

Nora Bergbreiter

## Technologisierte Natur: ‚Natur‘ darstellen mit Elektroschrott?

Der Künstler Krištof Kintera formt schrott zu dystopisch-schönen Landschaften, in denen ‚technologisierte‘ Blumen sprießen. Diese werden in einem Herbarium kategorisiert, indem sie ihrem Vorbild aus der Natur mit einer Abbildung und lateinischen Namen gegenübergestellt werden. Andere zeitgenössische Künstler\*innen wie Julian Charrière bringen Festplatten in eine gesteinsähnliche Form, um auf die materiellen Ursprünge heutiger Technologien zu verweisen.<sup>1</sup> Landschaften, Pflanzen und Gesteine werden also als hybride Verbindungen von Natur und Kultur bzw. Technologie dargestellt. Anhand der Transformation von Elektroschrott in Naturdarstellungen diskutiert der Beitrag unter Rückgriff auf Kate Sopers *What is Nature?* (1995), wie Künstler\*innen ein binäres Verständnis von Natur und Kultur durch die Bearbeitung hoch technologisierten Materials infrage stellen. Wie können ihre künstlerischen Arbeiten umschrieben werden, ohne sprachlich und begrifflich wieder in die Zirkularität einer solchen Binarität – Pflanzen als Natur und Elektroschrott als menschengemachte Technologie – zurückzufallen? Oder ist diese Binarität im Hinblick auf gewisse Aspekte letztendlich doch sinnvoll? Diese Fragen diskutiere ich anhand von zwei künstlerischen Beispielen: *Postnaturalia* (2016–2017) von Krištof Kintera und der Serie *Metamorphism* (2016) von Julian Charrière.

### Die Natur der ‚Natur‘ mit Kate Soper

Die britische Philosophin Kate Soper unterteilt westliche Diskurse über Natur in ihrer Publikation *What is Nature?* (1995) grundlegend in zwei Positionen, die sich in der Praxis allerdings nicht immer deutlich voneinander abgrenzen lassen.<sup>2</sup> Demnach ist Natur erstens im Sinne einer diskursunabhängigen Realität zu verstehen – also als natürliche, materielle Welt, die unabhängig von menschlichen Bedeutungszuschreibungen existiert. Auf eine solche Vorstellung beziehen sich beispielsweise viele Umweltbewegungen: Als Reaktion auf ökologische Krisen und die Ausbeutung und

Zerstörung der Natur durch den Menschen wird die Natur als etwas Schützenswertes, als das Andere im Gegensatz zum Menschen konzipiert. Zweitens ist die Natur, so Soper, ein kulturelles Konstrukt, das in Abhängigkeit zum Menschen oder der Kultur steht. Dessen Verständnis variiert zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten und zwischen verschiedenen Gesellschaften. Das Dekonstruieren des Naturbegriffs wird daher mitunter genutzt, um sichtbar zu machen, wie vermeintlich natürliche Ordnungsvorstellungen gesellschaftliche Hierarchien rechtfertigen. Um diese kulturell konstruierte Ebene zu markieren, setzt Soper ‚Natur‘ in Anführungszeichen.

Sie analysiert beide Perspektiven – die naturbejahende einer ‚grünen‘ Politik und die ‚natur-skeptische‘ –, um schließlich eine vermittelnde und produktive Haltung zwischen den beiden einzunehmen. Denn einerseits soll die Natur weiterhin vor industrieller Ausbeutung geschützt und Lebensraum erhalten werden. Andererseits kann eine kritische Haltung gegenüber bestimmten Begrifflichkeiten von Natur genutzt werden, um gegen das (vermeintlich) ‚Natürliche‘ in spezifischen Kontexten zu argumentieren. Oder anders formuliert: Auch die zu schützende Natur wird mit dem Argument der ‚Natürlichkeit‘ einer bestimmten menschlichen Ordnung und ihren materiellen Bedürfnissen unterworfen. Sopers These ist, dass es einen Naturbegriff braucht, der der Natur eine eigenständige Existenz zugesteht, um kulturelle Aussagen darüber, was ‚natürlich‘ ist oder nicht, dekonstruieren und politischen Wandel (bis hin zu einer gerechteren Umweltpolitik) begründen zu können.<sup>3</sup> Hierzu bezieht sie sich auf ein ‚konzeptuell-realistisches‘ Verständnis von Natur als System von Kausalitäten, die grundsätzlich unabhängig vom Menschen, also gleichzeitig mit diesem, bestehen.

Soper unterscheidet in ihrer Publikation grob zwischen drei Ideen von Natur innerhalb ökologischer Diskurse. (1) Unter dem Begriff „metaphysisch“ fasst sie Natur als konstitutiven Gegenpart

zum Menschen. Das, was als ‚natürlich‘ gilt, ist zwar historisch wandelbar, doch bereits in der Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Natur bleibt ‚Natur‘ formal das kulturell Entgegengesetzte. (2) Die „realistische“ Natur ist die Natur der Naturwissenschaften, sprich die der physikalischen Realitäten. Sie setzt die Rahmenbedingungen für alle menschlichen Aktivitäten. (3) Unter „lay“ oder „surface“ versteht Soper Natur als Alltagskonzept. Damit bezieht sie sich auf die unmittelbar erfahrbare und beobachtbare Natur im Gegensatz zum Städtischen oder Industriellen.<sup>4</sup> Die beiden künstlerischen Positionen, die im Zentrum dieses Aufsatzes stehen, lassen sich auf der Ebene der naturskeptischen Perspektive verorten, wenngleich sie eine *surface*-Natur, also Natur als Alltagskonzept, als Referenz für ihre Darstellungsformen verwenden. Mit Elektroschrott entstehen technologisierte Landschaften als eine Verbindung von Natur und Kultur bzw. Technologie. Elektroschrott als Material ist besonders interessant, trägt er doch die Spuren menschlichen Gebrauchs und ist gleichzeitig aus verschiedenen Rohstoffen aus der Natur gefertigt. Sopers Ansatz ist vor diesem Hintergrund relevant, weil sie einerseits eine eigenständige Existenz der Natur betont, andererseits aber auch die kulturelle Konstruktion der Natur – also die Trennung von Natur und Kultur – kritisch hinterfragt. Auch die vorgestellten Künstler zeigen in Referenz auf eine ‚reale‘ Natur, wie porös die Trennung zwischen Natur und Kultur ist. Die Dekonstruktion der Dualität liegt hier weniger im Semantischen als in einer Vermischung der beiden Ideen. Kulturen gestalten Natur aktiv, und umgekehrt gestaltet Natur Kultur.

### Krištof Kintera: „natural nature“

Krištof Kintera arbeitet seit Anfang der 2000er-Jahre mit Alltagsobjekten wie Getränkedosen, aber auch mit Batterien, elektronischen Geräten und Lampen. In seinen Installationen werden mitunter Dioden, Lampen, Magnete, Motoren und Schalter verbaut, so dass in einigen der Arbeiten tatsächlich elektrische Reaktionen stattfinden. So leuchtet, summt und erhitzt sich die aus verschiedenen alten Lampen zusammengesetzte, 320 Zentimeter große menschliche Umrissfigur in *My Light is Your*

*Life (model: Shiva Samurai 5kw/50Hz)* (2009) und verweist auf den Menschen als Energieverbrauchenden. In anderen Arbeiten arrangiert der Künstler aus Elektroschrott und anderen Alltagsmaterialien Stadtansichten und technologisierte Landschaften – wie beispielsweise in seiner *Neuropolis*-Objektreihe (2020) oder in der Installation *Postnaturalia* (2016–2017).

Die Installation *Postnaturalia* entwickelte Kintera in Zusammenarbeit mit den Künstlerkollegen Richard Wiesner und Rastislav Juhás für die gleichnamigen Ausstellung, die 2017 in der Collezione Maramotti im italienischen Reggio Emilia stattfand. Gezeigt wurden unter anderem die titelgebende Installation *Postnaturalia*, die sich durch den Hauptsaal der Sammlung schlängelte, sowie ein nachgebautes Künstlerlabor, in dem „Natur wieder geschaffen und regeneriert wird“.<sup>5</sup> Zudem entstand ein Künstlerbuch, das aus den zwei Teilen *Herbarium* und *Scriptum Cuprum Factum* besteht. Letzteres diente der Kontextualisierung der einzelnen Werke der Ausstellung.<sup>6</sup> Im Hauptsaal verbanden dicke Kabelbündel – zumeist bloße Kupferdrähte, teils aber auch Kabel mit blauen und grünen Isolierungen, an denen noch die Stecker sichtbar waren – drei ‚Inseln‘ aus allerlei Elektroschrott. Unter anderem Batterien, Tastaturen, Platinen und Bauteile alter Geräte bildeten eine dystopische Landschaft, aus der ebenfalls aus Elektroschrott zusammengebaute Blumen sprossen. Diese erinnerten an Bilder von ökologischem und technologischem Verfall, von den wuchernden Transformationskräften des elektronischen Zeitalters und vom Ende der Natur. Letzteres bezieht sich paradoxerweise auf ein Verständnis von der Natur als etwas vom Menschen Unberührtes.

Der Künstler Dhia Dhibi beschreibt *Postnaturalia* als eine Installation, in der die Natur als sogenannte Mutter Natur ins Motherboard (Hauptplatine) überführt wird: „Mother Nature in this work becomes an electronic motherboard and the analogy synthesizes a whole dimension where nature and technology are co-existing, conflicting and learning from one another.“<sup>7</sup> Kritische Lesarten des Bildes einer weiblichen Natur außer Acht lassend, interpretiert Dhibi also Kinteras Installation als Verbindung von Natur als etwas Ursprüng-

lichem und Technologie bzw. Kultur als Ausdruck menschlicher Gestaltung.<sup>8</sup> Dabei geht es um ein Verständnis, bei dem sich eine Trennung beider Sphären aufgrund ihrer engen Verflochtenheit nicht aufrecht erhalten lässt. Technologie besteht aus Natur (konkret in den genutzten Rohstoffen), unsere Lebensweise prägt wiederum Natur. In dem im Künstlerbuch abgedruckten Interview wird Kintera nach einer „natürlichen Natur“ („natural nature“) gefragt, die man mit Sopers *surface-nature* als eine unmittelbar erfahrbare und beobachtbare Natur fassen könnte. Diese „natürliche Natur“ setzt Kintera als Ausgangspunkt seiner Praxis: „I like to hear the expression ‚natural nature‘, because that is the starting point of all discussions about culture and nature itself. [...] I rather feel like that we are part of nature, we came out of nature, so nature is us and all we have created is also nature. You can hardly make a border line between nature and culture.“<sup>9</sup> Im Ankündigungstext zur Ausstellung in Italien wird der Gedanke einer „natural nature“ weiter präzisiert als Übergang von natürlichen zu künstlichen Formen, wenn beispielsweise Äste in Silber getaucht werden (*Praying Woods*, 2015–2023) oder eben Pflanzen und Landschaften aus Elektroschrott entstehen.<sup>10</sup> Die verschiedenen Elemente der Installation vereinen folglich Darstellungen zwischen Natürlichem und Menschlichem. Das zeigt auch ein Blick auf Kinteras Pflanzen aus Elektroschrott, die in der Installation sprießen und zudem in einem Herbarium kategorisiert werden. Ihre Form erinnert an eine ‚natürliche Natur‘ als Ursprung, gefertigt sind sie als Skulpturen aus Materialien, die Spuren des menschlichen Gebrauchs tragen. Denn Elektroschrott als Post-Consumer-Abfall ist durch die Hände zahlreicher Verbraucher\*innen gegangen. Die in der Installation verwendeten Festplatten können potenziell noch Daten ihrer Nutzer\*innen tragen. Darüber hinaus liegt die stoffliche Grundlage aller elektronischen Geräte in den Rohstoffen der Natur. Trotz der scheinbaren Immaterialität von insbesondere digitalen Technologien braucht es Ressourcen für ihre Entstehung. Die Gewinnung von Rohstoffen wie Coltan oder seltenen Erden, die für viele Elektroprodukte gebraucht werden, ist mit sozioökologischen Konsequenzen und starken

Eingriffen in die Umwelt verbunden. Nicht zuletzt werden dabei Gesteine im industriellen Tagebau buchstäblich aus der Erde gesprengt.<sup>11</sup>

### Julian Charrière: technologische Gesteine

Während Kinteras Praxis vom Sammeln von und Arbeiten mit Alltagsmaterialien gekennzeichnet ist, entwickelt Julian Charrière seine Arbeiten häufig im Kontext von (Forschungs-)Reisen in abgelegene Gegenden wie radioaktive Stätten (Bikini Atoll) oder Orte der Rohstoffextraktion (Salar de Uyuni). Im Blickpunkt steht bei ihm die wechselseitige Beziehung zwischen Mensch und Umwelt und eine Auseinandersetzung mit geologischen und menschlichen Zeitskalen. Ähnlich wie bei Kintera ist auch in seiner Objektreihe *Metamorphism* Elektroschrott der Ausgangspunkt. In dieser lässt Charrière Festplatten, Hauptplatinen, Arbeitsspeicher und Prozessoren – alles essenzielle Bausteine für das Funktionieren von Computern, Smartphones etc. – mit synthetischer Lava verschmelzen.<sup>12</sup> Dabei entstehen gesteinsförmige Objekte, die in gräulich-bräunlich bis grünlichen Tönen schimmern. Präsentiert werden sie auf Sockeln und unter Hauben, wodurch die Präsentationsweisen in Naturhistorischen Museen nachgeahmt werden und der künstliche Stein als historisches Mineral aus der Natur ausgegeben wird. Ähnlich geht auch Kintera vor, wenn er seine Elektroschrott-Pflanzen während der *Postnaturalia*-Ausstellung in einer alten Holzvitrine des Musei Civici zeigt. Neben der Collezione Maramotti als zentralem Ausstellungsort verteilte sich die Schau über zwei weitere Standorte. Im Gegensatz zu Kintera dient Charrière der Elektroschrott allerdings als Ausgangsprodukt für die Nachahmung geologischer Gesteinsformationen, deren Entstehung in der Natur mehrere Millionen Jahre dauern würde.

Charrières Objekte erinnern an sogenannte Plastiglomerate. Das sind (Gesteins-)Formationen, die bei Lagerfeuern aus Plastik und natürlichen Sedimenten oder Materialien entstanden sind. Am Kamillo Beach in Hawai‘i, an dem die Plastik-Sand-Mischungen erstmals gefunden wurden, spült das Meer häufig Plastikmüll an. Der Begriff wurde von der Geologin Patricia Corcoran, der Bildhauerin

Kelly Jazvac und dem Ozeanografen Charles Moore in einem Artikel von 2014 geprägt.<sup>13</sup> Kirsty Robertson beschreibt Plastiglomerate treffend als „evidence of human presence written directly into the rock.“<sup>14</sup> Unter ähnlichen Bedingungen, d.h. hohen, menschengemachten Temperaturen, entstehen auch Charrières Objekte. Sie sind das Ergebnis eines Prozesses, der außerhalb der Werkstatt so nicht stattfinden würde. Gleichzeitig verweisen sie, ebenso wie die Plastiglomerate, auf den menschlichen Eingriff in eine schützenswerte ‚natürliche Natur‘. Insbesondere die Form des Steins verweist auf Langlebigkeit – sowohl im Sinne einer geologischen Zeitskala, als auch von Warenproduktion und Konsumption. Denn die toxischen Komponenten des Elektroschrotts, aber auch die Rückstände aus vorgelagerten Prozessen der Produktion werden für lange Zeit bestehen bleiben. Mit Blick auf den Menschen als maßgeblichen Einflussfaktor lassen sich die Arbeiten Charrières daher in Verbindung mit Diskursen um das Anthropozän lesen.<sup>15</sup> Sie zeigen, wie Robertson im Hinblick auf die Plastiglomerate schreibt, nicht nur die zerstörerischen Seiten konsumorientierter, kapitalistischer Gesellschaften auf, sondern „[they] also take on the properties of what Jane Bennett calls ‚vibrant matter‘; a lively thing made by certain actions and off-gassing in its own strange geological matrix.“<sup>16</sup>

### Ausblick: „it is not language that has a hole in its ozone layer“

Sowohl Charrière als auch Kintera schaffen durch die Verwendung von Elektroschrott hybride Objekte, die insbesondere durch ihre Materialwahl (weggeworfene elektronische Geräte) und ihre Form (Pflanzen und Gesteine) Ideen von Natur und Kultur/Technik miteinander verbinden. Das zeigt sich unter anderem im Gebrauch des Elektroschrotts als Ausgangspunkt, insofern elektronische Geräte schon rein materiell auf natürlichen Ressourcen und deren Verbrauch oder Nutzung, auch in Form von Energie, basieren. Gleichzeitig ist der Bezugsrahmen eine unberührte ‚natürliche‘ Natur, die es zu schützen gilt und die in Abgrenzung zum Menschen konstruiert wird. Die Wirkmächtigkeit einer lebendigen Natur steht weniger im Vordergrund.

Entscheidend für Soper ist, wie Naturbegriffe bzw. die Unterscheidung Natur/Kultur eingesetzt werden, denn deren Bewertung bestimmte letztlich umweltpolitisches Handeln. Soper fokussiert auf eine eigenständige ontologische Realität der Natur sowie auf eine analytische Trennung zwischen dem Natürlichen und dem Sozialen. Diese ist für sie notwendig, um umweltpolitische und nachhaltige Maßnahmen argumentieren zu können.<sup>17</sup> In Bezug auf den künstlerischen Gebrauch von Elektroschrott, in den seine Produktion, sein Gebrauch und seine Entsorgung eingeschrieben sind, visualisieren die analysierten Arbeiten vornehmlich den menschlichen Einfluss auf die Natur. Durch unser Konsum- und Produktionsverhalten gestalten wir Natur stets mit. Denn: „it is not language that has a hole in its ozone layer“ (Soper).<sup>18</sup>

### Endnoten

1. Nach einem ähnlichen Prinzip verfahren z.B. auch Revital Cohen und Tuur van Balen in Arbeiten wie *D/AlCuNdAu* (2015), wenn sie Aluminium, Kupfer, Neodym und Gold aus Festplatten gewinnen und zu gesteinsförmigen Objekten zusammenfügen. Die *Cityscapes* des chinesischen Künstlers Lam Yau-Sum wiederum sind Naturdarstellungen aus Elektroschrott, in denen sich aussortierte Kupferdrähte zu Bäumen winden.
2. Die Positionen, die Soper gegenüberstellt, sind eine grüne Bewegung, die stark normativen und metaphysischen Vorstellungen von Natur verpflichtet ist, und eine u. a. postmoderne kritische Haltung. Sopers These ist, dass Natur nicht ausschließlich ein Konstrukt sein muss, nur weil sie immer durch Konzepte und Sprache erfasst wird; sie existiere vielmehr auch unabhängig von unseren Vorstellungen. Vgl. Kate Soper, *What is Nature?*, Oxford/Maiden 2000 [1995]; dies., *Unnatural Times? The Social Imaginary and the Future of Nature*, in: *The Sociological Review*, Bd. 57, 2009, S. 222–236; dies., *Nature/nature*, in: *Land and Environmental Art*, hg. v. Jeffrey Kastner, London 1998, S. 285–287.
3. Dazu schreibt Soper: „I seek to expose the incoherence of an argument that appears so ready to grant this reality to ‚culture‘ and its effects while denying it to ‚nature‘, and argue that, unless we acknowledge that nature is not a cultural formation, we can offer no convincing grounds for challenging the pronouncements of culture on what is or is not ‚natural‘.“ Soper 2000 [1995], *What is Nature?*, S. 8.
4. Ebd., S. 155–156.
5. Übersetzung der Autorin, im Original heißt es: „First of all, Nature is recreated and regenerated in the space called *Laboratorio dell'artista/Artist's Laboratory*.“ Vgl. den Einleitungstext zur Ausstellung, <https://www.collezioneemaramotti.org/en/temporary-exhibitions/kintera-postnaturalia> (30.6.2025).

6. Dazu zählten: das Studio, *Postnaturalia* als Installation, *Cuprum System without Spirit* (Kreaturen, deren Skelette aus Kupferkabeln gestaltet waren, darunter eine mit Tierkopf), *Praying Woods* (in Silber getauchte Äste, die an menschliche Figuren erinnerten) und ein Interview mit dem Künstler.
7. Dhia Dhibi, *Krištof Kintera: A Junk Prothalamium – The Union of Nature and Technology*, in: *Tasa Worat Webzine*, 22.11.2022, <https://tasaworat.net/kristof-kintera-a-junk-prothalamium-the-union-of-nature-and-technology/> (30.6.2025).
8. Vgl. ebd.
9. Reggio Emilia, Collezione Maramotti, *Krištof Kintera – Postnaturalia*, hg. v. Dario Cimorelli, Mailand 2017, S. 172.
10. Vgl. den Einleitungstext zur Ausstellung auf der Website der Collezione Maramotti (siehe auch Endnote 5).
11. Zum Abbau von seltenen Erden und seinen Implikationen vgl. Luitgard Marschall und Heike Holdinghausen, *Seltene Erden. Umkämpfte Rohstoffe des Hightech-Zeitalters*, München 2018.
12. Für Abbildungen zur Installation siehe die Website des Künstlers, <https://julian-charriere.net/projects/metamorphism> (30.6.2025). Auf Nachfrage beim Studio fand die Kunsthistorikerin Yvonne Volkart heraus, dass die Produktion der Objekte aufgrund der hohen Temperaturen industriell ausgelagert werden musste. Vgl. Yvonne Volkart, *From Trash to Waste. Zur Mediengeologie der Künste*, in: *TEXTE ZUR KUNST*, Bd. 108, Dezember 2017, S. 102–119.
13. Patricia L. Corcoran u.a., *An Anthropogenic Marker Horizon in the Future Rock Record*, in: *GSA Today*, Bd. 24 (H. 6), 2014, <https://rock.geosociety.org/net/gsatoday/archive/24/6/article/i1052-5173-24-6-4.htm> (30.6.2025).
14. Kirsty Robertson, *Plastiglomerate*, in: *e-flux Journal*, Issue #78, Dezember 2016, <https://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate> (30.6.2025).
15. Der Vorschlag einer neuen Epoche namens Anthropozän wurde 2024 von der International Commission on Stratigraphy abgelehnt. Auch in den Geisteswissenschaften wird der Begriff insbesondere aufgrund seines anthropozentrischen Fokus und seiner fehlenden Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Verursacher\*innen kritisiert. Ich nutze ihn als Begriff, um auf den Diskurs um den menschlichen Einfluss auf biologische, geologische und atmosphärische Prozesse zu verweisen.
16. Robertson 2016, *Plastiglomerate*, o. S.
17. Vgl. Kate Soper, *Post-Growth Living. For an Alternative Hedonism*, London/New York 2023 [2020] S. 19–27.
18. Soper 2000 [1995], *What is Nature?*, S. 151.

## Autorin

Nora Bergbreiter ist Kunsthistorikerin mit einem Schwerpunkt auf Kunst, Ökologie und Technologie. Sie erhielt ihren Master in Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin (2019). In ihrer Dissertation untersucht sie zeitgenössische künstlerische Strategien, die Elektroschrott als Material verwenden, um sozioökologische Themen zu fokussieren.

## Titel

Nora Bergbreiter, *Technologisierte Natur: ‚Natur‘ darstellen mit Elektroschrott?*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 50–54, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113773>.