

Michael Klippahn-Karge

Konservierte Prähistorie. Zur doppelten Fossilisation in der Gegenwartskunst

Fossiler Kapitalismus

Fossilien sind konservierte Prähistorie: sedimentierte Überreste, Abdrücke oder Spuren längst vergangener physischer Natur. Inmitten klimatischer Krisen wird das Fossile – an sich Relikt und Produkt geologischer Tiefenzeit – derzeit zum Bedeutungsträger von Naturerhalt stilisiert und extraktiven Praktiken des sogenannten fossilen Kapitalismus entgegengesetzt.¹ Bei Letzterem handelt es sich um ein Wirtschaftssystem, das ökonomisches Wachstum durch die Ausbeutung fossiler Rohstoffe erkaufte. Extraktivismus ist dabei ein maßgebliches Verfahren, um Kohle, Öl, im weiteren Sinne aber auch Metalle und Mineralien abzubauen beziehungsweise aus der Erde zu ‚gewinnen‘.² Übergeordnet beschreibt Extraktivismus aber auch Prozesse, die die Zeitlichkeit des Fossilen invertieren: Aus den planetaren Sedimentschichten wird jenes, über Jahrmillionen angelagerte, nicht nachwachsende und fossilisierte Material ausgegraben, das dann in kürzester Zeit für die Energieerzeugung oder Waren- und insbesondere Technologieproduktion verbraucht wird.³

Eine Kritik an den skizzierten industriekapitalistischen Eingriffen in den Planeten ist aktuell ein prominenter Impetus ‚ökologiereflexiver‘ Kunst.⁴ Künstlerische Arbeiten machen die Verwerfungen des Anthropozäns visuell geltend, indem sie Bilder für das Verhältnis von geologischer Tiefenzeit und gegenwärtiger Verbrauchsgesellschaft suchen. Dafür wird das ‚Prähistorische‘ vermehrt zitiert und damit ein Urzustand physischer Natur als Zeichen terrestrischer Unversehrtheit verklärt. In Form von Fossilien wird die Urzeit buchstäblich aus der Erde gegraben, in die Gegenwart geholt und in Kunstwerke integriert.⁵ Praktiken wie diese werden im kunsthistorischen Diskurs größtenteils affirmiert und als bedeutsame Bewusstseinsbildungen in Fragen von Klima-, Natur- und Umweltschutz gedeutet.⁶ Viel debattierte Beispiele sind etwa Werke von Julian Charrière (*1987), Cyprien Gaillard (*1980) und John Gerrard (*1974), mit denen sich dieser Beitrag kritisch befasst. Dabei

steht die These im Raum, dass an entsprechenden künstlerischen Arbeiten eine doppelte Fossilisation zu beobachten ist: erstens bezüglich einer argumentativen Starre der Kunst durch ihre eigene materielle Verstrickung in extraktive Prozesse und zweitens bezüglich einer überholten Vorstellung künstlerischer Autonomie, die gewissermaßen konserviert wird.⁷

Fossile Chiffren

Nach Ansicht des französisch-schweizerischen Konzeptkünstlers Julian Charrière hat Gegenwartskunst spezifische Möglichkeiten, die über herkömmliche Formen der Krisenvermittlung im Angesicht der ‚Bedürfnisse‘ einer exzessiv wachsenden Verbrauchsgesellschaft sowie des Zustands der Natur hinausgehen: Kunst solle Denkräume eröffnen, Wahrnehmungsweisen weiten und so eine Auseinandersetzung mit dem Klimawandel einfordern.⁸ Doch Charrières indirekte Handlungsaufforderung geht mit Eigentumsansprüchen einher. So seien „die Materialien, die die Natur besitzt, zum inhärenten Besitz der Zivilisation geworden“.⁹ Obgleich sich Charrière als Neoromanstiker stilisiert,¹⁰ legt sein Kommentar nahe, dass die physische Natur seitens Teilen der bildenden Kunst heute nicht mehr zuvorderst als der spirituelle Erfahrungsrahmen aufgefasst wird, der weit über das Selbst hinausreichen soll.¹¹ Der zitierten Haltung liegt vielmehr ein modernistisches Verständnis von Natur als kommodifizierbarem Objekt zugrunde; das heißt, Natur wird – wie es Jason Moore dargelegt hat – schlichtweg als billig und daher als willkürlich verbrauchbar aufgefasst.¹²

Die referierten Aussagen Charrières spiegeln sich in seiner Werkgenese wider: Speziell mit der Installation *Future Fossil Spaces* (2014–2017) schuf er ein prägnantes Beispiel für eine spezifische materielle Praktik, die über das Fossile nachdenkt und sich gleichzeitig um eine Kritik an der Ausbeutung von Rohstoffen als ‚billiger Natur‘ im Zeitalter des fossilen Kapitalismus bemüht (Abb. 1). Paradoxerweise wird dabei physische Natur als verwert-



Abb 1. Julian Charrière, *Future Fossil Spaces*, 2017, Installation, Ausstellungsansicht *Viva Arte Viva* – 57. Biennale di Venezia, 2017 (© Galerien Bugada & Cargnel, Paris; Dittrich & Schlechtriem, Berlin; Tschudi, Zuz; Sean Kelly, New York; Sies + Höke, Düsseldorf; Foto: Jens Ziehe).

bares Gut in das Kunstwerk integriert: Für die Installation verwendete Charrière lithiumhaltige Erde sowie Sole bolivianischer Salzseen – Ablagerungsgebiete trockenfallender Salzseen.¹³ Dieses Rohmaterial der Batterieindustrie ließ er in sein Berliner Atelier transportieren, um dort daraus besagtes Werk zu fertigen beziehungsweise fertigen zu lassen.¹⁴ Das in Bolivien abgebaute Bodenmaterial wurde hierzu in Blöcke geschnitten, um daraus monumentale Säulen aufzutürmen. So entstand im Baukastenprinzip ein ‚Salzlabyrinth‘,¹⁵ dessen Oberflächenstruktur als Reminiscenz an jene Erdschichten zu lesen ist, die Lithium enthalten. Damit soll wiederum auf Sedimentationsprozesse verwiesen werden, die sich gewöhnlich über Jahrtausende hinweg erstrecken und zur Anreicherung der unterirdischen Sole mit Lithium führen.¹⁶ Mit diesen künstlerisch sublimierten Resten fossiler Prozesse intendiert Charrière, den eingangs erwähnten Kontrast zwischen der extrem langsamen Sedimentation und der rapiden ökologischen Zerstörung andiner Salzseen sichtbar zu machen.¹⁷

Das Werk *Future Fossil Spaces* wurde unter anderem im Rahmen der 57. Biennale di Venezia, die 2017 unter dem Motto *Viva Arte Viva* stand, im ‚Pavillon der Erde‘ als Appell für mehr Rohstoffensibilität ausgestellt.¹⁸ Gleichwohl Charrière keine Fossilien im herkömmlichen Sinne verwendete, können aus erweiterter begrifflicher Perspektive auch Metalle wie Lithium als fossil gelten: Auch sie

sind das Ergebnis langwieriger geologischer Prozesse, nicht erneuerbar und damit endlich. Zugleich werden sie abgebaut, um in smarten Endgeräten Verwendung zu finden, die dann meist nur wenige Jahre halten.¹⁹ Abseits der im Material des Werks angelegten Ausweitung des geowissenschaftlichen Gegenstandsbereichs des Fossilen ist es aber vor allem der Titel – *Future Fossil Spaces* –, der auf das Fossile verweist: Laut Charrières Studio zielt er auf die negativen, da unterirdischen und künstlich geschaffenen Räume, die durch die Ausbeutung planetaren Materials künftig in die Erde gegraben werden.²⁰ Die Bezeichnung des Werks evoziert somit auch eine zeitliche Paradoxie: ein Zukünftiges, das bereits fossil erscheint, da es als Chiffre einer *Fossilen Moderne* – wie Andreas Folkers die auf fossile Brennstoffe angewiesene Gegenwart fasst – die verborgenen Räume der Prähistorie zugänglich macht.²¹

Im Gegensatz zu Verwissenschaftlichungen, die das Werk *Future Fossil Spaces* als signifikantes Beispiel künstlerischen Umgangs mit fossilem Material herausstellen,²² deuten Charrières eigene Reflexionen auf ein anderes Erkenntnisinteresse hin: In einer Geste kritischer Aufklärung begab er sich für die Recherche- und Entwicklungsphase des Projekts nach Bolivien und erklärte dies später damit, dass es sich um ein ihm unbekanntes Land handelte, das für ihn vor allem deshalb interessant wurde, weil dort Umweltkrisen als industriell umgeformte Landschaften sichtbar werden. Gerade die von ihm als entlegen und verlassen empfundene andine Gegend habe auf ihn eine „attraktive Aura des Unheimlichen“ ausgestrahlt, die es ihm erlaubt habe, seine „Komfortzone zu verlassen“, um als „Katalysator des kreativen Prozesses“ zu dienen.²³

Der geschilderte Prozess, Selbsterkenntnis im ‚Fremden‘ zu suchen, hat eurozentrische Wurzeln: So führt Charrière seine Suche nach Lithium auf Claude Lévi-Strauss’ Werk *Tristes Tropiques* (1955) und dessen Feldforschungen zurück.²⁴ In *Tristes Tropiques* beschreibt Lévi-Strauss vor allem seine Begegnungen mit indigenen Völkern Brasiliens. Der Titel des Buchs verweist auf seine Enttäuschung angesichts kolonialer Ausbeutung, Globalisierung und der Vernichtung indigener Kulturen. Lévi-Strauss distanziert sich zwar explizit von

einer kolonialen Perspektive, reproduziert jedoch seine eigene modernistische Haltung, indem er ‚das Andere‘ als Projektionsfläche für zivilisationskritische Reflexionen über ‚den Westen‘ nutzt. *Tristes Tropiques* kann daher als Ausdruck eines melancholischen Blicks auf ein ‚verlorenes Paradies‘ gelesen werden – was vielfach kritisch hinterfragt worden ist.²⁵ Charrière jedoch affirmiert Lévi-Strauss’ Vorgehen, indem er sich auf seiner Homepage mit Referenz auf Lévi-Strauss als „einen Anthropologen aus der Zukunft, der die Gegenwart erforscht“, stilisieren lässt: als Extraktor, der selbst „Material von seinen Feldforschungen mit nach Hause bringt.“²⁶ Dafür hob Charrière nach eigener Aussage in der andinen Salzwüste Boliviens in Teilen „den Schatz, den sie birgt – das weltweit größte Lithiumvorkommen“.²⁷ Diese Sublimierung von Lithium in Charrières Werk spiegelt einen Topos der Schatzsuche wider, der geopolitische Konflikte und ökologische Verwüstung in Narrative von Entdeckung transformiert: Lithium wird heute aufgrund seiner zentralen Rolle im Technologiesektor als das ‚weiße Gold‘ des 21. Jahrhunderts bezeichnet. Indem er diesen ‚Schatz‘ zu erbeuten sucht, revitalisiert Charrière ein kolonial Imaginäres. Die werkgrundierende extraktive Begegnung mit dem Globalen Süden wird dabei als heroische Mission zum Referenzrahmen seiner ästhetischen Praxis.

Dadurch, dass Charrière das lithiumhaltige Material aus dem ursprünglichen Kontext entfernte und es in den Kunstkontext überführte, werden die komplexen sozialen, ökologischen und politischen, vor allem aber neokolonialen Dynamiken um diese Rohstoffe ausgestellt und als ästhetisiertes Ensemble präsentiert. *Future Fossil Spaces* selbst erscheint so als Sediment einer neoliberalen Ästhetik, in der ökologische und geopolitische Konflikte als sublimen Erzählungen der Entdeckung inszeniert beziehungsweise davon überformt sind. Diesen seit den 1970er-Jahren dominierenden politischen Gesten eines kapitalistischen Wachstums- und Fortschrittsethos entsprechend,²⁸ schlussfolgert Charrière nach Frédéric Schwilden gar, dass das menschliche Eingreifen in die physische Natur „neue Naturwunder [schafft]. Die Tausende Meter tiefen und breiten Löcher von Kupferminen sind für ihn [Charrière, Anm. d. Vf.]

Wunder“.²⁹ Unter diese Wunder fallen für den Künstler neben der Lithiumgewinnung auch Atombombentests und andere Eingriffe des Menschen in den Planeten, die als individuelle Errungenschaften eines modernistischen Fortschrittsprimats gedeutet werden können. Im Echo dessen erscheint *Future Fossil Spaces* selbst als Teil jener fossilisierten Ordnung, die sie eigentlich sichtbar machen will: Rohstoffe werden ästhetisch so aufbereitet, dass ihre Abbaukontexte in den Hintergrund geraten. Charrière revitalisiert damit koloniale Narrative und überholte Vorstellungen von künstlerischer Autonomie.

Fossiles Material

Soziokulturelle und -materielle Komponenten eines Werks außer Acht zu lassen, verweist auf ein grundsätzliches strukturelles Problem, das freilich auch die Rezeption der Kunstwerke selbst erfasst, und zwar eine Tendenz, Krisen künstlerisch zu ästhetisieren und Kunstwerke von den politischen und ökonomischen Kontexten zu entkoppeln, die sie materialisieren, um eigene, kunstmarktwirtschaftliche Interessen zu bedienen. Inwieweit dieses Vorgehen kalkuliert sein kann, zeigt das Beispiel *Ocean II Ocean* (2019), eine elfminütige HD-Videoinstallation des französischen Künstlers Cyprien Gaillard. Ausgestellt wurde sie unter anderem auf der 58. Biennale di Venezia, die 2019 unter dem Titel *May You Live in Interesting Times* stattfand.

Ocean II Ocean ist eine zweikanalige Videoprojektion. Sie erzählt über geografische Grenzen und Zeiten hinweg die quasi-metaphorische Geschichte zweier Ozeane – der eine ein prähistorisches Meer, das nur noch in fossilisierten Steinschnitten als Reminiszenz an benthisches Leben existiert, und der andere ein Meer in der Gegenwart, dessen marines Ökosystem durch Industrialisierung, Verschmutzung, Überfischung und urbane Ausdehnung nahezu zerstört ist und durch Relikte der Industriegesellschaften gerettet werden soll. Zur Visualisierung des ersten Ozeans wird Bildmaterial aus U-Bahn-Systemen ehemaliger sowjetischer Städte wie Moskau, St. Petersburg, Kyjiw oder Tiflis gezeigt. Gaillards Kamera legt dabei den Fokus auf marmorverkleidete Wände, in denen fossile Einschlüsse, teils sogar ganze prähistorische Meereslebewese erkennbar sind. Im zweiten

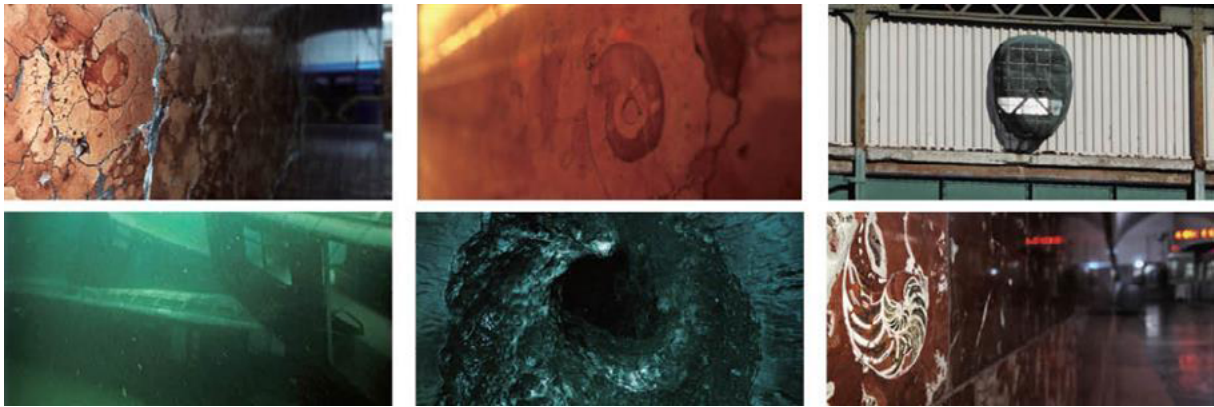


Abb 2. Cyprien Gaillard, *Ocean II Ocean*, 2019, Zweikanal-Videoinstallation (© Sprüth Magers, Los Angeles, Gladstone Gallery, New York; Stills: Cyprien Gaillard).

Teil der Projektion sind Aufnahmen von 2.500 entkernten New Yorker U-Bahn-Waggons zu sehen, die an der Ostküste der USA in den 2000er-Jahren im Atlantik versenkt wurden, um neuen Lebensraum für marine Organismen zu bilden (Abb. 2).³⁰

In Gaillards Ausstellung *Reefs to Rigs* (2020) in der Galerie Sprüth Magers in Los Angeles vollzog sich eine bemerkenswerte Transformation dieses filmischen Settings und des darin gezeigten Materials: Einzelne Motive der Videoarbeit *Ocean II Ocean*, die dort ebenfalls vorgeführt wurde, übersetzte der Künstler in eine Serie von Objekten, deren Präsenz im Galerieraum ein ambivalenteres Verhältnis gegenüber Zerstören und Bewahren offenlegt – vor allem in Bezug auf eine Romantisierung des Ruinösen, das Gaillard in nahezu seiner gesamten Werkpraxis in modernistische, künstlerisch tradierte und damit leicht(er) konsumierbare Formen überführt.³¹ Unter dem Titel *Overburden* (2020) zeigte er Arbeiten, die die Sujets seiner Videoarbeit formal in objekthafte, malerisch anmutende und mit echten benthischen Fossilien patinierte Kalksteinplatten transformieren, jeweils montiert auf wabenförmigen Aluminiumträgern in klassischem Leinwandformat und gelabelt mit dem Signum der New Yorker U-Bahn. Sie gleichen damit jenen Wänden voller Fossilien, die sich in den U-Bahnhöfen ehemaliger sowjetischer Metropolen in *Ocean II Ocean* als Reminiszenzen an urzeitliche Ozeane finden (Abb. 3 & 4).

Mit *Overburden* evoziert Gaillard dieselben geologischen Zeitschichtungen wie die im Film gezeigten Metro-Wände, die mit ihren Fossilien

und dem Licht vorbeirauschender moderner U-Bahnen zwischen Prähistorie und Heute oszillieren. Doch durch die Transformation in distinkte, wandgebundene Objekte scheint die immersive Auseinandersetzung mit geologischer Tiefenzeit und ökologischen Verflechtungen nun als eine Art plastischer Nachklang in eine kommerzialisierte Fragmentierung umzuschlagen. Insbesondere die kunsthistorische Aufwertung einer Arbeit wie *Ocean II Ocean* durch die 58. Biennale di Venezia verlagert den Fokus von einer ökosensiblen Denkbewegung des Künstlers auf ein verkaufbares Objekt. Anstatt extraktive Ideologien subversiv zu unterlaufen, macht Gaillard sie mit *Overburden* zur Ware sogenannter Blue-Chip-Galerien. Seine Werkserie inszeniert in dem Ansinnen, Natur im Wandel abzubilden, somit nicht nur die ästhetische Transformation von Fossilien in Kunst, sondern auch die ökonomische Umwandlung von Kritik in ein Produkt für den Kunstmarkt.

Simulierte Fossilien

Wird in Gaillards Werk der materielle Zugriff auf die Prähistorie geradezu enthusiastisch und damit in modernetypischer Selbstvergewisserung der eigenen künstlerischen Fortschrittlichkeit forciert, so werden angesichts des Digitalen als neuem Produktionsparadigma der Kunst der 2010er-Jahre Fossilien auch aus Daten modelliert. Dies deutet auf eine weitere Perspektivverschiebung hin: Neben dem argumentativen Fossilisieren durch chiffrierte und materielle Verflechtungen steht nun eine zu ebendieser Verquickung distanzierte

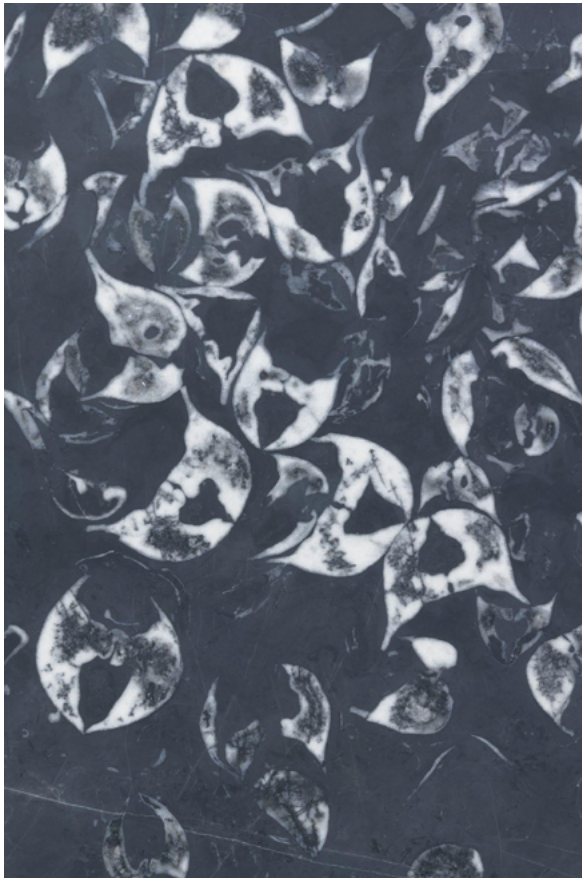


Abb 3. Cyprien Gaillard, *Overburden*, 2019, patinierte Aluminiumträger, Ausstellungsansicht *Reefs to Rigs*, Sprüth Magers, Los Angeles, 2020 (© Sprüth Magers, Los Angeles, Gladstone Gallery, New York; Foto: Sprüth Magers).

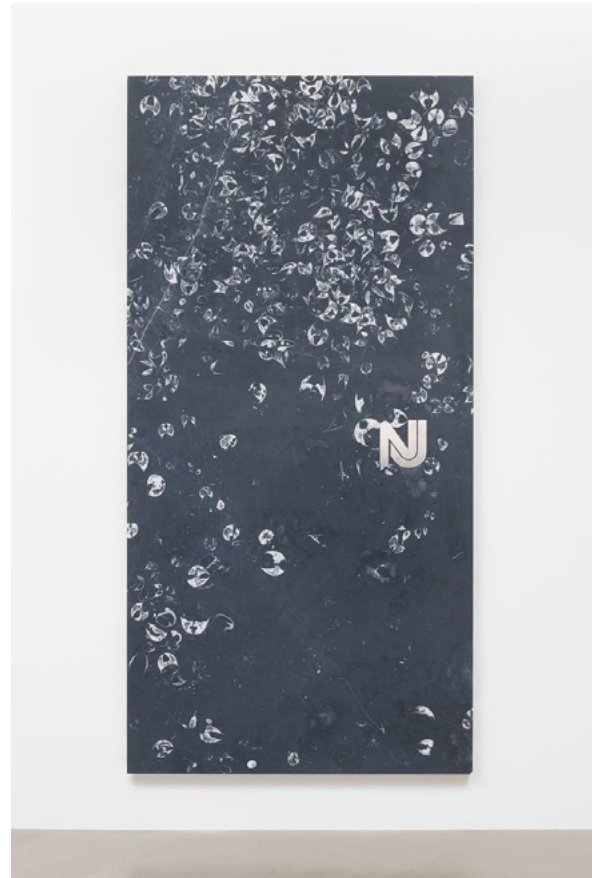


Abb 4. Cyprien Gaillard, *Overburden*, 2019, patinierte Aluminiumträger, Detail, 2020 (© Sprüth Magers, Los Angeles, Gladstone Gallery, New York; Foto: Sprüth Magers).

immaterielle Ästhetisierung zur Disposition. Dabei ist – in Abhängigkeit von Kontext und Ökonomie – vor allem die Form entscheidend, in der das Fossile als symbolpolitische Spur katastrophischer Endzeitstimmung als Verweis auf eine nachmenschliche Zukunft vorgeführt wird. Übergeordnet werden so Prähistorie und Posthistorie parallelisiert – also die Urzeit und eine weite, doch ahistorische „Gegenwart der Simultaneitäten“, die durch ihre Fülle an Möglichkeiten Veränderung hemmt.³²

Bei John Gerrards *Western Flag (Spindletop, Texas)* (2017) handelt es sich um eine digitale Echtzeitsimulation, die einen wichtigen Ursprungsort des globalen Erdölzeitalters als postindustrielles Trümmerfeld inszeniert: das texanische Spindletop. Hintergrund ist die Entdeckung der dortigen Ölquelle *Lucas Gusher* im Jahr 1901, die – obschon ihre Reserven längst versiegt sind – bis heute als Ausgangspunkt der industriellen, von den USA ausgehenden fossilen Rohstoffextraktion

gilt. Gerrard transformiert diesen Mythos des modernen Ölbooms in ein symbolisch aufgeladenes, virtuell erzeugtes Bild, in eine gigantische LED-Installation, die eine Endlosschleife zeigt, in der aus einer animierten Fahnenstange schwarze Rußschwaden austreten und eine zerfetzte wehende Flagge formen. Die Lichtverhältnisse in Gerrards *Simulation* entsprechen dabei dem Tages- und Jahresrhythmus des realen Orts in Texas (Abb. 5).³³

Das Werk wurde ursprünglich vom britischen TV-Sender Channel 4 anlässlich des Earth Day 2017 bei Gerrard in Auftrag gegeben und als 24-stündige Unterbrechung des regulären Fernsehprogramms realisiert. Seither wird es als öffentlich installierter LED-Kubus gezeigt – etwa 2019 im Rahmenprogramm der Klimakonferenz der Vereinten Nationen in Madrid, der der COP25. Dort diente es als Symbol für den fragwürdigen Umgang mit fossiler Energie, während die Konferenz, die unter dem Leitsatz *TimeForAction* stand, als Nullrunde mit Minimalkompromissen endete.³⁴



Abb 5. John Gerrard, *Western Flag (Spindletop, Texas)*, 2017, Computersimulation als endloser Videoloop, Ausstellungsansicht Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2019 (© John Gerrard, Foto: Roberto Ruiz | TBA21).

Die technologische Basis des Werks – vor allem der schnelle Hardwareverschleiß und der immense Stromverbrauch – stehen in einem offensichtlichen Spannungsverhältnis zur ökologischen Thematik der Arbeit. Das sind allesamt Aspekte, die in klimapolitischen Inszenierungen solcher Werke als ‚Klimagipfelkunst‘ meist außen vor bleiben.³⁵ So gilt es offenbar als ethisch ausreichend, die Zerstörung von Landschaften durch die Ölindustrie mittels einer rußenden Flagge vor einer dystopisch anmutenden Silhouette effektiv ins Bild zu setzen, um damit den Eindruck latenter Gewalt zu vermitteln und mit der Farbigkeit auf Verlust und Trauer zu verweisen.³⁶ Wenngleich hier auch keine moralische Lesart neoliberaler Argumente über den individuellen Verbrauch von Kunstwerken postuliert werden soll, so verdeutlichen die Paradoxien zwischen Inhalt und Verschleiß des Werks doch eins: Kunst, die als Beitrag bei symbolpolitischen Veranstaltungen zum Einsatz kommt, oszilliert zwischen vermeintlicher Kritik und materieller Komplizenschaft. Es scheint geradezu symptomatisch für den (Miss-)Erfolg solcher Events, *Western Flag* im Kontext von Klimakonferenzen als affizierendes Mahnmal gegen eine eskalierende Verschwendungskultur zu inszenieren und dabei gleichzeitig zu ignorieren, dass eine künstlerische Arbeit in einem derartigen Kontext vorrangig zu kulturellem Kapital wird.

Doppelte Fossilisation

Der vorliegende Beitrag hat exemplarisch gezeigt, dass fossiles Material als Medium verschiedentlich in künstlerische Arbeiten integriert wird, um das Verhältnis von geologischer Tiefenzeit und dem raschen Rohstoffverbrauch der spätmodernen Informationsgesellschaften vor der Folie einer sich durch Rohstoffextraktion wandelnden Natur deutlich zu machen. In kuratorischen und kunsthistorischen Kontexten werden Fossilien, die kontextuell, materiell oder virtuell in Kunstwerke eingebunden sind, als Verweis auf eine vormals intakte physische Natur ausgedeutet. Kritische Analysen künstlerischer Praktiken, Werkideen und damit verbundener Kommodifizierungen von Naturderivaten wie Lithium oder Öl können hingegen enthüllen, inwiefern der Verweis auf die Prähistorie zu großen Teilen eher Symbolpolitik im Dienste ökonomischer Marktstrukturen und deren Erhalts ist als ein tatsächliches Interesse an Wandel. Künstler:innen und andere Akteur:innen des Kunstfelds arbeiten im Reigen von Institutionalisierungsprozessen so – indirekt – an einer doppelten Fossilisation ihrer selbst: einerseits im Hinblick auf die von ihnen geschaffenen Kunstwerke und deren Verwissenschaftlichung im Angesicht materieller Verflechtungen mit extraktiven Prozessen, andererseits im Hinblick auf deren Institutionalisierung und Ökonomisierung.

Endnoten

1. Matthias Schmelzer und Melissa Büttner, *Fossil Mentalities: How Fossil Fuels Have Shaped Social Imaginaries*, in: *Geoforum*, Bd. 150, 2024, <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2024.103981>.
2. Vgl. Alberto Acosta, *Extractivism and Neoextractivism: Two Sides of the Same Curse*, in: *Beyond Development: Alternative Visions from Latin America*, hg. v. Miriam Lang und Dunia Mokran, Quito 2013, S. 61–86.
3. Vgl. Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis 2015, S. 29–58.
4. Unter dem Begriff der ‚ökologiereflexiven Kunst‘ untersucht derzeit die Forschungsgruppe „Kunst, Umwelt, Ökologie“ am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München Positionen der Gegenwartskunst, die die ökologische Krise reflektieren, ohne jedoch ihre Bedeutung in dem damit zusammenhängenden Kunstfeld zu befragen und Abhängigkeiten zu benennen.

5. Vgl. etwa Kerstin Flasche, *Minerals that Matter. Kristalle und Mineralien in der Kunst des 21. Jahrhunderts*, München 2025.
6. Zu einer Kritik sogenannter Klimakunst nebst zahlreichen Beispielen vgl. Linn Burchert, *Kunst und Klimapolitik*, in: *Kunstchronik*, Bd. 77 (H. 8), 2024, S. 584–589.
7. Zur Verhältnisbestimmung von Ausstellungspraxen und der Revitalisierung der Figur des Abenteurers in entsprechenden Kunstwerken vgl. Michael Klippahn-Karge, *(Re-)Quest for Precarious Material. Exhibition Economies and the Artist as Adventurer*, in: *Exhibition Ecologies*, hg. v. Regine Ehleiter und Friederike Schäfer, Berlin 2026 [im Erscheinen].
8. Vgl. Julian Charrière in Kevin Hanschke, *Interview: Art Needs Nature*, in: *Collectors Agenda*, 2022, <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/julian-charriere> (1.7.2025).
9. Julian Charrière in Jane Morris, *Interview: The Name's Charrière, Julian Charrière*, in: *The Art Newspaper*, 13.6.2017, <https://www.theartnewspaper.com/2017/06/13/interview-the-names-charriere-julian-charriere> (1.7.2025).
10. Frédéric Schwilden, *Das Salz von Venedig*, in: *Focus*, H. 20, 2017, S. 95.
11. Vgl. etwa *Das Bild der Natur in der Romantik. Kunst als Philosophie und Wissenschaft*, hg. v. Nina Amstutz u. a., Münster 2021.
12. Jason W. Moore, *The Rise of Cheap Nature*, in: *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, hg. v. dems., Oakland, CA 2016, S. 78–115.
13. Zum Lithiumabbau in Bolivien siehe *The Struggle for Natural Resources: Findings from Bolivian History*, hg. v. Carmen Soliz und Rossana Barragán, Albuquerque 2024.
14. Vgl. Schwilden 2017, *Das Salz von Venedig*, S. 92.
15. „With a nod to the hexagonal rooms of the library in Jorge Luis Borges's story *The Library of Babel*, the artist's interest concerns the body of knowledge that is stored in the salt segments“, in: Studio Julian Charrière, *Viva Arte Viva – 57th Venice Biennale 2017, Julian Charrière Online Archive*, 2017, <https://julian-charriere.net/projects/exhibition-venice-biennale> (1.7.2025). An anderer Stelle wird beschrieben, dass sich die Kosten für die Herstellung der Arbeit auf ein ‚Schnäppchen‘ belaufen haben, und zwar auf 20.000 Euro, vgl. Schwilden 2017, *Das Salz von Venedig*, S. 92.
16. Vgl. Julian Charrière: *Future Fossil Spaces*, hg. v. Nicole Schweizer, Mailand 2014.
17. Vgl. Studio Charrière 2017, *Viva Arte Viva*.
18. Vgl. Ann-Katrin Günzel, *Pavillon der Erde*, in: *Kunstforum international*, Bd. 247, 2017, S. 160–173.
19. Vgl. Michael Klippahn-Karge, *Bildökologie. Materielle Lasten immaterieller Erscheinungen*, Berlin 2025, S. 18–27.
20. Vgl. Studio Charrière 2017, *Viva Arte Viva*.
21. Vgl. Andreas Folkers, *Fossile Moderne. Eine Naturgeschichte der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2026 [im Erscheinen].
22. Vgl. etwa Hauke Ohls, *Das (neo-)extraktivistische Paradigma in der Gegenwartskunst*, in: *Kritik des Neo-Extraktivismus in der Kunst der Gegenwart*, hg. v. dems. und Birgit Mersmann, Lüneburg 2024, S. 19–29.
23. „The Salar de Uyuni in Bolivia [...] is a place of friction [...]. My obsession with this place grew and grew. [...] In terms of making work, I have to leave my comfort zone. I force myself away from my everyday life – it's a catalyst for my creative process. It's risky because the unknown is dangerous in its own right. There can be something frightening about the air of danger around some of these places, but their uncanniness attracts me.“, in: Charrière/Morris 2017, *Interview: The Name's Charrière*.
24. Vgl. Studio Charrière 2017, *Viva Arte Viva*.
25. Vgl. etwa Jacques Derrida, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, in: *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, hg. v. Richard Macksey und Eugenio Donato, Baltimore/London 1972, S. 147–165 oder Maurice Godelier, *Claude Lévi-Strauss: A Critical Study of His Thought*, London 2018.
26. „[...] an anthropologist from the future who studies the present [...], Charrière brings materials back home from his fieldwork.“, in: Studio Charrière 2017, *Viva Arte Viva*.
27. „In his book *Tristes Tropiques*, the anthropologist Claude Lévi-Strauss writes that he wished to have lived fifty years earlier, ‚in the days of real journeys, when it was still possible to see the full splendor of a spectacle that had not yet been blighted, polluted and spoilt.‘ More than fifty years later, the artist Julian Charrière travels to Bolivia, to the Salar de Uyuni, the world's largest salt flat. [...] Yet over the next fifty years, the treasure it harbors, the largest lithium deposit in the world, will drive a dramatic transformation of this landscape.“, in: ebd.
28. Für eine Übersicht über die Klimaverhandlungen seit 1972 bis zu den Weltklimakonferenzen ab 1992 vgl. Nick Reimer, *Schlusskonferenz. Geschichte und Zukunft der Klimadiplomatie*, München 2015; *Globalising the Climate. COP21 and the Climatisation of Global Debates*, hg. v. Edouard Morena u.a., London 2017; Ulrich Ranke, *Klima und Umweltpolitik*, Heidelberg 2019.
29. Vgl. Schwilden 2017, *Das Salz von Venedig*, S. 95.
30. Vgl. Phoebe Parke, *Dumping Subway Trains into the Ocean... in a Good Way*, in: *CNN*, 27.2.2015, <https://edition.cnn.com/2015/02/26/world/subway-cars-coral-reef> (1.7.2025).
31. Vgl. Curatorial Statement, Cyprien Gaillard: *Overburden*, in: *Accelerator*, 2019, <https://acceleratorsu.art/en/utstallning/cyprien-gaillard-en/> (1.6.2025).
32. Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010, S. 16–17.
33. Vgl. Ben Eastham, *One Take: John Gerrard's Western Flag (Spindletop, Texas)*, in: *Frieze*, 1.6.2017, <https://www.frieze.com/article/one-take-john-gerrards-western-flag-spindletop-texas> (1.7.2025).
34. Vgl. ebd.
35. Vgl. Linn Burchert, *Artist Leaders: Gegenwarts-künstler:innen auf politischem und ökonomischem Parkett*, in: *Der Beitrag der Kunst/Geschichte zu*

Herausbildung, Diskussion und Aushandlung gesellschaftlicher Fragen. Festschrift für Verena Krieger, hg. v. Elisabeth Fritz, Paderborn 2025, S. 85–104; <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/451978827?context=projekt&task=showDetail&id=451978827&> (1.7.2025).

36. Vgl. Eastham 2017, *One Take*.

Autor

Michael Klippahn-Karge ist Kunsthistoriker und leitet seit Oktober 2025 den Forschungsschwerpunkt „Geschichte und Theorie von Kunst und Design“ an der HGB Leipzig. Zudem ist er unter anderem assoziierter Wissenschaftler der Forschungsgruppe „Kunst, Umwelt, Ökologie“ am ZI München, wo er zuvor bereits als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war. Er promovierte in Kunstgeschichte an der TU Dresden. Er forscht und publiziert zum Verhältnis von Technologie und Spiritualität, zu Umwelt- und Ökologievorstellungen sowie zu KI und Queerness in Gegenwartskunst und visueller Kultur.

Titel

Michael Klippahn-Karge, *Konservierte Prähistorie. Zur doppelten Fossilisation in der Gegenwartskunst*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 55–62, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113774>.