

Kunst als Auslöser von ökologischer Kommunikation

**(die Bedeutung von Kunst im öffentlichen
Umweltdiskurs)**

Leseprobe
der Magisterarbeit
(Kommunikationswissenschaft)

Jens Niclas Schäfer
Westerfeldstr. 14
33611 Bielefeld
Mobil: 01754171433
Email: niclas_blue@gmx.de

I. Einleitung

II. Kunst und Ökologie

A. Zum Begriff Ökologie und seiner Historie

- 1. Verantwortung für die Umwelt**
- 2. Ökologie als Paradigmawechsel**

B. Ökologie als Thema in der Kunst

- 1. Die Krise der Avantgarde**
- 2. Kunst als soziale Praxis**

C. Die ökologische Dimension in der Kunst von Joseph Beuys

- 1. Von der Sozialen Plastik zur Öko-Plastik**
- 2. „7000 Eichen“ von Joseph Beuys**

III. Kommunikation in der Kunst und Ökologie

A. Die kommunikativ relevante Funktion von Kunst

- 1. Kunst-Kommunikation von Joseph Beuys**
- 2. Kommunikation als Handlung**
- 3. Künstlerisches Handeln**

B. Ökologische Kommunikation

- 1. Kommunikationsvoraussetzungen**
- 2. Auslösen von ökologischer Kommunikation**

IV. Ökologische Kommunikation als öffentlicher Umweltdiskurs

A. *Ökologie als Thema*

- 1. Kommunikation über Umweltprobleme**
- 2. Ökologische Krise**
- 3. Ökologische Bewegung**

B. *Vermittlung ökologischer Zusammenhänge durch Massenmedien*

- 1. Der öffentliche Umweltdiskurs**
- 2. Umweltakteure**
 - a) *Protestakteure und Gegenakteure***
 - b) *Rollen und Interaktionsstrukturen der Akteure***
 - c) *Ausblendung von Akteuren des kulturellen Bereichs***
- 3. Umweltberichterstattung in den Massenmedien**
 - a) *Vermittlungsdefizite in der Umweltberichterstattung***
 - b) *Medienakteure***
- 4. Vermittlung des Leitbilds Nachhaltige Entwicklung (sustainable development)**
 - a) *Das Konzept der Nachhaltigen Entwicklung (sustainable development)***
 - b) *Leitbilder der Agenda 21***

C. *Vermittlung ökologischer Zusammenhänge durch Kunst*

- 1. Die Suche nach neuen Möglichkeiten der Vermittlung von ökologischen Zusammenhängen**

2. **Künstler als Umweltakteure**
3. **Kunst als Auslöser von ökologischer Kommunikation**
 - a) *Provokation durch Kunst*
 - b) *Aufmerksamkeit schaffen durch Kunst*

V. Begleitung von zwei aktuellen Umweltpolitischen Kunstprojekten in NRW

A. ART at WORK – eine internationale Künstlerinitiative

- 1. Künstlerische Tradition von ART at WORK**
- 2. Konzept und Arbeitsweise von ART at WORK**
- 3. „Politikvermittlung mal anders“ – ein umweltpolitisches Workshop von ART at WORK**
- 4. Beschreibung von zwei Performances**
- 5. Kommentar**

B. Der Skulpturenpark „Natürlich Kunst“

- 1. Kurzportrait der Galerie und der Baumschule**
- 2. Konzept und Arbeitsweise der Organisatoren**
- 3. Beschreibung der Skulpturenparks „Natürlich Kunst“**
- 4. Kommentar**

VI. Schlussbetrachtung

VII. Literaturverzeichnis

VIII. Anhang

Einleitung

„Dein Paradies ist vom Tode bedroht, o Dichter, das große Sterben will sich in den Wassern des Rio Real, in Wogen von Mangue Seco niederlassen, brütet über den Feldern und Dünen. Um den durchsichtigen, blauen Himmel in einen schmutzigen, schwarzen Qualm zu verwandeln, um die Gewässer zu vergiften, die Fische und Vögel zu töten, die Fischer dem Elend auszuliefern, die Gesundheit durch neue Krankheiten mit unvorhersehbaren Folgen zu ersetzen. (...) Weißt du, mein lieber Dichter, daß es auf der ganzen Welt nur sechs Fabriken von Titandioxyd gibt? Weißt du, daß kein zivilisiertes Land auf seinem Boden diese ungeheuerliche Industrie zuläßt? Daß das Unternehmen, dessen Anwesenheit Brasilien bedroht, nicht die Genehmigung erhalten hat, seine verfluchten Schornsteine in Holland, in Mexiko, in Ägypten aufzurichten? Vade retro! haben die Regierenden ausgerufen und die riesigen Kapitalien abgelehnt, nicht nur weil es ausländische sind, sondern vor allem, weil sie Mörder der Atmosphäre und der Gewässer sind (...) Deine wundervollen Verse, o Dichter, über den Strand von Mangue Seco werden morgen die einzigen Zeugen der Schönheit der klaren Wasser, des feinen Sandes, der reichen Fischschwärme, der tapferen Fischerboote sein, dann, wenn die Megäre sich aus den Schornsteinen der dort erbauten Fabriken erheben und ihre Krallen aus Rauch über die Dünen ausstrecken wird. All der Frieden und die Schönheit, die du in so vielen Liebesliedern besungen hast, werden dahinflauen und in den Ausdünstungen des Eisensulfats und der Schwefelsäure, in den Gasen des Schwefeldioxyds, in einer grenzenlosen Verschmutzung ersticken...“¹

Diese Passage ist einem öffentlichen Brief entnommen, den Giovanni Guimaraes an seinen Dichterfreund Barbozinha schreibt und ihn auf diese Weise davor warnen möchte, Loblieder auf die Direktoren einer umweltvernichtenden Titandioxidfabrik anzustimmen. Die beiden genannten Personen sowie die im Brief erwähnten Direktoren sind fiktive Personen aus dem Roman des brasilianischen Schriftstellers Jorge Amado „Tieta aus Agreste“.

Der obige Brief kommt einem Appell an alle Künstler gleich, vor den ökologischen Katastrophen und den zunehmend drohenden Umweltgefahren nicht die Augen zu verschließen.

Seit sich der Gedanke der Umweltverträglichkeit langsam in den politischen Richtlinien etabliert, macht sich eine Stagnation des öffentlichen Interesses an umweltpolitischen Themen bemerkbar. Das könnte einerseits zurückzuführen sein auf eine zu einseitige Informationsvermittlung der Massenmedien. Offenbar haben konventionelle Methoden der Nachrichtensender sowie die übertriebene Zeichnung von Weltuntergangsszenarien ihre Wirkung verloren, die

¹ Amado, S. 335

Bevölkerung zum Nach- und Umdenken zu motivieren. Andererseits könnte es auch mit einer „Entfremdung“ und einem zunehmenden Kontrollverlust des Menschen über seine Umwelt zusammenhängen. Die natürliche Umwelt ist als direkter Erfahrungsraum verloren gegangen, wobei das Wissen um ökologische Zusammenhänge zu einem Wissen aus zweiter Hand geworden ist.²

Trotz allem ist die Aktualität der Umweltproblematik nicht aus den Augen zu verlieren. Das zerstörerische Ausmaß von Eingriffen in die natürliche Umwelt macht es erforderlich, die Art der Vermittlung von Wissen über ökologische Zusammenhänge stets neu zu überdenken.

Kommunikation bietet viele Möglichkeiten, ökologische und umweltpolitische Inhalte zu vermitteln. Die Vermittlung von Wissen ist generell als kommunikativer Prozeß zu verstehen, der aber noch auf vielen anderen Wegen, als über die Massenmedien gestützt werden kann. Eine alternative Form der Wissensvermittlung bietet die Kunst.

Zu diesen Überlegungen drängen sich folgende Fragen auf:

Bieten sich Möglichkeiten für Künstler im öffentlichen Umweltdiskurs „einzugreifen“ bzw. ihn mit zu beeinflussen? Wenn, ja, welche Mittel stehen ihnen hierbei zur Verfügung?

Sollten sich Künstler überhaupt am öffentlichen Umweltdiskurs beteiligen oder sollte dieser eher den „Umweltexperten“ vorbehalten bleiben?

Gibt es bedeutende Beispiele aus der Kunst, die einen Beitrag zum Umweltdiskurs sinnvoll erscheinen lassen?

Wie könnte eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Künstlern und anderen Umweltakteuren aussehen?

Zu welchen Themenbereichen, die im öffentlichen Umweltdiskurs eine Rolle spielen, ist ein künstlerischer Beitrag sinnvoll?

Diese Fragen führen zu der eigentlichen Fragestellung und zur Hypothese dieser Arbeit hin:

Kann Kunst als Auslöser von ökologischer Kommunikation fungieren?

Lassen sich mit Hilfe von Kunst ökologische Kommunikationsprozesse auslösen?

In dieser Arbeit geht es darum, die Hypothese – Kunst löst ökologische Kommunikation - zu stützen, indem Beispiele aus der Gegenwartskunst herangezogen und diesbezüglich untersucht werden. Eine qualitative Bewertung der Kunst erfolgt in dem Sinne, inwieweit Kommunikationsprozesse mittels der Kunst ausgelöst und gefördert werden können. Dabei geht es auch um die Frage, ob Kunst nur ein gesellschaftlicher Affront sein „darf“, also nur provozieren und irritieren soll, oder ob Kunst tatsächlich als „soziale Praxis“ verstanden werden kann.

² vgl. Thorbrietz, S. 18

Ein Beweis für die Arbeitshypothese ist insofern nicht einfach zu erbringen, als die Wirkung von Kunst nicht direkt messbar und der Erfolg nicht unmittelbar nachweisbar ist. (Allenfalls bei dem Beispiel „7000 Eichen“ von Joseph Beuys. Innerhalb eines Zeitraums von fünf Jahren wurden 7000 Eichen zum Verkauf). Ein Erfolg könnte aber auch darin zu sehen sein, wenn sich zeigen liesse, dass es mit künstlerischer Unterstützung gelingt, Umweltprobleme an die Öffentlichkeit zu bringen.

In Kapitel II wird das Verhältnis zwischen Kunst und Ökologie beleuchtet. Die Frage, was Kunst ist, ist für die folgende Untersuchung nicht von großem Belang. Auf die Frage nach der Kunst selbst, ihrem Wesen, ihrem Umfang und ihrer Auswahl, die in jeder Epoche neu gestellt wurde, gab und gibt es keine einhellige oder/ und zufriedenstellende Antwort. Eine besondere Berücksichtigung findet jedoch der erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys.

Die Kunstaktion „7000 Eichen“ von Beuys, die er 1982 auf der *documenta 7* in Kassel durchführte und die zu den größten Beiträgen der *documenta*-Geschichte überhaupt zählt, dient als einführendes Beispiel in die Thematik. Diese Kunstaktion soll insbesondere auf ihre Wirkung hin untersucht werden.

In Kapitel III wird sowohl das Verhältnis von Kunst und Kommunikation bzw. die kommunikativ relevante Funktion von Kunst, als auch das Verhältnis von Ökologie und Kommunikation, jeweils unter Berücksichtigung des Handlungsbegriffs, untersucht. Um diesen Beziehungen gerecht zu werden, ist es erforderlich, einen kommunikationstheoretischen Ansatz auszuwählen, der insbesondere den individuellen Erfahrungs- und Handlungsraum berücksichtigt. Da in der personellen Erfahrungstheorie respektive *Individuellen Welttheorie* von Gerold Ungeheuer die unmittelbare Erfahrung des Individuums - das Moment, das das Erlebnis von Kunst ausmacht - einen besonderen Stellenwert einnimmt, wird sie als theoretische Grundlage für diese Untersuchung herangezogen.

Einen weiteren Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bilden die Ausführungen von Alfred Schütz über die Zusammenhänge von Erlebnis, Erfahrung und Handlung.

Mit dem Begriff *Ökologische Kommunikation* lassen sich zwei Bedeutungen verbinden. Hinter diesem Begriff verbirgt sich einerseits ein durch Massenmedien und Umweltabletäre gesteuerter, öffentlicher Umweltdiskurs und andererseits ein „zirkulärer“ Kommunikationsprozess, der aufgrund eines Spannungsverhältnisses zwischen innerer und äußerer Lebenswelt ausgelöst wird. Zu den wesentlichen Elementen dieses Kommunikationsprozesses zählen *Wahrnehmung, Denken, Handeln, Körperlichkeit* und *Gefühle*. Beide Bedeutungen sind für diese Arbeit relevant.

In Kapitel IV wird der massenmedial geprägte öffentliche Umweltdiskurs, dessen historischer Verlauf im Wesentlichen durch die gesellschaftliche Wahrnehmung von Umweltproblemen, die ökologische Bewegung und ebenso durch die ökologische Krise bestimmt ist, auf seine Vermittlung von Umweltwissen hin untersucht. Dabei sollen die Vermittlungsdefizite in der Umweltberichterstattung dargestellt werden. Der öffentliche Umweltdiskurs wird von verschiedenen kollektiven Umweltakteuren bestimmt, die in einem „Meinungskampf“ versuchen ihre Deutungen, politischen Interessen und Forderungen durchzusetzen. Auffallend ist das Fehlen von Akteuren aus dem kulturellen Bereich. Selbst im Rahmen der AGENDA 21, das zum Konzept der *Nachhaltigen Entwicklung* gehörende weltweite Aktionsprogramm, liegt ein unleugbares Defizit in Sachen Kultur vor.

In dieser Arbeit wird im Wesentlichen folgenden Fragestellungen nachgegangen. Wie lassen sich die Vermittlungsdefizite in der Umweltberichterstattung erklären? Gibt es noch andere Medien, mit denen es möglich ist, ökologische Themeninhalte und Umweltwissen zu vermitteln, als nur die der Massenmedien? Wenn ja, dann welche? Und was genau wird dann vermittelt? Welche Möglichkeiten der Einflussnahme haben Künstler auf dem öffentlichen Umweltdiskurs? Wie würden Künstler als Umweltakteure sich von anderen an diesem Diskurs beteiligten Akteure, unterscheiden? Welcher Mittel könnte sich der Künstler bedienen, um ökologische Kommunikation auszulösen?

Mein Interesse an diesem Thema wurde durch verschiedene Anlässe geweckt. Erste Berührungspunkte ergaben sich durch die Mitarbeit in einer kleinen Galerie, deren Inhaber sich neben dem Galeriebetrieb für einen umfangreichen, jährlich wiederholenden Skulpturenpark verantwortlich zeigte. Diese Skulpturenpark wurde auf dem Terrain einer ökologisch ausgerichteten Baumschule, fern der Urbanität, ausgerichtet.

Ein anderer wichtiger Aspekt für meine Arbeit war die Begegnung mit einem Künstlerpaar, das die Künstlerinitiative ART at WORK ins Leben gerufen und mein eigentliches Erkenntnisinteresse geweckt hat. In direkter Zusammenarbeit mit ihnen ist mir aufgefallen, dass es ihnen durch die kunstspezifische Art der „Verpackung“ von Umweltthemen auf recht unkonventionelle Art oft gelang, die Mitmenschen nicht nur auf gewisse Umweltprobleme aufmerksam zu machen, sondern sie auch dahingehend zu motivieren, selbst Lösungen zu finden und eigenständig zu handeln.

Ökologie als Thema in der Kunst

Eine verstärkte Auseinandersetzung mit ökologischen Fragestellungen fand in der Kunst zu dem Zeitpunkt statt, als in der westlichen Kultur die Rebellion gegen die traditionelle Kunst ihren Höhepunkt erreichte. Dies war in den frühen 60-er Jahren, zu einer Zeit, als die große Krise in der Avantgardkunst gerade überwunden wurde (...)

Die Krise der Avantgarde

Der Stil der Avantgarde hatte eine Dimension erreicht, die die Kunst selbst in Frage stellte. Die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts entwickelte dabei ein reflexives Verhältnis zu ihren Begründungen und Konstitutionsbedingungen. Künstler wie Marcel Duchamp, Andy Warhol, aber auch Musiker wie John Cage stellten die bisherige traditionelle Kunst mit ihren Werken radikal in Frage, indem sie die Grenzen der Kunst als besonderer Form der menschlichen Erkenntnis aufhoben. Sie wollten sich nicht mehr damit begnügen, unter solchen Rahmenbedingungen zu arbeiten, die sie von anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens abtrennten, d.h. sie versuchen mit der Destruktion bestehender Ordnungen die getrennten Welten von Wissenschaft und Kultur, Individuum und Gesellschaft, vor allem aber Kunst und Alltagsleben zu vereinen.³

Der Hauptwunsch der Avantgardisten, Kunst und Leben mögen miteinander verschmelzen, ließ sich auf vielseitige Weise realisieren, aber in den meisten Fällen wurde das Leben mehr in die Kunst als die Kunst in das Leben gezogen. Sowohl Duchamp als auch Warhol und Cage sorgten stets dafür, daß Facetten des Lebens als ihre Kunst angekündigt wurden. Damit blieb es Kunst. Sie verließen somit den Rahmen der „Institution Kunst“ nicht wirklich, und ihnen blieb nichts anderes übrig, als das zu bestätigen, was sie auf der anderen Seite in Frage stellten. So wohnte ihrer Arbeit ein strukturelles Paradoxon inne.

„Der Bruch, den die Avantgarde derart vollzog, war Brechung in sich: Ihre paradoxe Struktur entsprach der Schwierigkeit des Übergangs selber, der Anstrengung einer `Kunst gegen Kunst`, die stets noch das aufheben muss, was ihre eigene Destruktion ermöglicht. (...) Alle Konzepte der künstlerischen Avantgarde trugen dieses Doppelgesicht: Sie erwiesen sich gleichermaßen als produktiv wie destruktiv - produktiv in der Destruktion und destruktiv in der Produktion, indem sie ihr kritisches Zersetzungswerk an Punkten festzumachen suchten, die ihnen gleichzeitig Visionen einer neuen Ästhetik boten.“⁴

(...)

Joseph Beuys war einer der führenden Künstler, dem es gelang, die Kunst der Moderne Ende der 60-er Jahre aus dieser paradoxen Situation und der

³ vgl. Roebke, S. 12

⁴ Mersch, S. 97

damit verbundenen Krise der Kunst herauszuführen. Dieser Sprung war vollzogen,

„als Joseph Beuys seinen ´erweiterten Kunstbegriff` konzipierte. Gegen das Phantom von Autonomie suchte er die Befreiung des Ästhetischen aus dem Ghetto einer Kultur, die es stets noch im Unterschied zu seinem Außen - Wissenschaft, Gesellschaft oder Politik - definieren mußte.“⁵

Beuys sah die Aufgabe der Kunst vorrangig in der Gestaltung und Neuorganisation der Gesellschaft. Vom traditionellen Kunstbegriff setzte er sich vehement ab.

„Sie kommen immer wieder auf diesen Scheiß-Künstler zurück, diesen Verbrecher, dieses Arschloch, diesen impotenten Hund, der doch alles verhindert, der die Umwelt verschmutzt! Natürlich nicht, weil er Klavier spielt, sondern weil er es versäumt, auch noch darüber nachzudenken, was an der Schwelle passiert mit seiner Kunst.(...) Jenseits der Schwelle wird vom Menschen mehr gefordert. (...) Also ist die Aufgabe der Kunst (...) die Gestaltung des gesellschaftlichen Leibes als die große Möglichkeit für das Kunstwerk.“⁶

Kunst als soziale Praxis

Als Beuys aus dem traditionellen Kunstrahmen heraustrat, wurde einer jungen, bereits in besorgten Zukunftsfragen aufgewachsenen Künstlergeneration immer klarer, dass auch die Umwelt der Kunst neu zu definieren war.⁷ Eine neue Auffassung von Kunst und zwar Kunst als soziale Praxis entwickelte sich umfassend. Der von Beuys entwickelte *erweiterte Kunstbegriff* setzte sich allmählich durch. (...)

Virulent ist diese Entwicklung vor allem mit der Happening- und Fluxus-Bewegung und den ästhetischen Strategien der Performance- und Aktionskunst geworden. Vertreter dieser Kunstrichtung waren neben Beuys u.a. Wolf Vostell, der als „europäischer Vater“ des Happenings gilt⁸, Bernd Löbich, HA Schult und viele andere. Bei diesen Künstlern war Ökologie ein Themenschwerpunkt ihrer Aktionen.

(...)

Der Zeitraum von Anfang der 70-er bis Mitte der 80-er kann nach Sabor als Höhepunkt in der Entwicklung der *ökologischen Kunst* bezeichnet werden.

(...)

Es stellt sich hierbei nur die Frage, ob mit Hilfe dieser darstellenden Kunst den Betrachtern Umweltprobleme wirklich näher gebracht werden konnten.

(...)

Bei der *ökologischen Kunst* besteht tendenziell die Gefahr, dass sie aufgrund ihrer Darstellungsweise einen zu normativen Charakter erhält,

⁵ Mersch, S. 98

⁶ Beuys, zitiert nach Bianchi/Doswald, S. 10

⁷ vgl. Jappe, S.7

⁸ Rudij Bergmann, in: Sabor, S.111

was schnell dazu führt, dass sie ihren eigenen Anspruch, Kunst zu sein, verliert. Dieser Anspruch besteht darin, dass Kunst stets etwas Eigenständiges ist - nach eigenen Gesetzen funktionierend und organisierend. Passende Worte dazu fand der Literaturwissenschaftler Bodo S. Würffel anlässlich eines Gesprächs über Wissenschaft und Kunst. „Je politisch korrekter, durch eine politische Ideologie oder eine ökologische Diskussion geprägt, umso langweiliger und anspruchsloser wird Kunst.“⁹

(...)

Letztendlich könne, so Roebke, Kunst ihre Wirkung nur aus autonomer Kraft gewinnen.¹⁰

Die Frage des Verhältnisses zwischen Kunst und Ökologie muss deshalb noch einmal neu gestellt werden. Wenn von einer ökologischen Dimension der Kunst die Rede ist, dann ist der ihr zugrundeliegende Gedanke darin zu sehen, dass diese nicht auf der Gegenstandsebene liegt, sondern darin, wie aufgrund der materiellen und syntaktischen Organisation des Kunstwerks die Beziehung zum Betrachter beschaffen ist. Das heißt, dass die von der Kunst ausgehende Wirkung davon abhängt, wie die Beziehung zum Betrachter gestaltet ist und wie das Subjekt in das Feld der möglichen Bedeutungen einbezogen wird.¹¹

Ein wesentlicher Zusammenhang zwischen Kunst und Ökologie besteht in der Art und Weise, Dinge wahrzunehmen. Sowohl in der Kunst als auch in der Ökologie wird eine Wahrnehmungsweise bezüglich der Umwelt abverlangt, die sich stark unterscheidet vom bloßen Hinsehen. Kunst war schon immer eine Schule des Sehens und des genauen Wahrnehmens. Der von Arthur C. Danto geprägte Begriff *Verklärung des Gewöhnlichen* verdeutlicht dies im besonderen Maße. *Verklärung des Gewöhnlichen* meint hier, dass durch Verschiebung des Kunstgegenstands eine neue Aufmerksamkeit für Umwelten erzeugt und zugleich eine neue Sensibilität für Zusammenhänge geschaffen wird.

„Das, an dem wir achtlos vorübergehen oder in konventioneller Blindheit nicht mehr wahrnehmen, erhält eine neue Bedeutung.“¹²

„Indem das Kunstwerk sich nicht mehr als Abbildung, sondern als Knotenpunkt von Zusammenhängen versteht, steht es in enger Verwandtschaft zum ökologischen Paradigma“¹³.

Ein besonders beeindruckendes Beispiel für diese Art von Kunst war die Wanderausstellung „Ressource Kunst“ mit dem Untertitel „Die Elemente neu gesehen“ 1989 in Berlin. Diese Ausstellung versammelte Beispiele eines „anderen“ Denkens und Handelns aus dem Kontext der

⁹ vgl. Lesch, S.1

¹⁰ vgl. Roebke, S. 14

¹¹ vgl. Fisher, S. 66

¹² Roebke, S. 18

¹³ ebenda, S. 18

zeitgenössischen Kunst. Die an dieser Ausstellung partizipierenden, recht jungen Künstler lassen sich einem Kunstspektrum zuordnen, in dem erneut über das Verhältnis Natur/ Umwelt reflektiert und über Naturressourcen nachgedacht wird. Deren Kunst knüpft direkt an die Kunst von „Pionieren“ wie Joseph Beuys, Richard Long (Land-art) oder Mario Merz (Arte povera) an, die sich bereits der Umwelt und dem Menschen mit wissender Sensibilität zuwandten und dem „Prinzip Verantwortung“ in der Kunst einen neuen Sinn gaben.¹⁴ Die Künstler von „Ressource Kunst“ sehen sich in einem Spannungsfeld zwischen künstlerischer Autonomie und einer ethischen Haltung.

(...)

Dem ökologischen Prinzip tragen die an dieser Ausstellung beteiligten Künstler dadurch Rechnung, dass sie einerseits bewußt auf „große Gesten“, nach dem Motto „Small is beautiful“, und auf wertvolle Materialien wie Marmor, Edelhölzer etc. verzichten und andererseits sich gegen die aggressive Neugestaltung der Umwelt wenden.

(...)

Kann die Kunst zu einer Neukonzeption der Ethik, zu einem neuen Verhältnis und Verständnis von Mensch und Natur beitragen?

¹⁴ vgl. Grusswort der ehemaligen Senatorin für kulturelle Angelegenheit Berlin, Anke Martiny, im Ausstellungskatalog „Ressource Kunst“.

Kommunikation in Kunst und Ökologie

Kommunikation als Handlung

(...)

Der ökologischen Kommunikation liegen zwei sehr unterschiedliche Bedeutungen zugrunde. Zum einen steckt hinter dem Begriff „ökologische Kommunikation“ ein durch Massenmedien und Umweltakteure gesteuerter, öffentlicher Umweltdiskurs, zum anderen ist mit diesem Begriff das „ausgewogene Zusammenspiel“ der Faktoren gemeint, welche die zwischenmenschliche Kommunikation überhaupt erst ermöglichen. Bei diesem Verständnis von ökologischer Kommunikation geht es um den „Haushalt“ und „Hauserhalt“ von Kommunikation, aber auch um eine Schaffung einer intakten, der menschlichen Natur angemessenen Kommunikationswelt und die Förderung und Stärkung des Bewusstseins der Menschen gegenüber ihrer Kommunikations-Umwelt.¹⁵ Grundlage für den Haushalt bildet ein komplexer, zirkulärer Kommunikationsprozess, der aufgrund eines Spannungsverhältnisses der inneren und äußeren Lebenswelt des Menschen ausgelöst wird und der sich aus den folgenden fünf Elementen zusammensetzt: Wahrnehmen, Handeln, Fühlen, Denken und Körperlichkeit. Diese Elemente sind hauptsächlich bestimmend dafür, was sich im Inneren des Menschen „abspielt“. Die Qualität von Kommunikation und damit auch der Erfolg hängen letztendlich davon ab, wie diese Elemente zusammenwirken.

(...)

Der öffentliche Umweltdiskurs (...) ist in erster Linie notwendig für die Vermittlung eines umfangreichen umweltrelevanten Wissens und Wissens über ökologische Zusammenhänge. Ökologische Kommunikation im Sinne der Schaffung einer den Menschen angemessenen Kommunikationswelt ist notwendig für Stärkung und Förderung des Umweltbewusstseins, aber auch für ein entsprechendes umweltbewusstes Handeln. In dieser Arbeit (...) sollen jene kommunikationswissenschaftlichen Grundlagen erörtert werden, die wesentlich sind für eine der menschlichen Natur angemessenen Kommunikationswelt. Dieser Aspekt ist für diese Arbeit grundlegender als z.B. die Grundlagenuntersuchung der Medienwirksamkeit oder der technologischen Informations- und Wissensverarbeitung im öffentlichen Umweltdiskurs, weil jeder Mensch als kommunikativ Handelnder unmittelbar vom „Hauserhalt“ menschlicher Kommunikation betroffen ist.

Denn schließlich geht es dabei auch um die Frage des Gelingens und Scheiterns von Kommunikation, auch von ökologischer Kommunikation.

¹⁵ vgl. Donath/Mettler-v. Meibom, S 72

(...) Für diese Arbeit ist der kommunikationstheoretische Ansatz von Gerold Ungeheuer sehr geeignet (...)

- **Kommunikation gehört in den Bereich der „verstehenden Erfahrung“**
- **Berücksichtigung der Individualität**
- **Thematisierung des Problems einer Individualität, in der das Subjekt nicht nur sich selbst als sein eigenes Gegenüber entdeckt, sondern in der es zugleich erfährt, dass es im anderen sich selbst sucht**
- **Erfahrung wird im einzelnen realisiert und im Handeln des einzelnen umgesetzt**
- **Innen-Außen-Dichotomie. Ungeheuer unterscheidet zwischen inneren und äußeren Erfahrungen und zwischen inneren und äußeren Handlungen.**
- **Vis-à-Vis Situation als primäre Kommunikationssituation (....)**

Künstlerisches Handeln

1. Woraus besteht künstlerisches Handeln und wie unterscheidet es sich vom alltäglichen Handeln?
2. In welchem individuellen bzw. gesellschaftlichen Lebensbereich kann es sich manifestieren?
3. Welche Funktion erfüllt Kommunikation, verstanden als ein aus dem künstlerischen Handeln resultierendes soziales Phänomen innerhalb einer Gesellschaft?

Zu (1): *Woraus besteht künstlerisches Handeln und wie unterscheidet es sich vom alltäglichen Handeln?*

In der Kunst spielt der Handlungsaspekt eine wesentliche Rolle.

Kunstwerke können im Ganzen als komplexer Handlungszusammenhang beschrieben werden. Der Künstler handelt, und er weiß, dass er handelt.

Das, was er künstlerisch produziert, kann als Resultat seines vorentworfenen Erfahrungsablaufs bezeichnet werden.¹⁶ Erst durch seine

Handlung wird Kunst manifest. Durch den stark hervorgehobenen Handlungsaspekt gerät die darstellende und repräsentative Komponente der Kunst in den Hintergrund. Das hat den Vorteil, dass Kunst dann

andere Funktionen übernehmen kann. Kunst tritt demnach nicht (mehr) in

ein darstellend-repräsentatives Verhältnis zur Lebenswelt, sondern kann als weiterzeugend verstanden werden. **Künstlerisches Handeln**

entspricht demnach nicht mehr einem Nachvollziehen

vorgefundener Wirklichkeiten, sondern ist als eine Produktion, eine Herstellung von eigenständigen Formwirklichkeiten zu

verstehen. Der Künstler erfährt dadurch eine eigene erlebte Wirklichkeit.

Der Schriftsteller Jorge Amado äußerte sich diesbezüglich einmal zu seinem Werk, was den Gedanken der erlebten Wirklichkeit sehr nahe bringt:

„Ich könnte über das Leben des Volkes ohne Kenntnis seiner Mythen und magischen Praktiken überhaupt nicht schreiben. Es würde etwas Verfälschtes, kaum Überzeugendes dabei herauskommen. Meine Literatur ist erlebte Wirklichkeit.“¹⁷

Bei der bulgarischen Künstlerin Maria Dundakova wird dieser Aspekt noch deutlicher. Auf die Frage hin, was sie selber mit ihrer Kunst gäbe, antwortet die Künstlerin Maria Dundakova:

„Ich? Die Kunst ist nicht Darstellung oder Illustration, sondern die erlebte Wirklichkeit selbst. Sie läßt den „mythologischen Raum“ erstehen.“¹⁸

Das künstlerische Handeln unterscheidet sich vom alltäglichen Handeln demnach durch die unterschiedlichen Lebens- und Erfahrungswelten. Die Konstruktion einer vom Künstler geschaffenen ästhetischen Lebenswelt

¹⁶ vgl. Schütz/Luckmann, Bd. 2, S. 18

¹⁷ siehe Klappentext des Buches „Tieta aus Agreste“ von Jorge Amado,

¹⁸ Dundakova, S. 134

und deren Manifestion durch sein künstlerisches Handeln vollzieht sich gleichzeitig.

Die Aufgabe des Künstlers besteht also darin, eine eigene ästhetische Lebenswelt aufzubauen und zu gestalten. Diese setzt sich aus den Gedanken- und Handlungsspielräumen des Künstlers zusammen. Das Denken, die Entwicklung von Ideen und Vorstellungen, das Erstellen von Konzepten, aber auch die Intuition, Gefühle und spontane Gesten gehören ebenso wie das Werk zu dieser ästhetischen Lebenswelt. Damit kann er etwas bewegen und auf seine Umwelt einwirken. Ein Wirken, das von seinem Entwurf her notwendig in die Umwelt eingreift und diese verändert. Die Veränderung ist aber nicht eine rein zufällige Folge des Handelns. Sie muß vom Künstler vielmehr beabsichtigt, im Entwurf angelegt sein.¹⁹

Der Künstler betreibt eine Art Selbstkonzeptforschung. Das Selbst steht dabei im Handlungszentrum. Subjektive Selbstansichten und Selbstbewertungen werden von ihm stets aufs Neue hinterfragt und fließen in seine Arbeit mit ein. Ausgangspunkt des künstlerischen Handelns ist somit das nonkonforme Handeln und Verhalten des Künstlers und der Autonomiegedanke. Persönlicher Freiraum und persönliche Autonomie sind die Grundlage seiner Arbeit, die sich nicht direkt an gesellschaftlichen Bedürfnissen orientiert. Aufgrund dieser Absage ist der individuelle Entscheidungsspielraum des Künstlers größer als bei anderen sozialen Gruppe. Allerdings muß er sich diese Freiräume selbst schaffen und bewahren.²⁰

Zu (2): In welchem individuellen bzw. gesellschaftlichen Lebensbereich kann es sich manifestieren?

Die vom Künstler geschaffene ästhetische Lebenswelt ist aufgrund der Veröffentlichung des Kunstwerks in der Gesellschaft keine Privatdomäne, sondern ein Erlebnisraum, der anderen prinzipiell zugänglich ist. So gesehen kann sich Kunst in allen gesellschaftlichen Bereichen manifestieren. Hierbei spielen ästhetische Erfahrungen eine wichtige Rolle, die jeder machen kann, der sich darauf einläßt. John Dewey sieht in jeder Form von Erfahrung die Grundlage für ästhetische Erfahrung. Mit Hilfe der Interaktion kann prinzipiell jede Erfahrung eine ästhetische Erfahrung werden, d.h. ästhetische Erfahrungen können beinahe in allen Kontexten erzeugt werden.²¹ Das gelingt aber nur unter der Voraussetzung, dass man sich vom zweckgerichteten Handeln löst. Denn zweckgerichtetes Handeln gewährt einem nur die Dinge zu sehen, die dem Gebrauch dienen.

Der Begriff *Ästhetische Erfahrung* sollte aus dem engeren Bereich von Kunstgegenständen herausgelöst werden. Nach Doris Schuhmacher-

¹⁹ vgl. Schütz/Luckmann, S. 24

²⁰ Obrecht, S. 55

²¹ vgl. Merte, S. 140

Schiller bezieht sich Ästhetik auf Wahrnehmung und die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen.

Bei der Ästhetik geht es auch um die Thematisierung des Anderen, die sowohl den anderen Menschen als auch die Begegnung mit dem, was fremd ist, umfasst.

Ästhetische Erfahrung gründet damit in einer nicht abzuschließenden, unbestimmten Suche nach dem Unbekannten. Die Struktur dieses Erfahrungstyps verhindert förmlich eine Identifizierung, da die ästhetische Erfahrung gerade aus der Spannung zwischen sinnlicher Umwelt und zweifelndem Selbst herrührt. Sie ergibt sich aus einer spannungsvollen Schwebung zwischen Verstehensvermutung und Indefinitheit des Verstehenden. Dadurch sensibilisieren ästhetische Erfahrungen in hohem Maße für die Umwelt und lassen andere Wahrnehmungen zu. Wahrnehmung ist dann als empathische Hinwendung zum Gegenüber zu verstehen.

Zu (3): *Welche Funktion erfüllt Kommunikation, verstanden als ein aus dem künstlerischen Handeln resultierendes soziales Phänomen innerhalb einer Gesellschaft?*

Zwischenmenschliche Kommunikation ist ein aus dem künstlerischen Handeln resultierendes soziales Phänomen. Dies läßt sich sehr gut bei der Künstlerin Maria Dundakova aufzeigen. Bei Dundakova bietet sich sogar ein interessanter Vergleich zu Gerold Ungeheuer an, denn der „mythologische Raum“, den sie beschreibt, ist vergleichbar mit den inneren Handlungen in Ungeheuers *Individueller Welttheorie*, nur mit dem Unterschied, dass Dundakova sich nicht auf sprachliche Kommunikation bezieht, sondern auf Kommunikation durch eine rituelle Sprache. Der mythologische Raum im Menschen und der „Raum draußen“ sind nach Dundakova nicht voneinander zu trennen. Zwischen diesen gilt es zu vermitteln. Nach Dundakova ereignet sich Kommunikation zwischen innerem und äußerem Raum im Ritus.

„Die Zeichensprache des Ritus illustriert nicht eine Idee, sondern ist diese selbst. Das Bedürfnis zur Kommunikation bringt die Gesten hervor, in der sich ein Ritus zeigt. Jede Bewegung, jeder Ton, jedes gesprochene Wort ist eine Geste, mit der der Mensch sein Dasein, seine Erkenntnisse und seine Beziehung manifestiert.“²²

Für Dundakova wie auch für Ungeheuer ist die Diskrepanz zwischen Innenwelt und Außenwelt Ausgangspunkt und Bedingung menschlicher Kommunikation. Kommunikation ließe sich gar nicht beschreiben, ohne auf die inneren Handlungen, die Vorstellungen und inneren Bilder respektive den mythologischen Raum einzugehen.

²² Dundakova, S. 134

Ökologische Kommunikation

Kommunikation ist bedingt durch die anthropologische Konstitution des Menschens, d.h. seine Möglichkeiten Erfahrungen zu machen. In diesem Abschnitt wird den Fragen nachgegangen, was die Voraussetzungen und Bedingungen von Kommunikation, insbesondere von ökologischer Kommunikation, sind und wie Erfahrungen, insbesondere ästhetische und sinnliche Erfahrungen, ermöglicht werden.

Kommunikationsvoraussetzungen

Das Verhältnis von Mensch und Natur wird im Wesentlichen durch die in den Sozialhandlungen inhärenten Kommunikationsakte bestimmt bzw. in ihnen spiegelt sich eben gerade dieses Verhältnis wieder. Es gilt also darum, sich darüber Gedanken zu machen, wie mit Hilfe von Kommunikation das Verhältnis von Mensch und Natur anders bestimmt werden kann.

Dazu bedarf es der Metakommunikation. In dieser Arbeit soll menschliche Kommunikation auf ihre „ökologischen Prinzipien“ hin untersucht werden. Hierbei soll noch einmal auf das korrelative Verhältnis und das ausgewogene **„Zusammenspiel“ von Wahrnehmung, Denken, Fühlen, Handeln, und Körperlichkeit** näher eingegangen werden, welches einerseits als Grundlage für die Schaffung einer intakten, der menschlichen Natur angemessenen Kommunikationswelt dient und andererseits das Bewusstsein des Menschen gegenüber seiner Umwelt fördert und stärkt.²³

Wahrnehmung: Wahrnehmung und Kommunikation stehen in einem direkten Verhältnis zueinander, welches sich als Fundierungsverhältnis beschreiben läßt.²⁴ Wahrnehmung stellt auch erst den eigentlichen Zusammenhang zwischen Kunst, Umwelt und Kommunikation her. In der Einheit des Kommunikationsprozesses bilden Wahrnehmungen dabei eine zusammenhängende Basis. Wahrnehmung umfasst sowohl das sinnliche Erfassen von Reizen als auch kognitive Vorgänge, bei dem Gedächtnisinhalte beteiligt sind. Das Gedächtnis hat während der Wahrnehmungsvorgänge eine wichtige Funktion. Das meiste, was wahrgenommen wird, ist zu früheren, im Gedächtnis gespeicherten Erfahrungen anschlussfähig.²⁵

Es sind an dieser Stelle zwei wesentliche Aspekte zu erwähnen. Menschliche Wahrnehmung ist erstens nicht als passiv und rezeptiv zu verstehen, sondern als Aspekt des Handelns selbst aufzufassen, durch welche das Handeln in seinem situativen Kontext geleitet oder umgeleitet

²³ vgl. Donath/Mettler-v. Meibom, S 72

²⁴ vgl. Loenhoff, S. 101

²⁵ vgl. Lenke/Lutz/Sprenger, S. 102, vgl. auch Roth (1991) und Rusch (1991)

wird,²⁶ und zweitens sind Wahrnehmung und Erkenntnis der Handlung nicht vorzuordnen. Daraus folgt auch, dass Wahrnehmungsgegenstände gleichsam im Handeln entstehen und dass deren Charakterisierung folglich nicht isoliert vom Handlungsprozess betrachtet werden kann.²⁷

Denken: Für die Vermittlung von Wissen und Informationen bedarf es in erster Linie kognitiver Fähigkeiten. Kommunikation setzt ein bewusstes Denken, Planen und Handeln voraus. Das bedeutet auch, dass während des Kommunikationsprozesses stets etwas bemerkt, wahrgenommen, aus dem Gedächtnis ausgewählt bzw. erinnert werden muß, das wiederum dann Anlass und Thema von Kommunikation wird. Das Erkennen von Problemen setzt Denken, Bewußtsein und Kommunikation voraus, d.h. die Herausbildung von Problemen wird massgeblich durch Handlungsabsichten und die selektive Tätigkeit der Aufmerksamkeit bestimmt. Dies gilt selbstverständlich auch für Umweltprobleme.

Handeln: Kommunikation und Handeln sind ebenfalls in einem direkten Zusammenhang zu sehen, wobei Kommunikation vorrangig der Koordination des alltäglichen Handelns dient. Um gemeinsam, koordiniert mit anderen Menschen handeln zu können, besteht die Notwendigkeit das Handeln mit anderen abzustimmen. Ein gemeinsamer Fundus kultureller Erfahrungen ermöglicht es den Menschen, das Handeln und soziale Verhalten in bestimmten Situationen abschätzen zu können. Das jeweilige Handeln eines Menschen ist aber nicht nur als die ununterbrochene Aktivität, als Hervorbringung einzelner Handlungen zu verstehen, sondern es drückt auch stets ein bestimmtes Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt aus. Insofern muss auch die menschliche Sensitivität und Rezeptivität beim Handeln berücksichtigt werden.

Körperlichkeit: Bewusstsein und Kommunikation werden entscheidend auch vom menschlichen Körper beeinflusst. Der Körper ist Umwelt bzw. ist der natürlichen Umwelt zuzuordnen und dient zugleich als Erkenntnisquelle. Die Erfahrung der Einheit des Körpers ist das Ergebnis einer symbolisch vermittelten Haltung zu sich selbst. Diese dient als Grundlage dafür, dem eigenen Körper überhaupt Wahrnehmungen zuschreiben zu können. Die ermöglichenden Bedingungen von Interaktion, Kommunikation und Gesellschaft sind im Körper selbst zu sehen. Er zeichnet sich als Vermittler zwischen Ich und Welt aus.²⁸ Was die menschlichen Sinne im Allgemeinen betrifft: Die Bedeutung der Sinne erschöpft sich nicht in ihrer Funktion als Informationslieferanten, sondern ist als integraler Bestandteil von aktiver Orientierung und Handlungsplanung zu betrachten.²⁹

²⁶ vgl. Joas, in: Loenhoff, S. 99

²⁷ vgl. Loenhoff, S. 116

²⁸ vgl. ebenda, S. 96

²⁹ vgl. Loenhoff, S. 117

Bei der Vermittlerrolle zwischen Mensch und Umwelt bieten sich insbesondere taktil-haptische Kontakterfahrungen an. Die Relevanz der Kontaktwahrnehmung für die Konstitution einer Gegenstandswelt liegt vor allem darin, dass mittels Körperberührungen Widerstand in einem Objekt lokalisiert und gleichzeitig der eigene Körper erfahren wird. Dadurch, dass der Widerstand, den die Objekte dem Handelnden entgegensetzen, den Objekten als Eigenschaften zugeschrieben wird, baut sich ein Bewusstsein der Außenwelt auf.³⁰

Gefühle: Zwischen dem rein körperlichen Anlass (des Schmerzes, des Schocks, der Müdigkeit etc.) und dem rein geistigen Anlass (Ergriffenheit durch ein Kunstwerk, einen Menschen, ein Ereignis oder der Hingabe und Andacht) entfalten sich unterschiedliche Erregungen, Gefühle und Affekte im Inneren des Menschen und werden spür- und erfahrbar. Das Gefühl bleibt „subjektiv“ aufs Innere des Einzelnen beschränkt. Die „normale“ Distanz wird dabei oftmals durchbrochen, insbesondere beim Weinen, wie Helmuth Plessner in „Lachen und Weinen“ konstatiert.³¹ Gefühl ist Bindung des betroffenen Individuums an etwas, Bindung, die aber eine weit geringere Selbständigkeit gegenüber Dingen, Menschen, Werten, Gedanken, Ereignissen läßt als zum Beispiel Wahrnehmung. Plessner meint diesbezüglich, Gefühle seien gerade keine „Stellungnahmen“ des Individuums zu Objekten, sondern durchstimmende Angesprochenheiten als Ganzes, denen das Individuum je nach Temperament mehr oder weniger leicht ausgeliefert sei. Zwischen Gefühl und Denken entsteht oftmals ein Spannungsverhältnis:

„Entscheiden wir nach den Normen des Verstandes auf Grund einer Stellungnahme, dann folgen wir den Perspektiven des Bewußtseins. Wir reduzieren uns auf das Ich der Beobachtung, des Denkens, Planens und Erschließens und setzen unsere eigene Person als Objekt in die Rechnung ein. Gegen diese Formulierung wehrt sich das Gefühl, indem der ganze Mensch, von etwas ergriffen und durchstimmt, auf eine Sache anspricht, bevor noch das Ich in uns Zeit gefunden hat, uns die Distanz besonnener Kühle aufzuzwingen.“³²

Innerhalb moderner Gesellschaften, insbesondere in der arbeitsteiligen Lebenswelt, herrscht Gefühlen gegenüber allgemein großes Misstrauen. In fast allen gesellschaftlichen Bereichen wie Wissenschaft, Politik, Wirtschaft werden Gefühle wenig berücksichtigt, geschweige denn als Erkenntnisquelle genutzt.

Zwar bildet Gefühl von sich aus weder einen Inhalt des Bewusstseins, noch ist es ihm entzogen, aber dadurch, dass der ganze Mensch von Gefühlen ergriffen und durchstimmt werden kann, unterliegt das Denken und Handeln stets deren Einfluss.

³⁰ vgl. ebenda, S. 116

³¹ vgl. Plessner, S. 130

³² Plessner, S. 142

Oftmals wird gerade durch Gefühle, Erregungen und Affekte ein Spannungsverhältnis zwischen der inneren und äußeren Erfahrungswelt aufgebaut, zwischen zweifelndem Selbst und sinnlicher Umwelt, welches mitunter ein starkes Kommunikationsbedürfnis hervorrufen kann.

Auslösen von ökologischer Kommunikation

Auf die Frage hin, was Kommunikation sei, antwortet Gerold Ungeheuer: **„Kommunikationen sind Veranstaltungen von Sprechern, die beabsichtigen, Hörer bestimmte innere Erfahrungen, Erfahrungen des Verstehens, vollziehen zu lassen.“**³³

Neben den anthropologischen Bedingungen, die bereits im Vorfeld erwähnt wurden, ist Kommunikation noch an andere Bedingungen geknüpft, wie an ein bestimmtes Maß an Aufmerksamkeit, eines bestimmten Grad an Erregung und Wachheit, aber auch Neugier, Wissbegierde, Interesse und Bereitschaft an Kommunikation und Offenheit.

Aufmerksamkeit ist zum Beispiel während des ganzen Kommunikationsprozesses von Bedeutung und wird auch von dem jeweiligen Kommunikationspartner eingefordert:

„Ohne die Hoffnung auf Aufmerksamkeit anderer unterbliebe jeder weitere kommunikative Anschluß, bei Nachlassen der Aufmerksamkeit des Kommunikationspartners wird diese eingefordert oder nach anderen, aufmerksameren Teilnehmern Ausschau gehalten.“³⁴

Aufmerksamkeit, Konzentration, Wachheit, Interesse, Neugier, Wissbegierde, (Spiel-) Freude etc. fördern die Kommunikationsbereitschaft in hohem Maße, für das Auslösen von Kommunikation ist daher ein „Wechselspiel“ zwischen Sinnlichkeit und Bewusstsein förderlich, wobei sich eine Vielfalt an Rückkopplungsanreizen ergeben. Ein Rückkopplungsanreiz ist zunächst als ein sinnlich erfahrbares, positives Feedback zum bisherigen Handeln und kommunikativen Verhalten zu verstehen. Dieses positive Feedback spielt aber auch schon in der präkommunikativen Situation eine wichtige Rolle, damit sich überhaupt eine Kommunikationssituation einstellen kann. Denn es braucht mitunter auch Zeit, bevor sich die Bereitschaft der jeweiligen Kommunikationsteilnehmer aufgebaut hat.

Was löst aber Kommunikation tatsächlich aus? Das können zum Beispiel Irritationen und „Verschiebungen“ in der Wahrnehmung sein, innere Impulse geistiger und emotionaler Art, körperliche Bewegungen, aber auch Wissensdefizite. Kommunikation wird auch ausgelöst allgemein bei Unstimmigkeiten, bei Abweichungen vom Gewohnten, bei der Begegnung

³³ Ungeheuer, in: Lenke/ Lutz/ Sprenger, S. 72

³⁴ Schmitz, H.W., in: Loenhoff, S. 210

mit dem Fremden. Daraus entsteht eine neue Aufmerksamkeit für Umwelten und fördert die Sensibilität ihnen gegenüber. Dafür müssen aber auch Anknüpfungspunkte vorhanden sein, und zwar an den bisherigen inneren Erfahrungen, also an der individuellen Welttheorie, d.h. das Fremde darf nicht zu fremd, das Ungewohnte nicht zu ungewohnt etc. sein. In dem Maße aber, wie der Mensch seine Kommunikationsressourcen in Anspruch nimmt, werden sich für ihn entsprechende Möglichkeiten finden lassen. Gelingt dieses, dann kann er ein „konstruktives“ Verhältnis zu seiner sozialen und natürlichen Umwelt entwickeln und aufbauen, was einem ökologischen Bewusstsein nahe kommt. Denn ökologisches Bewusstsein meint in diesem Zusammenhang nicht unbedingt über einen großen Fundus an Umweltwissen zu verfügen, sondern ein Beziehungsgeflecht herzustellen zu anderen Menschen, zur natürlichen Umwelt, zum eigenen Körper, zum Leben selbst usw., so dass ein Zugehörigkeits- und Verbundenheitsgefühl sich einstellt. Die Alltagswelt gewinnt als eindeutiger Handlungs- und Sinnzusammenhang dadurch an Konturen.

Ökologische Kommunikation als öffentlicher Umweltdiskurs

(...)

Ausblendung von Akteuren des kulturellen Bereichs

Trotz der positiven Entwicklung im öffentlichen Umweltdiskurs, besonders, was die Dialogbereitschaft der Akteure aus Politik und Wirtschaft angeht, fällt bei genauerer Betrachtung auf, dass bestimmte Akteure völlig unberücksichtigt bleiben. Gemeint sind Akteure aus dem kulturellen Bereich.

In den meisten wissenschaftlichen Untersuchungen und Analysen werden sie kaum erwähnt. Bei Brand, Eder und Proferl zum Beispiel sind die verschiedenen Umweltakteure entweder der Umweltbewegung, der Wirtschaft oder der Politik zuzurechnen. Akteure aus dem kulturellen Bereich kommen in ihrer Analyse überhaupt nicht vor. Nur vage weisen sie in ihrer Analyse darauf hin, dass sich zukünftig daran doch etwas ändern könnte und dass auch andere Akteure sich am öffentlichen Umweltdiskurs beteiligen können. So erwähnen sie im letzten Abschnitt ihrer Analyse, *11 Elemente einer Theorie ökologischer Kommunikation*:

„Zentrale Elemente dieser neuen institutionellen Regulierungsformen sind zum einen der Einbezug nicht-institutioneller (wenn auch organisierter) kollektiver Akteure in den Prozeß kollektiver politischer Entscheidungsfindung, zum anderen dialogische Formen der Konfliktlösung. Während die traditionellen gesellschaftlichen Vermittlungs- und Koordinationsformen (Parteien, Gewaltenteilung, bürokratische Steuerung) an Bedeutung verlieren, gewinnen Akteursnetzwerke, neue Verhandlungssysteme und Formen gesellschaftlicher Selbstorganisation an Gewicht. An die Stelle konfrontativer Risikokonflikte treten dialogische Verfahren der sozialen Verständigung über (unterschiedliche Wahrnehmungen und Bewertungen von) Risiken, tritt eine reflexive Rationalisierung von Verfahren der Dissensklärung und Konsensfindung.“³⁵

Demnach werde in Zukunft zum einen die Verständigung über unterschiedliche Wahrnehmungen und Bewertungen von Umweltproblemen erwartet und zum anderen werde die Einbeziehung nicht-institutioneller Akteure im öffentlichen Umweltdiskurs eine größere Rolle spielen.

Wie wenig Akteure aus dem kulturellen Bereich gegenwärtig tatsächlich im öffentlichen Umweltdiskurs einbezogen werden, läßt sich an der 1992 stattgefundenen Umweltkonferenz in Rio de Janeiro belegen. Wiewohl die Teilnehmer dieser Konferenz antraten, das linear quantitative Fortschrittsmodell abzulösen zu Gunsten eines ökologischen, spiegeln sie auch hier vorrangig technisch-ökonomische Interessen wieder. In ihr wird nicht nur den Natur- und Ingenieurwissenschaften die Hauptrolle für die Gestaltung gesellschaftlicher Zukunft zuerkannt, wie die

³⁵ vgl. Eder/Brand, S. 308 f

Kulturwissenschaftlerin Hildegard Kurt anmerkt, sondern sie „... misst den Bereichen Kultur und Kunst keinerlei maßgebliche Rolle für die Verwirklichung nachhaltiger Entwicklung bei.“³⁶. Nach ihrer Meinung liege in der Agenda 21 ein unleugbares Defizit in Sachen Kultur vor, da Akteure aus den Bereichen Kultur und Kunst in ihr faktisch nicht einbezogen seien.

Die Nichteinbeziehung dieser Akteure läßt sich nach H. Kurts Ansicht in ähnlicher Weise auch für die *EXPO 2000*, die ja insbesondere der Agenda 21 eine neue Schubkraft verleihen sollte, nachweisen. Das anspruchsvolle Rahmenprogramm der *EXPO 2000* und die vielen künstlerischen Darbietungen anlässlich der Weltausstellung erweckten zwar den Glauben, Kunst und Kultur habe dort einen hohen Stellenwert gehabt, aber spätestens bei der Lektüre des *Reader 21* wird deutlich, daß die Darbietungen lediglich zur Unterhaltung der Besucher der Weltausstellung und der Dekoration der Ausstellung dienten.

„Beispielhaft abzulesen ist dies (die Nichteinbeziehung von Kulturschaffenden, d. Verf.) an dem von Birgit Breuel als Band 1 der Buchreihe zur EXPO 2000 herausgegebenen Reader Agenda 21, der laut Umschlagtext „erstmalig“ diskutiert, was Nachhaltigkeit konkret bedeutet (...). Eingeleitet von der Ankündigung (...), findet man bei aller Vielfalt der behandelten Themen - Arbeit, Energie, Ernährung, Gesundheit, Klima, Mobilität, Umwelt, Wissen und andere - unter den 19 Autorinnen und Autoren des Sammelbandes wiederum keinen einzigen Akteur aus den Bereichen Kulturarbeit und künstlerischer Praxis.“³⁷

³⁶ Kurt, S. 1

³⁷ Kurt, S. 2

Vermittlung ökologischer Zusammenhänge durch Kunst

Die Suche nach neuen Möglichkeiten der Vermittlung von ökologischen Zusammenhängen

Welche Ansatzpunkte sind notwendig zur Hebung des ökologischen Bewußtseins und der Motivation zum Handeln?

In Anlehnung an Fietkau und Kessel, die eine Veränderung des ökologischen Bewusstseins nur in einem Zusammenspiel verschiedener Faktoren sehen und deren Ziel es ist, die umweltbewussten Einstellungen in umweltgerechtes Handeln zu überführen, werden folgende Ansatzpunkte berücksichtigt.³⁸

1. Die Vermittlung umweltrelevanten Wissens
2. Die Vermittlung umweltrelevanter Werte
3. Die Schaffung von Möglichkeiten zu umweltbewußtem Verhalten
4. Die Schaffung von Rückkopplungsanreizen
5. Die Schaffung von Handlungsanreizen

(...)

Das Lernfeld könnte zum Beispiel als „Kunst und Ökologie“ bezeichnet werden.

Wissen	Einstellungen und Werte	Verhaltensan-ge-bote	Rückkoppelun-gsmöglichkei-ten	Handlungsan-reize
Kenntnisse über Ästhetik, Kunst, Wahrnehmung und Ökologie. Das Verhältnis von Kunst und Ökologie beleuchten	Bereitschaft, selber künstlerisch und gestalterisch tätig zu werden; Sensibilität für natürliche Umwelt entwickeln	Angebot von Mal-, Gestaltungs-kursen Kunstaktionen und Performances zum Thema Umweltschutz planen.	Präsentation der Arbeiten, Dokumentatio-nsmappe erstellen Einsatz von Video, Film und Fotografie	Stipendien für Künstler Auszeichnungen von Künstlern und Bürgern, die sich aktiv im öffentlichen Raum für die Erhaltung der Umwelt einsetzen

³⁸ vgl. Fietkau/Kessel, in: Thorbrietz, S. 19

Kunst als Auslöser von ökologischer Kommunikation

Es wird zunehmend schwerer, in einer von Medien bestimmten Gesellschaft Aufmerksamkeit zu erreichen. Nicht nur den Medienakteuren, sondern auch den anderen, am öffentlichen Umweltdiskurs beteiligten Akteuren fällt es mitunter sehr schwer, Methoden zu finden und Strategien zu entwickeln, die nötige Aufmerksamkeit des Publikums zu wecken. Sie bedienen sich in erster Linie zweier methodischer Vorgehensweisen, die der Konfrontation und Provokation.

Konfrontation hat z.B. bei *Greenpeace* seit Beginn ihrer Umweltaktionen- und Kampagnen eine große Bedeutung. Ein inoffizieller Leitsatz der Greenpeace-Strategie ist der Slogan: „*Die Planung einer Kampagne ist die Planung einer öffentlichen Konfrontation.*“ Für *Greenpeace* ist Konfrontation ein Mittel, ein Anliegen so im öffentlichen Raum zu platzieren, dass gesellschaftlicher Druck entstehen kann. Wie verhält es sich in der Kunst, wenn von Provokation die Rede ist? Und wie wird das Mittel *Provokation* in der Kunst eingesetzt?

Provokation durch Kunst

Um Provokation ging es auch in der modernen Kunst, insbesondere in der sogenannten oppositionellen oder politisierten Kunst: Die Dadaisten, die die bürgerliche Kultur verpönten, versuchten stets das Publikum zu provozieren, zu schockieren und zu verwirren. Aber auch in der antiimperialistischen, propagandistischen Kunst der 60-er und 70-er Jahre und in der themenbezogenen oder mit Identitätsfragen befassten Kunst der 80-Jahre war Provokation ein beliebtes Mittel, um das Publikum „aus der Reserve zu locken“.

In diesem Zusammenhang kann noch einmal auf Joseph Beuys zurückgekommen werden, da er tatsächlich einer der größten Provokateure im deutschen Kunstbetrieb war. Er verstand es immer wieder neu, die Menschen mit seiner Kunst zu reizen, zu verärgern oder sogar in Rage zu versetzen. Provokation bedeutete für Beuys eine Art von Energieentladung seitens des Kunstpublikums. Mit der bei seinen Aktionen freiwerdenden Energie in Form von spontanen Gefühlsäußerungen, wie etwa Empörung, Ekel, Entsetzen etc., versprach sich Beuys eine bestimmte Wirkung beim Publikum.

„Die müssen (...) provoziert werden. Wenn das alles schon so verhärtet ist, dann muß man (...) anstoßen, richtig anstoßen, daß das alles mal hochkommt. Dann fangen sie auch an zu schimpfen. (...) Aber das habe ich ja auch erreicht durch meine Plastiken, daß die Leute sich darüber aufgeregt und dann darüber gesprochen haben.(...) Provokation heißt hervorrufen.“³⁹

³⁹ Beuys, in: Harlan/Rappmann/ Schata, S. 21

Provokation und Konfrontation in der Kunst sind zwar Mittel, um kurzfristig Aufmerksamkeit zu erreichen, aber es hat sich gezeigt, dass der Einsatz dieser Mittel keine fundamentalen Veränderungen schuf. Die weitgehende Vorstellung, Kunst könne die Welt verändern bzw. die Realität manipulieren und sogar formen, wie sie in der Vorstellungswelt der Kunst der 60-er und 70-er Jahre vorhanden war, ist spätestens in den 80-er Jahren fallen gelassen worden und galt danach, bis in die späten 90-er Jahren hinein, als obsolet. Die belgische Kunstkuratorin Ann Demeester fasst diese Erkenntnis in der Kunstwelt wie folgt zusammen.

„Auf der einen Seite meinen wir, dass der Künstler eine kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft einnehmen sollte, andererseits haben wir den Glauben daran verloren, dass Kunst wirklich etwas verändern könnte. Sie kann in kleinem Rahmen etwas bewirken, doch sie kann keine grundlegenden Änderungen herbeiführen. Die im Allgemeinen vorherrschende Meinung lautet: Kunst kann stechen, aber nicht beißen.“⁴⁰

In der Gegenwartskunst - insbesondere auf der derzeitigen *documenta 11* läßt sich das beobachten – wird der Gedanke, Kunst könne doch zur Veränderung politischer und sozialer Verhältnisse beitragen, wieder erneut aufgenommen - dieses Mal aber unter Einsatz anderer künstlerischer Mittel als Provokation und Konfrontation, auf die weitgehend verzichtet wird. Jean Fisher, einer der Kuratoren der diesjährigen *documenta*, begründet die Entscheidung für den Verzicht auf Provokation und Konfrontation wie folgt:

„Deren (der traditionellen Avantgarde, d. Verf.) Strategien war meist oppositionell und dialektisch – ein Konflikt binärer Positionen, in dem die eine Seite das Gegenteil der anderen behauptete: eine Form der Negation. Das Problem an einer solchen Inversion oder Negation ist (...), dass sie von sich aus nur selten zu einer Veränderung in der Wahrnehmung beiträgt, weil sie die zugrunde liegende Struktur (...) intakt lässt.(...) Wenn die Begriffe eines gegebenen Diskurses einfach umgedreht werden, bleiben sie durch die privilegierte Macht bestimmt und lassen sich dieser leicht wieder einverleiben, ja geben ihr sogar die Möglichkeit, ihre eigenen Grenzen neu zu definieren oder zu erweitern.“⁴¹

Eine rein oppositionelle Haltung würde nach Meinung von Fisher, Kunst als Medium entweder zum Informationsträger, ähnlich den Massenmedien selbst, werden lassen oder sie liefe Gefahr, auf einen beiläufigen Effekt des Sozialen reduziert zu werden. Worauf es Fisher ankommt, ist eine Verschiebung und Veränderung der Wahrnehmung, um eine Öffnung auf andere Gehalte hin zu erreichen. Für ihn stellen sich die Fragen, ob sich noch andere künstlerische Methoden des Widerstands finden lassen und ob es Möglichkeiten gebe, eine vorhandene Sprache kritisch und

⁴⁰ Demeester, S. 4

⁴¹ Fisher, S. 66

spielerisch so zu benutzen, dass institutionalisierte Diskurse und Strukturen ihre Autorität und Wahrheit verlieren.⁴²

Antworten auf die von Fisher gestellten Fragen sind im Zusammenhang dieser Arbeit wesentlich, weil es u.a. in dieser Arbeit auch darum geht, Möglichkeiten aufzuzeigen, den öffentlichen Umweltdiskurs anders zu gestalten. Bedingung dafür war zunächst, die Schwachpunkte und Defizite dieses Diskurses hervorzuheben. **Aber wie läßt sich tatsächlich erreichen, den Autoritäts- und Wahrheitsanspruch des öffentlichen Umweltdiskurses in Frage zu stellen und ihn untergraben?**

Dies zu erreichen, bedarf es ähnlicher Strategien, wie Fisher sie im Zusammenhang der *documenta 11* sieht. In der Kunst solle seiner Meinung nicht das gezeigt werden, was alle als etwas Schockierendes erkennen, sondern eher den schockierenden Aspekt dessen, was den Menschen als angenehm vertraut ist. Dem Alltäglichen müsse sein Vertrautheit genommen werden.⁴³ Dadurch wird der Betrachter angehalten, einerseits sein überwachendes Ich loszulassen und sich für das Andere, das Fremde, aber auch für das „Verlorengegangene“, zu öffnen und andererseits über seine verinnerlichteten Verhaltensweisen und unreflektierten Denkgewohnheiten nachzudenken und sich kritisch auseinanderzusetzen.

Aufmerksamkeit schaffen durch Kunst

Es war Walter Benjamin, der als erster die Zerstörung der Erfahrung – jenes „Know-How“ im Umgang mit der Welt – angesichts von Informations- und Kommunikationstechnologien, in denen das Wissen immer mehr vermittelt ist, zum Thema gemacht hat.⁴⁴

Diese Zerstörung geht einher mit dem Prozess der gesellschaftlichen Entfremdung und mit dem Verlust der natürlichen Umwelt als direktem Erfahrungsraum. Es gilt, diesen Erfahrungsraum wieder zurückzugewinnen durch ein Angebot an sinnlichen und ästhetischen Erfahrungen. In diesem Abschnitt gilt es aufzuzeigen, dass vor allem Kunst diese Erfahrungen ermöglichen kann und dass unter bestimmten Voraussetzungen – Beschaffenheit der Kunstwerke, Ort der Präsentation und andere Kontextbedingungen – es gelingt, ökologische Kommunikationsprozesse auszulösen und zwar in zweifacher Hinsicht. Denn wenn erst einmal die Basis für eine „intakte, der menschlichen Natur angemessene Kommunikationsweise“ geschaffen wird, könnte das auch Auswirkungen auf den öffentlichen Umweltdiskurs haben, da das Interesse an die natürliche Lebenswelt und zugleich an der menschlichen Natur automatisch verstärkt wird. Umweltprobleme und Naturzerstörung würden die Menschen wirklich betroffen machen, so dass sich als Konsequenz ein inneres Bedürfnis zum Handeln einstellen könnte.

⁴² vgl. ebenda

⁴³ vgl. ebenda

⁴⁴ vgl. ebenda, S.65

Indem Kunst nicht mehr abgerückt von der alltäglichen Welt als etwas Außergewöhnliches positioniert, sondern wieder in den alltäglichen Lebensraum gerückt wird und diesen mitgestaltet, wird die Wahrnehmung der Kunst zu einem Bestandteil der Lebenswelt des Einzelnen. Das fördert die Beschäftigung mit der Kunst, fördert zugleich auch aus einem gemeinschaftlichen Erleben her das Gespräch über sie, fördert zugleich das Gefühl für einen angenehm gestalteten Lebensraum. Als Element der alltäglichen Wahrnehmung und – im Idealfall – der Kommunikation wird ein Gespür für Qualität entwickelt. Die Kommunikation über die Kunst initiiert eine Identifikation mit diesem neugewonnenen Lebensraum. Durch diesen Bezug zur Lebenswelt trägt die Präsentation im öffentlichen Raum dazu bei, Akzeptanz zu steigern.

Dies schafft explizit Kunst im öffentlichen Raum. Werden gewisse Bedingungen erfüllt, wird Kunst zu einem Multiplikator sinnlicher und ästhetischer Erfahrungen. Dies fordert beim Betrachter ein „Wechselspiel“ zwischen Sinnlichkeit und Bewußtsein heraus, welches sehr anregend ist und das Kommunikationsbedürfnis weckt.

Auf die Frage hin, welche Bedingungen an Kunst zu knüpfen sind und wie ästhetische und sinnliche Erfahrbarkeit ermöglicht werden können, gibt es unterschiedliche Antworten und Meinungen. Grundsätzlich läßt sich aus der Tatsache der Künstlichkeit und Wandelbarkeit menschlicher Umwelten auch der Wandel der Mechanismen, sinnliche Aufmerksamkeit zu erzeugen, ableiten. Die gilt besonders für die Kunst. Sie steht in inverser Beziehung zur gegebenen Umwelt.

Angesichts der postmodernen Ära, deren Zeitgeist und, wie Wolfgang Welsch meint, der überkommenden, neuzeitlichen Ästhetisierungswelle, wird es immer schwieriger, aber auch abstruser, nur „schöne“ Kunst zu präsentieren. Welsch meint, es sei bereits alles schön.

„Die Ästhetisierungswelle (...) rollt allenthalben. Längst hat sie den öffentlichen Raum erobert und überpült. Alles in diesem Raum ist durchgestylt. Und die Schönheit (...) ist voller Glätte.“⁴⁵

Kunst, die nur der Verschönerung dient, spielt für die Überlegungen in dieser Arbeit eine genauso geringe Rolle wie Kunst, die nur provokant ist.

Die Alternative ist eine Kunst, die als Instanz der Fremdheit, der Irritation, der Sperrigkeit wirksam wird, eine Kunst, die der reinen Ästhetisierung entgegentritt, diese unterbricht, um die gewöhnliche Lebens- und Wahrnehmungsrhythmik auf Zeit aufzuheben und die Alltagsschicht des Daseins zu durchbrechen.

Nach Welsch müssen Kunstwerke auf jeden Fall ein Moment des Ungewöhnlichen enthalten. Er meint, Kunstwerke können

„ (...) ausdrücklich widerständig, verletzend, schwerverständlich bis unverständlich auftreten, können eine Störung darstellen und ein Ärgernis

⁴⁵ Welsch, S. 204

bereiten. Natürlich kommen auch weniger kontroverse Interventionen in Frage.“⁴⁶

(...) Irritation in der Wahrnehmung, ein befremdetes Gefühl und andersartige körperliche Empfindungen sowie Paradoxien im Denken und Handeln, all das löst neue Impulse im Denken und Fühlen aus. Dadurch wächst die Neugier, steigt die Achtsamkeit und wächst die Bereitschaft bzw. das Bedürfnis sich über den „Zuwachs“ an Umwelt mit anderen auszutauschen. Entscheidend sind die Eigenschaften von Kunstwerken, die sich in Reizen und Impulsen verraten, die sie auf den Betrachters ausüben. Kunst löst dann ökologische Kommunikation aus, wenn der Betrachter durch sie „im Ganzen“ angesprochen wird. (....)

⁴⁶ ebenda, S. 208

Schlußbetrachtung

Mit ihrem Auftreten im öffentlichen Raum begibt sich die Gegenwartskunst immer gleichzeitig in eine gewagte Situation; nie sonst gibt sie sich so verbindlich, so zur Kommunikation herausfordernd.

Angesichts der ernsthaften, bedrohlich erscheinenden Umweltsituation, mag es befremdlich erscheinen, Kunst könne einen Beitrag zur Lösung der vielen Umweltprobleme leisten, assoziieren doch viele Kunst mit Müßiggang und Zeitvertreib, Beschäftigung mit den schönen Dingen im Leben. Aber auch wenn man dagegen hält, dieses Bild von Kunst sei in der heutigen Zeit mehr als obsolet und versperre die Sicht dafür, was Kunst innerhalb der Gesellschaft leisten könne, ist die Vorstellung, Kunst könne solch einen Beitrag leisten, eben den der Kommunikation, immer noch befremdlich.

Ziel dieser Untersuchung war es, eben dargestellte befremdete Vorstellung aufzuzeigen und die mit ihr einhergehenden Vorurteile aufzuheben. Dabei sollte deutlich gemacht werden, dass Kunst nicht nur dazu dient, Umweltprobleme besser erkennen zu lassen, sondern dass durch sie auch, bei bestimmten Voraussetzungen, ökologische Kommunikation ausgelöst und zugleich eine ökologische Handlungsbasis geschaffen werden könne.

Den öffentlichen Umweltdiskurs, durch Medien vermittelte öffentliche Diskussion umweltpolitischer Themen, galt es einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, um die weitverbreitete Gläubigkeit, dass sich vornehmlich mit Hilfe der Massenmedien ökologisches Handeln fördern ließe, die Wahrnehmung sensibilisiert und sich Einstellungen verändern würden, zu „erschüttern“.

Zwei wesentliche Schwachstellen ließen sich in diesem Diskurs ermitteln. Auffallend war einerseits die defizitäre Berichterstattung über Umwelthemen in den Massenmedien und andererseits der Ausschluss kultureller Akteure, insbesondere der Künstler, aus diesem stark interessegeleiteten Diskurs. Die hierarchischen Strukturen, sowohl im politisch-administrativen Bereich und in den Wirtschaftsunternehmen und –verbänden, als auch in den großen Umweltorganisationen, scheinen den öffentlichen Umweltdiskurs zusätzlich zu lähmen. Was bei fast allen Akteuren allein nur noch zu zählen scheint, ist der Einsatz von „ausgetüftelten“ Marketingkonzepten und die Instrumentalisierung der Massenmedien.

Trotz der medialen Vermittlung von Umweltwissen bleibt die Diskrepanz zwischen jenem Wissen und dem Umwelthandeln in der Bevölkerung weiterhin bestehen.

Bei der Auseinandersetzung mit Umweltproblemen ließ sich zeigen, dass die gesamte Umweltproblematik eng mit der menschlichen Wahrnehmung

verknüpft ist, was Meyer-Abich zur folgenden Annahme führte:

Umweltprobleme sind Wahrnehmungsprobleme.

Aus dieser Überlegung heraus stellte sich die Frage, welche Erkenntnisse in der Kunst bezüglich der Wahrnehmung vorliegen.

Dass Kunstaktionen für ökologisch-politische Ziele nicht gezielt eingesetzt werden können, läßt sich sehr anschaulich begründen, durch das Statement von Fritz Reusswig:

„Die Kunst liegt quer zum Universum der Funktionszusammenhangs der Dinge. Sie sprengt alles heraus aus dem angestammten Sinn – selbst, um diesen sicht- und schätzbar zu machen. Ihr Sinnen und Scheinen gilt dem Anundfürsichsein, dem Zweckfreien. Gerade dadurch übt sie in den Kunstsinnigen (...) den Sinn für Alternativen, für andere Möglichkeiten und für den Eigenwert der Dinge. Sie dient damit auch einem mittelbar ökologischen Anliegen (...) ohne ökologisch motiviert zu sein.“⁴⁷

Was die Palette gesellschaftlicher Probleme angeht, wie Armut, Aids, Zensur, Krieg, scheint es sinnvoller, sich an die jeweiligen Adressen der Politik und Wissenschaft zu wenden. Konkrete Lösungen, ganz gleich, um welche Probleme es sich dabei handelt, sollten von der Kunst nicht erwartet werden. Jeder Versuch, Kunst instrumentalisieren zu wollen, würde a priori zum Scheitern verurteilt sein und zu großen Enttäuschungen führen.

Was die Kunst betrifft, sollten Fragen immer offen bleiben.

Kunst setzt Zeichen, die oft mehr als ein Fingerzeig darauf sind, dass in einer immer mehr, in selbstgeschaffenen Sach- und Überlebenszwängen gefangenen Gesellschaft, das kreativ-individuelle Anderssein als Hoffnung notwendig ist.

Auch sollte erkennbar werden, dass es verantwortungslos ist, den anwendungsfähigen Naturwissenschaften, der Technik und der Industrie sowie dem Markt die Aufgabe zu überlassen, den Modernisierungsprozess weiter voranzutreiben.

Nicht Ersatz und Kompensation, sondern Komplementarität, die Anerkennung des Kulturellen als Teil des Ganzen ist gefragt, was bedeutet, den anderen Wissenschaften – Geistes-, Sozial- und nichtanwendungsfähigen Naturwissenschaften – nicht nur die Aufgabe zu übertragen, die entstandenen ökologischen Schäden im Nachhinein auszugleichen.

Kunst könnte für den öffentlichen Umweltdiskurs eine wesentliche Rolle spielen, wenn sich die Akteure über das jeweilige Verständnis ihrer Rollen und Positionen im Klaren sind. Joseph Beuys hat als Vorreiter gezeigt, dass zeitgenössische Kunst als soziale Praxis durchaus Konsequenzen im alltäglichen Handeln haben kann.

⁴⁷ Reussewig, S. 9

„Art should be have consequences“ - so ein Ausspruch des Künstlers Bjarne Melgaard, der nicht nur den Wunsch ausdrückt, dass Kunst in der Welt etwas bewegen, Kommunikation auslösen, zum Handeln anregen könne, sondern er ist auch Ausdruck der Verzweiflung darüber, dass die großen gesellschaftlichen Bereiche wie Politik, Wissenschaft und Wirtschaft nicht in der Lage sind, entsprechend auf die ökologische Krise zu reagieren.

Der vorangestellte Auszug des Romans „Tiete aus Algreste“ von Jorge Amado versinnbildlicht die in der vorliegenden Arbeit behandelte thematische Auseinandersetzung *Kunst als Auslöser von ökologischer Kommunikation*.

Amado setzt sich in seinem Werk hauptsächlich mit dem Thema Umwelt, Natur und Umweltzerstörung literarisch-künstlerisch auseinander.

Als Künstler hat er seine Stimme erhoben, und zwar gegen die, die aufgrund rein wirtschaftlicher Interessen Umweltzerstörung in großem Maße in Kauf nehmen.

In seinem Roman nimmt er die Technokraten und wirtschaftlichen Machthaber ins Visier, deckt deren Machenschaften und manipulativen Vorgehensweisen auf und weist auf das verantwortungslose und skrupellose Verhalten dieser Leute hin.

Gleichzeitig zeigt er jedoch Handlungsmöglichkeiten auf, wie Menschen, die unmittelbar solchen Umweltgefahren und -risiken ausgesetzt sind, sich gemeinschaftlich mit kulturellen Mitteln zur Wehr setzen können.

Tenor dieser Arbeit ist es denn auch, dass dem „Kulturellen“ ein berechtigter Raum gebührt, der nicht im Luftleeren verpuffen, sondern den Platz für ökologisch-soziale Gemeinschaftshandlungen bieten und diesen ausfüllen würde.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, 3 Aufl. Frankfurt/M 1977
- Altner, Günter/Mettler- von Meibom, Barbara/Simonis, Udo E./Weizsäcker, Ernst U., (Hrsg.), Jahrbuch Ökologie 2002, München 2001
- Amado, Jorge, Tieta aus Agreste, München 1979
- Arendt, Hannah, Vita Activa, Stuttgart 1960
- Bastian, Till, Nach den Bäumen stirbt der Mensch, München 1987
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1980
- Beuys, Joseph, Das Kapital Raum 1970-77, Frankfurt/M 1984
- BIANCHI, PAOLO/DOSWALD, CHRISTOPH, GEGENSPIELER, ANDY WARHOL-JOSEPH BEUYS, FRANKFURT/M. 2000
- Bode, Thilo, Greenpeace und der Umbau der Gesellschaft, in: Das Greenpeacebuch, München 1996
- Boulboulle, Guido, Umwelt und bildende Kunst, in: Ästhetik und Umwelt, Tübingen 1979
- Böhme, Gernot, Die Reproduktion von Natur als gesellschaftliche Aufgabe, in: DIALEKTIK 9, Ökologie-Naturaneignung und Naturtheorie, Köln 1984, S. 73 – 83
- Böhme, Gernot, Die Atmosphäre einer Stadt, in: Stadt und Natur, Kunst und Ökologie, Frankfurt/M. 1998, S. 26-37
- Börner, Birgit, Ökologische Kommunikation, in: Bungarten (Hg), Gesellschaftliche und ökologische Kommunikation, Tostedt 1997, S. 9 - 38
- Brand, Karl-Werner/ Reusswig, Fritz, Umwelt, in: Lehrbuch der Soziologie, Frankfurt/M. 2001, S. 557 - 575
- Brock, Bazon, Selbstverwirklichung ist das Ideal von Vollidioten, in: Kunst machen?, München 1991,
- Bünting, Karl-Dieter, Über komplexe Sachverhalte schreiben, in: Umweltberichterstattung im Lokalen, Wiesbaden 2000, S. 56 - 89

Dehn, Wilhelm (Hrsg.), Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen, Frankfurt/M 1974

Dernbach, Beatrice/Heuer, Harald (Hrsg.), Umweltberichterstattung im Lokalen, Wiesbaden 2000

Dewey, John, Art as experience (1934), New York 1980

Dewey, John, Erziehung durch und für Erfahrung, Stuttgart 1986

Diekmann, Andreas/Preisendörfer, Peter, Umweltsoziologie, Hamburg 2001

Dreiseitl, Herbert, Ästhetik als Überfluß ... Gerade jetzt erst recht!, in: Ipsen, D./ Wehrle, A. (Hrsg.), Stadt und Natur, Kunst und Ökologie, Fulda 1998, S. 38-44

Graevenitz, Antje von, Seher, Aufklärer, Zweifler und Macher-Künstlerrollen im 20. Jahrhundert, in: J.Jäger/P.-K. Schuster, Das Ende des XX. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 24- 39

Grober, Ulrich, Ausstieg in die Zukunft, Berlin 1998

Habermas Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd 1 Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt/M 1. Aufl. 1995

Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd 2 Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft, Frankfurt/M 1995

Harlan/Rappmann/Schata, Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 3. Aufl., 1984

Henrich, D./Iser, W. (Hrsg), Theorien der Kunst, Frankfurt/M. 1982

Hermann, Jost, Grüne Utopien in Deutschland, Frankfurt 1991

Heuser, August, Natur als Gleichnis im Leben und Werk von Joseph Beuys, in: W.Lesch (Hrsg.), Naturbilder - Ökologische Kommunikation zwischen Ästhetik und Moral, Basel, Boston, Berlin 1996, S. 223-233

Hitzler, Ronald/ Honer, Anne (Hrsg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, Opladen 1997

Holz, Hans Heinz, Historischer Materialismus und ökologische Krise, in: DIALEKTIK 9, Köln 1984

- Hösle, Vittorio, Philosophie der ökologischen Krise, München 1991
- Ipsen, Detlev/Wehrle, Astrid (Hrsg.), Stadt und Natur, Kunst und Ökologie, Frankfurt/M. 1998
- Joas, Hans (Hg.), Lehrbuch der Soziologie, Frankfurt/M. 2001
- Juchem, Johann G. (Hg.) Gerold Ungeheuer, Kommunikationstheoretische Schriften I: Sprechen, Mitteilen, Verstehen, Aachen 1987
- Lenke, Nils/Lutz, Hans-Dieter/Sprenger, Michael, Grundlagen sprachlicher Kommunikation, München 1995
- Leitschuh-Fecht, Heike/Stephan, Petra, „Rio + 10“. Der Count-down läuft!, in: Jahrbuch Ökologie 2002, München 2001, S. 64-76
- Loenhoff, Jens, Die kommunikative Funktion der Sinne, Konstanz 2001
- Luhmann, Niclas, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M 1997
- Luhmann, Niclas, Ökologische Kommunikation, Opladen 3. Aufl. 1990
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.), Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/M 1984
- Keller, Reiner, Diskursanalyse, in: Hitzler/Honer (Hrsg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik, Opladen 1997
- Kösters, Winfried, Umweltpolitik, München und Landsberg/Lech 1997
- Kramer, Dieter, Handlungsfeld Kultur, Hagen 1996
- Kulak, Artur, Mit Kunst zum Dialog, Stuttgart 1997
- Mayer-Tasch, P.C., Aus dem Wörterbuch der politischen Ökologie, München 1985
- Merte, Angela, Totalkunst, Bielefeld 1998
- Merten, Klaus/Westerbarkey, Joachim, Public Opinion und Public Relations, in: Die Wirklichkeit der Medien, Opladen 1994, S. 188-210
- Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J. /Weischenberg, Siegfried, Die Wirklichkeit der Medien, Opladen 1994
- Meyer-Abich, Klaus M., Umweltprobleme sind Wahrnehmungsprobleme, in: Ästhetik und Umwelt, Tübingen 1979

- Miller, Henry, Skizzen für meine Freunde, München 1981
- Oman, Hiltrud, Beuys - die Kunst auf dem Weg zum Leben, Berlin 1988
- Peters, Hans Peter, Risikokommunikation in den Medien, in: Die Wirklichkeit der Medien, Opladen 1994, S. 329-350
- Plake, Klaus, Sinnlichkeit und Ästhetik, Würzburg 1992
- Plessner, Helmuth, Philosophische Anthropologie, Frankfurt/ M. 1970
- Radow, Birgit/Krüger, Christian, Öffentlichkeit herstellen, in: Greenpeace Buch, München 1996
- Reese-Schäfer, Walter, Jürgen Habermas, Frankfurt/M.; New York 1991
- Rötzner, Florian, Heterogene Wirklichkeiten, in: Rötzner/Rogenhoger (Hrsg.), Kunst machen?, München 1991
- Sabor, Sabine, Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945, Bochum 1998
- Romain/Wedewer, Über Beuys, Düsseldorf 1972
- Schumacher-Chilla, Doris, Ästhetische Sozialisation. Zur Kritik an der Reduktion von Sinnlichkeit, Berlin 1995
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas, Strukturen der Lebenswelt Bd.1, Frankfurt/M 5 Aufl., 1994
- Schwencke, Olaf, Ästhetische Erziehung und Kommunikation, Frankfurt/M 1974
- Seitter, Walter, Zur Ökologie der Destruktion, in: Aisthesis, Leipzig 1990
- Stehr, Werner/Kirschenmann, Johannes, Der Kasseler Streit um Joseph Beuys "Verwaltdung statt Verwaltung" in: Materialien zur Documenta 7, Kassel 1982
- Stielow, Reimar, Industrieller WAAhn, Beuys und erste Umriss einer kulturökologischen Kunstpädagogik, in: Experiment Ästhetische Bildung, Hamburg 1990, S. 342-362
- Sturm, Hermann (Hrsg.), Das Fremde, Aachen 1985
- Sturm, Hermann (Hrsg.), Ästhetik und Umwelt, Tübingen 1979

Stüttgen, Johannes, Die Skulptur `7000 Eichen` von Joseph Beuys, in: Groener/Kandler (Hrsg.), 7000 Eichen Joseph Beuys, Köln 1987

Thorbrietz, Petra, Vernetztes Denken im Journalismus, Tübingen 1986

Thurn, Hans Peter, Soziologie der Kunst, Stuttgart 1973

Ungeheuer, Gerold, Kommunikationstheoretische Schriften I: Sprechen, Mitteilen, Verstehen, Aachen 1987

Weischenberg, Siegfried, Journalismus als soziales System, in: Die Wirklichkeit der Medien, Opladen 1994, S. 427-454

Welsch, Wolfgang, Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart 1996

Quellen aus dem Internet

Göltzer, Susanne, Ist Kunst nach Tschernobyl möglich?,
<http://hgdoe.de/pol/susanne>.

Kurt, Hildegard, Kultur und Kunst in der Agenda 21?,
<http://www.hgdoe.de/pol/kurt>

Reusswig, Fritz von, Wie weit reicht sinnliche Wahrnehmung?,
<http://www.hgdoe.de/pol/reusswi>

Roebke, Thomas, Kunst und Ökologie, <http://www.hgdoe.de/pol/roebke>

Sachs, Wolfgang, Maß-voll leben,
http://oekom.de/verlag/german/periodika/poe/lese_poe.69

Wagner, Bernd, Zukunftsfähige Kultur durch eine ökologisch orientierte Kulturpolitik, <http://www.hgdoe.de/pol/thesen>

Kataloge und Zeitschriften

Bianchi, Paolo, Das Archiv als Weltgarten, in: Kunstforum International Bd. 146, S.58 -63

Bischoff, Ulrich, Von großen Gesten zu kleinen Gesten, in: Ressource Kunst, Köln 1989, S. 12-17

Demeester, Ann, Ist Kunst kugelsicher? Essay anlässlich der Ausstellung von Bjarne Melgaard in Herford „Ruine einer Ausstellung“, vom 1 Juni – 18 August 2002, S. 1-8

Dundakova, Maria, Die Poesie der Riten, in: Kunstforum International Bd. 142, Okt.-Dez. 1998, S. 130-138

Fisher, Jean, Zu einer Metaphysik der Scheisse, in: Ekwui Enwezor, Katalog der documenta 11, Ostfildern 2002 S. 63-70

Franck, Georg, Jenseits von Geld und Information, in: Kunstforum international, Bd. 148/ Dez. 99 – Jan. 2000, S. 84-94

Guggenberger, Bernd, Die (Wieder-)Entdeckung der Gestaltbarkeit, in: Politische Ökologie, Heft 69, April/Mai 2001, S. 41-44

Haerdter, Michael, Meditation unter Bäumen, in: Ressource Kunst, Köln 1989, S. 19-23

Jappe, Georg, Konzept und Entstehung, in: Ressource Kunst, Köln 1989, S.7-11

Kriener, Manfred, David gegen Goliath, 30 Jahre Greenpeace, in: Natur&Kosmos, Heft 1, 1/2002, S. 22-33

Kröger, Michael, „Make the secrets productive“, Joseph Beuys redet – indem sein Werk schweigt, in: Kritische Berichte, 2/02, S. 62-74

Mersch, Dieter, Ereignis und Aura, in: Kunstforum International, Bd. 152/Okt.-Dez.2000, S.94-103

Schmidt, Aurel, Was ist Natur, Essay in: Kunstforum International Bd.145

Strunk, Marion, Vom Subjekt zum Projekt, in: Kunstforum international, Bd 152/Okt.-Dez. 2000, S. 120-133

Stümann, Oliver, Ausstellungskatalog „menschen/ ansichten“, Bielefeld 2001

Wehrspaun, Michael/Schoembs, Harald, Neun Erscheinungsformen eines Grundproblems, in: Politische Ökologie, Heft 69, April/Mai 2001, S. III-IV