersäuerung der Ozeane, was dazu führt, dass keine stabilen Klimaverhältnisse mehr vorherrschen können (vgl. a.a.O., S. 5f.). Die Auswirkungen dieser Einflüsse sind laut Zalasiewicz bleibend, da vorhergehende Tier- und Pflanzenbestände nicht mehr gesichert werden können. Durch die Veränderung der natürlichen Vegetation kommt es so zusätzlich zum Artensterben, einer weltweiten Artenwanderung und es entstehen landwirtschaftlichen Monokulturen (vgl. a.a.O., S. 6). Weiterhin verstärkt der Anstieg von Treibhausgasen den Treibhauseffekt, welcher somit zu einem anthropogenen Klimawandel wird. Das Abholzen von Wäldern, die Förderung und Verbrennung von fossilen Brennstoffen und der enorme Ausbau der Viehzucht fördern diesen Wandel. Die Ozonschicht wird dünner und die Erwärmung der Erde steigt – dies führt unter anderem zum Abschmelzen der Polkappen (vgl. ebda.).

Diverse Umwelt- und Naturschutzorganisationen, Schüler*innen und Studierende, die für die Umwelt auf die Straße gehen, stehen für alternative Lebensweisen ein: Ökostrom, Konzepte für Nachhaltigkeit und einen veganen Lifestyle. Neben diesen Veränderungen in Teilen der Gesellschaft scheint auch in der Kunst- und Kulturszene ein Umdenken einzutreten. Künstler*innen machen auf den Klimawandel aufmerksam. Teilweise mit ungewöhnlichen Methoden und einer hohen Produktion an CO₂. Als Beispiel sollen Julian Charrière und Ólafur Eliásson genannt werden. Die beiden Künstler möchten mit ihrer Kunst auf den Klimawandel aufmerksam machen und die Besucher*innen der Ausstellungen zum Nachdenken anregen. Dafür legen sie Strecken bis nach Grönland oder Indonesien zurück, transportieren Eis und Palmölblöcke nach Europa (vgl. Schlieckau 2020 u. Hattesen/Klepper 2020). Dabei stellt sich die übergeordnete Fragestellung, ob die Kunstszene klimafreundlicher werden muss. Darauf basiert

90

91

meine These, dass Künstler wie Ólafur Eliásson (Installation: *Ice Watch*) und Julian Charrière (Ausstellung: *An Invitation to Disappear*) sich mit ihrer Kunst nicht Mitteln bedienen müssten, die den anthropogenen Treibhauseffekt fördern, um auf den Klimawandel aufmerksam zu machen und an Besucher*innen zu appellieren.¹ Zur Abwägung der These bedarf es einer kurzen Einführung in die Projekte *Ice Watch* von Ólafur Eliásson und *An Invitation to Disappear* von Julian Charrière, die hier als Beispiele für die genannte Fragestellung dienen sollen.

Eliásson's Installation *Ice Watch*, die er mehrfach an unterschiedlichen Orten realisiert hat, umfasste bislang insgesamt 54 Eisblöcke (zwölf in Kopenhagen, zwölf in Paris, 24 vor der Tate Modern und sechs vor dem Bloomberg European Headquarter in London), die zwischen eineinhalb und sechs Tonnen wogen. Die Eisblöcke wurden aus dem Nuup Kangerlua Fjord in Grönland nach Dänemark, Frankreich und England transportiert. Sie wurden in den Städten auf Plätze gestellt, die für die Öffentlichkeit frei zugänglich waren. Die kreisförmigen Anordnungen der Eisblöcke bildeten jeweils eine Art Sonnenuhr – eine *Ice Watch* (vgl. Schlieckau 2020, 05:43-05:54). Die Installationen konfrontierten die Besucher*innen auf direkte Art. Eliásson ließ arktisches Eis unmittelbar vor den Augen der Besucher*innen schmelzen, machte damit auf das globale Problem des Schmelzens der Polkappen und auf das Voranschreiten des Klimawandels aufmerksam (vgl. Schlieckau 2020, 05:55-06:05). Der Prozess des Schmelzens wurde sicht-, fühl- und hörbar.

Um diese Installationen kurz einzuordnen: eine aufwändige Planung, eine aufwändige Organisation und ein aufwändiger Transport mit viel CO₂-Ausstoß, dafür, dass Besucher*innen dem sowieso schon seltenen Gletschereis beim Schmelzen zuschauen können. Dennoch liegen bei Eliásson's Installationen Argumente vor, die für das Projekt sprechen und eine pauschale Verurteilung nicht zulassen. Dabei spielt die Herkunft des Eises eine Rolle. Die Eisblöcke stammen zwar aus einem Fjord im Südwesten der Region, dennoch wurden sie nicht aus einem Gletscher direkt abgetragen. Es handelt sich lediglich um Abbruchstücke eines Gletschers, sogenanntes *free-floating ice*, die als kleine Eisberge im Wasser treiben (vgl. Eliásson/ Rosing 2020). Des Weiteren lässt der Künstler seine Installationen nicht zusammenhangslos auf einem beliebigen Platz abschmelzen, sondern sie stehen immer in Verbindung mit einem klimarelevanten Ereignis. Ólafur Eliásson erinnert 2014 mit seiner ersten Ausstellung in Kopenhagen an den fünften Sachstandsbericht des zwischenstaatlichen Ausschusses für Klimaänderungen der Vereinten Nationen (vgl. Eliásson/Rosing 2018). 2015 wiederholt er sein Projekt in Paris in Anlehnung an

die Pariser Klimakonferenz (COP21) und das Pariser Abkommen, in dem sich 195 Länder bestimmten Klimarichtlinien verpflichten, um dem Anstieg der Durchschnittstemperatur entgegenzuwirken (vgl. Zylka 2017). Zuletzt war sein Projekt 2018 in London zu sehen – vor dem Hintergrund der 24. UN-Klimakonferenz in Polen (vgl. Eliasson/Rosing 2018). Die Anlehnung an politische Ereignisse, die Zusammenarbeit mit dem Wissenschaftler Minik Rosing und die wissenschaftliche Reflektion der Thematik sprechen für ein überlegtes und begründetes Handeln (vgl. ebda.).

Weiterhin ist der dänische Künstler Teil von *Earth Speaker*. Die Initiative ermöglicht die Zusammenarbeit zwischen europäischen Künstler*innen und Bürger*innen, die sich für die Umwelt einsetzen wollen (vgl. Plank 2020). Dieses Engagement zeigt wiederum, dass Eliasson nicht rein willkürlich handelt. Der Künstler verdeutlicht, dass es ihm um die direkte Konfrontation und um Emotionen geht. Er sagt über sein Projekt, dass er die Problematik und die Kunst greifbar machen wolle: „Es ist einfach unglaublich wichtig, dass wir auch mit unseren Körpern die Welt und das Klima wahrnehmen, um auch darauf reagieren zu können. Im Prinzip ist das Wissen nicht immer genug, um sich selbst aktivieren zu lassen. (Schlieckau 2020, O-Ton Ólafur Eliasson, 07:22-07:35).

Trotz aller Emotionen müssen die Fakten des Projekts sachlich betrachtet werden. So wird klar, dass der offengelegte Bericht über den ökologischen Fußabdruck des Projekts ungefähr verdreifacht werden muss, denn die Installation wurde nicht nur einmal aufgebaut, sondern auch ein zweites und ein drittes Mal (vgl. Julie's Bicycle 2018). Für den Transport der Eisberge wurden etliche Kilometer zurückgelegt. Die Luftlinie von Nuuk bis Kopenhagen entspricht circa 3.500 Kilometern. Diese wurden für alle drei Installationen insgesamt sechs Mal zurückgelegt. Dabei summiert sich eine Strecke von circa 21.000 Kilometern Luftlinie. Aus dem Bericht über den ökologischen Fußabdruck geht hervor, dass auch Umwege beispielsweise über Aalborg in Dänemark gemacht wurden (vgl. ebda.). Nicht nur die Transportwege von der Arktis nach Europa, die mittels Schiff, LKW und Flugzeug zurückgelegt wurden, lassen den CO₂-Fußabdruck ansteigen. Weiterhin wächst dieser durch die Bergung der Eisblöcke und die Kühlung, die bis Europa erfolgen musste. Aus dem Bericht durch *Julie's Bicycle* – einer Organisation für nachhaltige und umweltfreundliche Kunst – geht ein CO₂-Ausstoß von circa 55 Tonnen hervor. Jedoch wurde dieser nur für die größte der drei Installationen berechnet. Über die Installationen in Dänemark und in Paris gibt es keine Auswertungen, sondern nur Schätzungen. Allerdings lassen sich lediglich minimal geringere Ausmaße vermuten, da sich die Strecken und der Aufwand auf ähnliche Zahlen belaufen und nur die Anzahl der

92

93

Eisblöcke und somit die Kapazitäten für den Transport geringer waren. Jede*r könnte nun im Kopf überschlagen, dass dieses Projekt einen Kohlenstoffdioxidausstoß von circa 150 Tonnen produziert hat. Der CO₂-Ausstoß eines Deutschen liegt durchschnittlich pro Jahr und pro Kopf bei circa 10,4 Tonnen (vgl. Umweltbundesamt 2020).

Neben den belegbaren Fakten wird bei genauerem Reflektieren klar, dass mit diesem Projekt die Umweltproblematik verstärkt, gleichzeitig jedoch heruntergebrochen und auf ein Minimales reduziert wird. Die Klimaerwärmung durch Treibhausgase und die Folge, dass die Polkappen schmelzen, wird auf das Schmelzen von „ein paar Eisbrocken“ reduziert (vgl. Schlieckau 2020, O-Ton Harald Welzer, 08:28-08:59).

Jedoch könnte genau das auch wieder positiv verstanden werden. Wenn rationale Fakten bei weiten Teilen der Menschheit nicht greifen und keine Veränderungen hervorgerufen werden, dann vielleicht mittels Emotionen. In einer solchen Verantwortung sieht sich beispielweise der Künstler Julius von Bismarck, ein Schüler Eliassons. Er versucht mit seiner Kunst Abstraktes zu visualisieren (vgl. Schlieckau 2020, O-Ton Julius von Bismarck, 10:34-10:52). Abschließend ist zu Ólafur Eliassons *Ice Watch* zu sagen, dass die Installationen durch die Auseinandersetzung mit drängenden Problemen und durch die unkonventionelle, aber direkte Darstellung ihre Berechtigung haben. Die Frage, ob ein solches Ausmaß und eine solch enorme Produktion von CO₂ nötig gewesen wäre, muss von jeder*jedem selbst abgewogen und bewertet werden.

Das zweite Projekt, auf das ich mich beziehe, stammt von Julian Charrière und ist in Anlehnung an den Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora im Jahr 1815 entstanden (vgl. Felley/Böttcher 2018). Auch Zalasiewicz bezieht sich in seinem Aufsatz „Are we now living in the Anthropocene?“ auf dieses Ereignis. Denn der natürliche Vulkanausbruch mit schwerwiegenden Folgen und einem „Jahr ohne Sommer“ kann als stratigraphische Markierung in der Erdschicht und geologisch als Beginn des Anthropozäns gesehen werden (vgl. Zalasiewicz 2008, S. 7). Charrière legt in seiner Ausstellung *An Invitation to Disappear* den Fokus auf den Ort des Ausbruchs. Indonesien ist weltweit der größte Lieferant von Palmöl. 2017 lieferte das Land rund 36,5 Millionen Tonnen des Rohstoffs für die Lebensmittel- und Kosmetikindustrie (vgl. Gesche 2018, S. 2). Das Landschaftsbild wird durch große Monokulturen aus Palmölplantagen geprägt.

Auch dieses Bild ist ein großer Bestandteil der Ausstellung Charrières. Ein Raum besteht aus einem Regal mit Palmölblöcken (*The Other Side of Eden*), die durch eine Maschine gekühlt werden,

die wiederum mit Palmöl betrieben wird (vgl. Felley/ Böttcher 2018). Weiterhin ist das Exponat *Love-In*, eine Lavalampe, die ihre Farbgebung und Textur durch Palmöl erhält, Teil der Ausstellung (vgl. ebda.). In einem weiteren Raum sind Bananenpflanzen, Kaffeebäume und Palmen aufgestellt, im Hintergrund läuft unerlässlich ein Schleifband als Symbol für den Raubbau (vgl. Hattesen/Klepper 2018, 02:17-02:36). Des Weiteren sind abgeschliffene Globen (*We Are All Astronauts*), deren Staub neue Landschaften aus einer „zerstörten Landschaft“ bilden, Bestandteil von *An Invitation to Disappear* (vgl. Hattesen/ Klepper 2018, 02:38-02:54). Im finalen Raum der Ausstellung befindet sich eine Videoinstallation, die einen Rave in einer Palmölmonokultur inszeniert. Die Inszenierung erfolgt durch starke Lichteffekte und elektronische Musik (vgl. Hattesen/ Klepper 2018, 03:21-03:37).

In Abwägung, was für und gegen diese Form der Kunst spricht, ist ebenso wie bei Eliasson die unübliche Art und Weise der Auseinandersetzung zu bedenken. Sie ermöglicht den Besucher*innen einen neuen Zugang zur Thematik und zur Kunst. Die elektronische Musik wird in Verbindung mit einer Monokultur aus Pflanzen gebracht, die grausam und ästhetisch zugleich ist (vgl. Hattesen/ Klepper 2018, 00:44-00:55).

Auch bei Julian Charrières Arbeit dürfen die Fakten der Umweltbilanz nicht ungeachtet bleiben. Hier ist ebenso der CO₂-Fußabdruck bedeutend, der durch Flüge nach Indonesien hinterlassen wurde. Weiterhin kommen die Kühlung des Palmöls auf dem Weg von Indonesien bis nach Deutschland, aber auch in der Kunsthalle Mainz hinzu. Das Ausstellungsstück *It Was Hard Not to Be Preoccupied by the Fire and the Nightfall* ist ein Kühl- und Nebelaggregator, der mit dem günstigen Rohstoff und mit Strom betrieben wird und ebenfalls zum Anstieg des CO₂-Fußabdrucks beiträgt. Auch die Lavalampe mit Palmöl wirft Fragen auf. Hat sie einen tiefergehenden Sinn oder wurde sie nur aus ästhetischer Idee heraus geschaffen? Um die Farbe und Wirkung des flüssigen Palmöls zu zeigen, wird für das Licht Strom benötigt (vgl. Felley/ Böttcher 2018). Ein weiterer Energieverbrauch zeigt sich in jenem Ausstellungsraum, in dem Bananenpflanzen, Kaffeebäume und Palmen ausgestellt sind. Denn im Hintergrund läuft unablässig ein Band mit Schleifpapier, welches für die Rodung und das Artensterben von indonesisch heimischen Pflanzen stehen soll (vgl. Hattesen/Klepper 2018, 02:17-02:36).

Eine CO₂-Bilanz zu *An Invitation to Disappear* gibt es nicht. Es wäre eine Möglichkeit gewesen, die eigene Arbeit wie bei Eliassons *Ice Watch* noch einmal auf ihre ökologischen Auswirkungen hin zu reflektieren, aufzuarbeiten und die eigene Kunstproduktion auf diese Weise für Außenstehende transparent und nachvollziehbar

94

95

zu zeigen. Charrière setzt bei dieser Arbeit mehr auf Emotionen und Bilder anstatt auf Wissenschaft. Dass sich eine solche Symbiose nicht ausschließen muss, hat wiederum Ólafur Eliasson gezeigt. Wie der Künstler betont, können Emotionen manchmal mehr bewegen als faktisches Wissen (vgl. Schlieckau 2020, O-Ton Ólafur Eliasson, 07:22-07:35). Und vielleicht ist es, wie Julius von Bismarck gesagt hat, die Aufgabe eines Künstlers, durch Bilder und Emotionen Situationen zu schaffen, die berühren (vgl. Schlieckau 2020, O-Ton Julius von Bismarck, 10:34-10:52). Dennoch besteht der Zwiespalt, ein großes faktisches Problem auf eine kleine Ebene herunterbrechen, die emotionalisiert wird (vgl. Schlieckau 2020, O-Ton Harald Welzer, 08:28-08:59). Ungewiss bleibt, ob es genau das braucht, damit die Mehrheit der Menschen das Ausmaß und die Dringlichkeit des Themas Klimawandel und seiner Folgen begreifen.

Künstler wie Ólafur Eliasson und Julian Charrière müssten sich mit ihrer Kunst nicht an Mitteln bedienen, die den Klimawandel befördern, um auf den Klimawandel aufmerksam zu machen. Auch sollten der Aufwand und das Ausmaß einer Installation oder einer Ausstellung überdacht werden. Muss wirklich dreimal grönländisches Eis nach Europa gebracht werden oder große Palmölblöcke in eine Kunsthalle? Dennoch sind solche großen Installationen einprägsam und sie machen den Klimawandel auf eine absurde Art und Weise erfahrbar.

Abschließend muss gesagt werden, dass die Thematisierung des Klimawandels nicht allein auf Künstler*innen projiziert werden kann. Denn sie sind nur ein Teil des Kunst- und Kulturbetriebs. Auch Museen und Galerien müssen sich fragen, was sie gegen das Voranschreiten des anthropogenen Treibhauseffekts machen können. Dabei treten Fragen auf wie: Müssen alle Gemälde unter einer bestimmten Luftfeuchtigkeit und Raumtemperatur gelagert und ausgestellt werden? Kann eine energie sparendere LED-Beleuchtung eingesetzt werden? Sind alte Museumsgebäude gut gedämmt und kann damit Energie eingespart werden? Können sich Museen mit Photovoltaikanlagen teilweise selbst versorgen? Wird das Haus mit regenerativen Energien versorgt? Woher bezieht das Museumscafé die Lebensmittel? Können Flyer und Kataloge aus recyceltem Material hergestellt werden? Es braucht Künstler*innen, die über das Anthropozän reflektieren, die ihre Kunst überdenken. Aber auch Galerist*innen, die das Potential von klimabewussten Künstler*innen entdecken.² Es ist gut, dass Künstler*innen den Klimawandel auf die Agenda setzen und auf die Dringlichkeit aufmerksam machen, Besucher*innen direkt zu konfrontieren, zum Nachdenken und zum Handeln zu bewegen.

Literatur/Quellen

- Charrière, Julian, Website, <http://julian-charriere.net/> [letzter Zugriff: 15.08.2021].
- Crutzen, Paul J. u. Eugene F. Stoermer, „The ‚Anthropocene‘“, in: *Global Change Newsletter* (41), 2000, S. 17–18.
- Elíasson, Ólafur u. Minik Rosing, *Ice Watch London*, 2018, <https://icewatchlondon.com/> [letzter Zugriff: 13.09.2020].
- Europäische Union, „Ursachen des Klimawandels“, 2020, https://ec.europa.eu/clima/change/causes_de [letzter Zugriff: 03.10.2020].
- Felley, Jean-Paul u. Stefanie Böttcher (Hg.), *An Invitation to Disappear*, Ausst.-Kat. Mainz und Bagnes, Kunsthalle Mainz, Roma Publication: Amsterdam, 2018.
- Hattesen, Maja u. Petra Klepper, „natürlich! Kunst und Palmöl“, Südwestrundfunk, 2018, <https://www.swrfernsehen.de/natuerlich/kunst-und-palml-100.htm> [letzter Zugriff: 27.09.2020].
- Julie's Bicycle, „Inside the Ice – Ice Watch Carbon Footprint“, 2018, http://Olafureliasson.net.s3.amazonaws.com/subpages/icewatchlondon/press/Ice_Watch_London_Carbon_Footprint.pdf [letzter Zugriff: 03.10.2020].
- Jürgens, Gesche, „Palmöl aus Raubbau in Indonesien“, Greenpeace, 2018, https://www.greenpeace.de/sites/www.greenpeace.de/files/publications/fs_palmoel_aus_indonesien_2018_neu.pdf [letzter Zugriff: 03.10.2020].
- Plank, Irene, „Ólafur Elíasson stärkt die jüngsten Stimmen Europas“, EU-Ratspräsidentschaft – Auswärtiges Amt, 2020, <https://www.eu2020.de/eu2020-de/praesidentschaft/partizipativ-eliasson-kulturprogramm/2358178> [letzter Zugriff: 02.10.2020].
- Scherzer, Jörg, „Die hausgemachte Sintflut“, in: *Der Tagesspiegel*, 29.10.2014.
- Schlieckau, Frauke, „Klimawandel in der Kunst“, ZDF, 3sat, 27.06.2020, <https://www.zdf.de/kultur/kulturdoku/klimawandel-in-der-kunst-100.html>, [letzter Zugriff: 02.10.2020].
- Titz, Sven, „Ein gut gemeinter Mahnruf“, in: *Neue Züricher Zeitung*, 04.11.2016.
- Umweltbundesamt, „Treibhausgas-Emissionen in der Europäischen Union“, Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU), 2020, <https://www.umweltbundesamt.de/daten/klima/treibhausgas-emissionen-in-der-europaeischen-union#prokopf-emissionen> [letzter Zugriff: 06.10.2020].
- Zalasiewicz, Jan, „Are we now living in the Anthropocene?“, in: *GSA Today* (18/2), 2008, S. 4–8.
- Zylka, Regine, „Die Klimakonferenz in Paris“, Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU), 05.09.2017, <https://www.bmu.de/themen/klima-energie/klimaschutz/internationale-klimapolitik/paris-abkommen/> [letzter Zugriff: 03.10.2020].

AMELIE REINHOLDT

99

„Artivismus“¹:
im Spannungsfeld zwischen
Kunst und Aktivismus – inwiefern
kann Kunst ökoaktivistisch
sein? Eine Positionierung von
Jenny Kendlers und
Jeremy Bolens Werk
Lounging Through the Flood
(2019)

Kunst im Namen von Aktivismus? Handelt es sich hier um eine offensichtliche Disharmonie oder um zwei Phänomene, die einander selbstverständlich inhärent sind und somit in ständiger Korrelation zueinanderstehen? Dieser geschichtsträchtigen Frage soll in der folgenden persönlichen Stellungnahme nachgegangen werden unter Bezugnahme eines Werks der US-amerikanischen Umweltschützerin und Künstlerin Jenny Kendler und des US-amerikanischen Künstlers Jeremy Bolen, das im Rahmen des künstlerischen Forschungsprojekts *Mississippi An Anthropocene River* geschaffen wurde.

Selbst war ich immer der Meinung, dass Kunst definitiv und in vielerlei Hinsicht aktivistisch und demnach auch ökoaktivistisch sein kann, wenn nicht sogar sein muss, und somit zum Thematisieren von bestimmten politischen, ökologischen und gesellschaftlichen Forderungen beiträgt. Wenn ich an „Aktivismus und Kunst“ denke, dann sehe ich als erstes die Schlagzeilen über die *Uni-Ferkelei* der Wiener Aktionisten von 1968 vor mir, Yoko Onos zweiwöchige *Bed-ins for Peace*-Performances gegen den Vietnamkrieg oder ich denke an Ai Wei Weis Rettungswesten-Installation am Berliner Gendarmenmarkt und an Marina

¹ Der Neologismus „Artivismus“ soll die Verschmelzung von politischem Aktivismus und künstlerischer Auseinandersetzung ausdrücken. Die Herkunft dieser „Hybridform“ ist nicht eindeutig auf eine konkrete Bewegung oder Kunstrichtung zurückzuführen, es kann aber davon ausgegangen werden, dass sie den Antikriegs- und Globalisierungsbewegungen der 1960er Jahre entspringt und somit oft mit Joseph Beuys, Yoko Ono oder der gesamten Fluxusströmung in Verbindung gebracht wird. Mehr dazu: <https://www.greenpeace.ch/de/hintergrund/45169/artivismus%E2%80%89-%E2%80%89-modewort-oder-neue-kunstrichtung-mit-politischer-wirkung/> [letzter Zugriff: 26.03.2021].

Abramovičs Performance *Balkan Baroque* in Gedenken an die Opfer der Jugoslawienkriege.

Allerdings fiel mir mit der Zeit und vor allem durch den eigenen Schaffensprozess immer mehr auf, dass es nahezu unmöglich zu sein scheint, zwei derart immaterielle und vage Entitäten wie „Kunst“ und „Widerstand“ reibungslos miteinander zu verbinden und einander ausdrücken zu lassen. Künstlerische Werke sind oft so äquivok, dass es utopisch wäre, zu meinen, dass ein Werk bei verschiedenen Betrachter*innen dasselbe auslösen und eine konkrete Thematik übermitteln könnte, die „alle“ erkennen und die es somit schafft, zur Aktion zu mobilisieren. Die Problemstellung, ob „es bei einem sinnlich vermittelten, ästhetischen Phänomen wie Kunst überhaupt angebracht [ist], wissenschaftlich-objektive Kriterien festzulegen, nach denen sie als Widerstand „kategorisiert“ werden kann“ (Bogerts 2017, S. 7-28), mit der sich die Konfliktforscherin Lisa Bogerts in ihrem Essay „Ästhetik als Widerstand“ auseinandersetzt, verfolgt auch mich zunehmend und untermauert zudem meinen eigenen Zweifel an einer bedingungslosen Zusammengehörigkeit von Kunst und Widerstand. Da Schwarzweißmalerei hier nicht zielführend ist und je nachdem, mit wem man diskutiert, alles als Kunst und alles als politisch deklariert werden könnte, was in einem endlosen Diskurs ausufern würde, habe ich mir folgende Abkürzung überlegt:

Um sich der Frage nach aktivistischer Kunst überhaupt nähern zu können, erschien es mir sinnvoll, eine Art „Checkliste“ zu entwerfen, die einer künstlerischen Arbeit eine widerständige sowie ökoaktivistische Disposition attestieren kann.

Zuvor sollte noch angemerkt werden, dass künstlerisch-aktionistische Bewegungen oft verschiedene Ungerechtigkeitskategorien wie Rassismus, Sexismus, Homophobie, Ableismus, klimabedingte Flucht und weitere postkoloniale Zusammenhänge als miteinander verkettet und somit als intersektional betrachten, der Fokus in dieser Ausführung soll aber weiterhin auf ökoaktivistischer Kunst und dem Dualismus zwischen Anthropozän und Umwelt liegen. Zudem möchte ich darauf hinweisen, dass ich selbst von einem weißen-westlich/europäischen Standpunkt aus überlege und es zu beachten gilt, dass Kunst in westlichen Demokratien und Industrieländern per se anderweitig aktivistisch und viel gefahrloser ist als beispielsweise in Diktaturen oder in Regimen,² in welchen Zensur, Missachtung von Menschenrechten und Folter an der Tagesordnung stehen. Persönlich empfinde ich, dass kritische-aktionistische Kunst in besagten politischen Umständen immer einen widerständigeren, politischeren und tiefgreifenderen Kern hat und somit ein starkes existenzialistisches Ethos ausdrückt, das oft in der westlichen Welt nicht annähernd nach-

100 101

empfunden werden kann. Unter Berücksichtigung der genannten Voraussetzungen habe ich besagte ökoaktivistische „Checkliste“ aufgestellt, welche anhand von sechs Dimensionen analysieren kann, ob ein Kunstwerk als aktivistisch und animierend verstanden werden könnte und somit in sich die Entitäten „Kunst“ und „Ökoaktivismus“ verschränkt.

Die erste Dimension befasst sich mit dem Mobilisierungspotenzial der künstlerischen Arbeit. Das Werk sollte es schaffen, auf subtile oder augenfällige Art ein umweltpolitisches Bewusstsein zu generieren bei den Betrachter*innen, indem es auf einen menschgemachten klimatischen Missstand wie Gewässerverschmutzung, Artensterben, Treibhausgase o. ä. hinweist. Das Kunstwerk stellt somit einen Impuls zum Tätigwerden dar und motiviert, in Aktion zu treten.

Mithilfe der zweiten Dimension soll sichergestellt werden, dass der/die Kunstschaffende die Arbeit aus einem konkreten aktivistischen Interesse heraus anfertigt. Die ökoaktivistische Gesinnung sowie Hintergrundinformationen zum Engagement der Künstler*innen sollten offengelegt sein und beispielsweise in Beschreibungen oder Vorträgen über die Arbeit deutlich werden, sofern sie nicht direkt aus dem Werk hervorgehen. Betont wird diese Dimension bei namentlichen Künstler*innen beispielsweise durch Teilnahme an Ausstellungen mit ökoaktivistischem Interesse³ oder durch Zusammenarbeit mit Spezialist*innen, Geolog*innen, Biolog*innen und Forscher*innen im Bereich des Umweltschutzes.

In der dritten Dimension wird untersucht, ob die künstlerische Arbeit selbst nachhaltige und umweltfreundliche Elemente bzw. Bestandteile aufweist. So könnte das Werk beispielsweise nachhaltig produziert worden sein oder es ist komplett abbaubar und kann sich somit klimafreundlich dekomponieren.

Die vierte Dimension befasst sich mit der diskursiven Verbreitung und medialen Repräsentation in Bezug auf das Kunstwerk. So erfahren beispielsweise viele Menschen von einem künstlerischen Werk, wenn es an einem öffentlichen und im Idealfall politisch-symbolischen Ort installiert ist. Räume, die leicht zugänglich sind und von menschlicher Zerstörung und Verschmutzung geprägt sind wie gerodete Wälder oder das vermüllte Meer betonen die dahinterliegende aktivistische Intention. Auch traditionell gesehen haben öffentliche Installationen einen hohen Bedeutungswert, da der klassische Museums- und Galeriebesuch oft der finanziell stärkeren Mittel- und Oberschicht sowie der „Kunstbourgeoisie“ vorbehalten ist, während der öffentliche Raum für alle Menschen erreichbar ist. Die fünfte Dimension überprüft, ob die künstlerische Arbeit eine oder mehrere konkrete Um-

weltthematiken wie die folgenden aufgreift: Anthropozentrismus, Umweltverschmutzung, menschengemachter Klimawandel, Artensterben, Gletscherschmelzen, Rodung des Regenwaldes, Anstieg des Meeresspiegels, Treibhausgase, Hungersnöte, Dürren, Klimaflüchtlinge etc.

In der letzten Dimension wird untersucht, ob das Kunstwerk die menschliche bzw. anthropogene Perspektive verlagert und somit andere biotische Entitäten in den Vordergrund rückt, um ihnen eine Bühne zu bieten. Die Dezentrierung des menschlichen Egos sollte also eine artenübergreifende Multiperspektivität hervorrufen bzw. mittels des Kunstwerks ermöglichen.

Diese Checkliste soll nun im weiteren Schritt auf besagtes künstlerisches Projekt angewendet werden, auf das ich über das *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin aufmerksam geworden bin: *Mississippi: An Anthropocene River*.

Hier handelt es sich um ein riesiges trans- und interdisziplinäres Forschungsprojekt, welches sich um den von menschlichen Eingriffen geprägten, knapp 4000 km langen US-amerikanischen Fluss Mississippi dreht und das eine Art Rundreise mit verschiedenen *Fieldstations* und Workshops bietet (vgl. Haus der Kulturen der Welt. Das Berliner Projektteam 2019). Es geht darum, Kultur, Geschichte, Ökologie, Technologie und Gesellschaft besser im Zusammenhang mit dem aktuellen geologischen Zeitalter zu verstehen, wobei gefragt wird nach einem symbiotisch-verbundenem „Wir“ im planetarisch-anthropozänen Zyklus (vgl. ebda.). Verknüpft werden mit dem Projekt zudem lokale, globale und internationale Problemlagen durch Kooperationen in internationalen Kunst- und Forschungskollektiven (vgl. ebda.). Da das Mississippi-Projekt so vielseitig ist und an sich fast schon alle ökoaktivistischen Punkte der Checkliste erfüllt und hunderte Kunstworkshops und Happenings zählt, sollen primär die vierte der fünf „Fieldstations“, welche unter anderem das Werk *Lounging Through the Flood* (vgl. Abb. 1) der umweltaktivistischen Künstler*innen Jenny Kendler und Jeremy Bolen beinhaltet, genauer betrachtet werden.

Hierbei handelt es sich um eine schwimmende Outdoor-Installation auf dem Mississippi bestehend aus 100 zusammengebundenen alten Rettungsringen, auf denen ein alter Gartenstuhl thront.⁴ Bemalt wurde die Installation mit einer weißen Outdoorfarbe, die ironischerweise vom Farbenhersteller „Climate Change“ genannt wurde, was Kendler mokant in ihrer Werksbeschreibung betont (vgl. Kendler 2019). Die weiße, geisterhaft schwebende Zusammenballung, die aussieht, als wäre sie von der starken Sonneneinstrahlung völlig ausgebleicht, wobei Kendler und Bolen mutmaßlich auf schädliche Ozonlöcher anspielen könnten, ruft

102

103



Womöglich deuten Kendler und Bolen auch eine auf dem Wasser treibende apokalyptische Hinterlassenschaft letzter Zivilisationen an, die eine Zeit nach dem Klimakollaps und nach dem Menschen erahnen lässt. Die nachhaltige Recyclingskulptur vermittelt eine raue Endzeitstimmung und somit auch eine eindeutige umweltpolitische und mobilisierende Mahnung und erfüllt so die erste ökoaktivistische Dimension: Sie schafft sowohl auf direktem Weg, indem sie die Verschmutzung von Gewässern durch Schrott optisch darstellt, als auch auf indirektem Weg, als symbolisches Schiffbruch- und Fluchtobjekt vor Katastrophen, ein Bewusstsein für die aktuelle Lage von Mensch und Umwelt. Gleichermassen zeigt die künstlerische Arbeit die Intersektionalität von Ungerechtigkeitskategorien auf und schafft ein Bewusstsein für die Folgen des Klimawandels, da – wie erwähnt – die Installation auch auf die Lage von Klimaflüchtlingen anspielt. Zudem wird auch die zweite und dritte ökoaktivistische Dimension erfüllt, da die Künstlerin Jenny Kendler eine bekennende Umweltaktivistin ist, die sich seit Jahren privat und professionell in ihrem künstlerischem Werk für den Umweltschutz einsetzt (vgl. ebda.) Beispielsweise betont Kendler auf ihrer Webseite, dass sie aus Gründen der Nachhaltigkeit das Fliegen aufgegeben hat und versucht, alle ihre Werke möglichst ethisch, klimaneutral und recyclebar herzustellen: „This also extends to my art-works themselves, which make every effort be

Abb.1 ©Jenny Kendler/Jeremy Bolen; Bolen, Jeremy: „Works. Lounging Through the Flood“, <http://www.jeremybolen.com/31> [letzter Zugriff: 05.08.2021] oder Kendler, Jenny: „Projects. Lounging Through the Flood“, 2019, <https://jennykendler.com/section/483111-Lounging-Through-the-Flood.html> [letzter Zugriff: 25.03.2021]

⁴ Vgl. für Informationen u. Abbildungen: <https://jennykendler.com/section/483111-Lounging-Through-the-Flood.html> [abgerufen am 25.03.2021].

ethically and sustainably-produced, shipped and installed – and are often ephemeral in nature, mostly recyclable or literally biodegradable.“⁵

Wie bereits erwähnt, nutzten Kendler und Bolen bei der Installation von *Lounging through the flood* fast ausschließlich gebrauchte und nachhaltige Gegenstände sowie Sperrmüll von Recyclinghöfen. Spannend ist zudem, dass die Skulptur weiterhin nach dem Abbau existieren soll als klimaneutrale 3D-Videoinstallation (vgl. Kendler 2019). Zudem sollen Fotoprints der Skulptur erstellt werden, wobei für den Druck Flusswasser benutzt wird, um Spenden für die Aktivismusgruppe *Extinction Rebellion Chicago* und verschiedene Hochwassersoforthilfe-Projekte zu sammeln (vgl. ebda.).

Meiner Meinung nach erfüllen Kendler und Bolen auch die vierte ökoaktivistische Dimension, da das Kunstwerk Teil eines sehr großen aktivistischen Werks mit internationaler Reichweite ist. Das Großprojekt *Mississippi an Anthropocene River* wurde zudem international gefördert von Partnern wie dem Auswärtigen Amt und der Max-Planck-Gesellschaft (vgl. Haus der Kulturen der Welt. Das Berliner Projektteam 2019). Zudem ist der Mississippi öffentlich zugänglich für alle Menschen und trägt einen tiefen Symbolwert aufgrund seiner Geschichte, welche verwoben ist mit Umweltkatastrophen, menschlich-technischer Veränderung und Bebauung, Sklaverei, Rassismus und Hochwasserkrisen. Auch die fünfte und sechste Dimension werden mit Kendlers und Bolens Werk transportiert, da sie sich offenkundig mit Themengebieten wie Anthropozentrismus in Wechselwirkung mit der Umwelt, Überschwemmungen, Fluchtursachen, Verschmutzung von Gewässern und Veränderungen des Meeresspiegels auseinandersetzen. Zudem dezentrieren sie die menschliche Sichtweise und inszenieren ein multiperspektivisches, ambivalentes Szenario, wobei es vor allem um die katastrophalen Folgen für die Umwelt durch menschliches Zutun geht. Kendler und Bolen negieren die besondere Stellung des Menschen, und stoßen ihn bildlich und symbolisch mit ihrer Installation von seinem „Thron“, der nur ein alter, klappriger Gartenstuhl ist.

Abschließend kann festgehalten werden, dass Kunst und (Öko-)Aktivismus weder einander ausschließen noch bedingungslos miteinander verwoben sind. Es müssen bestimmte „Gütekriterien“ erfüllt werden, die einem künstlerischen Werk ein aktivistisches Potenzial konzederen können. Die visuelle und ästhetische Kraft von künstlerischem Ausdruck kann aber in jeder Hinsicht, bei Einhaltung der genannten Dimensionen, für den widerständigen, aktivierenden und emanzipatorischen Ausdruck instrumentalisiert werden. Wie man anhand von *Lounging Through*

the Flood gesehen hat, ist eben dieser visuelle und ästhetische Moment, welchen aktivistische Kunstwerke spielerisch transportieren, oft eindrucksvoller und gravierender für die Betrachtenden als andere Formen von Protest und Subversion, die nicht musisch und kunstsinnig daherkommen.

Literatur/Quellen

Allemann, Markus, „Artivismus- Modewort oder neue Kunstrichtung mit politischer Wirkung?“, 2018, <https://www.greenpeace.ch/de/hintergrund/45169/artivismus%E2%80%89-%E2%80%89-modewort-oder-neue-kunstrichtung-mit-politischer-wirkung/> [letzter Zugriff: 26.03.2021].

Bogerts, Lisa, „Ästhetik als Widerstand: Ambivalenzen von Kunst und Aktivismus“, in: *PERIPHERIE – Politik, Ökonomie, Kultur* (37), 2017, S. 7-28., <https://www.budrich-journals.de/index.php/peripherie/search/search?query=lisa+bogerts> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

Bolen, Jeremy: „Works. Lounging Through the Flood“, <http://www.jeremybolen.com/31> [letzter Zugriff: 05.08.2021].

Haus der Kulturen der Welt. Das Berliner Projektteam, *Mississippi. An Anthropocene River. In Situ Anthropozän*. Kuratorisches Statement, 2019, <https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2018/mississippi-an-anthropocene-river/kuratorisches-statement-mississippi/mississippi-kuratorisches-statement.php> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

Haus der Kulturen der Welt, *Anthropocene Curriculum. Field Station 4: Confluence Ecologies. Lounging Through the Flood, 2019*, <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/lounging-through-the-flood> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

Kendler, Jenny, „Projects. Lounging Through the Flood“, 2019, <https://jennykendler.com/section/483111-Lounging-Through-the-Flood.html> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

Kendler, Jenny, Contact, o.J., <https://jennykendler.com/contact.html> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

Matzner, Alexandra, *DOCUMENTA (13): Kunst und Ökologie*, 2012, <https://artinwords.de/documenta-13-kunst-und-oekologie/> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

<https://www.tagesschau.de/ausland/interviewaiweiwei100.html> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

Abbildungsverzeichnis

©Jenny Kendler/Jeremy Bolen; Bolen, Jeremy: „Works. Lounging Through the Flood“, <http://www.jeremybolen.com/31> [letzter Zugriff: 05.08.2021] oder Kendler, Jenny, „Projects. Lounging Through the Flood“, 2019, <https://jennykendler.com/section/483111-Lounging-Through-the-Flood.html> [letzter Zugriff: 25.03.2021].

104 105

MARIE-SOFIE GRM

107

Kritik an Rosi Braidottis
Posthumanismus – progressiv
genial oder doch nur utopisch?

Die nachfolgende Analyse fokussiert sich auf Teilgebiete von Rosi Braidottis Konzept des Posthumanismus, basierend auf ihrem Buch *The Posthuman* von 2013. Es handelt sich hierbei um eine persönliche Stellungnahme, welche Braidottis posthumanistische Intentionen und Ziele kritisch reflektiert und diskutiert: inwieweit die Entwicklung einer affirmativen Form der posthumanistisch-kritischen Theorie uns wirklich helfen könnte, verschiedene zeitgenössische, sozio-politische Probleme zu bewältigen (vgl. van Ingen, S. 530). Kurz gesagt wird untersucht, ob ihr philosophisches Gerüst tatsächlich praktisch nutzbar sein könnte, um eine positiv-progressive Veränderung des aktuellen Status quo anzustoßen.

GESTEINSSCHICHTEN ALS GRUNDLAGE FÜR DIE NEGIERUNG DES ANTHROPOZÄNS?

Der erste Eindruck von Braidottis sehr weitläufigem Konzept des Posthumanismus war für mich aufgrund ihrer oppositionellen Haltung gegenüber dem Anthropozän von einer gewisser Voreingenommenheit geprägt. Genauer genommen war es eine be-

stimmte Aussage, mit welcher Braidotti die Gültigkeit des Anthropozän-Begriffs komplett zu verneinen versuchte, die mich irritierte. In ihrem an der Harvard-University gehaltenen Vortrag über „The Posthuman Knowledge“ von 2019 stellte sie nämlich folgende Behauptung auf: „There aren't enough traces in structure of our earth, in the different strata of planetary rocks. There hasn't been enough human presence to justify the change of our geological era to anthropocene“ (Braidotti 00:19:14- 00:19:37).

Aus geologischer Sicht scheint diese Aussage momentan noch zu stimmen, human-historisch gesehen hinkt das Argument jedoch aus meiner Sicht. Durch die zunehmende Globalisierung und das damit verbundene kollektive Lernen haben sich allein im letzten Jahrhundert mehr bahnbrechende Veränderungen ereignet als in den vorherigen 250.000 Jahren der Menschheitsgeschichte. Dazu zählen positive Erfindungen wie das erste Telefon, der erste Computer und das Internet, das weitere Neuerungen immer schneller vorantreibt, aber auch negative, zerstörerische und umweltfeindliche Entwicklungen wie der Klimawandel, der Abbau der stratosphärischen Ozonschicht, der Verlust der biologischen Vielfalt (vgl. Serangeli 2008, S. 48), die Versauerung und Verschmutzung der Ozeane durch Mikroplastik, die Ungleichheit der globalen Süßwassernutzung (immer weniger Menschen haben Zugang zu sauberem Trinkwasser), die Veränderungen des Land-systems, die chemische Verschmutzung und Aerosolbelastung der Atmosphäre (vgl. The Royal Society 2020, S. 11) und zu guter Letzt die globale Bedrohung durch die Atombombe. All dies sind handfeste Fakten, die den negativen und unbestreitbaren Einfluss des Menschen auf seine Umwelt konstituieren. Unabhängig davon, ob wir uns in einem neuen geologischen Zeitalter befinden oder nicht, sind wir Teil eines komplexen, globalen Systems, und die Beweise für unseren Einfluss auf dieses System sind deutlich sichtbar geworden.

Um noch einmal auf Braidottis Argument bezüglich der geologischen Gesteinsschichten zurückzukommen: wenn bedacht wird, dass die oben aufgeführten Ereignisse Teil des letzten Jahrhunderts sind, erklärt sich, warum demnach nicht genügend menschliche Spuren in den tieferen Gesteinsschichten vorzufinden sind. 100 Jahre sind als Zeitraum zu kurz, als dass sich ausreichend weitere Schichten ablagern könnten, um menschliches Handeln in noch tieferen Gesteinsschichten geologisch nachweisen zu können. Aber reicht diese Argumentation wirklich aus, das Anthropozän als Konzept zu verwerfen?

108

109

NATUR-KULTUR-KONTINUUM VERSUS SOZIAL-KONSTRUKTIVISTISCHER ANSATZ

Und obwohl Braidotti zum Beispiel „The Sixth Extinction“ definitiv als Problem anerkennt (Braidotti 00:27:05-00:27:10), welches weiter angegangen werden muss, sieht sie den Ursprung allen Übels primär in der humanistischen Begriffsdefinition des Menschen, die sie durch die momentane Umweltkrise wieder verstärkt aufkommen sieht: „... post-anthrocentric neo-humanists of all sorts, from animal rights activists to eco-feminists. They all take the environmental crisis as evidence of the need to reinstate universal humanist values [...] I am, however, seriously worried about the limitations of an uncritical reassertion of humanism“ (Braidotti 2013, S. 86). Daraus resultiert ihr Gegenvorschlag des monistischen Matter-Realism (a.a.O., S. 95). Mit ihrer Disposition und ihrer Argumentation für den Ding-Realismus, gekoppelt mit einem monistischen Natur-Kultur-Kontinuum (a.a.O., S. 158), neigt sie jedoch zu einem – meiner Auffassung nach – grenzwertigen bis hin zu einem gefährlich stagnativen Relativismus.

Das Paradoxon, auf welches ich abziele, ist Folgendes: Obwohl der Mensch als *Nomadic Subject* Verantwortung übernehmen und einen verantwortungsbewussten Platz in der Welt einnehmen soll (a.a.O., S. 164), wird dem Menschen durch die radikale Verabschiedung des Natur-Kultur-Gegensatzes und durch die Einführung des monistisch-ontologischen Ansatzes (a.a.O., S. 166) die Verantwortung für sein vorheriges Handeln durch Gleichstellung abgenommen. Durch die Gleichsetzung von Mensch und Natur, durch Dezentralisierung, wird dem Menschen die moralische Katharsis zu Teil, sich nicht mit eigenen umweltfeindlichen Gräueltaten befassen zu müssen. Wie Adrian Demleitner bereits in seiner Rezension zu Braidottis *The Posthuman* angemerkt hat, wird der Mensch einerseits als Konzept aufgelöst, andererseits tut sich ein moralisches Problem auf: „Wenn es nicht um uns geht, was soll's uns dann noch angehen?“ (Demleitner 2016, S.2). Es ist nicht zu leugnen, dass die extreme, zentralistische Vormachtstellung, welche sich die Menschheit momentan noch zuschreibt, viel Negatives für Umwelt und marginalisierte Gruppen beigetragen hat und nach wie vor beiträgt. Daher ist Braidottis Wunsch nachempfindbar, dieses Konzept stürzen zu wollen. In Anbetracht der zuvor erwähnten Widersprüchlichkeiten stellt sich jedoch die Frage nach der Sinnigkeit eines radikalen Natur-Kultur-Kontinuums. Warum zwanghaft versuchen, den sozial-konstruktivistischen Zustand aufzulösen, anstatt sich in der Mitte zu treffen?

Der Philosoph Ottfried Höffe äußert sich in seinem Beitrag „Von der humanitären Forschung kann es nie genug geben“ zur

Thematik der Stellung des Menschen im Post- und Transhumanen wie folgt: Er leitet aus den vorherrschenden posthumanen Konzepten den Wunsch nach vollkommenem Egalitarismus im Hinblick auf die Ebenen von Mensch, Umwelt und Technologie zwei Verbote ab: Erstens, der Mensch dürfe sich nicht als höherwertig einschätzen; zweitens, er habe kein Recht, die Natur zu zerstören. Es sind genau diese Ansprüche, welche auch Braidotti an die posthumane Menschheit stellt. Wie nobel, logisch und weise diese Aussagen im ersten Moment auch klingen mögen, so sind auch diese von hoher, kontradiktorischer Natur. Denn beide Verbote setzen wiederum eine gewisse „Sonderstellung“ voraus, welche sich nicht mit dem monistischen Weltbild Braidottis vereinbaren lassen. Höffe veranschaulicht diesen Widerspruch wie folgt: „Ob man sich als höherwertig oder wie manch skrupulöser Sünder als minderwertig einschätzt – in beiden Fällen braucht man eine Fähigkeit, über die nach all unserer Kenntnis weder Mikroben noch Singvögel noch Menschenaffen verfügen, die Fähigkeit zur Selbsteinschätzung, einschließlich der Über- und Unterschätzung.“ (Höffe 2020).

Es muss daher bedacht werden, dass sich die kognitive und emotionale Überlegenheit des Menschen gegenüber anderen Lebewesen und seiner Umwelt, sich nicht nur negativ äußert. Daher Höffes Vorschlag: „Man muss nicht von Höherwertigkeit sprechen, trotzdem anerkennen, dass nur der Mensch zu jenem im emphatischen Sinn humanen Verhalten instande ist, nicht bloß gegen seinesgleichen, sondern auch gegen Fremde, einschließlich fremden Arten hilfsbereit und großzügig zu sein“ (Höffe 2020). Wenn man nun nochmals das Ausmaß an Schaden in Betracht zieht, welchen der Mensch verursacht hat, so wäre es demnach essenziell, das Wissen, mit welchem man genannte Schäden angerichtet hat, umgekehrt zu nutzen, zu kanalisieren, um diese wieder zu beheben oder zumindest einzudämmen. Die Mechanismen der heutigen Produktion und des heutigen Konsums zu überdenken und gleichzeitig umzudenken und sich so in Richtung Nachhaltigkeit zum Wohl der Umwelt, nicht-anthropozentrischer Wesen und zu guter Letzt des Menschen selbst zu bewegen.

In seinem Artikel „Beyond The Nature/Culture Divide? The Contradictions of Rosi Braidotti's The Posthuman“ positioniert sich auch Michiel van Ingen gegen Braidottis monistisches Konzept des Matter-Realism: „nothing is of practical use is in fact achieved by ‚becoming animal‘ or ‚becoming earth‘“ (van Ingen 2016, S. 537). Die Aufhebung des Natur-Kultur-Trennung sieht er lediglich als „morally-appealing-aim“ (ebda.).

110

111

DIE FRAGE NACH DEM TRANSHUMANISMUS IM POSTHUMANISMUS

Ein weiterer kritischer Punkt der monistischen Gleichstellung von Menschen und allen anderen Lebewesen ist die ambivalente Position des Konzepts zum intrinsischen Bedürfnis nach Weiterbildung und Selbstoptimierung des Menschen. Diese Bedürfnisse haben augenscheinlich nur beim Menschen in dem vorherrschenden Ausmaß stattgefunden. Natürlich haben sich auch andere Lebewesen durch verändernde Umweltumstände assimiliert und weiterentwickelt, aber sind diese Entwicklungen wirklich vergleichbar mit dem menschlichem Drang zur Perfektionierung?

Und hier kommen wir zu einem weiteren Teilpunkt von Braidottis philosophischem Konzept, welchen ich diskutieren möchte: und zwar die Kreuzstelle von Posthumanismus und Transhumanismus. Donna Haraways Transhumanismus als Sozialtheorie von der künstlichen Überschreitung genetisch-menschlicher Grenzen findet sich in Braidottis Theorie des Nomadischen Subjekts wieder: „To become machine“ (Braidotti 2013, S. 94), heißt es hier. Fraglich ist, wem es in unserer momentanen Gesellschaft als erstes möglich sein wird und am meisten nutzen wird, ganz nach Donna Haraway Cyborgs, mit Maschinen und Technik zu verschmelzen, mit dem Ziel körperlicher Optimierung. Sind es die ärmsten 50% der Weltbevölkerung, welche zusammen nur 1% des Weltvermögens besitzen, oder die reichsten 1 Prozent, welche 40% des Weltvermögens ausmachen? Man bedenke hier beispielhaft Putins befürwortende Einstellung zur Gentechnik.

Dirk Bleen und Bernd Flessner evaluieren in ihrer Kritik des Transhumanismus den momentanen Stand unserer individualistischen Gesellschaft wie folgt: „Die kompetitive normative Logik der Individualisierungsgesellschaft ist eine, die nach dem Winner-takes-all Prinzip funktioniert. Schon der zweite Sieger schaut in die Röhre. Wettbewerbe produzieren daher vor allem Verlierer. Normalleistungen wird die Anerkennung verwehrt, außergewöhnlichen Erfolgen gilt die allgemeine Achtung. Insbesondere die Überwindung der Schranken des eigenen Körpers findet Anerkennung“ (Spreen/ Flessner, S. 9). Von diesem Standpunkt aus kommend fragt man sich, ob uns in unserer westlichen, individualistischen Leistungs-Optimierungsgesellschaft, Verschmelzung mit Technik wirklich auf einen egalitären Pfad leiten wird. Eventuell wäre ein anderes Szenario nach Spreen und Flessner die Folge: Wenn sozialer Anschluss, Integration letztlich Ausdruck von Wettbewerbsfähigkeit wird, so wird die permanente Verbesserung der eigenen Fähigkeit als auch des Selbst zum allgemeinen Imperativ werden (vgl. a.a.O., S. 9). Es tut sich folglich ein Teufelskreis auf aus

Selbstoptimierung und abgewerteter Durchschnittlichkeit. Was sich mit Sicherheit sagen lässt, ist, dass Gentechnik und Hyperthesen zur Optimierung des Körpers verstärkte Meritokratie zur Folge haben könnten, welche mit starken vertikalen Hierarchien in unserer Gesellschaft verknüpft sind. Diese ließen sich nicht vereinbaren mit Braidottis flachem, ontologischem Monismus und dem Wunsch nach egalitärer Gesellschaft.

Michiel van Inge deckt hierzu eine weitere Inkonsistenz Braidottis auf bezüglich der wörtlich praktischen Umsetzung der Gleichstellung von Mensch und Maschine. Er führt hierzu das provokative Beispiel einer Gefahrensituation an, um die wortwörtliche, praktische Umsetzung des monistischen Konzepts zu hinterfragen. Dabei stellt er die These auf, dass Braidotti bei einem Autounfall nach ihrem Konzept überlegen müsste, eher das Auto zu retten anstatt den Menschen, denn Maschine und Mensch sind ebenbürtig (vgl. van Ingen 2016, S. 537). Oder analog hierzu müsste sie bei einem Feuer in einem Bürogebäude für die Rettung der Computer anstelle der Menschen plädieren (vgl. a.a.O., S. 537), wenn sie sich streng an ihren eigenen Matter-Realism halten wollte. Natürlich würde Braidotti im echten Leben wohl nie so handeln, dennoch zeigt das überspitzte Beispiel sehr gut die Schwachstelle in ihrer Argumentation auf.

FAZIT

Diese Schwachstellen lassen sich auf Braidottis Philosophie im Allgemeinen beziehen. Mit ihrer Argumentation scheint sie in vielerlei Hinsicht eine Utopie zu verfolgen. Ihre konsequente Ablehnung aller vorherrschenden humanistischen Gegebenheiten des Status quo wie z.B.: die strikte Ablehnung des Natur-Kultur-Gegensatzes scheint sie in paradoxe Sackgassen zu führen, die keine praktischen Lösungen anbieten für unsere zeitgenössischen sozio-politischen Umweltprobleme. Ihre ethischen Modelle des Matter-Realism und der Nomadic Subjectivity scheinen durch ihr monistisches Gerüst immer wieder mit vorherrschenden vertikalen Hierarchien zu kollidieren, so dass praktische gesellschaftliche Probleme damit nicht gelöst werden können. Abschließend ein weiteres Zitat von Michiel van Inge, der seine Kritik zu Braidottis *The Posthuman* meiner Ansicht nach sehr treffend mit folgenden Worten beschließt: „... in short, because of her understandable eagerness to adopt a fully posthuman perspective, Braidotti's analysis fails to preserve those elements of humanism that are in fact required for the development of effective forms of third millennium critical theory and political practice“ (van Ingen 2016, S. 541).

112

113

Literatur/Quellen

Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Polity Press: Cambridge 2013.

Braidotti, Rosi, „Braidotti, The Posthuman Knowledge“, *YouTube*, Harvard GSD, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=0Cew-nVzOg5w> [letzter Zugriff: 20.09.2020].

Demleitner, Adrian, „Rezension Von Braidotti, Rosi (2014): Posthumanismus: Leben Jenseits Des Menschen.“, in: *Avenue* (1), 2016, https://www.academia.edu/38341161/Posthumanismus_Rosi_Braido [letzter Zugriff: 19.09.2020].

Höffe, Otfried, „Von der humanitären Forschung kann es nie genug geben: Zum Menschenbild und Naturbild des Trans- und des Posthumanismus.“, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.05.2020, <https://www.fr.de/kultur/ge-sellschaft/humanitaerenforschung-kann-ge-nug-geben-13759160.html> [letzter Zugriff: 24.09.2020].

Serangeli, Jordi, „Natürliche Umwelt Und Menschliche Einflüsse. Mensch-Umwelt Beziehungen im Paläolithikum.“, in: Thomas Knopf (Hg.), *Umweltverhalten in Geschichte und Gegenwart*, 2008, S. 45-62, www.researchgate.net/publication/278135240_Natürliche_Umwelt_un_menschliche_Einflüsse_Mensch-Umwelt-Beziehungen_im_Palaolithikum [letzter Zugriff: 17.09.2020].

Spreen, Dirk u. Bernd Flessner, Kritik des Transhumanismus: *Über eine Ideologie der Optimierungsgesellschaft*, Transcript: Bielefeld 2018, https://www.academia.edu/38028041/Kritik_des_Transhumanismus_Über_eine_Ideologie_der_Optimierungsgesellschaft [letzter Zugriff: 20.09.2020].

The Royal Society, „Evidence & Causes 2020“, in: *Climate Change Update*, 2020, https://royal-society.org/~media/royal_society_content/policy/projects/climate-evidence-causes/climate-change-evidence-causes.pdf [letzter Zugriff: 15.09.2020].

van Ingen, Michiel, „Beyond The Nature/ Culture Divide? The Contradictions of Rosi Braidotti's The Posthuman“, in: *Journal of Critical Realism* (15/5), 2016, S. 530-542. Tandfonline, <https://doi.org/10.1080/14767430.2016.1211371> [letzter Zugriff: 15.09.2020].

SIMON TRESBACH

115

*In, mit und um das Atelier.
Eine Auseinandersetzung
mit dem Atelier in der
künstlerischen Arbeit*

Im Rahmen des Seminars *Künstler*innen-Ateliers*, das unter der Leitung von Irene Schütze während des digitalen Sommersemesters 2020 stattfand, wurden verschiedene theoretische Ansätze zu Künstler*innenateliers behandelt. In diesem Text möchte ich, in Bezug auf einige dieser theoretischen Ansätze, mein eigenes künstlerisches Arbeiten mit Blick auf die Nutzung des Ateliers reflektieren. Die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Arbeiten im Atelier und welche Rolle speziell das Atelier hierbei spielt, bietet sich gerade jetzt, da der Zugang zu den Ateliers der Kunsthochschule Mainz zeitweise nicht möglich war, an.

Während dieser Auseinandersetzung fiel mir auf, dass sich meine künstlerische Arbeit nicht auf die Arbeit *im* Atelier beschränkt, sondern ebenfalls eine Arbeit *mit* dem Atelier, seinem Inventar und seiner Umgebung bedeutet. Das Atelier besitzt hierbei verschiedene Funktionen, die so teilweise auch in verschiedenen, im Seminar behandelten theoretischen Ansätzen formuliert wurden. Einige dieser Funktionen möchte ich im Folgenden näher betrachten und auf meine eigene Ateliersituation beziehen. Ergänzend formuliere ich weitere Funktionen, die das Atelier meines Erachtens ebenfalls übernimmt.

DAS ATELIER ALS SPIEGELBILD

Birgit Jooss beschreibt in ihrem Text „Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers“ das Verhältnis von Atelier und Künstler*in – wie das Atelier Künstler*innen repräsentiert und wie sich Künstler*innen durch das Gestalten des Ateliers selbst darstellen (vgl. Jooss 2009). Diese Darstellung durch den Arbeitsplatz führt sie bis in die Renaissance zurück und nennt hierfür als Beispiele Raffael, Vasari und Zuccari, die einen ihrer Person entsprechenden Ort einrichteten und somit Ateliers schufen, die nicht mehr handwerkliche Werkstätten, sondern „repräsentative Bühnen“ waren (a.a.O., S. 57). In der Romantik hingegen, so stellt Jooss fest, entwickelte sich das Atelier zu einem „abgeschlossenen Raum des einsamen Schaffens“ (ebda.). Diese zwei gegensätzlichen Ateliertypen stellt sie in Ihrem Text dar: das mit unzähligen Objekten überhäufte Atelier und dazu im Gegensatz den leeren Raum als „Ort der Konzentration und des Rückzugs, das Atelier als Besinnungsraum“ (ebda.).

Auch Irene Schütze beschreibt in ihrem Text „Grenzen der Beobachtung“, in welchem sie die Dokumentarfilme *Le Mystère Picasso* und *Gerhard Richter Painting* untersucht, den Unterschied zwischen dem „offene[n]“ und dem „abgeschottete[n] Atelier“: Während Picasso seine Villa nicht nur als Arbeitsplatz, sondern gleichzeitig auch als einen Ort nutzte, an welchem er in die Öffentlichkeit trat und Menschen empfing, ist die Öffentlichkeit aus dem Atelier Gerhard Richters (meistens) ausgesperrt (Schütze 2015, S. 129f.).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich, so stellt Jooss fest, der repräsentative Typ des Ateliers durch, wodurch dieses eine Vielzahl an Funktionen erhielt. Es war nun nicht nur ein Arbeitsplatz, sondern auch ein Ort der Inspiration, Ort der Präsentation verschiedenster Sammlungen, Ort für Ausstellungen und Verkauf sowie ein Ort, an dem die Künstler*innen Menschen empfangen und Veranstaltungen stattfinden lassen konnten, so dass das Atelier auch als Treffpunkt für Künstler*innen diente (vgl. Jooss 2009, S. 58).

Dass die Art, wie ein Atelier beschaffen ist, nicht nur einer jeweiligen Zeit zugeordnet werden kann, sondern außerdem von den Künstler*innen abhängig ist, die sie betreiben, zeigt Jooss anhand der Künstler Lenbach, Stuck und Liebermann, deren Ateliers dem eigenen Werk „verblüffend genau“ entsprachen (a.a.O., S. 65). Besonders das Atelier Liebermanns wird wieder, anders als das Atelier als repräsentativer Ort, als Arbeitsraum beschrieben, in welchem alles „dem Zweck untergeordnet“ ist (a.a.O., S. 63). Mit Sicherheit bietet auch mein Arbeitsplatz Rückschlüsse auf meine Arbeitsweise, meine Interessen und meine Person. Bewusst spreche

116

117

ich hier vom Arbeitsplatz und nicht vom Atelier, da die Klassenräume an der Kunsthochschule in ihrer Kapazität beschränkt sind und von mehreren Studierenden zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich stark genutzt werden. Außerdem wird die Kontinuität des Arbeitens immer wieder unterbrochen, wenn die Atelierräume beispielsweise für das Ausstellen bei Abschlussprüfungen oder bei Rundgängen leergeräumt werden, wodurch sich mein Arbeitsplatz von Zeit zu Zeit verschiebt und ändert. Der Arbeitsplatz und der Raum, in dem er sich befindet, ist für meine künstlerische Arbeit dabei nicht nur eine Werkstatt, die Platz und Gelegenheit zum Arbeiten bietet. Dieser Raum übernimmt verschiedene Funktionen, die für das Arbeiten wichtig sind. Im Folgenden versuche ich diese Funktionen zu sortieren und zu formulieren.

FUNKTIONEN DES ATELIERES DAS ATELIER ALS TESTLABOR

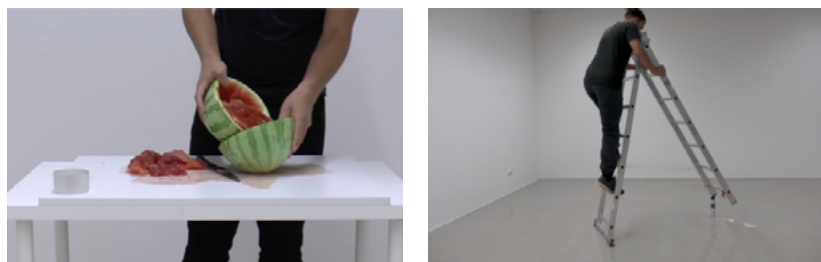
Das Atelier ist für mich unter anderem ein Raum des Ausprobierens und Experimentierens. Viele Tätigkeiten scheinen mir nicht immer Teil eines zielstrebigem Entwickelns künstlerischer Arbeiten, sondern eher Nebentätigkeiten zu sein, die mir trotzdem wichtig erscheinen, ohne dass sie eine ersichtliche, logische Funktion besitzen. Zeitlich befinden sich diese Nebentätigkeiten meistens zwischen der Entstehung zweier Arbeiten oder nach einer längeren Pause des Arbeitens. Manchmal führen solche Tätigkeiten zu einer weiterführenden Tätigkeit, manchmal aber auch nicht. Diesen weiterführenden Tätigkeiten liegt häufig eine von zwei Herangehensweisen zugrunde. Bei der ersten Herangehensweise dient das Atelier als „Drehort“, bei der zweiten dient es eher als „Station“.

DAS ATELIER ALS DREHORT - OBJEKTE UND IHRE MÖGLICHKEITEN

Zum einen entwickle ich Videoarbeiten, die im Atelierraum gefilmt werden. Häufig entstehen diese Arbeiten aus dem Interesse an einem bestimmten Objekt, welches ich dann untersuche. Meistens besteht die Videoarbeit hierbei aus dem Abfilmen des ersten Versuchs einer bestimmten Art und Weise der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand. Ähnlich wie der Kommentar zu Dieter Roths Arbeit *Große Tischruine* im Text „atelier/realite“ von Michael Diers, der die Videoaufzeichnung des Arbeitens des Künstlers sowie das Erarbeitete (in diesem Fall die *Große Tischruine*, also die Ansammlung verschiedenster Gegenstände im Atelier als Skulptur) als Teil des Werks herausstellt, ist für mich die Videoaufzeichnung meiner Handlungen wichtig und das „Werk“ (vgl. Diers 2010,

S. 10). Die Videoaufzeichnung ist dadurch nicht nur dann wichtig, wenn es sich um das Festhalten des (einmalig stattfindenden) ersten Versuchs (den man nicht wiederholen kann) einer Aktion handelt, sondern auch der dabei gewählte Bildausschnitt interessiert mich. Anders als in der Arbeit Dieter Roths ist das Produkt oder Endresultat, das durch eine durchgeführte Handlung in meinen Videoarbeiten entsteht, nicht Teil der Arbeit.

Meistens handelt es sich in meinen Videoarbeiten um die Auseinandersetzung mit Alltagsgegenständen (siehe z.B. Abb. 1 und 2). Dies sind immer Gegenstände für die ich ein, meist unbegründetes, Interesse entwickle und daraufhin in einer Aktion untersuche.



118

119

Der Raum, in welchem diese Videos gefilmt werden (das Atelier), spielt hierbei zwei wichtige Rollen: Zum einen dient er offensichtlich als Studio, also als neutraler Drehort, mit weißen Wänden und (fast) keinen ablenkenden, anderen Gegenständen, sodass der Fokus auf der Aktion, die vorgeführt wird, liegt. Somit dient das Atelier als Studio, das mir die Möglichkeit und den Platz bietet, eine Videoarbeit zu verwirklichen.

Zum anderen dient er mir aber auch als Raum, in welchen ich mich begeben und in welchem ich mich ausbreite, um einen Arbeitsprozess zu beginnen und welcher die Auswahl der Gegenstände, die in meinen Videos auftauchen, beeinflusst. Das Atelier ist deshalb nicht nur ein Drehort, sondern auch ein „Raum in meinem Kopf“ wie es Thomas Hirschhorn formulierte:

„Ich denke, das Atelier des Künstlers ist zu de-traumatisieren, es ist kein Mythos, schon lange nicht mehr. Für mich ist das Atelier nicht nur ein praktischer Ort der Arbeit, sondern auch ein mentaler Raum. Ich verweile auch in meinem Atelier, ohne etwas zu tun, und ich denke auch an mein Atelier, wenn ich woanders bin. Mein Atelier ist vor allem ein Raum in meinem Kopf.“ (Hirschhorn zit. nach Diers 2010, S. 1).

Was Hirschhorn hier als „praktische[n] Ort der Arbeit“ bezeichnet, verstehe ich als Studio bzw. Drehort und als Ort der Umsetzung einer Videoarbeit (vgl. ebda.). Den „mentale[n] Raum“, den

er dem „praktische[n] Ort“ gegenüberstellt, halte ich in meiner Arbeitsweise allerdings für ebenso wichtig: Zum Arbeitsprozess gehört auch ein Aufenthalt im Atelier, bei dem ich untätig oder mit solchen, bereits erwähnten, Nebentätigkeiten beschäftigt bin (ebda.).

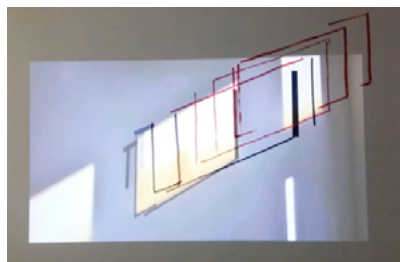
Jede Videoarbeit wird (nicht nur weil sie in den Räumlichkeiten gefilmt und umgesetzt wird) von dem Raum, in dem sie entsteht, beeinflusst. Die typischen Gegenstände, der Grundriss des Raums, die Fenster, die Jalousien usw. sind potenzielle Gegenstände, mit denen ich mich auseinandersetze (vgl. Abb. 3), ohne dass dabei unbedingt eine Arbeit entsteht, halte ich diese Auseinandersetzungen mit einem bestimmten Ort, dessen Eigenschaften sowie charakteristischen Gegenständen für wichtig. In diesem Zusammenhang habe ich mir auch schon die Frage gestellt, inwiefern es von Vor- oder Nachteil ist, diesen Ort gezielt zu wechseln, um von einer anderen Umgebung zu profitieren. Häufig sind es aber auch fremde Gegenstände, die mich interessieren und die ich ins Atelier mitbringe und dann ggf. mit den Gegenständen vor Ort kombiniere. Es kommt vor, dass sich solche „fremde“ Gegenstände im Atelier ansammeln und erst später zum Einsatz kommen. In der Arbeit, die weiter oben bereits erwähnt wurde und in Abb. 3 dargestellt ist, war das z.B. der Fall.



In einer weiteren Arbeit, die während des Studiums in der Basis-Klasse, 2015, entstand, interessierte ich mich hingegen für das einfallende Licht an meinem Arbeitsplatz und dafür, zu welcher Tageszeit es an meinem Arbeitsplatz durch das Fenster an die Wand geworfen wurde, sodass ich es zu dieser Uhrzeit mit Klebeband und Acrylfarbe an der Wand „markierte“, in regelmäßigen, kurzen Abständen fotografierte und dabei dessen Entwicklung auf der Wand dokumentierte. Aus den Fotos des Lichts und den Markierungen an der Wand entstand dann ein Stopmotion-Video (vgl. Abb. 4). Das Licht kann hier als raumspezifisches Objekt verstanden werden, da es nur in diesem Raum, an diesem Arbeitsplatz so vorzufinden ist. Ähnlich wie bei anderen Videoarbeiten, war dieses Interesse für einen bestimmten Gegenstand der Ausgangspunkt für die Videoinstallation.

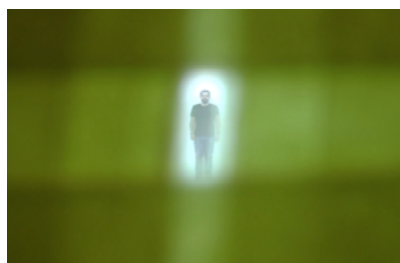
Abb. 1.: Videostill meloni gut, meloni gut, Video, 2017
Abb. 2.: Videostill Rasierschaumleiter, Video, 2017

Abb. 3.: Nutzung der Jalousien für Abdunklung, Video, 2020



DAS ATELIER ALS DREHORT - DER BILDAUSSCHNITT UND SEINE MÖGLICHKEITEN

Neben den Videoarbeiten, die spezifische Gegenstände untersuchen, bei welchen es sich um Gegenstände des Atelierraums oder Fundstücke aus dem Alltag handelt, entsteht in dem Raum, der hier als Drehort bezeichnet wird, eine weitere Reihe von Videoarbeiten. Solche Videoarbeiten beschäftigen sich mit den Möglichkeiten bzw. mit den Grenzen des Bildausschnitts, der von einer fest installierten Videokamera erfasst werden kann. Abb. 5 zeigt ein Videostill einer Videoarbeit, bei welcher der Bildausschnitt mit Hilfe des integrierten Displays der digitalen Kamera und Klebeband soweit verkleinert wurde, bis nur noch ein kleines Feld, das in etwa der Körpergröße des Akteurs entspricht, bleibt.



Hier spielt der Raum nicht nur als Drehort eine Rolle. Er gibt durch seine Größe außerdem die Entfernung des Akteurs zur Kamera vor, die wiederum die Größe des freigelassenen Bildausschnitts der Kamera bestimmt. Diese Videoarbeit zeigt aber nicht nur die Nutzung des Raums und dessen Bedeutung und Einfluss auf die Arbeit durch seine Größenverhältnisse, hier treffen außerdem zwei Aspekte aufeinander. Der Raum als Drehort und das Interesse für ein bestimmtes Objekt, in diesem Fall das Klebeband. Dieses Interesse zeigte sich außerdem auch schon in anderen Arbeiten, wie z.B. in Abb. 6 dargestellt. In dieser Arbeit wird der Bildausschnitt der Kamera nach und nach verdeckt, indem eine Klebebandrolle komplett um die Kamera gewickelt wird, während diese

120

Abb. 4: Fotodokumentation der Arbeit *ohne Titel*, Videoinstallation, 2016
Abb. 5: Videostill *ohne Titel*, Video, 2019

121

die Aktion aufzeichnet. Nachdem das Objektiv der Videokamera von einigen Schichten des Klebebands bedeckt ist, verändert sich das Bild nicht mehr maßgeblich. Nur noch dem Ton ist zu entnehmen, dass die Klebebandrolle weiter abgerollt wird. Das Bild des Atelierraums, in welchem das Video gedreht wurde, verschwindet weitestgehend. Das hier dargestellte Videostill zeigt den Moment, in welchem der Raum (Boden und Wand) gerade noch erkennbar ist.

Einleitend wurde beschrieben, dass sich Arbeitsplätze durch das Leerräumen der Ateliers für Ausstellungen und Prüfungen immer wieder verschieben. Häufig wird dann ein Raum als Lager auserkoren, in welchem während der Ausstellungen Gegenstände lagern.



Die in Abb. 7 dargestellte Videoarbeit entstand in einer solchen Situation: Ein festgelegter Bildausschnitt wurde gefilmt und dabei freigeräumt, bis keine Gegenstände mehr auf dem integrierten Display der Kamera zu sehen waren. Auch hier spielen die Möglichkeiten bzw. die Grenzen des Bildausschnitts einer Videokamera sowie die spezifischen, in diesem Fall gehäuften, Objekte des Ateliers eine Rolle.

ARBEITEN MIT DEM VORHANDENEN: BRUCE NAUMAN, MAPPING THE STUDIO

Da ich häufig mit den für das Atelier spezifischen Objekten gearbeitet habe, ist die Arbeit Bruce Naumans für mich immer wieder ein Referenzpunkt, weshalb auch hier eine seiner Arbeiten näher betrachtet wird: In *Mapping the Studio* arbeitet er mit dem in seinem Atelier Vorhandenen (vgl. König/ Litz 2003, S. 9). Bereits in den 1960er und 1970er Jahren sei das Atelier für Bruce Nauman „wesentliches Element und Strukturierung seiner künstlerischen Arbeit“ gewesen. Dabei fungierte er selbst als Akteur bzw. „(Künstler)Körper“ in seinen Videoarbeiten (König 2003, S. 5).

Mapping the Studio resultierte aus einer Mäuseplage in Bruce Naumans Atelier, die so stark war, dass „selbst die Katze anfang,

Abb. 6: Videostill *Klebebandkamera*, Video, 2017
Abb. 7: Videostill *ohne Titel*, Video, 2018

sich zu langweilen“ (König/ Litz 2003, S. 9). Aus der Frustration heraus, keine neuen Ideen zu entwickeln, sei er zu dem Entschluss gekommen, man müsse mit dem arbeiten, was vorhanden ist (vgl. im Folgenden ebda.). Das Ergebnis ist die Aufzeichnung seines Ateliers, nachdem er es am Abend verlassen hatte und, in welchem verschiedene angefangene Projekte und Skizzen herumlagen. Diese Aufnahmen fertigte er mit einer vorhandenen Infrarotkamera während seiner Abwesenheit an. Hierbei seien für ihn auch die Katze und die Mäuse interessant gewesen und was diese während seiner Abwesenheit machten.

Dabei konnte Nauman nur jeweils eine Stunde pro Nacht filmen, sodass ein 42-stündiger Film entstand, welcher in 42 Nächten, an 7 Standorten in einem Zeitraum von vier Monaten aufgezeichnet wurde (vgl. ebda.). Die Videos zeigen aber nicht nur das nächtliche Geschehen im Atelier, sie dokumentieren gleichzeitig die Veränderung des Ateliers während des Zeitraums von vier Monaten: Tagsüber habe Nauman im Atelier gearbeitet und dabei „unbewusst Sachen woanders hingelegt“. Dabei sei es für ihn interessant zu sehen gewesen, wie die gefilmten „Bereiche des Ateliers“ mit der Zeit ordentlicher wurden (a.a.O., S. 10).

Die Gegenstände ändern so beim Betrachten der Videos, die an unterschiedlichen Tagen entstanden, leicht ihre Standorte und scheinen dabei „wie von Geisterhand bewegt“, denn die Ursache für die Bewegung der Gegenstände ist im Film nicht sichtbar, da die einzelnen Sequenzen an unterschiedlichen Tagen bzw. in unterschiedlichen Nächten, von unterschiedlichen Standorten im Atelier gedreht wurden (vgl. Litz 2003, S. 14). Dies ist auch darauf zurückzuführen, dass Nauman nur *eine* Infrarotkamera für die Anfertigung der Arbeit nutzte. Er erklärt, er hatte eine solche „zufällig“ im Atelier (König/ Litz 2003, S. 9). Auch Christine Litz kommentiert diese Entscheidung, nur *eine* Kamera zu verwenden: Diese bringe „unterschiedliche zeitliche und räumliche Perspektiven zur Überlappung“ und Sorge daher für „Irritation“ (Litz 2003, S. 15). Interessant ist hierbei auch, dass die Sequenzen zwar „unmittelbar hintereinander geschnitten und in einer Fortläufigkeit präsentiert“ sind, in Wahrheit aber so weit auseinanderliegen, dass Nauman in der Zwischenzeit im Atelier wieder aktiv geworden sein kann und damit die sichtbare Ansammlung von Materialien und deren Standorte verändert haben kann: „Versteckt teilt sich also das mit, was noch immer höchste Mystifizierung genießt, nämlich die Produktion von Kunst in dem Funktionsraum „Atelier““ (ebda.).

Für die vorliegende Auseinandersetzung ist die Betrachtung der Arbeit *Mapping the Studio* von Bruce Nauman nicht nur deshalb interessant, weil er mit dem Vorhandenen in seinem Atelier arbei-

tete (vgl. König/ Litz 2003, S. 9). Sie ist auch deshalb interessant, da sie sich mit der Rolle des Ateliers für das künstlerische Arbeiten auseinandersetzt. Nach Litz ist das Atelier ein „mystisch aufgeladener Ort der geistigen und materiellen Produktion von Kunst“ (Litz 2003, S. 15). Sie betont, dass dieses laut Oskar Bätschmann gerade in der Moderne einen Wandel vom „öffentlichen zum abgeschlossenen Ort“ durchlaufen habe, weshalb es sehr begehrt sei, Einblicke in ein solches Atelier gewinnen zu dürfen (ebda.). In *Mapping the Studio* sieht man Nauman nur kurz, zu Beginn, nach dem Anschalten der Kamera, beim Verlassen des Ateliers. Zurück bleibt die Kamera, die das nächtliche Geschehen im Atelier aufzeichnet.

Wie weiter oben bereits erwähnt, arbeitete Bruce Nauman schon in den 1960er und 1970er Jahren in und mit dem Atelier, wobei dieses ein „wesentliches formales Element“ darstellte (a.a.O., S. 16). Bei diesen Arbeiten gibt das Atelier „den Rahmen der Arbeit vor“ und funktioniert als „Raum des Tätigseins“ (ebda.). Mit dieser Voraussetzung geht einher, dass jede Handlung, die Nauman im Atelier vollzieht, eine künstlerische Handlung darstellt, weshalb Kunst nicht länger im „Produkt“, sondern vielmehr in der „Tätigkeit“ existiert (a.a.O., S. 17). In diesem Verständnis, stellt Litz fest, fungiert Naumans Körper in seinen Arbeiten als „zu manipulierendes Material“ (ebda.). Benjamin Buchloh habe für diese Art von Aktionen, bei welchen bestimmte Aufgaben absolviert werden, die per Video „realzeitlich[...]“ aufgezeichnet werden, den Begriff „Task-Performance“ geprägt (ebda.).

Diese Definition ist auch für meine Arbeit interessant, da sie einen Begriff liefert, der die Arbeitsweise beschreibt, eine bestimmte Aktion mit einer Videokamera in Echtzeit aufzuzeichnen. Für mich ist diese Aufzeichnung in Echtzeit wichtig, da sie es mir erstens ermöglicht, die Aktion hinterher selbst zu betrachten und anderen zu zeigen und (noch wichtiger) zweitens den ersten Versuch einer Aktion, den man immer nur einmal durchführen kann, dokumentiert. Weitere Versuche sind für mich meistens uninteressant.

DAS ATELIER ALS STATION

Nicht nur für die Entwicklung neuer Videoarbeiten, ist der Aufenthalt im Atelier wichtig. Das Stationieren an einem Ort ist für eine weitere Arbeitsweise wichtig: Ich interessiere mich nicht nur für das Atelier als „Drehort“, der mir die Möglichkeit gibt, Videoarbeiten zu entwickeln, sondern auch für den Standort des Ateliers und seinen umliegenden Außenraum. Immer wieder interessiere ich mich für bestimmte Aspekte des näheren oder erweiterten Um-

felds des Ateliers und begeben mich deshalb in den Außenraum. Dieses Interesse spiegelt sich beispielsweise in der Arbeit *1, 2, 4, 8, stage completed* (vgl. Abb. 8) wieder.



Diese Arbeit steht gleichzeitig für beide Interessensfelder und Arbeitsweisen. Zum einen für die Entwicklung von Videoarbeiten „im Atelier“ und zum anderen für die Auseinandersetzung mit dem Innen- und Außenraum des Ateliers. In *1, 2, 4, 8, stage completed* führt der Akteur eine Videokamera mit, die dabei eine Art Spaziergang aus der Sicht des Akteurs filmt. Dabei wurde im Vorhinein eine Route festgelegt, die abzugehen ist und deren Start sowie Endpunkt der Eingang zum Atelier ist. Nun startet der Akteur den Rundweg und kehrt, beim ersten „Versuch“ nach einer Minute um und zum Start- bzw. Endpunkt zurück. Beim zweiten und dritten „Versuch“ verdoppelt sich die Gehzeit jeweils auf 2 bzw. 4 Minuten, bis die Zeit beim vierten „Versuch“ (8 Minuten, siehe Titel) schließlich ausreicht, um den Rundweg einmal abzulaufen und die Aufgabe somit erfüllt wurde. Die Timecodes, die auch im Videostill in Abb. 8 zu sehen sind, zeigen dabei die Zeit an, die der Akteur in den jeweiligen Durchgängen benötigt.

Die Videoarbeit stellt durch die Durchführung und schließlich Erfüllung einer vorher festgelegten Aufgabe wieder eine Art der „Task-Performance“ (a.a.O., S. 17) dar und schließt damit an solche Videoarbeiten an, die weiter oben schon beschrieben wurden. Gleichzeitig ist die Durchführung der Aufgabe eine Auseinandersetzung mit dem unmittelbar und fußläufig erreichbaren Umraum des Ateliers und wie sich dieser von Durchlauf zu Durchlauf (minimal) verändert. Dieses Interesse für den Umraum des Ateliers, im weiteren oder engeren Sinne, spielt auch in anderen Arbeiten eine Rolle, bei welchen das Atelier die Funktion einer „Station“ besitzt.

2019 entstand dabei beispielsweise ein Stadtplan der Mainzer Alt- und Neustadt, in welchem ausgewählte Standorte eines bestimmten Bautyps von Betontischtennisplatten verzeichnet sind. Um diesen Stadtplan zu entwickeln war der Aufenthalt im öffentlichen Raum nötig, um neue Standorte ausfindig zu machen

124

Abb. 8: Videostill 1, 2, 4, 8, *stage completed*, Video, 2017

125

Abb. 9: Betonobjekte aus der Arbeit *pingpongmap*, 2019, im Innenraum



und sie zu überprüfen. Aber auch der Aufenthalt im Atelier war notwendig, um die Erkenntnisse aus dem Außenraum zu sortieren und festzuhalten. Das Atelier begreife ich deshalb auch als „Station“, an die ich immer wieder zurückkehre, um Dinge aus dem Außenraum zu verarbeiten.

Das Verhältnis von Innen- und Außenraum ist aber nicht nur während der „Erarbeitungsphase“, sondern auch für die Arbeit selbst wichtig. Die Arbeit *pingpongmap* besteht deshalb nicht nur aus den verzeichneten Standorten der Tischtennisplatten, sondern außerdem aus zwei Betonobjekten, die das Negativ der Unterkonstruktion dieses bestimmten Bautyps von Tischtennisplatten darstellen und gemeinsam mit dem Stadtplan im Ausstellungskontext gezeigt werden. Die Arbeit besteht aus den Tischtennisplatten im Außenraum, auf die die Karte verweist, und aus den Betonobjekten im Innenraum, die auf die Form und das Objekt „Tischtennisplatte“ verweisen (vgl. Abb. 9). In den Betonobjekten zeigt sich auch wieder das Interesse für einen spezifischen Gegenstand (Tischtennisplatte), welches auch schon weiter oben beschrieben wurde. Während es sich in Videoarbeiten, die beispielsweise in Abb. 1 und 2 dargestellt sind, eher um die Beschäftigung mit ateliertypischen Gegenständen und mit Gegenständen, die in das Atelier gebracht wurden, handelt, setzt sich die Arbeit *pingpongmap* mit einem Objekt aus dem öffentlichen Raum auseinander, das typischerweise an öffentlichen Plätzen fest installiert ist und sich somit weniger für einen direkten Transfer ins Atelier eignet. Der Transfer der Betontischtennisplatte findet hier in Form der Betonobjekte, die das Negativ dessen Unterkonstruktion darstellen, statt. Gleichzeitig verweist der Stadtplan auf die Standorte der Tischtennisplatten im Umraum des Ateliers.

Hinzu kommt hier außerdem das Interesse für einen zweiten Gegenstand, den Stadtplan. Dieser Stadtplan erinnert an kostenlose Stadtpläne zum Abreißen, die in Hotels und an ähnlichen Stellen ausgegeben werden und oftmals mit Werbebannern versehen sind. Auch die *pingpongmap* ist mit Farbfeldern versehen, die an solche Banner erinnern (vgl. Abb. 10).

Die *pingpongmap* ist an einer Seite zu einem Papierstapel zusammengeleimt, sodass sie von den Besucher*innen in einer Ausstellung abgerissen und mitgenommen werden kann, sodass diese anhand der Karte die Standorte der Tischtennisplatten aufsuchen könnten.



126

Natürlich spielt in diesem Zusammenhang auch der Standort des Ateliers, also die Stadt, und auch der Standort des Ateliers in einer Stadt eine wichtige Rolle. Eine weitere Standortfrage ist hier aber auch die Frage nach dem Ausstellungsort der Arbeit. Der Bautyp der Tischtennisplatte ist mit Sicherheit auch in anderen Städten zu finden, weshalb die Auseinandersetzung mit dem Bautyp auch an anderen Standorten funktionieren würde. Die Karte, in welcher Standorte der Tischtennisplatte in der Stadt Mainz dargestellt sind, macht allerdings sicherlich nur im Kontext "Mainz" Sinn. Würde die Arbeit in einer anderen Stadt gezeigt werden, müsste deshalb ein neuer Stadtplan angefertigt werden, der die Standorte in der jeweiligen Stadt darstellt.

Auch hier taucht wieder die Frage nach einem Wechsel des Standorts des Ateliers auf und ob ein solcher auch eine Veränderung in der Arbeitsweise oder den entstehenden Arbeiten mit sich bringen würde.

DAS ATELIER ZU HAUSE

Während der zeitweisen Schließung der Kunsthochschule aufgrund der Corona-Pandemie war der Zugang zu den Ateliers vorübergehend gesperrt, sodass sich das Arbeiten in und mit dem Atelier für mich änderte, da ein solcher, oben erwähnter Ortswechsel stattfand. Es waren vorübergehend nicht das Atelier bzw. der Raum, in dem sich mein Arbeitsplatz an der Kunsthochschule befindet und seine spezifischen Objekte, sondern die eigene Wohnung und wiederum deren typischen Gegenstände, die meine Videoarbeiten beeinflusste. Wie weiter oben beschrieben hatte ich mir schon vorher einmal Gedanken darüber gemacht, selbstgesteuert einen Ortswechsel zu vollziehen, um die Auswahl der Ob-

Abb. 10: *pingpongmap* als Stadtplan zum Abreißen

127

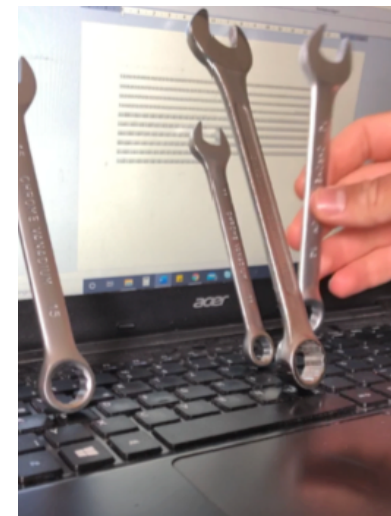
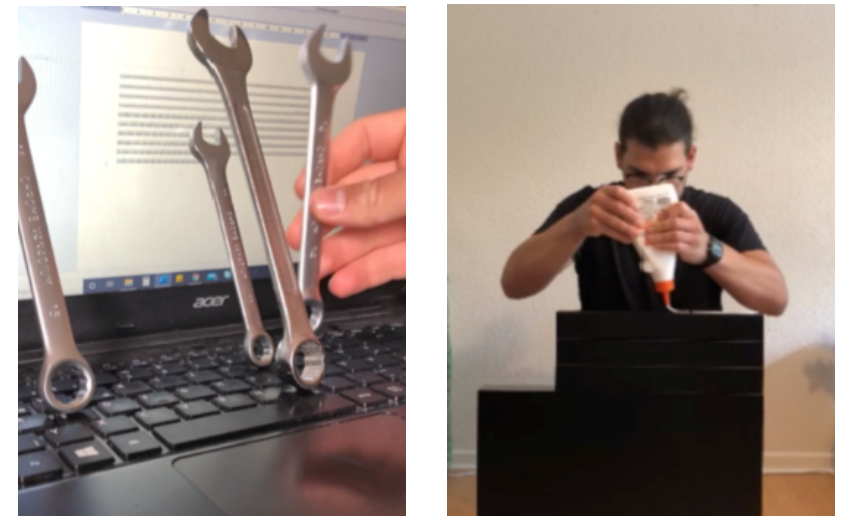


Abb. 11: Videostill, *SSSIII(MON)*, Video, 2020
Abb. 12: Videostill, *unboxing LACK*, Video, 2020



jekte zu verändern. Nun musste ich von zuhause arbeiten, sodass dieser Ortswechsel zwangsläufig stattfand. Im „Home Office“ entstanden deshalb durch die Beschäftigung mit anderen Objekten (wohnungsspezifisch, nicht atelierspezifisch) auch andere Arbeiten.

In *SSSIII(MON)* (vgl. Abb. 11) beschäftigte ich mich mit etwas, das mich schon vorher einmal interessiert hatte. Die Tastatur meines Laptops wird in dieser Videoarbeit so manipuliert, dass nacheinander die Buchstaben „S“, „I“, „M“, „O“ und „N“ gedrückt werden. Hierzu wurden Schraubschlüssel verwendet, die zum Inventar der Wohnung gehören. Auf dem Display des Laptops ist das Resultat zu sehen: Die betätigten Buchstaben werden in einem Textdokument eingegeben. Neben dem Display und der Tastatur des Laptops und der Hand des Akteurs, die nacheinander die Schraubschlüssel auf der Tastatur platziert, ist nur ein Stück der Schreibunterlage, auf welchem der Laptop steht, zu sehen, sodass der Raum, in welchem das Video aufgenommen wurde, nicht erkennbar ist.

In *unboxing LACK* (vgl. Abb. 12) ist das etwas anders. Hier fungiert der Raum in der Wohnung, in welchem das Video gedreht wurde, als „Drehort“ und ist als solcher auch (ähnlich wie das Atelier als Raum in anderen Videos auch erkennbar ist) sichtbar. In *unboxing LACK* werden die in Plastikfolie verpackten Bauteile eines LACK-Tischs von IKEA ausgepackt und mit Holzleim wieder so aneinander geleimt, wie sie in der Verpackung aneinander lagen. Es geht dabei nicht darum, den Tisch „korrekt“ aufzubauen, sondern um die Art und Weise, wie die einzelnen Bauteile in der Verpackung angeordnet sind.

FAZIT

In der vorliegenden Auseinandersetzung mit dem Atelier und seinen Funktionen für meine künstlerische Arbeit wurde deutlich, dass es für verschiedene Arbeitsweisen unterschiedliche Funktionen besitzt. Zum einen dient das Atelier als Drehort für Videoarbeiten, die sich mit den Potentialen alltäglicher und ateliertypischer Gegenstände und den Potentialen des Bildausschnitts einer Videokamera in einer Art „Task-Performance“ auseinandersetzen (Litz 2003, S. 17). Dabei findet die Auseinandersetzung allerdings nicht nur mit solchen Gegenständen *im* Atelier, sondern gleichzeitig auch *mit* dem Atelier statt.

128

Eine zweite, hier beschriebene Arbeitsweise befasst sich mit dem Außen- und Umraum des Ateliers, wobei dieser untersucht wird. Hier spielt der Standort des Ateliers eine wichtige Rolle, da dieser den zu untersuchenden Umraum festlegt. Das Atelier hat bei dieser Arbeitsweise die Funktion einer Station, in welcher Dinge aus dem Außenraum verarbeitet werden.

Im letzten Abschnitt wurde deutlich, dass die Schließung des Ateliers an der Kunsthochschule zu einer Verschiebung dieser Arbeitsweisen geführt hat. Videoarbeiten konnten in dieser Phase nicht im Atelier entwickelt werden, sodass Versuche unternommen wurden, Videoarbeiten in der eigenen Wohnung durchzuführen, was zur Auseinandersetzung mit anderen, wohnungsspezifischen Gegenständen führte.

Es wurde schließlich deutlich, dass der Standort des Ateliers und dessen spezifische Ausstattung einen Einfluss auf die Arbeiten hat, die *in*, *mit* und *um* das Atelier entstehen.

Literatur/Quellen

Diers, Michael, „atelier/réalité. Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“, in: Michael Diers u. Wagner, Monika (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Akademie Verlag GmbH: Berlin 2019, S. 1-20.

Jooss, Birgit, „Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers“, in: Stiftung Brandenburger Tor (Hg.), *Künstlerfürsten. Liebermann, Lenbach, Stuck*, Berlin 2009, S. 57-66.

König, Kasper, „Vorwort“, in: Kaspar König u. Christine Litz (Hg.), *AC: Bruce Nauman, Mapping the Studio I (fat chance John Cage)*, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2003, S. 5f.

Litz, Christine, in: Kaspar König u. Christine Litz (Hg.), *AC: Bruce Nauman, Mapping the Studio I (fat chance John Cage)*, Verlag der Buchhand-

lung Walther König: Köln 2003, S. 13-20.

König, Kaspar u. Christine Litz (Hg.), *AC: Bruce Nauman, Mapping the Studio I (fat chance John Cage)*, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2003.

Schütze, Irene, „Grenzen der Beobachtung. Künstlerische Prozesse in Dokumentarfilmen (Le Mystère Picasso, Gerhard Richter Painting)“, in: Antje Krause-Wahl u. Irene Schütze (Hg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, VDG: Weimar 2015, S. 126 – 155.

Abbildungsverzeichnis

© Abb. 1-12 Simon Tresbach.

JULIEN HÜBSCH

131

Eine Auseinandersetzung
mit der persönlichen
Atelier-Praxis

Wenn man über die eigene künstlerische Praxis und den Gebrauch eines Ateliers reden will beziehungsweise diese beiden Aspekte untersuchen will, dann muss man erst definieren, um wen und was es sich eigentlich handelt. Um meine eigene Atelier-Praxis darlegen zu können, ist es meiner Meinung nach wichtig, zuerst die Chronologie der verschiedenen Orte und Ereignisse klarzustellen und aufzuarbeiten.

2009-2014 PÉTANGE, LUXEMBURG

Der erste Raum, der von mir als Atelier wahrgenommen und genutzt wurde, war ein kleines Zimmer bei meiner Mutter zuhause, nicht größer als zehn Quadratmeter, gelegen in einer kleinen Stadt im Süden Luxemburgs. Es handelte sich hierbei um eine Art Abstellkammer, die nach und nach von mir als Büro und später als Arbeitszimmer genutzt wurde. Was dieses erste sogenannte Atelier ausmachte, war, dass es mir quasi jeden Moment zugänglich war. Ich konnte morgens aufwachen, war sofort da und bereit zu arbeiten, ohne irgendwelche Transportwege auf mich nehmen zu müssen. Dieser in erster Linie positive Aspekt geht jedoch mit

der Tatsache einher, dass es um den Raum herum natürlich viele Ablenkungen gab. Auch bei geschlossener Tür hat sich der Raum immer noch in meiner Wohnung befunden. Alle Arbeiten, die ich von meiner ersten Gruppenausstellung (2009) an bis zu meinem Ortswechsel nach Weimar (2014) produziert habe, sind in diesen vollgestellten, total überfüllten vier Wänden entstanden.¹

2014-2015 BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR

Das erste Atelier, das ich wirklich als solches nutzen konnte, war an der Bauhaus-Uni Weimar, genauer gesagt im Henry van de Velde-Bau, inmitten des Campus'. Das erste Mal, dass ich einen Arbeitsplatz teilen musste und mit anderen, gleichermaßen ambitionierten jungen Künstler*innen konfrontiert war, erwies sich für mich als sehr fruchtbares Feld. Ich habe damals in Weimar allein in einer kleinen Mietwohnung gelebt, habe niemanden gekannt außer den zehn Menschen, die mit mir in diesem Atelier gearbeitet haben und war demnach fast jeden Augenblick auch in diesem Atelier präsent. Zum ersten Mal konnte ich großen Formaten nachgehen und das als Maler ausleben, was mich eigentlich schon immer interessiert hatte. Ein Semester später war ich in der Malerei-Klasse des Düsseldorfer Malers Sven Kroner untergekommen und teilte nun ein Atelier mit zwei spektakulären jungen Malern in der Coudraystraße, einer der Außenstellen der Bauhaus-Universität Weimar. Der Raum war wieder kleiner und als Arbeitsplatz stand mir als Neuling nur eine Wandlänge von vielleicht zweieinhalb Metern zur Verfügung. Obwohl mir hier die Möglichkeit der Ausdehnung nicht gegeben war, konnte ich doch mehr von meinen Arbeitskollegen lernen, als es bisher der Fall gewesen war. In den *Bauhaus Studios* habe ich vorwiegend Arbeiten produziert, die im Oktober 2015 in meiner ersten Solo Show *Imag-I-Nation* in der Galerie A Spiren in Luxemburg gezeigt wurden.

2015-2016 PÉTANGE, LUXEMBURG

Mein Aufenthalt in Weimar kam im September 2015 zu einem abrupten Halt, als bei mir Lymphdrüsenkrebs diagnostiziert wurde. Demnach musste ich das Studium erstmal auf Eis legen und meiner Genesung nachgehen. Während der Chemo-Therapie habe ich wenig künstlerisch aktiv gearbeitet, sondern eher Texte geschrieben und Konzepte entwickelt, die ich erst später umsetzen konnte. So kam es dazu, dass ich mein kleines Atelier bei meiner Mutter zuhause für kurze Zeit reaktivierte. Das Atelier wurde während des Sommers in einem Interview in der Tageszeitung *Luxemburger Wort* vorgestellt.

132

133

„J’aime me retrouver ici, me retirer au calme... même si je déteste ne rien faire», explique le jeune artiste. «Si mon séjour au Luxembourg se prolonge, il m’arrive souvent de prendre un pinceau pour m’attaquer à une toile.“ (Hick 2015).

Ich musste jedoch feststellen, dass mir ein externer Arbeitsplatz fehlte. Ich war bereits daran gewohnt, „zur Arbeit“ zu gehen und das Atelier auch als Arbeitsplatz und externen Rückzugsort zu erleben. So kam es dann dazu, dass ich ein Jahr nach meiner Rückkehr nach Luxemburg ein Atelier in einem Künstlerhaus bekam und mich dazu entschied, erst einmal in Luxemburg zu bleiben, anstatt sofort das Freie-Kunst-Studium wiederaufzunehmen, da mir, meines Erachtens nach, dafür die Routine und der Arbeitsrhythmus fehlten.

2016-2019 HARIKO, BONNEVOIE, LUXEMBURG

Ab September 2016 arbeitete ich im Künstlerhaus *Hariko*, einem Projekt des Roten Kreuzes, in dem Künstler*innen im Gegenzug für wöchentliche Workshops mit Jugendlichen und Geflüchteten ein Atelier zur Verfügung gestellt bekamen. Ein Traum, den ich mir nicht hätte ausmalen können, war in Erfüllung gegangen. Ich teilte die zwei zusammenhängenden Räume, die man mir zugeordnet hatte, mit dem luxemburgischen Singer-Songwriter Georges Goerens,² dessen Soloprojekt *Bartleby Delicate* dort seine Anfänge fand. Da ich ebenfalls als Musiker tätig war und immer noch bin, war dies natürlich eine sehr fruchtbare Zeit in Sachen Inspiration und interdisziplinärer Kommunikation. Ich nahm meine neue Rolle als „freier“ Künstler sehr ernst und bin jeden Tag zum Atelier gefahren, das in einem Vorort von Luxemburg-Stadt gelegen war, das von Kriminalität, Obdachlosigkeit und Drogen geprägt ist. Später erinnerte ich an das *Hariko*-Gebäude in meinem Lied *au dernier sol*,³ das nach der Zerstörung des Gebäudes 2019 eine Ode an mein erstes richtiges, eigenes Atelier ist:

„a friend and I used to live in a warehouse, au dernier sol

right next to it was a second-hand shop and the building after that was a homeless shelter on the other side up the hill was the big crossroads where addicts could shoot their heroin in a clean surrounding

right behind our building was the main train station where every 5 to 10 minutes we would hear trains pull in from all over the country it was a dark place, but we loved it there

we lived on the second floor, down the hallway to the right, a bright blue door with "beautiful human beings" written next to our names

from our window we could see the sky turn dayglow and big red letters appeared through the fog

I was counting crows to counting crows the screaming outside and the noise in me

now gone

this is it for now

and this is it for now

tear me down, tear me down this is it for now"

(Hübsch 2019).

Meine bis dato wohl produktivste Zeit als Künstler führte zu mehreren Gruppenausstellungen und Projekten, die 2018 vor meinem Umzug nach Mainz in einer Solo-Show in der Galerie Schlassgoart in Esch-sur-Alzette, Luxemburg gipfelten. *A deeper Understanding* zeigte 57 Arbeiten, die während des Atelieraufenthalts entstanden waren und meine Zeit als Künstler dort dokumentierten.

Das Atelierhaus *Hariko* in Bonnevoie wurde Anfang 2019 abgerissen, das Projekt wechselte den Standort und existiert bis heute weiter als fester Bestandteil der Luxemburger Kunstszene.

2018-JETZT KUNSTHOCHSCHULE MAINZ

Als es mit den Arbeiten für *A deeper Understanding* zu Ende ging, merkte ich, dass ich mit dem, was ich mache, nicht mehr weiter komme ohne die professionelle Leitung oder den Austausch mit künstlerischen Fachleuten. Ich entschied mich also dazu, mein auf Eis gelegtes Studium wieder aufzunehmen und bewarb mich schlussendlich an der Kunsthochschule Mainz.

Der Ortswechsel nach Mainz – unabhängig vom Atelier – brachte einen längst überfälligen, frischen Wind in meinen Alltag und meine Arbeit. Als Künstler, der es gewohnt war, jeden Tag morgens ins Atelier zu gehen und dort den ganzen Tag zu verbringen, egal mit welchem Vorhaben, hätte die Kunsthochschule Mainz eigentlich fast nicht besser meinem Gemüt entsprechen können. Als ich das erste Mal in das große Atelier der Basisklasse trat,

134

135

dachte ich „so ein Atelier wirst du nie wieder haben“; es ging also darum, von der Gelegenheit zu profitieren und die räumlichen Möglichkeiten auszunutzen. Ich verspürte den gleichen Antrieb wie damals in Weimar, jedoch waren meine eigenen Kompetenzen mittlerweile viel weiter entwickelt und meine Lernfähigkeit demnach viel größer. Es gelang mir ziemlich schnell, mich dem Rhythmus der Kunsthochschule anzupassen, im Gegensatz zu manchen Erstsemestern, die mit mir in der Basisklasse waren, einfach weil für mich nichts anderes in Frage kam, als jeden Tag von morgens bis abends ins Atelier zu gehen und zu arbeiten. Diese Tendenz änderte sich auch mit dem Wechsel in die „expanded painting“-Klasse der kanadischen Künstlerin Shannon Bool nicht. Obwohl der Raum deutlich kleiner ist und die Arbeiten, mit denen man konfrontiert ist, sich auch in einem einheitlicheren „Kosmos“ bewegen, hat sich das Arbeitsgefühl nicht großartig verändert. Ich begegne nach wie vor dem Atelieraufenthalt als Prozess, der sich jeden Tag neugestaltet und doch auf einer Art Routine basiert, die ich mir über die Jahre angeeignet habe.

KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Ich werde mich bei der Erläuterung meiner künstlerischen Praxis im Atelier vorwiegend auf die Zeit in Mainz konzentrieren, um ein einheitlicheres Bild davon abbilden zu können.

Im ersten Semester der Basisklasse an der Kunsthochschule Mainz wurde mir ein Platz im unteren, zweiten Basisklassenraum zugeteilt. Ein *white cube*-Raum, den ich mit drei anderen Künstler*innen geteilt habe. Das Erste was ich gemacht habe, als ich im Atelier ankam, war, mich mit dem Umfeld vertraut zu machen und zu sehen, was an Material da ist, was ich in welcher Form wie benutzen könnte. Ich habe versucht, mich auf den Raum, die Situation und die sozialen Begebenheiten einzulassen, um diesen neuen, noch "kalten" Ort für mich als Rückzugsort ausbauen zu können, schließlich würde ich hier die meiste Zeit meines Alltags verbringen. Wie ich in der Chronologie bereits angedeutet habe, hatte ich das Gefühl, dass ich mit meinem bisherigen Arbeitsweg nicht mehr weiterkommen würde. Ich brauchte also einen Neustart, ein weißes Blatt, eine weiße Wand, einen Ort und ein Publikum, das nicht voreingenommen war von dem, was ich in einer Ausstellung zwei Monate vorher gezeigt hatte – und genau das hat mir der Raum gegeben.

Es handelte sich nicht um den großen, prominenten Raum, der alles offenlegte, was man hervorbrachte. Ich konnte für mich selbst eine neue Bildsprache entwickeln und ein konzeptuelles künstlerisches Dasein aufbauen, von Grund auf, und das, ohne mir

Gedanken machen zu müssen, in welchem Verhältnis es zu meinem früheren Werkkörper stehen würde.

Der erste Baustein dafür war die Gleditsia-Pflanze,⁴ beziehungsweise ihre schotenartige Frucht, der ich jeden Tag auf dem Weg zur Kunsthochschule, am Gartenfeldplatz in der Mainzer Neustadt begegnete. Diese komisch geformte, lederhafte, große Hülsenfrucht faszinierte mich während der ersten zwei Wochen in Mainz. Ich entschloss mich dazu, alle Schoten aufzusammeln und sie mit ins Atelier zu nehmen, um sie dort zu untersuchen. Nachdem ich die getrockneten Hülsen gewaschen hatte, versuchte ich ihre gekrümmte, bohnenartige Form als Element in meine male-
136

rische Arbeit aufzunehmen. Manchmal als Schablone, um Muster entstehen zu lassen, die man teilweise nicht genau deuten kann, oder ich verwendete die Hülse an sich als skulpturales Element. Dieses dreidimensionale Denken führte dazu, dass ich anfing, Bilder zu „bauen“ anstatt zu malen. Meine Arbeit bekam immer mehr einen Installationscharakter und dehnte sich immer weiter in den Raum aus. Die Unterstützung und der Diskurs mit den Professor*innen spielten dabei eine nicht unwichtige Rolle.

Dies führte jedoch auch dazu, dass ich an die Grenzen des kleinen, recht niedrigen Raums in der unteren Basisklasse gestoßen war. In der darauffolgenden vorlesungsfreien Zeit bin ich voller Freude und Tatendrang in den großen, hellen Raum der oberen Basisklasse umgezogen. Dort entfaltete ich in kürzester Zeit monumentale Pläne, den Raum zu nutzen, und alles, was der Raum hergab, auch zu verwenden, egal, ob es die Stahlträger an der vier Meter hohen Decke waren oder die „Terrasse“ beim Notausgang, die als äußerer Malbereich diente, wenn an meinem eigentlichen Arbeitsplatz gerade kein Platz war.

Der Austausch mit Kommiliton*innen und den Professor*innen führte zu einem ständig wachsenden Arsenal an Techniken und Konzepten, die das Grundgerüst für meine momentane Arbeit bilden.

Ein wichtiger Punkt ist meines Erachtens nach auch, dass ich das Atelier an sich nicht als schulische Verpflichtung wahrgenommen habe, sondern aus Prinzip jeden Tag dahin gegangen bin, um in meiner Arbeit weiter zu kommen. Ganz real betrachtet, war es auch oft so, dass ich nicht handfest an einem Objekt oder einem Bild gearbeitet habe, sondern einfach das Atelier betreten habe, um in seiner Aura zu sein. Ein Phänomen, das mir schon in Luxemburg im *Hariko*-Gebäude bewusst wurde. Sich im Atelier zu befinden, hieß für mich auch, ständig mit dem eigenen Schaffen konfrontiert zu sein und die Dinge wahrzunehmen, die man bereits gemacht hat. In seinem eigenen Kosmos zu stehen und

in ihm zu existieren, klingt zwar wie eine romantische Floskel, jedoch empfinde ich es immer stärker als wichtigen Bestandteil meiner Arbeit als Künstler und vor allem als wichtigen Ausgangspunkt für die Existenz im Atelier.

Dieses Bild, des allein existierenden Künstlers, wurde mit dem Wechsel in die Räumlichkeiten der Bool-Klasse noch weiter ausgeprägt. Meine Arbeitswege wurden präziser, das Material gewann an Bedeutung, der gelenkte Zufall meiner Arbeit in der Basisklasse wurde noch stärker kontrolliert und genauer eingesetzt. Das spezifische Anpassen an das Konzept der Arbeit gelang in der Bool-Klasse in erster Linie dadurch, dass ich den Großteil der Zeit allein im Atelier verbracht habe und mich voll und ganz auf das einlassen konnte, was ich machen wollte. Ich bin in *meinem* Raum von dem Moment an, wo ich durch die Tür das Atelier betreten und den Schlüssel an den Nagel im Türrahmen gehängt habe.

Es gibt Momente und Gewohnheiten, die zu verschiedenen Handlungen im Atelier führen, und diese versuche ich nicht zu hinterfragen, sondern mich von ihnen leiten zu lassen. Wenn ich eine Idee für eine Arbeit habe, mache ich sehr selten eine Skizze, ich besorge mir das Material, das mir vorschwebt, fange schnellstmöglich an zu arbeiten und versuche die Probleme, die auftauchen, zu bewerkstelligen. Wenn ich nicht sofort „hands-on“ an etwas arbeite, verbringe ich viel Zeit damit, mir meine Arbeit anzuschauen, sie zu beobachten, was sie macht, wie sie sich im Raum verhält. Wenn man jetzt von einem 40x30 cm großen Objekt an der Wand ausgehen würde, probiere ich mehrere Arten der Hängung aus. Was ist zu hoch, was nicht hoch genug? Wie „funktioniert“ die Arbeit im Dialog mit den anderen Bildern und Skulpturen, die aus dem gleichen Werkkörper stammen? Im Normalfall lasse ich neue Arbeiten ein bis zwei Wochen im Atelier an einer Wand hängen und schau sie mir jeden Tag, wenn ich reinkomme, noch einmal an. Wenn mir dann nichts Störendes auffällt, werden sie hängen gelassen und unterliegen dem Dialog-Test mit den anderen Arbeiten. Ich schlüpfte quasi täglich im Atelier des Künstlers in die Rolle des Betrachters und analysiere meine eigene Arbeit wie die eines anderen. Am besten funktioniert dieses Spiel nach einem Tag Auszeit oder einem Wochenende in einem anderen Umfeld.

Das Atelier existiert also nicht nur als Ort der Produktion, sondern auch als Dialog-Plattform zwischen den verschiedenen Arbeiten untereinander. Obwohl ich in letzter Zeit keine Ausstellung hatte oder haben konnte, versuchte ich trotzdem immer so zu denken und die Arbeit so zu behandeln, als könnte sie in einer Ausstellung gezeigt werden. So entstehen Gruppierungen von verschiedenen Objekten, die einen gemeinsamen Konsens haben und

137

demnach zusammen „funktionieren“ können oder die ein Thema gemeinsam besser veranschaulichen und andeuten könnten als es ein einzelnes Bild bewerkstelligen könnte.

Beispielsweise beschäftige ich mich seit Ende letzten Jahres mit dem Feld des „Post-Vandalism“, einer Tendenz, die in Glasgow vom Künstler Stephen Burke⁵ offiziell so betitelt wurde und die Positionen zusammenführt, die sich mit dem urbanen Konstrukt des Graffitis beschäftigen und deren Entfernung. Es geht darum, wie Vandalismus wahrgenommen wird, wo Vandalismus auftaucht und wie mit ihm umgegangen wird im zeitgenössischen Geschehen. Dieser Begriff ist mir, mehr oder weniger, in den Schoß gefallen als ich letztes Jahr auf der Suche nach dem nächsten Schritt war, meine Identität, die ich mir innerhalb dieses Jahres in Mainz aufgebaut hatte, zu konkretisieren. Das Dialogfeld öffnete sich also nach außen. Das Atelier ist noch immer die Hauptbühne, auf der ich spiele, jedoch nehme ich mittlerweile viel mehr Eindrücke von außen wahr, und das nicht nur im Sinne von Malerei, sondern auch, wenn es um Architektur und Urbanismus geht. Baustellen sind zum Beispiel zu einer großen Inspirationsquelle geworden. Die Farbigkeit der verschiedenen Objekte und Materialien haben eine klare Rolle, es gibt klare Regeln beim Aufräumen, usw.

Ich nehme also wertvolle Eindrücke im Alltag mit ins Atelier und verarbeite sie dort zu Objekten, die genau diese Stimmung und Momentaufnahmen versuchen wiederzugeben, ähnlich wie ein Maler, der Skizzen in der Natur anfertigt, um diese dann möglichst realistisch und realitätsgetreu auf Leinwand wiederzugeben.

DAS ATELIER ALS ORT DER BEGEGNUNG

Seit meinem Aufenthalt an der Bauhaus-Universität Weimar und meinen beiden Ateliererfahrungen dort ist das Atelier für mich nicht nur ein Ort des Schaffens, sondern auch ein Ort der Begegnung. Selbst wenn man sich nicht gut kennt, weil man gerade in eine neue, noch unbekannte Stadt gezogen ist, kann man sich sicher sein, dass man im Atelier Gesellschaft findet. Ich war damals, noch mehr als heute, sozial eher zurückhaltend und hatte keine Kontaktdaten von irgendwelchen Menschen, die in Weimar gelebt haben. Meine einzige Quelle, um mit anderen Künstler*innen und Personen in den Austausch zu gelangen, war also das Frequentieren des Ateliers. Dies führte ebenso dazu, es zur Gewohnheit zu machen, ins Atelier zu gehen, um den persönlichen Kontakt aufrecht zu erhalten, auch wenn man nicht an jedem Tag von morgens bis abends gearbeitet hat. Das soziale Umfeld im Atelier formt ebenso das künstlerische Schaffen wie andere Inspirationsquellen. Dieses Gefühl des manchmal lustigen, manchmal ernsten,

138

139

manchmal melancholischen Beisammenseins hat mir danach in Luxemburg gefehlt. Als ich im *Hariko*-Gebäude mein eigenes Atelier hatte, lag mir viel daran, diesen Ort auch so zu nutzen, dass nicht nur diejenigen willkommen waren, die sowieso in die Workshops kamen, sondern auch alle anderen Menschen, die ein Interesse an Kunst verspürten oder erleben wollten. Es entwickelte sich also eine Art Kultur um diesen Atelierraum, so dass Freunde mich besuchten, die keine Ahnung von Kunst hatten, aber trotzdem die Energie eines Ateliers wertschätzen und verstehen konnten, um gemeinsame Abende zu verbringen. Diese häufig vorkommenden Nachtschichten endeten fast immer darin, dass doch jeder irgendetwas gemalt oder geschrieben hat und es eine gemeinschaftliche Schaffensatmosphäre gab. Dieser soziale Aspekt war einer der Hauptgründe, warum es mir so leicht fiel, in Mainz anzuknüpfen.

Umso positiver gestimmt war ich, als ich an der Kunsthochschule Mainz dieses Gefühl wiederentdeckte und die daraus resultierende Energie für mich nutzen konnte. Besonders war dies im Atelier der oberen Basisklasse der Fall mit einer Sitzecke, wo fast alle aktiven Künstler*innen gemeinsam Pause machten und sich über die eigene Arbeit austauschten. So wurden gemeinsame Pläne geschmiedet und es entstanden Projekte, die ohne dieses tägliche soziale Zusammenkommen nie möglich gewesen wären. Dieses Gefühl des Kennenlernens ist an einer Kunsthochschule durch die Existenz verschiedener Ateliers viel stärker und intimer als es möglicherweise an anderen Orten der Fall ist. Jemanden in seinem Arbeitsmodus und -umfeld kennenzulernen, ist eine viel intimere und privatere Art eine Person zu entdecken, als wenn man sich zum Beispiel zu einem Kaffee in der Innenstadt verabredet oder sich über SMS oder ähnliche digitale Wege kennenlernt. Dies ist eine durchaus wertvolle Erfahrung, die ohne die Existenz des Ateliers und dessen Aura gar nicht greifbar wäre. Ein weiterer Punkt, der nicht unwichtig ist, wenn man über das Atelier als Ort der Begegnung redet, ist das Betreten und Treffen von Menschen, die von außerhalb des Ateliers betrachten und es dann selbst physisch beim Besuch erleben. Ein Beispiel hierfür wäre das Einladen eines Kurators/einer Kuratorin oder eines Galeristen/einer Galeristin. Für Außenstehende ist das Kennenlernen eines Künstlers im Atelier oftmals eine fruchtbarere Erfahrung, als wenn man nur ein digitales Portfolio vor sich hat und so darüber urteilen muss, ob man zusammenarbeiten will oder nicht. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass es auch für mich als Künstler interessanter ist, die Blicke eines Kurators im Atelier zu beobachten, wie sie umherschweifen, wo das Auge sich festsetzt, was Interesse weckt und was nicht. Es sind oftmals die Dinge, die man für unwichtig hält, die das Interesse von anderen Personen wecken und dann als Schlüsselemente

dienen, um die eigene Arbeit besser verstehen zu können. So bin ich beispielsweise auch zum Entschluss gekommen, jedes Material und jede Arbeitsprobe als eigene Arbeit ernst zu nehmen. Manchmal braucht ein Werkkörper genau dieses eine komische Teil, das zwei Monate in der Ecke lag, um zu „funktionieren“.

DAS ATELIER ALS RÜCKZUGSORT

Genauso wichtig, wie das Treffen von anderen Leuten im Atelier, ist auch der Aspekt, dass man sich in das Atelier zurückziehen kann, um mit sich selbst alleine zu sein. Wie ich vorhin bereits angedeutet habe, war ich den Großteil meiner Zeit im Bool-Atelier alleine. Dies führte zu einer dichteren Verbindung zwischen mir und meiner Arbeit, jedoch machte es das Atelier auch zu einem wichtigen Rückzugsort. Ich habe viele Abende damit verbracht, in meinem Stuhl zu sitzen und bei blauem Neonlicht über meine Arbeit und mein Leben an sich nachzudenken. Auch dies mag jetzt in erster Linie nach einer romantischen Vorstellung klingen, jedoch ist es meiner Meinung nach eher eine unausweichliche Konsequenz eines hektischen Alltags- und Privatlebens. Ich habe es mir zur Routine gemacht, jeden Tag nach dem Arbeiten den Boden zu fegen und den Arbeitsplatz so aufzuräumen, dass ich am nächsten Tag wieder Lust habe, weiter zu arbeiten. Wenn dieses meditative Prozedere vorbei ist, bin ich bereit, um abzuschalten und nicht mehr nur an die Arbeit zu denken, auch wenn sie immer noch präsent im Raum ist. Ich bin danach nur noch passiver Bestandteil des Raums und nicht mehr in ihm aktiv.

Außerdem bildet das Atelier einen anderen Raum für private Gespräche, da als Künstler zu arbeiten, in den meisten Fällen sowieso ein privater Prozess ist. Es gibt also meiner Erfahrung nach nicht die Hemmschwelle, die man eventuell bei einer anderen, vielleicht fremden Person zuhause hätte oder in einer Bar, wo das soziale Regelwerk manchmal einer wirklich privaten und intimen Diskussion im Weg stehen kann. Ich sehe das Atelier in dem Sinne also nicht als singulären Rückzugsort, sondern auch als Raum für ernste, private Gespräche, die in einem anderen Raum nicht zu Stande kommen würden. Das Atelier ist demnach ein Ort für Gedanken, die Raum brauchen, egal ob man diese alleine für sich formulieren will oder mit anderen Personen.

DAS ATELIER ALS METAPHYSISCHER ORT

Bisher sind wir immer vom Atelier als realen Ort, bestehend aus überdachten vier Wänden ausgegangen und haben diesen als solchen, realen Raum untersucht und beobachtet. Das Atelier muss

140

141

aber nicht unbedingt in diese doch recht klar formulierte Definition gesteckt werden. Während meiner Laufbahn als Künstler habe ich immer wieder stellenweise das Atelier als metaphysischen Ort erlebt und bewusst versucht, ihn als solchen zu erfahren. Bisher war nur die Rede von Alltagssituationen – was aber, wenn diese nicht gegeben, beziehungsweise möglich sind. Bevor ich auf den Sonderfall des Corona-Zeitalters eingehe, will ich klarstellen, dass das Atelier meiner Meinung nach alles und überall sein kann und als solches von Wichtigkeit und Wert sein kann. Das Gefühl, überall aufmerksam zu sein und auf die Umgebung zu achten, ist bereits ein Zeichen dafür, dass man die Grundidee des Ateliers eigentlich mit sich trägt. Egal, wo man unterwegs ist, nimmt man Dinge wahr, die eventuell relevant für die Arbeit im Atelier sind, dabei kann es auch außerhalb des Ateliers an sich zu den gleichen Denkprozessen kommen.

Ein weiteres Beispiel hierfür ist die ganze Graffiti- und Urban-Art-Szene. Viele Graffiti-Künstler haben mittlerweile auch ein Atelier, in dem sie Skizzen machen und Arbeiten auf Leinwand oder Papier anfertigen, dies war jedoch nicht immer der Fall. Vor allem darf man nicht vergessen, dass Graffiti auf den Straßen der großen Metropolen entstanden ist, nicht in einem *white cube*-Raum, wie wir ihn heute kennen. Viele der von mir aufgeführten Aspekte, die ein Atelier als solches definieren, passen ebenfalls zu den Straßen der Wohnviertel in New York, Paris, Amsterdam und Berlin, die Graffiti zu dem Phänomen gemacht haben, das es heute ist. Künstler*innen und Gleichgesinnte haben sich getroffen, um kreativ zu arbeiten, haben sich zusammengetan, um eine Botschaft zu vermitteln und um über die Arbeit von anderen Künstler*innen zu diskutieren. Es ist mittlerweile kein Geheimnis mehr, dass Graffiti-Künstler*innen in verschiedene Städte gereist sind, um andere Künstler*innen kennenzulernen, die ähnliche Interesse haben und neue Sachen machen, Barrieren brechen, mit dem, was als Standard bekannt ist. Ein ähnliches Prinzip ist an Kunsthochschulen wiederzufinden. Man besucht eine andere Klasse an der Kunsthochschule, um sich inspirieren zu lassen oder andere Meinungen einzufangen über das eigene künstlerische Schaffen. Natürlich findet das an der Kunsthochschule in einem viel geregelteren und in einem stärker durch Normen geprägten Rahmen statt als es in der Graffiti-Szene der Fall ist, jedoch sind beide Herangehensweisen meiner Meinung nach sehr ähnlich.

Graffiti beweist, dass das Atelier kein Raum aus vier Wänden sein muss. Genauso kann man das Atelier überall finden, wo man es braucht. Überall kann man arbeiten und gedanklich woanders sein und sich seiner künstlerischen Arbeit hingeben, dieser Raum muss nicht durch eine Institution oder ähnliches definiert sein.

In diesem Kontext kommt man natürlich auch nicht an der globalen Corona-Pandemie vorbei. Viele Künstler*innen, ich inklusive, hatten monatelang keinen Zugang zu ihrem Atelier und konnten nicht so arbeiten, wie sie es eigentlich gewohnt waren und wie sie es geplant hatten. Viele Kunsthochschulen haben monatelang dicht gemacht und der Eintritt war nur in Notfällen gestattet. Später gab es an der Kunsthochschule Mainz zum Beispiel Lockerungen und der Atelierbetrieb konnte mehr oder weniger normal wieder aufgenommen werden. Andere Kunsthochschulen und Universitäten, wie die UdK Berlin, haben das gesamte Semester ihre Türen nicht geöffnet und Künstler*innen waren gezwungen, von zuhause aus zu arbeiten. In diesem Fall kommt es demnach zu einem Umdenken. Wie kann man als Künstler*in trotzdem arbeiten, vor allem, wenn man finanziell davon abhängig ist? Diese Frage kann ich für mich so beantworten, dass ich mir ein kleines Terrassen-Atelier Tag für Tag aufs Neue aufgebaut habe und versucht habe, meinen Arbeitsrhythmus trotz Quarantäne und Isolation in einem anderen Land fortzusetzen, so gut es geht. Das Atelier ist also auch in diesem Fall eher ein mobiler, metaphysischer Ort, den man zu jedem Zeitpunkt erstellen kann.

FAZIT

Schlussfolgernd kann ich sagen, dass das Atelier ein für mich unverzichtbarer Ort ist, egal in welcher Form. Jedes Atelier, das ich in den letzten zwölf Jahren bewohnt habe, hat mir unterschiedliche Inputs gegeben und mich auf verschiedene Weise in meiner Arbeit weitergebracht. Für mich zeigt sich in meinem Werkverlauf, welcher Werkkörper wo entstanden ist. Jede Periode meiner Arbeit ist in meinen Augen klar mit dem damaligen Atelier oder der damaligen Arbeitsstätte konnotiert. Das Atelier spielt also für mich auch eine Rolle als Inhaltsverzeichnis oder Referenzpunkt, wo was entstanden ist.

Die Erfahrung in einem Raum arbeiten zu können, der in erster Linie nur dafür geschaffen und konzipiert wurde, ist ein Privileg, das für mich als Künstler unersetzbar erscheint. Wie ich unter der Überschrift „Das Atelier als metaphysischer Ort“ bereits erwähnte, habe ich das Gefühl, das Atelier als Prinzip die ganze Zeit mit mir beziehungsweise in mir zu tragen und dadurch zu jeder Zeit aktiv im Künstler-Dasein zu sein. Das Aneignen einer Atelier-Routine ist ebenfalls ein Punkt, der sich immer weiter entwickelt und ausbaut. Diese Gewohnheiten, wie das Durchfegen nach der Arbeit, können an den aktuellen Raum angepasst werden und so bearbeitet werden, dass ein neues Gefühl des Rückzugs auch in einem neuen Raum immer wieder entstehen kann.

142

143

Abgesehen von der Funktion des Ateliers als Produktionsstätte spielt das Atelier als Rückzugsort für mich ebenfalls eine große Rolle. Ich bin fest davon überzeugt, dass man als Künstler nicht stillstehen soll und immer versuchen sollte, weiter zu forschen, jedoch sind die Momente der Ruhe und des Stillstands im Atelier manchmal sehr wichtig, um eben genau diesen ständigen Fortschritt beobachten und garantieren zu können.

Schlussendlich freue ich mich jedes Mal aufs Neue ins Atelier zu gehen und den Raum zu erfahren und in ihm zu existieren. Es ist und bleibt, unabhängig von den äußerlichen, weltlichen Begebenheiten, ein für mich unersetzbarer Raum und ein unverzichtbares Gefühl, ihn mit mir zu „füttern“. Das Atelier ist in dem Sinne zwar ein Raum für mich, der sich als Ort definiert, an dem ich arbeite, jedoch ist er gleichzeitig eine Art Gefühl und ein Geisteszustand, der zu jeder Zeit existiert. Die Aura des Künstlerateliers ist so gesehen für mich stets präsent, solange der Künstler sich als solcher definiert.

Literatur/Quellen

Hick, Thierry, „Avancer pour ne pas s'arrêter“, in: *Luxemburger Wort*, 03.08.2015.

Hübsch, Julien, *Persönliche Schriften*, 2008-2020.

Hübsch, Julien, *Sheebaba – au dernier sol* (02:43), 2019, <https://soundcloud.com/user57045972/au-dernier-sol-demo> [letzter Zugriff: 20.09.2020].

Stephen Burke in: *Iverna*, <https://www.iverna.ie/interview/stephen-burke> [letzter Zugriff: 20.09.2020].

Thelen, Albert Vigoleis, „Eine Begegnung mit Henry van de Velde, geschrieben in Amsterdam zum 90. Geburtstag des Baumeisters“, in: *Muschelhaufen. Jahresschrift für Literatur und Grafik* (39/40), 2000.

JOËL MÜLLER

145

Über die eigene Atelierpraxis

Der Raum oder besser der Kubus des Schaffens, der künstlerischen Prozesse, der Inszenierung, der Inspiration, der Begegnung und der intensiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich und den Realitäten, die einen umgeben. Dies sind die ersten Schlagwörter, welche mir bei dem Gedanken an das Wort „Atelier“ in den Kopf schießen. Diese Definition ist natürlich sehr subjektiv, denn jedes Individuum definiert das Atelier bzw. den „Cube“ für sich mehr oder weniger anders. In dieser Ausarbeitung werde ich einige Ideen und Impulse zu der Begrifflichkeit des Ateliers und deren Bedeutung für mich persönlich als schaffender Künstler formulieren und evaluieren. Infolgedessen möchte ich einen Einblick in meine Schaffensprozesse gewähren und diese mithilfe eines Ausschnittes aus Deleuzes *Francis Bacon: Logik der Sensation* sowie der Phasentheorie Bianchis reflektieren und u.a. Parallelen und Gemeinsamkeiten finden.

Befasse ich mich mit der Räumlichkeit, die ich als Atelier zu bezeichnen pflege, wird mir klar, dass ich nicht in einem idealtypischen Kubus arbeite. Das klischeehafte Atelier setzt sich in meinem Kopf aus einem Raum zusammen, den eine Person allein nutzt und nach ihren Vorstellungen formt. Er repräsentiert die

kunstschaffende Person durch ihre Besitztümer, Einrichtung, Gegenstände und natürlich durch ihre Werke. Ein Lebensraum, den der Künstler für sich schafft und zu seiner ökologischen Nische des Arbeitens umfunktioniert. Der Raum steht dem Künstler¹ vollkommen zur Verfügung. Betrachte ich mein Atelier, ist es letztendlich ein Arbeitsplatz, da ich mir einen Raum mit anderen Künstlern teile. (Berücksichtigt man meine Position als Student, ist dies aber völlig der Norm entsprechend.) Jedoch kann ich meinen Arbeitsplatz als Atelier bezeichnen, wenn er grundsätzlich kein Kubus aus vier Wänden ist? Oder muss ich auf andere Orte zurückgreifen, die als Atelier dienen könnten? Ist meine Küche, in welcher ich häufig zeichne, mein Atelier oder doch eher der virtuelle Raum des Internets, den ich zu Recherchezwecken nutze? Prinzipiell ist das Atelier ein weitläufiger Begriff und kann theoretisch auf alle Bereiche projiziert werden. Nach Daniel Burens Definition des „Studios“ aus dem Jahre 1971 ist es ein privater Ort, an dem hauptsächlich Werke zum weiteren Transport produziert werden (vgl. Buren 2010, S. 156). Oder wie John Scanlan zur Post-Post-Studio Praxis erläutert, wird jeder Ort, an dem etwas entsteht, automatisch zum Studio (Scanlan 2010, S. 153). Egal ob „Studio“ oder „Cube“, das Atelier bleibt ein Ort der Schöpfung. Häufig wird ihm auch eine museale Funktion zugesprochen: Er kann Ort der Produktion, Präsentation und Bewertung sein - eine „boutique with ready to wear art“ (Buren 2010, S. 157).

Dies klingt jedoch sehr ökonomisch und stellt das Atelier eher als eine nach Profit ausgerichtete Industrie dar. Aber im Gegenzug kann man sagen, dass Kunst und Markt eng miteinander verwoben sind und das Künstlersein bestimmen. Ich kann meinen Arbeitsplatz zwar in die Rubrik des musealen Ateliers kategorisieren, da er vermehrt als Produktions- und Exhibitionsort verwendet wird, würde dem aber nicht vollkommen zustimmen, wenn ich von meiner persönlichen Definition von Funktion und Form des Ateliers spreche. Außerdem befinde ich mich noch lange nicht in der Position, von wirtschaftlichen Aspekten im Zusammenhang mit meiner Kunst zu sprechen, da ich sie weder danach ausrichte noch bisherige Erfolge auf dem Markt nachweisen kann. Ich beziehe mich lieber auf ein anderes Zitat von Buren das besagt: „mon atelier... est le lieu ou je me trouve“: „Das Atelier ist die Ebene oder Basis, auf welcher ich mich (wieder) finde“ (Diers/ Wagner 2010, S. 1). Für mich muss das Atelier nicht ortsgebunden sein, es kann (darf) auch in mir existieren. Ich nehme es sozusagen an andere Orte mit, an denen es erweitert werden kann. Mein Atelier bzw. Arbeitsplatz existiert in der realen, haptischen Welt sowie auf einer kognitiven Ebene. Sobald ich meinen Platz in der Kunsthochschule körperlich verlasse, bin ich meist noch mental bei ihm,

146

147

egal ob im Bus oder zu Hause in der Küche. Das Atelier geht „im Kopf des Künstlers“ „auf Reisen“ laut Monika Wagner und Michael Diers (Diers/ Wagner 2010, VII). Und es stimmt: Das Atelier ist für mich immer verfügbar und gedanklich schnell zugänglich. Jedoch kommt nicht jeder Ort in Frage. Wenn zu viele Ablenkungen oder bestimmte Situationen bestehen, kann ich den Arbeitsplatz in meinem Kopf genauso schnell wieder verlassen, wie ich ihn betreten habe. Vor allem wenn ich installativ arbeite und Inspiration von anderen Orten brauche, in die ich meine Arbeit nicht so einfach physikalisch übertragen kann, hilft mir das geistige Atelier oder meine Imagination. Mein Arbeitsplatz bzw. gedankliches Atelier sind weitaus mehr als nur ein Raum oder eine Wand, an welcher ich arbeite - es zeichnet sich auch als Denkstätte aus, in der ich mich als Künstler bewege.

Ich als Künstler bin eine Bibliothek bestehend aus einzelnen Bildern und Prozessen, die mich und mein Schaffen charakterisieren. Ich denke dabei besonders an die Einstiegsszene von einer Dokumentation Picassos durch Clouzot, die den Künstler auf einer fast leeren Bühne während des Arbeitsprozesses zeigen. Der Hintergrund ist komplett schwarz gehalten und es sind keinerlei Grenzen zu sehen. Im Gegenteil, der Raum wirkt unendlich, sodass der Künstler ungestört im Zentrum der Betrachtung ist. So in der Art stelle ich mir mein mentales Atelier vor: Ich bin allein im Strudel meiner Gedanken, die so unfassbar arbiträr ineinander vernetzt sind, dass kein Ende in Sicht zu sein scheint. Ich bin gefüllt mit einer gigantischen Masse aus Gedanken und Emotionen, die mich mehr oder minder beeinflussen. Dadurch, dass diese Masse so groß ist, kann ich auch leicht den Überblick verlieren, dennoch lasse ich mich gerne von ihr einlullen und bestimmen. Daraus eine Idee zu filtern, ist schwierig. Ist dies aber erreicht, ist die Idee in meinem Kopf dabei von höchster Priorität: Es braucht zunächst keinen Hintergrund oder keine Szenerie, worin sie gesetzt werden muss – deshalb der schwarze Hintergrund. Das Atelier in meinem Kopf bleibt immer bestehen. Und ich denke, dass jeder Mensch so eine Art von innerem Atelier besitzt. Das einzige Manko an diesem Atelier ist jedoch die Absenz der haptischen Realitäten, die meine Gedankenvorgänge in der realen Welt festhalten. Man neigt leicht dazu, in seinem geistigen Atelier zu „vergessen“. Mit dem Alter filtert das Gehirn automatisch Informationen aus und Erinnerungen verblassen. Deshalb nutzen wir das Hier und Jetzt unserer Gedanken, zerpfücken sie in jedes kleinste Detail, denn wir wissen, dass sie nur von begrenzter Dauer sein können. Ich genieße die Ideen und die mit ihnen verbundenen Emotionen in dem Moment, wenn sie am stärksten sind. Ich nutze mich selbst für den Erguss von künstlerischer Produktivität aus und mache mich selbst und

meine Psyche zu einer Art Gegenstand, den ich nach dem intensiven Gebrauch wieder links liegen lasse. Die Folgen des Gebrauchs spüre ich aber trotzdem. Ich nehme an, dass Künstler unter anderem deshalb den „Cube“ brauchen. Er kann eine Stütze für Erinnerungen sein und ihnen zu einem gewissen Grad mehr Zeit geben. Selbst wenn die Emotionen im Gehirn verblasst sind, kann ein Blick auf die Bilder im Atelier genügen, um Altes, vielleicht längst Vergessenes wieder hochkochen zu lassen. Und es kann ein weiteres Gefühl hinzugefügt werden: das Gefühl der Nostalgie. Melancholische Nostalgie, Erinnerung an müßige oder gute Zeiten. Ich als Künstler habe teilweise den Eindruck, dass ich selbst nach solchen Momenten strebe, denn gewisse Dinge konnten mit der Zeit unterbewusst emotional noch mehr aufgeladen werden und wenn man sich ihnen öffnet, werden sie zu einer Sintflut an Eindrücken, die mich in eine Trance übergehen lassen und mich in ihrer Schwere förmlich lähmen und lange Zeit nicht mehr loslassen. Außerdem kann das Gehirn keine Bilder malen, Fotografien schießen, Skulpturen formen etc. und sie dann für andere Individuen zugänglich ausstellen. Dafür brauchen wir die wirkliche, fassbare Welt. Die kunstschaffende Person braucht also den Raum der Realität, um sich endgültig als Künstler auch für die Außenwelt zu manifestieren, aber auch, um den Strudel der Gedanken und Ideen rauszulassen und um nicht vor Fülle zu explodieren. Die Ausarbeitung ist schließlich eine der finalen Prüfungen: die Umsetzung der Idee in ein für alle erfahrbares Konstrukt.

Das Atelier besteht auf unterschiedlichen Ebenen. Zwischen dem geistigen und dem realen Atelier existiert sozusagen eine Beziehung bzw. ein Wechselspiel aus Eindrücken und Erfahrungen, die während des Arbeitsprozesses ständig zu Rate gezogen werden müssen. Um es ähnlich wie Bianchi auszudrücken, ist das Atelier ein Ort des Denkens und Handelns und des Denkens über das Handeln (vgl. Bianchi 2011, S.34). Und genau dies macht man automatisch beim Betreten des eigenen Ateliers oder Arbeitsplatzes: Ich betrete den Raum meiner Arbeit, sehe eventuell mein zuletzt geschaffenes Werk und setze es einer Reihe von gedanklichen Verfahren aus, die es durchläuft, damit ich mir wieder einmal klar werde, aus welchem Affekt ich es erschaffen habe. Ich denke über den Prozess nach und meistens erkenne ich Unstimmigkeiten, die es in mir hervorruft. Ich nehme mir Zeit, denn das, was dort liegt, steht oder hängt, habe ich gemacht und sollte eine Verwirklichung meines Ichs zu einem vergangenen Zeitpunkt sein. Ich versuche mich zu besinnen und in es einzudringen – es in seine einzelnen Teile zu zerlegen, um mich über seine Existenz klar zu werden und es in die Gegenwart einzubetten. Wenn dies nicht gelingt, werden Veränderungen vorgenommen oder im Extremfall wird es das

148

149

Zeitliche segnen. Aber dies ist ein schon weit vorangeschrittener Vorgang, der auf viele intensivere Prozesse folgt. Bevor überhaupt etwas geschaffen oder kreiert werden kann, muss ich Vorbereitungen treffen, die es mir möglich machen, etwas zu schaffen. Wo fängt das Bild/das Werk an und wo hört es auf? Zunächst brauche ich eine Idee oder einen Impuls. Diese Idee gebäre ich in meinem geistigen Atelier, sie entspringen aus meiner persönlichen Bibliothek aus Geschichten, Bildern, Eindrücken etc. Diese können auch durch äußere Einflüsse in meiner unmittelbaren Umgebung ausgelöst werden: Menschen, Medien, Bilder, Gespräche... Bianchi verwendet hier den Begriff des „Ferments“ (a.a.O., S. 38). Es ist die Basis aller Entwürfe von Arbeiten, deren Existenz vielleicht noch unklar scheint. Wenn man eine grobe Vorstellung davon hat, in welche Bereiche man sich gerne begeben möchte, betritt man die Vorbereitungsphase oder „Inkubationszeit des Brütens und Reifens“, wie es Bianchi in seiner Phasentheorie beschreibt (a.a.O., S. 37f.). Geistig erstellt man eine Kollektion bzw. Collagen, die allerlei Eindrücke und Bilder sammeln, in denen man ein Potential erkennen kann. Ich greife also auf meine Bibliothek zurück und selektiere zunächst, was ich als hilfreich und was als überflüssig erachte. Dies geht so lange, bis ich zu einer Art Idee komme, die mich dazu antreibt, mein Vorhaben noch genauer zu planen und auszupfeilen. Je intensiver ich darüber nachdenke und plane, desto stärker werden die Symptome, meine Idee auszuformen. Man kann es mit einem Virus vergleichen, das von jeder Zelle meines Körpers Besitz ergreift. Die Idee wird zunehmend kleineren Prüfungen ausgesetzt und Gedanken und Prozessen gegenübergestellt, um sie auf die Probe zu stellen. Angetrieben zu der Suche nach einer Form kommt man laut Bianchi zu einem „Aha-Moment“, zu jenem Zeitpunkt, an dem der Künstler grob oder gewiss ein Bild vor Augen entstehen lässt, das dem endgültigen Werk sehr nahekommt. Darauf folgt die Ausarbeitungsphase, die die kunstschaffende Person in einen „Flow“ oder Rauschzustand versetzen kann (ebda.).

Das Virus ist ausgebrochen und erst jetzt wird sein Ausmaß erkennbar. Nach meiner Meinung wirkt diese Phasentheorie grundsätzlich zwar nachvollziehbar, nicht aber verallgemeinerbar. Sie ist ziemlich einfach, dabei ist der Arbeitsprozess mit seiner Ideenfindung und Umsetzung sehr komplex. Schließlich merkt Bianchi an, dass die Arbeit durch die Phasen sehr aufwühlend sein kann, da man sich automatisch als Künstler mit Dingen auseinandersetzt, deren Verarbeitung ein hohes Maß an „Bewältigungsarbeit“ voraussetzen (a.a.O., S. 38). Deshalb ist das künstlerische Arbeiten ein Vorgang, welcher insbesondere die Psyche betrifft. Auch kann es vorkommen, dass man Dinge und

Erlebnisse aufarbeitet, die man selbst lieber verborgen hält. Der Künstler wechselt konstant die Zeitform, mal ist er in der Vergangenheit, mal in der Gegenwart. Ehe man sich versieht, läuft man Gefahr, das Raum-Zeit-Kontinuum auszublenden und in einer Zwischendimension ohne Grenzen zu zappeln. Somit kann die Kunst sowohl eine sehr starke therapeutische Wirkung haben, als auch das Risiko der Belastung bergen. Zumindest sehe ich das so. Durch sie kann ich mir selbst erlauben, mich frei auszudrücken. Künstler machen sich frei und stellen sich bloß mit ihrer Kunst. Sie legen anderen Menschen offen, was sich in ihnen abspielt, was sie bewegt. Ob dies aus Sicht von jeder betrachtenden Person dann auch so zu deuten ist, ist eine andere Frage. Folglich ist unsere Psyche eine wichtige Basis, sie ist Teil des Ferments zum Schaffen unserer bzw. meiner Kunst.

Für mich macht sie meine Werke erst persönlich. Daraus schließe ich, dass unser Ferment ein Kollektiv oder besser ein Wühltisch an zahlreichen Informationen ist, die für mein Arbeiten zu destillieren oder zu sortieren sind. Für meine Ideen und Impulse suche ich ständig in diesem Ferment, ob ich fündig werde oder nicht. Wenn die Suche aussichtslos ist, versuche ich die Unerfülltheit zu akzeptieren und trotzdem weiterzumachen. Denn die stetige Suche hält mich in Bewegung und macht eine Weiterentwicklung erst möglich. Ich würde behaupten, dass dies die Hauptaufgabe eines Künstlers ist. Das ewige Brüten über Ideen und die Bereitschaft, das Risiko in Kauf zu nehmen, genauso schnell wieder bei Null anzufangen wie eine Lösung auf das unaufhörlich beständige Problem der Selbst-Manifestierung zu suchen. Ich stimme Bianchi in dem Punkt zu bei der Erarbeitung von den Phasen, von dem Atelier als „Brutkasten“ (ebda.) zu sprechen. Denn ich brüte etwas aus, das nur darauf wartet, auszubrechen und sich mir und vielleicht anderen Individuen in seiner realen Form zu offenbaren. Jedoch bin ich nicht ganz konform mit der Platzierung des Aha-Moments in seiner Theorie, denn ich kann aus eigener Erfahrung und durch Beobachtung anderer Künstler einwenden, dass dieses Moment mehr als nur einmal vor der Ausarbeitungsphase geschehen kann, sowie nachdem das Werk vorerst *vollendet* wurde. Ich kann bei meinem Bild, so wie es da „fertiggestellt“ hängt, noch Unstimmigkeiten finden und Erkenntnisse über den Inhalt nachträglich gewinnen und es infolgedessen ändern.

Insbesondere das Ferment beschäftigt mich, sodass ich zu der Frage gelange, woher die Ideen genau kommen, wie sie anschauen und wie man sie am besten umsetzen soll. Inspirationen kann man schließlich nahezu überall finden: im Umfeld, bei Menschen, in Landschaften, in Städten, in der Natur etc. Aber wie beschreibe ich den Grad zwischen Idee und Ausarbeitung und mache

150

151

meine Sachen zu denen, die sie sind, zu einer Darstellung meines Selbst?

Anders als Bianchi konzentriert sich Deleuze auf die Vorgänge des Arbeitens im Detail, bezieht sich aber besonders auf die Malerei. Im Allgemeinen beschreibt er die Vorgänge bei der Entwicklung und Übertragung einer Vorstellung auf die Realität. Er spricht von dem Versuch über die Kongruenz hinauszugehen, der jedoch einige Risiken bergen kann. Deleuze beginnt an dem Punkt, an dem man vor der unberührten, weißen Leinwand sitzt und sie zu füllen überlegt. Er räumt ein, dass der Künstler keineswegs in eine leere Fläche hineinstarrt, sondern dass diese gefüllt und überladen von Eindrücken, Bildern und Assoziationen ist, sogenannten „Klischees“ (Deleuze 2016, S.76). Der Inhalt meiner Bibliothek, mein „Ferment“, wird also von aus meiner Umwelt wahrgenommenen „Gegebenheiten“ bzw. „Klischees“ (ebda.) geformt. Doch was ist im Detail mit diesem Begriff des Klischees gemeint? Ich verstehe unter einem Klischee eine Gegebenheit, die typisierende und zu ihr passende Merkmale, die von ihr zu erwarten sind, erfüllt. Beispiel: betrachte ich meine Wohnungstür, erfüllt sie alle Klischees einer herkömmlichen Tür. Sie hat vier Ecken und Kanten, einen Türgriff, ein Schloss und man kann sie entweder öffnen oder schließen. So wie ich diese Tür sehe, speichere ich sie in meinem Kopf mit ihrem Bild als Tür ab. So wie Deleuze es beschreibt, agieren wir Menschen ähnlich wie Fotoapparate. Was wir wahrnehmen, sind Fotos, ein Abbild von dem, was vor uns geschieht und zu sehen ist. Wir nehmen Dinge aus unserer greifbaren und nicht greifbaren Umwelt auf. Deleuze erklärt sie als vorgefertigte Dinge, da wir sie nur wahrnehmen und nicht formen. Ich sitze nun vor meiner noch jungfräulichen Leinwand und entwickle das Bedürfnis, sie mit meinen Ideen und Gedanken zu füllen, d.h. ich wäge in mir ab, was auf diese Leinwand soll und was nicht. In meinem Ferment findet also eine Art Auslese von Bildern statt, die es würdig sind auf die oberflächlich unbefleckte Leinwand projiziert zu werden. Ich orientiere mich wieder an dem Beispiel der Wohnungstür und möchte ihr eine Form geben, indem ich sie in ihre metaphorische und physische Form aufzubrechen versuche: Wie kann diese Tür verstanden werden und was bedeutet sie für mich? Ich bewege mich von dem Bild bzw. von dem Foto, dass in meinem Kopf ist weg, entferne mich von ihrem Klischee, um sie besser begreifen zu können. Ich hinterfrage sie in all ihrem Sein – ihrer Form, ihrer Farbe, ihrem Umfeld, in das sie gesetzt wurde, sowie ihrer Funktion – und komme auf Ergebnisse und Erkenntnisse, die vielleicht nur mir und kaum einer anderen Person aufschlussreich sein könnten. Laut Deleuze liegt der Fokus einer kunstschaffenden Person darin, sich von dem Klischee, den „figurativen Gege-

benheiten“ (Deleuze 2016, S.76), zu entfernen und sie aufzusprengen. Wenn wir das, was wir gesehen haben, nur abpausen würden, also ein naturgetreues, fotorealistisches Ebenbild von dem, was wir sehen, anfertigen, sei dies nichts weiter als eine leere Kopie. Er erläutert, dass der Bruch mit der Realität es den Künstlern erst möglich macht, sich selbst im eigenen kreativen Prozess und dem späteren Werk einzubetten. Als Beispiel nennt er hier Cézannes Apfeldarstellungen und dessen ernüchternden Suche nach dem eigenen „Apfelsein“ (a.a.O., S.77). Er erklärt, dass Cézanne versuchte, über den realistischen Apfel hinaus zu gelangen, dass der Apfel so wie wir ihn alle sehen, nichts als eines von vielen Duplikaten sei, und erst durch die Hand des Künstlers zu einem Unikat gemacht werden kann. Der Künstler verwirklicht sich in ihm und sieht mehr als nur diesen Apfel, er gibt ihm mehr Bedeutung, als man in seiner physischen Form erkennen kann. Dieser Mammutaufgabe hat Cézanne sein Leben gewidmet und war mit jedem Ergebnis dennoch nicht vollkommen zufrieden.

Aber ist es denn überhaupt möglich, solch eine extreme Art von Perfektionismus zu erreichen? Ich selbst habe Dinge und Ideen in meinem Kopf und bin genauso häufig mit dem Resultat unzufrieden. Ist man als Künstler dazu verflucht, nie die Hundertprozent zu erreichen? Ein recht desillusionierender Gedanke... Ich stimme Deleuze in seiner Sicht, einen Bruch mit der Realität zu erreichen, zu, denn ich will keineswegs ein Eins zu Eins getreues Abbild oder Foto einer Sache erstellen, dies bietet mir persönlich keinen Reiz. Ich möchte *mich* realisieren. Dennoch ist das eine rein subjektive Sicht der Dinge. Sicherlich liegt das Interesse eines anderen Künstlers darin, das Klischee in seiner realen Fülle zu imitieren, da es an sich bereits sämtliche Werte, die der Künstler darin sieht und mit sich verbindet, erfüllen kann. Deswegen empfinde ich Deleuzes Hypothese als etwas zu verallgemeinernd. Wenn ich jetzt wieder meine Tür betrachte und versuche ihre Klischees, also ihre vier Ecken, Kanten, den Türgriff etc. aufzulösen, könnte ich zu dem Schluss kommen, ich mache sie formlos, unbenutzbar – also das Gegenteil in Hülle und Fülle. Interessanterweise warnt Deleuze auch davor: Denn das absolute Gegenteil ist wiederum ein Klischee (vgl. a.a.O., S. 78).

Wenn ich sage, ich male eine Tür, aber ganz anders als sie zu sehen ist, wird zunächst wieder einmal erwartet, man bekommt alles zu sehen, was *nicht* der Norm entspricht. Im Falle des Aspekts der Form, wäre das die Formlosigkeit. Meine Aufgabe ist es also, den schmalen Grat zwischen zwei Polen zu beschreiten. Wenn wir also darauf aus sind, alles zu unternehmen, keinem Klischee zu entsprechen, ist es dann nicht eher unsere Aufgabe, unsere Wahrnehmung unaufhörlich zu manipulieren und alles daran zu set-

152

153

zen, nicht den Erwartungen der großen Masse und eventuell sich selbst zu entsprechen? Wenn man aber einen eigenen „Stil“/ ein Markenzeichen besitzt, das einen selbst unverwechselbar macht und in den eigenen Werken beständig verwirklicht, ist dieses Zeichen nicht auch wieder ein Klischee, weil es so typisch ist? Demnach wäre auch der kontinuierliche Kampf gegen das Klischee ein klischeehafter Prozess, der zu der Ausarbeitung von Klischees wiederum führt. Ich erkenne an meinem eigenen Arbeitsprozess, dass ich mich den Klischees widersetze und mich weigere, eine Kopie des von meinem Auge eingefangenen Objektes anzufertigen. Das Lösen der Klischees ist jedoch so schwierig, dass ein hohes Maß an Raffinesse von Nöten ist, um es zu hintergehen (vgl. a.a.O., S.84). Ich finde aber, dass Deleuze auch bei den Klischees hier und da zu allgemein bleibt. Ich gehe, aufgrund der Individualität jedes Menschen, davon aus, dass jede Person ihre eigenen Klischees besitzt. Das, was für mich ein Klischee und so typisch für eine Sache ist, muss nicht unbedingt bei einer anderen Person die gleiche Gewichtung finden. Des Weiteren kann man dem einen Klischee mehr Stärke zusprechen als einem anderen, was wiederum eine Form von Hierarchie zur Folge hat.

Es kommt letztendlich doch darauf an, was ich als Klischee empfinde und was nicht. Wenn das Klischee also eine legitime Gegebenheit ist, der wir tagtäglich ausgesetzt sind und wir ihm regelrecht ausweichen müssen, wird es uns schlussendlich aufgezwungen. In uns existiert ein Mechanismus, der uns wiederholt zu dem Klischee hinzuführen versucht, denn die Bilder, die wir gesehen haben, bestehen aus Klischees und wir beziehen uns zum Großteil auf sie. Wir kämpfen gegen einen Teil unseres Ichs an, dem der Wahrnehmung, da dieser nur die falsche, typisierende, charakterlose Welt festhalten kann. Wir lösen uns von diesem Teil und machen uns frei vom Willen, diesem Mechanismus zu gehorchen. Wir versuchen unserer Idee eine freie Form zu geben, mit der unser Gewissen vollkommen konform ist. Eine schwere Sache, die besondere Maßnahmen erfordert. Solche wie den Zufall. Wie so oft sitze ich vor einer Fläche und zeichne einfach darauf los und gebe die Kontrolle an meine Hände ab und lasse mich von meiner Intuition leiten. Aber selbst dieser Zufall ist laut Deleuze manipuliert. Denn unterbewusst kehren wir in gewohnte Muster zurück, die sich in unseren „freien Markierungen“ auf der Leinwand wiederfinden (a.a.O., S. 81).

Deleuze erklärt den Zufall als einen Zustand gelöst von jeglicher Wahrscheinlichkeit, was wiederum nicht ganz meiner Vorstellung entspricht. Ich finde, der Vorgang einen Stift in die Hand zu nehmen und damit irgendetwas auf eine Fläche zu zeichnen, bedeutet nicht, dass am Ende etwas herauskommt, das vollkom-

men frei ist. Denn unser Körper und Geist sind gesteuert von einstudierten Mechanismen. Mir ist dieser Prozess des Zeichnens gewohnt, d.h. ich kehre leicht in alte Verhaltensmuster zurück, ohne diese steuern zu können. Ich manipulierte mich selbst, ohne es zu wollen (vgl. a.a.O., S. 82).

So mach ich es den Klischees einfach, wieder zum Vorschein kommen. Ich nehme ihnen mit dem Zufall zwar einen Teil an Ausmaß, aber sie sind nichtsdestotrotz präsent. Ich erlebe nur zu oft, dass ich eigens frei gezeichneten Strichen mit einer Art Gleichgültigkeit begegne, da sie als gewohnt und vorhersehbar wirken, zu *wahrscheinlich*. Ich komme für mich zu dem Schluss, dass ein Leben ohne die Aufnahme und Wiedergabe von Klischees gar nicht möglich ist, denn je nach Betrachtung, kann alles zum Klischee werden. Und vielleicht macht man es auch zu einem Problem, obwohl es keines ist. Für mich persönlich ist Deleuzes Theorie auch mit Vorsicht zu genießen, denn der Gedanke an die Klischees kann in unendlichem Ausmaß weitergeführt werden. Diese Grenzenlosigkeit ist vergleichbar mit der Vorstellung des Universums, es gibt kein Ende. Und dieser Gedanke ist für einen Menschen unvorstellbar, besonders für mich. Zu wissen, dass ich wie in einer „never ending story“ immer weiterdenken kann, bringt mich an den Rand des Wahnsinns und kann zu einer unzumutbaren Situation werden.

Diese Phase des intensiven, geistigen Erarbeitens ist laut Deleuze als „präpikturaler“ Zustand zu erfassen. Der Zeitpunkt bevor der eigentliche Malakt, die „pikturale“ Phase, stattfindet (a.a.O., S.80f.). Wie bereits erwähnt, werden unsere Ideen und Impulse auf die Leinwand projiziert. Dabei können sie bereits kompositionell erste Aufgaben erfüllen. Dies geschieht durch eine unterschiedliche Aufgabenverteilung der Abschnitte der Leinwand. Ich sitze vor der Fläche und fälle erste Entscheidungen darüber, was an welche Stelle gehört und wie diese Teile miteinander in Relation treten können. Ich orientiere mich an den Klischees und entscheide gegen eine „wahrscheinliche“ bzw. vorhersehbare Verteilung (a.a.O., S. 81). Abhängig davon, wo es wahrscheinlicher ist, dass ein Element auftritt und wie es eine Rolle im gesamten Konstrukt des Werkes einnehmen kann, lege ich ein Arrangement fest. So passiert typischerweise eine Verteilung von starken und schwächeren Teilen – die Wahrscheinlichkeit wird „ungleich“ (ebda.). Das Ungleichgewicht setzt zudem eine Verzerrung bzw. Verfremdung der Klischees voraus: Je ungleicher die Wahrscheinlichkeiten verteilt sind, desto weiter sind sie von den Klischees entfernt. In meinen Arbeiten erkenne ich, dass je größer der Grat der Verfremdung zum gesehenen Objekt wird, desto positiver und näher befinde ich mich einer Lösung. Aber das ist wieder sehr subjektiv betrachtet.

154

155

Und ich merke, dass wenn diese ungleiche Wahrscheinlichkeit gewiss wird, ich bereit bin, den nächsten Schritt zu wagen. Mein sich noch im Geist befindliches Konstrukt möchte sich in der greifbaren Welt beweisen – ich beginne zu malen und gebe der Idee eine Form. Dabei geht das Spiel des Kampfes gegen die Klischees weiter und ich setze alles daran, die ungleiche Wahrscheinlichkeit zu erfüllen. Mit den freien Markierungen entwickle ich einen Art Übergang vom präpikturalen zum pikturalen Akt. Ich laufe Gefahr, wieder zu den Klischees zurückzukehren oder zu realisieren, dass ich die Nähe zur Idee verliere (z.B. kann mir das Bild in seinem haptischen Zustand plötzlich nicht mehr gefallen). Mich begleitet also eine risikoreiche Ungewissheit, die mit viel Kraft überwunden werden muss. Der Arbeitsprozess eines Künstlers ist nicht nur stumpfes Wiedergeben und Anfertigen von Gegebenheiten, um sich selbst oder anderen Menschen etwas zu beweisen, sondern vielmehr ein komplexes System auf verschiedenen Ebenen, das schnell an persönlicher Tiefe gewinnt. Man taucht in sich selbst und sein „Ferment“ hinein, darf aber nicht den Halt verlieren und in dem Meer aus Gedanken und Bildern in Seenot geraten. Deleuze geht in diesem Punkt besonders auf Francis Bacon ein und behauptet er spiele „Roulette“ (a.a.O., S. 82). Ein Spiel begleitet von Nervenkitzel, bei dem man entweder gewinnen oder alles auf einmal verlieren kann und wieder bei Null startet.

Aus den genannten Aspekten schließe ich für mich, dass ich eine enge Freundschaft mit meinem Arbeitsplatz und meinem geistigen Atelier führe. Dieses Gleichgewicht kann aber von anderen Gegebenheiten beeinflusst werden. Der aktuell eingeschränkte Zugang zu meinem Arbeitsplatz, bedingt durch die Coronapandemie, hat mein Arbeiten stark in die Richtung des geistigen Ateliers verschoben. Das Wissen nur für begrenzte Zeit an meinem Arbeitsplatz künstlerisch arbeiten zu dürfen, schränkt mich sehr ein. Ich kann nicht auf Knopfdruck produktiv sein, denn die Inspiration und die Ideen kann ich nicht auf einen Zeitpunkt beschränkt einstellen. Das Gefühl der Einschränkung dehnt sich auf meine Arbeitsprozesse aus, ich bin zunehmend unzufrieden und frustriert. Ich fühle mich häufig planlos und ärgere mich über meine Planlosigkeit. Der Frust sorgt für negative Gefühle und Assoziationen mit dem Arbeitsplatz, aus denen ich nur wenig Motivation ziehen kann. Ich habe mich von meinem realen Atelier etwas entfremdet. Es besteht kaum noch eine innige Freundschaft, vielmehr eine flüchtige Bekanntschaft. Dabei ist es nicht die Schuld meines Arbeitsplatzes. Es ist meine. Ist es meine? Oder sind es die anderen Eindrücke meiner Außenwelt? Corona hat viele Veränderungen und Reaktionen mit sich gebracht und einigen Menschen geht es bestimmt genauso wie mir. Jedoch spüre ich mit den Ein-

schränkungen, egal ob institutionell oder sozial, Defizite in meinen Reaktionen. Ich habe das Gefühl, dass ebenfalls Impulse und Anstöße viel weniger wurden oder kommt es mir nur so vor, weil ich nicht mehr so intensiv darauf reagiere? Mein geistiges Atelier tut es meinem realen Atelier bzw. Arbeitsplatz gleich und scheint hin und wieder zu schwächeln. Vielleicht ist dies aber nur eine von kleineren Krisen, die sich bald wieder legen. Auch bemerke ich, wie wichtig der soziale Kontakt zu anderen Künstlern ist. Ich genieße es, Gespräche zu führen, denn daraus kann ich nicht nur Ideen, sondern auch Motivation ziehen. Der Mensch ist ein soziales Wesen und braucht für eine gesunde Psyche den regelmäßigen Kontakt zu anderen Leuten. Natürlich kann ich mit meinen Freunden und Kommilitonen via Zoom, Teams oder anderen Plattformen kommunizieren, aber für mich ist dadurch immer eine klare Distanz und Fremdheit zu der Person mir gegenüber auf dem Bildschirm zu verspüren. Bianchi erzählt von Bruce Naumann, dem es nach Abgang von der Universität schwerfiel, Kontakte mit anderen Künstlern zu knüpfen, was wiederum in einem Tief bei seiner Arbeit resultierte (vgl. Bianchi 2011, S.36).

156

Ich kann mich digital an Menschen wenden und leichte Anstöße wahrnehmen und in Arbeiten umsetzen, dennoch fehlt eine Nähe, die ich persönlich als unabdingbar empfinde, um zu Hundertprozent bei der Sache zu sein. Corona hat uns fest im Griff. Es liegt an mir und jeder anderen Person, weiter in Bewegung zu bleiben und nicht zu einem Stopp zu kommen. In solchen Momenten gilt es viel zu investieren.

Literatur/Quellen

Bianchi, Paolo, „Das Atelier als Manifest“, in: *Kunstforum International* (208), 2011, S. 35-39.

Buren, Daniel, „The function of the studio“, in: Mary Jane Jacob u. Michelle Grabner (Hg.), *The Studio Reader. On the Space of Artists*, Chicago 2010, S. 156-162.

Clouzot, Henri-Georges, *Le Mystère Picasso*, DVD, 75 min., Pierrot le Fou 2009 [Frankreich 1956].

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logik der Sensation* [1981], Paderborn 2016.

Diers, Michael u. Monika Wagner, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Topos Atelier*, Berlin 2010, VII-X.

Diers, Michael, „atelier/ réalité – Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“, in: Michael Diers u. Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier*, Berlin 2010, S. 1-20.

Scanlan, Joe, „Post-Post Studio“, in: Mary Jane Jacob u. Michelle Grabner (Hg.), *The Studio Reader. On the Space of Artists*, Chicago 2010, S. 153.

Schütze, Irene „Grenzen der Beobachtung. Künstlerische Prozesse in Dokumentarfilmen (Le Mystère Picasso, Gerhard Richter Painting)“, in: Antje Krause-Wahl u. Irene Schütze (Hg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, Weimar 2015, S. 126-151.

JOHANNES BUCHHOLZ

159

Mein Traumatelier. Persönliche Idealvorstellung eines Künstler- ateliers und Bezüge zu Ateliers anderer Künstler*innen

Im Rahmen des Seminars *Künstler*innen-Ateliers – Statements und Diskurse* habe ich mich mit der Fragestellung beschäftigt, wie mein eigenes künftiges Künstleratelier aussehen könnte, wenn ich alle nötigen Mittel hätte. In diesem Zusammenhang habe ich vier verschiedene Zeichnungen mit Bleistift und Buntstift angefertigt. Dabei bin ich auf verschiedene Fragen und Faktoren gestoßen, die für meine Traumvorstellung eines Ateliers ausschlaggebend sind. Anhand dieses Textes möchte ich meine Gedanken zu den Zeichnungen erläutern und diese verständlicher machen. Zusätzlich werde ich zu meinen Ideen einige historische und aktuelle Vergleiche ziehen.

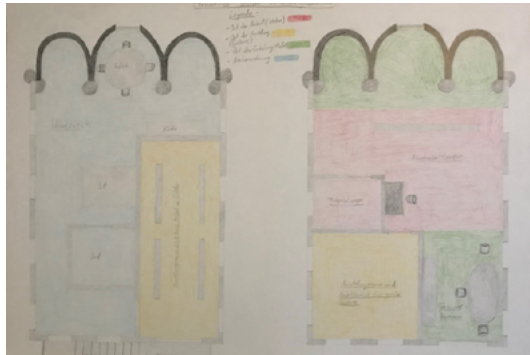
1.

Bevor ich mit dem Zeichnen begonnen habe, setzte ich mich im Seminar mit diversen Künstler*innenpositionen und mit Arten, wie ein Atelier aussehen könnte, auseinander. Es gibt höchst unterschiedliche Herangehensweisen, ein Atelier aufzubauen und zu gestalten. Heutzutage ist es überwältigend, wie unterschiedlich Künstler*innen arbeiten. Teils gelten noch altertümliche Vorstel-

lungen des Geniedaseins, andererseits ist eine Tendenz zur Post Studio Art zu erkennen. Manchen zeitgenössischen Künstler*innen reicht ein ganz kleiner Raum für ihre Arbeit aus. Andere, wie zum Beispiel Ólafur Elíasson,¹ unterhalten ein ganzes Unternehmen mit über hundert Mitarbeiter*innen. Manche zeitgenössischen Künstler*innen sind gar nicht mehr ortsgebunden, sondern arbeiten auf der ganzen Welt oder pendeln wie Haegue Yang zwischen Seoul und Berlin.² Je nach Kunstgattung und Größe der produzierten Arbeiten ist es ganz unterschiedlich, wie viel Platz man als Künstler*in heutzutage benötigt. Für mein Atelier habe ich mich für ein zweistöckiges Neubauhaus in einer deutschen Großstadt entschieden, zum Beispiel in Stuttgart, Frankfurt am Main oder München. Das hat den Vorteil, dass man näher an größeren Galerien ist und eine bessere Netzwerkbildung möglich ist.

2.

Mein Atelier sollte Arbeits- und mindestens Zweitwohnsitz in einem verkörpern, da man im Hinblick auf den Klimawandel auf die Anfahrt verzichten sollte. Ich habe mich für ein Gebäude mit einer Gesamtfläche von circa 170 qm² entschieden. Hinzu kommt noch ein Garten mit einer Fläche von 100 qm². Das Ateliergebäude unterteile ich, wie in der Konstruktionszeichnung (Zeichnung 1) abgebildet, in vier verschiedenen Bereiche, die einen fließenden Übergang haben.



Das wären die Arbeitsfläche, Ausstellungsfläche, Ort der Erholung und Wohnort. Also ist das Atelier für mich eine Produktionsstätte, Ausstellungs- und Versammlungsort, Ort der Erholung und Wohnraum zugleich. Die erste Etage ist für den Arbeitsplatz, Teil der Ausstellungsfläche und Ort der Erholung und Begegnung gedacht. Die zweite Etage bietet weitere Ausstellungsfläche und den Wohnraum. Die Stockwerke verbinde ich über eine Außentreppe,

160

161

3.

um Flächenverlust zu vermeiden. Ansonsten statte ich das Gebäude mit einem Solardach aus. Die Außenwand gestalte ich in Form einer „grünen Fassade“.³ Die Begrünung wird an der ganzen Außenwand (bis auf die Gartenfassade) angebracht, damit sich das Gebäude im Sommer nicht zu sehr aufheizt und so ein angenehmes Arbeitsklima herrscht.

Ich möchte nun eine Art Rundgang durch mein Ateliergebäude beschreiben, um die verschiedenen Orte und ihre Funktionen zu erläutern. Wer mein Ateliergebäude von der Straße aus betritt, gelangt als erstes in die Teeküche und den Pausenraum. Das untere Stockwerk bildet den Arbeitsbereich, einen Teil der Ausstellungsfläche und genug Platz für Versammlungen oder Künstlergespräche. Wie in der Zeichnung dargestellt, bevorzuge ich eine angenehme und schlichte Innenarchitektur mit wenigen Ausstattungsobjekten, um eine Ablenkung vom Wesentlichen zu vermeiden. Das Denken soll im Vordergrund stehen und eine meditative Stille vorherrschen. Das untere Stockwerk beinhaltet einen Teil der Ausstellungsfläche, dieser ist außerdem für die Anfertigung großer und schwerer Arbeiten geeignet. Insgesamt sollte das untere Stockwerk ein komfortabler und professioneller Arbeitsbereich mit angenehmer Atmosphäre sein.

Der Arbeitsplatz sollte durch große Fenster auf der linken Wand Tageslicht erhalten. Wie in der Zeichnung 2 dargestellt; gibt es im Atelierraum ein Materiallager, in dem notwendige Utensilien vorhanden sein sollten. Da ich häufig Dinge sammle für meine Arbeit, könnte auch noch zusätzlich ein Keller als Aufbewahrungsort für *objets trouvés* dienen. Außerdem könnte man im Keller ein Archiv mit Schriften und Büchern anlegen, die ich für meine Arbeit auswähle. Mir ist es wichtig, dass der Arbeitsraum immer aufgeräumt und sauber ist.



Abb. 1. Zeichnung 1

Abb. 2. Zeichnung 2

¹ Vgl. <https://www.olafureliasson.net/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].
² Vgl. <http://www.heikejung.de/content.html> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

Ein Gegenbeispiel für mein Atelier wäre zum Beispiel das im Seminar behandelte Studio von Francis Bacon.⁴ Mein Arbeitsplatz ist eher ein leerer, minimalistisch ausgestatteter Raum wie bei Gerhard Richter.⁵ In der Zeichnung ist noch ein Arbeitstisch mit einer großen Tafel für Skizzen und Notizen vorhanden, um einen Überblick über den Denk- und Konstruktionsprozess zu haben. Eine solche Skizzenwand entdeckt man in vielen zeitgenössischen Ateliers. Außerdem habe ich, wie in Zeichnung 2 zu erkennen, direkt an den Arbeitsort ein Materiallager angeschlossen, damit keine Arbeitsfläche verloren geht und keine Unordnung entsteht.

Für mich ist der Atelierraum nicht unbedingt ein „heiliger“ Ort, er darf auch gerne für die Öffentlichkeit zugänglich sein. Wie in Zeichnung 3 zu sehen, ist an den Atelierraum ein kirchenähnlicher Raum angeschlossen, der mit exotischen Pflanzen ausgestattet ist. Mit korinthischen Säulen und an den Klassizismus erinnernden Fenstern wirkt diese Wand wie ein erhabener Altarraum, ist aber nicht mit kirchlichen Symbolen oder Ikonen ausgestattet, sondern mit exotischen Pflanzen.



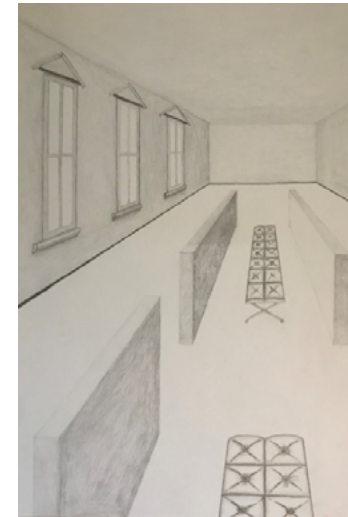
Damit möchte ich die Natur als essenzielle Zuflucht und als Lebensquelle hervorheben. Die Natur ist in diesem Zusammenhang also etwas „Heiliges“, das von mir verehrt wird. Die Inspiration für diese ungewöhnliche Raumgestaltung hatte ich bei Franz von Stuck mit seinem Künstleraltar gefunden.⁶ Stuck „zog seine Inspiration aus Farbe und Licht des Altars, der den Raum zu einem Ort der Weihe machte.“ (Jooss 2009, S. 62). Ein weiteres Vorbild dafür ist die Piazza d’Italia, von Charles Moore in den Jahren 1975-1980 in New Orleans erbaut.⁷ Mein Gebäude soll kein nachahmendes historistisches Bauwerk, sondern eine verspielte, ironische Zusammensetzung aus alten und neuen Stilelementen nach dem Vorbild der Postmoderne sein. Wenn man nun durch die große Tür in den Garten gelangt, entdeckt man verschiedene Baum- und Pflanzenarten, die im Mittelmeerraum heimisch sind, jedoch auch

162

163

schon dem immer wärmer werdenden deutschen Klima standhalten. Olivenbäume, Palmen und Pinien stehen auf einer Wiese und dazu lege ich noch ein kleines Gemüsebeet mit Paprika, Tomaten, Kartoffeln und Gurken an. Wer die Fassade betrachtet, wird feststellen, dass sie dem Aufbau der inneren Säulengestaltung ähnelt und an neuzeitliche Kirchenfronten erinnert. Diese Wandfläche ist die einzige, die ich nicht mit Pflanzen bewachsen lasse. So entsteht ein starker Kontrast zu der grünen Außenfassade und bringt Spannung in die einfache Architektur.

Nun kommen wir zur zweiten Etage, die ich gerne kurz erläutern möchte. Sie ist ausschließlich über eine Außentreppe an der vorderseitigen Fassade zu erreichen. Über die Treppe gelangt man direkt in den Ausstellungsraum, welchen ich Zeichnung 4 abgebildet habe: einen relativ schmalen Raum mit einigen Wänden für Zeichnungen, Gemälde oder dreidimensionale Arbeiten.



Dieser Raum ist optimal für Arbeiten von kleinerem und mittelgroßem Format geeignet, während die Ausstellungsfläche im Untergeschoss eher für größere Skulpturen oder Installationen geeignet ist. Wie in Zeichnung 1 zu erkennen, habe ich meine Wohnung direkt an den Ausstellungsraum angeschlossen. Dieser Bereich umfasst ungefähr 70 qm². Man betritt zunächst einen Flur, rechts davon ist ein Badezimmer. Geht man um die Ecke, gelangt man in einen als Wohnbereich dienenden Saal mit Küche und Schlafbereich. Diese Wohnung ist einfach eingerichtet, aber ein komfortables Ambiente. Der vordere Bereich gleicht der Chorkapelle im unteren Stockwerk. Nur ist dieser, wie im Grundriss vermerkt, für eine Küche mit Essbereich vorgesehen. Das sind alle Räumlichkeiten

Abb. 3. Zeichnung 3

Abb. 4. Zeichnung 4

⁴ Vgl. dazu Abbildung unter: <https://barton-mag.de/kuenstlerateliers/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].
⁵ Siehe Abbildung unter: <https://www.franktribroke.de/portfolio/atelier-gerhard-richter-il-koeln/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].
⁶ Vgl. Abb. unter: https://www.villa-stuck.de/museum/atelier_bild.html [letzter Zugriff: 03.08.2021].
⁷ Vgl. Abb. unter: https://www.wikiwand.com/de/Piazza_d%27Italia [letzter Zugriff: 03.08.2021].

ten meines Ateliergebäudes. Die Außentreppe möchte ich wie die Fassade ebenfalls mit Pflanzen bewachsen lassen.

4.

Nun möchte ich in einigen Sätzen eine kleine Einordnung meiner Ideen und Konstrukte in den zeitgenössischen Kunstkontext geben. In Bezug auf die Architektur, wie schon im oberen Abschnitt erwähnt, habe ich mich mit verschiedenen Künstlerateliers und besonders mit der Postmoderne auseinandergesetzt. Der erkerförmige Anbau (Zeichnung 3) ist in seinem Grundaufbau neuzeitlichen Kirchen nachempfunden. Die Inspiration für diese Bauweise bekam ich unter anderem beim "Kunststar" Julian Schnabel mit seinem Palazzo Chupi, der mir von der Gestaltung her besonders gefällt.⁸ Mein Gebäude ist nicht ganz so bombastisch, hat aber mit dem Säulenbau eine fürstliche Wirkung. Diese soll keineswegs eine Bejahung von Klassenunterschieden oder Bestärkung der Oberschicht sein, sondern auf verspielte, ironische Weise eine künstlerische Botschaft vermitteln.

Die Postmoderne erlaubt mir diese Gestaltung, da sie ein Zitieren aus älteren Bauformen legitimiert und eine vielfältige ästhetische Formensprache bietet. Während die „Moderne eine einheitliche Moral und ästhetische Utopie schaffen wollte“ (Dempsey 2018, S. 150), zitiert meine Architektur Vergangenes und weist somit auf eine Gleichberechtigung unterschiedlicher Kulturen hin. Die Idee mit den privaten Ausstellungsräumlichkeiten ist vom Künstler Gerhard Richter inspiriert. Ihm geht es darum, dass sich seine Werke bewähren und für ein paar Wochen eine gute Wirkung zeigen sollen. Erst dann werden sie für ausstellungs- und verkaufsfähig erachtet. Somit hat die Ausstellungsfläche eine Testfunktion für meine Kunst. Des Weiteren hat die Galerie den Vorteil, anstehende Ausstellungen selbst oder mit Kurator*innen zu planen. Die Räumlichkeiten weisen nicht allzu viel Platz auf, reichen jedoch aus, um zu testen, wie ein Kunstwerk im leeren Ausstellungsraum wirkt. Somit ist der Ausstellungsbereich ein Präsentationsbereich, den ich für Bewerbungstermine mit Galerist*innen nutzen kann und auch ein Zwischenlager. Zusätzlich können im Garten größere, wetterfeste Skulpturen und Installationen aufgebaut werden.

Wie schon in einem der oberen Abschnitte erwähnt, habe ich mich dazu entschlossen, das Ateliergebäude und seine Ausstellungsräume für Passant*innen und Interessent*innen zugänglich zu machen. Die Ausstellungsfläche würde ich sogar als Privatgalerie mit Verkaufsmöglichkeit und festen Öffnungszeiten ausweisen. Außerdem wäre ich dazu bereit, zusätzlich noch Arbeiten von anderen Künstler*innen zum Verkauf anzubieten und gegebenenfalls

164

165

auch Mitarbeiter*innen einzustellen. Als Künstler sehe ich das als eine Bereicherung und Abwechslung zum künstlerischen Alltag. Ähnlich, wie bei der *Factory* von Andy Warhol oder vielen anderen Künstlerateliers könnte man mit Drucken von Kunstwerken in Serie gehen.

5.

Insgesamt ist mir während dem Zeichnen meines Ateliers aufgefallen, dass mein individueller Arbeitsplatz sehr von meinen Interessen und Vorstellungen, aber auch von dem Einfluss der zeitgenössischen Kunst und von Philosophien abhängig ist. Ein Atelier ist eine sehr intime und persönliche Sache. Bei meiner Idealvorstellung habe ich private Arbeitsstätte, Wohnraum, Ausstellungsfläche/Galerie und Ort der Inspiration und Erholung in einem integriert. Außerdem war mir bei der Überlegung wichtig, dass mein Atelier nach neuesten Standards klimafreundlich ist, was heutzutage ein wichtiger Aspekt ist. Des Weiteren ist es mir wichtig, einen angenehmen Arbeitsplatz anzulegen, an dem ich mich gerne länger aufhalte. Mein Atelier soll ein Ort des künstlerischen Forschens und Denkens sein, aber auch ein Ort der Begegnung und der Diskussion über Fragen unserer Zeit.

Literatur/Quellen

Dempsey, Amy, „Postmoderne“, in: Gregory C. Zäch (Hg.), *Modern Art*, London 2018, S. 150.

<https://fensterkultur.de/category/klaszizismus/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

<https://www.franktebroke.de/portfolio/atelier-gerhard-richter-ii-koeln/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

<https://www.pinterest.de/pin/466192998900858229/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

https://www.villastuck.de/museum/atelier_bild.html [letzter Zugriff: 03.08.2021].

https://www.wikiwand.com/de/Piaz-za_d%E2%80%99Italia [letzter Zugriff: 03.08.2021].

https://www.wikiwand.com/de/Postmoderne_Architektur#/Grunds%C3%A4tze_und_Merkmale [letzter Zugriff: 03.08.2021].

Jooss, Birgit, „Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers“, in: Stiftung Brandenburger Tor (Hg.), *Künstlerfürsten: Liebermann, Lehnbach, Stuck*, Berlin 2009, S. 57-66.

Schütze, Irene „Grenzen der Beobachtung. Künstlerische Prozesse in Dokumentarfilmen“ (Le Mystere Picasso, Gerhard Richter Painting), in: Antje Krause-Wahl u. Irene Schütze (Hg.), *Aspekte künstlerischen Schaffens der Gegenwart*, Weimar 2015, S. 126-155.

<https://taspo.de/gruene-branche/deutschlands-groesste-begruente-fassade/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

https://de.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol [letzter Zugriff: 03.08.2021].

<https://www.Ölafureliasson.net/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

<https://barton-mag.de/kuenstlerateliers/> [letzter Zugriff: 03.08.2021].

Abbildungsverzeichnis

Zeichnung 1-4 © Johannes Buchholz.

LORENA KIEHLE

167

Das Atelier als Manufaktur. Peter Paul Rubens' und Jeff Koons' Ateliersituationen im Vergleich

Bereits früher betrachteten Künstler*innen die Arbeitsteilung des künstlerischen Schaffens als Trennung von „Idee und Ausführung“, also „*disegno e colore*“.¹ Diese Form der Arbeitsteilung wurde häufig in dem sozialen System einer Werkstatt umgesetzt und ist durch ihr „Unternehmertum“ gekennzeichnet (vgl. Steinruck 2006, S. 69). Bereits Renaissance-Künstler fertigten unabhängig von der Kirche oder von Höfen Werke „für den Markt und den direkten Absatz“ (ebda.) an, um ihr Vermögen zu vermehren. Trotz der Arbeitsdelegation in den Werkstätten war das Markenzeichen der Künstler ein Indiz für den Originalitätsanspruchs des Werkes (vgl. ebda.). Laut dem Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich kann Arbeit „nicht nur geplant werden, sondern sich auch delegieren [lassen] – in Form von ‚Vorschriften mitteilen‘. Arbeit findet somit in hierarchischen Strukturen statt, und neben Arbeitern gibt es Vorarbeiter, eine Unterscheidung zwischen Befehlsgebern und Befehlsempfängern“ (Ullrich 2003, S. 163f., vgl. auch Steinruck 2006, S. 70). Seit dem 17. Jahrhundert entwickelte sich der Begriff des *Studios*. Wohingegen der Begriff *Bottega* eher dem

¹ Zu den unternehmerischen Künstlern, die eine Werkstatt verwalteten, gehörten beispielsweise Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Raffael, Paolo Veronese, Tizian oder Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Albrecht Dürer, Raffael, Tizian, Rembrandt oder auch Peter Paul Rubens. Auch „Renaissance-Künstler wie Signorelli, Ghirlandaio, Perugino, Verrocchio oder Giotto arbeiteten in ihren [...] Werkstattbetrieben“, in denen Arbeitsprozesse aufgeteilt und gleichzeitig Lehrlinge ausgebildet wurden (Steinruck 2006, S. 69-70).

„kunsthandwerklich konnotierten Werkstattbegriff“ entspricht, wird mit dem *Studio*-Begriff sowohl die künstlerische Produktion als auch das Studieren selbst mitinbegriffen (Steinruck 2006, S. 70-71), wie es zum Beispiel in der Rubens-Werkstatt praktiziert wurde. Als Vorreiter für große zeitgenössische Werkstattbetriebe ist Andy Warhol zu nennen, der seine eigene künstlerische Produktion dank seiner *Factory* durch wirtschaftliche Strategien zum globalen Erfolg brachte. Zeitgenössische Künstler*innen, die heute den Kunstmarkt erobern und eine vergleichbare Absicht verfolgen, werden auch als *Business Artists* (vgl. ebda.) bezeichnet. Sie beabsichtigen, „die eigentliche künstlerische Tätigkeit ins Geschäft zu verlegen, in die industrielle Produktion und den medienwirksam gesteuerten Vertrieb ästhetischer Produkte“ (Lange 1987, S. 150, zitiert nach Steinruck 2006, S. 76). Zu diesen zählen beispielsweise Takashi Murakami, Damien Hirst sowie Jeff Koons. Vor allem Letzterer gewährt offenkundig Einblick in seine ökonomische und prozessorientierte Atelierarbeit, die der des Peter Paul Rubens aufgrund ihrer Bilanzsteigerung ähnelt. Wegen ihrer unterschiedlichen gesellschaftlichen Voraussetzungen und der zeitlichen Differenz ihres künstlerischen Schaffens ist es vor allem spannend, die Parallelen der Atelierarbeit von Rubens und von Koons zu beleuchten und die Differenzen in diesem Zusammenhang zu analysieren. Komponenten wie der gesellschaftliche Kontext sowie die Rollen der beiden Künstler verhelfen dabei, ihre künstlerischen Intentionen zu verstehen. Daran anknüpfend kann der jeweilige Atelierbegriff besser nachvollzogen werden.

RUBENS ALS KÜNSTLER IM 17. JAHRHUNDERT

Peter Paul Rubens, der nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1608 seine eigene Künstlerwerkstatt in Antwerpen gründete (vgl. Evershemer 2018), arbeitete für die Höfe in Spanien, Frankreich, England und Brüssel (vgl. Kirby 1999, S. 5). Er hatte darüber hinaus kirchliche sowie andere „öffentliche und private Auftraggeber“ (Büttner 2015, S. 105). Gesellschaftliche Einflüsse, wie die Gegenreformation mit einem verstärkten Einfluss der katholischen Kirche trugen unter anderem dazu bei, dass Antwerpen sich als der kommerzielle Mittelpunkt Nordeuropas entwickelte und viele Künstler anzog (vgl. Kirby 1999, S. 5-6). Da Künstler damals noch nicht wie heute ihr Werk durch globale Ausstellungen präsentieren konnten, schickte man Gemälde häufig international an andere Zunfthäuser. Dieser sich entwickelnde Kunsthandel unterstützte Rubens künstlerische Entwicklung und trug dazu bei, dass manche seiner Werke häufig reproduziert wurden (vgl. Zentralinstitut für Kunstgeschichte 1981, S. 152; Warnke 1977, S. 186).

KOONS ALS KÜNSTLER DER POSTMODERNE

Sozial-ökonomische sowie sozial-politische Strukturen prägten auch die kreativen Schaffensprozesse des zeitgenössischen, amerikanischen und konzeptuell arbeitenden Künstlers Jeff Koons. Gesellschaftliche Entwicklungen durch die Postmoderne, wie beispielsweise der Aufschwung der Kunstszene in den 1980er Jahren, formten das Wirken von Jeff Koons (vgl. Brechua 2014; Steinruck 2006, S. 78).

Die Pop-Kultur mit beispielsweise Andy Warhol und seiner bekannten *Factory*, Medien sowie das prozessorientierte und konzeptuelle Gestalten wirkten auf den Kunstmarkt Ende des 20. Jahrhunderts ein und trugen zu einer sehr vielfältigen und aktiven Kunstszene bei. Fragen der Originalität, der Reproduzierbarkeit, der Banalität, der Subjektivität, der Massenkultur oder auch des medialen Pluralismus' der Kunst generierten einen Wettbewerb auf dem Kunstmarkt, der durch internationale Ausstellungen und Galerien geprägt war. So war und ist auch Koons, anders als Rubens im 17. Jahrhundert, vom musealen Kontext abhängig, damit „die Kunstwerke als solche erkannt werden“ (Steinruck 2006, S. 160).

RUBENS ALS HOFMALER, LEHRMEISTER, GESCHÄFTSFÜHRER UND DIPLOMAT

Rubens, der von den spanischen Statthaltern der Niederlande zum Hofmaler ernannt worden war und Mitglied der Antwerpener Malergilde war, war in seinem künstlerischen Arbeiten ungebundener als andere Hofmaler und konnte eine selbstständige Werkstatt aufbauen und seine Gehilfen eigenständig auswählen (vgl. Warnke 1977, S. 186). In seiner Werkstatt hielt er wie auch andere niederländische Maler die Funktion eines Lehrers und eines Unternehmers inne und bildete seine Lehrlinge binnen sieben Jahren als eigenständige Maler aus (vgl. Büttner 2015, S. 111; Kirby 1999, S. 6).

Mit der Rolle des Hofmalers war er jedoch auch von seinen Auftraggebern abhängig (vgl. Zentralinstitut für Kunstgeschichte 1981, S. 152). Als erfolgreicher friedensstiftender Diplomat und Politiker beeinflusste er politische Relationen unter anderem durch sein künstlerisches Schaffen, indem er in und mit seinen Gemälden auf internationale Umstände reagierte. Folglich diente er ebenfalls als „Verhandlungsträger“ (vgl. Warnke 1977, S. 114-117). Nur wenige seiner Arbeiten sind ohne geordneten Auftrag angefertigt worden (vgl. a.a.O., S. 179).

168 169

KOONS ALS GESCHÄFTSFÜHRER, UNTERHALTER UND KONZEPTKÜNSTLER

Koons reagiert durch sein Schaffen auf gesellschaftliche Strukturen und positioniert sich mit seinem künstlerischen Unternehmertum als Teil des ökonomischen und gesellschaftlichen Lebens. Dabei greift er mit seiner Atelierarbeit „hierarchische [und] gesellschaftliche Strukturen“ (Brechua 2014, S. 114) auf und sieht sich in seinem eigenen Konzept als „Geschäftsführer“ (a.a.O., S. 92) beziehungsweise als „Art Director, der die Marke Jeff Koons unter sich hat“ (Engler 2003). Koons bezeichnet sich darüber hinaus als „Unterhalter“ der Gesellschaft und intendiert, sein Umfeld durch die in seiner Kunst gewählten Kommunikationsmittel zu beeinflussen (vgl. Thomsen 2000). Seine Kundschaft besteht zur Hälfte aus europäischen, insbesondere deutschen Sammler*innen (vgl. ebda.). Dabei versteht Koons sich als „Konzeptkünstler“, der sich selbst als "Genie" inszeniert und deshalb seine schöpferischen Arbeitsprozesse mit seiner im Unterbewusstsein veranlagten Intuition begründet. Folglich sieht er es als seine Aufgabe darin, sein Ideenreichtum im künstlerischen Schaffen zu verwirklichen

DAS ATELIER ALS WERKSTATT UND MANUFAKTUR

Rubens' Werkstatt war als eigenes Unternehmen organisiert und brachte eine Vielzahl an Werken hervor. Trotz seiner hohen Anzahl an assistierenden Angestellten, die Rubens' Aufträge ausführten, musste er teilweise sogar Aufträge wegen Überlastung ablehnen. Rubens kooperierte zudem mit anderen erfolgreichen Malern. Ein großer Vorteil dieser Arbeitsteilung war, dass einige Maler auf verschiedene Bereiche, wie beispielsweise die Portrait- oder die Landschaftsmalerei spezialisiert waren (vgl. Kirby 1999, S. 7, 17; Eversmeier 2018) und Rubens durch diese Spezifizierungen den Aufträgen seiner Antragssteller gerecht werden konnte. Die Kooperation mit angesehenen Malern steigerte häufig den Wert seiner Gemälde, da die Zusammenarbeit ein zusätzliches „Qualitätsmerkmal“ ausmachte (Büttner 2015, S. 107). Rubens ließ in seiner Werkstatt nicht nur Gemälde, wie beispielsweise große Altarbilder, anfertigen, er selbst „schuf auch Vorlagen für Tapissiereserien (vgl. a.a.O.).

Grundzüge der unternehmerischen Rubens-Werkstatt lassen sich in dem heutigen Studio des zeitgenössischen Künstlers Koons wiederfinden, der seine Produktionsprozesse ebenfalls an seine Angestellten delegiert. Die unter sehr hohen Ansprüchen eingestellten hoch qualifizierten Künstler*innen werden ähnlich wie bei Rubens in verschiedenen Bereichen eingesetzt. Das Studio

170 171

Jeff Koons, das seinen Standort in New York hat, erstreckt sich über „sechs weit[e], von gußeisernen Säulen getragen[e] Hallen“ und beschäftigt bis zu „70 Farbmischer[*innen], Modellierer[*innen], Maler[*innen] und Formbauer[*innen]“ (Smoltczyk 1998, o. S.), die zeitweise auch schon in Schichtarbeit tätig waren (vgl. Engler 2003). Auf manche Besucher*innen hat diese Einrichtung eine „helle, hygienische Aura eines pharmazeutischen Labors“ (Kennedy 2010, o. S.). In diesen laborartigen Sälen arbeiten seine Mitarbeiter*innen in Schutzanzügen und unterliegen der von Koons auferlegten Ordnungsstruktur, in der „Geschäftigkeit, Ordnung, technische Komplexität [sowie perfektionistische] Millimeterarbeit [und] aufgeräumte Räume“ vorherrschen (Brechua 2014, S. 102-103). „Computer, Xerokopien, Ordner“ sowie das beschäftigte Personal lassen das Studio als eine Geschäftsbehörde erscheinen (Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal* 2000, S. 46). Seine Angestellten „bewegen sich in aufgeräumten Räumen, in denen jedes Mobiliar seinen angewiesenen Platz hat, jede Schublade beschriftet, jedes Arbeitsutensil gepflegt wird“ (Brechua 2014, S. 102).

Auch wenn Koons' Studio eher dem eines gewinnorientierten Unternehmens gleicht, streitet er diesen Vorwurf vehement ab und statuiert: „[I]t's not a factory, it's a studio but more in the tradition of the 17th century.“ (Koons im Interview mit Nicholas Glass 2009, zitiert in ebda., S. 104). Er sieht seine Ausführungen nicht als durchdachte maschinelle Prozesse und grenzt sich in diesem Aspekt von Warhol ab. Stattdessen vergleicht er sich mit den niederländischen Malern, indem er seine Produktion als geschäftliche Verwirklichung seiner Ideen mit qualifizierten Angestellten auffasst und in diesem Prozess seine Mitarbeiter*innen aus zeitlichen Gründen als Unterstützung der „Effizienzsteigerung, bei der Qualitätssicherung und Produktion“ begreift (a.a.O., S. 104).

DAS ATELIER ALS ORT DER VERSAMMLUNG

Dokumenten ist zu entnehmen, dass Rubens an der architektonischen Gestaltung seiner Residenz (vgl. Abb. 1) mitwirkte und das Atelier nach seinen Vorstellungen gestalten ließ (vgl. Büttner, S. 93). Das alltägliche Leben auf seinem Anwesen war von vielfältigen Aktivitäten und Personen geprägt. An diesem Versammlungsort kehrten viele Reisende und Freunde, sowie Hausdiener, Knechte oder Mägde als auch sein Personal ein- und aus (vgl. a.a.O., S. 104). Darüber hinaus diente Rubens' Atelier als sehr gefragte Ausbildungsstätte für Lehrlinge (vgl. Büttner 2015, S. 111). Dort seien „stets ungefähr zwei Dutzend Mitarbeiter tätig gewesen“ (a.a.O., S. 104). Koons' Atelier ist ausschließlich für bestimmte Anlässe ein Ort der Zusammenkunft.



172

Er öffnet sein Studio nur für Events, um auserlesene Geladene zu besonderen Partys, Interviews oder anderen Terminen zu begrüßen, sich verstärkt durch seinen Kleidungsstil als Geschäftsmann zu inszenieren und dadurch seinen elitären Status zu stützen (vgl. Brechua 2014, S. 92, 101). Ein Ort der Zusammenkunft wie bei Rubens ist es allerdings nicht. Koons' Studio wird jedoch manchmal wie in einer „Show“ der Öffentlichkeit vorgeführt.

DAS ATELIER ALS ORT DER INSZENIERUNG

Koons inszeniert sich selbst nicht nur durch Events als erfolgreicher und unternehmerischer Künstler, sondern bedient sich auch medialer Kanäle, um seine Selbstdarstellung zu verwirklichen. Er möchte sich als allgegenwärtigen Geschäftsmann darstellen, dessen „Arbeiten anhand von Studioaufnahmen als aufwendig, professionell und qualitativ hochwertig“ demonstriert werden (a.a.O., S. 103-104). Dieses Bestreben wird vor allem in Koons' Studio-Rundgang anlässlich der *Popeye*-Ausstellung in der Serpentine Gallery in London mit dem CNN-Reporter Nicholas Glass für den britischen Fernsehsender Chanel 4 erkennbar, in dem er durch eine intendiert exklusive, inszenierte und scheinbar seltene Präsentation eines Künstlerateliers dem Betrachter das Gefühl vermittelt, „bei etwas ganz Besonderem anwesend sein zu dürfen“ und gleichzeitig unterschwellig sein „Anliegen der Qualitätsvermittlung“ (ebda.) hinausträgt. Indem er während der Atelierführung sein angefertigtes Exemplar der Arbeit *Lobster* beklopft, möchte er die Qualität des verwendeten Metalls garantieren (vgl. ebda.) und benutzt folglich die filmische Inszenierung seines Studios strategisch für die eigene Vermarktung seiner künstlerischen Produkte. Darüber hinaus generiert er durch die Führung im Fernsehen zwar einen kurzen Einblick in seine Atelierarbeit, mystifiziert aber gleichzeitig sein eigenes Atelier, indem er den Betrachter*innen nur in ausgewählte Bereiche der Werkstatt Ein-

Abb. 1: Jacobus Harrewijn, Hof des Rubenshauses, 1684, Radierung, 285 x 351 mm, aus: Büttner 2015, S. 96

173



Abb. 2: Aufnahmen aus Koons' Studio, aus Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal*, 2000, S. 45

Abb. 3: Aufnahme eines Regals in Jeff Koons' Studio, aus: Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal*, 2000, S. 6

blick gewährt, ihnen aber offenkundig zeigt, dass es weitere Areale gibt, die nur der Künstler selbst betreten darf (vgl. a.a.O., S. 103).

Koons' mediale Inszenierungsstrategien scheinen dennoch sehr widersprüchliche Intentionen zu verfolgen. Zum einen möchte er sich wie oben erwähnt als Unternehmer zeigen, zum anderen aber den Ruf des authentischen Künstlers bewahren. Koons' Beteuerung, sein Studio sei ein kreatives Künstleratelier, wird implizit in seinem Ausstellungskatalog *Easyfun-Ethereal* mittels einer „inszenierten Unordnung“ verstärkt. So mögen Betrachter*innen einen Einblick in Koons' Verfahrensweise erhalten. Statt seine Mitarbeiter*innen wahrheitsgemäß in diesem Katalog abzubilden, eröffnet er den Betrachter*innen des Kataloges fast ausschließlich inszenierte Ausschnitte seines Studios, die einen tiefgründigen und kreativen Schaffensprozess nahelegen. So zum Beispiel erkennen wir auf den Seiten 45, 50, 53 und 54 des Katalogs unaufgeräumte Farbexperimente-Szenarien (vgl. Abb. 2), die dem Vorwurf, sein Atelier sei ein laborartiges Unternehmen, entgegenwirken. Zu Beginn des Katalogs auf Seite 6 (vgl. Abb. 3) ist ein Regal mit Büchern aus verschiedenen Epochen sowie Konsumgütern der Pop-Kultur wie z.B. einer Cola-Flasche abgebildet. Durch diese Darstellungsweise werden verschiedene inhaltliche Ebenen aufgespannt, die eine Vielfältigkeit inszenieren und Koons als „authentische[n] Künstler“ wirken lassen (Brechua 2014, S. 104-108; vgl. Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal* 2000).

Die Strategie, durch exklusive Veranstaltungen und imponierende Studiodarstellungen den eigenen erstklassigen sozialen Stand zu manifestieren, gab es auch schon bei flämischen Malern (vgl. Abb. 1). Rubens' Anwesen wirkte nach außen hin bescheiden, bei „Eintritt in den Hof entfaltet[e] sich [dann] die ganze Pracht der Anlage“, deren „Gartentor [...] und Werkstatt [...] architektonisch großartig gegliedert, zudem mit Plastiken und ursprünglich mit Gemälden reich geschmückt“ waren. Eine „aufwendige Treppe

[führte anschließend] zu einem exquisit hergerichteten Raum im Obergeschoss“, in dem man die arbeitenden Lehrlinge begutachten konnte (Brandlhuber/ Buhrs 2013, S. 23). Rubens bediente sich bei der Erschaffung seiner Residenz an „Formen anschaulicher Repräsentation“, zu denen beispielsweise der „Gartenpavillon und der Portikus zählen, die seine vornehme soziale Stellung unterstreichen (Büttner 2015, S. 97). Diese architektonische Darbietung seines üppig gestalteten Anwesens fungierte als soziale Reverenz, die „einen Luxus, wie er der Oberschicht vorbehalten war“ (a.a.O., S. 98) entfaltete.

Man las Rubens' „hochrangige[n] Käufer[*innen] und Gäste[n]“ (a.a.O., S. 97) nach dem Atelierbesuch ebenfalls „noch aus der antiken Literatur“ vor (a.a.O., S. 27). Seine einzigartige Antikensammlung symbolisierte „Bildung, guten Geschmack und einen allen kleinlichen Sorgen enthobenen Reichtum“ (a.a.O., S. 99) und auch seine Auswahl an Literatur zählte zu der „größten Büchersammlung Antwerpens“ (a.a.O., S. 95). Beides wurde den Besucher*innen neben zahlreichen „moderne[n] Gemälde[n], Juwelen und andere[n] Kostbarkeiten“ (a.a.O., S. 99) präsentiert. Durch seine Sammlung intendierte Rubens, seine „vielseitigen intellektuellen Interessen“ (a.a.O., S. 102) darzulegen.

DIE ARBEITSTEILUNG IN RUBENS' STUDIO

Wie bereits erwähnt, fertigte Peter Paul Rubens Auftragsarbeiten an. Mittels Zeichnungen sowie auch Ölskizzen, den so genannten „*modelli*“, konnte er so mit seinen Auftraggebern im Voraus Vereinbarungen treffen. Im Anschluss dienten diese Entwürfe als Vorlagen für seine Gehilfen und Kollaborateure, die die Bildkomposition in einem großen Gemälde umsetzen sollten (vgl. Warnke 1977, S. 185; Kirby 1999, S. 9). Niederländische Maler bezogen ihr künstlerisches Wissen, das die Farbherstellung, Farben- und Proportionenlehre beispielsweise umfasste, aus Schriften, die die Künstler teilweise selbst verfasst hatten (vgl. Kirby 1977, S. 10). So ist es zum Beispiel sehr wahrscheinlich, dass auch Rubens seine Farbkonzepte verschriftlichte (vgl. Schütze 2003, S. 133). Die verwendeten Leinwände sowie deren Grundierungen ließen die Künstler meist von einem geschulten *panel-maker* anfertigen (vgl. Kirby 1977, S. 19-20).

Die verwendeten Farben wurden entweder eigenständig hergestellt oder konnten in Apotheken erworben werden (vgl. a.a.O., S. 23). Damit Rubens' Arbeit europaweit Anerkennung finden konnte, engagierte er Druckgrafiker, die ein bereits fertiggestelltes Gemälde anschließend vervielfältigten (vgl. a.a.O., S.). Das Delegieren der Arbeitsausführung an andere hing in Rubens'

174

175

Atelier von der Art des Werkes als auch von den jeweiligen Auftraggebern ab. Entwürfe für Buchtitelblätter und Illustrationen fertigte Rubens häufig selbst an, wohingegen er die systematische Vervielfältigung geübten Kupferstechern überließ, diese dennoch gründlich kontrollierte (vgl. Warnke 1977, S. 119). Rubens' eigenhändige Arbeiten kosteten mindestens das Doppelte. Dementsprechend, wie viel Auftragsteller bereit waren zu zahlen, legte Rubens das eigene Ausmaß seines Anteils am Arbeitsprozess fest (vgl. Büttner 2015, S. 110; Eversheimer 2018).

Nachdem seine Gehilfen sowie seine kooperierenden Maler die Umsetzung des Werkes ausgeführt hatten, gab er eigenhändig den Werkstattproduktionen den finalen Schliff, indem er Details korrigierte und dem Werk damit seinen maßgeblichen Wiedererkennungswert verlieh. Aufgrund dieser organisierten Produktionsprozesse konnte Rubens weitestgehend sicherstellen, dass sich sein eigener künstlerischer Ausdruck konsolidierte. Dadurch war seine Anwesenheit nicht immer notwendig (vgl. Warnke 1977, S. 187). Wie auch andere historische Werkstätten funktionierte die Rubenswerkstatt als „kollaborativer, also arbeitsteiliger, Betrieb“ (Steinruck 2006, S. 69). Da Rubens seinen Lehrlingen seinen eigenen Malstil gründlich lehrte, ist es heute schwierig, zu identifizieren, welchen Anteil er an einzelnen Arbeiten übernommen hat (vgl. Büttner 2015, S. 111). Nur mithilfe von X-Radiographie oder Infrarot-Techniken gelingt es teilweise, die unterschiedlichen künstlerischen Malfertigkeiten seiner Mitarbeiter zu erfassen oder zu erkennen, welche Partien von Kollaboraturen angefertigt wurden (vgl. Keith 1977, S. 100-111). Die genannten Verfahren ermöglichen es heute, das Zusammenwirken der Mitarbeitern in Rubens' Studio nachzuvollziehen (vgl. a.a.O., S. 99).

Rubens' eigenes Engagement im Malprozess war von der Wichtigkeit und vom Preis des Werkes abhängig (vgl. a.a.O., S. 96). Unsere heutige Auffassung von „Originalität“ teilten die Menschen im 17. Jahrhundert noch nicht. Vielmehr ist Rubens' Name „eine Marke und steht für eine Bildästhetik, die jeder Kenner heute sofort identifiziert. Solange die Werke die übliche Qualität aufweisen – erzählerisch bewegt, mit ausdrucksstarken Figuren und kräftigen Farben – gelten sie als ‚made by Rubens‘. Unabhängig davon, wie viel der Meister selbst daran gearbeitet hat“ (Eversheimer 2018). Diese Brandmarke hat einen Wiedererkennungswert, der durch seine „Maltechnik mit dem traditionellen Detailrealismus und einem ebenfalls der flämischen Tradition verpflichteten intensiven Kolorit“ (Büttner 2015, S. 106) erkennbar ist.

PRODUKTIVITÄT IN KOONS' STUDIO

Wie auch Rubens, der in seiner Werkstatt die Arbeitsweise seiner Mitarbeiter festlegte, unterbindet Koons „Raum für Experimente oder gar eine individuelle Arbeitsweise“ (Brechua 2014, S. 103). Durch seine strenge Kontrolle und permanente Anwesenheit werden seine Arbeiten so ausgeführt, dass sie trotz der Fremdproduktion den Status der *Originalität* gezwungenermaßen erhalten (vgl. a.a.O., S. 113). Koons erklärt sein Vorgehen damit, dass er als „Ideengeber“ (a.a.O., S. 110) die eigentliche künstlerische Leistung bereits vollbracht habe und sein Team nur noch das Handwerkliche ausübe (vgl. a.a.O., S. 109). Damit arbeite er wie ein „Filmproduzent“ (a.a.O., S. 111), der mittels einer ständigen Überwachung seine Mitarbeiter*innen kontrolliere und somit unweigerlich alles im Griff habe. Folglich gibt es aufgrund Koons' Perfektionismus keinen Raum für Abwandlungen. Auch Rubens tolerierte in seinem Studio keine individuellen Malstile. Seine Mitarbeiter waren ihm stilistisch unterstellt. Von ihm beauftragte Maler hingegen, die wie er den Status eines Gildenmitglieds hatten, durften ihrer Spezifizierung entsprechend „Tiere, Landschaften, oder Stillleben-Elemente“ eigenständig ausführen (Keith 1977, S. 96).

Auch Koons' Arbeitsprozesse sind stark reglementiert, sodass seine Angestellten ausschließlich als „Malpinsel“ funktionieren. Der Grundansatz der Arbeitsprozesse ist bei beiden Künstlern sehr ähnlich, da sie ihre eigentliche künstlerische Arbeit in der „Pre- und Postproduktion“ sehen, während die Produktionsphase selbst aus zeitlichen Gründen von den Mitarbeiter*innen „mit unternehmerischer Effizienz bewerkstelligt“ wird (Brechua 2014, S. 114). Koons erklärt, dass seine „künstlerische Eigenleistung“ bereits im Voraus verwirklicht wurde (ebda., S. 109; vgl. Steinruck 2006, S. 83). Statt die Farben manuell zu mischen und zu verändern, bewerkstelligt Koons die Arbeitsphase der *Preproduktion* mithilfe digitaler Computerprogramme, die eine ständige Adaptierung der Farbe, der Form und der Schichtung ermöglichen. Daraufhin wird der finale Ausdruck an die ausgebildete Belegschaft des Studios als Vorlage weitergereicht, die sein entwickeltes Konzept im Anschluss auf die Leinwand im Format des „Malen nach Zahlen“-Prinzips überträgt (Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal* 2000, S. 52-53). Koons behauptet, dass er „von den Fertigkeiten her [...] alles selbst bildhauern oder malen“ (Koons, zitiert in: Brechua 2015, S. 113) könnte und zählt die Zwischenphase der Produktion nicht zu seinem Aufgabenteil. Die Phase der *Postproduktion*, in der die „Distribution und Exposition“ zentral sind, vervollständigt sein kreatives Schaffen und zeichnet sich als den letzten Schritt seines prozesshaften Arbeitens aus (a.a.O., S. 116). In „Form von Inter-

view- und Bildpolitik“ bringt er seine Absichten und Erläuterungen medial an die Gesellschaft heran (a.a.O., S. 113).

ZUSAMMENFASSUNG

Der zuletzt dargestellte Abschnitt stellt den größten Unterschied der Ateliersituationen von Rubens und von Koons dar. Rubens' Arbeit umfasste nicht nur die Vor- und Postproduktion, er selbst war Urheber im handwerklichen Produktionsprozess und führte seine skizzierten Ideen aus. Um den Anforderungen der verschiedenen Auftraggeber*innen gerecht zu werden, kooperierte er mit anderen Künstlern, die in der künstlerischen Ausführung unterschiedlicher Gattungen spezialisiert waren.

Koons' Gründe für eine Arbeitsdelegation an andere sind vor allem zeitlichen Ursprungs, weniger steht das fachliche Geschick als grundlegende Absicht im Vordergrund. In seinen Augen sei er theoretisch imstande, jeden Arbeitsschritt eigenhändig auszuführen; aufgrund seiner limitierten Kapazität lässt er aber in der Praxis die Produktionsphase ausschließlich von seiner Belegschaft durchführen. Er selbst sei als Künstler für die „Ideenfindung“, die „einsame Schöpfungsphase“ (Brechua 2014, S. 120) verantwortlich, nicht aber für die handwerkliche Ausführung. Die Produktionsprozesse in seiner Manufaktur werden von ihm stark reglementiert und reguliert, sodass aufgrund der industriell wirkenden Fabrikfertigung keine individuellen Arbeitsschritte vonseiten seiner Angestellten möglich sind.

Trotz dieser Differenzen in der Arbeitsweise beider Künstler sind deren Ansätze der Produktionsarbeit sowie der daraus resultierende Anspruch auf Autorschaft sehr ähnlich. Beide Künstler beschäftigen eine hohe Anzahl an Mitarbeiter*innen und bedienen sich an einer planerisch-konzeptionellen Arbeitsweise, die eine unternehmerische Struktur aufweist. Ihre Ateliers spiegeln eine unternehmerische Verantwortung wider; Rubens' Studio diente darüber hinaus auch als Versammlungsort für Besucher*innen und Familie sowie als Ausbildungsstätte für seine Lehrlinge. Die Unterschiede beider Ateliersituationen lassen sich vor allem auf gesellschaftliche Strukturen zurückführen. So bemühte sich Rubens mittels der Präsentation seines Ateliers um Anerkennung, die sein Prestige als Meister, Auftragnehmer und Diplomat manifestieren sollte. Koons hingegen versucht sich als unternehmerischer Künstler mit seiner „Marktware“ (Steinruck 2006, S. 69) in der Geschäftswelt zu integrieren. Die beiden Künstlerpositionen entstanden im Rahmen von divergierenden ökonomischen Kontexten und werfen unterschiedliche, aber auch ähnliche Fragen nach Originalität, Individualität, Reproduzierbarkeit, Wirtschaft-

176

177

lichkeit und Authentizität auf. Das Thema der *Autorschaft*, das vor allem in Diskussionen um die Rubenswerkstatt als auch um Koons' Studio immer wieder auftritt, wird auch in Zukunft zeitgenössische Ateliersituationen von Künstler*innen begleiten und beeinflussen. Grund dafür sind nicht zuletzt globale Veränderungen und Produktionsprozesse, die verstärkt maschinell verlaufen.

Literatur/Quellen

Brandlhuber, Margot u. Michael Buhrs (Hg.), *Im Tempel des Ich: das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Ausst.-Kat., Ostfildern 2013, S. 16-29.

Brechua, Anne, *Die Kunst der Postproduktion. Jeff Koons in seinen Interviews*, Paderborn 2014.

Engler, Katja, „Im Atelier von Jeff Koons“, 2003, <https://www.welt.de/print-wams/article137391/Im-Atelier-von-Jeff-Koons.html> [letzter Zugriff: 18.09.2020].

Eversmeier, Laura, „Die Rubens-Werkstatt. Dafür steht er mit seinem Namen“, 2018, <https://blog.staedelmuseum.de/rubens-werkstatt/> [letzter Zugriff: 17.09.2020].

Galenson, David, *Painting by Proxy. The Conceptual Artist as Manufacturer*, Cambridge 2006, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.230.303> [letzter Zugriff: 20.09.2020].

Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal*, Ausst.-Kat. Deutsche Guggenheim, Berlin, Ostfildern-Ruit 2000.

Keith, Larry, „The Rubens Studio and the Drunken Silenus supported by Satyrs“, in: *National Gallery Technical Bulletin* (20), 1999: Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck, London 1999, S. 96-104.

Kennedy, Randy, "The Koons Collection", 2010, <https://www.nytimes.com/2010/02/28/arts/design/28koons.html> [letzter Zugriff: 18.09.2020].

Kirby, Jo, „The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice“, in: *National Gallery Technical Bulletin* (20), 1999: *Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck*, London 1999, S. 5-49.

Lange, Wolfgang, „Andy Warhol oder die Wiederaufbereitung der Kunst aus dem Geiste der Kulturindustrie“, in: *Kunstforum International* (92), 1987, S. 148-157.

Schütze, Irene, *Sprechen über Farbe: Rubens und Poussin. Bildfarbe und Methoden der Farb-*

forschung im 17. Jahrhundert und heute, Diss. Freiburg 2003, Weimar 2004.

Smoltczyk, Alexander, „Malen nach Zahlen“, 1998, <https://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-7642666.html> [letzter Zugriff: 18.09.2020].

Steinruck, Thomas, *Business Artists. Strategische Vermarkter im Kunstbetrieb: Andy Warhol - Damien Hirst - Jeff Koons - Takashi Murakami*, Heidelberg 2018, <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/230> [letzter Zugriff: 18.09.2020].

Thomsen, Henrike, „Mein Glaube an die Menschheit stand auf der Probe“, 2000, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/jeff-koons-mein-glaube-an-die-menschheit-stand-auf-der-probe-a-99900.html> [letzter Zugriff: 17.09.2020].

Ullrich, Wolfgang, „Kunst als Arbeit?“, in: Martin Hellmold (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 163-176.

Warnke, Martin, *Peter Paul Rubens. Leben und Werk*, Köln, 1977.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jacobus Harrewijn, *Hof des Rubenshauses*, 1684, Radierung, 285 x 351 mm, aus: Büttner 2015, S. 96.

Abb. 2: Aufnahmen aus Koons' Studio, aus: Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal*, 2000, S. 45.

Abb. 3: Aufnahme eines Regals in Jeff Koons' Studio, aus: Jeff Koons, *Easyfun-Ethereal*, 2000, S. 6.

LEONARD SCHLÖDER

181

The function of the Studio Ólafur Elíasson. Betrachtung eines erfolgreichen Studios auf einem globalen Kunstmarkt

Eigentlich wollte ich in diesem Text die Funktionsweise des Studio Ólafur Elíasson anhand einiger theoretischer Publikationen, allen voran Daniel Burens *The Function of the Studio* und dessen Revision in einem Interview aus dem Jahr 2006 (dessen gekürzte Fassung vorliegt), analysieren. Das tut dieser Text auch.

In diesem Text beschäftige ich mich aber auch mit Wirtschaft. Einer globalen Wirtschaft, deren Teil der heutige Kunstmarkt ist und deren Gegebenheiten er sich angepasst hat. Ólafur Elíasson ist, als einer der erfolgreichsten und vielleicht auch einflussreichsten Künstler aktuell, wohl einer der *big player* in diesem *game*. Das liegt nicht zuletzt an der Organisation seines Studios. Es war daher notwendig, sich auch mit diesem Aspekt auseinanderzusetzen, um die Funktionsweise des Studio Ólafur Elíasson nachvollziehen zu können. Philip Ursprung hat sich mit dieser Thematik bereits befasst, so dass seine Untersuchung ebenfalls Eingang in meinen Essay findet bzw. der wichtigste Referenzpunkt ist.¹

Dieser Text enthält aber auch Kritik. Sie ist zuweilen vielleicht etwas scharf formuliert, aber dennoch ist sie berechtigt, wie ich zu zeigen versuche.

¹ Bei vielen anderen Publikationen, die Elíassons Studio thematisieren, fungiert das Studio selbst als Herausgeber, leider hatte ich nur Zugriff auf den Band Studio Ólafur Elíasson. *The Kitcher*. Dieser lässt zwar einige Rückschlüsse auf die Praxis des Studios zu, schien mir aber als Quelle eher ungeeignet. Zu sehr liegt hier der Fokus auf Kulinarik. Er findet in diesem Text daher keine Verwendung.

AUFBAU UND ORGANISATION DES STUDIO ÓLAFUR ELÍASSON

„The team at Studio Ólafur Eliasson consists of craftsmen and specialized technicians, architects, archivists and art historians, web and graphic designers, filmmakers, cooks, and administrators. They work with Eliasson to develop, produce, and install artworks, projects, and exhibitions, as well as on experimentation, archiving, research, publishing, and communications. In addition to realizing artworks in-house, Eliasson and the studio work with structural engineers and other specialists and collaborate worldwide with cultural practitioners, policymakers, and scientists. The studio hosts workshops and events in order to further artistic and intellectual exchanges with people and institutions outside the art world“.²

So lautet das offizielle Statement über die Arbeitsweise von Studio Ólafur Eliasson auf der eigenen Website. Daraus lassen sich eine Reihe essenzieller Elemente Eliassons Studio³ herauslesen. Zunächst fallen die vielen unterschiedlichen Disziplinen auf, die dieses Atelier unter einem Dach vereint. Aktuell beschäftigt das Studio Eliasson 119 Menschen⁴ in vielen kreativen, handwerklichen und auch wissenschaftlichen Disziplinen. Sie sind fest angestellt oder arbeiten auf Stundenlohnbasis (vgl. Ursprung 2010, S. 138). Das Studio entstand aus der Entscheidung heraus, weniger Produktionsschritte seiner immer größer werdenden Arbeiten an externe Produzenten zu vergeben (vgl. a.a.O., S. 137). Ein eigenes Team hat Eliasson seit 2002.

Auffällig ist, dass im Studio Ólafur Eliasson neben handwerklichen Berufsgruppen auch Architekt*innen, Archivar*innen und Kunsthistoriker*innen vertreten sind. Neben diesen finden sich in der Auflistung aber auch Web- und Graphik-Designer*innen, Verwaltungsangestellte und Köch*innen. Man merkt, dass dieses Atelier anders organisiert ist als andere Studios der Vergangenheit und der Gegenwart und wahrscheinlich auch anders funktioniert als diese. Anders als die traditionellen Ateliers, von denen vermutlich jeder ein Bild im Kopf hat, dessen Wahrnehmung sich in der Gesellschaft seit der Romantik kaum gewandelt hat (vgl. Bätzner 2010, S. 59). Ein solches Bild ergibt sich aus unserem kulturellen kollektiven Gedächtnis, das die Vorteile unserer Gesellschaft gegenüber dem „Kunstmachen“ reproduziert. Es ergibt sich aus der oben genannten Zusammensetzung des Studios aber auch ein anderes mögliches Bild. Das eines Unternehmens. Die Auflistung enthält Indikatoren, die auf Verwaltungsstrukturen, d.h. Büros aber auch ein Archiv sowie auf den Betrieb einer Küche bzw. Kantine schließen lassen. All diese Elemente existieren in Ólafur Eliás-

182

183

sons Studio in Berlin; man würde sie eher in einem Unternehmen der freien Wirtschaft vermuten. Hier stellt sich daher die Frage, aus welcher Motivation heraus ein Künstler solche Strukturen in seinem Atelier etabliert. Die naheliegende Antwort wäre wohl die, dass eine solche Organisation Vorteile bietet. Gleichzeitig könnte sie auch ideell begründet sein, da sich die Persönlichkeit und Haltung nahezu immer im Erscheinungsbild und wahrscheinlich auch in der Organisation des Ateliers eines Künstlers widerspiegeln (vgl. Bianchi 2011, S. 36).

Die ökonomischen Vorteile lassen sich zumindest nicht von der Hand weisen. Sie bieten sowohl Flexibilität als auch ein hohes Maß an Kontrolle über den Produktionsprozess von Eliassons Arbeiten (vgl. Ursprung 2010, S. 138). Für Philip Ursprung ist diese Flexibilität ein Kernelement von Eliassons Erfolg auf dem Kunstmarkt (vgl. a.a.O., S. 139). So wie sich die Kunstwelt in den letzten Jahrzehnten an die Globalisierung ihres Marktes angepasst hat (vgl. ebda.), hat auch Eliasson sein Studio den Gegebenheiten eines global agierenden Kunstmarktes angepasst. Durch die arbeitsteilige Struktur ist sein Studio in der Lage, in kurzer Zeit großen Output zu generieren. Eliasson ist so in der Lage, jährlich mehrere Museums- und Galerieausstellungen durchzuführen, gleichzeitig aber auch an weiteren Projekten zu arbeiten, die ortsbezogener oder langfristiger Natur sind (vgl. a.a.O., S. 138). Hinzu kommt, dass durch die Theoretiker*innen des Studios auch eine größere Zahl an Publikationen möglich ist (vgl. ebda.), z.B. die 2008 erschienene Monographie *Studio Ólafur Eliasson: An Encyclopedia*. (vgl. a.a.O., S. 141). Auch die Publikationstätigkeit lässt sich als eine Form der Kontrolle verstehen – der Kontrolle über die eigene Arbeit, denn durch eigenständige Publikationen lässt sich eher steuern, wie diese zu einem späteren Zeitpunkt rezipiert wird.

Im Laufe der Zeit hat sich das Studio immer weiter professionalisiert. Erkennbar wird dies an den zuvor schon erwähnten Verwaltungsstrukturen wie Publikation, Archiv, Projektmanagement und Buchhaltung (vgl. Obrist/ Eliasson 2008, S. 172). Auch kleine Veränderungen an der Struktur sprechen für die zunehmende Professionalität. Wurde in der Küche zu Beginn noch von den Mitarbeiter*innen im Wechsel gekocht, kochen hier mittlerweile professionelle Kräfte.⁵ Zu besagter Küche existiert ebenfalls eine Monographie, man könnte sie auch als Kochbuch bezeichnen (vgl. Studio Ólafur Eliasson 2016, S. 10).

Im Grunde sind diese Entwicklungen nichts Neues. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Forderungen nach den Arbeitsabläufen angepassten Atelierräumen laut (vgl. von Burg 2011, S. 111). Einige Jahrzehnte sah man das Atelier, wie man es kannte und wie es auch heute noch existiert, schon auf dem Rück-

² <https://olafureliasson.net/studio> [letzter Zugriff: 30.10.2020].

³ Es handelt sich dabei um das aktuelle, 2008 bezogene Studio auf dem Pfefferberg-Areal in Berlin Prenzlauer Berg, zuvor befand sich Eliassons Atelier in der Nähe des Museums Hamburger Bahnhof.

⁴ Vgl. <https://olafureliasson.net/studio> [letzter Zugriff: 30.10.2020].

zug. Man entwickelte neue Arbeitsweisen und neue Theorien zur künstlerischen Arbeit im Atelier (vgl. a.a.O., S. 116). In diesem Zeitraum setzte auch der Deskillung-Prozess ein, also die Produktion künstlerischer Arbeiten durch Dritte, in der jeweilig benötigten Technik ausgebildete Fachkräfte (vgl. ebda.). Auch Eliasson hat zu Beginn seiner Karriere viele Arbeitsschritte seiner Arbeiten an externe Fachbetriebe übergeben (vgl. Ursprung 2010, S. 137). Die Besonderheit seines Studios auf dem Pfefferberg-Areal besteht darin, dass solche Arbeiten, mit denen andere Künstler*innen, aus unterschiedlichen Gründen, externe Fachkräfte oder Unternehmen beauftragen würden, sein Haus nicht verlassen müssen. Im Punkt der Arbeitsweise ist Eliassons Studio den Ateliers der Konzept- und Minimalkünstler ähnlicher als Warhols *Factory*, mit dem es häufig verglichen wurde (vgl. a.a.O., S. 146 u. S. 166). Auch bei Warhol arbeiteten Menschen verschiedener Disziplinen arbeitsteilig zusammen (vgl. a.a.O., S. 146). Dies passierte allerdings eher auf der Ebene einer Kooperation (vgl. von Burg 2011, S. 117). Eliassons Mitarbeiter*innen respektive Angestellte stehen hingegen in einem finanziellen Abhängigkeitsverhältnis, wie es in jedem Unternehmen zu finden ist.

DAS STUDIO ÓLAFUR ELÍASSON ALS MARKE UND TEILNEHMER AN EINEM GLOBAL AGIERENDEN KUNSTMARKT

Diese letzten Entwicklungen des Ateliers als Arbeitsort stehen eigentlich konträr zur vormodernen Arbeitsweise einer „heroischen Einzelperson“ (Ursprung 2010, S. 146), die wir, dank unseres kollektiven Gedächtnisses, dem Atelier zuordnen. Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so wirkt und das Studio Ólafur Eliasson eher ein kollektiv arbeitendes Studio zu sein scheint, stellt Ólafur Eliasson eben eine solche Einzelperson dar. Seine Arbeit wird von der breiten Masse der Rezipient*innen als seine ureigene Leistung und nicht die seines Studios rezipiert und verstanden. Das Studio produziert im Namen Eliassons für Eliasson. Auch wenn durch die Öffentlichkeitsarbeit das Atelier mit den Arbeiten verwoben wurde, tritt diese, wie auch die von Eliasson als essenziell angesehene Forschung in seinen Installationen in den Hintergrund (vgl. a.a.O., ebda. S. 140). Das Narrativ des Ateliers, das von Eliasson transportiert wird, scheint nicht mehr als eine wirksame Erzählung zu sein, die die Produktion mystifiziert (vgl. a.a.O., S. 142). Natürlich ist es diskutabel, das Atelier als mystischen Ort zu sehen, genauso lässt es sich eben auch als pragmatischen Ort betrachten (vgl. Bianchi 2011, S. 34). Die Organisation des Studio Eliasson gleicht aber eher einem Unternehmen mit einer klaren Hackordnung. Vielmehr wirkt es, als führten Eliassons Mitarbeiter die Ideen ihres

184

185

Arbeitgebers aus – sie sind mehr Fachkräfte eines Unternehmens als Forscher*innen. Sie alle arbeiten für die Marke Ólafur Eliasson. Das kollektive Image, das hier gepflegt wird, gehört wohl zum *Branding* dieser Marke (vgl. Ursprung 2010, S. 146) und suggeriert ein weiterentwickeltes Atelier, das eine neue Ebene künstlerischen Schaffens erreicht habe. Die Praxis ähnelt dem Markenmanagement bekannter Marken, die die Produktion ihres Produktes mystifizieren und in der Öffentlichkeit ein Bild davon suggerieren, das so nicht existiert und in einer globalen Wirtschaft auch nicht wettbewerbsfähig existieren kann, denn im Endeffekt wird auch dieses Produkt an einem Ort der Produktion und Verwaltung geschaffen. Die transportierten Narrative entsprechen in gewisser Weise den Erwartungen der Rezipient*innen, die schließlich zeitgenössische Kunstschaffende im romantischen Atelier des kreativen Genius wähen. Auf den zweiten Blick wirkt es aber eher wie eine frühneuzeitliche Künstlerwerkstatt, ausgestattet mit den Mitteln des 21. Jahrhunderts. Eliasson hat die Atelierarbeit professionalisiert wie wahrscheinlich niemand vor ihm, sein Studio ist mehr ein Unternehmen für die Kunstproduktion auf einem globalen Markt als das forschende und suchende Kollektiv, welches öffentlich kommuniziert wird.

Der Output des Studios besteht abseits von Publikationen in erster Linie aus Objekten (vgl. a.a.O., S. 140). Gleichzeitig spricht Eliasson im Zusammenhang mit seiner künstlerischen Arbeit häufig von „Forschung“ (vgl. a.a.O., S.143). Caroline Jones meinte daher, das Studio Ólafur Eliasson produziere vor allem Wissen (vgl. ebda.). Ursprung merkt hier an, dass nicht ersichtlich wird, welches Wissen bzw. welche Art von Wissen hier entsteht und stellt daher auch die Art der für Eliasson ja zentralen Forschung in Frage (vgl. a.a.O., S. 145). Und in der Tat muss diese Frage gestellt werden, wenn große Teile des Konstruktes „Studio Ólafur Eliasson“ sich als Image offenbaren. Denn der Schluss, das Studio produziere eher Wissen denn Produkte, ist ob des Outputs des Studios wohl zu negieren. Jones scheint sich hier in einer Art multikontextueller Beliebigkeit des Studios zu verlieren, indem sie dem Ort „Studio Ólafur Eliasson“ in Erwartung, dass er Bedeutung hat, Bedeutung zuspricht. In gewisser Weise „glaubt“ sie der Marke Studio Ólafur Eliasson.

Man könnte also sagen, wie Ursprung das auch tut, dass es sich bei Eliassons Studio um ein riesiges *trompe l'oeil*, eine Augentäuschung, handelt, wobei die innere Organisation des Studios ganz anders ist, als es öffentlich kommuniziert und suggeriert wird. Allerdings muss hier hinzugefügt werden, dass dieses Unternehmen sehr erfolgreich auf dem globalen Markt agiert und wohl auch von seiner Organisation her Vorbildfunktion für Unter-

nehmen der freien Wirtschaft, andere Künstlerateliers oder auch im universitären Bereich haben könnte. Beispielsweise, um einer weitergreifenden fachlichen Segmentierung an den Hochschulen entgegenzuwirken (vgl. a.a.O., S. 140). Für die Wirtschaft interessant sind laut Ursprung die vergleichsweise geringen Investitionen bei hohen Gewinnen (vgl. ebda.). Dass das Studio Vorbild für die Industrie sein könnte, steht im Widerspruch zum kapitalismuskritischen Bild, das Eliasson von sich selbst zu haben scheint und das er nach außen trägt.⁶

DAS WERK ÜBER DEM STATUS DES REINEN OBJEKTS

Gerade weil Eliasson die Arbeit und Relevanz seines Studios zu einem essenziellen Teil seiner Arbeit erhebt, wird die Autorenschaft diversifiziert und die Arbeit so über den Status des reinen Objektes erhoben. Der interessante Aspekt hierbei ist, dass Eliasson so mehr Kontrolle über sein Werk erhält als andere Künstler*innen, wenn eine Arbeit den Kontext ihres Studios verlässt. Orientiert man sich an Daniel Burens *The Function of the Studio* sollte die Deutungshoheit über ein Werk vom Künstler/von der Künstler*in auf Galerie, Museum, Theoretiker*innen und Rezipient*innen übergehen (vgl. Buren 2010, S.158). Bei Eliasson scheint das nur bedingt der Fall zu sein. Sie bleibt mit ihm und seinem Studio weiterhin verknüpft.

Dieser Umstand bietet Anlass, das Studio Ólafur Eliasson mit dem Blick von *The Function of the Studio* zu betrachten. Buren, der diesen Text 1971 verfasste – einer Zeit in der, wie er selbst meinte, der Kunstmarkt noch in den Kinderschuhen steckte (vgl. Buren 2010a., S. 163) –, sah die künstlerische Arbeit durch das Verlassen des Ortes ihrer Entstehung entfremdet (vgl. Buren 2010, S. 158). Gleichzeitig war ihm die Notwendigkeit dieser Handlung bewusst. Denn genauso wie eine künstlerische Arbeit ihrer inneren Logik folgen will, muss sie ebenso finanziellen Interessen dienen (vgl. ebda.). Der Kunstschaffende ist, wie alle anderen Berufsgruppen auch, in einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft auf finanzielles Einkommen angewiesen, sei es, um weiterhin Kunst produzieren zu können, oder schlicht, um zu überleben. Buren hat wohl recht, dass eine Arbeit, die aus finanziellen Gründen den Ort Atelier verlässt, sich ein Stück weit aus ihrer ihr inhärenten Logik entfernt. Sie ist nun nicht mehr nur Kunst, sondern auch Ware auf einem Markt, dessen Logik sie sich unterwerfen muss, um erfolgreich auf diesem zu bestehen.

Ólafur Eliasson ist ein erfolgreicher Künstler. „Erfolgreich“ heißt in diesem Fall auch und vor allem finanziell erfolgreich. Er besitzt beispielsweise ein Privatflugzeug, das er als Teil eines Ho-

norars für eine Auftragsarbeit für eine Fluggesellschaft erhielt (vgl. Ursprung 2010, S.148). Fraglich ist also, wie weit seine Arbeiten sein Studio widerspiegeln, wenn sie diese Richtung Galerie, Museum oder Markt verlassen. In Bezug auf die im Studio investierte Forschung gibt Ursprung eine klare Antwort. Angesichts Eliassons ikonischen Installationen, lässt sie sich in den Arbeiten selbst kaum noch ausmachen (vgl. a.a.O., S. 140). Denn anders als das Narrativ des forschenden Studios suggeriert, funktionieren die Objekte, die Eliassons Studio verlassen, eher durch ihre Schönheit, ihre visuellen Effekte und ihrer sich aus einer Kombination von High Tech und Naturphänomenen zusammensetzenden Ästhetik (vgl. ebda.). Buren dürfte sich wohl durch die Arbeiten Eliassons bestätigt sehen. Seine Position, dass der Raum, in dem eine Arbeit gezeigt wird, mehr durch diesen beeinflusst werde als durch den Ort seiner Entstehung (vgl. Buren 2010, S. 158), trifft hier meiner Meinung nach voll zu. Die eigentliche Arbeit, also das künstlerische Objekt, verdrängt jegliche Wahrnehmung vom Studio Ólafur Eliasson, die in einer Arbeit enthalten sein könnte. Präsent ist es nur, weil es im theoretischen Diskurs über die Arbeiten präsent gehalten wird. Für die Arbeiten selbst wirkt das Studio nach dem Verlassen dieses Ortes geradezu irrelevant.

Betrachtet man es so, ist das Studio Ólafur Eliassons schlicht der Produktionsort bzw. Hauptproduktionsort seiner Arbeiten, die dann andernorts installiert werden können. Zumindest aus der Perspektive des Ausstellungsortes bzw. der Perspektive des dortigen Betrachters. Denn mit dem Verlassen des Ateliers und dem Erreichen des Ausstellungsortes hat die Arbeit einen neuen Status erlangt (vgl. ebda.). Für den Betrachter im Museum ist das Atelier nicht sichtbar, der durchschnittliche Rezipient wird auch den Diskurs um Eliassons Arbeiten kaum kennen, einzig sichtbar ist die künstlerische Arbeit selbst, die ihn oder sie in ihrer Visualität wohl einfach überwältigt. Die transportierten Botschaften werden in den meisten Fällen wahrscheinlich unter den Tisch fallen. Ein Zeichen dafür, dass künstlerische Arbeit und Atelier im Diskurs eher getrennt voneinander zu betrachten sind, auch wenn sie natürlich in einer direkten Beziehung stehen. Diese Beziehung folgt jedoch, meiner Ansicht nach, der *Function of the Studio*, die sich seit 1971 kaum verändert hat (vgl. Buren 2010a, S. 163).

Allerdings sind hier einige Einschränkungen zu treffen. Für Buren ist das Studio ein privater Ort, das sich zu gewissen Zeiten für Protagonisten des Kunstbetriebes wie Galerist*innen oder Kritiker*innen öffnet. Das Studio Eliasson ist keinesfalls, auch wenn es nicht öffentlich zugänglich ist (vgl. Ursprung, S. 143), als privater Ort zu betrachten. Zwar weisen gewisse Aspekte des Studios, wie z.B. die zuvor bereits erwähnte Küche, auf einen solchen Ort

hin. Dem ist allerdings entgegenzusetzen, dass auch die meisten Unternehmen in der Größenordnung des Studio Ólafur Eliasson eine Kantine betreiben

Eine weitere Einschränkung ist, dass sich eine Arbeit Eliassons, wenn sie das Atelier verlässt, nur bedingt aktuellen kunsttheoretischen Diskursen unterwerfen muss (vgl. Buren 2010, S. 158), da ein Teil des Diskurses über sie durch das Studio mitgestaltet wird. Wohl muss sie aber finanziellen Interessen entsprechen und die sind bei einem Künstler mit Eliassons Renommee meist nicht gering.

„DER RUHIGE DÄNE WERKELT NICHT ALLEIN IM STUDIO [...]“⁷

Wie schon zuvor erwähnt, ist es heute gängige Praxis im Kunstbetrieb bei der Herstellung künstlerischer Arbeiten Assistenz in Anspruch zu nehmen. In der Regel werden Aufträge extern vergeben, es existieren mittlerweile sogar spezialisierte Werkstätten (vgl. Merker/Mues 2007). Jedoch unterhalten auch einige zeitgenössische Künstler*innen regelrechte Künstlerwerkstätten, wie z.B. Jeff Koons, John Armleder oder Sylvie Fleury, eine Praxis die man eher vergangenen Epochen der Kunst zuordnen würde (vgl. ebda.). Auch das Studio Ólafur Eliasson kann man als eine solche Künstlerwerkstatt betrachten.

Aus der Beteiligung mehrerer kreativer und ausführender Persönlichkeiten an einer künstlerischen Arbeit ergibt sich unweigerlich die Frage der Urheberschaft. Für das Studio Ólafur Eliasson ist diese Fragestellung, auf Grund des gepflegten Images des kollektiven Arbeitens umso relevanter. Rechtlich ist die Situation recht eindeutig. Urheber ist der „Ideegeber“. Haben mehrere Personen an der Entstehung einer Arbeit „schöpferischen Anteil“, sind diese als Miturheber zu betrachten. Wie ist dies jedoch bei einem Studio zu werten, dessen Angehörige eigenständig forschend beschrieben werden, bei dem die künstlerische Arbeit in der Regel dennoch Eliasson zugeschrieben wird? Dank des Anstellungsverhältnisses, in dem seine „Forscher*innen“ zu ihm stehen, ist dieser Umstand rechtlich gesehen unproblematisch.

Die Angehörigen des Studios sind, bis auf wenige Ausnahmen, nicht öffentlich mit der Arbeit Ólafur Eliassons verbunden. Auf der anderen Seite haben auch einige wenige ehemalige Mitarbeiter*innen Eliassons mittlerweile selbst Erfolg in der Kunst. So z.B. Tomas Saraceno (vgl. Ursprung 2010, S. 148). Es lässt sich also feststellen, dass die Mitarbeiter*innen des Studios hinter dem Produkt „artwork by Ólafur Eliasson“ unsichtbar bleiben (vgl. a.a.O., S. 147). Auch wenn die Partizipation und die kollektive Struktur im Diskurs große Präsenz haben, bleibt Eliasson alleiniger Autor

seiner Werke. Auch im Auftritt des Studios auf der Social-Media-Plattform Instagram findet man dieses Gefüge illustriert. Auch wenn das Studio Namensgeber der Seite ist, finden sich in dessen Feed kaum Mitarbeiter*innen des Studios, dafür umso mehr Fotos, Artwork und „Ólafur Eliasson“.⁸

FAZIT

Es wird nur wenige Künstlerateliers geben, die so gut an den heute existierenden globalen Kunstmarkt angepasst sind, wie das Studio Ólafur Eliasson. Eliasson erreicht nicht zuletzt durch die Organisation seines Studios ein Massenpublikum. Damit seine Arbeiten nicht als die gefälligen Objekte wahrgenommen werden, die sie auf dem Kunstmarkt so erfolgreich machen, wird die Arbeit im Studio zur Forschung überhöht. Das öffentlich kommunizierte Image des Studios ist augenscheinlich mehr ein wirksames Narrativ, das sich in den Diskurs über die künstlerische Arbeit Eliassons einreicht und die Objekte, die sein Studio produziert, zu Artefakten erhebt.

Dieses Narrativ des forschenden Studios, das zur Partizipation einlädt, entlarvt sich schon durch den Umstand, dass alle Forschenden des Studios Angestellte Eliassons sind und ihre „Forschungsleistung“ sich in der Urheberschaft der Werke überhaupt nicht wiederfindet. Natürlich ist es legitim, dass Kunstschaffende ihre Arbeiten durch Dritte herstellen lassen, dies ist schließlich schon lange Zeit üblich. Auch ist es anerkannt, dass diese Kunstschaffenden die Urheberschaft, die Idee, für sich beanspruchen. Im Falle des Studios Ólafur Eliasson ist die Situation meiner Meinung nach aber eine andere. Denn wer auf der einen Seite von einer partizipativen, kollektiven Struktur seines Studios erzählt, kann in Konsequenz nicht die alleinige Urheberschaft der dort entstandenen Objekte beanspruchen. Die angestellten Kreativarbeiter*innen bleiben jedoch im Kontext einer Eliasson-Arbeit anonym, bzw. unerwähnt. Das steht meiner Ansicht nach konträr zum Narrativ dieses Studios. Eliasson agiert hier nicht anders als andere globale Marken, die die Herstellung ihres Produkts verklären, die eigentliche Arbeit und die Menschen, die diese leisten, aber in der Unsichtbarkeit halten. In dieses Bild passt auch, dass Kooperationen mit namhaften Personen, wie etwa mit Kjetil Thorsen (Architekt) oder Minik Rosing (Geologe) von Eliasson besonders hervorgehoben werden.⁹

Die Effektivität und der Erfolg des Konzeptes des Studio Ólafur Eliasson sind unbestreitbar. Gewisse Organisationsformen sind sicherlich wegweisend für zukünftige Künstlerateliers, vor allem für diejenigen, die einen ähnlichen Status auf dem Kunstmarkt erreichen bzw. erreichen wollen. Es stellt sich allerdings die

188 189

Frage, ob man Kunst möchte, die sich mit ähnlichen Mechanismen verkauft wie ein Markenprodukt. Möchte man Kunst, die es nahezu jedem recht machen will? Ist es am Ende die Marke Eliasson, die die Kunst erfolgreich macht? Diese Fragen stellen sich mir am Ende dieses Textes. Exakt zu beantworten sind sie wohl nicht. Fest steht allerdings, Ólafur Eliasson ist noch immer sehr erfolgreich und das nicht zuletzt durch die Arbeit seines Studios.

Literatur/Quellen

Bätzner, Nike, „Das Atelier als Zelle, Konzepte von Piero Manzoni, Tehching Hsieh und Bruce Nauman“, in: Michael Diers u. Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010, S. 59-74.

Bianchi, Paolo, „Das Atelier als Manifest“, in: *Kunstforum* (208), 2011, S. 34-43.

Buren, Daniel, „The function of the studio“, in: Mary Jane Jacob u. Michelle Grabner (Hg.), *The Studio Reader. On the Space of Artists*, Chicago 2010, S. 156-162.

Buren, Daniel: „The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation“, in: Mary Jane Jacob u. Michelle Grabner (Hg.), *The Studio Reader. On the Space of Artists*, Chicago 2010a, S. 163-165.

<https://archiv.szarchiv.de/Portal/restricted/Fulltext.act?parentAction=DirectArticleSearch> [letzter Zugriff: 04.11.2020].

<https://Ólafureliasson.net/archive/artwork/WEK100452/serpentine-gallery-pavilion> [letzter Zugriff: 07.04.2021].

<https://Ólafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch> [letzter Zugriff: 30.10.2020].

<https://www.instagram.com/studioÓlafureliasson/?igshid=c4t5cww9lnng> [letzter Zugriff: 09.11.2020.]

Mercker, Florian u. Gabor Mues: „Kunst und Urheberrecht: Die Rückkehr der Werkstattkünstler“, in: *FAZ*, 27.09.2007, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/kunst-recht-miturheberschaft-in-der-aktuellen-kunst-1461040.html> [letzter Zugriff: 10.11.2020].

Obrist, Hans Ulrich u. Ólafur Eliasson, *The Conversation Series*, Vol. 13, Köln 2008.

Studio Ólafur Eliasson, *The Kitchen*, Berlin 2016.

Ursprung, Philip, „Arbeiten in der globalen

Kunstwelt: Ólafur Eliassons Werkstatt und Büro“, in: Michael Diers u. Monika Wagner (Hg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Berlin 2010, S. 137-150.

von Burg, Dominique, „Künstlerateliers als gebaute Manifeste“, in: *Kunstforum* (208), 2011, S. 108-121.

190

VIVIANE FEITNER

193

Über die Studiopraxis Ólafur Eliassons - ein fiktives Interview

Anmerkung: Dieses Interview mit dem Künstler Ólafur Eliasson hat in dieser Form niemals stattgefunden, es handelt sich lediglich um eine Fiktion. Die Antworten des Künstlers entsprechen einer Interpretation auf Grundlage der aufgelisteten Literatur.

M¹ :

Guten Tag meine Damen und Herren, herzlich willkommen live zu unserem fünften Interview in der Gesprächsreihe *Künstler*innen-Ateliers – Statements und Diskurse*. Unser heutiger Gast ist ein dänischer Künstler mit isländischen Wurzeln² und mittlerweile einer der renommiertesten unserer Zeit. Herzlich willkommen, Ólafur Eliasson.

E:

Guten Tag, ich freue mich, Ihnen mein Studio zu zeigen.

M:

Bevor wir richtig in das Interview einsteigen, möchte ich Sie, liebe Zuhörerinnen und Zuhörer, dazu einladen, uns anzurufen. Wie immer freuen wir uns auf Ihre Fragen unter 06314/3139.

¹ Die Abkürzung „M“ entspricht „Moderator*in“, „E“ entspricht „Eliasson“ und „Z“ entspricht „Zuhörer*in“.
² Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁷ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
⁸ Abbildung unter: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-2b35186937b2f415e7b89550bbbfc84205834d2> [letzter Zugriff: 17.09.2020].

³ Vgl. Eliasson 2020.
⁴ Vgl. Akademie der Künste 2012.
⁵ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
⁶ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.

M:
Herr Eliasson, zuerst wollen wir noch etwas über Ihre Biografie erfahren: Sie sind 1967 in Kopenhagen geboren und gingen 1995 nach Berlin.³ Wie ging es dann für Sie weiter?

E:
Nachdem ich an der Royal Danish Academy of Fine Arts mein Kunststudium abgeschlossen habe,⁴ bezog ich mein Studio in der Rungestraße, wo ich erst allein arbeitete, dann je nach Bedarf mit zwei bis drei Assistentinnen und Assistenten bis ich 2002 dann mein neues Studio eröffnete.⁵

M:
Wir befinden uns gerade in Berlin im Ortsteil Prenzlauer Berg, wo Sie in einer ehemaligen Brauerei Ihr Studio eingerichtet haben.⁶ Wenn ich mich in dieser großen hellen Halle umblicke, sehe ich viele Tische, worauf Materialien ausgebreitet sind.⁷ Außerdem viele Konstruktionen und Modelle und Zugänge zu weiteren Räumen.

E:
Kommen Sie, ich führe Sie gerne herum.

M: Die Größe Ihres Studios ist schon beeindruckend. Genau zu diesem Thema haben wir schon den ersten Anrufer bzw. die erste Anruferin.

Z:
Ja, hallo zusammen! Ich würde gerne einen Vergleich mit einem Atelier aus dem 19. Jahrhundert anstellen. Caspar David Friedrichs Atelier war ein kleiner spartanisch eingerichteter Raum.⁸ Warum brauchen Sie denn dann heutzutage so viel mehr, um Kunst zu machen?

E:
Die Räumlichkeiten mit all der Einrichtung werden benötigt, um den Prozessen nicht nur einen physischen Raum zu geben, sondern auch einen Raum, um sich zu entwickeln und zu verändern. Ich spreche daher bewusst von „Studio“ und nicht von „Atelier“ oder „Atelierbesuch“, da letzteres für mich eine Bezeichnung des 19. Jahrhunderts ist, wohingegen ich diese Räumlichkeit hier als mein „Laboratorium“⁹ bezeichnen würde.¹⁰ Es wird experimentiert und anhand der Geräte die Eigenschaften und Wirkungen von Installationen genau studiert.¹¹

194

195

M:
Somit werden Sie allein durch die Objekte hier dazu einladen, forschende Tätigkeiten aufzunehmen? Sozusagen ein Wechselspiel zwischen den Geräten und Modellen und Ihnen, der die Aufforderung zum Experimentieren immer wieder annimmt. Gleichermaßen könnte man deren Präsenz auch als eine Art Anlaufhilfe verstehen, wenn Sie nach neuen Ideen suchen.

E:
Es vollzieht sich eine Art Forschungsarbeit,¹² die Ergebnisse sind nicht immer vorhersehbar. Die Camera obscura ist zum Beispiel eine von vielen Modellen, an denen ich arbeite.¹³

M:
Sie beschäftigen sich demnach viel mit der Wahrnehmung und deren Darstellung. Ihr Studio könnte als Spiegel Ihrer Arbeiten gesehen werden. In Ihren Werken ist diese Thematik beispielsweise im *Blinden Pavillon* zu finden, wo sie die vorherrschenden Wahrnehmungsgebiete aus den letzten Jahrzehnten ausgestalten.¹⁴ Wie steht es um die Wahrnehmung und Darstellung Ihres Studios? Sie publizieren beispielsweise dreimal im Jahr ein Studiomagazin namens *Take your time*?¹⁵ Hierbei wird der Aspekt der Zeit ebenfalls noch einmal aufgegriffen...

E:
Das Studio ist mitverantwortlich dafür, wie die Vorstellung der Leute von dem Funktionieren von Kunst aussieht.¹⁶ Ich möchte Ihnen ein Bild davon zur Verfügung stellen, wie die Arbeit bei uns abläuft und sie über einen längeren Zeitraum mitnehmen.

M:
Dazu haben wir den nächsten Kommentar von unseren Zuhörer*innen.

Z:
Wie diese Vorstellung über den Schaffensprozess aussieht, liegt jedoch in den Händen der Künstler*innen. Nicht nur Jackson Pollock ließ sich bei seinem Schaffen der Action-Painting filmen,¹⁷ sondern auch Picasso in seinem berühmten Film von Clouzot. Meiner Meinung nach ist das alles eine große Show. Der dunkle Ort, das unbestimmte zeitlose Setting. Aber das kann man sehen, wie man möchte.

M:
Herzlichen Dank für Ihren Beitrag. Bei dem Stichwort Show den-

blind-pavillon [letzter Zugriff: 17.09.2020].

¹² Vgl. ebda.

¹³ Vgl. Buchhart 2003, S. 190-207.

¹⁴ Vgl. ebda. Für Abbildung des Werks siehe: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100997/the->

¹⁵ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

¹⁶ Vgl. ebda.

¹⁷ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

¹⁸ Hather 2010, S. 282-284

ke ich daran, dass Kritiker*innen Ihnen eine „schier unerträglich gewordene [technizistische] Spektakelsucht“¹⁸ nachsagen, insbesondere, wenn man die Größen und die Vermarktung Ihrer Werke betrachtet.

E:
Die Größe und Vermarktung meiner Werke schafft Präsenz und kann zu meinem Anliegen beitragen, dass Kunst in unserer Gesellschaft eine zentrale Rolle spielt.¹⁹

M:
Wir beide gehen weiter, nachdem wir gerade im Modellraum waren, wo befinden wir uns jetzt?

E:
Im Modellraum, in dem wir gerade waren, spielt sich allerdings nur ein Teil der Prozesse ab. Hier im nächsten Raum ist die Metallwerkstatt, wo die Realisierung von Arbeiten oder auch die Montage stattfindet.²⁰ Im Kellergeschoss befindet sich zudem die Holzwerkstatt und ein Lagerraum.²¹

M:
Ich spüre hier eine gewisse Dynamik. Ist es richtig, dass mit Ihren Werken, an denen Sie jeweils gerade arbeiten, sich ihr Studio stetig verändert?²² Die Werke könnten als Teile eines nicht endenden Prozesses verstanden werden. Die Zeit an sich und vor allem das Verstreichen von Zeit spielen eine große Rolle bei Ihnen. Sie versuchen in einigen Werken, die Menschen zu der Zeit in ein Verhältnis zu setzen, dieses zu problematisieren.²³ Wie verhält es sich mit der Zeit in Ihrem Studio?

E:
Zeit ist da.²⁴ Das ist wohl das Wichtigste. Im Mittelpunkt steht nicht primär das Ergebnis, sondern die oftmals langwierige Prozesshaftigkeit, die dem Ganzen innewohnt.²⁵ Natürlich gibt es auch bei uns feste Termine, die eingehalten werden müssen. Aber die Prozesse laufen zugleich fort, darunter der zentrale Prozess der ständigen Weiterentwicklung des Studios. Es ist eine Art Maschinerie, geprägt von der stetigen Veränderung des Ortes und dem Gefühl der „Präsenz“, das hier herrscht.

M:
Wir haben wieder eine*n Anrufer*in.

196 197

Z:
Nach dem, was Sie gerade geschildert haben, dass die Produktion in Ihrem Atelier niemals stillstände, denke ich direkt an Warhols *Factory*.²⁶ Zudem hatten Sie vorhin von der Darstellung Ihres Ateliers berichtet, was mich ebenfalls an Warhols Atelier als einen Ort der Vermarktung²⁷ erinnerte. Kann man Sie mit Warhol vergleichen?

E:
Ich sehe nur sehr wenige Gemeinsamkeiten, da für mich andere Motive dahinterstehen. Warhols Studio ist in meinen Augen eine große Inszenierung, die von der Realität weit entfernt liegt.²⁸ Das Atelier als Versammlungsort mit Freunden, als Raum, um neue Trends zu präsentieren und mediale Aufmerksamkeit zu erlangen²⁹... Bei mir ist das Studio ein Arbeitsort, ein Ort der Produktion und des Entscheidens, jedoch keine Inszenierung. Hier ist eine professionelle, strebsame und trotzdem gelöste Arbeitsatmosphäre³⁰ zu spüren.

M:
Dennoch erbringt Ihr Magazin über Ihr Studio sowie Ihr Auftreten auf Ihrer Website eine Allgegenwertigkeit in der Öffentlichkeit mit sich, oder?

E:
Das kann ich nicht verneinen, schließlich gehört es zu dem Künstler*innendasein dazu, die Arbeit öffentlich zu präsentieren, auch ohne, dass eine direkte Nachfrage dahintersteht.³¹

M:
Mittlerweile befinden wir uns in einem vollkommen weißen Raum.

E:
Wir nutzen ihn, um optische Schauspiele und den Einfluss von unterschiedlichen Intensitäten von weißen Lichtstrahlen zu erproben. Links sehen Sie noch unseren Büroraum, unser Sekretariat und unser Archiv. Unter der Führung von Biljana Joksimovic sind hier in einer Art Werkverzeichnis Kataloge, Publikationen, Akten und Aufzeichnungen von realisierten und nicht-realisierten Projekten zu finden.³² Lassen Sie uns wieder ins Erdgeschoss in Richtung Küche und Esszimmer gehen, die sich gegenüber von meinem persönlichen Arbeitszimmer befinden.³³

M:
Anhand des langen Esstisches und der vielen Stühle wird deutlich, dass Sie nicht allein arbeiten.

¹⁹ Vgl. Buchhart 2003, S. 190-207.
²⁴ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
²⁵ Vgl. ebda.

¹⁹ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.
²⁰ Vgl. ebda.
²¹ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.
²² Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

³¹ Vgl. Müller-Jentsch 2005, S. 159-177.
³² Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
³³ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.

²⁷ Vgl. ebda.
²⁸ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
²⁹ Vgl. Seminarinhalte 2020.
³⁰ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

²⁶ Vgl. Seminarinhalte „Künstler*innen-Ateliers – Statements und Diskurse“ unter der Leitung von Irene Schütze, Mainz, Sommersemester 2020. Im weiteren Verlauf abgekürzt mit „Seminarinhalte 2020“.

E:
Wir sind eine Gruppe von circa 120 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die zum Teil seit vielen Jahren festangestellt sind oder nur nach Bedarf mitarbeiten.³⁴ Darunter befinden sich Handwerker*innen, Architekt*innen und Ingenieure*innen, Techniker*innen, Kunstwissenschaftler*innen und Archivist*innen sowie Web- und Grafikdesigner*innen, Filmemacher*innen, Köch*innen und Administrator*innen.³⁵

M:
Das ist wirklich eine große Anzahl von Menschen, mit denen sie da zusammenarbeiten. Es erinnert mich an die alten Meister wie Rembrandt und Rubens. In Rubens' Atelier arbeiteten ebenfalls eine Vielzahl von Gehilfen, die in ihren Gebieten Spezialisten waren. Das Atelier war jedoch nicht nur ein Produktionsort, sondern wie bei Ihnen auch ein Ort der Begegnung, an dem Interessierte sehen konnten, was geschaffen wird.³⁶ Man könnte meinen, Sie verkörpern die Studiopraxis von Rubens in heutiger Zeit.

E:
Wie es Rubens durch die Beteiligung seiner Mitarbeiter*innen möglich wurde, eine noch größere Vielzahl an Werken zu schaffen,³⁷ bin ich ebenfalls überzeugt davon, durch das kollektive Arbeiten mehr umsetzen zu können.³⁸ Nicht nur auf der Ebene der Anzahl an Werken, sondern auch bezüglich Ihrer Form und Materialität. Die Zusammenarbeit mit Fachleuten ermöglicht mir eine Umsetzung von Ideen, die ich nur mit meinen eigenen Fähigkeiten niemals hätte erreichen können.³⁹

M:
Dennoch wird in der Kunstwelt immer wieder gemunkelt, dass trotz Einnahmen Ihres Studios in Höhe von circa 38 Millionen Euro im Jahr 2018⁴⁰ die Bezahlung Ihrer Mitarbeiter*innen verhältnismäßig gering ausfällt. Da ich hierzu keinen handfesten Beleg finden konnte, würde ich gerne von Ihnen wissen, ob an diesem Gerede etwas dran ist?

E:
Diese Behauptung ist mir auch schon zu Ohren gekommen. Mit der Zusammenarbeit im Studio wird meinen Mitarbeiter*innen jedoch unglaublich viel geboten.

Da würde ich die mit Humor zu betrachtende These aufstellen, dass viele von ihnen wahrscheinlich Geld bezahlen würden, um Teil der Maschinerie zu sein. Stattdessen kriegen sie welches von mir. Die Zusammenarbeit beruht außerdem auf Frei-

198

199

willigkeit und obliegt der Zustimmung beider Seiten. Daher wüsste ich nicht, was daran unangemessen sein sollte.

M:
Um noch einmal auf Rubens zurückzukommen, der die Hilfe von anderen zwar in Anspruch nahm, aber seine Werke dennoch unter seinem Namen verkaufte, könnte man sagen, dass es sich bei Ihnen ähnlich verhält. Wäre es nicht viel passender Ihnen die Stellung eines Kunden oder Bauherrn in Ihrem Studio zuzuschreiben?⁴¹ Oder wie verhält sich die Frage nach der Autorenschaft bei Ihnen?

E:
Die kritische Hinterfragung dieser Begrifflichkeit ist ein Teil meiner Arbeit.⁴² Es ist richtig, dass ich bei der Umsetzung nicht als Alleinschaffender tätig bin, sondern die Arbeit in meinem Studio ähnlich der eines Architekturbüros abläuft.⁴³ Jedoch bin ich es, von dem die Konzepte und Ideen stammen⁴⁴ und der die Entscheidungen trifft.⁴⁵ Im Gegensatz zu einem „Bauherrn“ oder „Kunden“, um Ihre Wortwahl zu verwenden, bin ich selbst an den Prozessen beteiligt und nicht lediglich der Auftraggeber. Zudem sind die Prozesse sehr offen und der Ausgang zu Beginn oft ungewiss, da mich Fragen meist stärker interessieren als Antworten.⁴⁶

M:
Sie arbeiten also in einer Gruppe zusammen an künstlerischen Projekten. Kann man dann eher von einem „Künstler*innenkollektiv“ sprechen?

E:
Nein, in keinem Fall. Diesen Begriff empfinde ich als ebenso wenig treffend.⁴⁷ Unsere Gruppe ist kein Zusammenschluss von Künstler*innen, die gemeinsam ausstellen und/oder ihre Ansichten und Forderungen in Manifesten deklarieren.⁴⁸ Zudem stehen unter anderem Motive wie eine berufliche Absicherung, soziale Integration und eine gemeinsame Ausrichtung hinter solchen Gruppierungen.⁴⁹ In meinem Fall jedoch arbeite ich mit Fachleuten zusammen, die ich angestellt habe, da diese das nötige Fachwissen zur Umsetzung meiner Ideen haben. Sie haben die dahinterliegenden Herausforderungen im Blick und finden Lösungen dafür.⁵⁰

M:
Diese Interaktion scheint einen sehr hohen Stellenwert bei Ihnen einzunehmen, ebenso wie die Reflexion darüber. Über Ihr Werk *Green light* könnte man sagen, dass es in dem Moment, in dem die Rezipienten hinzukommen, zu einem Spiegel Ihrer eigenen Stu-

⁴¹ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

⁴² Vgl. Plodeck 2010.

⁴³ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

⁴⁴ Vgl. ebda.

⁴⁵ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁴⁶ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

⁴⁷ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁴⁸ Vgl. Geldmacher 2012, S. 37.

⁴⁹ Vgl. Müller-Jentsch 2005, S. 159-177.

⁵⁰ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁵¹ Für Abbildungen siehe: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109681/green-light> [letzter Zugriff: 20.09.2020].

⁵³ Vgl. Kikol 2018, S. 150-159.
⁵⁴ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
⁵⁵ Vgl. ebda.
⁵⁶ Vgl. Obrist 2008.

⁵⁷ Vgl. BR Fernsehen 2006.
⁵⁸ Vgl. ebda.
⁵⁹ Vgl. Hoffmann 1996 zitiert nach Voermanek 2004.
⁶⁰ Vgl. May 2003, S. 15-28.

diopraxis wird.⁵¹ Bei diesem Projekt fertigen aus verschiedensten Ländern geflohene Menschen gemeinsam grüne Leuchten aus nachhaltigen Materialien an.⁵² Die gewünschte Konstruktion der Lampen gelingt nur in Zusammenarbeit, wenn vier Hände zur Verfügung stehen.⁵³ Von Ihnen entstammt die Idee, die aber nur zu verwirklichen ist in Zusammenarbeit mit anderen. Nicht nur, was die Zusammenarbeit und Ihre Mitarbeiter*innen betrifft, sondern auch in Bezug auf Interessent*innen pflegen Sie einen verhältnismäßig offenen Umgang.⁵⁴ Woher kommt das?

E:
Ich sehe mein Studio nicht als einen abgeschlossenen Raum, weder gedanklich noch physisch,⁵⁵ sondern als etwas Organisches durch das Kommen und Gehen der Leute.⁵⁶

M:
Was hat das dann zur Folge?

E:
Ich möchte, dass das Studio in den Köpfen der Menschen präsent ist. Durch ihre Interaktion erlangt das Studio eine Teilhabe an der Gesellschaft von Berlin und der Welt, ihm wird sozusagen eine Stimme verpasst.⁵⁷ Es soll kein Geheimnis sein, dass das Studio existiert und mit ihm auch meine Mitarbeiter*innen, die für mich eine große Ressource darstellen.⁵⁸

M:
Wir haben wieder einen Anruf.

Z:
Ich frage mich, ab wann wird bei Ihnen ein Werk zum Werk? Ist das, was Sie im Studio machen, automatisch Kunst? Bruce Nauman sagte einmal, dass alles, was er tut, während er sich in seinem Atelier aufhält, Kunst ist. Wie verhält sich das bei Ihnen?⁵⁹

E:
Dieser Einstellung kann ich klar widersprechen. In meinen Werken nimmt der/die Betrachter*in eine zentrale Stellung ein: Erst durch seine/ihre Rezeption wird mein Werk vollendet.⁶⁰

M:
Warum braucht es bei Ihnen dafür extra eine*n Betrachter*in?

E:
Das liegt daran, dass das eigentliche Werk erst im Betrachter

200 201

konstituiert wird. Beispielsweise bei dem Werk *Your blue/orange afterimage exposed*, bei dem ein Projektor für einige Sekunden ein orangefarbenes Quadrat an eine Wand projiziert.⁶¹ Nachdem die Projektion erlischt, wird durch das menschliche Auge ein Nachbild des Quadrats in der Komplementärfarbe Blau an die Wand projiziert.⁶² Ohne das Auge des Betrachters, gibt es kein blaues Quadrat. Es vollzieht sich ein Wechsel zwischen Objekt und Subjekt: Der/die Betrachter*in wird zum Projektor, der/die das Bild an die Wand projiziert und der Projektor zum/zur Betrachtenden.⁶³

M:
Aha, ich verstehe. Ganz ähnlich verhält es sich auch bei Ihrem frühen Werk *Beauty*, bestehend aus einem Wasserschlauch und Licht.⁶⁴ Erst wenn das Licht in das Auge des/der Betrachter*in trifft, entsteht aufgrund der Gesetze der Lichtbrechung der Regenbogen.⁶⁵

E:
Sehr richtig. Ohne den/die Betrachter*in, ist da nichts.⁶⁶ Das ist ein Merkmal meiner Werke.

M:
Der/die Betrachter*in nimmt nicht mehr nur teil an der Arbeit, sondern es kommt zu einer Verschmelzung. Der/die Betrachter*in wird zum Teil dieser Arbeit und bringt die Bewegung hinein.⁶⁷

E:
Ja, die Betrachter*innen haben viel mehr Power, als man ihnen nachsagt und als ihnen von den Museen überhaupt genehmigt wird, auszuüben. Stattdessen wird er/sie in eine passive Rolle gedrückt und damit ist die Kommunikation ausgeschlossen.⁶⁸

M:
Was wäre Ihrer Meinung nach zu tun, um eine Veränderung hervorzurufen?

E:
Die Institutionen müssen aktiv werden, die Menschen ansprechen. Wir müssen den Kunstsektor öffnen, anstatt, dass er bestimmten Schichten unserer Gesellschaft vorenthalten wird. Man sollte auf die Straße gehen, in die Vorstädte, in die Schulen und Vermittlungsarbeit leisten, Beziehungen aufbauen.⁶⁹ Ich denke, der Kunst wohnt ein großes gesellschaftliches Potential inne,⁷⁰ das noch lange nicht ausgeschöpft ist.

⁶¹ Abb. der Arbeit unter: www.olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101381 [letzter Zugriff: 21.09.2020].

⁶⁴ Für Abb. s.: olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty [letzter Zugriff: 21.09.2020].

⁶⁵ Vgl. Artspace Editors 2018.
⁶⁶ Vgl. ebda.

⁶⁷ Vgl. Obrist 2008.
⁶⁸ Vgl. ebda.
⁶⁹ Vgl. Kikol 2018, S. 150-159.
⁷⁰ Vgl. ebda.

M:
Haben Sie konkrete Ideen, wie man dies erreichen könnte?

E:
Am liebsten würde ich alle Räume, das Atelier, die Schule und das Museum unter ein Dach bringen. Es wäre ein weiterer Schritt dahin, dass Kunst eine wesentliche Stellung in unserer Gemeinschaft einnimmt.⁷¹

M:
Sie sind also an der Vermittlungsarbeit interessiert?

E:
Ja, der Bildungsaspekt ist mir persönlich sehr wichtig. Zu meiner Arbeit *Little Sun* hatten wir extra Unterrichtsmaterialien für Lehrkräfte erstellt, die man auf meiner Website herunterladen konnte.⁷²

M:
Damit ist Kunst nicht nur für die Kunstwelt, innerhalb von Ausstellungen und Atelierräumen zugänglich, sondern für die Allgemeinheit. Die kleinen gelben Solarleuchten konnten weltweit erworben werden.⁷³

Gleichzeitig ist an dieser Stelle der Vorwurf Ihrer Kritiker zu nennen, Sie würden die Kunst zum Konsumobjekt machen.⁷⁴ Diese Marketingstrategien bringen natürlich auch ein nicht unerhebliches Maß an Aufmerksamkeit mit sich.⁷⁵

E:
Die Verbindung von künstlerischer Praxis und Unternehmertum ist nichts Neues⁷⁶ und meiner Meinung nach ebenso wenig verwerflich. Gerade wenn es sich wie in meinem Fall um den guten Zweck handelt, Menschen ohne Stromversorgung eine nachhaltig betriebene Lichtquelle zur Verfügung zu stellen.⁷⁷

M:
Wir haben noch einen Beitrag von unseren Zuhörer*innen hinsichtlich der zuvor angesprochenen Vermittlungsthematik.

Z:
Ihr *Institut für Raumexperimente* in einem Ihrer oberen Stockwerke, ist das für Sie eine Weiterentwicklung der Künstler*innen Häuser und Residenzen? Hat das ebenfalls mit Ihrem Interesse an der Kunstvermittlung zu tun? Was hat es damit genau auf sich? Würden Sie uns mehr erzählen?

202 203

E:
Dieses fünfjährige Forschungsinstitut gründete ich 2009 im Zusammenhang mit meiner Professur an der Berliner Universität der Künste,⁷⁸ um der Frage nach der Vermittlungsverantwortung der Kunst und ihrer heutigen gesellschaftlichen Funktion nachzugehen.⁷⁹ Dieses Modell soll eine Alternative zur der herkömmlichen Kunstausbildung darstellen, eine organische Umgebung, in der Unsicherheiten erlaubt sind und die eigene Entwicklung ihren Lauf nehmen kann, während Sie immer wieder kritisch hinterfragt und reflektiert wird. Die große Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis in der Künstler*innenausbildung soll damit überwunden werden.⁸⁰ Die Präsenz von Teilnehmer*innen aus aller Welt und verschiedensten Kulturen fördert die Entstehung von ungewöhnlichen Ideen und Unerwartetem.

M:
Dieses Lehrmodell funktioniert doch aber auch, ohne dass das Institut direkt über Ihrem Atelier platziert ist? Warum haben Sie dennoch diese Niederlassung gewählt?

E:
Wir können voneinander profitieren.⁸¹ Das Studio von der Schule und umgekehrt. Die gegenseitige Vielfalt bereichert die jeweils andere, ich kann mir das Studio ohne die Schule gar nicht mehr vorstellen.⁸²

M:
Nach Ihren Erzählungen könnte man behaupten, Sie seien das zeitgenössische Pendant zu den Ideen des Bauhauses. Auch Sie streben in Ihrer Studiopraxis eine Vereinigung von Kunst, Architektur, Handwerk und vielem mehr in einem Gebäude an, wie es auch der Gedanke des Bauhaus-Gründers Walter Gropius war.⁸³ Ihr angrenzendes *Institut für Raumexperimente* stellt eine alternative Form der künstlerischen Lehre dar, wie es das Bauhaus damals ebenfalls tat.⁸⁴ Ist die Schule als eine Art Erweiterung des Studios zu verstehen, in dem die nächste Generation untergebracht ist? Die Arbeitsprozesse scheinen sich zu ähneln und Sie binden die Studierenden explizit in ihre Arbeit mit ein, lassen sie sogar an Ausstellungen mitwirken wie in der Ausstellung im Gropius-Bau.⁸⁵

E:
Ich kann Ihre Schlussfolgerung nachvollziehen, allerdings handelt es sich bei der Schule und bei meinem Studio um zwei getrennte Einheiten.⁸⁶ In ihr geht es grundsätzlich darum, den Ursprung der Ideen, die der Arbeit der Studierenden zugrunde liegen, zu befra-

⁷¹ Vgl. a.a.O., S. 290.

⁷² Vgl. Kikol 2018, S. 150-159.

⁷³ Vgl. Kemp 2019, S. 175.

⁷⁴ Vgl. Dahloff u. Engel 2021, S. 290.

⁷⁵ Vgl. a.a.O., S. 250.

⁷⁶ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.
⁷⁷ Vgl. Kikol 2018, S. 150-159. Für Abbildung der Arbeit s.: <https://01aturellasson.net/archive/artwork/WEK107424/little-sun> [letzter Zugriff: 21.09.2020].

⁷⁸ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.

⁷⁹ Vgl. Gropius 1919.

⁸⁰ Vgl. Hanselle 2009, S. 272-273.

⁸¹ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁸² Vgl. Institut für Raumexperimente 2020.

⁸³ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁸⁴ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.

⁸⁵ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁸⁶ Vgl. ebda.

gen.⁸⁷ In meinem Studio hingegen liegt der Fokus auf der Frage, wohin sich die Ideen entwickeln werden.⁸⁸

M:
Die Arbeit dort steht demnach in einem anderen Verhältnis zur Wirklichkeit.⁸⁹ Daher ist es nur folgerichtig, wie an einem normalen Arbeitsplatz auch, mit Fachleuten zusammenzuarbeiten, damit die Arbeit funktioniert und die Abläufe stimmen.

E:
Sie sagen es.

M:
Haben Sie ihr Ziel, alle Räume unter einem Dach zu vereinen, womöglich schon bei sich selbst umgesetzt? In dem Moment, indem Sie Gäste empfangen, die Ihre Installationen in Ihrem Studio betrachten, nimmt dieses Studio Charakteristiken eines Ausstellungsortes an. Damit käme es zur Situation, dass die zusammengeführten Materialien in dem Studio eine Ausstellung kreieren. Sie sagten einmal selbst, dass Sie sich besonders „für das Verhältnis zwischen dem Individuum, dem Besucher und der umgebenden Situation“⁹⁰ interessieren.

E:
Eine durchaus spannende These, die Sie hier in den Raum stellen. Das hängt ganz von Ihrer Wahrnehmung ab.

M:
Ich möchte gerne noch auf ein anderes Thema zu sprechen kommen. Heute arbeiten Sie in Berlin, während Ihre Familie in Ihrer Heimat in Kopenhagen wohnt.⁹¹ Doch auch in Dänemark haben Sie ein kleines Studio. Wie ist das genau?

E:
Das Studio ist über 100 Jahre alt. Alles darin ist handgemacht, das verleiht dem Haus seinen besonderen Geist.⁹²

M:
Sie scheinen die Arbeit sehr zu schätzen?

E:
Es fasziniert mich, das Wissen der Hände zu nutzen, um etwas mit ihnen zu schaffen.⁹³

204

205

M:
Arbeiten Sie dort auch viel mit den Händen?

E:
Ich mache kleine Skizzen,⁹⁴ ja. Ansonsten nehme ich mir viel Zeit zum Nachdenken und zum Reflektieren. Ich bin lange Zeit mit mir selbst,⁹⁵ vor allem wenn ich in der Bibliothek bin, kann ich komplett ich selbst sein.⁹⁶

M:
Das heißt, sie haben dort keine Mitarbeiter*innen und Produktionsräume?

E:
Doch, neben dem Büroraum gibt es einen Produktionsraum, aber alles ist relativ klein⁹⁷ und nicht zu vergleichen mit dem Studio in Berlin. Ich habe dort nur einen Angestellten, es ist eher wie ein privates Studio.⁹⁸ Manchmal bin ich mit meinen engsten Mitarbeiter*innen wie Malene Ratcliffe oder Anna Engberg-Pedersen dort.⁹⁹ Dadurch wird uns die Möglichkeit gegeben, nachzudenken und zu reflektieren außerhalb der geschäftigen Atmosphäre in Berlin.¹⁰⁰

M:
Es stellt einen Gegenpol für Sie dar.

E:
Und ich kann Zeit mit meiner Familie verbringen. Wenn ich mich nach noch mehr Ruhe und der Natur sehne, gehe ich mein mobiles Studio, ein altes Wohnmobil und fahre in die Einöde von Island.¹⁰¹

M:
Ein Altes? Ist das wichtig für Sie?

E:
Es ist ein wenig umgebaut. Obendrauf ist eine Glaskuppel, durch die ich die Landschaft fotografieren und malen kann.¹⁰² Ich habe einen Panoramablick und kann mich umschauen. Ich kann im Regen stehen, ohne nass zu werden. Die Kuppel verleiht dem Auto etwas, das nicht vorhersehbar ist.¹⁰³

M:
Und damit schließt sich der Kreis und wir sind wieder bei dem Unvorhersehbaren, dem experimentellen Schaffensprozess, der sich immer weiter vollzieht. Ólafur Eliasson, herzlichen Dank für diesen Einblick in Ihre Studiopraxis.

⁹¹ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁹² Vgl. CNN 2016.

⁹³ Vgl. ebda.

⁸⁷ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.

⁸⁸ Vgl. ebda.

⁸⁹ Vgl. Berg 2010, S. 180-199.

⁹⁰ Buchhart 2003, S. 190-207.

¹⁰³ Vgl. ebda.
¹⁰² Vgl. Obrist 2008.

⁹⁴ Vgl. Obrist 2008.
⁹⁵ Vgl. Ursprung 2008, S. 20-31.
¹⁰⁰ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.
¹⁰¹ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.

⁹⁴ Vgl. ebda.
⁹⁵ Vgl. ebda.
⁹⁶ Vgl. Obrist 2008.
⁹⁷ Vgl. Coles 2012, S. 61-76.

E:
Ich danke Ihnen. Bis zum nächsten Mal, das Studio steht Ihnen immer offen.

M:
Wir haben viel erfahren heute über die Studiopraxis Ólafur Elíassons. Sein Atelier lädt dazu ein, sich selbst an den Prozessen zu beteiligen und in die Maschinerie des Schaffens einzusteigen.¹⁰⁴ Es könnte als ein Spiegel seiner Arbeiten gesehen werden, als das Ergebnis von den immerfort laufenden Prozessen des Experimentierens und der Ausschöpfung von Ideen.¹⁰⁵

Das Schaffen, das Produzieren, Lehren und Ausstellen von Kunst geht fließend ineinander über. Die Fragen nach der Subjektivität der Wahrnehmung, der Zeit und naturwissenschaftlichen Phänomenen behandelt er in seinen Werken und in seinem vielleicht größten Schaffen, dem Atelier selbst. Es stellt seine Grundlage und das größte Mittel dar, aus dem heraus alles andere entsteht. Es erstreckt sich über das Makrostudio in Berlin, in dem die große Produktion und die Schule lokalisiert sind, das Mikrostudio in Kopenhagen, das einen Raum für die wichtigsten Mitglieder, die Denkprozesse und Reflektion bietet und das Wohnmobil als mobiles Studio mitten in der Stille Islands, an dem Elíasson allein sein kann.¹⁰⁶ Damit verkörpert er neben seinem Studio in Berlin ebenso das Atelier als einen Denk- und Rückzugsort, an dem er mit sich sein kann.

Bei unserem Gespräch blieben einige Aspekte offen, auf die Elíasson eher unpräzise Antworten gab. Er steht auf der einen Seite für die vollkommene Offenheit gegenüber seinem Schaffen und auf der anderen Seite erfuhr man wenig darüber, was tatsächlich vor Ort geschieht. So repräsentiert sein Studio auf eine beinahe unbemerkte Art und Weise den Mythos des Ateliers und lässt ihn fortbestehen, ohne ihn zum Gegenstand seiner Kunst zu machen.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit, auf Wiedersehen.

Literatur/Quellen

Akademie der Künste, *Pressemeldung: Neue Mitglieder der Akademie der Künste*, 2012, https://www.adk.de/de/aktuell/pressemittellungen/download_2012/adk_PM_2012.06.18_PRAES_Neue_Mitglieder.pdf [letzter Zugriff: 10.09.2020].

Artspace Editors, „Without the Viewer There is Nothing“: Ólafur Elíasson on Positioning the Audience and the Notion of Reality, 2018, https://www.artspace.com/magazine/interviews/features/book_report/without-the-viewer-there-is-nothing-olafur-eliasson-

[on-positioning-the-audience-and-the-notion-of-55556](https://www.adk.de/de/aktuell/pressemittellungen/download_2012/adk_PM_2012.06.18_PRAES_Neue_Mitglieder.pdf) [letzter Zugriff: 21.09.2020].

Berg, Ronald, „Ólafur Elíasson: Ich sehe mich als Mitkonstrukteur einer Wirklichkeitsmaschine“, in: *Kunstforum* (203), 2010, S. 180-199.

BR Fernsehen LIDO, *Ólafur Elíasson - Der Künstler des Unmöglichen*, 2013, <https://www.br.de/mediathek/video/lido-olafur-eliasson-der-kuenstler-des-unmoeglichen-av:5a3c-47828f247a0018b74b4d> [letzter Zugriff: 16.09.2020].

Buchhart, Dieter, „Ólafur Elíasson: Wie in der

Pop Art klau ich direkt Naturphänomene und wissenschaftliche Darstellungen“, in: *Kunstforum* (167), 2003, S. 190-207.

CNN Style Show, *The aware-inspiring art of Ólafur Elíasson*, Episode 6 Teil 4, Ólafur Elíasson in his Copenhagen studio, 2016, <http://edition.cnn.com/style/style-show/episode-6/part-4-part-4-the-awe-inspiring-art-of-olafur-eliasson> [letzter Zugriff: 23.09.2020].

Coles, Alex, „Studio Ólafur Elíasson“, in: *The Transdisciplinary Studio* (1), 2012, S. 61-76.

Dahlhoff, H. Dieter und Laura Engel, „Künstler-Unternehmer der Contemporary Art – Typus und Marketingmanagement“, in: *Markt und Marketing der Contemporary Art: Accrochages und Arrondiertes*, Wiesbaden 2021, S. 248-305.

Diez, Georg, „Ólafur Elíasson: Atelierbesuch“, in: *DIE ZEIT* (34), 2007, S. 40.

Elíasson, Ólafur, *Biography*, <https://olafureliasson.net/biography> [letzter Zugriff: 16.09.2020].

Geldmacher, Pamela, „Künstlerkollektive im 20. und 21. Jahrhundert“, in: *Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Kunstgeschichte KoVo SoSe 2012*, S. 37, https://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Kunstgeschichte/pdf_Download/KoVo/14.03.2012.Kovo_SS2012.pdf#page=37 [letzter Zugriff: 20.09.2020].

Gropius, Walter, *Bauhaus-Manifest*, 1919, http://www.dnk.de/uploads/media/186_1919_Bauhaus.pdf [letzter Zugriff: 16.09.2020].

Hafner, Hans-Jürgen, „Carsten Höller: Soma: »Touri-Falle mit Rentierschampus« Hamburger Bahnhof, Berlin, 5.11.2010-6.2.2011“, in: *Kunstforum* (206), 2010, S. 282-284.

Hanselle, Ralf, „Modell Bauhaus: »Die Rückkehr der weißen Götter« Martin-Gropius-Bau, Berlin, 22.7. – 4.10.2009“, in: *Kunstforum* (199), 2009, S. 272-273.

Hinrichs, Nina, „Lichtkunst – Interdisziplinäre Kriterien zur kunstwissenschaftlichen Analyse“, in: *Nachdenken über Methoden der Kunst- und Bildwissenschaften, kunsttexte.de, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte* (1), 2017, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2017-1/hinrichs-nina-s/PDF/hinrichs.pdf> [15.09.2020].

Hoffmann, Christine (Hg.), *Bruce Nauman, Interviews 1967 – 1988*, Dresden 1996. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100997/the-blind-pavilion> [letzter Zugriff: 17.09.2020].

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101381/your-blue-afterimage-exposed> [letzter Zugriff: 21.09.2020].

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty> [letzter Zugriff: 21.09.2020].

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107424/little-sun> [letzter Zugriff: 21.09.2020].

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109681/green-light> [letzter Zugriff: 20.09.2020].

<https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-2b35186937b2f415e7b89550bbbf84205834d2> [letzter Zugriff: 17.09.2020].

Institut für Raumexperimente, *Über uns: Fünf Jahre Institut für Raumexperimente: Wir haben gerade erst begonnen*, <https://raumexperimente.net/de/meta/about/> [letzter Zugriff: 23.09.2020].

Jocks, Heinz-Norbert, „Ólafur Elíasson: Schrecklich missverstanden“, in: *Kunstforum* (247), 2017, S. 226-229.

Kemp, Wolfgang, *Der explizite Betrachter* (2. unveränderte Auflage), Konstanz 2019.

Kikol, Larissa, „Ólafur Elíasson: Mein Glaube ist enorm“, in: *Kunstforum* (254), 2018, S. 150-159.

May, Susan, „Meteorologica.“, in: May, Susan (Hg.), *Ólafur Elíasson: The Weather Project*. Exhibition catalogue, London 2003, S. 15-28.

Müller-Jentsch, Walther, „Künstler und Künstlergruppen“, in: *Berliner Journal für Soziologie* (15), 2005, S. 159-177.

Obrist, Hans Ulrich, Ólafur Elíasson, *The conversation Series* (13), Köln 2008.

Plodeck, Judith, *Bruce Nauman und Ólafur Elíasson: Strategien performativer Installationen*, Potsdam 2010.

Ursprung, Philip, „Vom Beobachter zum Teilnehmer: In Ólafur Elíassons Atelier“, in: Anna Engberg-Pederson (Hg.), *Studio Ólafur Elíasson. An Encyclopedia*, Köln 2008, S. 20-31.

Voermanek, Eva u. Silke Wißmann (Hg.), *Wie geht Kunst?*, Kassel 2004.

206 207

Kunst. Anthropozän.
New Materialism.
Studiopraxis.
16 Essays von
Studierenden

Kunsthochschule Mainz 2021

209

Herausgegeben von

Irene Schütze

Kunsthochschule Mainz
Am Taubertsberg 6
55122 Mainz
www.kunsthochschule-mainz.de

Texte

Dilan Alt, Johanna Kiefer, Anita Buss,
Philipp Neßler, David Bliss, Benedikt Anton
Habermann, Lea-Sophie Balkau, Amelie
Reinholdt, Marie-Sofie Grm, Simon Tresbach,
Julien Hübsch, Joël Müller, Johannes Buch-
holz, Lorena Kiehle, Leonard Schlöder, Viviane
Feitner, Irene Schütze

Konzeption

Schütze, Irene und Robert Meyer

Gestaltung, Satz,

Titelbild

Robert Meyer

©2021

die Autor*innen, Irene Schütze,
Kunsthochschule Mainz

Das E-book enthält Texte, die Studie-
rende unterschiedlicher Semester
und unterschiedlicher Studiengänge -
Freie Kunst, B.Ed. und M.Ed. Bildende
Kunst sowie Kunstgeschichte - in
den von Irene Schütze geleiteten
Seminaren *Kunst im Zeitalter des
Anthropozäns – New Materialism,
Künstler*innen-Ateliers – Statements
und Diskurse* verfasst haben.

ISBN

978-3-940892-24-9

Bibliografische Information der Deut-
schen Nationalbibliothek die Deut-
sche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Was könnte mehr über den Wert von Bildern aus-
sagen, als das sie nicht nur unsere geschätzte
Papierwährung authentifizieren, sondern auch der
Regierung in Gestalt der Post das Versprechen glaub-
haft machen, unsere Nachrichten und Güter zu
überbringen. In einer postkapitalistischen Gesellschaft
ist das ja wohl eine hehre Aufgabe.

Der Kunstmarkt und die Kursschwankungen in der
Briefmarkensammelgemeinschaft sind also eigentlich
keinem unterscheidbar. Der einzige Unterschied besteht
darin, dass auf dem Kunstmarkt die Handelsgüter
in Paketen versandt werden und nicht darauf.

Allerdings ist von dem ein oder anderen Kunstmenschen
überliefert, dass Kartaleim auf der Rückseite von
Bar checks als Spekulationswährung fungieren können.

Die rechts abgebildete Briefmarke hat ihren
ursprünglichen Wert jedenfalls mehr als Versachfacht,
weshalb das Original sicher weggeschlossen wurde.

Welchen Wert könnte die Zeichnung davon erzielen,
wenn sie nur an richtig Stelle angeboten würde?

Ich habe von einer Studentin gehört, die einen Brief mit
selbstgezeichneten Briefmarke erfolgreich versenden konnte...
also mindestens 70ct.

Toll.

€ € €



