

Christiane Heibach

Von der Land Art zur Klimakapsel: Ökologische Utopien in der Medienkunst



Abb. 1: *Super Star – A mobile China Town*, Entwurf MAD 2008

Dieser futuristisch anmutende mobile Riesenstern (Abb. 1) ist keine Waffe aus der Star-Wars-Serie, sondern ein Entwurf für eine Wohnform der Zukunft: Das chinesische Architekturbüro MAD stellte *Super Star – A Mobile Chinatown* als Utopie zukünftiger Lebensräume 2008 auf der Architektur-Biennale in Venedig vor. Handlungsleitend für das Konzept des Architektenkollektivs waren – so ist es einem Video von MAD zu entnehmen¹ – vor allem zwei Kriterien: maximale Unabhängigkeit von äußeren Ressourcen und größtmögliche Mobilität. MAD antwortet mit diesem Entwurf auf Fragen der zukünftigen globalen Lebensgestaltung, die aus einer pessimistischen Zukunftseinschätzung hervorgehen: Schon 1972 prognostizierte der unter dem Titel *The Limits to Growth* veröffentlichte Bericht des Club of Rome eine durch ungebremstes Bevölkerungswachstum und Ressourcenknappheit zu erwartende ökologische Katastrophe für das Ende des 20. Jahrhunderts. 36 Jahre später, zum Zeitpunkt des Entwurfs von *Super Star*, hat sich an der Prognose nichts geändert – außer dass der für die

Jahrtausendwende angekündigte Kollaps bisher noch nicht eingetreten ist, die Katastrophe aber inzwischen zu einer Art kollektivem Imaginären geworden ist, das zumindest in der künstlerischen wie auch designerischen Fiktion sehr präsent ist und sogar schon eine Art Genre-Begriff geprägt hat: den der Ökotope. Ökotypen stehen für Visionen über die Lebensbedingungen unter den Vorzeichen ökologischer Gefährdung. Der Begriff „Ökoptopia“ ist dabei etymologisch durchaus ernst zu nehmen: Das „Nicht“ aus dem Wort von Thomas Morus, U-topie, wird hier durch „Öko“-, also eigentlich kommend vom griechischen, „oikos“, Haushalt (im Sinne von Haushalts- und Wirtschaftsgemeinschaft), ersetzt. Damit verweist das Wort vor allem auf die systemische Struktur und die inhärent soziale Komponente solcher Phantasien: Anders als Utopien beruhen Ökotypen auf klaren Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, zwischen dem ‚Haushalt‘ als Organisationseinheit und dessen Umwelt, wie noch zu zeigen sein wird.

Zudem schließt die Ökotope zwar strukturell an die Utopie als dem Denken von Möglichkeiten vor dem Hintergrund konkreter aktueller Gegebenheiten an, geht jedoch über soziale und politische Fragestellungen hinaus, da ein Ökosystem nicht nur artgleiche Gemeinschaften, sondern *artverschiedene* Elemente aneinander bindet. Indem Ökotypen definieren, wer alles zum *oikos* gehört und wo die Grenze zum Anderen, zum Außen und Ausgeschlossenen gezogen wird, verweisen sie ganz grundsätzlich auf die Modellierung unserer (menschlichen) Identität als Lebewesen im Verbund mit anderen Entitäten. Diese Modellierungen sind zwangsläufig nicht einheitlich, aber gerade der Blick auf die ästhetischen Entwürfe solcher Visionen erlaubt es, Trends abzulesen, die auf bestimmte Grundannahmen einer Gesellschaft über das Mensch-Umwelt-Verhältnis verweisen.

Der Beitrag versucht im Folgenden, anhand einiger Beispiele die Entwicklung seit Ende der 1960er Jahre

nachzuzeichnen und bestimmte Grundzüge herauszuarbeiten, um Trendparallelen beziehungsweise -unterschiede identifizieren zu können. Dabei kristallisieren sich zwei große Typen von Ökotopten heraus: eine techno-optimistische anthropozentrische, die die Zeit vor der Jahrtausendwende weitgehend prägt, und eine (zunehmend dominant werdende) postapokalyptische, die das Leben nach der Katastrophe imaginiert und den Menschen von der Führungsposition des Ökosystems verbannt sieht.

Ökotopten der 1960er bis 1990er Jahre

Am prominentesten für die Bearbeitung ökologischer Themen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre steht die Land Art, die als ästhetische Stellungnahme zum Verhältnis von Mensch und Natur gelesen werden kann², obwohl ihre Wurzeln nicht nur im Umweltsdenken liegen³.



Abb. 2: *Spiral Jetty* (1970)

1970 legte Robert Smithson mit großem logistischem Aufwand diese Spirale aus Stein in den Lake Utah, bekannterweise ein Salzsee. *Spiral Jetty* ist 460 Meter lang, 4,6 Meter breit und besteht aus 6500 Tonnen Basaltblöcken. Die Aufschüttung der Spirale dauerte zwei Wochen, die Planung zwei Monate. Entstanden ist eine skulptural anmutende Formation, die in ihrer Symmetrie und Formen-Harmonie der „natürlichen“ Gestalt des Sees und seiner Umgebung entgegensteht. Gerade dieser artifizielle Charakter von *Spiral Jetty* lässt die Grenze zum „Natürlichen“ besonders manifest werden und wird noch dadurch unterstrichen, dass Smithson die *Spiral Jetty* anschließend der Natur und den transformativen Kräften des Klimas überlässt. Die Skulptur, so Smithson, „had to be

physical enough to withstand to all these climate changes, yet it's intimately involved with those climate changes and natural disturbances“⁴.

Das Konzept der *Spiral Jetty* wie auch anderer Land-Art-Projekte ist mehrdimensional: Zum einen fordert es innerhalb des Kunstdiskurses, also innerästhetisch, den traditionellen Werkbegriff heraus: *Spiral Jetty* ist nicht transportabel, sie ist an die Umgebung gebunden, für die sie gestaltet wurde. Sie kommuniziert damit ein Verständnis von Skulptur, das sich nicht mehr an den Kriterien von Statik, Dauerhaftigkeit und Unveränderbarkeit orientiert. Das menschliche Artefakt wird Transformationen durch nicht-menschliche Akteure wie beispielsweise Wetterphänomenen (Regen, Schnee, Temperaturschwankungen) ausgesetzt, die für den Menschen wiederum nur durch langfristige Beobachtung manifest werden⁵. Auf diese Weise entsteht zum anderen ein (intendiertes) Spannungsfeld zwischen dem Gestaltungswillen des Künstlers und der Gestaltungskraft der Natur. Und doch kann der anthropozentrische Kunstbegriff damit nicht in letzter Konsequenz ausgehebelt werden: Denn die meisten ortsspezifischen Land-Art-Projekte präsentieren sich vor allem durch Re-Medialisierungen in Film und Photographie und werden darüber wieder zu Gegenständen künstlerisch-menschlichen Gestaltungswillens⁶. Letztlich wird durch die Gegenüberstellung mit der Natur die Persistenz der Intention als Kriterium für die Kunst sogar noch betont, denn der künstlerische Wille triumphiert umso stärker in der Kontrastierung zur Natur.

Spielt die Land Art auch in ihren anderen Ausformungen mit den verschiedenen, meist skulptural inspirierten Möglichkeiten, Landschaft zu verändern⁷ oder Naturmaterialien in den Ausstellungsraum zu transferieren (z.B. im Fall von Walter de Marias *Earth Room* oder den Mud Paintings von Richard Long), so tritt der spiritistische Schamane Joseph Beuys in seiner Performance *I like America and America likes me* (1974) der Frage nach dem Mensch-Umwelt-Verhältnis performativ entgegen: Auf Betreiben des Galeristen René Block reist Joseph Beuys nach New York, lässt sich dort mit einem Krankenwagen vom Flughafen zur Galerie bringen, um in einem Raum mehrere Tage mit einem Kojoten zusammenzuleben⁸. Es entspinnt sich eine Beziehung zwischen den beiden Ko-

habitanten, denn Beuys sieht in dem Kojoten den eigentlichen Stellvertreter eines archaischen Amerikas, so dass das Zusammenleben mit diesem zu einem Symbol für ein Leben in Einklang mit den eigenen Wurzeln und der Natur wird. Und doch steht hinter dieser scheinbar paritätischen Konstellation wiederum der Künstler, der die Bedingungen für alle Beteiligten – so auch den Kojoten – festlegt: Die Begegnung findet in einem menschen- und nicht tiergerechten umgebauten Raum statt, Beuys ‚bewaffnet‘ sich mit schützenden Decken, einem Stock und allerlei anderen Gerätschaften, während der Kojote nur seine animalischen Instinkte als Schutz mitbringt. Allein der Akt der Fütterung des Tieres durch Beuys zu Beginn der Performance deutet auf die tatsächlichen Machtverhältnisse hin, die durch den Raum und die Umstände gegeben sind. So erzielt Beuys‘ Aktion ebenso wie die Land Art den widersprüchlichen Effekt, dass die Zusammenführung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zwar auf die ökologische Frage nach der Gestaltung eines gemeinsamen Lebensraums verweist, der Mensch diese spezielle Situation aber fraglos intentional herbeiführt und gestaltet und so seine Machtposition implizit untermauert.

Diese ökologisch inspirierten Projekte der 1970er Jahre sind somit Repräsentanten einer Umweltauffassung, in der der Mensch sich nach wie vor in der führenden Rolle sieht: Gerade in dem Bestreben, eine hierarchiefreie Beziehung zwischen Mensch und ‚Natur‘ (oder nicht-menschlichen Akteuren, um mit Bruno Latour zu sprechen)⁹ zu propagieren, beansprucht er Definitionsmacht für sich, indem er über die Grenze zwischen sich und den anderen Lebewesen beziehungsweise Elementen der Natur entscheidet. Diese Diagnose wird auch durch einen Blick auf die Literatur bestätigt: Der amerikanische Publizist Ernest Callenbach veröffentlicht beispielsweise 1975 seinen Doku-Roman *Ecotopia*, in dem er einen Journalisten auf die Reise zu einer idealen ökologischen Gesellschaft schickt und ihn vom Saulus der Wegwerfgesellschaft zum Paulus der ökologischen Achtsamkeit werden lässt¹⁰. Johannes Mario Simmel veröffentlicht 1990 seinen Ökothriller *Im Frühjahr singt zum letztenmal die Lerche*, der von Seveso bis zu Tschernobyl reale Umweltkatastrophen in eine Thrillerhandlung einbettet, dabei aber ernsthafte und konkrete politische Handlungs-

empfehlungen entwickelt¹¹. Beides sind Zukunftsvisionen, die fest daran glauben, dass dem Menschen die Handlungshoheit bei der ökologischen Weltrettung zukommt. Grundlage dieses Denkens ist nach wie vor der klassische Dualismus zwischen Mensch und Natur – dabei ist die Natur das „Andere“ und implizit auch moralisch „bessere“ Ideal, in dessen Gleichgewicht der Mensch eingreift und das er stört. Dadurch jedoch wird er wiederum zu demjenigen Akteur, der als einziger dieses Gleichgewicht wieder herstellen kann.

Hinter diesen Konzeptionen steht nach wie vor der Glaube an eine dualistische Weltaufteilung, in der auf der einen Seite die menschengemachte Kultur, auf der anderen Seite die ‚natürliche‘ Natur steht. Latour hat diese Auffassung als eine der großen Fiktionen der Moderne entlarvt, indem er sie impliziten und expliziten Praktiken des Alltags und der Wissenschaften gegenüberstellt, in denen die Grenze zwischen Mensch und Natur verschwimmt¹². Zugespielt formuliert: Aus einer handlungsorientierten Perspektive gelten keine ontologischen Unterscheidungen mehr, sondern nur noch Relationen und Dynamiken. Und doch wird die politische ökologische Diskussion bis heute genau von diesem fiktiven Dualismus zwischen agierendem Menschen und passiver Natur getragen¹³ – dahinter steht wiederum ein Techno-Optimismus, in dem sich Motive des kybernetischen Denkens finden.

Das kybernetische Denken als Utopie

Die Kybernetik entwickelt sich in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren zu einer Leitwissenschaft, die ihr Systemdenken auf alle Lebensgebiete von der Biologie über die Technologie bis zur Kommunikation, Pädagogik und Beratung ausdehnt¹⁴. Vorausgesetzt wird eine grundlegende Isomorphie in den Kommunikations- und Steuerungsmechanismen zwischen Lebewesen und Maschine (so etwas modifiziert der Untertitel von Norbert Wiensers 1949 erschienenem Klassiker *Cybernetics*). Dabei werden Muster maschineller Funktionsweisen auf den Menschen übertragen und vice versa – die fruchtbare Kommunikation zwischen Ingenieuren, Mathematikern, Biologen und Anthropologen wie Norbert Wiener, Gregory Bateson, Humberto Maturana und Francesco Varela legt davon Zeugnis ab – bis hin zur Einflussnahme auf die Soziologie, wie

Die Kybernetik, so könnte man weiter argumentieren, ist daher *inhärent utopisch* verfasst: die Prinzipien der Systemautarkie, des Gleichgewichts und der prognostischen Sicherheit sind – so meine These – auch die Grundmerkmale von ÖkotoPIen. Doch gleichzeitig offenbart die Kybernetik damit auch ihren ambivalenten Charakter, denn diesen Merkmalen unterliegt ein weiteres Grundprinzip: das der Steuerung. Dies zeigt sich indirekt schon in Buckminster Fullers berühmter Metapher vom Raumschiff Erde, die im Wesentlichen auf der Idee eines operational geschlossenen, autopoietischen Systems beruht, dessen Selbstregulationskräfte unbedingt im Gleichgewicht gehalten werden müssen. Die Komplexität dieses Systems wird durch das geprägt, was Fuller „Synergien“ nennt – die Tatsache, dass das Verhalten des Systems nicht notwendigerweise von seinen einzelnen Bestandteilen abhängt²⁰. Damit öffnet sich die Tür für das Prinzip des Zentralismus bei der Steuerung derart komplexer Systeme – und mit ihm die Amivalenz zwischen Ordnung und Totalitarismus²¹. Bei der Aufarbeitung der Geschichte ist dieser Aspekt der Kybernetik auch zunehmend in den Fokus der Kritik gerückt²².

Und hier sind wir letztlich an dem Punkt, an dem sich die Demarkationslinie von einer ÖkotoPIe des Optimismus zu einer ÖkotoPIe des Pessimismus ziehen lässt. Während erstere geprägt ist von einem Glauben an die Macht menschengemachter Technologien, schreiten wir seit einigen Jahren in die Richtung von ÖkotoPIen, in der diesen nicht mehr die dominante Rolle zukommt beziehungsweise sie nur noch dazu dienen, das Überleben des Menschen im Kampf mit der unwirtlich gewordenen Umwelt zu sichern. Derartige Visionen entwickeln sich entlang der Imagination der Katastrophe, die, wie Eva Horn in ihrer Untersuchung *Zukunft der Katastrophe* zeigt, zu einem wichtigen Topos der Selbstvergewisserung unserer gegenwärtigen Kulturen geworden ist²³.

ÖkotoPIen des Pessimismus

Unter diesen Prämissen können wir erneut einen Blick auf den Entwurf von MAD werfen. Dabei zeigt sich, dass eine derart auf Autarkie und Selbstorganisation abhebende ÖkotoPIe offensichtlich eine ganz bestimmte Vorstellung vom Leben in der Zukunft hat: So soll der Austausch zwischen dem ÖkotoPI – der archi-



Abb. 4: Die Spiegelwelt Elysium als autarkes raumschiffartiges Gebilde.

tektonischen Hülle – und der „natürlichen“ Umwelt²⁴ weitgehend minimiert werden – scheinbar, um Ressourcen zu schonen, letztlich aber auch, um einer maximal kontaminierten Umwelt einen künstlichen Lebensraum entgegenzusetzen.

Damit zeigt sich die der ÖkotoPIe innewohnende Ambivalenz, denn genauso, wie die Utopie ihre eigene Negativität als Dystopie impliziert, enthält auch die Vision der ÖkotoPIe ihre dunkle Seite. Insbesondere im Genre des Science Fiction – sei es in der Literatur, sei es im Film – werden Visionen einer Welt, die unbewohnbar geworden ist, durchgespielt. Als Gegenstück zu MADs *Mobile China Town* kann beispielsweise das von Neill Blomkamp in dem gleichnamigen Spielfilm visionierte *Elysium* gesehen werden²⁵. Elysium ist eine künstliche Spiegelwelt, die die reale Welt ersetzt, die aber auf dem Prinzip der sozialen Exklusion beruht, da die Ressourcen trotz rekursiver Recyclingprozesse knapp sind.

Damit betont *Elysium* die Kehrseiten des von MAD wohlweislich nicht thematisierten Prinzips der Autarkie, nämlich die Exklusion der Massen und die Notwendigkeit von Steuerungszentralen, die der Überwachung aller für den Systemerhalt entscheidenden, zumeist hochtechnischen Prozesse dient. Zudem wird in beiden Visionen eine deutliche Trennlinie zwischen „natürlicher“ Umwelt und künstlich erschaffener Lebenswelt eingezogen, die nicht mehr versucht, beides in Einklang zu bringen.

Dies sei nochmals anhand zweier Beispiele erläutert: 2010 kuratierte der Designtheoretiker Friedrich von Borries in Hamburg eine Ausstellung mit dem Titel *Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe*. Dort wurden zahlreiche teils künstlerische, teils designorientierte Projekte präsentiert, die zeigen sollten, wie nach erfolgtem Kollaps unseres natürli-

chen Ökosystems ein Überleben (von „Leben“ wird hier schon gar nicht mehr gesprochen) möglich ist.

Eine Option stellt das R129 des Architekten Werner Sobek dar, das bisher nur als Skizze existiert, obwohl der Bau eines Prototyps schon lange geplant ist. Das Konzept beruht auf den Prinzipien der Leichtigkeit und Flexibilität der Materialien nach dem Vorbild der geodätischen Kuppeln Buckminster Fullers. Eine elektrochrome Folie kann die transparente Kunststoffhülle leuchten lassen oder abdunkeln. Der Innenbereich ist weitgehend offen und ohne feste Abtrennungen gestaltet, aber mit unterschiedlichen Funktionseinheiten wie einer verschiebbaren, ortsunabhängigen Zentraleinheit für Sanitär- und Kücheninstallationen²⁶. Sobek, der laut eigener Aussage „Hüllen für das Seelenleben“²⁷ entwirft, versteht seine mobile Kapsel als Schutzhülle für individuelles, mobiles, autarkes Leben, in der man „wie ein Yogi“ sitzt und „aus der Seifenblase hinaus[schaut]“²⁸. Peter Sloterdijk bezeichnet dieses seiner Meinung nach zukunftsweisende Konzept daher nicht ohne Grund als „kosmisches Camping“²⁹.

Auf sehr irdisches Camping verweist dagegen das *Habitent* von Lucy Orta. Es gehört zu einer Serie mit dem Titel *Refuge Wear*, die Ausrüstungen zum Zwecke der Flucht vorstellt. Das *Habitent* (Abb. 6) wird am Körper getragen: Es kann dabei sowohl als Zelt als auch als Kleid fungieren, denn sind die Teleskopstangen abmontiert, passt es sich dem Körper an und ermöglicht die Bewegung von einem Fluchttort zum nächsten. In gewisser Weise schützt es vor verschmutzter physikalischer Atmosphäre genauso wie vor aggressiver sozialer Atmosphäre und ist mit einem Survival Kit, bestehend aus Pfeife, Laterne und Kompass, ausgestattet³⁰.

Diese Kunstwelten verdeutlichen den Preis für die Realisierung kybernetischer autarker Systeme: Zwar bieten diese Schutz und ermöglichen das Überleben „in der Katastrophe“, aber sie verweisen gleichzeitig auf die Verabschiedung des Prinzips der Gleichheit und der Freiheit, selbst wenn sie diese propagieren. Zum einen beruht das Überleben inhärent auf dem Prinzip der Exklusion, denn die Begrenztheit der Ressourcen wird durch all diese Designvisionen nicht beseitigt: Das dualistische systemtheoretische Denken mit seiner Grundopposition von ‚innen vs. außen‘

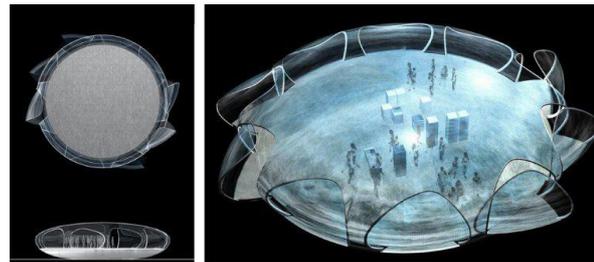


Abb. 5: Entwurf des R 219



Abb. 6: Lucy Orta: Habitent (1992/93)

zeigt hier seine soziales Gesicht als „entweder (über)leben“ (= innen) vs. „elend zugrundegehen“ (= außen) – sprich: autopoietische Systeme beruhen auf Ausgrenzung. Wenn (Über)Leben das Ziel ist, dann folgt daraus häufig – zumindest in den meisten Utopien/Dystopien über Gesellschaften der Zukunft – die Aufgabe von Individualität und Freiheit zugunsten zentraler Steuerung, Kontrolle und Überwachung.

Obwohl diese Entwürfe nicht in konkrete Handlungszusammenhänge eingebettet sind, macht allein ihre Existenz die Ambivalenzen des ökokybernetischen Denkens manifest, indem diese im Sinne Peter Sloterdijks explizit werden³¹. Noch weiter gehen Science Fiction-Narrative, die diese Ambivalenzen in konkrete Handlungszusammenhänge überführen, aus denen dann regelrechte Paradoxien hervorgehen. Hierfür gibt es vor allem in der Belletristik eindrückliche Beispiele, wie den 2004 erschienenen Roman *Globalia* des Politikberaters, Romanciers und Ärzte ohne Grenzen-Mitbegründers Jean-Christophe Rufin. Der Autor entwickelt die Vision einer Welt, die die Forderung von Bruno Latour nach einer Dingpolitik durchaus ernst nimmt. Diese Welt, die mit einer Glas-kuppel von der unwirtlich gewordenen „natürlichen“

Außenwelt geschützt ist, beruht auf der Achtung gegenüber menschlichen und nicht-menschlichen Elementen des Systems. Tiere und Pflanzen dürfen nun nicht mehr als Nahrung dienen und auch nicht in Schimpfwörtern und Flüchen verunglimpft werden – einzig erlaubter Fluch ist „Alle Wetter“, denn das Wetter ist in dieser Kuppelwelt zum kontrollierbaren Technoartefakt geworden. Die Erwerbstätigkeit ist optional, denn ein Grundeinkommen wird in jedem Fall garantiert, das Bevölkerungswachstum unterliegt strengen Regulativen (was durchaus als eine Referenz an die Vorgaben des Club of Rome gelesen werden könnte). Die Einhaltung aller Prinzipien der *political correctness* und der Maßnahmen zur Erhaltung des Gleichgewichts in diesem autopoietischen System bedarf strengster Kontrollmechanismen, die auch das Verbot des Verlassens der Globalia-Zone implizieren. Globalia repräsentiert dabei eine zeitlose Welt der Homöostase, des Gleichgewichts im Sinne von Stagnation, die nur durch vereinzelte Terroranschläge erschüttert wird – das einzige Element von Chaos in einer komplett geordneten Welt. Doch auch dieser Terror ist inszeniert und kontrolliert, denn er dient dazu, autoaggressive Wendungen dieser von Problemen scheinbar freien Gesellschaft zu verhindern. Das komplett geordnete, maximale Gerechtigkeit suggerierende Ökotoop Globalia, in dem durchaus auch die Freiheit zur Sünde, z.B. zum Rauchen, gestattet ist (allerdings nur, wenn man sich anschließend ausgiebigen Dekontaminationsmaßnahmen unterzieht), erweist sich als Schreckgespenst einer Idealwelt, in der alle ethischen Forderungen der Ökologie in Erfüllung gegangen sind. Diesem artifiziellen System steht eine Außenwelt in Gestalt der sogenannten Non-Zonen gegenüber, in der diejenigen leben, die aus der Erschaffung der idealen Gesellschaft ausgeschlossen wurden. Diese Zonen stehen für Chaos und Unkontrollierbarkeit. Sie sind zwar nicht unbedingt erstrebenswert, da die Not die Überlebenden nicht zu sozialen Heiligen gemacht haben, sie bergen aber ein beruhigendes Maß an Anarchie und Unvorhersehbarkeit.

Die Brisanz des Gedankenexperiments einer idealen Gesellschaft liegt in dem Hervortreten von Paradoxien, die genauso auch in der zeitgenössischen Ökologie-Diskussion wiedergefunden werden können. Neben der Voraussetzung der Exklusion beruht Globalia

auf dem Prinzip größtmöglicher Toleranz allen artverschiedenen Lebensformen gegenüber – und beschränkt damit die Freiheit der Menschen eklatant. Der Entzug jeglicher organischer Nahrung wird zudem mit einem Rückgang der biologischen Adaptionsfähigkeit an wechselhafte Bedingungen (z.B. des Wetters) bezahlt und mit einer sinkenden Robustheit gegenüber Einflüssen außerhalb der Kuppelwelt. Denk- und Sprachverbote prägen die Interaktion, und das Leben ohne Gefahren führt zu einer grundlegenden Lethargie, so dass die Freiheitsbeschränkungen aufgrund der ökonomischen Grundsicherung kaum als Defizit erlebt werden. Der Preis des Gleichgewichts ist Passivität – eine Passivität, die grundlegend anderer Natur ist, als die des totalitären Regimes, das George Orwell noch in 1984 entworfen hatte, weil es keine offensichtlichen Reibungspunkte mehr gibt – die Demokratie ist total geworden und hat sich damit selbst neutralisiert:

„Über alles wird abgestimmt: Jede Gemeinde hat ihre Delegierten, ihren Präsidenten für dies oder das. Jede gesicherte Zone hat zehn Instanzen, die sie vertreten, jeder Verein kann abstimmen lassen, jede Berufsgruppe hat ihre Vertreter, das ist doch wunderbar, was? Die Demokratie wird ständig erweitert. [...] Das alles verschachtelt, ergänzt und neutralisiert sich. Die Demokratie Globalias umfasst den ganzen Planeten: Die Regierung tagt abwechselnd in Moskau und Washington. [...] Wenn man einen Präsidenten vorschlagen will, muss man jemanden finden, der überall akzeptiert ist. Er darf weder den Tamilen noch den Bewohnern von Baton Rouge, den Fischern in Galizien oder den Nomaden in der Sahara missfallen. Vor allem darf er weder eine Idee noch ein Programm noch Ehrgeiz besitzen. Natürlich auch keine Macht“³².

Die Perfidie dieses Konzepts liegt in der unterstellten Freiwilligkeit und scheinbaren Wahlfreiheit, denn dass im Hintergrund doch wieder Strippen gezogen werden, zeigt sich zum Schluss des Romans. Allerdings sind es keine politischen Ideologien mehr, sondern ökonomische Interessen, die das System von Globalia steuern.

In diesem Gedankenexperiment zeigt sich die Paradoxie eines kybernetischen Systemdenkens, das

mit einem ethischen Wertesystem kombiniert wird: Diese Gesellschaft greift den Anthropozentrismus an, aber um den Preis, dass Werte wie der menschlichen Freiheit korrodiert werden. Einen alle Beteiligten eines Ökosystems berücksichtigenden Wertekanon zu implementieren, erfordert eine Akzeptanz von Zentralismus und Kontrolle – gewonnen werden Artenschutz, verloren gehen Freiheit und Unvorhersehbarkeit. Schutz ist demnach nicht ohne Kontrolle und Freiheitsverlust zu haben.

Die Ökonomie als das Ende der Utopie?

Versteht man Utopien als auf Denkmuster der Gegenwart aufbauende, in die Zukunft verlagerte Gedankenexperimente, so sind die Kunst- und Design-Beispiele, die konkrete Lebensräume entwerfen, vor allem dazu angetan, die inhärenten Ambivalenzen von Utopien und in diesem Fall Ökonomie explizit werden zu lassen. Dabei zeigt sich, dass die ökologischen Diskurse und diesbezüglichen ästhetischen Imaginationen in der ökologischen Bewegung bis in die 1990er Jahre hinein weitgehend beseelt waren von der Überzeugung, durch entsprechendes Handeln Umweltverschmutzung und Klimawandel in den Griff zu bekommen. Grundlage für diesen Optimismus ist nicht zuletzt eine inhärent anthropozentrische Interpretation des kybernetischen Systemdenkens. Die Klimakapseln zeigen nun ein anderes Bild, denn diesem Denken ist die Katastrophe schon vorausgegangen. In den imaginierten postkatastrophalen Welten hat der Mensch seine Handlungsmacht verloren, er greift nicht mehr mittels Hochtechnologie in die Natur ein, sondern muss sich von ihr abkoppeln, vor ihr schützen oder sogar die Erde verlassen, um auf anderen Planeten neue Lebensbedingungen zu schaffen (ein Vorhaben, das unter dem Begriff „Terraforming“ tatsächlich als Zukunftsszenario von Wissenschaftlern ernsthaft durchdacht wird). Damit ist die Natur zwar zu einem gleichberechtigten Akteur geworden, aber auch zum Feind des Menschen – die Ökonomie der Zukunft ist ein Lebensraum isolierter Menschen, die dieser Situation mit ihren tradierten Handlungsmaximen nicht mehr beikommen können. Die Korrosion von Allgemeingültigkeit beanspruchenden Wertesystemen seit der Aufklärung ist möglicherweise der tieferliegende Grund für das Fehlen positiver Utopien

im Ökologiediskurs: Es kann keine ideale Welt mehr geben, weil die Ambivalenzen manifest und explizit geworden sind.

So beruhen die pessimistischen Ökonomie zwar vom Denkmuster her nach wie vor auf der Kybernetik, doch der Glaube in die Macht der Technologien kann nicht mehr aufrecht erhalten werden. Die Rettung der Menschheit ist in diesen Visionen nicht ohne große Verluste zu haben – und so könnte es sein, dass wir unser Überleben tatsächlich mit einer grundsätzlichen Infragestellung unseres westlichen Wertesystems, in dem die Bewahrung individueller Freiheit eines der höchsten Güter ist, bezahlen werden müssen. Damit führen uns die Ökonomie die Grenzen unseres Menschseins vor, ziehen unsere Handlungsmacht in Zweifel – und läuten so letztlich den Untergang der Utopie ein: Denn wenn der Mensch seiner Handlungsmacht beraubt ist, dann ist utopisches Denken im traditionellen Sinne als Entwurf einer Idealgesellschaft nicht mehr möglich³³. Und wenn man es dennoch versucht, so stellt man angesichts der unseligen Geschichte umgesetzter Gesellschaftsutopien im 20. Jahrhundert fest, dass wir inzwischen menscheitsgeschichtlich zu alt geworden sind, um noch an eine Utopie ohne Ambivalenzen zu glauben.

Endnoten

1. <http://www.youtube.com/watch?v=kYURrZqgMfM>, 11.8.2016.
2. So identifiziert Annette Hoormann als Motivationen für die Land Art in erster Linie ökologische Motive wie den Protest gegen die Verstädterung und die Zurückdrängung der Natur. Vgl. Annette Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichen Raum*, Berlin 1995, S. 11 und S. 40.
3. Vgl. Samantha Schramm, *Land Art: Ortskonzepte und mediale Vermittlung – Zwischen Site und Non-Site*, Berlin 2014, S. 68.
4. Zit. n. Fernando Domingo Rubio, *The Material Production of the Spiral Jetty. A Study of Culture in the Making*, in: *Cultural Sociology* Vol. 6, No. 2, 2012, S. 143-161, hier 149.
5. Vgl. den Film von James Benning, *Casting a Glimpse* (DVD Wien 2007), in dem Benning die *Spiral Jetty* über 28 Jahre hinweg immer wieder zu verschiedenen Jahreszeiten und mit jeweils anderen Kameraeinstellungen filmt. Dieser Zeitraffer in Form von Filmbildern bringt die Ästhetik der sich im und mit dem ökologischen Gefüge des Sees verändernden Skulptur eindringlich zur Geltung.
6. Vgl. zu diesem Remedialisierungsprozessen als Kennzeichnung der Land Art Schramm 2014, *Land Art*.
7. Dies ist der Fall beispielsweise bei den Projekten von Andy Goldsworthy (vgl. <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>, 11. August 2016) oder auch bei landschaftlichen Großprojekten wie Walter de Marias *Lightning Field* (1977) in der Wüste von New Mexico oder Nancy Holts *Sun Tunnels* (1976) in der Wüste von Utah.
8. Vgl. den ersten Teil der filmisch festgehaltenen Performance: <https://www.youtube.com/watch?v=bS3XI-BnuZc>, 11. August 2016.
9. Vgl. Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt am Main 2001.
10. Vgl. Ernest Callenbach, *Ecotopia. The notebooks and reports of William Weston*, Berkeley 1975 (deutsch: *Ökotopia. Notizen und Reportagen von William Weston*, Berlin 1978).
11. Vgl. Johannes Mario Simmel, *Im Frühling singt zum letztenmal die Lerche*, München 1990.
12. Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt am Main 2008.
13. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür findet sich im Engagement von Al Gore, der den Klimawandel zu seinem Leib- und Magensthema gemacht hat, seit Jahren mit einer Vortragsperformance durch die USA tourt und daraus auch einen viel beachteten Film gemacht hat, vgl. Al Gore, *An Unconvenient Truth*, DVD Hollywood: Paramount Classics 2006.
14. Vgl. dazu den Sammelband *Die Transformation des Humanen*, hg. v. Michael Hagner und Erich Hörl, Frankfurt am Main 2008.
15. Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1985, S. 589.
16. Dennis Meadows u.a., *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*, Stuttgart 1994, S. 14.
17. Meadows 1994, S. 161.
18. Vgl. auch Andrew Pickering, *Kybernetik und neue Ontologien*, Berlin 2007, S. 129.
19. Vgl. zum epistemischen Status von Klimamodellen Claus Pias, *Klimasimulationen*, in: 2^o. *Das Wetter, der Mensch und sein Klima*. Begleitbuch zur Ausstellung in Dresden vom 11. Juli 2008 bis 19. April 2009, hg. v. Petra Lutz und Thomas Macho, Göttingen 2009, S. 108-115.
20. Vgl. Buckminster Fuller, *Raumschiff Erde* (1969), in: ders., *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, Dresden 1998, S. 45-66.
21. Paradigmatisch für diese Ambivalenz ist Stafford Beers Cyber-syn-Projekt für die chilenische Regierung von Salvador Allende, das inzwischen historisch gut aufgearbeitet ist. Beer sollte ein System entwerfen, um den Bauern zu helfen, ihre Ernteerträge zu koordinieren. Ziel war ein ausgewogenes Verhältnis der landwirtschaftlichen Produkte. Hierzu baute Beer den Prototyp einer zentralen Steuerungsanlage, in der die relevanten Daten gesammelt und ausgewertet werden sollten. Die Anlage kam jedoch über die Testphase nie hinaus. Vgl. dazu Andrew Pickering, *The Cybernetic Brain. Sketches of Another Future*, Chicago 2010, S. 256-261. Die zentrale Steuerung geschlossener Systeme ist auch ein Leitprinzip für ökologisch motivierte städtebauliche Großprojekte wie dem der südkoreanischen Smart City Songdo, einer Stadt, in der vom Energieverbrauch der einzelnen Haushalte bis zum Verkehrsfluss alles sensorisch erfasst und zentral ausgewertet wird. Vgl. dazu Orit Halpern u.a., *Test-Bed Urbanism*, in: *Public Culture* Vol. 25, No. 3, 2013, S. 272-306.
22. Vgl. tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, Zürich 2007.
23. Vgl. Eva Horn, *Zukunft der Katastrophe*, Frankfurt am Main 2014.
24. „Natürlich“ ist hier in Anführungszeichen gesetzt, da der Begriff nicht im Sinne von unberührter Natur verstanden wird, sondern im Sinne eines Lebensraums, der den uns bekannten und vertrauten Lebensräumen auf der Erde entspricht.
25. Neill Blomkamp, *Elysium*, DVD München: Sony Pictures Home Entertainment 2013.
26. Vgl. <http://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/>, 11. August 2016.
27. Birgit Sonna: „Ich entwerfe Hüllen für das Seelenleben“. Für den Architekten Werner Sobek sind Glashäuser das Wohnmodell der Zukunft. Ein Gespräch über Energiesparen, Seifenblasen und Stuttgart 21, in: *Art* 11, 2011, S. 70-75.
28. Vgl. Abb. 3 der Fotostrecke zum Interview von Barbara Gärtner mit Werner Sobek: „Mein Haus könnte morgen zu einer Motorhaube werden“, 25. Juli 2008, <http://www.spiegel.de/fotostrecke/design-visionaer-sobek-leben-in-der-seifenblase-fotostrecke-33589-3.html>, 11.08.2016.
29. Zit. n. Friedrich von Borries, *Klimakapseln. Überlebensbedingungen in der Katastrophe*, Berlin 2010, S. 167.
30. Ortas Serie von Fluchtausrüstungen, die zur Zeit ihres Entstehens 1992/93 dem Thema Flucht mit einer gewissen, allerdings ernsthaften Ironie begegnet, bekommt angesichts derzeitiger Aktualität unfreiwillig zynischen Charakter.
31. Peter Sloterdijk führt die epistemische Figur des Explizitwerdens im letzten Band seiner Sphären-Trilogie ein: Das 20. Jahrhundert ist, so Sloterdijk, das Jahrhundert, indem durch Air-Design im guten wie im schlechten Sinne (Klimaanlagen im Guten, Waffen, die die Atemluft des Feindes kontaminieren und ihm damit die Lebensgrundlage entziehen, im Schlechten) die Atmosphäre und ihre Lebensnotwendigkeit explizit wird. Vgl. Peter Sloterdijk, *Sphären III, Schäume. Plurale Sphärologie*, Frankfurt am Main 2004, S. 89-207.
32. Jean-Christophe Rufin, *Globalia*, Köln 2005, S. 292.
33. Dass es andere Formen der Utopie geben kann, in denen der Mensch nicht mehr im Zentrum steht, zeigt z.B. Dietmar Daths Roman *Die Abschaffung der Arten* (Frankfurt am Main 2008), obwohl auch diese Vision sich sehr stark aus der Isomorphie zu menschlichen Gesellschaften speist.

Abbildungen

Abb. 1: <http://www.dezeen.com/2008/09/11/superstar-a-mobile-china-town-by-mad/>, 11. August 2016.

Abb.2: www.robert-smithson.com, 11. August 2016.

Abb. 3a: Meadows ¹⁶ 1994, S. 86.

Abb. 3b: Meadows ¹⁶ 1994, S. 87.

Abb. 4: Blomkamp 2013, Screenshot DVD.

Abb. 5: <http://www.wernersobek.de/projekte/material-de/specials-de/r129/>, 11. August 2016.

Abb. 6: von Borries 2010, S. 150/151.

Zusammenfassung

Seit den 1970er Jahren lässt sich – nahezu zeitgleich mit dem Erscheinen der berühmten Warnschrift *The Limits to Growth* des Club of Rome 1972 – in den Künsten ein zunehmendes Interesse für Fragen der Ökologie beobachten, das nicht zuletzt auch der Bewegung der Land Art zugrunde liegt. Seitdem haben die Künste immer wieder versucht, Visionen von Gesellschaften unter den Bedingungen einer ökologischen Kehrtwende zu veranschaulichen – sei es, in-

dem sie Artefakte, ökologische Projekte oder ganze Gesellschaftsentwürfe umsetzen. Von Buckminster Fullers geodätischen Domen über Joseph Beuys' Kohabitation mit einem Kojoten bis hin zu Prototypen neuer Lebenswelten, sei es als autarke, selbstregulierende Klimakapseln, sei es als Schaffung neuer Lebensräume auf anderen Planeten (Terraforming), reichen die Visionen, die vor allem in der Installations- und Medienkunst sowie in Literatur und Film das Genre der „Ökotope“ hervorgebracht haben. Dabei verweisen diese Visionen immer auch auf bestimmte Grundannahmen zum Mensch-Umwelt-Verhältnis und zu den jeweiligen Grenzziehungen zwischen Kultur und Natur. Ein Blick auf Beispiele ästhetischer Ökotope seit den 1960er Jahren zeigt darüber hinaus auch bestimmte Verschiebungen in den jeweiligen kulturellen Wertesystemen: Sie reichen von techno-optimistischen Konzepten, in denen der Mensch noch über die Handlungshoheit im Ökosystem verfügt, bis hin zu postapokalyptischen Visionen, in denen Mensch und Technologie in eine Sackgasse geraten sind und nur noch durch Abschottung und Exklusion überleben können. Beide Formen basieren auf Ideen der Kybernetik mit jeweils sehr unterschiedlichen Konsequenzen, die in dem Beitrag herausgearbeitet werden. Ökotope – so die Schlussfolgerung – legen Trends und Veränderungen frei, die uns den Spiegel unserer Selbsteinschätzung vorhalten.

Autorin

Christiane Heibach ist seit April 2016 Professorin für Medienästhetik am Institut für Information und Medien, Sprache und Kultur (I:IMSK) der Universität Regensburg. Zuvor hatte sie Vertretungsprofessuren in Konstanz und Karlsruhe inne und war Senior Researcher am Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel. In Basel leitet sie derzeit an der FHNW das SNF-Forschungsprojekt „Gestaltete Unmittelbarkeit. Atmosphärisches Erleben in einer affektiv-responsiven Umgebung“. Zu ihren Veröffentlichungen zählen u.a. *Multimediale Aufführungskunst. Medienästhetische Studien zur Entstehung einer neuen Kunstform* (München 2010), *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens* (Hg., München 2012) sowie

Ästhetik der Materialität (Hg. mit Carsten Rohde, München 2015).

Titel

Christiane Heibach, *Von der Land Art zur Klimakapsel: Ökologische Utopien in der Medienkunst*, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2016 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.