

A painting in a warm, golden-brown color palette. On the left, a woman with glasses and a dark top sits on a white bench, holding a glass to her lips. To her right, a cow stands on a patterned rug, looking towards the right. In the foreground, a white dog sits on the left. The background features a large plant with long leaves and a white star-shaped object, and a window with a view of a landscape. The overall style is expressive and somewhat abstract.

NEUE WEGE DES ZUSAMMENLEBENS

Wie könnte ein neues Zusammenleben auf der Erde aussehen, das nicht nur die Sorge für Menschen, sondern für alles Nicht-Menschliche miteinschließt? Welcher Erzählungen bedarf es angesichts der aktuellen Krise, um ein neues Verhältnis zwischen Menschen, Tieren und Natur einzugehen? Zahlreiche Manifeste der letzten 15 Jahre formulieren positive Visionen eines Miteinanders wie z.B. im Konvivialismus (gutes Zusammenleben), den Naturrechten und Multispeziesgesellschaften. Konzepte wie Donna Haraways *Naturkulturen* oder Bruno Latours *Gaia* betonen die untrennbaren Wechselbeziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Wirkmächten. Alle diese Ansätze antworten auf die ökologischen Herausforderungen, die durch die strikte Gegenüberstellung von Natur und Kultur im westlich-europäischen Denken seit der Frühen Neuzeit entstanden sind.

89 Wie sein Vater Alexander (1717–1786) beschäftigte sich auch John Robert Cozens (1752–1797) intensiv mit Landschaftsmalerei. Ihn interessierten vor allem die konstituierenden Elemente einer Landschaft – also Flüsse, Seen, Berge und Bäume –, aus denen Stimmungen, Genauigkeit und bildliche Tiefenräumlichkeit resultieren. Eine wichtige Grundlage waren seine Erfahrungen auf zwei Reisen durch die Schweiz nach Italien (1776–1779 und 1782). Die erste unternahm er als Teil einer Reisegruppe von Richard Payne Knight (1750/51–1824), einem reichen Sammler und Archäologen. Den zweiten Aufenthalt finanzierte ihm der exzentrische William Beckford (1760–1844). Er hatte ein großes Vermögen geerbt und bei Alexander Cozens Zeichenunterricht genommen. Trotzdem wollte Beckford nicht selbst seine Reise dokumentieren, sondern beauftragte damit John Robert Cozens.

Cozens nahm diese Zeichnungen einige Jahre nach seiner zweiten Rückkehr als Ausgangspunkt für Druckgrafiken. Die Baumstudien folgten hier einer generellen Tendenz der Zeit, die sich fast überall in Europa herausgebildet hatte. Wanderungen und Beobachtungen in der Natur wurden in Künstlerkreisen im späten 18. Jahrhundert zunehmend populär. Auch wenn sich das Zeichnen in der freien Natur noch nicht umfassend etabliert hatte, wurden Künstler angehalten, ihre Werke anhand von in der Natur beobachteten Elementen zu komponieren. Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) oder Jacob Philipp Hackert (1737–1807) waren diesbezüglich wichtige Vertreter. Um die Arbeit der Maler zu erleichtern, erschienen Vorlagensammlungen von Einzelelementen wie Balthasar Anton Dunkers (1746–1807) *Principes du dessin de paysage*, 1792 in Bern veröffentlicht. Darin stellte er Kompositionselemente vor, die sich zwar an einer holländischen Landschaftsauffassung orientierten, aber letztlich aus der Anschauung gewonnen waren. Diese Herangehensweise ermöglichte eine emotionale Aufladung von – in Dunkers Fall Schweizer – Landschaften.

Cozens war deshalb mit seinen Druckgrafiken keine Ausnahme, indem er wieder auf seine eigenen Zeichnungen zurückgriff.

Vierzehn Baumansichten

John Robert Cozens
London, 1789
Weichgrundätzung, Aquatinta auf Papier
Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2014-16-1
bis RP-P-2014-16-14
Foto: Amsterdam, Rijksmuseum

89.1

Ulme

H. 23,6 cm, B. 31,6 cm

89.2

Pappel

H. 23,9 cm, B. 31,5 mm



89.1



89.2



89.4

ERFASSUNG EINER
GENERELLEN
CHARAKTERISTIK

89.3

Dornbusch

H. 24,0 cm, B. 31,7 cm

89.4

Tanne

H. 23,9 cm, B. 31,6 cm

89.5

Birke

H. 24,3, B. 31,5 cm



89.3



89.5

Er schuf eine Serie mit zuerst 14 Baumansichten, nicht als botanisch korrekte Illustrationen, sondern als stimmungsvolle Gesamtansichten. Letztlich steht jede Baumart für einen Landschaftstyp und damit eine entsprechende Stimmung. Dies war eine unerwartete Neuerung. Es ging ihm nicht um eine botanisch präzise Darstellung, sondern um die Erfassung einer generellen Charakteristik der jeweiligen Arten. Zwar wurde der Baum jeweils am unteren Blattrand genannt, allerdings ohne botanische Einzelheiten. Cozens war bei Weitem nicht der erste, der sich dieses Themas annahm.

Die innovative Kraft dieser Serie lag nicht in der generellen Thematik, sondern in der Umsetzung und der technischen Komplexität. Es handelte sich bei den Darstellungen mehrheitlich um Weichgrund-Radierungen für den Baumschlag, die Umrissse und einen Teil der Bauelemente und Aquatinta für die tonalen Effekte. Mitunter verwendete er leicht getönte Papiere, um Stimmungen effektvoller erzeugen zu können. Dies war ein anderes Spezifikum dieser Serie: Die Darstellungen saßen auf einem kleineren Papier und wurden dann auf



89.6

ein Trägerpapier mit gedruckter Randbordüre aufgeklebt. Einige Exemplare wurden zudem noch von Hand leicht mit grauer Lavierung überarbeitet.

Wichtig dabei war die ganze Bandbreite natürlicher Effekte, von strahlendem Sonnenschein bis hin zu vom Wind getriebenen Wolken und gepeitschten Baumkronen einer Gewitterstimmung. Selbst die Standpunkte wechselten, in einigen Blättern waren sie leicht erhöht auf Hügeln oder dann auf See- oder Flussebene. Während seine Aquarelle genau lokalisierbar waren, war dies bei der Baumserie zweitrangig. Nur in einem Fall lässt sich eine Baumgruppe identifizieren, als Teil des Parks der ehemaligen Villa Montalto Peretti in Rom, auch bekannt als Villa Negroni (*Italian Pine and Cypress*). Cozens konnte dabei auf seinen reichen Erfahrungsschatz seiner ausgedehnten Reisen bauen.

Die Serie erschien zuerst 1789, lediglich geheftet und ohne Titelblatt. Nach dem Verkauf seiner Habseligkeiten 1794 ging eine Druckplatte verloren. Deshalb erschien die Neuausgabe der Serie bei William Henry Pyne (1769–1843) 1814 mit nur 13 Blättern, noch immer ohne Titel. Erst wesentlich später, konkret 1841, fügte der Buch- und



89.7

89.6

Palme

H. 23,8, B. 31,6 cm

89.7

Espe

H. 23,9 cm, B. 31,5 cm

89.8

Zeder

H. 23,9 cm, B. 31,9 cm



89.8



89.10

89.9

Weide

H. 23,9 cm, B. 31,8 cm

89.10

Trauerweide

H. 24,0, B. 31,5 cm

89.11

Eiche

H. 24,1 cm, B. 31,6 cm



89.9



89.11

Grafikantiquar Henry George Bohn (1796–1884) den Titel *Delineations of the General Character, Ramifications and Foliage of Forest Trees* hinzu. Dieser etablierte sich fälschlicherweise als scheinbarer Originaltitel. Es war nicht der einzige Fehler, der Bohn unterlief. Er sprach irrtümlich von 19 Blättern und schrieb sie Alexander Cozens zu. Dies führte in der Folge zu zahlreichen Missverständnissen und Fehlinterpretationen. ↪ Christian Rümelin

Beaulieu Orna 2018. – Ausst.Kat. London/Toronto 1986. – Hawcroft 1978.



89.12



89.13



89.14

89.12

Buche

H. 24,0 cm, B. 31,6 cm

89.13

Rosskastanie

H. 24,3 cm, B. 31,7 cm

89.14

Italienische Pinie
und Zypresse

H. 24,0 cm, B. 31,4 cm

**JEDE BAUMART STEHT FÜR
EINEN LANDSCHAFTSTYP**





ACER CAMPESTRE

RIGHT TREE RIGHT PLACE

Right Tree Right Place

Kitti Gosztola
Tuschezeichnung auf Papier, verschiedene
Holzrahmen, Plexiglas
Privatsammlungen
Fotos: Private Collection Hungary,
Ferenc Sohajda

90.1

Pseudotsuga menziesii

2014
H. 124,0 cm, B. 69,0 cm

90.2

Acer campestre

2014
H. 80,0 cm, B. 38,0 cm

90.3

Tilia tomentosa

2013
H. 72,0 cm, B. 77,0 cm

90 Die zeitgenössische Künstlerin Kitti Gosztola (geb. 1986) setzt sich in ihrem Werk *Right Tree Right Place* damit auseinander, dass Stadtbäume in ihrer „ökologischen Integrität“ (Kersten 2022, S. 73) verletzt werden, weil sie mit menschlichen Interessen kollidieren. In ihren Baumporträts zeigt sie, wie die Logik urbaner Infrastruktur zur Verstümmelung von Bäumen führt, die langfristig ihren Tod bedeutet. Der Titel ihrer Serie stammt von der Webseite einer Energiegesellschaft, die darauf hinweist, welche Baumarten unter Stromleitungen gepflanzt werden sollten – der „richtige“ Baum für den „richtigen“ Ort.

Die Rahmen zu den Porträts sind in der Holzart des jeweils dargestellten Baums gestaltet, wobei sie an der Stelle signifikante materielle Einschnitte aufweisen, wo ihre Krone beschädigt wurde. Die kleinen Kupferplaketten, die an den Darstellungen angebracht sind, nennen den taxonomischen Namen und verweisen so über den individuellen Baum hinaus auf die Art. Gosztolas Arbeiten werfen die Frage auf, ob Bäume statt Dinge für den Menschen, vielmehr (juristische) Personen mit Rechten sein könnten – wie etwa das Recht auf Unversehrtheit. Insofern ist der Titel doppeldeutig, da „right“ nicht nur „richtig“, sondern auch „Recht“ bedeuten kann.

Bäume sind in ihrer Existenz stark durch Umwelteinwirkungen gefährdet. Das gilt in besonderer Weise für den Stadtbaum, der vor allem Gegenstand einer pragmatischen Beziehung der Menschen zu ihrer „natürlichen“ Umwelt in der Stadt ist. In ihrer Preisrede *Laubwerk* von 2021 legt die Schriftstellerin Marion Poschmann (geb. 1969) das Zweckdenken in Bezug auf den Stadtbaum mit einem ironischen Unterton bloß: „Die Linde gilt seit Jahrhunderten als beliebter Stadtbaum, und die Vielzahl an Berliner Linden legt davon Zeugnis ab. In neuerer Zeit sieht man an ihnen einige Nachteile. So tropft im Sommer von den Linden Honigtau und verklebt die Scheiben der Fahrzeuge, die unter den Bäumen parken. [...] Wichtig ist für Stadtbäume, daß sie den Verkehr nicht behindern, die Sicht nicht versperren und nicht zuviel Licht schlucken. Ein guter Straßenbaum ist unempfindlich gegen Abgase, er kann Klimaschwankungen tolerieren, er ist robust“ (Poschmann 2021, S. 24–25).

Die Suche nach dem „perfekten“ Stadtbaum hat eine lange Geschichte. Sie beginnt bereits um 1900, als verstärkt Bäume in den großen Städten gepflanzt wurden. Damals kam die Idee auf, Sorten zu züchten, denen Luftverschmutzung und Streusalz nicht schaden und die keine ausladenden Kronen besitzen. Am Phänomen des Stadtbaums lässt sich besonders gut die Verflechtung von Natur und Kultur beobachten.

↪ Alexandra Böhm

Fowkes 2022, Teil III, Kap. 5: Arboreal Worlds. – Kersten 2022. – Poschmann 2021. – Dümpelmann 2019.

„WICHTIG IST FÜR STADTBÄUME,
DASS SIE DEN VERKEHR NICHT
BEHINDERN“



91

Hirtenidyll

Philipp Peter Roos, gen. Rosa da Tivoli

Nach 1677

Öl auf Leinwand

H. 107,5 cm, B. 151,0 cm

GNM, Gm1323

Foto: GNM

91 Nachdem sich bereits sein Vater spätestens ab 1655 dem italienischen Hirtenidyll zugewandt hatte, spezialisierte sich Rosa (1657–1706) ganz auf dieses und eng verwandte Themen, die auch er in der römischen Campagna ansiedelte, eine über Jahrhunderte durch Beweidung geformte, lichtdurchflutete und durch ein mildes Klima charakterisierte Kulturlandschaft. Durch die zentrale Präsenz der Weltstadt Rom stark mit Resten antiker Bauten durchsetzt, erstreckte sie sich vom Tyrrhenischen Meer bis hin zu den Bergen des Apennins, bevor sie ab dem späten 19. Jahrhundert weitgehend der Urbanisierung zum Opfer fiel. Im Gegensatz zum Vater erkor der Sohn Rom und Umland 1677 zum Lebensmittelpunkt und wurde so unter einem italianisierten Namen bekannt, der sich auf seinen zeitweiligen Wohnsitz beim Städtchen Tivoli bezog. Das monumentale Nürnberger *Hirtenidyll*, von dem eine noch monumentalere Fassung in Kassel aufbewahrt wird (MHK, Gemäldegalerie, GK 933), ist typisch für Rosas konzentrierten, ebenso unvoreingenommen beobachtenden wie gestalterisch psychologisierenden Zugang zu seinen tierlichen Mitkreaturen: Das majestätisch raumgreifende Geweih und der herrliche Blick des älteren, patriarchalisch in der oberen Bildmitte thronenden Ziegenbocks manifestieren Führungsansprüche, die sich auch auf die marginalisierte menschliche



Präsenz erstrecken. Durch eine so drastische Neuverhandlung des Mensch-Tier-Verhältnisses, die das Animalische im *Hirtenidyll* nicht länger zum bloßen Beiwerk des Humanen macht, revolutioniert Roos' neue visuelle Hierarchie traditionelle Sehgewohnheiten. Der einnickende Hüter wird durch zottigen Haarwuchs und das Tragen eines Ziegenfells auch existenziell Teil der Herde. Ähnliche Tendenzen zeigen schon einige Werke von Rosas Vater, dessen Druckgrafiken 1824 ein verstörter Goethe (1749–1832) mit den Bemerkungen kommentierte, die Vierbeiner seien mit einer dermaßen psychologischen Intensität und grenzüberschreitenden Empathie dargestellt, dass man Angst haben müsse, durch ihre bloße Betrachtung selbst zum Tier zu werden. Dem in seiner Betrachtung des Animalischen von der Aufklärung und durch sie indirekt vom Rationalismus René Descartes' (1596–1650) geprägten Dichter dämmerten hier die philosophischen Konsequenzen einer Kunst, die Tieren dadurch ein den Menschen verwandtes Seelenleben zusprach, dass sie sie zum kompositorisch zentralen und emotional dominierenden Bildgegenstand erhob, ein Verfahren, das Goethe als beunruhigenden Traditionsbruch wertete. ↪ Tobias Kämpf

Jedding 1998, S. 219. – Kat. Kassel 1996, S. 255. – Kat. Nürnberg 1995, S. 202, Kat. 98. – Jarchow 1986, S. 28–29, 48–49. – Eckermann 1982, S. 82–83.



92

Share II

Hartmut Kiewert
2024
Öl auf Leinwand
H. 120,0 cm, B. 150,0 cm
Im Besitz des Künstlers
Foto: Hartmut Kiewert

„TEILEN“ VON WELT

92 Wie ein gutes Zusammenleben zwischen Menschen und Tieren aussehen könnte, zeigt der zeitgenössische Künstler Hartmut Kiewert (geb. 1980) in großformatigen Ölgemälden. In verschiedenen Konstellationen veranschaulicht er, wie die von Menschen kulturell konstruierten Grenzen zwischen Räumen und Spezies überschritten werden. Tiere verlassen die ihnen zugeschriebenen Räume wie Landwirtschaftsbetriebe oder Schlachtfabriken, in denen sie anonym und unsichtbar werden (Kat. 18–19), und brechen wie in den Gemälden *Mall II*, *Brunnen*, *Bunte Stufen* oder *Lazy Afternoon* aus der Reihe *Stadtraum* (2011 fortlaufend), friedlich in die Stadt ein. Die Ordnung der Stadt wird auf den Kopf gestellt, wenn sogenannte Nutztiere ihre Funktion für den Menschen ablegen und den urbanen Raum als gleichberechtigte Subjekte mit den Menschen teilen.

Im Bild mit dem Titel *Share II* wird das „Teilen“ von Welt, das Miteinander-in-Beziehung-treten, augenfällig. Im Zentrum sitzt eine junge Frau auf einem gelben Plastikgartenstuhl, beidseitig flankiert von einem Hund und einer Kuh. Drei in der Erde wühlende Schweine im Vordergrund und zwei Vögel komplettieren die Multispeziesgesellschaft. Im Hintergrund befindet sich ein Graffiti an der Wand – vermutlich mit dem Titel des Bildes „Share!“ Die Brachfläche, auf der sich Mensch und Tiere gemeinsam aufhalten, liegt als „Ruine des Kapitalismus“ (Tsing 2015) außerhalb der ökonomisch definierten Räume der Stadt. Zivilisations-schrott wie ein alter Autoreifen wird aus seiner ursprünglichen Verwendung entlassen und dient nun als Spielgerät. Überhaupt dominiert in dieser Utopie die Nicht-Zweckgerichtetheit, das Dasein im versöhnten Zustand jenseits von innerer und äußerer Naturbeherrschung. Hier zeigt sich Kiewert von der kritischen Theorie Max Horkheimers (1895–1973) und Theodor W. Adornos (1903–1969) beeinflusst.

Als aus der Zeit gefallener Nicht-Ort erinnert das einmütige, konviale Miteinander von Mensch und Tier jenseits zivilisatorischer Zwänge und Herrschaftsansprüche nicht zufällig an eine Idylle. Dieser Modus gewaltfreien Aufeinander-Eingestimmt-Seins lässt sich mit einem ähnlichen Bildaufbau auch im Nürnberger Idyll von Rosa da Tivoli (1657–1706) aus der Frühen Neuzeit finden (Kat. 91). In der enthierarchisierten pastoralen Darstellung eines Hirten mit seiner Herde offenbart sich dort in der römischen Campagna eine zivilisationskritische Lebensform, die den Zwängen der Gesellschaft durch ein Leben in ihren herrschaftsfreien Randzonen zu entkommen suchte.

Kiewerts Arbeiten zeigen positive Narrative von Mensch-Tier-Beziehungen im Anthropozän, die kulturell konstruierte Gegensätze wie den von Natur und Kultur hinterfragen. Die neue Sichtbarkeit tierlicher Subjekte im Lebensraum der Menschen wird in seinen Bildern unterstrichen durch eine farbenfrohe Plastizität im hyperrealistischen Stil, der ihn in die Nähe der Leipziger Schule rückt.

↪ Alexandra Böhm

Tsing 2015. – Les Convivialistes 2014. – Kiewert 2012. – Mütterich 2000.

93 Was ist die Natur eigentlich für uns Menschen – eine Ressource, die wir nach Belieben ausbeuten und zerstören dürfen? Oder hat die Natur mit ihren Wäldern, Flüssen, Bergen, Meeren und Tieren eigene Rechte – wie etwa das Recht auf Existenz und Unversehrtheit? Diese Frage stellen sich angesichts von Klimawandel, Artensterben und Globalvermüllung immer mehr Initiativen weltweit.

Einer der ersten, der sich mit dieser Frage beschäftigte, ist der Jurist Christopher D. Stone (1938–2021) mit seinem Beitrag *Should Trees Have Standing? Toward Legal Rights for Natural Objects* (*Haben Bäume Rechte? Plädoyer für die Eigenrechte der Natur*) von 1972. Darin macht er den Vorschlag, Wälder, Flüsse und Meere und weitere sogenannte „natürliche Objekte“ als juristische Personen mit Persönlichkeitsrechten anzuerkennen. Damit stieß der Jurist eine Debatte an, die heute angesichts von Klimakrise und Artensterben aktueller denn je ist. In der Folge von Stone wurden immer wieder Vorschläge für Rechte der Natur formuliert wie etwa 1988 von Jörg Leimbacher in *Die Rechte der Natur*, 1990 von Michel Serres (1930–2019) in *Le contrat naturel* (*Der Naturvertrag*), 1992 von Klaus Bosselmann (geb. 1951) in *Im Namen der Natur. Der Weg zum ökologischen Rechtsstaat*. Serres fordert in seinem programmatischen Text das moderne Naturrecht, das zeitgleich mit der Beherrschung und Inbesitznahme der Welt zu Beginn des wissenschaftlich-technischen Zeitalters entstanden sei, durch einen neuen Naturvertrag, einen der „Symbiose und Wechselseitigkeit“ zu ergänzen (Serres 1990, S. 68).

Die grundlegenden Argumente für Rechte der Natur existieren also bereits seit Jahrzehnten, aber erst in den letzten 15 Jahren erfährt das Konzept einen weltweiten Bedeutungszuwachs. Einer der Gründe ist vermutlich die Verankerung verschiedener Rechte der Natur im Art. 71f. der ecuadorianischen Verfassung von 2008 wie etwa das Recht auf Existenz und umfassende Wiederherstellung im Fall ihrer Zerstörung. Bemerkenswert ist Ecuadors Verbindung des westlichen Rechtsmodells mit indigenen Vorstellungen von „Pacha Mama“, die nicht nur Mutter Erde bezeichnen, sondern auf einen integrativen Begriff des Kosmos abzielen, der auf Respekt und Gegenseitigkeit in den Beziehungen zwischen allen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen beruht.

Die zahlreichen Stellungnahmen zu den Rechten der Natur in den letzten Jahren haben gemeinsam, dass sie das Netz des Lebens, also die unzähligen Abhängigkeiten und Interdependenzen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Wesen betonen. Sie sehen die Notwendigkeit eines Blickwechsels, der die Natur nicht mehr nur als Objekt für den Menschen, sondern als Subjekt mit eigenen Rechten betrachtet. Ein erster Schritt dazu ist, wie unter anderem Michel Serres, Alberto Acosta (geb. 1990) und Corine Pelluchon (geb. 1967) bekräftigen, dass sich die Menschen als Teil der Natur erkennen: Die menschliche Körperlichkeit und Materialität ihrer Existenz ist ein Beweis, dass sie nicht außerhalb der Natur stehen.

HABEN BÄUME RECHTE?

Der gegenwärtige rechtsdogmatische Paradigmenwechsel, den Andreas Buser und Hermann Ott mit der „Subjektstellung natürlicher Entitäten“ verbinden, hat das Potenzial, den Prozess gesellschaftlichen Umdenkens zu begleiten – „Rechte der Natur“ können also ein neues Narrativ des Zusammenlebens von Mensch und Natur begründen, „um Klimawandel, Artensterben und weiteren menschengemachten ökologischen Krisen zu begegnen“ (Buser/Ott 2021, S. 159). Dabei ist allerdings stets zu beachten, dass viele Fragen noch ungeklärt sind: Wie verhalten sich etwa Menschenrechte zu Naturrechten? Da die Natur nicht für sich selbst sprechen kann, benötigen nicht-menschliche Lebewesen und Ökosysteme eine politische Repräsentation – wer vertritt die Interessen der Natur? Ist es überhaupt möglich, sich Interessen der Natur vorzustellen, die nicht dem Menschen dienen? Trotz der theoretischen und praktischen Schwierigkeiten in diesem Prozess ist das Umdenken, die Umkehrung von einer anthropozentrischen zu einer biozentrischen Perspektive für das Überleben der Menschen auf der Erde in der Zukunft zentral. ↪ Alexandra Böhm

Pelluchon 2023. – Kersten 2022. – Acosta 2021. – Buser/Ott 2021. – Serres 1994. – Stone 1972.

94

Neun Manifeste

Alle GNM, ohne Inv.

Foto: GNM/Georg Janßen

94.1

Manifest für die Tiere

Corine Pelluchon

Aus dem Französischen von Michael Bischoff

C. H. Beck

München, 2020 (Originalausg. Paris 2017)

Buch, 125 S.

H. 20,6 cm, B. 12,6 cm, T. 1,1 cm

94.2

Guerilla Gardening: Ein botanisches Manifest

Richard Reynolds

Aus dem Englischen von Max Annas

orange-press

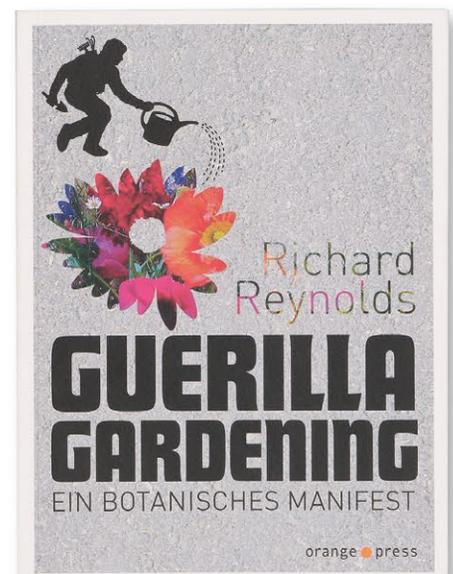
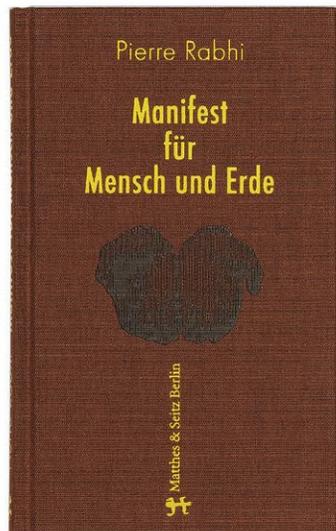
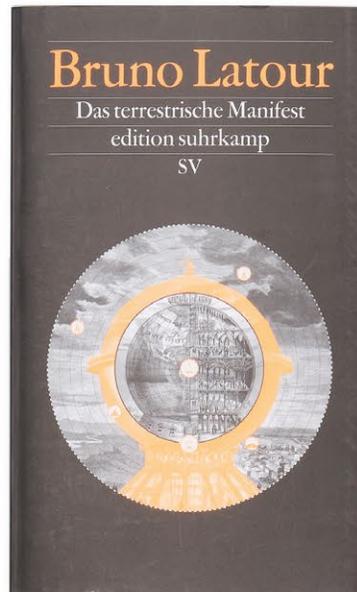
Freiburg i.Br., 2010 (Originalausg. London, 2009)

Buch, 224 S.

H. 20,4 cm, B. 15,4 cm, T. 2,2 cm

94 Wie sehen aktuelle Ansätze aus, die das Verhältnis der Menschen zur Natur neu denken? Welche neuen Narrative versuchen die Trennung von Natur und Kultur zu überwinden und ein neues Verständnis der Rolle und Position des Menschen zu vermitteln? Aktuelle Theorien des Posthumanen sowie künstlerische, literarische und mediale Entwürfe hinterfragen zunehmend kritisch die Sonderstellung des Menschen an der Spitze der „Scala Naturae“ (Stufenleiter der Natur), die ihn zur rücksichtslosen Ausbeutung nichtmenschlicher „Ressourcen“ ermächtigt. Wie dringlich die gegenwärtige Suche nach Alternativen zu dem aus der Bibel abgeleiteten abendländischen Dominanz-Narrativ, „Macht euch die Erde untertan“ (Gen 1,28), ist, demonstriert eine Vielzahl von Manifesten der letzten 15 Jahre, die sich mit der Frage eines anderen Zusammenlebens zwischen Mensch und Natur auseinandersetzen. Dem Genre Manifest verpflichtet sind die thetischen und teils polemischen Diagnosen der gegenwärtigen ökologischen und – damit eng verbundenen – gesellschaftlichen Krisensituation der Autorin Corine Pelluchon (geb. 1967) sowie der Autoren Bruno Latour (1947–2022), Pierre Rabhi (1938–2021), Michael von Brück (geb. 1949), Pierre Ibisch (geb. 1967), Jörg Sommer (geb. 1963), Richard Reynolds (geb. 1977), Bernhard Taureck (geb. 1943) und des Kollektivs *Die Konvivialisten*. Die Manifeste streben Richtungsänderungen an, indem sie zum Umdenken auffordern. Sie vereint die Auffassung, dass das traditionelle unterwerfende Verhältnis der westlichen Welt zur Natur durch veränderte Formen des Zusammenlebens ersetzt werden muss. Denn die Erschöpfung der globalen Ressourcen innerhalb der Prämissen der Wachstumsgesellschaft gefährdet nicht zuletzt die menschliche Existenz selbst.

Das Genre Manifest ist per se zukunftsgerichtet und besitzt den Gestus des nicht nur künftigen, sondern vor allem des notwendigen Neuen. Aber wie soll eine neue Seins- und Gesellschaftsordnung aussehen? Die Vorschläge der Autor*innen richten sich vor allem auf zwei Bereiche, in denen eine Transformation zwingend erforderlich ist. Das ist



94.3

Das konvivialistische Manifest: Für eine neue Kunst des Zusammenlebens

Die Konvivialisten
Herausgegeben von Frank Adloff und
Claus Leggewie in Zusammenarbeit mit
dem Käte Hamburg Kolleg/Centre for
Global Cooperation Research Duisburg
Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer
transcript
Bielefeld, 2014
Buch, 80 S.
H. 19,0 cm, B. 12,1 cm, T. 0,6 cm

94.4

Das zweite konvivialistische Manifest. Für eine post-neoliberale Welt

Die konvivialistische Internationale
Aus dem Französischen von Michael Halfbrodt
transcript
Bielefeld, 2020 (Originalausg. Paris, 2020)
Buch, 144 S.
H. 18,8 cm, B. 11,8 cm, T. 1,3 cm

94.5

Interkulturelles Ökologisches Manifest

Michael von Brück
Verlag Karl Alber
Baden-Baden, 2020
Buch, 152 S.
H. 22,1 cm, B. 13,9 cm, T. 1,5 cm

94.6

Das terrestrische Manifest

Bruno Latour
Aus dem Französischen von Bernd Schwibs
Suhrkamp
Berlin, 2018 (Originalausg. Paris, 2017)
Buch, 136 S.
H. 20,6 cm, B. 12,8 cm, T. 1,8 cm

zum einen die Forderung eines nicht zerstörerischen Umgangs mit dem nichtmenschlichen Anderen, die einer Erneuerung des humanistischen Selbstverständnisses des westlichen Abendlandes bedarf. Zum anderen soll das Primat des Ökonomischen in (eigen)nutzorientiertem Handeln und stetem wirtschaftlichen Wachstum durch andere Denkansätze – etwa aus indigenen Kulturen, aber auch aus historischen Formen des vorindustriellen Gemeinwesens in Europa (Allmende) – gebrochen werden. Das gemeinsame Ziel der Manifeste ist, den Übergang zu einer gerechteren Gesellschaft zu ermöglichen, die nicht nur soziale Beziehungen verbessert, sondern auch die ökologischen Bedingungen unseres Daseins reflektiert und die Interessen der nichtmenschlichen Welt berücksichtigt. ↪ Alexandra Böhm

Adloff/Caillé 2022. – Ostrom 2015. – Rieger 2014.

94.7

Manifest für Mensch und Erde. Für einen Aufstand der Gewissen

Pierre Rabhi
Aus dem Französischen von Nikolaus de Palézieux
Matthes & Seitz Berlin
Berlin, 2018 (Originalausg. Arles, 2008)
Buch, 112 S.
H. 27,4 cm, B. 11,3 cm, T. 1,5 cm

94.8

Das ökohumanistische Manifest. Unsere Zukunft in der Natur

Pierre Ibisch, Jörg Sommer
S. Hirzel Verlag
Stuttgart, 2021
Buch, 176 S.
H. 18,7 cm, B. 12,9 cm, T. 1,9 cm

94.9

Manifest des Veganen Humanismus

Bernhard H. F. Taureck
Fink
Paderborn, 2015
Buch, 124 S.
H. 18,7 cm, B. 12,1 cm, T. 1,1 cm

NEUE NARRATIVE

95 Überflutungen, Hitze, schmelzende Gletscher – die Veränderungen der Natur sind manchmal unmittelbar spürbar, oft bleiben sie jedoch für diejenigen abstrakt, die nicht direkt betroffen sind. Die Natur agiert, sie wird meist über Bedrohungen oder Katastrophen wahrgenommen. Doch wenn Menschen über all diese Veränderungen sprechen, so fehlt dabei stets die elementare Stimme der Natur. Wie kann sie eine eigene Stimme erlangen und damit von all den drastischen Auswirkungen des menschengemachten Klimawandels erzählen? An diesem Punkt setzt die Arbeit *Letters from Nature* von Jeroen van der Most (geb. 1979) und Peter van der Putten an. Sie verwenden künstliche Intelligenz in Form von Chat GPT und lassen sie – basierend auf den dort vorhandenen enormen Datenmengen – unzählige Briefe schreiben. In diesen berichtet die Natur auf sehr unterschiedliche Art, wie es ihr ergeht: Manchmal bittet sie inständig um Hilfe oder schildert sehr emotional ihr bevorstehendes Ende, oder sie schreibt einen poetischen Liebesbrief. So vielfältig wie die Natur ist, so vielstimmig sind all die Briefe aus Sicht von bedrohten Gletschern, Korallenriffen, Inseln. Dieser emotionale Perspektivwechsel lässt uns mitfühlen und regt an, eigene Briefe zu verfassen.

Wie unterscheiden sich die *Letters from Nature* aber von anthropomorphisierenden Fabeln, in denen Menschen durch die „Maske“ des Tieres sprechen? Bei jedem stellvertretenden Sprechen stellt sich die Frage, wer mit welchem Interesse spricht. Auch die beiden Niederländer gehen in ihrem Kunstwerk vom Menschen aus, wenn sie die künstliche Intelligenz programmieren und die Natur Briefe in einer menschlichen Sprache formulieren lassen, die wiederum auf von Menschen produzierten Datenmengen beruht. Allerdings übersteigen *Letters from Nature* einen rein anthropozentrischen Akt, indem durch den Einsatz der künstlichen Intelligenz etwas Eigenes entsteht – unabhängig von menschlicher Steuerung. Es entwickelt sich eine eigene – posthumane – Dynamik, die die eindeutigen Positionen zwischen agierenden menschlichen Subjekten und unbelebten, passiven Objekten verschwimmen lässt und dazu auffordert, die Beziehungen zwischen Menschen und Nicht-Menschen neu zu denken. Die humane Perspektive wird folglich in doppelter Weise dezentriert, die Gegenüberstellung von Natur und Kultur herausgefordert. ↪ Alexandra Böhm, Lena Hofer

Braidotti 2013. – Haraway 2003. – Latour 2001.

95

544 Letters from Nature

Jeroen van der Most, Peter van der Putten
2019 – fortlaufend
H. 29,7 cm, B. 21,0 cm (DIN-A 4)
Verfasst für die Ausstellung
Foto: Image by Jeroen van der Most and
Peter van der Putten using AI

EINE EIGENE STIMME DER NATUR