

ÜBERLAPPENDE

Z

Klima–diskurse und Kunst–wandel in den kritischen Zonen

Online Seminar zur Gedankenausstellung

Critical Zones. Horizonte einer neuen Erdpolitik

Werkbeschreibungen und Definitionen

der Studierenden der

Europäischen Medienwissenschaft

Universität Potsdam & Fachhochschule Potsdam

Klimasemester / Sommersemester 2020

O

n

e

n



Teilnehmer*innen

Malin Binding
Lu Antonia Bose
Gabriel Calero
Christian Cattelan
Niklas Dahlmann
Margareta Deppermann
Victoria Dimeo
Anna Dotzek
Marie Eloundou
Nikolas Erdmann
Yannick Fritz
Yannik Galetto
Alexandra Günther
Pauline Gwinner
Anne Handschick
Georgia Haubrok
Pia Herrmann
Bo Hyun Kim
Lina Kühn
Giacomo Marinsalta
Sarah Melziarek
Sophie Mühlhausen
Lydia Nagel
Luisa Roth
Nadja Scharfy
David Schillings
Laura Schwabe
Stella Schwake
Vincent Seiling
Thilo Stopper
Julia Straube
Anastasiya Tronina
Lisa Vicari
Sophia von Wassenberg
Hannah Wiesner

Seminarleitung

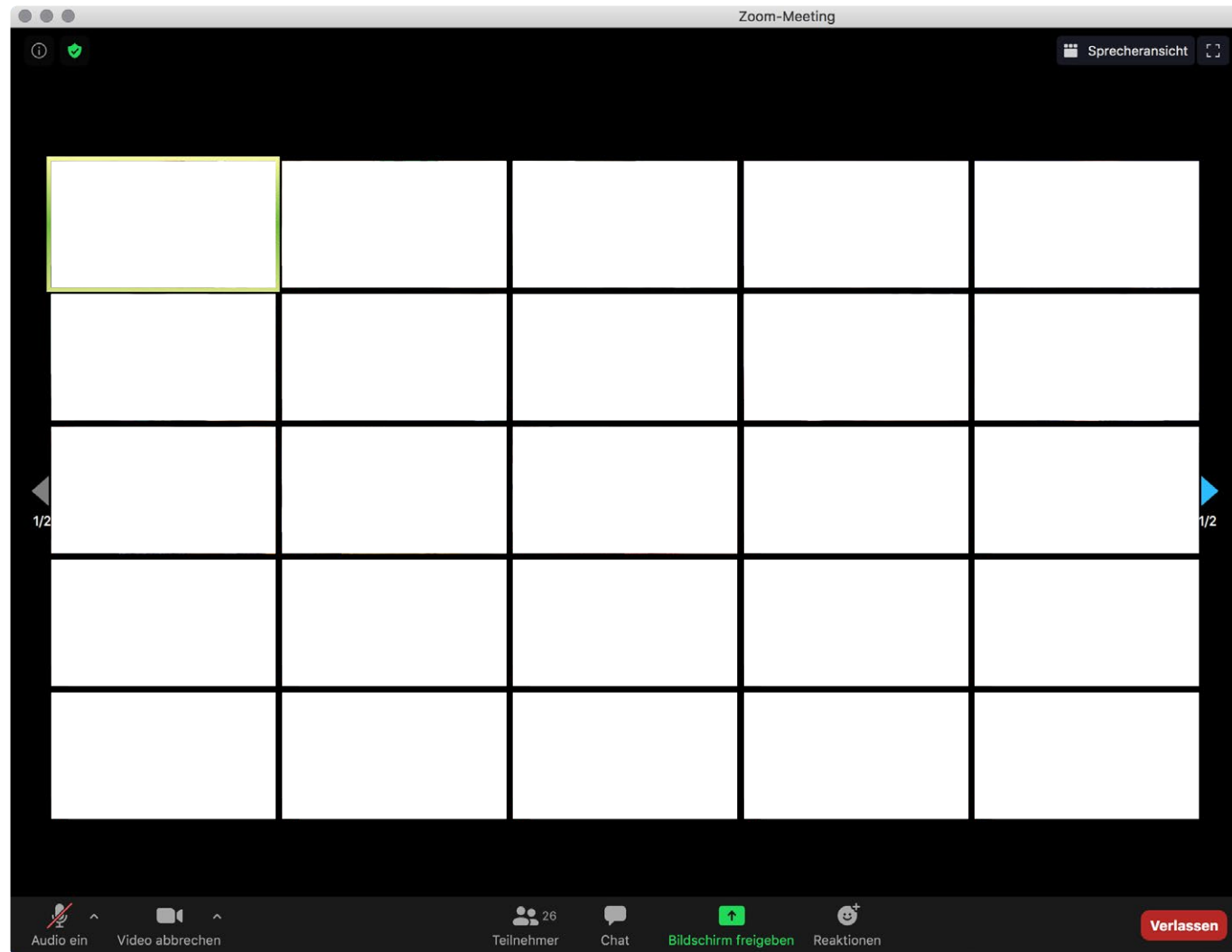
Prof. Dr. Birgit Schneider & M.A. Alexander Schindler

Einführung

Die hier vorliegende Publikation ist ein Ergebnis des Seminars *Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik. Seminar zur Ausstellung am ZKM Karlsruhe*, das im Sommersemester 2020 unter den Bedingungen der Corona-Pandemie stattfand.

Sie vereint Texte von BA- und MA-Studierenden des Studiengangs Europäische Medienwissenschaft der Universität Potsdam, der in Kooperation mit dem Fachbereich Design der Fachhochschule Potsdam unterrichtet wird. Das Seminar traf sich in zweiwöchentlichen Abständen über eine Telekonferenzplattform, die Wochen dazwischen waren dem Selbststudium bzw. der Gruppenarbeit überlassen. Ursprünglich war das Seminar als Exkursion nach Karlsruhe geplant. Denn im Mai 2020 sollte die gemeinschaftlich mit dem Anthropologen Bruno Latour kuratierte Ausstellung „Critical Zones“ in Karlsruhe am Zentrum für Kunst und Medien physisch eröffnen. Die Eröffnung wurde dann zunächst auf unbekannt, später auf Juli 2020 verschoben, so dass mit dem Beginn der Corona-Krise klar wurde, dass eine Exkursion nach Karlsruhe nicht stattfinden kann. Da jedoch die vielfältigen Krisen von Klimawandel und Anthropozän auch in Pandemiezeiten mehr als virulent bleiben, kam es zu dem Entschluss, das Seminar trotzdem zu veranstalten und die neuen, digitalen Bedingungen des Ausstellens in das Seminar als Fragestellung zu integrieren. Statt eine Ausstellung zu besuchen haben wir deshalb dem neuen Format eines Streaming Festivals vom ZKM beige-wohnt, eine Online-Ausstellung besucht und uns mithilfe von Werklisten, Interviews, Dokumentarfilmen, Texten und Fotografien im Netz umfassend in die Thematik eingearbeitet.

Geleitet wurde das Seminar von Prof. Dr. Birgit Schneider, die an der Europäischen Medienwissenschaft der Universität und der Fachhochschule Potsdam lehrt und M.A. Alexander Schindler, der Mitglied der Critical Zones Study Group an der HfG Karlsruhe ist.



Treffen mit Bettina Korintenberg aus dem kuratorischen Team:
Online Seminar
 (anonymisiert)

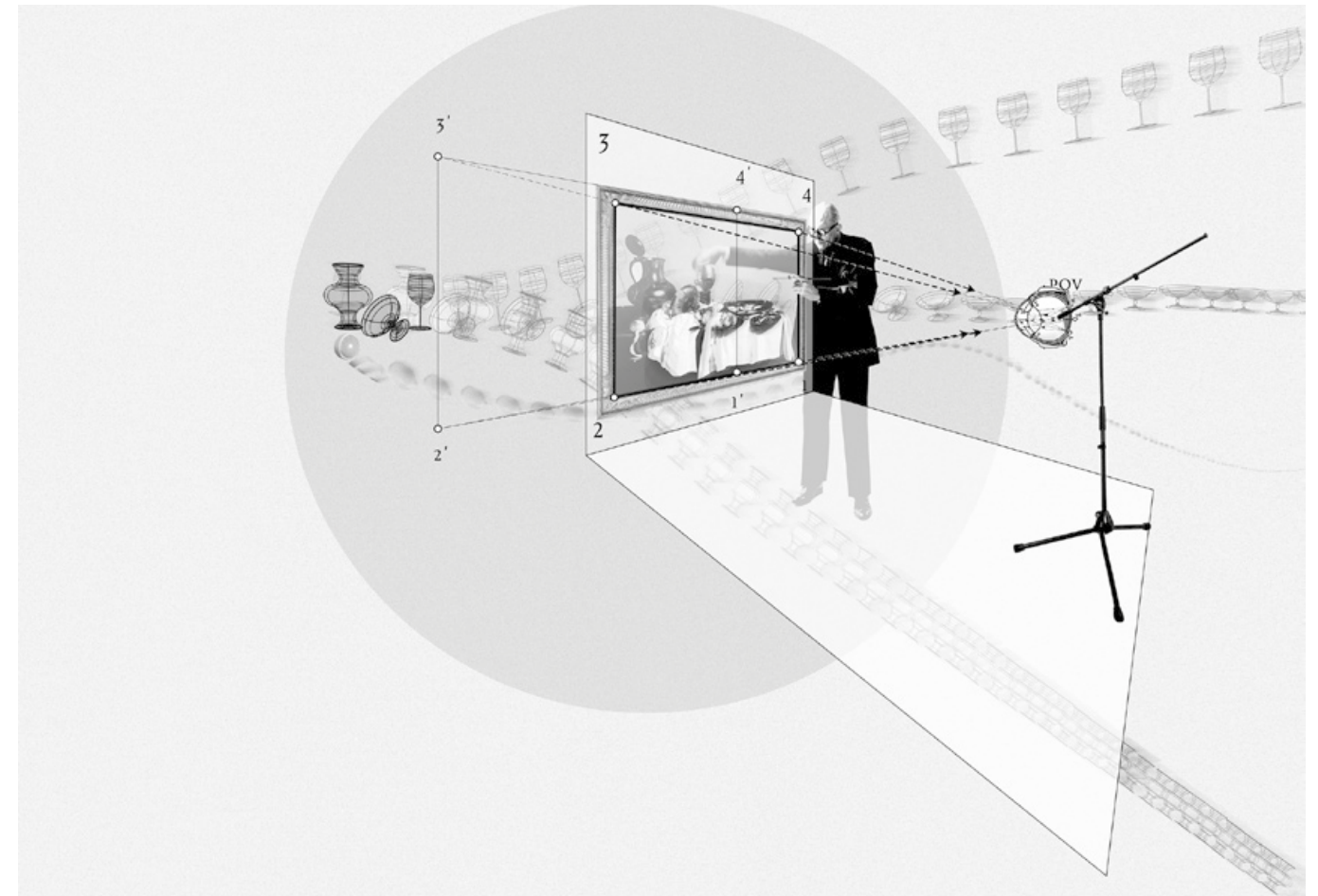


Figure 1.1 Drawing by Samuel Garcia Perez to flesh out the staging operation through which subject and object are visually constructed.

Grafik über den visuellen Inszenierungsvorgang aus Bruno Latours Buch:
Kampf um Gaia

Ablauf und Inhalte des Seminars

Die Kurator*innen der Ausstellung schreiben zu ihrer Ausstellung: „Lange blieben die Reaktionen der Erde auf unser menschliches Handeln unbeachtet, doch spätestens mit der Protestbewegung Fridays for Future ist die Klimakrise in das öffentliche Bewusstsein gerückt. Die Gedankenausstellung »CRITICAL ZONES« lädt dazu ein, sich mit der KRITISCHEN Lage der Erde auf vielfältige Art und Weise zu befassen und neue Modi des Zusammenlebens zwischen allen Lebensformen zu erkunden.“ Das Seminar nahm die Ausstellung als Ausgangspunkt zur Diskussion dieser Fragen mit einem Schwerpunkt auf die Gaia-Theorie, den Wendungen, die Bruno Latours Forschungen hier vornehmen, sowie weiteren Lektüren in diesem Bereich.

Der Einstieg in das Seminar begann mit dem Zusammenhang zwischen Coronakrise und Klimanotstand, der im April zunehmend diskutiert wurde. Ausgehend von Bruno Latours kurzem Text zu den Schutzmaßnahmen haben wir im Seminar eine Selbstuntersuchung anhand seiner sechs Fragen vorgenommen. Im weiteren Verlauf des Seminars haben wir uns umfassend mit der Gaia-Theorie von James Lovelock und Lynn Margulis auseinandergesetzt. Wir diskutierten hierzu auch die Symbiose und die Forschungen von Lynn Margulis und ihre politischen Implikationen. In der darauffolgenden Woche haben wir uns anhand einer Lektüre des Textes „Warten auf Gaia“ gefragt, inwiefern der Begriff und das Konzept von Gaia für Bruno Latour wichtig wurde. Nachdem klar wurde, dass es vom 25.5. – 27.5. ein Online Streaming Festival des ZKM zur virtuellen Ausstellungseröffnung geben würde, haben wir uns ausführlich mit verschiedenen Beiträgen dieses Festivals befasst und uns insbesondere gefragt, wie Ausstellungen digital übersetzt werden können. Beim Streaming Festival konnten wir verschiedene Protagonist*innen hören, die wir auch im Seminar gelesen haben. Der zweite Teil des Seminars ging auf die Idee der Gedankenausstellung ein, die der Ausstellung Critical Zones zugrunde liegt. Hierzu lasen wir den einführenden Text der Kunsthistorikerin Birgit Mers-

mann, die das Konzept der Gedankenausstellung bei Bruno Latour und Peter Weibel in Hinblick auf die Bedeutung von Interdisziplinarität, Kunst als Forschung und der Idee der Ausstellung als Labor und Observatorium ins Zentrum stellte. In der folgenden Woche nutzten wir die digitale Ausstellung von Critical Zones, um uns erste Werke und Bereiche zu erschließen, die online verfügbar gemacht wurden.* Außerdem befassten wir uns mit dem Konzept der Gaia-Graphy, die eine alternative Sicht auf die Erde anhand kritischer Zonen entwirft. Die Begriffe Kritische Zone, Critical Zone Observatory, Gaia-Graphy, Krise als Chance, Klimaregime, das Terrestrische, Gedankenausstellung, Gaia und Symbiose bearbeiteten wir eigens in einem Glossar. Dann nahmen wir die Werksliste der Ausstellung zum Anlass, um uns mit einzelnen Kunstwerken näher zu befassen. Jede*r Studierende wählte ein Kunstwerk aus, das er/sie beschrieb und dann im Seminar mit den anderen diskutierte. Am Ende des Seminars hatten wir Bettina Korintenberg zu Gast, die eine der Kurator*innen der Ausstellung ist und die uns zahlreiche Fragen zur Praxis und zum Konzept der Ausstellung am ZKM beantwortete. Am Ende des Seminars befassten wir uns mit Donna Haraways Buch „Staying with the Trouble“.

* <https://critical-zones.zkm.de/#/>

Werkbeschreibungen der Studierenden

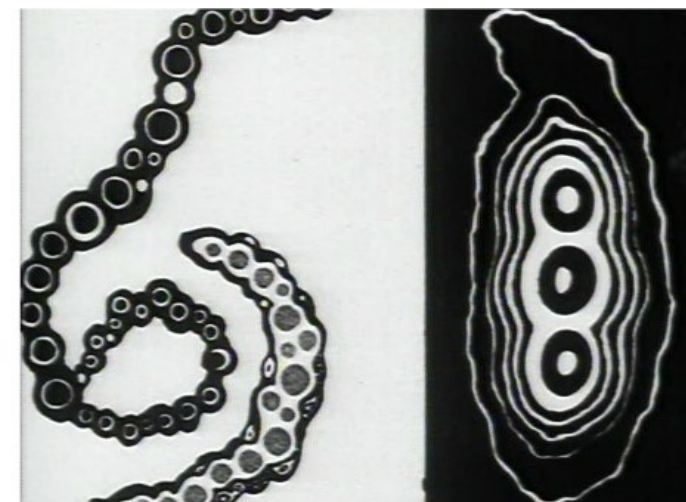
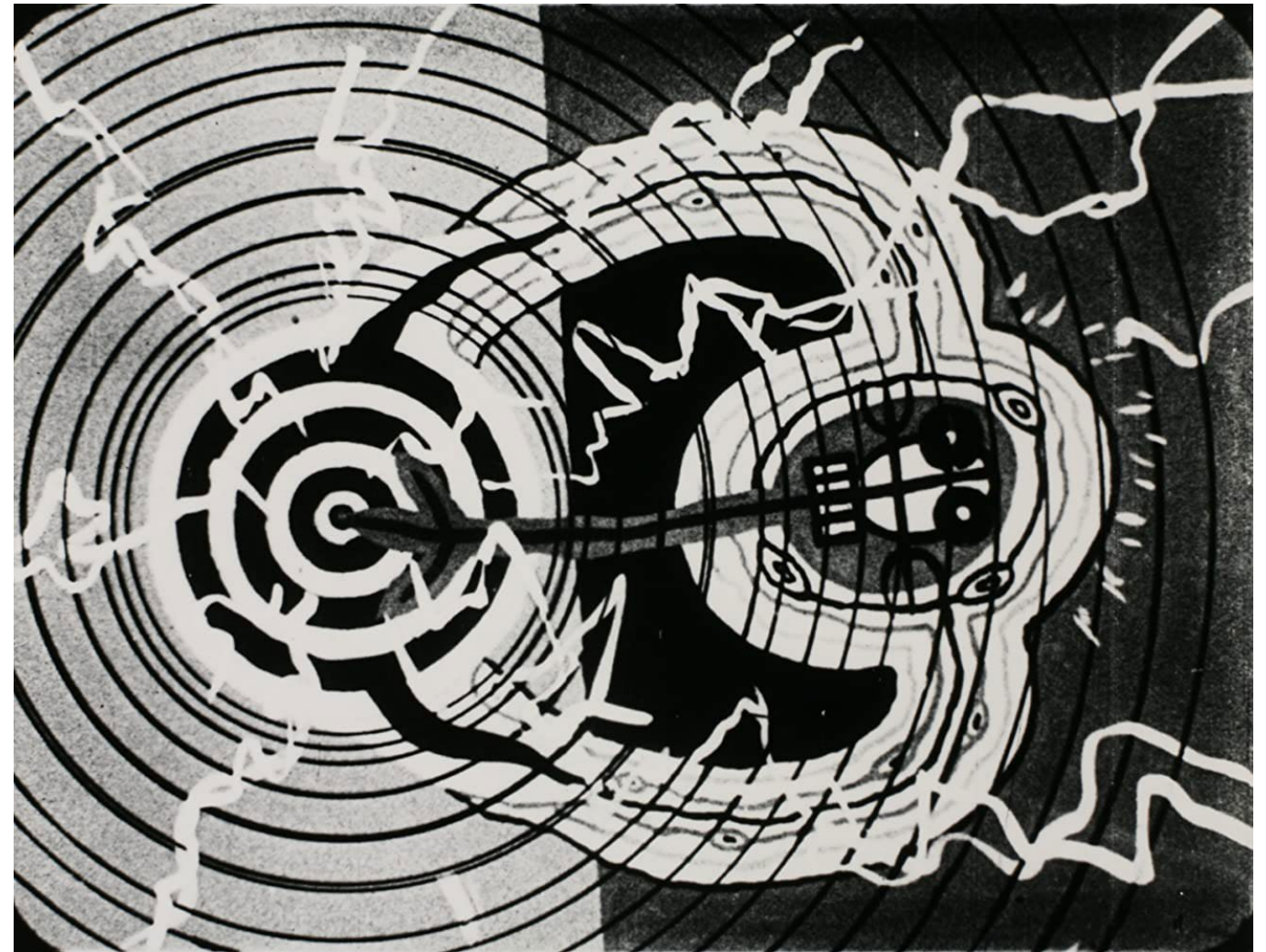


Tusalava

Len Lye, 1929

35-mm-Film, digitalisiert, Farbe, Ton, 10 min. © The Len Lye Foundation

Tusalava ist ein sieben minütiger, digitalisierter schwarz-weiß Film (35mm) von dem neuseeländischen Künstler Len Lye aus dem Jahre 1929. Es handelt sich um abstrakte Zeichnungen, die sich im Stop Motion Rhythmus bewegen. Begleitet wird der Film mit Klaviermusik von Jack Ellit. Der Klang ist jeweils passend zu den Bewegungen des Gezeichneten und dementsprechend variierend von ruhig bis dramatisch. Das Bild ist aufgeteilt in vier verschieden große vertikale Abschnitte in unterschiedlichen Grautönen. Bis auf den rechten sehr schmalen Abschnitt, befindet sich anfangs in jedem eine andere Aneinanderreihung von Kreisen und Punkten, die sich wie lebendige Wesen über den Bildschirm schlängeln. Im rechten Abschnitt beginnt sich ein etwas komplexeres Etwas zu bilden, welches an eine Art Einzeller erinnert. Schließlich kommt das Innere seines Zellkerns nach außen geflossen und durchbohrt die Grenze zum gegenüberliegenden Abschnitt, wo es sich dann allmählich abkapselt. Links im Bildfeld befindet sich nun eine Schlange aus verschiedenen großen Punkten und rechts mehrere ineinander liegende gekräuselte Kreise mit drei dicken



Kreisen in der Mitte. Die Schlange beginnt sich zu teilen. Die beiden Teile entwickeln ein Eigenleben, bis der eine Teil den anderen zu fressen scheint. Nun entwickelt das Gebilde im rechten Abschnitt immer abstraktere Formen, die an indigene Kunst erinnern. Schließlich ist auf der rechten Seite ein kleines Männchen zu erkennen. Nun beginnt die dicke Schlange auf der linken Seite, welche mittlerweile eine Art Auge entwickelt hat, mit ihren beiden Enden oben und unten an dem Männchen anzudocken. Das Auge entwickelt sich zu einer Art Gesicht mit Stachel, welches das Leben aus dem rechten Gebilde zu saugen versucht. Es nimmt die schwarze Farbe aus dem rechten Abschnitt auf und färbt somit seine eigene Umgebung grau. Noch ein letztes Mal wiegt es das kleine Männchen in den Armen, bis es loslässt und zurück in seinen Abschnitt kehrt. Dort bildet es einen Kreis und dreht sich, während das Wesen im rechten Abschnitt sich weiter hin und her wiegt. Dann dockt das linke Wesen wieder mit seinen Armen an und die beiden scheinen eine Einheit zu bilden, bis das linke Wesen das rechte mit schwarzer Farbe, die aus seinen Armen sprüht, bedeckt. Es dreht das rechte Wesen, bis es zu einem schwarzen Ei mit einem weißen Punkt wird. Schließlich wird das Ei wieder größer und überträgt die schwarze Farbe zurück auf das linke Wesen, welches diese verpuffen lässt. Die beiden verschmelzen wieder, wobei sich das rechte Wesen sichtlich wehrt und zu einer flimmernden aufgeregten Scheibe aus lauter Kreisen wird und das rechte versucht mit seinem Stachel darauf einzustechen. Es gelingt ihm schließlich, das ganze Bild explodiert und es sind nur noch immer größer werdende Kreise zu sehen, bis diese zu einem einzigen kleinen schwarzen Punkt verschmelzen. The End. Bei dem Film handelt es sich um den ersten Teil der Trilogie „Anfänge organischen Lebens“. Die Inspiration schöpfte Lye aus der Kunst der Ureinwohner*innen Neuseelands und Australiens. Der Titel des Films kommt von dem samoanischen Ausdruck „tusa lava“, welcher darauf verweist, dass am Ende sowieso alles das Gleiche ist. Alles ist Teil eines Kreislaufs. Eine Spezies vereinnahmt die andere und vernichtet sich dabei selbst. Len Lye beschreibt seinen Film als

„Leben unter den Mikroben“ und verwendet dabei eine Bildsprache wie unter einem Mikroskop. Er verweist dabei auf die treibende Kraft der Symbiose für die Evolution, wie es auch Lynn Margulis später tat. Er warf so bereits 1929 die Frage auf, welche Arten des Zusammenlebens uns das Leben und das Überleben ermöglichen.

(Text: Malin Binding)

Gedankenausstellung

Der Begriff der Gedankenausstellung ist unter anderem auf Bruno Latour zurückzuführen, der ihn als wissenschaftliches Experiment auffasst. Der Ausstellungsort wird als Laboratorium verstanden und ist interaktiv angelegt, die besuchende Person wird gedanklich eingebunden und observiert selbst. Die Inhalte der Ausstellung sollen über den Ausstellungsort hinaus einprägend sein, beispielsweise durch multimediale oder multisensorische Elemente. Dabei kann ein Gedankenprozess angestoßen werden, der nicht mit dem Verlassen der Ausstellung beendet ist und Raum zur persönlichen oder gemeinsamen Reflexion eröffnet. Wichtig ist der interdisziplinäre Ansatz, durch den eine Vielzahl von wissenschaftlichen Perspektiven zusammenkommt.

Das Konzept verbindet Ansätze von Kunst- und Wissenschaftsausstellungen. So wird Inhaltliches vermittelt und mithilfe angewandter Ästhetik neue Wahrnehmungsformen und Rezeptionsprozesse unabhängig der Sprache angestoßen. Dem Konzept nahe steht auch der kunstforschende Ansatz. Hier bedingen sich Kunst und Empirie gegenseitig. Kunstwerke basieren auf Messungen und Beobachtungen, aus welchen sich dann Kunstwerke entwickeln. Die Kunstwerke selbst machen die Messungen sichtbar. Obwohl diese an den Gedankenexperimenten der Wissenschaft orientiert sind, wird bei der Gedankenausstellung auf physische Versuche vor Ort verzichtet. Vielmehr soll der Fokus auf den immateriellen Transformationsprozess des Denkens der Besucher_innen liegen.

Auch eine bedeutende Erkenntnis der von Latour mit entwickelten Akteur-Netzwerk-Theorie findet ihren Platz im Konzept der Gedankenausstellung: „die Einsicht, dass die Welt der Dinge und die Welt der Menschen nicht mehr [...] als getrennt zu begreifen sind“ (Mersman, Die Ausstellung als Parlament der Dinge 2019, S. 9). Eine Gedankenausstellung

macht oft tief verwobene Wechselwirkungen der Welt sichtbar und hebt gleichzeitig zahlreiche Grenzen auf – etwa zwischen Technik und Natur, Gegenständen und Lebewesen oder Natur und Kultur. Auch die eindeutigen Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen der beobachtenden Person und dem Kunstwerk sollen an Bedeutung verlieren. Besucher_innen werden Teil des Experiments und können somit die wissenschaftlichen Gedanken weiterführen. Im neuen Format der Gedankenausstellung, das bisherige Konventionen hinter sich lässt, bilden sich Veränderungen innerhalb der Ausstellungs- und Museumskultur ab. Mit Veranstaltungen wie Critical Zones erhalten gesellschaftsrelevante Themen eine besondere Plattform und können neu diskutiert – und durch ihren multisensorischen Ansatz vor allem auch neu wahrgenommen – werden.

(Text: Luisa Roth, Lu Antonia Bose, Sophia von Wassenberg, Lisa Vicari)

Perimeter Pfynwald. A Soundscape Observatory

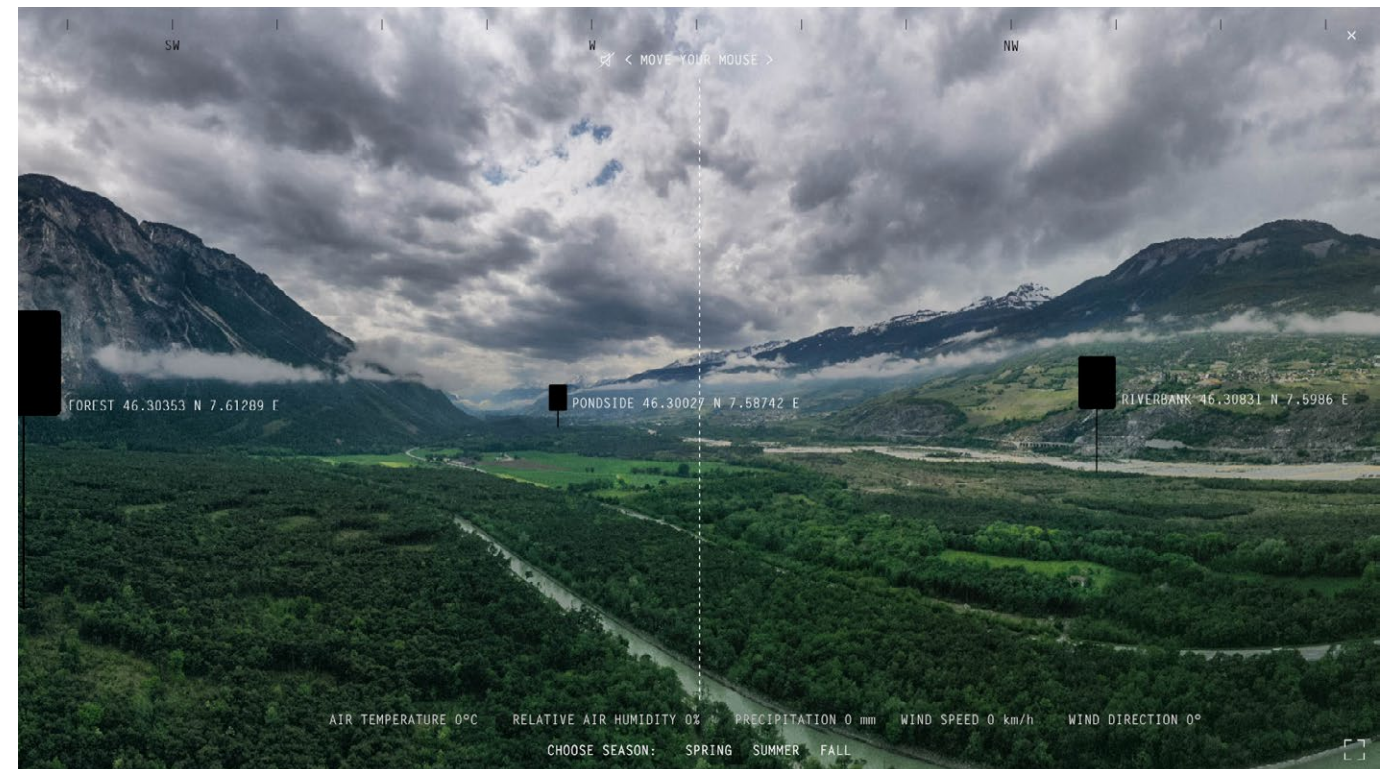
Marcus Maeder, 2019-2020

Audiovisuelle Installation, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Marcus Maeders Perimeter Pfynwald. A Soundscape Observatory entstand zwischen 2019 und 2020 im Rahmen des Forschungsprojektes Ecodata-Ecomedia-Ecoaesthetics am Institut für ästhetische Praxis und Theorie der Fachhochschule Nordwestschweiz. Im Fokus der audiovisuellen Installation steht der im Schweizer Kanton Wallis gelegene Pfynwald,

einer der letzten großen Föhrenwälder Europas – bekannt für seine außergewöhnliche Artenvielfalt. Von den Folgen des fortschreitenden Klimawandels stark betroffen, hat sich das unter Naturschutz stehende Ökosystem in den letzten Jahren drastisch verändert. Mithilfe von vier Aufnahmegegeräten hat Marcus Maeder die Geräusche des Waldes 2018 über ein Jahr lang dokumentiert und als Klanglandschaft festgehalten.

Die Akustik von Gebirgsbach, Fluss- und Teichufer sowie im Wald unterscheiden sich voneinander. Durch ausgewählte Tonaufnahmen aus Frühling, Sommer und Herbst, Messun-



gen der Lufttemperatur, der relativen Luftfeuchtigkeit, von Windgeschwindigkeit und -richtung sowie des Niederschlags – in Kombination mit einem 360-Grad-Panorama der Kulisse – ermöglicht Maeder es uns, die Veränderungen des Pfywaldes in einer Form wahrzunehmen, die uns sonst nicht möglich wäre.

Perimeter Pfywald macht uns zu Beobachter_innen der Klimaveränderungen und aktiven Zuhörer_innen der Natur. Indem wir dem Soundscape des Waldes lauschen und die Messungen auswerten, erfahren wir vom austrocknenden Gebirgsbach, dem zunehmenden Schmelzwasser des Gletschers, erkennen die abnehmende Luftfeuchtigkeit und steigende Temperatur.

(Text: Lu Antonia Bose)

Critical Zone Observatory Space

Alexandra Arènes und Soheil Hajmirbaba, 2018-2020

Mixed-Media-Installation, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

„Critical Zone Observatory Space“ ist eine Mixed-Media-Installation, die vom Architekt Soheil Hajmirbaba und Architektin und Forscherin Alexandra Arènes konzipiert wurde. Die Installation besteht aus einer zweiminütigen Animation und einer experimentellen Karte und ist sowohl digital als auch „physisch“, im ZKM Karlsruhe, zu betrachten. Die Animation ist eine visuelle Darstellung der Critical Zone [siehe Glossarbegriff Kritische Zone], bei der die verschiedenen Faktoren, die diese beeinflussen, grafisch mit schwarzem Hintergrund dargestellt sind. Im kurzen Video ist in der Mitte des Diagramms die Atmosphäre zu sehen. Die Erde ist ein geschlossenes System, in dem wir erdgebundene Wesen sind. Die Kreisläufe verlaufen in endlosen Schleifen, vom Gestein zur Atmosphäre und von der Atmosphäre zum Gestein. Es sind diese dynamischen Zyklen, angetrieben von den Interaktionen zwischen den verschiedenen Lebensformen, die WissenschaftlerInnen in der Kritischen Zone beobachten und die unsere Erde einzigartig machen. Die experimentelle Karte ist ein interaktives Medium, mit dem man eigenständig durch das Observatorium navigieren



kann. Man klickt auf eine Beobachtungsstationen und erfährt, was die ForscherInnen am jeweiligen Standort beobachten. Die Karte zeigt Daten des Critical Zone Observatory, gelegen im Wassereinzugsgebiet des Strengbachs, in einem Waldgebiet in den Vogesen, das mit allerlei Messgeräten versehen wurde.

Diese Installation, die auf einem wissenschaftlichen Vorbild basiert, soll als Brückenschlag zwischen Wissenschaft und künstlerischer Auseinandersetzung mit einem Naturbegriff, der hier als Gaia und Kritische Zone verstanden wird, am Beginn der Ausstellung dienen.

(Text: Christian Cattelan)

Critical Zones Observatory

Die Critical Zones Observatories (CZO) hängen eng mit ihrem Singular der Critical Zone zusammen. Während die Critical Zone die dünne und permeable Schicht des Lebens rund um den Globus beschreibt, geht der Begriff der CZO noch etwas weiter, aber auch noch näher, an einen ausgewählten Bereich zur Analyse, heran. Mit dem Term sind die komplexen, kollaborativen Netzwerke zwischen den verschiedenen Disziplinen, die an einem ausgewählten und abgegrenzten Ort zu den dort stattfindenden Materialkreisläufen forschen, gemeint (vgl. Latour Gaia-Graphy 2018: 2). In diesen Observatorien findet interdisziplinäre Forschung zu den vielfältigen Prozessen der Critical Zone statt. Die dort zustande kommenden (Mess-)Ergebnisse sowie die zahlreichen Messgeräte, die in den Forschungsstationen genutzt werden, sollen zwischen den Disziplinen getauscht werden, um eine möglichst genaue Beschreibung der Critical Zone abgeben zu können (vgl. Latour Gaia-Graphy 2018: 2). Obwohl die Benennung der Observatorien aus einem wissenschaftsphilosophischen Kontext herrührt, haben die CZOs praktische, naturwissenschaftliche, aber auch künstlerische Ausprägungen. In den Naturwissenschaften gründete sich zunächst 2007 das National CZO Program. Im Zusammenschluss von neun Institutionen untersuchen deren Labore die Critical Zone auf chemische, biologische und physikalische Prozesse. Es gibt global verteilt verschiedene Standorte, welche so gewählt sind, dass sie eine Reihe diverser Umgebungen abdecken. Die Wahl der (Wasser-)Einzugsgebiete sind bewusst gewählt, da sie diverse natürlich organisierende Naturkreisläufe aufzeigen und in diesen Arealen der Einfluss des Menschen auf die Natur deutlich messbar ist. (<http://criticalzone.org/national/about/>). Die Ausstellung „Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik“ im ZKM beherbergt ebenfalls ein CZO und macht es sich zur Aufgabe die Forschungsergebnisse auf

künstlerische Weise darzustellen. Die Architekt_innen Soheil Hajmirbaba und Alexandra Arènes [-> siehe Werkbeschreibung] haben in Form einer Videoinstallation und einer dynamischen Karte die Bedingungen und Wechselwirkungen von Natur und Mensch visuell in Kreisläufen dargestellt. Den Besucher_innen ist es möglich sich interaktiv in dieser Karte zu bewegen und ebenso verschiedene Forschungsstationen eines Observatory zu besuchen und die dort erlangten Messdaten einzusehen.

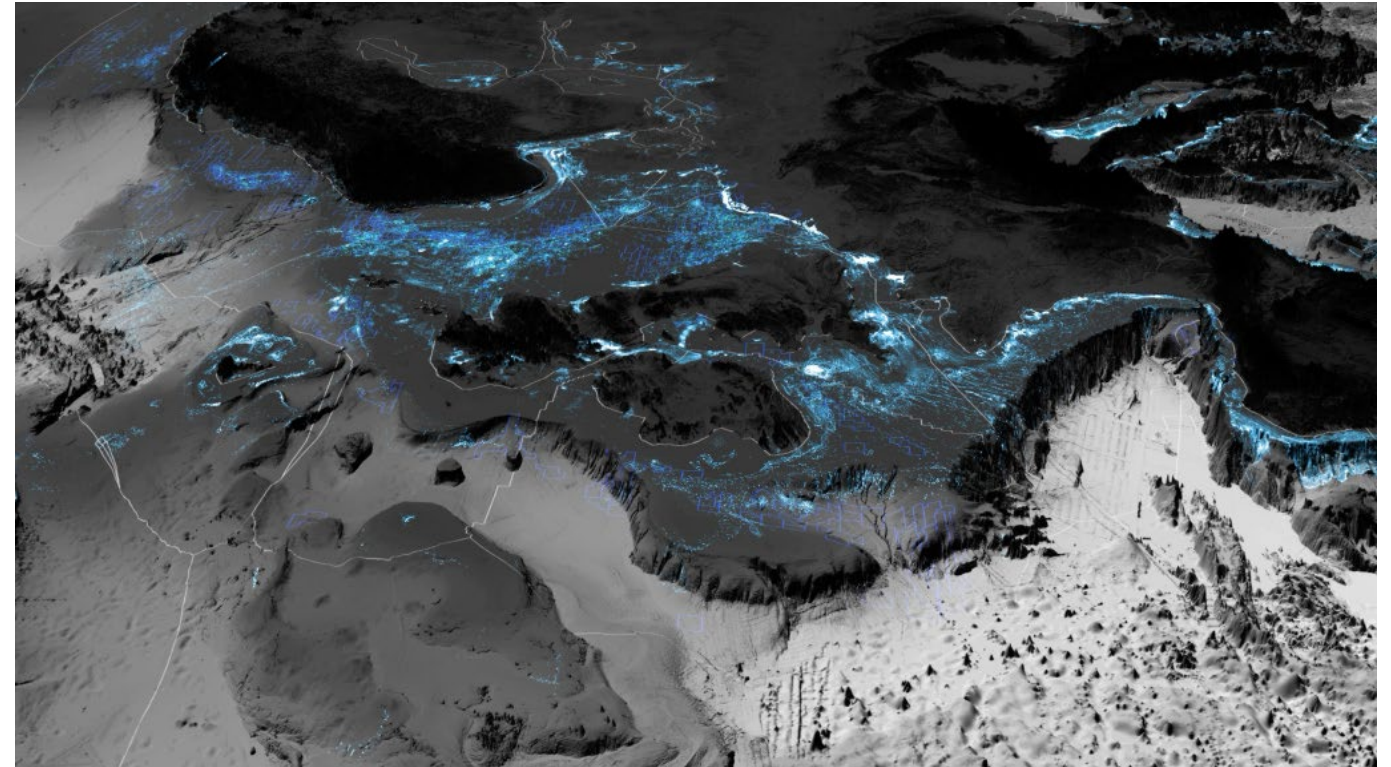
(Text: Stella Schwake, Georgia Haubrok)

Oceans in Transformation: The architecture of the continental shelf

Territorial Agency, 2019-2020

7-Kanal-Video-Installation, Farbe, Ton

Anamorphotische Weltsicht: Von der Nordsee bis zum Roten Meer zeigt sich in diesem Kunstwerk die „leuchtende“ Spur des Anthropozäns. Die Territorial Agency zeigt als unabhängige Organisation, die sich in verschiedenen Projekten und in ganz unterschiedlichen Medien mit territorialer Analyse in Kunst, Kultur und Wirtschaft beschäftigt, das buchstäbliche Negativ unserer Erde. Und das in vielerlei Hinsicht: Die Videoinstallation basiert auf eigenen sensorischen und offiziellen Daten verschiedenster menschlicher Nutzung der Europäischen und Nah-Östlichen Gewässern. Die Übersicht von der Nordsee bis zur arabischen Halbinsel lässt die Landmassen als dunkle Umriss in den Hintergrund treten und so bleiben die Meere mit hellen, hervorstechenden Linien übrig. Aber die dargestellten Regionen der Meere sind eben nicht losgelöst von ihren umgebenden Kontinenten, denn das Werk beschäftigt sich schon dem Titel nach mit der Verbindung und Wechselwirkung der beiden



Lebensräume Land und Meer: „Oceans in Transformation. The Architecture of the Continental Shelf“. Der Begriff Schelf meint die direkte Küstenregionen mit einer Tiefe von bis zu 200 Metern, den Festlandsockel. Die verwendeten Daten beziehen sich also sowohl auf Küstenregionen, wie auch Binnengewässer. Genau dort, wo der menschliche Lebensraum mit dem der maritimen Natur aufeinandertrifft, entstehen die hellen Streifen der Videoinstallation. Visualisiert wird hier die intensive Nutzung dieser Regionen durch Überfischung, Rohstoffabbau und alle Arten von ökonomischer Nutzung im Rahmen einer globalisierten Welt.

Diverse Beschriftungen weisen auf Details hin und helfen nicht nur bei der geografischen Orientierung, sondern auch zur genaueren Spezifikation der lokalen Nutzungsform. Angefangen mit gleißenden Lichtbändern erzeugt durch Fährverbindungen im Ärmel- und Suezkanal oder zwischen den griechischen Inseln, hinterlässt auch der globale Anstieg der Meeresspiegel seine Spuren auf dem langsamen Überflug der Karte. Die fächerförmigen Spuren des Nildeltas etwa visualisieren die Problematik der schon bald zum Meer gehörenden Landmassen. Die Meere treten hier insbesondere als Kritische Zone hervor, in der natürliche Lebenskreisläufe denen des Warenverkehrs begegnen und scheinbar nur in den Daten ihre Spuren hinterlassen. Die Territorial Agency schafft es aber, die scheinbar spurlosen, weil schleichenden Vorgänge der globalisierten Welt durch eine Negativsicht dennoch in Szene zu setzen, denn: „We don't live where we are“. Erst diese Verzerrung unseres gewohnten Blickwinkels ermöglicht die Visualisierung, eine Anamorphose, die keinen Spiegel benötigt, sondern selber der Spiegel ist.

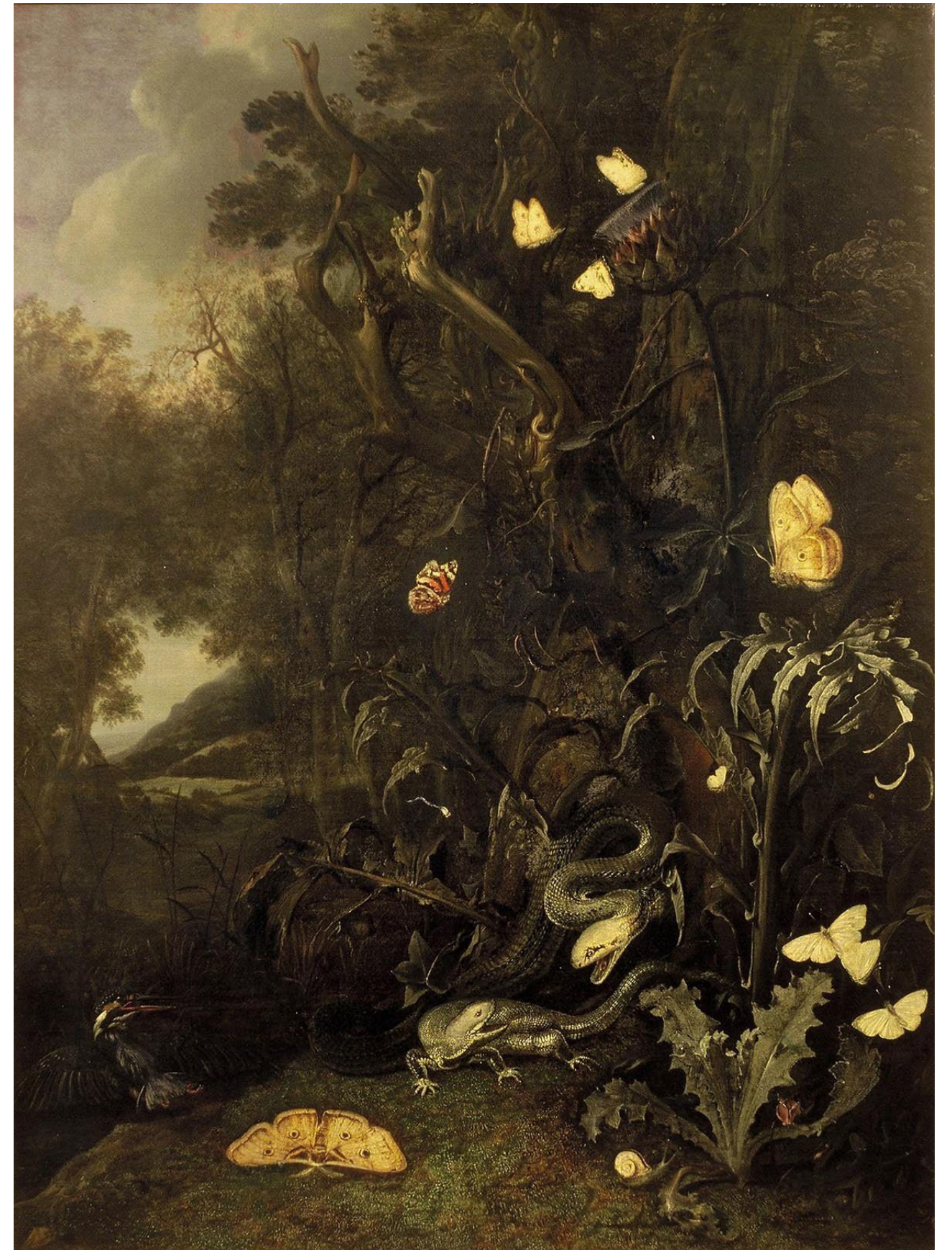
(Text: Niklas Dahlmann)

Planten en Insekten

Otto Marseus van Schrieck, 1665

Ölgemälde, Mauritshuis Museum in Den Haag (75,8x102,3 cm)

Das Stilleben „Planten en Insekten“ (Unkraut mit Schlange und Schmetterlingen) wurde von dem niederländischen Maler und Zeichner Otto Marseus van Schrieck mit Öl auf Leinwand gemalt. Der Wald, der mit dunklen Braun- und Grüntönen gezeichnet ist, macht den Großteil des Hintergrundes in dem Ölgemälde aus. Ein blauer Himmel und Wolken erscheinen über den Bäumen, zwischen ihnen sind Felder auf Hügeln zu erkennen, die im Vergleich zum Wald klein und unbedeutend wirken. Im Vordergrund des Bildes fliegen und sitzen gelbe Schmetterlinge auf und um eine Sonnenblume, die bereits ihre Blütenblätter verloren hat. Eine Schnecke mit gelbem Gehäuse kriecht auf einen Löwenzahn, der vor der verwelkten Sonnenblume wächst. Links neben der Sonnenblume sitzt eine Echse auf dem Waldboden, die sich mit offenem Mund einer Schlange zuwendet, welche neben einem toten Baum im Zentrum des Bildes liegt. Auch sie hat das Maul geöffnet, es sieht so aus, als würden die beiden Reptilien sich anfauchen. Ganz vorne links im Bild fliegt ein schwarzer Vogel, der den Streit mit geöffnetem Schnabel anschaut. Bis auf die Schmetterlinge



und die Schnecke sind die Farben des Ölgemäldes dunkel gehalten. Die Farben Grün, Schwarz und Braun dominieren und die Tierwelt scheint im Schatten zu liegen. Es wirkt, als würden die Lebewesen und Pflanzen des Waldes in einer Art Symbiose leben, auch wenn es untereinander Fressfeinde oder tödliche Gegner gibt. Durch die Trennung der Tierwelt im schattigen Vordergrund und die Felder unter einem blauen Himmel im Hintergrund ist zu erahnen, was von der Tier- und Pflanzenwelt für den Menschen eigentlich im Verborgenen liegt und eine Trennung des Menschen zur Natur zu erkennen.

(Text: Margareta Deppermann)

Winterlandschaft mit Kalkofen

Nicolaes Berchem, 1665/1670

Ölgemälde, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (24 x 37 cm)

Das kleine Ölgemälde Winterlandschaft mit Kalkofen aus der Zeit um 1665-70 auf Eichenholz stammt von Nicolaes Berchem, einem prominenten Vertreter der niederländischen Landschaftsmalerei. Im dargestellten Dorf gehen Personen auf einem zugefrorenen Fluss ihren alltäglichen Aktivitäten nach, sie fahren Schlittschuh, gehen spazieren und unterhalten sich, während im Hintergrund beständig ein Kalkofen qualmt.

Das Gemälde weist einen dunklen Unterton auf und vermittelt somit eine eher resignierte und niedergeschlagene Grundstimmung. Nicht nur der Himmel, sondern auch das gefrorene Wasser und der graue Schnee sind in dunkelsten Tönen gehalten. Ein möglicher Grund dafür könnte der zwar prominent in der Mitte platzierte, aber dennoch sich ins Bild einfügende Kalkofen sein, dessen Schornstein dunkelsten Qualm und Rauch hervorstößt. Die prominent dargestellte Brücke wirkt so, als könnte sie jeden Moment zusammenbrechen und auch das niedrige, gedrungene Haus lässt auf eine gewisse Armut schließen.

Die Zerstörung der Umwelt und die gleichzeitige Akzeptanz



davon durch den Menschen ist schon lange Bestandteil unserer Gesellschaft und wird auch hier dargestellt. Die Auslöser der Zerstörung sind dabei in unser Leben integriert. Niemand auf dem Gemälde hat irgendwelche Probleme mit der Arbeit und daraus folgenden Verschmutzung durch den Ofen. Die immer schon beträchtlichen Auswirkungen werden einfach als Teil des Lebens akzeptiert. Doch wurden die zerstörerischen Einflüsse des Menschen auf die Umwelt lange nicht hinterfragt. Die Beeinflussung der Natur durch den Menschen kann auf kleiner Skala stattfinden und hat doch große Auswirkungen für die umgebende Flora und Fauna. In diesem Kunstwerk ist es der Ofen, der die umliegende Umgebung verschmutzt und vergiftet. Aber auch heute gibt es noch, mal mehr und mal weniger offensichtlich, die gleichen „Kalköfen“, die unseren Lebensraum schrittweise zerstören und verändern.

(Text: Victoria Julia Dimeo)

Neues Klimaregime

Die Erde als Planet und die sich darauf und darum situ-
ierten Prozesse befinden sich seit Milliarden von Jahren in
einer Symbiose. Einem Austausch, einem Zusammenleben,
einem Auf und Ab, welches das Leben und die Zustände auf
diesem Planeten ständig neu definiert und dennoch im
Gleichgewicht hält.

Die letzten 10.000 Jahre, seit dem Ende der letzten Eiszeit
waren geprägt von außerordentlicher Stabilität und lebens-
fördernden Umständen, die nicht zuletzt den Menschen
halfen, ihre heute dominante Stellung zu ergattern und sich
als geologischer Faktor zu etablieren. Dazu gehörte im Lau-
fe der Jahrtausende auch die äußerst bedenkliche Abhän-
gigkeit von fossilen Brennstoffen. Eine Abhängigkeit von
Stoffen, die nicht in unendlichen Mengen vorhanden sind
und die Klimaentwicklung langfristig gefährden.

So schuf der Mensch, ohne es zu wissen, ein neues „Klima-
regime“. Ein Regime der Abhängigkeit, welches die Klima-
problematik im Laufe der Jahre zum wichtigsten und aku-
testen Thema der Weltpolitik machte. Das Klima ist nun
kein sich ständig wandelnder Prozess mehr, sondern es
wird personifiziert und dies in Verbindung mit einer Dead-
line. Eine Deadline von wenigen Jahren, die die Bevölke-
rung spaltet und polarisiert. Ob Klimawandelleugner oder
Aktivist, die Spezies Mensch wird vor eine Wahl gestellt
und als höchste Sanktion wird die Möglichkeit des Unter-
gangs der Welt, wie wir sie jetzt kennen, heraufbeschwört.

(Text: n.n.)

Nebel zwischen Tannen

Franz Marc, 1905

Gemälde, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (14,8 x 24,3 cm)

Durch die künstlerische Reduktion auf elementare Bildinhalte schafft es Franz Marc in seiner Studie „Nebel zwischen Tannen“, die Gewaltigkeit der Natur erlebbar zu machen. Durch den Verzicht auf Detailtreue gehen Wiese, Bäume und Nebel als zentrale Bildelemente ineinander über und bewirken dadurch Gleichförmigkeit. Die in sehr dunklen grünen, grauen und schwarzen Tönen gehaltenen Farbflächen bauen sich in einer diagonalen Bildkomposition auf. Orthogonal dazu lenkt die Hell-Dunkel-Differenzierung ausgehend von der Mitte den Blick der Betrachter_innen über den Bildrand hinaus. Dabei ist die Pinselführung genau erkennbar und setzt sich aus kleinen, getupften Strichen zusammen, welche die dynamische und unruhige Grundstimmung hervorheben.

Bei dem Ölgemälde auf Pappe handelt es sich um eines der frühen Werke von Franz Marc aus dem Jahr 1905. Das nur 14,8 cm x 24,3 cm kleine Werk befindet sich im Besitz der staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. Für „Nebel zwischen Tannen“ wählte Franz Marc das Querformat, welches dem natürlichen Seheindruck am nächsten kommt. Auf der Su-



che nach seinem individuellen Stil beschäftigte sich der deutsche Künstler wiederholt mit Natur und Tieren, welche auch zentrale Elemente in seinen bekanntesten Werken blieben.

Die genaue Beobachtung der Natur war die essenzielle Grundlage für Marcs Naturstudien. Er stilisierte die Gesetzmäßigkeiten der Naturformen mit dem Ziel Emotionen zu kreieren. Mit Blick auf das Gemälde wird das Wetterphänomen spürbar, welchem der Mensch vollkommen ausgeliefert ist. Durch die Blicklenkung über den Bildrand hinaus wird vermittelt, dass die Natur unberechenbar ist und sich ihre Vielfältigkeit nicht innerhalb eines Bildrahmens darstellen lässt. Denn Natur kann Grenzen sprengen. Um sie dennoch als einheitliches und dynamisches System darstellbar zu machen, konzentriert sich Franz Marc auf die bereits im minimalistischen Titel genannten Elemente. Diese Reduktion auf das Wesentliche kann als Parallele zur Critical Zone verstanden werden, da es für die Menschheit wichtig ist, sich auf diese dünne Schicht, auf der sich das Leben abspielt, zurück zu besinnen. Wir sind in der Critical Zone eingeschlossen und müssen akzeptieren, nicht alle natürlichen Prozesse kontrollieren zu können.

(Text: Anna Dotzek)

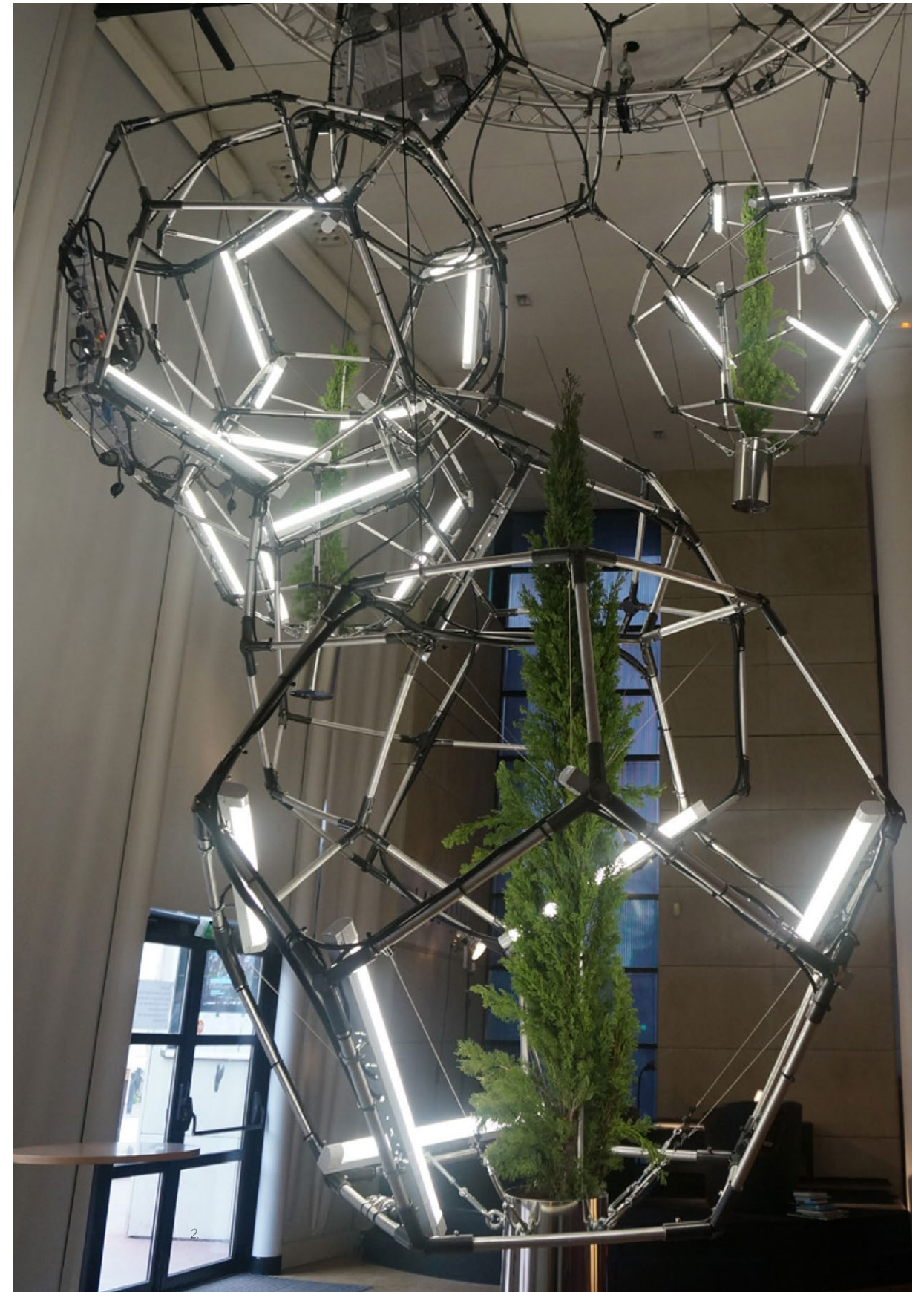
Paris Water – Cypresses

Fabien Léaustic, 2016

Drei Zypressen, Wassergenerator, Neonlichter und Mixed Media
(700 x 400 x 450 cm)

Das Kunstwerk „Paris Water“ von Fabien Léaustic besteht aus einem großen Metallkonstrukt, welches von der Decke in den Raum hängt ohne den Boden zu berühren. Von dem runden Metallgestell an der Decke gehen aneinanderhängende runde Kuben ab, die in ihrer Form an geodätische Kugeln erinnern.

Die Kugelkonstruktionen bestehen nur aus verbundenen Metallstangen und formen deswegen Ecken und Kanten. Gleichzeitig sind sie dadurch luftdurchlässig. Die sieben unterschiedlich großen „Konstruktionen“ sind teilweise mit Leuchtstoffröhren ausgestattet, die ein weiß-kaltes Licht verbreiten. Innerhalb dieser Konstruktion sind drei Zypressen eingehängt. Die grünen Pflanzen bilden einen Farbkontrast zu dem Rest des Kunstwerkes, welches vor allem grau, schwarz und silber ist. Im oberen Teil der Konstruktion sind mehrere mit Wasser gefüllte Zylinder (Wassergeneratoren) befestigt, die über Schläuche, die sich an der gesamten Konstruktion langhangeln, mit den Zypressen verbunden.



„Paris Water“ rückt Wasser als allgegenwärtiges Material in den Vordergrund. Denn das Wasser, was sich in den Zylindern befindet, und mit dem die Pflanzen versorgt werden, ist das Kondensationsprodukt aus der Luft im Ausstellungsraum. Die Besuchenden werden also durch das Atmen zu einem Teil des Kunstwerkes, das an Marcel Duchamps Werk „Paris Air“ angelehnt ist. Eigentlich sind es die Menschen, denen die Pflanzen die Luft zum Atmen produzieren. Doch hier stellt sich die Frage, ob die Zypressen, nun selbst abhängig von den Ausatmungen der Menschen, überleben werden.

(Text: Marie-Claude Eloundou)

Naturgemälde der Anden

Alexander von Humboldt, 1845

Kolorierter Kupferstich (700 x 400 x 450 cm)

Die von Alexander von Humboldt erstellte Grafik wurde im Jahr 1845 in einem Atlas seines Buchbands Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung publiziert. Sie skizziert eine Anordnung von Bergen in den Anden, die die verschiedenen Lebensräume von Pflanzen und ihren jeweiligen Habitat-Höhen darstellt. Die Grafik ist an erster Stelle informativ und intuitiv lesbar, zugleich aber auch als ästhetisches Gemälde ansprechend. Im Zentrum des Werks stehen die bolivianischen Anden, die sich nach Angaben der Grafik in der Heißen Zone befinden. Das Blatt ist insofern auffällig, da es eine dreidimensionale Darstellung der Berge, mit ihren jeweiligen Pflanzen zu vereinbaren schafft. Demnach kann der/die Betrachter*in z.B. bereits auf der tiefsten Ebene Palmen erkennen, die sich von höheren Ebenen und fünf verschiedenen Pflanzenzonen unterscheiden lässt. Daher kann diese auch mit Alexandra Arènes, Bruno Latours und Jérôme Gaillardets Konzept Giving depth to the surface: An exercise in the Gaia-graphy of critical zones verglichen werden, da Humboldt mit seiner Grafik ebenfalls versuchte die standardisierte Form einer Weltkarte anders



darzubieten. Denn, wie Alexander von Humboldt bereits im 19ten Jahrhundert auf seinem Naturgemälde darlegt, zeigen diese, wie die Lebensräume von Pflanzen in den Anden von der Höhe abhängen. Das heißt, dass das Gemälde es schafft die Landschaft und ein Teil der Biodiversität der Andenpflanzen, die diese ausmacht, zu vereinbaren.

(Text: Nikolas Erdmann)

Soil Affinities

Uriel Orlow, 2018 – 2020

Mixed-Media-Installation, Holzkisten, Tapeten,
archivarische Pigmentdrucke, 5 Videos, Maße variabel

Auf zahlreichen, in Holzkisten eingelagerten Bildschirmen ist Video- und Bildmaterial zum Anbau von Pflanzen zu sehen. Von Arbeiter_innen auf einem sonnigen Feld, über die Abfertigung voller Tomatenkartons bis zu einem verlassenen Gewächshaus. Daneben finden sich andere Dokumente: Eine alte Karte, Fotografien, Zeitungsartikel, auf Papier geklebte Pflanzenteile. Der Raum, in dem sich diese Kisten befinden, ist tapeziert mit einer Wiese. An der Wand stehen Bücherregale, in denen noch mehr Material zu finden ist. In *Soil Affinities* behandelt Uriel Orlow die post_kolonialen Verstrickungen von Pflanzen mit Migration und Macht. Den Anfangspunkt stellt ein französischer Garten aus dem 19ten Jahrhundert dar (vermutlich auf einer der Karten abgebildet und Motiv eines gezeigten Kirchenfensters, auf dem ein Mann neben Gemüse eine Schaufel hält). Das koloniale Frankreich begann im Zuge der Aufteilung des afrikanischen Kontinents (Berlin-Konferenz 1899) mit der Entwicklung von Landwirtschaft in seinen Kolonien. Während sich in Frankreich die Industrie ausbreitete, sollte



das kolonialisierte Land zur Herstellung von Agrarprodukten für Metropolregion und Siedler_innen genutzt werden. Dazu wurden Pflanzen in speziellen Boxen – den Vorbildern für die Kisten des Werks – vom amerikanischen Kontinent nach Frankreich geschafft, um dort in einem „Testgarten“ kultiviert und schließlich für den großangelegten Anbau in die afrikanischen Kolonien abtransportiert zu werden.

Obgleich viele dieser Kolonien inzwischen offiziell unabhängig sind, verblieben einige der Pflanzen als erfolgreiches Agrarprodukt vor Ort. Unter afrikanischer, aber häufig auch unter europäischer Produktion; teilweise auch als Produktion für den europäischen Markt (ganz konkret auch für einen Markt in der Nähe jenes ehemaligen „Testgartens“).

Mit künstlerischen Elementen (wie z.B. den Transportboxen nachempfundenen Holzkisten, in denen die Bildschirme liegen) und dem Zusammentragen vieler (historischer) Dokumente und Literatur ermöglicht Orlow ein nicht-lineares Nachdenken über das Thema. Es wird Teil der Gedankenausstellung mit dem Ziel das Nachdenken über die gezeigten Zusammenhänge zu modifizieren: Welche Rolle spielen Pflanzen als Migrant*innen in (post)kolonialen Machtverhältnissen? Welche zeitlichen und räumlichen Aspekte sind zu beachten? Viele Pflanzen kamen aus Amerika, um dann in Afrika angebaut zu werden. Heute wird im Senegal für Paris produziert.

Orlow beschäftigt sich in seinen Arbeiten oft mit Fragen der Repräsentation und Erinnerung. In *Soil Affinities* wird ein kleines Archiv ausgestellt, das mit Fokus auf den Pflanzen und Gärten ein bestimmtes Wissen über die Geschichte produziert. Es legt Machtstrukturen und post_koloniale Verhältnisse offen, für die es ansonsten vielleicht nur wenige Artefakte und Anhaltspunkte gibt.

(Text: Yannick Fritz)

Gaia

Der Begriff Gaia entstammt der griechischen Mythologie und benennt ursprünglich die personifizierte Erde als Gottheit. Seit knapp 50 Jahren wird der Begriff der Gaia zudem im wissenschaftlichen Kontext gebraucht, eingeführt von dem britischen Schriftsteller William Golding in den 1970ern, um James Lovelocks Hypothese der gesamten Biosphäre als ein sich selbst regulierendes System zu benennen. Gaia wird dabei durch ihre Lebendigkeit charakterisiert, ohne aber dass ihr eine einheitliche Handlungsinstanz zukommen würde, sondern indem sie vielmehr durch die Symbiose aller auf ihr befindlichen Organismen als Treiber evolutionärer Prozesse verstanden wird.

Die Gaia-Theorie des britischen unabhängigen Wissenschaftlers James Lovelock (*1919) und der später dazukommenden US-amerikanischen Biologin Lynn Margulis (1938-2011) wurde Mitte der 1970er erstmals vorgestellt. Die Gaia-Hypothese versteht sich im Kontrast zur Theorie des Neodarwinismus. Sie beschreibt den Gesamtzusammenhang aller terrestrischen Prozesse in einer Art Netz des Lebens. Gaia ist demnach ein offenes, sich selbst regulierendes System, das auf äußere Einflüsse, wie die des Menschen, reagiert und somit in gewisser Weise empfindsam ist. Daraus resultiert die Dynamik von Gaia, keineswegs aber eine Intentionalität.

Beispiele für die Selbstregulierung von Gaia sind der Sauerstoffgehalt der Atmosphäre sowie der Salzgehalt der Meere. Diese sind nachweisbar konstant, da verschiedene symbiotisch arbeitende Organismen die Werte aufrechterhalten und sich dadurch schließlich selbst regulieren.

(Text: Sophie Mühlhausen, Lydia Nagel, Laura Schwabe, Anna Dotzek)

Meteorologie: Die verschiedenen Erscheinungen der Atmosphäre darstellend

Ludwig Preyssinger, 1855

Kolorierter Kupferstich. Tafel XII aus Ludwig Preyssinger: Astronomischer Bilderatlas, Verlag William Nitzschke Schönbuch-Hall.

Im Schaubild mit dem Titel ‚Meteorologie‘ verknüpft Ludwig Preyssinger verschiedene Erscheinungsformen der Atmosphäre. Dabei wird im Werk auf ein breites Farbspektrum zurückgegriffen, womit der Herausgeber jede Atmosphäre in seiner Einzigartigkeit lebendig erscheinen lässt. Als Beispiel können die in weiß- smaragdgrünen gehaltenen Wellen genommen werden, die dem Schaubild einen kraft- und machtvollen Charakter zuschreiben. Zwischen dem Nebel und Regen stellt ein Tornado das Verbindungselement des Wassers zu den aufziehenden, schwarzen Wolken dar. Diese erhalten im Bild sehr viel Raum und etablieren ein finsternes Gefühl. Verstärkt wird dieser Eindruck durch einen Blitz, welcher sein Ziel in einem Blitzableiter findet. Parallel dazu, bringen die Nordlichter Licht in die Dunkelheit. Ein kleines weißes -auf einem Schneehügel platziertes- Haus kommt in den Genuss, sowohl Schnee als auch Regen simultan zu erleben.



Während sich die Hauptfarben der rechten Bildhälfte auf Schwarz, Blau und Weiß konzentrieren, wird auf der gegenüberliegenden Seite der Fokus auf die Farben Braun und Blau gelegt. Somit verdeutlicht das Werk ein dualistisches Spannungsverhältnis.

Licht & Wärme werden dabei mit der Sonne assoziiert, die sich ihren Weg seitlich der emporragenden Gebirgsketten sucht, welche teils mit Gletschern und Schnee bedeckt sind. Sternschnuppen und Nebensonnen kommunizieren eine Perspektiverweiterung und geben dem Werk eine astrologische Note. Ein kleiner Fluss stellt eine Verbindung zwischen der stürmischen See und den majestätischen Bergen her.

Hierbei soll ein Augenmerk auf den Aspekt der Verknüpfung gelegt werden: Im Bild wird auf das Größenverhältnis des Menschen zu seiner Umwelt eingegangen, womit sein Einfluss und seine Bedeutung zur Gaja verdeutlicht wird. Der Mensch, wie auch alle anderen Lebewesen stehen in einer ständigen Wechselwirkung mit der Umwelt. Mithilfe der Simultanität der Atmosphären illustriert Preyssinger die Erdoberfläche als ein dynamisches System, in welchem alle Erscheinungen sich gegenseitig bedingen. Mit anderen Worten braucht es eine Regenwolke, um Regen zu generieren und ohne den Einfluss der Sonne, würde der Regenbogen seine Farbenpracht nicht erhalten.

Das Werk gibt Anregungen, die Atmosphäre als physischen und infrastrukturellen Raum zu untersuchen. Bemerkenswert ist die Entstehungszeit, welche selbst nach 165 Jahren ihre Aktualität des heutigen Diskurses über die ‚Critical Zones‘ unterstreicht.

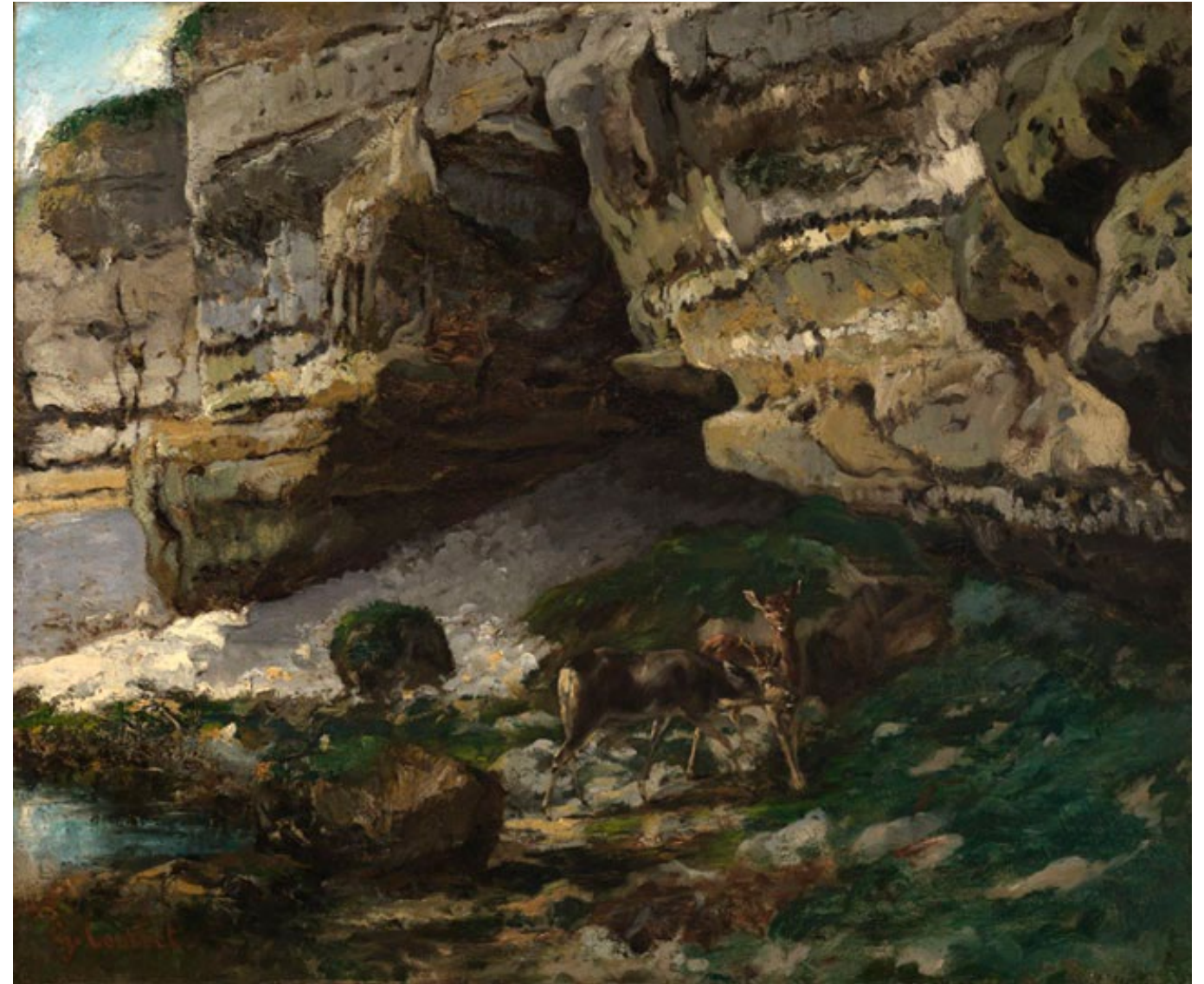
(Text: Yannik Galetto)

Felsige Landschaft mit Rehen

Gustave Courbet, 1860er Jahre

Gemälde, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (50 cm x 60 cm)

Das Gemälde „Felsige Landschaft mit Rehen“ wurde in den 1860er Jahren vom französischen Maler Gustave Courbet mit Ölfarbe auf Leinwand angefertigt. Einzuordnen ist dieses Werk folglich in den Realismus des 19. Jahrhunderts, der vor allem mit Courbet in Frankreich geprägt wurde. Sein Hauptanliegen bestand darin, aus der Kenntnis der künstlerischen Tradition und seiner eigenen Individualität lebendige Kunst zu schaffen. Noch nicht ganz definiert, experimentierte und formte er mit seiner Kunst den Realismus. So auch im Werk Felsige Landschaft mit Rehen: Zu sehen ist ein Abschnitt einer Naturlandschaft, die im oberen Teil von Felsen, im unteren Teil von grünem Boden dominiert wird. Inmitten des Gemäldes stehen zwei Rehe, die sich in den Farben des Bodens und der Felsen geschmeidig anpassen. Links, am Rande des Bildes befindet sich ebenfalls ein kleiner See oder Bach, der sich außerhalb des Bildes weiter entlang zu ziehen scheint. Die Farben Grün, Braun, Beige und Weiß ziehen sich durch das gesamte Gemälde, das Blau des Gewässers schmiegt sich unaufgeregt ein. Es scheint, als ob sich die Rehe durch die riesige, vom Licht erhellte Felsmauer in Sicherheit fühlen, die Landschaft wirkt fast



wie unberührt und nicht durch den Menschen verändert. Und doch wirkt es so, als ob das eine Reh den Maler direkt in die Augen schaut, als hätte es ihn bemerkt, als wollte es ihn fragen, warum er hier ist.

(Text: Alexandra Günther)

Felsenriff am Meeresstrand

Caspar David Friedrich, 1824

Gemälde, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (22 x 31 cm)

Eine in nächtliche Dunkelheit getauchte Küste gibt nicht viel mehr von sich zu erkennen als die Umrisse ihrer hügeligen Felsen und einiger weniger Bäume, die auf einer Erhebung stehen. Dahinter beginnt das Meer. Es liegt in einer beinahe kreisrunden Bucht – fast wie ein See. Eine kleine Öffnung zwischen den Klippen öffnet den Zugang zum großen weiten Meer. Einzelne Lichtpunkte spiegeln sich auf dessen Oberfläche. Auf halbem Weg von der Küste zum Horizont ragt ein massiges Felsenriff in Richtung Himmel. Aus der Ferne und in der Dunkelheit ist nicht viel von ihnen zu erkennen. Wie eine schwarze Wand verdecken sie den Blick auf den Horizont. Ebenso versperren sie den direkten Zugang vom Meer zum Ufer. Ihre spitzen Enden ragen dabei einem unsichtbaren Ziel entgegen. Dieses Ziel könnte die einzige Lichtquelle sein, die von Wolken verhangen über allem schwebt.

Das Gemälde entstand 1824, womit es zur Epoche der Romantik zählt. Es ist der Landschaftsmalerei zuzuordnen. Die Maße betragen 22 cm in der Höhe und 31 cm in der Breite. Verwendet wurde Ölfarbe.

Das Werk wird der Idee eines Observatoriums, also einem



Ort des Beobachtens, insofern gerecht, als dass hier der Mensch in der Beobachter_innenrolle vor der Natur zurücktritt: Nicht nur, da es sich um ein Gemälde handelt, sondern auch, weil die Größe und Macht der Natur in den Vordergrund gestellt wird. Um dies zu erreichen, wurden die Bäume als Bezugsobjekte eingearbeitet.

Wie bei anderen Werken von Caspar David Friedrich ist auch bei „Felsenriff am Meeresrand“ eine christlich-religiöse Interpretation möglich. Das Felsenriff stellt eine Hürde dar, die überwunden werden muss, um an das sichere Ufer zu gelangen. Einzelne Lichtspiegelungen auf der Meeresoberfläche geben Hoffnung in der Dunkelheit.

Im Kontext der Gedankenausstellung Critical Zones kann dies so verstanden werden, dass das Riff die Politik für den Menschen symbolisiert. Diese muss überwunden werden, um eine Politik für die Erde, das sichere Ufer, zu erreichen. Ein Weg dorthin ist noch nicht gefunden. Aber es gibt bereits dahingehende Bestrebungen. Im Gemälde finden sich diese Hoffnungsschimmer in den Lichtspiegelungen auf der Meeresoberfläche wieder.

Gleichzeitig kann dem Licht eine weitere Bedeutung zugeordnet werden. Seine Abwesenheit, also die Dunkelheit, kann man zum Einen als die ‚dunkle Zeit‘, in der wir uns aufgrund der Politik für den Menschen befinden, verstehen. Zum Anderen wird die Unsicherheit betont. Im Zusammenhang mit der Ausstellung Critical Zones bezieht sich diese Unsicherheit auf die Frage, wie wir die Erdpolitik erreichen.

(Text: Anne Handschick)

Kritische Zone

Die Kritische Zone, ein durch die Geowissenschaften geprägter Begriff, umfasst eine wenige Kilometer dicke Schicht, in der sich unser aller Leben abspielt. Sie ist nur ein geringer Teil des Planeten Erde und bildet den habitablen Bereich, den wir sinnlich wahrnehmen und darin stattfindende Phänomene (in Bezug auf Wasser, Erdboden, Pflanzen, Gesteine, Wetter, etc.) messen und erforschen können.

Während die Einflüsse des Menschen auf planetarischer Ebene kaum bemerkbar sind, sind seine Auswirkungen auf die komplexe und vor allem verletzbare Kritische Zone gravierend. Hier situiert sich zugleich die wohl wichtigste Eigenschaft der Kritischen Zone: alle Lebewesen stehen in einer Wechselwirkung, sowohl mit anderen Lebewesen, als auch mit ihrer materiellen Umwelt. Dies ist neben der Bedeutungsebene der Geowissenschaften die zweite, philosophische Dimension des Begriffs, maßgeblich geprägt durch den französischen Wissenschaftsphilosophen Bruno Latour. Das Attribut des Kritischen wird dieser fragilen Membran zugeschrieben, da sie in einen Zustand der Intensivbehandlung übergegangen ist. Sie ist aus ihrem Gleichgewicht geraten, wird umkämpft, und ist zerbrechlich geworden. Doch obwohl sich alles bekannte Leben in dieser Kritischen Zone abspielt und nur dort abspielen kann, ist sie paradoxerweise nicht das Zentrum unserer Wissenschaften. Dennoch richteten in den letzten Jahren Wissenschaftler_innen verschiedener Disziplinen zahlreiche vernetzte Observatorien ein, um anthropogene Einflüsse auf die Kritische Zonen zu erforschen.

In der Wissenschaft wird hier der Begriff der Zone angewandt, da es sich um ein weitgehend unbekanntes Territorium handelt, dessen Gefüge sich über Millionen von Jahren durch verschiedenste Lebensformen veränderte und von dem entfernte, was wir einst als Natur bezeichneten. In

den Worten Bruno Latours ist die Kritische Zone in Bezug auf ihre Gestalt, ihr Aussehen als auch ihrer Haptik und Bestimmung so weit von dem im 16. Jahrhundert entdeckten Planeten Erde entfernt wie das heliozentrische Weltbild vom geozentrischen Kosmos des Altertums.

Während die Kritische Zone im Singular also den fragilen „Biofilm“ der habitablen Erdoberfläche als komplexe Ganzheit darstellt (vgl. Latour, Bruno et al.: Giving depth to the surface: An exercise in the Gaia-graphy of critical zones. In: The Anthropocene Review 5, S. 120–135. (2018)), bezeichnen die kritischen Zonen im Plural einzelne Abschnitte, die im Rahmen von interdisziplinären Modellstudien wissenschaftlich den Einfluss des Anthropozäns untersuchen. So können die vielseitigen Einflüsse unabhängig voneinander dargestellt werden (siehe dazu Critical Zones Observatory und Gaia-Graphy).

(Text: David Schillings, Niklas Dahmann, Nadja Scharfy)

Atmospheric Forest

Rasa Smite und Raitis Smits, 2020

VR-Installation, Mehrkanal Video und Sound, Forschungsdokumentation,
Interviews mit Wissenschaftler*innen, Experimente mit Harz

Wäre diese Arbeit hinter einer Scheibe, würde sie an die imposanten Panoramen eines Naturkundemuseums erinnern. Aber der Atmospheric Forest ist ein sinnliches VR-Erlebnis. Nach Eintritt sind die flirrenden Moleküle in der Lage die materiellen Kreisläufe des Waldes darzustellen, die übliche Graphen nicht nachvollziehbar zeigen können. Im Vordergrund steht der Sauerstoff-Kohlenstoff Kreislauf, der zwar in erster Linie vorteilhaft für uns Menschen ist, uns aber durch Abholzung oder Waldsterben genauso zum Verhängnis werden kann.

Durch Tonaufnahmen des Waldes wird die Erfahrung zusätzlich unterstützt und weitere Messungen sichtbar.

Die „Kritische Zone“ des Waldes wird den Besucher_innen so erfahrbar und darüber hinaus, veränderbar gemacht. Durch Auswählen des zu sehenden Ausschnitts, obliegt die Macht der Darstellung zu Teilen den Zuschauenden. Während des VR-Erlebnisses sind die Zuschauenden Teil der „Kritischen Zone“ des Waldes. Anders jedoch, als in ihrem echten Leben, wird die hier abgebildete Zone nach Absetzen der VR-Brille verlassen. Was zurückbleibt ist allerdings die Erkenntnis, dass alle



Prozesse innerhalb der „Kritischen Zone“ zusammenhängen und wir uns diesem Zyklus auch außerhalb des Atmospheric Forest nicht entziehen können. Mehr noch: es wird klar, dass wir Teil dieser sind und mit unserem Handeln unweigerlich Einfluss nehmen.

Mit dem Betreten des Waldes eröffnet sich den Zuschauenden ein multimedialer Einblick in den Pfywald, einem der größten zusammenhängenden Föhrenwälder der Schweizer Alpen. Dem Atmospheric Forest geht ein dreijähriges Forschungsprojekt voraus. Die Ergebnisse von Ecodata (2017-2020), die in dieser Arbeit sichtbar werden, werden durch eigene Forschung der Künstlerin Rasa Smite ergänzt. Die Medienkünstler_innen Rasa Smite und Raitis Smits arbeiten meist multimedial, sowie digital und zählen zu den kunstforschenden Vertreter_innen ihrer Profession, ganz im Sinne, der von Latour angestrebten „Gedankenausstellung“. Sie sind außerdem die Gründer_innen des RIXC the Center for Art and Science in Riga.

(Text: Georgia Haubrok)

Double-Sided Immersion (1)

Karen Holmberg und Andrés Burnbaro, 2018-2020

360-Grad-Videoinstallation

Das Werk Double-Sided Immersion (2018-2020) von Karen Andrés und Holmberg Burnbaro ist eine 360 Grad Videoinstallation und umfasst vier Kanäle. Sie tragen die Titel Outside (Eruption), Above (Patagonia), Inside (Cave) und Beyond (Mars). Gemeinsam vermessen sie als dreidimensionale Rekonstruktion die Topographie einer Höhle unter einem Vulkan in Patagonien.

Outside (Eruption), 00:00:50 min, zeigt mit Animationen und historischen Kupferstichen den Ausbruch eines Vulkans. Zudem werden Bilder des sich drehenden Erdballs gezeigt. Mit Klängen unterlegt beschreibt eine weibliche Off-Stimme die Bewegungen und Veränderung unserer Umwelt und Erdoberfläche.

In Above (Patagonia), 00:59 min, wird aus der Vogelperspektive eine grün braune Berglandschaft gezeigt. Abgestorbene Bäume und deren nackte Stämme stechen aus dem Dickicht der Berghänge hervor. Weitere Drohnenaufnahmen bekunden die rhythmischen Bewegungen der Wellen eines türkisfarbenen Meeres. Eine Panoramaaufnahme präsentiert den Strand mit dem mächtigen Berg im Hintergrund. Hawaiianische Uku-



lelenklänge, Wellenrauschen und die weibliche Off-Stimme begleiten die Szenerien.

Inside (Cave), 00:01:33 min, illustriert zuerst weiße Pixel auf schwarzem Hintergrund, die die Umrisse einer Oberfläche erkennen lassen. Eine Animation transformieren die Pixel zu einer farbigen Fläche. Zu sehen sind nun die grau-grün-weiß-braunen Felswände einer Höhle. Begleitet von E-Gitarren und der weiblichen Off-Stimme, die mit den Worten beginnt „down down within“.

Beyond (Mars), 00:01:47 min, zeigt aus Vogelperspektive eine rotbraune ungleichmäßige mit Kratern, und Wölbungen bestückte Oberfläche. Ein anderes Bild zeigt eine Kartographie dieses Planeten. Ein weiteres Bild zeigt eine Person im Astronautenkostüm, mit seiner -station im Hintergrund. Ein modellhafter Querschnitt dieser Astronautenstation zeigt ihr Innenleben. Begleitet werden die Szenerien mit elektronischer Musik und einem Text der weiblichen Off-Stimme.

Wie der Werktitel beschreibt, sind Höhle und Vulkan eine doppelseitige Öffnung vom Äußeren ins Innere der Erde. Mit der Videoinstallation tauchen die Betrachter*innen geleitet durch die Perspektiven der verschiedenen Schichten in die Erdoberfläche ein.

(Text: Pia Herrmann)

Double-Sided Immersion (2)

Karen Holmberg und Andrés Burnbaro, 2018-2020

360-Grad-Videoinstallation

Das vorliegende Werk „Topography-Time-Volcano: Online version, 2020“ des Künstlerduos Karen Holmberg and Andrés Burbano stammt aus dem Jahr 2020. Aktuell wird es in der Ausstellung „Critical Zones“ in der Sektion „We live inside Gaia“ im ZKM in Karlsruhe ausgestellt. Wie der Begriff „Gaia“ bereits vermuten lässt, handelt es sich hierbei um ein Thema aus dem Erdreich. „Gaia“ die Urmutter oder Erdmutter wird anhand von Felsenmalereien in einem Vulkan in Patagonien erkundet. Bilder, die bislang für einen Großteil der Menschheit unbekannt und uneinsehbar waren, wurden durch 360 Grad Fotografie festgehalten und ausgestellt. Höhlenmalereien sind die älteste uns bekannte Kunstform – eine Art der Kommunikation und des Festhaltens lange bevor die Schrift erfunden wurde. Das erklärt auch die Faszination von Höhlenmalereien auf den zeitgenössischen Menschen. Die Fotografie des Künstlerduos zeigt einen Ausschnitt von einer Vulkanwand mit Höhlenmalereien. Zu Sehen ist die Kurve einer Wand, welche so den Blick auf die Wand selber, aber auch auf einen Teil der Vulkandecke eröffnet. Auf der zerfurchten, grau-grünen Steinwand sind in hellem Orange eine Ansammlung von dia-



gonalen Strichen zu erkennen. Dabei erstrecken sich diese Striche über die gesamte obere Hälfte des Vulkaninneren. Ein genaues Motiv oder eine Naturanlehnung lässt sich nur abstrakt erahnen. Es könnte sich möglicherweise um eine Zählart handeln. Der 3-D-getreue Nachbau des besagten Vulkans in Patagonien wurde mit Photogrammetrie mit einer Pix4d-Software nachgebaut. Die Betrachtenden haben die Möglichkeit den in der Realität riesigen Vulkan im Ganzen zu erfassen, wenn auch stark verkleinert. Bei dem Vulkan ist eine nach links gerichtete Dreieckskomposition zu erfassen. Die Oberfläche ist unruhig und geprägt von scharfkantigen Ecken und Klüften. Vulkanausbrüche und die Naturelemente haben in der Oberflächenstruktur Ihre Spuren hinterlassen.

(Text: Bo Hyun Kim)

Die Versuchung des Heiligen Antonius

Joos van Craesbeeck, um 1650

Öl auf Leinwand, Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe

Seit dem Mittelalter tauchen verschiedenste Darstellungen der Versuchung des Heiligen Antonius auf. Der flämische Maler Joos van Craesbeeck kreierte seine Interpretation dieses Motivs um 1650. Er erzählt die Geschichte des verführten und bedrängten Mönchs Antonius, welcher als Eremit in der Wüste lebt. Schon Lucas Cranach, Henri Fantin-Latour und später auch Max Ernst stellten die von Athanasius überlieferte Legende des von Reichtum und Schönheit versuchten, von Dämonen verfolgten Heiligen Antonius dar. Antonius zog sich zwar zurück, doch die Versuchung kommt trotzdem über ihn. Er sitzt auf der rechten Seite des Bildes und hält sich an seiner Heiligen Schrift fest. Er versucht seinen Blick von einer entblößten Frau abzuwenden, die sich an seiner Seite befindet. Ihre Krallenfüße stellen ihren teuflischen Charakter dar. Vom Meer nähern sich mit Booten phantastische Kreaturen und Dämonen. All diese Wesen scheinen ihn bedrängen zu wollen. Am Ufer des Wassers befindet sich ein riesiger Kopf – möglicherweise ein Selbstporträt des Künstlers. In der offenen Stirn und im Mund des Kopfes befinden sich ebenso zahlreiche Monster. Craesbeecks Gemälde ist ein Zeugnis des religiösen



Umbruchs in den Niederlanden. Im Süden des Landes befassten sich Künstler wieder verstärkt mit religiösen Inhalten und „modernisierten“ diese. Craesbeeck warnt davor, Lastern oder dem Wahn zu verfallen. Möglicherweise stellt er vielmehr sich selbst als die Versuchung des Antonius dar. Die dargestellten Ängste sind noch heute aktuell. Die Neugierde, welche bei der Betrachtung der Szenerie entsteht, bestätigt nur, dass auch wir der teuflischen Versuchung nicht widerstehen können. Das Gemälde offenbart das Paradox der Critical Zone – die Grenzen zwischen Sein und Schein verwischen. Versuchen wir die Critical Zone darzustellen, müssen wir unzählige unsichtbare Parameter mit einbeziehen und sichtbar machen. Diese Schwierigkeit ist gleichzusetzen mit der Darstellung von Gedanken, Ängsten und Gelüsten. Es spielt keine Rolle, an welchem abgelegenen Ort Antonius sich befindet. Er kann seiner Gedankenwelt nicht entfliehen – sie ist allgegenwärtig, wenn auch unsichtbar – wie Gaia und die Critical Zone.

(Text: Lina Kühn)

Eifellandschaft

Carl Friedrich Lessing, 1832

Öl auf Leinwand, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (73x94 cm)

Carl Friedrich Lessings Ölgemälde Eifellandschaft, entstanden um 1832, zählt zu den Werken der historisch-romantischen Landschaftsmalerei, für welche Lessing bis dato als Großmeister gilt. Das Werk zeigt eine realitätsgetreue Gebirgslandschaft mit düsterem Charakter, mit generell gedämpften und eher trüben Farben, wobei als einziger Kontrast ein heller orange-gelblicher Streifen am Horizont die untergehende Sonne illustriert. Dieser wird jedoch von einer massiven dunkelgrauen Wolkendecke am Himmel dominiert, die die Gesamtstimmung des Werkes lenkt und trübt. Dadurch entsteht einerseits eine fast bedrückende, düstere Atmosphäre, andererseits aber auch eine Ruhe, die Ruhe vor dem Sturm, wenn man so will.

Im Kontext der Ausstellung fällt das Werk insofern auf, als dass es die kritische Zone in diesem Gebiet darstellt, und das in ihrer naturbelassenen ursprünglichen Form, bevor der Mensch ein Ungleichgewicht erheblichen Ausmaßes verursachen konnte, bevor sie vielleicht überhaupt eine kritische Zone wurde. Die Landschaft wirkt zwar düster, aber auch beruhigend, da sie so unberührt scheint. Sie zeigt durchaus eine



friedlichere Erde, welche noch nicht unter menschlichem Handeln leiden musste, in welcher sie als Gaia im Mittelpunkt steht und nicht der Mensch Zentrum aller Aufmerksamkeit ist. Sie lässt Raum für die Wertschätzung der Natur als ganzes, erhabenes System. Der durch die Wolkendecke angebrochte Sturm wirkt schwer und belastend, und vielleicht ist der Mensch aus moderner Sicht auf die Szenerie Auslöser dieses Sturms oder gar der Sturm selbst, welcher die Gebirgslandschaft mit untergegangener Sonne für immer verändern wird.

(Text: Sophie Mühlhausen)

Sunset Years

Sophie Ristelhueber, 2019

Fotoserie (120 x 158 cm)

Die Fotoreihe der französischen Künstlerin Sophie Ristelhueber entstand 2019 in den Maßen 120 x 158cm und zeigt einen kargen Boden aus Sand oder Erde. Zu sehen sind verschieden große Krater, die aussehen, als wäre ein kugelförmiger Gegenstand von oben herabgefallen und hätte entsprechende Löcher im Grund hinterlassen. Die Bilder haben Ähnlichkeiten mit der Marsoberfläche. Die Krater sind durch sogenannte Klimabomben entstanden, wie es die Künstlerin nennt?. Damit ist das weitreichende Ausmaß des Klimawandels auf die Erde gemeint. Das Ganze scheint leblos und trist. Andere Fotografien der Reihe bilden hingegen den Pariser Asphalt ab, deren Deformationen die Künstlerin untersuchte. Diese sind Resultat von temperaturbedingten Kontraktionen des aus Bitumen gemachten Bodens, den Menschen versuchen, wieder zu begradigen, im Gegensatz zu den Landstrichen am toten Meer, um die sich kein_r bemühen mag.

Betrachtet man das Werk im Bezug auf die Ausstellung, ist das Gezeigte als Teil der Kritischen Zone und Folge des Klimawandels durch uns Menschen zu erkennen. Die Einkerbungen im Boden sind Folgen (klima-)politischer Konflikte um Jorda-



nien und den Jordan, der das Tote Meer speist, an dessen Küste die Bilder entstanden. Früher war dort fruchtbarer Boden und grüne Wiesen, doch nun ist es trockenes Brachland. Auch der Titel *Sunset Years*, der auf die Redewendung hinweist, dass etwas kurz vor dem Ende steht, wie die Sonne, die untergeht, kann im Bezug auf die Kritische Zone betrachtet werden. Man sollte sich bewusst werden, was der Mensch und die Politik, die Menschen betreiben, anrichtet und in Diskurs darüber gehen.

(Text: Lydia Nagel)

Symbiose

Unter Symbiose versteht man im biologischen Sinne die Verbindung zweier Lebewesen unterschiedlicher Arten zum beidseitigen Vorteil. Im europäischen Wissenschaftskontext schließen symbiotische Verbindungen keine anderen Verbindungen zwischen Arten, wie zum Beispiel Parasitismus ein. Symbiosen treten bei einem Großteil der auf der Erde existierenden Biomasse auf. Der größere Partner wird dabei meist als Wirt und der kleinere als Symbiont bezeichnet. Solche symbiotischen Verbindungen zwischen verschiedenen Arten spielen in allen Habitaten der Erde eine Rolle. Eine sehr bekannte Symbiose ist die „Putzersymbiose“, die bspw. zwischen Haiarten und Putzerfischen existiert. Weniger bekannt sind z.B. Symbiosen zwischen Bäumen und Mykorrhiza-Pilzen, in denen der Baum Unterstützung bei der Aufnahme von Nährstoffen erhält und der Pilz mit Photosynthese-Produkten (Zucker und Sauerstoff) versorgt wird.

Nach der Biologin Lynn Margulis (1938-2011) ist Symbiose die Triebkraft der Evolution. Sie kämpfte gegen die generelle Annahme, dass der Mensch von der Natur getrennt zu betrachten sei und sie stellte sich gegen den sogenannten Neo-Darwinismus, welcher sich aus einem vereinfachten Verständnis der Evolutionstheorie Darwins und den Vererbungslehre Mendels herleitet. Lynn Margulis Theorie der Endosymbiose geht davon aus, dass die Symbiose zwischen der „Urzelle“ (Prokaryoten) und den Mitochondrien bzw. Chloroplasten die Grundlage für jedes höher entwickelte Lebewesen auf der Erde ist. Auch der Mensch ist für sein Überleben auf symbiotische Verbindungen angewiesen, bspw. durch Bakterien auf der Haut oder im Verdauungstrakt.

Der erst durch den NeoDarwinismus geprägte Ausspruch „survival of the fittest“ führt zu Konkurrenzdenken und unterstützt die Entstehung von Kapitalismus-fördernden

Strukturen in der Gesellschaft. Dem Neo-Darwinismus mit seinen unabhängigen und egoistischen Individuen setzte Margulis die Gaia-Theorie mit voneinander abhängigen Gemeinschaften entgegen.

Die Symbiose erlaubt auch einen neuen Blick auf die Ausstellung Critical Zones. Ähnlich wie eine Symbiose zwischen Lebewesen funktioniert eine Gedankenausstellung zwischen interdisziplinären Wissenschaften. Das Ziel einer Gedankenausstellung ist es, aus unterschiedlichen Disziplinen wie beispielsweise Kunst, Politik, Wirtschaft und Medientechnologien, neues Wissen und eine andere Perspektive auf Gegebenheiten zu erlangen, indem diese miteinander verbunden werden. Die Gedankenausstellung ist also ein Medium zu Gedankenentwicklung (Mersmann, Making Things Public. 2019, S.20), sie präsentiert nicht die endgültige Wahrheit (Ebd. S.23). Genau wie bei einer Symbiose zwischen unterschiedlichen Bakterien oder Pilzen und Bäumen gehen in einer Gedankenausstellung die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen eine Art Symbiose ein. Aus Interdisziplinären Informationen, die miteinander verknüpft werden, entsteht neues Wissen und ein anderer Blickwinkel auf Thematiken.

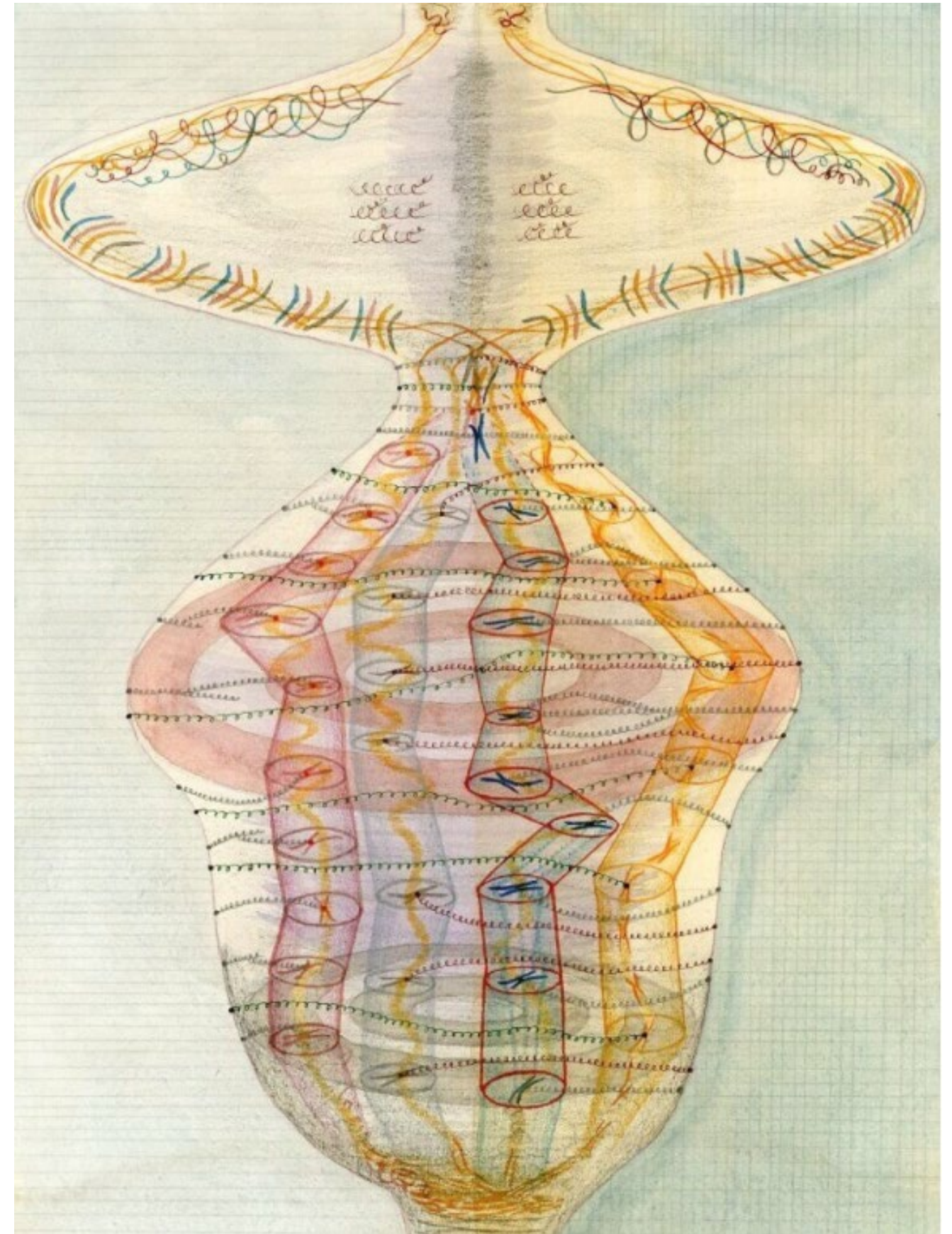
(Text: Marie Eloundou; Malin Binding, Margareta Deppermann)

Garden of forking paths

Gemma Anderson, 2019

Zeichnungen auf Papier mit Wasserfarbe und Buntstiften (31 x 41 cm)

Gemma Andersons Reihe Garden of forking paths möchte die objektzentrierte Darstellung durch den Versuch überwinden, dynamische Prozesse des Lebens abzubilden. Ebenso wie Andersons Werke Prozesse darstellen, ist die Arbeit an ihnen selbst ein Prozess und spiegelt das eigene ‚(Miss-)Verstehen‘ der Künstlerin und Forscherin wieder. Ihre experimentellen Zeichnungen aus dezenten Wasserfarben und Bleistift entstanden im Rahmen des Forschungsprojektes Representing Biology as Process und wurden mitunter auch durch die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit dem Biologen James Wakefield und dem Wissenschaftsphilosophen John Dupré geprägt. Im Fokus steht das Relationale und Prozessuale des Lebens, das durch die Arbeiten zum Ausdruck kommen soll. So zeichnet Anderson keine Pflanzen, sondern die in ihnen vorkommenden biochemischen Prozesse – etwa Mitose oder Proteinfaltung. Das Zeichnen dient dabei nicht nur der reinen Darstellung; vielmehr besteht in ihm auch ein Experimentieren und Nachspüren von biologischen Vorgängen. Wenn Anderson sich fragt, ‚Was ist ein Protein?‘, dann wird ihr Zeichenvorgang zu einer Art Mimesis des Proteins. Wo sich eine



einzelne Aminosäure zu einer Kette verwandelt, laviert sich ihr Stift auf dem Papier und wird zur Linie. Die Morphologie, das rein Äußerliche, verliert seine dominante Rolle und rückt in den Hintergrund, sobald die komplexen Vorgänge, die sich auf molekularer Ebene abspielen, sichtbar gemacht werden. Die abstrakte Serie beleuchtet energetische Beziehungen und Muster von Bewegungen entgegen der Abbildung rein statischer, physischer Gegebenheiten, wie es etwa die konventionelle botanische Systematik vorgibt.

(Text: Luisa Roth)

Ruines

Fabien Léaustic, 2017-2018

Installation aus Licht, Wasser, Mischtechnik & Phytoplankton (12x12x6m)

Die Installation „Ruines“ von Fabien Léaustic zeigt acht 6 m hohe Monolithen, die sich in unterschiedlichen Grüntönen und unterschiedlicher Höhe in einer Nische des Museums formieren und von mehreren Scheinwerfern angestrahlt werden. Während das Geräusch von einzelnen abperlenden Wassertropfen zu hören ist, wirkt die Installation, gerade auch durch ihre Größe, erhaben. Zugleich strahlen die einzelnen viereckigen Skulpturen eine gewisse Ruhe aus. Dabei ragt ein einzelner Monolith über alle anderen hinaus, gar so als würde er über sie wachen.

Doch die von der Ferne starr wirkenden gigantischen Skulpturen sind keineswegs, wie sich beim Titel der Installation erahnen ließe, leblos, sondern organisch. Zu Beginn der Ausstellung legte Fabien Léaustic Phytoplankton auf die acht Monolithen. Die Luft, das Licht, die Temperatur und die Zuschauenden im Museum haben Einfluss auf den evolutionären Prozess des Phytoplanktons, der sich wie eine dünne lebendige Haut über die starren Ruinen zieht und seine Farbe von einem hellen zu einem dunklen, satten Grün ändert. Dies erinnert stark an die von einigen Wissenschaftler_innen bezeichnete



Kritische Zone: eine wenige Kilometer dicke Schicht auf der Erde, in der sich unser aller Leben abspielt.

Die organische Installation von Fabien Léaustic kann als Manifestation der wichtigsten Eigenschaft der Kritischen Zone gesehen werden: Alle Lebewesen stehen in einer Wechselwirkung miteinander und zu ihrer materiellen Umwelt. Zentral ist hierfür die Beziehung zwischen Mensch und Natur, gleichzeitig wird aber auch die Fragilität dieser Beziehung gezeigt. Denn die „Ruinen“ sind ein äußerst empfindliches Ökosystem aus Mikroorganismen, Algen, Pilzen und Bakterien, die 50% des Sauerstoffs des Planeten produzieren.

(Text: Nadja Scharfy)

Wolkenstudie

Johan Christian Clausen Dahl, um 1825

Ölgemälde (14 x 22 cm)

Ein dichter Schleier aus hell- und dunkelgrauen Farbtönen umhüllt den abendlichen Himmel im kleinen Ölgemälde ‚Wolkenstudie‘ von Johan Christian Clausen Dahl. In der rechten Bildhälfte liegt ein optisches Zentrum, eine tief-gräuliche Gewitterwolke ragt von rechts in das Bild hinein. Eine Extremität erstreckt sich bis zum ersten drittel der linken Bildhälfte und verdeckt zu großen Teilen die herabsinkende Abendsonne. Die äußeren Konturen der weiß-gelblich strahlenden Kugel hingegen bleiben sichtbar und eine darunter schwebende Wolke wird von ihr in ebenfalls gelbes Licht getränkt.

Kontrastiert wird der abendliche Wolkenhimmel durch einen Grünstreifen am unteren Bildrand. Dieser könnte als Sinnbild betrachtet werden für die dünne, bewohnbare Sphäre, die unser aller Leben erst möglich macht: die Kritische Zone. Dicht darüber zieht ein graufarbener Nebelstreifen in langen Pinselstrichen über das Bild hinweg. Auf der Höhe der Sonne ist dieser durchbrochen von helleren, teils rötlich-violetten Farbnuancen. Letztere, warme Farben nehmen nach oben hin ab und an ihre Stelle treten



gräulich-blaue und damit deutlich kühlere Akzente. Eine Ausnahme bildet dabei die voluminöse Gewitterwolke, deren auf die Sonne gerichtetes „Gesicht“ in einem weichen Rosé erstrahlt.

(Text: David Schillings)

Gaia-Graphy

„Stellen Sie sich die Welt vor.“ So beginnt ein bekanntes Gedankenexperiment. Das Bild, das die meisten Menschen dann im Kopf haben, ist das der Blue Marble – die Erde als blauer Planet, weit weg aus dem Weltall beobachtet. Das Bild der Blue Marble ist erst etwa 50 Jahre alt und doch prägt es entscheidend das Verständnis unserer Welt und damit unser Verhältnis zu ihr. Doch verschwindet der Mensch bei einer solchen Betrachtung aufgrund seiner Größe aus dem Blickfeld. Konventionelle, starre Bilder und Karten sind ortsbasiert, oft zu lokal oder zu global. Sie ermöglichen zwar eine genaue Lokalisierung aufgrund von Längen- und Breitengraden, aber sie sind nicht imstande, die Prozesse auf der Erde und den Platz des Menschen darin abzubilden.

Alexandra Arènes, Bruno Latour und Jérôme Gaillardet, eine Architektin, ein Philosoph und ein Geologe, haben mit der sogenannten Gaia-Graphy eine neue Karte entwickelt. Ziel war, keine orts- sondern eine ereignisbasierte Karte zu entwickeln, die keine geografischen Positionen zeigt, sondern Prozesse abbildet. Gaia-Graphy verhält sich dabei zu konventionellen Blockdiagrammen der verschiedenen Erdschichten wie eine Anamorphose. Die Schichten werden invertiert, die Atmosphäre ist nicht mehr außen, sondern wird eingeschlossen in einem Ring von Ozeanen, Erde und Gestein. Die von Blockdiagrammen, die nach oben offen sind, noch suggerierte Unendlichkeit des Himmels verschwindet – die Atmosphäre wird als endlicher Raum Teil der Kritischen Zone.

Gaia-Graphy der Versuch, die Involvierung des Menschen in geophysische Zyklen auf der Erde hervorzuheben und vorstellbar zu machen. Es ist möglich, Kreisläufe (wie beispielsweise den von CO₂) über einen langen Zeitraum und durch verschiedene Erdschichten hindurch zu visualisieren. Das Erdinnere verliert nicht an Wichtigkeit, nur weil es konven-

tionell weit unten abgebildet ist und die Atmosphäre in der Mitte der Karte hat keinen flüchtigen Charakter, sondern ist als fester Raum genauso endlicher Bestandteil der Kritischen Zone [siehe Eintrag “Kritische Zone”]. Durch die kreisförmige Darstellung vermittelt Gaia-Graphy der betrachtenden Person, sich im Innern der Kritischen Zone zu befinden und in ihre Zyklen eingebunden zu sein. Eine solche Positionierung in der Karte liefert eine neue Vorstellung: Der Mensch befindet sich in irdischen Prozessen und nimmt an ihnen teil, er lebt nicht nur schlicht auf der Oberfläche.

(Text: Yannick Fritz, Anastasiya Tronina, Pia Herrmann)

Landschaft mit aufziehendem Gewitter

Julius von Leybold, 1833/1834

Öl auf Leinwand (42 x 57 cm)

In seinem 1833/34 entstandenen Gemälde *Landschaft mit aufziehendem Gewitter* kreiert Julius von Leybold eine intensive Atmosphäre, welche die Bedrohung der Natur für den Rezipierenden nahezu real werden lässt.

Charakterisiert wird das 42 x 57 cm große Werk durch das Motiv der kargen und lebensfeindlichen Landschaft, welche in dunklen Erdtönen gehalten ist. Im Hintergrund befindet sich eine Bergkette, über welcher Gewitterwolken aufziehen und sich über alle Ebenen des Gemäldes auf den Betrachtenden zu bewegen. Durch die ziehenden Wolken im Hintergrund und die wehenden Äste des kargen Baumes im Vordergrund, entsteht eine dynamische Bildkomposition, die über die Grenzen des Gemäldes hinaus wirkt und den Betrachtenden Teil des intensiven Schauspiels werden lässt. Der kahle Baum und das Steinkreuz, welche sich im linken Teil des Vordergrundes befinden, verwandeln die Bedrohung des Unwetters zu echter Lebensgefahr.

Noch weiter verdeutlicht wird dies durch den auf der rech-



ten Seite des Mittelgrundes dargestellten Reiter auf einem weißen Pferd, der in der mächtigen Landschaft erst auf den zweiten Blick auszumachen ist. Die Komposition verdeutlicht die Unterlegenheit der Lebewesen gegenüber der Bedrohlichkeit und Macht der Natur. Durch die Anspielungen auf den Tod sowie die Größenverhältnisse wird deutlich, wie hilflos der Mensch dieser Gewalt ausgeliefert war. Die Immersion des Menschen in Naturerscheinungen war allumfassend, da sie nicht über das heutige Wissen verfügten und somit ihr Horizont die Grenze ihrer Realität darstellte.

Die Brücke zur Gegenwart wird durch das Landschaftsmotiv hergestellt, denn die dargestellte Situation kann damals wie heute erlebt werden. Dadurch hat das Gemälde im Laufe der Zeit nicht in seiner intensiven Wirkung nachgelassen.

(Text: Laura Schwabe)

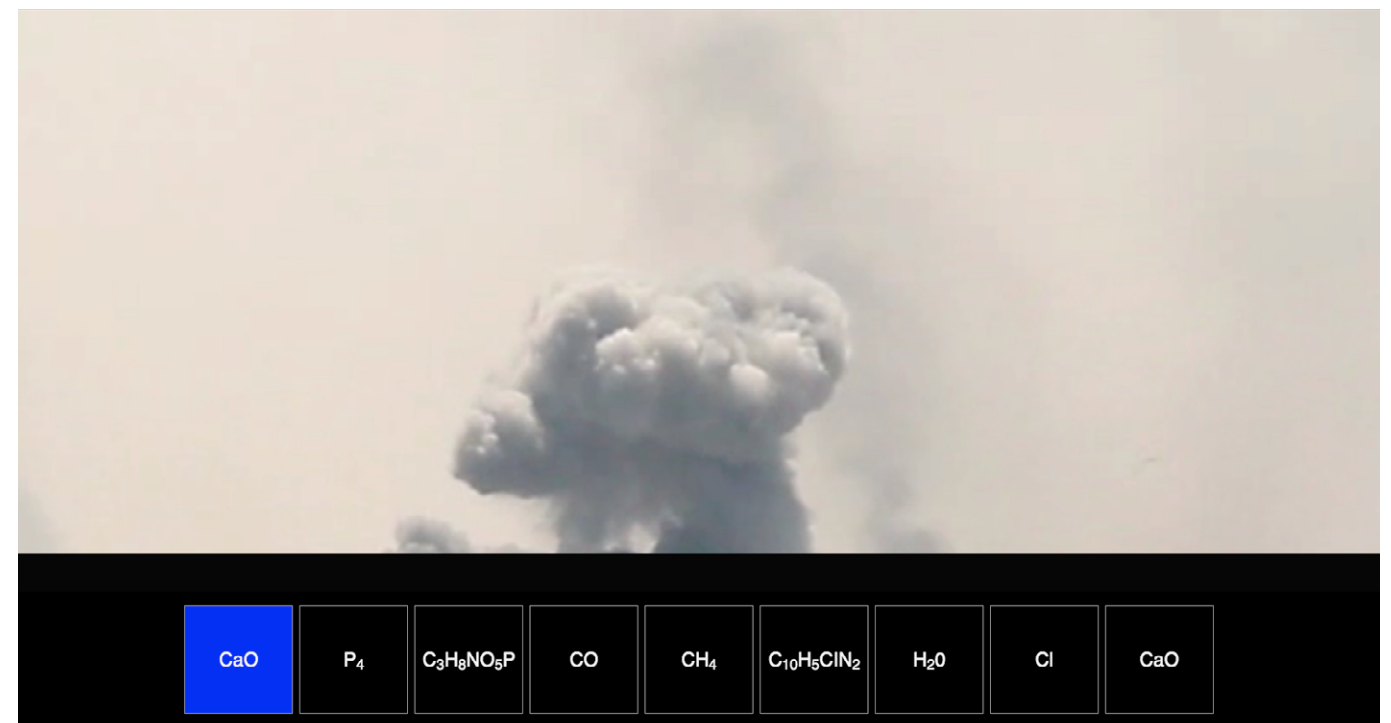
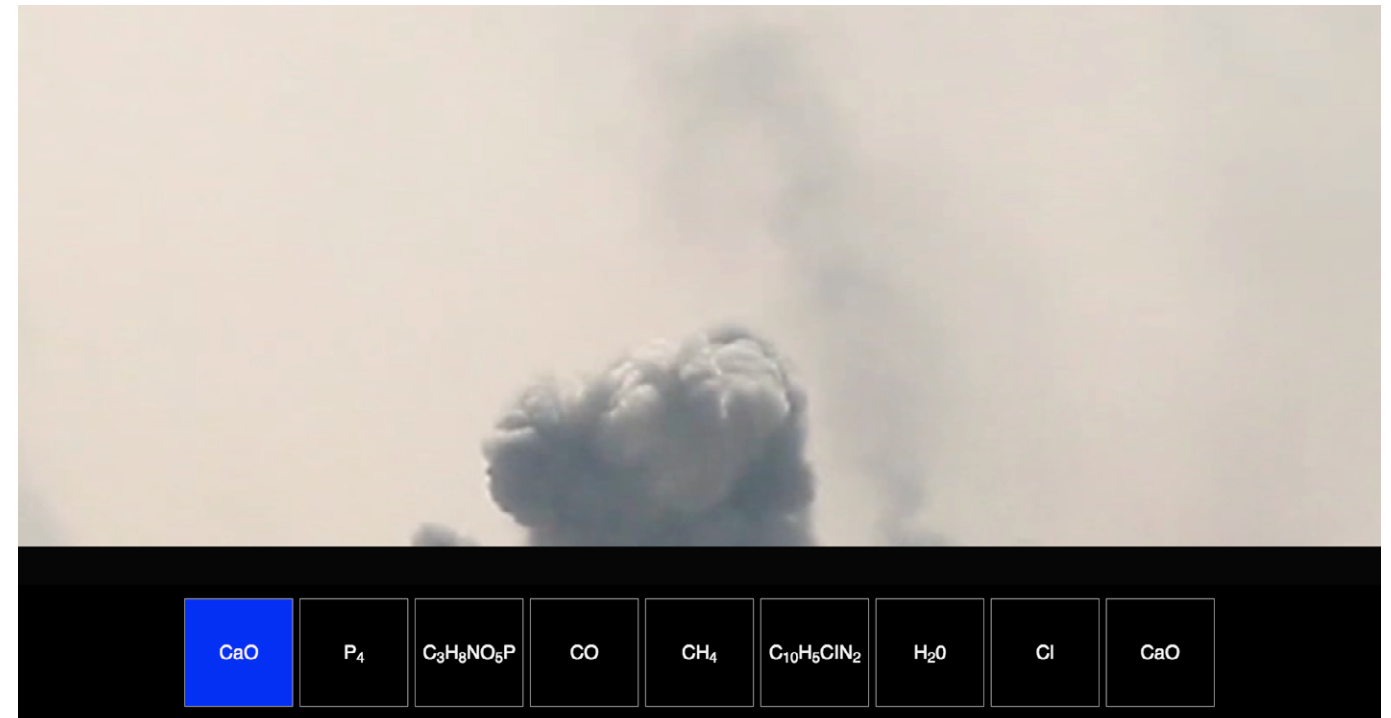
Cloud Studies

Forensic Architecture, 2020

Video-Installation

Die Video-Installation ‚Cloud Studies‘ von Forensic Architecture zeigt verschiedene Aufnahmen von Wolkenformationen. Zu sehen sind sogenannte giftige Wolken, die Herbizide, Tränengas oder Chlor enthalten und in die Atmosphäre gesteuert werden. „Toxische Wolken, initiiert durch die Macht von Staaten und Konzernen, kolonisieren die Luft, die wir atmen, in unterschiedlichem räumlichen und zeitlichen Ausmaß“. Zu sehen sind Überwachungsaufnahmen, private Aufnahmen, Fotografien und Exkurse zu Expertenmeinungen und wissenschaftlichen Darstellungen. Analysiert werden Bombenangriffe auf Gaza, aus Israel gesendete Flugzeuge die Glyphosat in Gaza versprühen, Kohlenmonoxidwolken in Folge von Waldbränden in Indonesien, Öl- und Gasverschmutzungen in Argentinien, Tränengas im Einsatz bei Protesten, der Gebrauch von chemischen Bomben in Syrien und Gaza und Wolkenformationen im Mittelmeerraum.

Wolken haben eine schnelle, eigene Dynamik, transformieren sich stetig und folgen keiner Schlüssigkeit. Ihre Untersuchung erfolgt daher unter erschwerten Bedingungen.



Forensic Architecture ist eine Forschungsgruppe, ansässig an der Universität London, die 2011 von dem Architekten Eyal Weizman gegründet wurde. Sie nutzen architektonische Techniken und Methoden, um Fälle von Menschenrechtsverletzungen und staatlicher Gewalt global zu untersuchen und aufzudecken. Sie arbeiten mit NGOs und Menschenrechtsorganisationen zusammen, wie bei Cloud Studies u. a. mit Forensic Oceanography. Das Team funktioniert interdisziplinär und besteht aus WissenschaftlerInnen, FilmemacherInnen, KünstlerInnen, JournalistInnen, JuristInnen, ArchitektInnen und ArchäologInnen. Das Forensic Architecture Team bestand für diese Installation aus zwölf Partizipierenden. Die Installation beinhaltet Videoarbeiten, die in früheren Untersuchungen von Forensic Architecture entstanden sind, eine Zusammenführung zu Cloud Studies entstand 2020 in Kooperation mit dem ZKM. Unterlegt sind diese Videos mit einem Voice-over, welches den Entstehungsort, die Inhaltsstoffe und die Formation der Wolken nennt und beschreibt.

(Text: Stella Luisa Schwake)

Skizzen aus dem Schinderloch in der Sächsischen Schweiz

Caspar David Friedrich, 1800

Zeichnung auf Papier mit Bleistift und schwarzer Kreide,
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (37 x 23 cm)

Die Zeichnung „Skizzen aus dem Schinderloch in der Sächsischen Schweiz“ von Caspar David Friedrich entstand im Jahr 1800 bei einem seiner Spaziergänge durch das Elbsandsteingebirge. Bei seinen Wanderungen am Hohenstein zeichnete er mehrere Skizzen, während das hier ausgestellte Werk den Blick auf eine Öffnung des Bärengartens Hohnstein zum Schindergraben hin darstellt. Sofort beim ersten Blick fallen einem die filigranen Linien auf dem Papier und sehr zarten Andeutungen der Landschaft auf. Friedrich nutzte hier Bleistift und schwarze Kreide, um seiner Skizze Leben einzuhauchen.

Zwei Teile der Zeichnung lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Einerseits der stark gezeichnete, dunkle und dürre, etwas krank wirkende Baum im oberen Abschnitt und andererseits die sich im unteren Drittel befindende Person, welche alleine inmitten der Natur steht. Umgeben ist der scheinbare Protagonist, vielleicht Caspar David Friedrich



selbst, von einem Hügel, einer Anhöhe zu seiner linken Seite, welche auch auf ihrer Spitze das Gerippe des Baumes trägt, dessen Erscheinungsbild ein laubloser Baum im Winter sein könnte. Daneben befinden sich kleinere Bäume, die die Kuppe des Hügels spicken und das klare Höhenverhältnis zwischen den Ebenen der Zeichnung verdeutlichen. Zu Fuß der Person scheint ein kleines Tal zu sein, eventuell ein kleiner Fluss, der sich um den Hügel legt und im Hintergrund verschwindet. Dort, wo das Tal endet, lässt sich schwach ein Waldstück erahnen, welches den Hintergrund abschließt und in Verbindung mit dem Hügel eine Horizontlinie bildet.

Somit schließt sich die Zeichnung in sich und zeigt eine Betrachtung aus der nahen Entfernung, welche einen Überblick ermöglicht und die Person umgeben von Natur eher in den kontextuellen Hintergrund rückt. Caspar David Friedrich nutzt einen sehr dezenten, einfachen und zarten Zeichenstil ohne die Anwendung von Farben. So lassen sich einige Details sehr schwer erkennen, oder nur erahnen.

Einige Teile der Skizze sind frei geblieben und es existieren zwei Schriftzüge in zwei verschiedenen Teilen der Zeichnung. Im unteren Teil der Zeichnung handelt es sich um seine Kennzeichnung und das Datum, an dem die Zeichnung geschaffen wurde. Das zweite Schriftbeispiel ist nur ein Wort in der Mitte des Bildes. Es lässt sich nicht genau erkennen, was dort geschrieben steht, es kann jedoch vermutet werden, dass dort „Schinderloch“ geschrieben steht, der Name des physischen Ortes des gezeichneten.

Skizziert wird hier eine unberührte Natur, unberührt von der Hand des Menschen und in Einklang mit sich selbst. Selbst die Person ist hier nicht zwangsläufig ein Eindringling, sondern sie verschwindet fast, umgeben von diesem friedlichen Ambiente.

(Text: Vincent Seiling)

Das Terrestrische

Als terrestrisch werden alle Systeme, Organismen oder Objekte bezeichnet, welche sich auf den Planeten Erde beziehen oder sich auf diesem befinden (aus dem Lateinischen „terra“ = Erde). Terrestrisch bedeutet ‚irdisch‘, bzw. ‚erdgebunden‘. In diesem Zusammenhang können beispielsweise irdische Verhältnisse im Vergleich zu solchen auf anderen Planeten betrachtet werden. Erdgebundene Observatorien, Messinstrumente und spezielle Verfahren unterscheiden sich von solchen, welche im Weltall eingesetzt werden. Terrestrisch bedeutet weiterhin ‚landgestützt‘ und bezieht sich beispielsweise auf Tiere, Pflanzen und Organismen auf dem Land im Gegensatz zu solchen im Wasser.

Laut dem Wissenschaftsphilosophen Bruno Latour betritt in Bezug auf die Globalisierung und den Klimawandel ein neuer Akteur die Bühne. Das Terrestrische – die Erde selbst ist nun an der Geo-Politik beteiligt. Unser Bezug zur Erde, zum Boden, zum Irdischen wandelt sich. Wir gehören nun nicht mehr einem Territorium an, sondern das Territorium besitzt uns. Das Terrestrische ist Teil des menschlichen Handelns geworden und bietet einen alternativen Pfad zur Modernisierung.*

(Text: Lina Kühn)

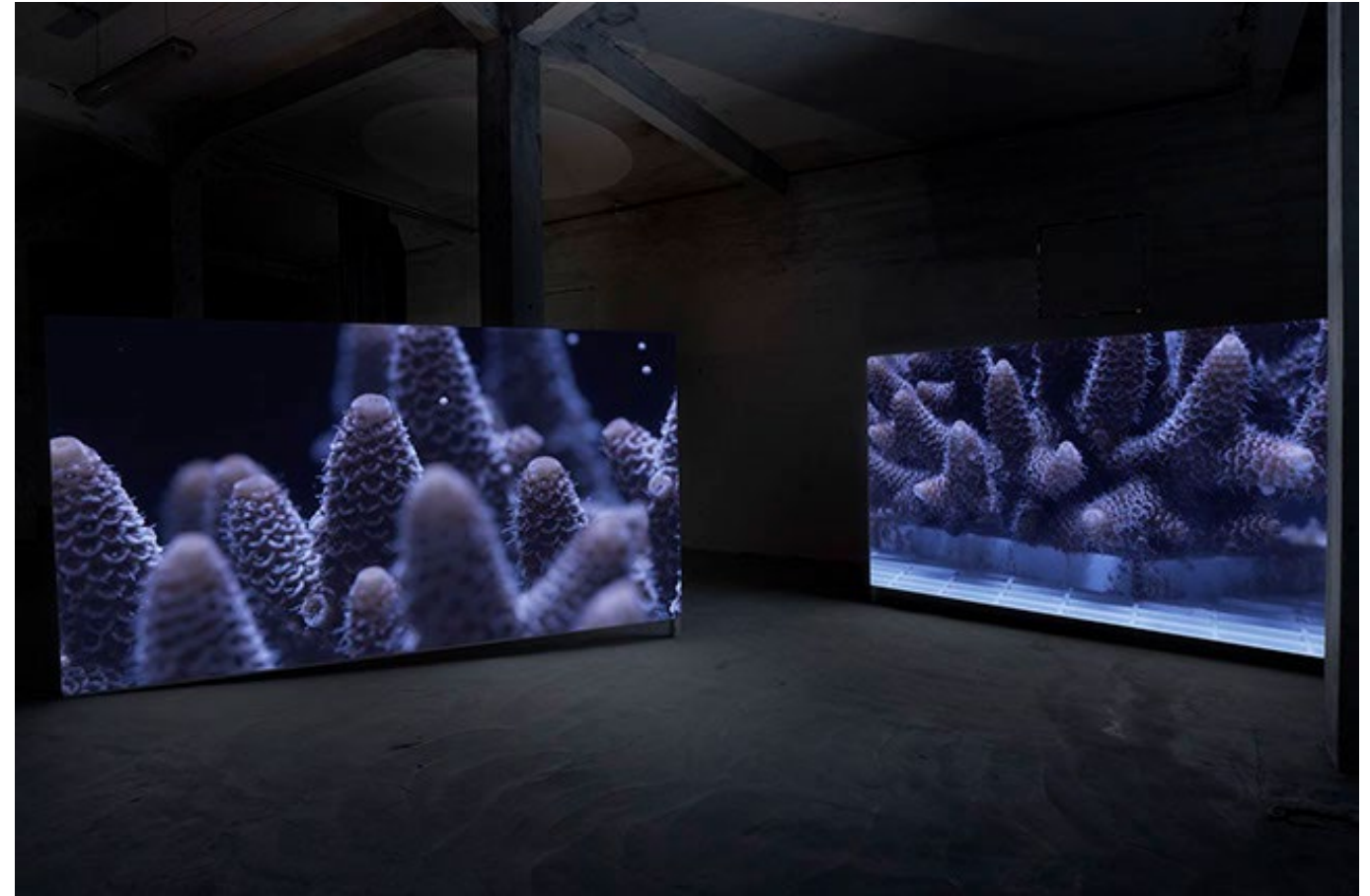
For the love of corals

Sonia Levy, 2018

Kurzfilm (23 Minuten)

Schemenhaft tauchen korallenartige Strukturen in schwachem Scheinwerferlicht auf und verschwinden wieder. Grau und matt sehen sie aus, haben wenig von den prächtigen, farbenfrohen Bildern des Great Barrier Reef, die nur noch von Aufnahmen aus vergangenen Jahrzehnten in Erinnerung sind.

For the love of god, it is urgent – das könnte unter dem Titel des Ausstellungsfilms Sonia, Levy: For the love of corals, 2018, Kurzfilm verstanden werden. In ihrem Film begleitet sie, untermalt von sphärischen Klängen, ein Forscherteam in London, das sich der Züchtung und Erforschung von Korallen widmet. In den Labors des Horniman Museums werden Korallen in verschiedenen Wassertanks mit unterschiedlichen Temperaturen und Zusammensetzungen gezüchtet. Selbst unterschiedliche Lichtverhältnisse bis hin zu Vollmondphasen können in den Labors simuliert werden. Levy nimmt uns mit auf ein Klang- und Seherlebnis, mit Makro-Aufnahmen von Korallen, die an technische Apparaturen, Verkabelungen und Messgeräte gekoppelt sind. Ohne dieses Zusammenspiel von Technik und Mensch wäre ein



Aufwachsen der Korallen in diesen sterilen Tanks nicht möglich. Der Terraformer Mensch züchtet im Labor die Terraformer Korallen, die seit jeher die Unterwasserwelten geformt haben und damit anderen Lebewesen eine Lebenswelt erschufen. Seit 2017 verfolgte Levy die Forscher bei ihrer täglichen Arbeit diese bedrohten Terraformer zu ergründen.

(Text: Thilo Stopper)

Krise als Chance (1)

„Jedes Unglück ist bei richtiger Betrachtung auch eine Chance.“¹

Weltweit schließen Universitäten, Kitas und Unternehmen. Bürger_innen werden gebeten oder es wird ihnen verordnet wochenlang zu Hause zu bleiben. Krankenhäuser kollabieren und immer mehr Menschen sterben.² Kann einer solchen Situation etwas Gutes abgewonnen werden?

In einer Krise – gemäß dem Wörterbuch eine schwierige Zeit oder Störung – (Hermann, 2005) von einer positiven Seite zu sprechen und davon eine Chance abzuleiten, scheint im ersten Moment in Anbetracht des Leids zynisch. In einem zweiten Moment erscheint es aber folgerichtig, denn Chancen und Lösungen? leiten sich aus dem Weg aus der Krise ab. Die aufgetretene Störung erfordert eine Unterbrechung laufender Prozesse. Bevor diese wieder aufgenommen werden können, muss eruiert werden, wie es zu dem Störfall kommen konnte, um eine Wiederholung zu vermeiden. Die Prozesse und deren einzelne Elemente werden kritisch hinterfragt – auch solche, die bis dato kaum oder gar nicht in Frage gestellt wurden. Diese Reflektion kann dazu führen, dass ihr Ziel angezweifelt wird. Dann sollte eine Neuausrichtung die Folge sein.

Eine Krise kann aber auch beschleunigend wirken, denn bestehende Probleme können verstärkt werden. Lösungen werden dadurch dringender als vorher. Meist ist die Anforderung, dass sie pragmatisch und schnell umsetzbar sind. Schwierigkeiten können so in kurzer Zeit gelöst werden und auch Skeptiker_innen sind in Krisen leichter zu überzeugen.

Die Krise, die durch das Coronavirus SARS-CoV 2 ausgelöst wurde, ist für das Beschriebene ein passendes Beispiel: Seit Dezember 2019 verbreitet sich das Virus auf der ganzen Welt und zieht eine globale Krise – eine globale Störung – nach sich.² Ist auch hier eine positive Seite – eine Chance

– erkennbar? Ja, denn die Ausbreitung des Virus beherrschen zu können und die negativen Folgen einzudämmen, erfolgen fast weltweit Maßnahmen, von denen einige eingangs genannt wurden.

Als Folge lokaler „Lockdowns“ geraten Globalisierungsprozesse ins Stocken. Das bedeutet auf der einen Seite Verlust von Arbeit und Handel. Auf der anderen Seite Erholung für die Natur. Umwelt- und Klimaschutz haben ihre Chance. Das Ziel einer globalisierten Welt und der Weg dorthin werden hinterfragt und vielleicht werden sie in der Umgestaltung stärker mitgedacht – und damit sind nur zwei Seiten genannt, die von der Krise profitieren könnten. Diese Krise ist eine Chance, um Gesellschaft neu zu denken und zu gestalten. Sie hat uns gezeigt, dass unsere Gesellschaft auf eine solche Störung nicht vorbereitet war. Man hat dagegen deutlich verstanden, wie wichtig Digitalisierung und Vernetzung für die Zukunft sein können. Gerade ist es für viele jedoch noch schwierig sich eine Chance vorzustellen („Die Digitalisierung wird durch Corona einen starken Entwicklungsschub erleben“, Medienpolitik.net). Dies ist die andere Seite der Medaille – „The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism“ (2007) von Naomi Klein in Zeiten von Corona. Denn die Corona-Krise kann auch im Sinne der Shock Doctrine von Naomi Klein verstanden werden. D. h. es könnte noch mehr Ausbeutung ärmerer Bevölkerungsschichten und des Planeten durch große Unternehmen und Politiker_innen geben. Naomi Klein argumentiert in ihrem Buch ‚The Rise of Disaster Capitalism‘, dass Krisen Möglichkeiten für radikale Umgestaltungen eines Systems schaffen, die aber meistens von ohnehin großen Konzernen genutzt werden, um grundlegende Änderungen im System zu deren Gunsten zu bewirken. Sie bezieht sich hier auf diverse Beispiele wie die Überflutungskatastrophen in Amerika oder auch den Irak Krieg. Die Störung dient als Ausgangspunkt für Maßnahmen, die ohne Krise, also ohne Not zur Handlung, derart nicht möglich gewesen wären.

Beispiele hierfür sind die Finanzierung von Projekten, die sich mit der zuvor vernachlässigten Digitalisierung beschäftigen. Mehr als je zuvor soll in die Digitalisierung investiert

werden und davon könnten auch Wirtschaftssektoren profitieren oder auch Vorhaben, die zuvor von der Öffentlichkeit kritisch beäugt wurden. Sind Drohnenauslieferungen von Paketen vernünftiger, da sie ohne Menschen, also auch ohne potenziellen Virus ausgeliefert werden? Sind bargeldlose Online-Bezahlungsmethoden gleichfalls virenfrei und daher vernünftiger? Im Sinne von Smart Cities rücken Video Tracking oder Human Tracking durch Corona-Warn-Apps in den Fokus. Kann man durch großflächige Überwachung die allgemeine Ansteckungsgefahr minimieren? Fragen über Datenschutzbedenken geraten dabei plötzlich in den Hintergrund und der digitale Wandel schreitet voran. Es entsteht eine krisengebeutelte Akzeptanz in der Gesellschaft. Letztlich zeigt die Shock Doctrine auf, dass nicht nur positive Veränderungen möglich sind, sondern die Krise auch als Chance für große Unternehmen steht.

Eine Krise als Chance kann somit in zwei Richtungen gesehen werden. Entweder bewirkt sie in der großen Politik, bei Konzernen und Unternehmen bis hin zu jedem und jeder einzelnen Konsument_in, ein Umdenken in eine positive Richtung. Oder aber diejenigen, die dank übermäßigem Konsum und Ausbeutung von Ressourcen bereits vorher profitierten, werden noch profitabler. Der entscheidende Punkt ist, was Betroffene aus der Krise machen und welche Chance sie ergreifen. In jedem Fall bleibt festzuhalten, dass es ein Privileg ist sich über die Frage, welche Chance eine Krise bieten kann, Gedanken zu machen. Jemand, der oder die sich sicher sein kann, die schwierige Zeit nicht zu überleben, hat gar keine Möglichkeit sich damit nicht zu befassen. Für alle anderen kann die Aussicht auf tiefgreifende Veränderung der Welt der Motor sein den Weg aus der Krise hin zu einer anderen Welt zu gestalten.

(Text: Anne Handschick, Thilo Stopper, Yannik Galetto, Christian Cattelan)

¹ Aus dem Film „Bridge of Spies – Der Unterhändler“

² Chroniken der Corona Krise, Unter:<https://www.mdr.de/nachrichten/politik/corona-chronik-chronologie-coronavirus-100.html>, aufgerufen am 29.06.2020

The Weight of Scars

Otobong Nkanga, 2015

4 Wandteppiche à 253 x 153 cm

Das farbenreiche Werk von Otobong Nkanga findet auf abstrakte Art und Weise einen Weg Verbundenheit zu porträtieren. Halbe Körper mit verschiedenen farbigen Hauttönen, die scheinbar an einem Strang ziehen, eröffnen auch Gedanken zu Multikulturalität und Gleichstellung. Mittelpunkt des Werks sind weiße, seilartige Linien und Kreise mit Gesteinsstruktur, welche die künstlerische Verbindung von Mensch und Erde implizieren könnten. Der Titel „The Weight of Scars“, zu deutsch das Gewicht von Narben, bietet Anlass über Schnittstellen auf mehreren Ebenen nachzudenken. Die Arbeit stammt von 2015 und besteht aus vier, jeweils 253 x 153 cm großen Wandteppichen. Eingesetzte Materialien sind neben gewebten Textilien und Fotografie, Acryl- und Tintenstrahldruck auf zehn lasergeschnittenen Forex-Platten. Die Schöpferin Otobong Nkanga, geboren 1974 in Nigeria, ist bildende und Performance-Künstlerin, welche mit ihren Arbeiten vorrangig soziale sowie topographische Veränderungen ihrer Umwelt ergründet und versucht den Wert natürlicher Ressourcen hinsichtlich deren Nutzung und kulturellen Wertigkeit zu untersuchen. Ausge-



stellt wurde „The Weight of Scars“ bereits in der städtischen Kunstgalerie von Limerick, Irland, jedoch entworfen für die Ausstellung „Bruises and Lustre“ im M HKA - Museum of Modern Art in Antwerpen, Belgien. Der Titel bezieht sich auf das Erbe einer vernarbten, zerbrochenen Landschaft, die wieder aufgebaut werden muss und welche Last mit diesem Vermächtnis einhergeht. Die zehn Kreise zeigen nicht nur Strukturen von Steinen, sondern sind fotografische Abbilder der Reste eines heute in Namibia verlassenen Minengebiets. Die Fotos sind einerseits Momentaufnahmen, andererseits vergleichbar mit Beweisstücken für die menschliche Einmischung. Im Grunde wird der in der Welt andauernd stattfindende Kampf um Gleichgewicht, Reparatur und Erneuerung dargestellt, in den auch unser Körper und die Landschaft involviert sind. Nkangas Werk könnte als statisches Observatorium, welches nur einen Moment beobachten und festhalten kann, zur Untersuchung der Kritischen Zonen verstanden werden.

(Text: Julia Straube)

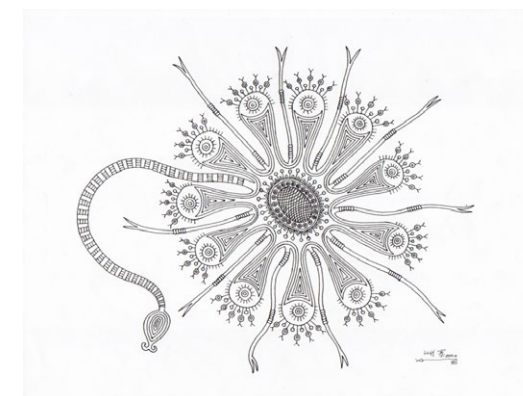
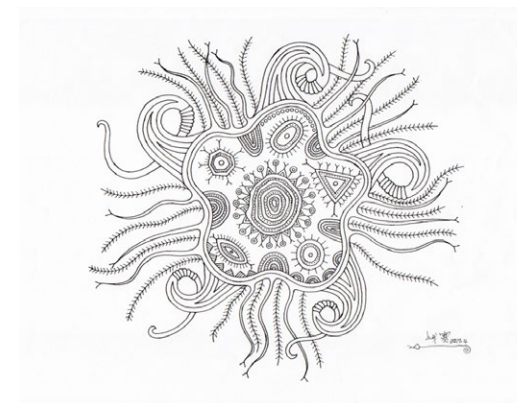
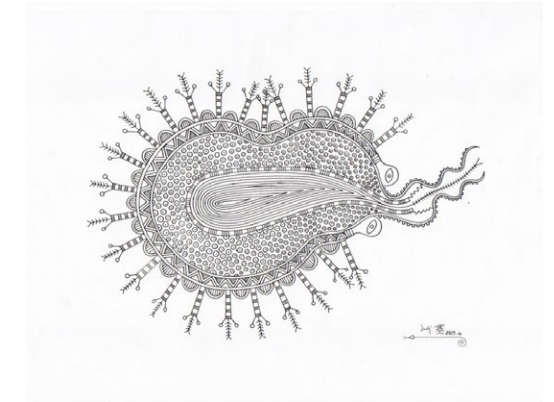
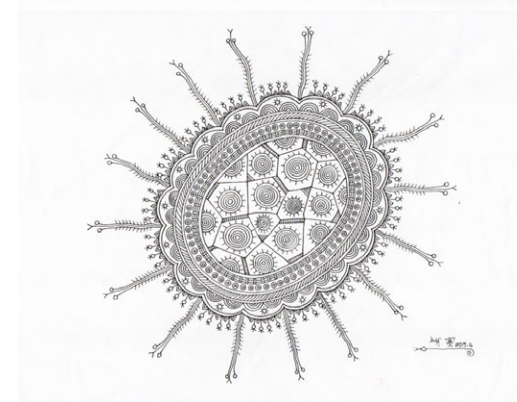
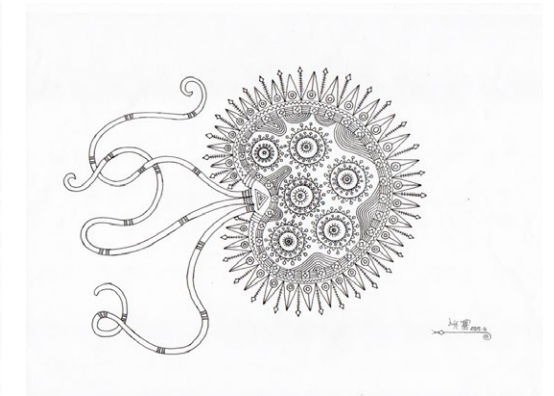
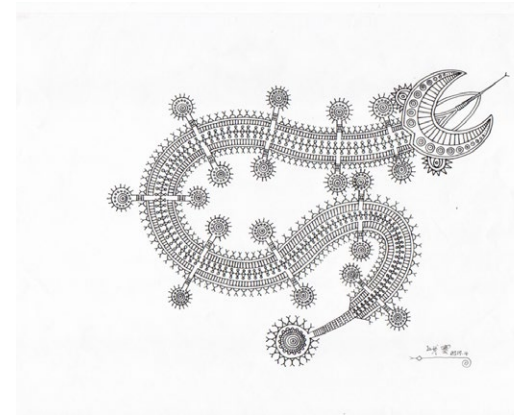
My Memory

Cemelesai Dakivali, 2017

Serie von sieben Zeichnungen (ca. 21 x 29,7 cm)

„My Memory“ (2017) ist eine Serie von sieben Zeichnungen des Künstlers Cemelesai Dakivali. Auf dem weißen Papier mit filigranen schwarzen Linien sind einzelne Kreaturen abgebildet. Die Kreaturen sind Ergebnisse der Fantasie des Künstlers. Ihre organischen beweglichen Formen sowie Körperteile deuten ihre Affinität mit Gliederfüßern, Mikroben oder Viren. Trotzdem wirken sie nicht beängstigend, sondern haben eine harmonische Art. Ihre Körper sind mit Ornamenten bemalt, welche auf eine Verbindung mit einer Kultur hinweisen.

Der Hintergrund der Zeichnungen gewinnt für die abgebildeten Kreaturen größere Bedeutung. Cemelesai Dakivali bildete seine Auseinandersetzung mit einer unbekanntem Krankheit ab, an der eine Gruppe seines Stammes im Süden Taiwans erkrankt war, nachdem sie von einer Feldforschung in ihren angestammten Gebieten zurückkehrte. Die Krankheit erinnerte den Künstler an Legenden, die er von den Ältesten in seinem Stamm hörte, wonach einige Orte von jeglichem menschlichen Eingriff geschützt werden sollten. So sind die Kreaturen auf den Zeichnungen eine Art



Viren, welche als Reaktion auf das menschliche Eindringen in die für sie verbotene Wildnis freigesetzt wurden. Dabei werden die Menschen, welche sich immer mehr Flächen und Ressourcen der Erde aneignen und ausbeuten, als Hauptgrund für die Zerstörung der Natur gesehen. Für Menschen sind die Kreaturen von Cemelesai Dakivali tödliche Krankheitserreger. Für die Natur sind die Schützer ihrer Existenz. Die Serie „My Memory“ bringt uns zum Nachdenken über die Natur als ein defensives und selbstregulierendes System, welches den schädlichen, aber für sie leicht verletzenden Mensch, rückwirkend angreifen kann.

(Text: Anastasiya Tronina)

An Invitation to disappear

Julian Charrière, 2018

Video Stills

Die Videoinstallation von Julian Charrière zeigt einen dystopischen und abgelegenen Ort. Die Bilderreihe ist am gleichen Ort aufgenommen und scheint ein rot schimmerndes Licht zu verfolgen. Die Palmen, heruntergefallene Äste und Nebel erzeugen ein Bild der Verwüstung. Diese Bilder sind düster, gleichzeitig aber auch überbelichtet und grell. Das Licht scheint die beobachtenden Person zu einem Clubraum zu führen. Technomusik klingt in den Ohren ohne, dass sie in der Installation integriert ist. Das Album „An Invitation to disappear“, eine Koproduktion mit dem britischen DJ Inland, gibt allerdings eine Vorstellung davon.

Die vorhandene Intransparenz erzeugt Unsicherheit bei der beobachtenden Person und den Wunsch zu wissen, was an diesem Ort passiert oder passieren wird. Die Bilder ziehen in einer Videoinstallation am Auge der betrachtenden Person vorbei. Die Bilder erzeugen Dynamik, gleichzeitig aber auch einen Stillstand. Sie erzeugen einen Sog, eine Art Trance, ein hypnotisches Gefühl von einem pulsierenden Rausch.



Julian Charrière verbindet die Verwüstung der Natur - durch Klima-Katastrophen - mit humaner Verwüstung durch Techno-Raves. Ein Prozess zwischen menschlicher Existenz und der Natur findet statt. Es entsteht eine Spannung zwischen der düsteren Palmenplantage und dem humanen Wunsch nach Ekstase. Es ist unklar, ob diese in Symbiose agieren oder sich abstoßen. Es entsteht eine Kritische Zone. In Sinne des Konzepts der Critical Zones, könnte hier auch eine Form des terrestrisch Werdens impliziert sein. Menschen sind nicht sichtbar, aber hinterlassen deutlich ihre Spuren in der Natur.

(Text: Sophia von Wassenberg)

Krise als Chance (2)

Die Krise ist ein einschneidendes, mit stark negativen Konnotationen behaftetes Ereignis, und doch ist sie immer vorübergehend. Der Mensch ist ein Gewohnheitstier, Veränderungen werden nicht gerne gesehen. Beim Eintreten einer Krise, einer kritischen Situation, wird man jedoch gezwungen, aus seinem üblichen Alltag herauszutreten. Diese Unterbrechung kann dazu genutzt werden, das durch die Krise Zerstörte oder Pausierte, neu aufzubauen, neu zu organisieren oder ganz zu beenden. Die plötzliche Unterbrechung zeigt, dass bestimmte Prozesse auch anders ablaufen können, da sie es nun müssen. Die aktuelle Corona-Krise ist hier bestes Beispiel: Innerhalb von wenigen Wochen wurde ein ganzes Wirtschaftssystem lahmgelegt, von dem nicht zu vermuten war, dass es aus dem Gleichgewicht zu bringen wäre. Scheinbar Unmögliches wird verlangsamt, gezwungenermaßen verändert, um sich der Krise anzupassen.

Gleichzeitig kann es durch die Krise auch zu einem Umdenken in einzelnen Menschen oder der ganzen Gesellschaft kommen. Menschen können bewusster und reflektierter handeln und Prioritäten können neu gesetzt werden. Das geteilte Ereignis der Krise schweißt alle Partizipant_innen zusammen und kann somit großes Potenzial für Änderungen bieten.

Man muss sich fragen, zu welcher Normalität man nach Bestehen der Situation zurückkehren will oder welche Gewohnheiten abgelegt werden können. Vor allem die Auseinandersetzung mit Konsum und Fortbewegung sind in der Gesellschaft zentrale Punkte, die neu gedacht werden müssen. Auch die Wirtschaft muss sich diese wichtige Frage spätestens bei Überwinden der Krise stellen. Die „alte Normalität“ muss neu definiert werden.

Allerdings ist die Krise als Chance eine privilegierte Ansicht. Nur wenn man sicher weiß, dass man die Krise über-

stehen kann, kann man sich Gedanken für die Zukunft machen und die Chancen für zukünftige Entwicklungen nutzen.

(Text: Victoria Dimeo, Alexandra Günther)

Bibliographie

Arènes, Alexander, Bruno Latour, Jérôme Gaillardet: "Giving depth to the surface: An exercise in the Gaia-graphy of critical zones" in: *The Anthropocene Review*, Vol. 5, 2, 2018, 120-135.

Berz, Peter: Nachwort zu Lynn Margulis: *Der Symbiotische Planet*, Berlin: Westend 2018 [1998] I bis XV.

Feldman, John: "Symbiotic Earth. How Lynn Margulis rocked the Boat and Started a Scientific Revolution", Hummingbird Films, 2017.

Haraway, Donna: „Symptoiesis. Symbiose und die dynamischen Künste, beunruhigt zu bleiben“ in: Donna Haraway: *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2018, 85 – 136.

Latour, Bruno: "Is This a Dress Rehearsal?", *Critical Inquiry*, im WWW unter URL: <https://critinq.wordpress.com/2020/03/26/is-this-a-dress-rehearsal/>, 26.03.2020.

Latour, Bruno: „Warten auf Gaia. Komposition der gemeinsamen Welt durch Kunst und Politik“ in: Michael Hagner (Hrsg.): *Wissenschaft und Demokratie*, Berlin: Suhrkamp edition unseld 47 2012, 164 – 188.

Latour, Bruno: „Welche Schutzmaßnahmen können wir uns vorstellen, damit wir nicht zum Produktionsmodell der Zeit vor der Krise zurückkehren?“, im WWW unter URL: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ROSEN-ALLEMAND_0.pdf 29.03.2020.

Lovelock, James, Lynn, Margulis: "Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the gaia hypothesis" in: *Tellus*, Vol. 26, 1-2, 1974, 2 – 10.

Lovelock, James: *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford: Oxford University Press 1979.

Lowenhaupt Tsing, Anna: *Der Pilz am Ende der Welt*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2018.

Margulis, Lynn: *The Symbiotic Planet. A New Look at Evolution*, New York: Basic Books 1999.

Mersmann, Birgit (Hrsg.): *Die Ausstellung als „Parlament der Dinge“*. Theorie und Praxis der Gedankenausstellung bei Bruno Latour, Hamburg: AVINUS Verlag 2019.

Moll, Sebastian: „Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell über digitale Bilder „Die ästhetische Distanzierung passt perfekt in unsere Zeit““ in: *monopol*, im WWW unter URL: <https://www.monopol-magazin.de/interview-mitchell-kunst-online>, 02.05.2020.

Stengers, Isabell: „The Intrusion of Gaia“ in: *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Open Humanities Press/meson press 2015, 43 – 50.

Film: *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis Rocked the Boat and Started a Scientific Revolution*, R: John Feldmann, Bullfrog Films, 2019.

Film: "Visionaries: James Lovelock. The man who named the world", im WWW unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A3Wmkn5Uwu4&app=desktop> [1989].

Bildquellen

[Alle Links wurden aufgerufen am 13. Juli 2020]

Tusalava: <https://www.youtube.com/watch?v=flJOXMln4C0>

Marcus Maeder: Perimeter Pfynwald. A Soundscape Observatory:
<https://critical-zones.zkm.de/#!/detail:perimeter-pfynwald-a-soundscape-observatory>

Alexandra Arènes, Soheil Hajmirbaba: Critical Zone Observatory Space
<https://zkm.de/en/presskit/2020/exhibition-critical-zones>

Territorial Agency: Oceans in Transformation: The architecture of the continental shelf:
https://critical-zones.zkm.de/rx/w_1024,ofmt_jpg/https://cz.afkm.dev/uploads/TA_ZKM_001_dfbd92b5af.png

Otto Marseus van Schrieck: Pflanzen en Insekten:
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Otto_Marseus_van_Schrieck_-_Pflanzen_en_Insekten,_1665.jpg

Nicolaes Berchem: Winterlandschaft mit Kalkofen:
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Nicolaes-Berchem/Winterlandschaft-mit-Kalkofen/0315764542F4F175DFF348A22DD-511FE/>

Marc Franz: Nebel zwischen Tannen:
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Franz-Marc/Nebel-zwischen-Tannen/644EE9B24ACD7272953B3A94C1494FC2/>

Fabien Léaustic: Paris Water - Cypresses:
<https://files.cargocollective.com/c666989/Fabien-Le-austic---Portfolio--En.pdf>

Alexander von Humboldt: Naturgemälde der Anden:
<https://www.avhumboldt.de/?p=11781&>

Uriel Orlow: Soil Affinities:
<https://urielorlow.net/wp-content/uploads/uriel-orlow-soil-affinities-2018-01-1060x708.jpg>

Ludwig Preyssinger: Meteorologie:
https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSE-Y~8~1~266623~90041574:View--Taf--XII--Pictures-from-meteo?sort=Pub_Date%2CPub_Date%2CPub_List_No&qvq=q:Preyssinger%20Meteorology;sort:Pub_Date%2CPub_Date%2CPub_List_No;lc:RUMSE-Y~8~1&mi=0&trs=1

Gustave Courbet: Felsige Landschaft mit Rehen:
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Gustave-Courbet/Felsige-Landschaft-mit-Rehen/6A49D138D7464F79AA4507BC3F1B191E/>

Caspar David Friedrich: Felsenriff am Meeresstrand:
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Caspar-David-Friedrich/Felsenriff-am-Meeresstrand/0C3519DA4B-C388DB571C6A8C3849C9B6/>

Rasa Smite und Raitis Smits: Atmospheric Forest:
http://rixc.org/en/home___/0/782/

Karen Holmberg, Andrés Burbano: Topography-Time-Volcano
<https://critical-zones.zkm.de/#!/detail:topography-time-volcano-online-version>

Joos van Craesbeeck: Die Versuchung des Heiligen Antonius:
<http://johannaschall.blogspot.com/2011/11/joos-van-craesbeeck-die-versuchung-des.html>

Carl Friedrich Lessing: Eifellandschaft:
<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Carl-Friedrich-Lessing/Eifellandschaft/12385C6D4FA03B05C332848AAC227784/>

Sophie Ristelhueber: Sunset Years:

<https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2019/04/SR-2019-Sunset-years-2.jpg>

<https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2019/04/SR-2019-Sunset-years-3.jpg>

Gemma Anderson: Garden of forking paths:

<https://www.botanicalmind.online/chapter-vegetal-ontology>

Fabien Léaustic: Ruines:

<https://files.cargocollective.com/c666989/Fabien-Le-austic---Portfolio--En.pdf>

Johan Christian Clausen Dahl: Wolkenstudie:

<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Johan-Christian-Clausen-Dahl/Wolkenstudie/9E973BD5C82A4FC39554F095509A6835/>

Julius von Leybold: Landschaft mit aufziehendem Gewitter:

<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Julius-von-Leybold/Landschaft-mit-aufziehendem-Gewitter/5E7B07714B-5269CD628AAF9B847F62D2/>

Forensic Architecture: Cloud Studies:

<https://critical-zones.zkm.de/#!/detail:cloud-studies>

Caspar David Friedrich: Skizzen aus dem Schinderloch in der Sächsischen Schweiz:

<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Caspar-David-Friedrich/Skizzen-aus-dem-Schinderloch-in-der-S%C3%A4chsischen-Schweiz/C4F65DED437B044D2B8AC192B291F64A/>

Sonia Levy: For the love of corals

<https://sonialevy.net/ftloc.html>

Otobong Nkanga: The Weight of Scars

https://artsandculture.google.com/asset/the-weight-of-scars-otobong-nkanga/CQHFmzRM_SBoiA?hl=de

Cemelesai Dakivali: My Memory:

<https://critical-zones.zkm.de/#!/detail:my-memory>

Julian Charrière: An Invitation to disappear:

<http://julian-charriere.net/projects/an-invitation-to-disappear>



FH;P

Fachhochschule Potsdam
University of
Applied Sciences

EMW

Europäische Medienwissenschaft

