



Mélanie Laurence Tanner

Bildbetrachtung als Synthese von Umwelt und Bewusstsein

Eine kulturpädagogische Analyse
von Wissenschaftsbildern

ATHENA

|  wby

Mélanie Laurence Tanner

Bildbetrachtung als Synthese von Umwelt und Bewusstsein

Pädagogik: Perspektiven und Theorien

Herausgegeben von Johannes Bilstein

Band 34

Mélanie Laurence Tanner

Bildbetrachtung als Synthese von Umwelt und Bewusstsein

Eine kulturpädagogische Analyse
von Wissenschaftsbildern

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2022 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de

ISBN (Print) 978-3-7639-7061-2
ISBN (E-Book) 978-3-7639-7062-9

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

	Ausgangspunkt und Begründung einer umweltbewussten Bildbetrachtung	7
1	Die Anliegen einer umweltbewussten Bildbetrachtung	15
1.1	Infragestellen des souveränen Wissenssubjekts	22
1.2	Das Auflösen von Dichotomien	26
1.3	Neuverhandlung des Verhältnisses von Natur und Kultur	33
2	Studie zu <i>Brain Cell the Universe</i>	39
2.1	Gegenstandssicherung: Urheberschaft, Publikation, Modifikation	43
2.2	Bildbeschreibung	48
2.3	Die Methode der Erstellung von Bildtafeln	50
2.3.1	Bildtafel 1: Ikonografische Fragen an <i>BCTU</i>	54
2.3.1.1	Das Motiv der Struktur	56
2.3.1.2	Das Motiv der Hirnzelle	65
2.3.1.3	Das Motiv des Universums	71
2.3.2	Bildtafel 2: Zu den gesellschaftlichen Bezügen von <i>BCTU</i>	76
2.3.2.1	Der naturwissenschaftliche Kontext	94
2.3.2.2	Der religiöse Kontext	84
2.3.2.3	Der künstlerische Kontext	85
2.3.3	Nicht von Menschenhand geschaffen?	90
2.3.4	Mit dem Auge der Wissenschaft	99
2.3.5	Grenzüberschreitungen zwischen Wissenschaft und Religion	108
3	Diskussion	117
3.1	Das Verhältnis von <i>BCTU</i> zur physischen Umwelt	117
3.2	Konstruktion und Reproduktion von Dichotomien in <i>BCTU</i>	123
3.3	Das Erhabene und seine Identifizierung in <i>BCTU</i>	126
3.4	Der Beitrag zu einer umweltbewussten Bildbetrachtung	132
4	Ansatzmöglichkeiten künstlerischer Forschung	139
5	Zusammenfassung und Ausblick	151
	Danksagung	157
	Anhang	159

Ausgangspunkt und Begründung einer umweltbewussten Bildbetrachtung

It matters what stories tell stories.
It matters what thoughts think thoughts.
It matters what worlds world worlds.
(Haraway 2014)

Mit Blick auf die von Marilyn Strathern inspirierten Verse der US-amerikanischen Feministin und (Natur-)Wissenschaftskritikerin Donna Haraway lässt sich folgende Analogie bilden: *It matters what pictures depict pictures*. Dabei sind unter Bildern, die Bilder abbilden, nicht nur Artefakte zu verstehen, die unmittelbar andere Bilder wiedergeben, wie beispielsweise Diego Velázquez' Gemälde *Las Meninas* aus dem Jahr 1656 diverse Gemälde darstellt (Abb. 50). Gemeint ist vielmehr, dass Bilder »einen bestimmten Bedeutungsrahmen konstruieren«, der einen gemeinsamen Zugriff auf die natürliche Umwelt ermöglicht (Paul 2006: 19). Gemeint ist aber auch, dass es eine Rolle spielt, welche Bilder von wem, wie, mit welchen Strategien und unter welchen Auslassungen in Umlauf gebracht werden und auf diese Weise das »Zu-Sehen-Geben« übernehmen (Schade/Wenk 2005: 144–184 u. 2011: 9). Solche rezeptionsästhetischen Überlegungen sind für die in der vorliegenden Arbeit versuchte umweltbewusste Bildbetrachtung relevant, weil sie auf die »Dialektik von inneren und äusseren Bildern« (Belting 2001: 21, vgl. auch Shurmer-Smith 2002: 11, Müller 2007: 18) und somit auf einen Ausgangspunkt einer umweltbewussten Bildbetrachtung verweisen. Gemeint ist, dass »bestimmte äussere Bilder mentale Bilder generieren« und »die existierenden inneren Bilder die Rezeption der äusseren Bilder leiten und diesen einen spezifischen Sinn vermitteln« (Paul 2006: 18). Wenn wir Bilder nicht nur als Bilder, sondern als gemeinsamen Zugriff auf die physische Wirklichkeit verstehen, dann lässt sich folglich der Prozess der visuellen Aneignung als kontinuierliche Synchronisierung zwischen unserer Umwelt und unserem Bewusstsein beschreiben, kraft derer die natürliche Umwelt fortwährend hervorgebracht wird (Karpf 2021: 41).

Dieses bildtheoretische Verständnis von Umweltbewusstsein entspricht nicht dem gängigen Wortgebrauch. Im *Umweltgutachten* von 1978 definiert der Sachverständigenrat für Umweltfragen Umweltbewusstsein als »Einsicht in die Gefährdung der natürlichen Lebensgrundlagen des Menschen durch diesen selbst, verbunden mit der Bereitschaft zur Abhilfe« (Rat von Sachverständigen für Umweltfragen 1978: 445). Laut Gerhard de Haan und Udo Kuckartz (1996: 36) zeichnen sich hier bereits zwei grundlegende Komponenten ab: eine kognitive und eine Handlungskomponente. Jüngere Konzepte des Begriffs unterscheiden

sogar drei Komponenten von Umweltbewusstsein, nämlich: »Umweltwissen«, »Umwelteinstellung« und »Umweltverhalten« (ebd.: 36, Homburg/Matthies 1998: 124, Kruse 2002: 1, Urban 1986: 365). Bei solchen sozialwissenschaftlichen Herangehensweisen fällt auf, dass der Begriff immer anthropozentrisch – vom Menschen aus – gedacht wird: Der Mensch weiß über die Umwelt Bescheid, der Mensch verhält sich gegenüber der Umwelt und der Mensch stellt sich auf die Umwelt ein. Der Mensch ist das aktive Subjekt, die Umwelt ist das passive Objekt. Mit dieser Sichtweise historisch und kulturell verbunden ist eine Reihe von Dualismen, die Haraway in Bezug auf die Wissensproduktion der Naturwissenschaften des westlichen Abendlandes kritisiert (Haraway 1988: 813). Unter diesen Dualismen ist jener zwischen dem menschlichen Bewusstsein einerseits und der natürlichen Umwelt andererseits der offensichtlichste. Er steht in Verbindung mit weiteren Dichotomien, wie beispielsweise jener zwischen Kultur und Natur, die bis heute bemüht wird: Mehrere in den Jahren 2020 bis 2022 in der Schweiz veranstaltete international ausgelegte Kunstausstellungen führen vor Augen, dass diese Dichotomie von Kultur und Natur in gesellschaftlichen Prozessen nach wie vor als Topos präsent ist,¹ wenngleich die Kunst als in der Lage gezeigt wird, sie aufzulösen, indem sie sie kritisch liest oder für diverse und komplexe Verhältnisse zwischen Kultur und Natur sensibilisiert. Weitere Gegensätze in der westlichen Denkkultur sind: menschlich und nichtmenschlich, Subjekt und Objekt oder Geist und Körper. Zahlreiche Autoren und Autorinnen haben den Ursprung der Trennung zwischen immateriellem Geist und physischer Umwelt in Bezug auf die abendländischen Wissenschaften in der frühen Neuzeit bei Descartes und Bacon angesetzt.² Mit dieser Trennung gehen Asymmetrien sowie Ein- und Ausschlüsse einher.

Demgegenüber folgt das bildtheoretische Verständnis des Begriffs *Umweltbewusstsein*, wie es im ersten Absatz skizziert wird, der Idee eines reziproken Abhängigkeitsverhältnisses von Umwelt und Bewusstsein. Es umfasst also, dass sich Umwelt und Bewusstsein wechselseitig formen, und wird so Bruno Latours Forderung nach einem demokratischen Verhältnis zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Wesen gerecht (Latour 2012). Der Vorschlag, das menschliche Bewusstsein in den Naturzusammenhang zu integrieren sowie Dualismen und Grenzziehungen entgegenzuwirken, liegt der vorliegenden Studie zugrunde und wird sowohl theoretisch als auch anhand von Bildbeispielen weiterverfolgt.

1 Zu nennen sind das Migrosmuseum für Gegenwartskunst mit seiner zweiteiligen Ausstellung zum Thema *Potential Worlds: Planetary Memories & Eco-Fictions*; das Helmhaus mit */Natur/ Kunst/Tiere/Körper/ Maschinen/Menschen/Gefühle/*; die Foundation Bayeler mit der Sammlungspräsentation *natureculture*; das Argauer Kunsthhaus mit *Towards No Earthly Pole* des Westschweizer Künstlers Julian Charrière; das Kunsthhaus Zürich mit den sogenannten *Earth Talks*.

2 Beispielsweise Michel Foucault (1974: 83 f.), Max Horkheimer und Theodor Adorno (1969: 10), Simone Rappel (1996: 290–292), Utta von Winterfeld (2006: 40–110), Werner Kutschmann (1986: 190) und Ulrich Grober (2013: 70).

Das Begriffsverständnis lässt sich zudem durch eine besondere Lesart des Adjektivs »umweltbewusst« erweitern: Es kann in Analogie zu Haraways »naturculture« (Haraway 2003) als nahtlose Aneinanderreihung zweier Wörter gelesen werden, die gut gemeinsam funktionieren, wenngleich sie doch anscheinend von gegensätzlicher Bedeutung sind. Die Wortverbindung kann hier das Hinterfragen des Verhältnisses zwischen menschlichem Bewusstsein und natürlicher Umwelt sowie der Dualismen, die in der intellektuellen Tradition der abendländischen Wissenschaften verankert sind, repräsentieren. Die Verbindung von Umwelt und Bewusstsein stellt darauf ab, dass das Nichtmenschliche mit dem Menschlichen verbunden ist und – so sei zunächst vermutet – beide den gleichen und wechselseitigen Einflüssen unterliegen.

Das Verständnis von Umweltbewusstsein geht demnach über die Bedeutungen inhaltlich verwandter Begriffe wie Ökologie oder Nachhaltigkeit hinaus, obwohl sie durchaus hineinspielen. Es ist freilich so, dass mit der bildtheoretisch hergeleiteten Auslegung des Begriffs keine normativen Aussagen über das Umweltverhalten einer Gesellschaft gemacht werden sollen und können. Es soll vielmehr der Versuch unternommen werden, Bilder aus einer umweltbewussten Perspektive zu betrachten, einer Perspektive also, die Umwelt und Bewusstsein in Verbindung bringt. Die umweltbewusste Perspektive wird anhand von Bildern der abendländischen (Natur-)Wissenschaften entwickelt, weil diese das, was die natürliche Umwelt des Menschen bedeutet, notwendigerweise enthalten und insofern unablässig herausfordern, als sie immer entlegene und kleinteiligere Dimensionen von ihr sichtbar machen (Rheinberger 2009: 127, Heßler 2006: 78).

Die vorliegende Arbeit widmet sich folglich der Frage, wie Bilder der abendländischen (Natur-)Wissenschaften³ aus einer umweltbewussten Perspektive betrachtet werden können. Die umweltbewusste Bildbetrachtung soll »in enger Interaktion mit den Objekten, um die es ihr geht«, entwickelt werden (Bal 2002: 18). Im Zentrum steht daher das Bild *Brain Cell the Universe (BCTU)*, das 2006 in der *New York Times* unter der Rubrik »Science Illustrated« veröffentlicht wurde. Es bildet den Gegenstand der Studie im zweiten und der Diskussion im dritten Teil, weil es die vorgeschlagene Synthese von natürlicher Umwelt und menschlichem Bewusstsein geradezu in Szene setzt. *BCTU* zeigt eine Hirnzelle sowie ein Detail des Universums (Abb. 1). Beide Bildteile lassen eine netzwerkartige Struktur erkennen. Auf den ersten Blick, so scheint es, macht das rhizomatische Muster die Grundbausteine der Natur sichtbar. Wird *BCTU* jedoch mit anderen Bildern in Verbindung gebracht, kommen weitere Dimensionen der netzwerkartigen Struktur zum Vorschein. Angenommen, dass wir die Hirnzelle als Metapher für Bewusstsein und das Universum als Symbol für

3 Eine Trennung der Naturwissenschaften von der Philosophie erfolgte erst in der Neuzeit, daher die Klammerschreibung.

Umwelt betrachten, macht *BCTU* aufgrund der ikonografischen Ähnlichkeit der beiden Bildteile anschaulich, dass Umwelt über eine räumliche Umgebung hinaus etwas ist, das mit einem Lebewesen (oder etwas was in Analogie zu einem Lebewesen verstanden wird) in kausalen Beziehungen steht (Schnödl/Sprenger 2021).

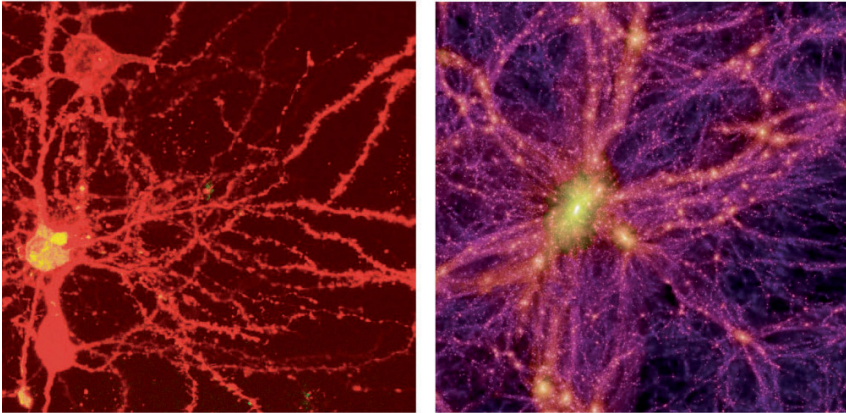


Abb. 1: Ausschnitt der New York Times, No. 53, 672, vom 15. August 2006, S. 4

In der vorliegenden Arbeit wird die umweltbewusste Bildbetrachtung anhand einer naturwissenschaftlichen Visualisierung erprobt, weil die Naturwissenschaften derzeit die mächtigsten Bilder und Grafiken der natürlichen Umwelt (Heise 1997: 4) produzieren. Ihre visuellen Erzeugnisse gelten »den meisten nicht als Bilder, sondern als die Welt selbst« und somit als unmittelbarer Weg zur Erkenntnis über die natürliche Umwelt (Latour 2002: 25). Bilder der abendländischen Wissenschaften können jedoch mit Bildern aus anderen gesellschaftlichen Bereichen wie der Religion und der Kunst in Resonanz treten. Dies ermöglicht ihre Analyse in Hinblick auf die visuelle Kultur und schafft zudem einen Bezug zur Praxis des Kunstunterrichts, um den ich als Kunstpädagogin bemüht bin.

Im ersten Teil wird ausgeführt, dass die *Visual Culture Studies* als Ausgangspunkt für eine umweltbewusste Bildbetrachtung dienen können, weil mit der Herstellung von Bildern Wissen über die Natur produziert wird, das unsere Naturvorstellungen wesentlich prägt. Entsprechend müssen Bilder auf ihre paradigmatischen und politischen Aussagen hin befragt werden. Die *Visual Culture Studies* verfügen über den nötigen politischen Impetus (Bal 2003: 5; Schoell-Glass 2003: 59; Held/Schneider 2007: 489 u. 501; Jones 2003: 34), um dies zu leisten und sich kritisch in das Wechselspiel von Mensch und Umwelt einzuschalten. Im Hintergrund steht, dass Umweltprobleme untrennbar mit sozialen Problemen verknüpft sind (Mirzoeff 2014: 29; Mirzoeff 2018: 124, Hicks/King 2007: 334). Ein weiteres Argument, das dafür spricht, die *Visual Culture Stu-*

dies als theoretische Basis für eine umweltbewusste Bildbetrachtung zu wählen, ist deren Aufgeschlossenheit gegenüber unterschiedlichen Bildmedien und Forschungsansätzen. Diese mediale und methodologische Zugänglichkeit ist nötig, damit Bilder der abendländischen Wissenschaften berücksichtigt und Forschungsfragen jenseits von Disziplingrenzen ausgerichtet formuliert werden können.

Die *Visual Culture Studies* haben sich in den 1990er-Jahren im angloamerikanischen Raum herausgebildet (Schade/Wenk 2011: 9) und spielen an den Universitäten der USA oftmals in medienspezifischen Studiengängen (Holert 2005: 228) eine Rolle. Ihr Ursprung liegt in den *Cultural Studies* sowie in poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Theorien (vgl. Alpers et al. 1996: 29; Evans/Hall 2006: 43; Elkins 2003: 32). Von den in den 1960er-Jahren im englischen Sprachraum außerordentlich erfolgreich institutionalisierten *Cultural Studies* übernehmen die *Visual Culture Studies* den weiten Kulturbegriff, die transdisziplinäre Forschungsperspektive, die Idee der Bedeutungserzeugung durch kulturelle Praktiken und die Fragestellungen der *Gender*, *Queer* und *Post-colonial Studies* (Jones 2003: 35). Im Unterschied zu ihren Vorläufern – also zu den *Cultural Studies*, zum Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus – grenzen sich die Vertreter:innen der *Visual Culture Studies* klar vom *linguistic turn* ab und attestieren dem Visuellen die gleiche Wirkungs- und Aussagekraft wie der Sprache. Infolgedessen sprechen sie vom *iconic* (Boehm: 1994) respektive *visual turn* (Mitchell 1992: 89). In der Schweiz sind es vor allem die Kunsthochschulen, die dem Ansatz der *Visual Culture Studies* verpflichtet sind und ihn theoretisch weiterentwickeln.

Zu den aktuell wichtigsten Vertreter:innen in der westlichen akademischen Welt gehören William J. Thomas Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Sigrid Schade und Silke Wenk.

Das Forschungsinteresse der *Visual Culture Studies* gilt allem, was mit Kultur zu tun hat und auf die Netzhaut trifft – von künstlerischen Äußerungen bis zum Bild, das sich beim Blick durch das Mikroskop bietet. Ihr Gegenstandsbereich beschränkt sich überdies nicht auf das, was innerhalb von Bildern »geschieht«, sondern umfasst das gesamte Spektrum des Visuellen inklusive der Wahrnehmung (Mitchell 2002a: 166). Entsprechend schließen ihre Problemstellungen die visuelle Verfasstheit kultureller Praktiken, der Bedeutungserzeugung und der Wahrnehmung ein. Sie fragen danach, was Sehen überhaupt bedeutet und was spezifisch für die Struktur der visuellen Erfahrung ist, ob sich die visuelle Repräsentation von der sprachlichen unterscheidet und inwiefern visuelle Medien in der Lage sind, hierarchische Ordnungen zu etablieren, zu artikulieren und zu stabilisieren (Holert 2005: 228). So umfassen Studien zur visuellen Kultur mehr als das, was in den Bildern sichtbar wird, z B. die Regeln und Prozesse der Bildherstellung sowie die Ein- und Ausschlussverfahren, die überhaupt dazu führen, dass ein bestimmtes Bild oder ikonografisches Sujet zu einer bestimm-

ten Zeit, an einem bestimmten Ort, für ein bestimmtes Publikum sichtbar wird. In der Folge werden im Rahmen von Studien zur visuellen Kultur u. a. auch Institutionen, die etwas zu sehen geben – beispielsweise Museen – oder Ordnungsparameter – beispielsweise der kunstgeschichtliche Kanon – untersucht (Schade/Wenk 2011: 8). Gegenstand des Interesses ist, wer bestimmt, wem was zu sehen gegeben wird, welche Regelsysteme dahinter stecken und wem es nützt, dass etwas so zu sehen ist und nicht anders.

Das Forschungsfeld der *Visual Culture Studies* ist demnach so weitläufig, dass es nicht aus der Perspektive einer einheitlichen Theorie und Methode bearbeitet, sondern nur unter Berücksichtigung unterschiedlicher Herangehensweisen und Wissenskulturen bewältigt werden kann. Die Vertreter:innen der *Visual Culture Studies* haben ihre Vorgehensweise in der Vergangenheit selbst mit den Begriffen »indiscipline«, »post-«, »cross-«, »counter-« oder »anti-disciplinary« beschrieben (Mitchell 2008; Mirzoeff 2013: 4; Jones 2003: 39; Morra/Smith 2006: 15).

Zu ergänzen ist, dass sich die *Visual Culture Studies* für den Einsatz im kunstpädagogischen Bereich eignen (Hicks/King 2007; Chang/Lim/Kim: 2012: 19; Graham 2007: 375), weil sie die Fähigkeit fördern, Bilder des Alltags kritisch zu lesen: »Students learn to explore not only the surface of the images but also the rationale philosophies and interests behind their creation« (Reisberg 2008: 254).

Im zweiten Teil wird die umweltbewusste Bildbetrachtung anhand von *BCTU* erprobt. Auf die Gegenstandssicherung und die Bildbeschreibung folgt die Erläuterung von zwei Bildtafeln zu *BCTU*, welche ich nach dem Vorbild von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* gestaltet habe. Sie bilden das Fundament für die weitere Analyse des Untersuchungsgegenstandes. Thematisiert werden einerseits die drei ikonografischen Motive *Struktur*, *Hirnzelle* und *Universum* (Kap. 2.3.1) und andererseits Betrachtungen im Kontext der drei gesellschaftlichen Bereiche Naturwissenschaft, Religion und Kunst (Kap. 2.3.2). Dass hierbei auf Aby Warburgs Bilderatlas zurückgegriffen wird und nicht auf Erwin Panofskys ikonologische Methode (Panofsky 1975: 36–67), begründet sich darin, dass sich die Theorie Warburgs kraft ihrer strukturalistischen Denkweise und ihrer medialen Zugänglichkeit vortrefflich mit den *Visual Culture Studies* verbinden lässt. Letztere verwerfen die Hierarchisierungen, anhand derer z. B. ein Fach wie die Kunstgeschichte lange Zeit zwischen Kunst und Populärkultur unterschieden hat (Jones 2003: 34). Mehr noch: Warburg selbst wird wegen seiner Aufgeschlossenheit gegenüber Bildmedien unterschiedlichster Art als Kulturanalytiker der ersten Stunde bezeichnet (Forster 2018). Darüber hinaus kann das innovative Potenzial der Atlas-Idee für die künstlerische Forschung kaum überschätzt werden.

Auf die von Warburgs Bilderatlas angeregte inhaltliche Analyse der Bildmotive folgen formale Beobachtungen (Kap. 2.3.3, Kap. 2.3.4). Um das Spektrum möglicher Erkenntnisse für die kunst- und bildwissenschaftliche Forschung hinsicht-

lich des Verhältnisses zwischen der natürlichen Umwelt und dem menschlichen Bewusstsein auszuschöpfen, kommt ein »Methodenmix« (Paul 2006: 10, 24) zum Einsatz. Dabei werden – ganz im Sinne der *Visual Culture Studies* – Bedeutung erzeugende Gesten wie Ein- und Ausrahmen, In-Perspektive-Setzen sowie Sichtbar- und Unsichtbarmachen erörtert (Kap. 2.3.3). Der zweite Teil schließt ab mit einer Erörterung der Frage, wem diese Bedeutung erzeugenden Gesten nützen.

Im Anschluss gilt es, die Ergebnisse der Studie zu *BCTU* anhand von Fragen zu diskutieren, die das Verhältnis zwischen der physischen Umwelt und der medialen respektive mentalen Repräsentation aufgreifen. Das Kapitel 3.3 fokussiert im Besonderen, inwiefern sich das Erhabene in *BCTU* äußert. Dieser Fokus begründet sich darin, dass das Erhabene mehr als andere Topoi, die mit Naturphänomenen assoziiert werden, auf der Konstruktion von Gegensätzen zwischen Geist und Körper, Kultur und Natur, menschlich und nichtmenschlich etc. beruht. Daher ist ein Blick auf diesen Topos für eine Bildbetrachtung bereichernd, die das Verhältnis zwischen natürlicher Umwelt und menschlichem Bewusstsein thematisiert.

Im vierten Teil wird der Versuch unternommen, die umweltbewusste Bildbetrachtung, die im Laufe der Arbeit entwickelt wurde, weiterzudenken. Mit seiner Atlas-Idee legt Warburg eine Herangehensweise nahe, mit der sich die Bedeutung des einzelnen Bildes in einer kulturellen *longue durée* aufspüren lässt. Sie ist dem *iconic turn* insofern gewachsen, als sie der Logik des Visuellen folgt. Angesichts des Legitimationsdrucks, unter dem der Kunstunterricht in der Schweiz steht, verweisen Kunstpädagog:innen auf die Macht der Bilder, den *iconic turn*, um die Notwendigkeit von visuellen Kompetenzen (Billmayer 2015) zu begründen (Tanner 2019). Dabei wird nachvollziehbar argumentiert, dass Bilder eine wesentliche Rolle bei der Orientierung in der Welt spielen. Je mehr wir uns jedoch darum bemühen, der enormen Wirkungs- und Aussagekraft des Visuellen gerecht zu werden und Bilder innerhalb des Systems Bild zu betrachten, desto eher wird möglicherweise aus den Augen verloren, dass sie Effekte der natürlichen Umwelt und ein gemeinsamer Zugriff darauf sind. Dies gilt auch oder gerade für die Betrachtung von Bildern nach dem Vorbild von Warburgs *Mnemosyne*, da dabei vorrangig die Beziehung zwischen den Bildern im Fokus steht. Hier ist kritisch zu prüfen, welche Rolle die physische Umwelt bei mit Bedacht angelegten Anordnungen von Bildern spielt, oder, schärfer gefragt, ob die Natur, wenn sich die Betrachter:innen auf Strukturen zwischen Bildern fokussieren, überhaupt eine Rolle spielt.

Um die physische Natur in die Betrachtung von Bildern zu integrieren, greift die künstlerische Skizze im vierten Teil Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) auf, weil sich mit ihr die Gegensätzlichkeit zwischen menschlichem Bewusstsein und physischer Natur geradezu aufheben lässt (Latour 2011). Die ANT erkennt nichtmenschliche Wesen als Akteure oder zumindest Aktanten an

und berücksichtigt materielle und semiotische Komponenten gleichermaßen. Sie eignet sich folglich für eine Verwirklichung der nahegelegten Synthese zwischen menschlichem Bewusstsein und natürlicher Umwelt. Sowohl die Zusammenschau der Ergebnisse der Studie als auch eine Skizze zur künstlerischen Forschung werden unter Rückgriff auf die ANT erarbeitet. Der fünfte und letzte Teil fasst die Ergebnisse zusammen und bietet einen Ausblick.

1 Die Anliegen einer umweltbewussten Bildbetrachtung

How we perceive our planet, and its alarming temperatures, stands at the core of our actions toward it. Instead of the traditional »othering« of nature as an external being over which humankind exerts control, there is a pressing demand to realize that we as humans are an inextricable part of it, and that our actions at and in nature are directly translated into our actions at ourselves and all other beings around us.
(Garayeva-Maleki/Munder in Kat. 2020/2021 22)

Studien zur visuellen Kultur betrachten die menschliche Wahrnehmung der Natur und deren Darstellung grundsätzlich aus einer gesellschaftskritischen Perspektive, fassen dabei allerdings unterschiedliche Themen in den Blick. So stellt Nicholas Mirzoeff, Professor für *Media, Culture and Communication* an der New York University, seine Überlegungen in den Kontext von Kolonialismus, *race* und *class*. Unter anderem befasst er sich mit der Inbesitznahme des Meeres als imperialistische Machtverbreitung bei gleichzeitiger Diskriminierung der Klassen und Rassen. Sigrid Schade und Silke Wenk als Vertreterinnen der *Visual Culture Studies*, die eine feministische Perspektive einnehmen, werden in dieser Studie häufig mit ihrem Ansatz des »Zu-Sehen-Gebens« herangezogen. Ihre und weitere Ansätze zum Zusammenhang von Mensch, Gesellschaft und Natur werden im Folgenden erläutert und mit Beispielen illustriert, um daraus die Anliegen und Aufgaben einer Bildbetrachtung aus umweltbewusster Perspektive abzuleiten.

Mirzoeff geht zunächst von den Überlegungen W. J. T. Mitchells aus, der in *Imperial Landscape* (1994) betont, dass Landschaften lange Zeit als imperiale Konstruktionen genutzt worden seien. Mirzoeff macht in seinem Aufsatz *Das Meer und das Land: Das Leben der Bilder nach Katrina* deutlich, dass die imperialistische Ausbreitung und die Ausdehnung von Macht über das Meer naturalisiert wurde, also als »natürlich« galt. Dies sei möglich gewesen, weil das Meer im Gegensatz zur (Kultur-)Landschaft selbst als »natürlich« empfunden worden sei. Gemäß Mirzoeff verlief die Inbesitznahme des Meeres bzw. die Ausbreitung von Machtausübung über das Meer deshalb so zügig, weil das Meer als Ort des Imperialismus, als ein *mare liberum*, freies Meer, zu verstehen war. Zum anderen sei aber auch die Idee verbreitet gewesen, dass das Meer ein Ort der nationalen Souveränität, ein *mare clausum*, geschlossenes Meer, war. Auf dieser Doppeldeutung beruhte eine (zweifache) Legitimierung der Inbesitznahme und ein Machtanspruch (Mirzoeff 2014: 30).

Die Arbeit von Maria Thereza Alves illustriert diese koloniale Verbreitung über das Meer. Um den langfristigen Umweltveränderungen, die mit den imperialistischen Eroberungen durch die Seefahrt einhergegangen sind, auf den Grund



Abb. 2: Maria Thereza Alves: *Seeds of Change: New York – A Botany of Colonization*, 2017, Bild: M. L. T im Migrosmuseum für Gegenwarts-kunst, 2020

zu gehen, analysiert die brasilianische Künstlerin den Transfer von Pflanzensamen infolge menschlicher Migration (Kat. 2020/21: 40–43). In ihrer Arbeit *Seeds of Change: New York – A Botany of Colonization* befasst sie sich mit botanischen Mutationen und den Verbreitungswegen, die sich aus der Emigration aus Europa nach Amerika ergeben haben. Denn während der Kolonialzeit wurden Handels-, Passagier- und Sklavenhandelsschiffe mit Steinen, Erde, Sand und Holz beladen, damit ihr Gewicht reguliert werden konnte. Als der Ballast bei der Ankunft im Hafen abgeworfen wurde, verbreiteten sich die mittransportierten Pflanzensamen in der neuen Umgebung (Abb. 2).

Mirzoeffs Aufsatz nimmt konkret Bezug auf die humanitäre Katastrophe infolge des Hurrikans Katrina. Katrina traf 2005 auf die amerikanischen Golfküste, und die Folgen dieses Ereignisses wurden in dem vierstündigen Filmepos *When the Levees Broke: A Requiem for New Orleans* aufgearbeitet (Lee 2006). Dabei hält Mirzoeff mit einer Herangehensweise, die die Konstruktion von *race* und *class* im Fokus hat, fest: »Das entsetzliche Schauspiel der Nachwirkungen des Hurrikans Katrinas machte erneut deutlich, dass manche Leben höher bewertet werden als andere und dass die Unterscheidung nach wie vor rassifizierend erfolgt.« Mirzoeff geht somit mit den Vertreter:innen des *Environmental Justice*-Paradigmas einher, die schon seit Anfang der 1980er-Jahre betonen, dass sich Umweltprobleme an den Schnittstellen zwischen *race*, *class* und *gender* auf der einen Seite und der Umwelt respektive Natur auf der anderen Seite äußerten und deshalb nicht losgelöst von sozialen und wirtschaftlichen Fragen diskutiert werden könnten.¹

¹ Zur Einführung in die *Environmental Justice*-Bewegung vgl. Adamson et al. (2002). Zur Wechselwirkung zwischen Umweltthemen und dem Sozialen vgl. auch Volkart (2017: 182), die ihre Argumentation auf Felix Guattaris *The Tree Ecologies* (2000) stützt.

Umweltprobleme ergeben sich aus dieser Sicht nicht nur aus der prinzipiellen Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt (Roos/Hunt 2010, Katzeman 2021: 1), sondern entstehen vor allem an sozialen Brennpunkten. Z. B. betreiben umweltbelastende Gewerbe ihre Fabriken und deponieren ihren Abfall überwiegend dort, wo sozial benachteiligte Menschen leben (Mirzoeff 2014: 29; Mirzoeff 2018: 124, Hicks/King 2007: 334).

Die Übereinstimmungen bezüglich der Art und Weise, wie *race, class, gender* und natürliche Umwelt repräsentiert werden, geben Anlass zu einer spezifisch gesellschaftskritischen umweltbewussten Bildbetrachtung. Den Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* von Albrecht Dürer aus den Jahren 1512–1525 (Abb. 3) hinterfragen Sigrid Schade und Silke Wenk hinsichtlich des »Zu-Sehen-Gebens«. Daran lässt sich, ausgehend vom Repräsentationsbegriff der *Cultural Studies* (Hall 1997), aufzeigen, wie durch Bilder Bedeutung erzeugt und gestal-



Abb. 3: Albrecht Dürer: *Der Zeichner des liegenden Weibes*, in: *Unterweysung der Messung*, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen corporen, zwischen 1512 und 1525, Holzschnitt, 7,5 x 21,5 cm, 2. Aufl., Nürnberg 1538

tet wird, indem etwas ins Blickfeld gerückt, ein Ausschnitt und eine Perspektive gewählt und der Blick geführt wird (Schade/Wenk 2005: 144–184 u. 2011: 9).²

2 Schade/Wenk haben das Bild aus feministischer Perspektive vor dem Hintergrund des »voyeuristischen Blicks« gelesen: »Dieser Blick, der misst und berechnet, der zerlegt und neu zusammensetzt, wird in DÜRERS Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538) exemplarisch zu sehen gegeben«. Der Kunst, verstanden als »Institution der Neuzeit«, komme dabei insofern eine besondere Rolle zu, als sie den Blick Einzelner privilegiere, »denen es der jeweilige institutionelle Rahmen erlaubt, weibliche Körper auszuziehen, zu betrachten, zu untersuchen, auseinanderzunehmen, auszustellen und zu inszenieren [...]« (Schade/Wenk 2005: 151). Ebenfalls aus feministischer Perspektive, aber weniger gemäß einer Logik des Einrahmens als vielmehr des Eindringens schreibt Katrin Köppert (2019: o. S.): »Schon seit der Renaissance und Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538) üben sich künstlerische Betrachtungsweisen am tiefenraumöffnenden penetrierenden Blick«. Silja Graupe hingegen hat das Bild aus einem wissenschafts- und technikkritischen Blickwinkel als Metapher für den »mathematisch korrekten Blick« gelesen. Gemäß Graupe trete der Zeichner infolge des Sehgeräts aus dem Geschehen heraus, sodass er nicht mehr Teil der Welt sei, die er analysiere (Graupe 2014: 164). Die Konsequenz sei – im cartesianischen Sinne – die Vergeistigung des Zeichners, während das

Dargestellt ist ein langgezogener Tisch, der von einem Netzrahmen auf der vertikalen Mittelachse zweigeteilt wird. Links des Netzrahmens liegt auf dem Tisch eine Frau, rechts davon liegt auf demselben Tisch eine Zeichnung der Frau, die von einem sitzenden Zeichner mithilfe der Visiereinrichtung angefertigt wird. Aus feministischer Perspektive ist es nun relevant, dass diese bedeutungserzeugenden Wesensmerkmale von Bildern in der Figur des weißen männlichen Zeichners zusammenlaufen, der die Blickhoheit über die liegende Frau besitzt. Er sieht sie. Er entscheidet, was von ihr sichtbar ist und was verborgen bleibt, er nimmt Maß, er studiert ihre perspektivische Ausdehnung im Raum, er erzeugt Wissen über sie. Demgegenüber liegt sie nackt und mit angewinkelten Beinen da und bedeckt, in der Pose der *Venus pudica* verharrend, die Scham. Sie kann nichts anderes tun, als regungslos dazuliegen, sich zu schämen und dabei erkannt zu werden. Ihr Blick ist auf die Decke gerichtet; sie sieht den Zeichner nicht und kann sich kein Bild über ihn machen, d. h. kein Wissen über ihn erlangen. Die Aktivität liegt gänzlich auf der Seite der männlichen Figur (Abb. 3). Was sich im Titel sprachlich äußert, wird auch bildlich sichtbar: Das liegende Weib ist dem wissenden Subjekt als (Genitiv-)Objekt zu- respektive untergeordnet.

Abb. 4, Abb. 5 und Abb. 7 geben drei manipulierte Ausführungen von Dürers Kunstwerk (Abb. 6) wieder. Im ersten Feld ist eine Variante zu sehen, bei der das liegende Weib durch einen »Neger aus Guinea« ersetzt wurde.³ Rechts davon wurde es durch die Courbet'sche »Kornsieberin« substituiert.⁴ Unten links befindet sich Dürers Original und rechter Hand tritt die – bereits bekannte – Version in Erscheinung, bei der das liegende Weib durch einen Baum ausgetauscht wurde. Die verschiedenen Ausführungen sollen die gesellschaftlichen Konstruktionen veranschaulichen, die die *Visual Culture Studies* im Fokus haben: *race*, *class* und *gender* (Reisberg 2008: 252). Auch die Wahrnehmung und Darstellung der natürlichen Umwelt ist im Kanon dieser drei gesellschaftlichen Konstruktionen zu sehen, weil es bezüglich ihrer Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster Überschneidungen gibt. Was also vorhin aus feministischer Perspektive festgestellt wurde, gilt auch für die Repräsentation verschiedener Völker, Gesellschaftsschichten, Pflanzen, Tiere, Gesteine usw. Die bedeutungserzeugende Tätigkeit liegt auf der Seite des weißen Mannes; das Erkenntnis-

liegende Weib auf die körperliche Ausdehnung (*res extensa*) reduziert werde (Graupe 2014: 165). Alle drei Interpretationsweisen werden von der vorliegenden Arbeit unterstützt, die betont, dass Geschlechter-, Klassen-, Rassen- und Naturkonstruktionen gleichermaßen entsprechend der Dichotomie von Geist und Körper gedacht werden (vgl. Kap. 1.2) und die sich in Kapitel 2.2.3 dem naturwissenschaftlichen Blick widmet, der aufgrund von Technoapparaturen Wahrheit und Objektivität suggeriert.

3 Diesem Bild liegt die altkol. Lithographie aus der Völkergalerie bei Goedsche, »Neger aus Guinea«, um 1840, 11,8 × 13,5 cm zugrunde. Ich distanzieren mich ausdrücklich von der rassistischen Bezeichnung der Quelle, halte eine exakte Zitation allerdings in dem Zusammenhang für unvermeidlich.

4 Gustave Courbet: *Les Cribleuses de blé*, 1854–1855, Öl auf Leinwand, 131 × 167 cm.