

Stanislava Fedrová

Natur und Wahrnehmung im Wandel. Materie, Zeit und ökologische Zugänge in postindustriellen Landschaften

Landschaften, in denen Kohlebergbau stattfand, sind ein Extrembeispiel für den Wandel der Natur – von tiefgreifender ökologischer Zerstörung geprägt. Ihre visuelle Darstellung hat eine eigene Geschichte mit etablierten Konventionen und Motiven: Bergwerke als Metaphern für den Niedergang oder den Abstieg in die Hölle, gewaltige Schaufelradbagger und andere Grubeninfrastruktur als Sinnbilder monumentaler Eingriffe in eine Landschaft oder schwindelerregende Ausblicke auf Tagebaugruben als Beleg für den Raubbau an der Natur. Dennoch gibt es visuelle und konzeptionelle Alternativen zu diesen Bildformeln. Im postkommunistischen Mitteleuropa führte die Stilllegung von Bergbaustandorten oft zum Verfall, einige entwickelten sich zu Zonen einer ‚neuen Wildnis‘. Künstlerische Darstellungen dieser Veränderungen aktivieren vielfältige Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen in verschiedenen Medien.

Zur Zeit des Staatssozialismus propagierte man in der Tschechoslowakei – wie im gesamten Ostblock – Fortschritt und Wohlstand als Zeichen der nationalen Modernisierung und des Wettbewerbs mit dem Westen. Diese Ideologie trieb eine intensive Industrialisierung voran, betrachtete natürliche Ressourcen als unbegrenzt¹ und unterband ökologische Debatten. Die Umweltzerstörung führte zu Unmut, der letztlich auch zum Sturz der kommunistischen Regime beitrug.² Dennoch blieb die öffentliche Debatte über Umweltfragen – einschließlich der künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Natur – noch bis zur Jahrtausendwende ein Randphänomen.³ Daher ist es von zentraler Bedeutung, die Entwicklung dieser Debatte und die Rolle der Kunst darin zu erforschen.

Dieser Artikel untersucht ausgewählte künstlerische Projekte aus dem 21. Jahrhundert. Aus Gründen der thematischen Kohärenz liegt der Fokus auf Kunstwerken mit Bezug zu den ehemaligen Kohlebergwerken in der Region um Kladno in Mittelböhmen – eine Gegend, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts vom Bergbau geprägt ist. Die Kunstwerke tragen zu einem *sense of place* [Gefühl

für den Ort] bei, erweitern das kulturelle Gedächtnis, regen den öffentlichen Dialog an und schreiben die individuelle Wahrnehmung von Landschaft und Natur um – und damit auch unser Verständnis des Menschen als Akteur in einem größeren Netzwerk.

In Bezug auf den aktuellen Ecocriticism-Diskurs konstatiert der Kunsthistoriker Peter J. Schneemann: „[D]ie Kunst erweist sich dabei als Medium, in dem Stofflichkeiten in ihrer eigenen Agency verhandelt werden. Das Format ‚Landschaft‘ als Sinnbild für einen anthropozentrischen Ordnungsentwurf der Welt erfährt eine Neulektüre und Erweiterung.“⁴ Schneemann fordert ein Umdenken im Hinblick auf unsere Wahrnehmungsgewohnheiten, einschließlich unserer multisensorischen Auseinandersetzung mit der Welt, sowie eine Neubewertung der Umweltbeziehung. Wie Suzaan Boettger anmerkt, könnte das verspätete Engagement der Kunstgeschichte für die Ökokritik auf die seit Langem bestehende Fokussierung des Fachs auf die Landschaftsmalerei und -theorie zurückgehen.⁵ Gerade diese Tradition bietet nun einen fruchtbaren Boden für eine erweiterte Analyse, die – bereichert um die Intermedialitätstheorie und ökokritische Perspektiven – einen neuen Blick auf Landschaftsdarstellungen ermöglicht.

Zeit als essentieller Faktor

2007 fotografierte Dagmar Šubrtová (*1973) mit Wärmebildtechnik Halden und konservierte Orte im Wandel. Damals war die Wärmebildfotografie weitgehend auf wissenschaftliche Anwendungen beschränkt und nicht allgemein zugänglich. Ihr Werkzyklus *Verborgenes Feuer* wurde in Kladno und Prag ausgestellt (Abb. 1) und umfasste neben Fotografien auch im Ausstellungsraum installierte Bergbauabfälle. Was macht diese Serie so faszinierend und welche Fragen wirft sie auf?

Zunächst gilt es, Kontext und Gedächtnis des Orts zu betrachten. In Regionen, die durch den Kohlebergbau geprägt sind, hat sich die Landschaft



Abb 1. Dagmar Šubrtová, *Verborgenes Feuer*, 2007, Digitaldrucke, je 21 × 29,7 cm, Installation in der Galerie Altán Klamovka 2009
(© Foto: Archiv der Künstlerin).

irreversibel verändert – sowohl geologisch als auch kulturell. Diese Veränderungen sind in der persönlichen und kollektiven Erinnerung verankert und werden durch visuelle Darstellungen gewissermaßen konserviert. Während Tagebau die zerstörerischen Eingriffe sichtbar macht, bleiben die Folgen des Untertagebaus eher verborgen. Dennoch findet eine Transformation der Landschaft statt: Das Gelände senkt sich, Tagesbrüche entstehen, Orte verschwinden, neue Formationen (z. B. menschengemachte Bergehalden) türmen sich auf. Ältere Halden aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert blieben von Debatten über die Landrückgewinnung ausgeschlossen und wurden nach Stilllegung des Bergbaus zu vernachlässigten Gebieten mit unklarem Status. Die letzte Mine der Region Kladno wurde 2002 geschlossen. Von 2002 bis 2005 untersuchten Geolog:innen, Ökolog:innen und Biolog:innen Abraummateriale, ihre ökologische Weiterentwicklung und das spontane Entstehen neuer Lebensräume. Auch die Beziehung der lokalen Bevölkerung zu diesen Gebieten wurde aus sozialökologischer Perspektive untersucht. Die Forschung sprach sich damals gegen eine künstliche Rekultivierung aus: Statt Spuren industrieller Eingriffe zu beseitigen, sollten die Gebiete sich selbst überlassen werden.⁶

Wie zahlreiche Werke zeigen, setzt sich Šubrtová, deren Arbeiten Skulptur, Installation, Fotografie und Performance umfassen, seit geraumer Zeit mit den oben genannten wissenschaftlichen Methoden und Ansätzen auseinander. 2002–2010 war sie Kuratorin der Mayrau Gallery

in einem ehemaligen Bergwerk bei Kladno und organisierte Symposien, Workshops und Ausstellungen.⁷ Vor diesem Hintergrund sind Šubrtová's Wärmebildaufnahmen von Haldenlandschaften als ein Akt der Visualisierung ihrer künstlerischen Forschung zu deuten. Mit ihnen hinterfragt sie die Wahrnehmung dieser Stätten als vermeintlich inaktive Abraumorte. Die Wärmebildtechnik macht Unsichtbares sichtbar: Šubrtová's Fotografien zeigen unterirdische chemische Reaktionen, Temperaturverschiebungen und Umweltveränderungen – Prozesse, die kontinuierlich ablaufen, der menschlichen Wahrnehmung jedoch entgehen. Es lässt sich hierbei allerdings nicht von einer nicht-menschlichen Betrachtung sprechen, bei der eine autonome Maschine an unserer Stelle ‚sieht‘. Vielmehr handelt es sich um eine technologisch erweiterte menschliche Sichtweise, geprägt vom Blick der Künstlerin und ermöglicht durch Instrumente mit Zugang zu verborgenen Bereichen der Realität.⁸ Unter überwuchelter Vegetation finden beispielsweise chemische Reaktionen statt – Wasserinfiltration, Verwitterung, Mobilisierung und Reabsorption von Schwermetallen. Geologisch betrachtet sind dies natürliche Prozesse. Indem Šubrtová sie darstellt, macht sie jedoch nicht nur das Unsichtbare sichtbar, sondern regt auch dazu an, unsere Wahrnehmung der ‚Natur‘ und ihrer Rhythmen zu überdenken.

Diese Interpretation erfolgt nicht allein durch die visuelle Form. Folgt man W. J. T. Mitchells Behauptung, dass kein Medium ‚rein‘ ist, sondern stets sensorische, perzeptuelle und semiotische Dimensionen kombiniert,⁹ so erschließt sich Wärmebildfotografie sowohl aufgrund ihrer technologischen Eigenschaften als auch unserer Vertrautheit mit ihren Codes und ihrer semiotischen Modalität. Um ein Bild mit erhöhten Temperaturen in einer nächtlichen Landschaft im März zu interpretieren, müssen wir die Konventionen von Wärmebildfotografien und die Hinweise auf Zeit und Ort kennen. Die Intermedialitätstheorie schärft unser Verständnis für solche Techniken. Lars Elleströms Konzept der vier Medienmodalitäten – materiell, sensorisch, räumlich-zeitlich und semiotisch – eröffnet in diesem Zusammenhang weiterführende Fragen wie: Woraus besteht das Medium? Wie nehmen wir es wahr? Wie entfaltet

es sich in Raum und Zeit? Oder welches Zeichensystem nutzt es?¹⁰

Visuelle Medien ohne explizite Darstellung zeitlicher Abläufe implizieren Zeit auf eine andere Weise als etwa Filme mit einer temporalen Erzählstruktur. Elleström führt hierfür das Konzept der *virtuellen (dargestellten) Zeit* ein und zeigt, dass auch unbewegte Bilder zeitliches Fortschreiten andeuten können, indem sie anregen, sich vorzustellen, was vor oder nach dem konservierten Moment geschah.¹¹ In diesem Sinne sind Šubrtovás Fotografien eher eine *Demonstration* von Zeitlichkeit und weniger eine bloße Abbildung derselben. Ihre Fotografien machen sowohl unmittelbare Transformationen als auch solche sichtbar, die auf nicht-menschlichen Zeitskalen – der sog. *deep time*¹² – geschehen. So erinnern die Kohlereste, die im Innern der Halden zum Verbrennen gebracht werden, an prähistorische Prozesse und reaktivieren ‚alte‘ Energie in der Gegenwart. Die Kunstwerke ermöglichen uns damit, eine Größenordnung wahrzunehmen, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigt und anthropozentrische Formen der Wahrnehmung destabilisiert.

Diese Störung der Größenordnung hat ethische Konsequenzen. Timothy Clark hat gezeigt, dass die Perspektive der *deep time* uns veranlasst, die Gegenwart neu zu denken und ein ortsbezogenes Bewusstsein auf ökologischer wie zeitlicher Grundlage zu entwickeln.¹³ Šubrtová unterstreicht diese Sensibilisierung mit der Aussage: „Wir leben nicht getrennt von der Biosphäre, sondern koexistieren mit ihr [...]. Wir können uns verstehen, wenn wir anerkennen, dass wir individuelle Akteure in einem extensiven Netzwerk sind, das sich fortwährend erneuert.“¹⁴

Multisensorik und der verkörperte Akt der Wahrnehmung

Es ist eine besondere epistemologische Herausforderung, die Zeitskala des Anthropozäns zu verstehen, wie Nicolas Mirzoeff betont. In seinen Reflexionen zum visuellen Denken im Anthropozän führt er aus, dass etablierte Wahrnehmungsstrategien nicht ausreichen, um die sich verändernde Welt wahrzunehmen. Vielmehr müssen wir „unser Zeitverständnis ändern“ und die Umwelt aus anderer Perspektive betrachten.¹⁵

Mirzoeff verweist etwa auf Edward Burtynsky, dessen Fotografien vom Tagebau stark veränderte Landschaften zeigen. Dennoch bewegen sich auch solche Bilder im ästhetischen Rahmen des Anthropozäns und bewahren einen anthropozentrischen Blick, indem sie abstrakte Muster, geometrische Wiederholungen und eine distanzierte, erhöhte Perspektive betonen. Sie laufen Gefahr, genau das hervorzubringen, was Mirzoeff als *ästhetische Anästhesie* der Sinne und Wahrnehmung bezeichnet.¹⁶

Entscheidend ist der Standpunkt, von dem der Blick konstruiert wird – im Kunstwerk wie in der realen Welt. Die Perspektive prägt sowohl die visuelle Komposition als auch die affektive und wahrnehmungsbezogene Dynamik des Gesehenen. Tagebauminen werden meist aus der Luft oder vom Rand fotografiert. Dieser von Burtynsky ästhetisierte Blickwinkel findet im tschechischen Kontext seine Analogien: Josef Koudelkas Zyklus *Black Triangle* (1990–1994) und Josef Sudeks Panoramafotografien (1957–1962) stellen Halden und Industrieruinen als sedimentierte Spuren der Zivilisation dar.¹⁷

Dagmar Šubrtová Zyklus *Neue Wildnis* (2009–2011) verschiebt den Fokus. Sie dokumentiert die Vegetation auf den Halden, nicht um globale Auswirkungen des Rohstoffabbaus zu zeigen, sondern um dessen lokale Dimensionen – visuell und ökologisch – zu untersuchen. Ihr Werk steht im Einklang mit der weiter oben erwähnten wissenschaftlichen Beobachtung, dass Artenreichtum und die Verbreitung von Pflanzen auf nährstoffarmen Böden möglich sind. Ein Bild aus der Serie zeigt Pflanzen, die oft als Unkraut oder invasives Unterholz abgetan werden (Abb. 2). Die ästhetisierten Nachtaufnahmen, beleuchtet nur von Mondlicht oder Kamerablitz, regen zum Nachdenken an.

Nachts ist die menschliche Sicht eingeschränkt, andere Sinne treten stärker hervor. Beim Beobachten müssen wir taktil und propriozeptiv vorgehen, also unsere Position im Raum fühlen. Hiervon vermittelt die visuelle Repräsentation einen direkten Eindruck: Die Betrachtenden spüren, wie sie sich durch Gestrüpp drängen, wie Zweige ihre Haut streifen. Ein Bild entstand zum Beispiel aus bodennahem dornigem Dickicht; die niedrige



Abb 2. Dagmar Šubrtová, *Neue Wildnis*, 2009–2011, Fotografien, 21 × 29,7 cm
(© Foto: Archiv der Künstlerin).

Perspektive betont physische Präsenz und affektive Teilhabe.¹⁸

Künstlerischen Strategien, bei denen die Transformation der Natur als Prozess visualisiert wird, lassen erahnen, wie Kunst nicht nur neue Sichtweisen eröffnen kann, sondern auch neue Wege bietet, um die Welt zu *fühlen*. Sie ermöglichen es, unsere Auffassung von der Umgebung und unsere Position darin neu zu gestalten. Und sie werfen Fragen auf zur Durchlässigkeit von menschlichem Körper und Umgebung, insbesondere in Bezug auf die potenzielle Toxizität der Umgebung der Halde. In Šubrtová's Nachtbildern geht es nicht nur um ökologische Regeneration, sondern auch um sensorische Verletzlichkeit – darum, wie das Subjekt wahrnimmt, fühlt und sich selbst verortet. Šubrtová's Arbeit kann als Antwort auf den eingangs erwähnten Aufruf Schneemanns gelesen werden, Wahrnehmungsmodalitäten – einschließlich ihrer multisensorischen, physischen Dimension – neu zu denken. Um die Natur darzustellen, müssen wir also berücksichtigen, wie unser Körper die Welt wahrnimmt.

Der Fokus auf Empfindsamkeit und sinnliche Erfahrung prägt auch Werke anderer Künstler:innen, die an Ausstellungen und Workshops in der Mayrau Gallery beteiligt waren. Die Ausstellung *Totalitarian Landscape*¹⁹ (2008) zeigte Werke des Soundkünstlers und Bildhauers Martin Janíček (*1961), der akustische Aufnahmen der Bergbauinfrastruktur, einschließlich subsonischer Frequenzen, in Klangkompositionen integriert.²⁰ Besonders relevant ist auch *Hortus winariensis Mayrau* des Konzeptkünstlers und Performers Miloš Šejn

(*1947), eine Kombination aus Video und Performance. Natürliche Prozesse und ihre Erfassung durch den menschlichen Körper – durch direkte, physische und sinnliche Auseinandersetzung mit der Landschaft – stehen im Zentrum von Šejns Arbeiten. Private Momente in der Natur, dokumentiert in Tagebüchern oder auf Video, werden in Performances integriert und in einem losen Szenario verbunden. Šejns Herangehensweise ist dabei multisensorisch und synästhetisch, bezieht alle Modalitäten mit ein – auch Propriozeption.²¹

In *Hortus winariensis Mayrau* werden verschiedene Blickwinkel kombiniert, die physische Interaktionen des Künstlers mit und in Halden zeigen: Barfußgehen, Berühren, Schmecken, Zuhören (Abb. 3).²² Durch diese Gesten durchdringen menschliche Körper und Umwelt einander, Grenzen zwischen Subjekt und Welt werden durchlässig. Šejn fertigte auch Aufnahmen vom nächtlichen Gebell der Wachhunde und von Vogelgezwitscher im Morgengrauen an, die als affektive Momente im Kontrast zu den objektivierten und distanzierteren Darstellungen von Mineralproben stehen, die gesammelt und als statische geologische Artefakte ebenfalls im Video präsentiert werden. In einem Essay reflektiert der Künstler die Erinnerungen an die Bergbauland-



Abb 3. Miloš Šejn, *Hortus winariensis Mayrau*, 2008, Video, 7 min., 11 sec.
(Filmstill aus: <https://www.youtube.com/watch?v=N0d52kLctH8>).

schaft und die damit verbundene Tätigkeit, die geprägt war von körperlicher Aufopferung und Einsamkeit.²³ Die Gegenüberstellung im Video spiegelt den Wechsel zwischen verkörperter Präsenz und epistemischer Distanzierung, der typisch ist für wissenschaftliche Taxonomien.

All diese Strategien aktivieren die affektiven Dimensionen von Subjektivität in Bezug auf die Welt, genauer auf das Natur-Kultur-Kontinuum. Sie erläutern die tiefen Verbindungen zwischen Lebensformen und Materie, und sie reflektieren die Erkenntnisse eines nicht-anthropozentrischen Humanismus. Letztlich tragen solche kulturellen und medialen Artefakte somit dazu bei, unser (Verantwortungs-)Bewusstsein für die uns umgebende Umwelt zu schärfen.

Materialität im Transformationsprozess

Die Materialität von Dingen, Medien und Umwelten (*environments*) ist stets ein selbstverständlicher Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte gewesen,²⁴ doch können neue Perspektiven ihre

Interpretation bereichern. Das Konzept der *material agency* hat in verschiedenen Disziplinen Aufmerksamkeit erlangt – vom Neuen Materialismus über Ecocriticism und Narratologie bis zur Intermedialität. Die Erforschung der Materialität von Kunstwerken betont sensorische, ethische und pragmatische Dimensionen, die aus materiellen Interaktionen hervorgehen.²⁵ Ein zentrales Thema des materiellen Ecocriticism ist, dass auch nicht-menschliche Materie eine Handlungsfähigkeit besitzt, die auf menschliche Angelegenheiten Einfluss hat.

Diese Perspektive wird in mehreren Werken von Dagmar Šubrtová reflektiert. Im Zyklus *Dunkle Orte der Zukunft* (2020) imitiert sie chemische Transformationen, die in der Natur stattfinden.²⁶ Laut Šubrtová entstand die Idee beim Besuch des rumänischen Roșia Poieni, der größten Kupfermine des Landes, in deren unmittelbarer Nähe in den 1970er Jahren ein komplettes Tal durch giftiges Abwasser geflutet worden war. In achteckigen Gefäßen inszeniert die Künstlerin chemische



Abb 4. Dagmar Šubrtová, *Sekundärrohstoffe*, Diptychon, 2021, Asche aus einem Kohlekessel, natürliche und synthetische Pigmente, Kohlestaub; zwei Paneele, jedes 145 x 191 cm, Installation in der Ausstellung *Thinking through the Image*, Prague City Gallery, 2023 (© Foto: Archiv der Künstlerin).



Abb 5. Dagmar Šubrtová und Radek Mikuláš, *Halden bei Kladno, Elementanalyse*, 2023, Digitaldruck, variable Größen, Installation in der Ausstellung *Thinking through the Image*, Prague City Gallery, 2023 (© Foto: Archiv der Künstlerin).

Reaktionen mit Materialien wie Kohlenstaub, Asche, Abraum, Sand, Metallen, Graphit, Wachs und Pigmenten. Der Geologe Radek Mikuláš hat dafür den metaphorischen Begriff ‚geologische Skulpturen‘ gefunden und betont so den zeitlichen Aspekt dieser Kunstwerke.²⁷ Das Schichten von Materialien, das Beobachten von Reaktionen, Kontraktionen und die Umwandlung in neue Formen spiegeln geologische Prozesse wider, die die Erde in der *deep time* formten.

Ähnlich verhält es sich bei dem Diptychon *Sekundärrohstoffe* (2021), bei dem Asche, Kohlenstaub und Pigmente aus Schlackenhalden von der Künstlerin in dünnen Schichten auf die Leinwand aufgetragen wurden (Abb. 4). Hier wird keine feste Landschaft dokumentiert, sondern ein Prozess der Transformation von Materie. Bemerkenswert ist, dass die Rückseite des Diptychons die Analysen mikroskopischer und geochemischer Proben zeigt, die der Geologe Mikuláš zeitgleich mit Šubrtová auf den Halden entnommen hat (Abb. 5). Die Einbeziehung wissenschaftlicher Erkenntnisse bereichert so Šubrtová's künstlerischen Fokus auf den Wandel der Natur.

Diese materiellen Untersuchungen zeigen, wie wir als menschliche Wesen Abläufe in der Welt wahrnehmen und ihnen Bedeutungen zuschreiben. Gleichzeitig prägt die künstlerische Vermittlung unsere kognitiven, kulturellen, politischen und ethischen Reaktionen. Der ökokritische Fokus auf Materialität lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie „materielle Formen – Körper, Dinge, Elemente, giftige Substanzen, Chemikalien, organische und

anorganische Stoffe, Landschaften und biologische Einheiten – miteinander und mit der menschlichen Dimension interagieren und dadurch Bedeutungskonfigurationen sowie Diskurse hervorbringen.“²⁸ Die ethischen Implikationen dessen sind klar: Die materielle Welt existiert nicht isoliert vom Menschen, sondern in Netzwerken von Interaktion. Šubrtová bringt dies folgendermaßen auf den Punkt: „Mich interessieren verborgene Prozesse. [...] Ich glaube an die Fähigkeit der Natur, sich zu erneuern und zu transformieren.“²⁹

Übersetzt von Julia Miesenböck

Endnoten

1. Maja Fowkes, *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*, New York/Budapest 2015, S. 11.
2. Petr Pavlínek und John Pickles, *Environmental Transition: Transformation and Ecological Defense in Central and Eastern Europe*, London 2000, S. 6.
3. Maja Fowkes und Reuben Fowkes, *The Ecology of Post-Socialism and the Implications of Sustainability for Contemporary Art*, in: *Art and Theory after Socialism*, hg. v. Mel Jordan und Malcolm Miles, Bristol 2010, S. 101–110.
4. Peter J. Schneemann, *Der ökologische Imperativ als Paradigma einer engagierten Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 85, 2022, S. 433–439, hier S. 434.
5. Suzaan Boettger, *Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art*, in: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, hg. v. Hubert Zapf, Berlin/Boston 2016, S. 665.
6. Tomáš Gremlica u. a., *Analytická studie stavu krajiny Kladenska v částech narušených těžbou černého uhlí*, 30. 11. 2005 (unveröffentlichter Bericht). Die Ergebnisse der Untersuchung wurden auf einer Ausstellung in der Mayrau Gallery präsentiert (*Haldy / Arizona. Pozůstatky důlní činnosti v okolí Kladně: dobře, nebo špatně?*, hg. v. Dagmar Šubrtová, Kladno 2006).
7. *Černočerná Mayrau 2002–2008 / Coal Black Mayrau 2002–2008*, hg. v. Dagmar Šubrtová, Kladno 2009, https://dagmarsubrtova.cz/files/pdf/cenocerna_mayrau_zlom.pdf (6.10.2025).
8. Joanna Zylińska, *Nonhuman Photography*, Cambridge/London 2017, S. 13.
9. W. J. T. Mitchell, *There are No Visual Media*, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 4 (H. 2), 2005, S. 257–266, hier S. 260.
10. Lars Elleström, *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*, in: *Media Borders: Multimodality and Intermediality*, hg. v. dems., Basingstoke 2010, S. 11–48. Vgl. die analytische Anwendung dieser Methode im intermedialen Ecocriticism: Jørgen Bruhn und Niklas Salmose, *Intermedial Ecocriticism: The Climate Crisis through Art and Media*, Lanham 2024.

11. Elleström 2010, *The Modalities of Media*, S. 21.
12. Zum Begriff *deep time* vgl. Jussi J. Parikka, *Geology of Media*, Minnesota 2015.
13. Timothy Clark, *The Value of Ecocriticism*, Cambridge 2019, S. 43.
14. Dagmar Šubrtová. *Někdy z dálky doléhá vše / Sometimes Everything Comes From Afar*, hg. v. Tea Zácho-
vá, Liberec 2024, S. 56, 60.
15. Nicolas Mirzoeff, *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, New York 2016, S. 248.
16. Ders., *Visualizing the Anthropocene*, in: *Public Culture*, Bd. 26 (H. 2), 2014, S. 220. Zur Kritik an Burtynskys Fotografien siehe auch Zylinska 2017, *Nonhuman Photography*, S. 125–126.
17. Josef Sudek, *Smutná Krajina*, Prag 2004; Josef Koudelka, *Černý trojúhelník – Podkrušnohoří / The Black Triangle – The Foothills of the Ore Mountains*, Prag 1994.
18. Zylinska 2017, *Nonhuman Photography*, S. 40, erwähnt die verkörperte und die körperliche Beschaffenheit des Sehens in Anlehnung an das Konzept von Donna Haraway.
19. Kladno 2009, *Coal Black Mayrau*, S. 73–88.
20. In diesem Kontext seien die Arbeiten des Field-Soundforschers und Musikers Peter Cusack genannt, der Aufnahmen an Bergbaustätten in Tschechien und Deutschland realisierte. Vgl. Peter Cusack, *Listening to Open Cast Mining Landscape*, in: *Krajina v pozoru / Landscape in Focus*, hg. v. Pavel Mrkus, Ústí nad Labem 2017, S. 203–211.
21. Ladislav Kesner, *Miloš Šejn. Byti krajinou / Being Landscape*, Prag 2010.
22. Miloš Šejn, *Hortus winariensis mayrav*, 2008, in: <https://www.youtube.com/watch?v=N0d52kLc1h8> (6.10.2025).
23. Kladno 2009, *Coal Black Mayrau*, S. 87.
24. Siehe v.a. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.
25. Linda Weintraub, *What's Next? Eco Materialism and Contemporary Art*, Bristol/Chicago 2019, S. xii.

26. Für Abbildungen dieser Arbeit siehe <https://gask.art/exhibition/dagmar-subrtova-stella-maris/> (6.10.2025).
27. Radek Mikuláš, *Geological Sculptures*, in: *Dagmar Šubrtová. Stella Maris*, Kutná Hora 2021, S. 8–9.
28. *Material Ecocriticism*, hg. v. Serenella Iovino und Serpil Oppermann, Indiana 2014, S. 7.
29. Liberec 2024, *Sometimes Everything Comes From Afar*, S. 60, 62.

Autorin

Stanislava Fedrová ist Kunsthistorikerin am Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Intermedialitätsforschung sowie Theorien der Kunstgeschichte, der Visual Culture und der Literatur. Sie ist Mitverfasserin der Publikation *Sichtbares Beschreiben. Visuelle, suggestive und intermediale Dimensionen der Literatur* (2016, zus. mit Alice Jedličková, in tschechischer Sprache). Zuletzt erschien von ihr im Sammelband *The Emerging Contours of the Medium: Literature and Mediality* (2024) ein Kapitel zur Geschichte des intermedialen Denkens.

Titel

Stanislava Fedrová, *Natur und Wahrnehmung im Wandel. Materie, Zeit und ökologische Zugänge in postindustriellen Landschaften*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 29–35, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113770>.