

Zülch, Martin

Ökologie - ein Leitbild ästhetischen Engagements

Kunst + Unterricht (1988) 125, S. 12-21



Quellenangabe/ Reference:

Zülch, Martin: Ökologie - ein Leitbild ästhetischen Engagements - In: *Kunst + Unterricht* (1988) 125, S. 12-21 - URN: urn:nbn:de:01111-pedocs-328022 - DOI: 10.25656/01:32802

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:01111-pedocs-328022>

<https://doi.org/10.25656/01:32802>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

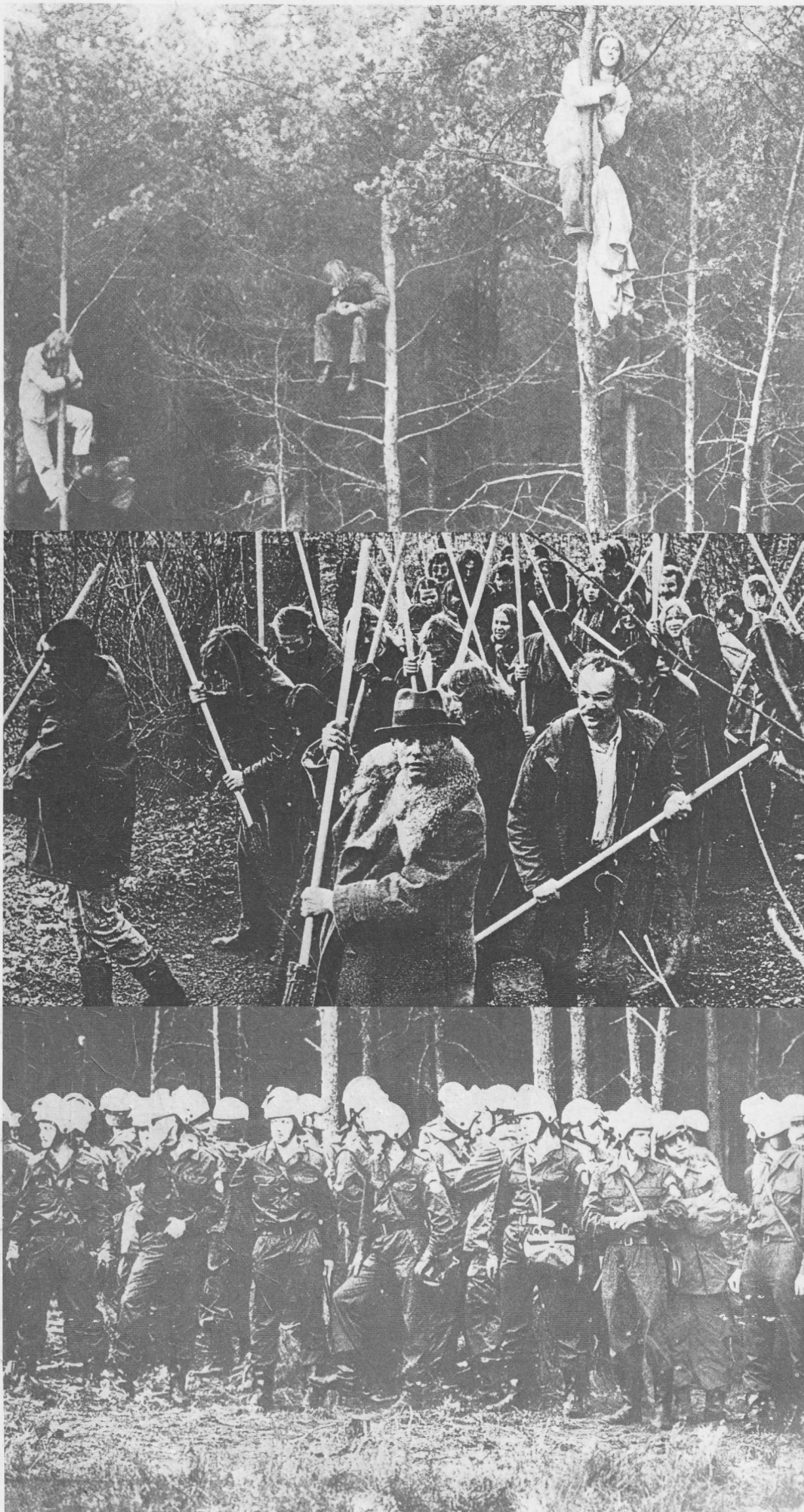
peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

KUNST+UNTERRICHT

Zeitschrift für Kunstpädagogik

KUNST UND



ÖKOLOGIE



ZUM THEMA UND ZUM TITELBILD

In bruchstückhaften Facetten manifestiert sich bislang das Thema «Kunst und Ökologie». Mit diesem Schwerpunkttheft soll nun ein Anstoß gegeben werden. «Ökologie» als Herausforderung und Chance begreifen – sowohl für einen kohärenten, kunstwissenschaftlichen als auch spannungsvollen, unterrichtlichen Zugriff.

Kaum anderswo zeigen sich Relationen zwischen «Kunst und Ökologie» so prägnant wie im «Vermächtnis» von Josef Beuys. Darauf nimmt unser Titelbild Bezug: Bereits 1971 hatte Beuys mit seiner Aktion «Überwindet die Parteidiktatur – Rettet den Wald» aktueller Kunst einen engagierten ökologischen Akzent verliehen. 50 Teilnehmer seines «Arbeitskreises Umweltschutz» drangen bei Düsseldorf in ein Waldgebiet vor, das als Erholungsgebiet einer privaten Tennisclub-Anlage weichen sollte, fegten mit Besen Herbstlaub von den Wegen und malten Kreise oder Kreuze an die Bäume, die gefällt werden sollten. Diese Markierungsaktion, ein Vor-Bild für heutige Naturschutzaktivitäten gegen das Waldsterben, löste scharfen Anwohnerprotest gegen die Abholzung aus. Beuys' Kommentar: «Diese Demonstration ist nur eine von vielen, die folgen werden. Und sollte je einer versuchen, diese Bäume abzusägen, dann werden wir in den Kronen sitzen». Genau nach dieser Devise besetzten 1979 Atomkraftgegner Bäume, um im Wald von Gorleben einen Kahlschlag zu verhindern.

Nicht nur bei spezifischen Traditionslinien der Moderne, auch bei Kunstwerken aus früheren Epochen drängt sich eine die kunstimmanente Betrachtung zusätzlich erweiternde, «ökologische Lesart» auf. Albrecht Dürers großes Pflanzenstück war als besonders inspirierendes Beispiel ursprünglich als Titelbild vorgesehen.

Magazin

Hinweise, Notizen	2
Cartoon	2
Impressum	3
Leserbrief	4
Rezensionen	35
Themenvorschau	40

K+U-Thesen zur Ästhetischen Erziehung

vorgelegt und zur Diskussion gestellt von den Herausgebern Johannes Eucker, Jürgen Hans, Hermann Hinkel, Helga Kämpf-Jansen, Gunter Otto	5
--	---

Thema: Kunst und Ökologie

Ökologie – Ein Leitbild ästhetischen Engagements. Martin Zülch	12
«Auspacken – Wegwerfen?» Therese Eickelmann	22
Anschauen, mitempfinden, lieben, bewahren. Naturstudien in der Grundschule. Ute Andresen	25
Robinsons Insel. Projekt mit einer Gruppe der 7. Klasse Hauptschule. Karl-Konrad Seufert	28
Der schöne Schein der Postkarten von Gran Canaria. Bildnerische Gegenüberstellungen aus einem 5. Schuljahr der Deutschen Schule auf Gran Canaria. Wolfgang Jakobi	30
Schüler gestalten ihren Schulvorplatz neu. Dokumentation einer wirklichen Umweltveränderung – oder: Was machbar ist, wenn Schüler und Lehrer ihre Sache selbst in die Hand nehmen. Sek. II. Diethard Potchul	32

Kontexte

Gestalten lernen für inhaltsorientierte Praxis. Hans Dieter Junker	45
---	----

Aktuelle Kunst

Daniel Poensgen, Die Steine unter sich, 1986 Eva Meyer-Hermann	52
---	----

ÖKOLOGIE – EIN LEITBILD ÄSTHETISCHEN ENGAGEMENTS

Martin Zülch

Es gibt kaum einen Tag ohne Katastrophenmeldungen, die uns wegen immer neuer Zerstörung der Natur in Angst und Schrecken versetzen. Können wir es mit Ohnmacht, Ratlosigkeit oder einem gleichgültigen «Nach mir die Sintflut» bewenden lassen?

Im Kontext der Ästhetischen Erziehung scheint das Interesse an «Ökologie» erst zaghaft in Folge einer «Wiederannäherung von Kunst und Öffentlichkeit» an Bedeutung zu gewinnen. Ein breites Panorama künstlerischer Beliebigkeit, erschlossen durch gewaltige Expansionsschübe in den 50er, 60er und 70er Jahren, erweckt heute die Frage nach substanzielleren Perspektiven. Auch im künstlerischen Bereich treten offenbar «Grenzen des Wachstums» spürbar zutage. Wo unsere Gegenwartskultur sich mit «beschönigendem Postmodernismus» ausstaffiert, erscheint es wieder angebracht, dem Aufforderungscharakter engagierten Kunstschaffens stärkere Aufmerksamkeit zu schenken.

Der Unterrichtsinhalt Ökologie stößt in der Regelschule auf mannigfache Widerstände. Die gängige Praxis beschränkt sich oft genug darauf, Aspekte von Ökologie unter dem Stichwort «Umwelterziehung» in den Lehrplänen einzelner Fächer wie z. B. Physik oder Biologie, Chemie oder Sachkunde unterzubringen.

Wenn die umfassende Zielsetzung von Erziehung und Unterricht jedoch darin besteht, nicht zuletzt ökologisches Verantwortungsgefühl und Handlungsbereitschaft zu wecken, dann genügt es nicht, Anteile bestehender Fächer mit dem Stempel «Umwelt» zu versehen. Dabei bleibt öffentliche Schulbildung in einem verengten Fächerdenken gefangen. «Umwelt» wird allenfalls in zersplitterter Form vermittelt. Komplexität wird ignoriert, psychophysische und ästhetische Lernvorgänge werden vernachlässigt.

Soll der Bearbeitung des Problemfeldes Ökologie eine glaubhafte Chance eingeräumt werden, so wird man sich langfristig um integrierte Bildungskonzepte bemühen müssen, um der Parzellierung des Wahrnehmes, Den-

kens, Fühlens und Handelns begegnen zu können. Solches Nachdenken will der folgende Text aus der Sicht ästhetischer Erziehung anregen. Dabei geraten vielfältige Nahtstellen zwischen künstlerischen und ökologischen Bezugssystemen ins Blickfeld. Künstlerische Artikulation und ökologische Erkenntnis entsprechen sich seit langem oft in überraschender Weise.

Aisthesis – ein gemeinsames Fundament von Kunst und Ökologie

Ökologie ist wie Psychologie oder Soziologie kein abgepackter Wissensstoff, sondern darüber hinaus viel eher als Programm und Methode zu begreifen. Die Ökologie führte z. B. die Biologie wieder aus dem Labor ins Freie. Sie ging von Wahrnehmungsvorgängen

WAS BEDEUTET ÖKOLOGIE?

Eine «Definitionsmontage» aus Günther Osche, «Ökologie – Grundlagen – Erkenntnisse – Entwicklungen der Umweltforschung», Herder Verlag, Freiburg 1973, S. 9–11, und Gerd Michelsen/Horst Siebert, «Ökologie lernen – Anleitungen zu einem veränderten Umgang mit Natur», Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. Main 1985, S. 13.

«Die *Ökologie* ist diejenige Disziplin der Biologie, welche die Wechselbeziehungen zwischen den Organismen und ihrer Umwelt untersucht. Sie erforscht die *Umweltfaktoren*, die auf die Organismen einwirken, und sie untersucht die *Lebensbedürfnisse* bestimmter Arten, die Ansprüche, die diese an ihre Umwelt stellen ...

Des weiteren vollzieht sich in der Natur durch die Organismen ein *Kreislauf der Stoffe*, bedingt durch die Aufnahme von Nährstoffen, den Stoffwechsel, die Abgabe von Stoffwechselendprodukten (Kohlendioxid, Exkremente usw.), den Tod und den Abbau der Leichen. Durch die Untersuchung dieses Kreislaufes der Stoffe ist die Ökologie auch die Lehre vom *Haushalt der Natur*.

Als Geburtsstätte der Ökologie ... darf Deutschland gelten, wo wesentliche Grundbegriffe dieser Wissenschaft erarbeitet und geprägt wurden, so der Begriff '*Ökologie*' selbst durch *Haeckel* (1866), der Begriff '*Biozönose*' durch *Moebius* (1877) und '*Ökosystem*' durch *Thienemann* (1918). ... Auch der *Mensch* ist ein Lebewesen und als solches in Wechselbeziehung mit seiner Umwelt. Auch er stellt Bedingungen an seine Umwelt und ist ihren Einflüssen ausgesetzt. Freilich hat seine *kulturelle Evolution*,

die Technik im weitesten Sinne, ihn vielfach unabhängig von Umwelteinflüssen gemacht. Im Gegensatz zu den Tieren und Pflanzen, die ihre Organisation den Umweltbedingungen im Laufe ihrer Evolution angepaßt haben, paßt der Mensch mit Hilfe seiner Technik die Umwelt vielfach seinen Lebensbedingungen an ... Er gehört daher zu den wenigen Arten, die als *Kosmopoliten* über die ganze Erde verbreitet vorkommen ... Auch der Mensch entnimmt seine Nahrung und die Rohstoffe für seine Technik der Natur ... auch er gibt die Endprodukte seines 'Stoffwechsels' wieder an die Umwelt ab. Freilich gehören dazu im technischen Zeitalter u. a. auch Abgase und Industrieabwässer, Schrott und nicht abbaubare Kunststoffe. Der Mensch ist dadurch das Lebewesen, das am umfassendsten die Umweltgegebenheiten auf unserer Erde verändert hat und am weitestgehenden in den Haushalt der Natur eingegriffen hat.» Deshalb: «... beinhaltet Ökologie auch eine politische Dimension, nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Natur unter anthropologischen, ökonomischen, sozialen oder ethischen Gesichtspunkten, Ökologie fragt nach dem Verhältnis von Mensch und Natur, Gesellschaft und Technik.»

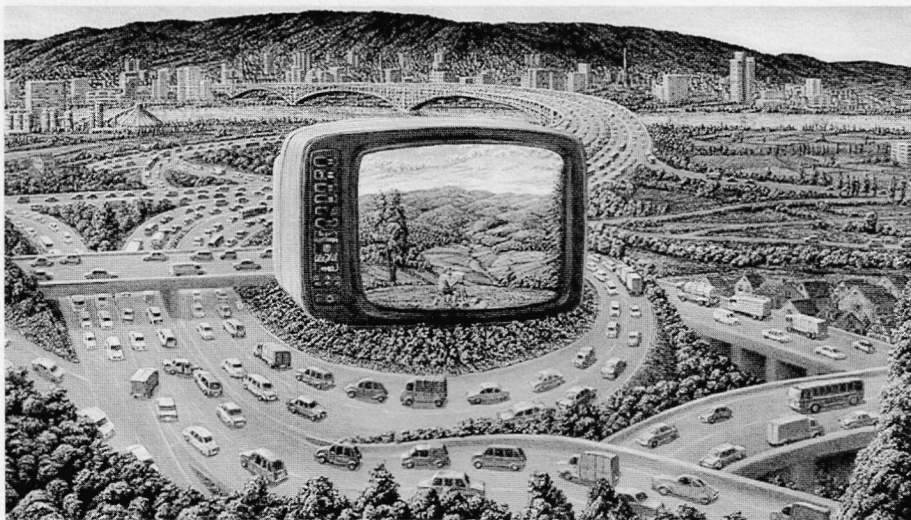


Abb. 1: Clemens Hillebrand, *Landschaft im Fernsehen in einer Landschaft*, Harzölfarbe auf Leinwand, 1983

in der Natur – in den Biotopen – aus, von der Datenerhebung auf Grund präzise strukturierter Beobachtungen der Lebensgemeinschaften aus vielfältigen Pflanzen- und Tierarten, den Biozönosen. Ökologie im elementaren Sinne öffnet uns die Augen für Naturphänomene, hinter denen sich allgemeinere Prinzipien verbergen: die Interdependenzen von Flora und Fauna, ihre Selbstregulation und Eingebundenheit in das ökologische Gleichgewicht.

Das freilich setzt schon den geschulten Blick für ein komplexes, differenziertes «Stück Natur» voraus – ein empfindsames Augenmerk, das sich z. B. durch ästhetische Erziehung «schulen» läßt. In der Kunstgeschichte findet sich gerade aus jener Zeit, in der die ästhetischen Sinnesqualitäten der Natur entdeckt wurden, ein herausragendes Beispiel: *Albrecht Dürers «Das große Pflanzenstück» aus dem Jahre 1503* (s. Abb. S. 1) das in seiner ästhetischen Feinfühligkeit ungemein viel über die pflanzliche Artenfülle auf kleiner Erdoberfläche aussagt.

Heute hat die Ökologie ihren Forschungsgegenstand bis hin zur globalen Biosphäre einschließlich des «Faktors Mensch» erweitert. Gerade streng empirisch arbeitenden Ökologen vor Ort konnte ja nicht entgehen, daß die «überorganische Potenz» des Menschen überall irreversible Spuren hinterließ: zerrissene Lebensketten, Artenschwund, eine aus dem Gleichgewicht gebrachte Natur. Deshalb schließt «ganzheitliche» Ökologie ein neues Weltbild mit ein, in dem der menschlichen Gattung fortan die Rolle abgesprochen wird, «Krone der Schöpfung» oder das «Maß aller Dinge» zu sein. Aus dieser Grenzüberschreitung hin zu den Humanwissenschaften und einer ökologisch fundierten Ethik ergeben sich fünf weitere Brückenschläge zu ästhetischen Problemstellungen:

● *Der aufs Funktionsganze gerichtete Blick kritisch-interdisziplinärer Ökologie mißtraut dem bloßen Augenschein und geht auf Grund unanschaulich gewordener Zusammenhänge von verschiedenen, miteinander verknüpften Standorten aus:* An die Stelle eines «mechani-

stischen», in seine Einzelbestandteile zerlegbaren Welt-Bildes tritt die erweiterte Vorstellung von einer «Welt als vernetztem System, in dem es oft weniger auf jene Einzelbereiche ankommt als auf die Beziehungen zwischen ihnen» (Frederic Vester 1978).

● *Unter den Bedingungen ökonomischer Expansion und unumkehrbarer Eingriffe in den Naturhaushalt beschränkt sich das Naturerlebnis oft nur noch auf wenige Momente, in denen das Andere, Ursprüngliche von Natur spürbar ist.*

Dieser äußere Naturverlust zieht inneren nach sich: Unsere Wahrnehmungsbereitschaft, «Natur» noch riechen, ertasten oder genießen zu können, verkümmert; unsere Vorstellungskraft verarmt, weil wir uns an durch und durch kultivierte «Natur aus zweiter Hand» gewöhnt haben. Im übrigen prägen eingefahrene Gleise einer hochtechnisierten Umwelt unseren Wahrnehmungsstandpunkt: «Die Häßlichkeit einer Autobahn verliert sich schnell, befindet man sich erst einmal auf ihr und breitet sich die Landschaft hingebungsvoll rechts und links vom Asphaltband aus.» (Vgl. Konrad Paul Liessmann 1988, S. 69)

● *«Natur» ist mehr, als wir wahrzunehmen gewohnt oder instande sind.* Aus der Sicht H. v. Dittfurths unterzieht derzeit die «Evolution den Homo sapiens einem Intelligenztest»: Bis «in ihren Kern gespaltene Natur» läßt uns z. B. ihre Verkehrung in jener entsinnlichten Form radioaktiver Strahlung spüren, die sich nicht sehen, hören, riechen oder schmecken läßt. Ebenso sind die jüngsten Menetekel der Algenpest, des Massensterbens von Fischen und Seehunden Alarmzeichen dafür, daß ein umfassendes, aber nicht in allen Verknüpfungen wahrnehmbares Ökosystem, mißbraucht als billiger Müllablageplatz, kurz vor dem Umkippen steht. Menschliche Zivilisation bleibt auch «unsichtbaren» Kreisläufen unterworfen: Indem Natur uns unsere katastrophale Fehleinstellung mit «Naturkatastrophen» zurückmeldet, pocht sie auf ihr Eigenrecht.

Für solche «Andersartigkeit» hatte die Kunstpoche der Romantik bereits ein ausge-

prägtes Gespür: Caspar David Friedrichs «Der Mönch am Meer» (1809/10) oder William Turners «Regen, Dampf, Geschwindigkeit – Die große Westeisenbahn» (1944) versinnbildlichen die Vorstellung von Natur als «kosmischem Gegenspieler» oder das Ineinandergreifen von Naturgewalt und «gewaltigem Fortschritt».

● Ökologisch «vertiefter» Realitätssicht entspringt der ethische Impuls, menschlicher Zivilisation auf der Basis eines «relativierten Anthropozentrismus» eine Sonderstellung unter «Mitgeschöpfen» und in einer «Mitwelt» zuzuweisen. Ästhetik, die als Theorie der Wahrnehmung ernst genommen werden will, muß sich dem «naturrechtlichen» Anspruch stellen, der ja, konsequent zuende gedacht, auch die Existenzwahrung bedrohter Naturvölker miteinschließt. Eine ihrer ökologischen Prämissen würde lauten, «Umwelt» in «Mitwelt» umzugestalten, um authentischer Vielgestaltigkeit des Lebens mehr «Spielraum» zu gestatten.

Auch dazu gibt es ein «Vor-Bild» in der Kunst: In Paul Cézannes Oeuvre entfaltet sich ein ästhetisches Äquivalent zum behutsamen Umgang mit Natur, nachdem sich deren festgefühtes Porträt in den impressionistischen Seheindrücken verflüchtigt hatte. Naturphänomene werden in Cézannes Kunst nicht mehr vom mimetischen Abbildungszwang «vereinahmt», sondern scheinen in einem empfindsamen Zusammenspiel «mit Natur und parallel zur Natur» auf der Bildfläche erneut auf. Hier kündigt sich ein neues Wirklichkeitsverständnis an, das sich in seiner «Aperspektivität» aus dem unterwerfenden Gestus rein perspektivischen Sehens befreit.

● Auf eine Kurzformel gebracht, sind *Umweltkritik, Naturallianz und die Suche nach einem verträglicheren Natur-Umwelt-Verhältnis* zu entscheidenden Triebfedern einer Wissenschaft geworden, die auf Grund ihrer «Alarmbereitschaft» nicht nur akademische Zäsuren durchbrach, sondern darüber hinaus sich mit «Wertfragen» direkt an die Öffentlichkeit wandte. Wenn von «Ökologie» die Rede ist, muß also auch die ihr inhärente «Bewegung», jenes enge Bündnis aus Sachverstand und engagiertem Handeln, zur Sprache kommen, aus dem die «Ökologiebewegung» oder, noch umfassender, die «Ökopax-Bewegung» hervorging: ein breit gespanntes Netz aus Bürgerinitiativen, Naturschutzverbänden, Umwelt- und Fortbildungsinstituten, das sich mit anderen sozialen Bewegungen (etwa in Bezug auf das Ineinandergreifen zivil und militärisch genutzter Atomenergie) verknüpft. Was nun an dieser Bewegung Außenstehende wiederum «bewegt», ist ihre radikale Vorausschau, die sich nicht nur auf abstrakte Parameter und graphische Kurven beschränkt. Mit handfestem «Belastungsmaterial» treten die «Ankläger» dort in Erscheinung, wo sich Naturzerstörer, Mitverursacher und -schuldige befinden: Vor der Hauptverwaltung eines Ölkonzerns präsentieren sie in Ölschlamm erstickte Seevögel, an einem hochfrequentierten Verkehrsknotenpunkt werden tote Bäume auf-

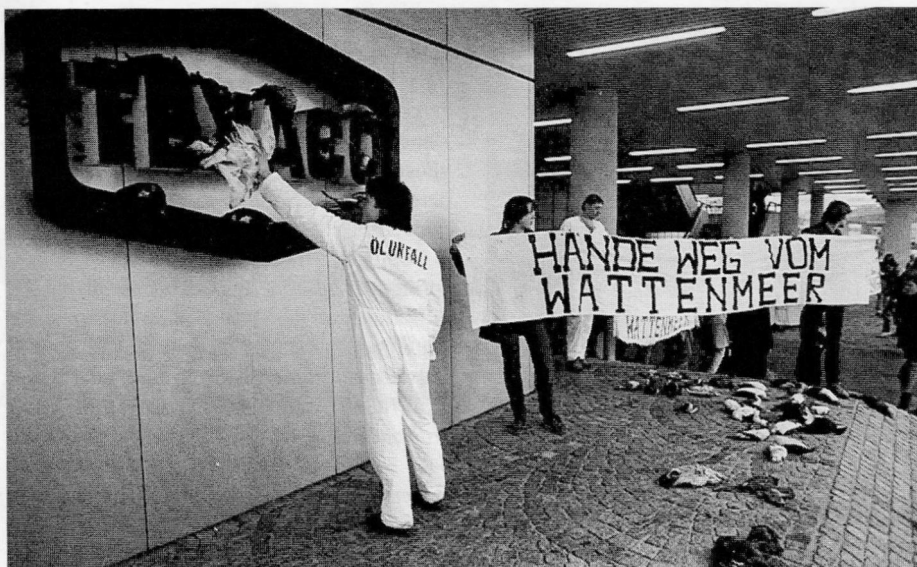


Abb. 2: Tote Vögel vor Texaco (Foto: argus, Reinhard Janke)

geschichtet oder direkt vor den Türen eines Landwirtschaftsministeriums wird ein Lastwagen voll toter Fische ausgeschüttet ...

Abb. 2: Jedes Jahr, so schätzen Experten, gehen in der Nordsee 70.000 Vögel an der Ölpest zugrunde. Gegen das Vorhaben des Ölmultis Texaco, in unmittelbarer Nähe der Nordseeinsel Trischen, einem der ornithologisch bedeutsamsten Vogelstätten Nordeuropas, nach Öl zu bohren, demonstrierten 1983 in Hamburg Jugendverbände für Naturschutz, indem sie die bereits vorhandene Ölverschmutzung mit aufgesammelten, toten Seevögeln sichtbar machten. Dennoch durfte Texaco ihre großindustrielle Anlage bauen – ausgerechnet dort, wo sich der als «besonders schützenswert» eingestufte «Nationalpark Schleswig-Holsteinisches Wattenmeer» befindet. Seit der Inbetriebnahme der Bohrinsel ist sein Erhalt gefährdet.

Das Titelbild zeigt, wie «Baumbesetzer» mit körperlichem Einsatz Natur zu schützen versuchen und «Naturschutz» wörtlich nehmen – ein Beispiel dafür, daß das Sich-Einmischen «mit Haut und Haaren» zu einem Wesensmerkmal der Ökologiebewegung geworden ist, weil sich erst durch handgreifliches Engagement die Bevölkerung aufrütteln läßt: durch Platzbesetzungen, Errichtung von Protestdörfern, direkte Behinderung umweltzerstörender Handlungen oder Mahnwachen an besonders markanten Orten.

Der Versuch, ästhetische Implikationen von Ökologie zu verdeutlichen, muß den Beziehungen zwischen einem «parallel» sich erweiternden Kunst- und Ökologieverständnis besondere Aufmerksamkeit schenken. Eingebunden in diese Gemeinsamkeit, erscheint neuere Kunst oft als eine spezifische Konstellation sich gegenseitig ergänzender und bedingender Orientierungen. «Ökologie» ist, so ver-

standen, kein kunstprogramatisches Korsett, sondern eher ein Impuls für «rezeptive Vernetzung» unter weltanschaulichen Kriterien. Was das konkret im spannungsvollen Ineinander von Ökologie und Ästhetik heißt, versuchen wir durch aktuelle Blickrichtungen und Sehweisen zu belegen.

Der forschend-entdeckende Blick

Der Wortschöpfer des Begriffs «Ökologie» Ernst Haeckel dokumentierte – im Anschluß an das morphologische Denken Goethes – im Jahre 1899 in der umfangreichen Bild-Textsammlung «Kunstformen der Natur» den Reichtum organisch-struktureller Formen, der ihm nicht zuletzt an der Formenfülle der Mikrowelten des Meeres aufgegangen war (Abb. 3, 4). Er wurde so zum Begründer einer unser

Thema direkt betreffenden Spezialdisziplin, der biologischen Ästhetik. Ihr künstlerischer Stammbaum reicht vom Jugendstil über die biomorphen Bildwelten Paul Klee's, des späten Kandinskys und mancher Surrealisten bis hin zu den frühen informellen und abstrakten Expressionisten. Diese biologische Dimension in der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde bislang über formale Entgegensetzungen wie vegetativ-konstruktiv hinaus in semantischer Hinsicht noch nicht genauer untersucht (vgl. Jürgen Claus 1982).

Heute geht die «Bioästhetik» als pointierte umwelt- und architekturkritische Disziplin von dem Befund aus, daß das «Natur- und Augenwesen Mensch» in seinen «ornamentalen» Wahrnehmungsbedürfnissen stets noch dem «verborgenen», ästhetischen Naturpotential verhaftet ist – sein Interesse an lebendiger Vielfalt korrespondiert mit dem biologischen Tatbestand, daß die Zahl der Naturformen größer ist als die Funktionen, die ihnen zugeschrieben werden.

Gleichwohl läßt sich aus den Erkenntnissen der Bioästhetik kein normatives «Leitbild» herleiten: Auf unsere Wahrnehmung übt das Abstrakte, Rare, Unnatürliche und geometrisch Geordnete ebenso starke Anziehungskraft aus wie die Formenwelt des Organischen, Rhythmisch-Lebendigen und Unregelmäßigen. Unser Blickfeld scheint daher von einer tiefverwurzelten Polarität angetrieben zu werden, die unter der Vorherrschaft einer reizlosen «Monokultur» – etwa der Übersättigung mit industrieller Geometrizität, in der es nichts mehr zu entdecken gäbe – zu verflachen droht.

Die Bioästhetik diagnostiziert solche Eliminierung ambivalenter Wahrnehmungsantriebe als Anzeichen einer fortschreitenden Umweltkrise. Hinter ihrem Ansatz verbirgt sich deshalb keine «Ideologie des Natürlichen» (wie ihr oft vorgeworfen wird), sondern eine Vielzahl korrigierender, auf schulischer Ebene für

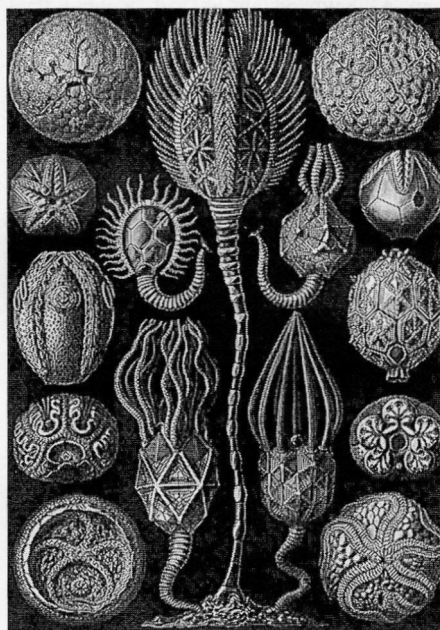


Abb. 3, 4 : aus: E. Heckel, «Kunstformen der Natur» – Das Naturschöne unter dem Mikroskop



Abb. 5: Robert Smithson, *Spiralmole*

interdisziplinäre Projekte typischer Denkanstöße (vgl. Diskussionsbeiträge in Kunstforum Band 93).

Horizontenerweiterungen – zugleich als Hinweis auf ökologische Traditionslinien

Der «elementarökologische» Blick, der Gestaltungskräfte untersucht, wurde zu eng, als die Vorherrschaft der abstrakten Moderne durch junge, vital umweltorientierte Kunstströmungen erschüttert wurde. Während dieser Umbruchphase «entgrenzte» sich die ökologische Prognostik parallel zur Erweiterung, ja Öffnung des Kunstbegriffs in der Pop Art, dem Nouveau Réalisme, der Aktionskunst und Land Art: Zunächst erschien 1962 eine Art Grundschrift der Ökologiebewegung: das Buch «Silent Spring» von Rachel Carson, in dem das Verstummen von Vögeln auf die rücksichtslose Verwendung von Pestiziden in der Landwirtschaft zurückgeführt wurde. Um die Mitte der 60er Jahre erreichten die Öffentlichkeit erste, globales Unheil verkündende Kassandrarufer – Bevölkerungsexplosion, Ressourcenschwund – sogenannter «besorgter Wissenschaftler» wie Paul Ehrlich u. a.

In diesem Zeitraum (seit Ende der 50er Jahre) kristallisierten sich die o.g. Kunstströmungen heraus, die unter dem Eindruck einer überwältigenden Realität, der hochentwickelten Industrie- und Massenproduktkultur, eine neue, gesellschaftspolitische Dimension erschlossen: das Spannungsfeld zwischen «künstlicher Umwelt» und «Natur».

Horizontenerweiterungen: Pop Art und Neuer Realismus

Pop Art und Nouveau Réalisme reagierten auf den westlichen «Wohlstandsmaterialismus» der 50er und 60er Jahre, indem sie Phänomenen der Warenästhetik, des Medien- und Massenkonsums «hautnah» auf den Leib rück-

ten. Im Gegensatz zur Pop Art artikulierten sich in vielen Werken der Neuen Realisten auch «erste Schrammen am Wirtschaftswunderlack». Ausgediente Alltagsgegenstände gelangen hier selbst zur Sprache: *Fernandez Armans* plastische Akkumulationen gleichartiger, ausgerangierter Gegenstände intensivieren die Sinnesreize einer «allgegenwärtigen Massenproduktkultur» und einige seiner mit Müll gefüllten Schaukästen muten im Rückblick wie spielerische Vorwegnahmen eines Recyclingskonzepts an, das auf getrennter Müllsortierung basiert. Ähnliches gilt für *Césars* Karosseriekompensationen oder *Jean Tinguelys* aus Schrottteilen gefertigte Maschinenkunst, die eine ironische Umkehrung des allseits bewunderten technischen Fortschritts darstellt.

In solch schroff zupackenden Gesten zeigt sich ein «Realismus», der der «Kraft des Faktischen», einer menschengemachten, aber disfunktional gewordenen «Produktwelt», Ausdruck verleiht, die gewöhnlich nicht Musentempeln, sondern Naturkreisläufen übereignet wird.

Horizontenerweiterung: Land Art

Von dieser Orientierung setzte sich um die Mitte der 60er Jahre die *Land Art* als «Protestakt gegen die Künstlichkeit der modernen Großstadtwelt, die Metall- und Kunststoffästhetik in ihrer platten Perfektion» (Mike Heizer) ab: An die Stelle industriell vorgefertigter Umwelt trat nun «Natur» in Form weiträumiger, entlegener und sich selbst wieder überlassener Landschaftsräume. Mit Vorliebe spielte die frühe Land Art die «Invarianz» geometrischer Grundformen (wie z. B. Quadrat, Kreis und Parallelen) und veränderliche Naturprozesse gegeneinander aus – so etwa *Walter de Maria* in «Mile long drawing» (1968): Zwei auf ein ausgetrocknetes Flußbett der Mohave-Wüste in Kalifornien gezogene Kalkstreifen markieren die vergängliche Spur

menschlichen Eingriffs, den diametralen Gegensatz zwischen «aufgesetztem», symmetrischem Ordnungswillen und der ihn «unterlaufenden», ribbikantig aufbrechenden Erdoberfläche. Dabei macht die naturfremde Projektion auf eine riesige Landschaftsfläche auch jenen Drang zur «fürchterlichen Vereinfachung» bewußt, «Natur zu geometrischen Linien einschrumpfen zu lassen» (Robert Jungk). Umgekehrt oder zugleich werden auf diese Weise tiefverwurzelte Ordnungsvorstellungen als Triebfeder menschlicher Naturbeherrschung oder Verdrängung ihres angsteinflößend-«unbeherrschbaren» Bildes sichtbar. So rufen z. B. *Richard Longs* exakte Steinkreisauslegungen Erinnerungen an archaische Kultstätten wach und verdeutlichen die suggestive Kraft des «Vollendet-Runden» als Symbol der Ganzheit, des In-Sich-Ruhenden – eine Inspirationsquelle, den Kreis als naturverhaftetes und zugleich von Natur abgrenzendes «Ur-symbol» menschlicher Kultur wiederzuentdecken.

Einen entscheidenden Schritt weiter ging *Robert Smithson* mit «Spiral Jetty» (Spiralmole) 1970, einem der Hauptwerke der Land Art. Natur tritt hier unmittelbar als «gestaltschaffende Lehrmeisterin» in Erscheinung: Die Spirale ist nicht nur «eine prinzipiell asymmetrische Form», die kaum sonst von der Natur mit solcher Exaktheit verwirklicht wurde, sondern auch eine «fundamentale Gebärde des Lebens» (Bernd Löttsch) – vom Schneckenhaus, Spinnenetz bis hin zur Ranke und zum Widderhorn. Smithson nimmt mit der Spiralform, die seit jeher als magisches Zeichen für die kultische Einheit von Natur und Leben empfunden wurde, direkt Bezug auf ihren Standort: ein von industriellen Trümmern und menschlichem Ausbeutungsverlangen entstelltes Gebiet. Er verbindet mit diesem Gestus den bioästhetischen mit dem gesellschaftlichen Aspekt.



Abb. 6: Timm Ulrichs, *Ego-zentrischer Steinkreis: Steine in Wurfweite*, 1977

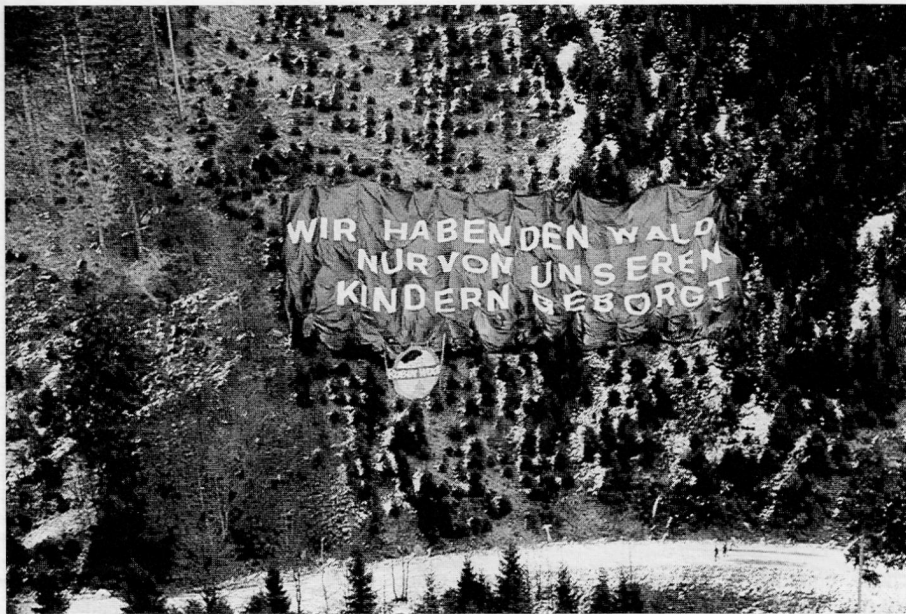


Abb. 7: Robin Wood Aktion, Waldsterben, Freiburg, 6. 12. 1983. (Foto: argus, Reinhard Janke)

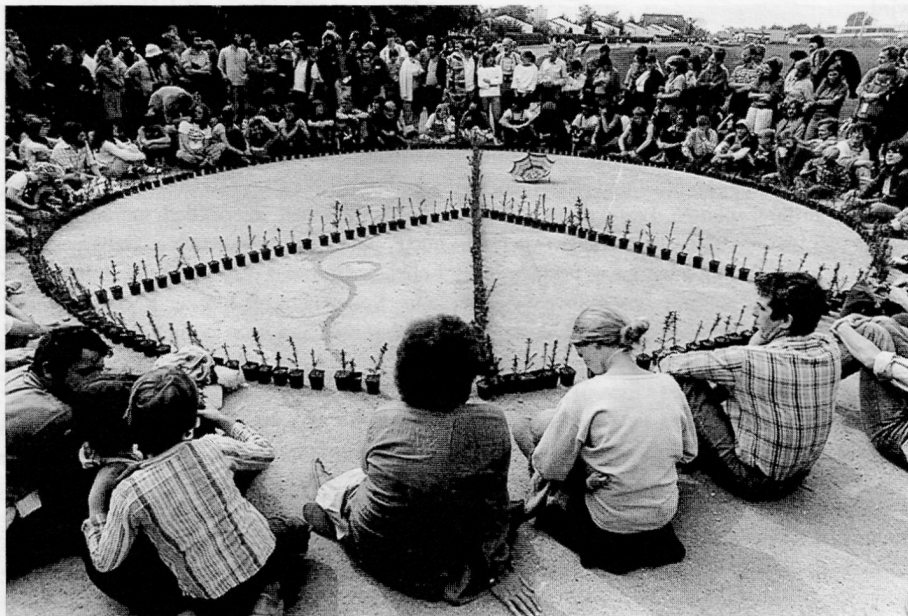


Abb. 8: Mutlanger Friedenstag Pfingsten 1984. 300 Bäume, die in den Depotzaun hineingepflanzt werden sollen. (Foto: Bilderdienst Süddeutscher Verlag, Thomas Pflaum)

Abb. 5: Robert Smithson hat sich bei seiner «Spiralmole» von Salzkristallen inspirieren lassen, die selbst die Struktur von Spiralen haben und die die Felsen am Wasser des Großen Salzsees in Utah/USA bedecken. Dort ließ er in millionenfacher Vergrößerung die Spiralform aus schwarzem Basalt, Kalkstein und Erde in einer Länge von 457 m aufschütten. Mit dieser im Wechsel der Jahreszeiten, bei steigendem und fallenden Wasser sowie durch Kristall- und Algenbildung variierenden Form entdeckte Smithson die Spirale nicht nur als allgemeingültiges Symbol für das Zusammenziehen und Öffnen, für organische Entwicklung, Leben und Tod, sondern schuf zugleich ein eindringliches Symbol für eine nach ergebnisloser Ölsuche wieder sich selbst überlassene Gegend.

Horizontenerweiterung: Concept Art

Die Hinwendung zur künstlichen Umwelt einerseits und zu entlegenen Naturräumen andererseits waren wichtige Impulse für eine ökologisch bedeutsame Gegenwartskunst. Im Rahmen dieses Spannungsfeldes nimmt die Concept Art (bzw. ihr nahestehende Kunst) seit ca. 1965 eine «vermittelnde» Sonderstellung ein. Unter prinzipiellen Gesichtspunkten untersucht sie «Kunst als System», gelangt dabei aber auch zu Ergebnissen, die den Blick sowohl für die «Grenzen unseres Horizonts» als auch für Ansätze der «Grenzüberschreitung» schärfen: Während Hans Haacke z. B. das in sich abgeschlossene Bedingungsgefüge einer Staatenorganisation von Ameisen als selbstorganisiertes «Realzeitsystem» im Schaukasten sichtbar macht, um solche modellhafte Isolierung dann «systemkritisch» auf

gesellschaftsfunktionale Zusammenhänge zu übertragen, kreieren Künstler wie Timm Ulrichs und Piero Manzoni (vgl. Abb. 16, S. 21) prägnante Metaphern, deren ökologische Hintergründigkeit sofort ins Auge springt. –

Abb. 6: Der Konzept-Künstler Timm Ulrichs macht nur sich selbst zum Maßstab seiner Kunst und projiziert in verschiedensten Formen die Leistungen seines «Egos» nach außen. In seinem «Egozentrischen Steinkreis» (1977, Ilhorn-Neuenkirchen) ging Ulrichs von seiner Körperkraft aus, die Niederschlag im verschiedenen Durchmesser der Wurflängen größer, schwerer Steine bis hin zu kleinen, leichten fand. Dabei aktualisiert Ulrichs nicht wie Richard Long prähistorische Steinsetzungen, sondern stellt die Möglichkeiten und Grenzen des «neuzeitlichen Individuums» in den Mittelpunkt seiner Kunst – eine anschauliche Metapher zur Maxime «Rückkehr zum menschlichen Maß», wie sie 1973 der ehemalige Wirtschaftsmanger E.F. Schumacher als Grundprinzip alternativer Ökonomie aufgestellt hat.

Aus diesen Horizontenerweiterungen entwickelten sich in der nachfolgenden Zeit engagierte Blickrichtungen mit auffälligen Korrespondenzen zum ökologischen und politischen Kontext, vgl. die Bildbeispiele 7 und 8.

Abb. 7: Dem widerborstigen Bazillus des Neuen Realismus entsprang auch Christos Entdeckung, daß die Verpackung als typische Erscheinungsform des Überflusses sich künstlerisch nutzen ließ: vom Einpacken kleiner Gegenstände bis hin zur optischen Verfremdung großer Gebäude und Zudecken ganzer Landschaftsabschnitte. Dieser Zugriffsweise bediente sich am 6. 12. 1983 auch die Naturschutzorganisation Robin Wood. Erst aus der Luftaufnahme wird ersichtlich, wie ein mit einer riesigen Plane zugedecktes Waldstück reliefartig hervortritt – als markantes Protestzeichen gegen den sauren Regen.

Abb. 8: Der Kreis taucht hier als identitätsstiftendes Symbol wieder auf: Bei den Mutlanger Friedenstag, Pfingsten 1984, wurde ein «Peace»-Zeichen aus 300 Baumsetzlingen geformt, die um den Zaun des US-Raketensstützpunktes gepflanzt werden sollten – das alte Symbol der Ostermarschierer verwandelt sich hier ganz im Sinne des Beuysschen erweiterten Kunstbegriffes in eine «soziale Plastik»: sowohl in ein Gemeinsamkeit stiftendes Zeichen als auch in eine zugreifende, lebensbejahende Aktion. Bereits ein Jahr zuvor legten Demonstranten am Vorabend der Blockade des Peace-Symbol mit Schottersteinen auf einer Einfahrt aus.

Der kritisch-entlarvende Blick

Wir wenden uns nun jenem Spektrum ökologisch engagierten Kunstschaffens zu, das in der Bundesrepublik seit Ende der 60er Jahre

entlang der neuen «Natur-Umwelt-Konstellation» entstand.

Damals drangen erste «Krankheitssymptome» einer durch Hochindustrialisierung, Zersiedelung und Konsumkult gefährdeten Umwelt ins öffentliche Bewußtsein: 1970 fand der Begriff «Umweltschutz» als Übersetzung des englischen «environmental protection» Eingang in den deutschen Sprachgebrauch – ein Datum, dem zwei Jahre später ein noch einschneidenderes folgte: Die Studie «Grenzen des Wachstums» ließ keinen Zweifel mehr daran, daß das Festhalten am Fortschrittsmythos in weltweiter Düsternis enden würde – eine Annahme, die 1980 die Nachfolgestudie «Global 2000» erhärtet hat.

Bereits Anfang der 70er Jahre hatte der Aktionskünstler HA Schult in «biokinetischen Objektkästen» menschenleere Miniaturlandschaften in Müll und Schutt versinken lassen, die er mit Bakterien- und Pilzkulturen versah, um den Zustand des Zerfalls durch Schimmelprozesse und Farbveränderungen zu intensivieren. Was *Friedensreich Hundertwasser* in seinem «Verschimmelungsmanifest» (1958) noch als schöpferische Umgestaltung einer zubetonierten Großstadtwelt ansah, kehrt sich um in die erschreckende Endzeitvision einer an sich selbst zugrunde gehenden Massenzivilisation.

Kritisch-entlarvend hinzuschauen bedeutet also, das Augenmerk auf eine durch Industrieproduktion und technischen Fortschritt «verstellte Welt» zu richten, um hinter diesem Erscheinungsbild verborgene Zerstörungskräfte, ihre Ursachen und Wirkungen, sichtbar zu machen. Umweltkritischer Kunst kommt es darauf an, durch drastische Zuspitzung und Verfremdung die Schrecken der Gegenwart und Zukunft in «warnenden Bildern» zu verdeutlichen, «undurchschaubare Verhältnisse» wieder ins Anschauliche zu übersetzen. Deshalb bedient sie sich häufig der *Bild- und plastischen Realitätsmontage* – eines künstlerischen Äquivalents zum ökologisch «vernetzten Denken».

Klaus Staeck hatte schon 1971 begonnen, am «Umweltbewußtsein» der Republik zu rütteln, als er z. B. einen toten Fisch in verseuchtem Gewässer mit der aus der Werbung zitierten Beischrift «Aus deutschen Landen frisch auf den Tisch» versah. Staeck prangert mit bissiger Satire das «Nicht-Wissen-Wollen» an: Sein Oeuvre nimmt umweltzerstörende Maßnahmen ebenso wie die Ahnungslosigkeit des Bürgers aufs Korn (vgl. die Poster- und Postkartenserien).

Diesen Ansatz verfolgt auch jene vom Montageprinzip inspirierte Malerei (z. B. von Claus Vogelgesang, Peter Zahrt, Renate Sautermeister, Matthias Koeppl u.v.a.m.), die jedwede «Naturidylle» nur noch als Versatzstück gelten und düstere Szenarien inneren wie äußeren Naturverlusts Revue passieren läßt (vgl. S. 13, Abb. 1).

Noch schockierender ist allerdings ein Vorgehen, das direkt mit dem Gegenteil des eigentlich Beabsichtigten konfrontiert, uns in die Enge treibt, um die «Frustrationstoleranz



Abb. 9: Orangerie Berlin, Ausstellung «Erde werde Erde werde Mensch», 1986, initiiert von Ben Wargin zum Thema «Ökologie und Umweltschutz». Das Foto zeigt Wargins Installation «Wir Brunnenvergifter», die in Zusammenarbeit mit Dipl. Ing. Werner Schenkel, Umweltbundesamt, Pia Moos und Mathias Hellwig entwickelt wurde. (Foto: story press, Jochen Clauss)

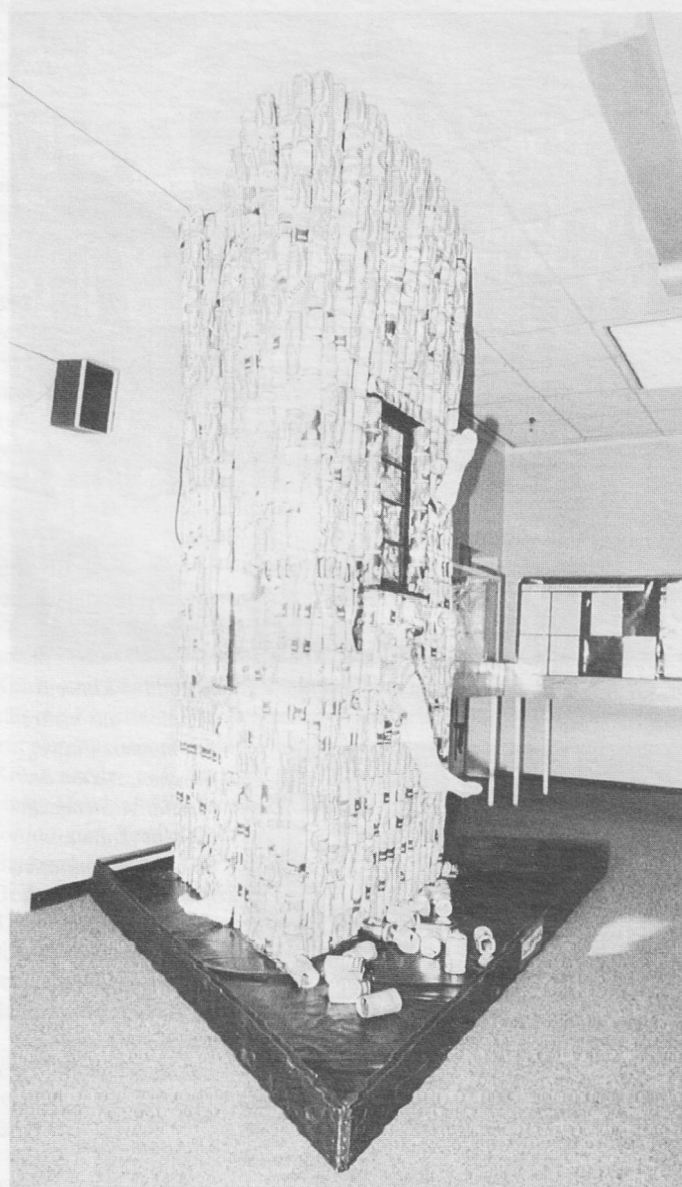


Abb. 10: Armans plastische Akkumulation unter umweltkritischen Vorzeichen: Schülerinnen und Schüler des 12. Jahrganges errichteten ein «Denkmal für Wegwerfkultur» aus Einweg-Getränkedosen.

unserer abgestumpften Sinne» zu testen.

Mit solch *paradoxe Intervention* entlarvt der «Verfremder» Otto Dressler. Vor den Augen der Öffentlichkeit überzieht er «Aktionsobjekte» mit schwarzem Schaumstoff wie beim «Todesbild CO» (1976) eine Schornsteinlandschaft, der in Anspielung auf das Ruhrgebiet eine durch Kohlenmonoxyd verseuchte Lunge beigefügt wurde. Der Einsatz giftigen Kunststoffs als Prototyp einer synthetischen Industriekultur läßt Umweltzerstörung im Zeitraffertempo sichtbar werden – je heftiger die Zuschauer darauf reagieren, desto mehr überzeugt der anschließend diskutierte «Appell zur Umkehr».

Ähnlich verfährt Wolf Vostell mit seinen einbetonierten, den Aufstellungsort kritisch kommentierenden «Ereignisplastiken»: Ein alter Opel-Kapitän wird von allen Seiten mit Sichtbeton zugemauert, als «Ruhender Verkehr» (1969) zum Grabmal stilisiert und direkt neben anderen, parkenden Autos aufgestellt,

wodurch ein zentraler Aspekt naturzerstörender Flächenversiegelung ins Blickfeld gerät.

Solche Kunst führt bewußt in die Klemme, läßt eine vertraute, artifizielle Umwelt wieder fremdartig erscheinen, provoziert durch «inszenierte Destruktivität» Aufklärung im weitesten Sinne.

Das ist auch der Fall, wenn Ben Wargin mit einer Ästhetik des Häßlichen, Ausgedienten und Im-Zerfall-Sich-Befindlichen geradezu den «Ruin des Industriezeitalters» heraufbeschwört. Wargin «hantiert» mit UNrat wie z.B. Getränkedosens, Zahnprothesen, maskenhaften Puppenköpfen und stellt daraus provisorische Environments her – eine «Kompostierungskunst», die den gestörten «gesellschaftlichen Stoffwechsel mit Natur» versinnbildlicht: An allem, was hier zu sehen ist, haftet bereits jene Mißachtung, mit der unsere Umgangssprache auf das «Nicht-Zivilisierbare» oder «Unzivilisierte» reagiert: ABfall, ABgas, ABSchaum, ..., UNkraut, UNgeziefer, UNmensch, ...

Abb. 8: Eine der provozierendsten Rauminstallationen Ben Wargins trägt den Titel «Wir Brunnenvergifter» (1986). Ein menschenähnliches Gespenst wird wie auf einer Intensivstation durch ein Gewirr von Plastikschläuchen am Leben erhalten, die es mit Badewannen und Kindersärgen zu verbinden scheinen. An einer bestimmten Stelle ertönen abstoßende Kanalisationsgeräusche, die uns die «Tiefe» der Abwasserverschmutzung spüren lassen – jede Umweltreparatur, die die Grundwasservorräte noch retten könnte, scheint hier zu spät zu kommen.

Bernd Löbach-Hinweiser hat aus der für viele umweltkritische Künstler geltenden Ignorierung durch die offizielle Kunstszene Konsequenzen gezogen und 1983 sein eigenes Museum, das «Museum für Wegwerfkultur» gegründet (vgl. K+U 104/86). Diese «Alternativinstitution» ist insofern wegweisend, weil sie Kunst wieder in konkrete Problemzusammenhänge einfädelt und aus verschiedenen Perspektiven die Bedrohung unserer Umwelt durch Chemie- und Industrieabfälle, Haushalts- und Verpackungsmüll beleuchtet. Alle avancierten Verfahren neuerer Kunst dienen hier einzig und allein dem Zweck, möglichst prägnant kollektive Umweltdelikte oder unsere «Haßliebe» gegenüber dem Konsumkult offenzulegen. Löbachs Objektkästen und Installationen «weisen» deshalb auch darauf «hin», daß das Instrumentarium einer für tot erklärten Moderne noch lange nicht ausgeschöpft ist, sondern im Kontext ökologischen Bewußtseinswandels weiterentwickelt werden kann. Kein Zufall also, daß sich aus seinen eindeutigen Fingerzeigen direkt umsetzbare Impulse für den Unterricht ergeben können.

Abb. 10: Bei diesem aus Einweg-Getränkedosens errichteten «Denkmal für Wegwerfkultur» haben sich Schüler des 12. Jahrgangs und der Autor durch ein Pressefoto anregen lassen, auf dem Bernd Löbach-Hinweisers «Konsumwald», eine Installation aus 16000 flachgedrückten, aufgespießten Getränketüten, abgebildet war (vgl. Literaturauswahl).

Der rettend-bewahrende Blick

Im Gegensatz zur umweltkritischen Kunst findet die künstlerische Arbeit «in und mit Natur» bei uns stärkere Beachtung. Angesichts dieses vielfältigen, von der Land Art, Arte Povera, Prozeßkunst und Spurensicherung inspirierten Trends stellt sich die Frage, ob dabei auch ökologische Impulse ausschlaggebend waren: Schließt «Naturkunst» ein «Bündnis mit Natur» und ergreift Partei für alles Kreatürliche, das sich die hochtechnisierte Gesellschaft zu unterwerfen versucht? Stärkt sie unsere ästhetische Empfindsamkeit auch gegenüber «widerständiger» Natur oder schwer zu erkennenden Spuren menschlichen Raubbaus?

Viele Installationen, Materialmontagen,



Abb. 11: «Einweg-Teppich» aus mehreren hundert Einwegflaschen; Aktion der «Initiative Stromzählungsboykott» und der «Bürgerinitiative Umweltschutz» vor dem Kundenzentrum der Hamburgischen Elektrizitätswerke, 16. 6. 1979 (Foto: Deutsche Presse-Agentur)



Abb. 12: HA Schult, Situation München, Schackstraße, 1969

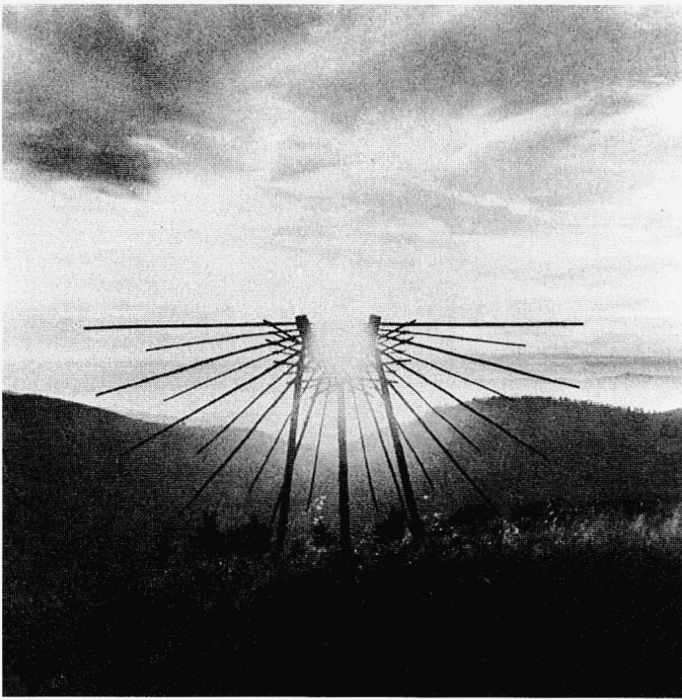


Abb. 13: Nils-Udo, *Sonnenskulptur*, 1979



Abb. 14: Nils-Udo, *Der Tod*, 1984

Natureingriffe oder prozeßhafte Spurendokumente von KünstlerInnen wie Nicolaus Lang Jan Meyer-Rogge, Karina Raeck, Jürgen Brodwolf, Hannsjörg Voth, Mario Merz u.v.a.m. legen eine solche Vermutung nahe. «Naturallianz» manifestiert sich als Grundimpuls ökologischen Engagements in einer rettend-bewahrenden Blickrichtung, die Natur als eigengesetzlichen Erlebnisraum respektiert.

Diesem Aspekt wendet sich vor allem Nils-Udos Oeuvre zu, dessen Vorgehensweise in den 70er Jahren dem überschaubaren, ökologischen Handwerk im ursprünglichen Sinne wesensverwandt ist: Der Künstler formt ausschließlich aus einem charakteristischen Stück Natur – etwa aus abgebrochenen Ästen, Herbstlaub einer Waldlichtung – höchst grazielle «Natur-Werke», die er ihr wieder überläßt und deren Erscheinungsbild sich im Zusammenspiel mit den Elementen Wasser, Licht, Wind und Witterung verändert. Die Dauerhaftigkeit von Kunst tritt hinter «unbändiger Freude» (Nils-Udo) zurück, aus Naturgegebenheiten immer neue Werkideen schöpfen zu können; nur durch Fotografie bleiben die Zeichen eines fernab von Kunstmetropolen empfindsam gestalteten «Naturschauspiels» erhalten – Spuren, die uns unsere eigene «Entrücktheit» schmerzlich spüren lassen.

Abb. 13: 1979 baute Nils-Udo auf einem Schwarzwaldgipfel eine «Sonnenskulptur» aus drei Eichenstämmen und Eschenhölzern, die er als Strahlenkranz anordnete, mit Korbeide befestigte und so eine schalenförmige Öffnung bilden. Von einem westlich und östlich eingerichteten Beobachtungsplatz kann der Betrachter das Aufsteigen der Sonne aus und das Versinken in die Schale beobachten.

Abb. 14: Nils-Udo, *Der Tod*, 1984, Picardie, Installation mit ausschließlich durch Luftvergiftung abgestorbenen Bäumen

Schockiert durch schleichende Naturverarmung arbeitet Nils-Udo seit Mitte der 80er Jahre mit *toten Bäumen*. Seine Werke tragen Titel wie «Der Tod» (1984), «Todesfloß» (1985) oder «Ohne Titel, 13 Ulmen, 4 tote Kiefern», eine Arbeit, die die am Straßenrand gefundenen, quer in 17 Meter Höhe an zwei Fichtenstämmen befestigten Bäume weithin sichtbar werden läßt. Aus poetischen Naturmonumenten werden Mahnmale und Protestzeichen, die einen tiefen Einbruch markieren: *Der rettend-bewahrende Blick verwandelt sich in einen anklagend-entlarvenden.*

Während sich Nils-Udos frühere Kunst in einer Abgeschiedenheit vollzog, die auch naturgeschützten Gebieten zueigen ist, rückt *Lili Fischer* «Natur» wieder dicht an die Menschen heran: Mit ihrer «*Kienäppel-Kiepe*», die Kunst- und Demonstrationsobjekt in einem ist, hält die Künstlerin Wanderpredigten und tritt mit vergnüglichem Charme als «Klage- und Kräuterweib» auf: Sie hält den Zuschauern einige Handvoll Waldboden zum Riechen hin, fordert zum Vergleich der Jahresringe in den Baumscheiben auf, läßt zur «Entspannung der Gedanken» Weißdorngeist kosten (K+U 109/87), veranstaltet «Pflanzen-Friedenskonferenzen», bei denen sie durch gemeinsames Erforschen pflanzlicher Heilwirkungen ein «Friedenskraut» ermitteln läßt (vgl. K+U 115/87).

Sind solche «Kunststücke» Denkanstöße, jener Sinnlichkeit mehr Aufmerksamkeit zu schenken, die für Natur überhaupt erst empfänglicher macht?

Unsere Sinne aufzuwecken, damit uns die Augen geöffnet werden, kann ein Schwerpunkt

künstlerischer Naturallianz sein – ein anderer, unseren Horizont gegenüber fremdartig anmutender «Artenvielfalt des Lebens» durchlässig zu machen; dafür gibt es Beispiele:

– Im Jahre 1974 demonstrierte Joseph Beuys in einer dreitägigen Performance («I like America and America likes me»), wie man mit einer «wilden Kreatur», die gemeinlich als «Bestie» bezeichnet wird, in einen erträglichen Kontakt gerät: Eingehüllt in einen Umhang aus Filz und mit einem Hirtenstock in der Hand verschaffte sich Beuys mit eigenen Lauten und Gebärden Zugang zu einem Cojoten, der das präkolumbianische Amerika repräsentiert, in dem der texanische Wolfshund und Indianer noch miteinander leben konnten.

– Im Jahre 1979 begab sich Rainer Wittenborn zusammen mit dem Indianer-Experten Claus Biegert in der kanadischen Provinz Quebec auf Spurensuche nach einer im wörtlichen Sinne «untergehenden Kultur». Gemeint ist das Naturvolk der Cree-Indianer, deren Fisch- und Jagdgründe durch eine Flußumleitung mit dem Ziel, eines der größten Kraftwerke der Welt mit Wasservorräten zu versorgen, für immer zerstört wurden. Unter Einsatz akribischer Mittel, wie sie die Feldforschung vorsieht, deckte Wittenborn die Kehrseite dieses technischen Fortschritts auf: In einer ethnologisch zupackenden Dokumentation und einem 70 Bildtafeln umfassenden Tagebuch bleiben uns stumme Zeugnisse einer naturverbundenen Kultur erhalten, die von wachstumsbesessenen Industrialismus unwiderruflich zerstört wurde: u. a. Alltagsrelikte, Kleidungsstücke, Felle, in einem Herbarium gesammelte, biotopspezifische Pflanzen (vgl. Wittenborn/Biegert 1983).

Beide Beispiele zeigen, wie der rettend-bewahrende Blickwinkel mit einem zivilisationskritischen zusammenfällt.

Diese pointierte Abfolge von Beispielen soll

IDEEN ZUM THEMA «ÖKOLOGIE»

Glücklicherweise gibt es kein allgemeingültiges Rezept, wie die verschieden akzentuierten, ökologischen Blickrichtungen in die Schulpraxis eingebracht werden können, sondern nur die Herausforderung, diesem vielschichtigen Problem mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Den Ideenfindungsprozeß der «Lernenden und Lehrenden» ist hier also freier Lauf gelassen. Dennoch hier einige, den Blickrichtungen folgende Anregungen in Stichworten:

- Bioästhetische Formen mit plastischen malerischen Mitteln gestalten und mit geometrischen Umfeldern konfrontieren
- «Das große Pflanzenstück» Dürers botanisch bestimmen und danach ein «lebendiges Anschauungsmodell» anfertigen
- Pflanzen bei verschiedenen Licht- und Temperaturverhältnissen beobachten, die Beobachtungen in Bildsequenzen festhalten und dazu ein poetisch-künstlerisches «Stimmungsbarometer» erfinden
- Ein gefährdetes Denkmal in der Nähe der Schule à la Christo einpacken
- Im Schulgelände eine Spiralförmigkeit anlegen, deren Positiv- und Negativform unterschiedlich bepflanzt wird
- Motive flurbereinigter und begradigter Landschaften übermalen, mit «Wildnis» oder «Mäandern» verfremden
- Einen «roten» Faden durch die Schule legen, achtlos weggeworfenen Müll daran befestigen, den Faden an der Decke aufhängen

- Ansätze des Müllrecyclings und die Umweltschädlichkeit von Verpackungsmaterial (oder anderer Konsumgüter) durch plastische Akkumulationen, Verfremdungen (Objektkästen) sichtbar machen
- In Collagen/Montagen ein lokales mit einem globalen Umweltproblem «vernetzen»
- Ein «Jahrbuch» für Umweltkatastrophen anlegen
- Ökologische Nischen auf dem Schulgelände zum Zwecke ihres Erhalts mit künstlerischen Mitteln kennzeichnen
- Sich auf Spurensuche (u. a. mit akustischen Mitteln) nach Tierwelten in der Nähe der Schule begeben
- Dem gestreßten Kollegium ein Senffußbad verabreichen ...
- «Schüler spielen Umweltsanitäter»: Spurensicherung von kranker oder toter Natur, öffentliche Dokumentation zerstörter Naturrelikte, Präparierung von toten, am Straßenrand gefundenen Tieren, Ausstellung in Objektkästen
- Begrünungs- und Bepflanzungsaktion unter dem Motto «Grün gegen Müll»; aufgestapelter, als Objekt installierter Müll verschwindet erst, wenn diese oder jene Grünfläche angelegt wird oder Pflanzen in die Schule gebracht werden ...
- Modellentwürfe für eine Dach- und Fassadenbegrünung der Schule, die Einrichtung eines Kleintierzoo's, eines neuen oder erweiterten Biotops anfertigen ...

verdeutlichen, daß ästhetische Naturallianz einem elementaren Antrieb folgt, von dem aus auch ökologische Lernvorhaben sinnvoll erscheinen: das Gespür für Natur wiederzuentdecken, «Liebe» dort wachzurufen, wo sie bereits in der Gefahr der Auslöschung steht. In solcher Kunst wirkt ebenso wie in dem umweltkritischen Gegenpol ein Impuls fort, auf gesellschaftliche Konfliktzusammenhänge Einfluß zu nehmen.

Der handgreifliche Blick

Dieser Anstoß ging in den 60er Jahren von der *Aktionskunst* aus, die unter Einbeziehung aller Sinne eine Wahrnehmung «anderer Realität hinter den Alltagsphänomenen» zu provozieren suchte. Das schockierte die Öffentlichkeit, weil in den Happenings u.a. Umweltzerstörung, wie sie tagtäglich stattfand, durch «nachinszenierte» Zer-Störung oder verfremdende «Aktionsmontagen» aufgedeckt wurde. Im Rückblick betrachtet, hat diese Form von «Kunst im öffentlichen Raum» ihren Anspruch, Kunst- und Lebenspraxis zu verbinden, in ungeahnter Weise eingelöst: Sie setzte nicht nur die allgemeine Hemmschwelle herab, ein Problem mit handgreiflichen Mitteln vor den Augen der Öffentlichkeit sichtbar zu machen, sondern lieferte dafür auch exemplarische Vor-Bilder. Diese Analogie zu Aktionsformen der Ökologiebewegung läßt sich z.B. anhand einer Gegenüberstellung von HA Schults Aktion «*Situation München Schackstraße*» und eines demonstrativen «*Einweg-Teppichs*» erkennen – ein Beispiel für viele andere.

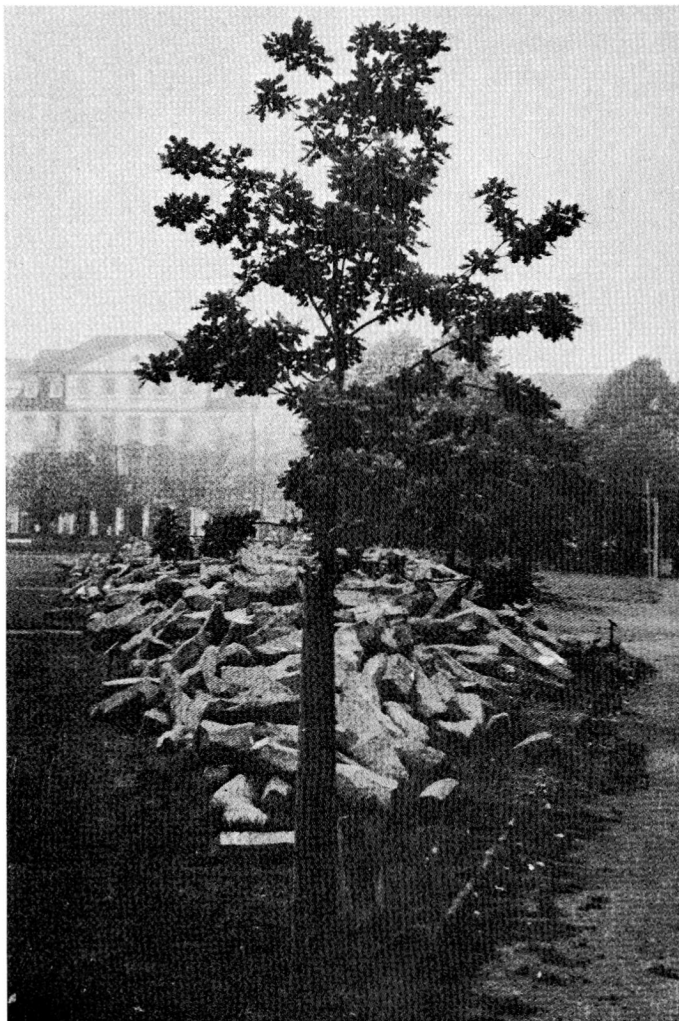


Abb. 15: Keil aus Basaltsäulen vor dem Fridericianum in Kassel, Aktion von Joseph Beuys, (Stand 1984).

Abb. 12: Als 1969 HA Schult tonnenweise Altpapier in die Münchener Schackstraße schüttete, wollte er Gewohnheiten durchbrechen, direkte Reaktionen provozieren. Neben der erwünschten Diskussion mit der Bevölkerung setzte die ebenfalls als Bestandteil der Aktion eingeplante Gerichtsverhandlung eine Debatte über Kunst und Umwelt in Gang. Schults Eingriffe in öffentliche Räume (wie z. B. auch in Venedig und New York), mit denen er Wohlstandsmüll ans Tageslicht befördert, verdeutlichen «vorbildlich» das Prinzip der Realitätsmontage: scheinbar «saubere» Umweltrealität mit «verdrängter» Wirklichkeit zu konfrontieren.

Abb. 11: Umweltschützer bauen hier vor dem Kundenzentrum der Hamburgischen Elektrizitätswerke einen «Einweg-Teppich» aus mehreren hundert Einwegflaschen auf, um gegen den steigenden Energieeinsatz für eine immer größere, umweltbelastende Müllproduktion zu protestieren.

Besteht zwischen beiden Zugriffsweisen auch ein Unterschied?

Zweifelloos hätte HA Schults Ausbruch aus dem etablierten Kunstgetto auch eine andere Straße verunzieren können. Die Umweltschützer hingegen nehmen mit der Auswahl ihres

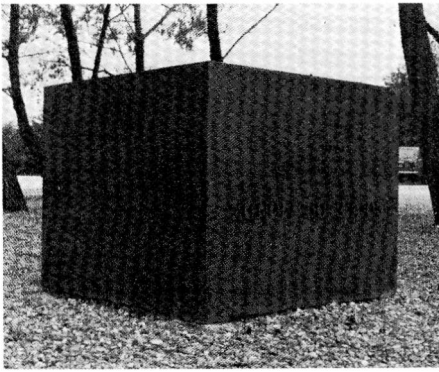


Abb. 16: Pietro Manzoni, Sockel der Welt III, magischer Sockel, 1961

Demonstrationsmaterials unmißverständlichen Bezug auf «Ort und Zeit der Handlung». In unmittelbarer Nähe hochfrequentierter Geschäftspassagen konfrontieren sie das Energieverschwendungsinteresse eines Unternehmens mit fehlgeleiteten Konsumgewohnheiten – ein Mißstand wird «zum Greifen nahe», der sich nur durch entschiedenes Handeln beseitigen läßt (vgl. auch S. 1).

Der zukunftsorientierte Blick

Aus dem «kritisch-entlarvenden» wie zugleich «rettend-bewahrenden» Antrieb ergibt sich die öko-logische Notwendigkeit, zivilisierte Umwelt in einen natur- und menschengerechteren Raum umzugestalten. Mit seiner Stadtverwaltungsaktion «7000 Eichen für Kassel» (1982–1987–?) hat Joseph Beuys einer künstlerischen Orientierung den Weg gewiesen, die solch verträglicheres Natur-Umwelt-Verhältnis mitzubegründen sucht. Eine aus der Luft gegriffene Behauptung?

Beuys Vorhaben erweckt zunächst den Anschein, als sei hier nicht mehr als eine einschneidende Milieuverbesserung geschehen. Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch in diesem «Renaturierungsprojekt» *imaginative Momente* erkennen, die uns den Blick für ein in entfernterer Zukunft mögliches, insgesamt ausbalancierteres Natur-Umwelt-Verhältnis öffnen: Gegen die erste, von Beuys selbst gepflanzte Eiche richteten sich 6999 Basaltsteine, während am Ende der Aktion jedem Stein ein junger Baum gegenüberstand – ein Gleichnis also, keineswegs aber das schon im einzelnen definierte Bild einer Umwelt von morgen. Zweifellos hat der Künstler mit seiner Initiative jenen Bestrebungen Ausdruck verliehen, die «wildwachsender Natur» neben zivilisierter Monokultur wieder einen gebührenden Platz einzuräumen versuchen. Aber ihn interessierte im übertragenen Sinne nicht «wildwucherndes Grün» für sich genommen, sondern sein Spannungsverhältnis zum «monotonen Grau», das eigentlich erst reflektiertes, aktiv eingreifendes Wahrnehmungsverhalten auszulösen vermag. So kann auch der Anblick eines Ökotopgartens, dessen verwinkelte Wege und Stützmauern nach den Vorschlägen des Umweltgestalters Louis G. Le Roy aus recyclingfähigem «Bauschutt» gestaltet wurden, inmitten perfekt begradigter Umwelt ein inten-

sives Kontrasterlebnis stimulieren – die Erfahrung eines archaisch anmutenden Milieus, das dem Wunsch nach abwechslungsreicherer Umgestaltung reizbarer Lebensräume etwa in Bezug auf Dach- und Fassadenbegrünung Auftrieb gibt.

Abb. 15: 1982 ließ Beuys vor dem Gebäude des Fridericianums einen Keil aus 7000 Basaltssäulen herrichten, der wie ein «Pfahl im Fleisch der Stadt Kassel» anmutete. Auf diesem Bild (1984) ist das Basaltsteinlager bereits etwas «geschmolzen»: Für jeden im Stadtgebiet gepflanzten Baum wurde ein Stein abgetragen und neben dem jeweiligen Baum installiert. Die hier an zentraler Stelle ausgelegte «soziale Plastik» war also Gradmesser einer dezentral fortschreitenden und «vertikal» gestalteten «Stadtverwaldung» sowie für eine Proportionsverschiebung, die heute die «7000 Eichen» als «Zeitskulptur» ausweist: Die neben den Bäumen eingelassenen Basaltsteine markieren den Gegensatz zwischen statischer und dynamischer Materie, deren Wachstum sich über Jahrzehnte hin erstreckt.

Aus folgenden Gründen nimmt Beuys' konkrete, nur von uns selbst einzulösende Utopie hier eine Schlüsselstellung ein:

- In dem «Überrumpelungseffekt» seiner Aktion fanden die künstlerisch inspirierten Aktionsformen der Ökologiebewegung deutlichen Widerhall: «Ort und Zeit der Handlung» – eine Provinzhauptstadt mit zu 75 Prozent erkrankten Straßenbäumen, die laut amtlicher Smogverordnung zum Belastungsgebiet erklärt wurde – waren «wie geschaffen» für einen lebenserhaltenden Impuls.
- Die Basaltsteine, auch ein beredtes Zeichen für die jahrelang hingenommene Zerstörung

durch Autoverkehr, provozierten lautstarke Proteste. Als Beuys dieses für den Straßenbau charakteristische Material zur «sozialen Plastik» formte, forderte sein umweltkritischer Eingriff sogleich «naturverbundenes» Handeln heraus. Der Symbolgehalt der Basaltssäulen erweiterte sich in dem Maße zu «Marksteinen eines Neuanfangs», wie ihnen Bäume als Sinnbilder reaktivierbaren Lebens gegenübergestellt wurden.

● In diesem Perspektivwechsel vom «handgreiflich-entlarvenden» zum «rettend-bewahrenden» Blickwinkel, einer Synthese aus Umweltkritik und Naturallianz, kündigt sich eine neue Dimension zwischen «Spiel» und «Ernstfall» an, bei der kreative Selbstaufhebungsimpulse und sozialökologischer Widerstand ineinandergreifen.

● Von solcher Kunst kann «glaubhafte Ermutigung» (Robert Jungk) ausgehen – auch für einen Unterricht, der Schule in einen ökologisch reiz-volleren, Natur bewahrenden Erfahrungsraum umzugestalten versucht.

Ausblick

Im Jahre 1957 startete die Sowjetunion ihren ersten künstlichen Weltraumsatelliten. Vier Jahre später erklärte Piero Manzoni die Erdkugel zu seinem *Objet trouvé*, indem er einen quadratischen Eisensockel mit der Aufschrift «Sockel der Welt» versah und ihn auf den Kopf stellte. Damals war das ein «unbekümmerter Griff zum Ganzen».

Heute vermitteln uns astronautische Aufnahmen vom Erdplaneten ein Bild, demzufolge die Erde in ihrer Gesamtheit ein komplexer, lebender Organismus zu sein scheint.

Die ökologische Maxime lautet: «Global denken – lokal handeln». Hat Manzoni vielleicht doch vorausgeahnt, daß die Menschheit heute die Erde mehr denn je wie ein «Kunstwerk» zu achten hat?

Literaturauswahl

- Amery, C.: Natur als Politik. Reinbek 1976
 Capra, F.: Wendezeit. München 1985
 Claus, J.: Treffpunkt Kunst. Bonn 1982
 Clarenbach: Bildwerk in der Landschaft. Starnberg 1983
 Haackel, E.: Kunstformen der Natur. Leipzig und Wien 1899
 Jungk, R.: Projekt Ermutigung. Berlin 1988
 Jungwirth, N.: DEMO – eine Bildgeschichte des Protests. Weinheim 1986
 Katalog: Deutsche Landschaft heute (Hrsg.: ART). Hamburg 1984
 Katalog: Kunst – Landschaft. Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen 1988
 Katalog: Der Baum in Mythologie, Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Heidelberger Kunstverein 1985
 Katalog: Zurück zur Natur, aber wie? Städtische Galerie Prinz Max Palais, Karlsruhe 1988
 Kunstforum: Band 93, Kunst und Ökologie; Band 48, Kunst – Natur. Köln 1988; 1982

- Liesmann, K.P.: Natura mortua. In: Kunstforum 93, S. 65–71
 Löbach-Hinweiser, Bernd: Umweltkritische Kunst – Das Museum für Wegwerfkultur auf Reisen, Cremlingen 1985
 Makowski, H./Buderath, B.: Die Natur dem Menschen untertan – Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. München 1983
 Mayer-Tasch, P.C.: Ein Netz für Ikarus – Über den Zusammenhang von Ökologie, Politik und Ästhetik. München 1987
 Oesterreicher-Mollwo, M.: Vorsicht Natur – Künstler sehen ihre Umwelt. Freiburg 1986
 Le Roy, L.G.: Natur einschalten – Natur ausschalten. Stuttgart 1983
 Smuda, M. (Hrsg.): Landschaft. Frankfurt/M. 1980
 Schneede, Maria/Uwe, M.: Serie «Kunst und Natur», Heft 11/1986 bis Heft 2/1988 in «natur»
 Vester, F.: Unsere Welt – ein vernetztes System. Stuttgart 1978
 Wittenborn, R./Biegert, C.: Der große Fluß ertrinkt im Wasser – James Bay: Reise in einen sterbenden Teil der Erde. Hamburg 1983
 Zülch, M.: Ganz schön crazy – Umwelterziehung durch Müllkunst, Beispiele 3/87, Seelze/Velber