



Herausgeber

Kunsttexte.de e. V.

Editorial Board

Prof. Dr. Vera Beyer (Regensburg)

Prof. Dr.-Ing. Stefan Breitling (Bamberg)

Prof. Dr. Stefan Gradmann (Leuven)

Prof. Dr. Thomas Kirchner (Frankfurt a. M.)

Prof. Dr. Andreas Köstler (Potsdam)

Prof. Dr. Friederike Wißmann (Rostock)

Prof. Dr. Beat Wyss (Karlsruhe)

Der Vorstand des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte, HU Berlin

Redaktion dieser Ausgabe

Redaktion kunsttexte.de/Ökologie(n) in der Kunst.

Silke Förschler & Astrid Silvia Schönhagen

Layout dieser Ausgabe

Stephanie Rudolph, Hanne Dahlmann

Erscheinungsweise

Viermal im Jahr.

Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf www.arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113764>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

www.uni-heidelberg.de/de/de/impressum

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025. Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Natur im Wandel

Silke Förschler und Astrid Silvia Schönhagen

Editorial: Natur im Wandel 1

Franca Buss

**Metamorpische Landschaft. Transformationen von Natur
in Lambert Sustris' Jupiter und Io (1557)** 4

Silke Förschler

Landschaft als Akteurin. Naturästhetik im langen 18. Jahrhundert 10

Violaine Gourbet

**Die Verdunkelung des Pittoresken. Fabrikschornsteine in der
britischen Landschaftsgrafik des 19. Jahrhunderts** 16

Hugo Martin

**„Die Natur in die Lage versetzen, sich von selbst zu reproduzieren“.
Die Paradoxa der Fotografie als natürliche Technik** 23

Stanislava Fedrová

**Natur und Wahrnehmung im Wandel. Materie, Zeit und ökologische
Zugänge in postindustriellen Landschaften** 29

Nina-Marie Schüchter

**Von Umwelt „gezeichnet“. Natur als Ko-Kreateurin im künstlerischen
Schaffensprozess von Vivian Suter** 36

Maike Teubner

**Die Arktis im Wandel. Strategien der Sichtbarmachung der
Gletscherschmelze bei Tyrone Martinsson und Julian Charrière** 43

Nora Bergbreiter

Technologisierte Natur: „Natur“ darstellen mit Elektroschrott? 50

Michael Klipphahn-Karge

Konservierte Prähistorie. Zur doppelten Fossilisation in der Gegenwartskunst 55

Silke Förtschler und Astrid Silvia Schönhagen

Editorial

Natur im Wandel

Im Sommer 2025 machte eine Nebelinstallation der japanischen Künstlerin Fujiko Nakaya die Wandelbarkeit von Natur als immersives Erlebnis im Skulpturengarten der Neuen Nationalgalerie in Berlin erfahrbar.¹ Wie bei einer Theateraufführung hatten sich die Besucher*innen zur vollen Stunde im Garten des Museums einzufinden, die Türen zu den Ausstellungsräumen wurden geschlossen und Hinweise durch das Sicherheitspersonal gegeben. Danach zog der Nebel auf. Einzelne Nebelschwaden ‚wanderten‘ von unterschiedlichen Seiten durch den Garten, verdichteten sich oder lösten sich im nächsten Moment wieder auf. Die Skulpturen und die Betrachter*innen waren dabei mal mehr, mal weniger sichtbar. In einem Augenblick wirkten die Nebelformationen wie Schleier, im nächsten undurchdringlich wie Smog, um dann transparent zu werden und sich schließlich aufzulösen. Veränderungen, die durch ein Wetterphänomen hervorgerufen werden können, wurden hier als künstlerische Naturerfahrung erschaffen und zur Aufführung gebracht.

Atmosphärische Effekte wie Wolken und Nebel oder Licht und Schatten sind in der visuellen Kultur und der Kunstgeschichte immer wieder ein Mittel gewesen, um die Relation von Mensch und Natur(darstellung) erfahrbar zu machen. Casper David Friedrich verknüpfte etwa ephemere Wetterlagen mit seinen Bildmotiven,² Hans Thoma, ein Künstler aus dem Umfeld der Kronberger Malerkolonie, gestaltete in der Tradition der Plein-Air-Malerei die lebendigen Wolkenformationen seiner Landschaftsgemälde in nuancenreichen Blautönen,³ und Philippe-Jacques de Loutherbourg d.J. setzte mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten Naturereignisse dramatisch in Szene.⁴ Auch die Nutzung natürlicher Ressourcen und die damit einhergehende Transformation von Landschaften sind bereits in der Frühen Neuzeit in künstlerischen Arbeiten wiederholt thematisiert worden, so beispielsweise in Albrecht Altdorfers Gemälden,

die die Ausmaße großflächiger Abholzungen von Waldgebieten zeigen.⁵ Die Spuren, die der Abbau und die Gewinnung von Baumaterial in Felslandschaften hinterlassen, griff im 18. Jahrhundert der Maler Johann Christian Brand mit seinen Motiven auf.⁶ Und bei den Gemälden und Ölskizzen William Turners werden – insbesondere von der kunsthistorischen Forschung – die Einflüsse menschlichen Handels auf die Umwelt und die dadurch herbeigeführten ökologischen Veränderungen diskutiert.⁷

In der Kunst des 20. Jahrhunderts sind Veränderungsprozesse von und in der Natur häufig mit einem explizit (gesellschafts-)kritischen Impetus verbunden. So griff die immersive Land Art seit den 1960er-Jahren in rurale Räume ein, um die Wertschöpfungsketten des Kunstmarkts zu unterbrechen und Kritik an diesem zu üben. Zugleich verortete sich die Land Art im Kontext zeitgenössischer Umweltbewegungen.⁸ Joseph Beuys' Pflanzung von 7.000 Eichen auf der documenta 7 (1982) in Kassel hatte etwa das Ziel, auf die zunehmende Verstädterung sowie die Zersiedelung von Landschaften aufmerksam zu machen; Wachstum und jahreszeitliche Veränderungen wurden mit den Bäumen im urbanen Raum sichtbar. In der Gegenwartskunst reflektieren künstlerische Positionen, die sich mit ökologischen Transformationen auseinandersetzen, häufig die Auswirkungen von umweltschädlichen Materialien oder von organischen (Zerfalls-)Prozessen.⁹ So widmet sich Tan Zi Xi in ihrer Installation *Plastic Ocean* (2016) der Verschmutzung der Meere durch Müll und den damit einhergehenden Transformationen des maritimen Lebensraums. Andy Goldsworthy benutzt organische Materialien für den Bau seiner (ephemeren) Werke – mit dem Ziel, natürliche Zerfallsprozesse zu veranschaulichen und diese fotografisch zu dokumentieren.

„Natur im Wandel“ lässt sich in künstlerischen Arbeiten also sowohl auf der formalen Ebene (als Teil künstlerischer Praktiken und Materialien) als auch auf der inhaltlichen Ebene analysieren. Die Semantiken der ästhetisierten bzw. künstlerisch aufbereiteten Veränderungen changieren dabei zwischen einer Erfahrbarkeit von „Natur“ und einem aktivistisch-aufklärerischen Wachrütteln, zwischen dem Betrauen eines verlorenen Natur- oder Urzustands und einer Kritik am Umgang mit unserer Umwelt.

Die Autor*innen der vorliegenden Ausgabe der *kunsttexte.de* analysieren künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld „Natur im Wandel“ in unterschiedlichen historischen und medialen Kontexten. In die kunsttheoretischen Debatten um das Landschaftsbild bringt Franca Buss mit ihrem Artikel „Metamorphe Landschaft. Transformationen von Natur in Lambert Sustris' *Jupiter und Io* (1557)“ eine dynamische Landschaftsvorstellung ein. Hierzu betont sie die Bedeutung agrartechnischer Transformationen, zeigt mit ihrer ökofeministischen Perspektive aber auch Bezüge zwischen Landschaft und weiblichem Körper auf. In „Landschaft als Akteurin. Naturästhetik im langen 18. Jahrhundert“ legt Silke Förschler dar, wie Landschaften in visuellen Artefakten als Akteurinnen definiert werden können und Natur als wandelbar erfahrbar wird. Als theoretische Folie dienen ihr Alois Riegels Stimmungsbegriff und Gernot Böhmes Überlegungen zu einer ökologischen Naturästhetik. Welchen Einfluss die Industrialisierung auf Landschaftsdarstellungen im 19. Jahrhundert in Großbritannien hatte, zeigt Violaine Gourbet in „Die Verdunkelung des Pittoresken. Fabrikschornsteine in der britischen Landschaftsgrafik des 19. Jahrhunderts“.

Um die Verknüpfung von Natur- und Technikdiskursen im Medium der Fotografie geht es in Hugo Martins Beitrag mit dem Titel „Die Natur in die Lage versetzen, sich von selbst zu reproduzieren“. Die Paradoxa der Fotografie als natürliche Technik“. Anhand ausgewählter Arbeiten von Almudena Romero und Léa Habourdin stellt Martin den Einsatz organischer Materialien für fotografische Prozesse vor, mit denen sowohl die Geschichte der Fotografie reflektiert als auch

Transformationsprozesse in der Natur sichtbar gemacht werden. Stanislava Fedrová untersucht in „Natur und Wahrnehmung im Wandel. Materie, Zeit und ökologische Zugänge in postindustriellen Landschaften“ künstlerische Arbeiten (insbesondere von Dagmar Šubrtová), die sich mit den ökologischen Transformationen ehemaliger Kohlebergwerke in Mittelböhmen auseinandersetzen. Nina-Marie Schücters Beitrag „Von Umwelt gezeichnet“. Natur als Ko-Kreateurin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter“ geht der Frage nach, wie Suter natürliche Witterungsprozesse als Teil ihres künstlerischen Schaffens nutzt und damit sowohl den Begriff von Autor*chaft wie auch den des künstlerischen Werks erweitert. Den Wandel der Arktis durch die Gletscherschmelze nimmt Maike Teubner in ihrem Artikel „Die Arktis im Wandel. Strategien der Sichtbarmachung bei Tyrone Martinsson und Julian Charrière“ anhand zweier Positionen in den Blick, die sich an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft bewegen. Der Vergleich der methodisch sehr unterschiedlichen Arbeiten von Martinsson und Charrière ermöglicht es, neben klimatischen Veränderungen insbesondere auch den kulturellen Wandel in der Rezeption dieser Region seit den frühen Polarexpeditionen erfahrbar zu machen.

Die letzten beiden Beiträge der *kunsttexte.de*-Ausgabe befassen sich mit künstlerischen Diskursen um fossile Brennstoffe oder seltene Erden. Nora Bergbreiter untersucht in ihrem Beitrag „Technologisierte Natur: „Natur“ darstellen mit Elektroschrott“, wie Krištof Kintera und Julian Charrière Elektroschrott als Ausgangsmaterial für hypride Objekte nutzen, um die Dichotomie zwischen „Natur“ und „Kultur“ / „Technik“ durchlässig zu machen. Michael Klipphahn-Karge wiederum geht in seinem Text „Konservierte Prähistorie. Zur doppelten Fossilisation in der Gegenwartskunst“ am Beispiel der Werke von Julian Charrière, Cyprien Gaillard und John Gerrard der Frage nach, welche Funktion dem Fossilen vor dem Hintergrund extraktivistischer Praktiken und Logiken im Rahmen eines „fossilen Kapitalismus“ zukommt.

Endnoten

1. Fujiko Nakaya, Nebelskulptur im Skulpturengarten der Neuen Nationalgalerie Berlin, kuratiert von Klaus Biesenbach und Lisa Botti, 2.5.–19.10.2025. Zu den Nebelskulpturen Fujiko Nakayas siehe exemplarisch München, Haus der Kunst, *Fujiko Nakaya*, hg. v. Anne-Marie Duguet u.a., Berlin 2023.
2. Siehe Johannes Grave, *Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich*, in: *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, hg. v. Markus Bertsch und dems., Berlin 2023, S. 17–29 sowie S. 250.
3. Siehe Matthias Krüger, *Painting Immersion. Hans Thoma's Landscapes*, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hg. v. Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci, Leiden/Boston 2016, S. 320–242.
4. Vgl. Denis Diderot, *Salon de 1763, Loutherbourg*, in: ders., *Œuvres. XI–LXV Copies. Salons de 1759, 1761 et 1763*, o. S. [Blätter 96–98], Département des Manuscrits, BnF Paris, Signatur: NAF 13720-13784, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:12148/cc6348h/cd0e1294> (5.10.2025).
5. Daniela Bohde, *Zwischen Beobachtung und Imagination. Wälder und Bäume in der Grafik Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers*, in: *Der Wald in der Frühen Neuzeit zwischen Erfahrung und Erfindung. Naturästhetik und Naturnutzung in interdisziplinärer Perspektive*, hg. v. ders. und Astrid Zenkert, Köln 2024, S. 85–119.
6. Hierzu Susanne Thürigen, *Beherrschung. Der Bergbau*, in: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, *Hello Nature. Wie wollen wir zusammenleben?*, hg. v. Alexandra Böhm u.a., Nürnberg 2024, S. 85–88.
7. Siehe z.B. Lisa Scheffert und Anne Hemkendreis, *William Turners Sensibilität für ökologische Veränderungen*, in: *w/k – Zwischen Wissenschaft & Kunst*, 4.1.2024, <https://doi.org/10.55597/d18906>; Monika Wagner, *Regen und Rauch. Landschaftsmalerei als Index klimatischer Veränderungen*, in: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, H. 1, 2016, S. 21–37; Anna Lea Albright und Peter Huybers, *Paintings by Turner and Monet Depict Trends in 19th-Century Air Pollution*, in: *PNAS*, Bd. 120 (H. 6), 2023, S. 1–8, <https://doi.org/10.1073/pnas.2219118120>.
8. Vgl. Vgl. Robert Fleck, *Kunst und Ökologie*, Wien/Hamburg 2023, S. 63–65 sowie S. 97–106. Weiterführend z.B. Mark Cheetham, *Landscape into Eco Art. Articulations of Nature Since the '60s*, University Park, PA 2018; Suzaan Boettger, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, CA 2002.
9. Hierzu exemplarisch Yvonne Volkart, *Von Trash zu Waste. Zur Mediengeologie der Kunst*, in: *TEXTE ZUR KUNST*, Bd. 108, Dezember 2017, S. 102–119.

Titel

Silke Förtschler, Astrid Silvia Schönhagen, *Editorial: Natur im Wandel*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 1–3, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113765>.

Franca Buss

Metamorpische Landschaft. Transformationen von Natur in Lambert Sustris' *Jupiter und Io* (1557)

Dynamische Landschaften. Eine Einleitung

Landschaften verändern sich. Die Energiewende macht dies derzeit besonders deutlich. Während sich die Gewinnung und Speicherung fossiler Energieträger auf klar abgegrenzte Gebiete konzentriert, breiten sich erneuerbare Energiequellen wie Windkraft- und Photovoltaikanlagen zunehmend flächendeckend aus und prägen somit einen neuen Landschaftstyp, der als Energielandschaft bezeichnet wird. Der Begriff ‚Energielandschaft‘ ist allerdings erklärbungsbedürftig. Zum einen ignoriert er in seiner einseitigen Anwendung auf von Windkraft- und Photovoltaikanlagen geprägte Landschaften die historische Verflechtung von Energie und Landschaft. Zum anderen ist er vom ästhetisch-philosophischen Landschaftsbegriff, wie er unter anderem von Joachim Ritter vertreten wurde, zu präzisieren. In seinem viel beachteten Aufsatz *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* (1963) stellt Joachim Ritter ausgehend von Francesco Petrarca's Mont-Ventoux- Besteigung (1336) die These auf, dass die kopernikanische Wende, in der die „Kräfte und Stoffe“ der Natur zum Gegenstand der „Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung“ wurden, in der modernen Betrachtung der Natur als Landschaft rückgängig gemacht worden sei.¹ Dichtung und bildende Kunst wirkten dabei der Entfremdung des Menschen von der Natur kompensatorisch entgegen. Mit einem solchen Verständnis trennt Ritter nicht nur die nutzbringende Verwendung (*uti*) von der genussvollen Betrachtung (*frui*),² sondern erklärt auch die Kategorie der Kraft für die ästhetische Betrachtung von Landschaften für irrelevant. Bereits seit den 1980er Jahren kritischen Theoretiker:innen das ästhetische Landschaftsverständnis und begreifen Natur nicht nur als Ressource oder visuelles Spektakel, sondern als „dynamisches Bezugssystem“³, in das sowohl der

Mensch als auch nicht-menschliche Akteur:innen als „formative Kräfte und aktive Gestalter von Landschaften“⁴ eingebunden sind. Darüber hinaus wurde darauf hingewiesen, dass sich die Landschaftsmalerei nicht auf ein ästhetisches Surrogat einer vermeintlich verlorenen Einheit mit der Natur reduzieren lässt.⁵ Nicht zuletzt ist verschiedentlich betont worden, dass die konzeptuelle Trennung von wirtschaftlicher Nutzung und ästhetischer Wahrnehmung einer Landschaft den Nährboden für eine Ambivalenz schafft, die sich zwischen der rücksichtslosen Ausbeutung natürlicher Ressourcen und dem schwärmerisch-nostalgischen Blick auf eine scheinbar unberührte Natur bewegt.⁶ Die Dynamiken und Kräfte der Landschaft in den Blick zu nehmen, könnte insofern dabei helfen, kritische Perspektiven auf vermeintlich natürliche Ordnungen zu werfen und damit einen Ausweg aus dem Dilemma von Objektivierung und romantischer Verklärung der Natur zu finden.⁷

Ein aufschlussreiches Beispiel für die Wandelbarkeit von Landschaft und Landschaftsvorstellungen ist das wenig bekannte Gemälde *Landschaft mit Jupiter und Io* (1557–1563) des in Amsterdam geborenen, aber in Venedig tätigen Malers Lambert Sustris.⁸ Es verweist nicht nur auf göttliche Eingriffe in die Natur, wie sie Ovid in seinen *Metamorphosen* beschreibt, sondern thematisiert zugleich auch ihre realen, topografisch-geografischen Transformationen durch menschliche Einwirkung, wodurch sich Landschaft als wandelbar und damit in einem doppelten Wortsinn als metamorphisch erweist.

Mehr als nur Kulisse. Landschaft als erzählerische Kraft

Das 2,06 × 2,75 Meter große Ölgemälde *Landschaft mit Jupiter und Io* nimmt es mit der Textvorlage Ovids nicht so genau (Abb. 1). Während Ovid in den *Metamorphosen* (I, 568–688) explizit von der



Abb 1. Lambert Sustris, *Landschaft mit Jupiter und Io*, 1557-1563, Öl auf Leinwand, 205,5 x 275 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, Inv.no. ГЭ-60
 (© The State Hermitage Museum / Foto: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuro Molodkovets).

Vergewaltigung der Nymphe Io durch Jupiter berichtet, bleibt Sustris in Bezug auf die Verbindung zwischen Jupiter und Io ambivalent: Beide sind nackt, auf einem ausgebreiteten Tuch sitzend, vor einer weiten Flusslandschaft dargestellt. Jupiters Hand ruht auf Ios Brust, während sein anderer Arm um ihre Schultern gelegt ist. Mit jedem Bein in der Luft sind beide im Begriff, sich aufzurichten. Io, deren Inkarnat deutlich heller ist als das Jupiters, hat ein weißes Tuch ergriffen, um ihre Blöße zu bedecken. Gleichzeitig deutet ihre Körpereindrückung eine Fluchtbewegung an. Die Köpfe beider Protagonist:innen wenden sich erschrocken zur rechten oberen Bildecke, wo Juno, in eine Wolke gehüllt, mit wehendem Gewand und drohend ausgestrecktem Arm, erscheint und zur Zeugin des Geschehens wird. Im Hintergrund weisen weitere Figuren zeichenhaft auf den Fortgang der Geschichte hin: Um Io vor dem Zorn seiner Frau zu schützen und ihre Identität zu

verbergen, verwandelt Jupiter die Nymphe in eine Kuh. Die misstrauische Juno durchschaut jedoch das Spiel ihres Mannes und verlangt, dass dieser ihr das Tier zurückgibt. Fortan wird Io von dem hundertäugigen Riesen Argus bewacht. Schließlich gelingt es Io, sich zumindest ihrem Vater, dem Flussgott Inachus, zu offenbaren. Mit ihren Hufen schreibt sie ihren Namen ins staubige Flussufer. Der Vater, der seine Tochter schon verloren glaubte, weint und füllt mit seinen Tränen das ausgetrocknete Flussbett. Inachus ist somit nicht nur Flussgott, sondern wird selbst auch zum integralen Bestandteil der Landschaft, die damit als Resonanzraum göttlicher Eingriffe und ihrer Folgen erscheint.⁹

Der Fluss nimmt auch bei Sustris eine zentrale Rolle ein. Auffallend ist, dass der Verlauf des Flusses, der im Hintergrund gestaut ist und zahlreiche Wassermühlen antreibt, unklar bleibt, so dass die Betrachter:innen dazu aufgefordert

sind, sich die räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge selbst zu erschließen. Die Landschaft wird so zur Trägerin einer fragmentierten Erzählstruktur, die in lose miteinander verknüpfte Episoden zerfällt und eine aktive Rezeption verlangt. Auch die übrige Natur tritt erzählend in Erscheinung: Ein gewaltiges Blätterdach hat sich schützend über das Paar geneigt und spendet ihm Schatten. Die im Hintergrund verblassende Bergkette greift die sitzende Haltung der Figuren auf. Besonders auffällig ist die Inszenierung der Bäume: Sie stehen paarweise, teils eng aneinander gedrängt, teils ineinander verschlungen, und sind an einigen Stellen mit Efeu bewachsen. Efeu ist ein Symbol für Treue und ewige Liebe, was den Eindruck unterstützt, der Kontakt zwischen Jupiter und Io sei einvernehmlich erfolgt.

Der amerikanische Philologe Hugh Parry hat herausgearbeitet, dass Ovid pastorale Landschaften häufig als Schauplätze sexualisierter Gewalt einsetzt, wobei der Kontrast zwischen idyllischer Umgebung und physischem Übergriff den Eindruck der Hilflosigkeit des Opfers besonders hervortreten lässt.¹⁰ Sustris geht den umgekehrten Weg: Zwar erscheint seine Landschaft auf den ersten Blick ebenfalls idyllisch,¹¹ doch zeigt sich bei näherer Betrachtung ein dynamisches Kräftespiel, das von Spannungen durchzogen ist. Der explizite Gewaltakt bleibt ausgespart; das konflikthafte Moment verlagert sich in die Landschaft selbst, die ebenso Kulisse wie Trägerin der inneren Unruhe der Protagonist:innen ist.¹²

Im Kontrast zu dem blau-rötlichen Himmel im Hintergrund, der eine abendliche Lichtstimmung erzeugt, wirft der Baum im Bildvordergrund einen markanten Schatten, der nicht nur den Raum um Jupiter und Io in dunkles Licht taucht, sondern auch einen hohen Sonnenstand suggeriert. In der Bildmitte beugen sich die Baumkronen wie von einem Windstoß bewegt nach links, während die Blätter der anderen Bäume völlig unbewegt erscheinen. Gleichzeitig ziehen die blasser werdenden Farben im Hintergrund den Blick der Betrachter:innen in die Ferne. Dieser Tiefensog wird vom Flusslauf gebrochen, dessen Wasser, durch die Mühlräder im Hintergrund deutlich aufgewühlt, mit Druck nach vorne strömt und durch eine große Felsstufe im Flussbett weiter an

Kraft gewinnt.¹³ Just darüber tritt Juno als Verkörperung der göttlichen Macht auf und bildet einen Kontrast zur ungebändigten Natur des Wassers, dessen Energie mittels der Wassermühlen gezielt genutzt und in mechanische Kraft überführt wird.

Terra ferma. Landschaft als Ressource

Die im Gemälde dargestellten Wassermühlen sind keineswegs bloß pittoreske Elemente einer idealisierten Landschaft. Vielmehr verweist Sustris damit auf ein charakteristisches Landschaftselement der *terra ferma* und deren tiefgreifende wirtschaftliche Transformation im 16. Jahrhundert. Das zeigt sich insbesondere im Vergleich mit früheren Landschaftsdarstellungen des Künstlers. Im Auftrag von Alvise Cornaro war Sustris zwischen 1539 und 1541 unter anderem mit dem Maler Gualtiero Padovano für die künstlerische Fresko- und Stuckausstattung des Odeo Cornaro in Padua verantwortlich. Sustris' illusionistische Fensterausblicke der *Stanza dei Paesaggi* weisen zum Teil große Ähnlichkeiten mit seinem später entstandenen mythologischen Landschaftsbild auf (Abb. 2-3).¹⁴ Der sogenannte Odeo Cornaro ist die Erweiterung eines Stadthauses in Padua. Gemeinsam mit der angrenzenden Loggia wurde es nach den gesundheitsphilosophischen Vorstellungen Cornaros errichtet und sollte als musikalischer Aufführungsort und Treffpunkt für angesehene Künstler:innen dienen. Neben seinen zwischen 1558 und 1563 entstandenen *Discorsi intorno alla vita sobria*¹⁵ ist Cornaro insbesondere für seine zahlreichen hydraulischen Traktate bekannt, in



Abb 2. Lambert Sustris und Gualtiero Padovano, *Stanza dei Paesaggi*, 1540/1541, Padua, Odeo Cornaro (aus: Fischer 2014, *Das Landschaftsbild*, Tafel 2).



Abb. 3. Lambert Sustris, *Illusionistischer Fensterausblick*, 1540/1541, Fresko, Padua, Odeo Cornaro (aus: Fischer 2014, *Das Landschaftsbild*, Tafel 2).

denen er sich intensiv mit hygienischen, sicherheitspolitischen und wirtschaftlichen Aspekten der venezianischen Wasserpolitik beschäftigt hat.¹⁶ Nach dem Verlust wichtiger Handelsstützpunkte – allen voran Konstantinopel im Jahr 1453 – sah sich die Republik Venedig gezwungen, das umliegende Festland systematisch zu erschließen. Die Folge war ein umfassendes Programm zur Urbarmachung und Landgewinnung, bei dem die Regulierung der Flüsse durch den Bau von Kanälen und Wassermühlen eine zentrale Rolle spielte. In Gebieten wie Polesine entstanden zwischen 1533 und 1542 etwa 90.000 Felder, die sogenannten *campi padovani*, auf denen Reis, Mais und Getreide angebaut wurden.¹⁷ Sören Fischer hat diese ökonomische Lebenswelt mit Cornaros Interesse für Hydraulik sowie der Freskenausstattung des Odeo Cornaro in Verbindung gebracht und Letztere als „visionäre[]“ und „propagandistisch aufgela-dene[] Chiffre [einer] Urbarmachungs-ideologie“¹⁸ und damit als Selbstdarstellung Cornaros als Förderer der *Santa Agricoltura* verstanden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass die illusionistischen Landschaftsausblicke in der *Stanza dei Paesaggi* keine kultivierte Agrarlandschaft zeigen. Fischer hat die Fresken daher als ästhetische Kompensation für die real-ökonomische Lebenswirklichkeit bezeichnet, die sich durch „monotone[n] Reis- und Maisanbau“ auszeichnete.¹⁹ Allerdings muss Heiner Krellig zugestimmt werden, der Fischers Interpretation dahingehend kritisiert, dass dieser die zur sakralen Landwirtschaft überhöhte Urbarmachung zu wenig würdigt

und damit die Renaissance-Landschaft mit „dem Aussehen der heutigen, durch industrialisierte Landwirtschaft und Zersiedelung weitgehend zerstörten venezianischen Villenlandschaft“ gleichsetzt. Stattdessen stellt Krellig die These auf, dass die illusionistischen Landschaftsdarstellungen in der *Stanza dei Paesaggi* im Dialog mit dem realen Ausblick gestanden haben dürften, wodurch eine produktive Spannung zwischen der Melancholie über den Verlust der unberührten Natur und dem „Stolz über die eigene kultivatorische Leistung“ entstehen konnte.²⁰ Diese dialektische Beziehung zwischen ästhetischer Naturdarstellung und wirtschaftlicher Naturnutzung liefert einen Schlüssel zum Verständnis von Sustris’ späterer *Landschaft mit Jupiter und Io*, in der die metamorphe Qualität von Landschaft in doppelter Hinsicht reflektiert wird: Nicht nur als personifizierte Verwandlung von Natur im Sinne Ovids, sondern auch als realhistorische Umgestaltung durch technische Innovation und ökonomische Notwendigkeit – eine Transformation, die ästhetisch ambivalent bleibt und damit erneut Fragen nach dem Verhältnis von Landschaftsnutzung und Ästhetik aufwirft.

Metamorphosen der Kontrolle. Ein Ausblick

Landschaften sind niemals statisch, sondern befinden sich in einem fortwährenden Prozess der Transformation. Gerade in Zeiten ökologischer Krisen erhält diese Erkenntnis neue Dringlichkeit und wirft grundlegende Fragen nach unserem Verhältnis zur Natur auf. Die Personifikation des Flussgottes Inachus in Ovids *Metamorphosen* und deren bildliche Umsetzung bei Sustris zeigt dabei eine Naturvorstellung, in der natürliche Elemente als handelnde und fühlende Subjekte auftreten. Aktuelle Umweltbewegungen, die etwa Flüssen Rechte zusprechen wollen,²¹ knüpfen an dieses Verhältnis zur Natur an. Gleichzeitig sind Transformationen der Landschaft, wie sie hier am Beispiel der *terra ferma* durch Melioration und Mühlenbau aufgezeigt wurden, mehr als nur praktische Eingriffe in die Natur; sie stellen auch eine Form von symbolischer Aneignung und Machtausübung dar. Vor diesem Hintergrund haben ökofeministische Studien auf die enge Verknüpfung zwischen

der Kontrolle über die Natur und den weiblichen Körper hingewiesen.²² So hat etwa Carolyn Merchant den Übergang vom organischen zum mechanischen Weltbild im 16. Jahrhundert als Bruch mit der vormodernen Vorstellung einer lebendigen, weiblich konnotierten Natur beschrieben. Mit dem Aufkommen eines mechanistischen Denkens werde die Natur nicht länger als lebendiges Ganzes verstanden, sondern als etwas, das durch technische Mittel durchdrungen, zerlegt und beherrscht werden kann.²³ Technische Apparate wie Pumpen und Wassermühlen werden damit zu Symbolen für das „aktive Eingreifen in eine säkularisierte Welt“.²⁴ Diese Lesart gewinnt im Hinblick auf Sustris' *Landschaft mit Jupiter und Io* insbesondere dadurch an Relevanz, dass sie Landschaftsdarstellung und mythologische Erzählung über die Darstellung der Mühlen zu einer symbolischen Einheit verbindet, in der die narrative Verknüpfung von Naturbeherrschung und euphemisierter Vergewaltigungsszene die Zähmung und Kontrolle der Frau sowie der Natur als Ressource(n) visuell verdeutlicht.²⁵ Die Wassermühlen werden damit zum Sinnbild einer neuen Weltordnung, die sowohl den weiblichen Körper als auch natürliche Landschaften als ausbeutbare Ressourcen versteht. Die Frage, wie wir Landschaft heute begreifen, bleibt vor diesem Hintergrund ebenso dringlich wie offen.

Endnoten

1. Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster in Westfalen 1963, S. 21.
2. Ebd., S. 12.
3. Jan Slaby u.a., *Affektive Relationalität. Umrisse eines philosophischen Forschungsprogrammes*, in: *Zwischenleiblichkeit und bewegtes Verstehen – Intercorporeity, Movement and Tacit Knowledge*, hg. v. Undine Eberlein, Bielefeld 2016, S. 69–108.
4. Volker Demuth, *Landschaftsentfaltung*, in: *Lettre International*, Bd. 135, 2021, S. 52–62, hier S. 61.
5. Vgl. hierzu Bernhard Waldenfels, *Gänge durch die Landschaft*, in: *Landschaft*, hg. v. Manfred Smuda, Frankfurt am Main 1986, S. 30. Spezifischer in Bezug auf die „getrennte Perspektivierung von Landschaftsnutzung und Landschaftsästhetik“ siehe *Der Wald in der Frühen Neuzeit zwischen Erfahrung und Erfindung: Naturästhetik und Naturnutzung in interdisziplinärer Perspektive*, hg. v. Daniela Bohde und Astrid Zenkert, Köln 2024, S. 16.
6. Siehe stellvertretend Sigrid Adorf u.a., *sich verlandschaften – in relationalen Praktiken*, in: *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, Bd. 5, 2024, o.S.
7. Udo Weilacher geht davon aus, dass eine Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei dazu beitragen kann, tradierte Klischees von Landschaft als vermeintlich unberührter Natur zu entlarven und ihre kulturelle Konstruiertheit sichtbar zu machen. Udo Weilacher, *Landschaft metamorph. Ansätze neuer Natur- und Landschaftsästhetik in der aktuellen Landschaftsarchitektur*, Vortrag im Rahmen der 5. Doktorandenwoche des Internationalen Doktorandenkollegs „Forschungslabor Raum“ an der Leibniz Universität Hannover, 23.09.2009, https://www.researchgate.net/publication/274359676_Landschaft_mamorph_Ansätze_neuer_Natur-_und_Landschaftsästhetik_in_der_aktuellen_Landschaftsarchitektur (12.5.2025). In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die kunsthistorische Forschung vermehrt der Frage zugewandt, inwiefern Landschaftsmalerei als Medium der Reflexion über soziale und politische Prozesse verstanden werden kann; siehe exemplarisch Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München/Wien 1992, sowie *Landscape and Power*, hg. v. W. J. T. Mitchell, Chicago 1994. Frank Fehrenbach hat sich mit dem Verhältnis von Kraft und Landschaft aus naturphilosophischer Perspektive auseinandergesetzt, vgl. Frank Fehrenbach, *Sfondare. Landschaft als Kraftraum*, in: *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, hg. v. dems. u.a., Berlin 2018, 95–121. Eine systematische Untersuchung der verschiedenen Dynamiken frühneuzeitlicher Landschaftsmalerei und der in ihr dargestellten und wirksamen Kräfte stellt bislang allerdings eine Leerstelle dar. Diesem Forschungsdesiderat begegnet mein Postdoc-Projekt mit dem Titel „Dynamische Landschaften. Mensch und Natur zwischen 1300 und 1850“.
8. Das Gemälde *Landschaft mit Jupiter und Io* wurde lange Zeit Andrea Schiavone (eigentlich Andrea Meldolla) zugeschrieben, davor galt es als gemeinsames Werk von Domenico Campagna und Andrea Meldolla, und sogar Tizian wurde als möglicher Urheber diskutiert. Siehe Rudolf Arthur Peltzer, *Lambert Sustris von Amsterdam*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 31 (H. 4), 1913, S. 220–245. Das Gemälde befindet sich seit 1772 in der Eremitage in St. Petersburg. Dorthin gelangte es, als Katharina die Große es aus der Sammlung Crozat in Paris erwarb. Über die Auftragssituation des Gemäldes ist nichts bekannt.
9. Vgl. Ernst Schmidt, *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg 1991, S. 62.
10. Hugh Parry, *Ovid's Metamorphoses: Violence in a Pastoral Landscape*, in: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Bd. 5 (H. 3), 1998, S. 9–41. Siehe auch Charles Paul Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden 1969, S. 8.

11. So nicht zuletzt auf der Internetseite der Eremitage: <https://hermitagemuseum.org/digital-collection/32153?lng=en> (10.7.2025).
12. Insofern ist das Verhältnis von mythologischer Geschichte und Landschaftsdarstellung bei Lambert Sustris mehr als das, was u.a. Götz Pochat als „sympathetische“, also mitfühlende Landschaft bezeichnet hat. Sustris' Landschaft begleitet bzw. verstärkt das vordergründig Dargestellte nicht nur, sondern sie enthält auch eine aktiv sinnstiftende Ebene, die die narrative und emotionale Dimension der mythologischen Szene erweitert. Götz Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin/New York 1978, S. 21–24.
13. Frank Fehrenbach hat betont, dass die Gattung der Landschaftsmalerei lange mit dem Stigma der Schwäche behaftet war – blasses Farben galten als Ausdruck mangelnder Ausdrucksstärke. Künstler:innen entwickelten daher Strategien, um dem entgegenzuwirken. Fehrenbach 2018, *Sfondare*, S. 111.
14. Der Vergleich dieser Landschaften dürfte auch für die Zuschreibungsfragen relevant sein (siehe Endnote 8).
15. Alvise Cornaro, *Vom maßvollen Leben oder die Kunst gesund alt zu werden*, hg. und eingel. v. Klaus Bergdolt, Berlin 2022.
16. Zu Alvise Cornaro siehe allgemein Giuseppe Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965.
17. Zu den wirtschaftlichen und politischen Aspekten kamen hygienische Argumente hinzu. So galt die schlechte Luft als eines der Hauptprobleme Venedigs. Darüber hinaus waren die Flüsse, die in die Lagune mündeten, zwar gute Handelswege, sie brachten aber auch Sedimente und Schlamm mit sich und bedrohten Venedig auf diese Weise mit Verlandung, was am Selbstbewusstsein der Markusrepublik als Lagunenstadt kratzte. Der Versuch, die Sedimente durch die Umleitung der drei Flüsse Brenta, Piave und Sile zu reduzieren, schwächte Venedig für die von der Adria mit großer Kraft einströmenden Wassermassen. Das *Magistrato alle Acque* sammelte seit 1501 technisches Wissen über die Lagune, darunter auch zahlreiche Texte hydrologischer Dilettant:innen, die sich mit Flussumleitungen zur Scheidung von Süß- und Salzwasser, Entwässerungen und Kanalbauten beschäftigen. Vgl. dazu Christian Mathieu, *Inselstadt Venedig. Umweltgeschichte eines Mythos in der Frühen Neuzeit*, Köln u.a. 2007, S. 13.
18. Sören Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg 2014, S. 204.
19. Ebd., S. 54.
20. Heiner Krellig, Rezension von: *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, in: *sehepunkte*, Jg. 15 (Nr. 5), 2015, <https://www.sehepunkte.de/2015/05/25317.html> (10.4.2025).
21. Bereits 1972 plädierte der Jurist Christopher Stone dafür, der natürlichen Umwelt Rechtsansprüche zuzuerkennen. Christopher D. Stone, *Should Trees Have Standing? Towards Legal Rights for Natural Objects*, in: *Southern California Law Review*, Bd. 45, 1972, S. 450–501. Einer der ersten konkreten Fälle, in dem diese Idee juristisch umgesetzt wurde, war 2011 die Anerkennung des Flusses Vilcabamba in Ecuador als Rechtssubjekt. Seine Verschmutzung kann nun als eine Form der Körperverletzung gewertet werden. In den folgenden Jahren folgten weitere internationale Beispiele, etwa der Whanganui River in Neuseeland (2017) oder der Atrato-Fluss in Kolumbien (2016).
22. Carolyn Merchant, *Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaft*, aus d. Amerikan. v. Holger Fliessbach, München 21994; Karen Warren, *The Power and the Promise of Ecological Feminism*, in: *Environmental Ethics*, Bd. 12 (H. 2), 1990, S. 125–146; Chris Cuomo, *On Ecofeminist Philosophy*, in: *Ethics and the Environment*, Bd. 7 (H. 2), 2002, S. 1–11.
23. Merchant 1992, *Tod der Natur*, S. 18. Zur Kritik an Merchants dualistischem Denken, insbesondere in Bezug auf die starke Gegenüberstellung von „organischer“ und „mechanistischer“ Naturvorstellung, siehe Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, London 1993.
24. Merchant 1992, *Tod der Natur*, S. 220.
25. Dass Juno Jupiter kontrolliert, stellt keinen Widerspruch zu dieser Lesart dar, da sich die Erzählung der eifersüchtigen und rächenden Frau in die patriarchalen Erzählmuster einpasst.

Autorin

Franca Buss studierte Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Hamburg und promovierte dort zu den Auswirkungen aufklärerischer Debatten um den Status von Erinnerungsstiftung und Jenseitshoffnung auf die Grabmalkultur des 18. Jahrhunderts (ausgezeichnet mit dem Deubner-Promotionspreis des Deutschen Verbands für Kunstgeschichte). Seit 2022 ist Buss wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Imaginarien der Kraft“ in Hamburg. In ihrem aktuellen Forschungsprojekt beschäftigt sie sich mit den dynamischen Qualitäten der Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit und verbindet dabei kunsthistorische Fragestellungen mit interdisziplinären Ansätzen aus Umweltgeschichte, Kulturgeografie und Ecocriticism.

Titel

Franca Buss, *Metamorpische Landschaft. Transformationen von Natur in Lambert Sustris' Jupiter und Io (1557)*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 4–9, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113766>.

Silke Förschler

Landschaft als Akteurin. Naturästhetik im langen 18. Jahrhundert

In seinem Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* aus dem Jahre 1899 formuliert der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905), dass sich die moderne Kunst – verstanden als die Kunst seit der Renaissance – gegenüber anderen historischen Strömungen dadurch auszeichne, Stimmung zu erzeugen. Riegl definiert Stimmung als eine neuzeitliche Erfahrungsweise, die mit einer bestimmten Gegenständlichkeit im Bild einhergeht. Den Begriff der Stimmung gewinnt er aus einer spezifischen Rezeptionshaltung in der Natur, konkret aus der Erfahrung von Landschaft.¹ Mithilfe der Fernsicht auf eine Landschaft könne das schauende Subjekt eine Einheit zwischen sich und seiner Umwelt wahrnehmen. Das Einnehmen einer erhöhten Position auf dem Gipfel biete, so Riegl, die Möglichkeit, entrückt von den Geschehnissen des Alltags etwas Größeres, eine umfassende Harmonie zu erfahren, die sogar über den einzelnen Betrachtenden hinausgehe.² Mit Gernot Böhme (1937–2022) lässt sich die von Riegl beschriebene Erfahrung als ein „Sichbefinden [...] in Umwelten“³ reformulieren. Laut Böhme basiert diese Haltung gegenüber der Natur auf der Vorstellung von einem „ökologische[n] Gefüge“, also auf einem „sozial definierte[n] und konstruierte[n] Naturstück“, dem eine „ästhetische Dimension“ innewohnt.⁴ Aus dieser „ästhetische[n] Dimension“ entwickelt Böhme eine ökologische Naturästhetik, d.h. „eine Naturbeziehung, in der es gerade um die Erhaltung, Förderung und schließlich Erfahrung der Selbstdynamik der Natur geht“.⁵

Diese „Selbstdynamik der Natur“ soll im Folgenden als theoretische Folie für die Analyse von Landschaftsdarstellungen fruchtbar gemacht werden. Von Interesse ist hierbei, Natur als Handelnde zu beschreiben, als Part, dem nicht nur eine Stimmung, sondern auch eine aktive Rolle zugesprochen wird. Zu fragen ist etwa, wie Landschaft in visuellen Artefakten als Akteurin definiert werden kann und wie sie damit eine ganz andere ‚neue‘ Bedeutung oder Funktion bekommt.⁶ Theoretische Auseinandersetzungen über die

Wirkmacht von (nicht-)menschlichen Akteur*innen oder über den Menschen als geologischer Faktor im Anthropozän bemühen sich, die untrennbar Verflechtungen und gleichzeitigen Abhängigkeiten zwischen Natur und Kultur sowie Technik zu beschreiben.⁷ Vor diesem Hintergrund sollen hier die Rolle von Landschaften in Grafik und Malerei im langen 18. Jahrhundert interpretiert und exemplarisch Bildanalysen vorgestellt werden, in denen der Landschaft Akteurinnen-Status zukommt und Natur als wandelbar erfahrbare wird.

Landschaft als Spiegel der Natur-Kultur-Grenze

In illusionistischem Stil bildet die Künstlerin Anna Waser (1678–1714) Anfang des 18. Jahrhunderts die Schweizer Alpenlandschaft ab (Abb. 1). Waser, die in der ersten Kunstgeschichte der Schweiz vom Autor Johann Caspar Füssli erwähnt und als „vortreffliche Künstlerin“⁸ beschrieben wird, stellt hier im Auftrag des Arztes, Naturforschers und Physikothеologen Johann Jakob Scheuchzer (1641–1695) hoch aufstrebende Gebirgsformationen mit schroffer und karger Oberflächenstruktur dar. Für die 1723 erschienene Publikation von Scheuchzers Reisebeschreibungen durch die Alpen, die von Isaac Newton, dem damaligen Präsidenten der Royal Society in London, finanziert wurde, geht Waser über die Darstellung einer unberührten, naturbelassenen Landschaft hinaus, indem sie sowohl einen durch die Felsen führenden Weg, steinerne Brücken als auch den Abbau von Gestein abbildet. Gezeigt wird die vorhandene alpine Infrastruktur für Reisende sowie für den Handel. So sind im Hintergrund zwei beladene Esel und ein Eselstreiber zu erkennen, die das Gebirge erklimmen. Im rechten Vordergrund weisen zwei stattlich gekleidete Wanderer auf eine Figur mit Spitzhacke, die Steine aus dem Felsen herausschlägt. Die Schweizer Alpenlandschaft wird also als eine Landschaft repräsentiert, die einem doppelten Wandel unterworfen ist: erstens

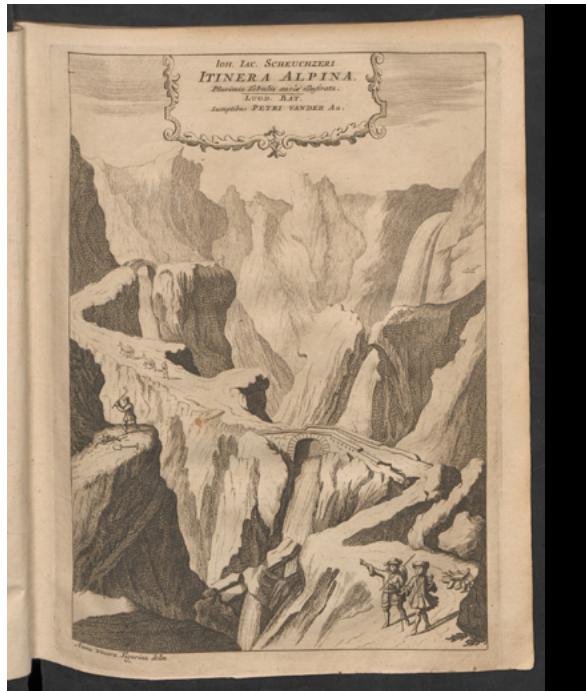


Abb. 1. Anna Waser, Schweizer Alpenlandschaft, in: Johann Jakob Scheuchzer, *Ouresiphioites Helveticus, sive, itineraria per Helvetiae alpinas [...]*, Bd. 1, Leiden 1723, o.S., ETH Bibliothek Zürich, Rar 5806, <https://doi.org/10.3931/e-rara-22519>.

durch eine bereits existierende, jahrhundertealte Infrastruktur, die für ökonomische und militärische Zwecke errichtet wurde,⁹ und zweitens durch den Abbau von Rohstoffen, etwa für die Gewinnung von Baumaterial. Landschaft tritt auf der Radierung damit als Spiegel der Natur-Kultur-Grenze in Erscheinung. Gezeigt wird eine schroffe, steile und unbezwingbare Bergwelt, eine Welt, in der die Natur frei jeglicher menschlicher Einflussnahme scheint. Gleichzeitig ist die Bergwelt bereits gekennzeichnet durch kulturelle Nutzbarmachung in Form touristischer Routen und Handelswege sowie durch den Abbau von Rohstoffen.

Jan von Brevern hat dargelegt, wie Technik und technische Infrastruktur (z.B. Eisenbrücken) im 18. Jahrhundert in Landschaftsdarstellungen naturalisiert und ästhetisiert wurden.¹⁰ Bauten aus Eisen inmitten einer Landschaft wurden Teil der (gemalten) Topografie, sie wurden zu „pictoral objects“¹¹, die im Bildgefüge selbstverständlich wirken. Den gemalten Landschaften kam die Rolle zu, die Infrastruktur der Industrialisierung zu einem Teil von Natur zu machen. Auf Wasers Alpenlandschaft scheint mir jedoch noch ein anderer Aspekt entscheidend zu sein. Auch wenn auf formalästhetischer Ebene, insbesondere durch

starke Hell-Dunkel-Kontraste, die spezifische Charakteristik der Alpen und ihre Nutzbarmachung ins Bild gesetzt werden, so wird anhand der äußerst steilen Gebirgsformationen und der ebenfalls dargestellten gewaltigen Wasserfälle doch ersichtlich, dass der Abbau und die baulichen Veränderungen nicht beliebig fortgesetzt werden können. Das Gebirgsbild veranschaulicht so die kulturelle und technische Vereinnahmung von Natur ebenso wie auch die Grenzen ihrer Aneignung durch den Menschen.

Die Brüchigkeit der Natur-Kultur-Grenze

Mit dramatischen Hell-Dunkel-Kontrasten malt der französisch-englische Landschaftsmaler Philippe-Jacques de Loutherbourg d.J. (1740–1812) im Jahr 1767 einen *Schiffbruch an felsiger Küste* (Abb. 2) – ein Thema, das der Künstler immer wieder aufgreift und in verschiedenen Variationen ausführt. Die weiße tosende Gischt und die schwarzen Gewitterwolken rahmen das Geschehen. Rechts im Vordergrund wird eine weibliche Figur von zwei Trägern geborgen, dahinter versuchen weitere Passagiere mit einem Beiboot an Land zu gelangen, und zwei Schiffbrüchige retten sich auf einen benachbarten Felsen; im linken Vordergrund treibt ein Ertrunkener. Die Dominanz der Diagonalen im Bild unterstreicht die gefährlich anmutende Neigung des sinkenden Schiffs. In seiner Besprechung des Pariser Salons von 1763 lobte Denis Diderot (1713–1784) den jungen Loutherbourg überschwänglich; besonders seine Landschaftsdarstellungen begeisterten den Philosophen.¹² In den Landschaftsgemälden Loutherburgs sah Diderot die ‚wahrhaftige‘ Gestaltung des Raums verbildlicht, ebenso betonte er die Farbwahl, das Licht und die Darstellung von Objekten.¹³

Die Struktur des Bildraums auf dem Gemälde *Schiffbruch an felsiger Küste* ergibt sich aus den analogen, dynamischen Formationen der Felsen, der Wolken und der Wellen, also aus der ästhetisierten Natur. Die Masten des Schiffs und die sich dramatisch gegen Wind und Wellen stemmenden menschlichen Körper fügen sich in die Bewegung ein, die der Sturm und das Wasser vorgeben. Landschaft ist hier Teil eines dynamischen Geschehens, in Form des Ufers tritt sie als die ersehnte Rettung in Erscheinung. Gleichzeitig bringen Meer



Abb 2. Philippe-Jacques de Loutherbourg d.J., *Schiffbruch an felsiger Küste*, 1767, Öl auf Leinwand, 97,5 × 130 cm, Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg, LMO 15.724 (© Landesmuseum Kunst & Kultur Oldenburg, Foto: Sven Adelaide).

und Sturm als Teil der Landschaft das Schiff und damit verbunden kulturelles und technisches Wissen zum Kentern und die menschlichen Figuren in Seenot. Das Bild wird zu einem Schauplatz, wo die Natur – bestehend aus Felsen und Meer – gleichermaßen Untergang und Retterin ist. Damit zeigt diese Landschaftsdarstellung im Gegensatz zu Wasers alpiner Ansicht die Brüchigkeit der Natur-Kultur-Grenze. Auch wenn die stürmische Wetterlage ihren Teil zum dramatischen Geschehen beiträgt, ist es doch die Landschaft, die mit ihren Eigenheiten die Narration bestimmt.

Ähnliches trifft auf zwei andere Bilder Loutherburgs zu: *An Avalanche, or Ice-Fall, in the Alps* von 1803 sowie *Coalbrookdale by Night* aus dem Jahr 1801. Von Brevern versteht die Gemälde als Pendants. Im ersten sieht er die Ästhetisierung eines Naturereignisses, einer Lawine, die eine Holzbrücke zerstört, versinnbildlicht. Diese Zerstörung mache die Optimierung des Brückenbaus mit stabileren Materialien plausibel und lasse „neue Technologien der Naturerschließung notwendig“ werden.¹⁴ Im zweiten Bild analysiert von Brevern ein ästhetisches Spektakel, das eine der Geburtsstädten der Industrialisierung, das

Eisenwerk der englischen Ortschaft Coalbrookdale mit seinen glühenden Steinkohlehaufen „den Gattungsgesetzen der Landschaftsmalerei unterwirft“.¹⁵ Mit dem analysierten Gemälde aus Loutherburgs Frühwerk lässt sich den verschiedenen Spielarten von landschaftlichen Veränderungen der Natur noch eine weitere hinzufügen: die Landschaft, deren Ästhetik die Grenzziehung zwischen Natur und Kultur mittels der dargestellten Dynamik unterläuft.

Landschaft als Agentin topografischer, klimatischer und kultureller Relationen

Auf Johann Moritz Rugendas' (1802–1858) Gemälde *Landschaftsbild mit Kandelaberkakteen. Vegetation von Texcoco* von 1831–1834 dominiert der flächige Farbauftrag den Bildraum (Abb. 3). Nur im Vordergrund sind vereinzelt Pinselstriche sichtbar. Der Mittelgrund des Bilds wird von der Flora, insbesondere von ausladenden Kandelaberkakteen sowie Yucca- und Stechpalmen, bestimmt, im Hintergrund sind hellbraune Hügel aus trockener Erde unter wolkigem Himmel zu erkennen. Im Schatten der Palmen lässt sich eine Personengruppe erkennen; eine erwachsene Person und ein Kind reiten auf einem Esel, eine Rückenfigur ist



Abb 3. Johann Moritz Rugendas, *Landschaftsbild mit Kandelaberakazien. Vegetation von Texcoco*, 1831–1834, Öl auf Karton, 27,9 × 41 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. VIII E. 2555 (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).

ihnen zugewandt. Die Ölskizze auf Karton entstand während Rugendas' dreijähriger Reise durch Mexiko.¹⁶ Sie ist Teil eines Konvoluts von 600 Zeichnungen sowie rund 380 Ölskizzen und kleineren Gemälden, die Rugendas auf seiner Reise geschaffen hat.¹⁷ Alexander von Humboldt (1769–1859) bezeichnete den Künstler als „Urheber wie Vater aller Kunst in [der] Darstellung der Physiognomik der Natur“.¹⁸ Ein Grund dafür mag Rugendas' künstlerische Herangehensweise gewesen sein, die Vielfalt des Lebendigen abzubilden und Natur als geschlossenes Ganzes bildnerisch einzufangen.

Im Verständnis der Humboldt'schen Naturphysiognomie spielten Gebirge mit ihrer Vegetation und den hieran ablesbaren klimatischen Bedingungen oder den sich erst im Vergleich der verschiedenen Gebirgszonen zeigenden klimatischen Veränderungen eine zentrale Rolle.¹⁹ Mit den Bildern, die Künstler*innen auf Forschungsreisen schufen, verband er zudem die Hoffnung einer Erneuerung des Genres der Landschaftsmalerei. So schrieb er 1847 in seiner Publikation *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, er hoffe, dass die Landschaftsmalerei zu einer

„[...] neuen, nie gesehenen Herrlichkeit erblühen werde: wenn hochbegabte Künstler öfter die Grenzen des Mittelmeers

überschreiten können; wenn es ihnen gegeben sein wird, fern von der Küste, mit der ursprünglichen Frische eines reinen, jugendlichen Gemüths, die vielgestaltige Natur in den feuchten Gebirgstälern der Tropenwelt lebendig aufzufangen.“²⁰

Rugendas lernte Humboldt in Paris kennen, wo er diesem die Skizzen seiner Brasilienreise aus den Jahren 1821–1825 vorstellte. Im Folgenden arbeiteten Humboldt und Rugendas gemeinsam an den Illustrationen für Humboldts geplante Neuauflage seiner Schrift *Ideen zu einer Geographie der Pflanze*. Vom Verlag wurde die Neuauflage damit beworben, dass sie 20 Kupferplatten nach Rugendas'schen Skizzen oder Vorlagen enthalten würden, jedoch erschien die Neuauflage nie.²¹ In den Jahren 1831–1834 reiste Rugendas auf Humboldts Empfehlung und dessen Spuren durch Mexiko. Hier entwickelte der Künstler stilistisch und medial eine neue Bildsprache der Landschaft.²² Orientiert an pastoser Freilichtmalerei insbesondere von John Constable (1776–1837), formulieren seine Ölskizzen auf Karton Momentaufnahmen bzw. unmittelbare Landschaftseindrücke. Formen, Farben und Licht fügen sich zu einer stimmungsvollen Einheit – eine Einheit, die im nächsten Moment ganz anders aussehen könnte und derart

die Wandelbarkeit von Landschaftseindrücken ins Bild setzt. Mit seinem Farbaufrag schuf Rugendas flächige Formationen, die fließend ineinander übergehen, dabei jedoch klar konturiert sind und Weite evozieren. Obwohl der Bildraum nicht strikt perspektivisch gestaffelt ist, strukturiert die Landschaft, bestehend aus Gebirge und Fauna, das Bild. Die zentral angeordneten Figuren werden von der Landschaft gerahmt und in den Mittelpunkt gestellt. Die mexikanische Natur kann so als atmosphärisch aufgeladene Landschaft wahrgenommen werden, mit der die Betrachtenden in Resonanz treten können. Damit überbrückt die Ästhetisierung der außereuropäischen Natur als Landschaft die Distanz zwischen den Betrachtenden, den dargestellten Personen sowie der fernen Flora und Fauna. Mit seinem wissenschaftlich orientierten Anliegen, die Physiognomie einer Landschaft abzubilden, macht Rugendas die Landschaft zu einer Agentin vielfältiger Relationen.

Fazit

Anhand der Werke von Waser, Loutherbourg und Rugendas konnte gezeigt werden, dass die dargestellten Landschaften einen Stimmungsgehalt haben, jedoch immer auch Semantiken der Selbsttätigkeit, d.h. der Wirkmacht von Natur, ins Bild setzen. Die dargestellten Landschaften sind Akteurinnen in einem Gefüge, das die Pole zwischen Natur und Kultur, Mensch und Umwelt, Natur und Technik berührt und gleichzeitig eine spezifisch europäische Naturästhetik erfahrbar macht. Natur deutet sich in diesem Verhältnis als wandelbar an, als eine Größe, die sich sowohl durch menschliches Handeln verändert als auch eigenständige Strukturen, Materialien, Oberflächen, Wetterlagen und klimatische Bedingungen besitzt, die wiederum Veränderungen bewirken können. Damit wird für die Betrachtenden schon im langen 18. Jahrhundert eine Resonanz zwischen Landschaft und Landschaftswandel greifbar, die sowohl das Ergebnis technologischer Veränderungen als auch natürlicher Phänomene ist. Landschaft tritt mithilfe künstlerischer Mittel und ihrer visuellen Inszenierung als vielgestaltige Akteurin dieses Wandels in Grafik und Malerei in Erscheinung. Um sowohl Qualitäten der Relationen zwischen Mensch, Natur, Kultur und Technik als

auch ökologische Zusammenhänge zu reflektieren, bietet es sich also für die kunsthistorische Forschung zu Landschaftsbildern an, immer auch die Wirkmacht von Landschaft zu analysieren.

Endnoten

1. Alois Riegls, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* [1899], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Karl Maria Swoboda, Wien 1928, S. 28–39. Vgl. hierzu auch David E. Wellbery, *Stimmung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010, S. 703–732, bes. S. 718–720.
2. Zur Relationalität von Landschaftsmalerei, Stimmung, Subjekt und Natur vgl. auch Johannes Grave, *Natur und Subjekt bei Caspar David Friedrich*, in: *Caspar David Friedrich. Kunst für eine neue Zeit*, hg. v. Markus Bertsch und dems., Berlin 2023, S. 17–29, insbes. S. 24–27 sowie Matthias Krüger, *Painting Immersion. Hans Thoma's Landscapes*, in: *Immersion in the Visual Arts and Media*, hg. v. Fabienne Liptay und Burcu Dogramaci, Leiden/Boston 2016, S. 320–242. Zum Verhältnis von Atmosphäre und Landschaft vgl. Joseph Imorde, *Atmosphärische Landschaft*, in: *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, hg. v. Irene Nierhaus, u.a., Berlin 2010, S. 149–159.
3. Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989, S. 9.
4. Ebd., S. 51.
5. Ebd., S. 92.
6. Vorschläge, wie „Landschaft“ in der Malerei als ästhetisierte Natur und als kulturelles Konzept gedacht werden kann, gibt es einige. So stellt beispielsweise W. J. T. Mitchell, *Introduction*, in: *Landscapes and Power*, hg. von dems., Chicago/London, 2002, S. 1–4, Landschaft als ein umfassendes Netzwerk kultureller Codes vor. Irene Nierhaus, *Landschaftlichkeit. Grundierungen von Beziehungsräumen*, in: *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*, hg. v. ders. u.a., Berlin 2010, S. 21–37, versteht Landschaft als „unebenes“ Ineinandergleiten von Displayräumen“ (S. 21). Markus Wild, *Juralandschaft mit Hund, Hügellandschaft mit Biber. Eine Neubestimmung der ästhetischen Landschaft als Tierlandschaft*, in: *Tierstudien*, Bd. 13, 2018, S. 45–55, schlägt eine Tierlandschaft vor, die sich von einer ästhetischen Landschaft dahingehend unterscheidet, dass nicht länger nur passive Eigenschaften wie „Harmonie und Schönheit, Stimmigkeit und Schönheit, Eigenart und Vielfalt sowie Einheitlichkeit und Abgrenzbarkeit“ dominieren, sondern auch Emotionen wie „Überraschung, Verspieltheit, Freude, Gefahr oder Wildheit“ (S. 55) die Palette an Erfahrungen erweitern. Sigrid Adorf u.a., *Editorial #5, 2024. Sich verlandschaften – in relationalen Praktiken*, in: *insert. Artistic Practices as Cultural Inquiries*, Nr. 5, 2024, <https://insert.art/ausgaben/sich-verlandschaften> (26.9.2025), verstehen „Landschaft“ als ein Verschieben von prozessuellen Relationalitäten, wobei „kein souveränes, selbst-identisches Subjekt mehr an einen ursächlichen Anfang“ gesetzt wird. Kerstin Brandes und Marietta Kesting, *Einleitung // Landschaft, Wetter, Kraut und Kritter – Anthropozän-Diskurs und visuelle Kultur*, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle*

- Kultur*, Nr. 75, April 2025, S. 6–23, konstatieren, dass Landschaften „mit progressiven, utopischen ebenso aber mit reaktionär-nostalgischen Zielen aufgeladen werden“ (S. 15).
7. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 1991, argumentiert, dass die Moderne konstituierende Trennung zwischen Natur und Gesellschaft ein Mythos sei. Stattdessen entwirft Latour soziale Ordnungen, in denen Technologien, Umweltbedingungen und menschliches Handeln miteinander verwoben sind. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003, Bd. 1, entwirft das Konzept einer ‚Natureculture‘. Diese überwindet die Dichotomie von Natur und Kultur, indem die tiefen und untrennbaren Verflechtungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen analysiert werden. Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt am Main 2011, S. 584, plädiert für eine „neue Universalität [...], die für alle Bestandteile offen ist und gleichzeitig einige ihrer Partikularismen respektiert“. Mieke Roscher, *Zwischen Wirkungsmacht und Handlungsmacht – Sozialgeschichtliche Perspektiven auf tierliche Agency*, in: *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*, hg. v. Karsten Balgar u.a., Bielefeld 2015, S. 43–67, hat die verschiedenen Qualitäten von Agency (*relational agency, entangled agency, embodied agency* sowie *animal agency*) für die Humal-Animal Studies herausgearbeitet und als Analysewerkzeug in die Debatten um Agency eingeführt.
 8. Johann Caspar Füeßlin, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz: nebst ihren Bildnissen*, Zürich 1770, Bd. 3, S. 5–14, hier S. 5.
 9. Dirk van Laak, *Infra-Strukturgeschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Bd. 27 (H. 3), 2001, S. 367–393; Claude Reichler, *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*, Zürich 2005.
 10. Jan von Brevern, *Das natürliche Kunstwerk. Zur Ästhetisierung von Natürlichkeit im 18. Jahrhundert*, Konstanz 2024, insbes. S. 93–128.
 11. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, S. 12–40. Monika Wagner hat ebenfalls auf die Rolle von Bildern zur Bewerbung von Eisenbrücken bzw. deren Warencharakter hingewiesen. Monika Wagner, *Die Industrielandschaft in der englischen Malerei*, Frankfurt am Main 1979, S. 58.
 12. Vgl. Denis Diderot, *Salon de 1763, Loutherbourg*, in: ders.: *Œuvres. XI–LXV Copies. Salons de 1759, 1761 et 1763*, o. S. [Blätter 96–98], Département des Manuscrits, BnF Paris, Signatur NAF 13720-13784, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:12148/cc6348h/cd0e1294> (5.10.2025).
 13. Ebd., o. S. [Blatt 97].
 14. Von Brevern 2024, *Das natürliche Kunstwerk*, S. 124.
 15. Ebd., S. 125.
 16. Vgl. Renate Löschner, *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, Berlin 1992, S. 29.
 17. Siehe Julia Walter, *Vom Zeichner zum Maler. Johann Moritz Rugendas' lateinamerikanische Landschaftsbilder*, in: *El arte sobre todo. Kunsthistorische Festschrift für Henrik Karge*, hg. v. ders. u.a., Petersberg 2025, S. 194–203.
 18. Zit. n. Löscher 1992, *Rugendas in Mexiko*, S. 9.
 19. In seiner Schrift *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer*, Tübingen/Paris 1807, teilt Humboldt Gewächse nach Vegetationszonen ein und publiziert die populäre Tafel *Tableau physique des Andes et pays voisins*. Die Tafel zeigt einen Schnitt durch die Hohen Anden und wurde von Lorenz Adolf Schönberger und Pierre Jean François Turpin 1805 in Paris gezeichnet und von Louis Bouquet gestochen.
 20. Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart/Augsburg 1847, Bd. 2, S. 86–87.
 21. Vgl. hierzu Löschner 1992, *Rugendas in Mexiko*, S. 21.
 22. Hierzu auch Walter 2025, *Vom Zeichner zum Maler*, insbes. S. 198–201.

Autorin

Silke Förtschler ist Vertretungsprofessorin für Vormoderne und Allgemeine Kunstgeschichte an der HfBK Dresden. Gemeinsam mit Astrid Silvia Schönhagen hat sie gerade den Sammelband *Trophäen. Inszenierungen der Jagd in Kunst- und Ausstellungsräumen*, Bielefeld 2025, herausgegeben. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Naturbilder und ökologische Perspektiven seit der Frühen Neuzeit, transkulturelle Austauschprozesse in den Künsten, Materialien künstlerischer und kunsthandwerklicher Gestaltung, Mediennarrative sowie Cultural Human-Animal Studies.

Titel

Silke Förtschler, *Landschaft als Akteurin. Naturästhetik im langen 18. Jahrhundert*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 10–15, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113767>.

Violaine Gourbet

Die Verdunkelung des Pittoresken. Fabrikschornsteine in der britischen Landschaftsgrafik des 19. Jahrhunderts

„I was rather horror-struck to-day, as I came into Manchester from the hills of Derbyshire, to see how the chimneys gain upon them in every direction, how many a beautiful glade is now defiled by darkness [...], we owe more and more to our landscape painters as we have less and less of landscape within our reach.“¹

So äußerte sich John Ruskin 1859 während eines Vortrags in der Manchester City Art Gallery. Als Zeuge der raschen Umgestaltung der englischen Landschaft durch die industrielle Revolution trat er dafür ein, die Malerei zu einem Zufluchtsort für seine Zeitgenossen zu erklären. In seinen Augen waren die Landschaftsmaler die Gedächtnisträger der im Verschwinden begriffenen Natur. Zwanzig Jahre später, in einem Vortrag über die Kunst in Lancashire, zitierte der Journalist William E. A. Axon Ruskins Zeilen und verknüpfte dabei die zentrale Stellung der Landschaftsmalerei in der Kunstszenen Manchesters mit der massiven Industrialisierung der Gegend: „This is one reason why Lancashire of to-day occupies itself so much with the glory of moor and fell, of rock and shore. [...] This is a healthy feature of our local art, for the love of nature that is thus taught is not only a consolation for what is irrevocably lost, but it may serve to help in the preservation of what still remains...“²

Die Landschaftsmaler, so Axon, vermieden es bewusst, die Präsenz der Fabriken in ihren Bildern darzustellen, um die Zeitgenossen, die mit den ökologischen Folgen der Industrialisierung konfrontiert waren, ins goldene Zeitalter der vorindustriellen Zeit zurückzuführen, als das menschliche Handeln die Landschaft, ihre Farben, Gerüche und Konturen noch nicht radikal verändert hatte.

Diesem scheinbar fundamentalen Gegensatz zwischen Industrie und Landschaftsmalerei, verstanden als eine durch den Blick eines ästhetisch empfindenden Betrachters geordnete und konstru-

ierte Wirklichkeit, geht dieser Beitrag nach – und zwar anhand des Motivs des Fabrikschornsteins, den Ruskin mit Entsetzen auf den Hügeln von Lancashire sich mehren sah und der das deutlichste Symbol der industriellen Revolution und ihres Einflusses auf die Landschaft war. Während sich zahlreiche britische Landschaftsmaler dezidiert von industriellen Schauplätzen abwandten, setzten sich andere mit ihnen auseinander: Schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellten Philip James de Loutherbourg, Joseph Wright of Derby oder J. M. W. Turner glühende Hochöfen in nächtlicher Umgebung dar. In diesen dramatischen Landschaften wurden die aufkommende Industrialisierung und ihre visuellen Zeugnisse zum Teil eines erhabenen Naturschauspiels.

Wir wenden uns im Folgenden jedoch einer anderen ästhetischen Kategorie zu, nämlich dem Pittoresken, das eine zentrale Rolle in der Entwicklung der englischen Landschaftsmalerei spielte. Der Begriff wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Reverend William Gilpin kodifiziert³ und begleitete unter anderem die Entwicklung des Tourismus. Pittoreske Landschaften – wörtlich: würdig, gemalt zu werden – galten auch als würdig, vom neuen Typus des Touristen entdeckt zu werden, der nach grünen Tälern, moosbedeckten Ruinen und reizvollen Panoramen suchte. Im Gegensatz zur erhabenen Landschaft sollte die pittoreske Ansicht immer ruhig und harmonisch sein. Solche kodierten Darstellungen illustrierten eine Vielzahl topografischer Alben, Reiseführer und Artikel über England, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden.⁴ Dabei nahmen Landschaftsszenen mit Darstellungen der großen englischen Städte im Hintergrund einen zentralen Platz ein. Doch auch die Stadtlandschaften industrialisierten sich schnell. Insbesondere die Städte in Lancashire, vor allem Manchester, galten in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Sinnbilder der ökologischen und sozialen Missstände der neuen Industriegesellschaft.

Das zweideutige Verhältnis dieser beiden Realitäten, der Entwicklung einer pittoresken Bildkultur einerseits und einer durch die fortschreitende Industrialisierung geprägten Landschaftstopografie andererseits, möchte ich im Anschluss an grundlegende Arbeiten britischer Kunsthistoriker erneut untersuchen,⁵ und dabei die Art und Weise beleuchten, wie Künstler Fabrikschornsteine in ihre Werke integrierten. Der Beitrag hinterfragt die scheinbare Harmonie solcher Bilder, indem er aufzeigt, wie das Vokabular des Pittoresken den konkreten Wandel der Natur durch die Industrialisierung der Landschaft nicht verklärte, sondern ganz im Gegenteil zur Geltung brachte. So soll gezeigt werden, dass diese stereotypen Darstellungen die Angst der Zeitgenossen vor der brutalen Metamorphose ihrer Welt durch binäre Kompositionen, insbesondere durch die Gegenüberstellung von Vorder- und Hintergrund, sichtbar machten.

Ruinen und Fabrikschornsteine: Das zeitliche Palimpsest der pittoresken Landschaft

Eine der bekanntesten Darstellungen des viktorianischen Zeitalters, die die Stadt Manchester eingehüllt in den aufsteigenden Rauch der Schornsteine ihrer Spinnereien zeigt, ist *Manchester from Kersal Moor*. Das Bild wurde im Jahr 1852 von Queen Victoria bei dem Maler William Wyld in Auftrag gegeben (Abb. 1) und gehört zu einer Serie von Souveniransichten, die ihre Reisen dokumentierten und in Alben gesammelt wurden. Die Landschaft erfüllt auf den ersten Blick alle Regeln des Pittoresken. Drei Viertel des Bildes zeigen eine sanft gewellte Hügellandschaft aus der Vogelperspektive: Den Bäumen im Vordergrund weichen im Mittelgrund Wiesen mit kleinen Gehölzen, die an die Stadt mit ihren Tausend Schornsteinen grenzen. Im Vordergrund ist eine Familie in die Vegetation eingebettet, während Ziegen und Kühe beim Grasen dargestellt sind. Der Fabrikrauch im Hintergrund trägt entscheidend zur ästhetischen Wirkung der Landschaft und ihrer farblichen Abstufungen bei. Der violette Dunst, der den Hintergrund einhüllt, nimmt die Farbtöne von Monets Westminster-Ansichten vorweg, die dieser ein halbes Jahrhundert später malte, oder erinnert



Abb 1. William Wyld, *Manchester from Kersal Moor*, 1852, Öl auf Leinwand, Aquarell auf Papier, 31,9 × 49,1 cm, London, Royal Collection Trust (© Royal Collection Trust 2025).

an die Freude des impressionistischen Malers, den Londoner Smog darzustellen.⁶ Auf die Besonderheit der Lichtführung haben bereits Caroline Arscott, Griselda Pollock und Janet Wolff in ihrer Analyse des Gemäldes hingewiesen, indem sie es als eine Art Sakralisierung Manchesters interpretierten, dessen Fabriken an Kirchtürme erinnern. Die Industriestadt wird also durch das Sonnenlicht transfiguriert.⁷ Diese Idealisierung der Landschaft ist auch mit der Identität der Auftraggeberin in Verbindung gebracht worden; es wird vermutet, der Maler habe ihr keine nicht-idealisierende Darstellung der industriellen Wirklichkeit zumutten wollen.⁸

Diese Interpretation, so überzeugend sie auch sein mag, lässt sich jedoch nuancieren. Erstens vermerkte Königin Victoria in ihrem Tagebuch selbst den eher widersprüchlichen Eindruck, den Manchester auf sie machte, wobei sie die Armut der inmitten von Rauch und Flammen lebenden Arbeiterschaft beschrieb.⁹ Zweitens fällt bei genauerer Betrachtung der Bildkomposition der Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund ins Auge, in dem sich unterschiedliche Rhythmen und Zeitlichkeiten widerspiegeln. Die Pastorale im Vordergrund – die Gruppen von Ziegen und Kühen sowie die unter den Bäumen sitzende Familie – vermittelt einen Eindruck von Frieden und Entschleunigung, ja von Stillstand. Selbst die Ziegen liegen im Gras, was den im Hintergrund unablässig aufsteigenden Rauchschwaden als Zeichen der rastlosen Industrieaktivität gegenübersteht. Damit zeigt Wyld nicht die reale

ländliche Lebenswelt, sondern er verweist auf eine romantisch-elegische Version der Pastorale in der Tradition von Nicolas Poussin. Doch gerade dieses zeitliche Palimpsest verleiht Wylds Landschaft ihren besonderen zeittypischen Charakter. Die Vorliebe der Pittoresken-Liebhaber für Ruinen, die von Zeitgenossen gern verspottet wurde,¹⁰ ging einher mit einem nostalgischen und pessimistischen Naturverständnis, das beim Betrachter eine melancholische Reflexion über die Vergänglichkeit menschlicher Zivilisationen hervorrufen sollte.¹¹ In diesem Sinne erscheint auch der Fabrikschornstein als exemplarisches Motiv der pittoresken Landschaft; er verweist unmittelbar auf die Modernität und das Verfliegen der Zeit.

Ein anschauliches Beispiel dafür ist eine Ansicht Edinburghs, 1836 von T. A. Prior nach Thomas Allom gestochen (Abb. 2). Im Vordergrund rastet eine schottische Schäferfamilie inmitten der Ruinen von Craigmillar Castle und trinkt Milch. Die Gestalt des zentralen Burgfries wird durch die Vertikale eines dünnen Fabrikschornsteins aufgegriffen, der als kleiner schwarzer Strich rechts im Panorama der Stadt auftaucht. Zudem sind die Silhouette einer Kirche und Edinburgh Castle zu erkennen. Unser Blick bewegt sich somit entlang einer pittoresken architektonischen Promenade vom Vordergrund in die Tiefe des Bildes hinein, von der einen Burg zur nächsten. Doch in der Mitte dieser Promenade tritt plötzlich die industrielle Modernität hervor, die die pastorale Kultur, die die Hirtenfamilie symbolisiert, ersetzen wird. Deren schottische Tracht entspricht



Abb 2. T. A. Prior nach Thomas Allom, *Edinburgh from Craigmillar Castle*, 1836, Stahlstich, ca. 15 x 18 cm, aus: *William Beattie's Scotland Illustrated*, London 1838, Bd. 1, S. 87 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).



Abb 3. J. Redaway nach W. H. Bartlett, *View of Bristol from S. W.*, um 1830, Stahlstich, ca. 15 x 21 cm, aus: *John Britton's Picturesque Antiquities of English Cities*, London 1830, S. 73 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

ihrer historischen architektonischen Umgebung, und die frisch gemolkene Milch, die sie gerade trinkt, unterstreicht ihren unmittelbaren, sinnlichen Bezug zur Landschaft.

In der englischen Druckgrafik des frühen 19. Jahrhunderts fallen oft Kompositionen auf, die einen industriellen und urbanen Hintergrund einem pastoralen Vordergrund gegenüberstellen. Letzterer hebt eine Lebensweise hervor, die nicht nur ländlich, sondern auch durch manuelle Tätigkeiten geprägt ist. Dies ist etwa in *View of the City of Bristol* nach W. H. Bartlett (ca. 1830) der Fall (Abb. 3). Der Betrachter blickt von einem erhöhten Standpunkt im Grünen auf das Panorama der Stadt mit ihren Schornsteinen hinab. Eine der Staffagefiguren ist ein Bauer, der mit einer einfachen Hacke seinen Gemüsegarten umgräbt. Hier wie auch in der schottischen Pastorale zeigt sich ein konkreter, enger Bezug zwischen Natur und Mensch, wobei die Technizität der sich industrialisierenden Welt einer unberührteren Natur gegenübergestellt wird. Vor allem die Darstellung Edinburghs muss jedoch im Rahmen einer spezifischeren englischen bzw. imperialistischen Ikonografie betrachtet werden, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die traditionelle ländliche Lebensweise der Schotten – insbesondere der *Highlander* – als zugleich bewundernswert und primitiv inszenierte.¹²

Neue Raumpraktiken: Die Flucht aus der Stadt

In *View of the City of Bristol* hat Bartlett auch eine Gruppe von Spaziergängern dargestellt, die in unsere Richtung blicken, während ein Hund neben ihnen herumspringt. Die weiße Hose und der Hut des kleinen Jungen, die Spitzenkragenkleider und Hüte der Frauen weisen die Abgebildeten eindeutig als Angehörige der bürgerlichen Klasse aus.

Seit dem 18. Jahrhundert war das Motiv des Spaziergangs in der englischen Kunst, insbesondere in der Landschaftsmalerei, weit verbreitet. Es reiht sich damit ein in das Repertoire bildlicher Darstellungen höherer Gesellschaftsschichten – etwa im Werk von Thomas Gainsborough –, denn bei dieser Tätigkeit handelt es sich in erster Linie um eine soziale, ja modische Beschäftigung, die es Aristokraten und Mitgliedern der Gentry ermöglichte, die inszenierte „Natürlichkeit“ ihres Verhaltens zur Schau zu stellen.¹³ Das Motiv des Spaziergangs ist jedoch auch eng mit den klassischen Themen der Pastorale und des *locus amoenus* verknüpft. Die Landschaft erscheint als Ort des *otium*, an dem man spazieren geht, sich einer rekreativen Tätigkeit hingibt. Der Müssiggang der Figuren vor den Ansichten von Manchester und Edinburgh verweist vor diesem Hintergrund auf das Ideal von Freizeit und Ruhe fernab zweier Städte, in denen unentwegt gearbeitet wurde. Die wahren Theoretiker des Pittoresken waren somit wohlhabende Bürger, die *walkers* schlechthin.

Das Motiv des Spaziergangs verweist aber auch auf die Sehnsucht der Stadtbewohner – und zwar aller sozialer Schichten – nach frischer Luft und Grün, um der Stadt und ihrem gesundheitsschädlichen Umfeld zu entkommen. In der viktorianischen Gesellschaft war das Spazierengehen zunächst eine hygienische Praxis. Angesichts der Verdichtung des urbanen Raums, des Wachstums der Fabriken und städtischen Ballungszentren sowie der Übersterblichkeit der Arbeiter betonten Vertreter der oberen Klassen die Notwendigkeit, öffentliche Gärten anzulegen. In den 1840er-Jahren rief das Manchester Parks Committee zum Beispiel zu einer öffentlichen Subskription auf, um Grundstücke rund um die Stadt zu erwerben. 1846 wurden dann drei öffentliche Gärten (Queen's Park, Peel Park und Philip's Park) eröffnet. Dort

waren Spazierwege sowie Spiel- und Turnflächen für die Jugend aller sozialer Schichten zugänglich. Die Londoner Parks erfüllten eine ähnliche Funktion, wie in *London from Greenwich Park* (ca. 1841), einem Stahlstich von Richard Brandard nach W. H. Bartlett, zu sehen ist: Die Silhouette der Stadt, eingehüllt vom Londoner Smog, verschwindet fast komplett hinter den Baumkronen des weitläufigen Parks, dessen Wege und Rasenflächen mit Spaziergängern und Müssiggängern belebt sind.

Die Stadt erscheint somit als Gegenbild, als Raum, vor dem man sich schützen muss und von dem man sich entfernen sollte. Bemerkenswert ist, dass die abgebildeten Personen im Vordergrund der Druckgrafiken der Stadt meist den Rücken zugewandt haben. Die Spaziergänger entfernen sich von ihr, und die Rückenfiguren, die in der landschaftlichen Ikonografie als Doppelgänger des Betrachters dessen Blick lenken, schauen nur selten in ihre Richtung. Oft wenden sie sich sogar von ihr ab, so etwa im Vordergrund eines weiteren Stichs nach W. H. Bartlett, der Aberdeen zeigt (Abb. 4). Während sich die schottische Industriestadt links und in der Mitte der Komposition ausbreitet, weist die Repousoirfigur im Vordergrund mit ausgestrecktem Arm in die entgegengesetzte Richtung, aufs Meer. Die Komposition ist somit von zwei gegensätzlichen Bewegungen geprägt: Nachdem unser Blick über die Stadt geschweift ist, wendet er sich dem maritimen Raum zu, der von der Ausbreitung der Fabriken verschont bleibt.

„The chimneys gain upon the hills“

Der Vordergrund mit den Staffagefiguren nimmt jedoch nur einen relativ kleinen Teil der Komposition von *Aberdeen* ein, und trotz der Geste der Rückenfigur muss der Blick, um in die Tiefe der städtischen Landschaft vorzudringen, eine Abfolge von Rauchschwaden durchqueren: zunächst die des Dampfschiffs, dann die Fabrikschornsteine in der Bildmitte und schließlich die letzten Rauchfahnen am Horizont, die das Hügelland schwarz durchziehen. Der Eindruck sich endlos wiederholender Schornsteine wird durch das Fehlen rahmender Bildelemente noch verstärkt. Ähnlich wie bei der zuvor erwähnten Ansicht von Bristol vermutet der Betrachter folglich, dass sich die Fabriken über den Bildrand hinaus fortsetzen.



Abb 4. Thomas Higham nach W. H. Bartlett, Aberdeen, 1836, Stahlstich, 19 × 25 cm, aus: *William Finden's The Ports, Harbours, Watering-Places and Coast Scenery of Great Britain*, London 1842, Bd. 2, S. 22 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

In ihrem bereits genannten Artikel haben Arscott, Pollock und Wolff eine von J. M. W. Turner gemalte Ansicht von Leeds aus dem Jahr 1816 analysiert und darin ebenfalls eine Invasion des ländlichen Vordergrunds durch den urbanen Raum identifiziert – konkret in Form einer Straße, die den Hintergrund mit dem Raum des Betrachters verbindet und von zahlreichen, mit Waren beladenen Personen bevölkert ist.¹⁴ Die Szenerie erscheint aber eher als ein Sinnbild für Dynamik und Wohlstand: Die zahlreichen Milchkannen, Mehlsäcke und Körbe verwandeln das Bild in eine Verherrlichung zeitgenössischer Fülle; die Mauer, die am Wegesrand gebaut wird, verweist auf ein gut funktionierendes Wirtschaftssystem mit solider Infrastruktur. Es geht hier in erster Linie um die Vernetzung von Städten, also um Produktivität und Handel, und eben nicht um die Zerstörung der Natur.

Völlig anders wirkt eine Komposition, die die Stadt Sheffield zeigt und von Robert Wallis nach einer Ansicht des deutschen Landschaftsmalers Karl Reiss gestochen wurde (Abb. 5). Die Figuren auf der Straße im Vordergrund vermitteln dieses



Abb 5. Robert Wallis nach Karl Reiss, Sheffield, Stahlstich, 10 × 15 cm, aus: *Meyers Universum, oder, Abbildung und Beschreibung des Sehenswerthesten und Merkwürdigsten der Natur und Kunst auf der ganzen Erde*, Hildburghausen 1843, Bd. 10, S. 17 (Creative Commons CC-BY-NC-ND).

Mal nicht die Idee einer produktiven, dynamischen Industriegesellschaft, sondern das Elend der ‚kleinen Leute‘ im viktorianischen Zeitalter.¹⁵ Eine arme Frau, offensichtlich erschöpft, ist am Rand des Weges, der nach Sheffield führt, zusammengebrochen. Drei andere Personen werden auf sie aufmerksam, darunter eine Frau, die vor Schreck oder Mitleid aufschreit. Die Sorge und das Elend, die diese Szene prägen, scheinen durch die Bild-

struktur direkt aus der Stadt hervorzubrechen. Hier ist der Vordergrund kein Raum des Rückzugs und der Erholung mehr, kein Ort der Muße fern der entmenschlichenden Welt der Fabriken. Vielmehr stellt die Verarmung im viktorianischen England inmitten der Zeichen einer fortschreitenden Industrialisierung die Codes des Pittoresken infrage und stört somit die scheinbare Harmonie der Landschaft. Die Zeit der Pastorale ist passé.

Fazit: Die pittoreske Ansicht als Spiegelbild des Naturwandels in der Frühindustrialisierung

Die Kompositionen pittoresker Ansichten im frühen viktorianischen England sind durch Gegensätze strukturiert, die die Sehnsucht der Zeitgenossen nach einer idealisierten vorindustriellen Zeit betonen. Angesichts der ununterbrochenen Betriebsamkeit einer frühkapitalistischen Gesellschaft erscheint die Landschaft bzw. das Grüne als ein allerdings bedrohter Rückzugsort, an dem der Enge der expandierenden Städte entgangen werden kann. Auch wenn die Publikationen, in denen die besprochenen Illustrationen erscheinen, insgesamt eine positive, fast touristische Sicht auf die dargestellten Regionen bieten und die Kompositionen der Landschaften eine geordnete und harmonische Welt evozieren, so ist das Pittoreske auch hier nicht frei von ‚Dunkelheit‘ bzw. den Schattenseiten der Industrialisierung. Die Binarität der in diesem Aufsatz analysierten Werke zeugt von der Zerrissenheit einer Welt, die sich mit großer Geschwindigkeit wandelte. Die Grafiken dokumentieren die Art und Weise, wie die Zeitgenossen dem industriellen Raum zu entfliehen hofften, sowohl in die Umgebung einer Stadt als auch in die ikonografische Tradition der klassischen Landschaftsmalerei.

Endnoten

1. John Ruskin, *The Two Paths* [1859], zit. in: *The Works of John Ruskin*, hg. v. Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn, London/New York 1909, S. 245–424, hier S. 317.
2. William E. A. Axon, *Art in Lancashire*, in: *The Manchester Quarterly*, H. 3, 1884, S. 175–183, hier S. 182.
3. Siehe William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape*, London 1794.
4. Z. B. Charles Heaths *Picturesque Views of England and Wales. From Drawings by J. M. W. Turner* (1827–1838) oder Thomas Roscoes *Landscape Annual* (1830–1837).
5. Siehe v.a. Ann Birmingham, *Landscape and Ideology. The English Rustic Tradition, 1740–1860*, Berkeley, CA 1989, S. 80–83; Stephen Copley, *William Gilpin and the Black-lead Mine*, in: *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*, hg. v. Stephen Copley und Peter Garside, Cambridge 1994, S. 42–59.
6. Karen Serres, *Monet's Visions of the Thames, 1899–1904; Unveiling the Fogs of London: The Year-Long Debut of the Thames Series*, in: London, The Courtauld Gallery, *Monet and London: Views of the Thames*, hg. v. Karen Serres, London 2024, S. 20–47 und S. 70–85.
7. Caroline Arscott u.a., *The Partial View: The Visual Representations of the Early Nineteenth-Century Industrial City*, in: *The Culture of Capital: Art, Power, and the Nineteenth-Century Middle Class*, hg. v. John Seed und Janet Wolff, Manchester 1988, S. 191–234, bes. S. 221.
8. Aurore Caignet, *It's Grim up North. Depicting Mutations and Shifting Perceptions of Industrial Landscapes in the North of England*, in: *British Art and the Environment. Changes, Challenges and Responses Since the Industrial Revolution*, hg. v. Charlotte Gould und Sophie Mesplède, New York/London 2022, S. 89–107, hier S. 93.
9. Nathaniel Robert Walker, *Victorian Visions of Suburban Utopia. Abandoning Babylon*, Oxford 2020, S. 106.
10. Siehe William Combe und Thomas Rowlandson, *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque. A Poem*, London 1812.
11. Birmingham 1989, *Landscape and Ideology*, S. 70.
12. David Wilkie (1785–1841), obwohl gebürtiger Schotte, und Edwin Landseer (1802–1873) haben viel zu dieser Ikonografie beigetragen. Vgl. z. B. David Wilkie, *The Highland Family* (Öl auf Holz, 1824, New York, Metropolitan Museum of Art); Edwin Landseer, *The Drover's Departure – A Scene in the Grampians* (Öl auf Leinwand, 1835, London, Victoria and Albert Museum).
13. Jan von Brevern, *Gainsboroughs Spaziergänge. Natürlichkeit als Aufgabe um 1800*, in: *Komplexität und Einfachheit*, hg. v. Albrecht Koschorke, Stuttgart 2015, S. 79–103. Siehe auch Peter Borsay, *Walks and Promenades in London and Provincial England in the Long 18th Century*, in: *La promenade au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles* (Études sur le XVIII^e siècle, Bd. 39), hg. v. Christophe Loir und Laurent Turcot, Brüssel 2015, S. 79–96.
14. Arscott u.a. 1988, *The Partial View*, S. 229.
15. Das viktorianische Zeitalter ist sowohl ein Synonym für rasche Industrialisierung und Bereicherung als auch für die Verarmung der Arbeiterschaft. Die 1840er-Jahre werden auch *The Hungry Forties* genannt. Zeitgenössische Schriftsteller, Journalisten und Illustratoren stellen bis zum Ende des Jahrhunderts das Elend der ärmeren Schichten dar. Siehe z.B. Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, London 1851. Die soziale Frage wird auch von

Ausländern aufgegriffen: 1872 arbeitet der Journalist Blanchard Jerrold mit dem französischen Illustrator Gustave Doré zusammen, um ein realistisches Bild von London – insbesondere von den ärmeren Stadtvierteln – zu vermitteln (William Blanchard Jerrold und Gustave Doré, *London. A Pilgrimage*, London 1872). Weiterführend auch Charlotte Boyce, *Representing the „Hungry Forties“ in Image and Verse: The Politics of Hunger in Early-Victorian Illustrated Periodicals*, in: *Victorian Literature and Culture*, Bd. 40 (H. 2), 2012, S. 421–449.

Autorin

Violaine Gourbet ist Dozentin für Kunstgeschichte an der Université Polytechnique des Hauts-de-France und Mitglied der Forschungsgruppe InTRu (Université de Tours). Sie hat über die deutsche Rezeption englischer Kunst im 19. Jahrhundert promoviert. Ihre Forschungsinteressen umfassen die Darstellung der industriellen Landschaft und Visualisierungen von Infrastrukturen zur Energiegewinnung, illustrierte Reiseberichte im 19. Jahrhundert sowie Relationen zwischen Kunst und Literatur.

Titel

Violaine Gourbet, *Die Verdunkelung des Pittoresken. Fabrikschornsteine in der britischen Landschaftsgrafik des 19. Jahrhunderts*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 16–22, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113768>.

Hugo Martin

„Die Natur in die Lage versetzen, sich von selbst zu reproduzieren“. Die Paradoxa der Fotografie als natürliche Technik

Eine Fotografie kann verstauben, zerkratzen, ausbleichen oder einreißen. Eine Fotografie kann auch verblassen oder vollkommen weiß werden. Mit dieser Fragilität des Bildträgers arbeiten einige Künstlerinnen und Künstler. Im Folgenden werden Werke von Almudena Romero und Léa Habourdin vorgestellt, die fotografische Bildträger nutzen, um natürliche Wandlungsprozesse sichtbar zu machen. Ein Blick in die Diskurse der Fotografiegeschichte soll zudem die Verwobenheit zwischen dem Medium Fotografie und der Aufzeichnung von Natur verdeutlichen.

Die spanisch-britische Künstlerin Almudena Romero (*1986) lässt ihre Bilder wachsen. Sie kultiviert auf einer Leinwand Brunnenkresse-Samen, deren Chlorophyll auf Licht reagiert, das durch ein Fotonegativ projiziert wird. So erzeugt sie Bilder, genauer Porträts, die welken (Abb. 1). In einer anderen Werkgruppe ihres *Pigment Change*-Projekts ist es der natürliche Prozess der Fotobleichung (d.h. der Verlust der Fluoreszenz eines durch Licht angeregten Moleküls), der Reproduktionen von Händen auf großen Pflanzenblättern entstehen lässt.



Abb 1. Almudena Romero, *The Pigment Change, Family Album, Carle*, 2021, Brunnenkresse-Samen auf Leinwand (© Almudena Romero. BMW Residency).

Die Französin Léa Habourdin (*1985) sammelt Pflanzen, um ihre *images-forêts* oder Anthotypien (Abdrücke von Blumen) zu produzieren. Sie zermahlt Blumen, um das Chlorophyll zu extrahieren, mit dem sie, nachdem es in Form von Saft auf Aquarellpapier aufgetragen und mehrere Stunden oder sogar Tage in der Sonne gelegen hat, die von ihr zuvor fotografierten Waldbilder auf Transparenzen abbildet (Abb. 2). Dabei können die Aufnahmen durch die Reaktion des Chlorophylls auf das Licht völlig weiß werden. Doch nicht allein das, was der Bildträger offenbart – Porträts, Hände, Wälder –, kann ausbleichen. Angesichts dieser Kunstwerke scheint auch etwas von einem alten Traum der Menschheit zu verblassen oder zu verschwinden.

Dieser alte Traum ist der Glaube an Bilder, die nicht von Menschenhand geschaffen wurden. Die Diskurse über die ersten Fotografen lassen diesen Glauben an die Entstehung von Bildern wieder neu



Abb 2. Léa Habourdin, *Images-forêts: des mondes en extension*, 2021, Serigrafie auf Velourspapier, auf Ton gebundene und aus Färberknöterich gewonnene Indigopigmente, 70 x 100 cm (© Adagp, Paris, 2023).

aufleben, schreiben ihn aber der Natur zu. Die Werke von Habourdin und Romero verkörpern das Nachleben dieses ursprünglichen Zusammenhangs zwischen Fotografie und Natur. Da das Wort ‚Natur‘ jedoch nicht mehr dieselben Konnotatio-

nen wie im 19. Jahrhundert hat, verunsichern diese zeitgenössischen Bilder und kehren die traditionellen Werte der Fotografie um.

Die Bedeutung von Natur bei den ersten Fotografen

Um diese Bilder besser zu verstehen, müssen wir zunächst zu den Ursprüngen dieses alten Traums zurückkehren, als die Verbindung zwischen Fotografie und Natur entstand. Im Jahr 1839 wurden auf beiden Seiten des Ärmelkanals die ersten fotografischen Verfahren öffentlich gemacht.¹ Trotz der unterschiedlichen Techniken und nationalen Kontexten – die Daguerreotypie in Frankreich, die Kalotypie in England – betonen die öffentlichen Darstellungen dieser beiden Erfindungen das Geheimnis der Fotografie als einer meist kontaktlosen Darstellung, die sich dem Abbilden von Licht und Natur verschrieben hat. Das liegt zweifellos auch an der Ausbildung oder künstlerischen Herkunft der beteiligten Personen.

Louis Daguerre, der die Arbeiten von Joseph Nicéphore Niépce perfektionierte, um die Daguerreotypie zu entwickeln, war zuvor Maler und Dekorateur in der Oper. Besonders bekannt war er für seine Panoramen, jene riesigen, in einer Rotunde aufgehängten 360°-Gemälde, die dem Zuschauer dank eines geschickten Lichtspiels das Gefühl gaben, in eine Landschaft einzutauchen. Ebenfalls vor einem Landschaftsprospekt kam offenbar auch William Fox Talbot die Idee für seine fotografische Forschung. Glaubt man seinem nahezu mythologischen Bericht *The Pencil of Nature* von 1844, versuchte er bereits elf Jahre zuvor am Ufer des Comer Sees mit einem Zeichenstift, den er selbst als „unehrenhaft“ bezeichnete, jene Landschaft auf ein Blatt Papier zu übertragen, die ihm die auf seinen Spaziergängen mitgeführte Camera obscura zeigte. Nun war es aber für jemanden wie ihn, der nicht zeichnen konnte, unmöglich, eine Ansicht auf diese Weise festzuhalten. So rief Talbot mit etwas dandyhafter Pose, die uns daran erinnert, dass fotografische Techniken nicht zuerst von Berufswissenschaftlern, sondern von „impulsiven Erfindern“² entwickelt wurden, aus: „Wie charmant wäre es doch, ließen sich diese natürlichen Bilder von selbst auf dem Papier dauerhaft einprägen und fixieren.“³ (Abb. 3)

Die ‚natürliche Magie‘ der neuartigen Bilder

Während Presseartikel und Korrespondenzen zwischen Wissenschaftlern ab 1839 besonders reich an technischen Details, insbesondere in Bezug auf die Daguerreotypie, sind, haben die veröffentlichten Schriften der Erfinder einen deutlich ideelleren, ja idealistischen Charakter und betonen, dass nun endlich ein alter Traum der Menschheit Wirklichkeit geworden sei: nämlich die Natur durch Licht einzufangen und sich selbst reproduzieren zu lassen. In einer aus dem Jahr 1829 stammenden Notiz erklärt zum Beispiel Niépce die Entdeckung der Heliographie (sprich: das Zeichnen mit der Sonne) folgendermaßen: „[Sie] besteht darin: auf freiwillige⁴ Art (spontanem), durch die Einwirkung des Lichts in der Camera obscura Bilder [...] zu erzeugen.“⁵ 1838 schloss Daguerre den Handzettel, den er zu Werbezwecken zu seiner Erfindung verfasst hatte, mit dem Hinweis, dass seine Methode „kein Instrument [ist], das zum Zeichnen der Natur dient, sondern ein chemisches und physikalisches Verfahren, das sie in die Lage versetzt, sich von selbst zu reproduzieren.“⁶ Talbot seinerseits bezeichnet seine Erfindung gegenüber dem Herausgeber der *Literary Gazette* als „die Kunst des fotogenischen Zeichnens, oder des Formens von Schilderungen und Bildern natürlicher Gegenstände mittels Sonnenlichtes“.⁷ In den einführenden Bemerkungen zu seinem Buch *The Pencil of Nature* präzisiert der Autor weiter, dass der Abdruck der darin enthaltenen Bildtafeln „der Hand der Natur“ zu verdanken sei.⁸

Von der bereits erwähnten Heliografie bis zur Fotografie (sprich: dem Schreiben mit Licht) über Talbots *Sun Pictures in Scotland*, die 1845 veröffentlicht wurden, bis zur Physiotypie (Naturselbstdruck), die wenig Erfolg hatte, hat also die Wortsbildung für fotografische Techniken einen gemeinsamen, der Natur verbundenen Ursprung. Nicht selten geht ihre Erwähnung in Wörterbüchern den eigentlichen technischen Erfindungen voraus.

Die alte Traum der Menschheit reicht jedoch noch weiter zurück, und alle Diskurse über natürliche Bilder, die ohne Technik und Kunst geschaffen wurden, schreiben die Fotografie in die

lange Genealogie der nicht von Menschenhand gemachten Bilder ein, die die Griechen als *Acheiropoleta* bezeichneten. Neben Schatten und Reflexionen, die in unserem Alltag allgegenwärtig sind, finden sich Reliquien wie das Christusbild von Edessa, das Schweißtuch der Veronika oder das Turiner Grabtuch, auf denen das Gesicht und der Körper Christi ihre Spuren hinterlassen haben und die damit paradoixerweise zu Idealbildern wurden.⁹ Als die Fotografen 1896, also zu einem recht späten Zeitpunkt, eine Schutzpatronin suchten, wandten sie sich der heiligen Veronika zu, da „sie, wenn sie das Bild Jesu auf einem Tuch zeigt, einen Abdruck darbietet, der der Fotografie ähnelt, lange bevor diese tatsächlich ‚erfunden‘ wurde.“¹⁰ Dies dürfte einer der Gründe sein, warum die Diskurse über die aufkommende Fotografie oft ein Hauch von „natürlicher Magie“¹¹ (Talbot) umweht.

Dieser magische Hauch gibt Aufschluss über die Aura, die vor fotografischen Bildern wahrgenommen werden kann und von denen der deutsche Philosoph Walter Benjamin sagte: „[...] sie saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff.“¹² Und er fährt fort mit einer eingehenden Definition der Aura: „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹³ Es sind unzählige Exegesen über diesen Satz verfasst worden. In unserem Zusammenhang ist vor allem das folgende Zitat von Interesse, da die Beispiele, die Benjamin dort für die Aura des Realen anführt, explizit die Natur betreffen, was wiederum ein Zeichen für ihre alte Verbindung mit der Fotografie ist. „An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Entscheidung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“¹⁴ Und genau das, dieser Augenblick oder diese Stunde (die Belichtungszeit einer Daguerreotypie kann über eine halbe Stunde betragen) ist es, was die frühen fotografischen Bilder zu erfassen und zu bewahren suchten (Abb. 4).

Es hatte ebenso technische wie rhetorische und epistemologische Gründe, dass sich die Fotografie zunächst der Landschaft (der Natur im Großen) oder der Botanik (der Natur im Kleinen)

widmete. Insbesondere das Festhalten von Bewegung war eine Schwierigkeit. Entgegen dem, was ein Teil der Geschichtsschreibung behauptet, war das erste Fotobuch nicht das von Talbot im Jahr 1844, sondern jenes von Anna Atkins, einer britischen Botanikerin, die in *Photographs of British Algae* (1843) Zyanotypien von Algen zeigte.¹⁵ Auch Daguerre, der mit der Erfindung der Daguerreotypie den Aufstieg des Porträts als Genre entscheidend vorantrieb, erwähnt noch in seinem Manual von 1838 nur Landschaftsaufnahmen: „[...] so wird man in wenigen Minuten die detailliertesten Ansichten, die malerischsten Schauplätze aufnehmen können.“¹⁶ Politischer ist hingegen die Rede von Dominique François Jean Arago vor der französischen Abgeordnetenkammer, in der dieser die potentielle Bedeutung der Daguerreotypie zur genauen und schnellen Reproduktion von archäologischen, altägyptischen Artefakten sowie bei der Dokumentation historischer Denkmäler in Frankreich herausstellt.¹⁷ Was Talbot betrifft, so ist seine Sicht auf das Kulturerbe und die Natur weniger institutionell; sie ist vielmehr die eines Grundbesitzers, der daran interessiert ist, das Bild seines Herbariums oder seines Hauses auf dem Lande festzuhalten. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Aufnahmen von Lacock Abbey, von der er stolz und fälschlicherweise behauptet,¹⁸ dass „dieses Gebäude das erste [war], von dem je bekannt wurde, sein eigenes Bild gezeichnet zu haben.“¹⁹

Die Verbindung von Natur und Fotografie gab jedoch auch Anlass für Kritik. Die Landschaftsmaler sorgten sich über den Siegeszug der neuen Technik oder verachteten sie. Baudelaire verspottete die „neuen Sonnenanbeter“, die glauben, dass „auch die Industrie, die uns eine identische Kopie der Natur gibt, [...] den Rang absoluter Kunst [hat]“.²⁰ Er erkannte der Fotografie nur einen Wert für Wissenschaft, Gedächtnis und Kulturerbe zu, wobei man unbedingt verhindern müsse, dass sie sich „auf die Domäne des Geistes und der Phantasie“ ausweite, die der Kunst vorbehalten sein sollte.²¹

Vegetabile Bilder, dialektische Bilder

Die Anfänge der Fotografie bilden, um die Worte Benjamins aufzugreifen, ein „Optisch-Unbewusstes“,²² mit dem die Werke Romeros und Habourdins



Abb 3. William Fox Talbot, *The Bridge of Orleans*, 14. Juni 1843, Bildtafel XII aus: *The Pencil of Nature* (1844), Abzug auf Salzpapier nach Papiernegativ, 15,2 x 20,3 cm, New York, Metropolitan Museum (© Metropolitan Museum, New York).



Abb 4. Southwick and Hawes, *Portrait de George Peter Alexander Healy*, 1845-1861, Daguerreotypie, 8 x 7 cm, Boston, Museum of Fine Arts (© Museum of Fine Arts, Boston).

beladen sind. Die vegetabilen Bilder der beiden Künstlerinnen, die das alte Gefüge zwischen Fotografie und Natur aufgreifen, stellen vor allem den Begriff der Natur in Frage. Aber auch die technischen Ursprünge der Fotografie dienen als Inspiration: Romero gibt an, „sich in einem fast primitiven Verständnis“²³ auf das Medium einzulassen. Habourdin wiederum fertigt Anthotypien an und bedient sich damit eines Verfahrens, das Mary Somerville im Jahr 1842 entwickelte.

Allerdings sprechen wir heute nicht mehr über die Natur wie vor zweihundert Jahren. Die Vorstellung einer „mechanischen Natur, die es dank Wissenschaft und Technik zu beherrschen gilt und die vor allem auch als nicht zum Menschen gehörend dargestellt ist“,²⁴ wurde allmählich verdrängt zugunsten des inklusiveren und weniger dualistischen Konzepts des *vivant*, des Lebendigen.²⁵ Dies genau verkörpern die Bilder von Romero und Habourdin, in denen die klassischen Werte der Fotografie umgekehrt werden: Es sind lebendige Kunstwerke, die ihre eigene Erinnerung schreiben. Sie übertragen Bedeutung, indem sie die wechselnden Zustände des Landschaftsbilds, mit denen sich bereits viele Maler und Fotografen beschäftigt haben, durchlaufen. Die lebendige Qualität dieser Bilder lenkt vom scheinbar ausschließlich reproduzierenden Charakter der Fotografie ab.²⁶ Das projizierte Rasterbild in Form eines Negativs oder eines Transparents mag vervielfältigbar sein, die Werkgenese bei Romero und Habourdin – das Keimen der Brunnenkresse-Samen oder

die Reaktion des Chlorophylls auf das Tageslicht – ist aber wie alles Lebendige einzigartig (Abb. 5).

In den Bildern wird zudem der ökologische, ja antikapitalistische Diskurs ihrer Schöpferinnen deutlich. Habourdin hat zunächst die frugale Welt der Überlebenskünstler untersucht, bevor sie sich den Urwäldern, den unberührten Orten unserer Erde, zuwandte. In diese begleitet sie die wenigen Wissenschaftler, die dort Messungen vornehmen. Romero wiederum macht sich Gedanken, wie eine ökologisch nachhaltige Fotografie aussehen könnte – losgelöst von kommerziellen Logiken der Ausbeutung und der Verschmutzung, die beide der analogen wie digitalen Fotografie durch die Verwendung von Metallen und Mineralien in Geräten sowie den Einsatz von Chemikalien beim Erstellen von Abzügen eigen sind. „Können wir es uns leisten, dass die Fotos sich nicht zersetzen?“, fragt sie und schlägt stattdessen „lebende und im Verschwinden begriffene Fotografien vor, die frei von giftigen Chemikalien, Kunststoffen und Mineralien sind und nur für kurze Zeit existieren.“²⁷ Hier wird deutlich, dass die Wahl alter und natürlicher Drucktechniken für Habourdin und Romero nicht allein künstlerischen Ambitionen entspringt, sondern vielmehr auf der Vereinbarkeit von ökologiekritischem Denken und einem Verfahren beruht, das diesem in ethischer wie ästhetischer Hinsicht am besten Gestalt verleiht.

Das Bewusstsein, vergängliche Bilder zu produzieren, kehrt die historische Logik der



Abb 5. Almudena Romero, *The Pigment Change, Leaf Print*, 2020, Druck auf Pflanzenblatt (© Almudena Romero).

Fotografie um, die auf dem Dictum von Aufnehmen und Fixieren beruht. Natürlich variierten die ersten fotografischen Bilder, die unter handwerklichen Bedingungen mit noch nicht ausgefeilten Techniken hergestellt wurden, von Abzug zu Abzug. Talbot entschuldigte sich bei seinen Lesern, und Jules Janin schrieb über die Daguerreotypie, dass „keine dieser Darstellung[en], nach demselben Verfahren vollzogen, der vorher gegangenen [gleicht].“²⁸ Auch verändern sich diese alten Abzüge mit der Zeit – man spricht von Rotstich oder Vergilbung, wie bei welkender Brunnenkresse. Dennoch kommt Benjamin nahezu hundert Jahre nach der ‚Erfindung‘ der Fotografie zu dem Schluss: „Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern.“²⁹

Was genau ist allerdings die ‚Dauer‘ von auf Pflanzenbasis entstandenen Bildern? Es ist gewiss nicht, wie wir erfahren haben, ihre konservatorische Langlebigkeit im Sinne ‚traditioneller‘

Formen von Fotografie, sondern es ist eine ganz andere Dauer, eine singuläre Zeit. Einerseits ist es die Zeit, die Habourdin benötigt, um die Färbeplatten zu suchen, zu beobachten, zu benennen und zu pflücken, ohne dabei zwischen Wild- oder Unkraut und Nutzpflanzen für ihre Anthotypien zu unterscheiden: eine lange Dauer. Andererseits ist es die Beobachtungszeit dieser vergänglichen Bilder, die die Künstlerin hinter einem zu hebenden Vorhang schützt, und uns, die Betrachtenden, die Verantwortung für einen Blick lässt, der umso mehr zerstört, je intensiver er wird: eine kurze Dauer. Eine spezifische Zeit, in der also die lange Dauer der Vorbereitung und ‚Entwicklung‘ jene der Malerei nachspielt, in der aber das Augenblickliche der ursprünglichen Aufnahme – ein Wald, eine Hand, ein Gesicht – mit dem kurzen und erzwungenen Augenblick seiner Beobachtung zusammenfällt. Insgesamt eine dialektische Zeit, die vielleicht weniger eine Inversion als eine Involution im Hinblick auf die Geschichte der Fotografie ist.

Aus dem Französischen von
Beate Susanne Hanen

Endnoten

1. Für zusätzliche Informationen und Dokumente zu diesem Thema siehe François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2012 sowie Steffen Siegel, *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn 2014.
2. Die Bezeichnung stammt von Jules Janin, dem Autor von *Die Beschreibung des Daguerreotype*, im August 1839, abgedruckt in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 241.
3. William Fox Talbot, *Brève esquisse historique de l'invention de l'art photographique*, in: *Le crayon de la nature*, Paris 2014, S. 23.
4. Niépce unterstreicht hier die Bedeutung des Wortes „freiwillig“. In: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 288.
5. Ebd.
6. Ebd., S. 40.
7. Ebd., S. 111.
8. William Fox Talbot, *Remarques liminaires*, in: *Le crayon de la nature*, Paris 2014, S. 22.
9. François Leclercle, *De la relique à l'image: la promotion du Saint Suaire de Turin*, in: *Symboles de la Renaissance III*, hg. v. Daniel Arasse u.a., Paris 1990, S. 95–112.
10. Daniel Grojnowski, *Véronique, patronne des photographes*, in: *Études*, Bd. 416 (H. 3), 2012, S. 367–376.
11. William Fox Talbot, *Fotogenisches Zeichnen. An den Herausgeber der Literary Gazette*, 2. Februar 1839, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 111.

12. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* [1931], Berlin 2023, S. 36.
13. Ebd.
14. Ebd.
15. *Science/Fiction, Une non-histoire des plantes*, hg. v. Victoria Aresheva und Clothilde Morette, Leipzig 2024, S. 72. Siehe in diesem Zusammenhang auch den Roman über Anna Atkins von Simone Scharbert, mit dem sie ihre Reihe weiblicher Biografien fortsetzt. Simone Scharbert, *Für Anna. Eine Belichtung*, Berlin 2025.
16. Louis Jacques Mandé Daguerre, *Daguerreotype, Handzettel, wohl zweite Hälfte 1838*, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 39.
17. Siehe Dominique François Jean Arago, *Fixierung der Bilder, die sich im Brennpunkt einer Camera obscura formen, Protokoll der Sitzung vom 7. Januar 1839, Académie des Sciences*, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 53.
18. „Tatsächlich hatte bereits Nicéphore Niépce den Innenhof seines Hauses in Le Gras aufgenommen; und zwar beinahe ein ganzes Jahrzehnt vor Talbot.“ Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 119.
19. William Henry Fox Talbot, *Ein Bericht über die Kunst der fotogenischen Zeichnung, oder: Das Verfahren, durch das natürliche Gegenstände dazu gebracht werden, sich selbst ohne Zutun des Zeichenstiftes eines Künstlers abzubilden (basierend auf einem Bericht, verlesen am 31. Januar 1839 vor der Royal Society, London)*, in: Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 131.
20. Charles Baudelaire, *Die Fotografie und das moderne Publikum (aus dem Salon von 1859)*, in: *Theorie der Fotografie*, hg. v. Wolfgang Kemp, München 1980, Bd. 1, S. 110–113, Zitat S. 110.
21. Ebd., S. 112.
22. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Berlin 2010, S. 62.
23. Wortlaut Almudena Romero bei der Präsentation ihres *Pigment Project* während der Rencontres d'Arles 2021 (5. Juli).
24. Catherine Larrère, *La nature est morte, vive le vivant*, in: *Sésame*, Bd. 11 (H. 1), 2022, S. 48–50.
25. Hierzu äußerte sich der Philosoph Baptiste Morizot in dem Artikel *Le "vivant" n'est pas un slogan, c'est une carte pour s'orienter*, der am 22. September 2021 in der Zeitung *Le Monde* erschien, folgendermaßen: „Es ist ein Konzept, das die Betonung auf unsere Interdependenzen legt und es ermöglicht, zum Wohle unserer Beziehungen zu den Ökosystemen zu arbeiten, ohne die Interessen der Menschen und die der ‚Natur‘ von vornherein und immer gegeneinander auszuspielen.“
26. Léa Habourdin, spezialisiert auf Druckgrafik und Multiples, hat ihre *images-forêts* in Serigrafien festgehalten, die jedoch in sehr geringer Auflagenzahl erscheinen. Aufgrund ihrer monochromen Farbigkeit und Körnung wirken diese Arbeiten wie verschleiert.
27. Wortlaut Almudena Romero bei der Präsentation ihres *Pigment Project* während der Rencontres d'Arles 2021 (5. Juli). Siehe die Webseite der Künstlerin: <https://www.almudenaromero.co.uk/>.
28. Siegel 2014, *Neues Licht*, S. 70.
29. Benjamin 2023, *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 22.

Autor

Hugo Martin ist Kunsthistoriker und Dozent an der École nationale supérieure de création industrielle (Ensci-Les Ateliers, Paris). In der Tradition der Anthropologie der Bilder konzentriert sich seine Forschung auf die sinnliche Erkenntnis, auf die von Affekten, Formen und Gesten getragenen Kenntnisse. Seine Arbeiten zu diesem Thema wurden in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht und umfassen unter anderem die Anthropologie von Nastassja Martin (*Critique*, Nr. 918), die *Histoire des sensibilités* von Hervé Mazurel (*Critique*, Nr. 931), die Gesten der Arbeit bei Chardin und Chaplin (*Images du travail, travail des images*, Nr. 18), das politische Kino von Florence Lazar (*Les Cahiers de l'École de Blois*, Nr. 22) und die Dichte als ästhetische Eigenschaft (*Nouvelle Revue d'esthétique*, Nr. 33).

Titel

Hugo Martin, „*Die Natur in die Lage versetzen, sich von selbst zu reproduzieren*“. *Die Paradoxa der Fotografie als natürliche Technik*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 23–28, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113769>.

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 monumentalier 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 Mittelböhmien – 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 Berghalden) 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 Abraummaterialien, 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 Šubrtovás Wärmefotografien 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 Wärmefototechnik macht Unsichtbares sichtbar: Šubrtovás 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 überwucherter 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 Wärmefotografie 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 Wärmefotografien 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 Erzähustruktur. 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 Šubrtovás 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 *führen*. 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 Šubrtovás Nachtbildern geht es nicht nur um ökologische Regeneration, sondern auch um sensorische Verletzlichkeit – darum, wie das Subjekt wahrnimmt, fühlt und sich selbst verortet. Šubrtovás 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 Bergbau land-



Abb 3. Miloš Šejn, *Hortus winariensis Mayrau*, 2008, Video, 7 min., 11 sec.
(Filmstill aus: <https://www.youtube.com/watch?v=NOd52kLc1h8>).

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 × 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 Šubrtovás 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 Pavlánek 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 částečně 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 Kladné: dobré, nebo špatné?*, hg. v. Dagmar Šubrtová, Kladno 2006).
7. *Cernocerná Mayrau 2002–2008 / Coal Black Mayrau 2002–2008*, hg. v. Dagmar Šubrtová, Kladno 2009, https://dagmargubrtova.cz/files/pdf/cenocerna_mayrau_zlom.pdf (6.10.2025).
8. Joanna Zylinska, *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 Záchová, 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 Burytnskys 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. Býti krajinou / Being Landscape*, Prag 2010.
22. Miloš Šejn, *Hortus winariencis 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>.

Nina-Marie Schüchter

Von Umwelt ‚gezeichnet‘. Natur als Ko-Kreateurin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter

Die Künstlerin Vivian Suter (*1949, Buenos Aires) lebt und arbeitet seit den 1980er-Jahren in Panajachel (Guatemala) auf dem Gelände einer ehemaligen Kaffeefarm am Ufer des Atitlán-Sees, der von Vulkanen umgeben ist. Diese Umgebung liefert ihr nicht nur auf inhaltlicher Ebene Inspirationen für ihre großformatigen Malereien, sondern nimmt auch physisch Einfluss auf ihr Schaffen. Dies zeigen exemplarisch die beiden Arbeiten (Abb. 1 & 2), die 2023 in der Ausstellung *Vivian Suter: Tintin, Nina & Disco* in der Gladstone Gallery in New York gemeinsam mit 52 weiteren undatierten und unbetitelten Malereien präsentiert wurden. Ausgangspunkt dafür waren folgenschwere Naturkatastrophen in Form von Hurrikannen in den Jahren 2005 und 2010, die u.a. gewaltige Erdbrüche auslösten und Suters in einer Scheune gelagerten Arbeiten mit Schlamm bedeckten.¹ Die nach diesem Vorfall vermeintlich unbrauchbaren Leinwände und Papiere waren der Startpunkt für die Künstlerin, fortan ihre Malereien in einem engen Zusammenspiel von Kunst und dem, was gemeinhin als Natur² bezeichnet wird, zu denken. Im Gespräch mit dem Kurator César García-Alvarez beschreibt sie dies mit den Worten: „Ja, ich fing an, Gefallen daran zu finden, wie die Natur mitgemalt hatte.“³ Seitdem setzt sie ihre abstrakt anmutenden Malereien und das Material

der Leinwand bewusst Naturgewalten und Witterungsbedingungen wie Regen, Staub, Matsch, Sonne etc. aus und lässt ihre Kunst im ko-creativen Prozess mit der ‚Natur‘ entstehen. Das Wetter, d.h. der „physikalische Zustand der Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt [...] an einem bestimmten Ort oder in einem Gebiet“, der durch „die meteorologischen Elemente und ihr Zusammenwirken gekennzeichnet ist“,⁴ spielt dabei eine zentrale Rolle. So belässt Suter die sich einschreibenden Spuren der wetterbedingten Einwirkungen auf ihren Leinwänden oder bezieht diese aktiv in den Schaffensprozess ein. Der Begriff ‚Wetter‘ impliziert aber auch jene von Menschen gemachten klimatischen Veränderungen, die zunehmend spürbar werden, worauf Dieter Roelstraete in der Einleitung des Ausstellungskatalogs *Everybody Talks about the Weather* (2023) verweist: „And with the weather, we of course really mean the climate, that temperamental subject of changes and crises most emphatically embodied by the very real threat of irreversible global warming.“⁵

Mein Beitrag fokussiert vor diesem Hintergrund den von Vivian Suter durch die ‚natürlichen‘ Veränderungen initiierten Transformationsprozess, der sich auf den Leinwänden materialisiert und die Körperlichkeit der Abstraktion in den Fokus rückt.⁶ Mit dieser Arbeitsweise und der



Abb 1. Vivian Suter, *Untitled*, Undated, Mixed Media auf Leinwand, 167 x 241,3 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).



Abb 2. Vivian Suter, *Untitled*, Undated, Mixed Media auf Leinwand, 182,9 x 236,2 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).

Präsentation ihrer Werke in Ausstellungsräumen macht Suter klimatische Veränderungen und deren Auswirkungen auf Kunst/Mensch physisch im Ausstellungsraum erfahrbar, was im Folgenden anhand von drei Aspekten beleuchtet wird: dem Naturraum als Atelier, der Ko-Kreation mit anderen Akteur:innen und dem Denken der Bilder als Körper.

Naturraum als Atelier

Das künstlerische Arbeiten im Außenraum ist kunsthistorisch kein neues Phänomen und etabliert sich mit der Entdeckung der Landschaft als Motiv. So entstehen etwa Caspar David Friedrichs Studien, die er für die Kompositionen seiner Malereien im Atelier nutzt, im Außenraum. Zentral wird das Einfangen des Momenthaften der Natur mit der impressionistischen Praxis der Pleinair-malerei und den Künstler:innen der Schule von Barbizon, die im Wald von Fontainebleau malten, sowie im Zuge der Land-Art-Bewegung, deren Vertreter:innen entlegene Landschaften bearbeiteten oder umgestalteten. Die zunehmende Verschiebung vom Atelier als geschlossenem Raum hin zu einem offenen, dialogischen Produktionsraum in der „Natur“ reiht sich somit nicht nur in jene Entgrenzungstendenzen des 20. Jahrhunderts ein, die etwa auch die Einbeziehung von Körper(n) und Publikum bedingen, sondern spiegelt ebenso ein verändertes Naturverständnis wider, das sich von einer statischen Kulisse hin zum Bild der Ko-Akteurin mit Handlungsmacht im künstlerischen Schaffensprozess verschiebt. Dieses Verständnis wird insbesondere anhand der künstlerischen Praxis von Vivian Suter offenbar.

Der 30-minütige Dokumentarfilm *Vivian's Garden* (2017) von Rosalind Nashashibi eröffnet bemerkenswerte Einblicke in das alltägliche Leben und künstlerische Arbeiten Suters und ihrer Mutter Elisabeth Wild⁷ in Panajachel. Dabei wird vor allem der enge Bezug von Innen- und Außenraum deutlich, der Suters Arbeiten maßgeblich bestimmt. So gibt es unterschiedliche Orte auf der Plantage, an denen die großformatigen Malereien entstehen: oben auf dem Berg, vor dem Haus unter den Bäumen, zwischen denen sie ihre Leinwände aufspannt, oder auf dem Boden, wo die aufgetragenen Farben über Nacht trocknen oder sich durch

die äußeren Einflüsse verändern, wodurch sie die „Natur mitarbeiten“⁸ lässt. Zwar besitzt die Künstlerin ein ‚klassisches‘ Atelier, dieses kommt jedoch erst nach dem Produktionsprozess ins Spiel, um die Bilder hängend zu trocknen und aufzubewahren.⁹ Anders als malerische Arbeitsweisen, die den Fokus auf die Arbeit im Freien legen – auch wenn diese in aller Regel nur einen „Teil der künstlerischen Werkschöpfung ausmacht[]“¹⁰ –, verlagert Suter den kompletten Malakt in die ‚Natur‘. Damit bricht sie mit der auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht unhinterfragten „Vorstellung vom Atelier als einem magischen Ort“¹¹ und profaniert das Atelier als Lager- und Versandort.

Gleichzeitig macht sie sich abhängig von den zyklisch angelegten Rhythmen der ‚Natur‘ – etwa Tag und Nacht, Mondphasen, Jahreszeiten – und entzieht sich einer menschengemachten modernen Zeitstrukturierung. Auf diese Weise wendet sich Suter jener Zeitskala zu, die Dipesh Chakrabarty in Anlehnung an die Thesen von Jan Zalasiewicz als planetenzentriert (*planet-centered*) beschreibt und von der menschenzentrierten (*human-centered*) Zeit differenziert, die linear gedacht wird. Zeit ist demnach auch geprägt von geologischen, klimatischen und ökologischen Rhythmen und multiplen Zeitebenen – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft –, die simultan existieren, worauf in der Differenzierung und dem Andersfunktionieren und -ablaufen der planetenzentrierten Zeit abgehoben wird.¹²

Suter verzichtet zudem auf innenraumbedingte Schutzmaßnahmen und setzt die Leinwände bewusst unterschiedlicher Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Licht, Reibung, Wind, Niederschlag, Staub und tierischer Interaktion aus. Das Verwischen der Grenze zwischen Innen und Außen und der nicht mehr eindeutig als natürlich und kulturell codierten Sphären lässt sie im Arbeitsprozess porös werden. Die Gewissheit, dass das, was die Moderne mit der Idee von Natur als oppositionellem Konzept zur Kultur etabliert hat, kein kontrollierbares Gegenüber ist, sondern ein machtvoller, mit uns verflochtenes System, schreibt sich tief in Suters Arbeiten ein. Damit erhält das menschliche Ausgeliefertsein angesichts der wandelnden klimatischen Bedingungen eine gesteigerte Präsenz, ebenso wie das Wetter als unberechen-

barer und volatiler Faktor, der nicht mehr nur als natürliche und planbare Gegebenheit, sondern als Reaktion auf menschliches Handeln zu verstehen ist.

Ko-Kreation

Kunstwerke sind, so suggeriert es zumindest der Kunstbetrieb, größtenteils Produkte einzelner Individuen, die als alleinige Schöpfungsautoren Originalität, Innovation und Authentizität versprechen. Besonders hartnäckig hält sich der Mythos des einsamen Genies in der männlich geprägten Abstraktionsgeschichte.¹³ Das Singularitätsnarrativ des schöpferischen und kreativen Individuums verfestigte sich nicht zufällig, sondern wurde maßgeblich von den Künstlern und ihren schriftlichen Äußerungen Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert und naturalisiert.¹⁴ Es wurde insbesondere zwischen 1900 und 1930 von Künstlern in schriftlichen Manifesten befördert, in denen diese die eigene Kunst aufwerteten und der Kunstkritik und -geschichte Narrative für die Beschreibung abstrakter Kunst anboten. Während das Männliche positiv mit dem Schöpferischen, Kreativen, „Reinen“ und Abstrakten verknüpft wurde, wurde das Weibliche abwertend mit dem Reproduzierenden, Nachahmenden, Dekorativen und Gegenständlichen in Verbindung gebracht.¹⁵ Die in den Manifesten formulierte zweifelhafte Differenz zwischen Weiblichem und Männlichem konstruierte die Vorstellung, weibliche Produktionspraktiken seien von minderer Qualität, was eine systematische Herabwürdigung von Künstlerinnen bedeutete und das Bild des weißen, männlichen und allein agierenden Genies fortschrieb. Dass die Produktionsprozesse sehr viel pluralistischer und dezentraler strukturiert sind,¹⁶ auch in Bezug auf abstrakte Kunst, haben nicht zuletzt die praxeologisch ausgerichteten und materialorientierten Diskurse der letzten Jahre in der geistes- und auch kunstwissenschaftlichen Forschung offengelegt. Diese hat den Blick auf künstlerische Prozesse, Verfahrensweisen und Verbünde gelenkt und relationale, soziale, politische und ökonomische Zusammenhänge mitreflektiert.¹⁷ Die Entschlüsselung der „black box von Autorschaften“¹⁸ sowie ko-kreative Arbeitsweisen – unter Einbeziehung von anderen menschlichen oder nicht-

menschlichen Akteur:innen – sind damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Für die Herstellung von Kunstwerken können diese sowohl menschliche Akteur:innen (etwa andere Künstler:innen, Händler:innen, Mitarbeiter:innen, Techniker:innen, Expert:innen, Auftraggeber:innen und Agent:innen, die in den Produktionsprozess involviert sind) umfassen,¹⁹ als auch Handlungen von nicht-menschlichen Kooperationspartner:innen (wie Maschinen, KI, Dinge, Tiere und Pflanzen) implizieren. Suter bezieht vor allem Letztere mit ein und gibt damit die künstlerische Kontrolle über die ästhetische Gestaltung ihrer Leinwände ab. Durch den gewählten Arbeitsort lädt sie andere Entitäten²⁰ ein, den Produktionsprozess ihrer Werke mitzugestalten, wobei sie darauf verzichtet, die gemeinsamen Ergebnisse im Nachhinein zu redigieren: „Ich arbeite unter freiem Himmel, lasse die Bilder bewusst draußen. Als Wasser benutze ich Regenwasser. Manchmal lehne ich die Bilder an die Bäume oder lege sie auf den Boden. Staub, Matsch, Blätter, auch die Spuren der Hunde gehören dazu. Die Bäume, die Blätter, die Hunde, die mich überall hinbegleiten – die Bilder nähren sich von ihrer Umgebung.“²¹

Mit Jane Bennetts Theorie der „distributive agency“²², der geteilten Handlungsmacht, die nicht ausschließlich beim Menschen liegt, sondern auch Dinge, Materialien und Prozesse in die Zusammenarbeit einschließt, lässt sich Suters Malprozess begrifflich konkretisieren. Agency besitzen verschiedenste Akteur:innen, die nach Bennett in ihrem Zusammenspiel ein dynamisches Gefüge aus menschlicher und nicht-menschlicher Handlungsmacht bilden, das als „assemblage“ gedacht werden kann.²³ Dieser Vorstellung liegt die Idee zugrunde, dass Materie nicht passiv ist, sondern das Potenzial besitzt, Kunstwerke aktiv zu gestalten. Suters künstlerische Praxis unterläuft durch die Einbeziehung der Umgebung und der dort zu findenden Akteur:innen Produktions- und Rezeptionsverfahren, die auf das Individuum fokussieren, und gibt ihre künstlerische Kontrolle bewusst ab, um andere Entitäten in den Schaffensprozess einzubeziehen. Dies zeigt sich insbesondere in der Tatsache, dass ihre Leinwände nicht datiert sind und keine Signatur aufweisen; die Spuren der geteilten Arbeit rücken dadurch in den Vordergrund.



Abb. 3. Vivian Suter, *Untitled, Undated*, Mixed Media auf Leinwand, 265,4 x 175,9 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).



Abb. 4. Vivian Suter, *Untitled, Undated*, Mixed Media auf Leinwand, 170,2 x 163,8 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).

Leinwände als Körper

Ähnlich wie die im Kontext des Abstrakten Expressionismus virulent gewordenen Praktiken des Dipping, Splashing und Soaking, mittels derer sich Techniken und Bewegungen künstlerischer Produktionsverfahren materiell auf Leinwänden einschreiben, lässt sich das Mitwirken der ‚Natur‘ an Suters Bildern ablesen. Sie „werden verschmutzt und zerkratzt, die Hunde können sich darauflegen, Insekten sich darin einnisten und sich fortpflanzen, der Wind kann sie beuteln wie zum Trocknen aufgehängte Wäsche“²⁴. Diese Einwirkungen auf das Material der Leinwand hinterlassen Spuren, die präsent bleiben und als von und mit der Umwelt ‚gezeichnete‘ Zeugnisse erscheinen. Neben organischen Materialien, wie Blättern, Erde und Holz (Abb. 3 & 4), finden sich teilweise auch alltägliche Gegenstände in den Bildern wieder, beispielsweise Pinsel oder Suters Brille, die ihr beim Malen heruntergefallen ist und die sie als Teil des Bildes dort belassen hat.²⁵ Die Künstlerin stellt (Natur-)Materialien aber nicht einfach nur aus, um eine „Verbildung der Welt“²⁶ zu generieren, sondern sie nutzt sie, um einen offenen und prozesshaften Dialog zwischen Mensch und Umwelt zu materialisieren.

Ähnlich wie die auf Leinwand fixierten Körperspuren in Yves Kleins *Anthropometrien* der 1950er- und 1960er-Jahre, in denen die Körperlich-

keit des performativen Akts der Herstellung in der Farbe auf der Leinwand materiell anwesend bleibt, sind Suters Bilder „in und an sich ebenso sehr Landschaften wie Landschaftsmalereien – oder anders gesagt, innere Visionen eines allgegenwärtigen und allumfassenden Außerhalb“²⁷. Die Innerlichkeit, die Dieter Roelstraete in seinem Zitat anspricht, kongruiert mit jener Beschreibung Vivian Suters, die ihr intuitives und ergebnisoffenes Malen betrifft: „[A]uch meine Gefühle und alles, was ich an diesem Tag erlebt habe, beeinflussen, was ich an diesem Tag male.“²⁸ So sind die Bilder in ihrer Gesamtheit auch eine Art Tagebuch, jedoch ohne genaue Zeit- und Ortsangaben.

Doch wie konstituiert sich die Verbindung von (Natur-)Raum, Entstehungsprozess und ästhetischer Wirkung bei Suter im Ausstellungsraum? Hierzu lohnt ein Blick auf Horst Bredekamps Ansatz des substitutiven Bildakts. Ein substitutiver Bildakt findet statt, so Bredekamp, wenn ein Bild stellvertretend für etwas anderes ‚handelt‘ – es also etwas oder eine real existierende Person ersetzt und deren Funktion(en) übernimmt.²⁹ Dabei hat das Bild eine eigene Agency; es besitzt nicht nur eine symbolische Wirkung, sondern handelt auch selbst. Damit beschreibt der substitutive Bildakt die Austauschbarkeit von Bild und Körper und entfaltet in ebendieser Relation seine Handlungsmacht. Als

Beispiel führt Bredekamp die Technik des Natur-selbstdrucks an, bei der etwa Blätter direkt auf Papier abgedruckt werden. Das Blatt einer Pflanze wird bei diesem Verfahren „so lange getrocknet, bis es, durch Ruß und Öl eingefärbt, auf ein Blatt Papier gelegt und mittels einer Druckmaschine eingeprägt wird, um es zu einem unmittelbaren Bild seiner selbst werden zu lassen“.³⁰ Das Resultat ist kein ‚gemachtes‘ Bild, sondern eine physische Spur des ‚Originals‘. Die gedruckten Blätter zeigen somit nicht nur das ‚Ursprungsblatt‘, sie ersetzen es auch, sie treten an die Stelle seines ‚Körpers‘. Als einer der ersten Naturselbstdrucke gilt Leonardo da Vincis *Codex Atlanticus*, ein gedrucktes, wohl um 1500 entstandenes Blatt des Salbeis (*Salvia officinalis*), das sich heute in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand befindet. Da die organischen Dinge, in diesem Fall das Salbeiblatt, selbst aktiv werden und sich in das Trägermaterial einschreiben, handelt es sich um kein von der kunstproduzierenden Person erdachtes und erstelltes Bild, sondern um ein Resultat der „Eigentätigkeit des Körpers“³¹ des Blattes.

Ähnliches vollzieht sich in Suters Malprozess. Die Umgebung schreibt sich in ihre Leinwände ein, hinterlässt durch Berührungen und verschiedenste Einwirkungen Spuren auf dem Material und beteiligt sich so am ‚Machen‘ des Bildes. Dies bleibt auch im Ausstellungsraum erahnbar, denn Suters Bilder werden nicht traditionell an der Wand präsentiert, sondern ohne Keilrahmen in den Raum gehängt – mal dicht nebeneinander, wie in ihrem ‚Lagerraum‘, mal luftiger, wie etwa in der Ausstellung *Vivian Suter. A Stone in the Lake* (2023) in der Wiener Secession. Im Rahmen dieser Schau wurden die bemalten Stoffbahnen auf dem Boden ausgelegt und in dichter Abfolge neben- und übereinander an den Wänden angebracht. Eine freie, raumgreifende Präsentation mit installativem Charakter, die den Eindruck einer natürlichen, organischen Umgebung vermittelte, war das Ergebnis. Zudem war es Suter wichtig, während der gesamten Ausstellungsdauer die Tür zum Außenraum geöffnet zu lassen, sodass der Wind Blätter hineinwehen konnte und die enge Verbindung zwischen Innen und Außen auch im Ausstellungsraum spürbar wurde.³²

Fazit

Vivian Suter unterläuft mit ihren Arbeiten den vor allem in der Kunstgeschichte der Abstraktion weit verbreiteten Mythos der singulären (männlichen) Autorschaft sowie die Idee eines originären Werkbegriffs, indem im Entstehungsprozess ihrer abstrakten Bilder Agency im Sinne von Jane Bennett distribuiert wird. Ihre Bilder entstehen in einem heterogenen, nicht-hierarchischen Gefüge, in dem Mensch, Material und Umwelt miteinander kollaborieren. So werden die Grenzen von Natur und Kunst porös – sowohl während des Produktionsprozesses als auch in der Ausstellungspraxis. Die Dekonstruktion der Singularitätslogik spiegelt sich auch in der Relevanz der Einzelwerke wider: Keine Leinwand sticht besonders heraus, das Zusammenspiel aller Bilder steht im Vordergrund, ähnlich einem Ökosystem, in dem das kollektive Wirken der einzelnen Elemente das Funktionieren des großen Ganzen bedingt. Als Zeugnisse für Suters ko-kreative Arbeitsweise erscheinen die Bilder durch das Mitgestalten der ‚Natur‘ als Substitute für das menschliche Dasein in der Gegenwart und eröffnen in engem Dialog mit den Dingen, die die Umwelt erst erzeugen, ein poetisches Gegenangebot zu der von Menschen überformten Welt im Anthropozän.

Endnoten

1. Im Gespräch mit Sabine B. Vogel beschreibt Vivian Suter diesen Wendepunkt wie folgt: „Alles ist jetzt stark von der Umgebung beeinflusst. 2005 und dann noch einmal 2010 gab es hier gewaltige Erdrutsche durch Hurrikane. Der Schlamm legte sich über alle meine Werke, die in einer Scheune lagerten. Anfangs dachte ich, alles wäre zerstört. Aber dann habe ich es akzeptiert. Die Spuren gehören zu den Werken [...]. Seitdem gehört die Natur zu meinen Werken.“ Sabine B. Vogel, *Vivian Suter. „Manchmal male ich im Dunklen“*, in: *Kunstforum International*, Bd. 302, 2025, S. 174–181, Zitat S. 179.
2. Ich folge hier der Auffassung von Bruno Latour, der Natur nicht als passive, objektivierbare Kulisse ansieht, sondern als aktives, kollektives Gefüge, das von unterschiedlichen menschlichen sowie nicht-menschlichen Akteur:innen hervorgebracht wird und untrennbar mit der kulturellen Sphäre verbunden ist. Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995, <https://doi.org/10.1515/9783050070155>.
3. César García-Alvarez und Vivian Suter, *Die Landschaft als Ort und Gefühl*, in: Luzern, Kunstmuseum, Bonzo, *Tintin & Nina*, hg. v. Fanni Fetzer, Berlin 2021, S. 149–156, hier S. 154.

4. Wetter- und Klimalexikon des Deutschen Wetterdienstes, <https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/begriffe/W/Wetter.html> (27.6.2025).
5. Dieter Roelstraete, *Everybody Talks about the Weather*, in: Mailand, Fondazione Prada, *Everybody Talks about the Weather*, hg. v. Dieter Roelstraete, Mailand 2023, S. 15–31, hier S. 19.
6. An dieser Stelle nehme ich Bezug auf den Sammelband *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, hg. v. Olga Moskatova, Sandra Beate Reimann und Kathrin Schönegger. Die Autorinnen formulieren in diesem die These, dass im „Moment des Entzugs einer Form von Körperlichkeit (dem Körper als Darstellungsgegenstand) andere Formen von Körperlichkeit in der abstrakten Kunst hervortraten.“ *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, hg. v. Olga Moskatova u.a., München 2013, S. 9–26, hier S. 15. Abstraktion wird dementsprechend nicht im Gegensatz zur Körperlichkeit gedacht, sondern neue Formen von Materialität in den Blick genommen, die sich etwa durch die Physis der Leinwand, die Spuren und Bewegungen der Kunstproduzent:innen oder die leibliche Beteiligung der Betrachtenden offenbaren. Anstelle der Idee einer Entkörperlichung durch die Reduzierung des Darstellungsgegenstands wird Abstraktion als vielschichtiger Prozess verstanden, der dezidiert in seiner materiellen Konstitution reflektiert wird.
7. Elisabeth Wild (1922–2020) war ebenfalls Künstlerin und setzte sich in ihren Werken vor allem mit der Technik des Collagierens auseinander.
8. Marieluise Röttger, *In the Studio. Vivian Suter, Panajachel, Guatemala*, in: *Collectors Agenda*, o.J., <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/vivian-suter> (25.6.2025).
9. Vgl. ebd.
10. Monika Wagner, *Der kreative Akt als öffentliches Ereignis*, in: *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, hg. v. Michael Diers und Monika Wagner, Berlin 2010, S. 45–58, hier S. 48.
11. Ebd., S. 48.
12. Vgl. Dipesh Chakrabarty, *Anthropocene Time*, in: *History and Theory*, Bd. 57 (H. 1), 2018, S. 5–32, insbes. S. 6.
13. Vgl. u.a. Sigrid Schade, *Künstlerinnen und „Abstraktion“: Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in der Konstruktion der Kunstgeschichte*, in: Hannover, Sprengel Museum und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900–1914*, Berlin 1996, S. 37–45; Christine Macel, *She Makes Abstraction*, in: *Women in Abstraction*, hg. v. Karolina Ziębińska-Lewandowska, London 2021, S. 18–24.
14. Vgl. z.B. Sigrid Schade, *Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der „Immaterialität“ der Kunst und der „Materialität“ des Kunsthandwerks*, in: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, hg. v. Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 146–167.
15. Vgl. Sigrid Schade, *Zu den „unreinen“ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch*, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, hg. v. Jennifer John und Sigrid Schade, Bielefeld 2008, S. 35–62.
16. Auf diesen Umstand haben bereits Roger Chartier und Howard S. Becker in den 1980er- und 1990er-Jahren hingewiesen. Bei Becker heißt es etwa: „Works of art [...] are not the products of individual makers, ‚artists‘ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that into existence.“ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 2008, S. 35; vgl. auch Karen E. Gover, *The Solitary Author as Collective Fiction*, in: *Collaborative Art in the Twenty-First Century*, hg. v. Sondra Bacharach u.a., New York/London 2016, S. 65–76.
17. Vgl. Ines Barnes u.a., *Kooperation, Kollaboration, Kollektivität. Geteilte Autorschaft und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive*, in: *Journal of Literary Theory*, Bd. 16 (H. 1), 2022, S. 3–28.
18. Ebd., S. 5.
19. Magdalena Bushart und Henrike Haug, *Vom Mehrwert geteilter Arbeit*, in: *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Köln 2020, S. 7–28, insbes. S. 7.
20. Dieter Roelstraete schreibt nach einem Besuch bei Vivian Suter vor allem den Bäumen eine wichtige Rolle als „Co-Autor*innen“ zu. Dieter Roelstraete, *Outside Art. Vivian Suter und die Magie des Moments*, in: Wien, Secession und Bergamo, GAMeC, *Vivian Suter*, hg. v. Jeanette Pacher, Köln 2023, S. 144–147, Zitat S. 145.
21. Vogel 2025, *Vivian Suter*, S. 179.
22. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, NC 2010, S. 21.
23. Ebd.
24. Lorenzo Giusti, *Vivian Suter. Where Is It Home?*, in: Wien/Bergamo 2023, *Vivian Suter*, S. 138–144.
25. García-Alvarez und Suter 2021, *Die Landschaft als Ort und Gefühl*, S. 154.
26. Roelstraete 2023, *Outside Art*, S. 147, Hervorh. im Original.
27. Ebd., S. 145.
28. García-Alvarez und Suter 2021, *Die Landschaft als Ort und Gefühl*, S. 150.
29. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 171–230.
30. Ebd., S. 179.
31. Ebd.
32. Vgl. *Vivian Suter in Conversation with Adam Szymczyk*, Künstler:innengespräch im Rahmen der Ausstellung *Vivian Suter. A Stone in the Lake* (28.4.–18.6.2023) in der Wiener Secession, 27.4.2023, <https://youtu.be/fwYeVQYs6Kc?feature=shared> (25.6.2025).

Autorin

Nina-Marie Schüchter ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Dort arbeitet sie im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst sowie der visuellen Kultur. Sie studierte Kunstgeschichte, Germanistik sowie Kunst- und Designwissenschaft in Düsseldorf, Basel und Essen. Im Februar 2024 promovierte sie zum Phänomen der frühneuzeitlichen Wunderkammer in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis. Zu ihren Arbeits- und Forschungsschwerpunkten gehören feministische Kunstkritik und -geschichte, die Historiografie der Moderne sowie Fragestellungen, die das Verhältnis von Kunst und Anthropozän betreffen.

Titel

Nina-Marie Schüchter, *Von Umwelt ‚gezeichnet‘: Natur als Ko-Kreateurin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 36–42, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113771>.

Maike Teubner

Die Arktis im Wandel. Strategien der Sichtbarmachung der Gletscherschmelze bei Tyrone Martinsson und Julian Charrière

*In Gedenken an Tyrone Martinsson**

Über Jahrhunderte hinweg war die Arktis Projektionsfläche westlicher Imaginationen, die sie als unberührte, ewige Eiswüste romantisierten.¹ Diese kulturelle Konstruktion eines vermeintlich statischen Raums wird im Zuge des fortschreitenden Klimawandels jedoch unterlaufen: Die von der Erderwärmung besonders betroffenen Polarregionen sind als dynamisches, fragiles Ökosystem und Indikator globaler Umweltveränderungen erkannt worden. In der Folge avancierten markante Landschaftsmotive der Polargebiete wie Gletscher oder Eisberg zu visuellen Ikonen im medialen Diskurs um die Auswirkungen des Klimawandels.² Dem Material Eis ist der Wandel im Besonderen inhärent: „In its frozen state and when it melts, ice has both a form-assuming and a form-dissolving quality; as a shape-shifter, it becomes a metaphor for the entanglements of humans with nature as a dynamic system that is deeply troubled.“³

Der vorliegende Beitrag stellt zwei zeitgenössische Positionen an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft vor, die den Wandlungsprozess der Gletscherschmelze in unterschiedlichen Medien reflektieren: ein archivbasiertes Fotoprojekt des schwedischen Fotografen und promovierten Fotohistorikers Tyrone Martinsson (1967–2025) zu Gletschern auf Svalbard⁴ (besser bekannt als Spitzbergen) sowie die Skulpturenserie *Not All Who Wander Are Lost* (2019) des schweizerisch-französischen Künstlers Julian Charrière (*1987). Ziel des Beitrags ist es, anhand dieser Positionen exemplarisch künstlerische Strategien der Sichtbarmachung einer sich wandelnden Arktis zu untersuchen sowie die dadurch zum Vorschein kommenden Verschiebungen in der kulturellen Wahrnehmung dieser Landschaften zu betrachten.⁵

Tyrone Martinsson: Schmelzende Gletscher – Svalbard unter Langzeitbeobachtung

Historische Bilddokumente der arktischen Landschaftstopografie bildeten den Ausgangspunkt für ein 2011 begonnenes Projekt von Tyrone Martinsson. Dieses widmet sich der bildlichen Repräsentation von Gletschern im Magdalenefjord an der Nordwestküste Spitzbergens, der Hauptinsel des zu Norwegen gehörenden Archipels Svalbard. Heute ist die Inselgruppe im Arktischen Ozean ein bedeutender Standort internationaler Klimaforschung.⁶ Martinsson wandte den Blick jedoch zurück, recherchierte in Archiven überlieferte Darstellungen der Gletscher, darunter Zeichnungen, Druckgrafiken, Landkarten und Fotografien, und ordnete diese nach dem jeweils abgebildeten Ort sowie nach ihrem Entstehungsdatum chronologisch in horizontalen Zeitleisten an. So entstandenen Collagen, die eine circa zweihundertjährige Bildgeschichte der Gletscher Svalbards rekonstruieren. Gemeinsam mit dem Glaziologen Per Holmlund bestimmte Martinsson sodann die geografische Position der abgebildeten Gletscher und lokalisierte den genauen Standort, von dem die Bilder angefertigt worden waren. Im nächsten Schritt wurden die identifizierten Motive aus derselben Perspektive reproduziert. Diese Refotografien stellte Martinsson den historischen Vorlagen gegenüber und führte auf diese Weise die Bildstrecken bis in die Gegenwart fort.⁷ Bild für Bild entrollt sich so eine Narration, die im direkten Vergleich den Topos der Arktis als Zone des ‚ewigen Eises‘ unterminiert: Das Eis schmilzt, die Gletscher verlieren an Masse, einige sind mittlerweile sogar vollständig verschwunden.

Dieses aus einem wissenschaftlich-dokumentarischen Ansatz heraus entwickelte Vorgehen basiert auf der Methode der ‚Environmental

Rephotography', die der US-amerikanische Fotograf Mark Klett (*1952) in den 1970er-Jahren entwickelte: „Rephotographs are photographs that intentionally repeat earlier images, usually from the same vantage points in space, in order to allow a detailed comparison between views. [...] Environmental rephotography is the practice of using rephotographs as a tool for addressing environmental issues and their perception.“⁸

Martinssons Projekt lässt sich dem Genre der Umweltfotografie (Environmental Photography) zuordnen, das sich seit den 1960er-Jahren im Kontext eines wachsenden Umweltbewusstseins ökologischen Themen widmet.⁹ Es steht im Kontext weiterer Projekte, die darauf abzielen, mittels eines komparativen Displays Veränderungen der Kryosphäre zu veranschaulichen, darunter etwa das in den 1990er-Jahren in München von Sylvia Hamberger und Wolfgang Zängl begründete Gletscherarchiv, das historische Bilder und Postkarten sowie aktuelle Refotografien alpiner Gletscher zusammenführt.¹⁰ Die Methode der Refotografie nutzt ebenfalls Ólafur Elíasson (*1967), allerdings in selbstreflexiver Weise: Mit einem Abstand von zwanzig Jahren fotografierte der Künstler die Motive seiner Fotoserie *The glacier series* (1999) erneut und stellte die Aufnahmen als Bildpaare in *The glacier melt series 1999/2019* (2019) einander gegenüber.¹¹ Aus einer dokumentarischen Übersicht von 42 aus der Luft aufgenommenen Gletschern Islands ist so eine ökokritische Arbeit über das Schrumpfen dieser Gletscher geworden. Den gegenwärtigen Zustand arktischer Eisformationen dokumentiert auch der Fotograf Olaf Otto Becker (*1959) in der Serie *Broken Line* (2003–2006); zugleich lädt er künftige Generationen dazu ein, die von ihm an der Westküste Grönlands festgehaltenen Eisberge und Gletscher anhand der im Titel vermerkten geografischen Koordinaten erneut aufzusuchen und deren Zustand zu überprüfen.¹²

In Bezug auf die Arktis, so die These, reflektiert Martinsson Wandlungsprozesse auf zwei Ebenen: Zum einen zeigen die Collagen nicht nur den Rückgang der Eismassen, sondern auch eine Verschiebung im kulturellen Verständnis der Arktis. Die Archivbilder entstammen überwiegend dem Kontext der Erforschung, Landnahme und kartografischen Erschließung der Arktis im Zuge

der Polarexpeditionen des 19. Jahrhunderts. Forschungsreisende auf dem Weg zum Nordpol sowie auf der Suche nach einer Nordostpassage machten mitunter Station an den Küsten Svalbards und dokumentierten die dortige Fjordlandschaft. Eine auf das Jahr 1818 datierte und von Charles C. Palmer signierte Aquarellzeichnung aus den National Archives in London markiert den Beginn der von Martinsson rekonstruierten visuellen Geschichte (Abb. 1): Entstanden im Rahmen einer Expedition unter Führung des britischen Kapitäns David Buchan (1780–1838) betont dieses Panorama insbesondere die schroffe Topografie der Berge, die der Insel ihren Namen ‚Spitzbergen‘ gab.¹³ In frühen Bildern wie diesem sowie in Reiseberichten wird die Arktis zumeist als *terra incognita*, als fremdartige Landschaft, charakterisiert, die durch ihre eisige Weite und Leere im Sinne eines „Phantasma[s] des Unberührten und Ursprünglichen“¹⁴ prädestiniert war, zur Bühne für den Heroismus der Polarfahrer zu werden.¹⁵ Schnell rückte der arktische Archipel aber auch aufgrund seiner Ressourcen ins internationale Blickfeld – Walfang, Jagd und Steinkohlenbergbau erforderten schließlich eine institutionelle Gebietskontrolle, die mit dem Spitzbergenvertrag 1920 an Norwegen fiel. Indem Martinsson die Gletscher ins Zentrum stellt, wiederholt er eine gängige Lesart, der zufolge die Arktis auf das Bild der Eislandschaft reduziert wird. Doch jene Bilder, welche einst die erhabene Kulisse mächtiger Gletscher hervorhoben, um die Imagination über den unwirtlichen Ort und die Heldenataten der Polarfahrer zu beflügeln,¹⁶ fungieren nun als Vergleichsbasis, um den Rückgang dieser Gletscher einzuordnen. In Martinssons ökokritischer Arbeit erhalten die historischen Bilder eine neue Bedeutung – als visuelle Referenz für das Schwinden der Gletscher im Zeitalter des Anthropozäns.

Zudem fokussiert das Projekt den Wandel auf motivischer Ebene: Die chronologische Reihung in Zeitleisten entlarvt das fotografische Einzelbild als Momentaufnahme, welche jeweils nur einen kurzen Augenblick zu dokumentieren vermag; es ist die Fülle der Bilder, die die Wandelbarkeit des Sujets im Laufe der Zeit betont. Aus fotohistorischer Perspektive wird dabei zugleich offenkundig, wie die bildliche Repräsentation der Polarland-

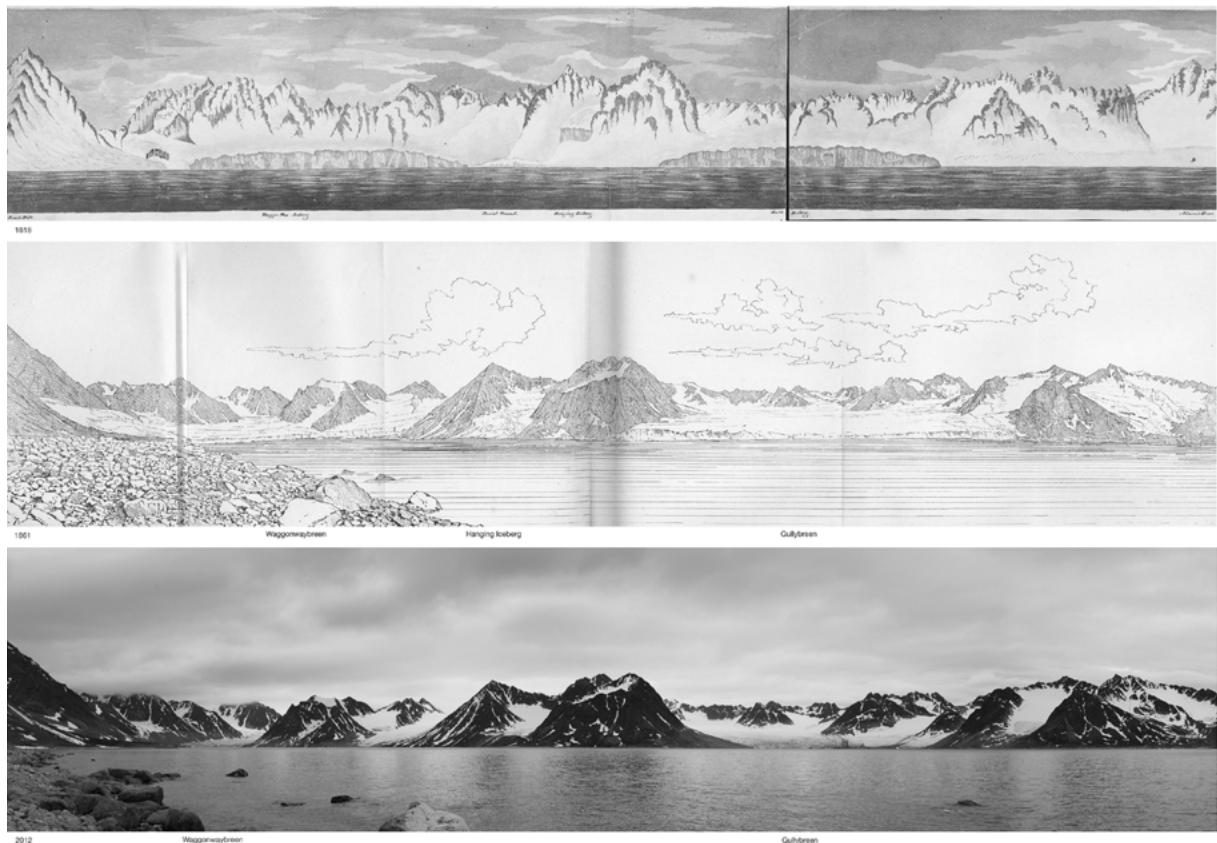


Abb 1. Panoramaansichten des Magdalenefjords, Svalbard. Oben: Charles C. Palmer, 1818, Aquarell; Mitte: Lithografie nach einer Fotografie von Axel Theodor Goës, 1861; unten: Tyrone Martinsson, 2012, Fotografie (aus: Tyrone Martinsson, *Repeat Photography and Archives: A Humanities-based Dialogue with the History of Ice in Svalbard*, in: *Library and Information Studies for Arctic Social Sciences and Humanities*, hg. v. Spencer Acadia und Marthe Tolnes Fjellestad, London 2021, S. 199–226, hier S. 220, Abb. 8.8).

schaft einem kompositorischen Schema folgend die immer gleichen Blickwinkel auf die Gletscher zeigt. So diente Palmers Aquarell dem schwedischen Arzt und Naturforscher Axel Theodor Goës 1861 als Vorlage für die erste fotografische Panoramaansicht des Magdalenefjords, die wiederum die Grundlage für eine bis heute erhaltene Lithografie bildete (siehe Abb. 1).¹⁷

Martinsson präsentierte sein Fotoprojekt sowohl in Kunstausstellungen als auch in wissenschaftlichen Publikationen und auf Konferenzen mit dem Ziel, ein tieferes Bewusstsein für die Folgen des Klimawandels zu wecken.¹⁸ Die Aussagekraft der Bildserien als Visualisierung klimatischer Veränderungen ist aus mehreren Gründen allerdings kritisch zu bewerten: Zu nennen ist etwa die geringe Anzahl an Bildern im Verhältnis zum langen Untersuchungszeitraum, und – daraus folgend – das Risiko falscher Schlussfolgerungen hinsichtlich des Gletscherrückgangs. Es kann zwar

der geografische Standort, nicht jedoch der genaue Aufnahmezeitpunkt ermittelt werden. Dadurch können jahreszeitliche Schwankungen, die durch den Prozess des glazialen Wachsens und Schrumpfens entstehen, den visuellen Eindruck beeinträchtigen. Zudem ist die Verlässlichkeit von Zeichnungen in Bezug auf ihre Abbildtreue grundsätzlich zu hinterfragen. Da Martinssons Projekt jedoch vor allem auf der ästhetischen Qualität der Fotografien beruht, scheint eine Beurteilung nach wissenschaftlichen Kriterien, wie sie in der Klimaforschung üblich sind, nicht angemessen. Der Bildvergleich, eine bewährte kunsthistorische Methode, macht die Transformation der arktischen Landschaft anders anschaulich als numerische Messdaten oder Diagramme. Es erfordert nämlich einen großen zeitlichen Abstand zwischen den einzelnen fotografischen Aufnahmen, um die Veränderung der Polarregionen für das menschliche Auge sichtbar zu machen.



Abb 2. Julian Charrière, *Not All Who Wander Are Lost*, 2019, Installationsansicht der Ausstellung *Towards No Earthly Pole*, MASi Lugano, Lugano, Schweiz, 2019 (© the artist; VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Foto: Jens Ziehe).

Julian Charrière: Reisende Steine – materielle Spuren der Gletscherschmelze

Wie Martinsson unternahm auch Julian Charrière Expeditionen in den hohen Norden, unter anderem nach Grönland und Island. Diese Feldforschungen waren der Ausgangspunkt für eine Folge von Werken zu Eislandschaften, die der Künstler 2019 in der monografischen Schau *Towards No Earthly Pole* im Museo d'arte della Svizzera italiana (MASI) in Lugano präsentierte und dabei über den Ausstellungstitel einen Bezug zu den Polarexpeditionen des 19. Jahrhunderts herstellte.¹⁹ Im abgedunkelten Ausstellungssaal ließ Charrière sechs große Findlinge aufstellen (Abb. 2). Die hellgrauen Gesteinsbrocken waren in regelmäßigen Abständen vielfach waagerecht durch kreisrunde Bohrungen von stets gleichem Umfang durchlöchert. Die dem einzelnen Stein auf diese Weise entnommenen Bohrkerne lagen jeweils, ihrer Länge nach sortiert, nebeneinander in einer Linie auf dem Boden: Die längsten Exemplare bildeten mittig ein schmales Fundament für den Findling, zu den Seiten nahm die Länge der Bohrkerne wieder ab. An vereinzelten Bruchstellen waren die Steinzyylinder durch glatte, glänzende Metallstücke ergänzt worden, darunter goldbeschichteter Stahl, Kupfer, Messing und Aluminium.

Not All Who Wander Are Lost (2019) lautet der Titel dieser skulpturalen Arbeit.²⁰ Er kann als Verweis auf das gewählte Material gelesen werden: Mit „Irrblock“ lässt sich die geologische Bezeichnung „erratischer Block“ für Findlinge übersetzen.

Bei Findlingen handelt es sich um große Gesteinsbrocken, zumeist Granit, die während der letzten Eiszeit durch die Gletscherbewegungen von Skandinavien in südlichere Gebiete Europas transportiert worden sind, in denen sie üblicherweise nicht vorkommen. Die auf diese Weise „verirrten“ Steine gaben der historischen Naturwissenschaft lange Zeit ein Rätsel auf – gar von Riesen war die Rede, die die gewaltigen Steinblöcke versetzt haben sollen.²¹ Entlang der Fundorte glazialer Erratika lässt sich heute die Ausdehnung ehemaliger Gletscher ablesen. Die durch die Fließbewegung des Eises geformten Geschiebeblöcke, die erst durch das Schwinden der Gletscher offen zutage treten, sind Ergebnis eines langen geophysikalischen Prozesses und damit materielles Zeugnis für Wandlungs- und Bewegungsmuster der Natur. Charrières künstlerische Entscheidung, seine Steinblöcke auf den in Reihe gelegten Bohrkernen zu platzieren, greift den Aspekt der Bewegung auf, denn es scheint, als könne die schwere Last dieser Findlinge wie bei neolithischen Transportmethoden über die Bohrkerne rollend versetzt werden.

Ihre Verwendung bei jungsteinzeitlichen Megalithgräbern brachte den Findlingen den Topos der Ursprünglichkeit und Ewigkeit ein – eine kulturelle Zuschreibung, die das Material in der bildenden Kunst ab dem 19. Jahrhundert für nationale Denk- und Grabmäler prädestinierte, wie Christian Fuhrmeister dargelegt hat.²² Diese Bedeutungsgeschichte wird in Charrières Werk nicht reflektiert, er belässt die Findlinge auch nicht, wie zumeist üblich, in ihrer unbearbeiteten Form, sondern greift bei der Gestaltung seiner Skulpturen mit der Kernlochbohrung auf eine Methode aus dem Kontext der Wissenschaft sowie des Rohstoffabbaus zurück. Kernbohrungen werden zum Beispiel in der Geologie zur Erhebung von Bodenproben eingesetzt, bei der Rohstoffgewinnung dienen sie dazu, neue Ressourcenvorkommen zu ermitteln oder diese an die Erdoberfläche zu fördern, und in der Klimaforschung liefern Eisbohrkerne Messdaten. Charrière interessiert jedoch weniger der Bohrkern als Datenquelle, sondern vielmehr die maschinelle Technik seiner Herstellung, die er sich als Bildhauer aneignet, um den Stein entsprechend seinen eigenen Vorstellun-



Abb. 3. Julian Charrière, *Not All Who Wander Are Lost*, 2019 (Detail), Installationsansicht der Ausstellung *Towards No Earthly Pole*, Aargauer Kunstmuseum, Aarau, Schweiz, 2020 (© the artist; VG Bild-Kunst, Bonn 2025; Foto: Jens Ziehe).

gen zu bearbeiten und später als ästhetisches Objekt im musealen Raum zu präsentieren. Die Technik der Kernlochbohrung wird damit nicht als Verfahren zur Gewinnung einer Probe angewandt, sondern als Methode der künstlerischen Formgebung. Das zylinderförmige Loch, das notwendigerweise bei der Probenentnahme entsteht, wird hier zum gestalterischen Prinzip, das – seriell angewandt – den Stein in einem regelmäßigen Muster präzise perforiert (Abb. 3). Diese Gestaltungsweise bricht die Massivität des Blocks auf, lässt ihn fragil erscheinen; es scheint fast, als würde jede weitere Bohrung den Stein und damit das Werk brechen lassen. Auf inhaltlicher Ebene lässt sich dies mit extraktivistischen Verfahren in Verbindung bringen, denn durch das Abschmelzen des Eises werden in der Arktis über kurz oder lang auch seltene Rohstoffe freigegeben, wodurch diese Region zunehmend in den Fokus geopolitischer und ökonomischer Interessen gerät.²³ 2013 inszenierte Charrière sich selbst in der Serie *The Blue Fossil Entropic Stories* bei dem Versuch, die Eisschmelze aktiv voranzutreiben: Die Fotografien zeigen ihn in einem Neoprenanzug auf einem im Meer vor Island treibenden Eisberg, wie er das Eis mit einem Gasbrenner zum Schmelzen bringt. In ihrer Absurdität liest sich diese Szene als ironischer Kommentar auf den anthropogenen Klimawandel.

Fazit

Entsprechend der eingesetzten Medien lassen sich unterschiedliche Strategien einer Sichtbarmachung der Gletscherschmelze aufzeigen: Tyrone Martinssons archivbasiertes Projekt zielt in der Gegenüberstellung von historischen Bildern und aktuellen Refotografien von Svalbards Gletschern auf die Veränderung der Eislandschaft in der Langzeitperspektive. Das historische Bildmaterial aus dem Kontext von Exploration, Landnahme und kartografischer Erschließung der Arktis im Zuge der Polarfahrten des 19. Jahrhunderts wird als Beleg für den Gletscherrückgang rekontextualisiert. Entgegen einer Fokussierung eines einzelnen Eisbergs oder Gletschers, wie im medialen Diskurs um den Klimawandel gängig, widersetzt sich Martinssons motivgeschichtlicher Zugriff einer Festschreibung der Arktis auf *ein* Bild und lenkt den Blick stattdessen auf die Leerstellen zwischen den Bildern seiner Zeitreihen. Es ist somit erst der zeitliche Abstand, der den landschaftlichen Wandel sichtbar macht.

Diesem über den visuellen Vergleich operierenden Ansatz steht die Skulpturenserie *Not All Who Wander Are Lost* (2019) von Julian Charrière gegenüber, die mit dem Material argumentiert. Charrière bearbeitet Findlinge, die erst durch ein Abschmelzen der Gletscher als Material zutage treten. Dieser nach gängiger Lesart mit Verlust konnotierte Prozess des Schwindens bringt für den Künstler allerdings erst sein Material hervor. Durch die Wahl der Formgebung, die Kernlochbohrung, stellt er eine Verbindung zu maschinellen Verfahren der Rohstoffgewinnung her. In diesem Zusammenhang lässt sich ein Paradigmenwechsel im kulturellen Verständnis der Arktis beobachten: Vom Topos als Gefahrenzone und Ort ewigen Eises wird sie zu einem durch menschliche Eingriffe sowie ökonomische Interessen gefährdeten Ökosystem.

Endnoten

- * Tyrone Martinsson verstarb während der Arbeit an diesem Text. Ein Treffen 2019 in Göteborg zu einem Interview war der Anlass für den vorliegenden Text, dessen Überlegungen erstmals bei dem Workshop *Mediating the Arctic and the North. Contexts, Agents, Distribution* (28.–29.1.2021) an der Humboldt-Universität zu Berlin vorgestellt wurden. Martinsson und seinen Forschungen ist dieser Text gewidmet, in stiller Trauer.
- 1. Vgl. Hanna Eglinger, *Phantasmen der Unberührtheit: Landnahme am Pol*, in: Hanna Eglinger und Annegret Heitmann, *Landnahme. Anfangserzählungen in der skandinavischen Literatur um 1900*, München 2010, S. 113–146.
- 2. Siehe vertiefend Ulrike Heine, *Fotografische Bilder des Klimawandels. Strategien und Bildformeln*, Frankfurt am Main 2019, hier Kap. 3.1; Inge Remmers, *Politische Landschaften der Natur. Fotografie des Anthropozäns*, zugl. Diss. HU Berlin 2016, Kromsdorf/Weimar 2018.
- 3. Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens, *Communicating Loss: Ice Research, Popular Art and Aesthetics: Introduction*. In: *Communicating Ice through Popular Art and Aesthetics*, hg. v. Anne Hemkendreis und Anna-Sophie Jürgens, Cham 2024, S. 3–23, hier S. 3–4, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-39787-5>.
- 4. Die im Deutschen geläufigere Bezeichnung ‚Spitzbergen‘ benennt streng genommen nur die Hauptinsel des zu Norwegen gehörenden Archipels, daher wird hier die offizielle norwegische Bezeichnung Svalbard (dt. kühle Küste) verwendet.
- 5. Die kritische Auseinandersetzung mit der klimapolitischen Instrumentalisierung oder möglichen ideologischen Verflechtung von Kunst ist hier nicht Thema, siehe dazu Linn Burchert, *Kunst und Klimapolitik*, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 77 (H. 8), 2024, S. 584–589, <https://doi.org/10.11588/kc.2024.8.105836>. Zur Arktis als künstlerischem Reflexionsraum ökologischer und postkolonialer Diskurse siehe Lisa E. Bloom, *Climate Change and the New Polar Aesthetics. Artists Reimagine the Arctic and Antarctic*, Durham 2022.
- 6. Diese neue Rolle reflektiert die Fotografin Mette Tronvoll (*1965) in der Werkserie *Svalbard* (2014), in der sie Wissenschaftler*innen porträtiert. Siehe Maike Teubner, *Photographic Encounters in the Arctic Ice. Mette Tronvoll's Series ‚Svalbard‘* (2014), in: *Nordeuropaforum – Zeitschrift für Kulturstudien*, 2021, S. 174–198, <https://doi.org/10.18452/23924>.
- 7. Siehe z.B. Bild 2 in Pia Siri Isaksson, *Bilder om bergets tankar. Samtal med Tyrone Martinsson och Helene Schmitz*, in: *Verk*, 1.7.2019, <https://www.verktidskrift.se/bilder-om-bergets-tankar> (30.7.2025).
- 8. Mark Klett und Tyrone Martinsson, *Environmental Rephotography. Visually Mapping Time, Change and Experience*, in: *Humanities for the Environment. Integrating Knowledge, Forging New Constellations of Practice*, hg. v. Joni Adamson und Michael Davis, London 2017, S. 119–144, hier S. 119.
- 9. Vgl. Remmers 2018, *Politische Landschaften der Natur*, S. 327–328.
- 10. Das Gletscherarchiv ist digital zugänglich unter <https://www.gletscherarchiv.de> (26.6.2025).
- 11. Siehe die Serie auf der Website von Eliasson, <https://olafureliasson.net/artwork/the-glacier-melt-series-1999-2019-2019/> (11.7.2025).
- 12. Siehe Olaf Otto Becker. *Broken Line*. Texte v. Gerry Badger und Christoph Schaden, Ostfildern 2007.
- 13. Vgl. Per Holmlund und Tyrone Martinsson, *Frusna ögonblick. Svensk polarfotografi 1861–1980*, Stockholm 2016, S. 101.
- 14. Hanna Eglinger, *Nomadisch – ekstatisch – magisch. Skandinavischer Arktisprimitivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, Paderborn 2021, S. 42.
- 15. Vgl. Eglinger 2010, *Phantasmen der Unberührtheit*.
- 16. Siehe Russell A. Potter, *Arctic Spectacles. The Frozen North in Visual Culture, 1818–1875*, Seattle 2007.
- 17. Vgl. Tyrone Martinsson, *Arctic Views. Virtual Remote Experiences – Reflections from the Field*, in: *Svalbard Imaginaries. The Making of an Arctic Archipelago*, hg. v. Mathias Albert u.a., Cham 2023, S. 119–138, hier S. 125, <https://doi.org/10.1007/978-3-031-43841-7>.
- 18. Martinsson entwickelte das Projekt stetig weiter und nutzte zuletzt verstärkt digitale Techniken wie XR und VR, siehe z.B. Tyrone Martinsson, *Extended Ways of Experiencing Climate Change. From Photography to Virtual Reality in Svalbard*, in: *Tourism, Knowledge and Learning*, hg. v. Eva Maria Jernsand u.a., London 2022, S. 77–91.
- 19. Der Titel verweist auf ein Epitaph zum Gedenken an den englischen Polarfahrer Sir John Franklin (1786–1847). Vgl. Dehlia Hannah, *Einleitung*, in: Lugano, MASi, *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole*, hg. v. Dehlia Hannah, Mailand 2020, unpaginiert (erste Seite).
- 20. Je nach Präsentationsform variiert die Anzahl der Findlinge in dieser Serie. In Lugano wurden sechs aus der Schweiz stammende Findlinge ausgestellt. Ich danke dem Studio Julian Charrière für die Angaben (E-Mail vom 31.7.2025).
- 21. Vgl. Christian Fuhrmeister, *Erratische Steine. Die (politische) Bedeutung von Findlingen in den letzten 200 Jahren*, in: *Jahrbuch der Männer vom Morgenstern – Heimatbund an Elb- und Wesermündung*, Bd. 91, 2012/2013, S. 1–20, hier S. 3.
- 22. Vgl. ebd.; Fuhrmeister zeichnet die problematische ideologische Vereinnahmung von Findlingen für eine nationale Traditionsbildung, insb. während des Nationalsozialismus, nach.
- 23. Vgl. Hannah 2020, *Einleitung*, erste Seite.

Autorin

Maike Teubner ist Kunsthistorikerin und forscht zur Kunst der Klassischen Moderne und Gegenwart mit den Schwerpunkten Ausstellungsforschung, Ecocriticism und skandinavische Kunst. 2023 promovierte sie an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU), die Monografie erschien beim Reimer Verlag unter dem Titel *Licht – Natur – Melancholie. Konstruktionen des Nordischen bei Olafur Eliasson, Ragnar Kjartansson und A. Karlsson Rixon*. Teubner lehrte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg und ist für Museen in den Bereichen Ausstellungsplanung, Digitalisierung und Projektmanagement tätig, u.a. an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, und am Neuen Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg.

Titel

Maike Teubner, *Die Arktis im Wandel. Strategien der Sichtbarmachung der Gletscherschmelze bei Tyrone Martinsson und Julian Charrière*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 43–49, DOI: <https://doi.org/10.48633/kstx.2025.4.113772>.

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.¹ 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.² 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.³ 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.⁴ 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“.⁵ Zudem entstand ein Künstlerbuch, das aus den zwei Teilen *Herbarium* und *Scriptum Cuprum Factum* besteht. Letzteres diente der Kontextualisierung der einzelnen Werke der Ausstellung.⁶ 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 paradoxe Weise auf ein Verständnis von der Natur als etwas vom Menschen Unberührtes.

Der Künstler Dha 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.“⁷ 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.⁸ 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 wiederrum 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.“⁹ 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.¹⁰ 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 spritzen 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 Immateriellität 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.¹¹

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.¹² 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 Kamilo 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.¹³ Kirsty Robertson beschreibt Plastiglomerate treffend als „evidence of human presence written directly into the rock.“¹⁴ 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.¹⁵ 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.“¹⁶

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 bestimme 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.¹⁷ 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).¹⁸

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 gesteinähnlichen 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.collezionemaramotti.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/1052-5173-24-6-4.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>.

Michael Klipphahn-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 erkauft. 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 affiniert 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 Neoromantiker 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, Zuoz; 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 Salzebenen – 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 ‚Salzlabirinth‘,¹⁵ dessen Oberflächenstruktur als Reminiszenz 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 Salzebenen 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 Rohstoffsensibilität 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 Fossilien ist es aber vor allem der Titel – *Future Fossil Spaces* –, der auf das Fossile verweist: Laut Charrière 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 *Fossilien 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 extractive 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 sublim 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 Atom-bombentests 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 Meereslebewesen erkennbar sind. Im zweiten

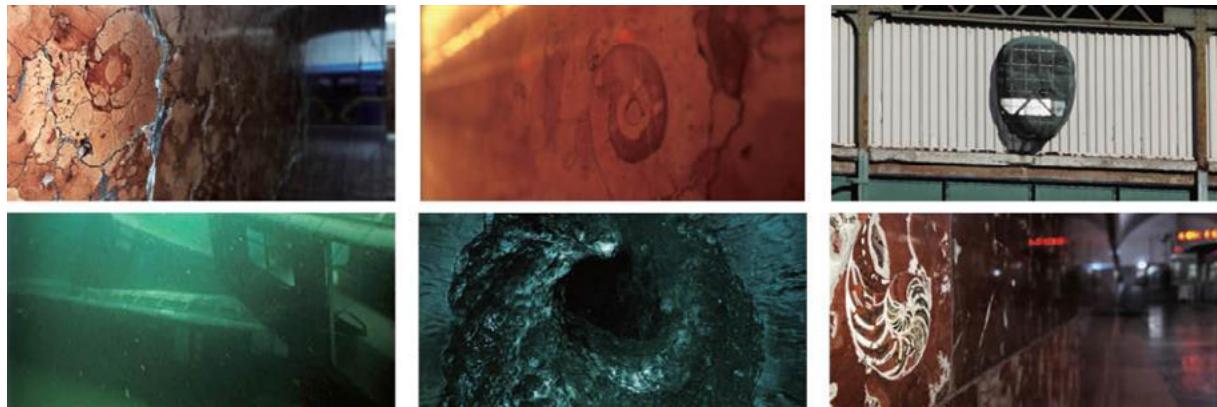


Abb 2. Cyprien Gaillard, *Ocean II Ocean*, 2019, Zweikanal-Videoinstallation (© Sprüth Magers, Los Angeles, Gladstone Gallery, New York; Stills: Cyprien Gaillard).

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).

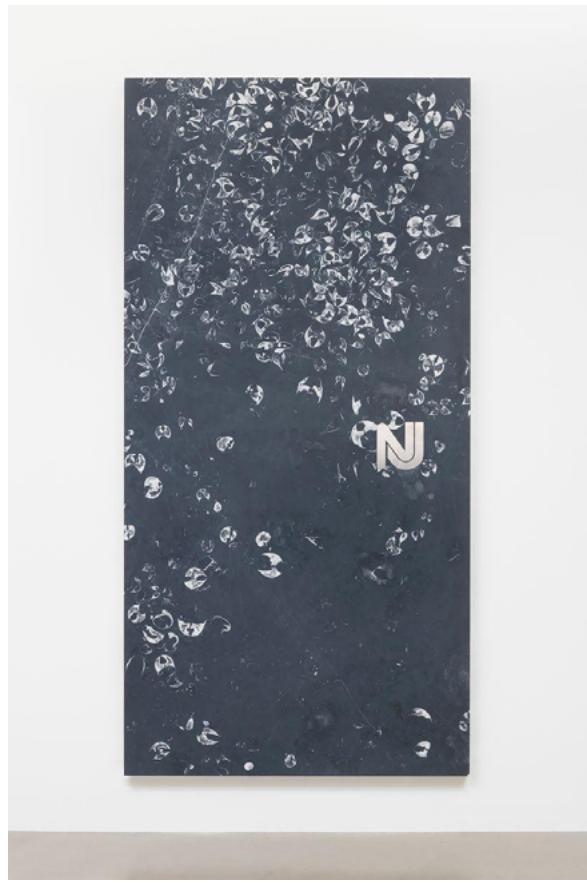


Abb 4. Cyprien Gaillard, *Overburden*, 2019, patinierte Aluminiumträger, Detail, 2020 (© Sprüth Magers, Los Angeles, Gladstone Gallery, New York; Foto: Sprüth Magers).

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 post-industrielles 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 Gerrad, *Western Flag (Spindletop, Texas)*, 2017, Computersimulation als endloser Videoloop, Ausstellungsansicht Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2019 (© John Gerrad, 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 effektvoll 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 Ver- schleiß 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 Naturerivaten 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 Kunstmärkts 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 extractiven 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 Kunstmfeld 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 Klipphahn-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 Klipphahn-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 Klipphahn-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 Klipphahn-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>.