

Nachhaltigkeit – eine Herausforderung an die Kunst?

Hildegard Kurt

*Zeitgenössische Kunst »an sich«
– jenseits von Formen einer
»Umweltkunst« oder einer
Reduzierung auf Illustrierung
oder moralischem Appell –
besitzt ein Potenzial für zukunfts-
weisende Lebens- und Wirt-
schaftsweisen.*

*Die Autorin argumentiert gegen
ein verkürztes Verständnis von
»Nachhaltigkeit« und stellt einige
beispielhafte Künstlerarbeiten
vor.*

Dr. Hildegard Kurt ist Kulturwissenschaftlerin und lebt in Berlin. Sie ist freie wiss. Mitarbeiterin des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft.



I. Wer nach Gründen für die Verständigungsschwierigkeiten zwischen den Kontexten Nachhaltigkeit und Kunst sucht, braucht sich nicht sonderlich zu verausgaben. Die Hindernisse sind offenkundig, vielschichtig und teilweise so massiv, dass es fast schon erstaunen will, wenn doch ein für beide Seiten konstruktiver Dialog zustande kommt.

Unter den Nachhaltigkeitsakteuren findet sich immer wieder ein in mehrfacher Hinsicht verkürztes Verständnis zeitgenössischer Kunst. Da vielerorts noch das unglückselige Label »Umweltkunst« aus den 80er, 90er Jahren spukt, erwartet man an der umweltbewegten Basis teilweise weiterhin von der Kunst, sie solle ökologische Missstände visualisieren und moralische Appelle illustrieren. Oder man reduziert sie auf Funktionen der Unterhaltung und des Dekorativen – bei öffentlichen Veranstaltungen fungiert sie als Pausenfüller *zwischen* den eigentlichen Beiträgen. Auch dass Ästhetik sehr häufig mit dem Schönen oder mit Verschönern gleichgesetzt wird, erleichtert die Dinge nicht gerade. Und in der neueren Diskussion um das »kulturelle Defizit« des Leitbildes Nachhaltigkeit¹ werden Stimmen laut, die unverhohlen fordern, die

Kunst solle endlich wieder gesellschaftliche Verantwortung übernehmen: indem sie das Kommunikationsproblem der Nachhaltigkeitsdebatte dadurch behebt, dass sie die von den Fachleuten hervorgebrachten Inhalte besser »verkauft«.

Auf einer reflektierteren Stufe herrscht nach wie vor – unter Nachhaltigkeitsakteuren wie generell in der außerkünstlerischen Öffentlichkeit – der Mythos von der unhinterfragbaren, verabsolutierten Autonomie der Kunst: Als habe die »hohe« Kunst sich seit der Moderne für alle Zeiten in ihren Elfenbeinturm zurückgezogen; und als sei der Gedanke, sie könne je ernsthaft an lebensweltlichen Problemlösungen mitwirken, ebenso banausenhaft, wie wenn man im Konzertsaal zwischen den Sätzen einer Symphonie applaudiert. Es ist einfach nicht hinreichend bekannt,

dass die Kunst in ihrer vehement unternommenen »Anstrengung zur Mündigkeit« (Th.W. Adorno) im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Experimenten unternommen, Erfahrungen gesammelt und auch Irrtümer begangen hat, die heute für die Suche nach zukunftsfähigen Lebens- und Wirtschaftsweisen überaus konstruktiv sein können.

II.

In der Kunstwelt wird ein lebendiger Dialog zuallererst von der Tatsache behindert, dass man Nachhaltigkeit – den Umbau des ressourcenintensiven, quantitativen Wohlstandsmodells hin zu einer qualitativen, sozial- und naturverträglichen Version von Fortschritt – wenn überhaupt dann vorwiegend als ein »Umwelt-



Abb.1: Jochen Gerz, *Les Mots de Paris*, Paris, 2000. Foto: Paolo Codeluppi

thema« wahrnimmt und nicht als eine genuin *kulturelle* Herausforderung. Und natürlich werden kritische KünstlerInnen zu Recht sogleich in Abwehrstellung gehen, wo Grund zu dem Argwohn besteht, bei den Avancen der Nachhaltigkeitsakteure handele es sich letztendlich um den Versuch, Kunst, wie eingangs angedeutet, illustrativ als Kommunikationsstrategie für außerkünstlerische Zwecke zu benutzen.

Derlei Untiefen, von denen hier nur ein Teil genannt ist, sind umso fataler, als sie die Erkenntnis behindern, dass gerade die kritischen Sektionen moderner und zeitgenössischer Kunst ein wirklich bemerkenswertes Repertoire an Formen, Inszenierungen, Strategien für Neugestaltungen in den Lebenswelten hervorgebracht haben und hervorbringen. KünstlerInnen wie Adam Page und Eva Herzsch, die in diesem Heft ihre »Interventionen für eine Kunst gesellschaftlicher Relevanz« vorstellen, beziehen sich keineswegs nur auf die Kunstwelt, sondern legen Wert darauf, mit den Mitteln der Kunst in politische und soziale Entscheidungsprozesse einzugreifen.

In der Tat kann sich der Dialog zwischen Kunst und Nachhaltigkeit auf eine Entwicklung stützen, die in der Kunstwelt bereits mit der amerikanischen Konzeptkunst der 60er Jahre begann und namentlich durch die anthropologische Erweiterung des Kunstverständnisses (Joseph Beuys) starke, bis heute nicht erloschene Impulse empfing: Die eher traditionelle Objektkunst ergänzend, sie herausfordernd, sich mit ihr reibend, entfaltet sich seit inzwischen nahezu einem halben Jahrhundert ein ganzes Spektrum handlungsorientierter Praktiken, bei denen Kunst oft in Form arbeitsintensiver, kooperativer Erfahrungsprozesse mit offenem Ausgang als soziales Medium »wirkt«. Ist die Relativierung des Werkes zugunsten prozessualer Ästhetiken auf der Werkebene mit einer Loslösung vom Diktat der Autonomieästhetik verbunden, bringt sie auf der Subjektebene eine Relativierung des künstlerischen Subjekts als »ausgezeichnetes Individuum« (W.M. Faust) zugunsten partizipativer Produktionsformen mit sich. Zentrale Themen dieser kritisch gesellschaftsorientierten Kunst oder »Kunst im öffentlichen Interesse« (A. Raven) sind das gesellschaftliche Verhältnis zur Natur, das Verhältnis von Natur und Technik, von Ökonomie und Ökologie, von Globalisierung versus regionaler Identität sowie Fragen der sozialen Teilhabe und der Demokratisierung.

III.

Dabei geht man, ebenfalls bereits seit geraumer Zeit, mehr und mehr dazu über, jenseits metaphorischer Andeutungen modellhafte Beiträge zu gesellschaftlichen Fragestellungen zu leisten. Zu Kunst wird eine prozesshafte Intervention wie George Steinmanns *Rückkehr des Raumes*, in deren Verlauf der



Künstler die Kunsthalle des estländischen Tallinn vollständig renovierte, nur noch durch die argumentative und/oder räumliche Verortung im Kunstkontext (s. Beitrag in diesem Heft).

Bei seinem aktuellen Werk, *Voj-Vozh* (1997ff.), nimmt Steinmann in der russischen Republik Komi, wo sich mit die letzten Naturwälder Europas finden, eine skulpturale Intervention vor, indem er eine heruntergekommene Forschungsstation vor Ort unter Berücksichtigung von Kriterien der Nachhaltigkeit und unter Anwendung umweltschonender Verfahren renoviert. Diese »Skulptur«, die mit ihrer Schaffung verbundenen Prozesse und die hier gewonnenen naturwissenschaftlichen Daten bilden dann Bestandteile einer Installation, die im Kunstkontext gezeigt wird. Das künstlerische Werk leistet einen direkten Lebensbeitrag und fördert ein ökozentrisches statt anthropozentrisches Wissenschaftsparadigma.

In anderer Weise exemplarisch für diesen auf die Lebenswelt zielenden Gestaltungsanspruch ist die interaktive Installation *Les Mots de Paris* (*Die Worte von Paris*), mit der Jochen Gerz im Sommer 2000 in der französischen Öffentlichkeit für beträchtliches Aufsehen sorgte (Abb. 1). Auf dem Vorplatz von Notre-Dame ließ Gerz vor dem Unterstand einer Bushaltestelle eine Vertiefung in den Boden ein, bedeckt von einer dicken Glasplatte mit einem Schlitz zum Geldeinwerfen. Das wichtigste Element aber waren die Wörter: Gedichte, Sätze der Clochards, als Fließtext in die Glasplatte eingraviert. Sätze wie: »Wenn man kein Haus hat, muss man sich ein Universum schaffen.« Am meisten Aufsehen erregten indes die gesprochenen Wörter der Clochards selbst, die hier im touristischen Zentrum von Paris, von wo sie ansonsten vertrieben werden, im Rahmen des Kunstprojektes mit den Passanten über ihre Situation ins Gespräch treten konnten. »Ambassade des Pauvres« (Botschaft der Armen) wurde die Installation von den Obdachlosen genannt (Abb. 2).

Ziel dieses insgesamt sechs Monate dauernden Projektes war es, durch den künstlerischen Eingriff

Abb.2: Jochen Gerz, *Les Mots de Paris*, Paris, 2000. Foto: Paolo Codeluppi (www.gerz.fr).

I
Hildegard Kurt
und Michael
Wehrspaan:
Kultur. Der
verdrängte
Schwerpunkt des
Nachhaltigkeits-
Leitbildes. In:
GAIA 10/2001, S.
16-25.



Abb. 3: Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, *Halbinsel Europa. Die Welt als Garten*, Work in Progress. Fotos: The Harrison Studio.

in den öffentlichen Raum Prozesse auszulösen – Reflexions-, Kommunikations- und schließlich faktische Veränderungsprozesse. Tatsächlich wurde die Bilanz des Projektes als erstaunlich effizient bewertet: Von den beteiligten Obdachlosen hatten am Ende fast alle neue Perspektiven. Die Einnahmen in Höhe von gut 100.000 Francs gingen auf ein Konto der Obdachlosenvereinigung. Sie bildeten den Grundstock für ein neues, nicht karikatives Arbeitsprojekt mit Obdachlosen, das nun nicht mehr ein künstlerisches Projekt zu sein brauchte.

Ihre Aufgabe sieht diese interventionistische Kunst darin, mithilfe des gesellschaftlichen Prestiges und des symbolischen Kapitals von Kunst reale gesellschaftliche Transformationen zu bewirken. An Schnittstellen zur Lebenswelt zielen Künstler wie Jochen Gerz darauf, Beteiligungsformen zu entwickeln, zu Selbstbestimmung und Gestaltungsfähigkeit anzuregen. Und eben darin, in der Intention, den Demokratiedefiziten und Verwerfungen der Konsumgesellschaft mit nicht-technoider Gestaltungskraft zu begegnen, korrespondiert eine solche Kunstpraxis auf unmittelbare Weise mit den Zielsetzungen des Agenda 21.

IV.

Wie die kritisch gesellschaftlich orientierte Kunst an einem Wandel der gesellschaftlichen Naturverhältnisse – einer zukunftsentscheidenden Schlüsselfrage für die technische Zivilisation insgesamt – arbeitet, zeigt neben George Steinmanns Werk *Voj-Vozh* beispielhaft auch die Arbeit *Halbinsel Europa. Die Welt als Garten* (Abb. 3) von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison. Nachdem die beiden amerikanischen Künstler sich in den späten 60er Jahren selbst verpflichteten, kein Werk mehr zu schaffen, das sich nicht auf engagierte Weise mit der Biosphäre befasst, haben sie sich mit visionären Gestaltungsprojekten und -konzepten in ökologisch devastierten oder gefährdeten Landschaftsräumen internationales Renommee erworben.

Als Wanderausstellung und Buch² präsentiert,

beinhaltet *Halbinsel Europa* die Vision eines Landschaftsnetzes in Europa. Auf der Grundlage einer intensiven Zusammenarbeit mit Natur- und KulturwissenschaftlerInnen machen die Harrisons in einer komplexen visuellen und verbalen Kommunikation auf der europäischen Halbinsel ein unverwechselbares Muster erkennbar. Dieses zeigt sich, sobald man die Hochebenen – die Pyrenäen, die Alpen, die Karpaten und all die weniger hoch gelegenen Flächen – durchgängig hervorhebt und damit Europa als geophysikalisches Gebilde betrachtet, das sich vom eurasischen Kontinent abhebt. Das Hochland stellt ein fast ununterbrochenes, viele tausend Quadratkilometer langes Gebilde dar mit Wald-, Wiesen- und Graslandbiotopen als Teilen der existierenden Kulturlandschaft (Abb. 4).

Wenn man nun, so der Vorschlag der Harrisons, das Hochland nur wo nötig wieder aufforstet und ansonsten wie in den hochgelegenen Grasland-/Wiesengebieten allenfalls minimal eingreift, ergibt sich ein transeuropäischer Ökokorridor. Dieses potenzielle Biodiversitätsband eröffnet Möglichkeiten der Wasserreinigung von immensem Ausmaß. Falls es realisiert wird, könnte, so die Harrisons, diesem ökokulturellen Konzept »eine Welt entspringen«, in der sich der Konflikt zwischen unterschiedlichen kulturellen und wirtschaftlichen Interessen reduziert, weil das Wohlbefinden der Gewässer zur gemeinsamen Sprache würde, bei der sich kulturelle, biologische und wirtschaftliche Werte miteinander verbinden.

Die Vision *Halbinsel Europa* ist als Anregung gedacht, den europäischen Vereinigungsprozess weiterzuführen bis hin zur Schaffung eines transeuropäischen Biotops, womit die Vielfalt der Kulturen in das Bewusstsein der Einheit des Naturganzen eingebettet würde. Als ein Work in Progress wird die Wanderausstellung in den kommenden Jahren in verschiedenen Teilen Europas konkrete künstlerische Gestaltungsprojekte einbeziehen.

V.

Nachhaltigkeit – eine Herausforderung an die Kunst? Die wenigen hier skizzierten Praktiken und Entwicklungen zeigen, dass zeitgenössische KünstlerInnen längst an der Schaffung von Nachhaltigkeit arbeiten, freilich bislang meist ohne sich auf das betreffende Diskursfeld zu beziehen. Dabei wird auch der klassische Autonomiebegriff längst reflektiert und weiterentwickelt und zwar durchaus im Sinne einer Anschlussfähigkeit an das »Prinzip Verantwortung« (Hans Jonas). Gleichwohl stoßen derlei Kunstpraktiken schon im Kunstfeld selbst auf massive Hindernisse:

Anders als viele KünstlerInnen legt das »Betriebssystem Kunst« (ThomasWulffen) immer wieder eine erstaunliche Ignoranz gegenüber scheinbar außerkünstlerischen und insbesondere gegenüber ökologischen Fragestellungen an den Tag. Die Kunst-

2
Helen Mayer Harrison, Newton Harrison (Hrsg.): *Grüne Landschaften. Die Welt als Garten*, Frankfurt/Main; New York: Campus, 1999.

vermittlung und die Kunstinstitutionen zeigen wenig Interesse daran, die Abgrenzungen der Kunstwelt gegen die übrigen gesellschaftlichen Bereiche aufzuweichen. Zum einen, weil Kunstpraktiken, die nicht mehr rein kunstimmanent ausgerichtet sind, sondern transdisziplinär Fachwissen aus den Wissenschaften einbeziehen, eine potenzielle Bedrohung angestammter Deutungs- und Vermittlungsmonopole darstellen. Zum anderen sieht man in einer deutlichen Abtrennung der Kunstwelt als gesellschaftlichen Sonderbereich eine unverzichtbare Voraussetzung, um ökonomische Geltungs- und Wertansprüche zu behaupten.

Hinzu kommt hier eine fast schon skurrile Hinderisvariante: Gerade diejenigen KunstkritikerInnen, die sich seit den 90er Jahren schwerpunktmäßig den unter Sammelbegriffe wie aktivistische oder interventionistische Kunst, Public Art, Neue Kunst im öffentlichen Raum, Kontextkunst etc. gefassten Praktiken widmen, kultivieren, zumindest im deutschsprachigen Raum, teilweise einen selbstbezogenen Binnendiskurs hochreflexiver poststrukturalistischer Theorierichtungen, der genau das bewirkt, wogegen viele der genannten Kunstpraktiken antreten – einen Ausschlussmechanismus. Auf der Diskursebene baut man eine ebenso subtile wie undurchlässige Form der Exklusivität auf, die den eigenen, vehement vertretenen Forderungen nach inklusiven Kunst- und Kritikformen mit gesellschaftlicher Wirkkraft diametral zuwiderläuft.

Eine sachkundige, differenzierende Auseinandersetzung mit dem Paradigma Zukunftsfähigkeit kann im Kunstfeld selbst neue Theoriebezüge und Diskurshorizonte jenseits solcher teilweise asphyktischen Verengungen erschließen.

VI.

Insgesamt betrachtet wird ein wirklich konstruktiver, für beide Seiten gewinnbringender Dialog nur dort stattfinden können, wo man erkennt, dass die Kunst seit Beginn der Moderne immer mehr zu einer *Wissensform* wird: zu einem Medium des Erkennens, Erkundens und des Veränderns von Welt. Zu einem freiheitlichen Denken, das *zusätzlich* zur Ratio auch intuitiven, emotionalen, sinnhaften Kompetenzen Wahrheitsgehalt zubilligt – was die Wissensform Kunst von der Wissenschaft unterscheidet und ihr zugleich ebenbürtig macht.

Wo man Kunst als Erkenntnismedium versteht, weist die Forderung des Tutzing Manifests, verstärkt KünstlerInnen in die Agendaprozesse und die Nachhaltigkeitsdebatte einzubeziehen, insofern auf eine Zweibahnstraße hin, als die Integration ästhetischen Gestaltungswissens auf den Nachhaltigkeitsdiskurs rückwirken, diesen *verändern* wird. Im Modus der Kunst wird man das Paradigma Nachhaltigkeit anders sehen, bewerten, konzipieren – und an-

ders kommunizieren. Nach außen dürfte sich eine solche *Diskursinnovation* als verbesserte Popularisierbarkeit auswirken.

Intern, im transdisziplinären Dialog mit den Wissenschaften, der Wirtschaft und der Politik, verlangt die Einbeziehung der Wissensform Kunst ein Maß an Offenheit, das gerade in institutionellen Zusammenhängen gewiss nicht ohne weiteres zu erwarten ist. Sie erfordert, dass alle Beteiligten sich auf Prozesse einlassen, die ergebnisorientiert sind und zugleich ergebnisoffen; die auch die außerkünstlerischen Akteure und Zusammenhänge als Teile erfassen und nicht ohne weiteres als übergeordnete Steuerungsinstanzen setzen; die möglicherweise quer zu institutionellen Hierarchien verlaufen; die vielleicht Inhalte hervorbringen, welche bestehende Ordnungssysteme durchkreuzen.

Damit die Wissensform Kunst auf sinnvolle Weisen integriert werden kann, müssen dafür geeignete *Kontexte* bzw. *Strukturen* geschaffen werden. Wir brauchen weit mehr als bisher Strukturen, die einen nicht mehr nur punktuellen, sondern einen kontinuierlichen Dialog zwischen künstlerischen Gestaltungsmodi einerseits und den Ansätzen der Nachhaltigkeitstheorie und -praxis andererseits inszenieren. An Schnittstellen zwischen dem Kunstfeld und den verschiedenen Lebenswelten müssen Rahmen entstehen, innerhalb derer über längere Zeiträume hinweg in künstlerischen und zugleich wissenschaftlichen und zugleich sozialen Versuchsanordnungen an Gestaltungen für eine zukunftsfähige Moderne gearbeitet wird.

Falls es gelingt, der Versuchung kurzfristiger Funktionalisierungen standzuhalten, kann bei künstlerisch mitgetragenen, transdisziplinären Forschungs-, Gestaltungs- und Kommunikationsprojekten – ob mit der Industrie, mit der Landwirtschaft, mit Schulen oder mit Handelsunternehmen – ein wechselseitiges Inspirieren stattfinden, das allen beteiligten Akteuren die Augen für andere Sichtweisen öffnet. Wo die Bezugfelder Kunst und Nachhaltigkeit auf der Grundlage gemeinsamer Fragestellungen gemeinsam experimentieren, wachsen die Chancen dafür, dass man sich in kritisch-koperativer Reibung aneinander aus den jeweils eigenen Verengungen löst. Sodassschließlich *beide* Seiten daraus Entwicklungsimpulse empfangen.

Abb. 4: Helen Mayer Harrison und Newton Harrison, Halbinsel Europa. Die Welt als Garten (www.peninsula-europe.net).

