

Ecocriticism

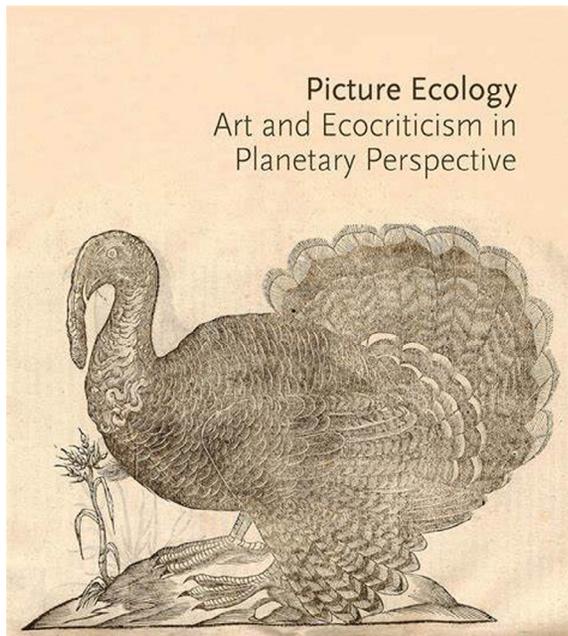
Anregung zur Aufmerksamkeit

Karl Kusserow (Hg.)
**Picture Ecology. Art and Ecocriticism
in Planetary Perspective.** Princeton/
Oxford, Princeton University Press 2021.
304 S., 150 Farbabb.
ISBN 978-0-691-23601-8. € 45,00

Dr. Annette Kranen
Universität Bern
annette.kranen@unibe.ch

Anregung zur Aufmerksamkeit

Annette Kranen



In den letzten Jahren sind ökokritische Ansätze aus der anglo-amerikanischen Forschung diskursiv wie institutionell in die Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum eingegangen. Exemplarisch genannt seien nur etwa das interdisziplinäre Projekt *Der ökologische Imperativ* (seit 2020 an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern), das Netzwerk *Ökologien vormoderner Kunst*, 2022 initiiert von V. E. Mandrij, Maurice Saß und Hui Luan Tran, oder die sich aktuell konstituierende Forschungsgruppe *Kunst, Umwelt, Ökologie* am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München.

Die Relevanz des Themas liegt auf der Hand, sind doch der Klimawandel und die ungebremste Ausbeutung der Umwelt mit zerstörerischen Konsequenzen eines der drängendsten Probleme unserer Zeit. Die

Schwierigkeiten der Politik, darauf angemessen zu reagieren und komplexe Zusammenhänge verständlich zu machen sowie die teils realitätsverweigernde Hinwendung vieler Menschen zu rechtspopulistischen Parteien auch in traditionell demokratischen Teilen der Welt, lassen es umso mehr geboten erscheinen, sich dieser Problematik zuzuwenden – als Vertreter:innen einer Disziplin, die einen konstruktiven Beitrag zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung leisten soll und möchte.

Ebenso sehr liegt allerdings auf der Hand, dass es für die Geisteswissenschaften, die sich mit der menschlichen Produktion, mit Kulturen und deren Geschichte befassen, nicht selbstverständlich ist, sich relevante Zugänge zu Themen wie Natur und Umwelt zu bahnen. Zwar wurde in den vergangenen Jahrzehnten die tradierte dichotome Konzeption von Kultur und Natur längst in Frage gestellt, prominent etwa von Bruno Latour oder Philippe Descola. Trotzdem sind wir noch am Beginn mit dem Anliegen, ökologische Fragestellungen in die wissenschaftliche Agenda der Kunstgeschichte zu integrieren. Wie entsprechende Untersuchungsgegenstände gewählt, Fragestellungen formuliert und Methoden entwickelt werden können, gilt es noch auszuloten (vgl. den Beitrag von Linn Burchert im *Special Issue II* der *Kunstchronik: Methodische Turns, Hypes und Trends in der Kunstwissenschaft* seit den 1960er Jahren, Ausgabe 8, 2024, 583–589 [↗](#)).

I. Einen wertvollen Beitrag dazu liefern exemplarische kunsthistorische Studien, die zugleich erlauben, Ansätze und Methoden zu erproben und zu reflektieren. Der Band *Picture Ecology. Art and Ecocriticism in Planetary Perspective* versammelt eine ganze Reihe solcher Studien von insgesamt herausragender Qua-

lität. Besonders aufschlussreich ist dabei, dass die enthaltenen Aufsätze ökologischen Fragestellungen über Epochen hinweg und in globaler Perspektive nachgehen. Das Buch publiziert die teils erweiterten und überarbeiteten Beiträge einer Konferenz, die begleitend zu der Ausstellung *Nature's Nation: American Art and Environment* im Princeton University Art Museum 2018 stattfand (Alan C. Braddock und Karl Kusserow [Hg.], *Nature's Nation. American Art and Environment*, New Haven 2018; vgl. auch die Rezensionen von Carolin Görgen in: *Transatlantica. Revue d'études Américaines / American Studies Journal*, 1, 2020 [↗](#) und von Joseph Sussi auf *H-Environment*, Mai 2022 [↗](#)). Anliegen der Tagung war es, die Auseinandersetzung mit dem Thema über den Horizont US-amerikanischer Kunst, die den Gegenstand der Ausstellung bildete, hinaus zu weiten. Entsprechend beschäftigen sich die Aufsätze mit diversen Themen wie beispielsweise zeitgenössischer chinesischer Landschaftskunst, Perlen im spanischen Königreich des 16. Jahrhunderts, Malerei am Mogul-Hof um 1600, japanischen Baum-Ikonen, englischer und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts, der multimedialen Umweltschutz-Kampagne *The last Great Wilderness*, die in den 1980er Jahren in den USA tourte, mit Land Art und mit zeitgenössischen Medienbildern von Waldbränden. Alle vertretenen Autor:innen haben bereits in anderen Kontexten zu verwandten Themen publiziert. Somit erlaubt der Band, sich in kompakter Form einen Überblick über die Breite einschlägiger Forschung – im amerikanischen Wissenschaftssystem, dem alle Beitragenden angehören – zu verschaffen.

Die geographische und historische Reichweite des Bandes erscheint gerade deswegen wichtig, weil ökokritische Themen oft erst in der Zeit nach der Industrialisierung ansetzen und eher westliche Kontexte und Akteure berücksichtigen, freilich meist in der kritischen Absicht, ausbeuterische Zugänge zu natürlichen Ressourcen, gerade auch im Kontext globaler Expansion, zu analysieren. Wie kann es gelingen, sich historischen Phänomenen vor der Industrialisierung in ökokritischer Perspektive zu nähern,

wenn sie angesichts der heutigen Probleme weder marginalisierend noch beschönigend (z. B. im Sinne eines ökologischen Bewusstseins *avant la lettre*) noch teleologisch gedeutet werden sollen? Gerade die auf die Vormoderne blickenden Beiträge in dem Band geben auf diese Frage anregende Antworten. Dabei geht es, mit Ausnahme der Perlen, nicht in erster Linie um (Natur-) Materialien, die für die künstlerische Produktion genutzt, z. T. auch bis zu ihrem Verschwinden übernutzt wurden – ein naheliegender und selbstverständlich legitimer Ansatzpunkt von ökokritischer Kunstgeschichte. Vielmehr richtet sich das Interesse dezidiert auf Bilder, wie der Titel des Bandes expliziert.

Dies lässt die Beiträge konzeptuell besonders diversifiziert ausfallen, was verdeutlicht, dass und warum Ecocriticism nicht als eine kohärente, einheitliche Methode oder ein fest umrissenes Projekt zu verstehen ist, sondern eine Vielfalt von Ansätzen umfasst. Um diese Vielfalt gelten zu lassen, hat sich der Herausgeber Karl Kusserow in seiner Einleitung eines klugen Zuges bedient: Statt selbst ein übergreifendes, rahmendes Konzept für seinen Band auszuformulieren, hat er die Autor:innen um kurze Statements gebeten, wie sie einen ökokritischen Ansatz jeweils für ihre eigene Arbeit verstehen. Diese Statements können als kurze konzeptuelle Erläuterungen der einzelnen Aufsätze gelesen werden. Zugleich ergeben sie eine mehrstimmige Übersicht über verschiedene Ideen in diesem Forschungsbereich. Exemplarisch seien hier einzelne Aufsätze herausgegriffen, um diese Ansätze konkret zu verdeutlichen.

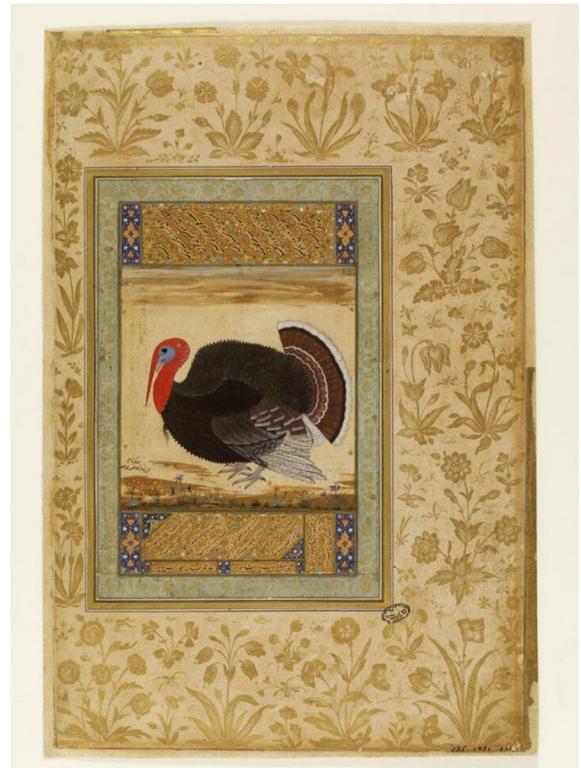
II. De-nin D. Lee übt in ihrem Beitrag Kritik an einer Tendenz in der zeitgenössischen chinesischen Kunst: Sich in Anlehnung an tradierte Formeln der Geschichte chinesischer Landschaftsmalerei mit der Umwelt und den Landschaften der Industrialisierung auseinanderzusetzen. In ihrer Analyse fotografischer Arbeiten von Yao Lu | **Abb. 1** | und Yang Yongliang zeigt die Autorin, wie diese eine Art Schockeffekt erzielen, wenn die Betrachter:in bemerkt, dass die auf den ersten Blick wie in Tusche gezeichnet wirkenden



| Abb. 1 | Yao Lu, *Early Spring on Lake Dong Ting*, 2008. Giclée-Druck auf Sammlerpapier, 80 × 80 cm. Edition 8 von 10 ↗

Felsen sich aus Bergen von Müll und alten Fischernetzen bzw. aus einer dystopisch-dichten Vielzahl von Hochhäusern zusammensetzen. Diese auf semantische Kontraste setzenden Kunstwerke vermitteln, auch wenn sie einen kritischen Kommentar zu zeitgenössischen Umweltproblemen beabsichtigen, ein falsches, harmonisierendes Bild einer natürlichen Natur oder eines Einklanges zwischen chinesischer Zivilisation und Natur vor dem Fall, d. h. in einem präindustriellen Zeitalter, so Lee. Dies sei irreführend und verschleierte, dass die Menschen für politische und wirtschaftliche Interessen immer schon massive Eingriffe in die Umwelt vorgenommen hätten, beispielsweise durch den Bau der Großen Mauer oder durch die Kultivierung von Reis. Lee fordert einen genaueren, kritischeren Blick auf die Geschichte der chinesischen Landschaft, jenseits des Klischees der wilden Natur mit daoistischem Eremiten. Sie nutzt ihre Analyse, um drei Ansatzpunkte für ein ökologisch informiertes Studium chinesischer Kunst zu formulieren. Erstens Dezentrierung: Die Vorstellung, der Westen sei der große Treiber der Industrialisierung,

solle aufgebrochen werden; zweitens müsse das Klischee chinesischer Malerei als Spiegel eines harmonischen Naturverhältnisses in Frage gestellt werden; drittens gelte es, Prozesse der Einschreibung in einen Kanon offenzulegen und kritisch zu hinterfragen. Sugata Ray verbindet in seinem Beitrag methodologische Reflexionen mit einer Fallstudie. Im Zentrum steht die Darstellung eines Truthahns des indischen Hofmalers Mansur im Auftrag des Mogulherrschers Jahangir (1612). **| Abb. 2 |** In seiner nuancierten Argumentation macht Ray deutlich, was passiert, wenn man Anliegen von ökologischem Denken und von Animal Studies mit einer genauen kunsthistorischen Analyse verbindet. Er bettet Mansurs Darstellung des Truthahns in den Kontext transkulturellen Austauschs der Zeit ein: Im diplomatischen Austausch von Gaben verschenkte man u. a. exotische Tiere, so dass ein Truthahn als Geschenk der East India Company an



| Abb. 2 | Mansur, *Truthahn*, ca. 1612. Deckende Aquarellfarbe und Gold auf Papier, 12,8 × 12,2 cm. London, V&A Museum, IM.135-1921 ↗



| Abb. 3 | Ford Madox Brown, *Work*, 1852–65. Öl/Lw., 137 × 198 cm. Manchester Art Gallery [↗](#)

den Mogulhof gelangte. Ray versucht, die Präsenz des Tieres dort in seine Untersuchung der Truthahn-Darstellung mit einzubeziehen – auch wenn dies aufgrund fehlender Quellen an Grenzen stößt und es daher gilt, mit dem Bild selbst zu argumentieren. Im Vergleich zu anderen, früheren Tierdarstellungen am Mogulhof, die detailliert aufgefasste Landschaftssettings enthalten, zeigt Ray, dass der Hintergrund in diesem Truthahn-Bild extrem reduziert ist. Der Vogel ist im Profil gegeben und nicht in einer Landschaft oder auf dem Boden verortet. Dafür sind verschiedene Vorbilder denkbar: einerseits europäische (druckgraphische) Tierdarstellungen, die einer Art öko-imperialistischem Darstellungsmodus von isolierten Spezimen folgen; andererseits auch frühere islamische Buchmalereien, die ebenfalls solche isolierenden Darstellungen von Tieren kennen.

Schließlich, so Rays These, darf der lebende Truthahn am Hof nicht vergessen werden: Seine Präsenz habe neue künstlerische Herangehensweisen herausgefordert, und zwar (auch) durch seine Fremdheit. Denn das Tier war nicht in gegebene mythographische, religiöse oder politische Systeme symbolischer Bedeutung eingebunden. Zudem war seine Herkunft unklar, und das nicht nur in Indien, sondern auch in

Europa. Man verortete seine Herkunft in der Türkei, in Indien oder Peru – tatsächlich war der Truthahn in Mexiko heimisch. Mansurs Versuch einer Verortung des Tieres in einer spezifischen oder mythologischen Landschaft scheiterte, so dass ihm nur übrigblieb, die reale Präsenz des Truthahns selbst zu verbildlichen.

III. Unterschiedliche Zugänge wählen drei Beiträge, die sich mit Malerei des 19. Jahrhunderts befassen. Stephen F. Eisenman thematisiert anhand des monumentalen Gemäldes *Work* (1852–65) von Ford Madox Brown | Abb. 3 | den Zusammenhang von sozialer und ökologischer Ungerechtigkeit im England des 19. Jahrhunderts. Dazu gehörten die ungleichen Wohn- und Hygienebedingungen reicher und armer Bevölkerungsschichten ebenso wie die Umverteilung von Ressourcen vom Land in die Stadt, die etwa mit intensiverer Landwirtschaft, Düngemittleinsatz und ausgelaugten Böden einherging. Brown teilte Auffassungen Karl Marx', wie Eisenman deutlich macht. Einen zurückhaltend selbstkritischen Ton schlägt Greg M. Thomas an, der in seinem Beitrag eingangs offenlegt, dass der Anspruch kunsthistorischer Analysen, auf das Problem der klimatischen und ökologischen Krise Einfluss zu nehmen, beschränkt ist:

Ecocriticism

„For a scholarly project such as ecocriticism dedicated to urgent, concrete action on a contemporary problem, one may legitimately question the value of studying pictures made long ago whose impact on environmental action was and remains negligible. But historical studies can still contribute by showing how certain visual models help promote ecological and environmental ideas and values, and by providing interpretive models that can fortify the arsenal of contemporary ecocritical discourse.“ (186) Thomas versucht, „Ecological Aesthetics“ (191) in der Landschaftsmalerei Courbets zu erfassen, die er vor dem Hintergrund von Realismus und Positivismus interpretiert.

Einen wieder anders gelagerten Ansatz verfolgen Maura Coughlin und Emily Gephart in ihrem Text zu

Darstellungen von Küsten in Gemälden des 19. Jahrhunderts. Sie gehen von der Grundidee aus, in diesen Landschaftsgemälden seien sich veränderndehaltungen der Menschen zur Umwelt erkennbar. Ihre Beispiele besprechen Coughlin und Gephart nicht, wie etwa Eisenman, in kritischer Absicht, da sich im 19. Jahrhundert mit der Industrialisierung eine die Natur ausbeutende, kapitalistische Moderne durchsetzte, sondern im Gegenteil als positive Beispiele, sich der Natur mit Interesse und einem Gefühl der Verbundenheit zu nähern. In zwei Fallstudien der französischen Künstlerin Élodie La Villette | Abb. 4 | und des US-amerikanischen Malers William Trost Richards | Abb. 5 | beobachten die Autorinnen eine gesteigerte Sensibilität für das Wasser, seine verschiedenen Zustände und sinnlichen Qualitäten. Sie beschreiben



| Abb. 4 | Élodie La Villette, *Le Calme, grève à marée basse*, um 1880. Öl/Lw., 141 × 230 cm. Lorient, Städt. Sammlung. Denise Delouche, Élodie La Villette (1842–1917) & Caroline Espinet (1844–1912). *Sœurs et peintres*, Morlaix 2014, S. 15



| Abb. 5 | William Trost Richards, *The Rainbow*, 1890. Öl/Lw., 101,6 × 182,8 cm. Winona, Minnesota Marine Art Museum [↗](#)

diese intensiven künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Meer als mögliche Modelle, sich zur Natur zu verhalten – nicht als Betrachter:in, sondern als Teilnehmer:in.

IV. Der am stärksten aktivistisch motivierte Beitrag im Band stammt von T. J. Demos und beschäftigt sich mit den Medienbildern großer Waldbrände, die in jüngerer Zeit immer häufiger und zerstörerischer auftreten. Demos kritisiert – in einer recht grellen Rhetorik – dass diese Bilder oft einer Logik der Verleugnung folgten: „They are a salvage paradigm – compensatory, fetishistic, taxidermical, a last-ditch effort to deny the undeniable, to restore hope in hopelessness. Fire images are often situated in a media ecology of denial.“ (288) Dies rücke die Ursache der Intensivierung von Bränden, nämlich die aus dem Petro-Kapitalismus resultierende Erderwärmung, aus dem Blick. Weiterhin, so bemerkt er, seien diese Bilder mit einer ästhetisierenden Wirkung verbunden, einem perversen Genuss ‚schöner‘ Zerstörung. Demos schließt mit einem Plädoyer für eine opponierende Haltung gegenüber dem Nexus von Kapitalismus-Kolonialismus-Patriarchat, die jede Kulturanalyse gründen sollte. (297)

Die Diversität der in *Picture Ecology* versammelten Stimmen macht eine Qualität des Bandes aus. Was der Herausgeber allerdings verpasst hat, ist die Chance, die Beiträge systematisch zu gruppieren und so orientierende Grundlinien einer ökokritisch perspektivierten Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Einen programmatischen Zugriff zu formulieren, überlässt Karl Kusserow wiederum einem der Aufsätze, „Extreme Attention. The Ecological Eye in Art History“ von Andrew Patrizio. Dieser steht jedoch mehr für sich, als dass er die im Band folgenden Fallstudien theoretisch zusammenführt und auswertet (Patrizio hat 2019 eine programmatische Schrift für die Kunstgeschichte als ökokritische Praxis vorgelegt, aus der auch dieser Aufsatz schöpft: *The Ecological Eye*, Manchester 2019). Lose chronologisch geordnet, bleiben die Aufsätze in *Picture Ecology* somit letztlich als Einzelstudien isoliert nebeneinanderstehen. Sie

führen in theoretisch-systematischer Hinsicht nicht über die früheren Veröffentlichungen der Autor:innen hinaus.

Die ökokritische Perspektive sollte stärker in die Behandlung kunsthistorischer Themen einbezogen werden. Sie muss dabei nicht unbedingt programmatisch als Hauptanliegen deklariert werden, aber sie könnte und sollte in der Disziplin noch präsenter werden. Der Begriff der „Aufmerksamkeit“ ist eines der überzeugenden Motive im Aufsatz von Patrizio: „It is essential to use ‚attention‘ with an ethical inflection beyond the visual or aesthetic“ (35). Allerdings wäre eine wissenschaftlich präzise Wendung dieser Aufmerksamkeit in der Kunstgeschichtsschreibung wohl anschlussfähiger als die bei Patrizio starke rhetorische Aufbauschung zur aktivistischen Praxis.