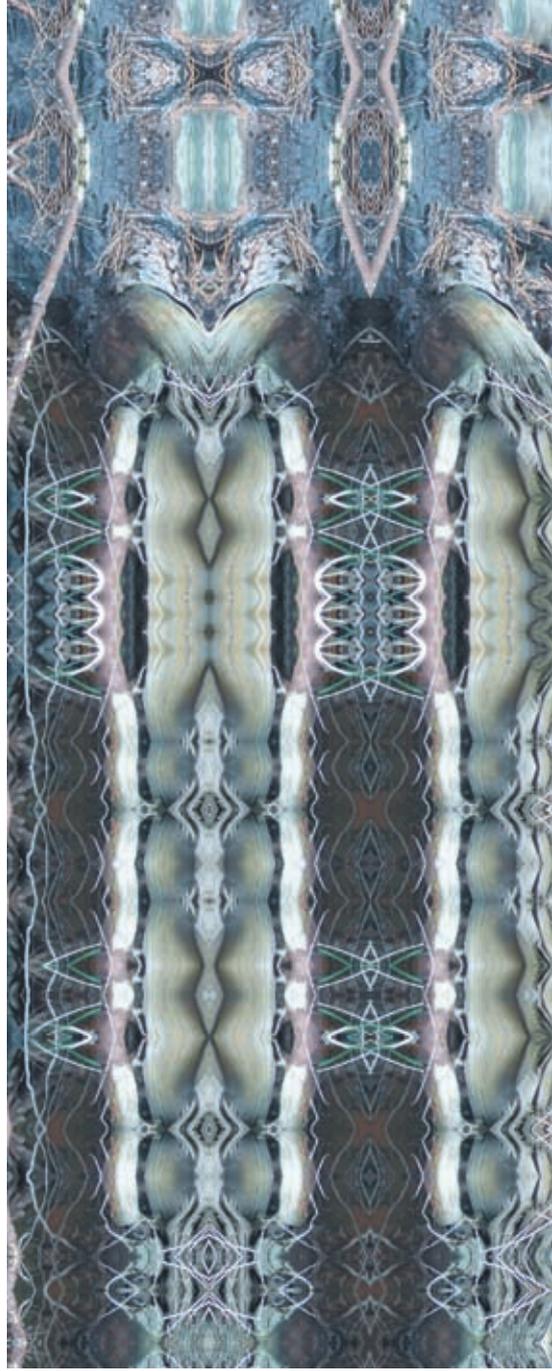


BAND 20

Auf dem Weg zu einem globalen (Umwelt-) Bewusstseinswandel

Über transformative Kunst und eine geistige
Kultur der Nachhaltigkeit

Von **Sacha Kagan**



**HEINRICH BÖLL STIFTUNG
SCHRIFTEN ZUR ÖKOLOGIE
BAND 20**

Auf dem Weg zu einem globalen (Umwelt-) Bewusstseinswandel

Über transformative Kunst und eine geistige Kultur
der Nachhaltigkeit

Von Sacha Kagan

Herausgegeben von der Heinrich-Böll-Stiftung

Der Autor

Dr. Sacha Kagan ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Leuphana Universität Lüneburg und Mitgründer des internationalen Kunst- und Nachhaltigkeits-Netzwerks Cultura21. Seine Arbeiten sind im transdisziplinären Feld zwischen Kunst und Theorien der (Nicht-) Nachhaltigkeit angesiedelt.

Der Autor dankt Heike Löschmann und David Haley für ihre editorischen Anmerkungen und Diskussionsbeiträge, die dazu beitrugen, diesen Essay weiterzuentwickeln.



Diese Publikation wird unter den Bedingungen einer Creative-Commons-Lizenz veröffentlicht: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>. Sie dürfen das Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Es gelten

folgende Bedingungen: Namensnennung – Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen. Weitergabe unter gleichen Bedingungen – Wenn Sie das lizenzierte Werk bzw. den lizenzierten Inhalt bearbeiten oder in anderer Weise erkennbar als Grundlage für eigenes Schaffen verwenden, dürfen Sie die daraufhin neu entstandenen Werke bzw. Inhalte nur unter Verwendung von Lizenzbedingungen weitergeben, die mit denen dieses Lizenzvertrages identisch oder vergleichbar sind.

Auf dem Weg zu einem globalen (Umwelt-) Bewusstseinswandel
Über transformative Kunst und eine geistige Kultur der Nachhaltigkeit
Von Sacha Kagan

Band 20 der Schriftenreihe Ökologie
Herausgegeben von der Heinrich-Böll-Stiftung 2012
Übersetzung aus dem Englischen: Andreas Weber

Gestaltung: graphic syndicat, Michael Pickardt (nach Entwürfen von blotto Design)
Druck: agit-druck
Cover-Abbildung: Jean-Claude Kagan, *Panoramique 270* (Detail), 2011 (© J.-C. Kagan)

ISBN 978-3-86928-087-5

Bestelladresse: Heinrich-Böll-Stiftung, Schumannstr. 8, 10117 Berlin
T +49 30 28534-0 F +49 30 28534-109 E buchversand@boell.de W www.boell.de

INHALT

Vorwort	7
Einleitung	11
TEIL 1 Die Notwendigkeit einer kulturellen Transformation	13
TEIL 2 Zeichen des kulturellen Wandels	16
TEIL 3 Von Bananen, Arbeitern, Krabben und Künstlern	20
TEIL 4 NaturKultur: Die Schönheit dynamischer Komplexität	25
TEIL 5 Ästhetik: Empfänglichkeit für «das Muster, das verbindet»	32
TEIL 6 Künstlerisch handeln: Kunst als Tun	38
TEIL 7 Serendipity: Von Lernkulturen und stillen Transformationen	45
Bibliographie	50

VORWORT

Die Politik der Zukunft zu beeinflussen ist ein ziemlich ambitioniertes Vorhaben. Die Heinrich-Böll-Stiftung hat sich gleichwohl zum Ziel gesetzt, die Gestalt kommenden politischen Handelns mitzuprägen. Die Stiftung unterstützt daher weltweit Visionäre und Pioniere sozialer und ökologischer Innovation. Künstler sind dabei besonders wichtige Akteure. Sie sind Vorreiter in einer dringend benötigten Transformation hin zu Kulturen der Nachhaltigkeit. Der mit dieser Transformation verbundene Paradigmenwechsel verlangt, dass wir uns auf eine ganz neue Art von Wissen einlassen und dadurch die Wirklichkeit neu aneignen. Erst aus einem solchen erneuerten Wissen ergibt sich dann die Möglichkeit, auch unser Handeln in dieser neu entdeckten Wirklichkeit zu ändern.

Kunst ist heute nicht länger nur ein Kommunikationsmittel oder ein Darstellungsmedium. Sie hat vielmehr das Potenzial, selbst zu einem aktiven, die ganze Gesellschaft durchdringenden Prozess zu werden, der die Verknüpfungen der verschiedenen Dimensionen der gegenwärtigen Menschheitskrise aufdeckt. Vielleicht können überhaupt nur über einen Erkenntnisprozess künstlerischer Ästhetik jene dringend benötigten Wege in ein postfossiles Zeitalter sichtbar werden, die wir bislang nicht zu finden vermochten. Kunst könnte auf diese Weise den Pfad in eine neue Ära menschlicher Entwicklung bahnen, deren Ethos auf einer Ästhetik der Nachhaltigkeit beruht. Wir brauchen die intuitive und transformative Kraft der Kunst, um diese neuen Wege zu erkunden und um das, was sie bereithalten, zu voller Blüte zu bringen.

Aus diesen Gründen hat die Stiftung mit einigen ähnlich gesinnten Partnern die Konferenz «Radius of Art – kreative Politisierung des öffentlichen Raumes / kulturelle Potenziale für soziale Transformation» organisiert. Sie fand am 8. und 9. Februar 2012 in Berlin statt. Wir konnten Sacha Kagan dafür gewinnen, den vorliegenden Essay als einen Katalysator für ein vertieftes Nachdenken über dieses Thema und für die Diskussionen während und vor allem nach der Konferenz zu verfassen.

Kagans Text bietet wertvolle Einsichten für aufgeschlossene Menschen. Er wendet sich freilich an Leser/innen, die bereit sind, sich gleichermaßen inspirieren und irritieren zu lassen, die es riskieren, eingefahrene Denkmuster und gewohnheitsmäßige Pfade mentaler Datenverarbeitung sowie die dabei üblichen Worthülsen hinter sich zu lassen. Dieser Essay wendet sich an Menschen mit experimenteller Denkweise und offenem, neugierigem Geist. Er wartet auf Rezipienten, die dem Elfenbeinturm theoretischen Wissens entkommen möchten, Menschen, die damit beginnen wollen, ihre Ideen in inspirierte, lebendige Prozesse zu transformieren.

Der vorliegende Essay ist als eine Art Zwilling zu Harald Welzers ebenfalls in dieser Serie erschienenen Text *Mentale Infrastrukturen – Wie das Wachstum in unsere Welt und in die Seelen kam* gedacht – aus der Perspektive des gesellschaftsverändernden Potenzials und der transformativen Kraft der Kunst. Wie auch Welzers Text versucht Kagans Essay, den Pfad eingefrorener Handlungsmuster, überkommener gesellschaftlicher Konventionen und ererbter «mentaler Infrastrukturen» zu verlassen.

Ich habe nachfolgend solche Schlüsselanliegen des vorliegenden Textes als Imperative zusammengetragen, die mit der Arbeit der Stiftung besonders verknüpft sind:

Trennungen überwinden:

- Jenseits der Trennung von Körper und Geist liegen Möglichkeiten für verinnerlichtes Lernen!
- Jenseits der Staat-Markt-Dichotomie liegen Möglichkeiten für die Ermächtigung von Gemeinschaften und für die demokratische Praxis einer auf Commons basierten Governance und Selbstorganisation!
- Jenseits der fundamentalen Trennung zwischen Natur und Kultur liegt die Chance, die Komplexität von NaturKulturen als einen ästhetischen und ethischen Imperativ zu erfahren!
- Eine Annäherung an die Ästhetik von NaturKulturen zieht auch ein behutsames, vernünftiges und differenziertes Abwägen der Nutzung und Auswirkung von Technologien nach sich!

Anwendung von Technologie

- Wir benötigen technologische Innovationen auf dem Weg zu Kulturen der Nachhaltigkeit!

ABER:

- Wir sollten uns der Grenzen einer eng zweckorientierten Rationalität bewusst sein. Diese schließt die komplexe Realität kurz und ignoriert die meisten Nebeneffekte menschlicher Aktivitäten!
- Durch Technologie vermittelte Erfahrung kann dazu beitragen, den Schleier der Betäubung zu heben, durch den die meisten modernen Menschen heute NaturKulturen wahrnehmen!
- Technologisch vermittelte Ästhetik kann in manchen Fällen der Wahrnehmung komplexer Realität etwas Wertvolles hinzufügen. Eine behutsame und reflexive, kritisch-bewusste, aber auch geistig offene Haltung gegenüber Technik-Ästhetik ist hierbei erwünscht!
- Das global vernetzte «Technosystem» vermittelt uns mitunter den Eindruck, als könnte es einmal in der Lage sein, die natürlichen Ökosysteme des Planeten zu reparieren oder gar zu ersetzen. Das ist eine gefährliche Illusion!

Kultur linearen Denkens

- Wir sollten uns von linearen Problemlösungen trennen und sie durch komplexere Ansätze ersetzen – bei allen routinemäßig angewandten Planungsmethoden, inklusive der lokalen Agenda21-Prozesse. Wir sollten uns also von der immer wieder vorgetragenen Vorgehensweise verabschieden, erst eine Vision zu formulieren, dann das Problem zu diagnostizieren und die Risiken abzuschätzen, dann Alternativen zu entwickeln und am Ende das geplante Verfahren zu implementieren und auszuführen!
- Wir sollten stattdessen auf «fragebasiertes Lernen» (David Haley) bauen – auf die Fähigkeit, nacheinander immer umfassendere und tiefer zielende Fragen zu stellen und dadurch das Problem überhaupt erst einzukreisen. Wir sollten vermeiden, in die Falle zu gehen, die in der Pfadabhängigkeit vorgelegter Problembeschreibungen besteht!
- Der Glaube an Wachstum und linearen Fortschritt vermittelt eine geradlinige, fragmentierte Erfahrung der Wirklichkeit, die der gegenwärtig dominierenden Mainstream-Kultur der Nicht-Enkelfähigkeit beständig in die Hände spielt!

Komplexitäten an/erkennen

- «Wir müssen lernen, uns vor Komplexität nicht zu fürchten!» (David Haley)
- Wir müssen von der Manie der Moderne genesen, alles zu atomisieren, zu fragmentieren und zu reduzieren!
- Wir müssen starre Denkrahmen überwinden, inklusive der disziplinären Silos und Denkhierarchien, um verschiedene Felder und Perspektiven zu kombinieren!
- Wir müssen die herrschende Kultur «klarer» Konzepte und Definitionen sowie die Suche der Wissenschaft nach «objektiver Wahrheit» hinterfragen!
- Widerstandsfähigkeit von Gemeinschaften verlangt die Bewahrung sowohl biologischer als auch kultureller Vielfalt als einen Pool von Möglichkeiten, aus Zufällen und unerwarteten Konstellationen Neues entstehen zu lassen. Für den Erkenntnisprozess bedeutet das, sich die Fähigkeit und Aufmerksamkeit zu bewahren, vom Unerwarteten und Unerforschten lernen zu können!
- Ästhetik ist die Summe all unserer Wahrnehmungen, mit denen wir komplexe Systeme erfahren und verstehen lernen. Sie ist nicht der Exklusivbereich der Kunst, sondern kann und sollte als Lebenshaltung von jedem von uns (wieder) angeeignet werden!

Sich auf «Queer Ecology» einlassen

- Eine «Queer Ecology» kann, im Gegensatz zu einer linearen und harmonisierten, gängigen Kultur der Natur, zu unserem Verständnis beitragen, dass wir in einer Uni-Pluralität leben. Das ist eine ästhetische Aufgabe!

■ »Queer Ecology« ist gewissermaßen ein Gegenmittel für holistische Chimären von vollkommenem Konsens und organischer Einheit, aus denen Formen des Totalitarismus erwachsen können. Wir sollten daher Diskurse und Praktiken wählen, die Pluralismen, Streitkulturen und Spannungen ermöglichen – inklusive eines für Peer-to-Peer-Produktion sensiblen Wettbewerbs!

Ich hoffe, dass diese aus dem vorliegenden Essay zusammengefassten Imperative den Appetit zum weiteren Lesen anregen.

Ich möchte Dr. Sacha Kagan für sein leidenschaftliches Engagement bei diesem Essay und für seine maßgeblichen Beiträge zur Konferenz herzlich danken. Ebenso bin ich David Haley dankbar, der uns bei der Redaktion des vorliegenden Textes in einer konstruktiven und inspirativen Auseinandersetzung begleitete.

Für die Initiative und Ermutigung zur Übersetzung ins Deutsche gebührt Dr. Andreas Weber mein herzlicher Dank. Jede Übersetzung ist ein Derivat seines Originals und damit ein mit einem gewissen Risiko behaftetes Experiment. Dieses scheint uns gelungen. Dafür ist auch Sacha Kagan sehr dankbar.

Berlin, im Januar und Mai 2012

Dr. Heike Löschmann
Referentin für Internationale Politik

EINLEITUNG

Auf dem Weg zu einem globalen (Umwelt-) Bewusstseinswandel

Die globale Krise äußert sich darin, dass wir als Zivilisation seit Jahrzehnten eine nachhaltige Lebensweise verfehlen. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Krise der (technischen und ökonomischen) «Hardware» der Zivilisation. Wir stecken auch in einer Krise der «Software» – also einer Krise unseres Denkens. Das Ringen um Nachhaltigkeit in der «entwickelten» Welt hat sich dabei bis heute zu sehr auf Versuche beschränkt, die Hardware zu aktualisieren, etwa durch neue Technologien, ökonomische Anreize und politische Regelungen. Es hat weitgehend ignoriert, die Software unseres Handelns neu zu schreiben. Was uns bislang nämlich vollkommen fehlt, sind Strategien kultureller Transformation, die die Art unseres Wissens, Lernens, unsere Bewertungsschemata und die Strategien gemeinsamen Handelns auf neue Grundlagen zu stellen vermögen. Denn die kulturelle Software ist mindestens ebenso sehr Teil der fundamentalen Infrastruktur einer Gesellschaft wie deren materielle Hardware.

Wir brauchen somit einen *globalen (Umwelt-) Bewusstseinswandel*. Darunter kann man sich einen Prozess vorstellen, der sich auf alle nur denkbaren Beziehungen zwischen unseren mentalen Vorstellungen und ihren jeweiligen physischen Umwelten zugleich auszuwirken vermag. Denn die bewussten Vorstellungen stehen mit einer Vielzahl von realen Prozessen in Wechselwirkung, deren Begriffe sie prägen, von denen sie aber auch geformt werden. So interagieren unsere bewussten Vorstellungen nicht nur mit dem Unterbewussten, sondern auch mit dem symbolischen Raum, den wir mit anderen Kulturen teilen, sowie mit unserer natürlichen Umgebung. All diese Räume sind mehr als bloße Umwelten. Sie sind Teil unseres Geistes. Es ist ein bisschen wie in einem Hologramm, bei dem jedes Detail Informationen über das Ganze erhält. Jeder menschliche Bewusstseinsprozess ist ein Echo auf eine Vielzahl von Elementen aus seinen verschiedenen Umwelten und ist so mit diesen auf vielfältigen Wegen verbunden.

Der globale (Umwelt-) Bewusstseinswandel, auf den wir hinarbeiten sollten, müsste sein besonderes Augenmerk auf alle solche nur denkbaren komplexen Abhängigkeiten legen. So würde er uns lehren, vor diesen Abhängigkeiten keine Angst zu haben. Aber eine solche Perspektivumkehr verlangt zuerst eine Abwendung von unserer herrschenden Kultur der Nichtnachhaltigkeit. Sie ist es, die uns daran hindert, Abhängigkeitsmuster zu erfassen (Teil 1). Einige der Änderungen, von denen hier die Rede sein wird, sind bereits im Gange. Sie beeinflussen jetzt schon die tägliche Praxis, wie verschiedene soziokulturelle Bewegungen auf

der Welt illustrieren. Die Verbreitung des Commons-Gedankens, der Transition Towns, der Permakultur und der Recht-auf-Stadt-Bewegung trägt schon heute die Saat für einen groß angelegten kulturellen Wandel in sich (Teil 2). Viele neue künstlerische Praktiken und Erfahrungen bergen ebenfalls Potenzial, die Software unseres Geistes zu rekonstruieren (Teile 3 und 6).

Unser modernes, westliches Verständnis von «Natur» bildet eine jener kulturellen Kategorien, die besonders dringend der Revision bedürfen. Statt wie bislang in den Begriffen einer Natur/Kultur-Dichotomie, bringt uns der globale (Umwelt-) Bewusstseinswandel dazu, von einem *NaturKultur*-Komplex oder von *NaturKulturen* auszugehen (Teil 4). Andere tief verankerte Dichotomien unseres Denkens bedürfen parallel dazu ebenfalls einer Neuevaluation, wie etwa die Antagonismen Markt/Staat und Geist/Körper (Teil 2).

Als die entscheidende Strategie für die Auseinandersetzung mit komplexen Abhängigkeiten schlage ich vor, unsere ästhetische Sensibilität für komplexe Zusammenhänge weiterzuentwickeln (Teil 5). Es gibt eine vielversprechende Lernhilfe zum Aufspüren jener vernünftigen Wege, die aus unseren nichtnachhaltigen Lebensstilen hinausführen: Wir sollten uns auf die Suche nach *Serendipity* begeben, nach der Gabe also, glückliche Umstände und deren Potenzial zu entdecken, und sie für eine unerwartete Veränderung der Verhältnisse ernst nehmen. Wir sollten dabei nicht auf spektakuläre Aktionen bauen, sondern eher auf subtile Formen des Reifens (Teil 7).

TEIL 1

Die Notwendigkeit einer kulturellen Transformation

Als Westeuropäer lebe ich in einem sogenannten «entwickelten» Land. Dieses Land ist stark industrialisiert. Es hat eine aufgeblähte Konsumentenkultur und ein hohes Niveau an materiellem Reichtum. Gleichwohl wird die Art unserer Entwicklung und unseres materiellen Wohlergehens, die wir etwa in Deutschland mit großem Komfort genießen, von vielen Seiten als *nicht nachhaltig* kritisiert. Warum eigentlich?

Viele Autoren haben sich damit auseinandergesetzt, warum unsere Art der «Entwicklung» nicht nachhaltig ist. Ob solche Untersuchungen nun ihren Fokus auf die globale ökologische Krise oder die unfairen «Tauschbedingungen» zwischen der nördlichen und der südlichen Hemisphäre legen – die meisten der vorhandenen Analysen konzentrieren sich auf die ökonomischen, sozialen und/oder ökologischen Dimensionen einer globalen Krise der Nichtnachhaltigkeit. Diese Analysen will ich hier nicht wiederholen.

Etwas weniger Aufmerksamkeit wurde bislang auf die kulturelle Seite der Nichtnachhaltigkeit gelegt. Wenn man die Arbeiten von Philosophen und Autoren des 20. Jahrhunderts zu diesem Thema durchgeht, so lässt sich gleichwohl eine Reihe eindrücklicher Kritiken des westlichen Zivilisationsmodells finden. So ist in der deutschen intellektuellen Tradition etwa die *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno schulbildend gewesen. Weniger lang zurück liegt die Veröffentlichung der schonungslosen Abrechnung des polnischen Soziologen Zygmunt Baumann mit unserem zeitgenössischen Individualismus und Konsumwahn. Baumann analysiert in seinem Werk die lange Reihe der faulen Kompromisse, mit denen wir in unserem Zeitalter der «Flüssigen Moderne» die beständige Freiheit schmälern. Mit diesen kurzen Beispielen will ich es hier bewenden lassen. Im Folgenden will ich keinen historischen Abriss der Nachhaltigkeitskritik aus kultureller Perspektive liefern.

Ich ziehe es vor, mich auf eine vorherrschende Dimension der gegenwärtigen Kultur(en) der Nichtnachhaltigkeit zu beziehen: den problematischen Charakter der in der Moderne dominierenden Haltung, Kenntnisse über die Wirklichkeit zu gewinnen. Damit meine ich die Art und Weise, wie wir die Welt um uns herum zu erkennen glauben – und wie wir, basierend auf solchem Wissen, unser Handeln planen und gestalten.

Schon in den 1960ern und 1970ern warnte der Anthropologe, Psychologe, Verhaltensforscher und Mitgründer der Kybernetik, Gregory Bateson, vor den Exzessen unseres «Zweckbewusstseins». Damit meinte Bateson eine technisch-rationale, eng auf Handlungszwecke ausgerichtete Rationalität. Als ein universeller «Werkzeugkasten» ist ein solches Denken stets «lösungsorientiert». Historisch brachte diese Perspektive dem Westen eine Reihe von entscheidenden Vorteilen gegenüber anderen Kulturkreisen, allen voran die rapide technische Entwicklung. Aber dieses oberflächlich so erfolgreiche Denken hat unsere Kenntnis der Welt auf einer tieferen Ebene entscheidend reduziert. Für das Zweckbewusstsein existieren immer nur die kürzesten Wege. Es schließt die Strukturen jeder komplexen Realität kurz – und ignoriert darum die meisten Seiteneffekte menschlichen Handelns.

So konnte es etwa geschehen, dass die ökologischen Konsequenzen wirtschaftlicher Aktivitäten im Verlauf des Industriezeitalters fast vollständig aus dem Blick gerieten. In jüngster Zeit sind diese Folgen freilich nicht mehr zu übersehen. Seitdem versucht man, sie als «Externalitäten» in ökonomische Modelle zu «internalisieren». Aber eine solche Symptomkur ist bei weitem nicht ausreichend. Wir müssen vielmehr die Wirklichkeit auf eine Weise verstehen lernen, die uns erlaubt, *komplexe Abhängigkeiten* in den Blick zu bekommen. In dieser Hinsicht sollten wir den Warnungen Gregory Batesons Gehör schenken. Bateson mahnte: «Das Zweckbewusstsein sucht sich aus dem umfassenden Geist ausschließlich solche atypischen Sequenzen heraus, die nicht jene Schleifenstruktur haben, die für die gesamte systemische Verfasstheit der Wirklichkeit charakteristisch ist» (Bateson 1973, S. 410). Mit anderen Worten: Zweckbewusstsein ist gegenüber Abhängigkeiten ziemlich unsensibel.

Die Entfaltung des Zweckbewusstseins hat die intuitiven und metaphorischen Quellen unseres ursprünglichen Wissens über die mannigfaltigen Verbindungen zwischen den verschiedenen Aspekten unserer Realität betäubt. Gregory Bateson prägte einen treffenden Begriff für die Art des erweiterten Bewusstseins, das uns heute abgeht: Er nannte es «das Muster, das verbindet».

Dem amerikanischen Phänomenologen David Abram zufolge entwickelte sich die Ertaubung eines weiten Bereichs im Sensorium menschlicher Wissensmöglichkeiten während eines langen, schleichenden Prozesses. Sie griff während vieler Jahrhunderte europäischer Geschichte ganz allmählich um sich, bevor sie die europäischen Kolonialisten in die meisten Teile der Welt exportierten. Moderne Zivilisationen haben einen ganzen Existenzbereich der menschlichen Sensibilität erstickt. Bei einigen indigenen Völkern ist diese Sensibilität immer noch wach und aufnahmebereit. Einen wichtigen Teil davon nimmt dort die Empfänglichkeit für die Intelligenz des Mehr-als-Menschlichen ein, der dynamischen und komplexen Lebensnetze der Umwelt. Wir müssen diese reflexive Sensibilität wiederentdecken.

Zweckbewusstsein ermöglicht es allein, geradlinige Ursache-Wirkungsketten wahrzunehmen. Seine lineare Kausalität erklärt die Wirklichkeit in Form von Grund und Effekt, während systemische Kausalität immer Rückkopplungs-

schleifen beschreibt – also zyklische Wirkungen, bei denen die ausgelösten Ereignisse auf die Bedingungen, die sie hervorgebracht haben, in vielfältiger Weise Einfluss nehmen. Eine lineare Kausalität vermag all diese multiplen gegenseitigen Beziehungen nicht zu beschreiben, die für komplexe Abhängigkeiten charakteristisch sind. Der jahrhundertealte Trend zu einer simplen, linearen Kausalität ist aber immer noch weit verbreitet – obwohl er doch in weiten Bereichen wissenschaftlicher Disziplinen längst auf dem Rückzug ist, allen voran in der Kybernetik und der Ökologie. In diesen Feldern der Wissenschaften entwickelt sich bereits seit einigen Jahrzehnten eine systemische Kultur. Diese wird von Autoren wie dem amerikanischen Physiker Fritjof Capra vorangetrieben, der mit allem Nachdruck für mehr «ökologische Belesenheit» plädiert. Eine solche Belesenheit freilich ist in unserer Gesellschaft nur unzureichend weit verbreitet.

Verwandt mit der Atomisierung des Wissens, die durch die lineare Kausalität verursacht wird, ist ein anderer Aspekt der in unserer Kultur hoch entwickelten Form von Abkapselung und Selbsttäuschung: die Fragmentierung des menschlichen Weltverständnisses über alle Disziplinen und soziale Sektoren hinweg. Der deutsche Soziologe Niklas Luhmann beschrieb diese Situation in den bittersten Einzelheiten. Indem er das Schlüsselkonzept der «Autopoiese» aus der biologischen Kognitionstheorie von Humberto Maturana und Francisco Varela entlehnte, vermochte Luhmann begreiflich zu machen, wie moderne Gesellschaften sich in einer immer tieferen disziplinären Zersplitterung einrichten und es sich dadurch selbst verwehren, den Kurs zu wechseln. Für Luhmann gewinnen die einzelnen sozialen «Systeme» unserer Gesellschaft (wie die Wirtschaft, die Politik, die Wissenschaft, Kunst etc.) beständig mehr Unabhängigkeit voneinander und lösen so ihre Verbindung mit dem Rest der Welt.

Derartige Systeme entwickeln sich immer mehr nach ihrer eigenen Maßgabe: Sie schneiden das, was sie von ihrer Umgebung wahrnehmen, nach den Erfordernissen ihrer inneren Entwicklungsprogramme zurecht und nehmen «Irritationen» seitens der Umwelt nur noch gemäß ihrer eigenen Binnenlogik wahr. Sie passen sich nicht mehr an ihre Umgebungen an, sondern entnehmen ihnen nur noch das, was in der eigenen Systemsprache sinnvoll erscheint. Kurz: Der Entwicklungsweg der modernen Gesellschaft, wie Luhmann sie beschreibt, führt letztlich in eine sich selbst immer mehr verstärkende Entfremdung – eine Sackgasse, in der kein Überleben möglich ist.

Wir haben aber vergessen, dass es nicht nur soziale Systeme gibt, sondern auch natürliche – und dass Ökosysteme ebenfalls Teil unserer mentalen und sozialen Umgebung sind. Darum benötigen wir eine kulturelle Transformation, die uns nachhaltigere Modelle der menschlichen Entwicklung finden lässt.

Zeichen des kulturellen Wandels

Wenn wir Nachhaltigkeit nicht als ein Ideal, sondern als eine Suche verstehen, dann sollte diese alle Dimensionen der Nichtnachhaltigkeit kritisch beleuchten, inklusive deren kulturellen Dimensionen. Aus einer kulturellen Perspektive kann Nachhaltigkeit als eine Suche nach einer Reihe von alternativen Werten und Erkenntnissen über die Welt verstanden werden. Mithilfe solcher Fähigkeiten und Fertigkeiten können wir dann die Wege erneuern, auf denen wir mit dieser Wirklichkeit umgehen. So ließe sich ein «Muster, das verbindet» für die ökonomischen, sozialen, politischen, kulturellen und ökologischen Dimensionen der Realität herausformen. Der kulturelle Aspekt steht somit am Grunde jeder weiteren Suche nach einer wahren Nachhaltigkeit.

Kultur drückt sich in unseren alltäglichen Lebensgewohnheiten ebenso aus wie in den komplexeren symbolischen Formen menschlichen Ausdrucks, wie sie etwa Kunst und Literatur darstellen. Und gerade eine subtile Änderung unserer Lebensgewohnheiten könnte derzeit einen größeren kulturellen Wandel begünstigen. Immer häufiger experimentieren Menschen heute mit konkreten Formen nachhaltigen Handelns. Das meiste davon hat in irgendeiner Weise mit dem besonders vielversprechenden Gedanken der Commons, der Gemeingüter, zu tun – mit der Idee, dass die Welt letztlich nicht besitzbar ist und dass wir kooperative Formen finden müssen, sie zu nutzen und zu pflegen. Vorreiter einer solchen Praxis sind etwa die «Transition Towns» und die «Recht auf Stadt»-Bewegung, die Lebenskunst-Praxis des «Buen Vivir» in Lateinamerika und weitere Formen des sozialen und ökologischen Engagements wie etwa «Urban Gardening». Sie alle erproben neue, vom gängigen Konsumenten-Mainstream abweichende und einander ergänzende Dimensionen kulturellen Wandels hin zu nachhaltigeren Formen gesellschaftlicher Organisation.

Die Commons etwa verwirklichen eine andere ökonomische Kultur als die dominierende Wirtschaft und folgen einer anderen Sprache und Logik als der des Markt/Staat-Duopols. Ihre Praxis erlaubt, sich wieder auf den Wert zu besinnen, der darin liegt, kostbare natürliche und kulturelle Ressourcen gemeinschaftlich zu pflegen und dadurch auch die menschlichen Gemeinschaften, die davon leben, aufblühen zu lassen. Solches «Commoning» führt ein tief verschüttetes Wissen zurück ans Tageslicht und gibt den damit verbundenen Fähigkeiten und Fertigkeiten eine zeitgenössische Gestalt. Es ist ein praktisches Wissen, das von kollaborativen Formen des Landmanagements bis zum Umgang mit geistigem Eigentum und anderen Allmenden reicht. Ein Wirtschaften nach Maßgabe der

Commons könnte als Antidot gegen mehrere Dekaden neoliberaler Wirtschaftspolitik funktionieren, die die Marktlogik in alle Lebensbereiche einimpft und uns immer wieder eingängig macht.

Die Logik des Markt-Staat-Dualismus lässt keinen weiteren Spielraum zwischen dem Marktprinzip persönlicher Autonomie und persönlicher Wahlfreiheit – wodurch es zu einem Austarieren zwischen egoistischen Eigeninteressen und bürgerlichen Tugenden komme – und dem Staatsprinzip institutionalisierter kollektiver Ordnung, das wie in jeder Planwirtschaft von oben herab für eine gerechte Verteilung sorgen soll. In einer solchen Logik gibt es kein Vertrauen, dass Gemeinschaften freier Akteure selbst ihre Angelegenheiten managen. Dieses generelle Misstrauen gegenüber einer sich selbst erhaltenden Welt illustriert der Mythos von der sogenannten «Tragik der Allmende». Er behauptet, ein kollektives Aushandeln von Nutzerinteressen sei letztlich immer zum Scheitern verurteilt. Die Commons-Bewegung ruft freilich gerade zu einer solchen Bottom-up-Selbstverwaltung seitens konkreter Gemeinschaften auf. Sie kann sich dabei auf Hunderte funktionierende Beispiele stützen und dadurch den betäubten Individuen, die alle das Potenzial haben, miteinander zu kooperieren, neues Leben einhauchen.¹

Die «Transition-Towns»-Bewegung bildete sich als eine einzelne Graswurzel-Bewegung vor ein paar Jahren im englischen Städtchen Totnes. Seitdem hat sie sich über Großbritannien in alle Welt verbreitet und gewinnt mit hoher Geschwindigkeit in urbanen Gegenden weiter an Zuspruch. Die Transition-Towns-Idee ermutigt Bürger dazu, überall von der Basis her organisierte Initiativen zu gründen, um an Ort und Stelle und jetzt sofort eine nachhaltigere Lebensweise zu verwirklichen – oder vielmehr: um einen Lebensstil zu entwickeln, der uns von der Sucht nach Erdöl befreien kann. Dieses Ziel, den Verbrauch fossiler Brennstoffe zu drosseln und schließlich ganz zu beenden, ist eine Antwort sowohl auf den globalen Klimawandel als auch auf den bevorstehenden «Peak Oil»-Punkt, das Schwinden der globalen Reserven fossiler Brennstoffe. Von diesem Zeitpunkt an werden nämlich unsere Gesellschaften mit einer harten Entzugsphase konfrontiert sein, nachdem sie so viele Jahre lang mit der Erdölsucht gelebt haben. Die Teilnehmer der Transition-Town-Bewegung wollen nicht so lange warten, bis diese Krise an ihrer eigenen Türschwelle anlangt. Die Rezepte, die sie finden, sind dabei nicht universal verallgemeinerbar, sondern streng an die jeweiligen örtlichen Gegebenheiten angepasst: Jede Transition Town muss mit den Mitteln für eine gelungene Entwöhnung selbst experimentieren. Dies ist ein generelles Prinzip neuer Ansätze zur Nachhaltigkeit jenseits klassischer Markt- oder Staatslösungen: Die Strategie der Transition-Towns- und ebenso der Commons-Bewegung besteht darin, dass lokale Gemeinschaften auf eine kollaborative Weise den für sie besten eigenen Weg finden sollen.

1 Siehe hierzu umfassend: Silke Helfrich und Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.) (2012): *Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*. Bielefeld: transcript Verlag.

Die «Recht auf Stadt»-Bewegung ist durch die Schriften des französischen Stadtsoziologen Henri Lefebvre angestoßen worden. Sie greift zu konkreten Aktionen, mit denen die Bewohner innerstädtischer Viertel ihre Teilhabe an Gestaltungsprozessen in ihrem Lebensraum einfordern und so das Schicksal ihrer konkreten Wohnumgebung mitbestimmen. Ziel ist, dass alle Anwohner an Entscheidungen über die Siedlungsentwicklung teilnehmen und so den jeweiligen Machtinteressen von Immobilienentwicklern und Stadtplanern standhalten können. So ermuntert die «Recht auf Stadt»-Bewegung insbesondere die Mieter in Innenstadtsiedlungen dazu, ihr Recht auf Mitbestimmung wahrzunehmen. Obwohl diese Menschen nicht Eigentümer ihrer Wohnungen sind, sollen sie doch befähigt werden, das Schicksal ihrer Wohnumgebung mitzubestimmen und Verantwortung für den Ort zu übernehmen, an dem sie leben.

Die Idee des «Buen Vivir», des «Guten Lebens», kommt aus Südamerika. Der Ausdruck ist dort nicht neu, hat aber in den vergangenen Jahren als Bezeichnung für eine soziopolitische Grundhaltung an Popularität gewonnen. «Buen Vivir» fasst eine Vielzahl von Praktiken und Einstellungen zusammen, die alle auf die eine oder andere Weise ihre Wurzeln in den Kulturen der indigenen Bevölkerung haben. Deren Lebenseinstellungen inspirieren inzwischen eine ganze Reihe zeitgenössischer sozialer Bewegungen auf dem ganzen Kontinent und wirken sich auch auf die dortige Politik aus. Die Perspektiven, die sich dabei auftun, können nicht nur für die Zusammenhänge in Südamerika bedeutsam sein, sondern auch für unsere hier in Europa und die Erneuerung der Nachhaltigkeit in der ganzen Welt. Dazu gehören fundamentale Fragen wie: Was ist ein gutes Leben? Was heißt es, gut miteinander zu leben? Nach welcher Art von Reichtum soll eine nachhaltige Gesellschaft streben?

Auf eine Antwort der Frage nach der «wahren Quelle» des Reichtums hat natürlich keine Kultur oder Zeitepoche ein exklusives Vorrecht – sei sie südamerikanisch, europäisch oder schlicht modern. Sie lässt sich auf vielfältigste Art und Weise beantworten. Aber der kulturelle Hintergrund, vor dem diese Frage in den unterschiedlichen Gesellschaften gestellt wird, bestimmt unvermeidlich die Art der Antwort. So gilt in Europa immer noch der Glaube an beständig wachsenden wirtschaftlichen Reichtum als Synonym des guten und erstrebenswerten Lebens. Dieser von den meisten nicht infrage gestellte Mythos ist somit ein integraler Teil unserer Kultur der Nichtnachhaltigkeit. Schauen wir weiter durch ihre Brille, können wir mögliche Auswege gar nicht erkennen. Dabei könnten uns gerade jene Ideen eines guten Lebens, die nicht dem eigenen Kulturkreis entstammen und die sich in anderen Teilen der Welt finden lassen, zu einer Umkehr inspirieren.

Ein weiterer Hinweis auf die beginnende kulturelle Transformation ist die wachsende Popularität einer zivilgesellschaftlichen Rückbesinnung auf Nutzung und Genuss von Natur in den Innenstädten großer Metropolen. Dazu gehören etwa Phänomene wie Urban Gardening, Guerilla Gardening und die erneute Popularität der innenstädtischen Imkerei. Urbane Landwirtschaft generell ist freilich kein neues Phänomen. Immer wieder bauten Städter während Krisen-

zeiten, Kriegen und anderen entbehrungsreichen Zeiten Nahrungspflanzen in Parks und städtischen Anlagen an.

Heutzutage jedoch findet diese Praxis trotz einer durch Überfluss gekennzeichneten Versorgungslage zahlreiche Nachahmer, gerade in den wohlhabenden Innenstädten Nordamerikas und Europas. Für manche mag das nur ein kurzlebiger Trend sein. Aber in der neuen Obsession mit dem Pflanzlichen zwischen den Betonwüsten der Städte könnte auch eine tiefere Bedeutung liegen, nämlich der Ausdruck eines existenziellen Bedürfnisses, sich mittels der eigenen Sinneserfahrungen mit der natürlichen Umgebung auf eine konkrete und sinnhafte Weise wieder zu verbinden. Urban Gardening bedeutet für viele seiner Anhänger, in einem von Boden und Pflanzen verkörperten Hier und Jetzt mit allen Sinnen eine längst vergessene Nähe zu anderen Lebewesen neu zu lernen und so auch ein Stück der eigenen Identität (wieder) zu finden.

Im Berufsalltag betonen wir normalerweise die analytische linke Hälfte unseres Gehirns und vernachlässigen die sensible Intelligenz der rechten Seite. Als Ergebnis der damit verbundenen ermüdenden Lernroutinen können wir uns nicht einmal einen Einkaufszettel im Supermarkt merken. Regelmäßiges urbanes Gärtnern aber könnte eine Form von Selbsthilfe sein, mit der wir dieser Misere entgegenwirken. «Verkörpertes Lernen», das sie ermöglicht, heißt, von der dualistischen Idee eines vom Körper getrennten Geistes geheilt zu werden, heißt, der Chimäre zu entkommen, die die Wirklichkeitsauffassung des modernen Europas dominiert hat. Das Konzept «verkörperten Lernens» folgt der Auffassung, dass wir die uns umgebende Welt in jedem ihrer Aspekte besser verstehen können, wenn unser ganzer Körper an einer Erfahrung teilnimmt, nicht nur der rationale Teil unseres Bewusstseins.

Urban Gardening greift auch auf die Prinzipien der Permakultur zurück. Inspiriert von systemischer Ökologie, von der Agroforstwirtschaft und der organischen Landwirtschaft, entwickelt sie neue Vorstellungen vom Zusammenhang zwischen Nahrungsmittelanbau und der Art, wie wir leben und wohnen. Wie der Mitbegründer der Permakultur, Bill Mollison, formuliert, besteht deren Ziel darin, nachhaltige und sich selbst erhaltende Lebenssysteme zu erschaffen, in denen die menschlichen Aktivitäten im Einklang mit den Bedürfnissen und Entwicklungswegen ihrer nichtmenschlichen Lebensgenossen stehen. Mollison sieht den Kern der Permakultur in der Philosophie, «mit und nicht gegen die Natur zu arbeiten».

Auch die Künste können eine fundamentale Rolle im Prozess der kulturellen Transformation hin zu Kulturen der Nachhaltigkeit spielen. Ihre Kraft liegt vor allem darin, dass sie die Beschaffenheit der Bilder verwandeln können, die wir uns von der Wirklichkeit machen – und damit die Wirklichkeit selbst verändern. Eine solche Transformation der Realität ist zentraler Teil der Praxis «ökologischer Künstler». In welcher Weise wird diese Wandlung wirksam? Auf den folgenden Seiten will ich diese Frage weiter erforschen.

Von Bananen, Arbeitern, Krabben und Künstlern

Was sehe ich eigentlich alles, wenn ich einen Krebs oder eine Banane in der Auslage eines Supermarktes erblicke?

Wir haben in unserer Welt beständig mit *gegenseitigen Abhängigkeiten* zu tun. Das gilt umso mehr in einem Zeitalter der Globalisierung. So sind etwa die Arbeitsbedingungen von Bananenpflanzern auf den karibischen Inseln und auch die Gesundheit der Ökosysteme dort auf spezifische Weise mit den globalen Handelsregeln verbunden – und vor allem mit dem Verhalten der Konsumenten auf der ganzen Welt, die die Bananen kaufen. Solche Faktoren und Abhängigkeiten können wir mitdenken, wenn wir ein Produkt aus dem Welthandel in einem Geschäft angeboten sehen.

Um der globalen Krise der Nichtnachhaltigkeit begegnen zu können, müssen wir uns diese gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen den unterschiedlichen Dimensionen der Krise vergegenwärtigen. Erst durch das Erfassen aller Dimensionen dieser vernetzten Beziehungen sind wir in der Lage zu verstehen, in welchem Teufelskreis wir stecken, wenn wir nur eine von ihnen ändern wollen. Wir müssen dafür eingefrorene Gewohnheiten auftauen, soziale Konventionen und «mentale Infrastrukturen» (wie es der Sozialpsychologe Harald Welzer formuliert) aufsprengen. Um aber eine Änderung herbeizuführen, ist es in erster Linie wichtig, dass wir uns selbst erlauben, mit Alternativen zu experimentieren und wirklich zu erfahren, wie sich ein Leben damit anfühlt. Eine sinnstiftende und inspirierende Weise, die verschiedenen Seiten einer solchen Praxis zu erfahren, ist in den vergangenen 40 Jahren von einer Reihe Zeitgenossen entwickelt worden, die sich als *Ökologische Künstler* (oder *Öko-Künstler*) bezeichnen.

Die in Südafrika geborene Künstlerin Shelley Sacks hat die gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen Bananen, Arbeitern und Konsumenten genauer betrachtet. Sie hatte dazu schon in den frühen 1970er Jahren in Südafrika begonnen, Bananenschalen zu sammeln und zu trocknen. Dabei hatte sie sich gefragt, in welcher Relation diese physischen Überbleibsel zu ihren Produzenten stehen und welche ökonomischen Netzwerke damit verbunden sein könnten. In den 1990er Jahren, mittlerweile in England, entwickelte Shelley daraus ein Projekt mit dem Titel *Exchange Values: Images of Invisible Lives*. Sie kaufte massenhaft Bananen, trocknete ihre Schalen und fügte sie dann zu großen, dunklen Matten

zusammen. Diese Matten versah die Künstlerin mit der Identifikationsnummer des jeweiligen Produzenten, die sie auf den Bananenkisten fand.

Aber das Kunstwerk bestand nicht allein aus dem materiell greifbaren Werk, sondern entstand auch aus damit verbundenen Gesprächen. So reiste Shelley auf die Kleinen Antillen in der Karibik, um die Bauern zu interviewen, die die in den gekennzeichneten Kisten gekauften Bananen produziert hatten. Die Künstlerin organisierte zudem Treffen mit Konsumenten in England, bei denen sie die Bananen schälte und die Anwesenden die Früchte essen durften. Sacks näherte also in ihrer Arbeit Produzenten und Konsumenten einander an. Die jeweils stattfindenden Gespräche kreisten immer wieder um die Frage gegenseitiger Abhängigkeiten, und häufig wurden dabei die Prinzipien eines fairen Welthandels diskutiert. Oft fanden solche Gesprächstreffen im äußeren Rahmen von Museen und Galerien statt, in denen das Werk ausgestellt wurde – aber auch etwa auf dem Weltgipfel für Nachhaltige Entwicklung 2002 in Johannesburg. Sowohl das Materielle, die süß duftenden Bananen, als auch das Soziale, die Stimmen von Konsumenten und Bauern, die von ihren ziemlich bitteren Arbeits- und Lebensbedingungen berichteten, wurden so zu gleichermaßen tragenden Säulen des Werkes – und beide Kanäle der Erfahrung sind in der Lage, unser Handeln zu beeinflussen.²

Laut Shelley Sacks können die Erfahrungen, die den Menschen durch ihre Kunstinstallation ermöglicht werden, transformative Kraft entfalten: «Zwar vermag der Konsument, der sich hinsetzt und der (aufgezeichneten, d. Übers.) Stimme eines unsichtbaren Produzenten lauscht, in diesem Moment dessen Lebenssituation auf keinerlei Weise zu ändern. Doch gerade die Abwesenheit ist eine intensive Erfahrung. Wenn mittels der Bananenmatten die «Haut» dessen, der sie unter großen Mühen produziert hat, vor uns ausgestreckt wird und seine Stimme in uns erklingt, kann das die Imagination der Beteiligten wachrütteln. Eine derartige Erfahrung kann unser Inneres so stark bewegen, dass wir diese Bewegung nach draußen in die Welt tragen. Menschen beschreiben mir immer wieder, wie eine solche Erfahrung ihnen ermöglichte, die Dinge anders zu sehen und entsprechend neue Wege auszuprobieren, um sich am Aufbau einer besseren Welt zu beteiligen.»

Gute Beispiele ökologischer Kunst verbinden dieses transformative Engagement auf mehreren Ebenen. Sie kreisen immer um Themen, bei denen sich ökologische, soziale, kulturelle, politische und ökonomische Dimensionen überschneiden. Die entsprechenden Werke untersuchen Beziehungen zwischen Menschen und anderen Wesen (Tieren, Pflanzen etc.) und machen diese Beziehungen damit erst sichtbar – und zwar in all ihrer Vielschichtigkeit, genau so *hier und jetzt wie dort und dann*, also kurzfristig und langfristig, von der lokalen bis zur globalen Ebene. Sie verweisen uns auf jene gegenseitigen Abhängigkeiten, die wir im Auge behalten müssen, und sie experimentieren mit diesen Verflechtungen in aller Offenheit eines improvisatorischen Stils. Ökologische Künstler sind dabei

2 Shelley Sacks: «Exchange Values Six Years On», 2002. www.exchange-values.org

meist keine Einzelkämpfer, sondern sie bemühen sich vielmehr darum, gemeinsame Räume für größere Gemeinschaften zu erforschen und damit immer auch deren Situationen zu verändern. Auch ökologische Kunst setzt dabei auf jenes kollaborative Prinzip, das ich bereits bei der Beschreibung der Commons- und Transition-Town-Bewegung geschildert habe.

Zwei andere wichtige Protagonisten eines ökologischen Kunstansatzes beschäftigten sich nicht mit karibischen Bananen, sondern mit einer Krabbenart aus Sri Lanka. Das entstehende Werk gestaltete sich im Rahmen eines zwölf Jahre dauernden Prozesses, der die Künstler als führende Köpfe der internationalen Öko-Art-Szene etablierte. Von 1972 bis 1984 arbeiteten die US-Künstler Helen Mayer Harrison und Newton Harrison an ihrem *Lagoon Cycle*. Dabei kombinierten sie ihre künstlerische Fragestellung mit einer sorgfältigen wissenschaftlichen Untersuchung über die Komplexität der ökologischen Bedingungen, unter denen die fernöstlichen Krabben ihren Fortpflanzungszyklus auch unter Laborbedingungen in Kalifornien aufrechterhalten können. Das Künstlerduo verwandelte die Aufzeichnungen seiner Lernzyklen in den Text und die Bilder ihres Werkes (als Ausstellung und als gleichnamiges Buch) mit dem Titel *Lagoon Cycle*.

Die Geschichte des *Lagoon Cycle* entfaltet sich im kommunikativen Austausch zwischen zwei Hauptcharakteren: Dem «Lagunen-Macher», der technische Lösungen zur Reparatur von Ökosystemen vorschlägt, und dem «Zeugen», der solche Vorschläge kritisch beurteilt und hinterfragt. Beide besuchen Sri Lanka, sammeln Details über das Land und befragen die örtlichen Fischer über die Lebensgewohnheiten der von ihnen gesammelten Krabben. Der «Lagunen-Macher» ist begierig darauf, diese Krabben zu importieren – ausdauernde Kreaturen, die auch unter widrigen Umständen überleben können. Er möchte zuhause in Kalifornien deren Lebensbedingungen künstlich rekonstruieren, um die Tiere dort zu züchten. Das jedoch stellt sich als schwierig heraus. Der «Lagunen-Macher» gibt seinen Traum jedoch nicht auf. Er nimmt sich schließlich vor, Krabben-Aquakultur-Systeme im großen Stil zu konstruieren.

Diese Utopie verbindet er mit dem grandiosen Plan, durch ein neu geschaffenes künstliches Ökosystem den stark belasteten kalifornischen Saltonsee zu säubern. Angesichts der Dimensionen des ökologischen Desasters, das sich im Saltonsee ereignet hat, plant der «Lagunen-Macher» ein gigantisches System von Kanälen, durch die das belastete Wasser aus dem Saltonsee in den Golf von Mexiko und somit in den Pazifischen Ozean gespült werden kann. Der «Zeuge» warnt den «Lagunen-Macher» beständig vor den Konsequenzen solcher Träume. Gemeinsam stellen sie schließlich fest, dass es ein kurzsichtiger, ja wahnsinniger Akt wäre, das verschmutzte Wasser aus dem Saltonsee einfach nur in den Pazifik umzuleiten.

Bei ihren Bemühungen um Verständnis und Kontrolle stoßen die beiden Protagonisten auf weitere Hindernisse und begegnen ebenso einer Reihe sehr bemerkenswerter Dritter. Diese Gestalten repräsentieren Idealtypen, die die Kultur und Gesellschaft der durch das Kunstprojekt miteinander verbundenen

jeweiligen Länder Sri Lanka und USA in besonderer Weise auf den Punkt bringen. So illustrieren die Gestalten der Buchgeschichte etwa die Funktionsweise der Marktwirtschaft und die verfestigten Standpunkte mancher kapitalistischer und marxistischer Ansichten.

Großen Einfluss auf das Werk der Harrisons hat die *NaturKultur* Asiens. So lernten die Künstler im Lauf ihrer Arbeit zu schätzen, wie tief die Kultur Sri Lankas mit der Natur des Landes verflochten ist – eine Situation, die sich von der in den USA mit ihrer der Natur teils stark entfremdeten Kultur deutlich unterscheidet. Die Lernzyklen, die das Künstlerpaar während der langen Entstehung des Werkes durchläuft, verweben die Muster komplexer ökosystemischer, sozio-ökonomischer und technologischer Bezüge immer tiefer ineinander. *Lagoon Cycle* (abgeschlossen in den 1980er Jahren) endet schließlich mit einem Ausblick auf den globalen Klimawandel, indem es die poetische Vision eines gnädigen Rückzugs der Menschen von den Stränden des Meeres und der Flüsse zeichnet.

Die Arbeiten von Shelley Sacks über Bananen und ihre Produktionsbedingungen sowie die Abenteuer der Harrisons mit den Krabben Sri Lankas sind zwei Highlights aus einer wachsenden Zahl maßgeblicher Beispiele ökologischer Kunst. Oft bestehen solche Öko-Kunst-Projekte aus realen Interventionen in die Wirklichkeit, in eine Landschaft etwa. Sie geben dabei Erfindungen Raum, die lokale und regionale Ökosysteme erneuern und dabei die dort lebenden Gemeinschaften zu mehr Teilhabe ermächtigen können. Einem kollektiven Statement zufolge, das vom «Ecoartnetwork», einem internationalen Zusammenschluss von Praktikern, verfasst wurde, soll ökologische Kunst «einer ökologischen Ethik folgen, sowohl ihrem Inhalt als auch ihrer Form/ dem Material nach. Ökologisch arbeitende Künstler sollten generell eines oder mehrere der folgenden Prinzipien berücksichtigen:

- Achtsamkeit ausüben gegenüber dem Netzwerk der Wechselbeziehungen in unserer Umwelt – gegenüber den physikalischen, biologischen, kulturellen, politischen und historischen Aspekten von Ökosystemen;
- Werke hervorbringen, die natürliche Materialien einsetzen oder natürliche Energieformen der Umwelt nutzen, wie etwa Wind, Wasser oder Sonnenlicht;
- beschädigte Naturräume in Obhut nehmen, sie restaurieren und ihre Schäden behandeln;
- die Öffentlichkeit über ökologische Dynamiken und die Umweltprobleme, vor denen wir stehen, informieren;
- ökologische Abhängigkeiten radikal neu denken und einen schöpferischen Blick entwickeln, um neue Möglichkeiten der Ko-Existenz, der Nachhaltigkeit und des Heilens zuzulassen».³

3 Interne Debatte in der Mailing-Liste des «Ecoart»-Netzwerkes zur Vorbereitung eines Wikipedia-Eintrages (November 2011). Siehe auch www.ecoartnetwork.org.

In ihren besten Momenten ist Öko-Kunst nicht nur Mittel zur Bewusstmachung und zur Mobilisierung der Gemeinschaft. Sie erhöht auch unsere Sensibilität gegenüber der tiefen Verflochtenheit der Welt um uns herum. Uns wird es in der Tat nicht gelingen, einen Umgang mit komplexen gegenseitigen Abhängigkeiten zu finden, solange wir sie immer nur durch die Linse der modernen Dichotomien sehen, die wir uns als habituelle Gedankenmuster angewöhnt haben. Aber erst jenseits der in ihnen zementierten Leib-Seele-Trennung liegen die Gelegenheiten zu einem wahrhaft verkörperten Lernen. Und erst jenseits der Staat-Markt-Dichotomie liegen die Möglichkeiten, Gemeinschaften zur Teilhabe zu ermächtigen, indem sie kollektiv ihre Gemeingüter pflegen.

Es gibt noch eine weitere fundamentale Dichotomie, die unser Verständnis der Wirklichkeit vernebelt: die Spaltung zwischen Natur und Kultur. Um diese Dualität zu überwinden, müssen wir lernen, den Wert und die Vitalität der Komplexitäten der *NaturKultur* zu würdigen. Damit will ich mich im nächsten Abschnitt beschäftigen.

NaturKultur: Die Schönheit dynamischer Komplexität

«Natur» ist das, was immer schon da ist, sowohl «da draußen» als auch «ganz tief innen» in uns selbst. Während der Morgenröte des Lebens auf der Erde war diese «Natur» auf unserem Planeten eine physikalische und leblose, aber bereits hochkomplexe Umgebung. Zum Beginn der Menschheitsgeschichte bestand «Natur» aus einer Biosphäre voll von Leben, also aus einem komplexen Ensemble von Ökosystemen und biogeochemischen Zyklen.

«Kultur» wird meist als die spezifische Eigenschaft der Art *Homo sapiens* aufgefasst, durch die sich dieser von allen anderen Tieren unterscheidet. Gleichwohl identifizieren manche Verhaltensforscher Formen von «Proto-Kultur» auch bei Tieren, insbesondere bei Menschenaffen wie Schimpansen oder Bonobos. Von den Hunderten der bestehenden Kultur-Definitionen fassen viele Kultur unter einem typischen Doppelaspekt auf: einerseits als einen innerhalb einer Gesellschaft geteilten Zusammenhang von Werten, Ansichten und Auffassungen; andererseits als ein Feld von Praktiken und Regeln und Konventionen, welche die vielfältigen Lebensstile innerhalb einer Gesellschaft irgendwie formen.

Kulturen und die von ihnen entwickelten Vorstellungen bestimmen auch unser Bild der Natur. Was wir für Natur halten, schlägt sich in der belebten Welt in Form materieller Gestalten nieder – etwa als wilde oder als pastorale Landschaft, als ländliche oder als städtische Umgebung. Im Laufe der Geschichte haben Kulturen immer wieder die Natur verändert und so die künftige Entwicklung der Ökosysteme mitgeprägt, in denen sich menschliche Gesellschaften entwickeln. Im Gegenzug setzten ökologische Kontexte die Bedingungen für die Evolution menschlicher Kulturen. Heute hat sich für Menschen, aber auch für eine Reihe anderer Arten, die Natur auf intime Weise mit einer Vielzahl menschlicher Kulturen vermischt.

Natur existiert nicht in einem festgelegten Zustand, sondern entfaltet sich seit dem Anfang unseres Universums und schon lange vor der Entstehung des Lebens in einem vielschichtigen und überraschenden Evolutionsprozess. So führte etwa die Bildung von Sternen zum Aufbau vorher nicht gekannter, komplexerer Materie. Dieser Prozess einer kosmischen Evolution führt immer wieder dazu, dass unwahrscheinliche Dinge reale Existenz gewinnen. Ähnlich unkalkulierbar wandeln sich die menschlichen Kulturen ohne Unterlass und entwickeln sich in

Richtungen, die sich nicht vorhersagen lassen – manchmal an ihre Umgebung angepasst, manchmal aber auch so, dass sie ihren eigenen Kollaps provozieren.

Wenn man auf all diese Prozesse – seien es Vorgänge in menschlichen Kulturen, seien es Abläufe aus dem Reich des Lebendigen oder im ganzen Universum – aus einer sehr weit gefassten Perspektive schaut, «bleibt das einzig Konstante die Improvisation» (wie die Harrisons in ihrem *Lagoon Cycle* schreiben).

Natur ist das, was immer schon da ist. Heute sollten wir freilich das, was immer schon da ist, besser als «NaturKultur» verstehen. Es hat wenig Sinn, darauf zu beharren, «Natur» und «Kultur» als zwei separate Räume zu verstehen. Wir sollten von der Angewohnheit der Moderne genesen, immer wieder reale Komplexität zu atomisieren, zu reduzieren und zu fragmentieren, indem wir sie durch vorgeblich klare Konzepte und Definitionen auf ihre einfachen Bestandteile «zurückzuführen» versuchen. Es ist an der Zeit, die Schönheit von *Natur-Kultur* zu würdigen, die ihre Lebendigkeit aus einer unreduzierten und unreduzierbaren Fülle bezieht.

Aber was verstehe ich unter Komplexität, und was hat dieses Verständnis mit Lebendigkeit zu tun? Das Thema Komplexität hat der französische Philosoph und transdisziplinäre Forscher Edgar Morin in beeindruckender Weise ins Zentrum seines vielbändigen, über seine gesamte Lebenszeit fortgeschriebenen Werkes «Die Methode» («La Méthode») gerückt. Morin plädiert darin für die Notwendigkeit, *Einheit* und *Vielfalt* zugleich zu denken. Morin argumentiert, dass wir immer zugleich unter den einander scheinbar widersprechenden Perspektiven von *Antagonismus*, *Komplementarität*, *Wettbewerb* und *Einheit* denken müssen. Jede wirkliche Beziehung, so Morin, komme erst durch die zwischen diesen konträren Standpunkten bestehenden Spannungen zustande.

Morin versucht, diese Auffassung durch die Beobachtung gegenseitiger Abhängigkeiten in der wirklichen Welt nachzuweisen – etwa in der Biologie. So beinhaltet die Beziehung zwischen Räuber und Beute

- Antagonismus (welcher je nachdem zum Verhungern des Räubers oder zur Vernichtung der Beute führen kann);
- Komplementarität (Räuber und Beute sind voneinander abhängig, damit die jeweilige Population eine gesunde Größe behält und weder ins Unermessliche anschwillt und ihren Lebensraum zerstört noch auf den Nullpunkt schrumpft);
- Wettbewerb (in dem jede Seite Tricks entwickelt, um die andere zu übervorteilen; außerdem besteht Wettbewerb zwischen den Individuen der jeweiligen Räuber- und Beutepopulation);
- Einheit (Räuber und Beute hängen darin miteinander zusammen, dass sie gemeinsam ein Ökosystem formen und sein Funktionieren aufrechterhalten).

Um Komplexität zu verstehen, müssen wir diese vier Typen von Beziehungen immer gemeinsam betrachten und dürfen sie nicht zu Zwecken der rationalen

Vereinfachung voneinander trennen. Das heißt, wir müssen uns vor den Vereinfachungen des Reduktionismus hüten, wie sie so tief in der westlichen Denktradition angelegt sind. Wir müssen aber ebenso den Versuchungen widerstehen, auf eine holistische Weise die Wirklichkeit glattzubügeln und auf das «große Ganze» und die Versöhnung der Gegensätze hin zu simplifizieren. Genau das meinte Morin, als er sagte: «Das Ganze ist mehr UND weniger als die Summe seiner Teile». Das heißt:

- Der Reduktionismus ignoriert, dass das Ganze größer ist als die bloße Kombination einzelner Elemente und auch als deren jeweilige einzelne Beziehungen untereinander. Der Reduktionismus blendet aus, was Wissenschaftler heute als «Emergenz» neuer Ebenen von Realität bezeichnen. Solche Emergenz führt zu Sprüngen in der Wirklichkeit, die sich dann in logischen Diskontinuitäten auswirken.
- Die holistische Tendenz zur Vereinfachung nimmt ihrerseits nicht zur Kenntnis, dass das Ganze auch immer weniger als die Summe seiner Teile ist. Das Ganze unterdrückt bestimmte Eigenschaften seiner Elemente, indem es ihnen übergeordnete Regeln und Zwänge auferlegt.

Wir müssen darum über verschiedene Niveaus von Teilen und Ganzheiten hinweg zu würdigen lernen, dass kreative Widersprüche zwischen verschiedenen Logiken der Weltbeschreibung bestehen bleiben, die sich nicht weiter auflösen lassen. Wir müssen die hochgradige Ambivalenz, Unbestimmtheit und Unsicherheit hinnehmen, mit denen wir in der Wirklichkeit und in unseren Leben konfrontiert sind. Seit dem Sommer 2010 wiederholt der Öko-Künstler David Haley daher immer seinem Publikum gegenüber: «Wir müssen lernen, keine Angst mehr vor Komplexität zu haben!»

Warum ist für die Lebendigkeit Komplexität so entscheidend wichtig? Lebendigkeit ist die beständige Erneuerung des Lebens durch andauernde Transformationen. Sie wird durch ein immerwährendes Improvisieren vorangetrieben. Zu diesem gehören Zyklen von Versuch und Irrtum ebenso wie das Ausprobieren einer Vielzahl von jeweiligen Alternativen – wie bei den Harrisons und ihrer Devise: «Nur die Improvisation bleibt eine Konstante». Es gibt keine feststehenden Rezepte für evolutionären Erfolg. Daher beruht Lebendigkeit auf «Resilienz» – auf der Fähigkeit, sich von Störungen zu erholen und an deren Energie nicht zugrunde zu gehen, sondern sie sogar zu einem Teil der Lösung zu machen.

Resilienz bezieht sich auf die Fähigkeit eines Systems, Schwankungen auszuhalten, Einflüssen zu widerstehen, Wandel zu ertragen und sich an diesen anzupassen, ganz gleich, ob die Veränderungen von der «Außenseite» oder der «Innenseite» (dem eigenen Körper oder der eigenen Innenwelt) kommen. Resilienz beschreibt also die Fähigkeit, auf lange Sicht zu überleben, indem die Beziehungen zur Umgebung beständig aktiv transformiert werden. Aber zur Ausbildung von Resilienz ist es notwendig, dass möglichst viel Diversität – sowohl

biologische wie kulturelle – erhalten wird, damit diese als Reservoir dienen kann, um vom Unerwarteten zu lernen.

Der französische Gelehrte Michel de Certeau schrieb über das Werk der Harrisons: «Kunst ist das, was durch unsere Achtsamkeit aus der Natur entstehen kann». Achtsamkeit für die dynamische Komplexität von *NaturKultur* ist jedoch nicht allein ökologischen Künstlern im engeren Sinne vorbehalten. So bezieht sich der international renommierte Gärtner Gilles Clément in seiner Arbeit ebenfalls auf das Prozessuale, ewig Wandelbare der Lebendigkeit. Clément versteht seine Gärten – wie die Natur und das Leben – als eine konstante Transformation. Sein gärtnerisches Werk vermittelt ein Bild von lebender Landschaft, welches weder der unterjochten und entfremdeten Natur der Moderne entspricht noch dem Klischee erhabener und jungfräulicher Wildnis, die noch durch keines Menschen Berührung verdorben wurde. Cléments Auffassung der Natur würdigt die Gleichzeitigkeit einer Vielzahl von Arten und Interaktionen, inklusiver typischer menschlicher Eingriffe und Verantwortlichkeiten. Ein solches künstlerisches Modell ist auf der konstanten Suche nach neuen Partnerschaften mit der Natur. Cléments Gärten setzen dafür drei Schlüsselideen um und transformieren so sein Verständnis von *NaturKultur* in echte Landschaft – im «Bewegten Garten», im «Planetengarten» und in der «Dritten Landschaft».

Die Idee des «Bewegten Gartens» geht zurück auf Beobachtungen, die Clément an Brachflächen machte, die einst bewirtschaftet waren und nun langsam durch eine Vielzahl von Pflanzen und Insekten zurückerobert werden. In einem dergestalt von natürlicher Sukzession inspirierten Garten geht es für den Gestalter und Pfleger nicht länger darum, die vorhandenen Arten zu kontrollieren und sie in vorbestimmte geometrische Schablonen eines gestalterischen Layouts zu drängen. Die Rolle des Gärtners besteht vielmehr darin, die evolutionären Wechselspiele zwischen diesen Arten zu beobachten, von ihnen zu lernen, sie zu erforschen und zu interpretieren und dann behutsam neue Aspekte zu entwickeln, um die dynamische Balance zwischen den Spezies zu fördern und vor allem die Biodiversität zu erhöhen. Cléments Motto lautet entsprechend: «So viel wie möglich *mit ihnen* [den vorhandenen Arten, d. Übers.] tun und so wenig wie möglich *gegen sie*».

Ein solcher Gärtner verbringt mehr Zeit mit Beobachten als mit Unkrautjäten. Er fertigt nicht erst das Design eines Gartens auf dem Papier und setzt dann den Entwurf um, sondern lernt, während er die Landschaft gestaltet, in einem iterativen Prozess von *Versuch und Fehlversuch* beständig dazu. Dynamische Rhythmen sind ihm wichtiger als vorgegebene ästhetische Formen. So gestattet Clément in vielen seiner Gärten den Pflanzen, sich (durch Neu-Aussaat, Ableger oder ausgreifendes Wachstum) durch den Garten zu bewegen, und versucht nicht, ihre Entwicklung einzuschränken. Auch wenn eine Pflanze mitten auf einem Gartenpfad wächst, wird sie nicht beschnitten oder gar ausgegraben. Stattdessen werden die Besucherwege umgeleitet. Sie passen sich im Lauf der Zeit an die Veränderungen an, die von den Wanderbewegungen der verschiedenen Pflanzen ausgehen.

Im «Planetengarten» illustriert Clément die Auffassung, dass sich die Erde als Ganze auch als einziger großer Garten betrachten ließe. Von diesem Standpunkt aus versucht er, die Verantwortlichkeiten des Gärtners neu zu denken. So wendet sich Clément etwa gegen die fundamentalistische Auffassung, aus anderen Ökosystemen eingewanderte Arten konsequent als «invasive Spezies», als Feinde zu betrachten – eine Sicht, zu der eine rigide und zu statische Auffassung natürlicher Prozesse führe. Auch Edgar Morin betont, dass Ökosysteme nicht als fertige Strukturen betrachtet werden dürfen, sondern als Prozesse, die sich entwickeln. Entsprechend meint Clément, dass die Bedeutung eingewanderter Arten an ihrem Verhalten gemessen werden müsse, nicht an ihrem Herkunftsort (eine Haltung, die übrigens auch für die Beurteilung von Menschen gilt). Auf der einen Seite bedrohen bestimmte eingeschleppte Arten die Vielfalt ganzer Ökosysteme, auf der anderen aber können manche Neuzugänge die evolutionären Transformationen eines Lebensraums auch stimulieren.

Darum sollte der Gärtner vorsichtig und von Fall zu Fall versuchen, die Rolle bestimmter Arten zu evaluieren. Er spielt dann quasi die Rolle eines Ehevermittlers zwischen verschiedenen Pflanzen, Insekten und anderen Tieren. Clément entwickelte die Thematik des Planetengartens vor allem in der «Domaine du Rayol» im südfranzösischen Département Var. Hier experimentierte er auf einem 20 Hektar großen Gelände mit einer wilden Mischung von typischen Vertretern mediterraner Ökosysteme aus der ganzen Welt. Er machte auch nicht davor Halt, die Rolle von Waldbränden bei der Aufrechterhaltung der Vielfalt einzubeziehen.

Die «Dritte Landschaft» (in Anspielung auf den «Dritten Stand» in Frankreichs Ancien Régime) ist schließlich für Clément die Summe aller irdischen Räume, die sich selbst überlassen bleiben: Ödland, Industriebrachen, Straßenränder, Böschungen und Naturschutzgebiete. Clément weist darauf hin, dass diese Landschaften die Biodiversitätsreserve der Welt darstellen, einen Gen-Pool für die Zukunft. Indem der Gärtner die Bedeutung dieser Dritten Landschaft betont, möchte er auch den Gesetzgeber dazu verführen, Räume für das Unbestimmte, das Ungeplante zu reservieren. Die Dritte Landschaft ließ Clément unter dem Namen «Ile Derborence» in einer seiner Gartenanlagen Wirklichkeit werden. Im «Parc Matisse» in der nordfranzösischen Stadt Lille erhöhte er 3500 Quadratmeter auf ein Niveau von 7 Metern oberhalb der übrigen Landschaft und koppelte diese Fläche von jedem menschlichen Zugang ab. Hier darf Leben sich frei von jedem menschlichen Einfluss entfalten. Der Ort ist für Besucher nicht erreichbar – gleichwohl aber weithin sichtbar und somit stets präsent.

Clément feiert in seinen Gärten nicht die viel zitierte postmoderne Unordnung. Auch sucht er keine oberflächliche Romantik. Stattdessen verdeutlicht der Gestalter das hochkomplexe Spiel von Ordnung und Unordnung, Organisation, Desorganisation und Reorganisation. Darin entwickelt er so etwas wie das gestalterische Gegenstück von Edgar Morins Reflexionen über die Komplexität des Lebendigen. Clément interessiert sich für spontane Naturprozesse und für Möglichkeiten, diesen Prozessen in die Hände zu spielen und sich von ihnen

leiten zu lassen. Im Gegensatz dazu rekonstruieren viele romantische Gärtner eine Illusion schöpferischer Natur, die in Wahrheit auf versteckten Interventionen der Gestalter beruht.

Nach der ökologischen Kunst und den Bewegungsgärten möchte ich mich einem weiteren exemplarischen Bereich zuwenden, von dem wichtige Anstöße hin zu Transformationen in Kulturen der Nachhaltigkeit ausgehen: Der «Queer Ecology». Dieser Begriff fügt meinem Standpunkt eine wichtige Komponente von Freiheit hinzu: Um die ganze Dimension dynamischer Komplexität von *Natur-Kultur* zu erfassen, hilft es, sie mit einer offenen Perspektive auf selbstbestimmte geschlechtliche Identität zu vergleichen.

Die «Queer Ecology» entstand vor einer Dekade am Schnittpunkt von Queer Studies und Ökofeminismus, der selbst ein Crossover von Feminismus und der Umweltrechtsbewegung ist. Die Queer Ecology betont die unglaubliche sexuelle Kreativität der *NaturKultur*. In der Tat ist die Sexualität in der belebten Welt, ob sie Reproduktionszwecken dient oder nicht, viel komplexer, vielgestaltiger und wechselhafter, als noch vor ein paar Jahrzehnten unter dem Bann einer rein funktionalen Auffassung der Evolution angenommen (und gelehrt) wurde.

Viele europäische und nichteuropäische Gesellschaften haben sich im Laufe der Geschichte mit dem Vorurteil geplagt, dass die einzig akzeptable, quasi gottgegebene Art der Geschlechtlichkeit in einer heterosexuellen Ausrichtung besteht – ausgeübt einzig zu Fortpflanzungszwecken. Andere Formen der Sexualität wurden in den vergangenen Jahrhunderten unterdrückt und als «unnatürlich» gebrandmarkt. Und noch heute sind eine Menge Zeitgenossen, vor allem religiöse Extremisten, davon überzeugt, dass jede Art von Sex, der außerhalb eines normativen heterosexuellen Rahmens stattfindet, «wider die Natur» sei. Die Queer Ecology arbeitet daran, diesen unbegründeten Vorurteilen den Boden zu entziehen, indem sie aufzeigt, dass Natur und Kultur eine Unzahl sexueller Möglichkeiten hervorgebracht haben. Ein «queer»-ökologischer Blick auf die Kulturgeschichte erinnert uns etwa daran, dass im Mittelalter Europäer noch nicht von heterosexuellen christlichen Normen gelenkt wurden, und dass später die europäischen Kolonisatoren die viel flexibleren Ausprägungen der Sexualität bei den Ureinwohnern Amerikas unterdrückten.

Wie Alex Johnson beobachtet, liegt das Interesse, der Ökologie eine «queere» Perspektive zu verleihen, darin, «es Menschen zu ermöglichen, eine unbegrenzte Zahl möglicher Naturen anzunehmen. Die belebte Welt hat Monogamie hervorgebracht. Aber sie erfand auch Orgien, Genderwechsel und das Klonen. Was ist dann natürlich? Alles davon. Nichts daran. Anstatt die mehr-als-menschliche Welt als Rechtfertigung zu benutzen, um ein bestimmtes Verhalten zu legitimieren oder ein anderes zu verurteilen, sollte man die mehr-als-menschliche Welt als einen Nachweis der Schöpfungskraft und der Vielfalt des Lebens auffassen – und entsprechende Demut empfinden. Wir können getrost damit aufhören, uns zu beglückwünschen. Stattdessen sollten wir aufstehen und der köstlichen Komplexität applaudieren. Wir sollten diese Komplexität das *Queere* nennen und

diesen Begriff als ein Verb verwenden. Kurz, wir sollten unsere Ökologie *queer machen.*»⁴

Zudem sehe ich in der Queer Ecology ein Gegenmittel gegen all jene holistischen Ideale der Einheit und des Konsenses, die immer auch das Potenzial haben, auf einen Öko-Totalitarismus hinzuführen. Wir sollten darum solche Diskurse und Praktiken fördern, die den Pluralismus stärken, die Konflikte und Spannungen zulassen, Kompromisse ermöglichen und den Wettbewerb durch Vermittlung und gemeinschaftliches Aushandeln fördern – und die damit eine politische Sphäre auf Augenhöhe solcher Kulturen der Nachhaltigkeit anstreben, die auf komplexer Uni-Pluralität beruhen. Über das traditionelle liberalistische Verständnis von Pluralismus hinaus rüttelt uns die Empfindung der *Queerness* in der Vitalität der *NaturKultur* geradezu auf, die Vielfalt der Seinsweisen in dieser Welt endlich anzuerkennen.

Eine Queer Ecology kann im Gegensatz zu einer die Ambivalenzen ausblendenden harmonischen Kultur der Natur zu unserer Empfänglichkeit für die Uni-Pluralität der Wirklichkeit beitragen. Und das schließlich ist eine Aufgabe der Ästhetik.

4 Siehe <http://www.orionmagazine.org/index.php/articles/article/6166/>

Ästhetik: Empfänglichkeit für «das Muster, das verbindet»

Der Suchprozess hin zu einer nachhaltigen Behandlung der Wirklichkeit verlangt von uns, unsere Sensibilität gegenüber den gegenseitigen Abhängigkeiten innerhalb der zeitgenössischen (nicht)nachhaltigen Entwicklungen zu verfeinern und die vielfältigen und lebendigen Gewebe der *NaturKultur* feinfühlicher zu erfassen. Das ist sowohl ein ästhetischer als auch ein ethischer Imperativ.

Gregory Bateson definiert Ästhetik als die «Empfänglichkeit für das Muster, das verbindet». Damit meint er eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit, die Menschen nicht nur mit anderen Menschen teilen, sondern auch mit anderen Lebewesen. Für Bateson besteht Ästhetik auch in dem, was auf das «verbindende Muster antwortet». Er definierte die «ästhetische Neigung», die allein geistige Systeme zeigen, als «Fähigkeit, in allen Systemen, denen sie begegnen, jene Charakteristika zu erkennen, die den eigenen entsprechen». Eine typische ästhetische Frage aus dieser Sichtweise wäre dann etwa: *Welche Beziehung hast du zu dieser Kreatur? Welches Muster verbindet dich mit ihr?*

Einen stark ausgeprägten Sinn für Ästhetik zu haben bedeutet für Bateson eine besonders ausgeprägte Empfänglichkeit für das Meta-Muster des Organischen – und damit Geistigen – zu besitzen, das alle belebte Welt eint. Bateson interessiert sich darum weniger für eine Art der Wahrnehmung, die sich allein mit Detailunterschieden zwischen den Elementen der belebten Welt aufhält – obwohl gerade das die hauptsächliche Beschäftigung der heutigen Wissenschaft bildet. In Batesons Augen sollten solche vergleichsweise kleinen Unterschiede zwar berücksichtigt werden, sie dürften uns aber nicht den Blick für die größere Einheit der belebten Welt verstellen.

Um damit auch noch einmal auf Krabben zurückzukommen (wenn auch nicht auf die der Harrisons von Sri Lanka): Bateson versuchte, einer Gruppe Kunststudenten einst das «Muster, das verbindet» mithilfe einer toten Krabbe auf dem Tisch zu vermitteln. Er bat die Studenten zu erklären, warum diese Krabbe einmal ein belebter Organismus gewesen sei und nicht ein bloßes Ding. Die Studenten sollten dabei freilich nicht mit biologischem Buchwissen antworten, sondern eine Lösung allein dadurch finden, dass sie die Krabbe genau betrachteten. Sie sollten so tun, als hätten sie nie zuvor eine Krabbe erblickt.

Die Studenten begannen mit der Beobachtung, dass der Körper der Krabbe Achsensymmetrie aufweist (zwischen der rechten und der linken Körperhälfte).

Dann erkannten sie, dass diese Symmetrie nicht absolut ist (eine Schere ist größer als die andere). Sie sahen auch, dass zwischen den einzelnen Elementen, die einander entsprechende Körperbereiche bilden, regelmäßige Beziehungen herrschen (beide Scheren sind aus den gleichen Teilen aufgebaut). Dann wurde ihnen klar, dass solche Verhältnisse ebenfalls bei Individuen anderer Arten bestehen (sowohl bei der Krabbe als auch beim Menschen herrscht Symmetrie, sind die Extremitäten links und rechts gleich aufgebaut etc.) und auch zwischen Individuen verschiedener Arten (es gibt Entsprechungen zwischen den funktionalen Teilen der Krabbe und des Menschen).

Bateson behauptete, dass eine Sensibilität, die solche Vergleiche aufzustellen in der Lage ist, biologische Wurzeln in einer unbewussten Ebene unseres Selbst hat und dass gerade diese Ebene in modernen Gesellschaften zunehmend betäubt wird. Er ermutigte beständig dazu, die «Empfänglichkeit für das Muster, das verbindet» zurückzugewinnen und so einen Sinn für die ästhetische Einheit der Welt wiederzuerlangen – und damit auch die Grundlage einer ökologischen Ethik, an der es der Menschheit gegenwärtig so bitter mangelt. Bewusste, zweck- und zielorientierte analytische «Rationalität» bieten uns zwar schnelle Abkürzungen zu dem, was auf den ersten Blick wie Lösungen unserer dringendsten Probleme anmutet. Aber diese Abkürzungen benutzen wir um den Preis unserer tieferen geistigen Fähigkeiten. Sie simplifizieren die geistige Konstruktion der Wirklichkeit und sperren uns in einer immer weiter verflachenden und selbstzentrierten Wahrnehmungsweise ein.

Kunst, die der Richtung jener Ästhetik folgt, die Bateson beschreibt, kann uns eine Kommunikation zurückgeben, die die Mittel des bloßen Bewusstseins überschreitet und uns wieder mit dem in unserem Leib verkörperten Wissen verbindet – so wie mit den vielen intuitiven und unterbewussten Quellen der Wirklichkeitserfahrung, die in uns selbst liegen. Batesons Ästhetik ruft ein geistiges Vermögen auf den Plan, das das Bewusstsein überschreitet und von dem bewusste Wahrnehmung und Reflexion nur einen kleinen Teil bilden. Ähnlich verhält es sich in anderen Bereichen der menschlichen Ausdrucksfähigkeit. So ließe sich in der gleichen Stoßrichtung über die symbolischen Formen unserer Sprache sagen, dass auch sie mit einer Tiefe der Verkörperung in Verbindung stehen, die sich rational nicht ganz erfassen lässt. Das hieße: Poesie ist nicht etwa verzerrte und speziellen formalen Zwängen unterworfen Prosa, sondern vielmehr ist Prosa Poesie, die von Logik kontrolliert und eingeschränkt wird.

In einem Vortrag von 1970 erklärte Bateson, dass Kunst «mit den Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Niveaus geistiger Prozesse befasst ist [...]. Künstlerische Meisterschaft ist die Kombination vieler Ebenen des Geistigen zu dem Zweck, [...] eine Aussage über die Art ihrer Kombination zu machen.» Dieses Programm nimmt exakt die Stoßrichtung auf, die von der Künstlerin Shelley Sacks in ihrem Werk *Exchange Values* verfolgt wird. Shelley möchte den Teilnehmern durch ästhetische Gestaltung von Lebendigkeit ein «erweitertes Bewusstseinsfeld» eröffnen. Durch diese Erfahrung wird es den Teilnehmern, wie

Bateson ausdrückt, gestattet, «eine schöpferische Erfahrung zu machen, in der das bewusste Denken nur einen kleinen Teil einnimmt».

Ein vergleichbarer ökologisch-ästhetischer Impuls lässt sich in David Abrams Buch *Im Bann der Sinnlichen Natur* finden. Darin plädiert Abram für die Wiedererweckung einer verschütteten Dimension der menschlichen Empfindungsfähigkeit, die zwar noch bei manchen indigenen Völkern lebendig, aber in unseren Gesellschaften weitgehend abgestumpft ist. Es geht Abram um die Empfänglichkeit für das Mehr-als-Menschliche und die entsprechende Fähigkeit, eine Wahrnehmung wiederzufinden, die uns mit den komplexen und dynamischen Lebensnetzen unserer Umgebung verbinden kann.

Die Ästhetik, der ich hier gemeinsam mit Bateson und Abram folge, war in ihren Ansätzen schon beim US-amerikanischen Philosophen John Dewey angelegt. Dieser entwickelte seine Ästhetik aus der Erfahrung. Für Dewey spielte dafür die persönliche Gefühlsstimmung im Alltagsleben eine prägende Rolle, aber auch die übergreifende Verbundenheit eines Menschen mit seiner Umgebung. Eine aus solchen Quellen gespeiste Ästhetik ist einerseits individuell, ja sogar intim, und somit immer eine Erfahrungslehre, die aus dem Diesseits gespeist wird. Zugleich kann sie aber auch globale Gültigkeit beanspruchen, indem sie die kleinen Ausschnitte, die aus einer persönlichen Lebendigkeit entspringen, in einem globalen verbindenden Muster wiederfindet – ähnlich wie die Studenten in Batesons Demonstrationsversuch mit der Krabbe schließlich die verbindenden Elemente des Lebendigen zwischen sich und dem Krustentier entdeckten.

Ein solchermaßen geformter ästhetischer Sinn betont immer wieder die besondere Bedeutung jener Art von Beziehungen, die eine Verbundenheit zwischen vielen verschiedenen Dingen in der Welt herzustellen vermögen. All diese folgen einer *transitiven* Bewegung, sind *transversal*, *translokal*, *transitorisch*, sogar *transsexuell* (wie in der Rocky Horror Picture Show). Und sie sind *transformativ* und somit allen Formen eines lokal begrenzten Chauvinismus und den Idiosynkrasien monomaner Obsessionen entgegengesetzt.

Diese Ästhetik des *Transitiven* ist dabei freilich keine New-Age-Trance, in der alles miteinander verschmilzt. Sie singt nicht das Loblied einer bruchlosen natürlichen Harmonie, sie ist keine verkitschte holistische Gerührtheit, die allein die Romantik wiedergefundener Einheit und unaufhörlicher Symbiose feiern möchte. Mit anderen Worten: Ich plädiere nicht für die naive Form eines Hippie-Revivals. Im Gegenteil: Die Ästhetik der Nachhaltigkeit, die ich meine, entspringt einer komplexen Sensibilität, die ebenso Antagonismus und Wettstreit umgreift wie Passungen und Symbiosen. Sie transzendiert diese Widersprüche, um daran die prekäre Balance aufzuzeigen, die in einem schöpferischen und lebendigen Kosmos zwischen Antagonismus und Kommunion herrschen muss.

Wenn man sie auf diese Weise versteht, betont die Ästhetik der Nachhaltigkeit die Schönheit, die in der Vermittlung der Antagonismen liegt. Diese Praxis ist übrigens auch das entscheidende Merkmal aller Demokratien. Wie tief die Dialektik der Widersprüche unseren Kosmos durchzieht, beschrieb schon

der präsookratische griechische Philosoph Heraklit in einem seiner ästhetischen Fragmente:

«Widerstrebendes taugt zusammen, aus dem Verschiedenen entspringt die schönste Harmonie, und alles entsteht auf dem Wege des Streites.»

Heraklit, zit. nach Aristoteles, Nikomachische Ethik

Edgar Morin zieht es vor, diese Empfänglichkeit für das Komplexe durch eine musikalische Metapher auszudrücken: «Die Sensibilität des Systems entspricht jener eines musikalischen Gehörs, das in der Entfaltung eines symphonischen Stückes vernimmt, wie sich die Themen durchdringen, jagen, verdrängen, miteinander vermischen und gegenseitig steigern, während der rohe Geist nur ein einziges Thema wahrnimmt, das von Lärm umgeben ist.»⁵

Eine solche Annäherung an die Ästhetik macht auch erforderlich, sich auf eine vorsichtige, einfühlsame und differenzierte Weise mit dem Einsatz von Technologien auseinanderzusetzen.

Durch Technologie vermittelte Erfahrungen tragen generell zur Betäubung des Menschen in heutigen *NaturKulturen* bei. Darüber hinaus vermittelt uns das global vernetzte «Technosystem», in dem wir heute leben, immer stärker den Eindruck, in einer Welt zu existieren, in der jeder Zweck zum Mittel geworden ist und in der es folglich sogar möglich erscheint, die natürlichen Ökosysteme durch künstliche mit höherer Effizienz zu ersetzen. Diese gefährliche Illusion beeinflusst viele gegenwärtige Debatten über Nachhaltigkeit. Über dieses Verhängnis hinaus kann aber eine technologische Ästhetik auch den fälschlichen Eindruck erwecken, sie vermittele echte Komplexität. Doch künstliche Maschinen und andere von Menschen gestaltete kybernetische Systeme sind nach wie vor bei weitem nicht so komplex wie biologische Wesen und die Ökosysteme, als deren Teile sie miteinander in Verbindung stehen. Maschinen sind nichts als Fragmente von Prothesen menschlicher Gesellschaften. Sie bringen nicht ihr Selbst hervor, ihr eigenes Sein und ihre individuelle Existenz. Sie lernen und evolvieren nicht (oder lächerlich wenig) und sind auch nicht wirklich autonom.

In ihrem *Lagoon Cycle* vergleichen die Harrisons einen Büffel mit einem Traktor, zwei sehr unterschiedliche zeitgenössische Hilfsmittel für die Arbeit in den Feldern von Sri Lanka. Die Autoren beschreiben die Vorteile des einen wie des anderen. Der Traktor ist ganz augenscheinlich «effizienter», «moderner», ja, er ist geradezu eine «kühne Erfindung». Aber er fügt sich nicht annähernd so gut in das Ökosystem ein, wie es der Büffel seit geraumer Zeit vermag. Zudem erreicht die Maschine keinen weiteren der Vorteile des Büffels wie Milchlieferung, kostenlose Energieversorgung (durch das Fressen von Unkraut), Versorgung mit Brennstoff und Dünger (durch die Verwertung der Exkreme). Der Traktor macht vielmehr

5 Edgar Morin: *La Méthode*. Tome 1: *La nature de la nature*. Paris 1977, S. 140-141, Übers. A. Weber.

Folgetechnologien erforderlich, etwa den Einsatz von chemischem Dünger und Pestiziden. Auch regeneriert er sich nicht durch Fortpflanzung selbst. Die Harrisons beschreiben den Büffel als einen Dialog mit dem flachen Wasser, im Gegensatz zum «technologischen Monolog» des Traktors. Sie schreiben, dass «der Büffel / am Ende/ effizienter ist / und sein Dialog mit dem Land / erhellender». Die Harrisons zeigen damit eine vorsichtige, keinesfalls aber pauschale Skepsis gegenüber dem Verführungszauber durch die Technologien. Sie schließen: «Ganz klar gibt es eine Seite der Technologie, die verachtet, was nicht ihresgleichen ist / Und doch ist sie keine Notwendigkeit / diese Unfreundlichkeit gegenüber dem Land» (Übers. A.W.).

Auch die Biotechnologie mit ihren Gen-Ingenieuren (davon einigen Künstlern), die die DNA verschiedenster Lebensformen zu manipulieren vermögen, gewährt nur einen winzigen Einblick in die Komplexität des Lebens. Menschliche Gen-Designer können nicht ernsthaft in Konkurrenz zu Millionen Jahren der lebendigen Evolution treten. Das heißt aber: Immer dann, wenn solche Unternehmungen sich wie heute üblich äußerlich – also ästhetisch – den Hauch des Komplexen geben, handelt es sich in Wahrheit um Betrug an der wirklichen Komplexität.

Gewiss gibt es auch einige Ausnahmen, zu denen etwa der Versuch gehört, «Evolutionismaschinen» herzustellen: Einige Gentechniker haben begriffen, dass das intelligente Designen von Lebensformen der natürlichen Evolution bei weitem unterlegen ist. Stattdessen bemühen sie sich derzeit darum, diese Evolution für sich arbeiten zu lassen. Sie versuchen, einige Evolutionsprozesse innerhalb von Bakterienpopulationen zu beschleunigen, ohne sich dabei noch zu bemühen, alles zu verstehen, zu kontrollieren oder zu gestalten.

Gleichwohl vermag eine technologisch vermittelte Ästhetik in manchen Fällen, unserer Erfahrung der natürlichen Komplexität noch etwas Neues und Wertvolles hinzuzufügen. Die gegenwärtige Situation des Klimawandels etwa überfordert uns Menschen durch den gewaltigen Zukunftshorizont, in dem er stattfindet, und durch seine gigantische räumliche Ausdehnung über den ganzen Planeten. Manche Künstler versuchen dieser Situation beizukommen, indem sie versuchen, den Klimawandel für unsere menschliche Wahrnehmung zu erschließen. So erstellt etwa der Künstler Andrea Polli visuelle und/oder akustische Installationen, in denen er Klimadaten aus Messreihen jenseits unserer unmittelbaren täglichen Erfahrung komprimiert und den Betrachtern seiner Installationen zugänglich macht. Polli konvertiert in seinen Klang-Installationen von Wissenschaftlern gesammelte Daten etwa zu Temperatur und Kohlendioxid-Gehalt, indem er die Variationen der Messwerte in Veränderungen von Lautstärke, Tonhöhe und -länge, Timbre usw. verwandelt.

Aufgrund ihres kreativen Potenzials ist eine vorsichtige und reflexive, kritisch-bewusste, aber auch aufgeschlossene Haltung gegenüber der Techno-Ästhetik angebracht. Daraus folgt, dass eine Ablehnung von ästhetischen Erfahrungen und Einsichten in die Art unserer Wahrnehmung, die durch technische Medien vermittelt sind, nicht angebracht ist. Ebenso wenig aber ist ein naives Vertrauen

in diese Art der medialen Vermittlung geboten. Aus ihm speist sich nämlich die Gefahr, das Heraufdämmern einer «posthumanen» Welt geradezu rauschhaft zu feiern.

Zu guter Letzt erfordert der hier vorgestellte ästhetische Ansatz ein gesundes Maß an sozialer Rückbindung. Um das Risiko zu minimieren, ein neues Werkzeug für die Selbstbespiegelung sozialer Eliten zu werden, dürfen die Ästhetiken der Nachhaltigkeit nicht als festes Maßnahmenprogramm für eine bestimmte Art glatt geschliffenen ästhetischen Fortschritts und ästhetischer Exzellenz mit festgelegtem Ziel formuliert werden. Vielmehr sollten solche Praktiken immer tief in bestimmten Gemeinschaftsgruppen innerhalb der Gesellschaft verwurzelt und von dorther bestimmt sein. Dadurch wird es wahrscheinlicher, dass viele verschiedene Möglichkeiten auf dem Weg hin zu einer ästhetischen Erfahrung von Komplexität ausprobiert werden.

Wenn sich die Spuren dieser Wege als Kunstwerke verwirklichen, dann ist freilich nicht länger «Kunst» als ein Substantiv im Spiel, in dem eine einzig wahre Ästhetik der Nachhaltigkeit verdinglicht wird, sondern «Kunst-als-Verb», Kunst als Tun.

Künstlerisch handeln: Kunst als Tun

Versteht man Kunst als ein Verb, nicht als ein Substantiv, dann werden die künstlerischen Prozesse und das künstlerische Handeln zum Zentrum einer Ästhetik der Nachhaltigkeit – und nicht das geronnene fixe Werk in seiner Grandiosität und vorgeblichen gloriosen Zeitlosigkeit. In diesem Sinn meinte der deutsche Künstler Hans Haacke, dass er sich in seinen Arbeiten allein «mit dem Wandel als der ideologischen Basis» seines künstlerischen Handelns beschäftige. «Absolut nichts ist statisch [...] der Status quo ist eine Illusion, eine politisch gefährliche Illusion.»

«Kunst als ein Verb», also Kunst-als-Tun, ist freilich nicht notwendigerweise nachhaltig instruiert. Beileibe nicht alle Richtungen der Kunstgeschichte, die den Wandel in den Mittelpunkt stellen, können mit einer Ästhetik der Nachhaltigkeit in Verbindung gebracht werden. Längst nicht alle steigern die Empfänglichkeit für die Muster, in denen sich die dynamischen Komplexitäten der *NaturKultur* verbinden. So gehören in mancher Hinsicht auch der Glaube an immerwährendes Wachstum, geradlinigen Fortschritt und das schrankenlose Auskosten individueller Freiheit ohne jede Verantwortung zu Werten, die sich unter dem Label «Prozess» und «Wandel» zusammenfassen lassen. Diese Begriffe dominieren weitgehend das Denken im 20. Jahrhundert. Sie lassen sich jederzeit in den Dienst einer linearen, fragmentarischen Erfahrung von Wirklichkeit stellen, die unserer Mainstream-Kultur der Nichtnachhaltigkeit Nahrung liefert.

Die US-amerikanische Künstlerin Mierle Laderman Ukeles brachte diese Bruchlinie zwischen zeitgenössischer Mainstream-Kunst und Nachhaltigkeitskunst bereits 1969 in ihrem Manifest zur «Maintenance Art» («Pflege»- oder «Erhaltungskunst») zum Ausdruck. Darin stellte Ukeles dem «Todesinstinkt» moderner Kunst einen «Lebensinstinkt» gegenüber: «Der Todesinstinkt: Trennung, Individualität; Avantgarde durch besondere Leistungen; seinen eigenen Weg bis in den Tod folgen; sein eigenes Ding machen. [...] Der Lebensinstinkt: Vereinigung; die immerwährende Wiederkehr; die Fortsetzung und ERHALTUNG der Art; Überlebenssysteme und -operationen; Gleichgewicht.» Zum Todesinstinkt moderner Kunst zählte Ukeles in ihrem Manifest zudem noch den Aspekt von «Entwicklung: rein individuelle Schöpfung; das Neue; Wandel; Fortschritt; Verbesserungen; Erregung; Fliegen und Flucht». Zum Lebensinstinkt zählte sie hingegen alles Prozesshafte: «Das Neue bewahren; den Wandel aufrechterhalten; den

Fortschritt schützen; die Verbesserungen verteidigen und dauerhafter machen; die Erregung erneuern; die Flucht wiederholen». Ukeles schwebte zudem vor, die verschiedenen Aspekte der Erhaltung und des Lebensinstinktes miteinander zu verbinden – das «Persönliche» ihrer eigenen täglichen Erhaltungsarbeit, das «Generelle» der Erhaltungsbemühungen im sozialen Leben – von der Erhöhung der Hygienestandards über verbesserte Bildung bis hin zu Public Health – und die «Erde» – also die umfassende Bewahrung des menschlichen Lebens durch die Leistungen der Ökosysteme, die es tragen. In ihrem Manifest stellt Ukeles dar, dass «Erhaltungskunst» auf einem Konzept dynamischer Balance zwischen miteinander verwobenen Prozessen beruht, und dass dieses Bild im schroffen Gegensatz zu einer linearen Konzeption von Wandel und Bewegung steht.

Eine derartige Auffassung von *Kunst-als-Tun* ermöglicht lauter neue nicht-lineare Perspektiven auf die Wirklichkeit. Sie erlaubt somit einen radikal veränderten Blick auf die Themen, mit denen wir heute konfrontiert sind. Nichtlinearität ist die einzige Alternative zur dominierenden geradlinigen Auffassung von Ursache und Wirkung. Lineare Problemlösungen bilden freilich nach wie vor die traditionell in Planungsschemen bevorzugte Methodik – auch in den meisten Nachhaltigkeitsbereichen bis hin zur (weitgehend gescheiterten) lokalen Agenda 21. Solche Lösungssysteme gehen schrittweise vor und denken vom Ziel her, nicht von dem, *was ist*. Sie formulieren erst eine Vision, diagnostizieren dann die Probleme, entwickeln danach Alternativen, finden einen Konsens, fällen entsprechend Entscheidungen und implementieren diese schließlich und führen sie aus.

Diese Arbeitsweise hat den Nachteil, sehr starr zu sein. Sie trennt ursprünglich Verbundenes und sortiert die Einzelteile in je nach Ressortzusammenhang voneinander getrennte Schachteln definierter Probleme. Es ist ihr unmöglich, alle real existierenden Wege in die Entscheidungsfindung zu integrieren, auf denen Menschen lernen und die Wirklichkeit erfassen. Eine nichtlineare Untersuchung der Wirklichkeit hingegen folgt im Gegensatz zu einer solchen starren Planung, einer Strategie «fragebasierten Lernens», wie es der Öko-Künstler David Haley nennt. Darunter ist die Fähigkeit zu verstehen, mit vorsichtig tastenden Fragen ein Problem einzukreisen und so überhaupt erst sichtbar zu machen. Dabei kann das Problem selbst immer neu formuliert werden, ohne je den Pfadabhängigkeiten vorgefertigter Problemdefinitionen in die Falle zu gehen. Solange *Kunst-als-Tun* also nicht vom linearen Wertesystem Fortschritt-und-Wachstum allzu sehr eingeschränkt wird, bietet dieser Ansatz genau das geforderte Potenzial für fragebasiertes Lernen. Und wenn wir dieses Potenzial ernst genug nehmen, dann entdecken wir eine völlig neue Art und Weise, Politik zu machen. Der Künstler Joseph Beuys versuchte in den 1980er Jahren, diese Herangehensweise den damals neu gegründeten Grünen zu vermitteln, aber die zeigten sich nicht wirklich empfänglich dafür.

Kunst-als-Tun, «Kunst-als-Verb» hat das Potenzial, eine Reihe von Erfahrungsprozessen mit jeweils transformativem Charakter zu begünstigen, wenn

sich die Beteiligten – die Künstler selbst, die Teilnehmer, die Rezipienten – nur intensiv genug auf deren Potenziale einlassen. Etwa im:

- *Imaginieren* potenzieller anderer Wirklichkeiten und Konfigurationen des persönlichen und gemeinschaftlichen Lebens sowie im *Verzaubern* der eigenen Weltsicht durch konkrete Bilder wünschenswerter alternativer Zukunft. In einem imaginativen künstlerischen Prozess können die vorstellbaren Alternativen unmittelbar erfahren werden, sodass diese eine reale Präsenz im Leben des Teilnehmers einnehmen können.
- *Loslassen* der eigenen fest etablierten Prioritäten und Annahmen, *Unterlaufen eigener* vorgegebener mentaler Schemata, eingefahrener Routinen und Gewohnheiten. Durch diesen Prozess kann der Betroffene seine eigenen unterdrückten Intuitionen und Wahrheiten wieder ans Tageslicht holen, die auf unterbewusster Ebene begraben liegen.
- *Experimentieren* mit diesen imaginierten, subversiven Alternativen – auf spielerische Weise und mit einer höheren Toleranz für Fehler, für unkonventionelles Verhalten als in nichtkünstlerischen Zusammenhängen denkbar.
- *Ermächtigen* der eigenen Person, Agent des Wandels in der Gesellschaft zu werden, indem der Betroffene sein Selbstbild und einige seiner Eigenschaften verändert, Hemmungen reduziert, Ängste aushält und Apathie durchbricht. Durch eine solche Fokussierung auf die echten emotionalen Bedürfnisse lassen sich Unsicherheiten und Stress, die biografische Hintergründe haben, verringern. In einem solchen therapeutisch-künstlerischen Prozess kann es zum *Katalysieren* der persönlichen und der kollektiven Motive für mehr Wirksamkeit im Wandel kommen.

All diese Erfahrungsprozesse sind dem Potenzial nach im Verständnis von *Kunst-als-Tun* enthalten. Es ist freilich nicht garantiert, dass ihre befreiende Wirkung immer und für jeden zugänglich sind. Jedenfalls wirken all diese Perspektiven dann am besten in die Richtung einer gesellschaftlichen Veränderung hin zu Kulturen der Nachhaltigkeit, wenn sie sich gegenseitig ergänzen und verstärken können. So wird etwa eine «verzauberte Imagination» ohne entsprechendes Unterlaufen von Klischees, ohne Loslassen gewohnter Selbstbilder, ohne wirklich das eigene Selbst verwandelnde Erfahrungen und ohne die mir selbst gegebene Erlaubnis dazu, diese Erfahrungen Alltag werden zu lassen, wenig transformative Kraft haben.

Nicht jeder Einsatz von Kunst-als-Tun muss diesen zutiefst subversiven Charakter haben. Aber er sollte immer eine herausfordernde Erfahrung ermöglichen. Kunsterfahrungen, die uns nicht herausfordern oder verunsichern, mögen angenehm sein, aber sie bestätigen uns in unseren Werten, in unseren lieb gewordenen Gewohnheiten und dem, was wir längst zu wissen glauben. Sie sind wenig mehr als Unterhaltung. Gleichwohl kann das, was für den einen nette Wiederholung mit Konsumcharakter hat, für den anderen eine echte Herausforderung sein. Darum beruht die Kraft von Kunst-als-Tun immer auf dem speziellen Kontext und den konkret Beteiligten.

Dieses subversive Potenzial, so argumentierte schon der deutsche Philosoph Herbert Marcuse, könne seine künstlerische Imagination nur dann entfalten, wenn Kunst tatsächlich die Kraft habe, ihre Rezipienten von der etablierten Gesellschaftsordnung zu entfremden. Damit das der Fall sein kann, muss Kunst als-Tun jeden vereinfachenden Diskurs meiden und auf jede Reduktion ihrer schönen Ambivalenzen und Widersprüche verzichten.

Darüber hinaus verlangt ein wirkliches Loslassen einen andauernden kritisch-reflexiven Prozess. Zu diesem gehört auch eine genaue Selbstbefragung, die das eigene Wertesystem unter die Lupe nimmt, die eigenen Arbeitsroutinen und die vielen möglichen Konsequenzen und Nebeneffekte der eigenen Handlungen hinterfragt. Berühmt machte eine solche kritische Distanz in Deutschland Berthold Brecht durch den von ihm erfundenen *Verfremdungseffekt* für die Theaterbühne: Durch plötzlich in die Handlung eingestreute Kommentare versuchte er auf der Bühne eine Distanz zum Geschehen herzustellen und dieses so als bloße Fiktion zu entlarven. Der Künstler und Forscher Tim Collins charakterisiert sich und andere ökologische Künstler als «Investigate-ers», «Hinterfragende», und Erzähler von «Alter-tales» «Verzählungen», deren Ziel es sei, miteinander in Widerspruch stehende Wertesysteme aufzuspüren und ans Licht zu bringen.⁶

Aber anders als Brecht es sich vorstellte, sind in einem solchen Distanzierungsprozess, der die Illusionen des Zuschauers hinterfragen soll, bewusste Reflexion und unbewusste Intuitionen nicht voneinander separierbar. Sie stehen einander nicht gegenüber. Es geht auch nicht darum, ein emotionales Geschehen durch kritische Rationalität zu «brechen». Vielmehr ist es entscheidend, zu einer unmittelbaren emotionalen Erkenntnis jenseits gefühlter Klischees vorzustoßen. Die mit dieser gefühlsmäßigen Erkenntnis verbundenen Intuitionen sind dabei nicht, wie früher geglaubt, «unreflektiert» – sondern vielmehr unabdingbar, um Reflexion überhaupt zu vervollständigen und zu legitimieren.

Das spielerische Experimentieren mit Alternativen ließe sich vielleicht am ehesten mit dem Lernprozess eines Akrobaten vergleichen, der übt, auf einem dünnen Seil zu wandern und der dafür ein Sicherheitsnetz aufgespannt hat. Dieses Netz soll jedoch nicht für immer hängen bleiben. Es verschwindet, sobald der Akrobat seine dynamische Balance gefunden hat. Diese ist allerdings nicht der ewige Schutzzaun einer schönen Peter-Pan-Kunstwelt, in der es sich lauter alterslose, kindische, ironische und verantwortungslose «professionelle» Künstler Wohlfühlen lassen. Die dem Experimentieren offene Erfahrung, auf die sich solche Künstler einlassen, die auf soziale Transformationen hinarbeiten, entspringt nämlich keinem eskapistischen Traum, der im Wolkenkuckucksheim hängen geblieben ist. Im Gegenteil: Ihre Experimente werden durch andere schöpferisch arbeitende Menschen vorbereitet, geteilt und ergänzt, die jenseits der Grenzen spezieller «Kunstwelten» tätig sind. Diese Menschen haben es sich alle mitein-

6 Tim Collins: Reconsidering the Monongahela Conference, Pittsburgh 2004. Online unter: <http://moncon.greenmuseum.org/recap.htm>

ander zum Ziel gesetzt, die subversive Imagination, die aus dem künstlerischen Prozess entspringt, in die Fähigkeit zur kreativen Selbstermächtigung in allen Bereichen des sozialen Lebens umzumünzen.

Eine solche Selbstermächtigung findet stets in einer Gemeinschaft statt, in einem Kreis von gemeinsam miteinander Übenden. Schöpferische Prozesse müssen geteilt werden, um ihre Kraft entfalten zu können. Auch sie haben die Form von Commons, von Allmenden eines künstlerischen Weltzugangs. Sie sind nicht exklusive Geschenke, die allein von Genies unter die Menschen gebracht werden, als die im landläufigen Bild talentierte Künstler – aber eben auch Finanzinvestoren – gelten.

Natürlich bleibt die Frage der Urheberschaft bei einer solchen Allmendenperspektive zentral. Neue Antworten auf sie vermögen ebenfalls kreative Räume zu öffnen. Vielleicht sollte anders als bislang die Rolle des Künstlers heute viel mehr darin bestehen, «als Advokat für geteilte Räume und Ökosysteme zu intervenieren», wie der Künstler Tim Collins verlangt. Seine Kollegen sollten dabei «Urheberschaft transzendieren», indem sie mit ihren Arbeiten die schöpferischen Kräfte und damit die gemeinsame Autorenschaft einer Gemeinschaft bestärken und sich weniger als allein verantwortlich zeichnende Autoren für kreative Monumente feiern.

Schon Helen und Newton Harrison machen in ihrem Werk deutlich, dass sie die Ergebnisse der von ihnen begonnenen kreativen Prozesse nicht als «Werke» zu besitzen trachten. Stattdessen wünschen sie die Urheberschaft daran mit allen Beteiligten zu teilen – etwa, indem ein vom Künstlerpaar begonnenes Gespräch oder Projekt ein eigenes, unabhängiges Leben entwickeln kann. Sie ermutigen sogar andere Beteiligte, auf eigene Faust Autorenschaft zu übernehmen und bestimmte Aspekte des Werkes weiterzuführen. Tim Collins betont gleichwohl immer wieder, dass der Künstler nicht nur Insider ist, sondern zugleich ebenfalls Außenseiter, und dass gerade darin seine katalytische Rolle besteht. Er sollte nicht erwarten, dass andere auf eigene Faust als Autor auftreten, sondern vielmehr aktiv zu den Bedingungen beitragen, die solche Autorenschaft erst ermöglichen. Collins meint: «Wir können nichts daran ändern, dass wir sowohl als Außenseiter wie als Experten auftreten. Es liegt an uns, die vielen einander widersprechenden theoretischen Fragestellungen von Autoren- und Agentenschaft, gerechter Repräsentation und Gleichberechtigung zu Herzen zu nehmen und sie vorsichtig und mit Achtsamkeit in jeden entstehenden Dialog einzubringen. Wir müssen im vollen Bewusstsein des fundamentalen Bedürfnisses handeln, dass niemand verletzt werden soll. Wir müssen mit der klaren Absicht handeln, einen Dialog zu führen, und wir dürfen dabei nie außer Acht lassen, welche Machtstrukturen mit unserer Rolle verbunden sind.»

Eine transformative Praxis von Kunst-als-Tun fasst Kunst nicht als nutzlos auf. Aber sie will diese auch nicht allein zu bestimmten, klar festgelegten Zwecken benutzen. Eine solche künstlerische Praxis lehnt es einerseits ab, im Schutzraum des Nutz- und Funktionslosen zu bleiben und jede Anwendung von Kunst mit einem Tabu zu belegen. Zugleich versucht sie aber auch nicht, a priori

eine Rolle einzunehmen, die am Beginn bereits festgelegt wurde. Sie vertraut zurecht darauf, dass sich einige Funktionen schöpferischer Prozesse während der Entwicklung von selbst als notwendig erweisen werden.

Die von ökologischen Künstlern vertretene Auffassung von Funktionalität innerhalb eines kreativen Prozesses erinnert an das Konzept der «Exaptation», der kreativen Zweckentfremdung biologischer Merkmale, das 1982 von den Evolutionsbiologen Gould und Vrba geprägt wurde:⁷ Eine strukturelle Eigenschaft im Bauplan von Lebewesen, die aus bestimmten Gründen einst aufgetreten ist, kann im Laufe der Stammesgeschichte neue Funktionen übernehmen und ursprünglich nicht vorhergesehene «Zwecke» erfüllen. In einem solchen Prozess wird eine bestehende Funktionalität auf unerwartete Weise ausgedehnt – im Fall des schöpferischen Kunstprozesses ausgehend von kollektiven Praktiken, ohne vorhergehende Planung. Kollektive Intuition kann das Potenzial haben, solche Exaptationen (s.o.) zu gestalten und dabei erheblich innovativer vorzugehen, als es die Idee eines zweckgerechten intelligenten Designs durch uns Menschen je vermag.

Neben den oben aufgezählten vier Kategorien, mithilfe derer sich der schöpferische Landnahmeprozess verstehen lassen kann (Imaginieren/Verzaubern, Loslassen/Unterlaufen, Experimentieren, Ermächtigen/Katalysieren), lassen sich auch andere Arten der Beschreibung für vergleichbare Erfahrungs- und Lernprozesse finden – mit entsprechend leicht variiertes Zusammensetzung der Kategorien. So betont etwa das aus Künstlern, Aktivisten und Forschern bestehende Londoner Kollektiv PLATFORM in seiner Arbeit die folgenden sieben Dimensionen:

- *Träumen*, also Visionen zulassen, die über das hinausgehen, was normalerweise als möglich erachtet wird;
- *Erforschen*, auf eine interdisziplinäre und kollektive Weise, um ein «Tiefenverständnis zu entwickeln»;
- *Auswählen*, also «pragmatisch entscheiden, welche Strategie und welches Medium für das Ziel des Werks am besten geeignet ist»;
- *Gestalten*, also einen skulpturalen Prozess in Bewegung setzen und durch Formen, Verändern, Experimentieren vorantreiben;
- *Fühlen*, also «sich mit dem Publikum auf die denkbar intensivste und bewegendste Weise in Beziehung setzen, um über das allein Rationale hinaus zu gehen und nicht nur den Geist, sondern auch die Seele zu berühren»;
- *Verbinden*, indem das Lokale und das Globale auseinander entfaltet und Individuen dazu gebracht werden, ihre ganz eigene Kraft und ihre ethische Verantwortlichkeit zu spüren;
- *Weit blicken*, also sich als Künstler auf seine Rolle unter den Mitgliedern der Gemeinschaft und an einem bestimmten Ort auf lange Sicht einlassen. Einige

7 Stephen Jay Gould und Elizabeth S. Vrba (1982): «Exaptation – a missing term in the science of form», *Paleobiology* 8 (1): 4-15.

der von PLATFORM-Mitgliedern verantwortlich gestalteten Werke haben sich über mehr als 15 Jahre entwickelt.

Ich versuche hier nicht, allein Kunst-als-Tun auf Kosten aller anderen Wege, auf denen sich die Wirklichkeit erkunden und erfassen lässt, einzubringen. Zu diesen Wegen gehört auch «Wissenschaft-als-Tun», solange diese ihre theoretischen Konstruktionen mit großer Behutsamkeit entfaltet und empirische Hypothesen achtsam im Widerspiel mit der Wirklichkeit prüft. Kunst-als-Tun ist kein Königsweg, sondern vielmehr Teil eines ganzen Komplexes neuer Verfahren, mit denen sich die Wirklichkeit in neuer Tiefe kennenlernen lässt. Aber zu diesem Komplex gehört eben auch eine Reihe von Einsichten, die sich nur durch wissenschaftliche Methoden gewinnen lassen.

In Wahrheit findet Kunst-als-Tun längst an vielen Orten der Welt und innerhalb vieler verschiedener Metiers statt. Sie hat dabei eine Vielzahl innovativer wissenschaftlicher Praktiken hervorgebracht und ist in eine Reihe professioneller Bereiche vorgestoßen, die mit Kunst prima facie gar nichts zu tun haben. Manche Beteiligte, etwa der holländisch-mexikanische Sozialwissenschaftler Hans Dieleman, ziehen darum den Begriff «artsience», *KunstWissenschaft*, dem Gebrauch des Begriffspaares Kunst und/oder Wissenschaft vor. Kunst-als-Tun ist nicht auf einen bestimmten gesellschaftlichen Sektor begrenzt, den die Gesellschaft stereotyp als «Kunst» bezeichnet. Vielmehr können die dieser Vision des Schöpferischen verpflichteten Künstler als Katalysatoren für andere Menschen in allen denkbaren Gesellschaftsbereichen wirken und diese so zu umsichtig und reflexiv Übenden machen. So wird es Individuen und Gemeinschaften möglich, ihre kollektiven Intuitionen für schöpferische Prozesse neuer Kulturen der Nachhaltigkeit anzuzapfen.

Serendipity: Von Lernkulturen und stillen Transformationen

In der englischen Sprache gibt es ein hübsches Wort, das unsere Fähigkeit beschreibt, durch die Zufälle und auch die Unfälle des Lebens zu lernen – falls wir die Weisheit aufbringen können, uns auf solche Entdeckungen einzulassen, nach denen wir gar nicht gefahndet haben. Es lautet «Serendipity». Der Begriff ist erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts richtig populär geworden – so sehr, dass er in den vergangenen 20 Jahren in der englischsprachigen Welt geradezu inflationär eingesetzt wurde. Dabei ist es unwahrscheinlich, dass das Verständnis der tieferen Bedeutung des Wortes ebenso weit verbreitet ist wie seine Popularität. Wir benötigen aber gerade diese besondere tiefere Weisheit, die im Konzept der *Serendipity* steckt, um uns der Emergenz einer komplexen Dynamik von *NaturKulturen* wirklich zu öffnen. Wir brauchen die mit dem Begriff «Serendipity» verbundene Offenheit und Unvoreingenommenheit, um das Verkrustet-Funktionale in unserer Welt immer mehr in unvorhergesehene *Exaptationen* (s.o.) der Kunst zu verwandeln – in Geschenke ästhetischer Wahrnehmung, die ohne jeden Zweck erscheinen, so wie ich es auf den vergangenen Seiten beschrieben habe.

Mit ihren Arbeiten im Rahmen des *Lagoon Cycle* – der über zwölf Jahre fortgesetzten Auseinandersetzung mit den Krabben Sri Lankas und mit der ökologischen Katastrophe des kalifornischen Saltonsees – illustrieren die Harrisons in exemplarischer Weise eine derartige Aufgeschlossenheit für das Geschenk des Neuen. Sie zeigen, wie Künstler angewandte Forschung und bewusstes Planen und Gestalten mit schöpferischem, dem Zufall offenen Lernen verbinden können – und wie sie damit die Illusionen technologischer Kontrolle auf eine geradezu demütige Weise loslassen. Die Harrisons haben sich in vielschichtiger Weise einem durch «Serendipity» erweiterten Blick verschrieben.

«Serendipity» ermöglicht es uns, von all jenem Unerwarteten zu lernen, das in unserem Scheitern, aber auch in der Tiefe unserer Intuition verborgen liegen kann. Sie ruft nach einem schrittweisen, nicht geradlinigen Fertigkeitenzuwachs durch Versuch und Fehlversuch – nach einem Erfahrungsprozess, den man auch als «iteratives Lernen» bezeichnen könnte. Um von «Serendipity» sprechen zu können, ist es freilich nicht genug, dass etwas zufällig auftaucht. Dafür brauchen wir eine besondere Sensibilität, eine besondere Öffnung – eine besondere Weisheit. Diese Weisheit kann aber nicht der Ratio allein entstammen, und sie beruht nicht auf Wissen. Sie ist vielmehr immer in einer Situation und in dem

darin empfundenen Gefühl verkörpert. Die Weisheit, die «Serendipity» zulässt, ist so etwas wie das Gefühl der Stimmigkeit einer Situation. Wird dieses erst einmal zugelassen, macht es eine große Klarheit der Entscheidungen sowie verlässliche Urteile möglich. Die dafür nötige Offenheit verlangt, dass man flexibel sein sollte, neugierig und aufmerksam genug, um seine Ziele und Interessen unterwegs zu verändern.

«Serendipity» bedeutet auch, von verschiedenen, scheinbar voneinander getrennten Kontexten lernen zu können, in einer transversalen, oft metaphorischen Weise. Eine solche Fähigkeit ließe sich auch als *laterales Denken* bezeichnen. Zu diesem gehört es, sein Wissen nicht wie in der herkömmlichen linearen Logik durch einen Prozess der Induktion oder Deduktion zu erweitern, sondern durch «Abduktion» (ein von Gregory Bateson im Gefolge von Charles S. Peirce verwendeter Begriff): durch die metaphorisch-verkörpernte Symbolik des «Musters, das verbindet», das nur zwischen lebenden Wesen und Systemen möglich ist. Auch in dieser Hinsicht führt die Idee der «Serendipity» wieder zu einer Kunst-als-Tun.

Eine alltägliche Praxis, die Künstler mit allen anderen menschlichen Wesen teilen und die besonders hilfreich für das beständige Üben sein kann, sich dem Neuen und Zufälligen gegenüber zu öffnen, ist das Gehen. Die Menschen der «entwickelten» Konsumgesellschaften jedoch gehen eigentlich kaum noch zu Fuß. Die Fortbewegung auf eigenen Beinen ist heute weitgehend auf die Innenräume von Einkaufsmeilen und Vergnügungsparks begrenzt – und auf die ebenfalls dauernde Neuheit von Erlebnisse versprechenden Wanderpfade mancher Urlaubsorte.

«Serendipity» ist die Weisheit des Wanderers. Der Begriff selbst geht zurück auf ein zuerst 1557 in Italien veröffentlichtes Märchen persischen oder indischen Ursprungs mit dem Titel «Die drei Prinzen von Serendip». Daran angelehnt prägte der britische Autor Horace Walpole im 18. Jahrhundert das Wort «Serendipity». Im Märchen wandern die drei Prinzen von der Insel Serendip (welche kein anderer Ort ist als das heutige Sri Lanka) durch ein fremdes Königreich und erlangen dabei Weisheit. Sie lernen, indem sie gehen und dabei alles aufmerksam betrachten, vorüberströmende Aromen mit dem Geruchssinn wahrnehmen, die Dinge, die ihnen begegnen, mit den Fingern berühren, um so noch die subtilsten Eindrücke und noch die kleinsten, kaum wahrnehmbaren Zeichen am Straßenrand in sich aufzusaugen. So entdecken die Prinzen nach und nach eine Fülle, obwohl sie nie nach ihr gesucht haben.

Gehen ist somit nicht nur eine alltägliche Praxis, die das Wesen Mensch zutiefst kennzeichnet, sondern auch eine sehr ertragreiche Form von *Aktionsforschung*. Es gestattet ein beständiges verkörpertes Lernen. Auf dem Gehen basierende Praktiken setzen gelernte Dinge miteinander in Kontext, logisch und ökologisch, indem sie diese in eine reale Landschaft betten und sich nicht nur darauf beschränken, bequeme, aber virtuell bleibende Bezüge herzustellen. Aufgrund des langsameren Rhythmus ihrer Fortbewegung schärft die Gehende beständig ihre Aufmerksamkeit. Durch eine Gegend zu gehen heißt, sich zu verändern,

sich auszutauschen, sich mit dem, was man findet, zu vergleichen. Das Gehen ist eine transversale Art, Erfahrungen zu machen, denn das Transversale ist das, was plötzlich den Pfad kreuzt, einen Umweg überraschend abschneidet, was verschiedene Realitätsebenen verbindet, nicht nur indem es sie überbrückt, sondern indem es auch das jenseits davon Gelegene erschließt.

Gehen kann so zu einer genuinen, geradezu «angewandt transversalen» Methode werden, mit der sich die Wirklichkeit lokaler Gemeinschaften erkennen, erspüren und verwandeln lässt. Ein solches langsames Erschließen vermag Samen zu Transformationsprozessen zu pflanzen und so zur Neuordnung der Wirklichkeit führen. Gehen kann auf diese Weise eine soziale und politische Praxis werden, die Räume zu formen imstande ist, die von Menschen wirklich miteinander geteilt werden, eine Praxis, die auf diese Weise die Fiktion des sogenannten öffentlichen Raumes entlarvt. Gehen als Praxis kann politische Willensbekundungen wirksam begleiten und so zu einem Mittel demokratischer Legitimation werden, wie etwa Gandhis berühmter Salzmarsch nach Dandi. Gehen gestattet sowohl den Austausch mit einer Vielzahl von anderen (und anderem) als auch eigene persönliche Introspektion. Außerdem ist es als gewöhnlichste aller Aktivitäten eher *low-* als *high-tech* und somit jedem und allen zugänglich, offen dafür, jegliche Arten nicht-elitärer Weisheit zwischen allen denkbaren menschlichen Gruppen auszutauschen.

Kulturen der Nachhaltigkeit – oder, anders gesagt, evolutionär tragfähige Kulturen – sind immer Lernprozesse. Sie erfordern Empfänglichkeit für das, was der französische Philosoph und Sinologe François Jullien «stumme Transformationen» nannte. Bei diesen handelt es sich um langfristige, großflächige Transformationen der Natur und der Gesellschaft, die in der Tiefe unaufhaltsam fortschreiten und irgendwann – zuerst kaum wahrnehmbar – ans Licht treten – so wie der eigene Alterungsprozess, wie Liebe, die sich in gegenseitige Gleichgültigkeit verwandelt, wie eine Revolution, die zur Reaktion mutiert, so wie das Wachstum eines Baumes oder der Klimawandel.

Weil solche Wandlungsprozesse von Moment zu Moment kaum festzumachen sind und doch in ihrer stetig neu hergestellten Verkettung aus Modifikation und Fortsetzung unaufhaltsam voranschreiten (ein Vorgang, der schon im altchinesischen Klassiker *I Ging* beschrieben ist), kommt das westliche Denken mit ihnen nicht gut klar. Dieses hat ja seinen Ursprung in der Besessenheit der griechischen Philosophie, alles durch feststehende Formen zu erklären. Stumme Transformationen sind nicht greifbar. Das westliche Denken aber vermag nur Endresultate zu sehen, zum Festen geronnene Zustände. So konnte etwa, wie Jullien ausführt, Platon kein Konzept für das Phänomen des schmelzenden Schnees ersinnen, weil er nicht aus dem Versuch herauskam, Wesenheiten über begrenzte Eigenschaften zu definieren.

Die chinesische Philosophie, etwa in der Tradition des Taoismus, ist eher fähig, auf flüssige Art und Weise zu denken. Sie kann uns daher nahebringen, wie sich mit den stummen Transformationen umgehen lässt, die bei allen wirklich tiefgreifenden Veränderungen der Gesellschaft eine so große Rolle spielen. Sie

kann uns Geduld lehren. Denn statt zu versuchen, die Wirklichkeit heldenhaft durch großangelegte und weithin sichtbare Aktionen und durch Eingriffe mit Schockcharakter zu verändern, sollten wir lieber die natürliche Entwicklungsrichtung bestimmter Situationen erspüren und Veränderungen dadurch anstoßen, dass wir die Augenblicke abpassen, in denen sich solche Tendenzen nutzen und verstärken lassen.

Es sind seltene Momenten, in denen Prozesse richtungsoffen sind oder an einer Gabelung des Ereignispfades ankommen. Hier aber lässt sich mit geringen Mitteln ein Richtungswechsel bewirken. Wenn Veränderungen sichtbar werden, ist es schon zu spät, auf die stummen Transformationen Einfluss zu nehmen, die bereits lange vorher unter der Oberfläche ihr Werk getan haben. Der Lernende, der sich der «Serendipity» anvertraut – oder auch der empfängliche Gärtner – sollten sich somit lieber der natürlichen Fließrichtung der Situationen überlassen, als den Tatsachen mit Aktivismus entgegenzutreten.

Welche Aktionen sind aber unter dem Gesichtspunkt einer solchen Sensibilität überhaupt noch möglich? Jullien schlägt vor, eine «geduldige politische Kunst» zu üben. Eine Kunst des Abpassens, die sich darauf konzentriert, subtile Änderungen zu induzieren, und die ebenso auf exzessive Kontrolle von außen verzichtet wie auf bruske Interventionen, die durch ihre Entschiedenheit und starke Geplantheit das zarte Gewebe natürlicher Entwicklungspfade überdecken. Gefragt ist eine «Kunst der Reifung» und weniger eine Methode, um die Verhältnisse perfekt zu modellieren. Die Kunst der Reifung beruft sich stets auf wirkliche Erfahrung und weniger auf die Ideale theoretischer Konzepte. Auch hier sind wieder die künftigen Kulturen der Nachhaltigkeit auf die transversale Praxis einer Kunst-als-Tun angewiesen, die sich als ein sowohl persönlicher als auch gesellschaftlicher *Raum der Unbestimmtheit* entfaltet.

Um ein letztes konkretes Beispiel zu geben: Räume der Unbestimmtheit könnten durchaus physische Räume in Städten sein, denen von Stadtplanern keine spezifische Funktion zugewiesen wurde, sondern die vielmehr viele einander abwechselnde, nicht geplante und nicht planbare, vorübergehende und informelle Funktionen haben. Solche ungeplanten und hybriden Leerräume, die sich schlecht in die begrenzte und linear-formale Rationalität der Stadtplanung einfügen, stellen die potenziellen Orte dar, an denen sich Praktiken der Transformation zu entwickeln vermögen. Um sie zu realisieren, ist es nötig, Stadtplanung zu «entplanen» und mehr unkontrollierte Räume in der Stadt zuzulassen, in denen Gemeinschaften und kreative Praktiker mit nachhaltigen Lebensentwürfen experimentieren können. Auf genau durchgeplante kreativ/kulturelle Orte könnte dagegen weitgehend verzichtet werden. In solchen Freiräumen der Unbestimmtheit dürfen die Gemeinschaften der Betroffenen ihr «Recht auf Stadt» ausüben.

Damit eine transformative Kunst, die auf einen globalen (Umwelt-) Bewusstseinswandel hinarbeitet, erblühen kann, sollte eine Lernkultur gedeihen, die auf die richtungweisende Kraft der «Serendipity» zu horchen vermag und die in Räumen unbestimmten Zweckes angesiedelt ist. Dazu sollte man Allianzen mit

solchen sozialen Bewegungen suchen, die bereits mit kulturellem Wandel experimentieren – verkörpert in der Idee der Commons, der Transition Towns, und der Recht-auf-Stadt-Bewegung. All die an diesen Veränderungsprozessen und ihren verschiedenen Plattformen und Netzwerken Beteiligten sollten ihre Erfahrungen untereinander so intensiv wie möglich austauschen.

Kunst-als-Tun im Allgemeinen und ökologische Kunst im Besonderen haben das Potenzial, eine Empfänglichkeit für die dynamische Komplexität der *Natur-Kultur* zu fördern. Diese Empfänglichkeit gibt zur Hoffnung Anlass, dass eine kulturelle Transformation möglich ist und dass diese zum ökosozialen Wandel beitragen wird. Um die Hardware der Zivilisation neu zu konfigurieren, sind umfassende Transformationen in der geistigen und kulturellen Software nicht zu vermeiden.

BIBLIOGRAPHIE

- David Abram: *Im Bann der sinnlichen Natur. Die Kunst der Wahrnehmung und die mehr-als-menschliche Welt*. Klein Jasedow: thinkOya 2012. Original: *The Spell of the Sensuous*. New York: Random House, 1996.
- Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. New York: Paladin, 1973.
- Gregory Bateson: *Mind and nature: A necessary unity*. New York: Dutton, 1979.
- Zygmunt Bauman: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
- Fritjof Capra: *The Web of Life: A new synthesis of mind and matter*. London: HarperCollins, 1996.
- Fritjof Capra: *The Hidden Connections: A Science for Sustainable Living*. New York: Random House, 2002.
- Gilles Clément und Louisa Jones: *Gilles Clément: Une écologie humaniste*. Avignon: Aubanel, 2006.
- Thomas Fatheuer: *Buen Vivir - Recht auf gutes Leben*. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, 2011.
- Stephen Jay Gould und Elizabeth S. Vrba: «Exaptation — a missing term in the science of form», *Paleobiology* 8 (1): 4-15, 1982.
- Silke Helfrich und Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.): *Commons: Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012.
- Rob Hopkins: *The Transition Handbook: From Oil Dependency to Local Resilience*. White River Junction: Chelsea Green, 2008.
- Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- François Jullien: *Les transformations silencieuses*. Paris: Grasset, 2009.
- Sacha Kagan: *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- George Lakoff und Mark Johnson: *Philosophy in the flesh*. New York: Basic Books, 1999.
- Henri Lefebvre: *Le droit à la ville*. 2nd ed. Paris: Economica, 2009.
- Niklas Luhmann: *Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1986.
- Niklas Luhmann: *Art as a Social System*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.
- Jo Marchant: «Evolution machine: Genetic Engineering on Fast Forward». *New Scientist* 2818, 27. 6. 2011
- Helen Mayer Harrison und Newton Harrison: *The Lagoon Cycle*. Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art - Cornell University, 1985.
- Edgar Morin: *La Méthode. Tome 1: La Nature de la Nature*. Paris: Seuil, 1977.
- Edgar Morin: *Method. Towards a Study of Humankind. Volume 1: The Nature of Nature*. New York: Peter Lang, 1992.
- Edgar Morin: *La méthode*. Paris: Seuil, 2008.
- Catriona Mortimer-Sandilands: *The Good-Natured Feminist: Ecofeminism and the Quest for Democracy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Catriona Mortimer-Sandilands und Bruce Erickson (Hrsg.): *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Rebecca Solnit: *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin, 2001.
- Harald Welzer: *Mentale Infrastrukturen: Wie das Wachstum in die Welt und in die Seelen kam*. Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, 2011.



Die globale Krise, die unsere verschwenderische Lebensweise verursacht, ist nicht nur eine Krise der technischen und ökonomischen „Hardware“ der Zivilisation. Es ist auch eine Krise der „Software“ unseres Denkens. Das Ringen um Nachhaltigkeit hat sich zu sehr auf Versuche beschränkt, die Hardware zu aktualisieren, etwa durch neue Technologien, ökonomische Anreize und politische Regelungen –

und vergessen, die Software unseres Handelns neu zu schreiben. Was bislang vollkommen fehlt, sind Strategien kultureller Transformation, die die Art unseres Wissens, Lernens, unsere Bewertungsschemata und die Strategien gemeinsamen Handelns auf neue Grundlagen stellen. Sacha Kagans Essay beschreibt die Potenziale der Kunst auf dem Weg zu einer solchen Kultur der Nachhaltigkeit.

Heinrich-Böll-Stiftung e. V.

Schumannstraße 8, 10117 Berlin

Die grüne politische Stiftung

T 030 285340 F 030 28534109

E info@boell.de

W www.boell.de

ISBN 978-3-86928-087-5