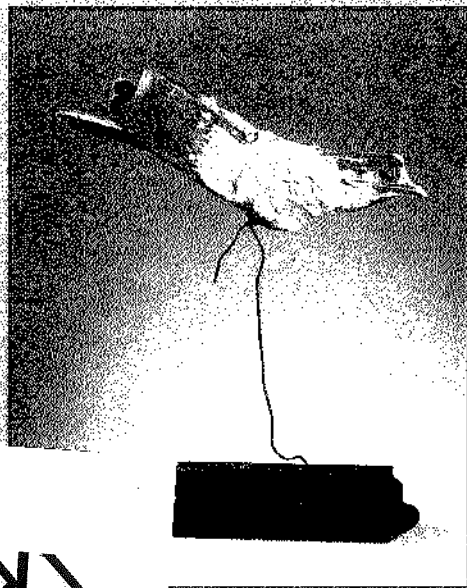


Hildegard Kurt, Bernd Wagner (Hrsg.)

Kulturpolitische Gesellschaft

Die Bedeutung von Kultur für das Leitbild
Nachhaltige Entwicklung



Bibliotheksexemplar

Kulturpolitische Gesellschaft e.V.

Klartext Verlag

Kurt/Wagner
Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit

Dokumentation 57

Die Reihe *Dokumentation* wird
herausgegeben von der
Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.

Hildegard Kurt, Bernd Wagner (Hrsg.)

Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit

Die Bedeutung von Kultur für das Leitbild
Nachhaltige Entwicklung

Kulturpolitische Gesellschaft e. V., Bonn
Klartext Verlag, Essen

Diese Veröffentlichung geht zurück auf das vom *Umweltbundesamt* und vom *Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit* geförderten Projekt »Die Bedeutung von Kultur für das Leitbild Nachhaltige Entwicklung«. Das *UBA* und das *BMU* übernehmen keine Gewähr für die Richtigkeit, die Genauigkeit und die Vollständigkeit der Angaben sowie für die Beachtung privater Rechte Dritter.

ISBN 3-89861-093-4
3-923064-76-4

© 2002, Die Autoren; Kulturpolitische Gesellschaft e. V., Bonn
Umschlaggestaltung: Karin Dienst unter Verwendung des Werkes von Pablo Picasso, »Amsel«, 1943, © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2002

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Inhalt

<i>Andreas Troge: Zum Geleit</i>	9
<i>Hildegard Kurt, Bernd Wagner, Einführung</i>	13
 Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit	
Fachtagung am 10./11. Januar 2002, <i>Akademie der Künste</i> , Berlin	
<i>Werner Schenkel, Kultur, Kunst und Nachhaltigkeit?</i>	31
<i>Michael Wehrspau, Harald Schoemps, Schwierigkeiten bei der Kommunikation von Nachhaltigkeit. Ein Problemaufriss</i>	43
<i>Monika Griefahn, Nachhaltigkeitspolitik und Kulturpolitik – eine Verbindung mit Zukunft?</i>	59
<i>Dorothea Kolland, Das Leitbild »Nachhaltigkeit« in der kommunalen Kulturpraxis</i>	69
<i>Tina Jerman, Interkulturelle Kompetenz in der Herausforderung der Agenda 21</i>	83
<i>Wolfgang Zacharias, Sinnes- und Wahrnehmungsbildung. Ein kulturell- ästhetisches Programm zur Ökologie von Lernen und Erfahrung</i>	93
<i>Michael Haerdtter, Leben und Kunst: ein Gegensatz auf Einheitskurs?</i>	107
<i>Joachim Borner, Albert Heiser, »Der Nachhaltige Filmblick«</i>	121
<i>Andreas Pallenberg: Theater und Nachhaltigkeit. Ein Praxisbericht</i>	125
<i>Michael Haerdtter, EST – Skulpturen von Eleonore Straub</i>	135
<i>Samuel Fleiner, »Die Marmelmaschine«. Kunst als Kommunikationsmedium für Umweltthemen</i>	141
<i>Adam Page, Eva Hertzsch, Interventionen für eine Kunst gesellschaftlicher Relevanz</i>	149
<i>Larissa Buchholz, Ulf Wuggenig, Nomadische Treibhäuser. Dan Petermans Projekt »Greenhouse«</i>	155
<i>Anu Liivak, »Die Rückkehr des Raumes«. Eine nachhaltige Skulptur von Georg Steinmann</i>	175

Interviews

<i>Jochen Flasbarth, Was ist ein gutes Leben?</i>	181
<i>Edda Müller, Die Augen für andere Sichtweisen öffnen</i>	185
<i>Josef Sayer, Kultur und Nachhaltigkeit aus der Perspektive des »Südens«</i>	189
<i>Jürgen Uwe Ohlau, Nachhaltigkeit im kulturellen Dialog mit Osteuropa</i>	179
<i>Elmar Zorn, Die neue Rolle der KünstlerInnen</i>	205
<i>Heike Stelow, Wertegestaltung – eine Aufgabe für die Kunst?</i>	213
<i>Hans Glauber, Lebens-Mittel Schönheit</i>	221
<i>Samuel Fleiner, Die Menschen zum Fragen bringen</i>	231
<i>George Steinmann, Die Kunst ist dem Leben nicht mehr überlegen</i>	239
<i>Hildegard Kurt, Bernd Wagner, Versuchsanordnungen für Zukunft.</i> Resümee und Ausblick	247
<i>Anhang: Das »Tutzinger Manifest«</i>	265
Autorinnen und Autoren	267
Verzeichnis und Angaben zu den Abbildungen	271

Verzeichnis der Good-Practice-Beispiele

FINIS e. V. Freies Institut für interdisziplinäre Studien (D)	58
Halbinsel Europa. Die Welt als Garten	68
EXILE-Kulturkoordination e.V. Agentur für internationale Kunstprojekte (D)	82
Huth Solar Performance (Kunstprojekte von Christoph Huth, D)	91
Pädagogische Aktion/SPIELkultur e.V. (D)	92
Kultur Konzepte Sprengel/KKS (D)	106
Kunst und Kultur im Agenda-Prozess (D)	119
Der Nachhaltige Filmblick (D)	120
Les Mots de Paris. Interaktives Kunstprojekt von Jochen Gerz (F)	124
Sinnflut. Jugend-Nachrichtenagentur für ökologische und soziale Kreativität (D)	140
Social Land Art Project/Slap e. V. (D)	147
Projektbüro Landwirtschaft und Kunst (D)	148
Social Structure Research Unit/SSRU (GB)	154
Studio for Creative Inquiry (USA)	173
Art in Public Interest/API (USA)	174
Weimarer Sommerkurse (D)	184
LITTORAL (Kunststiftung, GB)	196
Art in Nature e. V./AIN (D)	203
Die Brücke Görlitz e. V. (D)	204
Water – Element of Life (D)	212
Akademie der Toblacher Gespräche (I)	220
Beatrice Voigt. Kunst & Kultur (D)	229
Concept Nouveau. Freies Kunstbüro im Kontext (D)	230

Zum Geleit

Zehn Jahre sind vergangen, seit – anlässlich der Weltkonferenz der *Vereinten Nationen* zu Umwelt und Entwicklung 1992 in Rio de Janeiro – das Leitbild der nachhaltigen Entwicklung zum zentralen umweltpolitischen Konzept erhoben worden ist.

In der Fachdiskussion wurde der Begriff »Nachhaltigkeit« bereitwillig und auf breiter Basis aufgenommen. Im Hinblick auf die Umweltkommunikation in der allgemeinen Öffentlichkeit hat dieses Leitbild hingegen zu neuen Schwierigkeiten geführt. Trotz eines anhaltend hohen Umweltbewusstseins in der Bevölkerung und trotz gelegentlicher Aufschwünge – wie angesichts der BSE-Krise – ist die Thematik der ökologischen Umorientierung in die Defensive geraten. In den siebziger und achtziger Jahren hatten die Anliegen der Umweltpolitik sehr viel öffentliche Aufmerksamkeit erfahren, und der Umweltschutz galt noch Ende der achtziger Jahre für mehr als zwei Drittel der Bevölkerung als eines der wichtigsten politischen Probleme überhaupt. Aber inzwischen ist der Anteil der so urteilenden Menschen nach den Ergebnissen unserer regelmäßigen Repräsentativumfragen auf unter 20 Prozent gefallen.

Teilweise sind die Gründe dafür sicherlich in den realen Fortschritten der Umweltpolitik in Deutschland zu suchen. Die Einschätzung der Umweltqualität durch die Befragten hat sich in den neunziger Jahren deutlich verbessert. Aber: Diese optimistische Sicht hat sich keineswegs auf die Beurteilung der globalen Umweltverhältnisse und die Erwartung von einschlägigen Zukunftstrends ausgewirkt; hier dominieren weiterhin die negativen Stellungnahmen. Der Stellenwertverlust der Umweltpolitik hat somit offenbar vor allem damit zu tun, dass zwar im räumlichen und zeitlichen Nahbereich Erfolge und Fortschritte konstatiert werden. Dagegen gibt es im Hinblick auf die globale Situation und die Zukunft noch sehr viele Ängste.

Nun war die Ausdehnung der umweltpolitischen Diskussion auf globale und zukunftsbezogene Problemsichten das eigentliche Ziel der Einführung und Etablierung des Nachhaltigkeitsleitbildes. Dessen Prinzipien – die Umstellung auf ein weltweit ressourcenschonendes Wirtschaften sowie die Beachtung der Gerechtigkeit innerhalb und zwischen den Generationen – finden denn auch eine außerordentlich hohe Akzeptanz in der Bevölkerung: Die Zustimmungsraten liegen zwischen 75 und 85 Prozent. Ganz anders sieht es aber mit der Vermittlung des Leitbildes selber aus: Hier musste immer wieder festgestellt werden, dass es dem größten Teil der Bevölkerung schlicht unbekannt geblieben ist. Lediglich 13 Prozent der Befragten gaben bei der aktuellen Umfrage im Jahr 2000 an, schon einmal vom Begriff der Nachhaltigen Entwicklung gehört zu haben.

Diese massiven Vermittlungsprobleme haben sicherlich auch damit zu tun, dass in der Fachdiskussion noch sehr verschiedene Grundauffassungen mit dem Begriff Nachhaltigkeit verknüpft sind. Besonders einflussreich ist das Bild der drei Säulen »Umwelt«, »Wirtschaft« und »Soziales«, welche zusammen das Dach der Nachhaltigkeit tragen – ein problematisches Bild, weil es Gleichrangigkeit der drei genannten Nachhaltigkeitsdimensionen suggeriert. Häufig wird die Nachhaltigkeit auch im Sinne eines gleichschenkeligen Dreiecks verstanden, wobei die ebenfalls problematische Annahme nahe gelegt wird, dass Verbesserungen in der einen Nachhaltigkeitsdimension notwendigerweise zulasten der anderen Komponenten gehen müssten. Neuerdings gewinnt das Bild der ökologischen Leitplanken an Einfluss: Diese sollen die Grenzen der Belastbarkeit unseres Naturhaushalts umschreiben, in deren Rahmen sich die soziokulturelle Entwicklung bewegen muss, wenn sie wirklich zukunftsfähig sein soll. Dynamischer ist das Bild einer von Bojen begrenzten Fahrinne, denn darin wird zusätzlich deutlich, dass die Untiefen und Risiken der Entwicklung keineswegs unmittelbar wahrnehmbar sein müssen, sondern sich erst mit der Zeit geltend machen können.

Die beiden letztgenannten Metaphern haben den Vorteil, recht klar darauf zu verweisen, dass eine Nachhaltige Entwicklung zwar mit den Grenzen der Belastbarkeit des Naturhaushalts rechnen muss, damit aber keineswegs das für den Menschen wesentliche Streben nach Entwicklung und Selbstentfaltung als solches beeinträchtigt werden soll. Dass dergleichen immer wieder fälschlicherweise mit den Anliegen der Ökologie assoziiert wird, stellt sicherlich einen zentralen Grund für die aktuellen Schwierigkeiten der Umweltkommunikation dar.

Es sei demgegenüber beispielsweise auf den Aktionsplan »The Power of Culture« verwiesen, der auf der UNESCO-Weltkulturkonferenz 1998 in Stockholm verabschiedet wurde. Dort wird konstatiert: »Eines der Hauptziele menschlicher Entwicklung ist die soziale und kulturelle Entfaltung des Individuums.« Aber das ist nur das zweite Prinzip dieses interkulturellen Aktionsplanes; voran wurde der Grundsatz gestellt: »Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung sind wechselseitig von einander abhängig.«

Auch die wichtigen Dokumente der umweltpolitischen Diskussion, vor allem die ebenfalls 1992 in Rio de Janeiro beschlossene »Agenda 21«, sind darauf ausgerichtet, die weitere kulturelle Entfaltung von Mensch und Gesellschaft im Sinne der Nachhaltigen Entwicklung voranzubringen, vor allem durch die »Stärkung der Rolle wichtiger gesellschaftlicher Gruppen«.

Demnach scheinen die Verbindungen zwischen Kulturpolitik und Umweltpolitik auf der Hand zu liegen, zumal die Ziele von Nachhaltigkeitsstrategien auf diversen Gebieten eine neue Kultur implizieren: neue Mobilitätskultur, neue Ernährungs- und Wohnkultur und so weiter.

Bislang sind die Chancen einer solchen Verbindung allerdings kaum genutzt worden. Daher hat das Umweltbundesamt ein einschlägiges Projekt auf den Weg gebracht. In diesem Projekt wurde versucht, einen transdisziplinären Dialog zwi-

schen Kulturschaffenden und Kulturverwaltungen einerseits sowie umweltpolitischen Akteuren andererseits anzustoßen. Der vorliegende Tagungsband stellt ein erstes Arbeitsergebnis dar. Ich hoffe, dass er zu einer stärkeren Verzahnung von Umwelt- und Kulturpolitik beiträgt, und danke allen Beteiligten für ihr Engagement. Ich wünsche Ihnen eine anregende Lektüre.

Prof. Dr. Andreas Troge
Präsident des Umweltbundesamtes

Hildegard Kurt, Bernd Wagner

Einführung

Auch wenn die Verbindung von Nachhaltigkeit und Kultur – oder gar von Nachhaltigkeit und Kunst – noch einiges Erstaunen auslösen mag: Es ist eine Verbindung mit Zukunft.

Wiewohl langsam und immer wieder von Rückschlägen begleitet, von Widerständen behindert, entwickelt sich gegenwärtig ein Bewusstsein dafür, dass die Vision einer weltweit sozial- *und* naturverträglichen Entwicklung keinesfalls auf technische Lösungen, Fachdebatten und Faktenwissen reduziert werden darf. Sie stellt eine Herausforderung an die gesamte Gesellschaft dar; eine Herausforderung, die nur unter Einbeziehung kultureller Neuorientierungen angemessen verstanden und bewältigt werden kann.

Tatsächlich scheint inzwischen die Zeit reif, sehr ernsthaft darüber zu diskutieren, welche Bedeutung auch und gerade das kreative, das ästhetische und das künstlerische Gestaltungswissen bei der Suche nach einer zukunftsfähigen Moderne hat und haben könnte.

1992 auf dem »UN-Gipfel für Umwelt und Entwicklung« in Rio de Janeiro weltweit zur Grundlage eines dauerhaft tragfähigen Fortschrittsverständnisses erklärt, hat Nachhaltigkeit oder, synonym, Zukunftsfähigkeit eine doppelte Zielrichtung: Zum einen beinhaltet das Leitbild ein verändertes Mensch-Natur-Verhältnis verbunden mit intergenerationeller Gerechtigkeit und zum anderen eine Neubestimmung globaler Entwicklungszusammenarbeit im Sinne internationaler Gerechtigkeit – vor allem im Nord-Süd-Verhältnis. Das jedoch verlangt ein grundlegendes Infragestellen überkommener Werte und Gewohnheiten in allen Bereichen des gesellschaftlichen und persönlichen Lebens. Es erfordert eine Kultur der Nachhaltigkeit.

Als charakteristische Merkmale einer Kultur der Nachhaltigkeit, wie der vorliegende Band sie überwiegend aus Perspektiven der Kulturpolitik und -praxis sowie der kritisch gesellschaftsorientierten Gegenwartskunst beleuchtet, seien fürs Erste skizzenhaft konturiert:

- Ein Verständnis von Nachhaltigkeit, das gleichberechtigt mit den »drei Säulen« (vgl. Kopfmüller u. a. 2001) Ökonomie, Ökologie und Soziales auch Kultur als quer liegende Dimension umfasst; das die auf Vielfalt, Offenheit und wechselseitigem Austausch basierende Gestaltung der Bereiche Ökonomie, Ökologie und Soziales als kulturell-ästhetische Ausformung von Nachhaltigkeit versteht und verwirklicht.

- Ein Kulturbegriff, der von der Naturzugehörigkeit des Menschen ausgeht und grundsätzlich den Mensch und Natur gleichermaßen umfassenden Lebenszusammenhang mitdenkt.
- Eine Verständigung auf Grundwerte, von denen Gesellschaften zusammengehalten werden. Hierzu zählen: Gerechtigkeit – zwischen den jetzt weltweit lebenden Menschen, im Blick auf die künftigen Generationen und im Blick auf die Natur; das Prinzip Verantwortung; Toleranz; der Schutz der Schwachen sowie die Wahrung kultureller und biologischer Vielfalt.
- Ein hohes Maß an Partizipation in allen gesellschaftspolitischen Entscheidungs- und Gestaltungsfragen einschließlich der Demokratisierung aller Aspekte des fortschreitenden Globalisierungsprozesses.
- Ein hoher politischer und philosophischer Stellenwert der Frage nach dem guten Leben und die Pflege einer zukunftsfähigen Lebenskunst.
- Eine Rückführung der Kunst aus ihrer Randposition in die Lebenswelt.
- Interkulturelle Kompetenz im Dialog der Kulturen, da in einer eng verflochtenen Welt eine Zukunftsperspektive nur gemeinsam gesichert werden kann.

Dabei findet die Debatte um Nachhaltigkeit und Kultur parallel auf zwei grundverschiedenen Ebenen statt.

Primär geht es um die Frage nach den intellektuellen und werthafter Grundlagen einer zukunftsfähigen Moderne. Welches Welt- und Menschenbild, welche ethischen und religiösen Prinzipien können dem neu zu entwickelnden Entwicklungsverständnis Substanz und Zielorientierung verleihen? Aus dieser Perspektive meint Kultur in einem denkbar weiten Sinne alles, was die Menschen aus sich und ihrer Welt machen und was sie dabei denken und sprechen. Dem liegt ein anthropologisches Verständnis von Kultur zugrunde, das, ursprünglich durch die anglo-amerikanische Tradition geprägt, heute weithin das Alltagsverständnis von Kultur bestimmt.

Was sind die spezifischen Potenziale des ästhetischen und des künstlerischen Gestaltungswissens für eine Kultur der Nachhaltigkeit? Diese Frage, der sich der vorliegende Band in besonderer Weise widmet, fußt auf dem vergleichsweise eingegrenzten Verständnis von Kultur, wie es sich die Kulturpolitik seit etwa den siebziger Jahren zu eigen gemacht hat: Diesseits des weiten anthropologischen Kulturbegriffs meint Kultur hier einen gesellschaftlichen *Teilbereich*, der sich jedoch keineswegs nur auf die schönen Künste und die humanistische Bildung beschränkt, sondern darüber hinaus auch die gesamte symbolische Praxis von Individuen und Gesellschaften sowie die kreativen Tätigkeiten im Alltagsleben umfasst. Der Unterschied zu anderen gesellschaftlichen Teilbereichen wie dem politischen System, der Wirtschaft oder der Technik liegt in der »Selbstzwecksetzung«: Kultur bezeichnet das gesamte Spektrum derjenigen kreativen Tätigkeiten, mit denen die Individuen und die Gesellschaft ihr Sosein – ob rituell oder kritisch, ob bildnerisch oder performativ, ob diskursiv oder spielerisch – reflektieren und immer wieder neu gestalten,

um sich ihrer selbst zu vergewissern, um entwicklungsfähig zu bleiben oder zu werden.

Der im gegenwärtigen Stadium noch recht diffuse, inkohärente Charakter der Debatte um Kultur und Nachhaltigkeit dürfte zu einem beträchtlichen Teil daher rühren, dass man beide Ebenen – dort das weite anthropologische Kulturverständnis, und hier das Verständnis von Kultur als einem spezifischen Bereich gesellschaftlicher Selbstvergewisserung – allzu selbstverständlich oder gar unbemerkt in eins setzt und verwischt. Darüber hinaus taucht in den Debatten immer wieder auch der ganz enge »Schrumpfbegriff« von Kultur auf, der, im Wesentlichen auf die schönen Künste und die humanistische Bildung beschränkt, eine gleichsam über die Lebenswelt erhobene, abge sonderte Sphäre bezeichnet.

Dass trotz solch manifester Unschärfen derzeit eine angeregte Auseinandersetzung um den Zusammenhang von Kultur und Nachhaltigkeit stattfindet, mag mit den Charme eines im Entstehen begriffener Diskurse ausmachen. Die gewünschte gesellschaftliche Wirkkraft wird der Diskurs allerdings wohl nur in dem Maße entfalten können, wie er präzise, differenziert, scharf geführt wird.

Ein zweifaches Defizit

Der vorliegende Band geht aus einem vom *Umweltbundesamt* und dem *Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und Reaktorsicherheit* geförderten Projekt hervor, mit dem das *Institut für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.* nach der Bedeutung von Kultur für das Leitbild »Nachhaltige Entwicklung« fragte. Ausgangspunkt des Projektes war ein zweifaches Defizit, das den Blick auf die kulturelle Dimension des Jahrhundertprojektes Nachhaltigkeit verstellt: Zum einen wird in jüngerer Zeit verstärkt auf das »kulturelle Defizit« der Nachhaltigkeitsdebatte hingewiesen, das heißt auf die im Kontext Nachhaltigkeit zu beobachtende Tendenz, die Bedeutung des Faktors Kultur zu übersehen und strukturell zu vernachlässigen. (Vgl. Laville/Leenhardt 1996, Kurt/Wehrspau 2001) Dieses Defizit lässt sich bis in die Rio-Dokumente zurückverfolgen. Nicht nur den Bereich künstlerisch-ästhetischer Produktion und Rezeption sucht man in der Rio-Deklaration und der Agenda 21 vergebens. Auch Kultur im oben skizzierten Sinne als gesellschaftlicher Teilbereich, der über die schönen Künste und die humanistische Bildung hinaus die symbolische und ästhetisch kreative Praxis von Individuen und Gesellschaften umfasst, findet dort kaum je auch nur Erwähnung. Dem gemäß werden (a) die seitherigen Debatten ganz überwiegend in naturwissenschaftlichen und technischen, sozial- und wirtschaftspolitischen Begrifflichkeiten geführt mit allenfalls marginaler Beteiligung der Geistes- beziehungsweise Kulturwissenschaften,¹ setzen sich (b) bislang noch sehr wenige KünstlerInnen unmittelbar mit dem Leitbild auseinander, gibt es (c) eine »Ästhetik der Nachhaltigkeit« allenfalls in ersten Ansät-

¹ Zur Unterscheidung der drei Wissenschaftskulturen und der mittleren Position der Sozialwissenschaften zwischen Kultur- beziehungsweise Geistes- und Naturwissenschaften vgl. Lepenies 1988.

zen und findet (d) in den Kommunen bislang nur in den wenigsten Fällen eine Einbindung von Kulturverwaltungen und -institutionen in die Agenda 21-Prozesse, das heißt eine Verknüpfung des Leitbildes Nachhaltigkeit mit kulturellen Leitbildern und Aktivitäten statt.

Und wiewohl sozialwissenschaftlichen Untersuchungen zufolge gegenwärtig eine sehr große »latente Nachfrage« nach einem mit positiven Zukunftserwartungen verbundenen Leitbild besteht, hat noch kaum eine Integration von »Nachhaltigkeit« in das Alltagsbewusstsein stattgefunden.² Was dem Begriff bislang offenbar zum Leitbild fehle, sei, so das Fazit eines 1999 vom *Umweltbundesamt* veranstalteten sozialwissenschaftlichen Fachgespräches, seine »kulturelle Anschlussfähigkeit« an die Lebenswelten der Industriegesellschaften. (Vgl. Umweltbundesamt 2000)

Dem »kulturellen Defizit« des Bezugfeldes Nachhaltigkeit entspricht eine sehr weitgehende Ausblendung der ökologischen Krise beziehungsweise Geringschätzung gegenüber ökologischen Fragestellungen auf dem Feld der öffentlichen Kulturpolitik. (vgl. Wagner 2001) Ungeachtet gegenteiliger Absichtserklärungen wie etwa dem Aktionsplan »The Power of Culture« der UNESCO-Konferenz (Stockholm 1998), wo als erstes Prinzip festgehalten ist, dass »nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung wechselseitig voneinander abhängig« sind, findet im kulturellen und kulturpolitischen Alltagshandeln eine Auseinandersetzung mit Nachhaltigkeit noch kaum statt. Auch in den maßgeblichen kulturpolitischen Programmschriften, den konzeptionellen Neuorientierungen und den kulturpolitischen Stellungnahmen etwa des *Deutschen Städtetages* oder der kulturpolitischen Verbände fehlen weithin Bezugnahmen auf dieses Leitbild.³

Gegenstand des Projektes »Die Bedeutung von Kultur für das Leitbild Nachhaltige Entwicklung« war indes weniger die Erforschung der Ursachen und Hintergründe dieses wechselseitigen Defizits als vielmehr die Frage: Wo liegen die Potenziale und Chancen einer verstärkten Einbindung von Kultur und Kunst in die gesamtgesellschaftliche Suche nach zukunftsfähigen Lebens- und Wirtschaftsweisen? Wo liegt deren besondere Bedeutung dabei? Was sind ihre spezifischen Beiträge?

Bearbeitet wurden diese Fragen auf dreierlei Weise, was sich in der Dreigliederung des vorliegenden Bandes widerspiegelt: Den zentralen Projektbestandteil bil-

2 Aufschlussreiche Belege hierfür bietet die Repräsentativumfrage »Umweltbewusstsein in Deutschland 2000«, durchgeführt im Auftrag des *Umweltbundesamtes* von Udo Kuckartz in Kooperation mit *EMNID*.

3 Die *Kulturpolitische Gesellschaft* hat in ihrem »Grundsatzprogramm« von 1998 der Ökologie neben der Globalisierung, gesellschaftlicher Differenzierung und Medialisierung eine wichtige Rolle für eine zukünftige Kulturpolitik zugeschrieben. Dort heißt es: »Um die Maßstäblichkeit des eigenen Tuns zurückzugewinnen und im Gleichgewicht mit der natürlichen Mitwelt zu leben, ist vor allem auch die Kulturpolitik gefordert, die sich bisher noch kaum dieser Verantwortung gestellt hat. Eine Veränderung des gesellschaftlichen Naturverhältnisses setzt ein anderes Natur- und damit auch Kulturverständnis voraus, das in der Moderne geprägt ist durch die polare Entgegensetzung von Natur und Kultur. Und da Kultur auch heißt, wie wir leben wollen, hat Kulturpolitik die Aufgabe, die Frage einer ökologisch verantwortlichen Lebensweise zu thematisieren und Nachhaltigkeit, Ressourcenschonung und Verlangsamung zu Leitlinien kulturpolitischen Handelns zu machen.« (*Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft 83 (IV/1998), S. 24-41, hier: S. 27).

det die Fachtagung »Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit« am 10./11. Januar 2002 in der *Berliner Akademie der Künste*, hier in Teil I dokumentiert. Teil II enthält Interviews zum Thema mit ExpertInnen aus der Nachhaltigkeits- und der Kulturpolitik beziehungsweise der kulturellen Praxis, gefolgt von einem Resümee und Ausblick. Den dritten Komplex des Bandes bildet eine Good Practice-Sammlung mit künstlerischen und kulturellen Initiativen, die direkte oder indirekte Bezüge zur Vermittlung des Leitbildes Nachhaltigkeit aufweisen.

Dynamische Entwicklungen

Bei der Konzipierung des Projektes, im Februar 2001, war keineswegs eine Fachtagung geplant gewesen, sondern ein Werkstattgespräch. Denn die Verbindung von Nachhaltigkeit und Kultur oder gar Kunst, erschien damals noch als ein eher »exotisches« Thema.

Kurze Zeit später jedoch begannen die Dinge, eine dynamische Entwicklung zu nehmen. Das Projekt wurde Teil und in kleinem Umfang vielleicht auch Multiplikator eines sich regenden Interesses für die kulturelle und die ästhetische Dimension von Nachhaltigkeit. Greifbar wurde das Bedürfnis, die gesellschaftlichen Entwicklungspotenziale von Kultur, Ästhetik und Kunst stärker in die Nachhaltigkeitsdebatte einzubeziehen, insbesondere im April 2001 auf der Tagung »Ästhetik der Nachhaltigkeit« der *Evangelischen Akademie Tutzing* – woraus das »Tutzinger Manifest zur Stärkung der kulturell-ästhetischen Dimension von Nachhaltigkeit« hervorging.

Getragen von namhaften Persönlichkeiten aus den Feldern Ökologie und Nachhaltigkeit ebenso wie von Persönlichkeiten aus dem gesamten Spektrum kreativer Gestaltung und der Kulturpolitik, fordert das »Tutzinger Manifest« von den politischen Akteuren, Nachhaltigkeitspolitik und Kulturpolitik eng miteinander zu verbinden.

Aufgrund der thematischen und personellen Verknüpfung zwischen dieser zivilgesellschaftlichen Initiative und der bereits angelaufenen Projektkooperation des *Umweltbundesamtes* mit der *Kulturpolitischen Gesellschaft* wurde die Veröffentlichung und weitere Verbreitung des »Tutzinger Manifests« nachträglich in das vom *Umweltbundesamt* geförderte Projekt aufgenommen. Die *Kulturpolitische Gesellschaft* richtete eine Internet-Plattform für das »Tutzinger Manifest« mit Übersetzungen des Aufrufs in mehrere Sprachen ein. (Vgl. www.kupoge.de/ifk/tutzingermanifest)

Darüber hinaus trat die Initiative »Tutzinger Manifest« in Kontakt unter anderem mit dem *Rat für Nachhaltige Entwicklung (RNE)*, wo das Anliegen auf große Aufmerksamkeit stieß. Im April 2001 von der Bundesregierung einberufen, hat der Rat mit seinen 17 Mitgliedern – Persönlichkeiten aus den verschiedensten Gesellschaftsbereichen – den Auftrag, Empfehlungen für die nationale Nachhaltigkeitsstrategie zu entwickeln und Impulse für eine Popularisierung des Leitbildes Nachhaltigkeit zu geben. Akteure aus dem Kultur- und Kunstbereich indes sind im *RNE*

nicht vertreten, genauso wenig wie im *Staatssekretärausschuss für Nachhaltige Entwicklung* (»Green Cabinet«), dem zentralen Gremium zur Koordinierung der nationalen Nachhaltigkeitsstrategie.

Ende 2001 lud die Geschäftsstelle des *RNE* gemeinsam mit dem *Institut für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft* zu einem Workshop »Kultur der Nachhaltigkeit« ein als Auftakt eines kontinuierlichen Dialoges mit VertreterInnen der Kulturpolitik und -praxis. Ziel des Workshops war es, Möglichkeiten einer engeren Verknüpfung von Nachhaltigkeitspolitik und Kulturpolitik zu erörtern und Vorschläge zu erarbeiten, wie sich Nachhaltigkeit im öffentlichen Bewusstsein verstärkt auch als eine *kulturelle* Herausforderung erkennbar machen lässt.

Nachdem der *RNE* in seiner Empfehlung an die Bundesregierung sich für eine gesonderte Berücksichtigung von Kultur und Kunst in der nationalen Nachhaltigkeitsstrategie ausgesprochen hatte, enthält das im April 2002 vom Bundeskabinett beschlossene Papier »Perspektiven für Deutschland. Unsere Strategie für eine nachhaltige Entwicklung« ein – wenn auch noch sehr kurzes – Unterkapitel »Kultur der Nachhaltigkeit entwickeln«.

Darin heißt es unter anderem: »Nachhaltige Entwicklung ist nicht einfach der technokratische Weg zu effizienter Wirtschaftsweise, abfallfreier Produktion und gesundem Leben. Technische Innovationen sind wichtig, reichen aber allein als Motor einer nachhaltigen Entwicklung nicht aus. Nachhaltige Entwicklung hat sehr viel mit der Vision davon zu tun, wie wir in Zukunft leben wollen, mit Phantasie und Kreativität. In diesem Sinne ist sie eine Gestaltungsaufgabe, die auf der Grundlage von Werten, gesellschaftlichen Leitbildern und insgesamt unserer kulturellen Tradition die kreativen Potenziale unserer Gesellschaft herausfordert. Nachhaltige Entwicklung bedeutet gerade nicht einfach die Fortschreibung der Trends aus der Vergangenheit. Sie fordert dazu auf, alte Trampelpfade zu verlassen und neue Wege zu finden. Über Sachzwänge hinaus wird durch die Frage, wie wir in Zukunft leben wollen, die Politik wieder zum Gestaltungsauftrag und die gesellschaftliche Diskussion dieser Frage der entscheidende Punkt, an dem nachhaltige Entwicklung relevant wird.

Damit wird die kulturelle Dimension der Nachhaltigkeit erkennbar. Wo Neues gewagt, unbekannte Wege erkundet und eine Vision davon entwickelt werden soll, wie wir in Zukunft leben wollen, kann die Kultur in ihren vielfältigen Formen diesen schöpferischen Prozess vorantreiben. ... Allerdings haben sich in Deutschland Politik, Wirtschaft und Gesellschaft einerseits und die Kulturschaffenden andererseits häufig auf ihren angestammten Bereich zurückgezogen und hielt sich der gegenseitig befruchtende Austausch eher in Grenzen. Nachhaltige Entwicklung muss deshalb auch davon handeln, wie der Austausch so vorangebracht werden kann, dass der zündende Funke überspringt.«

Und schließlich: »Die Politik der Nachhaltigen Entwicklung ist noch zu wenig mit Kunst und Kultur verbunden. Andererseits haben Kunst und Kulturpolitik die Herausforderungen und Chancen der Nachhaltigkeit bislang nicht als eigene Themen auf-

gegriffen. Der *Rat für Nachhaltige Entwicklung* sieht gute Möglichkeiten, diesen Zustand zu ändern. Beiträgen der zeitgenössischen Kunst und Kultur käme dabei eine bundesweite Signalkraft zu. Dies sei, so der *Rat*, eine wichtige Möglichkeit, eingefahrene Wahrnehmungen aufzubrechen und den Blick für neue Horizonte zu öffnen.«

Fachtagung »Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit«

Im Zuge des wachsenden Interesses der Fach- und allgemeinen Öffentlichkeit wurde aus dem ursprünglich geplanten Werkstattgespräch eine zweitägige Fachtagung mit über 100 MultiplikatorInnen sowohl aus dem Bezugsfeld Ökologie und Nachhaltigkeit als auch aus Kultur und Kunst.

Inhaltlich nahm die anfangs als reine Fortbildung angelegte Veranstaltung einen Doppelcharakter an: Zum einen stellte sie neben Hintergrundreferaten etwa von Monika Griefahn, Michael Haerdter und Dorothea Kolland eine ganze Reihe von Praxisbeispielen im Überschneidungsfeld von Kultur, Kunst und Nachhaltigkeit vor, ohne indes einen auch nur annähernd exemplarischen Überblick bieten zu können. Die Good Practice-Sammlung dieses Bandes enthält weitere solche Ansätze, wohlgerne ebenfalls ohne den Anspruch, repräsentativ zu sein. Darüber hinaus trug die Tagung namentlich mit ihren beiden Podiumsdiskussionen dazu bei, den begonnenen transdisziplinären Dialog – nicht zuletzt auf der politischen Ebene – ein Stück weiter voranzubringen.

Die Reihenfolge der hier dokumentierten Beiträge entspricht nicht durchgehend dem Tagungsablauf, sondern bündelt inhaltliche Schwerpunkte, wobei die ersten beiden Texte das Themenfeld aus Sicht des *Umweltbundesamtes* beleuchten.

Als Erster Direktor des *Umweltbundesamtes* erklärt *Werner Schenkel*, weshalb er sich von einem intensivierten Dialog mit Kulturschaffenden elementare Impulse verspricht: Der Begriff Nachhaltigkeit, an dessen Umsetzung seine Behörde seit bereits nahezu zehn Jahren arbeitet, droht derzeit zu »Expertenlyrik« zu verkommen. Er mahnt an, die Expertendiskussion schleunigst zu einer »umfassenden Debatte der Erfahrungswissenden« zu öffnen, da Nachhaltigkeit die Herausforderung unserer Gesellschaft sei. Nachhaltigkeit verlangt einen gesellschaftlichen Mindestkonsens über handlungsleitende Motive und Ziele, konkret über den Abschied vom Wachstumszwang. Dazu bedarf es einer neuen Weltsicht, einer mentalen Innovation, was ohne die Künste und ästhetisch-kulturelle Praktiken nicht denkbar ist. Denn Kunst gestaltet und kommuniziert Werte. Kunst und Kultur modellieren die mentale Infrastruktur, die eine Gesellschaft zu ihrer Selbstdefinition braucht. Einen zweiten Akzent setzt Werner Schenkel auf die Frage: Gibt es eine Ästhetik der Nachhaltigkeit? Für weitaus wichtiger als den Entwurf einer neuen Warenästhetik hält er es, das Fell gegen den Strich zu bürsten, gegen den Trend und die Mode zu sein. Mit Verweis auf Peter Weiss' gleichnamigen Roman favorisiert er eine Ästhetik des Widerstands: Widerstand gegen den täglichen Irrsinn zu üben, selbstverantworteten Eigensinn zu fördern und zu pflegen.

Im Anschluss daran legen *Harald Schoembs* und *Michael Wehrspau*n, beim *Umweltbundesamt* im Fachgebiet sozialwissenschaftliche Umweltstrategien tätig und unmittelbare Projektpartner des *Instituts für Kulturpolitik*, die »Schwierigkeiten der Kommunikation von Nachhaltigkeit« dar. Vor dem Hintergrund der aktuellen Krise der Umweltkommunikation lautet ihre zentrale These: Der notwendige Umorientierungsprozess hin zu zukunftsfähigen Lebens- und Wirtschaftsformen muss auf einen grundlegenden Wandel der gegenwärtigen Kultur(en) hinauslaufen, doch ist diese Herausforderung bislang weder von der Umweltpolitik, noch von der Kulturpolitik und Kulturschaffenden hinreichend erkannt. Eine Kultur der Nachhaltigkeit müsste, so die Autoren, die derzeit weithin unverbundenen Aspekte der Nachhaltigkeitskommunikation – Sozioökonomie, Ethik, Bildung, Risikokommunikation und Partizipation – integrieren, in einen inneren und systemischen Zusammenhang bringen, um so die derzeitigen instrumentalistischen Verengungen zu überwinden. Wiewohl man in den Sozialwissenschaften angesichts der fortgeschrittenen Spezialisierung, Pluralisierung und Individualisierung in den Industriegesellschaften skeptisch ist, was die Möglichkeiten eines allgemeinen Kulturwandels im Sinne von Nachhaltigkeit angeht, komme es darauf an, die konstruktiven Potenziale einer allgemeinen Kultur der Nachhaltigkeit für den im Zuge der Globalisierung ohnehin stattfindenden, tiefgreifenden Kulturwandel deutlich zu machen. So etwa böte ein als »ökologische Modernisierung« (Martin Jänicke) neu gefasster Fortschrittsbegriff die Grundlage für eine neue, konstruktiv-gestaltende Umweltpolitik verbunden mit einem ebenfalls neuen, dezidiert partizipativen Staatsverständnis. Eine wesentliche Aufgabe der Kulturpolitik und -schaffenden sehen die Autoren darin, diesen Paradigmenwechsel ins öffentliche Bewusstsein zu heben und namentlich durch die Förderung einer allgemeinen Kooperationskultur sowie die Vermittlung von Gestaltungskompetenz zu unterstützen. Der Kunst eröffne die Auseinandersetzung mit Nachhaltigkeit die Chance, den Begriff der Autonomie dahingehend zu reformieren, dass er als »(alltagsweltliche) Konkretisierung« des »Prinzips Verantwortung« (Hans Jonas) verstanden werden kann.

Mit den Texten von *Monika Griefahn* und *Dorothea Kolland* wechselt die Perspektive in das Feld der Kulturpolitik und -praxis. *Monika Griefahn*, Mitbegründerin von *Greenpeace Deutschland*, Umweltministerin in Niedersachsen und seit 2000 Vorsitzende des *Ausschusses für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages*, verkörpert in gewisser Weise die heute erforderliche, substanzielle Verbindung von Nachhaltigkeits- und Kulturpolitik. Griefahn schlägt vor, Nachhaltigkeit als die Suche nach mehr »Lebensqualität für alle« zu diskutieren, was die Menschen in allen Teilen der Welt ebenso wie die nachfolgenden Generationen einzuschließen hätte. Angesichts der Herausforderung, in sämtlichen Wirtschaftsbereichen das Prinzip »von der Wiege bis zur Bahre« zu Gunsten von Kreislaufsystemen aufzugeben, können, so Griefahn, unsere eher linear strukturierten christlich-abendländischen Handlungsweisen viel von Religionen und Kulturen lernen, die seit je stärker in Kreisläufen denken. Entscheidend für die Kreislaufführung ist die Entwicklung neuer

Werte, worin auch Griefahn eine ganz wichtige Aufgabe für die Kulturpolitik und die Kunst sieht. Doch seien Kultur und Kunst keineswegs instrumentell Mittel zum Zweck, sondern letztendlich die Grundlage für menschliche Erfüllung, für eine wünschenswerte persönliche wie gesellschaftliche Weiterentwicklung – das Ziel der Nachhaltigkeit. Nach Griefahns Einschätzung beginnt die Politik im Grunde erst jetzt, diese Dimension ins Auge zu fassen. Zwar hat sich die auswärtige Kulturpolitik während der letzten Jahre um den Dialog der Kulturen, um Entwicklung für Menschenrechte und Demokratie gekümmert, aber sie hat dies bislang noch nicht konsequent mit der internationalen Nachhaltigkeitspolitik verschränkt. Diesen wesentlichen Schritt, kündigt Griefahn an, wolle man nun vollziehen.

Dorothea Kolland, Leiterin des Kulturamts Neukölln in Berlin, beginnt ihren Beitrag mit einem Hinweis auf die »Universalfloskelhaftigkeit« des Begriffs Nachhaltigkeit und einer Kritik des »Tutzingener Manifests«, das auf einer unreflektierten Deklarationsebene stecken bleibe. Sie regt dazu an, »Nachhaltigkeit« in der Bedeutung von »Zukunft bedenkend und stiftend« zu verwenden und lotet sodann im Handlungsfeld der kommunalen Kulturarbeit und -politik aus, wie sich das Leitbild Nachhaltigkeit und kulturelle Leitbilder gegenseitig befruchten können. Die Einbeziehung ökologischer Themen reicht dafür keinesfalls aus. Es geht um die Erarbeitung neuer Handlungsmodelle. Das Kulturamt von Neukölln gehört zu den bundesweit wenigen Kulturämtern, wo die Beteiligung und Unterstützung lokaler Agenda-Prozesse eine Rolle spielt. Vor dem Hintergrund ihres mehr als zwei Jahrzehnte umfassenden Erfahrungswissens bringt Kolland einen Ansatz ein, der in der abschließenden Podiumsdiskussion der Fachtagung eine große Rolle spielte: Auf Robert Jungk verweisend, dem zufolge es die große Aufgabe der Kunst sei, die Gesellschaft ständig mit anderen Möglichkeiten zu konfrontieren, rät sie, insbesondere auf der kommunalen Ebene verstärkt transdisziplinäre »Versuchsanordnungen für Zukunft« zu schaffen. Mit der Projektreihe »Areale Neukölln« (2001) und dem Projekt »Gropiusstadt 2000 – die zweite Chance« stellt Kolland zwei Beispiele vor, die erfolgreich demonstrierten, wie solche transdisziplinären Versuchsanordnungen den Dialog von Kultur, sozialer Stadterneuerung, Lokaler Agenda 21 und neuen Kunstkonzepten mit dem Ziel der gemeinsamen Suche nach einer zukunftsfähigen Moderne etablierten – in einem der benachteiligsten Bezirke Berlins.

Tina Jermans Text über »Interkulturelle Kompetenz unter der Herausforderung der Agenda 21« knüpft an den von ihr herausgegebenen Band »Zukunftsformen. Kultur und Agenda 21« an, der in der gleichen Reihe der *Kulturpolitischen Gesellschaft* wie das vorliegende Buch erschienen ist. (Jerman 2001) Mit Beispielen unter anderem aus den USA und aus Brasilien hebt Jerman, Geschäftsführerin des *EXILE-Kulturkoordination e. V.* in Essen (vgl. auch Good Practice-Sammlung), die Bedeutung von kultureller Vielfalt, von Partizipation und einer kooperativen Kulturarbeit für die Entwicklung zukunftsfähiger Denk- und Handlungsmuster hervor: In der westlichen Entwicklungsgeschichte von Ethik und Ästhetik hat die Festschreibung des Gegensatzes von Kunst und Natur wesentlich dazu beigetragen, dass Kunst

ihren Status als »Gesamtschau« einbüßte und zu einem gesellschaftlichen Sonderbereich wurde. Im Zuge dessen verlor das Bewusstsein der Bedingtheit kultureller und biologischer Vielfalt an Bedeutung. Daraus ergibt sich gerade heute für interkulturelle Begegnungen eine unverzichtbare Aufgabe: Als Seismographen der immer weiter fortschreitenden Globalisierung bergen sie, indem sie Perspektivwechsel und Erweiterungen des eigenen Erfahrungshorizonts ermöglichen, ein immenses emanzipatorisches Potenzial.

Wolfgang Zacharias bringt die Sicht der Bildung und Pädagogik ein. Mit Blick auf die Ergebnisse der Pisa-Studie – dem neuen »Four Letter Word der Bildungspolitik« (Zacharias) – betont Zacharias die Bedeutung ganzheitlicher Bildungskonzepte mit dem Menschen im Mittelpunkt. Im Paradigma Ökologie als pädagogische Orientierung finden sich Analogien zu einem möglichen Begriff des »Lebenlernens« im Kontext Lebenskunst. Für eine zukunftsfähige Bildung ist die sinnlich-ästhetische Präsenz und Weltaneignung als aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität insbesondere im Bild einer »Kultur des Aufwachsens« ein unverzichtbarer, vielleicht entscheidender Teil Allgemeiner Bildung, gerade in Orientierung und Analogie zu zeitgemäßen kulturellen Phänomenen, Ausdrucksformen und »exemplarisch zugespitzt in der Performanz von Kunst und künstlerischen Prozessen«. Die Programmatik einer »Ökologie von Lernen und Erfahrung«, wie sie der *Pädagogischen Aktion/Spielkultur e. V.* in München unter Leitung von Zacharias zu Grunde liegt (vgl. auch Good Practice-Sammlung), versucht, Wechselwirkungen körperlich-realer und symbolisch-medialer Wirklichkeiten sowie Muster des »Netzwerkens« für eine ganzheitliche künstlerisch-ästhetische Bildung zu erschließen. Sie formuliert die Chance zu aktiv gestaltender Biographiebildung mit dem Prinzip Lebenskunst als Leitbild und entwickelt dazu praktische Bildungsangebote.

Einen weiteren, ausgesprochen innovativen Ansatz im Bildungsbereich stellt das Ende 2001 angelaufene Bildungs- und Produktivprojekt »Der Nachhaltige Filmblick« dar, hier präsentiert von dem Umweltwissenschaftler *Joachim Borner* und dem Kommunikationswissenschaftler *Albert Heiser*. Unter Trägerschaft des *Netzwerk Zukunft e. V.* sucht das auf drei Jahre angelegte Projekt erste Ansätze einer »Ästhetik der Nachhaltigkeit« zu entwickeln und dies filmisch umzusetzen, zunächst mit dem Schwerpunkt Verkehr und Energie. Dabei soll das auf dem Feld der Werbeästhetik erarbeitete enorme Potenzial an kreativem und psychologischem Know-how, das die Wirtschaftsunternehmen zur Stimulierung der Kauflust einsetzen, analysiert und hinterfragt werden, um es sozusagen subversiv für die Sache der Nachhaltigkeit zu nutzen. Mit dieser Zielsetzung führt »Der Nachhaltige Filmblick« StudentInnen und junge Berufstätige aus Werbung, Film und den Kommunikationswissenschaften einerseits und aus den Umweltwissenschaften (TechnikerInnen, SozialwissenschaftlerInnen) andererseits in einen Prozess gegenseitigen Lernens. Ein weiteres Ziel des Projektes ist es, aus der Zusammenarbeit von Akteuren aus beiden Bezugsfeldern ein neues Berufsbild zu entwickeln.

Vor dem Hintergrund der langjährigen Erfahrungen des *Wissenschaftsladen Bonn e. V.* mit »Kunst als Medium der Umweltkommunikation«, wo man bisher unter an-

derem vier bundesweite Umwelttheaterfestivals ausrichtete, die *Andreas Pallenberg* kurz schildert, formuliert er Empfehlungen für konstruktive Verknüpfungen von Theater und Nachhaltigkeit. So etwa schlägt er vor, in den Programmen der öffentlichen Bühnen nach bereits vorhandenen Stücken zu suchen, anhand derer die Vision Zukunftsfähigkeit sich mit der (klassischen) Theaterliteratur verknüpfen und thematisieren lässt. Pallenberg erinnert daran, dass Theater gut oder gut gemeint sein kann und warnt, gerade bei Kindern könne schlechtes Theater schon frühzeitig die Weiche in die falsche Richtung stellen. Im Gegensatz zum Ökologieunterricht kann und sollte Theater, so Pallenberg, kompromisslos und provokant sein. Es ist in der Lage, Hemmnisse, Widerstände, Ratlosigkeit, Gleichgültigkeit und Verdrängung im Zusammenhang mit dem Thema Nachhaltigkeit zu inszenieren, ohne dies anzuklagen. Um jedoch die dem Theater innewohnenden Möglichkeiten in ihrem ganzen Umfang – künstlerisch und aufklärerisch – zu verwirklichen, muss intensiv qualitätsorientiert, das heißt mit einem beträchtlichen Aufwand gearbeitet werden – und das kostet. Gleichwohl, in ihrem Kapitel 36 empfiehlt die Agenda 21, zur Förderung der öffentlichen Bewusstseinsbildung »die Beziehung zu den Medien, populären Theatergruppen sowie der Unterhaltungs- und Werbebranche zu pflegen ... und von deren Methoden umfassend Gebrauch zu machen.« (Bundesumweltministerium o. J.: 264 f.)

Nachhaltigkeit – eine Herausforderung an die Kunst?

Der vorstehend zitierte Passus aus der Agenda 21 – die nahezu einzige Bezugnahme auf ästhetisch kreatives Gestaltungswissen in dem immerhin knapp 300 Seiten starken Aktionsprogramm – führt geradewegs ins Zentrum des Spannungsfeldes, innerhalb dessen die Debatte um Nachhaltigkeit und Kunst stattfindet. Wirkt das Aufzählen von »populären Theatergruppen« in einer Reihe mit der »Unterhaltungs- und Werbebranche« nicht, als gehe es bei dieser Handlungsanleitung lediglich darum, an das Know-how von Kommunikationsprofis heranzukommen? Gibt es zwischen Kunst und Marketing überhaupt keinen Unterschied mehr? Ist das neuerdings zu verzeichnende Interesse der Nachhaltigkeitsszene für Kultur und Kunst vielleicht schlicht der zwischen Pragmatismus und Hilflosigkeit oszillierende Versuch, die im eigenen Bereich vorgefertigten Inhalte ästhetisch verpackt endlich besser zu verkaufen?

So abgründig sie wirken, neu sind die sich hier auftuenden Verständigungsschwierigkeiten keineswegs. Sie wurden bereits in den achtziger Jahren thematisiert, etwa mit dem *Kunstforum*-Band »Kunst und Ökologie«, herausgegeben von Dieter Bogner, der darin ein von ihm geleitetes Symposium zum Kunstverständnis in der Ökologiebewegung dokumentiert. Der Tenor damals: Obwohl die Ökologiebewegung, so Bogner, *die* Kulturbewegung an der Schwelle zum nächsten Jahrhundert ist, legt sie im Gegensatz zu ihrer in ökologischen Fragen »zukunftsorientierten

Gesinnung« in kulturellen Fragen eine konservative Haltung an den Tag. (Bogner 1988: 55)

Dass indes der Dialog nicht allein von der tendenziell kulturkonservativen Haltung der Ökologiebewegung behindert wird, sondern auch und gerade von der orthodoxen Kunstkritik mit ihrer kunstimmanenten Optik hat, neben etlichen anderen Pionieren, Michael Haerdter ebenfalls bereits Ende der achtziger Jahre mit der Wanderausstellung »Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen« erfahren. (Vgl. Jappe 1989) Eine Vielzahl international renommierter KünstlerInnen zwischen den Polen künstlerische Autonomie und »Prinzip Verantwortung« (Hans Jonas) präsentierend, stieß »Ressource Kunst« bei der Kritik auf eine durchaus als symptomatisch zu bewertende Ignoranz und Ablehnung.

»Doch hier arbeitet die Zeit für uns«, konstatiert *Michael Haerdter* gut zehn Jahre später in seinem Beitrag »Leben und Kunst: Ein Gegensatz auf Einheitskurs«. Um die Voraussetzungen zu ermitteln, unter denen Kunst und zeitgenössische ästhetische Praktiken zur Stärkung nachhaltiger Entwicklung beitragen können, unternimmt Haerdter zunächst eine Klärung der diffusen Begriffe Kultur und Kunst. Sodann wendet er sich der Frage zu, weshalb Nachhaltigkeit von der Kulturpolitik ignoriert wird: Die staatliche Kulturpolitik dient weithin noch immer der von Herbert Marcuse so benannten »affirmativen Kultur«, die, der bürgerlichen Epoche angehörend, Kunst und Leben trennt und die Welt zweiteilt in eine Sphäre der bloßen Notwendigkeiten – zu der ökologische Fragestellungen gehören – und eine übergeordnete Sphäre des Geistigen, für die allein die Kulturpolitik, zumindest die überkommene, sich zuständig glaubt. Die Postulate des »Tutzinger Manifests« zu Schönheit und Ästhetik hinterfragend, spannt Haerdter den Bogen seiner Reflexionen von Schillers Idee eines »Ästhetischen Staates« bis hin zur »praktischen Ästhetik« avancierter gesellschaftskritischer GegenwartskünstlerInnen, die sich durchaus als »ästhetische Dienstleister« verstehen. Da jedoch diese KünstlerInnen ihren eigenen individuellen Konzepten folgen, bezweifelt Haerdter die Möglichkeit einer »strukturellen« Einbindung solcher Praktiken in transdisziplinäre Nachhaltigkeitsstrategien, wie sie das »Tutzinger Manifest« annahmt. Der Text endet mit einem Hinweis auf die kultur-reformerischen Potenziale der Lebenskunst, in der, sofern nicht als selbstgefällige Privatheit missverstanden, eine reiche philosophisch-humanistische Tradition den fortschreitenden Individuierungsprozess im Sinne einer selbstverantworteten, zukunftswardenden »Ästhetik der Existenz« (Michel Foucault) befruchten kann.

Die Präsentationen exemplarischer künstlerischer Praktiken, beginnend mit *Michael Haerdters* Einführung in Eleonore Straubs Ausstellung »Primavera«, öffnen ein breites Spektrum unterschiedlicher Positionen: von einer kulturkritisch mahnenden Objektkunst, wie sie Straubs »Pflanzenkunde« der Serie »Botanica EST«, Zwitter einer Kreuzung aus künstlerischer Fantasie und Technik, darstellt, bis hin zu der radikal neue Wege beschreitenden Konzeptkunst George Steinmanns.

Eine Sonderstellung nimmt dabei *Samuel Fleiner*, hier mit der Arbeit »Die Murlmaschine« vertreten, insofern ein, als er, gemeinsam mit Sophia A. Wagner ein

»Freies Kunstbüro im Kontext« (*Concept Nouveau*) betreibend, ausgesprochen kundenorientiert vorgeht. (Vgl. Good Practice-Sammlung) Dennoch ist, so betont Fleiner, etwa »Die Murmelmachine«, entstanden im Rahmen der Kampagne »100 000 Tage ohne Auto« der *Verbraucherzentrale NRW* und des *ADFC*, keineswegs eine Auftragsarbeit. Denn es gab keinerlei formale oder inhaltliche Vorgaben, die Veranstalter hatten lediglich den Wunsch, KünstlerInnen in das Projekt einzubeziehen. *Concept Nouveau* entwickelt künstlerische Konzepte zu Themen wie Agenda 21, Alternativen in der Verkehrsentwicklung oder der Arbeitswelt. Ein herausragendes Projekt waren Anfang der neunziger Jahre die »Rollenden Zukunftswerkstätten«: international und interdisziplinär besetzte Sonderzüge, die, mehrfach in Russland und Westeuropa unterwegs, das Entstehen diverser Ost-West-Kooperationen förderten. Für Fleiner kollidiert ein dezidiert nutzungsorientiertes und publikumswirksames Engagement in Sachen Ökologie oder in sozialen Fragen nicht mehr mit dem Anspruch auf künstlerische Autonomie als die Beschäftigung mit einem Material, einer Form oder mit dem Kunstbetrieb selbst. Die Grenze zwischen dem »Künstler als Dienstleister« und bloßem Marketing sei so lange gewahrt, wie die Partner Ergebnisoffenheit und prozessuales Denken als Bestandteil eines entsprechenden Dienstleistungsvertrages sehen.

Auch die KünstlerInnen *Adam Page* und *Eva Hertzsch* kommunizieren und agieren kunstweltüberschreitend. Projektbezogen im öffentlichen Raum, primär dem Stadtraum, arbeitend, legen sie Wert darauf, innerhalb politischer und sozialer Entscheidungsprozesse Aufmerksamkeit zu finden. In ihrem Beitrag stellen sie vier Arbeiten vor, bei denen es um Muster, Formen und Strategien für zukunftsfähige städtische Räume geht. Dabei zielen ihre im eigenen Auftrag vorgenommenen »Interventionen für eine Kunst gesellschaftlicher Relevanz« grundsätzlich gegen die Privatisierung und Standardisierung von öffentlichem Raum. Sie arbeiten daran, »Stadt« als einen Ort des Treffens, der Kommunikation und der sozialen Vielfalt aufrecht zu erhalten. Ihre auf den ersten Blick von Ironie geprägten Interventionen benutzen Beeinflussungsstrategien der Medien und der Wirtschaft, um daraus ebenso pragmatisch wie subversiv emanzipatorische Handlungsmuster zu entwerfen. *Adam Page* und *Eva Hertzsch* beenden ihren Beitrag mit einem konkreten Vorschlag an die Adresse der Nachhaltigkeitspolitik: Vermittelt durch freischaffende KuratorInnen und ohne jedwede Einmischung in die künstlerischen Inhalte sollten KünstlerInnen beauftragt werden, prozessorientiert an der Nachhaltigkeit von Toleranz, Vielfalt und Kommunikation zu arbeiten, um so die für eine Zivilgesellschaft unverzichtbare Haltung des konstruktiven Andersdenkens zu wahren und weiterzuentwickeln.

Mit der partizipatorischen Installation »Greenhouse« (1999-2001) stellen *Larissa Buchholz* und *Ulf Wuggenig* von der Universität Lüneburg – einer der ersten bundesdeutschen Hochschulen, die sich, unterstützt von der *Deutschen Bundesstiftung Umwelt*, einem universitären Agendaprozess unterzog – den Ansatz *Dan Petermans* zur Diskussion. In einer Tradition, die in den USA bis zu den »Earthworks« *Robert Smithsons* Ende der sechziger Jahre zurück reicht, greift *Peterman* ökologische

Fragen auf und verknüpft sie mit einer gemeinschaftsorientierten Kunst. Petermans »nomadisches Treibhaus« basierte auf der Idee, ein industriell gefertigtes Treibhaus, Chiffre des Treibhauseffektes, zwei Jahre über das universitäre Campusgelände wandern zu lassen. Mit den verschiedenen Teilprojekten, Orten und diskursiven Bezügen gab »Greenhouse« Raum für nicht vorhersehbare Entwicklungen und Auseinandersetzungen. Petermans Projekt war eingebettet in den »Kunstraum der Universität Lüneburg«, wo man im Rahmen eines kulturwissenschaftlichen Studiengangs neuen Typs versucht, von einem ebenso kritischen wie experimentellen Ansatz aus Kunst an das Bezugsfeld Nachhaltigkeit anzukoppeln. Doch ist das bisherige Fazit eher ernüchternd: Viele namhafte KritikerInnen und VermittlerInnen des avancierten zeitgenössischen Kunstfeldes empfinden, so Buchholz und Wuggenig, den Nachhaltigkeitsdiskurs, als in seiner Theorieform zu konventionell und damit als schlicht uninteressant.

Alles andere als konventionell und uninteressant wirkte, zumindest auf die TeilnehmerInnen der Fachtagung, der Ansatz des Schweizer Künstlers *George Steinmann*. Seine eigene und die zeitgenössische Kunst generell danach befragend, wie der Gegensatz zwischen Menschheit, Intellekt und Natur mit kreativen Mitteln überwunden werden kann, stellt *Anu Liivak*, Kuratorin der Kunsthalle im estländischen Tallinn, Steinmanns Werk »Die Rückkehr des Raumes« vor, in dessen Verlauf er eben diese Kunsthalle vollständig renovierte. Als Steinmann 1992 erstmals das baufällige Gebäude besuchte, in dem eine Ausstellung seiner Tafelbilder stattfinden sollte, ließ er, einer plötzlichen Intuition folgend, die Ausstellungsidee fallen, um stattdessen mit der Renovierung der Halle den greifbaren Ausdruck einer nachhaltigen geistigen Skulptur, einer ethische und ästhetische Werte vereinigenden Kunst zu schaffen. Über einen Zeitraum von zwei Jahren entwickelte Steinmann, dessen künstlerisches Selbstverständnis eher dasjenige eines Partners als eines Einzelgängers ist, sodann, Schritt für Schritt, ein kommunikatives Netz als Grundlage eines Werkes von dauerhafter sozialer Relevanz. Jenseits der in seinen Augen obsoleten Entwicklung der Kunst um der Kunst willen folgt Steinmann der Überzeugung, die Atomisierung der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts lasse sich überwinden durch eine Ethik und Kreativität, die das Universum ganzheitlich begreift. Bei der Vernissage des Werkes wurden 1995 die leeren Räume der komplett renovierten Kunsthalle präsentiert.

Versuchsarrangierungen für Zukunft

Lassen sich von den präsentierten Positionen aus Schlüsse für einen konstruktiven Umgang mit der Dialektik von Kunst und Nachhaltigkeit ziehen? Wenn ja, welche? Unter dem Eindruck der Arbeit Steinmanns gelangte die Podiumsdiskussion, mit der die Fachtagung endete, in diesem Punkt zu einem geradezu erstaunlich klar formulierten Ergebnis: Ziel einer Annäherung der Bezugsebenen Nachhaltigkeit und Kunst kann es nicht sein, letztere zum bloßen Vermitteln vorgefertigter Inhalte zu

benutzen. Stattdessen sollte künstlerisches Gestaltungswissen weit mehr als bisher von Anfang an in die Konzipierung gesellschaftsreformerischer Projekte und Strategien einbezogen werden. Dorothea Kollands Anregung aufgreifend, wurde wiederholt gefordert, transdisziplinäre »Versuchsordnungen« zu ermöglichen, bei denen Akteure beider Bezugsfelder zusammen entlang gemeinsamer Fragestellungen experimentell und innovativ Modelle, Formen und Muster für zukunftsfähige Lebens- und Wirtschaftsweisen entwickeln.

Dass es zwischen beiden Feldern tatsächlich elementare Entsprechungen gibt, wurde übrigens ebenfalls bereits Ende der achtziger Jahre in dem erwähnten *Kunstforum*-Band hervorgehoben, wo Bogner im Blick auf die Ökologiebewegung – von Nachhaltigkeit war damals noch keine Rede – schrieb: »Ihre grundsätzliche Haltung ist visionär, kritisch und widerspruchsfreudig, prospektiv und innovativ. Um ihre Ziele zu erreichen, agiert sie tabuverletzend und radikal; sie zerstört tradierte Barrieren und beschreitet ständig neue, ungewisse Wege; sie denkt plural und zugleich ganzheitlich.« All das seien Grundvoraussetzungen, die man seit der Klassischen Moderne mit dem Hervorbringen von Kunst verbindet. In dieser Parallelität der Haltungen, schließt Bogner, »sind jene Anknüpfungspunkte zu finden, die einen Brückenschlag zwischen künstlerischen und ökologischen Strategien ermöglichen könnten«. (Bogner 1988: 56)

Freilich bedarf es für nicht-instrumentalisierende Formen der Kooperation, für Versuchsordnungen, die beiden Seiten authentische Erkenntnisgewinne und konstruktive Handlungsräume erschließen, einer Reihe von Rahmenbedingungen. Dies ist ein wichtiges Thema der ExpertInneninterviews sowie des daran anschließenden Ausblicks in Teil II des vorliegenden Bandes.

Die Interviews

Die ExpertInneninterviews beleuchten eine Reihe von Aspekten, in deren Zentrum die Frage nach einer *Kultur der Nachhaltigkeit* steht. Dabei gibt es zwei unterschiedliche Kategorien: Den Anfang bilden Kurzinterviews, die im Rahmen der Initiative »Tutzinger Manifest« mit exponierten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, allesamt Mitgliedern des *Rates für Nachhaltige Entwicklung*, geführt wurden.

Dazu zählen die Gespräche mit *Prof. Dr. Edda Müller*, Vorsitzende des *Verbraucherzentrale Bundesverbands e. V.*, *Jochen Flasbarth*, Präsident des *Naturschutzbundes Deutschland* sowie mit Prälat *Prof. Dr. Josef Sayer*, Hauptgeschäftsführer des Bischöflichen Hilfswerks *Misereor*.

Sodann werden eingehendere Gespräche mit Kulturschaffenden – KünstlerInnen, Kunst- und KulturvermittlerInnen – dokumentiert, in deren Arbeit Aspekte von Nachhaltigkeitskommunikation eine Rolle spielen beziehungsweise die einer Öffnung der eigenen Arbeit hin zum Leitbild Nachhaltigkeit positiv gegenüberstehen. Die InterviewpartnerInnen hier sind *Dr. Jürgen Uwe Ohlau*, Stiftungsdirektor und Leiter der *Kulturstiftung des Freistaates Sachsen*, *Dr. Elmar Zorn*, Kunsthistoriker

und Kurator, *Heike Strelow*, Kunsthistorikerin und Kuratorin, *Dr. Hans Glauber*, Leiter des *Ökoinstituts Südtirol/Alto Adige* und Initiator der Toblacher Gespräche sowie die Künstler *Samuel Fleiner* und *George Steinmann*.

Der Ausblick, mit dem die Herausgeber den Interview-Teil schließen, ist nicht als eine Auswertung im Sinne der empirischen Sozialwissenschaft angelegt. Vielmehr werden, ausgehend von den Ergebnissen der Befragungen und denen der Fachtagung, eine Reihe von Kristallisationspunkten formuliert, aus denen heraus sich der begonnene Dialog zwischen beiden Bezugsefeldern weiter intensivieren läßt. Indem der Ausblick zuletzt konkrete Empfehlungen für – aus Sicht der Herausgeber – gebotene wissenschaftliche, kultur- und umweltpolitische Maßnahmen beziehungsweise Strategien formuliert, stellt er ein Resümee des gesamten hier dokumentierten Projektes dar.

Die Good Practice-Sammlung

Schließlich präsentiert der vorliegende Band auch eine kleine Auswahl künstlerischer und kultureller Initiativen, die direkte oder indirekte Bezüge zur Vermittlung des Leitbildes Nachhaltigkeit aufweisen. Hier bitten die Herausgeber all jene um Verständnis, die in der Sammlung fehlen, obgleich ihre Arbeit eine Aufnahme unbedingt rechtfertigen würde. Doch ist das Verzeichnis nicht nach dem Kriterium möglichst weitgehender Vollständigkeit angelegt, so wie es auch keinen Anspruch erhebt, einen repräsentativen Querschnitt darzustellen. Nachdem die Recherche nicht systematisch erfolgte, ist auch die Auswahl eher assoziativ. Sie systematisiert weder nach dem Charakter beziehungsweise der Organisationsform der Beispiele – ob Kunstwerk, Projektbüro oder Bildungsprogramm –, noch unterscheidet sie zwischen Initiativen, die ausdrücklich an der Vermittlung von Nachhaltigkeit arbeiten und solchen, die, wie beispielsweise Jochen Gerz' Kunstprojekt »Les Mots de Paris«, das dem Leitbild innewohnende kulturreformerische Potenzial herausarbeiten, ohne Bezug darauf zu nehmen. Doch bilden letztere Ausnahmen.

Wo die Beispiele nicht aus inhaltlichen Gründen bestimmten AutorInnen zugeordnet sind, ist die Reihenfolge in der Regel nach alphabetischer Ordnung erfolgt, was sicherlich ein anfechtbares Kriterium darstellt, aber den offenen, provisorischen Charakter dieser Sammlung unterstreichen soll. Zumal Unterscheidungen, etwa die nach Kultur- und nach Kunstprojekten, oft schon allein deshalb problematisch sind, weil viele Kulturprojekte künstlerische Aspekte aufweisen und umgekehrt. Indes operieren die meisten, wiewohl nicht alle, hier präsentierten Praxisbeispiele aus einem künstlerischen Impetus heraus.

Die Sammlung greift Aspekte auf, die in den vorangehenden Teilen des Bandes thematisiert werden, um sie (noch einmal) in anderer Weise zu konkretisieren. Gemäß dem internationalen Charakter der Nachhaltigkeitsdebatte beschränken sich die Praxisbeispiele nicht auf den deutschsprachigen Raum. Gerade im internationalen Kontext verspricht eine systematische Recherche – die im Rahmen des hier doku-

mentierten Projektes nicht möglich war – sehr aufschlussreiche Befunde, da man andernorts und insbesondere, wie es scheint, im angloamerikanischen Raum teilweise bereits seit längerer Zeit mit verschiedensten Aspekten einer ökologisch motivierten Ästhetik der Lebenswelt experimentiert.

Inspiration, Nachahmung, Kontaktaufnahme, Vernetzung und Kooperation sind die Zwecke, denen die kleine Sammlung dient. Und sie will die LeserInnen zu guter Letzt mit konkreten Belegen dafür versehen, dass die Thematik dieses Bandes nicht unbedingt dauerhaft auf einem entlegenen Terrain an der Peripherie öffentlicher Auseinandersetzung residieren muss und wird. Vielmehr dürfte in nächster Zeit der gesellschaftspolitische Stellenwert substanzieller, innovativer Verbindungen zwischen Kultur, Kunst und Nachhaltigkeit – immer mehr Anzeichen sprechen dafür – wachsen.

Ein neuer gesellschaftspolitischer Diskurs?

Hat die Frage nach einer Kultur der Nachhaltigkeit das Format, einen neuen gesellschaftspolitischen Diskurs zu initiieren? Nachdem diese Einführung mit einer gewissen Emphase begann, seien zum Schluss einige Faktoren und Tendenzen benannt, die eine konstruktive gesellschaftliche Auseinandersetzung derzeit eher behindern:

- Eine Gefahr liegt in der Versuchung, zum einen sämtliche der Kunst und Kultur innewohnenden Möglichkeiten nun umstandslos als »nachhaltig« zu qualifizieren und zum anderen in Kunst und Kultur ein Wundermittel gegen die Defizite der Nachhaltigkeitskommunikation zu sehen.
- Auch ist einer fruchtbaren Auseinandersetzung wenig gedient, wenn man glaubt, es sei damit getan, alles, was vorher »nur« ökologisch war, jetzt nachhaltig zu nennen. Das heizt nur die ohnehin inflationäre Verwendung des Begriffes weiter an und beschleunigt dessen Verschleiß. Nachhaltigkeit ist mehr als die Fortsetzung der Umweltpolitik mit anderen Mitteln. Sie ist eine umfassende Modernisierungsstrategie mit einem große Innovationspotenzial für alle Bereiche der Gesellschaft.
- In den betreffenden Diskussionen wie auch beim Lesen der hier vorgelegten Texte wird immer wieder spürbar, welch hohes Maß an Geduld oder gar Langmut, eine transdisziplinäre Verständigung quer zu den Diskursgrenzen zweier größtenteils verschiedener Theoriefelder erfordert. Was Akteuren in Kultur und Kunst selbstverständlich erscheint und durch neuerliches Wiederholen nur ermüdet, ist für Akteure aus dem Nachhaltigkeitsfeld erklärungsbedürftig – und umgekehrt. Fast will es unmöglich erscheinen, unter solchen Voraussetzungen zu jenen Differenzierungsgraden zu gelangen, die beiden Seiten echte Erkenntnisgewinne bringen.
- Zwar wird das Thema »Kultur und Nachhaltigkeit« von vielen als neu empfunden, doch hat es bereits in den neunziger Jahren einen bemerkenswerten Aufbruch in diese Richtung gegeben, namentlich mit der Studie »Zukunftsfähiges Deutschland« (vgl. BUND/Misereor 1996) oder auch mit den Toblacher Thesen (vgl.

www.oekoinstitut.it). Zu einem verantwortlichen Umgang mit der neuen Offenheit gehört es, um diese Vorgeschichte zu wissen sowie zur Kenntnis zu nehmen, dass sie das Gerinnen der Vision Zukunftsfähigkeit zu einer ExpertInnendebatte nicht verhindern konnte. Damals war man insofern sogar weiter als heute, als man den im Vergleich zu »Nachhaltigkeit« weitaus suggestiveren Begriff der »Zukunftsfähigkeit« bevorzugte.

Nachdem die *Kulturpolitische Gesellschaft e. V.* schon mit der Veröffentlichung des vorangehenden Titels dieser Reihe (Jerman 2001) einen Diskussionsbeitrag geleistet hat, stellt der vorliegende Band, für dessen Förderung dem *Umweltbundesamt* ausdrücklicher Dank gebührt, einen weiteren Versuch dar, beide Bezugfelder in eine differenzierende Auseinandersetzung miteinander zu führen. Wir freuen uns, ein Teil dieses Prozesses zu sein und ihn mitzutragen.

Literatur:

- Bogner, Dieter (1988): »Kunst und Ökologie. Zum Kunstverständnis in der Ökologiebewegung«, in: *Kunstforum International*, Band 93: »Kunst und Ökologie. Materialien zu einer latenten Kunstdiskussion«
- BUND/Misereor (Hrsg.) (1996): *Zukunftsfähiges Deutschland. Ein Beitrag zu einer global nachhaltigen Entwicklung*, Basel u. a.: Birkhäuser
- Die Bundesregierung (2002): *Perspektiven für Deutschland. Unsere Strategie für eine nachhaltige Entwicklung*, Berlin (April 2002)
- Bundesumweltministerium (Hrsg.) (o. J.): *Konferenz der Vereinten Nationen für Umwelt und Entwicklung im Juni 1992 in Rio de Janeiro*. Dokumente, Agenda 21, Bonn: Köllen
- Jappe, Georg (Hrsg.) (1989): *Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen*. Katalog zur Ausstellung, Köln: DuMont
- Jerman, Tina (2001): *ZukunftsFormen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56)
- Kopfmüller, J. u. a. (2001): *Nachhaltige Entwicklung integrativ betrachtet. Konstitutive Elemente, Regeln, Indikatoren*, Berlin: edition sigma
- Kurt, Hildegard/Wehrspau, Michael (2001): »Kultur. Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes«, in: *GAIA*, Heft 10 (2001)
- Laville, Bettina/Leenhardt, Jacques (1996): *Villette-Amazone – Manifeste pour l'environnement au XXIe siècle*, Arles: Actes Sud
- Lepenies, Wolf (1988): *Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, Reinbek: Rowohlt
- Raven, Arlene (Hrsg.) (1989): *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, Mich.: UNI Research Press
- Umweltbundesamt (Hrsg.) (2000): *Strategien der Popularisierung des Leitbildes »Nachhaltige Entwicklung« aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*. Tagungsdokumentation in 2 Bde., Berlin: UNESCO-Verbindungsstelle für Umwelterziehung im Umweltbundesamt
- Wagner, Bernd (2001): »Ökologische Nachhaltigkeit und Entwicklungszusammenarbeit«, in: Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56), S. 43-55

Werner Schenkel

Kultur, Kunst und Nachhaltigkeit?

Einführungsvortrag in die Tagung am 10./11. Januar 2002

Sehr geehrte Damen und Herren, auch im Namen des Präsidenten des *Umweltbundesamtes* begrüße ich Sie herzlich und nachhaltig zu dieser Fachtagung. Die Teilnehmerzahl verunsichert und erfreut mich zugleich. Offenkundig haben die Veranstalter ein Thema getroffen, das derzeit viele beschäftigt. Es scheint etwas in Bewegung geraten zu sein. Aber bevor ich dieser Wahrnehmung nachspüre, danke ich denen herzlich, die die Idee zu der Tagung hatten, sie inhaltlich und organisatorisch vorbereitet haben und uns mit diesem reichen Programm überraschen. An erster Stelle nenne ich das *Institut für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft* mit seinem Leiter Bernd Wagner. Ich nenne Frau Dr. Hildegard Kurt, ohne die das Ganze nicht zustande gekommen wäre und die seit der einschlägigen Veranlassung zur Initiative »Tutzingener Manifest« keine Gelegenheit auslässt, auf das damit verbundene Anliegen hinzuweisen. Sie ist sozusagen zur leiblichen Form des Manifestes geworden und ohne sie vermag ich mir den heutigen Tag nicht vorzustellen. Und schließlich gilt mein Dank den Kollegen Dr. Michael Wehrspau und Dr. Harald Schoembs aus dem *Umweltbundesamt*, die bei aller Vorsicht schließlich doch das Risiko dieser Veranstaltung eingegangen sind und heute sicher aufatmen, wenn sie beobachten, wie erwartungsvoll die Teilnehmer hierher geströmt sind. Die vielen anderen Helfer und Helfershelfer erwähne ich kursorisch und bedanke mich bei ihnen generell. Und nun zum Thema.

Das Projekt Nachhaltigkeit

Im September 2002 findet in Johannesburg der »Weltgipfel für Nachhaltige Entwicklung« statt. Dort wird überprüft, ob und wie die Beschlüsse und Programme des »Weltgipfels für Umwelt und Entwicklung« 1992 in Rio de Janeiro umgesetzt worden sind und welche Probleme verstärkt in den Vordergrund drängen. Im Mittelpunkt steht dabei die Agenda 21 für eine ökologische, ökonomische und sozial Nachhaltige Entwicklung aller Gesellschaften.

Die Umsetzung des Leitbildes der Nachhaltigkeit ist verbunden mit einer Neubestimmung des Verhältnisses von Mensch und Natur, besonders vor dem Hinter-

grund der Gerechtigkeit zwischen den Generationen sowie zwischen den Industrieländern und den Ländern der Dritten und Vierten Welt.

Zentrales Leitbild ist der Begriff »Sustainability«, im Deutschen mit »Nachhaltigkeit« oder »Zukunftsfähigkeit« übersetzt. Gemeint ist eine grundlegende und weltweite Überprüfung bisheriger Normen, Werte und Praktiken der Produktions- und Lebensweisen, um zu einem maßvollen Naturverbrauch zu gelangen. Anstatt wie bisher von der Substanz zu leben, sollen zukunftsorientierte, intergenerative, gerechte, dauerhaft tragfähige Ziele gefunden und umgesetzt werden. Mithin steht Nachhaltigkeit für einen neuen Gesellschaftsentwurf, der alle Lebensbereiche umfasst. Vor diesem Hintergrund hat die Bundesregierung einen dem Bundeskanzleramt angegliederten *Staatssekretärausschuss für Nachhaltige Entwicklung* (»Green Cabinet«) eingerichtet, der die Anforderungen eines solchen Leitbildes für alle politischen Handlungsbereiche festlegen und die Eckpunkte der Verhandlungsstrategie für Johannesburg erarbeiten soll. Darüber hinaus wurde ein *Rat für Nachhaltige Entwicklung (RNE)* einberufen, dessen Aufgabe unter anderem, die Popularisierung des Leitbildes und der damit verbundenen Entwicklungen ist.

Auch das *Umweltbundesamt* hat sich im Rahmen seiner Aufgaben und Interessen immer wieder besonders mit den umweltbezogenen Gesichtspunkten dieses neuen Gesellschaftsentwurfes auseinander gesetzt. Etwa erschien bereits vor Jahren die Studie »Nachhaltiges Deutschland – Wege zu einer dauerhaft umweltgerechten Entwicklung«, in der das Amt mithilfe von Szenarien mögliche Handlungsoptionen für eine dauerhaft umweltgerechte Entwicklung herausarbeitete (vgl. Umweltbundesamt 1997). Demnächst wird der Umweltminister die Fortsetzung dieses Buches vorstellen.

»Nachhaltigkeit« ist also längst keine abstrakte Rhetorik mehr. Dennoch dürfte der Begriff für viele von Ihnen eine Art »Wuselwort« mit beliebiger Auslegung sein. Denn trotz all unserer Bemühungen und der vieler anderer – ich erwähne nur die Studie »Zukunftsfähiges Deutschland« (BUND/Misereor 1996) oder die Arbeiten der Enquetekommission »Schutz des Menschen und der Umwelt« des 12. und 13. Deutschen Bundestages zum Thema »Ressourcenschutz und Nachhaltigkeit« von 1998 – bleibt der Begriff »Nachhaltigkeit« in der Bevölkerung weitgehend unbekannt und diffus. Er ist bisher nicht zur Lebenswirklichkeit, ist nicht Teil der gelebten Kultur geworden.

Den Nachweis dafür lieferte unlängst eine im Auftrag des *Umweltbundesamtes* durchgeführte Repräsentativumfrage zum »Umweltbewusstsein in Deutschland 2000« (Umweltbundesamt 2000), aus der hervorging, dass höchstens 13 Prozent der Befragten den Begriff je gehört hatten und allenfalls 0,5 Prozent sich etwas Konkretes darunter vorstellen konnten. Dieses Ergebnis, das heißt die vollkommen fehlende Verankerung des Leitbildes Nachhaltigkeit im Alltagsbewusstsein, war ein schrilles Alarmsignal für das *Umweltbundesamt* und unendlich frustrierend für seine Mitarbeiter. Was ist das für ein Bekanntheitsgrad im Vergleich zu Thomas Gottschalks »Wetten dass ...« oder Günther Jauchs »Wer wird Millionär«? Tatsächlich

droht der Begriff, obwohl wir seit inzwischen fast zehn Jahren an seiner Umsetzung arbeiten, zu Expertenlyrik zu verkommen. Wir stehen vor der realen Gefahr, dass das Projekt Nachhaltigkeit, wie Karl Ganser 1998 in den Toblacher Gesprächen formulierte, auf »begrifflich theoretische ›Nachhaltigkeitsübungen‹ in wissenschaftlichen Seminaren, privaten Stiftungen, politischen Zirkeln und in Sonntagsreden der Politiker« zusammenschrumpft (Ganser 1998: 27).

Angesichts dieser Sachlage gilt es, immer von neuem auf die große Tragweite des Projektes Nachhaltigkeit hinzuweisen. Nachhaltigkeit meint, gerechte Teilhabe an Ressourcenverbräuchen sicherzustellen und der gesamten Weltbevölkerung die Möglichkeit zu Wohlstand zu eröffnen, das heißt Umverteilungsspielräume zu öffnen, die sich nur zwischen den Habenden und den Nichthabenden ergeben können. Effizienzverbesserungen allein reichen dazu keineswegs aus. Nur Gerechtigkeit kann die Basis für Frieden sein.

Da die hierfür erforderlichen Veränderungen die Lebensstile und Lebensentwürfe letztendlich aller berühren, stehen wir unweigerlich vor der Frage, wie man diese Zusammenhänge besser vermitteln könnte: Wie kann die in naturwissenschaftlichen, technischen, sozialen und wirtschaftlichen Kategorien geführte Expertendiskussion zu einer umfassenden Debatte der Erfahrungswissenden geöffnet werden? Wie lässt sich das Leitbild Nachhaltigkeit verstärkt mit kulturellen Leitbildern und Aktivitäten verknüpfen? Wie können Personen des so genannten Kulturbetriebes dafür gewonnen werden, sich mit dem Leitbild Nachhaltigkeit auseinander zu setzen? Und schließlich: Gibt es eine spezifische Ästhetik der Nachhaltigkeit?

Wie uns inzwischen bewusst ist, wurde Kultur aus der bisherigen Nachhaltigkeitsdiskussion weitgehend ausgeblendet, während die Kulturpolitik ökologische Fragestellungen weitgehend ignorierte. Wir müssen uns fragen, woher die Kulturferne des Projektes Nachhaltigkeit rührt und welches die Ursachen sind für den geringen Stellenwert ökologischer Fragestellungen in der kulturellen Praxis und in kulturpolitischen Konzeptionen.

Die Mitarbeiter des *Umweltbundesamtes* Dr. Michael Wehrspau und Dr. Harald Schoembs haben dazu in der Zeitschrift *Politische Ökologie* neun Thesen formuliert (Wehrspau/Schoembs 2001):

1. Umweltprobleme sind nicht unmittelbar erfahrbar.
2. Kausale Vernetzungen sind schwer zu denken. Dem eindimensionalen Menschen genügt eine zweidimensionale Natur.
3. Das eigene Umweltverhalten wird als »Tropfen auf den heißen Stein« erlebt. Es herrscht das Grundgefühl der Ohnmacht und der Einflusslosigkeit.
4. Es fehlen eingängige Bilder zur Umsetzung des abstrakten naturwissenschaftlichen Sachverhalts. Wissens- und Erfahrungskompetenz fallen auseinander und führen zum Glauben oder Nichtglauben an die Macht der Experten.
5. Eine ökologische Zivilisierung widerspricht elementaren Verhaltensdeterminanten.
6. Ein konsequentes Umweltverhalten ist schwer zu vereinbaren mit geltenden Werten.

7. Die derzeitigen Rahmenbedingungen, zum Beispiel die Logik der Expansion der Wirtschaft, stimmen mit den erforderlichen Begrenzungen nicht überein.
8. Wir haben keine Lösung für das »Allmendeproblem« gefunden. Das individuelle Verhalten wird häufig dadurch belohnt, dass es sich nicht an dem für die Gemeinschaft Erforderlichen ausrichtet.
9. Die Wahrnehmung von aktuellen und zukünftigen, nahen und fernen Umweltproblemen und ihrer Abhilfe wird sehr unterschiedlich erlebt.

Ich erlaube mir, diese neun Thesen in vier Fragen zu verdichten:

- a) Wie erschließen wir uns Sachverhalte, die, anders als zu Beginn der Umweltschutzbewegung, sinnlich nicht mehr wahrnehmbar sind, sondern für die wir Wahrnehmer und Interpreten brauchen?
- b) Wie gehen wir mit Wirkungen um, die nicht die logische Folge von Ursachen sind, sondern das Ergebnis nichtlinearer Funktionen, von Netzwerken und den globalen Folgen lokalen Handelns?
- c) Welche Bilder, Märchen und Mythen – kurz: welche Kulturerzeugnisse stehen uns zur Verfügung, um unsere Botschaften zu vermitteln?
- d) Wir sind gefangen in der Logik des stetigen Wachsens, besonders der Wirtschaft, und nehmen gar nicht wahr, dass uns täglich Schrumpfungsprozesse umgeben. Schrumpfungen sind aber immer mit Metamorphosen verbunden, die den Verlust an Quantität mit einem Gewinn an Qualität verbinden. Wie können wir diese Zusammenhänge verdeutlichen und die Ängste vor den kommenden Veränderungen nehmen?

Bisher hat man diese Fragen überwiegend aus naturwissenschaftlicher, technischer und ökonomischer Sicht bearbeitet, was uns in die Expertenecke führte. Wir Experten denken, schreiben und argumentieren in unserer Sprache und sind für Nichtwissenschaftsexperten weitgehend unverständlich. Unsere Strategien bleiben im Kopf der Zuhörer stecken und dringen nicht in deren Herzen vor. Es gibt ein Sprichwort in den neuen Bundesländern, das heißt: »Was Mutter ans Herz geht, geht Vater nur bis zum Knie.« Wir bleiben offensichtlich noch darunter. Wir bewegen mit unseren Argumenten zu wenig. Wir brauchen emotionale Zugänge zu diesen Themen. Es kommt darauf an, diese Fragen als Fragen an unseren kulturellen Hintergrund zu erkennen und auch so zu beantworten. Nur wenn uns das gelingt – und dabei wird Kunst eine sehr wichtige Rolle spielen –, haben wir eine Chance, das Interesse der Menschen zu gewinnen und sie vom Hören zum Tun zu bewegen.

Die Wurzeln

Der Begriff »Sustainability«, wie er 1988 als Kompromissformel zwischen den Absichten der Entwicklungsländer und denen der entwickelten Ländern gefunden wurde und bei der UN-Konferenz 1992 in Rio de Janeiro zum zentralen Begriff für

zukunftsfähiges, umweltverträgliches Wirtschaften avancierte, sagt etwas anderes aus als das deutsche »nachhaltig«.

Nachhaltig können Eindrücke sein oder Beschädigungen. In der Forstwirtschaft wurde seit 1815 unter Nachhaltigkeit der Gleichklang zwischen Aufzucht und Einschlag von Holz im Wald verstanden. Der zugrunde liegende Gedanke war, das Naturkapital zu schonen und von den Zinsen zu leben. In seiner heutigen Verwendung als deutsches Pendant zu »Sustainability« meint der Begriff zukunftsorientiertes, umweltverträgliches Wirtschaften, bei dem den Kindern und Kindeskindern noch ausreichend Freiraum für Handlungsoptionen bleibt und bei dem die Armen in den Gesellschaften am wirtschaftlichen Zuwachs teilhaben. Nachhaltigkeit postuliert intergenerative und internationale Gerechtigkeit als Voraussetzung einer Friedenspolitik.

Diese Überlegungen und Leitbilder waren sozusagen der Überbau der UN-Konferenz 1992 in Rio de Janeiro. Dafür, dass in Rio der Kulturbegriff und seine Bezüge zur Nachhaltigkeit zunächst nicht einbezogen wurde, gab es damals gute Gründe (vgl. Kurt 2000). Könnte oder sollte diese Frage bei der nächsten Umweltkonferenz in Johannesburg 2002 erneut gestellt werden? Oder reicht es aus, das »kulturelle Defizit« vorerst nur national anzugehen, um das damit verbundene Kommunikationsproblem besser zu lösen?

Wenn wir davon ausgehen, dass die heutigen Umweltbelastungen vorwiegend durch die Lebensstile unserer Gesellschaften geprägt werden, dann genügt es nicht, sich allein mit dem Thema Armut und Überbevölkerung zu befassen. Zu fragen wäre darüber hinaus nach Bildung und dem Zugang zu Informationen, nach Formen der Mobilität und des Verkehrs, nach dem Freizeitverhalten und dem Tourismus, der Landwirtschaft, dem Ernährungsverhalten und der biologischen Vielfalt, der Sicherheit und dem Reichtum, dem Energiebedarf, der Ressourcenverschwendung nicht nachwachsender Rohstoffe und der Klimaentwicklung sowie nach dem Wohnungskonsum und dem Freiflächenbedarf, dem Wachsen der Wirtschaft und dem Schrumpfen der erwerbstätigen Bevölkerung. All diese Fragen und die Antworten darauf basieren auf Verhaltensweisen, die kulturell geprägt sind. Und wenn Nachhaltigkeit hier Veränderungen nötig macht, dann gilt es, diese Prägungen offen zu legen und notfalls zu ändern. Wir sehen, Kultur und Nachhaltigkeit sind aufs engste miteinander verknüpft. Ohne Nachhaltigkeitskultur keine Nachhaltigkeit. Nachhaltigkeit ist eben nicht nur ein naturwissenschaftliches, technisches oder ökonomisches Thema. Deshalb ist dem *Umweltbundesamt* diese Tagung so wichtig; sie stellt sicher einen Aufbruch zu neuen Sichtweisen unserer bisherigen Tätigkeit dar.

Wir haben uns viele der Wünsche erfüllt, die von unseren Altvordern noch mit Paradiesen verbunden waren: die Heinzelmännchen und die Erlösung von Schwerstarbeit durch Maschinen oder das Schlaraffenland, in dem die leiblichen Erfordernisse im Überfluss gesichert sind, oder die persischen Gärten mit ihrer Sicherheit vor Gewalt jeder Art oder die Unschuld und Naturverbundenheit Tahitis. All die damit

verbundenen Errungenschaften – Sicherheit, Gesundheit, Mobilität, Unabhängigkeit, Individualität, Freiheit – wollen und können wir derzeit nicht aufgeben. Sie prägen unsere Kultur. Sie sind Teil unseres Lebensstils geworden.

Wir haben gelernt, die Natur zu beherrschen, und wir müssen neu lernen, mit ihr zu leben, sie trotz allen Fortschritts als die Grundlage unseres Lebens anzuerkennen. Sie begrenzt nach wie vor unseren Hang zur Expansion und wird dies auch zukünftig tun. Das, was wir lange als Fortschritt erkannt und gefeiert haben, kennt auch den Rückschritt. Es ist unsere Entscheidung, wie wir beides bewerten und unser Verhalten danach ausrichten. Wir nennen diesen Prozess und die Resultate »Kultur«. Das heißt aber auch, dass die Verwirklichung von Nachhaltigkeit eine kulturelle Herausforderung darstellt.

Im Blick auf diese Aufgabe bieten sich unterschiedliche Ansatzpunkte. Man kann auf die Angst vor vom Menschen verursachte Naturkatastrophen setzen und zur Vermeidung solcher Fehlentwicklungen ermahnen. Man kann auf Information und Einsicht setzen in der Hoffnung, dass der Glaube an das Gute beziehungsweise der kantsche Imperativ die Handelnden zur Einsicht und zum richtigen Tun bewegen wird. Oder man kann, wie es erstmals 1998 die Toblacher Gespräche taten, auf die Lust am Gestalten als Erfüllung eines Urbedürfnisses nach Schönheit setzen (vgl. Ökoinstitut Südtirol 1998). Hierzu haben die Toblacher Thesen eine Reihe von Überlegungen formuliert wie:

- Schönheit gehört zu den Grundbedürfnissen des Menschen. Das scheinbar Überflüssige ist das Notwendige.
- Wie die Begegnung mit dem Hässlichen eine wichtige Triebfeder zum ökologischen Handeln ist, wird die Begegnung mit dem nachhaltigen Schönen Lust auf eine ökologische Zukunft machen.
- Schönheit ist eine zentrale Dimension der Nachhaltigkeit. Schönheit und Nachhaltigkeit gehören zusammen.
- Wir leben nicht vom Brot allein. Auch Schönheit ist ein Lebens-Mittel. Schönheit muss sich mit dem Nützlichen verbinden.
- Das Handwerk der Zukunft kann eine wichtige Leitbildfunktion übernehmen.
- Nachhaltigkeit muss die Warenwelt der Zukunft bestimmen. Die ökologische Warenwelt der Zukunft braucht eine neue Ästhetik.
- Die Solararchitektur wird eine neue Ästhetik prägen.
- Die Schönheit der Landschaft gilt es zu erhalten und wieder zu entdecken.
- Nicht die Angst vor Katastrophen verändert, sondern die Freude am Leben gestaltet.
- Langsamer, weniger, besser, schöner. Der Überfluss an Optionen bedroht unsere Orientierungsfähigkeit und unsere Unabhängigkeit.
- Ressourcenfantasie, Kreativität und Schönheit sind unbegrenzt nutzbar und nachhaltig.

Mir ist diese Aufzählung zu schön. Das Schöne zur Norm unseres Verhaltens zu machen ist mir zu schlicht. Zu nahe scheinen mir hier Arnold Breker, Leni Riefen-

stahl und Albert Speer, deren Ästhetik im Dienste einer Weltanschauung instrumentalisiert wurde. Die Ästhetik der Faschisten, der Kommunisten und der Nationalsozialisten sind schlimme Beispiele dafür. Sogar zu Zeiten des *Deutschen Werkbundes* im Jahre 1910 suchte man die deutsche Form.

Schönheit im Dienst einer Botschaft droht immer zur Perversion und zur Lachnummer zu werden. Da macht auch die Ökologie keine Ausnahme. Ich erkenne keine spezifische Ästhetik der Nachhaltigkeit, weder in der Solararchitektur noch bei den Windmühlen, aber ich erkenne mittlerweile die Ästhetik meines Lebensstils. Umgekehrt wird vielleicht ein Schuh daraus. Für mich war die Ausstellung »Grün kaputt« im Jahr 1983 die erste große und überzeugende Darstellung der drastischen Veränderungen in der deutschen Landschaft und in deutschen Gärten. Sie zeigte mit den Mitteln der Fotografie, welcher Kahlschlag im Land verübt wurde – ein Kahlschlag, der offensichtlich nicht nur Bäume traf, sondern auch in den Köpfen vor sich ging. Wo heute die Bedrohung biologischer Vielfalt durch invasive Gesellschaften diskutiert wird, gibt es keine solchen Bilder mehr. Da werden die Sachverhalte nicht künstlerisch umgesetzt.

Vielfalt

Je größer die Vielfalt, desto reicher, fruchtbarer und auch stabiler ist das Leben. Stattdessen erleben wir heute eine enorme Verstädterung unserer Landschaften und im Zuge der industrialisierten Agrarproduktion allenthalben Normung, Disziplinierung, Ökonomisierung. Wie regressiv muss man die Haltung von Umweltromantikern nennen, die all diese Begleitumstände des Reichtums nicht mehr wahrhaben wollen oder sie ganz offenkundig anders bewerten als die vorangehenden Generationen! Die Technik von gestern ist die Idylle von heute. Und die Technik von heute ist die Idylle von morgen. Der Fortschritt oder was wir dafür halten wird so weitergehen. Wenn Eduard Möricke schreibt, dass er fast stirbt vor Langeweile und ländlicher Ruhe, dann erscheint uns dies im Zeitalter von Internet, TV, Auto und Flugzeug reichlich antiquiert (Möricke 1949).

Die vorindustrielle landwirtschaftliche Produktionsgesellschaft ließ sich nur mit einem Arbeitsaufwand bewerkstelligen, den heute niemand mehr erbringen will und kann. Sehen wir uns die Kataloge der Weltausstellungen im 19. Jahrhundert an, in denen wir die damaligen Paradiesvorstellungen beschrieben finden: Freiheit, das heißt Erlösung von Sklavenarbeit und Maloche, Zugang zu Information und Bildung; Sicherheit, das heißt Unabhängigkeit von Missernten und Willkür, soziale Sicherungssysteme, Mobilität zu Lande, zu Wasser und in der Luft. Unabhängigkeit von den natürlichen Ressourcen wie Wind, Wasserstand und Sonneneinstrahlung. Die Beherrschung der Natur war das Ziel der Anstrengungen.

Für viele von uns sind diese Wünsche mittlerweile in Erfüllung gegangen und wir begreifen mehr und mehr die Wahrheit des Satzes: Je mehr wir uns einem Paradies nähern, desto mehr zerstören wir es beziehungsweise erkennen seine Nachteile.

Vielleicht geht es heute gar nicht um die fundamentalen Änderungen, um die Verwirklichung der großen Glaubenssätze und globalen Konzepte. Ich zweifele, ob es je gelingen wird, Verhaltensregeln zu formulieren, die allgemein gültig das Problem der Nachhaltigkeit an jedem Ort des Globus, zu jeder Zeit und in jeder Gesellschaft beschreiben und Handlungsnormen daraus abzuleiten vermögen.

Die großen Weltreligionen haben solche Regeln aufgeschrieben und unter anderem in der Bibel, im Koran und in der Thora niedergelegt. Doch mehr als zweitausend Jahre haben nicht genügt, diese Grundsätze weltweit durchzusetzen, und innerhalb kürzester Zeit werden die hohen Ziele das Opfer einer Weltökonomie. Kulturen werden geopfert und zerstört, weil sich die ökonomische Form des Wirtschaftens, was die Erfüllung materieller menschlicher Wünsche angeht, schlicht als überlegen erweist.

Vielversprechender als der große Wurf für die Lösung der Weltprobleme scheint mir heute zu sein, die möglichen Spielräume des Handelns zu entdecken, um jene kleinen Änderungen, die die Betroffenen bereit sind zu ertragen, durchführen zu können. Es gilt, den Möglichkeitssinn zu entdecken, was wiederum nichts anderes als die Wahrung und Schaffung von Vielfalt bedeutet. Zwar sagt MdB Scheer: »Da tobt weltweit die Energiekrise und wir wechseln die Glühbirnen aus.« Gleichwohl erläutert Prof. Dr. Kloepfer in seinen Ausführungen zum Umweltstaat, dass es in den letzten dreißig Jahren keine vergleichbare Werteverchiebung wie die durch den Umweltschutz gab, der den Erhalt der natürlichen Lebensgrundlage zum Gegenstand hat. Es sei bemerkenswert, welche Einschränkungen individueller und gesellschaftlicher Freiheiten mittlerweile widerspruchlos erfolgt sind, um diesen Zielen näher zu kommen. Dafür brauche es keine Diktatur, wie sie Walter Harich noch forderte, denn auch hier gelte der Satz, der in der französischen Revolution den Jakobinern zugeschrieben wurde: »Wo Tugend ist, ist Terror.« (Kloepfer 1989: 6-8)

Die Ästhetik der Nachhaltigkeit

Im April 2001 war es so weit. Martin Held, Studienleiter an der *Evangelischen Akademie Tutzing*, rief, und alle, alle kamen zu einer Tagung mit dem Titel »Die Ästhetik der Nachhaltigkeit«. Ursprünglich war ich der Auffassung gewesen, neben Ökologie, Ökonomie und Gesellschaft fehle eine vierte Säule in unserem Nachhaltigkeitsleitbild. Die Tagung jedoch ergab, dass dem nicht so ist. Kultur ist vielmehr Teil jeder Säule. Kultur liegt quer zu den Säulen und verbindet sie. Sie ist allgegenwärtig. Nachhaltigkeit ohne kulturellen Bezug ist undenkbar.

Sehr deutlich wurde bei den Vorträgen die sensible Wahrnehmung der Verhältnisse durch die Künstler und das, was ich als Ästhetik des Widerstandes bezeichne, einen Begriff, den ich aus Peter Weiss' gleichnamigem Roman entlehne (Weiss 1988). Weitaus wichtiger als der Entwurf einer neuen Warenästhetik scheint mir zu sein, das Fell gegen den Strich zu bürsten, gegen den Trend und die Mode zu sein, den Widerstand gegen den täglichen Irrsinn – eben Zivilcourage – zu üben. Die Ästhetik

des Lebensstils ist nicht gleichzusetzen mit Schönheit, mit Ästhetik im landläufigem Sinn. Immer wieder ging es bei der Tagung darum, ob »langsamer, weniger, besser, schöner« eine Alternative zu Coubertins »höher, schneller, weiter« sein könne. François Burkhardt, der ehemalige Leiter des *Internationalen Design-Zentrums Berlin*, stellte vor Jahren eine ähnliche Frage: Welche Wirkung hat der Wettbewerb »Die schöne Industrieform«, wenn die Leute doch die seelenvollen Produkte aus dem Warenhaus kaufen? Was nützt es zu wissen, was schöne Form ist, wenn die Leute den gefühlvollen Kitsch bevorzugen?

Jede Kultur hat ihre ästhetischen Qualitäten entwickelt, jede Landschaft und jedes Ökosystem hat solche Qualitäten. Wir müssen sie nur erkennen und als solche wahrnehmen. Dazu helfen Wahrnehmer, in unserem Fall Künstler und Gestalter, offenkundig Personen, die einen völlig anderen Zugang zu den sich verändernden Qualitäten der Natur haben. Denn eine sich verändernde Umwelt lässt sich eben nicht nur durch naturwissenschaftlich begründete, so genannte objektive Beobachtung feststellen, sondern auch und gerade durch sehr subjektive persönliche Wahrnehmungen und Beobachtungen. Die damit verbundenen Einsichten spiegeln sich in der Abbildung von Natur in der bildenden Kunst der vergangenen Jahrhunderte: vom liebevollen Detail bis zu Naturidylle, von der Ordnung und der Weite bis zur Unendlichkeit und Atmosphäre, vom Schauspiel und Pathos zur Sehnsucht und Fantasie. Schließlich Landschaftskunst als Land Art und in den zeitgenössischen Ausprägungen (vgl. Ludwig Forum für Internationale Kunst 1999).

Vielen von uns fehlt mittlerweile die persönliche Wahrnehmung von Umweltproblemen. Diese müssen wir uns wieder verschaffen. Dazu gehört, dass Natur erlebbar bleiben muss und dass wir uns ein Minimum an Wissen und Erfahrung erhalten.

Wer zum Beispiel weiß, wo das Regenwasser hinfließt? Wer kennt den Salzgehalt des Flusswassers? Wer erlebt die Risiken von Hochwasser und durchlebt dabei seine Ängste?

Oder: Wer kennt noch die Qualitäten von Fleisch unterschiedlicher Herkunft? Wer unterscheidet bei Gemüse und Obst zwischen Erzeugung im Glashaus oder auf Freiland? Wie hoch ist unser virtueller Wasserbedarf durch Obst und Gemüse? Wer kommt noch ohne Kühlkette aus, weil sein Speiseplan aus frisch zubereiteten Speisen ohne Vorfertigung besteht?

Und schließlich: Was bedeuten für uns Städter Qualitäten des Wetters? Was bedeuten Regen, Wind und Sonne für uns? Was bedeuten die Entwässerung und Entsalzung des Bodens?

Mein Plädoyer geht nicht in die Richtung Rudolf Virchows, der vorschlug, was man nicht messen könne, messbar zu machen, sondern eher in die Richtung Frederic Vesters, den ich sinngemäß zitiere: Das Studium der Quadrate ist das falsche Vorgehen, wenn es um das Erkennen von Systemzusammenhängen geht (vgl. Vester 1999). Oder, wie bei Goethe nachzulesen: »Man sieht nicht, was man sieht, sondern

man sieht, was man weiß.« Und schließlich berufe ich mich auf Hilmar Hoffmann: »Kunst steht als Dauerreflexion über Grundfragen« (Hoffmann 2001: 19). Kunst dient der Verständigung der Menschen über ihre Werte. Künstler und Kultur schaffen die mentale Infrastruktur, die zur Selbstdefinition von Gesellschaft nötig ist. Es geht dabei um den Konsens über handlungsleitende Motive und Ziele. Im Falle der Nachhaltigkeit geht es um den Konsens über Arbeitsplätze und den Abschied vom Wachstumszwang. Dazu benötigen wir eine neue Weltsicht.

Die selbstbegrenzungsfähige Zivilgesellschaft ist stark beeinflusst von Technik und Kultur mit ihren handlungsleitenden Wertsetzungen. Wir brauchen aber eine mentale Innovation. Diese ist ohne die Künste und ästhetisch-kulturelle Praktiken nicht zu leisten. Das Leitbild kann nicht nur die unternehmerische Wissensgesellschaft sein. Vielmehr ist nach dem humanen Sinn, nach den Leitbildern lebenswerten Lebens zu fragen.

Es geht um nichts Geringeres als darum, wie jeder von uns mit seiner eigenen Lebenspraxis vor sich selbst und vor anderen wird bestehen wollen, auch vor den Fragen der Kinder, der Enkel und der anderen Nächsten. Wir können unseren Traum vom Leben, unser Bild vom Reichtum nur formulieren, wenn wir uns auch Gedanken machen über die Folgen für die anderen neben uns und nach uns.

Kunst akzeptiert in diesem Zusammenhang Ungereimtheiten und Geheimnisse. Kunst lebt mit Sachverhalten, die existieren, obwohl wir sie naturwissenschaftlich nicht erklären können. Kunst befasst sich mit virtuellen Welten, die mittlerweile die reale Welt zu überdecken drohen. Unsere Technik hat eine zweite eigenständige Natur mit eigenen Gesetzen und Risiken geschaffen, die es wahrzunehmen und zu erleben gilt. Das, was Künstler über Jahrhunderte beschäftigt hat, in der Natur die Deutung ihrer Zeit zu reflektieren, wird auch bei uns dringend erforderlich.

Es wäre interessant zu untersuchen, ob die Entwicklung der Computerkunst mit Einbeziehung von Feigenbaum und Mandelbrot, das heißt fraktaler Geometrie und Selbstorganisation, wieder zu einem Schrittmacher der Naturerkenntnis wird, wie es zum Beispiel Rembrandts »Anatomie des Dr. Tulp« wurde. Es geht um die Wahrscheinlichkeit dessen, was wir mit Schönheit bezeichnen. Vielleicht hat Ilya Prigogine Recht, der in seinem Buch »Vom Sein zum Haben« schrieb, der angestrebte Prozess zur Nachhaltigkeitsentwicklung sei das eigentlich Spannende und nicht das spätere Ergebnis (Prigogine 1979). Wenn Künstler das aufnehmen und vermitteln können, dann wäre dies eine außergewöhnliche Qualität.

Aufbruch

Nachhaltigkeit ist *die* Herausforderung unserer Gesellschaft. Wie aber bringt man dieses Anliegen an die Betroffenen – an die, die sich im Zweifel nicht betroffen fühlen? Wir müssen mit dem Thema auf die Feuilletonseiten der Zeitungen. Nachhaltigkeit ist die Vision für unsere Gesellschaft. Diese Vision braucht einen Aufbruch zu neuen Ufern. Wie kann diese Gesellschaft das Bestreben, die ökologi-

schen, ökonomischen und gesellschaftlichen Ziele und Werte miteinander zu verknüpfen, lernen? Das Ergebnis des Handelns steht nicht fest, sondern ist ein Suchprozess mit offenem Ausgang, der nur durch Tun erlebt und beantwortet werden kann.

Es ist erstaunlich, mit welcher Geschwindigkeit sich Produzenten auf veränderte Bedingungen, zum Beispiel Ressourcenschonung, umstellen. Umso wichtiger wäre es, wenn auch die Konsumenten einen Weg lernten, ihr Verhalten den neuen Gegebenheiten anzupassen. Die Einsparungen in der Produktion werden häufig durch Zuwächse beim Endverbraucher überkompensiert.

Die Situation ist außerordentlich komplex, wenn Gesellschaft, Ökologie und Ökonomie miteinander verflochten sind. Ich habe Zweifel, ob unser derzeitiges Werkzeug ausreicht, mit solchen Situationen angemessen umzugehen.

Kunst kann das und hat dies in der Vergangenheit immer wieder bewiesen. Kunst schult unsere Wahrnehmung und fördert die Reflexion über das Warum und Wozu. »Brot isst man, aber von Kunst lebt man«, pflegte Bertolt Brecht zu sagen.

Auch wenn Ökonomisches wichtig ist und manches Mal überstark in den Vordergrund tritt: Kunst erinnert, dass das Leben nicht nur ökonomische Gesichtspunkte hat.

Die Anfangsphase des Umweltschutzes war geprägt von den sinnlich wahrnehmbaren Zerstörungen unserer Umwelt und von denjenigen, die diese Zerstörung nicht duldeten. Es war die hohe Zeit der Katastrophen, der entlarvenden Berichte und des ordnungsrechtlichen, staatlichen Handelns.

Zunehmend aber wird die Bedeutung des individuellen Handelns wichtig: reisen, wohnen, essen, sich kleiden, arbeiten und kommunizieren. Der Einzelne muss sich für Handlungsoptionen entscheiden, die nachhaltige Folgen für die Nachhaltigkeit haben. Diese Entscheidungen prägen seinen Lebensstil. Welche Werte und Kriterien stehen ihm dafür zur Verfügung? Wie vermitteln wir seine Verantwortung und welche Abwägungshilfen geben wir an die Hand, damit er erkennt, dass das gute Leben mehr meint als nur ein reiches Leben?

Ich schließe mit einem Zitat von Voltaire: »Erkläre es mir – ich werde es vergessen. Zeige es mir – ich werde es vielleicht behalten. Lass es mich tun – ich werde es können.«

In diesem Sinne wünsche ich der Veranstaltung einen guten Ertrag und uns viele Anregungen und neue Ansätze.

Literatur:

- BUND/Misereor (Hrsg.) (1996): *Zukunftsfähiges Deutschland. Ein Beitrag zu einer global nachhaltigen Entwicklung*, Basel: Birkhäuser
- Enquete-Kommission »Schutz des Menschen und der Umwelt« des 13. Deutschen Bundestages (1998): *Konzept Nachhaltigkeit vom Leitbild zur Umsetzung. Abschlussbericht*, Berlin
- Ganser, Karl (1998): »Schönheit auf dem Wege ins postindustrielle Zeitalter. Das Beispiel IBA Emscher Park«, in: *Schönheit – zukunftsfähig leben. Toblacher Gespräche 1998*, Toblach: Ökoinstitut Südtirol. S. 27-32
- Hoffmann, Hilmar (2001): »Künste als Partner der Zukunft«, in: Jerman, Tina (Hrsg.): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Essen/Bonn: Klartext Verlag/Kulturpolitische Gesellschaft (Dokumentation, Band 56), S. 19-27
- Kloepfer, Michael (1989): *Umweltstaat*, Berlin/Heidelberg/New York: Springer
- Kurt, Hildegard (2000): »Kultur und Kunst in der Agenda 21? Anmerkungen zu einem schwierigen Verhältnis«, in: Fechter, Michael/Krannich, Margreth (Hrsg.): *Gesellschaftliche Perspektiven. Arbeit – Geschlecht – Natur – Neue Medien*, Essen: Klartext Verlag (Schriftenreihe der Hessischen Gesellschaft für Demokratie und Ökologie, Band 12), S. 112-118.
- Ludwig Forum für Internationale Kunst (Hrsg.) (1999): *Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur. Ausstellungskatalog*, Stuttgart: Daco
- Möricke, Eduard (1949): *Werke*, Tübingen: Rainer Wunderlich
- Ökoinstitut Südtirol (Hrsg.) (1998): *Schönheit – zukunftsfähig leben. Toblacher Gespräche 1998*, Toblach: Eigenverlag
- Prigogine, Ilya (1979): *Vom Sein zum Werden*, München: Piper
- Umweltbundesamt (1997): *Nachhaltiges Deutschland – Wege zu einer dauerhaft umweltgerechten Entwicklung*, Berlin
- Umweltbundesamt (2000): *Umweltbewusstsein in Deutschland 2000. Repräsentativumfrage*, durchgeführt von U. Kuckartz in Kooperation mit EMNID, Berlin
- Umweltbundesamt (2002): *Nachhaltige Entwicklung in Deutschland – die Zukunft dauerhaft, umweltgerecht gestalten*, Berlin
- Vester, Frederic (1999): *Die Kunst, vernetzt zu denken*, München: DVA
- Wehrspaun, Michael/Schoembs, Harald (2001): »Die Kluft zwischen Umweltbewusstsein und -verhalten. Neue Erscheinungsformen eines Grundproblems«, in: *Politische Ökologie*, Heft 69, S. III-IV
- Weiss, Peter (1988): *Ästhetik des Widerstandes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1992): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München: Fink

Michael Wehrspaun, Harald Schoemps

Schwierigkeiten bei der Kommunikation von Nachhaltigkeit

Ein Problemaufriss

Vorbemerkung

Im folgenden Beitrag sollen einige teils konzeptionell-sozialwissenschaftliche, teils umweltpolitisch-strategische Überlegungen aus Sicht der Fachbegleiter angestellt werden, die im *Umweltbundesamt* für das Projekt »Die Bedeutung von Kultur für das Leitbild Nachhaltige Entwicklung« zuständig sind.

Unser Ausgangspunkt lautet: Die Umorientierung hin zu Lebensformen und -stilen, die am Nachhaltigkeitsleitbild ausgerichtet sind, ist sowohl notwendig als auch möglich. Das Leitbild ist dabei als »regulative Idee« im Sinne Kants zu verstehen: Seine Funktion besteht darin, eine Art prinzipiellen Rahmen für die Beurteilung von Handlungsorientierungen und Lebensformen vorzugeben. Die grundlegenden ethischen Prinzipien sind das Ressourcen schonende Wirtschaften sowie die inter- und intragenerationelle Gerechtigkeit.

Da die gegenwärtigen Wirtschaftsweisen und Lebensstile diesen Prinzipien keineswegs entsprechen, muss der notwendige Umorientierungsprozess auf einen grundlegenden Wandel der gegenwärtigen Kultur(en) hinauslaufen. Aber eben diese Herausforderung ist, so unsere zentrale These, bisher noch nicht recht erkannt – weder seitens der Kulturpolitik und der Kulturschaffenden noch seitens der Umweltpolitik.

Wegen der gebotenen Kürze müssen wir uns auf fast thesenartige Ausführungen zu den uns besonders wichtig erscheinenden Problempunkten beschränken.

Umweltkommunikation heute – Defizite der Leitbildvermittlung

Seit Ende der neunziger Jahre ist in der Öffentlichkeit viel von einem (angeblichen) Rückgang des Umweltbewusstseins die Rede. Das Thema scheint sich für große Teile der Bevölkerung schlichtweg erschöpft zu haben – teilweise wegen der unbestreitbaren Fortschritte, welche die Umweltpolitik in letzter Zeit erzielen konnte, teilweise wegen der Überlagerung durch andere, offenbar allgemein als dringlicher

empfundene Probleme (anhaltende Massenarbeitslosigkeit, Krise der Sozialsysteme), sicherlich aber auch bewirkt von einer gewissen Ermüdung, die mittlerweile breite Bevölkerungskreise der ganzen Thematik gegenüber zu empfinden scheinen.

Auf der Basis der von *Bundesumweltministerium* und *Umweltbundesamt* alle zwei Jahre in Auftrag gegebenen bundesweiten Repräsentativumfragen lässt sich jedoch zeigen, dass im Zusammenhang mit solchen Konstatierungen erhebliche Vorsicht anzuraten ist. Was es den Umfrageergebnissen zufolge tatsächlich gibt, sind bestimmte Basistrends in der Entwicklung des Umweltbewusstseins der jüngsten Zeit, die insgesamt gesehen den Eindruck einer Krise der Umweltkommunikation bestätigen. Den wichtigsten Trends in dieser Hinsicht haftet zudem eine innere Widersprüchlichkeit an. Von besonderer Relevanz sind:

- *Ein beträchtlicher Rückgang des öffentlichen Stellenwertes der Umweltpolitik:* Während gegen Ende der achtziger Jahre noch rund zwei Drittel der Befragten den Umweltschutz als eines der wichtigsten Probleme einstufen, ist dieser Anteil im Jahre 2000 auf unter 20 Prozent gefallen. Aber anhand der erhobenen Einstellungsmuster ließ sich auch zeigen, dass noch immer große Teile der Bevölkerung – trotz der weithin konstatierten Fortschritte im Umweltschutz – erhebliche Befürchtungen hinsichtlich der Gefährdung der Umwelt hegen und die Umweltproblematik weiterhin einen Anlass für teilweise massive Zukunftsängste bildet.
- *Eine verbreitete Ambivalenz gegenüber umweltpolitischen Maßnahmen:* Vom Begriff der Nachhaltigen Entwicklung wollten – gemäß der Umfrage im Jahr 2000 – lediglich 13 Prozent der Bevölkerung je etwas gehört haben. Andererseits zeigen dieselben Umfragen eine sehr hohe allgemeine Zustimmungsbereitschaft zu den Prinzipien des Leitbildes. Die Akzeptanz bestimmter umweltpolitischer Maßnahmen – vor allem die der ökologischen Steuerreform – erwies sich als sehr gering. Außerdem scheint Verwirrung im Hinblick auf Umweltkennzeichnungen zu herrschen. Gleichzeitig jedoch werden energische Maßnahmen gefordert.
- *Inkonsistente Schuldverschiebung:* Einerseits wird von großen Bevölkerungsteilen mangelndes Umweltverhalten und -bewusstsein bei anderen Menschen sowie sozialen Systemen (vorrangig bei Politik und Wirtschaft) beklagt. Von diesen wird ein konsequentes Verhalten erwartet. Andererseits zeigen die gleichen Untersuchungen, dass nur sehr wenig Vertrauen in die Wirksamkeit der Umweltgesetze und in die Lösungskonzepte von Parteien und Institutionen gesetzt wird.
- *Fortbestehende Kluft zwischen Bewusstsein und Verhalten:* In einer vertiefenden sozialwissenschaftlichen Analyse der Umfragen in den neunziger Jahren wurde auf der Basis von fünf Merkmalen des Umweltbewusstseins und fünf korrespondierenden Bereichen des (erfragten) Umweltverhaltens (allgemein und nach den Bereichen: Einkaufen und Konsum, Müll und Recycling, Energie- und Wassersparen, Auto und Verkehr) eine Typologie im Hinblick auf die systematischen Zusammenhänge von Umweltbewusstsein und Umweltverhalten erstellt (Preisendörfer 1999). Demzufolge sind etwa 10 Prozent der Bevölkerung als »Umweltignoranten« anzusehen, das heißt sie weisen unterdurchschnittliche Werte bei Bewusst-

sein und Verhalten auf. Je ein rundes Drittel wurden als »konsequente Umweltschützer« (mit überdurchschnittlichen Werten bei Bewusstsein und Verhalten), als »Umweltrhetoriker« (überdurchschnittliche Bewusstseins-, aber unterdurchschnittliche Verhaltenswerte) oder als »einstellungsungebundene Umweltschützer« (unterdurchschnittliche Bewusstseins-, überdurchschnittliche Verhaltenswerte) eingestuft. Die wesentlichen Variablen sind das Alter und das Geschlecht: Bei den Umwelteinstellungen erreicht die jüngste der unterschiedenen Altersgruppen (18- bis 30-Jährige) fast durchweg die höchsten Werte. Ganz anders stellen sich die Verhältnisse beim (selbst berichteten) Umwelverhalten dar; dort finden sich unter den Jüngeren deutlich mehr Umweltrhetoriker und deutlich weniger einstellungsungebundene Umweltschützer. Umgekehrt bei den älteren Befragten: Hier zeigt sich zwar ebenfalls eine Diskrepanz zwischen den Einstellungs- und den Verhaltenswerten, aber in der umgekehrten Richtung: Mit fortgeschrittenem Alter wird der Typ der »einstellungsungebundenen Umweltschützer« deutlich vorherrschender. Diese Menschen verhalten sich zwar (relativ) umweltfreundlich, gleichzeitig existieren aber offenbar viel Skepsis und viel Unkenntnis im Hinblick auf den ökologischen Diskurs. Ebenso interessant ist im Zusammenhang mit dieser Typologie das Geschlecht: Bei den Frauen sind der Typ Ignorant (6 Prozent zu 14 Prozent bei den Männern) und der Typ Rhetoriker weniger verbreitet (28 Prozent zu 36 Prozent); stattdessen gibt es deutlich mehr einstellungsungebundene (31 Prozent zu 25 Prozent) und Konsequente (35 Prozent zu 25 Prozent). Allerdings erreichten die Frauen beim umweltpolitischen Faktenwissen die deutlich niedrigeren Werte.

- *Nah/Fern-Differenz in räumlicher und zeitlicher Hinsicht:* Während die Umweltqualität in Deutschland mittlerweile als sehr positiv wahrgenommen wird (drei Viertel der Befragten bewerten sie als »sehr gut« oder »recht gut«) und die jeweilige lokale Umweltqualität von sogar noch etwas mehr Menschen so optimistisch eingeschätzt wird, besteht im Hinblick auf die globalen Umweltverhältnisse viel Skepsis: Hier geben 84 Prozent die Bewertung »eher schlecht« oder sogar »sehr schlecht« ab. Ähnliche Diskrepanzen bestehen beim Vergleich von Gegenwart und Zukunft: Über drei Viertel der Befragten glauben derzeit nicht, dass eine Gesundheitsbelastung durch Umweltprobleme zu befürchten sei – doch fast ebenso viele erwarten solche Belastungen in 25 Jahren.

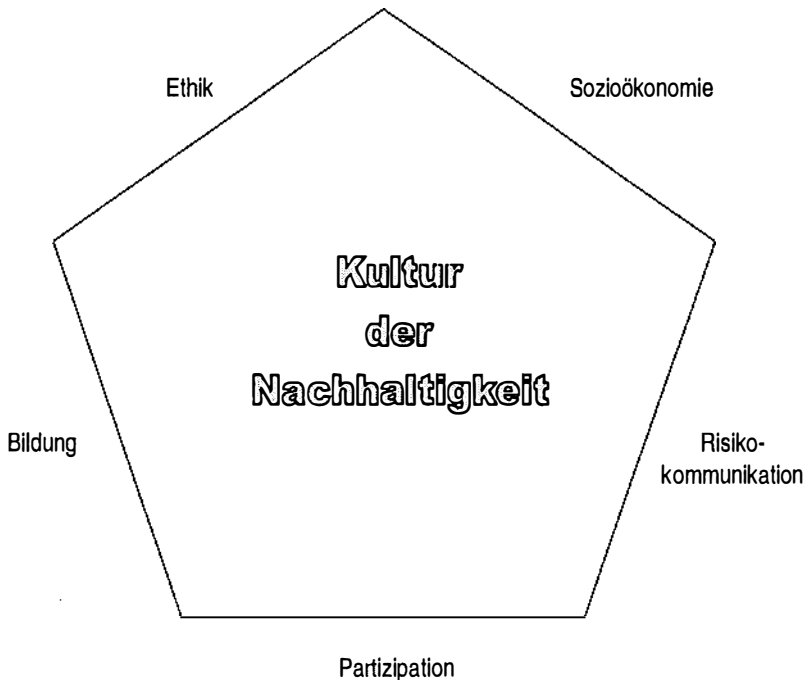
Bereits diese kurze Skizze von Umfragedaten macht deutlich, wie wenig die Notwendigkeiten und Chancen der Umwelt- und Nachhaltigkeitspolitik bislang als eine Aufgabe konstruktiver Zukunftsgestaltung vermittelt werden konnten. Es liegt auf der Hand, dass diese Situation weder für die Umweltpolitik noch für die Gegenwartskultur besonders förderlich sein dürfte. Vor allem scheint es bisher noch kaum gelungen zu sein, Zusammenhänge verstehbar sowie Wechselwirkungen nachvollziehbar zu machen. Aber ökologische Problemstellungen – wie auch Problemlösungen – zeichnen sich nun einmal wesentlich durch die generelle Vernetzung (»Retinität«) der einzelnen Fakten und Faktoren aus; die Fähigkeit zum integrativen Denken

ist hier besonders wichtig. Daher wird für die (Neuorientierung der) Umweltbildung die »Retinität als Schlüsselqualifikation« hervorgehoben (Michelsen 2001: 103).

In der bislang vorherrschenden Art der Umweltkommunikation fand dies noch keine hinreichende Berücksichtigung – die oben erwähnten Umfragedaten belegen das deutlich genug. Eine der Ursachen liegt sicherlich darin, dass die Sozial- und Kulturwissenschaften noch immer eine randständige Rolle in der ökologischen Diskussion spielen, obwohl sie längst vielfältige Potenziale für eine bessere Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes erarbeitet haben (vgl. z. B. UBA 2001).

Kultur als »vierte Dimension« des Nachhaltigkeitsleitbildes?

Eine besondere Schwierigkeit in der gegenwärtigen Umweltkommunikation ergibt sich unseres Erachtens vor allem dadurch, dass noch immer ein deutliches Auseinanderfallen der einzelnen Themen- und Problemstellungen festzustellen ist. Diese grundlegende Problematik möchten wir mithilfe eines Schemas verdeutlichen (vgl. auch Wehrspaun/Schoembs 2002).



Außerhalb dieser Figur, einem Pentaprisma, werden mittels zentraler Begriffe fünf grundlegende umweltpolitische Aufgabenstellungen für die Umweltkommunikation benannt, die alle aus der Agenda 21 sowie den meisten ihr folgenden umweltpoliti-

schen Programmatiken – sei es aus amtlicher oder zivilgesellschaftlicher (z. B. verbandlicher) Quelle – herzuweisen sind (vgl. auch UBA 1998). Folglich kann im Hinblick auf diese Aufgabenstellungen von einem großen Konsens im Grundsätzlichen ausgegangen werden. Der innere Zusammenhang zwischen ihnen ist sehr hoch – im Grunde handelt es sich um verschiedene Aspekte derselben Sache: Die Verankerung einer Umwelthethik im Alltagsverhalten ist eine Voraussetzung für die Umstellung auf dauerhaft-umweltgerechte und global verallgemeinerbare Produktions- und Konsummuster (die sozialökonomische Aufgabenstellung). Deren Durchsetzung und Verallgemeinerung bilden einen Beitrag zur Versachlichung der Risikokommunikation. Ohne eine Erprobung und Institutionalisierung neuer Partizipationsformen wird diese allerdings kaum funktionieren. Dazu ist wiederum die Weiterentwicklung von Umweltaufklärung, -beratung und -bildung zu einer umfassenden Bildung für Nachhaltige Entwicklung von grundlegender Bedeutung.

Im Schema sind die entsprechenden Stichwörter außerhalb der Figur angeordnet, um zu symbolisieren, wie die jeweiligen Diskussionen heute unserer Einschätzung nach in der Tat laufen: unkoordiniert, nebeneinander her, aneinander vorbei, nicht selten sogar gegeneinander abgeschottet, kurz: alles andere als integrativ orientiert. Eben deswegen funktionieren sie offenbar so schlecht. Und das wiederum verhindert, dass das Leitbild der Nachhaltigkeit als solches wirklich zur Geltung kommen kann.

Anders wäre das, wenn die entsprechenden Diskussionen in den Rahmen einer Kultur der Nachhaltigkeit eingebunden wären: Dann könnten die einzelnen Diskurse sich wechselseitig befruchten, sie wären – im Kontext des Schemas sozusagen von außen in die Figur hinein verschoben – nurmehr als bestimmte Aspekte eines inneren und systemischen Zusammenhangs erkennbar. Die praktischen Fortschritte im einen Bereich könnten als Bedingungen der Möglichkeit für weitere Fortschritte in den anderen Bereichen wirksam werden.

Allerdings stellen sich damit nun neue Fragen: Wie kann eine Kultur der Nachhaltigkeit, der solch anspruchsvolle integrative Funktionen zuzutrauen wären, erreicht werden? Und, noch vorgelagert: Was wäre darunter zu verstehen?

Zunehmend wird anerkannt und programmatisch gefordert, dass die Nachhaltigkeitsdebatte um die kulturelle Dimension erweitert werden müsse, denn bei der Umorientierung zur Nachhaltigkeit »spielen ... auch soziale und kulturelle Aspekte eine große Rolle«, wie der von der Bundesregierung speziell für die Zwecke einer verbesserten Nachhaltigkeitskommunikation eingerichtete *Rat für Nachhaltige Entwicklung* in seinem »Dialogpapier« feststellt (RNE 2001: Zf. 1.4).

Doch die Frage, wie die besagte Erweiterung der Nachhaltigkeitsdebatte konkret aussehen könnte, ist noch völlig offen. Bezüglich der Forderungen des »Tutzinger Manifests«, Künstler und Kulturschaffende stärker in die Agendaprozesse einzubeziehen, kann ein prinzipieller Konsens unterstellt werden, da diese Prozesse (Selbstverständigungs-)Diskurse auf allen Ebenen mit möglichst breiten Bevölkerungskreisen vorsehen. Hier liegen die aktuellen Schwierigkeiten nur in der konkreten Aktivierung – wie bei (fast) allen anderen Bevölkerungskreisen auch.

Allerdings ist mit dem Einbezug der Kultur als einer eigenständigen Dimension in die Nachhaltigkeitsdebatte in der Regel erheblich mehr gefordert. Gemäß dem in der aktuellen Umweltkommunikation am weitesten verbreiteten Verständnis soll sich dabei das Magische Dreieck (Simonis 1995) der zukunftsfähigen Entwicklung entsprechend erweitern. Dieses magische Dreieck besteht aus Ökologie, Ökonomie und dem Sozialen als den drei grundlegenden Dimensionen der Nachhaltigkeit. Damit soll verdeutlicht werden, dass (a) der Schutz der Ökosphäre, (b) eine stabile wirtschaftliche Entwicklung und (c) die gerechte Verteilung der Lebenschancen als gesellschaftliche Zielsetzungen in eine Balance zu bringen sind oder, anders ausgedrückt, dass die für die Umorientierung anzustrebenden technischen sowie sozioökonomischen Innovationen allen drei genannten Zielsetzungen gleichzeitig gerecht werden müssen.

Diesem dreidimensionalen Verständnis soll nun die Kultur gemäß der oben angesprochenen Erweiterungsforderung als vierte Dimension hinzugefügt werden. Manchmal wird auch von der institutionellen Dimension gesprochen, um welche das Nachhaltigkeitsdreieck zu ergänzen wäre. Solche Differenzierungen können wir hier vernachlässigen, denn wichtiger ist ein anderer Sachverhalt: die zunehmende Verbreitung der so genannten Säulentheorie zur Umschreibung der genannten Dreiecktheorie. Mittlerweile stellt diese Säulentheorie der Nachhaltigkeit einen wesentlichen Bezugspunkt im »politiknahen Diskurs« dar, obwohl sie »nicht einer systematischen Reflexion entnommen«, sondern »historisch gewachsen« ist (Kopfmüller u. a. 2001: 47). Mit erheblichen Konsequenzen für die Umweltkommunikation: Während im Bild des Magischen Dreiecks noch die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Dimensionen der Nachhaltigkeit betont werden, scheinen Säulen für sich allein stehen können – jedenfalls wenn sie kein reales Gebäude zu stützen haben –, und so lässt sich mit der Säulentheorie suggerieren, dass das Ökonomische jenseits des Sozialen und des Ökologischen gedacht werden könne, als ob soziale Stabilität und Umweltverträglichkeit für das (erfolgreiche) Wirtschaften sekundär oder gar irrelevant seien.

In der Folge konnte sich der (Interessen-)Streit vor allem um die (politische) Gewichtung der jeweiligen Säulen drehen. Allzu oft geriet die Ökologie dadurch wieder in eine längst überwunden geglaubte Begründungsnot gegenüber Problemlagen wie Standortsicherung und Lebensqualitätserhaltung. Damit wurde das Nachhaltigkeitsleitbild gerade in den Augen vieler Umweltengagierter zu einer Art diskursiver Ruine – was die aktuelle Krise der Umweltkommunikation zu einem Gutteil mit erklären kann, was aber keineswegs dem Leitbild als solchem geschuldet ist. Blickt man in die zentralen Dokumente der ökologischen Diskussion, stellt man leicht fest, dass vor allem die Agenda 21 das Programm eines globalen, die Entwicklungsländer wie die Industriegesellschaften gleichermaßen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, betreffenden Kulturwandels darstellt. Besonders deutlich wird das im Teil III der Agenda 21 (»Stärkung der Rolle wichtiger Gruppen«).

Folglich kann es, wenn der Begriff einer Kultur der Nachhaltigkeit wirklich ernst genommen werden soll, nicht um eine bloße Erweiterung der Dimensionen- oder

gar der Säulentheorie der Nachhaltigkeit gehen. Die eigentliche Herausforderung besteht darin, die instrumentalistischen Verengungen zu überwinden, welche die Umweltkommunikation mittlerweile kennzeichnen.

Kultur und Nachhaltigkeit – eine schwierige Beziehung?

Daher wird die Umweltkommunikation auf Dauer nicht umhinkönnen, sich den Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten des kulturellen Wandels zu stellen. Das setzt freilich voraus, die Beziehungen zwischen dem Kultur- und dem Nachhaltigkeitsbegriff so weit zu klären, dass hinreichend konsistent und sinnvoll über diese Beziehung – und ihre zukünftig anzustrebende Ausgestaltung – diskutiert werden kann. Dazu sind in letzter Zeit einige Konzepte entstanden, die allerdings alle noch nicht sehr weit ausgearbeitet wurden.

Sehr umfassend setzt beispielsweise das unter anderem von Julian Nida-Rümelin verwendete Konzept der Kulturverträglichkeit an. Dieses wird als ein normatives Prinzip definiert, das bei der Bewertung der soziokulturellen Dynamik in einer hierarchischen Abhängigkeitsbeziehung zu anderen normativen Ebenen stehen soll: »Die Kulturentwicklung muss umweltverträglich sein, die Sozialentwicklung kulturverträglich und die Wirtschaftsentwicklung sozialverträglich.« (Nida-Rümelin 2001: 8)

Das klingt zunächst sehr attraktiv, denn eine Chance der Objektivierbarkeit dieser (neuen) Nachhaltigkeitsdimension scheint sich abzuzeichnen. Diese könnte dadurch geleistet werden, dass Kriterien definiert werden, die erfüllt sein müssen, wenn die Kulturverträglichkeit von wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen bestätigt werden soll. Tatsächlich ist das Konzept vor allem im Kontext eines ethisch-ökologischen Rankings von Kapitalanlagen entwickelt worden (»Frankfurt-Hohenheimer Leitfaden«, vgl. Hoffmann 2001).

Nun ist es eine Sache, die Investition des (eigenen) Geldes an bestimmte ethische Maßstäbe zu binden, eine ganz andere Sache hingegen ist die generelle Beurteilung der soziokulturellen Dynamik nach solchen Maßstäben. Wer sollte diese vornehmen – und mit welcher Verbindlichkeit? Die zu solchen und ähnlichen Fragen zurzeit vorliegenden und diskutierten Verfahrensvorschläge (etwa der, durch so genannte Wertbaumanalysen ein System der in der jeweils betroffenen Bevölkerung real existierenden Werthaltungen zu konstruieren, von dem bei den jeweiligen Verträglichkeitsprüfungen ausgegangen werden kann) können bislang nur wenig überzeugen.

Sozusagen am anderen Extrem stehen Diskursvarianten, welche die kulturelle Dimension von Nachhaltigkeit von vornherein als Frage der (subjektiven) Ästhetik auffassen, zum Beispiel als Verbindung von Schönheit und zukunftsfähigen Lebensstilen. Aber was ist hier unter »Schönheit« zu verstehen? Möglich ist eine rein negative Bestimmung: als Kampf und Protest gegen das »ausufernde Anti-Schöne« (Sachs 1998: 7), das Zerstörerische, Bedrohliche, Hässliche (an) der industriegesellschaftlichen Entwicklung.

Aber auch hier liegen teilweise massive ethische Probleme verborgen, und zwar deswegen, weil gemäß einer solchen Konzeption rein subjektive Empfindungen als

Begründungsbasis für Werturteile herangezogen werden (sollen). Dementsprechend gering muss die intersubjektive Verbindlichkeit ausfallen. Zudem entsteht die stete Gefahr des Beifalls von der falschen Seite: Wer kann ausschließen, dass gerade die ökologisch motivierten Innovationen für manche Bevölkerungskreise als Exempel für Hässlichkeit herhalten müssen? Von anderen Möglichkeiten des Missbrauchs einer ästhetisch begründeten Ethik (wie sie in der Geschichte des 20. Jahrhunderts bekanntlich gerade in den totalitären Regimen eine wichtige Rolle gespielt hat) ganz zu schweigen ...

Weder die Objektivierung der kulturellen Dimension durch Aufstellung von Verträglichkeitsbedingungen noch deren Subjektivierung mittels Bezug auf Gefühlsqualitäten kann auch nur ansatzweise überzeugen. Das führt erneut zu der Frage, ob die Rede von der Kultur als vierter Dimension viel Sinn macht. Gilt es nicht viel eher, die Kultur als eine Art Schwerpunkt des Nachhaltigkeitsleitbildes aufzufassen? (Vgl. Kurt/Wehrspau 2001.) Mit dieser Metapher ist nur gemeint, dass der Kultur eine generelle Integrationsfunktion im Hinblick auf die Leitbildvermittlung zugeschrieben werden könnte.

Insofern würde die Kultur der Nachhaltigkeit vor allem in der steten Arbeit daran bestehen, das Leitbild der Nachhaltigen Entwicklung in alle gesellschaftlichen und kulturellen Handlungssysteme zu integrieren. Denn erst wenn in allen sozialen Funktionssystemen, also zum Beispiel in Wirtschaft, Wissenschaft, Technik, Recht, Politik, Kunst, Publizistik, Unterhaltungsindustrie, der Bezug auf die und die Orientierung an der Nachhaltigkeit zur Selbstverständlichkeit geworden sind, wird das Nachhaltigkeitsleitbild auch in der Alltagskommunikation und im Alltagsverhalten zu einem echten Bezugspunkt der Orientierungen werden können. In der Sprache der soziologischen Systemtheorie ausgedrückt: Auf diese Weise würde dem Nachhaltigkeitsleitbild die Funktion eines Codes zukommen (vgl. Wehrspau/Wehrspau 2002). Die Kultur der Nachhaltigkeit wäre dann nichts anderes als die – sowohl lebensweltliche als auch funktionssystemspezifische – »Veralltäglicung« der Nachhaltigkeitsorientierung.

Allerdings steht einem solchen Verständnis der heute vorherrschende alltags-sprachliche Kulturbegriff massiv entgegen. Und zudem lässt sich fragen, ob die Gesellschaft dafür nicht längst viel zu komplex geworden ist.

Im Hinblick auf die zweite Frage fällt zunächst auf, dass nicht zufällig heute ganz besonders die Sozialwissenschaften oft sehr skeptisch sind, was die Möglichkeiten eines solchen allgemeinen Kulturwandels im Sinne des Nachhaltigkeitsleitbildes betrifft. Das ist sicherlich einer der wesentlichen Gründe dafür, dass die Auseinandersetzung mit diesem Leitbild (und mit der ökologischen Frage überhaupt) in den Sozialwissenschaften bis heute so randständig geblieben ist.

Weitgehend unumstritten innerhalb der sozialwissenschaftlichen Diskussion sind folgende allgemeine Trends in der Entwicklung hin zur Industriegesellschaft und deren Weiterentwicklung zur heutigen (Umbruch-)Situation:

- *funktionale Differenzierung der gesellschaftlichen Teilsysteme*: fortschreitende Arbeitsteilung und Spezialisierung im Berufsleben, Säkularisierung, Positivierung des Rechts usw.;
- *Pluralisierung der Lebenslagen und -formen*: Veralten der traditionellen Klassen- und Schichtenmodelle zur Abbildung sozialer Ungleichheit, Aufspaltung der Gesellschaft in soziale Milieus;
- *Individualisierung der Lebensstile und Selbstverständnisse*: Akzeptanz persönlicher Arrangements im Zusammenleben, Bedeutungsgewinn des Freizeitverhaltens, vielerlei Subkulturen nebeneinander mit relativ offenen Zugangschancen.

Diese Trends haben dazu geführt, dass sich die subjektiven Gestaltungsspielräume im Alltagsleben beträchtlich erhöht haben. In den modernen Industriegesellschaften gibt es folglich keinen kulturellen Mittelpunkt mehr, der als allgemeiner Bezugspunkt der Orientierungen und Lebensentwürfe fungieren würde. Jeder ernst zu nehmende Versuch einer Vermittlung des Nachhaltigkeitsleitbildes muss von dieser komplexen soziokulturellen Situation ausgehen.

Als weitere Schwierigkeit kommt der oben angesprochene Umstand hinzu, dass die dominante alltagssprachliche Verwendungsweise des Begriffes »Kultur« in der Gegenwartsgesellschaft ein sehr enges Verständnis impliziert: Die Kultur wird meistens der Technik, Wirtschaft und Politik, aber auch den Konsummustern gegenübergestellt – gewissermaßen als eine Art Realitätsbereich eigener Art und eigenen Rechts. Der Kulturteil (das Feuilleton) in den Zeitungen und Zeitschriften der (gehobenen) Publizistik befasst sich zumindest vorrangig, oft genug ausschließlich mit Literatur und Theater, Kunst, Museen sowie allgemeinen ästhetischen Überlegungen.

Dieses sehr enge Verständnis von Kultur – das in aller Regel sehr stark mit bestimmten Bewertungen verbunden ist, wenn beispielsweise von Wohnkultur oder Esskultur die Rede ist, und zwar in Abgrenzung gegenüber dem Massenkonsum in diesen Bereichen – hängt innerlich sehr stark mit den oben genannten Basistrends der Industriegesellschaftlichen Entwicklung zusammen: Im Kontext der funktionalen Ausdifferenzierung von gesellschaftlichen Teilsystemen ist auch ein Kultur- (und Kunst-)»Betrieb« entstanden, in dem eigene Kriterien für Wichtigkeit und Fortschritt entwickelt wurden. Dabei kommt der Idee (bzw. dem Code, s. o.) der Autonomie eine wesentliche Bedeutung zu, sowohl im Hinblick auf die Selbstbestimmung der Subjekte als auch in Bezug auf die systemspezifischen Geltungskriterien (»Autonomie der Kunst«). Ökologische Kriterien spielen dabei weder in den faktischen Diskussionen eine nennenswerte Rolle noch kann, was diese betrifft, von einer leichten Anschlussfähigkeit an die vorherrschenden Autonomiebegriffe der (klassischen) Moderne ausgegangen werden.

Fasst man die Überlegungen dieses Abschnittes zur Beziehung zwischen (den Begriffen) »Kultur« und »Nachhaltigkeit« zusammen, so ist der Eindruck kaum von der Hand zu weisen, dass es sich in der Tat um eine äußerst schwierige Beziehung zu handeln scheint. Die Kultur der gegenwärtigen hoch entwickelten Industriegesellschaften ist offenbar bereits auf der konzeptionell-theoretischen Ebene nur sehr

schwer mit dem Gedanken der Nachhaltigen Entwicklung zu vereinbaren. Daher werden einerseits die oben skizzierten Trends der Umweltkommunikation – und ihre innere Widersprüchlichkeit – verständlich, andererseits aber auch der Umstand, dass sich in der Fachdiskussion der letzten Zeit die Auseinandersetzung mit der – rein instrumentalistisch orientierten – Säulentheorie so sehr in den Vordergrund geschoben hat.

Design von Nachhaltigkeit – Design für Nachhaltigkeit

Allerdings ist diese Skizzierung von Schwierigkeiten unseres Erachtens kein Grund für allzu viel Skepsis. Unsere Kultur befindet sich heute ohnehin in einem rasanten Veränderungsprozess, der durch so genannte Megatrends wie Globalisierung, Übergang zur Informationsgesellschaft oder Umbrüche in den Arbeitsformen und sozialen Sicherungssystemen gekennzeichnet ist. Ein tief greifender Wandel unserer Gegenwartskultur wird auf jeden Fall stattfinden; es geht längst nicht mehr um ein Ob, sondern nur noch um das Wie.

Somit wird es vor allem darauf ankommen, die konstruktiven Potenziale des Nachhaltigkeitsleitbildes und einer allgemeinen Kultur der Nachhaltigkeit für eben diese Umbruchsituation deutlich zu machen. Was sich bisher an Schwierigkeiten zeigte – der Instrumentalismus der vorherrschenden Art der Umweltkommunikation (Stichwort Säulentheorie), die Nichtexistenz einer nennenswerten Diskussion von Konzepten wie Kulturverträglichkeit, das verengte Kulturverständnis einer durch Spezialisierung, Pluralisierung und Individualisierung gekennzeichneten Gesellschaft usw. – kann auch als Chance für den umfassenden Paradigmenwechsel gesehen werden, der nach allgemein geteilter Auffassung mit der Durchsetzung von Nachhaltigkeitsorientierungen verbunden sein muss.

Unbestritten ist, dass der vom Nachhaltigkeitsleitbild geforderte Paradigmenwandel sich nicht nur auf die ökologischen oder wirtschaftspolitischen Fragen beschränken kann, sondern die Kultur in ihrer ganzen Breite erfassen muss. Ebenso wenig kann es nur darum gehen, die Grundsätze der (Umwelt-)Ethik in allen Handlungsbereichen und Bedürfnisfeldern zur Geltung zu bringen. Darüber hinaus ist ein Paradigmenwandel innerhalb der ethischen Diskussion selber nötig. Denn alle bisherige Ethik kann dem heute geforderten »Prinzip Verantwortung« schon deswegen nicht gerecht werden, weil die Ethik bisher nur auf kurzzeitige Handlungsfolgen bezogen war – wohingegen das, was unter den heutigen technischen Bedingungen möglich ist, »nicht seinesgleichen in vergangener Erfahrung« hat (Jonas 1979: 7).

Ebenso groß ist die Herausforderung im Blick auf die Überwindung der »Naturvergessenheit« in unserer Kultur. Die »Entsinnlichung im Mensch-Natur-Verhältnis durch die Naturwissenschaften« (vgl. Altner 1991: Kap. 1) ist nicht einfach rückgängig zu machen, auch wenn sie sich immer wieder als eine grundlegende Schwierigkeit für ökologische Orientierungen im Alltag erweist. Dass die Erinnerung an die Ästhetik der Romantik und ein eher gefühlsbasiertes Streben nach Ganzheitlich-

keit nicht ausreichen, gehört zu den grundlegenden Erfahrungen, die in der Umweltkommunikation des letzten Jahrzehnts gemacht wurden und die überhaupt erst dazu geführt haben, dass der Nachhaltigkeitsbegriff in den Vordergrund der (Fach-)Debatten gerückt ist.

Innerhalb der Umweltpolitik sind daher im letzten Jahrzehnt Begriffe wie »Umwelt-Strukturpolitik« (Michelsen 1998) oder »ökologische Modernisierung« (Jänicke 1993) zunehmend wichtig geworden. Wesentlich sind:

- eine konstruktiv-gestaltende (und nicht nur vermeidende) Umweltpolitik,
- ein (damit verbundenes) Verständnis von der notwendigen Permanenz der Anstrengungen und, ganz wesentlich:
- Immer geht es dabei auch um ein neues Politikmodell, um ein neues, dezidiert partizipatives Staatsverständnis – bis hin zum Verständnis des Staates als Moderator von zivilgesellschaftlichen Selbstorganisationsprozessen, der sozusagen nur noch die Zielvorgaben festsetzt (Umweltqualitäts- und Umwelthandlungsziele) und die Einhaltung der Spielregeln für Wirtschaftsordnung und gesellschaftliches Zusammenleben überwacht (vgl. z. B. Jänicke 2001).

Eben daher werden zurzeit die Möglichkeiten für »Neue strategische Allianzen« oder »Neue Akteurskooperationen« intensiv diskutiert, wobei immer gemeint ist, dass Politik, Wissenschaft, Verwaltung und die aufgeschlossenen Teile der Wirtschaft und des Handels gemeinsam neue Wege zur Beeinflussung des Verbraucherverhaltens suchen sollen.

Schließlich ist heute – ebenfalls wichtig für ein ernst zu nehmendes Konzept für den Paradigmenwandel – eine Internationalisierung und damit eine gewisse politische Entgrenzung gerade in der Umweltpolitik unvermeidbar: Eine »Weltumweltpolitik« (Simonis 1999) ist im Entstehen, da zum einen die Entwicklung der Kulturen dem Globalisierungsprozess ausgesetzt ist, zum anderen gerade die aktuellen Umweltprobleme durch eine »Krisenglobalisierung« (vgl. UBA 2001) gekennzeichnet sind, da sie – im vollen Wortsinne – von Natur aus eine globale Erscheinungsform haben. (Stichwörter: Treibhauseffekt, Ozonloch, Biodiversitätsreduktion usw.)

Folglich bedeutet Nachhaltigkeitspolitik längst viel mehr als nur den Schutz von Umwelt und Natur. Ein solch passives, menschliche Einwirkungen auf die Umwelt möglichst minimierendes Verständnis ist vergangenheitsorientiert und daher der heutigen Umbruchsituation kaum gewachsen. Stattdessen wäre zu lernen, dass eine »Politik der Natur« (Latour 2001) sich an der Zukunft orientieren muss und kann. Nötig wäre freilich eine Neufassung des Fortschrittsbegriffes. Eine Balance gilt es zu finden zwischen Handeln und Unterlassen, Bremsen und Beschleunigen, Dulden und Intervenieren ...

Umweltpolitik als aktiver (Zukunfts-)Gestaltungsprozess – ein solches Verständnis birgt neue Chancen für die Umweltkommunikation und damit für die Vermittlung des Nachhaltigkeitsleitbildes, vorausgesetzt die Umweltkommunikation würde sich wirklich konsequent auf dieses Verständnis – und seine Implikationen – aus-

richten. Eine der daraus abzuleitenden – und nahe liegenden – Folgerungen wäre: Nachhaltigkeit braucht ein Design.

Es liegt auf der Hand, dass dieses einer wissenschaftlich-instrumentellen Basis bedarf, aber darin keineswegs aufgehen darf. Ebenso wichtig ist die kulturell-ästhetische Funktion. Darüber hinaus muss dieses Design integratives Denken anregen und ermöglichen und nicht zuletzt die Chancen des Paradigmenwandels befördern können.

Das »Design von Nachhaltigkeit« wäre zu unterscheiden vom »Design für Nachhaltigkeit«. Das erstgenannte ist unter Stichwörtern wie »EcoDesign« oder »Design for Environment« ein inzwischen anerkannter Begriff der internationalen Umweltpolitik, namentlich im Kontext des neuen Ansatzpunktes einer »Integrierten Produktpolitik«. Dabei geht es darum, die (negativen) Umweltwirkungen von Produkten und Dienstleistungen im Rahmen von deren gesamtem Lebenszyklus (Planung, Herstellung, Vermarktung, Gebrauch und Entsorgung) zu minimieren. Wesentlich ist hier also die systemische oder integrative Betrachtung des Produktions- und Konsumprozesses, die dazu führen soll, dass das Vorsorgeprinzip der Umweltpolitik bereits in der Planungsphase bei der Entwicklung von Produkten und Dienstleistungen zur Geltung kommt.

Diese Art eines (integrativen) »Designs von Nachhaltigkeit« ist naturgemäß in erheblichem Maße davon abhängig, ob es gelingt, die für eine solche Vorgehensweise nötigen Kooperationen zu initiieren. Unabdingbar sind diese entlang der so genannten Wertschöpfungskette (also zwischen den Produzenten verschiedener Stadien der Herstellung und Vermarktung) und zwischen Angebot und Nachfrage. Denn was helfen umweltoptimierte Angebote auf den Märkten, wenn sie keine Abnehmer finden?

Diese Frage – und der Umstand, dass die Nachfrage in diesem Bereich zurzeit einen grundsätzlichen Engpassfaktor bildet – gibt einem ebenfalls neuen umweltpolitischen Handlungsfeld einen (gewissen) Auftrieb, das (meistens) unter dem Titel »Förderung nachhaltiger Konsummuster« abgehandelt wird (vgl. z. B. UBA 2002). Hier lokalisieren wir den Begriff »Design für Nachhaltigkeit«. Dabei geht es vor allem um die Förderung einer allgemeinen Kooperationskultur sowie um die Ästhetik der nachhaltigkeitsorientierten Lebensstile. Beides ist eine im Wesentlichen kulturelle Aufgabe.

Kultur(politik) als Antriebskraft für Nachhaltigkeitsorientierungen

Der in der Kultur der modernen Industriegesellschaft herrschende Instrumentalismus – nicht nur in der Umweltkommunikation – und die damit einhergehende Verengung des Kulturbegriffes haben ihre beträchtlichen Kosten und Nachteile. Nicht zuletzt der grundlegende Mangel an positiven Zukunftserwartungen gehört dazu, den – unter anderem – die Umfragen zum Umweltbewusstsein immer wieder zu Tage fördern.

Folglich könnte es die Aufgabe der Kultur(politik) sein, sowohl diese Nachteile als auch die Möglichkeit von Alternativen immer wieder ins öffentliche Bewusstsein zu heben. Die Funktion der Kunst könnte darin bestehen, für Diskursinnovationen zu sorgen: neue Symbole zu kreieren, welche die in den Nachhaltigkeitsorientierungen verborgenen Autonomiepotenziale deutlich machen. Und sich gleichzeitig auf die Suche nach einem Begriff von Autonomie zu begeben, der der Nachhaltigkeit nicht entgegensteht, sondern als (alltagsweltliche) Konkretisierung des Prinzips Verantwortung verstanden werden kann.

Grundlegend könnte diejenige kulturelle Neuorientierung werden, die Ulrich Beck (1993) – im Anschluss an das künstlerische Programm Kandinskys – als das »Und« umschrieben hat: Akzeptanz von Pluralismus und kultureller Vielfalt sowie Gelassenheit in der Lebenskunst, und das im Gegensatz zum »Entweder-oder« der klassischen Moderne, die auf Eindeutigkeit, grundsätzliche Berechenbarkeit und Unwiderlegbarkeit aus war.

Einmal in Gang gesetzt, könnte eine Kultur der Nachhaltigkeit sich vor allem selber fördern. Dies dadurch, dass – wenn das Nachhaltigkeitsleitbild in hinreichender Weise als Code fungiert (s. o.) – der Kultur- und Paradigmenwandel seinen eigenen Elementen eine neue Form verleiht.

Am Beispiel der Figur des Pentaprismas (s. o.) lässt sich illustrieren, was damit gemeint ist: Als Teilaspekt einer Kultur der Nachhaltigkeit würde jede der unterschiedenen umweltpolitischen Aufgabenstellungen einen etwas anderen Akzent erhalten – und zwar durch die Integration mit den anderen Problembereichen. Die Umweltethik zum Beispiel muss nicht mehr als Aufforderung zum Verzicht auf Lebensqualität erscheinen, wenn sie mit einer vernünftigen Form der Risikokommunikation verknüpft wird, die Zukunftsängste mindern helfen kann. Die Umstellung auf nachhaltige Produktions- und Konsummuster wird viele Produkte teurer machen und manche Wünsche schmälern müssen. Die Möglichkeiten einer vermehrten sozialen und politischen Partizipation können das nicht nur kompensieren, sie können einen Hauptzweck des Wirtschaftens und Konsumierens, die Erringung sozialer Anerkennung, sogar deutlich besser erfüllen. In der Umweltbildung kann ein pädagogisches Konzept, das konsequent auf die Vermittlung von Gestaltungskompetenz setzt, dazu benutzt werden, nicht nur das inzwischen reichlich angestaubte Image der Umweltbildung gehörig aufzupolieren, sondern weit darüber hinaus neue Impulse in die Bildungslandschaft zu tragen (vgl. de Haan/Harenberg 2001).

Daher sollte es weniger um die Frage gehen, wie die Kultur der Nachhaltigkeit konkret aussehen könnte und sollte, als darum, welche Reformpotenziale das Nachhaltigkeitsleitbild für die diversen gesellschaftlichen Systeme und Diskurse bereithält. Da Reformen auf das Verständnis der Menschen und auf die Verständigung mit ihnen angewiesen sind, sollten die genannten Potenziale zunächst als Aufgaben kultureller Gestaltung angegangen werden.

Literatur

- Altner, Günter (1991): *Naturvergessenheit. Grundlagen einer umfassenden Bioethik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Beck, Ulrich (1993): *Die Erfindung des Politischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BMU/UBA (Bundesumweltministerium/Umweltbundesamt) (2000): *Umweltbewusstsein in Deutschland 2000* (www.umweltbewusstsein.de)
- Haan, G. de/Harenberg, D. (2001): »Gestaltungskompetenz für Nachhaltige Entwicklung«, in: UBA (Umweltbundesamt) (Hrsg.) (2001): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Berichte 4/01), S. 342-352
- Hoffmann, J. (2001): *Das Projekt Ethisch-Ökologisches Ranking und seine Wirkung am Kapitalmarkt* (www.phil.uni-sb.de/projekte/imprimatur/2001/imp010503.html)
- Jänicke, Martin (1993): »Ökologische und politische Modernisierung in entwickelten Industriegesellschaften«, in: Prittowitz, V. v. (Hrsg.): *Umweltpolitik als Modernisierungsprozess*, Opladen: Leske + Budrich. S. 15-30
- Jänicke, Martin (2001): »Vom instrumentellen zum strategischen Ansatz. Umweltpolitische Steuerung im Lichte der Politikanalyse«. in: UBA (Umweltbundesamt) (Hrsg.) (2001): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Berichte 4/01), S. 63-79
- Jonas, Hans (1979): *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt am Main: Insel
- Kopfmüller, J. u. a. (2001): *Nachhaltige Entwicklung integrativ betrachtet. Konstitutive Elemente, Regeln, Indikatoren*, Berlin: edition sigma
- Kurt, Hildegard/Wehrspaun, Michael (2001): »Kultur: Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes«, in: *GAIA*, Heft 1, S. 16-25
- Latour, Bruno (2001): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Zweite Moderne)
- Michelsen, Gerd (1998): »Umweltpolitik und Umweltbildung«, in: Beyersdorf, M. u. a. (Hrsg.): *Umweltbildung. Theoretische Konzepte, empirische Erkenntnisse, praktische Erfahrungen*, Neuwied: Luchterhand, S. 13-19
- Michelsen, Gerd (2001): »Bildung für Nachhaltige Entwicklung. Eine neue Phase der Umweltbildung«, in: Michelsen, G./Simonis, U. E./de Witt, S. (Hrsg.): *Ein Grenzgänger der Wissenschaften. Festschrift für Günter Altner*, Berlin: edition sigma, S. 93-105
- Nida-Rümelin, Julian (2001): »Partizipation im Kulturbetrieb«, in: Jerman, Tina (Hrsg.): *Zukunft(s)formen. Kultur und Agenda21*, Essen: Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56), S. 7-9
- Preisendörfer, P. (1999): *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland*, Opladen: Leske + Budrich
- RNE (Rat für Nachhaltige Entwicklung) (2001): www.nachhaltigkeitsrat.de/dialog/dialogforum
- Sachs, Wolfgang (1998): »Schön nachhaltig – nachhaltig schön?«, in: *Toblacher Gespräche 1998: Schönheit. Zukunftsfähig leben. Toblacher Gespräche 1998*, Toblach: Ökoinstitut Südtirol, S. 7-11

- Simonis, Udo E. (1995): »Sustainable Development«: Herausforderung für die Ökonomie – Perspektive für die Menschheit«, in: *Vom Wissen zum Handeln. Neues aus dem Bundes-Umweltwettbewerb*, Nr. 4, S. 4-7
- Simonis, Udo E. u. a. (1999): *Weltumweltpolitik. Grundriss und Bausteine eines neuen Politikfeldes*, Berlin: edition sigma (1. Auflage 1996)
- UBA (Umweltbundesamt) (Hrsg.) (1998): *Angewandte sozialwissenschaftliche Umweltforschung. Konzeptionelle Überlegungen und Forschungsfragen*, Berlin: Schriftenreihe der UNESCO-Verbindungsstelle für Umwelterziehung im Umweltbundesamt.
- UBA (Umweltbundesamt) (Hrsg.) (2001): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Berichte 4/01)
- UBA (Umweltbundesamt) (Hrsg.) (2002): *Nachhaltige Konsummuster. Ein neues umweltpolitisches Handlungsfeld als Herausforderung für die Umweltkommunikation. Mit einer Zielgruppenanalyse des Frankfurter Instituts für sozial-ökologische Forschung*, Berlin: Erich Schmidt (im Druck).
- Wehrspaun, Michael/Schoembs, Harald (2002): »Die ›Kluft‹ zwischen Umweltbewusstsein und Umweltverhalten als Herausforderung für die Umweltkommunikation«, in: Beyer, A. (Hrsg.): *Fit für Nachhaltigkeit? Biologisch-anthropologische Grundlagen einer Bildung für Nachhaltige Entwicklung*, Opladen: Leske + Budrich (im Druck)
- Wehrspaun, Ch./Wehrspaun, Michael (2002): *Von der Paradoxie des Fortschritts zum unvermittelten Leitbild*, Paper FS II 02-402 des Wissenschaftszentrums Berlin für Sozialforschung (erscheint Herbst 2002 im *Jahrbuch Ökologie 2003*, München: Beck.)

FINIS e. V. Freies Institut für interdisziplinäre Studien (D)

Adresse: Alter Bahnhof
D-19348 Baek/Prignitz
Fon/Fax +49 (0) 38782 40871
E-Mail: info@finis-ev.de
www.finis-ev.de

Ansprechpartner: Bernd Schindler, Frank Schumann, Künstler

Das *Freie Institut für interdisziplinäre Studien FINIS e. V.* wurde 1997 von Bernd Schindler und Frank Schumann als gemeinnütziger Verein gegründet. Die Arbeit zwischen den Disziplinen ermöglicht eine kreative Verknüpfung des scheinbar Marginalen, öffnet neue Horizonte und unbekannte Möglichkeiten. Bei der Entwicklung seiner Projekte arbeitet *FINIS e. V.* vorwiegend mit künstlerischen Strategien, um so den Blick auf die Umwelt und die jeweiligen Problemlagen zu weiten und über sinnliche Wahrnehmung zu veränderten Denk- und Handlungsweisen zu finden. Aus diesem Ansatz sind, gestützt vom Prinzip des prozesshaften Dialogs, eine Reihe von Aktivitäten in sehr unterschiedlichen Bereichen entstanden, wobei der Schwerpunkt auf Fragen der sozialen und ökologischen Nachhaltigkeit agrarischer Räume liegt.

Beispielhaft hierfür ist das Projekt *Die Farbfelder*, bei dem ortsansässige LandwirtInnen eine wesentliche Rolle spielen. Ungeachtet ihres unmittelbaren Einflusses auf die ästhetische, ökologische und soziale Qualität der Agrarlandschaften sind sich bislang noch die wenigsten LandwirtInnen der gestalterischen Möglichkeiten ihrer Arbeit in vollem Umfang bewusst. Dies möchte *FINIS e. V.* auf der Grundlage eines partizipativen, kooperativen Ansatzes ändern. Im Rahmen einer von der EU geförderten »Qualifizierungsmaßnahme« begann man 1999 gemeinsam mit acht arbeitslosen LandwirtInnen Stilllegungsflächen mit bodenregenerierenden, farbenprächtigen Pflanzen zu gestalten. Durch das tiefe Wurzelwerk dieser Gewächse wird die Ackerkrume gelockert, vor Erosionen geschützt und zusätzlich mit Nährstoffen versorgt. In der Folgezeit kann das auf diese Weise regenerierte Feld mit erheblich weniger Energie- und Düngeraufwand und daher naturverträglich bestellt werden. *Die Farbfelder* führen vor, wie die biologische Aufwertung landwirtschaftlicher Stilllegungsflächen durch die ästhetische Motivation überhaupt erst stattfindet und eine Wirkung auf soziale, psychologische, kreative und touristische Aspekte ausübt. Ökologie, Wirtschaft und Soziales verknüpfend lebt das Projekt indes vor allem durch die erfolgreiche Involvement der Bevölkerung vor Ort. In intensiven, manchmal auch mühsamen Kommunikationsprozessen hat man gelernt, aktiv Verantwortung für den eigenen Lebensraum auszuüben und das eigene kreative Potenzial ernst zu nehmen, mithin sich die Landschaft ästhetisch wieder anzueignen. Mit Verweis auf eben diese Ressource sieht *FINIS e. V.* für die Gestaltung der Kulturlandschaften des 21. Jahrhunderts in dem Projekt *Die Farbfelder* lediglich einen Anfang.

Monika Griefahn

Nachhaltigkeitspolitik und Kulturpolitik – eine Verbindung mit Zukunft?

In diesem Beitrag werde ich zunächst die grundsätzlichen Linien der Debatte um Nachhaltigkeit darstellen, um dann in einem zweiten Teil auf die mehr praxisbezogenen Probleme der Verbindung von Nachhaltigkeit und Kultur einzugehen. Der Text legt die nötige Einbindung von Kunst, Kultur und Kulturpolitik in die Erfordernisse der Nachhaltigkeit dar.

Stand der Debatte

In der Diskussion um die »Grenzen des Wachstums« (Meadows u. a. 1972) Anfang der siebziger Jahre kam der Problemzusammenhang von ökonomischer, ökologischer und sozialer Entwicklung erstmals in aller Deutlichkeit zur Sprache. Auslöser dieser Diskussion war nicht zuletzt die »Ölkrise«, die uns allen die Endlichkeit der natürlichen Ressourcen schmerzlich bewusst machte. Inzwischen wird allgemein anerkannt, dass das weltweite Umweltproblem nur zu lösen ist, wenn man dabei auch die sozialen und wirtschaftlichen Lebensverhältnisse der Menschen berücksichtigt.

Der Begriff der »Nachhaltigen Entwicklung« wurde 1987 im Brundtland-Bericht der *Weltkommission für Umwelt und Entwicklung* geprägt. Dort finden wir erstmals den Leitgedanken von der Einheit und wechselseitigen Abhängigkeit ökonomischer Entwicklung, ökologischer Bewahrung und sozialen Ausgleichs formuliert. Dem Produzieren ohne Rücksicht auf die Interessen der nachfolgenden Generationen wird das Konzept einer »dauerhaften«, »zukunftsfähigen« oder »nachhaltigen« Entwicklung entgegengesetzt. Eine wesentliche Empfehlung der *Brundtland-Kommission* war die Durchführung einer internationalen »Konferenz der Vereinten Nationen zu Fragen von Umwelt und Entwicklung«.

Mit dieser »Konferenz der Vereinten Nationen für Umwelt und Entwicklung« 1992 in Rio de Janeiro wurde die Zielkategorie »Nachhaltige Entwicklung« in einer internationalen Vereinbarung völkerrechtlich festgelegt. Mit der Agenda 21 unterzeichneten in Rio mehr als 170 Staaten ein weltweites Aktionsprogramm für das 21. Jahrhundert, welches die verschiedenen Handlungsebenen und politischen Handlungsfelder beschreibt, auf denen das Prinzip der Nachhaltigkeit umgesetzt werden soll. Inzwischen ist die Agenda 21 zu einem international anerkannten Maßstab der

Politik geworden. Die Themen Ökologie, Wirtschaft und Soziales in ihren wechselseitigen Abhängigkeiten betrachtend, werden die möglichen Lösungsansätze in einen breiten gesellschaftlichen Diskussionszusammenhang gestellt. Auch wenn kulturelle Aspekte wegen der bestehenden Unterschiede zwischen den Kulturen nicht explizit in die Agenda 21 aufgenommen wurden, hat Kultur bei den Diskussionen in Rio durchaus eine Rolle gespielt.

Nicht auf Kosten künftiger Generationen oder der Menschen in anderen Teilen der Welt leben – das ist das wichtigste Prinzip einer »Nachhaltigen Entwicklung«. Ausgewogene Balancen zwischen den heutigen Bedürfnissen und den Lebensperspektiven künftiger Generationen sollen eine hohe Lebensqualität, die Bewahrung von Natur und Umwelt, den sozialen und kulturellen Zusammenhalt und die Wahrnehmung internationaler Verantwortung in einer globalisierten Welt gewährleisten. Diese Themen stehen auf dem Programm des kommenden »Weltgipfels für Nachhaltige Entwicklung« (World Summit on Sustainable Development) im September 2002 in Johannesburg. Ziel der Konferenz ist es, zu überprüfen, inwieweit die Beschlüsse und Programme des »Weltgipfels für Umwelt und Entwicklung« von Rio de Janeiro verwirklicht worden sind. Seit der Unterzeichnung der Agenda 21 sind bereits ein Reihe von Fortschritten bei der Umsetzung der Rio-Vereinbarungen erzielt worden. Woran es jedoch ganz offensichtlich noch mangelt, ist eine breite soziale und kulturelle Einbettung dieser Diskussionsprozesse. Die Folge: Nachhaltigkeit ist zwar zu einem international gebräuchlichen Schlagwort geworden, das in allen Politikfeldern Anwendung findet, doch sagt der Begriff trotz vieler politischer Deklarationen und umfangreicher Konferenzberichte den meisten Menschen bislang noch recht wenig.

Strategien der Nachhaltigkeit in Deutschland

Im April 2001 wurde der *Rat für Nachhaltige Entwicklung* als Beratungsgremium der Bundesregierung einberufen. Dem *Rat* gehören 17 Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens an, die vielfältige gesellschaftliche Gruppen repräsentieren. Die wesentliche Aufgabe des Rates besteht darin, zur nationalen Strategie der Nachhaltigkeit, die auf dem Weltgipfel in Johannesburg im September 2002 darlegt werden soll, substantielle Beiträge vorzulegen. Der Rat soll darüber hinaus eine zentrale Funktion im gesellschaftlichen Dialog zur Nachhaltigkeit wahrnehmen. Gleichzeitig hat ein *Staatssekretärsausschuss für Nachhaltige Entwicklung* die Arbeit aufgenommen, der die nationale Nachhaltigkeitsstrategie für die Bundesregierung erarbeiten und konkrete Projekte zur Umsetzung dieser Strategie formulieren soll. Am 17.4. hat die Bundesregierung »Perspektiven für Deutschland. Unsere Strategie für eine nachhaltige Entwicklung« beschlossen, in der auch in einer leider etwas kurzen Passage auf die Bedeutung von Kunst und Kultur im Nachhaltigkeitsdiskurs eingegangen wird.

Im Dezember 2001 veranstaltete der *Rat für Nachhaltige Entwicklung* gemeinsam mit dem *Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft* in Berlin

einen Workshop zum Thema »Kultur und Nachhaltigkeit«. Ausgangspunkt der kontrovers geführten Diskussion war die These, im gegenwärtigen Nachhaltigkeitsdiskurs bestehe ein erhebliches Kulturdefizit.

Kultur – eine vernachlässigte Größe im Nachhaltigkeitsdiskurs?

Wiewohl das Prinzip der Nachhaltigkeit heute auf vielen Gebieten ein allgemein anerkanntes Kriterium für politisches Handeln ist, bestimmt es noch nicht überall die praktische Politik und das Verhalten der Menschen. Insbesondere von Kulturschaffenden, aber auch von Sozialwissenschaftlern wird beklagt, dass die Auseinandersetzungen noch zu sehr auf der Ebene der Experten aus Wissenschaft und Politik stattfinden und die kulturellen Grundlagen einer Nachhaltigen Entwicklung zu wenig mitgedacht werden. Fortschritte werden eher im konzeptionellen Bereich gesehen und weniger auf der praktischen Ebene der Politik oder in der Lebenswelt der Menschen. Betont wird in diesem Zusammenhang, zu einer Konzeption Nachhaltiger Entwicklung gehöre eine Kultur der Nachhaltigkeit und umgekehrt müsse auch die Kulturpolitik stärker auf die Themen der Nachhaltigkeit ausgerichtet werden (vgl. Jerman 2001).

Dies legt zunächst eine kulturpolitische Erweiterung des Nachhaltigkeitsdiskurses im Hinblick auf eine breite Definition von Kultur nahe. Ein solcher weit gefasster Begriff von Kultur beinhaltet die Gesamtheit der geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte, die eine Gesellschaft kennzeichnen. Über das künstlerische Schaffen hinaus gehören dazu auch Lebensformen, Wertvorstellungen, Traditionen und Glaubensrichtungen. Kultur ist in dieser Sicht der Schlüsselbegriff für das Gesamtgeflecht von Verhaltensmustern, Normen und Werten, die innerhalb einer Gesellschaft die Vorstellungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft prägen.¹

Während kulturelle Aspekte in der bisherigen Nachhaltigkeitsdebatte tatsächlich keine zentrale Rolle spielen, blendet die Kulturpolitik ökologische Fragestellungen weithin aus. Als Gründe für dieses beidseitige Defizit werden unter anderem genannt (vgl. Wagner 2001, Kurt/Wehrspau 2001):

- Die ausgeprägte Dominanz technischer Aspekte und Lösungsansätze verleitet dazu, die sozialen und kulturellen Grundlagen einer Nachhaltigen Entwicklung zu vernachlässigen.
- Infolge der Verengung der Nachhaltigkeitspolitik auf umweltpolitische Maßnahmen wird das Thema Nachhaltigkeit in Bund und Ländern, aber auch in den Kommunen vornehmlich von den Umwelt-Ressorts bearbeitet.
- Während der das Bezugsfeld Nachhaltigkeit beherrschende Expertendiskurs dazu geführt hat, dass sich die Politik dem Thema nicht mehr verschließen kann, ist

¹ Dies entspricht der Kulturdefinition der »Zweiten Weltkonferenz über Kulturpolitik« der UNESCO im Jahre 1982 (»Erklärung von Mexico City«).

jenseits der Expertendebatte von Nachhaltiger Entwicklung noch relativ wenig bekannt.

Erst in jüngerer Zeit kommt eine Diskussion in Gang, die Nachhaltige Entwicklung mit ihren kulturellen Voraussetzungen und Implikationen verbindet. Diese neuen Überlegungen zielen darauf, das Konzept Nachhaltigkeit so zu entfalten, dass es gleichberechtigt mit Ökonomie, Ökologie und Sozialem auch Kultur als zusätzliche Dimension erfasst und die Verschränkung von Ökonomie, Ökologie und Sozialem als kulturell-ästhetische Ausformung von Nachhaltigkeit verstanden wird.

Ansätze zur Verbindung von Kultur und Nachhaltigkeit

Eine der ersten Initiativen, Kulturpolitik und Nachhaltigkeitsdiskurs zu verbinden, waren die vom *Öko-Institut Tirol* veranstalteten Toblacher Gespräche, wo man seit den achtziger Jahren versuchte, die Umwelt- und später Nachhaltigkeitsdebatte zu einem Diskurs über Ästhetik, Werte, Kultur und Lebensstile zu erweitern.²

Eine wichtige Etappe dieser Diskussion war auch die UNESCO-Konferenz von 1998 zu Kultur und Entwicklung, die Nachhaltige Entwicklung als Grundlage für den Erhalt und die weltweite Förderung kultureller Vielfalt erkannt hat. Diese Diskussion ist im Verlauf der nationalen Vorbereitung auf den Weltgipfel für Nachhaltige Entwicklung im Jahr 2002 intensiviert worden. Mittlerweile gibt es zahlreiche Initiativen mit dem Ziel, die Wechselbeziehung zwischen natur- und sozialwissenschaftlich fundierten Strategien einerseits und kulturell-ästhetischer Gestaltungskompetenz andererseits zu untersuchen und sie für die Weiterentwicklung der Agenda 21 nutzbar zu machen.

Zu nennen wäre insbesondere das »Tutzinger Manifest«, in dem es unter anderem heißt: »Das Konzept Nachhaltige Entwicklung kann und muss in der Weise vertieft und weiterentwickelt werden, dass es gleichberechtigt mit Ökonomie, Ökologie und Sozialem auch Kultur als quer liegende Dimension umfasst. Es geht darum, die auf Vielfalt, Offenheit und wechselseitigem Austausch basierende Gestaltung der Dimensionen Ökonomie, Ökologie und Soziales als kulturell-ästhetische Ausformung von Nachhaltigkeit zu verstehen und zu verwirklichen. Eine Zukunftsperspektive kann in einer eng verflochtenen Welt nur gemeinsam gesichert werden. Globalisierung braucht interkulturelle Kompetenz im Dialog der Kulturen.«

Der *Rat für Nachhaltige Entwicklung* hat diese Überlegungen aufgenommen und die Kulturpolitik als einen wichtigen Eckpfeiler für eine Nachhaltige Entwicklung ausgewiesen. In seinem Dialogpapier stellt er unter anderem fest: »Kulturelle Grundwerte der Gesellschaft, Lebensstile, Religion und ethische Verhaltensnormen, Bildung und soziales Engagement verhelfen dem Individuum (dazu), seine geistigen und sozialen Fähigkeiten auszubilden. Die von einer Reihe internationaler Nicht-

2 Vgl. in diesem Band: »Lebens-Mittel Schönheit.« Interview mit Hans Glauber, dem Initiator der Toblacher Gespräche; ferner die »Akademie der Toblacher Gespräche« in der Good Practice-Sammlung.

Regierungsorganisationen entwickelte. Erd-Charta hebt Werte, Fähigkeiten und Wissen hervor, die für eine nachhaltige Lebensweise nötig sind. Die Fähigkeit, Probleme zu erkennen und Lösungsmöglichkeiten zu finden, nach ethischen Grundsätzen zu handeln, eigene Initiativen mit den Handlungsmöglichkeiten anderer Menschen zu verbinden – das sind wesentliche Herausforderungen der Nachhaltigkeit. Es sind auch Aufgaben für die Bildung, Ausbildung und berufliche Qualifikation.« (Vgl. www.nachhaltigkeitsrat.de)

Nachhaltigkeit und Kultur

Was bedeutet Nachhaltigkeit in die Praxis umgesetzt? Diese Frage ist nicht nur im Zusammenhang mit der Debatte um die Integration von Kultur in den Nachhaltigkeitsdiskurs von Relevanz.

Verbrauch von Landschaft und von Energie: Das waren von den siebziger Jahren an die zentralen Themen der Umwelt- und später der Nachhaltigkeitsdebatte. Von Anfang an stellten wir eine Differenz zwischen den nördlichen und den südlichen Ländern fest, zwischen denen, die sich schwerpunktmäßig mit dem Umweltthema beschäftigten, und den anderen, denen es primär um Entwicklung ging. Bereits darin zeigten sich kulturelle Unterschiede. Vor diesem Hintergrund möchte ich skizzieren, wie sich unsere deutsche Debatte im Verhältnis zu dem, was international notwendig wäre, verhält. Kultur verstehe ich dabei nicht als Werkzeug für die Umsetzung etwa von Agenda 21-Prozessen, sondern vielmehr als eine Rückbesinnung auf unsere Lebensgrundlagen.

»Macht euch die Erde untertan« scheint die kulturelle Folie zu sein, auf der wir agieren. In Deutschland wie in ganz Europa sind wir mit einer christlich-abendländischen Sicht der Dinge aufgewachsen. Auf dieser Ebene ist der christliche Hintergrund vergleichbar mit dem islamischen Hintergrund. Beides sind linear strukturierte Religionen. Andere aufgrund ihrer Philosophie eher kreislaforientierte Religionen beziehungsweise Kulturkreise, etwa der Buddhismus, sind per se nachhaltiger ausgerichtet.

In der Debatte 1992 auf der Rio-Konferenz, aus der das Magische Dreieck (»Drei-Säulen-Modell«) als wechselseitige Verbindung von Ökonomie, Ökologie und Sozialem hervorging, sind diese unterschiedlichen Kulturen aufeinander getroffen. In den Jahren nach Rio haben wir hier in Europa vorwiegend die Säulen Ökonomie und Ökologie bearbeitet. Ich weiß noch genau, wie schwierig es anfangs war, die Agenda 21 in den Kommunen zu verankern. Grund war die Vielzahl der Aspekte, die in ihr enthalten sind und alle eine sehr wichtige Rolle spielen, etwa die Beteiligung von Frauen und von Jugend, die Rolle von Demokratie und Partizipation.

Das Thema Ökologie wurde und wird im Allgemeinen vor dem Hintergrund unserer protestantischen Ethik angegangen: Wir müssen sparen, müssen anders mit unseren Ressourcen umgehen, was ja auf unseren tatsächlichen Verbrauch bezogen

auch richtig ist. Nur erreicht man damit nicht die Fantasie und die Emotionen der Menschen.

Das auch der Nachhaltigkeitsdebatte zugrunde liegende kulturelle Konfliktpotenzial kommt gegenwärtig in der Debatte um die Organisation des Welthandels wie generell in den Globalisierungsdiskussionen zum Ausdruck. Die Frage, ob man in internationale (Handels-)Vereinbarungen überhaupt ökologische und soziale Gesichtspunkte mit einbeziehen will, ist eine Frage der kulturellen Differenz. In Frankreich spricht man von einer »Exception culturelle«, wenn man für eine Integration kultureller Differenzierungen in die WTO-Debatte plädiert. In der europäischen Debatte wurde die »Diversité culturelle« als Argument eingeführt, also die kulturelle Unterschiedlichkeit und Vielfalt, die mit berücksichtigt werden soll. Ich halte das für sehr wichtige Ansätze, zumal die Energiedebatte praktisch als nahezu beendet betrachtet werden muss, weil sie die Bürgerinnen und Bürger nicht mehr packt. Wir wissen, wie schwierig es ist, die Menschen für ökologische Fragen zu gewinnen. Dass unser Ökologieproblem ein kulturelles Problem ist, zeigt sich in aller Deutlichkeit in unserer Art des Verbrauchens, aber auch in unserer Art, wie und wo wir Lösungen dafür suchen, nämlich protestantisch – einsparen, um effektiv zu sein, mit möglichst wenig auszukommen, was jedoch offensichtlich nicht attraktiv, nicht »sexy« ist. Das wird uns deutlich, wenn wir uns einmal versuchsweise unsere persönlichen Beziehungen unter dem Leitbild Nachhaltigkeit vorstellen – was nachgerade zum Lachen reizt. Würden wir von nachhaltigen Beziehungen erwarten, dass sie toll sind? Wir wollen eine lebendige, vielseitige, aufregende Beziehung, so wie uns auch Kulturprojekte zum Austausch, zu intensiven Gefühlen oder zum Träumen anregen. Ein Vergleich wie dieser macht die Defizite unseres abendländischen Umgangs mit der Vision Nachhaltigkeit spürbar.

In welchem Maß allein schon unser Bild von der Natur auf unserer kulturellen Prägung beruht, konnte ich als Umweltministerin am Beispiel unserer Debatte um Nationalparks erleben. Die Menschen fürchten sich vor der Wildheit. Wir haben einen Naturbegriff, der Natur im Prinzip wie eine Fototapete betrachtet. Erst eine sozusagen gestutzte Landschaft, die einer bestimmten Ästhetik folgt, wird als Natur anerkannt. Wenn sie aber wild ist, bereitet sie Angst. Wir haben Angst vor Hochwasser, wir haben Angst vor Wäldern, in denen es Borkenkäfer geben könnte, und deswegen gönnen wir uns noch nicht einmal die 0,4 Prozent Fläche, die in Kerngebieten von Nationalparks wild wächst. Dabei braucht eine nachhaltige Gesellschaft ohne jeden Zweifel auch Naturräume, die sich wieder undomestiziert entwickeln können!

Sowohl Natur als auch Kultur gewinnen ihre Stabilität aus Vielfalt. Gegenwärtig aber werden, um ein Beispiel von vielen zu nennen, weltweit nur noch ungefähr vier Weizensorten gezüchtet. Wenn in einer dieser Sorten irgendein Fehler auftritt, dann bricht ein riesiger Teil des Versorgungssystems zusammen. Die Stabilität von Systemen ist nur durch Vielfältigkeit, durch Diversität gewährleistet. Eine Zeit lang hing in meinem Büro eine Fotoserie der Düsseldorfer Künstlerin Ursula Schulz-Dornburg mit 36 verschiedenen, jeweils einzeln porträtierten Weizensorten. Viele

der Leute, die das bei mir sahen, wussten noch nicht einmal, dass es sich um Weizen handelte, weil die Ähren vollkommen verschieden aussahen.

Das Gleiche gilt für Kultur. Auch Kultur bezieht ihre Lebensfähigkeit und Stabilität aus Vielfalt – und ich meine keineswegs nur den künstlerischen Ausdruck, sondern Vielfalt als solche. Wir brauchen die Vielfalt, um uns insgesamt weiter zu entwickeln. Kultur und Nachhaltigkeit leben gleichermaßen durch das Zusätzliche, die Ergänzung. Denn wir wollen ja nicht nur immer wieder den Kölner Dom reparieren, was gewiss nachhaltig im Sinne seiner Erhaltung ist, womit wir aber nichts Neues schaffen. Wir brauchen eine Weiterentwicklung, weil das konventionelle abendländische Herangehen an Nachhaltigkeit eine Begrenztheit enthält, die, wenn man wirklich einmal weiterdenken würde, genau dieses System zum Ende führen kann. Wir brauchen ein Mehr an Toleranz, an Wissen und an Vielfalt als Grundlagen für ein nicht mehr quantitatives, sondern qualitatives Wachstum.

Erhard Eppler hat dies schon Anfang der siebziger Jahre beschrieben. Wenn wir weiterhin dem Mythos des quantitativen Wachstums frönen, manövrieren wir uns in eine Sackgasse. Dann sind wir bei der einsteinschen Formel $E = mc^2$, wo wir im Prinzip Müll und Energie produzieren, um damit Wachstum gestalten können. Diese Problematik lässt sich nur umgehen, wenn wir verstärkt Wissen, Bildung, Kultur fördern als Qualitäten, die nicht zwangsläufig Müll und Zerstörung produzieren. Das ist der entscheidende Punkt, an dem ich auch im Blick auf die Pisa-Studie ansetzen würde. In Ländern wie etwa Finnland, wo man sehr viel in diesen Bereich – in Bildung, in Wissen, in Kultur – investiert, gibt es weniger Konsum, weniger zerstörerischen Verbrauch, weil der kulturelle Wert des »Etwas-miteinander-Tuns« eine ganz wesentliche Rolle spielt. Da wird viel gelesen, und der Energieverbrauch ist geringer – was miteinander zusammenhängt. Denn beim bloßen Konsumieren wachsen anstelle des Erlebniswertes nur noch der Energieverbrauch und der Müll.

Hier müssen wir meiner Ansicht nach ansetzen. Das ist keine rein kulturpädagogische Frage, sondern eine Einstellungsfrage, die nicht nur Kindern vermittelt werden sollte, sondern auch in Firmen, in Verwaltungen und überall in der Fortbildung. Wie gehen wir an die Dinge heran, wie planen wir, wie gestalten wir Räume? Wir müssen unsere Kultur dahingehend ändern, dass wir sagen: Es macht Spaß, etwas gemeinsam mit anderen Leuten zu tun. Zum Beispiel macht es Spaß, in der Schule gemeinsam Dinge zu erarbeiten; vielleicht im Orchester zu spielen. In der Zeit, die wir so verbringen, können wir erleben, ohne konsumieren zu müssen. Das ist ein wichtiger Schritt hin zu einer Kultur, die nicht mehr protestantisch effizient, sondern effektiv und zugleich Ressourcen sparend an die Dinge herangeht.

Noch ein Vergleich mit der Natur: Ein Kirschbaum braucht Millionen von Blüten, um ein Kilo Kirschen zu produzieren. Die Natur ist verschwenderisch, sie ist nicht effizient. Sie braucht nicht wenig, um etwas herzustellen, aber sie funktioniert in Kreisläufen, die nicht zerstörerisch sind. Sie produziert ohne unseren Energieverbrauch und unser Müllaufkommen. »There is enough for everybody's need, but not for everybody's greed.« Dieser Spruch Mahatma Gandhis vergegenwärtigt, wo der

Unterschied zwischen der abendländischen Kultur und einer Kultur, die auch an Wiedergeburt denkt, liegt. Und er macht deutlich, warum es so wichtig ist, dass die Kulturpolitik sich für den Erhalt der Buchpreisbindung einsetzt: damit wir Zugang zu einer möglichst großen Vielfalt von Literatur und damit von Kultur haben können. Die auswärtige Kulturpolitik muss dafür sorgen, zum besseren gegenseitigen Verständnis Dialoge in Gang zu bringen, etwa den Austausch von Künstlern zu ermöglichen, um unsere Werte – Demokratie und Menschenrechte – zu transportieren und zugleich von anderen Kulturen etwas zu lernen. Das ist die Zweibahnstraße der auswärtigen Kulturpolitik. Während der letzten beiden Jahre hat die deutsche auswärtige Kulturpolitik vielfach in Kooperation mit den anderen europäischen Ländern eine sehr bedeutsame Neuorientierung eingeleitet: den Übergang zu einer dialogorientierten auswärtigen Kulturpolitik, die wirklich als Zweibahnstraße verstanden wird. Doch darf das nicht zu einer kulturellen Relativierung bei Dingen führen, die wir nicht akzeptieren, wie etwa der Verletzung von Menschenrechten oder der Nicht-Partizipation von Frauen in wichtigen gesellschaftlichen und politischen Bereichen – was nicht zuletzt massiv gegen die Zielsetzungen der Agenda 21 verstößt.

Einrichtungen wie das *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin bieten uns heute die Möglichkeit, den Reichtum kultureller Vielfalt zu erleben, ohne dass wir selbst in die Welt ziehen und anderen Leuten klar zu machen versuchen, wie man mit Ressourcen umgeht. Gleichzeitig können Besuche in anderen Ländern, wo es kulturelle Güter wie Naturdenkmäler oder das jeweils spezifische kulturelle Erbe gibt, den Austausch intensivieren. Überall auf der Welt haben die Menschen ihre unverzichtbaren Werte, die es zusammenzubringen gilt. Das Ziel ist nach wie vor – wie 1992 in Rio –, die Lebensqualität insgesamt und für alle zu verbessern.

In gewisser Weise stimmen die östlichen Religionen und Kulturen tiefer mit dem Leitbild Nachhaltigkeit überein, da sie, anders als wir, stärker in Kreisläufen denken. Die Berücksichtigung solcher kulturellen Hintergründe dürfte es erleichtern, Nachhaltigkeit als die Suche nach mehr »Lebensqualität für alle« zu diskutieren. In der Auseinandersetzung mit diesen Kulturen lernen wir überdies, Lebensqualität neu zu definieren – wobei wir feststellen, dass die Ökologiedebatte der letzten dreißig Jahre unser Lebensgefühl bereits beeinflusst hat. In der Landwirtschaft – Agrikultur – haben wir mehr ökologische Bauernhöfe, wir haben eine »Entschleunigungsbewegung«, wir haben Leute, die auf einmal »Slowfood« für sich entdecken; all das sind Veränderungen unseres kulturellen Hintergrundes. Auch und gerade die Debatte über den Ausstieg aus der Atomenergie hat dazu beigetragen, die Kurzfristigkeit unseres Denkens – die Sorge nur für unsere Generation und nicht für die nächsten und übernächsten Generationen – zu überwinden. Wir dürfen nicht mehr nur an uns denken, dürfen keine Systeme mehr aufbauen, die dem Prinzip »von der Wiege bis zur Bahre« folgen, sondern wir müssen von der Wiege bis zur Wiege bis zur Wiege, das heißt in Kreisläufen planen und handeln.

Entscheidend für die Kreislaufführung ist die Entwicklung neuer Werte – kultureller Werte, die nicht zerstörerisch sind. Darin liegt eine sehr wichtige Aufgabe für

die Kulturpolitik und die Kunst. Doch sind Kultur und Kunst keineswegs bloß instrumentell als Mittel zum Zweck zu sehen, sondern als die Grundlage, die wir zur Zufriedenheit, zur Erfüllung und zur Weiterentwicklung brauchen. Wir brauchen Kultur und Kunst, damit unsere jungen Leute sich nicht, wie das heute bei den Schülern teilweise der Fall ist, den Kopf voll packen mit Nebenwissen, etwa mit Wissen über Kleidermarken, Stars oder Videospiele, sondern damit wir stattdessen andere Werte miteinander teilen, die uns glücklicher und zufriedener machen.

Das ist das Ziel der Nachhaltigkeit. Und mir scheint, die Politik beginnt im Grunde erst jetzt, darüber nachzudenken. Zwar hat sich die auswärtige Kulturpolitik während der letzten Jahre um den Dialog der Kulturen, um Entwicklung für Menschenrechte und Demokratie gekümmert, aber sie hat dies bislang noch nicht konsequent mit der internationalen Nachhaltigkeitspolitik verschränkt. Das ist heute unsere Aufgabe. Und ich bin froh, dass wir dies nun anpacken, auch in den Anträgen, die zum Weltgipfel in Johannesburg im September 2002 gestellt werden. Wir haben im Bundestag einen Antrag zur auswärtigen Kulturpolitik vorgelegt, der beispielsweise vorsieht, Künstler und Kulturschaffende intensiver zu beteiligen, sie als Mitglieder in Delegationen aufzunehmen. Das ist ein Anfang, wobei jedoch die unmittelbare, explizite Verschränkung mit der Nachhaltigkeit noch fehlt. Diesen wesentlichen Schritt wollen wir nun vollziehen.

Literatur:

- Jerman, Tina (Hrsg.) (2001): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56)
- Kurt, Hildegard/Wehrspau, Michael (2001): »Kultur: Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes«, in: Jerman, Tina (Hrsg.) (2001): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56), S. 79-93
- Meadows, Dennis u. a. (1972): *Die Grenzen des Wachstums*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt
- Wagner, Bernd (2001): »Ökologische Nachhaltigkeit und Entwicklungszusammenarbeit. Kulturpolitik im Agenda-Prozess«, in: Jerman, Tina (Hrsg.) (2001): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56), S. 43-55

HALBINSEL EUROPA. DIE WELT ALS GARTEN

Künstlerischer Beitrag zur europäischen Umweltkommunikation
von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison

Kontaktadresse: Schweisfurth-Stiftung
 Südliches Schlossrondell 1
 D-80638 München
 Fon +49 (0) 89 1718 26 Fax +49 (0) 89 1718 16
 E-Mail info@schweisfurth.de
 www.schweisfurth.de,
 www.peninsula-europe.net

Ansprechpartner: Dr. Franz-Theo Gottwald

Helen Mayer Harrison und Newton Harrison sind international bekannt für visionäre Gestaltungsprojekte und -konzepte in ökologisch devastierten oder gefährdeten Landschaftsräumen. Auf der Grundlage geophysikalischer und anderer naturwissenschaftlicher Einsichten arbeitend, haben die beiden Künstler sich seit den späten sechziger Jahren selbst verpflichtet, kein Werk mehr zu schaffen, das sich nicht auf engagierte Weise mit der Biosphäre befasst.

Das mit Unterstützung der *Schweisfurth-Stiftung* als Wanderausstellung sowie als Buch präsentierte Werk *Halbinsel Europa* beinhaltet die Vision eines Landschaftsnetzes in Europa. In einer komplexen visuellen und verbalen Kommunikation machen die Harrisons auf der europäischen Halbinsel ein unverwechselbares Muster erkennbar. Dieses zeigt sich, wenn man die Hochebenen – die Pyrenäen, die Alpen, die Karpaten und all die weniger hoch gelegenen Flächen – durchgängig hervorhebt und so Europa als geophysikalisches Gebilde betrachtet, das sich vom eurasischen Kontinent abhebt. Das Hochland stellt ein fast ununterbrochenes, viele tausend Quadratkilometer langes Gebilde dar mit Wald-, Wiesen- und Graslandbiotopen als Teilen der existierenden Kulturlandschaft.

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

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

Literatur:

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

Dorothea Kolland

Das Leitbild »Nachhaltigkeit« in der kommunalen Kulturpraxis

Die Universalfloskelhaftigkeit, zu der der Begriff »Nachhaltigkeit« in der Rio-Nachfolge-Diskussion gerann, stellt eine nachhaltige Hürde dar, aus diesem Leitbild heraus Handlungsstrategien zu entwickeln. Besondere Kapriolen werden der Nachhaltigkeit zugemutet, wenn sie im Kunst- und Ästhetik-Kontext eingesetzt wird, gar zur Kategorie der Ästhetik wird. Deutscher Idealismus mischt sich mit Political Correctness, das Gute, Wahre und Schöne erlebt fröhliche Urständ, solange es mit ökologisch korrekten Materialien produziert wird. Das »Tutzingermanifest«, das die Berücksichtigung der Kultur im Agenda-Prozess fordert, bringt diese Melange zum Siedepunkt, wenn dort gefragt wird: »Worin unterscheiden sich nachhaltige Lebens- und Wirtschaftsstile *ästhetisch* von den vorherrschenden nicht nachhaltigen Produktions-, Arbeits- und Lebensformen?« (Vgl. www.kupoge.de/fk/tutzingermanifest)

Wie vereinbaren sich Kunstentwicklungen der Gegenwart mit der Behauptung, dass attraktive Nachhaltigkeit die »Kategorie Schönheit zum elementaren Baustoff einer Zukunft mit Zukunft« werden lässt (Tutzingermanifest)? Wird Adornos fundamentale Aussage, nach Auschwitz könne man keine Gedichte mehr schreiben – und damit ist letztlich gemeint, dass Kunstschönheit nicht mehr ungebrochen als Wertmaßstab gelten kann –, in den Müll der Geschichte entsorgt? Wird die dekonstruktivistische Kraft von Kunst, die so manchen schönen Schein auseinander montiert hat, als nicht nachhaltige Produktionsform verdammt?

Es ist notwendig, von dieser unreflektierten Deklarationsebene zu einer Reflektions- und Handlungsebene vorzudringen, die nicht einfach alles, was gefällt und was korrekt erscheint, subsumiert, sondern neue Wege sucht. Die Einbeziehung ökologischer und globaler Themen und die Verwendung entsprechend umweltfreundlicher und recycelbarer Materialien reichen keineswegs aus; es geht um die Erarbeitung anderer, neuer Handlungsmodelle. Wenn diese entwickelt werden, dann kann man mit einem gewissen Recht die Berücksichtigung von Kunst und Kultur als Faktor Nachhaltiger Entwicklung einfordern. Der notwendigen Suche nach neuen Denk- und Verhaltensmustern hilft nicht weiter, wenn alle der Kunst und Kultur innewohnenden Möglichkeiten über den Kamm »Nachhaltigkeit« geschoren werden. Dass Kultur in Rio vergessen wurde, ist kein Zufall, sondern deckt sich – leider – mit der Bedeutung, die Kunst und Kultur im Verhältnis zu Ökonomie und Politik zugemes-

sen wird. Und dass die Hegemonialmacht von Kultur aufgrund historischer Erfahrungen vor allem von den Nicht-Europäern gefürchtet und eher nicht als Konsensziel akzeptiert wird, trägt hierzu sicher erheblich bei.

Wenn beim aktuellen definitorischen Stand postuliert wird, wie nachhaltig Kunst und Kultur *an sich* seien, gefährdet man wichtige existenzielle Potenzen unseres Untersuchungsgegenstandes. Im Eigensinn von Kunst und Künstlern, in den transzendierenden, aufklärerischen und kommunikativen Möglichkeiten von Kunstproduktion, in ihrem Querdenken und -sehen konstituiert sich Relevanz von Kunst. Aber: Eigensinn und Eigenwille können sehr unsozial sein; manchmal kann und muss Kunst soziale und kulturelle Zusammenhänge dekonstruieren, wenn nicht zerstören, um neue und vielleicht wahrere Perspektiven zu finden. Kunst muss misslingen dürfen, Kunstentwicklung braucht Experiment, Risiko, Spontaneität, manchmal auch das Nichtbedenken von Folgen. All dies kann im konkreten Fall unvereinbar mit gesamtgesellschaftlicher Verantwortlichkeit und Nachhaltigkeit sein.

Trotz erheblicher Probleme mit der fehlenden Präzision des Nachhaltigkeitsbegriffes, trotz heftigen Widerstands gegen die Kopplung eines »Leitziels Nachhaltigkeit« mit Schönheit, Wahrheit und – unausgesprochen – Political Correctness halte ich das Nachdenken darüber, wie Kultur am Agenda-Prozess beteiligt sein kann und sich beteiligen sollte, für unabdingbar – aus einer selbstbewussten Haltung heraus, mit der über konkrete Felder nachgedacht wird, auf denen sich Kultur, Agenda und das Leitbild Nachhaltigkeit treffen oder treffen sollten und sich gegenseitig befruchten könnten.

Das Ziel des vorliegenden Beitrages ist, diese Felder im Handlungsfeld der kommunalen Kulturarbeit und Kulturpolitik auszuloten und diese zu befragen, ob und wenn ja welcher Beitrag zur Annäherung an das Leitbild Nachhaltigkeit von der lokalen Kulturpraxis geleistet werden kann. Die Umkehrung der Frage interessiert mich jedoch genauso: Wie kann das Leitbild Nachhaltigkeit und seine Umsetzung unsere kommunale Kulturpraxis verändern – jetzt und heute? Welche Handlungsmöglichkeiten haben wir, wenn wir die Agenda-Ziele für richtig und notwendig halten? Da die lokale Ebene eine Schlüsselfunktion im Agenda-Prozess einnimmt, lohnt gründlicheres Nachdenken.

»Nachhaltigkeit« verwende ich im Folgenden in der Bedeutung von »Zukunft bedenkend und stiftend«. Dies kann durch Bewahren, aber auch durch Infragestellen und Innovation geschehen. Damit ist das Spannungsfeld bestimmt, in dem sich die folgenden Ausführungen bewegen werden.

Toleranz und Vielfalt der Kulturen

Der Rat für Nachhaltige Entwicklung (RNE) der Bundesregierung betont in seinem »Dialogpapier« (vgl. www.nachhaltigkeitsrat.de/dialog/dialogpapier/index.html) ausdrücklich die Notwendigkeit, kulturelle Unterschiede im Sinne einer nachhaltigen Erhaltung kultureller Diversität zu begreifen. Kulturelle Diversität bedeutet nicht

nur die weltumspannende, sondern auch die lokale Auseinandersetzung mit Globalisierung vor Ort in den Städten und Kommunen und Erziehung zu »Toleranz und Anerkennung des Andersartigen«.

Bei aller Erfahrung, bei allem Bemühen um produktives Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher kultureller Prägung stehen wir hier noch am Anfang. Die verschiedenen Positionen von Anpassung, Bewahrung eigener Traditionen und Hybridisierungen wurden in der »Leitkulturdebatte« vor einem Jahr sehr deutlich – wobei ein enges Leitbild »Leitkultur« deutlich im Gegensatz zu Nachhaltigkeitsbemühungen um kulturelle Diversität steht. Einfache Antworten sind nicht möglich. Was global eine Bewahrung gefährdeter Kulturen und Populationen meint, könnte auf der lokalen Ebene eine Ghettoisierung unterschiedlicher Communitys bedeuten; was als Kulturhybridisierung hochinteressante neue Kunst hervorbringt, kann Verlust kultureller Identität beschleunigen. Wir befinden uns, ob wir wollen oder nicht, bei einem Hochseilakt der lokalen Globalität. Sicherheit für die Richtigkeit unseres Handelns gibt es nicht.¹ In unseren multikulturellen Metropolenregionen liegt in diesem Arbeitsbereich ein Schwerpunkt, der viele Schwierigkeiten, aber auch Entwicklungspotenziale für Zukunft birgt.

Zwischen Erbe und Zukunft

Die Pflege des gemeinsamen kulturellen Erbes gehört zum Kern des Leitbildes Nachhaltigkeit. Damit haben wir in den Kommunen ständig zu tun: mit Denkmalschutz, mit spezifischen Kulturtraditionen wie zum Beispiel einem ausgeprägten Chor- und Vereinswesen, mit Heimatmuseen und Heimatvereinen, mit für unsere Kultur traditionellen Institutionen wie dem Dreispartentheater, mit den Bibliotheken als Schatztruhe unserer Sprache. Im Alltag der Finanzzwänge der Kommunen stehen wir allzu häufig vor dem Dilemma von Kappung, manchmal gar Schließung von Bewährtem, um Entwicklung anderswo zu retten; vor der Alternative Förderung von Innovation oder Rettung des Erbes. Diese so oder so fatale Falle muss uns bewusst sein; offener und experimentierfreudiger müssen wir versuchen, Innovation und Tradition nicht zu Gegnern werden zu lassen. Die der einen oder anderen Seite gewidmeten Institutionen müssen sich einander öffnen; die *Staatsoper* muss experimentellem Musiktheater ebenso offen stehen wie in der »Lyric Line« Sonette von Shakespeare ihren Stellenwert haben sollten. Das Ziel Vielfalt und Diversität gilt auch für das Kulturleben.

Kultur in den Kommunen kann einen spannenden Beitrag zur Bewahrung von historischer Bausubstanz und Architekturgeschichte schon dadurch leisten, dass sie alte Gebäude neu nutzt und der Öffentlichkeit zugänglich macht. Manchmal möchte

¹ Da dieses sehr komplexe Thema ausführlich in verschiedenen anderen Zusammenhängen diskutiert wurde, gehe ich hier nicht ausführlich darauf ein; vgl. zum Beispiel Hans-Peter Burmeister (Hrsg.): »Die eine und die andere Kultur. Interkulturalität als Programm. Dokumentation des 46. Locomer kulturpolitischen Kolloquiums, Loccum 20002 (im Druck).

man den Denkmalschutz verfluchen, der Nutzungen einschränkt (der deutsche Denkmalschutz ist besonders rigide), aber die Atmosphäre eines alten, Geschichte atmenden Gebäudes ist durch funktionale Neubauten nur in Top-Ausnahmefällen zu erreichen.

Kulturarbeit kann auch retten: Aufgegebene Industriebrachen können mit anderem Leben erfüllt werden, wie dies beispielhaft mit der *Zeche Zollverein* in Essen geschieht. Vor einiger Zeit verhinderten wir den Abriss der ältesten Häuser unserer Magistrale Karl-Marx-Straße, indem wir in einer wortwörtlichen Last-Minute-Aktion die Geschichte und Denkmalträchtigkeit dieses Ensembles präsentierten und eine Minute vor zwölf Denkmalschutz erwirkten – zum großen Zorn der Investoren. Heute ist das kleine gerettete Quartier, das überwiegend kulturell genutzt wird, Schmuckstück am Revers unserer Bezirkspolitiker, die damals sehr zornig auf uns waren. (Vgl. Hüge 2001: 138 ff.)

Besondere Bedeutung messe ich in diesem Zusammenhang des Bewahrens dem Aspekt lokaler Identität bei, in der die Beschäftigung mit Lokalgeschichte eine wichtige Rolle spielt – einer Lokalgeschichte, die stets auch in die Zukunft gewandt ist. Wenn wir uns mit Wirtschaftsgeschichte beschäftigen, dann immer auch mit der Zukunft unserer Wirtschaftsregion; wenn wir Widerstand erforschen und ehren, dann immer mit der Frage, wie Widerständigkeit und Nein sagen heute aktiviert werden können; wenn man Schulgeschichte darstellt, dann wird natürlich auch Schule heute aufs Tapet gebracht, nach Möglichkeit unter Einbeziehung der jeweils handelnden Personen. Ich bin überzeugt, dass selbstbewusstes und kritisches Wissen um regionale und lokale Identität – dazu gehört auch Wissen über ihre Untiefen – eine notwendige Basis für einen Globalisierungsprozess ist, der kulturelle Identitäten nicht zerstört, sondern aus der Geschichte heraus Zukunft entwickelt. Das ist Nachhaltigkeit im besten Sinne.

Die Ressourcenfrage

Eine unserer Aufgaben – eine nur unter vielen – ist die Fokussierung des Themas Ökologie/Natur/Lebensraum in unserer Arbeit beziehungsweise die Motivation anderer, sich damit auseinander zu setzen. Kultur hat besondere Möglichkeiten, Öffentlichkeit zu motivieren und/oder aufzuschrecken und Zusammenhänge sichtbar werden zu lassen. Diese sollten wir im Interesse der Zukunftssicherung nutzen. Wir handelten uns viel Ärger ein, als wir zu einer Zeit, als die Gefährlichkeit von Asbest bekannt wurde, ohne dass man bereit war, Konsequenzen zu ziehen, in unserem Museum eine Ausstellung über Asbest zeigten (vgl. Bönisch u. a. 1990) – übrigens mit Unterstützung des *Umweltbundesamtes*. Wir hatten nicht nur riesige Asbestschulen in Neukölln, bei uns produzierte auch Berlins größter Asbesthersteller, die Firma Eternit. Damit hatten wir die ganzen wirtschaftlichen und sozialen Probleme auf dem Tisch – die meisten Eternit-Arbeiter waren Neuköllner und fürchteten mehr um den Arbeitsplatz als um ihre Gesundheit.

In den von Kulturpädagogen, Künstlern und Umweltpädagogen konzipierten Hands-on-Ausstellungen wie »Küchenleben« sensibilisierten wir Kinder für Ökologie im Alltag, in der »Berliner Luft« lernten Kinder viel über Berliner Luft – von Luftgespenstern über Luftbrücken und Luftkreuze bis hin zu Luftverschmutzung (vgl. Binger 1998). Als »lokale Kompetenzzentren« haben kommunale Kultureinrichtungen große Möglichkeiten, sich in Erkenntnis- und Vermittlungsprozesse einzuklinken und sowohl qualitativ als auch quantitativ akzentuierte Arbeit zu leisten. Diese Möglichkeiten müssen aber auch ergriffen werden.

Lokale Kulturwirtschaft

Im Zeitalter multinationaler, global agierender Kulturkonzerne – in vorderster Front die Medien- und Musikkonzerne – sollte der Entwicklung und Stabilisierung der lokalen Kulturwirtschaft besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, nicht im Sinne eines miefigen Lokalpatriotismus, sondern im Sinne der Bewahrung lokalen Eigensinns und der Vielfältigkeit von Kunst und Kultur.

Durchforscht man die Kulturlandschaft der eigenen Kommune, so stößt man – abgesehen von den Künstlern, die ja durchaus auch unternehmerisch in eigener Sache aktiv sind und einen nicht zu vernachlässigenden Wirtschafts- und Arbeitsmarktfaktor darstellen – auf merkwürdige Sumpfbüten, auf bodenständige kleine Unternehmen wie Buch- und Musikalienhandlungen, aber auch auf fantastische seltene Orchideen – Kleinverlage mit besonderem Profil, Designer, Modemacher, Filmproduzenten und, in jüngster Zeit, auf einen in der Regel unsichtbaren lokalen Musikmarkt, der von Produktion bis Distribution und Rezeption alles umfasst. Absurderweise hat gerade die internationale Entwicklung der Musik-Hightech und des Internet eine unabhängige Musikszene entstehen lassen, die einen ernst zu nehmenden lokalen Wirtschaftsfaktor darstellt. Eine Studie der Humboldt-Universität (vgl. Binas: »Sounds like Berlin«, unter: www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04) belegt diese Entwicklung für Berlin. Blicke über die Grenzen, etwa nach Birmingham und Liverpool (vgl. hygdal.mmu.ac.uk/h-ss/mipc/esrc.htm), zeigen, wie sich diese lokalen Musikproduzenten in Kellern und Hinterzimmern zu Kompetenz- und Kreativitätszentren einer Kommune entwickeln können, aus denen Zukunft gewonnen werden kann. Doch schon die Aufforderung an Schulen und Bibliotheken, ihre Bücher vor Ort und nicht in den Konzernfilialen zu kaufen, hilft, lokale Kulturstrukturen zu erhalten. Solange die Buchpreisbindung gilt, kosten die Bücher überall gleich viel.

Kulturförderung zwischen Impuls und Verstetigung

Das Leitbild »Nachhaltigkeit« ist zumindest verschwistert mit Zukunftsfähigkeit, verschwägert mit Verlässlichkeit und möglicherweise sogar verwandt mit Langfristigkeit. Damit steht es auf Kriegsfuß mit Kulturförderung, die ja im Regelfall als Projektförderung realisiert wird. Kulturförderung bedient den schnelllebigen Event-

charakter modernen Kulturlebens, ist von Moden abhängig, bedient oft Eitelkeiten und Machtbedürfnisse der Gremien, die sie vergeben, vor allem wenn diese von Politikern besetzt sind, ist unberechenbar und verbietet effektive mittel- bis langfristige Planung. Fördermittel werden verpulvert, weil Synergieeffekte zu wenig genutzt werden und weil sowohl die Geförderten als auch die Fördernden isoliert agieren. Eine Überprüfung dieser Förderpraxis ist dringend notwendig.

So verbieten zum Beispiel viele Fördertöpfe der Projektförderung wiederholte oder längerfristige Förderung. Sinnvoll begonnene Entwicklungen können nicht fortgesetzt werden, weil Richtlinien und Gesetze entgegenstehen. Die Fördertöpfe, die nicht zuletzt Neues ermöglichen können, sollen nicht durch immer wieder aufrückende Erbhöfe verstopft werden. Andererseits werden manche Projekte durch zu kurz laufende Förderung zerstört oder können ihre losgetretenen Wirkungen nicht verstetigen; so ergeht es zum Beispiel Jahr für Jahr dem Berliner »Karneval der Kulturen«. Unter sorgfältiger Evaluierung müssen differenzierte Förderzeiträume möglich werden.

Andere Probleme der Projektförderung sind die Ex-und-hopp-Mentalität innerhalb der Projekte und der hohe Anteil von Infrastrukturkosten innerhalb der Projektkosten, die bei jedem Projekt von neuem auftreten (Raummiete, Miete von Geräten etc.). Könnte nicht ein Schwerpunkt der Fördermaßnahmen auf Schaffung einer langfristig und für viele nützlichen Infrastruktur räumlicher und technischer Art gelegt werden, die viele Kosten innerhalb vieler Projekte wegfallen ließe? Warum kann nicht mehr kompetente Projektberatung angeboten werden, gerade im semi-professionellen und soziokulturellen Bereich?

Ich spreche hier keineswegs für den Wegfall von Projektförderung, denn sie ist fast die einzige Möglichkeit, Innovation und Kreativität innerhalb der so notwendigen freien, nicht institutionalisierten Szene zur Realisierung zu verhelfen. Hier müssen die Förderer jenseits aller Verlässlichkeit und Langfristigkeit Mut zum Risiko und Bereitschaft zur Fehlinvestition haben, hier geht es um Investition in Visionen. Ich hätte im Übrigen beim gegenwärtigen Stand des Definitionsprozesses erhebliche Bedenken, die Kategorie »Nachhaltigkeit« etwa als Förderkriterium einzuführen. Solange Nachhaltigkeit vorschnell mit Langfristigkeit gleichgesetzt wird oder im- oder explizit mit welcher Correctness auch immer verbunden, kann dies hehre Ziel nicht als Qualitätskriterium für Kunst dienen.

Es geht um ein austariertes Verhältnis von Experiment und Verlässlichkeit. Der Kommune kommt die Hauptverantwortung in Sachen Verlässlichkeit zu; sie hat für Infrastruktur, für Räume, für Rahmenbedingungen zu sorgen, aber auch für kontinuierliche Beratung. Sie muss zu ihrer im Grundgesetz verankerten Funktion stehen, die Rahmenbedingungen für Kunst und Kultur zu garantieren. Wenn aber aufgrund leerer Kassen nur noch Infrastruktur bereitsteht und verwaltet wird (oder man sich gar nur noch selbst verwaltet), für die Produktion von Kunst, für die Kulturarbeit jedoch kein Geld mehr da ist, so kommt sie ihrer Aufgabe, Möglichkeiten für Zukunft auszuloten oder ausloten zu lassen, nicht mehr nach.

Innovation als Kompetenzzentrum und Schatztruhe

Ein ebenfalls vermintes, weites Feld zwischen Experiment und Kontinuität ist der Bereich der Modellversuche. So notwendig es ist, Anreize zum Ausloten neuer Arbeitsfelder und Handlungsmodelle zu schaffen, so ungeheuerlich ist die Wegwerfmentalität nach Abschluss der Projektphase: Wie viele langfristig produktive oder wiederverwertbare Energien sind im Müll von Akten und Abrechnungen verschwunden!

Der für mich eklatanteste Fall dieser Art ist der Modellversuch »Künstler & Schüler«, der vor 25 Jahren vom damaligen *Ministerium für Bildung und Wissenschaft* aufgelegt wurde, mit einem Riesenerfolg für die Institution Schule, für Lehrer, Schüler und Künstler. Die Kohl-Wende in Bonn beerdigte ihn; einige Dokumentationen, einige wenige realisierte Inseln und viele hoch qualifizierte Künstler, deren hier erworbene Qualifikation nicht mehr gefragt war, blieben übrig. In regelmäßigem Abstand kommt seitdem irgendjemand in Bund, Ländern oder Kommunen auf die wunderbare Idee, künstlerischen Sachverstand für die Persönlichkeits- und Kreativitätsentwicklung unserer Kinder in der Schule zu nutzen, und ein neues kleines oder größeres Projekt wird aufgelegt – immer wieder vom Nullpunkt anfangend, mit immer wieder ähnlichen Schwierigkeiten kämpfend. Außer den Betroffenen regt sich niemand über mangelndes Recycling-Bewusstsein und sparsamen Umgang mit Ressourcen auf. Und immer wieder wird vergessen, über Verstetigung nachzudenken – Bund und meist auch Land ziehen sich mit dem Verweis auf föderalistische Prinzipien aus der Verantwortung: Ihre Aufgabe sei es nur, Anstöße zu geben. Die Last und die Chance von Kontinuität liegt also bei den Kommunen, die dazu aber finanziell nicht in die Lage sind oder im Stich gelassen werden.

Wenn wir uns ernsthaft um Nachhaltigkeit und Zukunft bemühen, dann muss hier ein Umdenken erfolgen. Jedem teuren Modellversuch müsste auferlegt werden, bei Gelingen – hier wäre ein sorgfältiges Ranking nötig! – Übertragungsmodelle für eine verlässliche Regelarbeit zu entwickeln. Dafür müssen realisierbare Größenordnungen, Partner, Mittel und Finanzierungsmodelle gesucht und gefunden werden.

In Kenntnis der Möglichkeiten, die Künstler in ihrer ganz anderen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen haben – weil sie als Künstler und nicht als Pädagogen agieren –, versuchen wir in unserem Bezirk seit ein paar Jahren, eine Partnerschaft zwischen lokalen Kulturinstitutionen und Schulen in Sachen Schülertheater aufzubauen, die das vorhandene Kulturnetz und die vorhandenen Ressourcen nutzt, indem sie diese bündelt. Jedes Jahr können vier Schulen Künstler-Projektpartner gewinnen – die *Neuköllner Oper*, das *Puppentheatermuseum*, Tanzensembles und Dramaturgen/Regisseure stehen als Berater für Lehrer und Schüler zur Verfügung, wobei ein wichtiger Akzent die längerfristige Hilfe zur Selbsthilfe ist, die Qualifizierung der Lehrer für künstlerische Prozesse. Voller Stolz konnten wir beim diesjährigen bundesweiten Schultheatertreffen das Musical »Rabababatz auf dem Hermannplatz« bewundern, das eine Grundschule aus einem sozialen Brennpunkt (60 Pro-

zent nichtdeutsche Kinder) gemeinsam mit der *Neuköllner Oper* erarbeitet hatte – für beide Seiten eine unvergessliche Erfahrung.

Das Beispiel steht für die Möglichkeit, mit den vorhandenen Ressourcen, die nicht gigantisch zu sein brauchen, stabile lokale Strukturen aufzubauen, die für alle Beteiligten von großem Interesse sind, auch für die Kulturinstitutionen: Schließlich sind ihre Partner ihr zukünftiges Publikum.

Solche Verstetigungsmöglichkeiten in den kulturellen kommunalen Alltag hinein, die finanziell langfristig realisierbar sind, sollten verpflichtend in jedem Modellprojekt mitgedacht werden.

Und – last but not least – vor Etablierung eines neuen Modellprojektbündels muss geprüft werden, ob es dergleichen nicht schon erfolgreich gegeben hat, ob es etwa nur dem Profilierungsbedürfnis von Politikern dient. Nicht jedes Jahr des Was-auch-immer, nicht jede Kampagne der *UNO*, der *UNESCO* oder des *Europarates* muss gleich ein neues Modellprogramm nach sich ziehen. Hier sind Müllreduzierung und Recycling angesagt!

Kunst als Motor von Stadtentwicklung/Stadterneuerung

Der nationale *Rat für Nachhaltige Entwicklung* umschreibt das Leitbild »Nachhaltigkeit« mit »Wirtschaftliche Entwicklung in intakter Umwelt, Lebensqualität und sozialer Zusammenhalt in globaler Verantwortung« (siehe www.nachhaltigkeitsrat.de/dialog/dialogpapier/index.html). Heruntergebrochen vom Welt- auf den kommunalen Maßstab deckt sich dies Leitbild weitgehend mit Aufgaben und Zielen von Stadtentwicklung und Stadterneuerung, einem wichtigen Feld der Lokalen Agenda-Prozesse.

Nirgendwo ist die Einbeziehung von Kultur und Kunst in die Agenda-Diskussion zwingender notwendig als in diesem Aktionsbereich. Die Praxis in den USA und europaweit hat dies längst bewiesen; Tagungen wie jüngst die der *Getty Foundation* in Venedig oder des *Europarats* in Strasbourg (»Living Cities – Emerging Cultures, urban dynamics, and citizenship«, Strasbourg, 17.–18.9.2001) ergründen die Funktion von Kultur und Kunst in sozial und ökonomisch randständigen Kommunen als Kern für Zukunft. In ähnliche Richtung forscht, beobachtet und diskutiert das Projekt »Observatoire des Politiques Culturelles«, das die EU an der *Universität Grenoble* angesiedelt hat: Hat die Kultur die Kraft – und ist sie möglicherweise gar die einzige Ebene gesellschaftlichen Handelns, die die notwendige Kraft aufbringen kann –, als Kompetenz- und Energiezentrum Zukunftsprozesse auszulösen und kontinuierlich weiterzuentwickeln?

In Deutschland haben die meisten Kommunen nach wie vor Probleme, die Kultur von vornherein als Aktionspartner in Stadterneuerungsprozesse einzubeziehen; gesetzlich und planungsrechtlich ist dies nicht vorgesehen. In der Praxis aber funktioniert dies bereits hier und da, weil zunehmend auch Stadtplaner begreifen, dass zum einen Kultur und Kunst einen neuen, manchmal recht fremden, unverstellten Blick

auf die Stadt, das Quartier aus gänzlich anderer Perspektive mit gänzlich anderer Brennweite ermöglichen und dass zum anderen Kulturprojekte für viele Menschen eine Sinn stiftende, aktivierende Funktion haben können. Gerade in Problemzonen können verlorene Identität und Identifikation durch Kulturprojekte neu entwickelt und wieder aufgebaut werden.

Mindestens genauso wichtig ist es, den anderen, möglicherweise fremden, aufklärerischen Blick der Kunst einzufordern. Ihn in Zukunftsdebatten einzubringen, müsste wesentliche Aufgabe von Kulturarbeit in einer Kommune sein.

Wir lernten in diesem Sommer und Herbst unseren Bezirk neu kennen durch ein Bündel von 17 temporären Kunstprojekten. Eine Idee von Künstlern aufgreifend und gefördert vom Hauptstadtkulturfonds, realisierten wir im Jahr 2001 die Projektreihe »Areale Neukölln«. In einer Findungsphase lernten die Künstler Neukölln kennen, konnten Einblicke nehmen in seine topografische, soziale, mentale Verfasstheit. Es entstanden Projekte, die zwischen »Kontextkunst«, kommunikativen und interaktiven Ansätzen bis zu Entwicklungen von »Kunst als Dienstleistung« changierten. Die Arbeiten wurden zum Think Tank für sehr viele Menschen: für die Künstler, für ihre Partner, die Neuköllner, und für all die Menschen inner- und außerhalb von Behörden, deren Unterstützung für die Realisierung notwendig war. Allein die Einholung der unendlich vielen Genehmigungen wurde zum temporären Kunstprojekt eigener Art; zu meinem Erstaunen wurden durch die andere Kommunikationsform der Künstler Ausnahmegenehmigungen möglich, an die ich vorher nie geglaubt hätte.

Künstler haben die Herausforderung Neukölln, einem der ärmsten und verrufensten Bezirke Berlins, als Kontext für Kunst angenommen und kommentierten in den letzten Monaten diesen Kontext auf ihre Weise – den sozialen, den regionalen, den urbanen, den verqueren, den schönen und den hässlichen. Sie ließen uns Stadtraum anders erfahren. Kopfschütteln verwandelte sich bei vielen in Erstaunen, Verblüffung und in eine andere Wahrnehmung der bislang einfach hingegenommenen Normalität. Auch Ablehnung ist eine solche Wahrnehmungsveränderung.

Die »Areale« und Neukölln trafen in einem günstigen Augenblick zusammen. Eine neue Stadtentwicklungspolitik und neue Kunstkonzepte wurden zu Partnern.

Beeinflusst von Handlungskonzepten aus den USA, insbesondere New York, begann man vor zwei Jahren mit einem besonderen, EU-weit angelegten Förderungsprogramm, der »Sozialen Stadt«, dessen Ziel es insbesondere ist, in sozialen Brennpunkten mit Anschubhilfe von außen Hilfe zur Selbsthilfe zu organisieren. Vier von fünfzehn dieser sozialen und urbanen Notfälle in Berlin fanden sich in Neukölln und wurden mit Entwicklungspotenzial – Quartiermanagern und einem Quartierfonds – ausgestattet, das sinnvollste und fruchtbarste Stadterneuerungsprojekt, das ich je in Berlin erlebt habe.

Der andere notwendige Part für die »Areale« waren und sind Veränderungen im Verständnis von Kunst und Kunstprozessen, die sich in Richtung auf Konzeptkunst entwickelt haben. Nach Jahren gesellschaftspolitischer Abstinenz haben Künstler

Tafelbild Tafelbild und Schönheit Schönheit sein lassen und begonnen, den sozialen Raum als Atelier der anderen Art zu verstehen, nicht mit dem Ziel, das auratische Kunstwerk mit Ewigkeitswert zu schaffen, sondern Kunst als »Spezialbrille« für Stadtraum und als Indikator für soziale Spannungen und Stolpersteine zu erproben. Wenn zu Beginn dieser Ausführungen Probleme mit der Setzung eines wo auch immer hergenommenen Schönheitsbegriffs formuliert wurden, dann nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit diesen Kunstprojekten, die keine (Kunst-) Werke im klassischen Sinne sind, uns aber Augen öffnen, Fragen stellen lassen und vor Fragen stellen, die uns in die Zukunft führen.²

Die Arbeit dieser Künstler war zwar temporär, nachhaltig aber ist ihre Wirkung: Das »Salatfeld, so groß wie ein Hochhaus« oder das »Grüne Hochhaus« sind bereits jetzt in die Gropiusstädter Geschichte eingegangen und haben heftig Meinungen über Kunst angekratzt – gleichzeitig aber in den sozialen Kontext ihres Realisierungsraumes hineingewirkt, ohne auch nur im entferntesten das zu sein, was man gemeinhin unter Soziokultur versteht. So ist das Projekt zu einem riesigen Kunst-Stadtteilkulturprojekt der ganz anderen Art geworden, wie es sich der Zukunftsforscher Robert Jungk 1974 vorstellte: »Die große Aufgabe der Kunst ist es, die Gesellschaft ständig zu konfrontieren mit anderen Möglichkeiten.« (Jungk 1974: 95) Wenn das kein Aufruf zu nachhaltiger Kunst und Kulturarbeit ist!

Auf der Suche nach Versuchsanordnungen für Zukunft

In einem Workshop-Beitrag zu »Kultur und Natur, Ästhetik und Ökologie« bringt Hildegard Kurt ihre Erwartungen an Kunst und Kultur im Agenda-Prozess auf einen Schlüsselbegriff, den der installierenden »Versuchsanordnung«. Ihr Fazit: »Was fehlt, sind Strukturen, die einen nicht nur punktuellen, sondern einen kontinuierlichen Dialog zwischen künstlerischen Gestaltungsmodi auf der einen und der querschnittshaften Suche nach einer zukunftsfähigen Moderne auf der anderen Seite inszenieren. An Schnittstellen zwischen dem Kunstfeld und den verschiedenen Lebenswelten müssen Rahmen entstehen, innerhalb derer über längere Zeiträume hinweg in künstlerischen und zugleich wissenschaftlichen und zugleich sozialen Versuchsanordnungen an einer Kulturalisierung der technischen Zivilisation gearbeitet wird.« (Kurt 2000: 118)

Sowohl der Terminus »Versuchsanordnung« als auch die Forderung nach einer Bündelung der unterschiedlichen Überlegungen und Prozesse beschreiben sehr präzise die Aufgabe, die zu leisten ist, um Zukunft zu ermöglichen. Versuchsanordnungen brauchen einen Platz, an dem sie stabil installiert werden können, und sie brauchen Zeit, um wirklich entwicklungs- und aussagefähig zu sein. Welcher Platz wäre dafür geeigneter als die Kommune, der Raum, in dem Menschen ihr individuelles und soziales Leben leben? Wie in einem wichtigen Demokratisierungsschritt der

2 Die Dokumentation der »Areale-Neukölln«-Projekte (Februar 2002) ist über das Kulturamt Neukölln erhältlich.

Bundesrepublik in den siebziger Jahren die Städte zentrale Handlungsfelder nicht nur einer neuen Kulturpolitik, sondern auch neuer bürgerschaftlicher Strukturen wurden, müssen sie nun Vorreiter auf der Suche nach Zukunft werden, nicht im Bannkreis ihres Weichbildes verharrend, sondern ihre Erfahrungen globalisierend.

Wenn wir erwarten, dass andere diese Versuchsanordnungen bereitstellen, damit wir Kulturleute unsere Strahlkraft entwickeln und unsere Zukunftsfähigkeit beweisen können, dann sind wir blauäugig. Wir müssen selbst aktiv werden, unsere Kommunikations- und Provokationsfähigkeit unter Beweis stellend, aber auch unsere Zähigkeit und Ausdauer. Diesbezüglich sind wir ja meist gut trainiert. Wir müssen und können Podien für den notwendigen Dialog bereitstellen, dabei durchaus lernend von den lokalen Agenda-Akteuren, die sich bedachtsam mühen, die verschiedenen Kräfte an einen Tisch zu bekommen; oft genug bleiben sie dabei in Ökologietechnokratie und alter Bürgerinitiative-Mentalität stecken und können gesellschaftliche Visionen nicht selten nur in CO₂-Konzentrationen messen.

Wir sind vor zwei Jahren in die Offensive gegangen und haben die Lokale Agenda zu einem Projekt eingeladen, das sich über die Zukunft der Gropiusstadt Gedanken machen wollte, das Projekt »Gropiusstadt 2000 – die zweite Chance«. Zentrale Frage war die Zukunftsfähigkeit dieses Quartiers. Die Gropiusstadt im Süden Neuköllns, erste große Trabantenstadt Berlins mit ca. 40 000 Einwohnern, ist in die Jahre gekommen. In ihrer Grundidee immer noch als Ikone moderner Architektur und Stadtplanung geltend, wurde die urbane und soziale Entwicklung vernachlässigt, insbesondere nach 1989. Leerstand, hohe Mieterfluktuation, Überalterung, punktuelle Konzentration sozialer Probleme, für Neukölln ungewöhnliche Xenophobie kennzeichnen die Problemlage. Bei so manchem Gropiusstädter kam das Gefühl auf, bei der Zukunftsplanung Berlins vergessen zu werden – aber auch die Kehrseite dieses Gefühls wurde spürbar: die Angst vor Neuem.

Nachdem ein erster Versuch von Stadtplanern vor zwölf Jahren aus vermeintlich finanziellen, letztlich aber konzeptionellen Gründen versagt hatte, initiierten wir soziokulturelle und künstlerische Projekte, um die Vision einer »zweiten Chance« sichtbar werden zu lassen. Zugleich sollte das Projekt die Identifikation der Menschen mit ihrem Wohnumfeld intensivieren. Der potenzielle Stolz, Gropiusstädter zu sein, schien uns Voraussetzung für eine produktive Zukunftsdiskussion. Grundsätzlich versuchten wir, mit dem Ansatz der »positiven Verstärkung« zu arbeiten: Was schlecht ist, wird ständig beredet und ist überall präsent – wir wollten herausfinden, was Menschen positiv mit der Gropiusstadt verbindet, was sie schön finden, was sie lieben (und davon gibt es einiges), was sie für entwicklungsfähig halten, in der Hoffnung, dass diese positiven Faktoren Ansatzpunkte für Stadtplaner, Architekten, Wohnungsbaugesellschaften und die politisch Verantwortlichen sein könnten, über Veränderungen in der Gropiusstadt in einem von Bewohnern gewünschten Sinn nachzudenken.

Kunst und Kultur wurden als Kommunikations- und Handlungsfelder für Zukunftserprobung angeboten. Wir luden zu einem Fotowettbewerb »Viele Grüße aus

der Gropiusstadt« ein und ließen aus den Preisträgerfotos eine Ansichtskartenserie herstellen, baten zur Aktion »Schöne Ecken«, bei der Gropiusstädter ihren Lieblingsplatz fotografieren sollten, wir hängten wunderschöne Porträts von Gropiusstädtern aller Altersgruppen und Nationalitäten als Riesenposter an Hochhausbalcone, Kirchtürme und Fahrstuhlschächte. Und zusammen mit der lokalen Agenda-Gruppe luden wir zu verschiedenen Expertenrunden – wobei die Gropiusstädter ebenso Experten waren wie Wissenschaftler und Politiker, der Mietervertreter wie der Urbanist von der *TU*, der Arbeitsmarktforscher ebenso wie die Regionalgruppe der »Grauen Panther«, der Wirtschaftsexperte wie der engagierte Betreuer eines Abenteuerspielplatzes, der Pfarrer ebenso wie der Sozialdezernent, um über gesellschaftliche, wirtschaftliche und ökologische Zukunftsfragen zu diskutieren. Es gelang, insbesondere inspiriert und provoziert durch die Fotos der »schönen Ecken«, Menschen miteinander ins Gespräch zu bringen, die nie daran gedacht hatten, dass ein Gespräch möglich oder sinnvoll sein könnte; die Fahrradwegpolitik war genauso wichtig wie das Selbstmörderhochhaus, die Erfragung der spezifischen regionalen Arbeitslosigkeit ebenso wie die Geschäftspolitik des größten Einkaufszentrums Berlins, der »Gropiuspassagen«, die von den Hütern der Umwelt in Neukölln gehasst werden (aber als Kommunikationsort die am häufigsten genannte und fotografierte »schöne Ecke« der Gropiusstädter war – neben dem Blick aus dem Hochhausfenster in die Weiten der brandenburgischen Felder). Zum Abschluss des Projektes wurden Senatsverwaltung, Bezirksregierung und Wohnungsbaugesellschaften als Eigentümer mit den Arbeitsergebnissen konfrontiert.

Das Wunder geschah: Erstmals ist in die Gropiusstadt Bewegung gekommen, nicht auf der voluntaristischen, sondern auf der faktischen Ebene. Was alle Versuche von Wohnumfeldverbesserungsmaßnahmen der Vergangenheit nicht schafften, geschieht seitdem nach und nach – und vor allem kümmert man sich erstmals um die Menschen, nicht nur um Müllcontainer. Einer unserer Projektmitarbeiter wurde von einer Wohnungsbaugesellschaft, dem Eigner der meisten Wohnungen der Gropiusstadt, als Stadtteilmanager geholt. An Zukunft wird gearbeitet – nachhaltig. Übrigens werden Kunstinterventionen ihren festen Ort bekommen in diesem Veränderungsprozess, der noch lange nicht abgeschlossen ist.

Für die Streiter der Lokalen Agenda 21 war dieses Projekt eine erstaunliche Erfahrung, weil plötzlich etwas in Bewegung geriet, was ihnen trotz vieler Bemühungen nicht gelungen war: Man rang öffentlich um Problemlösungen – in einer Öffentlichkeit, die Kulturarbeit möglich gemacht hatte, mit einer Direktheit und aus einem unüblichen Blickwinkel heraus, der von der Kultur entdeckt worden war. Lebendigkeit und Kreativität gewann dieser Prozess aus Kunst- und Kulturbausteinen.

Der Dialog von Kultur und Lokaler Agenda 21 mit dem Ziel gemeinsamer Suche nach einer zukunftsfähigen Moderne wurde etabliert. Wir haben für unser lokales Aufgabenfeld eine Versuchsanordnung entwickelt, in der Zukunft erdacht und erarbeitet werden kann. Getreu dem Agenda-Prinzip bin ich davon überzeugt, man muss auf der konkreten, lokalen Ebene beginnen, und zwar in Netzwerken.

Wenn die kommunale Kulturarbeit die Erarbeitung solcher Versuchsanordnungen als ihre ureigenste Aufgabe begreift, wenn die »große« Debatte um Nachhaltigkeit und Zukunftsermöglichung diese Potenzen von Kultur nutzt, dann bin ich langfristig unbesorgt, dass auch die Stimme der Kultur im Agenda-Prozess, im Ringen um nachhaltige Zukunft, ernst genommen werden wird.

Literatur:

- Bönisch, M. u. a. (Hrsg.) (1990): *Asbest: Ein Stein des Anstoßes. Kulturelle und soziale Dimensionen eines Umweltproblems*, Berlin: Bezirksamt Neukölln
- Hüge, C. (2001): *Die Karl-Marx-Straße. Facetten eines Lebens- und Arbeitsraumes*, Berlin: Karin Kramer.
- Jungk, Robert (1974): »Kultur als Zukunft«, in: Schwencke, Olaf (Hrsg.): *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, München: Hanser, S. 94 ff.
- Kurt, Hildegard (2000): »Kultur und Kunst in der Agenda 21? Anmerkungen zu einem schwierigen Verhältnis«, in: Fechter, Mathias/Krannich, Margret (Hrsg.): *Gesellschaftliche Perspektiven. Arbeit – Geschlecht – Natur – Neue Medien*, Essen: Klartext Verlag (Schriftenreihe der Hessischen Gesellschaft für Demokratie und Ökologie, Band 12), S. 112–118

EXILE-KULTURKOORDINATION E. V. Agentur für internationale Kunstprojekte (D)

Adresse: Friederikenstraße 41
D-45130 Essen
Fon +49 (0) 201 77 71 76;
Fax +49 (0) 201 77 97 62
E-Mail EXILE-eV@t-online.de
www.EXILEKulturkoordination.de

AnsprechpartnerInnen: Tina Jerman, Dodo Schulz, Ulla Lerari

Das Büro wurde 1982 mit Sitz in Essen gegründet. Der Verein verfolgt das Ziel, zum einen der hiesigen Öffentlichkeit Kulturen aus den Ländern des Südens und der hier lebenden MigrantInnen zu präsentieren und zum anderen in diesen Themenbereichen Ausstellungen und Veranstaltungskonzepte durchzuführen und zu vermitteln. Die professionellen künstlerischen Präsentationen beziehen auch internationale Begegnungs- und Austauschprogramme ein. Medien wie Musik, Theater, Literatur oder Bilder können einen differenzierten Zugang zu anderen Perspektiven und Lebenserfahrungen ermöglichen und so für einen bewussteren Umgang mit der eigenen und mit anderen Kulturen sensibilisieren.

EXILE kooperiert mit einem Netz von Organisationen, Initiativen und Personen aus dem interkulturellen, dem entwicklungsbezogenen, dem kirchlichen, gewerkschaftlichen und dem soziokulturellen Spektrum. Unterstützt wird die Arbeit des Vereins unter anderem als Fachstelle für Nord-Süd-Kultur aus Mitteln des »Eine-Welt-PromotorInnen-Programms NRW« und kirchlichen sowie anderen projektbezogenen Fördermitteln.

Das Büro der *EXILE-Kulturkoordination* versteht sich als Dachorganisation für verschiedene Aktivitäten: 1. für eine internationale und interkulturelle Agentur zur Vermittlung von Musik- und Theatergruppen, Ausstellungen, Lesungen, Workshops und ReferentInnen, Austausch- und Begegnungsprogrammen sowie begleitenden Service und Beratung für die Veranstalter; 2. für zeitlich befristete Projektarbeit mit Themen- oder Länderschwerpunkten und mit unterschiedlichen Projektpartnern, zum Beispiel Entwicklung, Konzeption und Produktion von Ausstellungen, Musik- und Theatertourneen, Katalogen, CDs sowie Kooperation bei Projekten anderer Träger. Aus all diesen Bereichen ergibt sich immer auch 3. die Konzeption und Durchführung eigener Veranstaltungen wie Festivals, Konzertreihen, Theateraufführungen, Ausstellungen und Lesungen.

Im Projektbereich »Schul-Pool Eine Welt« werden Programme aus dem Agenturbereich und weitere Angebote speziell für Kinder und Jugendliche konzipiert, vermittelt und pädagogisch begleitet.

Die einzelnen Arbeitsfelder werden 4. im Rahmen der Öffentlichkeits- und Lobbyarbeit zum Thema »Nord-Süd-Kultur« durch verschiedene Publikationen, Kataloge, Fachbücher und -zeitschriften und durch Angebote von Fortbildungen, Seminaren, Tagungen, Beratungen und Moderationen unterstützt.

Tina Jerman

Interkulturelle Kompetenz in der Herausforderung der Agenda 21

Globalisierung und Migration bilden heute zwei bedeutende Pole gesellschaftlicher Entwicklung und bringen sowohl für nachhaltige Politik als auch für internationale und interkulturelle Kulturarbeit neue Herausforderungen mit sich. Die sich zunehmend beschleunigende Globalisierung auf dem Gebiet der Ökonomie hat unübersehbare Konsequenzen für alle anderen Bereiche der sozialen, ökologischen und kulturellen Entwicklungen. Weltweite Migration ist eine dieser Folgen.

Charakteristisch für die Geschichte der Migration in Deutschland seit Beginn der fünfziger Jahre sind: die jahrzehntelange, als »vorübergehend« interpretierte Arbeitsmigration in das »Wirtschaftswunderland«, überwiegend aus Südeuropa und dem Mittelmeerraum, mit den damit verbundenen (kultur-)politischen Unterlassungen; die politisch motivierten Fluchtbewegungen aus der Türkei, aus Franco-Spanien, vor den griechischen und den lateinamerikanischen Diktaturen der sechziger, siebziger und achtziger Jahre; und seit den neunziger Jahren, ausgelöst durch Hunger, Krieg und Umweltkatastrophen, immense Flüchtlingsströme vor allem innerhalb Asiens und Afrikas, die zu einem geringen Bruchteil auch Europa und Deutschland erreichen.

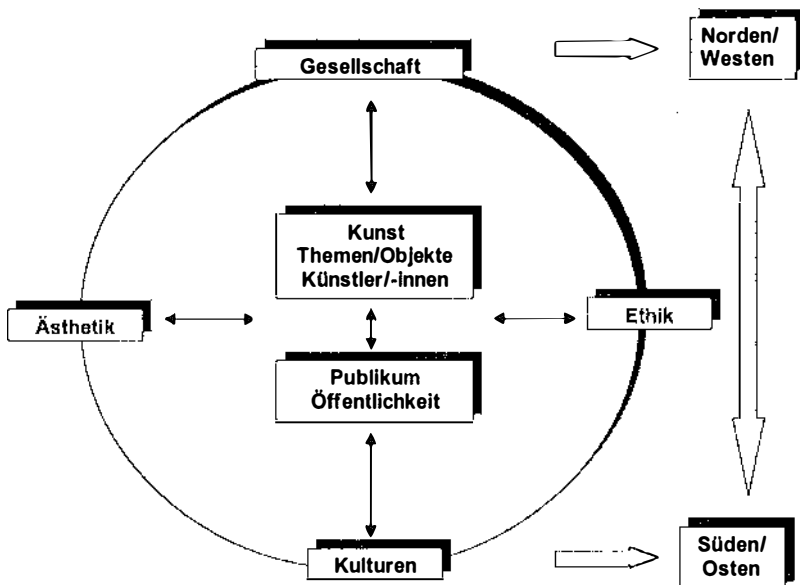
In jüngster Zeit entstehen zudem neue Rahmenbedingungen infolge der mittlerweile anerkannten Notwendigkeit von Zuwanderung und mithin der Anerkennung des Faktums, dass Deutschland ein Einwanderungsland ist.

Die Agenda 21, das 1992 in Rio de Janeiro verabschiedete Aktionsprogramm für das 21. Jahrhundert, hat mit dem Begriff »Sustainability« – im Deutschen meist mit Nachhaltigkeit übersetzt – das Schlagwort für eine globale politische Strategie entwickelt, die Umwelt und Entwicklung nicht mehr unabhängig voneinander sieht. Hier wurde die Notwendigkeit einer Politik formuliert, die ökonomische, ökologische und soziale Interessen, verbunden mit einer partizipativen Praxis und unter Berücksichtigung der Unterschiede zwischen den Ländern des Südens und des Norden, ausbalanciert und so auch als Antwort auf die negativen Folgen der Globalisierung verstanden werden kann.

Für die interkulturelle Kompetenz bilden die Globalisierung als Charakteristikum der heutigen internationalen Entwicklung, die Migration in ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft und die demographische Entwicklung in Deutschland bestimmende, aber nicht unabhängig voneinander existierende Pole.

Für uns stellt sich die Frage, welche Rolle und Aufgabe die Künste und Kulturen in diesem Rahmen einnehmen und einnehmen könnten und welche Wirkungen der Nachhaltigkeitsdiskurs, quasi als kategorischer Imperativ, an dieser Stelle hat.

Der Stellenwert und der Charakter von Produktions- und Rezeptionsverhältnissen der Künste in einer Gesellschaft und Kultur veranschaulicht den jeweiligen Rahmen von Ethik und Ästhetik. Dieser ist heutzutage nicht mehr losgelöst von mehr oder weniger bedeutenden Einflüssen anderer und auf andere Kulturen und Gesellschaften zu betrachten. In der westlichen Entwicklungsgeschichte von Ethik und Ästhetik hat die Zementierung der Dichotomie von Kunst und Natur wesentlich zum Bedeutungsverlust von Kunst als »Gesamtschau« beigetragen. Das Bewusstsein der Bedingtheit kultureller und biologischer Diversität verlor in diesem Prozess an Bedeutung. Daraus ergibt sich für internationale, für interkulturelle Begegnungen eine neue Aufgabe: Als Seismographen der Globalisierung bergen sie durch die Möglichkeit des Perspektivwechsels und die Erweiterung des eigenen Erfahrungshorizontes ein ungeheures emanzipatorisches Potenzial.



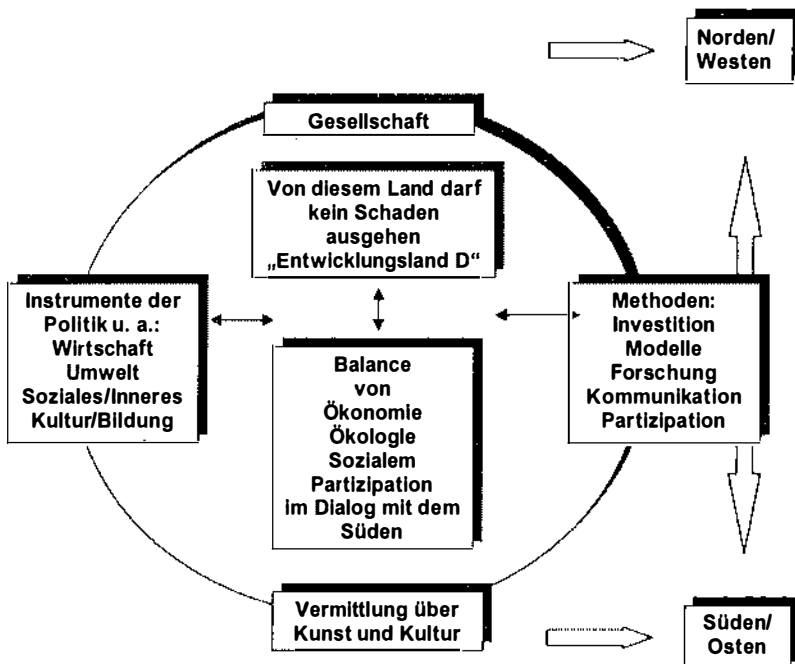
Kunst, Kultur und Nachhaltigkeit

Welche Potenziale in der kategorischen Anwendung der Nachhaltigkeit liegen können, zeigen die beiden folgenden Beispiele.

In den USA sorgte eine landesweit durchgeführte, in einer 200-seitigen Dokumentation festgehaltene Bestandsaufnahme der staatlichen Kunstbehörde *National*

Endowment for the Arts (NEA) über die aktuelle Situation der schönen Künste für erhebliches Aufsehen. »Die amerikanische Kunstszene ist elitär, klassenbewusst, finanziell instabil und weder so demokratisch noch so populär, wie sie sein sollte.« (NEA 1997: Einleitung) Darüber hinaus stellte die Studie im Bereich der »Non Profit Arts«, das heißt der öffentlich geförderten Museen, Theater, Balletts oder Orchester, in Frage, ob sich finanzielle Unterstützung zukünftig auf genügend allgemeine Loyalität stützen könne, wenn sie sich weiterhin fast ausschließlich an weiße, ältere, reichere und gebildete Amerikaner wende. »Die Zukunft muss mehr versprechen als eine simple Museumseröffnung. Die Kunst muss raus aus dem Tempel, muss mehr aufweisen als ihre traditionelle ästhetische Funktion. Es muss eine ganz neue Welt für die Kunst geben.« (Jentzsch 1997: o. S.)

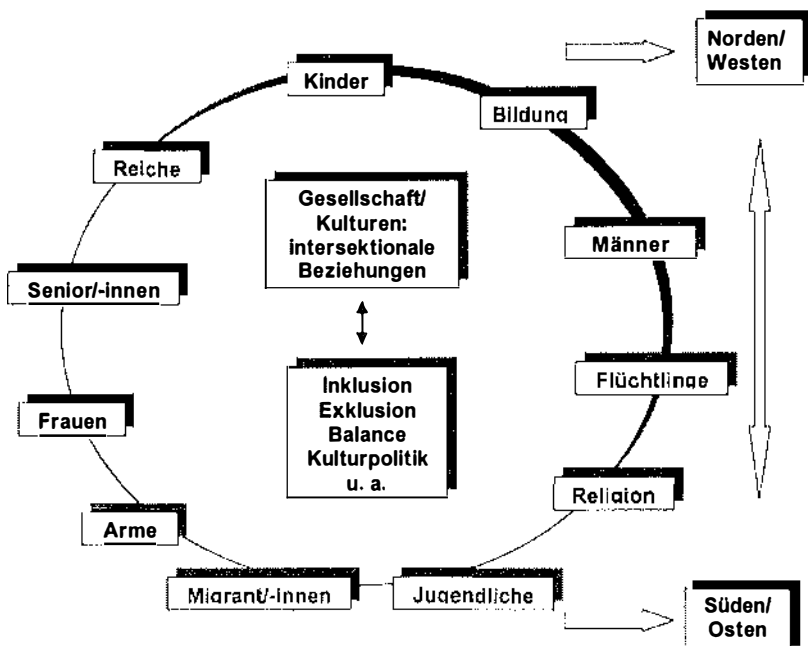
Auch die Art und Weise des Zustandekommens dieser Ergebnisse, zusammengetragen in einer Reihe regionaler und nationaler Kunst-Foren, in denen KünstlerInnen, KunsterzieherInnen, PolitikerInnen, Geschäftsleute, VertreterInnen von Verbraucherorganisationen, Bürgerinitiativen, Stiftungen und Kirchen zusammentrafen, ist beeindruckend. »Wir müssen uns ein Beispiel an den Umweltgruppen nehmen. Wir brauchen eine breite Pro-Kunst-Bewegung, die nur wachsen kann, wenn sie sich auf lokaler Ebene ein Fundament schafft.« (Ebd.)



Mit dieser partizipativen Situationsanalyse ist der nationalen amerikanischen Kunstbehörde ein beachtenswertes Beteiligungsverfahren gelungen, das dem Inhalt und der Form nach dem Geist der Agenda 21 entspricht, ohne sich explizit darauf zu beziehen. Wie und ob sich die Ergebnisse künftig in der pluralistischen praktischen Kulturpolitik realisieren, bleibt abzuwarten. Doch zweifelsohne ist mit der breiten Bürgerkonsultation eine Öffentlichkeit sensibilisiert, die den angestoßenen Prozess und seine Umsetzung kritisch begleiten wird.

Das fast dreihundert Seiten umfassende Rio-Abschlussdokument klammert Kultur als relevante Handlungsebene im Sinne einer zukunftsfähigen Entwicklung fast vollständig aus. Dementsprechend entwickelten bislang nur wenige Städte und Gemeinden in Deutschland in ihren Agenda-21-Beschlüssen ausdrücklich auch Leitbilder für eine nachhaltige Kulturpolitik.

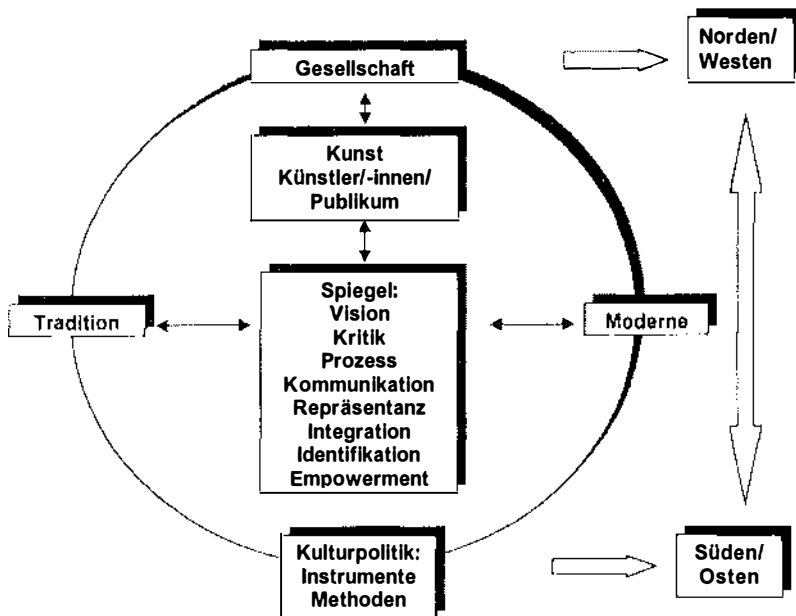
Dass aber für die Lokalen Agenda-21-Prozesse in den Kommunen das Thema Kultur wichtige Impulse geben kann, zeigt der Blick in den Süden: In der brasilianischen Stadt Porto Alegre entwickelten Politik, Verwaltung, Bürgerinnen und Bürger gemeinsam eine Lokale Agenda 21 für die Verwaltung dieser Millionenstadt. Von zahlreichen weiteren Städten, auch über Brasiliens Landesgrenzen hinaus, ist das dort praktizierte Partizipationsmodell inzwischen übernommen worden. In regelmäßig stattfindenden öffentlichen Beratungen auf Stadt- und Stadtteilebenen, in



denen neben PolitikerInnen der Ratsparteien und der Verwaltung auch Institutionen, Nichtregierungsorganisationen sowie direkte VertreterInnen der Bevölkerung zusammentreffen, wurden Leitbilder für die wirtschaftlichen, ökologischen, sozialen und kulturellen Belange der Kommune sowie Umsetzungsstrategien und Indikatoren entwickelt. Auf der Grundlage der ebenso schlichten wie einleuchtenden Erkenntnis, dass eine zukunftsfähige Stadtentwicklung Porto Alegres sinnvoll nur auf der Basis einer möglichst weitreichenden sozialen Ausgeglichenheit und breiten Zustimmung der EinwohnerInnen funktioniert, wurde ein deutlicher Schwerpunkt auf eine gemeinsame Budgetierung des städtischen Haushalts und die weitgehende Dezentralisierung politischer Entscheidungen gelegt. Über eine Neuorientierung der Kultur- und Bildungsarbeit geht diese Politik einen radikalen Weg, indem sie die aktive Teilhabe am Kulturleben als zentrale Schlüsselkategorie für die gesellschaftliche Gleichstellung definiert und die Schaffung der Voraussetzungen, besonders in benachteiligten Stadtteilen, als Priorität sieht.

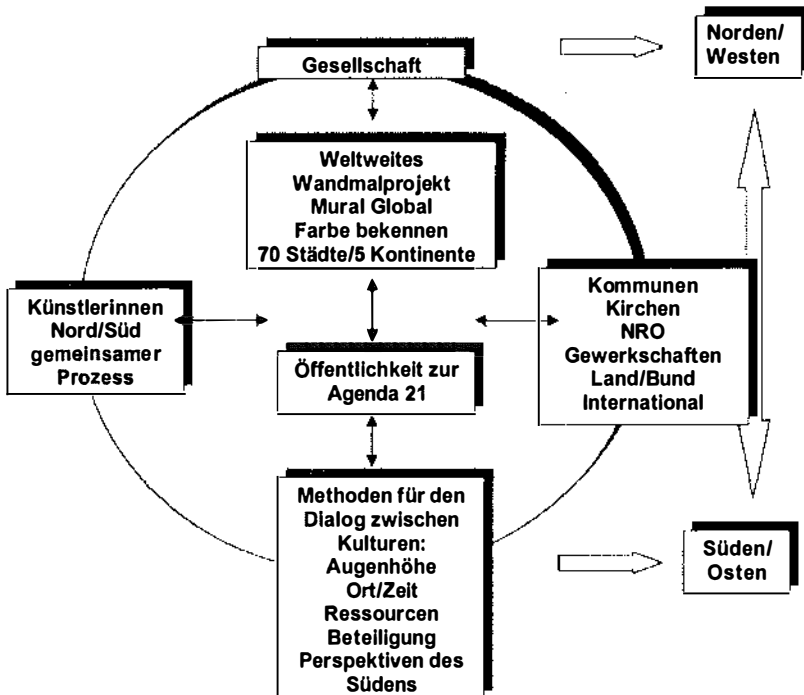
Kulturelle Repräsentanz und Partizipation

Die heutige Suche von Parteien, Kirchen oder Gewerkschaften nach einer tragfähigen Antwort auf die zunehmende Individualisierung unserer Gesellschaft, die öffentliche Debatte über die ethischen Bedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung und die vehemente Diskussion um eine Diversion der Leitkultur zeigen unterschied-



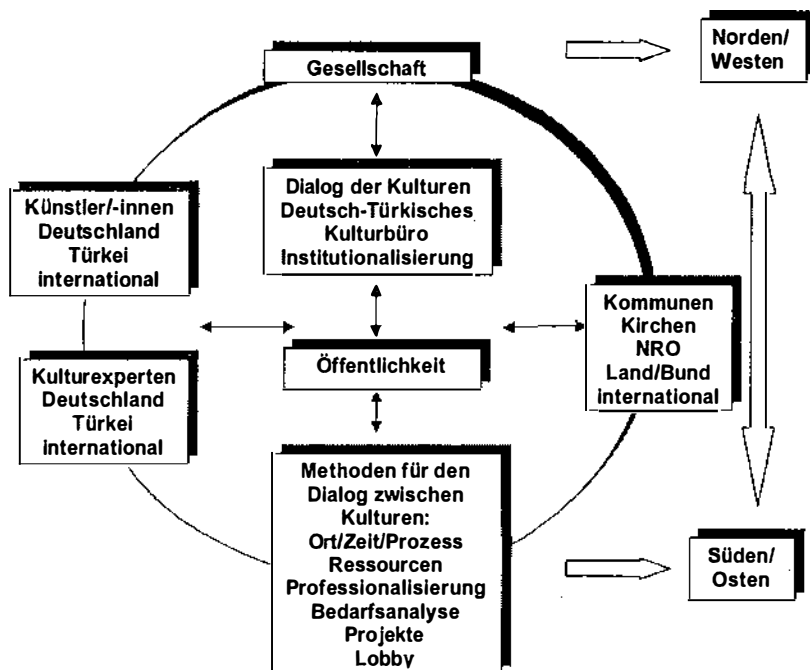
liche Optionen auf, die indes eine gemeinsame Voraussetzung erkennen lassen: Die gesellschaftliche Entwicklung muss sich den veränderten demographischen, sozialen und ökologischen Bedingungen anpassen. Der Kulturvermittlung fällt die Aufgabe zu, diese Veränderungsprozesse durch ihre Praxis zugänglich zu machen und in Reflexionsprozesse einzubinden.

Im Zuge voranschreitender Globalisierung und zunehmender Migration spielt die Vielfalt der Kulturen eine entscheidende Rolle in der Ansicht, der Einsicht und Aussicht der Welt. Dabei geht es um die Durchsetzung beziehungsweise die Integration der Wertvorstellungen unterschiedlicher Milieus, die sich im Zuge der expressiven Individualisierung herausgebildet haben. So sind Demokratie und Zivilgesellschaft in diesem Sinne einander bedingende Konstituenten. »Eine Demokratie lebt von der wechselseitigen Stützung institutioneller Strukturen und zivilgesellschaftlicher Praxis. Das Bindeglied ist das Ethos der Kooperation, im zivilen Staat manifestiert es sich.« (Nida-Rümelin 1999: 7) Die Ermöglichung einer aktiven Beteiligung von Bürgerinnen und Bürgern, vor allem von Frauen und Kindern, ist als Partizipation eine der wesentlichen in der Agenda 21 beschriebenen Umsetzungsstrategien. Viele im Rahmen dieser Tagung vorgestellte Beispiele zeigen, wie weit der Weg dahin noch ist.



Besonders die Situation der Menschen, die in Deutschland mit einem Migrationshintergrund leben, offenbart die bisher gültig gewesene Option einer reaktiven Politik. Kooperation in kultureller Hinsicht wurde nicht ernsthaft betrieben, sondern weitgehend als Beitrag zur Integration funktionalisiert, beheimatet nicht in den Kultur-, sondern in den Ressorts der Sozial- und Innenministerien. Die Beispiele der öffentlichen Kulturinstitutionen, die sich hierzulande in interkulturelle, dialogische Prozesse begeben oder die bisherige Arbeitsweise ihrer Institutionen hinterfragen, sind rar und bisher nur selten strukturell verankert, häufig eher in den persönlichen Biografien und Kontexten der Akteure.

Ein Fazit dieser hier vorgestellten höchst unterschiedlichen Erfahrungsfelder und Berührungspunkte kultureller Theorie und Praxis mit der Agenda 21 ist ein Kommunikations- und Interaktionsdefizit zwischen Institutionen und Zivilgesellschaft, zwischen Kulturverwaltung und Künstlerinnen und Künstlern beziehungsweise Kulturinitiativen. Die politische Kultur eines »Dialoges auf Augenhöhe« bedarf innergesellschaftlich wie in den internationalen Beziehungen einer Sensibilisierung und Neuorientierung der Kulturpolitik. Wo diese Kooperationen zwischen KünstlerInnen und Kommunen, Initiativen und Ministerien, zwischen Beteiligten aus dem Süden und dem Norden stattfinden, entstehen erfolgreiche Lerngemeinschaften, Projekte und Strukturen.



Die Erfahrungen von Klaus Klinger mit dem in 70 Städten weltweit stattfindenden Wandmalprojekt »Mural« zeigen dies ebenso wie das Konzept des Deutsch-Türkischen Kulturbüros.¹

In der kulturellen Repräsentanz und Verankerung der verschiedenen ineinander greifenden Teilöffentlichkeiten, in der Erfahrung der Beeinflussbarkeit liegt eine Bedingung und die Perspektive einer solchen kooperativen Kulturarbeit. Kultur meint demnach »expressive Vorgänge, in denen unterschiedlichste Gruppierungen ihre Ansprüche auf politische Teilnahme und Anerkennung »dramatisierend« formulieren, bevor diese Ansprüche als Rechtssetzungen fixiert werden, ... die auf diese Weise Rechtsformulierungen nicht nur als »faktische« Setzungen erfahren, sondern durch diskursive Beeinflussung aus einem vorinstitutionellen Raum, aus den Lebenswelten, als wandelbar, als Ergebnis von innovativen Konflikten, als diskursiv an die Alltagswelt gebunden begriffen und dadurch als demokratisch legitimiert akzeptiert und in ihrer Geltung anerkannt werden können.« (Göschel o. J.: 313) Dies ist eine der Voraussetzungen, unter denen sich Kooperierende erst gleichwertig begegnen und neue Kooperationsformen, insbesondere für die interkulturelle Kulturarbeit, chancenreich sein können.²

Literatur:

- Göschel, Albrecht (o. J.): »Die Kulturpolitik, die Kunst und das Fremde«, in: Institut für Bildung und Kultur (Hrsg.): *Gemeinsam Erleben*, Remscheid: Eigenverlag, S. 311–324
- Jentzsch, B. (1997): *NEA – Elitäre Kunst vertreibt Publikum*, Köln: WDR, Redaktion Mosaik, Ms.
- Jerman, Tina (Hrsg.) (2001): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56)
- National Endowment for the Arts (NEA) (1997): *American Canvas – An Arts Legacy for Our Communities*, Washington: Library of Congress Cataloging in Publications Data; <http://ARTS.ENDOW.GOV>
- Nida-Rümelin, Julian (1999): *Demokratie als Kooperation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

1 Informationen zu den beiden Projekten finden sich unter www.dialogev.de und www.farbfieber.de/muralglobal sowie ausführlich in Tina Jerman (2001).

2 Vgl. »EXILE-Kulturkordination e. V.« in der Good Practice-Sammlung dieses Bandes.

HUTH SOLAR PERFORMANCE (Kunstprojekte von Christoph Huth, D)

Adresse: Huth Solar Performance
Vorwerk 2
D-15518 Heinersdorf
Fon +49 (0) 33432 73300
www.subkommandant-solar.de

Ansprechpartner: Christof Huth,
E-Mail mail@subkommandant-solar.de
Dr. Uwe Hartmann,
Deutsche Gesellschaft für Sonnenenergie
LV Berlin-Brandenburg e. V.
www.dgs-berlin.de

Eigenschaften und Verhalten von Solarzellen sind Anregung für die Projekte von Huth Solar Performance. Die Performancebesucher machen neue Erfahrungen mit der solaren Energieumwandlung, die einen wichtigen Beitrag zur umweltgerechten Energiewirtschaft der Zukunft leisten wird. Blau schimmernd und äußerlich völlig ruhig liegen die Solarzellen im Licht. Das innere Geschehen der Energieumwandlung wird auf verschiedene Weisen offenbar:

- Die Performance *Sonnenwende Turning Heads*, auf öffentlichen Plätzen aufgebaut und aus hundert solarzellenbetriebenen Drehbühnen mit industriell gefertigten Styroporköpfen bestehend, bietet einen durch Performancebesucher beeinflussbaren Bewegungseindruck. Die Drehbewegungen kommen auch bei bewölktem Himmel nicht zum Erliegen. Viele Besucher haben zum ersten Mal Gelegenheit, eine Solarzelle in die Hand zu nehmen und die unmittelbare Wirkung beim Abschatten der Zelle zu verfolgen. Spielorte waren bisher Berlin, Potsdam, Osnabrück und Bremen.
- Das *Solare Tauziehen*, auf der Bundesgartenschau Potsdam 2001 realisiert, besteht aus Solarzellen, zusammengefasst zu Modulen, und einer Seilwinde. Die Module werden der Sonne nachgeführt. Bis zu 15 Besucher messen ihre Kräfte mit dem Sonnenlicht. Auf wechselndes Wettergeschehen reagiert die Anordnung sofort.
- Die Klanginstallation *Solargong* wurde ebenfalls auf der Bundesgartenschau Potsdam 2001 realisiert. Sie bringt die Besucher zum Innehalten und Warten, bis das Licht, vermittelt über eine Solarzelle und einen Motor, den Gongschlag bewirkt.

Neben der weiteren Arbeit mit Solarzellen geht es bei zukünftigen Projekten von *Huth Solar Performance* auch um neue Wirkungen von Wärme, durch Solar-Vakuumröhren gewonnen, und um Wasserstoff als Energiespeicher.

PÄDAGOGISCHE AKTION/SPIELKULTUR E. V. (D)

Adresse: Pädagogische Aktion/SPIELkultur e. V.
 Augustenstraße 47/Rgb.
 D-80333 München
 Fon +49 (0) 89 2609208; Fax +49 (0) 89 268575
 E-Mail SPIELKULTUR@PASK.MUC.KOBIS.DE
 www.pa-spielkultur.de

Ansprechpartner: Dr. Wolfgang Zacharias, Projektleiter

Die *Pädagogische Aktion*, als kunst- und kulturpädagogische Initiative Anfang der siebziger Jahre gegründet, organisiert vor allem außerhalb der Schule offene Lern- und Erfahrungsräume in der urbanen Umwelt zugunsten einer neuen »Kultur des Aufwachsens«.

Im Auftrag und finanziert von der Landeshauptstadt München und im Verbund der kommunalen Politik- und Verwaltungsfelder Kultur, Bildung, Soziales/Jugend realisiert sie seit 30 Jahren aktuell als »freier Träger« *PA/SPIELkultur e. V.* Spielmobile, Spiel- und Lernfeste, Spielstadtprojekte, museumspädagogische Aktivitäten, ein Kinder- und Jugendmuseum, mobile Einheiten zur Sinneserfahrung, zum historischen Lernen, zur Naturerfahrung u. a. Neuerdings liegt ein konzeptioneller Schwerpunkt auf den Balancen und Wechselwirkungen zwischen realen, körperbetont-leiblichen und digitalen, virtuellen Wirklichkeiten, wie sie heute den Alltag und die kulturell-ästhetischen Aktivitäten in Kindheit und Jugend bestimmen.

Ausgehend von dieser experimentellen Praxis, die die *Pädagogische Aktion* auch als ein »di-daktisch-methodisches Experimentierlabor« in Sachen Kinder- und Jugendarbeit und Kulturpädagogik auffasst, entstand im Lauf der Jahre ein Fundus an Konzepten sowie theorieorientierten Veröffentlichungen. Besondere Orientierungen:

- Bildung als Selbstbildung, Kulturen im weiten Verständnis als Orte und Anlässe, symbolische Werteverhandlung, Partizipation und Lernen in eigener Regie für Kinder und Jugendliche ermöglichen;
- die Artenvielfalt von Erfahrungs- und Ausdrucksmöglichkeiten im Prinzip einer Ökologie des Spielens und Lernens betonen und als Praxis vor Ort realisieren;
- das Ästhetische als ganzheitliche Verbindung von Sinn und Sinnlichkeit begreifen und ästhetisches Lernen auch in kunstanalogen, nicht unbedingt kunstbezogenen Prozessen vermitteln;
- die Organisation professioneller kulturpädagogischer Angebote und Programme im Prinzip kinder- und jugendkultureller Netzwerke sowie als kommunale Querschnittsaufgabe gestalten sowie politisch aufwerten und durchsetzen.

Im Rahmen dieser Orientierungen ist die Pädagogische Aktion in den Diskursen und Entwicklungen auf den Ebenen des Kommunalen, der Länder und des Bundes präsent sowie aktiv in den fachlichen Kontexten kunst- und kulturpädagogischer Felder.

Literatur:

Zacharias, Wolfgang (2001): *Kulturpädagogik – eine Einführung*, Opladen: Leske & Budrich

Wolfgang Zacharias

Sinnes- und Wahrnehmungsbildung

Ein kulturell-ästhetisches Programm zur Ökologie von Lernen und Erfahrung

Aus der Sicht von Bildung und Pädagogik setzt das Überschneidungsfeld »Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit« analog zum erweiterten Kulturbegriff einen erweiterten Bildungsbegriff voraus: Bildung ist mehr als Unterricht, Schule und Hochschule, Ausbildung und historisches wie aktuelles Wissen. Bildung findet – mehr oder weniger – immer und überall statt.

Hartmut von Hentig schreibt lapidar in *Sachen Bildung*: »Bildung ist sich bilden« (Hentig 1996: 39), und schon William Shakespeare ließ seinen Hamlet sagen: »Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als eure Schulweisheit sich träumt.«

In Verbindung mit Kunst, Kultur und Medien ist dieser erweiterte Bildungsbegriff inzwischen eine Selbstverständlichkeit, die sich auch in bundesrepublikanischen Verlautbarungen wiederfindet. Das formulierte die *Bundesbildungsministerin* Edelgard Bulmahn im Namen der Bundesregierung und in Abstimmung mit dem *Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien*, Staatsminister Julian Nida-Rümelin, sowie der *Bundesministerin für Familie, Senioren, Frauen und Jugend*, Christine Bergmann:

»Kulturelle Bildung war und ist Teil einer umfassenden Persönlichkeitsbildung. Sie ist Grundlage für zeitgemäße Weltanschauung und Erkenntnis. Der Slogan ›Kultur für alle‹ der sechziger Jahre hat von seiner Bedeutung nichts verloren. Er schließt immer auch die ›Kulturelle Bildung für alle‹ ein, ein bildungspolitischer Grundsatz, der auch im Medienzeitalter gültig ist. Kulturelle Bildung befähigt den Einzelnen, Kunst und Kultur kennen zu lernen, zu verstehen und zu gestalten, und ermöglicht damit die Teilhabe am kulturellen Leben. Kinder und Jugendliche sollen lernen, sich mit Kunst, Kultur und Alltag fantasievoll auseinander zu setzen. Dabei soll das gestalterisch-ästhetische Handeln in den Bereichen bildende Kunst, Film, Fotografie, Literatur, elektronische Medien, Musik, Rhythmik, Spiel, Tanz, Theater, Video u. a. gefördert werden. Kulturelle Bildung hilft, Wahrnehmungsfähigkeit für komplexe soziale Zusammenhänge zu entwickeln, das Urteilsvermögen junger Menschen zu stärken und sie zur aktiven und verantwortlichen Mitgestaltung der Gesellschaft zu

ermutigen. Kulturelle Bildung erfolgt nicht nur durch gezielte Bildungsmaßnahmen, sondern darüber hinaus durch die Begegnung mit Kunst und Kultur, da dadurch wichtige Fähigkeiten vermittelt und die Auseinandersetzung mit dem Anderen und dem Neuen sowie Selbstreflexion gefördert werden.« (Bulmahn 2001: 27)

Wir nennen das seit den siebziger Jahren sich entwickelnde Feld heute »kulturelle Bildung« oder auch »Kinder- und Jugendkulturarbeit« sowie »Kulturpädagogik« (vgl. Zacharias 2001) – mit außerschulischem Schwerpunkt, jedoch durchaus unter Einbeziehung der und in erwünschter Kooperation mit der Schule, und legen ebenfalls einen erweiterten Bildungsbegriff zugrunde. (Vgl. ebd.: 163)

Ein erstes Fazit: Bildung, insbesondere im intensivsten Lern- und Erfahrungsalter von Kindheit und Jugend, aber auch mit der heute immer wichtigeren Perspektive des lebenslangen Lernens, meint mehr und anderes als der alltäglich gebrauchte und derzeit politisch mehrheitlich verhandelte Begriff. Entsprechend diesem Vorverständnis gilt es, mögliche Zusammenhänge von Kultur und Kunst sowie von Pädagogik und Bildung mit der Prämisse und dem Leitbild von Zukunftsfähigkeit zu diskutieren.

Darum geht es im Kontext Bildung und Kultur: ökologisches Denken und Handeln als Orientierung auch im Rahmen von Kultur- und Kunstpädagogik als Teil Allgemeiner Bildung zu nutzen. Handlungsleitend sind ganzheitliche Sichtweisen und die Maxime »der Mensch im Mittelpunkt«. Vor dem Hintergrund von Bildung, Lehren und Lernen sind natürlich auch Kunst und Medien eingebettet in die alltäglichen Lebenswelten der Kinder und Jugendlichen, in die Spannweite »von Sinnenreich bis Cyberspace«. Die Frage ist, was dies für kultur- und kunstpädagogisches Denken und Handeln bedeutet – in pädagogischer Verantwortung erweitert auf Allgemeine Bildung der Mediengeneration und zukunftsfähiger Generationenverhältnisse.

Nachhaltigkeit – Ökologie – Bildung

Die Investition in Bildung und Lebenskompetenzen der nachwachsenden Generationen ist eine entscheidende Zukunftsressource. Ausgehend von dieser plausiblen und eigentlich selbstverständlichen Voraussetzung gilt es, programmatisch zu präzisieren: Was ist der kulturell-ästhetische Anteil und Eigensinn von Lernen und Erfahrung aus und mit einer ökologischen Perspektive? In den bewährten rahmenden Konzepten finden sich eher kurze und symbolische Verweise:

Die »Ökologie der menschlichen Entwicklung«, ein mit dem Namen des amerikanischen Sozialwissenschaftlers Urie Bronfenbrenner verbundenes Konzept, ist die erste systematische Bearbeitung des Mensch-Umwelt-Verhältnisses aus ökologischer Sicht. Bronfenbrenner war es, der – zumindest was die Wirksamkeit ökologischer Denkmuster für die Entwicklung des Menschen und entsprechende pädagogische Folgerungen betrifft – präzise und plausibel eine Sozial-beziehungsweise Human-ökologie formulierte. Er bezeichnet Entwicklung als »dauerhafte Veränderung der

Art und Weise, wie die Person die Umwelt wahrnimmt und sich mit ihr auseinandersetzt« (Bronfenbrenner 1981: 19). Im Verbund mit Ökologie sowie sozial- oder humanökologischen Welt- und Mensch-Erklärungsversuchen definiert er: »Die Ökologie der menschlichen Entwicklung befasst sich mit der fortschreitenden gegenseitigen Anpassung zwischen dem aktuellen, sich entwickelnden Menschen und den wechselnden Eigenschaften seiner unmittelbaren Lebensbereiche. Dieser Prozess wird fortlaufend von den Beziehungen dieser Lebensbereiche untereinander und von den größeren Kontexten beeinflusst, in die sie eingebettet sind.« (Ebd.: 37)

Als Sozial- und Humanökologie im Kontext von Kindheit, Jugend, Kultur und Medien hat diesen Ansatz der leider zu früh verstorbene Jugendforscher und Medienpädagoge Dieter Baacke († 1999) fortgeführt. Er präziserte in Richtung Umwelt- und Medienökologie zugunsten einer »Kultur des Aufwachsens«, wie dies auch im »10. Kinder- und Jugendbericht der Bundesregierung« von 1998 beschrieben wurde. Baacke definiert Sozialökologie im Unterschied zur biologisch definierten Ökologie: »Sie untersucht analog die Wechselbeziehungen zwischen sozialer Umwelt und sozialem Verhalten.« Als Vorteil nennt er, dass dabei aufgefördert wird, »seinen Gegenstand in seinen Lebenszusammenhängen zu untersuchen« (Baacke 1983: 39).

Die pädagogische Wendung entsprechend einem weiten, sozialökologisch akzentuierten Bildungsbegriff zeigt die Möglichkeiten: »Durch wahrnehmenden und handelnden Umgang mit der sozialen Umwelt erfährt die Entwicklung des Kindes entscheidende Formen der Beeinflussung: durch Behinderung oder Förderung.« (Ebd.: 81) Und Jahre später formuliert Baacke: »Die Räume, in denen Menschen leben, sind zusammengesetzte Einheiten, also systematisch vernetzt. Schon kleine Kinder sind Teil dieses Ökosystems, erfahren direkt und verstehen zunächst und bis auf weiteres nur ein systematisches Zentrum, nämlich das der Familie.« (Baacke 1999: 230)

Human- beziehungsweise Sozialökologie mit kultur- und medienökologischer Akzentuierung braucht neben der realen und räumlichen Differenzierung als Kategoriensystem eine gleichwertig-analoge immaterielle Dimension als differenzierendes Kategoriensystem: Wirkungen, Bedeutungen, Symbolgebrauch, Kommunikationsweisen, Informationsaustausch, Interaktivitäts- und Partizipationsmöglichkeiten – die politischen, kulturellen und pädagogischen Ebenen als Horizont und Kontext einer Sozialökologie.

Der Biologe Gregory Bateson sprach von einer »Ökologie des Geistes« (Bateson 1985), in der die zu bewahrende und weiterzuentwickelnde Vielfalt von Konzepten, Ideen, Formen, sowohl dem historischen als auch dem je aktuellen Fundus entsprechend, als besonderer kultureller Reichtum zu werten ist. Seine definitiv ökologische Fragestellung – als Biologe und Evolutionstheoretiker mit sehr weiten Horizonten – lautete: »Wie findet eine Wechselwirkung zwischen Ideen statt?« (Ebd.: 15) Er untersuchte diejenigen Aggregate von Ideen, »die ich mit dem Begriff ›Geist‹ bezeichne. Diese Denkweise nenne ich ›Ökologie des Geistes oder die Ökologie der

Ideen.« (Ebd.) Und just der Biologe befreit Ökologie aus der biologisch-materiellen Engführung und Determination: »Ökologie im weitesten Sinne erweist sich als Untersuchung der Interaktion und des Überlebens von Ideen und Programmen ... in Kreisläufen.« (Ebd.: 21)

Das öffnet für eine Fülle von Analogien, beispielsweise für eine »Ökologie der Erfahrung, des Spielens und Lernens« mit pädagogisch-bildendem Interesse als Ökologie der Rezeption und Produktion von Symbolen, Ausdruck und ästhetischer Erkenntnis in künstlerisch-kulturellem Interesse.

»Die Einheit des Überlebens besteht aus Umwelt plus Organismus« – so definiert Bateson ökologische Programmatik (ebd.: 20). Im Kontext von Kindheit und Jugend sprechen wir weniger von »Überleben« als von »Entwicklung«, und präzisiert auf Medien sehen wir in »Umwelt« den materiellen und immateriellen Ausschnitt der sich laufend verändernden »evolutionären« realen und medialen Welten, auch als Teil zukünftiger Entwicklungen: »Eine Zivilisation lebt von Ideen aller Allgemeingrade. Diese Ideen sind (einige explizit, einige implizit) in den Handlungen und Interaktionen von Personen gegenwärtig – einige bewusst und klar definiert, andere vage und viele unbewusst. Einige dieser Ideen sind weit verbreitet, andere differenzieren sich nach verschiedenen Subsystemen der Gesellschaft.« (Ebd.: 40) Für all das sieht Bateson ökologische Prinzipien und Evolutionsdynamik am Werk. Was dementsprechend analytisch beschreibbar ist. So verstanden wäre eine »Ökologie von Lernen und Erfahrung« wiederum Teil eines Ganzen und in systematischer Beziehung, Wechselwirkung, Balance und Bedeutungspositionierung zu anderen Subsystemen und zu einem imaginären Ganzen zu sehen – per se keine Binnendisziplin mit Erklärungschancen aus sich selbst heraus: »Die Mittel, mit denen ein Mensch einen anderen beeinflusst, sind ein Teil der Ökologie von Ideen in ihren Beziehungen untereinander und ein Teil des größeren ökologischen Systems, in dem diese Beziehung steht.« (Ebd.: 46)

Vor diesem konzeptionellen Hintergrund (Bronfenbrenner, Baacke, Bateson) und sehr allgemeinen Panorama sind zwei Aussagen zu treffen, die kulturell-ästhetisches Lernen und entsprechende Erfahrungen auch in ökologischen Sichtweisen charakterisieren:

- Es geht weniger um ökologisches Wissen und Handeln im engeren Sinn, um unmittelbare biologische Tatbestände, Umweltschutz u. a. – wenn auch als Folgewirkung kultureller und künstlerischer Gestaltungen und Erfahrungen sozusagen kollaterale Beihilfe dazu entsteht, Wirkungen ausgelöst werden.
- Von zentraler Bedeutung sind vielmehr ökologische Prinzipien im Übertrag und als analoge Denk- und Handlungsmuster für die pädagogischen, bildenden Orientierungen und Prozesse im Fokus von Kunst, Kultur und Ästhetik.

Dazu lassen sich – eher holzschnittartig – einige zentrale Positionen angeben, die für eine Ökologie von Lernen und Erfahrung programmatisch und folgenreich sind,

auch und gerade für kulturpädagogische Praxis, für künstlerisches und ästhetisches Lernen.

Artenvielfalt der Bildungsformen

Bildung ist mehr als Schule und Unterricht; das erkennt die internationale Bildungsdiskussion längst an. Vier Aspekte gelten als relevant für Bildungsprozesse und Bildungsbiografien, natürlich auch im Umgang mit Kunst und Kultur:

- *formale Bildung*: curricular definierte Vermittlung entsprechend Rahmen und in der Situation für Lehrende und Lernende verbindlich, zum Beispiel Literatur-, Musik- und Kunstunterricht mit individuellem Leistungspensum und in festen Gruppen (Schule, Unterricht, Klasse);
- *nicht-formale Bildung*: systematische Bildungsverläufe in freiwilliger beidseitiger und längerfristiger Lehr-/Lernabsicht: Kurs, Gruppe, Projekt mit pädagogischer und fachlicher Anleitung, außerschulisch;
- *informelle Bildung*: Ein Partner, Lehrender oder Lernender, hat Lehr- beziehungsweise Lerninteresse und ermöglicht Lernerfahrungen, zum Beispiel als Selbstbildungsprozess: offene Situationen und Inszenierungen, Animation, nichtpädagogische Fachkompetenzen als Vorbild und Lernangebot;
- *inzidentelle oder »zufällige« Bildung*: Man lernt etwas mit bildenden Qualitäten, ohne die Absicht zu haben bzw. ohne sich in einem im weitesten Sinn pädagogischen Kontext zu befinden, zum Beispiel durch Begegnungen, Umwelten und Szenen, Ereignisse, Erlebnisse, Entdeckungen, Faszination und Eigeninteresse (durchaus typisch für Kunst und Kultur).

Die Formulierungen dieser gleichberechtigten (!) Bildungsformen kommen aus der internationalen Bildungsdiskussion der achtziger Jahre im Rahmen der *UNESCO* (vgl. Sandhaas 1986: 97).

Der weite Ästhetik-Begriff

Das »Ästhetische« ist mehr und anderes als »die Ästhetik«. Martin Seel erklärt es prägnant: »Kleine Unterschiede machen manchmal einen großen Unterschied. Obwohl sich die beiden Begriffe meines Titels (Ästhetik und Aisthetik, Anm. d. V.) nur in einem Buchstaben unterscheiden, benennen sie durchaus Verschiedenes. Zwar haben wir es unter beiden Titeln – dem einer »Ästhetik« und dem einer »Aisthetik« – mit einer Analyse der Wahrnehmung, insbesondere der sinnlichen Wahrnehmung zu tun, dessen also, was im Griechischen *aisthesis* heißt. Jedoch bezeichnen Aisthetik und Ästhetik zwei verschiedene Arten der Analyse des Sinnlichen. Thema der *Ästhetik* sind Wahrnehmungs- und Herstellungsformen, die sich auf bestimmte, traditionell »schön« genannte Objekte beziehen, nicht zuletzt – aber keineswegs vor allem – auf die der Kunst. Thema der *Aisthetik* hingegen ist einfach die menschliche Wahrnehmung, ohne eine Beschränkung auf bestimmte Formen und Funktionen.

Asthetik ist folglich etwas sehr viel Allgemeineres als Ästhetik. Ist Aisthetik eine Lehre von dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen überhaupt, so handelt Ästhetik von einem bestimmten Gebrauch dieses allgemeinen Vermögens. Ästhetik ist daher ein Teilgebiet der Aisthetik.« (Seel 1996: 36)

»Aisthesis« umfasst also die sinnlich-körperhafte Weltwahrnehmung mit empfindender und unmittelbar wertender Qualität (altgriechisch »sym-pathein« bedeutet »mitfühlen, mitleiden«) sowie die Form gestaltenden und Kultur schaffenden Zeichen- und Symbolwelten in der »Welt von Raum und Zeit« (Cassirer 1996: 72), in der »symbolische Prägnanz« zur Menschheitsentwicklung beiträgt: »Im Ganzen genommen könnte man die Kultur als den Prozess der fortschreitenden Selbstbefreiung des Menschen beschreiben. Sprache, Kunst, Religion und Wissenschaft bilden unterschiedliche Phasen in diesem Prozess«, schreibt Ernst Cassirer 1944 im US-amerikanischen Exil (ebd.: 345).

Dass für Kinder und Jugendliche das Phänomen der Aisthetik (die sinnlich-emotionale Erfahrung und unmittelbare Erkenntnis) zunächst bedeutungsvoller und handlungsrelevanter ist als die Ästhetik (die »große« Kunst und ihre Geschichte), führt die (Kultur-)Pädagogen und die Lebens- und Lernumweltgestalter zu einer klaren Schlussfolgerung: Zu Beginn sollte die Aisthetik Gegenstand und Fundament des ästhetischen Lernens sein, mit und ohne vermittelnde didaktisch-pädagogische Zurichtung, durchaus aber nah an der Kunst, an künstlerischen Wahrnehmungsmöglichkeiten und Gestaltungsprozessen. »Denn der Mensch beruhigt sich nicht bei dem puren Faktum seiner sinnlichen Organisation, er sieht etwas darin, einen Sinn, und wenn er ihn nicht findet, gibt er ihm einen und macht etwas daraus.« (Plessner 1980: 332)

Das Ästhetische präzisierend macht Welsch auf eine weitere wichtige Differenz in der Einheit sinnlich-sinnorientierender Praxis aufmerksam: »Innerhalb des ästhetischen Bedeutungselements ist sogleich eine weitere Differenzierung zu beachten. Denn die aisthesis hat zwei Seiten; sie ist durch eine Gabelung von Empfindung einerseits und Wahrnehmung andererseits charakterisiert. Die Empfindung ist lustbezogen und gefühlhaft, die Wahrnehmung hingegen ist gegenstandsbezogen und erkenntnisartig. Subjektive Bewertung bildet den Fokus der Empfindung, objektive Feststellung den Focus der Wahrnehmung. Dieser Gabelung entsprechend kann »ästhetisch« im Blick auf den Lustakzent der Empfindung eine hedonistische und im Blick auf die Betrachtungshaltung der Wahrnehmung eine theoretizistische Bedeutung annehmen.« (Welsch 1996: 26)

Im Ästhetischen sind, sozusagen als Schnittstelle zwischen Subjekt und Welt, Mensch und Natur, Individuum und Gesellschaft, in der Interpretation auch zwischen Menschen und dem Fremden, Andersartigen sowohl emotionale als auch reflexive Anteile aufgehoben. Ästhetische Erfahrung und Aktivität haben emotionale *und* erkenntnisträchtige Dimensionen. Eben dies gilt es in künstlerischen und kulturellen Bildungsprozessen zu ermöglichen und zu leisten, mit und ohne Pädagogik.

Der »Sinn der Sinne« und die »Schulung der Wahrnehmung«

Bildung und Sensibilisierung der menschlichen Sinne: Das ökologische Schlagwort der »Ganzheitlichkeit« zielt auf die Verbindung von Körper und Geist, Mensch und Natur, Denken und Handeln, Wissen und Können. Ganzheitliches Lernen ist insbesondere im kulturell-ästhetischen Gegenstandsbereich auch für die Pädagogik konstitutiv.

Die menschlichen Sinne und die Gestalt der Lebenswelt aktivieren und qualifizieren die Wahrnehmung, die Gefühle und Empfindungen; aber auch Erkenntnisse und Wissen werden angestoßen und ermöglicht. Aktive Wahrnehmung hat Wirkungen, zum Beispiel in Form der – auch lustvollen – Katharsis, der Reinigung durch die symbolische Tragödie, die Mitleid und Furcht hervorruft und gleichermaßen davon befreit.

Wir sprechen heute in diesem Kontext vom »Sinn der Sinne« (Straus 1954) und von Empathie als Möglichkeit des Miterlebens und Mitfühlens. In der Konsequenz ist das auch der Wert der ästhetischen Differenz, etwa in Werken und Prozessen der Kunst gegenüber den Alltagsroutinen, was auch eine Chance darstellt – die Akzeptanz des Fremden und zunächst Unbekannten.

»Etwas in einer sinnlichen Erscheinung zu vernehmen« – in diese Worte fasst Martin Seel (2000: 50) die Bedeutung ästhetischer Wahrnehmung als einen speziellen Modus von Wahrnehmen. Als »Ästhetik des Erscheinens« hat Seel das Zentrum des Ästhetischen bestimmt.

Die anthropologische Fragestellung »Was ist der Mensch?« (Kant), auf Kultur und Pädagogik gewendet, wird aktuell neu gestellt und mit Perspektiven versehen. Anthropologische Grundlagen »markieren Ausgang und Ziel der Entwicklung des Menschen. Sie geben an, was im Grundsatz an reichhaltiger und vielseitiger Entwicklung möglich ist« (Fuchs 1999: 14).

Die öko-ästhetische Fragestellung ist der anthropologischen im fundamentalen Ansatz verwandt und betrifft spezifisch Zustände von Mensch, Natur und Lebenswelt. Sie bezieht sich auf den Bedarf des Menschen an gesunder Umwelt (Mitwelt) und paradoxerweise auch auf die anthropogene Vernichtung ökologischer Lebensbedingungen und den zerstörerischen Ressourcenverbrauch. In Bezug auf Kultur und Pädagogik bedeutet die Orientierung an Ökologie einerseits, den Menschen als Teil und nicht als Mittelpunkt von Lebenswelten zu sehen und aus diesem Verhältnis Erfahrung und Wissen vom Überleben und von Lebensqualitäten zu schöpfen. Andererseits geht es um die Diskussion von Sinnlichkeit und Wahrnehmung des Menschen, auch als »ökologische Ästhetik« oder »Naturästhetik« (vgl. Kamper 1982, Böhme 1989). Die qualitative Betonung des Körperlichen in der ökologischen Perspektive ist kulturpädagogisch mit inhaltlicher und methodischer Dimension und auch jenseits der klassischen Ästhetik als einer Theorie des Schönen von aktueller Bedeutung.

Das »Handbuch Historischer Anthropologie« führt katalogartig Phänomene auf, von denen jedes anthropologische wie humanökologische Bedeutungen hat und ex-

plizit Inhalte und Themen kulturpädagogischer Praxis im Fokus des Ästhetischen ist. Auswahl: »Elemente (Feuer, Erde, Wasser, Luft), Pflanzen, Tiere, Erde, Raum, Zeit, Straße, Stadt, Haus, Kleidung, Sexualität, Generation, Körper, Haut, Auge, Ohr, Nase, Mund, Hand, Bewegung, Geste, Ekstase, Bild, Sprache, Rhythmus, Schrift, Zeichen, Kommunikationsmedien, Neue Medien, Maschine, Gedächtnis und Erinnerung, Lernen, Glück, Schönheit, Krieg und Frieden, Musik, Theater, Fantasie, Mimesis, Ritual, Spiel, Fest, Freude, Mythos, Utopie, Wissen, Geheimnis, Schweigen.« (Wulf 1997)

Umwelt als Erfahrungsraum – Lebenswelt als Lernwelt

Neu aufzuwerten und aktiv zu inszenieren sind Lernformen, Erfahrungen »in eigener Regie« und in informellen Kontexten, aber auch mit inszenierender pädagogisch-planerischer Unterstützung.

Vor allem für die kommunale Kinder- und Jugendkulturarbeit wären dabei Konsequenzen nicht zuletzt aus der Diskussion um »Die Unwirtlichkeit unserer Städte« (Mitscherlich 1965), um »Kind und Spiel im öffentlichen Raum« und die »Neue Urbanität« (Häußermann/Siebel 1987) zu ziehen: Räume, Territorien, urbane Szenen und Landschaften sind zum Thema geworden, auch durch die Rezeption und Praxisrelevanz des sozialökologischen Ansatzes, der Mensch-Umwelt-Relation und deren Bedeutung für die Entwicklung des Menschen.

In der immer wieder zitierten UN-Konvention über die Rechte des Kindes vom 20.11.1989 heißt es in Artikel 31:

- »Die Vertragsstaaten erkennen das Recht des Kindes auf Ruhe und Freizeit an, auf Spiel und auf altersgemäße aktive Erholung sowie auf freie Teilnahme am kulturellen und künstlerischen Leben.«
- »Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung sowie für aktive Erholung und Freizeitbeschäftigung.«

Die Stadt als kulturell-ästhetischer Lern- und Lebensraum: »Leben in der Stadt ist also Leben in einem spezifischen Raum, besser: ist Leben in spezifischen, sich überlagernden Räumen. Das Ökonomische, Soziale, Ästhetische, Politische überlagern sich in verdichteter Weise in der Stadt.« (Fuchs 2001: 239) Lebensweltliches Lernen, authentische Erfahrung und kulturelle wie soziale Ernstfälle finden als bildende Ressourcen neuerlich ein hohes Maß an Aufmerksamkeit.

Ingo Richter, Direktor des *Deutschen Jugendinstituts*, formuliert die Konsequenz für Bildung: »Neben die Bildungsinstitutionen, so wie wir sie kennen, treten in Zukunft weitere Orte der Bildung, sie erhalten Konkurrenz durch die Informations- und Kommunikationsmächte einerseits und die sozialen Netze andererseits. Es gilt, deren Bildungsangebote für alle Kinder und Jugendlichen fruchtbar zu machen.« (Richter 1999: 86) Dies ist eine kulturpädagogische Aufgabe in zwei Richtungen:

- offene erweiterte Orte und Situationen für das Lernen in flexibleren Mischformen anzubieten und in der Auseinandersetzung unterschiedliche Nutzungsinteressen zu sichern, was eine politische und eine soziale Dimension aufweist;
- Aneignungs- und Ausdrucksformen für lebensweltliche und mediale Kommunikation und Partizipation als Chance und Angebot zu vermitteln als aktive Teilhabe an Kultur im konkreten Fall.

»Lebenswelten als Lernwelten« heißt konsequenterweise das 2001 abgeschlossene Projekt des *Deutschen Jugendinstituts*, das Lernen am Interesse der Kinder festmacht und der Frage nachgeht: Was lernen Kinder in der Freizeit?

Eine erste Bewertung des Verhältnisses von informellem und schulischem Lernen: »Um den Anforderungen des 21. Jahrhunderts zu genügen, ist die Entwicklung eines kommunalen Bildungsraums erforderlich, in dem beide Formen des Lernens integriert und an dessen Gestaltung neben der Schule auch andere gesellschaftliche Kräfte – wie Familien, Kommunen, Jugendhilfe und Arbeitswelt – beteiligt sind.« (Lipski, in: Deutsches Jugendinstitut 2000: 43)

Lernziel Lebenskunst

Das Leitbild Lebenskunst postuliert die Orientierung am »gelingenden Leben« – für alle und mit erheblichen, insbesondere demokratisierenden Partizipationschancen auch der Kinder und Jugendlichen.

Die Suche nach einer neuen »Lebenskunst« als neu zu begründende ethische Frage über die je individuelle Problematik hinaus betrifft die »fundamental veränderten Bedingungen und Möglichkeiten der Existenz in moderner und postmoderner Zeit« (Schmid 1991: 19). So begründet Wilhelm Schmid in Anlehnung an Michel Foucault die »Renaissance der Lebenskunst« zwischen den extrem divergierenden Positionen von »Lebenskunst als Anpassung an Norm und Konvention« und »Lebenskunst als Widerstand gegen Norm und Konvention« (ebd.: 23).

Das Konzept Lebenskunst betont die ästhetische Dimension, die Autonomie des Individuums sowie die subjektive Seite von Kunst und Kultur. In diesem Konzept geht es darum, »Normen auch im Feld der Wahrnehmung und Erfahrung zurückzuweisen, um individuelle Formen auszubilden und sich um einen neuen Blick, einen Wechsel der Perspektive, eine Veränderung der Sichtweise zu bemühen. Formen der Aufmerksamkeit und gesteigerte Sensibilität dienen dazu, die akzeptierte und normierte Wahrnehmung in Bewegung zu bringen.« (Schmidt 1991: 384)

Ein Ziel ist »ästhetische Existenz« als »Formation und Transformation seiner selbst« (ebd.: 307). Bildung durch selbstbewusste Lebensgestaltung ließe sich das nennen – Leitbild jeder kulturellen Bildung: »Die Ästhetik der Existenz ist nicht nur eine Wissensform und Begründungsform, sondern eine Lebensform, für die die Nähe zur ästhetischen Erfahrung maßgebend ist.« (Ebd.: 297)

Kulturpädagogisch heißt das auch, sich im »Lernziel Lebenskunst« frei zu machen von einer hierarchisierend-dominanten Hochkulturorientierung. Es gilt, die befrei-

end-gestaltenden Potenziale des alltäglichen ästhetisch-kulturellen Lebens, der Medien und Jugendkulturen, der »kommerziellen populären Künste« (vgl. Maase 1997: 39) zu nutzen entsprechend dem, was Lebenskunst als »Ästhetik der Existenz« ist, aus der philosophisch beschreibenden Symbol- und Begriffswelt in die pädagogisch handelnde Lebenswelt herübergeholt.

»Im Zentrum der Ästhetik der Existenz steht ... die persönliche Wahl, die das Individuum trifft, um über die Gestaltung seiner Existenz zu entscheiden.« (Schmid 1991: 385) In der kulturpädagogischen Konsequenz bedeutet das auch, Kindern und Jugendlichen bezogen auf ihre Persönlichkeit und ihre Lebensgestaltungen »Lebenskompetenz« (vgl. Baacke 1999) zuzugestehen: als Subjekten, nicht Objekten von Bildungsprozessen. Das macht die professionelle Pädagogik keineswegs arbeitslos – im Gegenteil: Sie repräsentiert, symbolisiert, moderiert und vermittelt gesellschaftliche Realität, kulturell-ästhetischen Reichtum und kommunikative Ausdrucksqualitäten. Und lebt dabei Werte vor, idealerweise im Vermittlungsprozess und den Gestaltungsverläufen selbst.

Einer potenziellen »Pädagogik der Lebenskunst« im kunst- und kulturpädagogischen Feld geht es nicht um einen kanonisierten, kanonisierbaren Bildungsinhalt und um lehr-/lernbare Wissensbestände, die zu vermitteln sind. Der Inhalt einer didaktischen Analyse von Lebenskunst besteht vielmehr aus den Fragerichtungen und der Artenvielfalt aktivierender Beschäftigungen damit. Denn der subjektive Inhalt bezieht sich auf die je eigene, offene und zukünftige, selbst-bewusste Lebensgestaltung. Und diese entzieht sich per definitionem einer funktionalen Lehr-Lern-Logik. Fragen als Inhalte aber lassen sich formulieren und ästhetisch ausdrücken, in Form bringen.

Kunst- und kulturpädagogisch wurde das Lernziel Lebenskunst im Umfeld der *Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung* und als Bundesmodellprojekt 1998–2000 mit den Leitbildern »Glück, Kunst und Lebensgestaltung« prominent (vgl. Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung 2001). Die ersten Versuche einer kulturpädagogischen Umsteuerung auf allgemeine Lebenswerte durch Kunst, Ästhetik, Kultur und Spiel in bildender Absicht zeigen die Chancen: Ein neues ganzheitliches, allgemeines und zentrales Paradigma, das die Spannung von Kunst und Leben als konstitutiv in sich selbst aufnimmt und mitformuliert, taucht auf.

Leben lernen und ökologisches Lernen ergänzen einander

Im Paradigma Ökologie als pädagogische Orientierung und mit Akzenten auf umweltbetontem Erleben und Erfahren finden sich Analogien zu einem möglichen Begriff des Leben lernens im Kontext Lebenskunst. Dabei meint »Ökologie« eher die objektiven Umweltbedingungen und »Lebenskunst« eher die subjektiven Gestaltungsformen der menschlichen Existenz. Beides ist wechselseitig aufeinander verwiesen – worin der human- und sozialökologische Erkenntnisgewinn liegt.

Umwelt als Lernraum mit einem inhärenten, didaktisch explizierbaren Lehrplan für lebensweltliches Lernen und Erfahren findet insgesamt besondere Begründun-

gen in der zeitspezifischen Aktualität der Ökologie und im Hereinnehmen ökologischer Denk- und Handlungsmuster sowohl in Sozialisationstheorien als auch in die Erziehungswissenschaften: »Einer der wichtigsten Hinweise, den ein ökologischer Ansatz in der Erziehungswissenschaft zu geben vermag, ist der, dass es heute der Erziehung weniger um die Optimierung von Lerneffekten als um die Kultivierung von Lernumwelten zu tun sein sollte.« (Schulze 1993: 278)

Schulze betont insbesondere Vorteile eines spezifisch umweltbetonten ökologischen Lernbegriffs:

- »Lernen wird hier als ein komplexer, vielseitiger und längerfristiger Prozess verstanden, der sich über mehrere Etappen und Stationen hinzieht.
- Lernen wird als ein Prozess betrachtet, der in einer Reihe von Handlungen und Situationen in natürlichen Lebenszusammenhängen in Erscheinung tritt.
- Lernen wird aus der Sicht des Lernenden gesehen.
- Der Lerngegenstand wird nicht als eine isolierte Verrichtung oder ein begrenzter Wissensinhalt vorgestellt, sondern als ein umfangreiches Gebiet. Die Isolierung von Lernschritten wird von den auftretenden Schwierigkeiten bestimmt.
- Der Lernprozess wird nicht anhand eines Programms, sondern einer kognitiven Landkarte organisiert.
- Lernziel und Lernbedingungen fallen nicht auseinander, die zu erschließende und zu bewältigende Umwelt ist sowohl Aufgabe wie auch Medium und Mittel zu ihrer Lösung.« (Schulze 1983: 277)

Ziel ist die »Kultivierung der Lebenswelt« als Lernumwelt. In einer Pädagogik der Lebenskunst wäre dies ebenso ein methodischer Rahmen wie das Denk- und Handlungsmodell didaktischer Netzwerke als organisatorisch-strukturelles Muster.

Resümee aus aktuellem Anlass mit Ausblick

Am 4. Dezember 2001 wurde die PISA-Studie veröffentlicht und löste heftige bildungspolitische Diskussionen aus. Man sprach vom deutschen Bildungsdebakel und davon, die deutschen Schüler seien einfach dümmer. Der Ruf nach mehr Ordnung, Leistung, Disziplin wurde laut, aber auch die Einsicht, diesen Teil der deutschen Bildungsmisere vor allem als einen sozialkulturellen Skandal zu bewerten: Dem deutschen Bildungssystem wird bescheinigt, dass die Leistungsqualität vor allem familien- und milieuhängig ist, dass sozial und ökonomisch benachteiligte Kinder und Jugendliche die Verlierer sind.

Die PISA-Studie beschränkt sich jedoch auf rein kognitive Kompetenzen, auf Sprachinterpretation (»Lesekompetenz«) sowie auf mathematisches und naturwissenschaftliches Wissen und Verstehen; ganzheitliche, auch künstlerische, kulturelle und emotionale sowie praktisch handlungsorientierte Qualifikationen und Kompetenzen blendet sie aus. Das ist die Schiefelage der PISA-Studie, insbesondere in der bildungspolitischen Diskussion. Sie hat kein ganzheitliches Menschenbild und spart

den Subjektstatus von Kindern und Jugendlichen ebenso aus wie die Prämisse »im Mittelpunkt der Mensch«.

Zukunftsfähige Bildung sieht die sinnlich-ästhetische Präsenz und Weltaneignung als aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität insbesondere im Bild einer »Kultur des Aufwachsens« als unverzichtbaren, vielleicht entscheidenden Teil Allgemeiner Bildung an, gerade in Orientierung und Analogie zu zeitgemäßen kulturellen Phänomenen, Ausdrucksformen und exemplarisch zugespitzt in der Performanz von Kunst und künstlerischen Prozessen. Die Programmatik einer Ökologie von Lernen und Erfahrung versucht Artenreichtum, Wechselwirkungen körperlicher und symbolisch-medialer Wirklichkeiten sowie Muster des Netzwerkens für eine ganzheitliche künstlerisch-ästhetische Bildung zu erschließen und die Chance zu aktiv gestaltender Biografiebildung für alle im Prinzip Lebenskunst als Leitbild zu formulieren und in praktischen Bildungsangeboten zu realisieren.¹

Literatur:

- Baacke, Dieter (1983): *Die 13- bis 18-Jährigen*, Weinheim/Basel: Beltz
- Baacke, Dieter (1999): *Die 0- bis 5-Jährigen*, Weinheim/Basel: Beltz
- Bateson, Gregory (1985): *Ökologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hrsg.) (2001): *Kulturelle Bildung und Lebenskunst*, Remscheid (Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Band 49)
- Böhme, Gernot (1989): *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bronfenbrenner, Urie (1981): *Die Ökologie der menschlichen Entwicklung*, Stuttgart: Klett-Cotta
- Bulmahn, Edelgard (2001): »Zur Entwicklung der kulturellen Bildung«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft ?? (III/2001), S. 27
- Cassirer, Ernst (1996): *Versuch über den Menschen*, Hamburg: Felix Meiner
- Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.) (2000): *Lebenswelten als Lernwelten*, München (Arbeitspapier)
- Fuchs, Max (1999): *Mensch und Kultur*, Opladen: Westdeutscher Verlag
- Fuchs, Max (2001): *Persönlichkeit und Subjektivität*, Opladen: Leske + Budrich
- Häußermann, Hartmut/Siebel, Wolfgang (1987): *Neue Urbanität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hentig, Hartmut von (1996): *Bildung*, München: Hanser
- Maase, Kaspar (1997): »Massen, Sinn und Sinnlichkeit«, in: Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hrsg.): *Ästhetik in der kulturellen Bildung*, Remscheid (Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, Band 4), S. 39 f.
- Mitscherlich, Alexander (1965): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

1 Vgl. »Pädagogische Aktion/Spielkultur e. V.«, geleitet von Dr. Wolfgang Zacharias, in der Good Practice-Sammlung dieses Bandes (Anm. d. Hrsg.).

- Plessner, Helmut (1980): *Gesammelte Schriften III: Anthropologie der Sinne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Richter, Ingo (1999): *Die sieben Todsünden der Bildungspolitik*, München: Hanser
- Sandhaas, B. (1986): »Bildungsformen«, in: Haller, H.-D. (Hrsg.): *Ziele und Inhalte der Erziehung und des Unterrichts*, Stuttgart: Klett-Cotta (Enzyklopädie Erziehungswissenschaft, Band 3), S. 399-402
- Schmid, Wilhelm (1991): *Auf der Suche nach der neuen Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Schulze, Gerhard (1993): *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main/New York: Campus
- Seel, Martin (1996): *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Straus, Erwin (1954): *Vom Sinn der Sinne* (1936), Berlin/Heidelberg: Springer
- Welsch, Wolfgang (1996): *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam
- Wulf, Christoph (Hrsg.) (1997): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel: Beltz
- Zacharias, Wolfgang (2001): *Kultur und Pädagogik, Kunst und Leben*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Edition Umbruch, Band 15)

KULTUR KONZEPTE SPRENGEL/KKS (D)

Adresse: Kultur Konzepte Sprengel GmbH/KKS
Maximiliansplatz 12/I
D-80333 München
Fon +49 (0) 89 29 0003 0;
Fax +49 (0) 89 29 0003 29
info@sprengelarts.com
www.sprengelarts.com

Ansprechpartner: Thomas Sprengel

KKS entwickelt, koordiniert und realisiert Projekte und begleitende Veranstaltungen zu den Themen Kunst und Umwelt, Kunst und Wissenschaft, Kunst im öffentlichen Raum sowie Kunst und Nachhaltigkeit, namentlich die internationalen Art-in-Nature-Projekte (vgl. *Art in Nature e. V.*). Von Fall zu Fall übernimmt KKS das strategische Fundraising und die Projektsteuerung von Langzeitprojekten wie etwa bei der Naturskulptur *Abwägende Beobachter* Giuliano Mauris in Görlitz und Zgorzelec. (Vgl. *Die Brücke Görlitz e. V.*)

Unter dem Titel »Reconstructing Ecologies« brachte KKS im Jahr 2000 gemeinsam mit *Art in Nature New York Inc.* (www.artinnature.net) erstmals das *Solomon R. Guggenheim Museum* und das *American Museum of Natural History*, New York, zu einer gemeinsamen Konferenz mit amerikanischen und deutschen KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen zum Thema Kunst und Ökologie im *Guggenheim Museum* zusammen. Begleitend präsentierte KKS in der Ausstellung »Beneath the Surface« im *Goethe Institut New York* ein Dialogprojekt des New Yorker Künstlers Alan Sonfist (*New York Centennial Project*) und des deutschen Künstlers Peter F. Strauss (*Manhattan-Energy-Trace*), mit dem sich beide Künstler auf Spurensuche nach unterirdischen Wasserläufen in Manhattan begeben, um diese neu ins Blickfeld zu rücken.

Einige derzeitige Aktivitäten und Planungen:

- In Zusammenarbeit mit *Art in Nature New York, Inc.*, und weiteren Partnern sollen ab Herbst 2002 in New York die in der Ausstellung »Beneath the Surface« vorgestellten Arbeiten von Sonfist und Strauss realisiert werden. Dies ist das Pilotprojekt eines weltumspannend konzipierten Dialoges, bei dem jeweils ein deutscher Künstler mit einem Künstler des Partnerlandes zum Thema Wasser kommuniziert. Eine entsprechende Arbeit in Mexiko City wurde bereits im Januar 2002 realisiert.
- In Huerta bei Salamanca entsteht in der Perspektive der Nachhaltigkeit ein der Thematik Ökologie, Landwirtschaft und Kunst gewidmetes Kulturzentrum mit dem Namen »trans-Kultur«, betrieben von dem deutschen Künstler Bodo Rau und in Zusammenarbeit u. a. mit der Universität Salamanca. Rau bereitet gemeinsam mit dem *Münchener Kartoffelmuseum* ein Projekt zur Kulturgeschichte der Kartoffel vor.
- In Stuttgart wird gemeinsam mit den SchülerInnen der *Lerchenfeld-Gesamtschule* die Skulpturengruppe aus Zweigen »Tane di Memoria« von Giuliano Mauri realisiert. Die Schule, ein sozialer Brennpunkt, arbeitet seit längerem mit der Stiftung *kreativ & kompetent* im *Ministerium für Kultus, Jugend und Sport, Baden-Württemberg*, an Projekten zur Verbesserung des Schulgeländes (vgl. www.artinnature.de).

Michael Haerdter

Leben und Kunst: ein Gegensatz auf Einheitskurs?

Die Zustände, die wir beklagen und verändern wollen, sind – Zeugnisse zahlreicher Autoren seit der Antike belegen es – so alt wie die so genannte zivilisierte Welt. Wenn nicht das Wort, so ist doch der Begriff der Nachhaltigkeit ebenfalls historisch. Stets ging es um nicht mehr und nicht weniger als um die Veränderung des als unvollkommen oder *falsch* erkannten Lebens in ein dauerhaft *richtiges*, also um die Heilung der kranken Gesellschaft. Doch die Forderung sozialer Heilung stellt sich heute ungleich schärfer als einst, da fortschreitendes Wachstum der Menschheit bei fortschreitender globaler Modernisierung die finale Katastrophe des Planeten als möglich erscheinen lassen.

Die Fragen, denen sich in diesem Projekt und der Tagung gestellt wird, haben viel mit diesem Fortschreiten zu tun, dem richtigen und dem falschen. Wer wollte leugnen, dass wir seit dem Schock des 11. September das Fortschreiten der Geschichte meinen mit Händen greifen zu können? Schon lange und gern wurde von Paradigmenwechsel geredet, jetzt scheint er eingetreten. Es wird darauf ankommen, daraus die richtigen, die praktischen und machbaren Konsequenzen zu ziehen.¹

Unsere Aufgabe ist es, das Verhältnis von Nachhaltigkeit und Kultur beziehungsweise von Nachhaltigkeit und Kunst genauer ins Auge zu fassen und zu versuchen, es zu bestimmen.

Nachhaltigkeit ist ein Terminus der ökologischen Bewegung aus dem Umfeld von Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Nachhaltigkeit ist ein tragender Baustein

[¹ Schon seit langem zeichnet sich ein fundamentaler Wertewandel in den modernen Gesellschaften der Welt ab. Seit dem 11. September scheinen zahlreiche Ereignisse und Entwicklungen den Wandel zu belegen. Wieder wird die Frage diskutiert, ob unsere vertrauten Parameter noch gelten, ob wir nicht vielmehr vor der Herausforderung stehen, radikal umzudenken. Auf unser Thema bezogen wäre also zu fragen, ob wir noch, wie bisher, von bestimmten Dualitäten ausgehen können. Oder, anders gewendet, ob wir nicht längst die Möglichkeit einer Versöhnung überkommener Gegensätze hätten erkennen müssen, zum Beispiel jenen von Leben und Kunst, Politik und Ästhetik, Alltag und Schönheit. Für deren Konvergenz gibt es jedenfalls vielfache Belege. Wenn noch immer von Paradigmenwechsel die Rede ist und wir uns schwer tun, seinen Vollzug wahrzunehmen, so liegt es am Beharrungsvermögen der Geister und damit der Dinge bzw. an der – lebensnotwendigen – Schwerkraft der Gewohnheit. Schon vor über hundert Jahren hat Max Planck die Quantentheorie begründet, Albert Einstein hat seit 1905 die »spezielle Relativitätstheorie« entwickelt und Werner Heisenberg 1927 seine Unbestimmtheitsrelation präsentiert. Doch damit war zunächst nur das klassische Weltbild der Physik ausgehebelt, das breite Publikum erlebte das Ende überlieferter Gewissheiten im totalen Krieg und mit der Zündung der ersten Atombombe. Nur Künstler bewiesen eine der Wissenschaft adäquate Sensibilität. »Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern«, schrieb Wassily Kandinsky. Zahlreiche Notizen begleiteten seit der Jahrhundertwende seine Entwicklung der malerischen Abstraktion; sie wurden erstveröffentlicht unter dem Titel »Über das Geistige in der Kunst« (Kandinsky 1952: 12).

der zivilen Gesellschaft in statu nascendi. Doch in der Umsetzung einer Politik im Bereich kollektiver Notwendigkeit werden Probleme registriert. Im Nachhaltigkeits-Leitbild wird ein chronisches kulturelles Defizit beklagt, der Faktor Kultur werde tendenziell übersehen oder unterschätzt, woraus wiederum die Krise der Umweltkommunikation resultiere. (Vgl. Kurt/Wehrspau 2001)

Hier stellt sich uns zunächst die Aufgabe einer Klärung der Kategorien Kultur und Kunst. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft fallen ebenso wie die ökologische Bewegung und ihre Forderung der Nachhaltigkeit und nicht zuletzt die vom Menschen umfassend domestizierte Natur in die Kategorie Kultur. Ob sie wollen oder nicht, sie können nicht anders als kulturell sein. Schiller spricht von »allen Völkern, die in der Kultur begriffen sind und deshalb von der Natur abfallen müssen« (Schiller 2000: 20). Seit der Mensch, Geschöpf einer Laune der Natur, sich auf den Weg zum Vernunftwesen begeben hat, ist ihm vorbestimmt, in dieser Entwicklung fortzuschreiten. Allen Philosophien und Utopien ist gemeinsam, dass sie das Doppelwesen Mensch – balancierend auf einem Seil zwischen Affe und Übermensch (wie Nietzsche es ins Bild gebannt hat) – zur Vollendung seines Menschseins durch Vernunft bewegen wollen, denn seit der Vertreibung aus dem Paradies ist ihm der Weg zurück zu Mutter Natur verschlossen. Wir können also nicht umhin, alle vom Menschen geschaffenen, erfundenen, konstruierten oder kontrollierten Phänomene dem Begriff Kultur zu subsumieren.² In ihrer Formulierung alternativer maßvoller, zukunfts-fähiger und reflektierter Lebens- und Wirtschaftsweisen ist die ökologische Bewegung mithin explizit kulturell, will sie unser kulturelles – das heißt: auf Vernunft gegründetes – Selbstverständnis und Verhalten auf Dauer, also nachhaltig verbessern, verändern. Hier ist zu Recht von einem kulturellen Defizit die Rede.

In der Aufzählung der Defizite des Nachhaltigkeits-Leitbildes spricht das »Tutzingener Manifest« jedoch von der »kulturell-ästhetischen« und der »geistig-schöpferischen Dimension«, von »Kultur als quer liegender Dimension«, von »Formen, Mustern, Stilen«, von der »Kategorie Schönheit«, von Ästhetik, von »Symbolen und Ritualen« ... Alle diese Begriffe fallen in den engeren Bezirk der Kunst (oder der Künste, und zwar der bildenden oder visuellen Künste, sodass wir uns zunächst mit diesen zu beschäftigen haben). Dieser ist selbstverständlich in der umfassenderen Kategorie Kultur aufgehoben – in trauter Gesellschaft mit den Wissenschaften und den anderen von mir genannten kulturellen Manifestationen. Allerdings grenzt sich die Provinz der Künste und der Künstler mit einer Reihe wesentlicher Eigenschaften vom weiten Territorium der Kultur deutlich ab. Heutige künstlerische Praxis – wie sie das »Tutzingener Manifest« in den Blick zu nehmen scheint – ist individualistisch

2 Ich meine hier nicht den so genannten erweiterten Kulturbegriff der sechziger Jahre, der seine Zeit gehabt hat. Immerhin ging er in die richtige Richtung, denn er hat neben den Künsten andere gesellschaftliche Phänomene als *kulturelle* erkannt und anerkannt. Nicht überwunden ist bislang das der Abgrenzungsmentalität des 19. Jahrhunderts geschuldete Schubladendenken vieler unserer Kulturverwaltungen, die ihr Interesse auf die Künste richten und sie von den Wissenschaften abgrenzen, die wiederum fraglos zur Kultur gehören. Davon sollte das nachmoderne pluralistische und grenzüberschreitende Denken uns hoffentlich bald befreien.

und kritisch-aufklärerisch, experimentell und pluralistisch, irritierend und quer liegend, analytisch und interventionistisch, ironisch und cool, multi- und transdisziplinär, idealiter spontan und immer innovativ, bisweilen subversiv und in der Regel neu von Projekt zu Projekt, und sie artikuliert sich in symbolischer Form, indem sie mit Ideen oder Visionen operiert. Kurzum, wo Kultur die Gesamtheit aller vom Menschen geschaffenen Realitäten einschließt, also *inklusiv* wirksam ist, wo es ihr mit der ökologischen Bewegung um die *Realien* gesellschaftspolitischer Ziele und deren Implementierung geht, da haben es die Künste mit *Universalien* zu tun und wirken weitgehend *exklusiv*.

Man mag das für einen Streit um des Kaisers Bart halten. Es ist wahr, Kultur und Kunst werden landläufig mal in-, mal exklusiv definiert. Das resultiert einerseits aus einem allgemeinen Missverständnis darüber, was unter Kultur zu verstehen sei, andererseits aus einer weit verbreiteten Unkenntnis über die Entwicklung und Eigenart moderner Kunst. Ich will deshalb versuchen, die Begriffe und ihre Inhalte zu klären. Denn das sollte uns zu einer besseren Einsicht in die Voraussetzungen verhelfen, unter denen Kunst und zeitgenössische ästhetische Praktiken zur Stärkung Nachhaltiger Entwicklung beitragen können.

Wenn wir uns fragen, ob es so etwas wie nachhaltige Kunst gibt, muss die Antwort einhellig lauten: Das wäre ein Widerspruch in sich. Jedenfalls aus der Perspektive der zeitgenössischen Künste, die von zeitgeistiger Art sind und – selbst wandlungsfähig – auf die sich wandelnde Gesellschaft Bezug nehmen. Hier handelt es sich um die experimentelle und kritisch quer liegende Kunst der so genannten *alternativen Moderne*.

Zum Verständnis der diffusen Begriffe von Kultur und von Kunst müssen wir uns jedoch einem dieser Tradition entgegengesetzten Phänomen zuwenden, das ich als *Museumskunst* bezeichne. Museumskunst ist eine Frucht der bürgerlichen Gesellschaft des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts. Sie ist von Kant geprägt, von seiner Idee des metaphysisch Erhabenen und des Genies und vom Ewigkeitswert seiner autonomen künstlerischen Hervorbringungen. Diese auratische Kunst sollte ewig währen, das heißt die Seelen der Menschen auf Dauer empfänglich machen für die Ahnung eines – gemäß der hegelischen Formulierung – absoluten Geistes. In idealistisch-romantischer Erwartung sollte die Museumskunst Ersatz bieten für den der Aufklärung geschuldeten Verlust der Religion und einer heilen Welt, während die Gesellschaft sich gleichzeitig mit deren industrieller Barbarisierung befasste.³

3 Der Aspekt des Bruchs in der Moderne und den modernen Künsten wird ausführlich von Haerdtter (1997) dargestellt. Hier wäre zu ergänzen, dass das auratische Museums-Kunstwerk natürlich keine originäre romantisch-idealistische Erfindung ist, kein *Geniestreich* kantischer Provenienz. Es kann sich vielmehr auf die Tradition der uralten magischen und kultischen Künste berufen, die in vielfachen Manifestationen die Zeiten überdauert hat. Doch Aufklärung und Revolution verursachten den radikalen Bruch der Tradition. So kam es zu ihrer philosophisch-ästhetischen Rekonstruktion. Ihre Transzendenz blieb jedoch Behauptung, deren Beweiskraft fragwürdig und angreifbar. Sie musste den Widerspruch herausfordern. Der abendländische Säkularisierungsprozess führte immer tiefer hinein in jene Eiszeit der Rationalisierung und Mechanisierung, die viele Zeitgenossen tief verstört hat. So ist die Epoche der Brüche auch eine Epoche ihrer

Die Popularität der Museumskunst bis in unsere Tage, nicht zuletzt ablesbar am weltweiten Museumsbau-Boom, ist eine verständliche Tatsache. Von den ersten stolzen Museumstempelbauten des selbstbewussten Bürgertums an (eines der ersten: Schinkels *Altes Museum* mit seinem zentralen Sanktuarium) gelten die Museen der schönen Künste und ihre Kunst – als *die* Kunst schlechthin – einem breiten internationalen Publikum weitgehend als synonym. Museumskunst sollte das *Kunstschöne* zur Schau stellen und zu allgemeiner Wirkung bringen: eine »transcendentale« (Schiller) und messianische Kunst, die zum Leben, zu der in aller Regel unvollkommenen Realität der Menschen, auf Distanz *blieb*. Wo das »Tutzingers Manifest« sich auf *Schönheit* beruft als »Baustoff einer Zukunft mit Zukunft« und als ein »Lebens-Mittel« für alle, ist dieses Kunstschöne zweifellos nicht gemeint. Welche andere Schönheit gemeint sein könnte, bedarf der Klärung.

Für die Langlebigkeit der Museumskunst ist jedoch auch ein sehr irdischer Faktor verantwortlich: ihre Verbindung mit den aufkeimenden nationalen Bewegungen im 19. Jahrhundert. Den schönen Künsten fiel die Aufgabe zu, auch die Mythen der jungen Nationalstaaten ins Bild zu setzen und unter die Leute zu bringen. Sie sahen sich staatlich sanktioniert und vereinnahmt, wurden zur Staatskunst. Dieser Auftrag zeitigte Wirkung, bis hin zu den Bildern einiger Maler der US-amerikanischen Abstraktion nach dem Zweiten Weltkrieg, deren Metasprache als spirituelle Waffe im Kalten Krieg der Machtblöcke instrumentalisiert wurde. Die Museumskunst wurde zu einem Schrittmacher der bürgerlichen Kultur, auf die der Begriff Kultur wiederum zutrifft, denn er bezeichnet die Kehrseite der Doppelnatur einer Lebensform, die sich inzwischen auf ihrem Rückzug in die Geschichte befindet: ihr Konstrukt eines abgesonderten Reichs der Seele. Herbert Marcuse definiert es als »affirmative Kultur«, worunter er »jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur« versteht, »welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbstständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen« (Marcuse 1965: 63).

Es versteht sich von selbst, dass es diese »affirmative Kultur« in ihrer Verbindung von Spiritualität und nationaler Repräsentanz, in der Verbindung mit ihren Kunsttempeln und ihrem allgemeingültigen Bildungsauftrag ist – und hier nehmen wir die Staatstheater mit ins Boot –, die den westlichen Kulturbereich und -begriff so gut wie vollständig dominierte. Ihr Mainstream-Prestige hat bis heute nur wenig von seiner Wirkung eingebüßt: nicht zuletzt deshalb, weil die staatliche Kulturpolitik noch immer und nahezu ausschließlich dieser affirmativen Kultur dient. Ihre Trennung von Kunst und Leben, ihre Teilung der Welt in eine der Notdurft und eine

Therapeuten. Die Psychoanalyse ist eine der Therapien, die auratische Kunst eine andere. Bemerkenswert ist, dass die Magie dieser Kunst – mag sie auch auf bloßer Konstruktion beruhen – bis heute Wirkung zeigt, zum Beispiel im Werk von James Turrell, der von seiner Kunst behauptet, sie sei nicht die »Trägerin von Offenbarung«, sondern selbst »die Offenbarung«. Man kann dieser Kunst nach dem Verlust ihrer Tradition Nachhaltigkeit also nicht absprechen, wenn auch eine ganz eigener Art. Der Museumskunst mag man zugute halten, dass sie jedenfalls dazu beigetragen hat, die Idee des *Homo aestheticus* und die des »ästhetischen Staates« über 200 Jahre wach zu halten.

des Geistes, ist unter anderem die Quelle der eingangs angesprochenen Unklarheit der Begriffe. Damit beantwortet sich auch die Frage, weshalb Nachhaltigkeit von der Kulturpolitik ignoriert wird: Ökologische Fragestellungen stammen nicht aus dem Seelenhaushalt der Nation, für den allein nationale Kulturpolitik (von welcher sonst könnte bislang ernsthaft die Rede sein?) mit der Schwerkraft unreflektierter Routine sich zuständig weiß.

Wenden wir uns nun der Opposition zu dieser Kunst, also der *anderen* Moderne, zu. Vor dreißig Jahren schrieb Octavio Paz, die moderne Kunst beginne, »ihre Negationskraft zu verlieren«, ihre Negationen seien rituelle Wiederholung, ihre Rebellion sei zur Methode, die Kritik zur Rhetorik geworden, die Negation habe aufgehört, schöpferisch zu sein. (Paz 1990: 188 f.)

Das ist ein hartes, aber zutreffendes Urteil. Jahrzehntlang haben sich zahlreiche Gruppierungen und Projekte, Manifeste und Manifestationen der vielgestaltigen alternativen Tradition der Moderne mit der »geborstenen Realität«, wie Jean-François Lyotard sie nannte, kämpferisch und kreativ auseinander gesetzt. Sie haben sich nicht vereinnahmen lassen. Sie haben sich nicht abfinden wollen mit dem hässlichen Materialismus der bürgerlichen Praxis und allen seinen Begleiterscheinungen einerseits, mit der »Stilllegung des Glücks und des Geistes in einem Reservatbereich der ›Kultur‹ andererseits« (Marcuse 1965: 5).

Ein paar Namen, der Erinnerung Stoff zu geben: Ich spreche von der Sezession in Berlin und Wien, von den Surrealisten und von situativer Kunst, von den Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit, von DADA und Fluxus, von den künstlerischen Aktionisten und Performance-Künstlern, von der kurzen Phase innovativer Sowjetkunst, von den vielen Varianten experimentellen und alternativen Theaters und Films, von der Fotografie und Medienkunst, vom Neuen Bauen, vom Neuen Tanz und anderen mehr.

Ihre Negationskraft, mit der sie der affirmativen Kultur polemisch oder satirisch auf den Leib rückten, ihre Schein-Heiligkeit bloßstellten oder sie in Gegenentwürfen ad absurdum führten, ist ebenso unterschiedlich, wie es ihre Programme und Strategien sind. Allen aber ist gemeinsam, dass es ihnen nicht um *Schönheit* zu tun war, sondern um *Wahrheit*. Auf diversen Wegen haben sie den Versuch unternommen, die verlorene Einheit von Kunst und Leben neu zu deklinieren – da und dort, wie im Monte Verità-Projekt, sie in die Praxis umzusetzen. Mit Schiller teilt die alternative Tradition den pädagogischen Impetus, Kunst als ein Mittel zu nutzen, »den ganzen Menschen in uns wieder herzustellen« (Schiller 2000: 260) oder – was Schillers Absicht war – die Utopie des »ästhetischen Staates« wahr zu machen.

So reifte in Kreisen der kritischen Moderne der folgerichtige Gedanke, dass die Kunst überflüssig würde, sollte mit ihrer Hilfe einmal das utopische Ziel verwirklicht sein. Auch hier stand Schiller Pate. In seinen »Augustenburger Briefen« von 1793 bekennt er für den Fall, dass sich seine politischen Hoffnungen in die Tat würden umsetzen lassen (was er freilich verneinte): »... so wollte ich auf ewig von

den Musen Abschied nehmen, und dem herrlichsten aller Kunstwerke, der Monarchie der Vernunft, alle meine Thätigkeit widmen« (Schiller 2000: 137).⁴

Die Rebellion der Künstler sei, sagte Octavio Paz, zur Methode geworden. Dieses Verdikt hat auch seine positive Lesart: Unter dem Druck der bestehenden Verhältnisse hatten die Künste in der Tat die nur ihnen eigenen Methoden entwickelt. Ihre Identität als Kunst steht unter der Prämisse des Als ob. Die Künste der alternativen Tradition verstanden sich nicht als Selbstzweck, sondern zielbestimmt – jedoch in ihrer Eigenschaft als Kunst. »Die revolutionäre Wirkung der Kunst besteht eben nicht darin, dass sie politisch gut gemeint ist, sondern dass sie Kunst ist«, wie Hermann Glaser es ganz pragmatisch ausdrückt (Glaser/Stahl 1983: 149). Auch sie entkamen nicht dem Zwang zur Autonomie. Sie mussten, vielfach wider Willen, Spezialisten der Kreativität bleiben. Und am Ende blühten auch ihnen – siehe Verlust ihrer Negationskraft – die Aufnahme ins Exil des Museums, ihre Vereinnahmung durch den Kunstbetrieb und ihre Verwertung auf dem Kunstmarkt.⁵

Jean-François Lyotard verdanken wir die Analyse dieser »nicht mehr schönen Künste«. Statt ihre Negationen zu betonen, weist er in seiner »affirmativen Ästhe-

4 Schiller richtete seine ästhetische Botschaft in wahrhaft kosmopolitischem Geist an die *Menschheit*. Zu unserem Bedauern und entgegen seiner ursprünglichen Absicht, einen objektiven Begriff des Schönen aus der Erfahrung abzuleiten und damit der Einbildungskraft seiner Leser zu erschließen, schlägt Schiller, der Kant-Schüler, jedoch den »transcendentalen Weg« zur Begründung von Schönheit als eines »reinen Vernunftbegriffs« ein (Schiller 2000). Der hohe Abstraktionsgrad in der Deduktion des Begriffs war seiner breiten Rezeption nicht förderlich. An Beispielen finden wir in den »Briefen« nur den Hinweis auf »die Griechen« in der damals üblichen Form idealischer Abgehobenheit (Schiller 2000, Sechster Brief). Zur Exemplifizierung sozialer Wirksamkeit ästhetischer Schöpfungen hätte Schiller zum Beispiel auf die Stadtstaaten der Renaissance in Italien verweisen können, auf die Wiederentdeckung der Polis und des »Politischen«, in deren Umfeld die Kunst eines Piero della Francesca oder Caravaggio die edle Funktion hatte, im Abbild das Vorbild des Menschen als »Maß aller Dinge« im öffentlichen Raum zu gestalten und das Gemeinwesen so mit sich selbst zu identifizieren: Den Fortschritt zu Selbstbewusstsein, Vernunft und Objektivität, zu Öffentlichkeit, Bürgersinn und Demokratie verdankt Europa nicht zuletzt den Menschenbildern dieser Kunst.

5 Die Erneuerung der Verbindung von Kunst und Leben war das Ziel der künstlerischen Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts. Dass es trotz aller Heiratsvermittlungen nicht zur Ehe gekommen ist, hat über die genannten Gründe hinaus weitere Ursachen, zum Beispiel das Beharrungsvermögen und die beschränkte Wahrnehmungsfähigkeit des breiten Publikums einerseits, die transnationale und individualistische Orientierung der Avantgardisten andererseits. Hervorzuheben sind dennoch die erfolgreichen Versuche vieler Künstler, aus dem Ghetto der Kunstinstitutionen auszubrechen. Genauer: Diese Befreiungsakte – nicht selten im Sinne des »Prinzips Verantwortung« (Hans Jonas) – gehören zu den bemerkenswertesten Leistungen der alternativen Moderne. Hier ist kein Raum zur Aufzählung der zahlreichen Beispiele. Nur eines aus dem Bereich kollektiver Kritik am Bestehenden sei genannt: der 1907 in München gegründete *Deutsche Werkbund*. Seine bürgerlich-liberalen Gründer planten den Brückenschlag zwischen Kunst, Industrie und Handwerk mit dem Ziel einer »Veredelung« der gewerblichen Arbeit. Ihr Idealismus paarte sich mit Naivität. Hatte William Morris, eines ihrer Vorbilder, die Rückkehr zum Handwerk nur mittels einer gesellschaftlich-wirtschaftlichen Revolution für möglich gehalten, setzten die Werkbundler ihre Hoffnung auf die »sittliche Kraft der Kunst« (Fritz Schumacher) zur Erneuerung der Lebenswelt – Schiller lässt grüßen. Sie erkannten nicht die zerstörerischen Kräfte des ungebreitsten industriellen Wachstums, den profitorientierten Egoismus der Industrie. Erst der 1947 neu gegründete *Werkbund* hat begonnen, gegenzusteuern und nachhaltige Lebensformen zu propagieren (z. B. im Projekt der »Großen Landzerstörung« oder in der Ermutigung zur Selbstbestimmung im Wohn- und Lebensumfeld). Eine vergleichbare Einschätzung müsste dem *Bauhaus* gelten. Es ist ermutigend, dass heute ein hochrangiger deutscher Kulturpolitiker wie Julian Nida-Rümelin die »Rückkehr der Kunst in die Lebenswelt« fordert. (Nida-Rümelin 2001: 8 f.)

tik« ihre positiven Qualitäten nach, ihren Modellcharakter für unser postmodernes Denken (Lyotard 1982). Er stellt fünf die moderne Kunst kennzeichnenden Aspekte heraus: ihr Verfahren der *Dekomposition*, ihre *Reflexion* einer zunehmend fiktionalen Wirklichkeit, ihre *Ästhetik des Erhabenen* (im Französischen *le sublime*, das mit dem Metaphysisch-Erhabenen Kants nicht identisch ist), ihre Freiheit des *Experimentierens* mit der Wirklichkeit und ihre *Pluralität* im unendlichen Spielraum gestalterischer Möglichkeiten. (Vgl. Welsch 1995: 83 ff.) Es sind diese Eigenschaften, die – laut Lyotard – nachmodernes Denken und deshalb auch Handeln geprägt haben durch das Vorbild ihrer Vielseitigkeit und Heterogenität, ihrer Dissensfähigkeit und ihres Widerstands gegen Uniformierung und Vereinheitlichung. Damit ist zugleich gesagt, dass Kunst sich nicht umstandslos für gesellschaftspolitische Ziele instrumentalisieren lässt. Wohl aber als Muster und Modell. Künstlerische Happenings, Aktionen, Performances – vor allem – stellen explizit kommunikative, partizipatorische, nicht selten kollektive Qualitäten dar und sind insofern Muster für die zivile Gesellschaft. Ein Performance-Künstler, der in seinem öffentlichen Akt rückhaltlos er oder sie selbst ist, will »den Menschen an sich selbst erinnern«, um es mit Karl Jaspers zu sagen, und trägt so zur Humanisierung der Welt bei. Wolfgang Welsch stimmt Lyotard zu: »Die Kunst kann in diesem Sinne – als Elementarschule der Pluralität – soziale Modellfunktion haben.« (Welsch 1995: 165)

Wir schulden dem Eigensinn der Künstler also einige Dankbarkeit, auch wenn es ihnen nicht gelungen ist, die Welt nachhaltig zu bessern. Kehren wir zur Nachhaltigkeit zurück und zur Frage ihrer Realisierbarkeit und ob beziehungsweise wie ihr die Kunst und die Künstler dabei von Nutzen sein können.

Es gibt, meine ich, zwei Optionen, das Ziel der Nachhaltigkeit zu erreichen. Erstens: Wer Nachhaltigkeit so ernst nimmt, wie sie es verdient, kann sich auf den radikalen Standpunkt stellen, ihr hoher, von so vielen Hindernissen verbauter Anspruch könne nur in der Orientierung an utopischen Entwürfen, also mit revolutionären Mitteln verwirklicht werden.

Diesem holistischen Prinzip ginge es darum, *alle* Menschen zu erreichen, die Menschheit auf jene höhere Stufe ihrer Vollendung zu katapultieren, die Schiller mit seiner »Monarchie der Vernunft« und seinem »ästhetischen Staat« gemeint hat; die Herbert Marcuse mit dem »Sprung in die qualitative Differenz« meinte: die Herstellung einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft jenseits von »Entfremdung«, die Wiedergewinnung einer »Polis« (Marcuse 1967); die Erich Fromm im Sinn hatte, wenn er der »kranken Gesellschaft« zur Heilung die Therapie eines »kommunitären Sozialismus« empfiehlt. (Fromm 1991: 229 ff.)

Sie (und andere) haben einer erneuerten Kultur und der Kunst, die im Prozess der Erneuerung ebenfalls nicht bliebe, was sie heute noch ist, Schlüsselrollen zugeacht. In Marcuses Worten: Kunst könnte zu neuem Leben erwachen »als Ausdruck und Gegenstand eines neuen Menschentyps: als biologisches Bedürfnis in einem neuen Lebenssystem« (Marcuse 1967).

Mit anderen Worten: Jeder zu sich selbst befreite Mensch in dieser postrevolutionären Welt wäre *Künstler* – das heißt, ein selbstverantwortlicher Mitbürger, der sich mit einer konkreten schöpferischen Tätigkeit in und für seine Gemeinschaft entfaltet. Nichts anderes meinte Schillers »Spieltrieb«, den er vor allem in der »Lebenskunst« am Werk sah (Schiller 2000: 63).

Es gibt jedenfalls gute Gründe für die Frage: Sind Zukunftsfähigkeit beziehungsweise Nachhaltigkeit wirklich billiger zu haben? Werden sie nicht erst dann zu realistischen Größen, wenn sie wenigstens von einer qualifizierten Mehrheit unserer Zeitgenossen getragen werden, die man dafür durch Erziehung gewinnen müsste – was wiederum die radikale Erneuerung unseres Bildungssystems voraussetzt und – nicht zuletzt – eine andere Kulturpolitik?

Die Unterzeichner des »Tutzinger Manifests« wollen die Mehrheit mit Hilfe ästhetischer Strategien gewinnen. Es überrascht also nicht, auch Elemente utopischer Gesellschaftsentwürfe in seinen Thesen zu finden, explizit da, wo von einer »strukturellen« (und nicht bloß additiven) »Einbeziehung der kulturell-ästhetischen Dimension« in Strategien der Nachhaltigkeit die Rede ist; wo »die Kreativität, die Ideale ... der jungen Menschen auf der ganzen Welt« angesprochen sind; und wo die »Kategorie Schönheit« für *alle* Menschen reklamiert wird. Schönheit ist in der bestehenden Gesellschaft per se ein utopischer Begriff; ich lese ihn hier auch eher als Synonym für deren Defizite. Insgesamt ist nolens volens eine schrittweise Annäherung an ihr Ziel Sache des Manifests – ganz im Sinne des »Prinzips Hoffnung«: Die Utopie, meinte Ernst Bloch, werde sich am Ende – vielleicht – »herausprozessieren«.

Eine revolutionäre Situation ist in der Tat weit und breit nicht in Sicht. Sie bestand in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, und doch hat Schiller sich damals gegen den politischen Weg und für die »ästhetische Erziehung«, also für den evolutionären Weg entschieden. Auch der führte bekanntermaßen nicht zum Ziel des »ästhetischen Staates«. Im letzten, dem 27. seiner »Briefe« stellt Schiller die rhetorische Frage: »Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden?« Und antwortet resigniert: »Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder fein gestimmten Seele, der That nach möchte man ihn wohl nur ... in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden.« (Schiller 2000: 123)⁶

Beides, der evolutionäre Weg und seine individualistische (gelegentlich auch eli-täre) Variante, stellt die andere, die zweite Option zur Umsetzung Nachhaltiger Entwicklung dar. Die revolutionären Impulse und Ideen, deren Ende Octavio Paz am Beispiel der modernen Kunst beobachtet hatte, gehen seit drei oder vier Jahrzehnten in eine Art von postmodernem Verströmen auch in lebensweltliche Bereiche über: in die Rituale der politischen Demos von Gegengewalt und Gegenkultur; in die

6 Mit seiner Entscheidung gegen eine politische und für die ästhetische Erziehung hat Schiller die Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, der Verinnerlichung des Bildungsideals und so dem politischen Eskapismus der Deutschen unbeabsichtigt Vorschub geleistet. Im Blick auf die späteren unheilvollen Entwicklungen hiezulande müssen wir das beklagen, auch wenn uns die erstaunliche Aktualität seiner pädagogischen Philosophie dafür ein wenig schadlos hält. Das Scheitern seines pädagogischen Projekts jedoch, das nicht überraschen kann, trug dazu bei, jener autonomen und folgenlosen Kunst, die ich kurz beschrieben habe, den Weg ins Exil des Museums zu ebnen.

Rock- und Popwelt der Beatles oder Rolling Stones; in die People's-Park-Bewegung in den USA; in die Gegenwelt der holländischen Provos und der europäischen Hausbesetzerszenen und ihre alternativen Lebensnischen, Wohngemeinschaften oder Kommunen; in die Stadtflucht von Künstlern und Intellektuellen auf der Suche nach dem ursprünglichen Leben; in Mode als Lifestyle-Credo; in Love-Parades und diverse Formen von Starkult und so weiter. In vielen dieser soziopolitischen Phasen und Phänomene sucht *Leben* auch einen spezifisch ästhetischen Ausdruck.

Die Auflösung der großen Kollektive und die fortschreitende Modernisierung der kapitalistischen Gesellschaften lassen, wenn wir Ulrich Beck folgen wollen, eine Sozialstruktur »jenseits von Klasse und Schicht« entstehen (Beck 1986). Unsere Gesellschaften stehen in einem Mutationsprozess, der zur Auflösung der herkömmlichen Klassen und Schichtungen tendiert, zur Pluralisierung von Lebensstilen führt, individuelle Vereinzelung in der Single-Gesellschaft vor allem der großen Städte zur Folge hat und den »flexiblen Menschen« (Richard Sennett) des neoliberalen Marktmanagements hervorbringt (vgl. Evangelische Akademie Loccum 1991). Die Vielfalt von Wahrheiten, die Relativität von Werten und Werturteilen hat mittlerweile den Status einer Binsenweisheit. Und der Gedanke ist inzwischen den meisten vertraut, dass kein Glaubensbekenntnis und kein Gesellschaftsmodell Anspruch darauf hat, als das allein selig machende zu gelten. Es gibt also Grund zur Annahme, dass der gesellschaftliche Umbau auch ohne revolutionäres Zutun längst in Gang gekommen ist, dass wir in ein »Zeitalter der Revisionen« (Lepenes 1996: 11), der Neu-Orientierung eingetreten sind. Der 11. September und seine Folgen könnten sich beschleunigend auswirken.

Die moderne Kunst sei eine Schule des postmodernen Denkens und Handelns, denn sie biete den Modellfall für Pluralität und Heterogenität, die unsere nachmodernen Gesellschaften kennzeichnen: Auf Lyotards bereits von mir genannte Analyse der »nicht mehr schönen Künste« gründet Wolfgang Iser seine Theorie des »ästhetischen Denkens«, das zum Begreifen unserer Wirklichkeit in besonderer Weise fähig sei. In Anlehnung an das altgriechische Wort *aisthesis* schlägt er dafür den Begriff *Aisthētik* vor, da es um »Wahrnehmungen aller Art, sinnhafte(n) ebenso wie geistige(n), alltägliche(n) wie sublime(n), lebensweltliche(n) wie künstlerische(n)« gehe. (Iser 1995: 9 f.) Heutige Wirklichkeit, folgert Iser, sei »wesentlich über Wahrnehmungsprozesse, vor allem über Prozesse medialer Wahrnehmung konstituiert« (ebd.: 111). Dieses schließe auch *anästhetische* Phänomene ein, also solche, die sinnlich nicht mehr erfahrbar oder wahrnehmbar sind. Der Pluralität unserer Erfahrung entspreche nicht mehr eine *Ästhetik des Schönen*, die auf Harmonie und Ganzheit ziele, sondern eine *Ästhetik des Erhabenen*: also eine, die – analog zur modernen Kunst – auch das Immaterielle, Nicht-Darstellbare, Übersinnliche zu reflektieren vermag. Die seit Kant registrierte Fiktionalität unserer so genannten Wirklichkeit ließ zum Beispiel die Performance-Künstlerin Laurie Anderson eine ihrer Arbeiten mit der Frage titeln: *Am I really here or is it only art?*⁷

7 Anlässlich der Vorbesichtigung einer Ausstellung von Richard Tuttle in Berlin, im Herbst 2001, sprach der Künstler von zwei Modi der Welterfahrung: Ein Teil der Menschen schwebt quasi einen Fuß hoch über

Bei aller Fiktionalität, die man unserer Wirklichkeit nachsagt: Nachhaltigkeit ist eine sehr reale politische Forderung. Sie kann auf eine stattliche Zahl aufgeklärter Künstler zählen, die von der Dringlichkeit eines nachhaltigen Umbaus unserer Lebens-, Wirtschafts- und Arbeitsweisen überzeugt und auch in der Lage sind, ihrer Überzeugung in guter und nicht etwa *politisch gut gemeinter* Kunst Ausdruck zu geben.

1989 habe ich gemeinsam mit einigen Kollegen (Georg Jappe, Ulrich Bischoff, Bernd Schulz u. a.) eine reiche Auswahl von Werken dieser internationalen Künstlergruppe in der Wanderausstellung »Ressource Kunst – Die Elemente neu gesehen« vorgestellt. Eine Schau, die der unendlichen Pluralität künstlerischer Ansätze, Entwürfe, Projekte und Gestaltungen Raum gab und Werke zeigte, worin – in Georg Jappes Worten – »das Prinzip Verantwortung und das Prinzip Qualität übereinkamen« (Künstlerhaus Bethanien 2000: 192). Einige Namen: Marina Abramovic & Ulay, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Tony Cragg, Jochen Gerz, Newton Harrison und Helen Meyer-Harrison, Nikolaus Lang, Boris Nieslony, Raffael Rheinsberg, Dieter Roth, Alan Sonfist, Mark Thompson, Bill Viola und andere mehr.

Bemerkenswert ist, dass sich diese Künstler ohne weiteres als *ästhetische Dienstleister* verstehen würden – doch sie folgen der Praxis ihrer eigenen individuellen Konzepte, sie handeln quasi im eigenen Auftrag. Ihre »strukturelle Einbeziehung« (Tutzinger Manifest) in Strategien Nachhaltiger Entwicklung halte ich für ausgeschlossen, wiewohl mir punktuelle Einbindung des einen oder anderen als möglich erscheint. Ein gewichtiger Grund hierfür ist folgender: Obwohl die Ressource-Künstler mit der künstlerischen Autonomie nichts am Hut haben, ist das überkommene System nach wie vor wirksam: Infolge fortgesetzten kulturellen Trainings wird Kunst einem gesellschaftlichen Reservatbereich als abgehoben und folgenlos zugeordnet. Das gilt fürs allgemeine Publikum und in besonderem Maße für die orthodoxe Kunstkritik und ihre kunstimmanente Optik. Kunst, die sich als ein wachsendes und mit ihren eigenen Mitteln überaus wirksames Element im Prozess lebensweltlicher Erfahrung begreift und präsentiert, wird in aller Regel von der Kritik abgelehnt oder ignoriert – ganz im Widerspruch zur Pluralität gestalterischer Verfahren und Modi in der zeitgenössischen Kunst. Das ist jedenfalls die Lehre auch aus »Ressource Kunst« vor zwölf Jahren. Doch hier arbeitet die Zeit für uns.

dem festen Grund auf einer Ebene, die er die »psychologische« nannte. Wir dürfen annehmen, dass er in diese Gruppe die Nachdenklichen und die Künstler, also auch sich selbst einschließt. Der andere Teil der Menschheit stehe mit beiden Beinen scheinbar fest auf der Erde. Künstler und Denker haben uns seit dem Beginn der Moderne diese Dualität von neuem zu verstehen gegeben: dass wir es mit dem Widerspruch zwischen Realität und Fiktion zu tun haben; dass unsere Welt als fiktional erlebt, wer sich die Bedingungen ihrer und seiner Existenz bewusst macht. Ich sage, von neuem, denn die Philosophie beruht seit der Antike auf dieser Erfahrung. Die Welt entstehe als Vorstellung der Seele dank der Ideen, die ihr erlauben, sie in Begriffe zu fassen: Das war Platons folgenreiche Lehre. Kant hat die Erfahrung in die Formel des »Als ob« gefasst. Der radikale Nietzsche wiederum entlarvt Wahrheiten, die absolute Geltung beanspruchen, als Illusionen und Konstruktionen: »Ja, was zwingt uns überhaupt zur Annahme, dass es einen wesentlichen Gegensatz von »wahr« und »falsch« gibt? Genügt es nicht, Stufen der Scheinbarkeit anzunehmen ...? Warum dürfte die Welt, die uns etwas angeht – nicht eine Fiktion sein?« (Zit. nach Podak 2000) Nietzsche dachte die Welt als einen Prozess ständigen Werdens. Die moderne Auflösung des künstlerischen Werkbegriffs ist diesem Denken ebenso verpflichtet, wie es der Begriff der Dekonstruktion ist, den Jacques Derrida in die nachmoderne Philosophie eingeführt hat.

Das Verständnis für *praktische Ästhetik* nimmt inzwischen zu. Das zeigt zum Beispiel die Anerkennung für die aufklärerische Arbeit der Harrisons und ihre zielorientierten Projekte auf wissenschaftlicher Basis und mittels handfester Umwelttechnologien; oder für die Kunst George Steinmanns, dessen Werk »Die Rückkehr des Raumes« (Estland 1992–95) sich im Bereich internationaler Entwicklungszusammenarbeit und Denkmalpflege artikuliert. Diese Beispiele ließen sich vervielfachen.

In der Dialektik von Nachhaltigkeit und Kunst steckt ein weiterer Aspekt unserer schönen Konsumwelt: ihre fatale Konvergenz im allgegenwärtigen Warencharakter. Mit der totalen Verwertbarkeit des Homo oeconomicus wird alles, was er berührt, zur Ware. »Die Dinge sitzen fest im Sattel und reiten die Menschheit«, klagte schon Emerson.⁸ In der Vielfalt marktgerechter Artikel figuriert die Kunst bekanntermaßen als eines der Angebote für die »Kultur des Wählens«, um Hermann Schwengels hochtrabende Formel zu borgen, und auch die Nachhaltigkeit wird sich diesem Schicksal wohl kaum entziehen können. In der Wahrnehmungsgesellschaft ist die Werbung das Äquivalent zum Markt. Sind nicht die allmächtigen visuellen Medien das probate Mittel, Strategien Nachhaltiger Entwicklung unter die Leute zu bringen und sie zur Wahl der Vernunft zu bewegen? Auf dieser globalen Bühne sollte sich die Agenda 21 ästhetischer Strategien und künstlerischer Kreativität bedienen, vor allem derer der Disziplinen Aktion, Performance und Ritual. Hier werden die Künstler beweisen müssen, dass sie mindestens die Überzeugungskraft von Nike-Joggingschuhen erreichen, die in ihren Shops auf Drehsockeln als quasi auratische Kunst vorgestellt werden.

Der Gedanke lässt sich weiterspinnen: Wahrnehmung ist lenkbar, manipulierbar. Auch in eine pädagogische Richtung. Können wir uns eine Mutation des Fernsehens in eine *Schule der Ästhetik*, der *Lebenskunst* vorstellen?

Wenden wir uns zum Schluss eben jener Kunst zu, die im gesellschaftlichen Individuierungsprozess wieder Konjunktur hat: der Lebenskunst. Auch in den Wohlstandsgesellschaften steht die Wahl einer »Ästhetik der Existenz« (Foucault) vorderhand wohl nur »einigen wenigen auserlesenen Zirkeln« (Schiller) offen. Lebenskunst will das Leben selbst zum Kunstwerk machen und damit – wenn wir Wilhelm Schmid beim Wort nehmen – die eigene Existenz auf »Ästhetik als eine Ethik anderen Typs« gründen. Statt einem »anonymen Sollen« folgt man der »eigenen Wahl, um dem Leben Stil und Form zu geben und eine Existenz des Maßes zu verwirklichen«. (Schmid 2000: 174 f.) Im Umfeld der Lebenskünstler reift auch das, was Schmid das »ökologische Selbst« nennt, das sich aus eigener Einsicht ins richtige Tun einen »Lebensstil der Nachhaltigkeit und Dauerhaftigkeit« zu Eigen macht – das heißt besonnen zu handeln, vorausdenkend den *Verbrauch* durch *Gebrauch* der Dinge und Techniken zu ersetzen und sich in Gelassenheit zu üben (Schmid 2000: 130). Lebenskunst will, dass wir sie ernst nehmen. Nicht allein, weil die Einheit von Kunst und Leben wohl nur mit ihr eine reale Chance hat; weil *Schönheit* wo-

8 Dieses Zitat R. W. Emersons stellte Erich Fromm seinem Buch »Wege aus einer kranken Gesellschaft« als Motto voran.

möglich nur durch sie in unsere Gesellschaften zurückfinden kann. Wo sich *Lebenskunst* nicht in selbstgefälliger Privatheit auslebt, stimmt sie mit dem überein, was die großen humanistischen Lehren als die Vollendung des Menschseins seit langem künden. Was läge also näher als eine medienweite Werbekampagne, um die Kunst des Lebens einer Mehrheit unserer Zeitgenossen als Vorbild schmackhaft zu machen?

Wir bewegen uns auf einem Terrain vieler offener Fragen. So will ich diesen Beitrag mit einer Frage enden lassen: Wie viel Vertrauen dürfen wir darein setzen, dass uns der evolutionäre Weg eines schönen Tages zum Ziel führen wird?

Literatur:

- Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Evangelische Akademie Loccum (1991): *Beiträge zum 30. Kulturpolitischen Kolloquium der Kulturpolitischen Gesellschaft in Loccum (1990): Lebensstil und Gesellschaft – Gesellschaft der Lebensstile?*, Hagen: Kulturpolitische Gesellschaft (Dokumentation, Band 39)
- Fromm, Erich (1991): *Wege aus einer kranken Gesellschaft – eine sozialpsychologische Untersuchung*, München: dtv
- Glaser, Hermann/Stahl, Karl-Heinz (1983): *Bürgerrecht Kultur*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein
- Haerdter, Michael (1997): »Von der Höhe der Zeit in die Weite der Welt«, in: Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): *Die anderen Modernen*, Berlin/Heidelberg: Ed. Braus
- Kandinsky, Wassily (1952): *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli
- Künstlerhaus Bethanien (2000): *Fünfundzwanzig Jahre Künstlerhaus Bethanien Berlin*, Berlin: Eigenverlag
- Kurt, Hildegard/Wehrspau, Michael (2001): »Kultur. Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes«, in: *GAIA*, Heft 1, S. 16-25
- Lepenes, Wolf (1996): *Eine Politik der Mentalitäten* (Vortrag in Prag, Ms.)
- Lyotard, Jean-François (1982): *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin: Merve
- Marcuse, Herbert (1967): »Art in the One-Dimensional Society«, in: *Arts Magazine* (New York), May 1967, S. 31
- Marcuse, Herbert (1965): *Kultur und Gesellschaft I. Über den affirmativen Charakter der Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Nida-Rümelin, Julian (2001): »Partizipation im Kulturbetrieb«, in: Jerman, Tina (Hrsg.): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56)
- Paz, Octavio (1990): *Die andere Zeit der Dichtung. VI. Der Kreis schließt sich. Der Tod der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Podak, Klaus (2000): »Das Erdbeben der Epoche«, in: *Süddeutsche Zeitung* v. 26./27.8.2000
- Schiller, Friedrich (2000): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart: Reclam
- Schmid, Wilhelm (2000): *Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Welsch, Wolfgang (1995): *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam

KUNST UND KULTUR IM AGENDA-PROZESS

Qualifizierungsmaßnahmen für neue Ideen und Konzepte im Nord-Süd-Dialog (D)

Adresse:	Büro für Kulturberatung und Projektmanagement Berliner Straße 74 a D-58135 Hagen Fon +49 (0) 2331 464505; Fax +49 (0) 2331 460506
Ansprechpartnerinnen:	Clementine Herzog, E-Mail cleo.herzog@t-online.de Bettina Pelz, E-Mail kultur-pelz@t-online.de
Träger:	Kirchlicher Entwicklungsdienst der Landeskirche Hannover, Fachstelle Kultur

Die Herausforderung nachhaltiger Entwicklung beinhaltet eine grundlegende Revision und gegebenenfalls Erneuerung überkommener Normen, Werte und Handlungsmuster, was ohne die form-schaffende und kommunikative Kraft von Kultur und Kunst kaum denkbar ist. Zur Realisierung der kulturell-ästhetischen Dimension von Nachhaltigkeit bedarf es engagierter und qualifizierter Akteure, die in der Lage sind, zukunftsweisende Ideen und Projekte gestalterisch zu entwickeln und in den bestehenden Initiativen und Institutionen umzusetzen. Vor diesem Hintergrund versteht sich die Fortbildung »Kunst und Kultur im Agenda-Prozess« als praxisnahes Qualifizierungsangebot, in dem vorhandene Ansätze ausgetauscht, weitergetragen und ergänzt und neue Ideen unter Begleitung umgesetzt werden können.

Die Fortbildung richtet sich an Aktive im »Eine-Welt-Bereich« und in Kunst- und Kultureinrichtungen mit Interesse am internationalen Dialog auf Augenhöhe. Sie ist mehrteilig, erstreckt sich über ca. ein Jahr und soll pro TeilnehmerIn je ein Projekt in der Planungs-, Durchführungs- und Nachbereitungsphase vor Ort begleiten.

Im Einzelnen besteht die Fortbildung aus folgenden Bausteinen: 1) Workshops zur Qualifizierung der TeilnehmerInnen im Projektmanagement unter Berücksichtigung der Besonderheiten des internationalen Dialogs auf Augenhöhe; 2) Praxisbegleitung: Die Projekte, in denen die TeilnehmerInnen verankert sind, werden in ihrem Realisierungsprozess begleitet; 3) Handbuch mit Materialien und Orientierungshilfen für die Praxis: Die in der Fortbildung vermittelten Inhalte sind in umfangreichen Materialien dokumentiert und werden zur Verfügung gestellt; 4) »Fernstudium«: Im Rahmen von Hausaufgaben werden die Arbeitsinhalte auf die konkreten Praxis-Orte bezogen. Die Kommunikation zwischen den Fortbildungsmodulen wird durch einen regelmäßigen Rundbrief ergänzt; 5) Netzwerk-Erfahrung: Modellhaft lernen die TeilnehmerInnen, sich aktiv und eigenständig in (informellen) Netzwerken zu bewegen.

In sechs eintägigen Lehrveranstaltungen werden verschiedene Fortbildungsmodule mit Schwerpunkten von Konzeptentwicklung über Fundraising bis hin zu Veranstaltungsabwicklung behandelt. Zusätzlich wird eine zweitägige Auswertungseinheit angesetzt, in der sowohl die Einzelprojekte als auch die Fortbildungsinhalte und mögliche gemeinsame Perspektiven zur Diskussion stehen. Die Fortbildungen werden in Kooperation mit örtlichen Bildungsveranstaltern durchgeführt.

DER NACHHALTIGE FILMBLICK (D)

Adresse: »Der Nachhaltige Filmblick«
 Netzwerk Zukunft e. V.
 Erkelenzdamm 47
 D-10999 Berlin
 Fon +49 (0) 30 61 609 862;
 Fax +49 (0) 30 61 658 823
 E-Mail: filmblick@gmx.de
 www.nachhaltiger-filmblick.de

Ansprechpartnerin: Irmela Bittencourt,
 E-Mail irmela-bittencourt@freenet.de

Träger: Netzwerk Zukunft e. V.,
 Gesellschaft für Zukunftsgestaltung

Ästhetisch ausgefeilte Werbestrategien und Kommunikationstechniken sorgen für Kauflust in der Gesellschaft. Dahinter steckt ein großes Potenzial an kreativem und psychologischem Know-how – ein Potenzial, das ebenso für die Sache der Nachhaltigkeit genutzt werden kann. Tatsächlich aber ist immer wieder zu beobachten, dass UmweltwissenschaftlerInnen interessante Analysen und Zukunftsentwürfe entwickeln, doch große Schwierigkeiten bei deren Vermittlung haben. Vor diesem Hintergrund versucht der Ende 2001 als Fortbildungs- und Produktivprojekt gestartete *Nachhaltige Filmblick*, StudentInnen und junge Berufstätige aus beiden Bereichen, aus Werbung, Film und den Kommunikationswissenschaften einerseits und aus den Umweltwissenschaften (TechnikerInnen, SozialwissenschaftlerInnen) andererseits, in einen Prozess gegenseitigen Lernens zu führen. Ziel dieses Lernprozesses ist es, erste Ansätze einer »Ästhetik der Nachhaltigkeit« zu entwickeln und dies filmisch umzusetzen. Die Lernmoderation des Projekts leitet Dr. Joachim Borner, *Kolleg für Management und Gestaltung Nachhaltiger Entwicklung gGmbH*, und für den künstlerischen Bereich/Film ist Albert Heiser zuständig, Dozent im *Fachbereich Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation der Berliner Universität der Künste* und Mitarbeiter der *Creative Game Media Academy*.

Auf anderthalb Jahre angelegt, erfolgt der Lern- und Gestaltungsprozess in einmal pro Monat stattfindenden Wochenendseminaren im *Künstlerhof Buch der Berliner Akademie der Künste*. Dort befasst man sich transdisziplinär ebenso sehr mit Medienästhetik und -psychologie wie mit diversen Nachhaltigkeitsstrategien. In einer zweiten Phase werden im Rahmen von *Der Nachhaltige Filmblick*, zunächst mit dem Schwerpunkt Verkehr und Energie, Filmspots für die Vorschau in Kinos und Profivideos für Schulen und Jugendclubs produziert. Eine Besonderheit des Projektes ist, dass die Zielgruppe, für die die Filmspots und Videos gemacht werden, von Anfang an in den Produktionsprozess einbezogen wird: Vor ihrer Fertigstellung werden die Videos mehrfach in Schulen und Jugendclubs vorgeführt und zur Diskussion gestellt.

Ein weiteres Ziel des Projektes ist es, aus der Zusammenarbeit von Akteuren aus Werbung, Film und Kommunikation auf der einen und Nachhaltigkeit auf der anderen Seite ein neues Berufsbild zu entwickeln.

Joachim Borner, Albert Heiser

»Der Nachhaltige Filmblick«

In der heutigen Informations- und Wissensgesellschaft verwundert es nicht, dass sich Wirtschaftsunternehmen mit aller Macht der Kommunikationsmittel, -instrumente und -wege bedienen, um Einfluss auf den Markt und die Gesellschaft zu nehmen. Kommunikation ist mittlerweile zum wichtigsten Steuerungsinstrument von Unternehmen geworden. Im gleichen Maße, wie in der Wirtschaft die Bedeutung der Kommunikation wächst, wird sie in der Umwelt- und Gesellschaftsdebatte unterschätzt und vernachlässigt. Da finden sich gestrige ethische Überzeugungen, windschiefe Einstellungen zu Kommunikation, teilweise sind die Kapazitäten knapp oder die Kompetenzen fehlen.

Auf hohem, aber spielregelkonformem Niveau pegelte sich in Wirtschaft, Verwaltung und Gesellschaft ein gemeinsames Umweltverständnis ein, das kurzzeitig vorbildlich, in der strategischen Ausrichtung auf die Intention »Nachhaltiger Entwicklung« jedoch blockierend war. Wohin die Modernisierungsreise (»Nachhaltige Entwicklung« verstanden als Modernisierungsstrategie) gehen sollte, war kaum je wirklich Thema. Jetzt, da die lokalen Agenda-Prozesse unterschiedlich erfolgreich sind, fragt man sich, wie Einstellungsveränderungen und Motivationen nachhaltig in der Gesellschaft zu verankern wären. Rio+10 ist der Aufhänger, substantziell die Suche nach Orientierung.

Konsensuale Verständigung setzt realen Widerstand voraus, Anstrengungen, die bestehenden Machtverhältnisse in Frage zu stellen. Diese erst lassen nach neuen Spielregeln suchen, angesichts der Globalisierungsphänomene der Jetztzeit ebenso unausweichlich wie die Neubewertung der Ästhetik – einer Ästhetik des Widerstandes, der Partizipation oder Naturverbundenheit. Kommunikation ist das Instrument der Einstellungsänderung und Meinungsbildung schlechthin und als solches in einem gesellschaftlich zu organisierenden Lernprozess für jedermann nutzbar.

Das Thema »Nachhaltigkeit« fehlt in der Alltagskommunikation. Wen wundert das, da schon das Wort »Nachhaltigkeit« im Halse stecken bleibt. Es ist wenig ausdrucksstark und für die Kommunikation unbrauchbar; das Adjektiv »nachhaltig« eignet sich eher, ohne indes viel besser zu sein. Der Marke Nachhaltigkeit haftet von vornherein ein kommunikatives Defizit an. Das Sperrige und die hochgradige Komplexität der Thematik, das fast gänzliche Fehlen von Gegenständlichkeit, die Formen und Passungen, über die geredet wird, sind allesamt Kommunikationsbarrie-

ren. Hinzu kommt, dass die Nachhaltigkeitsdebatte analytisch und normativ (ethisch) argumentiert, und das auf der Basis von Sprache und Text. Sie findet kaum visuelle Ergänzungen und Veranschaulichungen und ist – trotz aller Bemühungen – nicht gestaltungsorientiert.

Mit diesem kommunikativen Phänomen und möglichen Lösungen befasst sich »Der Nachhaltige Filmblick« – ein Projekt, das sich dem Widerspruch von kategorischem Imperativ und Handlungsanleitung stellt und anerkennt, dass in der Gesellschaft Probleme als nicht existent gelten, solange sie nicht kommuniziert werden. Kommuniziert wird in spezialisierten Teilsystemen und Milieus. Deren Codes gilt es zu treffen und dann Resonanz für Nachhaltige Entwicklung zu erzeugen, die ihre eigene ästhetische Gestalt generiert und sich von bisherigen Kampagnen abhebt.

Das Projekt beinhaltet einen anderthalbjährigen Lern- und Gestaltungsprozess, in dem Studierende der Umweltwissenschaften (Techniker, Sozialwissenschaftler) und der Kommunikationswissenschaften, des Films und der Fotografie sich das Thema »Nachhaltige Entwicklung« aneignen mit dem Ziel, Gestaltungskompetenz für dessen strategische und visuelle Vermittlung zu erlangen.

»Der Nachhaltige Filmblick« begann, nach zweijähriger konzeptioneller Vorbereitung, Ende 2001 unter Trägerschaft des *Netzwerks Zukunft e. V.* und in Kooperation mit der *Heinrich-Böll-Stiftung*, der *Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin*, der *Senatsverwaltung für Schule, Jugend und Sport Berlin*, der *Akademie der Künste*, dem *Institut für Zukunftsforschung und Technologiebewertung*, dem *Kolleg für Management und Gestaltung Nachhaltiger Entwicklung gGmbH* sowie der *Creative Game Academy*. Der Lernprozess wird von dem Umweltwissenschaftler Joachim Borner und dem Kommunikationswissenschaftler und Gestalter Albert Heiser moderiert, beraten und gelenkt. Hinzu kommen anerkannte Gastdozenten.

Inhaltliche Schwerpunkte sind die komplexen Themen Energie/Klima und Mobilität/Verkehr. Unter der Prämisse, dass Wissen die Teilhabe an gesellschaftlichen Sachverhalten ist, werden die beiden Themen in der Kombination von System-, Ziel- und Transformationswissen erschlossen und auf innovative Gestaltungsoptionen hin durchsucht. Methodisch erfolgt dies durch die Bündelung von Syndrom- und Bedürfnisfeldansatz. Motiviert wird der Prozess nicht zuletzt durch seine Einbeziehung in die vorbereitende Diskussion zur Rio+10-Konferenz in Johannesburg. Der Referenzbereich ergibt sich aus der Interessenlage der jugendlichen Teilnehmer: Im Mittelpunkt steht der Aspekt der intergenerationellen Gerechtigkeit.

Charakteristische Merkmale der zu entwickelnden ästhetischen Perspektive sind:

- neue strategische Ansätze der Gesellschaftskommunikation;
- die Suche nach zukunftsorientierten Gestalten, Symbolen und Bildern;
- ein ethischer Blick aus kantscher Verantwortungsethik hin zur aristotelischen Ethik der Lebensgestaltung;
- die Veränderung der Spielregeln, mit denen neue Lösungen erdacht und gestaltet werden. Ausgangspunkt ist der Problemtyp, der als schleichende Degeneration zu irreversiblen Zustandsänderungen des Umweltraums tendiert;
- die Nutzung der Ästhetik einer außergewöhnlichen Situation.

Die Gestaltungsoptionen werden ästhetisch aufbereitet und visuell dargestellt: erst konzeptionell, dann in der Produktion von Video- und Filmspots, die in Kinos und im Fernsehen erprobt werden.

Das Projekt »Der Nachhaltige Filmblick« ist ein stufenweiser, ergebnisorientierter Such- und Lernprozess, der sich in der Konzeption von Kommunikationsstrategien und ihrer Gestaltung niederschlägt. Er wird von kulturwissenschaftlichen Forschungen zur »Ästhetik der Nachhaltigkeit« (Arbeitstitel) im Kontext des ethischen (normativ-präventiven) Rahmens begleitet. Bei den Studierenden führt der Prozess zu einem Kompetenzgewinn und unter Umständen zu einem neuen oder veränderten Berufsbild. So entsteht aus dem Projekt auch ein Core-Curriculum für das Lernen von Vermittlungs- und Kommunikationsformen.

Das Projekt wird als Ausbildungs- und Studienprogramm institutionalisiert und auf andere Kommunikationsformen – Internet, Printmedien – ausgedehnt.¹

1 Weitere Information zu »Der Nachhaltige Filmblick« wie auch zu »Sinnflut. Jugend-Nachrichtenagentur für ökologische und soziale Kreativität«, ebenfalls einem Projekt des *Netzwerks Zukunft e. V.*, findet sich in der Good Practice-Sammlung (Anm. d. Hrsg.).

LES MOTS DE PARIS Interaktives Kunstprojekt von Jochen Gerz (F)

Adresse: Studio Jochen Gerz
105, avenue Maurice Thorez
F-94200 Ivry sur Seine
Fon +33 1 4671 2796; Fax +33 1 4671 2452
E-Mail gerz@gerz.fr
www.gerz.fr

Ansprechpartner: Jochen Gerz

Seit seinen Straßenperformances in den Sechzigern zählt Jochen Gerz zu den international führenden Vertretern einer Kunstpraxis, die weniger in Museen und Galerien als vielmehr im öffentlichen Raum stattfindet mit dem Ziel, durch den künstlerischen Eingriff Prozesse auszulösen – Reflexions-, Kommunikations- und schließlich Veränderungsprozesse.

Beispielhaft hierfür ist die interaktive Installation *Les Mots de Paris* (*Die Worte von Paris*), die im Sommer 2000 in der französischen Öffentlichkeit für beträchtliches Aufsehen sorgte. Auf dem Vorplatz von Notre-Dame ließ Gerz vor dem Unterstand einer Bushaltestelle eine Vertiefung in den Boden ein, bedeckt von einer dicken Glasplatte mit einem Schlitz zum Geldeinwerfen. Wichtigstes Element waren die als Fließtext in die Glasplatte eingravierten Worte – Gedichte, Sätze der Clochards wie: »Wenn man kein Haus hat, muss man sich ein Universum schaffen.« Am meisten Aufsehen erregten indes die gesprochenen Worte der Clochards selbst, die hier im touristischen Zentrum von Paris, aus dem sie sonst vertrieben werden, im Rahmen des Kunstprojektes mit den Passanten über ihre Situation ins Gespräch treten konnten. »Ambassade des Pauvres« (»Botschaft der Armen«) wurde die Installation von den Obdachlosen genannt.

Ziel dieses insgesamt sechs Monate dauernden Projektes war, eine andere öffentliche Wahrnehmung von Obdachlosigkeit zu schaffen und auf diese Weise reale Veränderungen zu ermöglichen. Tatsächlich wurde die Bilanz des Projektes als erstaunlich effizient bewertet: Von den beteiligten Obdachlosen hatten am Ende fast alle neue Perspektiven. Die Einnahmen in Höhe von gut 100 000 Francs gingen auf das Konto einer in das Projekt einbezogenen Obdachlosenvereinigung. Sie bilden den Grundstock für ein neues, nicht karitatives Arbeitsprojekt mit Obdachlosen, das nun kein künstlerisches Projekt mehr zu sein braucht.

Ihre Aufgabe sieht diese »interventionistische« Kunst darin, mithilfe des gesellschaftlichen Prestiges und des symbolischen Kapitals von Kunst transformierend auf die Gesellschaft einzuwirken. An Schnittstellen zur Lebenswelt zielen Künstler wie Jochen Gerz darauf, Beteiligungsformen zu entwickeln, zu Selbstbestimmung und Gestaltungsfähigkeit anzuregen. Und eben darin, in der Intention, den Demokratiedefiziten und Verwerfungen der Konsumgesellschaft mit nicht technoider Gestaltungskraft zu begegnen, korrespondiert eine solche Kunstpraxis auf unmittelbare Weise mit den Zielsetzungen der Agenda 21. *Les Mots de Paris* macht erkennbar, dass eine Ästhetik der Nachhaltigkeit stets auch eine Ästhetik der Teilhabe sein muss.

Andreas Pallenberg

Theater und Nachhaltigkeit

Ein Praxisbericht

Wissenschaft im Angebot – die Idee der Wissenschaftsläden

Wissenschaftsläden gibt es seit den achtziger Jahren auch in der Bundesrepublik Deutschland, mittlerweile in ca. 25 Universitätsstädten. Dort etablierten sie sich nach niederländischem Vorbild (»Wetenshapsewinkel«) als Kommunikationsforen zwischen Rat suchenden Bürgern und Einrichtungen der Wissenschaft und Forschung.

Zum typischen Dienstleistungsangebot gehört die Beantwortung von Bürgeranfragen zu verschiedenen wissenschaftlichen Themen, die von den Mitarbeitern entweder selbst oder über Kooperationen mit verschiedenen universitären Einrichtungen bearbeitet werden. Neben diesem unentgeltlichen Bürgerservice werden von den meisten Wissenschaftsläden auch verbraucherrelevante Themenfelder aktiv über die Herausgabe von Informationsschriften und die Organisation öffentlicher Veranstaltungen publik gemacht.

Der *Bonner Wissenschaftsladen* entwickelte neben dem Projektbereich »Kunst als Medium der Umweltbildung« mit den Themen »Elektro-Smog«, »Textilien und Umwelt«, »Baubiologie«, »Umweltschonend Auto fahren« und »Lokale Agenda 21« ein eigenes Beratungs- und Dienstleistungsprofil.¹

Der Projektbereich »Kunst als Medium der Umweltkommunikation«

Für den Kontext des Projektes »Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit« ist der Projektbereich »Kunst als Medium der Umweltkommunikation« von besonderer Bedeutung. Dort werden seit fast zehn Jahren Kunstaussstellungen und Theaterfestivals zum Themenfeld »Umwelt, Mitwelt, Schöpfung« konzipiert und realisiert.

Im Rahmen dieser Projektstätigkeit konnten neben zahlreichen kleineren Aktionen bisher vier bundesweite Umwelttheaterfestivals, einige Kunstaussstellungen

¹ Kontakt: Andreas Pallenberg, Wissenschaftsladen Bonn e. V., Buschstr. 85, 53113 Bonn, Fon: 0228/20 161-0, Fax: 0228/26 52 87, E-Mail: andreas.pallenberg@wilabonn.de, www.wilabonn.de.

(z. B. die erste »Art d'Eco 97« in Bonn, vgl. Pallenberg 1997) ausgerichtet und ein Theaterwettbewerb für die Expo 2000 in Hannover organisiert werden. Insbesondere mit seinen Theaterfestivals wurde der *Bonner Wissenschaftsladen* zu einer häufig angefragten Informations-, Beratungs- und Vermittlungsstelle zum Thema »Umwelt und Theater«. Regelmäßig erreichen uns Anfragen von öffentlichen und privaten Organisationen, die Theater als Medium der Umweltkommunikation ausprobieren wollen. Somit bieten wir unter dem Titel »Art d'Eco« für interessierte Auftraggeber Ideen, maßgeschneiderte Konzepte und komplette Ausrichtungen von Kulturveranstaltungen zur Umweltkommunikation an.

Wie kommt ein Wissenschaftsladen zum Theater?

Anfang der neunziger Jahre stellte sich für den *Bonner Wissenschaftsladen* genau wie heute mit dem Begriff »Nachhaltigkeit« die Frage, auf welche Weise ein solch abstrakter Themenkomplex wie »Umwelt, Mitwelt, Schöpfung« angemessen und wirksam kommuniziert werden könnte. Damals erfolgte die Umweltkommunikation noch vorwiegend über Printmedien. Man produzierte eine Broschüre nach der anderen, die meist ungelesen wieder dem Stoffkreislauf überreignet wurden. Diese unbefriedigende Situation veranlasste nicht nur den *Wissenschaftsladen Bonn*, nach neuen oder alten, auf jeden Fall nach anderen Medien Ausschau zu halten.

Letztendlich war es die schiere Not, die dazu führte, sich der Kunst zuzuwenden, um zu prüfen, ob sich insbesondere das Theater als Medium zur Kommunikation ökologischer Themen nutzen lässt. Die damit heraufbeschworene Debatte um die Instrumentalisierung der Kunst war das geringere Problem, wenn auch manchmal Anlass für überholt geglaubte Diskussionen. Viel schlimmer war die Vorsilbe »Öko«!

Erfahrungen mit den Begriffen »Umwelttheater« und »Nachhaltigkeit«

Schon 1990 entwickelte sich aus einem Umweltberaterkurs beim *Wissenschaftsladen Bonn* eine eigene freie Theatergruppe, die sich ausschließlich dem Thema Umwelt widmete.

Man sprach zu dieser Zeit noch recht ungeniert von »Umwelttheater« und meinte es nur gut mit dieser Bezeichnung. Der Begriff »Nachhaltigkeit« existierte zwar schon, auch jenseits der Forstwirtschaft, aber er hatte seine eigentliche Karriere noch vor sich. Doch gerade der Begriff »Umwelttheater« sorgte – besonders in der meist diffamierend gemeinten Variante »Ökotheater« – sowohl bei etablierten Theaterleuten als auch bei den Theaterkonsumenten für Verwirrung und heftige Ablehnung. Zunehmend erhob sich die Frage, ob man eine öffentliche Veranstaltung »Umwelttheaterfestival« nennen sollte, wenn man Zuschauer gewinnen wollte. Auch der Vorschlag, unsere Festivals mit dem aktuelleren Titel »Nachhaltiges Theater« zu versehen, wurde schnell wieder begraben. Das erschien vielen Praktikern und gera-

de Agenda 21-Fachleuten zwar inhaltlich nicht unangemessen, aber zu inflationär und zu anbiedernd, da doch fast alles ringsum, was vorher nur ökologisch war, nun plötzlich nachhaltig hieß. Tatsächlich sind wir dem Begriff »Umwelttheater« bis heute treu geblieben, obwohl wir wissen, dass sich dieser so gut wie gar nicht vermarkten lässt. Die Reaktionen einiger Tagungsteilnehmer bestärkten uns in der Ansicht, an diesem Begriff festzuhalten, da er sich – trotz aller Umstrittenheit – eingebürgert hatte. Manche Vorschläge gingen in die Richtung, über die Schreibweise (»um-Welt-Theater«) der aktuellen Sichtweise Rechnung zu tragen.

Die zunehmende Auseinandersetzung mit dem Thema »Nachhaltigkeit« im Zuge der allgemein auflodernden Agenda 21-Diskussion zeigte, dass unsere weite Auslegung des Begriffes »Umwelt« und die inhaltliche Loslösung von ökologisch-praktischen Beratungsthemen (Müll, Energie, Verkehr, Luftverschmutzung, Bodenbelastung etc.) bei der Auswahl von Theaterstücken bereits frühzeitig einen deutlich breiteren Fokus vorsah, als dies der Begriff »Umwelt« vermuten ließ. Das verstörte manche Theaterbesucher, die eher dem traditionell ökologischen Lager zuzurechnen waren. Diese suchten »ihre« Inhalte zum Teil vergeblich und fragten mitunter etwas irritiert, was denn zum Beispiel das Stück »sternenblicke« (MONTEURE Köln) mit Umwelt zu tun habe. Auf der Seite der Künstler zeigte sich, dass diese per se viel eher eine ganzheitlich orientierte Betrachtungsweise gegenüber ökologischen Herausforderungen aufbringen und den Begriff »Ökologie« umfassender, »mitweltlicher«, individueller und losgelöster zu interpretieren vermögen. Da es gerade den professionellen Theaterleuten ein Gräuël ist, über inhaltliche Aspekte in die »Öko-Ecke« gesteckt zu werden, wirkte der Begriff »Nachhaltigkeit« durchaus beruhigend auf sie, konnten sie doch damit viel freier arbeiten als unter dem Öko-Label.

Ohne für diese Aktivitäten nachträglich das Attribut »nachhaltig« beanspruchen zu wollen, zeigte sich doch, dass dieser erweiterte Blickwinkel bereits vor der Nachhaltigkeitsdebatte deren Haupthandlungsfelder mit ihren sozialen, globalpolitischen, ökonomischen und ökologischen Hintergründen vorwegnahm.

Kurios am Rande: Als explizit »nachhaltiges« Theater im Untertitel bezeichnet sich schon seit den siebziger Jahren eine Theaterkooperative aus Süddeutschland, der *Theaterhof Priessenthal*, wo auch Ex-Tatort-Kommissar Martin Lüttge (Kommissar Flemming) spielt und inszeniert. Angesprochen auf das Eigenschaftswort »nachhaltig«, woher es stamme, wieso es verwendet würde, dass es doch sehr aktuell sei etc., reagieren die Akteure eher verlegen. Es ist ihnen spürbar unangenehm, in den Ruf zu geraten, sie hätten sich des aktuellen Begriffes vielleicht nur bemächtigt, um ins Geschäft zu kommen. Dabei hat diese Gruppe ein hervorragendes Theaterstück im Programm, das Leben der »Maria Sibylla Merian – die Frau vom Fünfhundert-Markschein«, das aus historischer Perspektive einen mahnenden Blick in die Zukunft und auf die Verantwortung der Wissenschaft wirft.

Eigene Theatergruppe trifft Marktlücke

Tatsächlich ins Geschäft gekommen ist eine andere Theatergruppe, die eigene Theatergruppe »unverpackt« beim *Wissenschaftsladen Bonn*. Diese aus umweltbewegten Pädagogen, also keineswegs professionellen Theaterleuten zusammengesetzte Gruppe war und ist so erfolgreich, dass sie aufgrund von Auftrittsfragen und Tourneen durch die Bundesländer nun schon einige Jahre lang (200 Auftritte pro Jahr!) in der Lage ist, ordentliche Stellen zu finanzieren und allen Beteiligten angemessene Honorare zu zahlen. Davon träumen freie Theatergruppen gewöhnlich. Der Markt, der hier bedient wird, ist nicht der Kulturmarkt freier Theaterangebote, sondern die deutlich klaffende Lücke in der Bewältigung neuer umweltpädagogischer Herausforderungen, die als Zielvorgaben seitens der Kultusminister festgeschrieben wurden, ohne den Schulen entsprechende Materialien an die Hand zu geben. So konnten sich einige pädagogisch motivierte, so genannte »Umwelttheater« mit Inhalten wie Müll und dessen Vermeidung, Energie und deren Einsparung oder Mobilität und deren Grenzen als willkommene Abwechslung des Schulalltags etablieren. Und da war die Nachfrage groß.

Das Theater »unverpackt« hat aktuell ein Schauspiel zur Agenda 21 mit dem Titel »Zukunftsspiele« entwickelt. Es bleibt abzuwarten, ob auch diese Produktion eine entsprechende Lücke unter dem Stichwort »Nachhaltigkeit« ausfüllen wird. Die bisherigen Anfragen lassen darauf schließen.

Fest steht, dass solche Theaterproduktionen zumindest umstritten sind. Mit Theater habe das nichts zu tun, schäumen so manche Freien Theatergruppen, die auf professionelle Arbeit Wert legen und sich nicht dazu hergeben wollen, Umweltschutzbotschaften auf die Bühne zu hieven. Ein Blick auf deren Auftragslage erklärt allerdings diese Haltung auch aus der Konkurrenzsituation.

Recherchen und Festivals

Nach den ersten Erfolgen der eigenen Gruppe fing die Sache an, interessant zu werden. Wir wollten wissen, welche Theaterproduktionen zum Themenfeld »Umwelt, Mitwelt, Schöpfung« überhaupt existierten, und wie es um die Chancen des Mediums Theater für die Umweltbildung steht. Glücklicherweise wollte dies auch die *Deutsche Bundesstiftung Umwelt* in Osnabrück wissen und finanzierte das Projekt. Unsere bundesweiten Recherchen von 1992 bis 1994 förderten schließlich ca. 130 Umwelttheaterproduktionen ans Tageslicht. Dabei fand sich eine große Bandbreite von Theatergenres, Zielgruppen, Inhalten und vor allen Dingen Qualitäten.

Wir haben uns fast alle diese Stücke angesehen und eine Auswahl getroffen. Das Ergebnis war das Programm des ersten bundesweiten Umwelttheaterfestivals 1994 mit 18 Stücken auf mehreren Bühnen und flankierenden Workshops. Der Erfolg konnte sich sehen lassen, und das Festival begründete den Projektbereich »Theater

und Umwelt«, der – einmal angeschoben – möglichst ohne fremde Hilfe weiterlaufen sollte.

Die umweltpädagogische Szene war sehr angetan von diesem noch neuen Medium und sah zum Beispiel das schon tot geglaubte politische Theater als Rettung aus der Umweltbildungskrise. Das Dilemma der Umweltpädagogen war und ist, dass längst nicht jeder – besonders unter den Jugendlichen – sich mit Öko-Themen beschäftigen will. Erst recht nicht, wenn dies von engagierten Biologie- oder Sozialkundelehrern eingefordert wird. Schülern von 12 bis 18 Jahren ist es meist nur peinlich, wenn ihnen mit vielen hehren Worten die Schönheit der Natur gepredigt wird, und der Ökologe bleibt ratlos. Da kam das Theater gerade recht und sollte nun das sperrige, das lust- und freudlose Thema mit Elan und künstlerischem Anspruch, auf jeden Fall aber unpädagogisch vermitteln. Das hat in manchen Fällen geklappt.

1996 und 1999 konnten zwei Folgefestivals in Bonn durchgeführt werden, beide im Auftrag des Landesumweltministeriums von Nordrhein-Westfalen. Zwischen diesen größeren Spektakeln ergab sich eine Vielzahl kleinerer Projekte und Aufträge, bei denen der *Bonner Wissenschaftsladen* als Berater, Vermittler oder Veranstalter von Theaterereignissen auftrat. Das letzte Theaterfestival wurde nach Rheinland-Pfalz exportiert, wo wir es unter dem Titel »Umwelt auf der Bühne« im Auftrag der *Landeszentrale für Umweltaufklärung* organisierten.

Nach den Theaterfestivals gab es jedes Mal großes Lob von den Insidern aus Pädagogik und Ökologie sowie begeisterte Zustimmung von Schulen und Schulklassen. Allerdings musste registriert werden, dass man nicht der Illusion verfallen darf, die eigene Begeisterung für Theater und Ökologie werde vom Gros der Bevölkerung auch nur annähernd geteilt. Theater und Umwelt waren zwar in dieser Verbindung etwas Neues, aber keineswegs ein Selbstläufer oder gar ein Publikumsrenner.

Gott sei Dank gab es Ausnahmen: Wenn sich herumsprach, dass man im Rahmen eines Umwelttheaterfestivals eine inzwischen recht kultige Kabarettgruppe wie das *BADER-EHNERT-KOMMANDO* aus Hamburg erleben konnte, dann wurde es schon mal bedrohlich eng. So auf dem zweiten Theaterfestival, als die für maximal 120 Zuschauer zugelassene Theaterwerkstatt eines Bonner Kulturzentrums mit weit über 200 Jugendlichen besetzt war.

Das Besondere des Mediums Theater

Theater kann bekanntlich gut oder gut gemeint sein. Gut gemeintes Theater ist das Gegenteil von gutem Theater. Trotzdem erhält es in der Regel nicht weniger Applaus als wirklich gutes Theater. Als Zuschauer beim Laientheater fühlt man schließlich mit den Akteuren, die sich mitunter amateurhaft, aber wacker über die Bühne bewegen, und man ist erleichtert, wenn alles vorbei ist. Der Applaus ist oft eher eine Entspannungsübung als ein Beifall und kann missverstanden werden. Man beruhigt sich gern mit den Worten, es sei doch nur für die Kinder, und die hätten ihren Spaß gehabt.

Zu Recht beklagen die Profis mit verzweifelter, mitunter verächtlichem Kennerblick das laienhafte Spiel der wagemutigen Ökopädagogen. In der Tat kann schlechtes Öko-Theater (und hier trifft der Begriff zu) gerade bei Kindern schon frühzeitig die Weiche in die falsche Richtung stellen. Was ihnen geboten wird, ist nichts anderes als Unterricht mit anderen Mitteln, eine Abwechslung, aber nicht mehr.

Doch kann Theater mehr als eine Umweltbroschüre auf die Bretter stellen. Und da sollten die ernsthaften Überlegungen beginnen, wenn man sich mit diesem Medium für ein Thema einsetzen will, besonders wenn es so komplex ist wie »Nachhaltigkeit«.

Theater kann und sollte (im Unterschied zum Ökologieunterricht) kompromisslos und provokant sein. Im Zusammenhang mit dem Thema Nachhaltigkeit kann es Befindlichkeiten wie Zauderei, Schizophrenie und Verdrängung inszenieren, ohne anzuklagen. Es kann die globalen Auswirkungen lokalen Handelns inszenieren, ohne zu moralisieren oder zu verurteilen; es kann Verantwortung für die Zukunft thematisieren, ohne zu predigen. Schließlich kann es durch Überzeichnung und Persiflage selbst den bereits abgestumpften und dialogunwilligen Ökoverächter wieder zum Gespräch bringen. Auch Umgang mit Komplexität und aller damit verbundenen Unsicherheit, mit sozialer und kommunikativer Kompetenz sowie Anstiftung zur Selbstreflexion und zu bewusster Lebensgestaltung können thematisiert werden. Aber dafür muss Theater verdammt gut sein und sein Potenzial voll nutzen. Es reicht eben nicht, ein paar unerschrockene Selbstdarsteller in ein Kostüm zu zwingen und zwischen behelfsmäßigen Kulissen einen auswendig gelernten Text gestikulierend vorzutragen zu lassen. Theater muss gut sein und Umwelttheater umso mehr. Um die Möglichkeiten des Theaters voll auszunutzen, das heißt künstlerisch überzeugend, ästhetisch ansprechend und clever inszeniert zu wirken, dabei unterhaltend zu sein und nachhaltige Wirkung zu erzielen, bedarf es großer Anstrengungen und eines hohen Aufwandes. Und das ist teuer!

Vorsicht vor Katastrophentheater

In den achtziger Jahren gab es an Schulen eine Form von Katastrophenpädagogik, die miterhobenem Zeigefinger etwa die Mahnungen des *Club of Rome* oder die aufschreckenden Waldschadenberichte in die Schulklassen transportierte. Analog dazu gab es apokalyptische und per Holzhammermethode arbeitende Richtungen in der Kunst und der Theaterarbeit. So mahnten manche Künstler mit ihren schwarz mahlenden Aktionen vor der Zubetonierung der Landschaft, andere prangerten mit Motiven wie von Öl triefenden Kormoranen an der Atlantikküste die Verseuchung der Strände durch Tanker und den Ölkonsum an. Sie öffneten damit die Augen, aber sie lähmten das Gemüt. Katastrophenmeldungen ziehen herunter, sie machen fertig und bewirken in erster Linie schlechtes Gewissen, Verdrängung und Frust bei den täglichen Horrormeldungen in den Nachrichten. Dabei sind die Meldungen über zunehmende Umweltzerstörung oder klimatische Veränderungen immer noch sehr vage

und weniger eindeutig als die über Terror, Krieg und Kriminalität. Ihnen haftet etwas Zweitrangiges an, was sich relativ leicht verdrängen lässt. Kein Wunder, dass angesichts weitaus drängenderer aktueller Probleme wie Krieg, Armut und Ausbeutung Ökothemen in der Skala der Wichtigkeit weit zurückgedrängt wurden.

Kunst und Theater dürfen nicht in dieselbe »Ökofalle« tappen wie die Nachhaltigkeitsdebatte selbst, wie dies der Politikwissenschaftler Karl-Werner Brand (Brand 2000) auf der Suche nach dem Resonanzproblem des Begriffes anmerkt. Es dürfen keine Ökoszenarien verabreicht werden, die wie bemühte Agit-Prop-Kunst als zwar gut gemeint, aber spießig und ökolehrhaft entlarvt werden.

Der Katastrophenpädagogik darf kein Katastrophentheater folgen. Auch Theater verarbeitete bisweilen in Agit-Prop-Manier sehr direkt und eindeutig die MACHENSCHAFTEN der Umweltsünder und beschwor mahnend die Katastrophe.

So etwas darf man nicht mehr zeigen, schon gar nicht unter dem Label »Nachhaltigkeit«. Denn dann läuft das Stück Gefahr, in die Öko-Ecke gestellt und nur noch vor Insidern gespielt zu werden.

Zeigefinger und Moral

Immer wieder wird dem engagierten Umwelttheater vorgeworfen, zu sehr die Moral zu strapazieren. Unaufgefordert erklären alle Theatergruppen, dass sie selbstverständlich ohne erhobenen Zeigefinger daher kämen, am lautesten diejenigen, die ihn am meisten benutzen. Dabei kann es, wenn es um Verantwortung für die Zukunft geht, gar nicht genug Moral geben. Nur muss sie sich in den Köpfen der Zuschauer selbst entwickeln, höchst individuell, anstatt fertig gepredigt und plump – eben moralisierend – verabreicht zu werden. Das ist die Kunst und die große Chance dieses Mediums. Es kann Phänomene, Situationen, Herausforderungen beleuchten, ohne sie direkt zu bewerten, es kann sie wirken lassen und dadurch Identifikation ermöglichen. Es kann komplexe Gefühle wie den Zwiespalt im Umgang mit der Natur aufgreifen, ohne sie zu verurteilen, kann Faszination über Mitgeschöpfe ausdrücken, ohne kitschig zu wirken, und es kann ökologische Oberflächlichkeiten persiflieren, ohne den Sinn nachhaltigen Handelns in Frage zu stellen. Dazu aber muss Theater gut sein.

Theaterbeispiele

Ein typisches, kompromisslos inszeniertes Theaterstück ist der »Müllartist« der Gruppe MONTEURE aus Köln. Für dieses Stück gab es nicht immer nur Applaus. Darin agiert eine dadaistisch stammelnde Hausmeisterfigur in Auseinandersetzung mit den Restmüllstücken der Zivilisation und persifliert unsere heiligen Handlungen der Müllsortierung. Jeder, der ein braves Öko-Theaterstückchen zum Thema »Müll« erwartet, wird hart herangenommen. Insbesondere unvorbereitete Kinder und Kindergärtnerinnen verlassen mitunter den Raum, weil es ihnen als Zumutung er-

scheint, was der Unsympath dort auf der Bühne treibt. Diesen Kindern und Erwachsenen fehlen der gute Kasper und der böse Teufel. Der »Müllartist« ist zweifellos ein professionell dargebotenes Stück, aber für Zuschauer ohne Theatererfahrungen nur bedingt geeignet.

Dieselbe Gruppe inszenierte schon viel früher das fantastische Stück »Regenwald« als wortloses und sehr abstraktes Bewegungstheater. Mittels Plastikrohren und einer live erzeugten Geräuschkulisse wird eine sehr dichte tropische Regenwaldatmosphäre erzeugt, in der zwei Akteure tanzend und pantomimisch den Raubbau an der Natur erleben lassen. Ein hervorragendes Stück für Kinder und Erwachsene, das im Auftrag des Landesumweltministeriums von Nordrhein-Westfalen entwickelt wurde. Es zeigt, was möglich ist, wenn man Theaterleute ohne einengende Vorgaben mit der Umsetzung eines Themas betraut, wie Anne Cammerer vom Referat für Öffentlichkeitsarbeit des *Ministeriums für Umwelt, Raumordnung und Landwirtschaft NRW* über die Entstehungsgeschichte dieses Stückes berichtete (vgl. Cammerer 1997: 41-44).

Die besten Umwelttheaterstücke sind nach unserer Erfahrung die, denen man das Thema nicht anmerkt. So etwa der satirische Bilderbogen »Die Schöpfung danach« der Bonner Theatergruppe ODOROKA, deren Leiter als Gegner jeden Ökotheaters bekannt war und sich nicht schlecht darüber wunderte, selbst ein Umwelttheaterstück im Programm zu haben. Wie Michael Ehnert, seines Zeichens 50 Prozent des Hamburger BADER-EHNERT-KOMMANDOS, im Terminatorjargon verlauten ließ: »Ich habe nie Disziplinprobleme, wenn wir in Schulen spielen, schließlich bin ich bewaffnet!« Auch Gregor Lawatschs bissiges Einmannstück »Friss mich bitte bitte friss mich« gehört zu den herausragenden Produktionen, die deutlich tiefer anrühren als vordergründige Umweltbotschaften. Dabei haben diese Leute handfeste Botschaften zu vermitteln (BADER-EHNERT-KOMMANDO: »Der Einzige kann auch der Erste sein!«), die sie dank mitreißender Unterhaltung aber bestens zu platzieren wissen.

Alle Beispiele behandeln eindeutig mehr als eindimensionale Ökothemen. Gäbe es ein Theaterfestival zum Thema »Nachhaltigkeit«, würden sie alle bestens passen. Denn es geht auch um Lebensstilentwürfe, um globale und intergenerationelle Auswirkungen menschlichen Handelns. Das Entscheidende ist, dass die Aussage nicht als Vorwurf, sondern allenfalls als Spiegelbild des Alltags, als ein Blick auf die Rückseite der Realität oder einfach hinreißend witzig und persiflierend herüberkommt.

Hätten wir bei der Auswahl unserer Theaterstücke den inhaltlichen Fokus sehr eng gezogen und auf die typischen Handlungsfelder der Ökologie wie Abfall, Energie, Verkehr, Luft- und Wasserverschmutzung beschränkt, hätten wir uns dem früher geläufigen Ökotheaterbegriff unterworfen. Wir hätten höchstens ein gutes Dutzend mehr oder weniger gute Müllkasperstücke, Energiemärchen, Mobilitätsklamotten etc. herausgefiltert, die genau dieses Klischee bedienen, inklusive der Auftragsproduktionen des Dualen Systems Deutschland. Deshalb war es klug, von einem The-

menfeld, nämlich »Umwelt, Mitwelt, Schöpfung« zu sprechen, wenn es um die Auswahl geeigneter Theaterstücke ging. Hier hätte sich der aktuellere Begriff »Nachhaltigkeit« nahtlos einfügen können.

Sicherlich gilt es, darauf zu achten, dass man einen Begriff wie den der Nachhaltigkeit als Motto für ein Theaterstück nicht der Beliebigkeit preisgibt und alles, was entsprechend komplex ist, darunter subsumiert. Man muss über den Begriff diskutieren und auch streiten, aber man sollte ihn gegenüber Theaterleuten nicht eingrenzen. Denn da fängt längst deren Arbeit an.

Gute und schlechte Theater

Unsere Erfahrungen mit den Umwelttheaterfestivals zeigen, dass Qualität gerade auf diesem Sektor häufig ein großes Problem ist. Da gab es schon viel Verstimmung und Enttäuschung, wenn wir den engagierten Amateurtheatern die rote Karte zeigen mussten, weil sie streng genommen nicht Theater machten, sondern dies nur imitierten. Allfälliger Applaus und Dankschreiben von den Lehrern und den Klassen werden als Maßstab genommen und uns als Beweis für Qualität vorgelegt. Zu Recht wird vielen dieser Amateurtheater Qualität – mitunter sicherlich mit einem neidischen Seitenhieb – von den Profis generell abgesprochen.

Aber auch bei den Professionellen kann es Probleme geben. Manche bringen vor lauter Anspruch kein ordentliches Stück mehr zustande, andere betrachten es als Zeichen von Qualität, wenn nur wenige Zuschauer kommen, denn nur wenige seien in der Lage, ihre High-End-Qualität zu erkennen. Für andere ist es eine Zumutung, sich aus finanziellen Erwägungen zu einer »Ökoproduktion« hinreißen zu lassen. Ihnen, so die Selbsteinschätzung, gebühre schließlich schon aufgrund der Qualität eine angemessene öffentliche Unterstützung für ihre Arbeit.

Aber es gibt auch die soliden, handwerklich überzeugenden Theater und Schauspieler, die wegen tatsächlicher Qualität und Souveränität weitgehend frei von Alüren sind und ordentliche Arbeit abliefern. Jedem Interessenten werden wir bei Bedarf entsprechende Empfehlungen geben.

Impulse und Geld

Das Problem ist, dass Theatergruppen und freie Bühnen kaum von selbst darauf verfallen, ein Stück zu entwickeln, das in die Nachhaltigkeitsdebatte passen könnte. Das Risiko, eine solche Produktion zu finanzieren, ist viel zu groß. Solche Bühnen bauen in der Regel auf Bewährtes, auf Klassisches oder Belustigendes für das typische Abonnementpublikum.

Wünschenswert wäre daher ein Projekt, mit dem Theatergruppen per finanzielle Unterstützung (Wettbewerb, Preisauslobung, Produktionsauftrag) angestiftet werden, Stücke zum Thema Nachhaltigkeit zu entwickeln, und dies in vollständig freier Interpretation. Vorab müsste man geeigneten professionellen Gruppen den Begriff

»Nachhaltigkeit« im Sinne der Agenda 21 hinreichend erläutern und ihnen die Angst vor dem Klischee Öko-Theater nehmen. Das kann ein Wochenende Überzeugungsarbeit bedeuten.

Weiterhin wäre es sinnvoll, so die Anregung eines Tagungsteilnehmers, die Programme der öffentlichen Bühnen und die klassische Theaterliteratur auf geeignete, bereits bestehende Stücke hin zu durchforsten, um diese für das Thema zu nutzen.

Laut Kapitel 36 der Agenda 21 wird zur Förderung der öffentlichen Bewusstseinsbildung empfohlen, »die Beziehung zu den Medien, populären Theatergruppen sowie der Unterhaltungs- und Werbebranche zu pflegen ... und von deren Methoden umfassend Gebrauch zu machen«.

Literatur:

- Bader, Klaus/Ehnert, M. (1996): »»Ich habe einen Auftrag« oder Erfahrungen der ›Schneesuscher« mit jugendlichem Publikum«, in: Bühler, Th. (Hrsg.): *Bürgerbeteiligung und lokale Klimaschutzpolitik*, Bonn: Wissenschaftsladen Bonn, S. 231-238
- Brand, K. W. (2000): »Wundertüte Nachhaltigkeit – Vision ohne Herzblut«, in: *Politische Ökologie*, Heft 63/64. S. 19-22
- Cammerer, Anne (1997): »Umwelttheater und öffentliche Mobilisierung«, in: Pallenberg, Andreas (Hrsg.): *Art d'Eco – Kunst als Medium der Umweltbildung*, Bonn: Verlag Wissenschaftsladen, S. 41-44
- Pallenberg, Andreas (1995, 1998, 1999): *Theater für die Umwelt. Drei Dokumentationen der Umwelttheaterfestivals von 1994, 1996 und 1999*, Düsseldorf: Ministerium für Umwelt, Raumordnung und Landwirtschaft NRW, Referat Öffentlichkeitsarbeit
- Pallenberg, Andreas (Hrsg.) (1997): *ART d'Eco – Kunst als Medium der Umweltbildung*, Bonn: Verlag Wissenschaftsladen Bonn
- Pallenberg, Andreas (1998): »Aus Verzweiflung zur Kunst gekommen – ein Erfahrungsbericht«, in: Bundesverband für Umweltberatung e. V. (Hrsg.): *MedienMagazin für umweltbezogene Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation*, Bremen: Eigenverlag, S. 17-20
- Pallenberg, Andreas (1998): »Theater für die Umwelt – Ästhetik und Spaß statt Pädagogik und Moral«, in: *Umwelterziehung praktisch*, Bad Kreuznach: Pädagogisches Zentrum des Landes Rheinland-Pfalz, Eigenverlag, S. 4-8
- Pallenberg, Andreas (2000): »Zwischen Aufklärung und Unterhaltung – Theater als Medium der Umweltkommunikation«, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Heft ?? (I/2000), S. 46 f.
- Pasquale, M. (1995): »Zur Rezeption von Umwelttheater bei Erwachsenen«, in: Franz-Balsen, A. (Hrsg.): *Klimaschutz konkret: Kunst – Theater – Körperarbeit*, Frankfurt am Main: Deutsches Institut für Erwachsenenbildung (DIE), S. 64-94

Michael Haerdter

EST – Skulpturen von Eleonore Straub

Im Rahmen der Fachtagung »Kultur – Kunst – Nachhaltigkeit« wurde am Abend des 10. Januar 2002 im *Umweltbundesamt* die Ausstellung »Primavera« mit Skulpturen von Eleonore Straub eröffnet. Dr. Michael Haerdter führte in das Werk der Künstlerin ein.

Sehr geehrte Damen und Herren,

Eleonore Straub hat in München Landschaftsarchitektur und Ökologie studiert und sich danach an der *Akademie der schönen Künste* in Bergamo und Bologna dem Kunststudium zugewandt. Schon die Kombination ihrer Studienfelder prädestiniert ihre Arbeit für die Recherche unserer Fachtagung, die sich mit Nachhaltigkeit und Kunst und Kultur befasst.

Ich habe mich gefragt, wie Eleonore es im kunstkonservativen Italien und an einer Malschule, die sich erklärtermaßen den *belle arti* widmet, vermocht hat, sich ihre fortgeschrittene künstlerische Methodik anzueignen und in die Tat umzusetzen. Denn bereits in ihrer Diplomarbeit hat sie 1987 in Bologna kein individuelles Artefakt, kein herkömmliches Kunstwerk präsentiert. Ihre gemeinsam mit einer Studienkollegin realisierte Arbeit war ein künstlerischer Prozess: Für die Dauer eines Monats stellten sie die offenen Studios von 51 Bologneser Künstlerinnen und Künstlern, die sie für ihr Projekt gewinnen konnten, und ihre auf dieses Geschehen bezogenen Thesen vor. Im *realismo* guter italienischer Tradition und mit einem verschmitzten Seitenblick auf die eigentliche Kunst des Landes, die der Küche, nannten sie ihre Arbeit *Artisti nella Città di Mortadella*.

Was ist das Besondere an diesem Projekt? Erstens der Verzicht auf die je eigene Signatur. Die Künstlerinnen arbeiten kollektiv und wirken mit einem Kollektiv vieler Künstler zusammen. Statt eine persönliche Duftmarke zu hinterlassen, setzen sie eine Idee ins Werk. Mit dieser Idee folgen sie, zweitens, einem Prinzip der zeitgenössischen Kunst, der Ausdehnung in Raum und Zeit. Das Werk resultiert aus der Summe aller Ereignisse jedes einzelnen Tages – während eines Monats – an zahlreichen Orten eines weiten Stadtraums – durch die zufällige Bewegung der Besucher, ihre Begegnung und ihren offenen Austausch mit den beteiligten Künstlern – in deren je privater Umgebung, wo ihre individuellen Arbeiten und Vorstellungen nur als ein Element unter anderen ergänzend zum Projekt hinzukommen. Seine Ur-

heberinnen lassen ab vom isolierten ästhetischen Objekt mit dem Fernziel musealer Ewigkeit und machen ihr Werk zum Medium für die Übermittlung komplexer Erfahrungen, Gedanken und Gefühle auf Zeit. Aktion und Interaktion, Mobilität und Vorläufigkeit kennzeichnen diese Kunst *und* unsere gegenwärtige Welt. Das ist der springende Punkt: Kunst und Lebenswelt stehen nicht unversöhnlich einander gegenüber, sie bedingen einander vielmehr wechselseitig.

Es geht, in der Kunst wie im Leben, um die rechte Kommunikation: sich einem Ziel reflexiv und im Dialog, experimentell und erfinderisch, also auf Umwegen zu nähern. Die Wahrheit ist keine feste Größe mehr, man muss sie suchen, wird sie verlieren und sich erneut auf die Suche begeben.

Ihrer Wahrheit noch gewiss, hatte die moderne Kunst ihre Karriere unter einem ganz anderen Vorzeichen begonnen. In idealistisch-romantischem Auftrag sollten erhabene, auratische Kunstwerke, in der Abgeschiedenheit von Museen der schönen Künste über den tristen Alltag erhöht, den Menschen Ersatz bieten für den Verlust der Religion und einer heilen Welt, während die Gesellschaft sich zugleich mit aller Verve in deren industrielle Barbarisierung stürzte. Die Kunst von Eleonore Straub hingegen ist Teil der so genannten *alternativen* Tradition der modernen Kunst, deren Ehrgeiz – in der Opposition zur Museumskunst – es nicht zuletzt gewesen ist, Kunst und Leben zu versöhnen; der Kunst eine Funktion in unserer Lebenswelt zu geben, und sei es mittels der Ironie, des Widerspruchs und der Kritik an ihrem Zustand, ihren Defiziten.

Die Künstlerin hat seither ein vielgestaltiges Werk geschaffen. In der Folge ihrer Bologneser Prozess-Kunst hat sie zahlreiche Aktionen und Performances realisiert. Performance Art ist alternative Kunst. Sie beruht auf der Körpersprache, auf den Gesten, dem ältesten und universalsten Kommunikationsmittel unseres Alltags. In der Philosophie der Gesten des Kommunikationsforschers Vilém Flusser findet sich der Satz, man müsse stets voraussetzen, »dass die Welt nicht so ist, wie sie sein soll, und dass man sie ändern kann« (Flusser 1994: 29). Um eben diese Botschaft eines wahren Lebens, das noch gewonnen werden will, geht es der alternativen Kunst in ihren wesentlichen Visionen, Aktionen und Formulierungen immer von neuem.

Von Botschaften allein kann ein Künstler nicht leben (und dass ein Künstlerleben in aller Regel eh ein Drahtseilakt ist – davon kann Eleonore Straub ein Lied singen). Wo es um Kunst geht, erwartet die Welt Objekte und deren Ausstellung und eventuelle Vermarktung. Eleonore hat zahlreiche Objekte und Skulpturen entwickelt. Doch selbst hier folgt sie ihrem dynamischen Prinzip. Eine Ausstellung in Italien 1993 betitelte sie als *statico mobile*: Sie *mobilierte* ihre Objekte aus Eisen, Alu und Neonröhren, indem sie sie auf kleine fahrbare Plattformen platzierte. Diese *techné* (wie die alten Griechen ihre Kunst nannten) wandte sie in mehreren Ausstellungen an.

Ihre Kunstfertigkeit stellte die Künstlerin auch in einer Reihe ortsspezifischer Installationen unter Beweis. Hier ein Beispiel: In einer aufgelassenen Potsdamer Bade-

anstalt, die einst in memoriam für den verunglückten märkischen Flugpionier Werner-Alfred Pietschker in der Form eines Luftschiffes errichtet worden war, installierte sie 1994 einen Berg aus orangeroten PVC-Bojen sozialistischer Hinterlassenschaft am Rande des trockengelegten Schwimmbeckens. Die Bojen versah sie mit dem doppeldeutigen Aufdruck »Free Shark«: Die alten Haie, jetzt zahnlos, sind entlassen, das Becken ist leer – doch Vorsicht: Die neuen Haie sind im Kommen – wehe, wenn sie losgelassen! Die einstige Weisung an die botmäßigen Schwimmer – *Nicht schnell laufen, Rutschgefahr!* – dient der Installation als Titel und als Warnung speziell in Wendezeiten.

Man muss die Geißel der Geschichte in seinem Rücken spüren, um gute Kunst zu machen, stellte vor ein paar Jahren der Filmemacher Andrzej Wajda in einer Diskussionsrunde der *Berlinale* fest. Sein Satz gilt für zeitgemäße Kunst schlechthin: Nur wo ein denkender Kopf sie den Widersprüchen und dem Widerstand des Lebens abgewinnt, wird sie wirksam sein und Erkenntnis stiften. Er gilt auch für Eleonore Straubs Installation mit dem Titel »Vorrang«, die sie 1995 im einstigen Potsdamer »Haus der russischen Offiziere« gezeigt hat, und für die Arbeit »Lenin schläft schlecht«, vorgestellt im Rahmen der thematischen Ausstellung »Degenerata – arte e politica« in Italien.

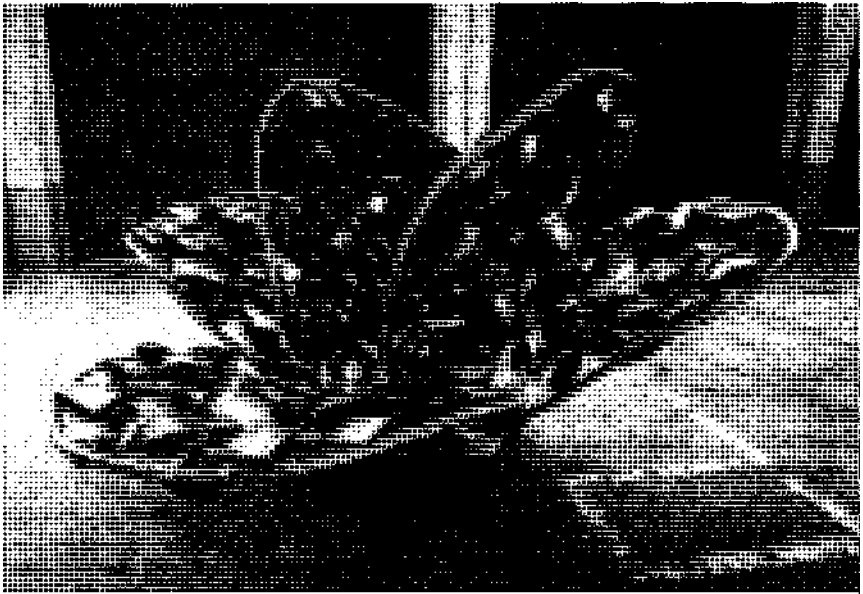
In einem großen Lagerraum ihres Studios bei Potsdam hat Eleonore Straub allerlei Fundsachen zusammengetragen, nicht zuletzt umfangreiches »Strandgut« der ehemaligen DDR. Dieser Fundus ist auch eine der Quellen ihrer zeitkritischen Pflanzenkunde, ihrer jüngsten Schöpfungen in der Serie »Botanica EST«. Die hier erstmals verwendeten Initialen ihres Namens – E S T – stehen zugleich für die lateinische Bezeichnung dessen, was *ist*. In dieser Kunst geht es um den Ist-Zustand der Welt. Das Kürzel erinnert uns an den eigentlichen Beginn der Moderne vor 400 Jahren: Ohne jenes *cogito ergo sum* des philosophischen Zweiflers, ohne sein *esse cogitare est* oder »Menschsein ist gleich denken« wäre unsere Welt nicht, wie sie ist. Dann hätte der Mensch sich nicht zur Kultur emanzipiert, um nun stolz darauf zu sein – wie Wolf Lepenies es einmal formulierte –, »auch gegen seine Natur handeln zu können« (Lepenies 1996: 15).

Auf einem der Boulevards von Los Angeles findet man Palmen aus Plastik, pflegeleichte Imitate der Natur, dem Kreislauf von Werden und Vergehen entzogen. Triumph der Künstlichkeit. Eleonores Züchtungen hingegen gaukeln uns kein »künstliches Paradies« vor. Sie erinnern uns vielmehr daran, dass wir Paradies-Vertriebene ohne Rückkehr sind – Geschöpfe eines Regelverstoßes der Natur, Zwitter aus Animalität und Vernunft. Dass uns keine Wahl bleibt als unseren Weg im Denken zu vollenden. Dass es unser Schicksal und unsere Chance ist, ganz Mensch zu werden. Die straubsche Botanik besteht aus Zwittern einer Kreuzung von künstlerischer Fantasie und Technik. Hier begegnen wir dem »Lilium pixel EST«, der Pixel-lilie; dem »Laurus Nobilis EST«, dem Estlorbeer; der »Passiflora endurans EST«, der straubschen Passionsblume.

Für ihre Ausstellung hier im *Umweltbundesamt* hat die Künstlerin die folgenden Kreationen ausgewählt beziehungsweise geschaffen: die »Clematis EST«, die Estre-

be, einen vitalen Klettermutanten aus der Spezies der Kommunikationsnetze – für die Apparate gilt der Dank dem Sponsor, der Firma *Alkatel SEL*. Die »Rosa sans, souci EST«, entstanden im Auftrag der *BUGA 2001* in Potsdam und präsentiert im Rahmen der Feiern von »300 Jahre Preußen« im vergangenen Jahr; diese Estrose ist eine Hommage an Friedrich II. Der frankophone Skeptiker gab seiner Residenz den Namen »Sans, souci« oder »Sowohl ohne als auch mit Sorge«. Wobei er den doppeldeutigen Code mit einem eindeutigen Punkt am Ende bekräftigte. Ich zweifle – so mag man den Alten Fritz lesen – an der Vernunft der Menschen, an ihrer Belehrbarkeit. Punktum.

Octavio Paz hat die Welt einmal als eine »gigantische Maschine« bezeichnet, »die im Leeren kreist und sich unaufhörlich von ihren Abfällen nährt« (Paz 1980: 264). Die Stahlrohrstruktur der sich öffnenden Blütenblätter der Estrose sind bestückt mit zirka 400 Rückleuchten einer bekannten Automobilmарke, die computergesteuerte Lichtmuster auf der Basis des königlichen Codes generieren.



Diese Rose ist Eleonore Straubs Menetekel. Wir meinen die Herren über unsere Erfindungen zu sein? Wer's glaubt, wird selig. Die technische Revolution ist längst zum Selbstläufer geworden und frisst ihre Kinder. Die Estrose kann die Entwicklung nicht vom Kopf auf die Füße stellen. Aber sie kann uns warnen und ermahnen.

Wir *Menschen* müssen wieder das Sagen haben, unsere Fetische beherrschen und ihrer Gigantomanie Einhalt gebieten. Eleonore sagt's uns »durch die Blume«, mit der den Blumen eigenen Schönheit.

Neuschöpfungen sind die Varianten des »Narzissus gozilloides EST«. Eine der Narzissen soll in den Ausstellungsraum hineinleuchten. Zwei weitere mit ihren Blütenköpfen aus selbstleuchtenden Verkehrszeichen, die einst »Vorsicht!« geboten, stehen bereit – mit der Aufstellung soll es noch Probleme geben ... Wofür steht Narziss? Für die Selbstverliebtheit, die unsere Selbstkritik hindert.

Bei unserer Fachtagung, die den Rahmen auch für die Ausstellung der straubschen Skulpturen bildet, versuchen wir herauszufinden, ob und gegebenenfalls auf welche Weise künstlerische Kreativität, ästhetische Strategien, ja Schönheit als kommunikative Faktoren in die Umsetzung Nachhaltiger Entwicklung eingebunden werden können.

Der künstlerische Werdegang und das Werk von Eleonore Straub scheinen uns zu einer positiven Antwort bewegen zu wollen: Hier stimmen Absicht und Aussage mit den ökologischen Prämissen überein. Im Prinzip – so scheint es – könnte Kunst katalytisch wirken, um Ökonomie, Ökologie und Soziales, dieses Magische Dreieck, zu harmonisieren.

Ich melde dennoch Skepsis an. Die moderne Kunst ist von der bürgerlichen Gesellschaft einst in eine Sonderrolle abgedrängt worden, und aus dieser Autonomie-falle haben sich auch die zahlreichen Bewegungen der alternativen Moderne und Postmoderne bisher vergeblich zu befreien versucht. Die Künste haben sich in Ausdruck, Form und Verfahren wohl unwiderruflich spezialisiert. Wo es um genuin politische Aufgaben geht, da können sie sich mit ihren eigenen Mitteln gewiss einmischen, nicht aber strukturell eingebunden werden. Ein Bild, um zu verdeutlichen, was ich meine: Kunst und Nachhaltigkeitspolitik streben in die gleiche Richtung, auf parallelen, jedoch getrennten Flugbahnen. Ihre Konvergenz liegt im Bereich der Utopie. Herbert Marcuse zum Beispiel hat diesen utopischen Treffpunkt so beschrieben: Kunst könnte, so hofft er, zu neuem Leben erwachen »als Ausdruck und Gegenstand eines neuen Menschentyps: als biologisches Bedürfnis in einem neuen Lebenssystem. Hier würde die sich selbst transzendierende Kunst ... zu einem politischen Faktor. Nicht um politische Kunst, Politik als Kunst, sondern um Kunst als Architektur einer freien Gesellschaft geht es.« (Marcuse: 1967) Dieser Treffpunkt liegt, scheint mir, in weiter Ferne.

Literatur:

Flusser, Vilém (1994): *Gesten – Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Fischer

Lepenes, Wolf (1996): *Eine Politik der Mentalitäten. Europäische Erfahrungen – Erwartungen an Europa* (Thyssen-Vortrag Prag, Ms.)

Marcuse, Herbert (1967): »Art in the One-Dimensional Society«, in: *Arts Magazine* (New York), May 1967, S. 31

Paz, Octavio (1980): *Essays 2. Der Surrealismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

SINNFLUT.**JUGEND-NACHRICHTENAGENTUR FÜR ÖKOLOGISCHE UND SOZIALE KREATIVITÄT**

Adresse: Erkelenzdammm 47
 D-10999 Berlin
 Fon/Fax +49 (0) 30 614018 50/51
 E-Mail sinnflut@sozkult.de
www.spinnenwerk.de/sinnflut

Ansprechpartnerin: Irmela Bittencourt, Geschäftsführerin
 E-Mail irmela-bittencourt@freenet.de

Träger: Netzwerk Zukunft e. V., Gesellschaft für Zukunftsgestaltung

Gegründet wurde *Sinnflut* 1995 von Jugendlichen aus 16 außereuropäischen Staaten gemeinsam mit KünstlerInnen als eine internationale Jugend-Nachrichtenagentur für ökologische und soziale Kreativität. Den Rahmen lieferte der Jugend-Künstler-Klimagipfel, den die bildende Künstlerin Irmela Bittencourt parallel zur UN-Klimakonferenz in Berlin initiierte. Aufgebaut und konzeptionell entwickelt wurde die Agentur von jungen Leuten im Alter zwischen 15 und 25 Jahren. Heute arbeiten etwa 15 SchülerInnen, StudentInnen, Auszubildende und PraktikantInnen des Freiwilligen Ökologischen Jahres (FÖJ) regelmäßig organisatorisch und als AutorInnen bei *Sinnflut* mit.

Entgegen dem die Medien beherrschenden Trend, hauptsächlich über Katastrophen zu berichten, was viele Menschen frustriert und demotiviert, sammelt *Sinnflut* weltweit ökologisch und sozial konstruktive Projekte und Initiativen. Kriterien der Auswahl sind: Die Aktivitäten sollen nachahmbar sein, die Möglichkeit zum Mitmachen bieten, möglichst eine lokale Verankerung haben, von unterschiedlichen Altersgruppen durchgeführt werden können, über möglichst lange Zeiträume laufen und zum eigenen Handeln anregen.

Für die Aufbereitung dieser Meldungen hat *Sinnflut* – die bislang einzige Jugend-Nachrichtenagentur in Deutschland – den charakteristischen »*Sinnflut*-Stil« entwickelt: kurze und oft provokante Spots, die anstelle des belehrenden, vorwurfsvollen Zeigefingers mit hintergründigem Witz und widerborstiger Satire arbeiten. Veröffentlicht werden die *Sinnflut*-Spots inzwischen in über 200 Zeitungen, Zeitschriften und Radiosendern.

Seine Datensammlung über die recherchierten Projekte bietet *Sinnflut* allen interessierten Personen als Informations- und Kontaktquelle an, um auch auf diese Weise ökologische und soziale Kreativität zu fördern und zu vernetzen.

Für seine Arbeit erhielt *Sinnflut* während der letzten Jahre zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Jugend-Umwelt-Preis '98 des WDR (1998), den Journalistenpreis der *Jugend- und Familienstiftung des Landes Berlin* für den Themenbereich Jugend (1998), den GEK-Jugendpreis (1999) und den Marion-Dönhoff-Förderpreis der *Robert-Bosch-Stiftung* (2001).

Sinnflut steht allen interessierten jungen Leuten zur Mitarbeit offen.

Samuel Fleiner

»Die Murmelmaschine«

Kunst als Kommunikationsmedium für Umweltthemen

Ich bin Konzept- und Umweltkünstler im Sinne von Environmental Art, aber auch im Sinne einer weiterführenden Arbeit an der von Joseph Beuys so benannten Sozialen Plastik. Zusammen mit Sophia Angela Wagner entwickle ich künstlerische Ereignisse, die eine hohe Kontextnähe aufweisen, zu den Themen, die uns interessieren beziehungsweise die bei uns angefragt werden. Ein zweites Standbein sind unsere Trainings für Wirtschaft, Verwaltung und soziale Einrichtungen. Hier geht es um Kreativitätsentwicklung, Strategie, Kommunikation und natürlich um die Erweiterung der sozialen wie künstlerischen Kompetenz der TeilnehmerInnen.¹

Wenn ich in Gesprächen von meiner künstlerischen Arbeit erzähle, taucht früher oder später die Frage auf: »Und davon kann man leben?« Man kann! Der »Markt«, den wir beliefern, ist der Markt der Ereignisse. Ich bin in der Wahl der künstlerischen Mittel und Medien völlig frei. Ich beherrsche zwar viele Medien und Techniken selbst, hole mir aber im Bedarfsfall ExpertInnen und KollegInnen mit ins Boot, wenn es das jeweilige Projekt erfordert.

Es gibt jede Menge Anlässe und daher einen großen Bedarf an Ereignissen. Sie sind eine Form der gesellschaftlichen Kommunikation. Über Ereignisse werden vielfältige Themen und Inhalte transportiert. Sie dienen aber auch der Identifikation mit Orten, Unternehmen oder anderen sozialen Zusammenhängen.

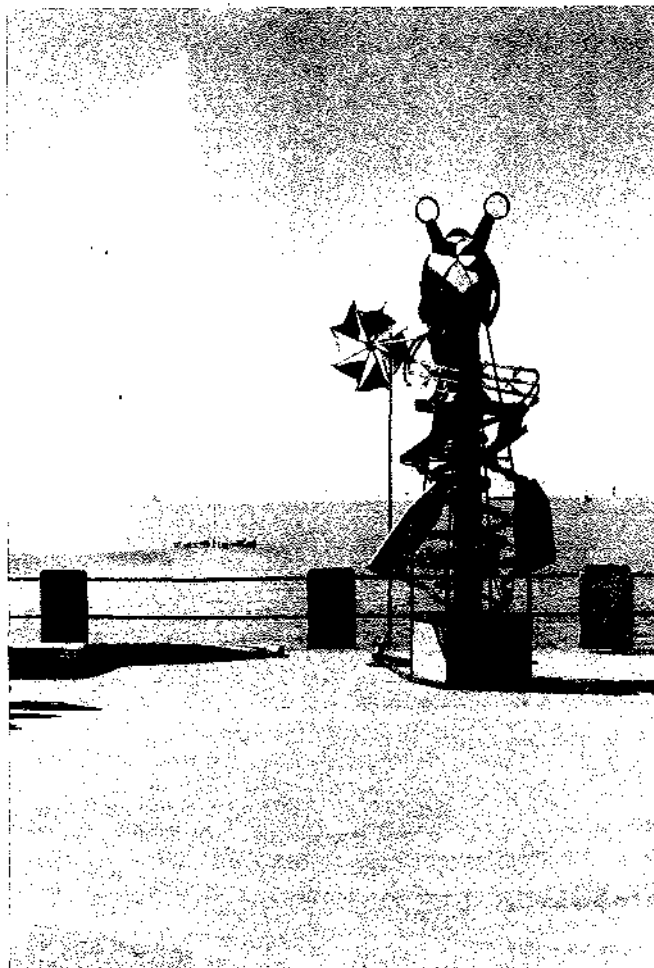
Zusammen mit dem Bildhauer und Maler Michael Thomas baute ich 1998 für die »Initiative Verkehrswende Nordrhein-Westfalen« eine kinetische Plastik. Anlass für das Projekt war ein interessantes Experiment, das am 30. September 1998 in Düsseldorf erfolgreich der Öffentlichkeit präsentiert wurde.

Die *Verbraucherzentrale NRW* und der *Allgemeine Deutsche Fahrrad-Club (ADFC)* suchten 1998 tausend Autofahrer, die bereit waren, ihr Auto jeweils hundert Tage stehen zu lassen. »100 000 Tage ohne Auto« waren Ziel und Motto der Kampagne. Statt des Autos sollten Fahrrad, Bus oder Bahn genutzt werden. Am Ende waren es dann 1 669 Autofahrer aus Nordrhein-Westfalen, die an dem landesweiten Experiment teilnahmen – und für jeden autofreien Tag eine Glasmurmel

1 Samuel Fleiners und Sophia A. Wagners »CONCEPT NOUVEAU. Freies Kunstbüro im Kontext« wird in der Good Practice-Sammlung vorgestellt. Vgl. auch das Interview mit Samuel Fleiner: »Die Menschen zum Fragen bringen« in diesem Band. (Anm. d. Hrsg.)

sammelten. Das *Wuppertal Institut für Klima, Umwelt und Energie*, das die Kampagne wissenschaftlich begleitete, hatte ausgerechnet, dass der Umwelt durch die Aktion etwa 772 000 Kubikmeter des schädlichen Klimagases CO₂ erspart geblieben sind.

In diesem Kontext sah ich es als meine Aufgabe an, ein Objekt zu entwickeln, das Massenverkehr, Individualverkehr und ruhenden Verkehr in seinen unterschiedlichen Ausprägungen und in seiner ganzen Ambivalenz integrieren sollte. Besonders reizvoll erschien mir die Herausforderung, etwas, das bewusst nicht getan wurde, also die höchst abstrakte Größe von 100 000 autofreien Tagen, die im bundesdeutschen Verkehrsgeschehen niemand würde wahrnehmen können, in einer Plastik auszudrücken.



Um es gleich richtig zu stellen: »Die Murmelmaschine« war keine Auftragsarbeit. Niemand hat zu mir gesagt: »Fleiner, wir brauchen eine Murmelmaschine.« Die beteiligten Initiativen hatten keine konkreten Vorstellungen, wie und vor allem in welcher Form man die Kampagne künstlerisch inszenieren könnte. Die Veranstalter mischten sich auch nicht in die Formgebung oder in konstruktionstechnische Fragestellungen ein. Lediglich der Wunsch, Künstler in das Projekt einzubeziehen, war vorhanden. Außer uns wurden noch andere KünstlerInnen um Vorschläge gebeten. Das Konzept der »Murmelmaschine« setzte sich schließlich durch.

Ein paar Worte zu den Dimensionen der Maschine und zur Technik: Die Grundfläche der »Murmelmaschine« beträgt 2 x 6 Meter. In voll aufgebautem Zustand erreicht sie eine Höhe von 5,2 Metern. Die Gestaltung erinnert an ein riesiges Insekt, vielleicht an eine Heuschrecke. Aus einem Behälter, der analog zu 100 000 Tagen ohne Auto 100 000 Murmeln aufnehmen kann, schöpft ein Becherwerk pro Sekunde 120 Murmeln, die wie am Fließband auf fünf Meter Höhe transportiert werden. Von dort aus treten sie in einem rasanten Tempo ihre geräuschvolle »Rückreise« an. Via Zufallsprinzip kullern, stürzen und rasseln sie über zickzack- oder spiralförmig verlaufende gläserne und metallene Wege, Tunnel und Bahnen. Betätigt wird das Ganze durch einen Tretantrieb. Hohe Geschwindigkeit schickt aber nicht unbedingt mehr Murmeln ins System. Tritt – also »fährt« – man zu schnell, katapultiert es Murmeln aus der Bahn; das Becherwerk kann dann keine Murmeln mehr schöpfen. Wenn besonders heftig getreten wird, zerbrechen manchmal Murmeln, die in den Bahnen liegen bleiben. Im System herrscht Stau – vor allem für Kinder eine interessante Erfahrung!

Insgesamt haben wir für den Bau der Maschine 1 200 Arbeitsstunden aufgewendet. Um diese Investition wieder einzufahren, vermieten wir die Maschine für Umwelttage, Stadtfeste, Tage der offenen Tür bei Nahverkehrsträgern, aber auch für Kinderkunstzusammenhänge und Kinetik- oder Kunstausstellungen. »Die Murmelmaschine« ist eigens für den Tourneebetrieb optimiert. Sie liegt auf einem PKW-Anhänger und kann von einer Person ohne Kran oder Hebezeug mit einer an der Maschine angebauten Kurbel aufgerichtet werden. Der Auf- und Abbau dauert jeweils etwa zwei Stunden.

»Die Murmelmaschine« thematisiert die Vielschichtigkeit, die Monotonie und die Belastungen des Straßenverkehrs. Global gesehen symbolisiert das kinetische Objekt den Kreislauf, das Vor und Zurück, das Hin und Her, kurz das sinnlos anmutende mobile Treiben unserer Gesellschaft. Viele Menschen befinden sich im Sog der Masse und schaffen es nicht, aus dem Teufelskreis von Beschleunigung und Vollbremsung, Zwangsmobilität und Stillstand, Zerstörung und Stau auszubrechen.

Für Michael Thomas und mich war es ein sehr spannender Prozess, gemeinsam eine kinetische Großplastik im ökologischen Kontext zu entwickeln und umzusetzen. Für mich ist »100 000 Tage ohne Auto« selbst schon eine Soziale Plastik in bester beuysscher Tradition, der »Die Murmelmaschine« eine dauerhafte äußere Form verleiht. Doch sehe ich die Aktion differenziert und nicht nur als gegen das Auto ge-

richtet. Vielmehr sollten die Alternativen der Fortbewegung nicht aus dem Blick geraten und gleich viel Aufmerksamkeit wie das Auto erhalten. Das wäre schon ein bedeutender Schritt.

Die Maschine war 1999 in insgesamt 25 Städten Nordrhein-Westfalens zu sehen und vier Wochen lang auf der Jugend-Kunstaussstellung »Maccinata Ulm« aufgestellt. Im Jahr 2000 rasselte sie auf der Kultursommer-Eröffnung des Landes Rheinland-Pfalz in Mayen sowie auf dem Kulturufer Friedrichshafen. Im Jahr darauf zeigten wir sie in München auf dem Marienhof und in Freising. Wo immer sie auftaucht, begeistert sie Jung und Alt.

Für das Projekt »Umdenken – Umsteigen« war »Die Murmelmaschine« ein Glücksfall. Es hat ein mobiles und flexibel einsetzbares Denkmal bekommen, das noch lange nach Ende der Kampagne für diese wirbt und zum Nachmachen anregt. Etwa ein Jahr nach der Kampagne publizierte Oskar Reutter vom *Wuppertal Institut* die Forschungsergebnisse in einer umfangreichen Dokumentation, zu der eine zusammenfassende Broschüre erschien und eine Wanderausstellung stattfand. Der



ADFC-Landesverband NRW organisierte eine Präsentation dieser Ausstellung durch alle großen Städte Nordrhein-Westfalens. Ohne »Die Murmelmaschine« wäre diese Ausstellung vermutlich von kaum jemandem wahrgenommen worden. »Die Murmelmaschine« wurde zum Kommunikator für die Kampagne, weil sie überall dort, wo sie aufgebaut wurde, die Menschen und die Medien in Scharen anzog. Die Kampagne bekam ein Gesicht und ein Symbol.

Was fasziniert an der »Murmelmaschine«? Sie ist rostig, hoch aufragend und laut. Fast jeder hat in seiner Kindheit mit Murmeln gespielt; für viele waren sie eine Art Währung. »Die Murmelmaschine« fasziniert aber nicht nur durch die Unmenge an Murmeln, die im System zirkulieren, sondern auch durch die Mechanik. Besonders Väter und Großväter fühlen sich regelmäßig herausgefordert, ihren Kindern zu erklären, was »Die Murmelmaschine« ist und wie sie funktioniert. Ihre wichtigste Funktion ist genau diese: Fragen aufzuwerfen. Was ist das? Wer hat das gebaut? Warum habt ihr das gebaut? Und schon sprechen wir über die Kampagne, den motorisierten Individualverkehr und was damit verbunden ist.

Der Grund, weshalb wir uns für Murmeln und nicht etwa für Stahlkugeln entschieden, liegt in einer Tradition, die es in manchen katholischen Gegenden heute noch gibt. In der Fastenzeit erhielten die Kinder für jeden gut überstandenen Fasten- tag eine Glasmurmeln. Auch die tausend Autofahrer haben ja hundert Tage lang auf etwas verzichtet. Und tatsächlich erhielten die Teilnehmer diese Murmeln. Am Abschluss- tag der Veranstaltung bekamen wir sie dann von den Moderatoren und Teil- nehmern der Aktion, die zum Abschlussereignis gekommen waren, alle wieder zu- rück. Aus Gläsern, Tüten und Schachteln wurden sie in die Maschine gefüllt und Michael Vesper, stellvertretender Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen, setzte sich auf den Stuhl, um die Maschine symbolisch in Betrieb zu nehmen.

»Die Murmelmaschine« war mein zweites kinetisches Objekt. Meine erste Künst- lermaschine, die ich mit Sophia Wagner zusammen realisierte, war »Die Sonnen- Wind-Musik-Maschine«. Auf der Basis eines Flachkollektor-Stirlingmotors von Bomin-Solar baute ich mit Hilfe von Orgelbau Reiser in Biberach/Riss eine Solar- orgel. Ein kleiner Rechner misst Windrichtung und Windgeschwindigkeit und setzt diese Parameter in eine Melodie um. Zu einem voreingestellten Zeitpunkt spielt die Maschine selbsttätig diese Melodie, vorausgesetzt die Sonne scheint. Sophia Wag- ner bemalte die Maschine mit Zeichen, die an Nervenleitungen und mikrobiologi- sche Vorgänge erinnern.

Diese Maschine steht für einen weiteren Bereich, der mich sehr stark interessiert: die Solarkunst. Ich halte es für sehr reizvoll, eben nicht mit Fotovoltaik, sondern mit anderen Effekten der Sonnenenergie künstlerisch zu arbeiten. Das Sonnenlicht ist ja auch intensive Wärmestrahlung, ist Photonendruck und nicht zuletzt der Kraft- stoff für die Fotosynthese. Die Sonnenwärme verdampft Wasser und bewegt den Wind. Sophia Wagner und ich suchen derzeit intensiv nach einer Förderung, um in dieser Richtung weiterarbeiten zu können. Geplant sind eine Sonnen-Dampf-Uhr, ein Projekt mit solar erzeugter Kälte, eine große Spiegelinstallation mit vom Wind

angetriebenen reflektierenden Tonnen und vieles mehr. Ein Vorhaben, das ich ganz besonders wichtig finde und für das ich bislang trotz intensiver Bemühungen noch keine Förderung gefunden habe, ist das Projekt »Solarthermische Plastik«. Offenbar fehlt es an Arbeitsstipendien für deutsche Künstler im Ausland, selbst wenn es sich um Projekte handelt, die nur dort stattfinden können. In Spanien steht ein so genannter »Fixfokus«-Spiegel. Er heißt so, weil er auf einem konstanten Punkt einen 3 000 Grad Celsius heißen Hitzefleck von etwa 30 Zentimetern Durchmesser erzeugt. Mit diesem Fleck kann man Stahl kochen, Gesteine schmelzen, Oberflächen verglasen und interessante Materialsynthesen herstellen. Das Projekt macht indes nur Sinn, wenn es von einer professionellen Videodokumentation begleitet wird, da die Art der Herstellung der Plastiken eng mit ihrer künstlerischen Aussage korreliert. Eine Förderung durch die »Solarindustrie« kann derzeit ausgeschlossen werden: Hier wird im Verhältnis zu den gewaltigen Investitionen, die in die Produktion von Fotovoltaik-Zellen fließen, einfach noch nicht genug Geld verdient. Außerdem muss man davon ausgehen, dass sich das Interesse der »Solarindustrie«, sofern es sich überhaupt in künstlerischer Richtung bewegt, auf fotovoltaische Kunst konzentriert.

Immer wieder erhebt sich die Frage, ob Arbeiten wie »Die Murmelmaschine« Kunst seien. Dies kann eindeutig bejaht werden. Die Initiative von Künstlern, sich mit aktuellen Themen wie Ökologie und mit sozialen Fragen etwa der Arbeitswelt oder der Migration zu beschäftigen, liegt genauso im Bereich künstlerischer Autonomie wie die Beschäftigung mit einem Material, einer Form oder mit dem Kunstbetrieb selbst. »Der Künstler als Dienstleister« – dieser Begriff ist dann nicht irreführend, wenn die Partner Ergebnisoffenheit und prozessuales Denken als Bestandteile eines entsprechenden Dienstleistungsvertrages sehen. Ich für mein Teil halte zweckfreie und autonome Kunst ohnehin für ein Märchen. Kunst hat immer einen Zweck – und wenn sie nur der sozialen Abgrenzung derjenigen dient, die sich mit ihr beschäftigen, oder zur Geldanlage gesammelt wird. Künstler brauchen Verdienstmöglichkeiten, wenn sie professionell arbeiten und existieren wollen.

Im Agenda 21- und Nachhaltigkeitskontext können Künstler entscheidend dazu beitragen, abstrakte Themen sinnlich erfahrbar zu machen. Sie haben aber auch das Potenzial, über die Ereignishaftigkeit ihrer Projekte und Aktionen Themen in die Medien zu transportieren beziehungsweise dort das Interesse daran wach zu halten. So können sie helfen, beispielsweise den Nahverkehr aufzuwerten. Unser »Konzert für Straßenbahnklingeln« zielte in diese Richtung, aber auch das Projekt »Brückenschlag – Klangbrücke«, bei dem neben Zugpfeifen und LKW-Fanfarem auch 30 Nahverkehrsbusse zu hören waren.

»Die Murmelmaschine« und »Die Sonnen-Wind-Musik-Maschine« haben es geschafft, Interesse zu wecken, indem sie Fragen aufwerfen. Politik wie Umweltbewegung liefern viele Antworten und wundern sich, wo das Interesse in der Bevölkerung bleibt. Um Interesse wecken zu können, braucht es die Fragehaltung in der Bevölkerung.

**SOCIAL LAND ART PROJECT/>SLAP E.V.
(Kunstprojekte zur Nachhaltigkeit von Landschaften, D)**

Adresse: >slap e. V. social land art project
Projektbüro kunst&landschaft
Am Klosterkielhof
D-27798 Hude
Fon +49 (0) 4484 1515
www.slap.de

AnsprechpartnerInnen: Insa Winkler, Projektleiterin,
E-Mail info@slap.de
Stefan Schildberg, Datenbank »Aufsicht auf Landschaft in Europa«,
E-Mail slap@slap.de

>slap e. V. wurde 1999 als Initiative von KünstlerInnen und auf der Basis von Land-Art-Projekten gegründet. Zweck des Vereins ist es, unabhängig vom Kunstmarkt künstlerische Projekte überregional und international der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Gefördert werden vorrangig Projekte, die sich mit Orten, Landschaften und deren sozialen Strukturen auseinandersetzen. Besonderes Augenmerk liegt auf dem Dialog zwischen Kunst und Gesellschaft, zwischen Kunst und Wissenschaft und dem Kulturaustausch zwischen KünstlerInnen und deren Aktionsräumen.

Nach seinem Entstehen in abgelegenen Regionen der Vereinigten Staaten von Amerika hat sich der Begriff Land Art während der letzten Jahrzehnte verändert. Angesichts der Totalkultivierung unserer Landschaften erweitert >slap den Begriff um die soziale Dimension und führt eine kritische Auseinandersetzung mit Landschaft, die zugleich eine Versinnlichung der Zustände zulässt. >slap greift Landschaftsbesetzung als »Social Land« zunächst theoretisch auf und bildet Arbeitszyklen zu spezifischen Bereichen wie zum Beispiel zur Ausgrenzung des Menschen aus Naturschutzgebieten, zur Existenz des Menschen im kultivierten Umfeld, zum unendlichen Prozess der Konversionen von Kulturgut und dem damit verbundenen ökologischen Missbrauch.

Im Austausch mit WissenschaftsexpertInnen ebenso wie mit den BewohnerInnen einer Landschaft behandelt >slap Landschaften in Bezug zum Menschen – das Landschaftsbild des Menschen. Derzeitiger Arbeitsschwerpunkt ist der Aufbau einer Datenbank »Aufsicht auf Landschaft in Europa« im Austausch mit möglichst vielen EU-Partnern.

Die Datenbank bietet ein Forum für die Erstellung eines Atlanten, der textuelle und kartografische, tabellarische und Multimedia-Information (z. B. Soundfiles und Video) zum Themenfeld sammelt und verwaltet. In einem nächsten Schritt sollen diese heterogenen Beiträge aus den Künsten und verschiedenen Wissenschaften zu einer mehrdimensionalen Topografie existierender und möglicher Landschaftsgestaltungen verbunden werden. Den Auftakt dieses Projektes bildet eine im Jahr 2002 zusammen mit der *Umweltschutz Nord GmbH* veranstaltete Tagung in Hamburg.

PROJEKTBURO LANDWIRTSCHAFT UND KUNST (D)

Adresse: Patrick Meyer-Glitz
 Helena Rytkönen
 Am Dorfplatz 7
 D-23689 Rohlsdorf
 Fon +49 (0) 4504 4955;
 Fax +49 (0) 4504 707546
 E-Mail laku@freenet.de
 www.landwirtschaft-und-kunst.de

AnsprechpartnerIn: M. Sc. Patrick Meyer-Glitz, Ökolandwirt und Tänzer
 Dr. Helena Rytkönen, Volkswirtin und Künstlerin

Träger: Universität Gesamthochschule Kassel (GhK)

Entstanden Mitte der neunziger Jahre als eine Initiative von StudentInnen der Ökologischen Landwirtschaft an der *Universität Gesamthochschule Kassel* in Witzenhausen, verfolgt das Projekt Landwirtschaft und Kunst das Ziel, erweiterte Erfahrungsräume für die Landwirtschaft und die Kunst zu schaffen, genormte und durch Arbeitsteilung bedingte Grenzen aufzuweichen und die Verfeinerung der Agrarkultur voranzutreiben.

Nachdem der Anbau und die Verarbeitung von Lebensmitteln jahrtausendlang stark mit rituellen Aspekten besetzt waren, wovon die Symbolwelten aller traditionellen Kulturen zeugen, ist die heutige industrialisierte Landwirtschaft gänzlich ökonomischen und technischen Sachzwängen untergeordnet. Seit dem beginnenden 20. Jahrhundert hat auch die Kunst sich aus ihrer Einbettung in gemeinschaftsstiftende Zusammenhänge gelöst und in einen autonomen gesellschaftlichen Sonderbereich zurückgezogen. Vor diesem Hintergrund versucht das Projekt Landwirtschaft und Kunst, beide Felder sowohl in der Praxis als auch in den Wissenschaften neu miteinander zu verknüpfen. Worin liegt der Beitrag der Kunst und der Kunstschaffenden für die Landwirtschaft, worin der Beitrag des Landwirtschaftenden für die Kunst?

Die Schwerpunkte wandelten sich vom eher allgemein gehaltenen Thema Landwirtschaft und Kunst (1995) über das Nutztier (1997) zur Arbeit des Bauern (1999) – wann wird die bäuerliche Arbeit zur Kunst? – und schließlich zum Landbau als kultureller Keimzelle für neue interdisziplinäre und interkulturelle Lehr- und Lernformen (2001). Den Kern der Arbeit bilden Projektwochen beziehungsweise Sommerschulen, in denen professionelle KünstlerInnen mit StudentInnen der Landwirtschaft und der Kunst sowie anderen TeilnehmerInnen arbeiten. Alle bisherigen Projektwochen fanden auf ökologisch bewirtschafteten Höfen statt. Zusätzlich zu dieser Arbeit mit KünstlerInnen werden Vorträge, Lesungen, Diskussionen und Seminare zum Thema angeboten. Seit 2000 gestaltet das Projekt Landwirtschaft und Kunst den deutschen Beitrag zum EU-Kulturprojekt »Art and Agriculture (GB) – Landwirtschaft und Kunst (D) – Maaseutu ja Taide (FIN)« (www.arts-and-agriculture.com), dessen britischer Partner *LITTORAL* ist.

Adam Page, Eva Hertzsch

Interventionen für eine Kunst gesellschaftlicher Relevanz

Wir sind bildende Künstler und leben seit 1994 in Dresden. Unsere Position wollen wir anhand von vier Projekten darstellen, die Wesenszüge unserer künstlerischen Intention zeigen. Wir verstehen unsere Arbeit wie auch die vieler unserer KünstlerkollegInnen als Ausdruck einer Suche nach gesellschaftlicher Relevanz von Kunst mit dem Anspruch, Einfluss auf die Gestaltung unserer konstruierten Umgebung zu nehmen.

Wir arbeiten projektbezogen an Prototypen und Systemen, die die Typologie von Strategien und Hierarchien im urbanen Lebensraum reflektieren. Sie sind meist für den öffentlichen Raum konzipiert. Durch spezifische Präsentationsstrategien bleiben ihr Ursprung und ihre Authentizität zweideutig – sie sind sowohl Kunstwerk als auch politische Handlung. Sobald sie als politische Handlung verstanden werden, werden sie zum destabilisierenden Motor innerhalb ihres Kontexts, den sie gleichzeitig parodieren.

Innerhalb einer Debatte um Nachhaltige Entwicklungen arbeiten wir daran, den urbanen Raum als einen Ort des Treffens, der Kommunikation und der sozialen Vielfalt zu erhalten. Unsere Projekte richten sich grundsätzlich gegen die Privatisierung und Standardisierung von öffentlichem Raum. Wie Medien und Wirtschaft ihre ästhetischen Mittel aus der Kunst übernehmen, so verwenden wir deren Formen alltäglicher Strategien.

Event-Manager System

Das Projekt »EVENT-MANAGER System« (*EVENT MANAGER System* am Leuschnerplatz, »Neues Leben«, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2000) bezieht sich auf eine gängige Strategie der Privatisierung von öffentlichem Raum. Zunehmend wird Privatisierung als »Event« verkleidet und durchgeführt, immer zugunsten von Megaketten mit Corporate Image. Auf Einladung der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* in Leipzig erklärten wir im Rahmen eines Expo-2000-Programms eine so genannte Brachfläche in der Leipziger Innenstadt öffentlich zum Veranstaltungsort unter dem Motto: »Wir schaffen den Rahmen, Sie bestimmen das Programm.« Durch minimale Interventionen am Ort wie Müllentfernung, Markierung und Erleichterung

des Zugangs, Anbringen von Fahnenstangen und Schaltung von Anzeigen, um diesen Ort öffentlich bekannt zu machen, versuchten wir, die subjektive Wahrnehmung des Ortes in der Öffentlichkeit zu ändern. Im Sinne der üblichen Event-Ästhetik ließen wir über dem Ort einen großen Heliumballon in Form einer Videokamera steigen. Mittels einer am Ballon befestigten Überwa-

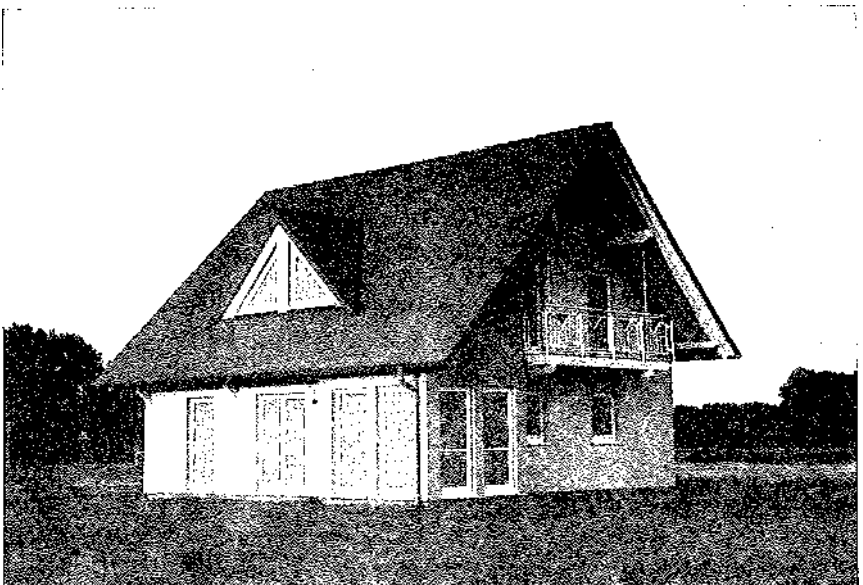


chungskamera wurden an einem Überwachungspult am Boden Live-Bilder des Ortes wiedergeben. Die Brachfläche erschien in neuer Perspektive, sowohl im buchstäblichen Sinn als auch im subjektiven Verständnis der Öffentlichkeit.

ICF – Incorporated Citizens' Futures

Das Projekt »ICF – Incorporated Citizens' Futures« entwickelte sich aus einer zwei-monatigen Forschungsreise über die lokalen Auswirkungen der Fußballweltmeisterschaft 2001 in Südkorea und Japan.

Ein Zitat aus unserem *ICF Newsletter* (er erschien anlässlich der Ausstellungen »Der Dritte Sektor« und »Verortungen«, 3. Sächsische Landesgartenschau in Gro-



Benhain, 2002): »ICF ist ein System, das die Innenstädte attraktiver macht. ICF wurde als Begleitsystem zum heutigen Event-Phänomen entwickelt, das mit Hilfe von Großveranstaltungen Leerstand, Identitätsverlust und Abwanderung in unseren Städten stoppen und öffentlichen Raum und seine Bewohner neu beleben soll. ICF versteht das Event als die Verkleidung bzw. den Katalysator für verschiedene stadtplanerische Strategien, die durch sein Stattfinden realisiert werden können.«

Die im Rahmen von ICF modellhaft vorgeführten Interventionsstrategien reichen vom Rückbau neuer Einfamilienhaussiedlungen und Einkaufsmärkte am Stadtrand bis hin zur Neuschreibung der Bodenrichtwertkarte, um preiswerte Immobilien in der Innenstadt zu schaffen. ICF wurde im Rahmen der Ausstellung »Der Dritte Sektor« im September 2001 im *Kunstverein Wolfsburg* und im Januar 2002 in der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* in Leipzig in einem von uns inszenierten Konferenzraum präsentiert. Ein selbst gebautes Stadtmodell des jeweiligen Ausstellungsortes zeigt die ICF-Strategien in ihrer Umsetzung.

Musterhaus



»MUSTERHAUS«, »Real (Work)«, 4. Werkleitz Biennale, Werkleitz und Tornitz, 2000

Uns liegt daran, eine Verschiebung der Machtverhältnisse im urbanen Raum zu verursachen. Für die »4. Werkleitz Biennale 2000« in den Dörfern Werkleitz und Tornitz südlich von Magdeburg warfen wir Flyer in die Briefkästen aller unsanierten

Häuser mit dem Angebot, den Bewohnern kostenlos eine neue Hausfassade zu installieren, die ihnen ein besseres Image im Dorf verleihen würde. Familie Röseler, Saalestraße 16 in Werkleitz, nahm unser Angebot an und beteiligte sich an der Installation. Alle Elemente und Details der Fassade bestehen aus grauem Kunststoff. Unser Angebot, die Fassade nach der Ausstellung auf Wunsch wieder abzubauen, ließen sie unbeachtet und sind noch heute stolze Besitzer des Kunstwerks »MUSTERHAUS«. Ihr Haus ist zu einer kleinen Touristenattraktion im Dorf geworden.

Info Offspring



»INFO OFFSPRING«, »City Index«, Kunst Haus Dresden und Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau, 2000, in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt Dresden; vgl. auch www.infooffspring.de

Seit dem Sommer 2000 betreiben wir in Dresden einen Kiosk. Er ist unsere Antwort auf das in Dresden laufende Stadtbildpflege-Programm, Imbissbuden und Kioske langfristig aus der Innenstadt zu vertreiben. Wir verstehen die Kiosk-Kultur in Deutschland als einen wichtigen Bestandteil eines lebendigen, vielfältigen Straßensbildes und als einen zentralen Ort der Kommunikation. Der Kiosk »INFO OFFSPRING« bietet Informationen über lokale, regionale und internationale zeitgenössische Kulturveranstaltungen, kostenlosen Internet-Zugang, ein Archiv mit Künstler-Katalogen, -CDs, -Videos, eine öffentliche Pinnwand und während der Sommermonate ein kuratiertes Ausstellungsprogramm. Er wurde für jeweils drei Monate an bisher drei innerstädtischen Standorten aufgestellt. Als Containersonderbau ist er

leicht zu bewegen. Das Projekt wird vom Kulturamt Dresden gefördert. Jede neue Standortbeantragung veranlasst das Kulturamt, mit der Behörde für Stadtbildpflege in Dialog und Verhandlung zu treten. Auf diese Weise versuchen wir in regelmäßigen Abständen, zielgerichtet Einfluss auf die Stadtbildpflege zu nehmen.

Es ist uns wichtig, unsere Arbeit in Kontexten außerhalb der Kunstszene vorzustellen. Projektbezogene Kunst im öffentlichen Raum wünscht sich, außerhalb des Kunstmarktes und innerhalb politischer und sozialer Entscheidungsprozesse Beachtung zu finden. Die KünstlerInnen agieren deshalb oft in der schizophrenen Situation, mit ihren Projekten die Kunstinstitutionen zwar physisch zu verlassen, aber noch abhängiger von deren Finanzen und Resonanz zu werden.

Wir schlagen vor, dass sich die Politik von freischaffenden KuratorInnen beraten lässt und KünstlerInnen beauftragt, an der Nachhaltigkeit von Toleranz, Vielfalt und Kommunikation weiterzuarbeiten, um die Haltung des Andersdenkens zu wahren. Die Politik könnte den KünstlerInnen in dieser Weise neue Zusammenarbeitsverhältnisse anbieten, ohne sich in die künstlerischen Inhalte einzumischen, und sich damit neue Möglichkeiten der Selbstkritik schaffen.

SOCIAL SCULPTURE RESEARCH UNIT/SSRU (Forschungszentrum Soziale Skulptur, GB)

Adresse: Social Sculpture Research Project (SSRU)
The School of Art, Publishing & Music
Oxford Brookes University
Headington Hill Hall Campus
GB-Oxford, OX 3 0BP, UK
Fon +44 (0) 1865 484951
www.social-sculpture.org

Ansprechpartnerinnen: Shelley Sacks, Projektleiterin,
E-Mail: ssacks@brookes.ac.uk
Tracey Warr, Leiterin der Datenbank
Art & Social Process Archive,
E-Mail: tkwarr@brookes.ac.uk

Träger: Oxford Brookes University, Großbritannien

Interdisziplinäres Forschungszentrum der Kunstfakultät an der britischen *Oxford Brookes University*, das die von Joseph Beuys formulierte Idee der Sozialen Skulptur sowohl innerhalb als auch außerhalb der Kunstwelt erforscht und weiterentwickelt. Jenseits der derzeitigen Ausgrenzung des Ästhetischen in Teilöffentlichkeiten und bestimmte Medien beinhaltet die Soziale Skulptur die Nutzbarmachung des jedem Individuum innewohnenden Gestaltungspotenzials für eine menschengemäße Neuordnung aller Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Seit seiner Gründung im Jahre 1998 von der Künstlerin Shelley Sacks geleitet, entfaltet das *SSRU* ein breites Spektrum von Aktivitäten zur Erforschung der Beziehungen zwischen Ästhetik, sozialen Prozessen und Nachhaltiger Entwicklung. Damit ist *Oxford Brookes* die erste Universität, die internationale Forschungs- und Studienprogramme zur Sozialen Skulptur aufbaut und dabei zugleich die Idee der Sozialen Skulptur mit dem Leitbild Nachhaltigkeit verbindet.

Zentrale Fragen, mit denen das *SSRU* sich auseinander setzt, sind: Wie können wir im globalen Kontext produzieren und verteilen, ohne einander auszubeuten und unsere Lebensgrundlagen zu zerstören? Wie können wir neue Kunstformen entwickeln, die sich in wünschenswerten Gestaltungen unserer Lebenswelt manifestieren? Worin unterscheidet sich die Idee Soziale Skulptur von einem instrumentalisierenden Kunstverständnis, das in der Kunst lediglich ein Vehikel sieht, um per künstlerische Verpackung Informationen zu übermitteln und vorgefertigte Botschaften zu illustrieren?

Die Aktivitäten des *SSRU* umfassen eine internationale Vortrags- und Beratungstätigkeit, das Entwickeln von Modellprojekten zur Sozialen Skulptur, Kolloquien und Konferenzen, Fortbildungsprogramme und nicht zuletzt den Aufbau einer Datenbank (Art & Social Process Archive) zum Themenfeld Kunst und soziale Prozesse einschließlich Nachhaltige Entwicklung. Das Archiv ist eine Informations- und Kommunikationsplattform für TheoretikerInnen und PraktikerInnen aus den Bereichen Kunst, Kultur, Bildung, Ökologie und Nachhaltigkeit und steht auch der breiten Öffentlichkeit offen.

Larissa Buchholz, Ulf Wuggenig

Nomadische Treibhäuser

Dan Petermans Projekt »Greenhouse«

»Die Künstler müssen aus der Isolation der Galerien und Museen hervorkommen und ein konkretes Bewusstsein der tatsächlichen Gegenwart herstellen, statt nur Abstraktionen oder Utopien zu präsentieren. Sie müssen alle realen Probleme akzeptieren, die sich aus der Sicht der Ökologie und der Industrie stellen und sich auf sie einlassen.«

(Robert Smithson 1972: 191)

Postmodernistische Kunst und Nachhaltige Entwicklung

Die Grenze zwischen Kunst und Leben war im 20. Jahrhundert ein Brennpunkt künstlerischer Auseinandersetzungen. Vom Schauplatz dadaistischer und futuristischer Attacken in den frühen Dekaden dieses Jahrhunderts bis zur Problemzone kontextueller künstlerischer Recherchen in den neunziger Jahren (vgl. Weibel 1994) entwickelte sie sich zu einer produktiven Reibungsfläche von Strategien, die den Aktionsradius künstlerischen Handelns zu erweitern suchten. Dabei wurde der utopische Anspruch der historischen Avantgarden, von der Kunst aus eine »neue Lebenspraxis zu organisieren« (Bürger 1974), nach den Brüchen der sechziger Jahre durch eine »Rückkehr des Realen« (Foster 1996) im Rahmen postmodernistischer Kunstpraxen eingeholt. Künstlerische Entgrenzungen waren nun weniger von avantgardistisch-universalistischer Rhetorik flankiert, sondern verfolgten differenzierte Annäherungen an komplexe gesellschaftliche Probleme. Im Zuge dieses Wandels ließ sich die Grenze zwischen Kunst und Leben als ausdehnbarer Bereich begreifen, in dem temporäre Überlappungen mit der Lebenswelt, aber auch mit Feldern wie Politik, Ökologie oder Wissenschaft möglich werden. (Vgl. Raunig 2002: 121)

Innerhalb dieser Entwicklungen bezog sich der amerikanische Land-Art-Künstler Robert Smithson, der ganze Generationen von KünstlerInnen beeinflusste, bereits Ende der sechziger Jahre auf die Bereiche von Ökologie und Industrie als mögliche Felder künstlerischer Arbeit. Im Unterschied zu den teils mythisierenden, teils formalistischen Eingriffen der frühen Land Art in eine zivilisationsferne Natur richtete

er seine Aufmerksamkeit auf die typischen Landschaften der Industriegesellschaft – ihre Abfallhalden und Industriebrachen. Smithson begab sich in diese zerstörten Passagenlandschaften im Irgendwo zwischen Rohstofflager und ästhetisch idealisierter Natur, um mit »Earthworks« Beispiele einer Rekultivierung zu entwerfen.

Über die bloß physische Intervention hinaus problematisierte er dabei die Ausblendung dieser industriellen Wildnis aus jenem instrumentalen Naturverständnis, das mit der Neuzeit einsetzt. Es begreift Kultur und Natur als dichotome, essenzielle Entitäten, anstatt ihre wechselseitige Abhängigkeit wahrzunehmen, ihre Interdependenzen zu denken.¹ Mit seinem Konzept von »Art as landreclamation« beabsichtigte Smithson, für eine »dialektische Sichtweise« auf das Verhältnis von Natur und Kultur zu sensibilisieren und dadurch – auf kognitiver und realer Ebene – eine Vernetzung von Ökologie und Industrie zu katalysieren: »Die Kunst kann eine Ressource werden, die zwischen Ökologie und Industrie vermittelt. Ökologie und Industrie sind keine Einbahnstraßen, sondern sie sollten Schnittpunkte sein. Die Kunst kann dazu beitragen, die notwendige Dialektik zwischen ihnen herzustellen.« (Smithson 2001: 175)

Smithson interpretierte Kunst weder in ihrer mimetischen, expressiven oder formalen Tradition, noch verstand er sie als symbolische Macht, auf die zurückgegriffen werden kann, um distanzlos und ungebrochen Ideen zu vermitteln, die in anderen gesellschaftlichen Feldern entwickelt wurden. Vielmehr begriff er Kunst als eine gesellschaftsbezogene Praxis, deren Potenzial primär in der Entwicklung und Bereitstellung spezifischer Denk- und Arbeitsweisen beziehungsweise Kompetenzen liegt. Dies implizierte das Engagement in interdisziplinär ausgerichteten Projekten. So beteiligte sich Smithson in den Jahren 1966 und 1967 als »Art Consultant« (künstlerischer Berater) an dem Entwurf eines Flughafens für Dallas – eine Rolle, mit der er das in den neunziger Jahren formulierte Verständnis von »Kunst als Dienstleistung« antizipierte (vgl. Fraser 1996). Die Öffnung der Kunst gegenüber Ökologie und Industrie mündete bei Smithson in reale Problembewältigung, aber auch in die Entwicklung komplexer kognitiver und symbolischer Strukturen. Smithson ging über die von Modernismus und Moderne abgesteckten Grenzen hinaus, um den Blick für die Verödungen der instrumentellen Vernunft zu öffnen.

Zwanzig Jahre danach scheint die von Smithson eingeforderte Annäherung von Industrie und Ökologie auf dem Erdgipfel von Rio de Janeiro 1992 in der gemeinsamen Verabschiedung der Agenda 21 zumindest auf programmatischer Ebene eingelöst. Die über diese Initiative popularisierte Idee der Nachhaltigen Entwicklung zielt auf die Versöhnung ökologischer, ökonomischer und sozialer Perspektiven bei der Bewältigung der Probleme des neuen Jahrtausends. Doch Kunst und kulturelle Produktion werden in diesem Programm weder als mögliche Felder der Integration unterschiedlicher Perspektiven noch als Orte synaptischer Vernetzung oder kriti-

1 Ein solches Naturverständnis wurde erstmals in der Wissenschaftsphilosophie von Francis Bacon Ende des 16. Jahrhunderts formuliert, in der »Natur« vor allem aus der Perspektive ihrer Beherrschung und Nutzbarmachung durch den Menschen wahrgenommen und lediglich als objektiv erfassbare Ressource begriffen wird. (Vgl. Schäfer 1997: 13 f.)

scher Impulse berücksichtigt (vgl. Wagner 2001, Kurt/Wehrspau 2001). Sie bleiben ein blinder Fleck in dieser neuen »Metaerzählung« (Lyotard), in der sich die Logik einer Entgegensetzung von Kultur und Natur auf komplexerer Ebene zu behaupten scheint. Selbst der breite anthropologische Kulturbegriff, der Kultur nicht mit Kunst oder kultureller Produktion identifiziert, sondern als »ganze Lebensweise« (Williams 1966) interpretiert, spielt in der Agenda 21 kaum eine Rolle. Alain Lipietz (1998) unterstreicht hingegen, dass es auch einer »kulturellen Revolution« bedarf, um die von den eingespielten Lebensweisen aufrechterhaltenen Strukturen nicht Nachhaltiger Entwicklung aufzubrechen.

Der weitgehenden Ausklammerung künstlerischer und kultureller Perspektiven aus dem interdisziplinären Projekt der Nachhaltigen Entwicklung entspricht die Marginalität dieses Diskurses im zeitgenössischen Kunstfeld. Zwar kam es im Anschluss an Robert Smithson und in der Nachfolge der Land Art zu unterschiedlichsten Bezugnahmen auf Natur und Umwelt. Das Spektrum reicht von der Schöpfung ganzheitlicher Natur- und Gartenästhetiken (vgl. Bianchi 1999 a und b) über analytische Zugänge von »Artist-Researchers« (z. B. Corrin u. a. 1997) bis hin zu »symbolpolitischen« Initiativen (z. B. Norman 1998), aber auch zu buchstäblich »ökologischer Kunst« (z. B. Harrison/Harrison 1999), die sich »realpolitisch« einbringt und in den Dienst der Bewältigung von spezifischen ökologischen Problemen stellt. Doch bleibt weiterhin die Frage offen, wie sich zeitgenössische Praxisformen der Kunst zu dieser Metaerzählung in Bezug setzen lassen und welche spezifischen Impulse gerade die Kunst hinsichtlich dieses Jahrhundertprogramms erwarten lässt.

Eine künstlerische Arbeit, welche sich unmittelbar im Horizont des Diskurses um die Nachhaltige Entwicklung verortet und von der finnischen Regierung zu einem offiziellen Beitrag für den Umweltgipfel in Rio de Janeiro deklariert wurde, ist das von Agnes Denes konzipierte Projekt »Tree Mountain – A living Time Capsule 10 000 Trees, 10 000 People, 400 Years«. Denes regte 1982 die Bepflanzung eines neu zu schaffenden Berghügels in Finnland mit 10 000 Bäumen an. In gemeinschaftlicher Arbeit, an der sich nicht weniger als 10 000 Menschen »aus aller Welt« beteiligten, wurde im Laufe von 13 Jahren ein Waldstück angelegt, das die Zeitspanne mehrerer Jahrhunderte überdauern soll (vgl. Denes 1998: 262; Kastner 1998: 161). Das Projekt, welches in seinen Grundgedanken das beuys'sche Konzept einer Sozialen Skulptur aufzugreifen und dessen weithin bekanntem Projekt »7 000 Eichen« (*documenta* 7, 1982) zu gleichen scheint, versucht in offensichtlicher Weise ökologisches mit sozialem Handeln zu verbinden. Dabei folgt es einem ausgeklügelten ästhetischen Konzept. Der aufgeworfene Berghügel mit dem Grundriss einer Ellipse, der sich über eine Länge von 420 Metern und eine Breite von 270 Metern erstreckt und 28 Meter in die Höhe ragt, wurde nach einem formalen mathematischen Muster bepflanzt. Es beruht auf der Kombination von goldenem Schnitt und floralen Oberflächenstrukturen (Ananas, Sonnenblume). Das künstlerische Design der Aufforstung begründet die ungarisch-amerikanische Künstlerin mit der Absicht, menschliche Rationalität und die Erhabenheit der Natur zu versöhnen (Denes 1998: 262).

Die streng geometrische Bewaldung des neu geschaffenen Hügels lässt jedoch keine wirklich komplexe Annäherung an das Verhältnis von Mensch und Natur, Kultur und Natur erkennen. Sie folgt vielmehr einer Ästhetik des mathematisch Erhabenen im Sinne Kants (vgl. Krebs 1997: 372 f.) und orientiert sich an dem Gedanken einer rationalen Konstruktion von Natur, wie er sich bereits in der szientifischen barocken Gartengestaltung manifestierte. Diese Gartenkunst war emblematischer Ausdruck jener neuzeitlichen Rationalität, welche die Domestizierung und Instrumentalisierung der Natur durch den Homo faber rechtfertigte und den Menschen als Herrscher über die Natur inthronisierte.

Das monumentale Projekt von Agnes Denes überschreitet die engen Grenzen dieser idealistischen Ästhetik in ihrer »demokratischen« sozialen Fundierung. Dennoch wird Natur in der Tradition ihrer neuzeitlichen Deutung als »Ort menschlicher Projektionen und gigantischer Projekte« (Schäfer 1997: 15) inszeniert. Die künstlerisch initiierte Landrekultivierung ließ ein soziales und »ökologisches Gesamtkunstwerk« (Beuys) entstehen, das den Antagonismus von Kultur und Natur ästhetisch verlängert. Agnes Denes' Versuch, den Gedanken Nachhaltiger Entwicklung künstlerisch aufzugreifen, mündete in Illustration und visuelle Überwältigung.

Das Projekt »Greenhouse«

Vor diesem Hintergrund wurde versucht, im Projekt »Greenhouse« des *Kunstraumes* der Universität Lüneburg andere Wege der Anknüpfung an den Diskurs der Nachhaltigen Entwicklung zu gehen. In den Jahren 1999 bis 2001 beteiligte sich der Kunstraum mit »Greenhouse« an einem interdisziplinären Projekt, zu dem er vom Institut für Umweltkommunikation der Universität eingeladen wurde. Das Gesamtprojekt integrierte ökonomische, pädagogische, umweltwissenschaftliche und künstlerische Zugänge, um auf universitärer Ebene an den Diskurs der Nachhaltigen Entwicklung anzuschließen.²

Der *Kunstraum*, eine in Forschung und Lehre der Kulturwissenschaften eingebundene, projektorientierte Ausstellungsinstitution, die im Jahre 1993 begründet wurde, orientiert sich am Verständnis von Kunst als einer Form kollektiver Praxis. Weitere Prämissen der Arbeit sind die Kontinuität von Kunst und Wissenschaft und die Idee der »Öffnung von Institutionen« (Clegg/Guttmann), die Kooperationen mit anderen Disziplinen und hochschulexternen Einrichtungen nahe legt. KünstlerInnen mit vor allem kontextueller Orientierung werden eingeladen, die mit Studierenden und Lehrenden verschiedener Disziplinen gemeinsam Projekte realisieren (vgl. von Bismarck/Stoller/Wuggenig 2000). Zu den KünstlerInnen, mit denen in den letzten Jahren längerfristige Kooperationen von ein bis zwei Jahren Dauer erfolgten, zählen u. a. Clegg und Guttmann, Fabrice Hybert, Christian Boltanski, Peter Weibel, Re-

2 Das Gesamtprojekt »Agenda 21 – Universität Lüneburg« stand unter Leitung von Gerd Michelsen und wurde von der *Deutschen Bundesstiftung Umwelt* (DBU) gefördert. Das Projekt »Greenhouse« wurde von Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig geleitet und in Kooperation mit Beatrice von Bismarck (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*, Leipzig) durchgeführt.

née Green und Christian Philipp Müller. Wichtiger als »Poiesis« ist »Praxis«, das heißt der Prozess gemeinsamer Arbeit und Reflexion hat in diesen Projekten Vorrang vor der Herstellung von künstlerischen Objekten. Der *Kunstraum* der Universität war auch der Ort, an dem im Rahmen des Projekts »Services« ein für die Kunst der neunziger Jahre charakteristisches Selbstverständnis – »Kunst als Dienstleistung« – formuliert wurde (vgl. Draxler/Fraser 1996).

Der Diskurs der Nachhaltigen Entwicklung, der sich mittlerweile in sehr unterschiedliche und teilweise antagonistische Richtungen ausdifferenziert hat (vgl. Wuggenig 2001), war im *Kunstraum* vor allem in seiner von Alain Lipietz vertretenen Variante bekannt. Dieser bereits auf der *documenta 10* (Kassel 1997) präsente Zugang (vgl. Lipietz 1997 a) unterscheidet sich von der in Deutschland dominanten Perspektive der »ökologischen Modernisierung« (vgl. u. a. Hajer 1997; BUND/Misereor 1997) unter anderem durch seine Orientierung an der Weltgesellschaft (statt bloß an Frankreich oder Deutschland), seine Betonung der Notwendigkeit kultureller (statt primär technologischer) Veränderungen und seine besondere Akzentuierung der Treibhausproblematik. Das Problem der globalen Erwärmung und dessen von Lipietz (1997 b, 1998) akzentuierte soziale Implikationen (z. B. Migrationsprobleme für hunderte Millionen von Menschen) fanden zur Zeit der Konzeption des Projekts in Deutschland weder in einer breiteren Öffentlichkeit noch in der Teilöffentlichkeit der Universität hinreichende Beachtung.

Nachdem die Entscheidung gefallen war, auf der Grundlage der skizzierten französischen Position eine Diskurskoalition mit anderen universitären Projekten einzugehen, lud der *Kunstraum* den postminimalistischen amerikanischen Künstler Dan Peterman ein. Sein künstlerischer Ansatz erschien für die Entwicklung eines Projekts, das sich in den Diskurs um die Nachhaltige Entwicklung einfügt, besonders geeignet, weil Peterman in seiner Arbeit ökologische Fragen aufgreift, darüber hinaus aber auch an die Tradition gemeinschaftsorientierter, »sozialer Kunst« anknüpft (vgl. Weibel 1994: 484-479).

Nach Vorträgen und ersten Diskussionen an der Universität, an denen Lehrende und Studierende sowohl der Kultur- als auch der Umweltwissenschaften beteiligt waren, entwarf Dan Peterman das offene Konzept eines »nomadischen Treibhauses«. Es basierte auf der Idee, ein industriell gefertigtes Treibhaus zwei Jahre über das universitäre Campusgelände wandern und verschiedene Funktionen annehmen zu lassen. Zugleich war damit eine metaphorische Bezugnahme auf den anthropogenen Treibhauseffekt intendiert.

Die Idee des Nomadischen war ein zentraler Topos des kulturtheoretischen Diskurses der neunziger Jahre. Michel Foucault, der diesem Diskurs wichtige Impulse gab, sah im Nomadischen eine grundlegende Voraussetzung für symbolische Praxen, die für permanente Veränderungen offen sind und auf geistige Beweglichkeit abheben: »Develop actions, thought and desires by proliferation, juxtaposition and disjunction to prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe what is productive is

not sedentary but nomadic.« (Foucault 1984: XIII) Eine solche Interpretation des Nomadischen gab dem Projekt eine konzeptuelle Orientierung, die sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene verfolgt wurde – durch Ortswechsel, durch Beteiligung von KünstlerInnen mit divergierenden Positionen und durch unterschiedliche Referenzen auf den Diskurs der Nachhaltigen Entwicklung. Im Verlauf des Projekts diente das über den Campus wandernde Treibhaus als künstlerische Installation, als kommunikativer Ort, als Rahmen für Ausstellungen, als Biotop, als umweltwissenschaftliches Labor und als Bezugspunkt für ein zweites Treibhaus im Inneren der Universität, das es anderen KünstlerInnen möglich machte, ihre Perspektiven einzubringen.



Im Oktober 1999 erreichte das Projekt »Greenhouse« mit der Platzierung eines industriell gefertigten Treibhauses (»treibhaus.1«) vor dem Haupteingang des Campusgeländes erstmals eine breitere Öffentlichkeit. Da das Gewächshaus zunächst nicht für den sozialen Gebrauch bestimmt war und ihm lediglich symbolische Bedeutung zukam, war ein Ready Made in der Tradition von Marcel Duchamp installiert. Folgt man Arthur C. Danto (1984), gehört es nicht zu den notwendigen Voraussetzungen von Kunst, »schön« oder »ästhetisch« zu sein beziehungsweise »die Sinne« anzusprechen. Ready Mades, Objets trouvés oder neuere künstlerische Praxisformen, die auf Recherchen, kontextuelle Analysen, institutionelle Beratung oder

soziale Interventionen hinauslaufen, machen deutlich, dass es nicht visuelle Charakteristika sind, die ein Kunstwerk als solches konstituieren und von gewöhnlichen Alltagsgegenständen oder -handlungen unterscheiden. Um solche künstlerischen Praxisformen erfassen zu können, wird Kunst im philosophischen Diskurs seit den sechziger Jahren zunehmend über relationale Eigenschaften definiert (z. B. über Familienähnlichkeit, institutionelle Merkmale oder die »Atmosphäre von Theorie«; vgl. Davis 1991; Wuggenig 1995). Im Rahmen dieser Kunstauffassungen betont Danto, dass die perzeptuelle Wahrnehmung lediglich Ausgangspunkt für eine interpretative Annäherung ist, die an die Intentionen des Künstlers, aber auch an eine historisch situierte Kunsttheorie anzuschließen hat. Ohne ein Wissen um die Tradition des Ready Made und um vergangene ökologische Bezugnahmen der Kunst, in denen der Rückgriff auf das Treibhaus eine längere Geschichte hat (vgl. Harrison/Harrison 1999: 64 ff., Kastner 1998: 270, 290 f., Wallis 1998: 40), ist es folglich kaum möglich, einer Installation wie »treibhaus.1« angemessen zu begegnen. Das leere Treibhaus auf dem Campus löste deshalb als enigmatisches Zeichen auch Reflexionsprozesse über das »Wesen« der Kunst und über die Logik künstlerischer Interventionen aus – eine wichtige Voraussetzung für die Arbeit in interdisziplinären Projekten, an denen zeitgenössische KünstlerInnen beteiligt sind.

Nach zwei Monaten nahm Peterman eine Modifikation von »treibhaus.1« vor, indem er sich mit der Installation »Business Miles, 1992-1999« unmittelbar auf die Genese des anthropogenen Treibhauseffekts bezog. Er platzierte dabei drei segmentierte Baumstämme aus Chicago im Inneren des Treibhauses.

Die Verlagerung roher Stämme in einen künstlerischen Kontext erinnert an die von Robert Smithson entwickelte Strategie des »Displacement«. Bereits 1969 transferierte Smithson einen entwurzelten, toten Baum in die Düsseldorfer Kunsthalle und fügte dem »bloßen Naturbild« lediglich ein paar Spiegel hinzu (vgl. Ludwig Forum 1999: 110). In seiner Arbeit »Dead Tree« negierte Smithson den Anspruch künstlerisch skulpturaler Gestaltung – nur der Akt des Displacement, das heißt der Verschiebung des Baumes von seinem ursprünglichen Ort in den White Cube einer Ausstellungsinstitution, transformierte das rohe Objekt der Natur in ein Kunstwerk. Mit dieser Strategie beabsichtigte Smithson, die rein »phänomenologische Wahrnehmung von Natur um eine ästhetische Diskurspraxis« zu erweitern (Brohl 2001: 77). Entscheidend in diesem Zusammenhang ist Smithsons Konzept der Dialektik von Site (Ort) und Non-Site (Nichtort). Es stellt eine Beziehung her zwischen dem physischen Ort des natürlichen Objekts und dem Ort seiner Präsentation innerhalb der Grenzen einer kulturellen Institution. Demzufolge war der Baumstamm in der Arbeit »Dead Tree« nicht als autonome Abbildung von Wirklichkeit intendiert, sondern nur in relationalem Zusammenhang mit einem realen Ort (Site) außerhalb des White Cube zu interpretieren.

Für Craig Owens (1992: 41 ff.) ist diese Dialektik von Site und Non-Site vor allem diskursiver Natur. Sie eröffnet dem künstlerischen Gebilde des Non-Site eine vage, bewegliche Position innerhalb einer potenziell unendlichen Bedeutungskette

im Verhältnis zum Site. Folgt man dieser Deutung, so war der von Smithson ausgestellte Baumstamm ein Signifikant innerhalb der signifizierenden Dialektik von Site (Ort) und Non-Site (Nichtort), von physischem Ort in der Natur und kulturellem Nichtort. Das der Natur entnommene, künstlerisch aufgeladene Objekt kann angesichts dieses wechselseitigen Verhältnisses der Orte zum Ausgangspunkt einer mentalen Bewegung zwischen Innen und Außen, Natur und Kultur werden, welche die herkömmlichen Grenzziehungen modernen Denkens in einem diskursiven, assoziativen Prozess des Dazwischen hinterfragt und für die kulturellen Parameter bei der Wahrnehmung von Natur sensibilisiert. Gleichzeitig stellt Smithsons Arbeitsweise des Displacement eine wesentliche Verschiebung künstlerischer Strategien vom Primat des Visuellen hin zum Diskursiven dar – aus Owens Sicht die entscheidende Wende von modernistischen zu postmodernistischen Praxisformen der Kunst.



Vor dem Hintergrund dieses postmodernistischen Displacement entwickelte Peterman mit der Installation von Baumstämmen in »Business Miles 1992-1999« das Modell eines transformatorischen Kreislaufs, um seinen persönlichen CO₂-Verbrauch mit dem globalen Kohlenstoffkreislauf in Verbindung zu bringen: Petermans Kreislaufgedanke spielt auf den Umstand an, dass Holz einen bestimmten Gehalt an Kohlenstoff besitzt. Davon ausgehend entwarf er ein metaphorisches Protokoll, das auf einer kleinen Tafel am Eingang des Treibhauses angebracht wurde. Peterman

stellte darin einen Zusammenhang her zwischen dem Ausstoß an CO₂, den er mit seinen berufsbedingten Autofahrten im Zeitraum von 1992 bis 1999 verursachte, und der geschätzten Menge des CO₂-Gehalts der Bäume. Mit dieser Analogisierung referieren die installierten Baumstämme auf ein ökologisches Problem globalen Ausmaßes, zugleich aber auch auf das Moment individueller Verantwortlichkeit. Trotz Petermans Bemühungen um Präzision sind seine Schätzungen jedoch von ähnlicher Vagheit und Unsicherheit geprägt wie die wissenschaftlichen Simulationen der globalen CO₂-Kreisläufe. Sein Protokoll rückt die Grenzen rationaler Erkenntnis bei der Abschätzung von Nebeneffekten menschlichen Handelns in den Blick. Smithsons Strategie des Displacement, die auf das dialektische Verhältnis von Natur und Kultur hindeutet, wird bei Peterman zur Folie einer Metaphorik, die das komplexe Verhältnis von persönlichem Konsumverhalten, Mobilität und einer globalen Umweltproblematik formuliert, die nicht unmittelbar sinnlich erfahrbar ist – eine Metaphorik, die sich der Hypostasierung wissenschaftlicher Rationalität verweigert und individuelle Selbstreflexivität herausfordert.

Petermans künstlerische Praxis kreist um die Themen Umweltverschmutzung, Überfluss, Konsum, aber auch um Probleme wie Obdachlosigkeit, Marginalität und soziale Segregation. Leitmotiv ist das Modell des transformatorischen Kreislaufs, das entscheidend durch eine sechsjährige Tätigkeit in einem Recyclingcenter angeregt wurde: »The experience of working within the industry, of getting a sense of materials in motion and the fluctuation of values and social patterns that intersect these materials, was richly informative to me as an artist.« (Peterman 1998: 187)

Die Vielschichtigkeit des Recyclingprozesses legte es Peterman nahe, den Kreislaufgedanken sowohl für künstlerische Installationen als auch für den Entwurf sozialer Institutionen zu adaptieren. So fertigt Peterman aus recycelten Materialien Möbelskulpturen, die der reduzierten Ästhetik der Minimal Art folgen. Seine Art der formalen Anspielung auf den Minimalismus erinnert an die rhetorische Technik der Retorsion: In der Aneignung ihrer Formensprache wird die Minimal Art einerseits oberflächlich und vordergründig bestätigt, andererseits wird ihre Affirmation industrieller Produktion antithetisch gewendet. Denn im Gegensatz zu minimalistischen Arbeiten negiert Peterman mit seinem Kreislaufmodell und seiner Materialsprache die Gesetze industrieller Produktion und Konsumtion in ihren destruktiven Effekten. Die Skulpturen verweisen in ihrer Phänomenalität auf den komplizierten Prozess der Wiederaufbereitung von Industrieabfällen und werden dadurch gleichsam zu Handlungsmetaphern (Kube Ventura 1996: 34). Darüber hinaus sind Petermans Möbelskulpturen im Unterschied zu typischen minimalistischen Werken für den sozialen Gebrauch bestimmt. Sie werden für Ausstellungskontexte, aber auch für die Nutzung an öffentlichen Orten produziert. Petermans »Running Table« beispielsweise – ein ca. 30 Meter langer Tisch mit Sitzbänken aus recyceltem Material – wurde 1997 auf einem der größten öffentlichen Plätze Chicagos aufgestellt und entwickelte sich dort bald zu einem belebten sozialen Treffpunkt.

Auch in der Schaffung kleinerer sozialer Einrichtungen manifestiert sich Petermans Kreislaufgedanke. Gemeinsam mit Joe Scanlan betrieb der Künstler ein Re-

staurant («Underfoodrestaurant»), das mit seinen aus recycelten Materialien gefertigten Möbelskulpturen ausgestattet war. Die einzige Währung für Mahlzeiten und Getränke stellten gesammelte Recyclingrohstoffe wie Blechdosen, Glasflaschen und Pappkartons dar. Das Restaurant befand sich auf dem Gelände eines nicht kommerziellen Recyclingcenters. Gemeinsam mit Petermans Atelier, einer Autowerkstatt, einer Tischlerei, einer Zeitungsredaktion und einer Organisation für Nachbarschaftshilfe war es Teil eines kooperativen Community-Projekts im Blackstone Building in Chicago. Außerdem initiierte Peterman auf dem Grundstück des Recyclingcenters eine Fahrradwerkstatt, welche er gemeinsam mit Jugendlichen betrieb, die sich teilweise aus dem angrenzenden schwarzen Ghetto rekrutierten. Peterman sieht in der Vielfältigkeit des Gemeinschaftsprojektes ein entscheidendes Prinzip der Ökologie verwirklicht, nämlich Diversität. »Within the recycling industry there are two basic metaphors or models that have been useful and influential to me. One of them is a basic principle of ecology, which is that stability comes from diversity.« (Peterman 1998: 188.) Zugleich hält Peterman dieses Prinzip für eine wichtige Voraussetzung der Offenheit alternativer sozialer Systeme, etwa wenn er von »a selfsustaining community, which allows for maximum openness« spricht (ebd.: 190).

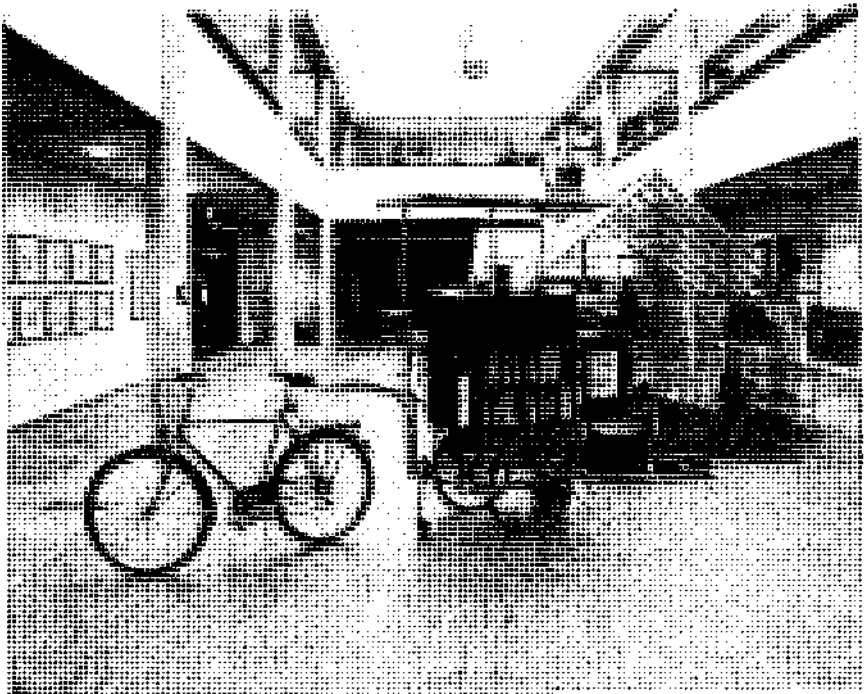
Mit seiner Orientierung an Offenheit und Heterogenität grenzt sich das von Peterman mitinitiierte Projekt ab von romantisierenden, homogenisierenden Gemeinschaftsentwürfen eines integrationistischen Kommunitarismus (vgl. Benhabib 1995: 87). Stattdessen korrespondiert es mit der Aufforderung der Kunstkritikerin Miwon Kwon, Gemeinschaft nicht als »bestehende gesellschaftliche Formation zu begreifen« und damit als »referenzielles Zeichen« essenziell festzuschreiben, sondern ein offenes, partizipatives Verständnis von Community als »Aufruf und Appell für eine kollektive Praxis« zu verfolgen (Kwon 1999: 214).

Allgemein lässt sich Petermans künstlerische Praxis in zwei künstlerischen Feldern verorten: Zum einen folgt sie Strategien der in den neunziger Jahren erstarkten »Kunst im öffentlichen Interesse«, zum anderen steht sie in der Tradition ökologiebeziehungsweise umweltbewusster Kunst. Innerhalb dieses hybriden künstlerischen Kontextes entzieht sich Petermans vielfältige Arbeitsweise eindeutigen Kategorisierungen und Festschreibungen. Seine künstlerische Diversität – sie umfasst skulpturale, ökologische, projekt- und prozessorientierte Strategien innerhalb und außerhalb des Galerienkontextes – ist vielmehr Ausdruck eines an Beweglichkeit orientierten künstlerischen Selbstverständnisses: »Die künstlerische Praxis, um die es hier geht, ist ein beweglicher Prozess, der eine sich verändernde Welt spiegelt. Entsprechend strebt diese Praxis nach Selbstveränderung durch Kooperation, sie schafft hybride Formen, verfolgt innovative Technologien und vermisst kulturelle Territorien neu.« (Peterman 2000)

Insofern ist Peterman eher an der Auslösung von dynamischen Prozessen als an ihrer Kontrolle interessiert. »When a project develops, I let it define its own direction, and I'm willing to let it move in different ways.« (Peterman 1998: 184) Dies zeigte sich auch im Projekt »Greenhouse«. So entwickelte sich »treibhaus.1« inner-

halb weniger Wochen zu einem Ort, an dem sich Jugendbanden aus dem an den Campus angrenzenden Migrantenwohngebiet regelmäßig trafen und gelegentlich ganze Nächte verbrachten. Anstatt die Installation, wie vielfach erwartet, zu vandalisieren, transformierten sie das Treibhaus in einen Ort des sozialen Austausches. Da ein solcher Gebrauch von »treibhaus.1« Petermans sozial-integrativem Ansatz und dem bedürfnisorientierten Grundgedanken der Nachhaltigen Entwicklung entsprach, wurde das Treibhaus bis zum Frühjahr 2000 den Jugendlichen überlassen.

Unterdessen konnte im Januar 2000 aufgrund einer Kooperationsbeziehung mit der Hamburger *Galerie für Landschaftskunst* ein weiteres Gewächshaus an einem hoch frequentierten Ort platziert werden. Die zweite Treibhausinstallation, »treibhaus.2: Falster/Video Greenhouse«, wurde im Inneren der Universität, im Foyer der Bibliothek, errichtet. Sie entstand in engem Zusammenhang mit dem kollaborativen, künstlerischen Projekt »Falster Versuchsgelände«. Dieses Gelände ist Teil eines Parks auf der dänischen Halbinsel Falster, in dem sich verschiedene KünstlerInnen mit aktuellen Diskursen um Landschaft und Natur auseinander setzen und in einer gemeinsamen Versuchsanordnung experimentell ausloten. Das Treibhaus, aber auch die Bänke und der Feuerkreis, die es umgaben, waren Elemente des Parks, bevor sie, durch Videomonitoring ergänzt, nomadisieren und als Installation in anderen künstlerischen Kontexten, wie etwa 1999 im Kasseler Kunstverein, ausgestellt wurden.



Indem »treibhaus.2: Falster Video/Greenhouse« materiell, visuell und diskursiv auf den Ort gemeinsamer künstlerischer Auseinandersetzung in Dänemark referiert, schuf Peterman (zusammen mit der *Galerie für Landschaftskunst*) ein komplexes Non-Site im Sinne von Smithson, dessen Bedeutung durch den jeweiligen Kontext in Relation zu seinem Herkunftsort immer wieder mit neuen Aspekten und Elementen erweitert werden kann (vgl. von Bismarck u. a. 2000: 142). In Lüneburg erfolgte eine Rekontextualisierung dieser Arbeit und eine explizite Verknüpfung mit dem Diskurs der Nachhaltigen Entwicklung. Die Installation fungierte als Rahmen für eine Gruppenausstellung, in der Videos und eine Computerinstallation gezeigt wurden, die sich verschiedenen Facetten dieses Diskurses widmeten: in konstruktiver Weise eine Arbeit der dänischen Gruppe Superflex, in der ein künstlerisch initiiertes Entwicklungsprojekt in Afrika vorgestellt wurde; in ironischer oder dekonstruktiver Form hingegen die Beiträge der *Galerie für Landschaftskunst* (Anna Gudjonsdottir, Till Krause, Florian Hüttner), von Nana Petzet und von Oliver Ressler. Der Wiener Künstler zeigte am Beispiel von Interviews mit »Umweltexperten« den verdeckten Rassismus der biopolitischen Argumentation in Zusammenhang mit dem Treibhauseffekt auf, deren Tendenz, auf die hohen Geburtenraten in den Ländern des Südens hinzuweisen.

Erweitert wurde das Spektrum künstlerischer Positionen durch den symbolpolitischen Ansatz des britischen Künstlers Nils Norman. Am Tag der Eröffnung von »treibhaus.2« fuhr Till Krause, ein Mitglied der *Galerie für Landschaftskunst*, Normans »The Gerrard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field Center and Weather Station Prototype« per Fahrrad rund 100 Kilometer von Hamburg nach Lüneburg. Bei dieser künstlerischen Arbeit handelt es sich um einen Fahrradanhänger mit kleinem Bücherschrank, solarzellenbetriebenem Kopierer und einer kleinen Wetterstation. Der fahrbare Schrank barg eine kleine Bibliothek mit Literatur zu experimentellen Formen des Gärtnerns, zu Urbanismus, Gentrification und alternativer Stadtplanung sowie zum Klimawandel. Norman hatte damit ein multifunktionales Vehikel konzipiert, das sich für den urbanen ökologischen Aktivismus zur wendig mobilen und ökologisch verträglichen Bereitstellung von Informationen eignet (vgl. Möntmann 2001). Da es auf Face-to-Face-Kommunikation und direkten Austausch angelegt ist, steht das skurrile Interventionsinstrument im Widerspruch zur sozial entleerten globalen medialen Vernetzung (vgl. Galtung 1997: 57). Überdies wird den möglichen NutzerInnen abverlangt, was in der sich stets beschleunigenden Netzwerkgesellschaft immer knapper wird – Zeit und Geduld. Die Speicherkapazität des Kopierers reicht nur für die Herstellung einer einzigen Kopie.

Im Mai 2000, als *treibhaus.2* und die Gruppenausstellung schließlich abgebaut wurden, entfernte die Projektgruppe auch die Baumstämme der Installation *Business Miles, 1992-1999* aus dem im öffentlichen Raum platzierten *treibhaus.1* und versetzte sie in einen anderen Kontext. Mit der Übergabe der Baumstämme von *Business Miles, 1992-1999* an den *Kunstverein Springhornhof* wurde Petermans

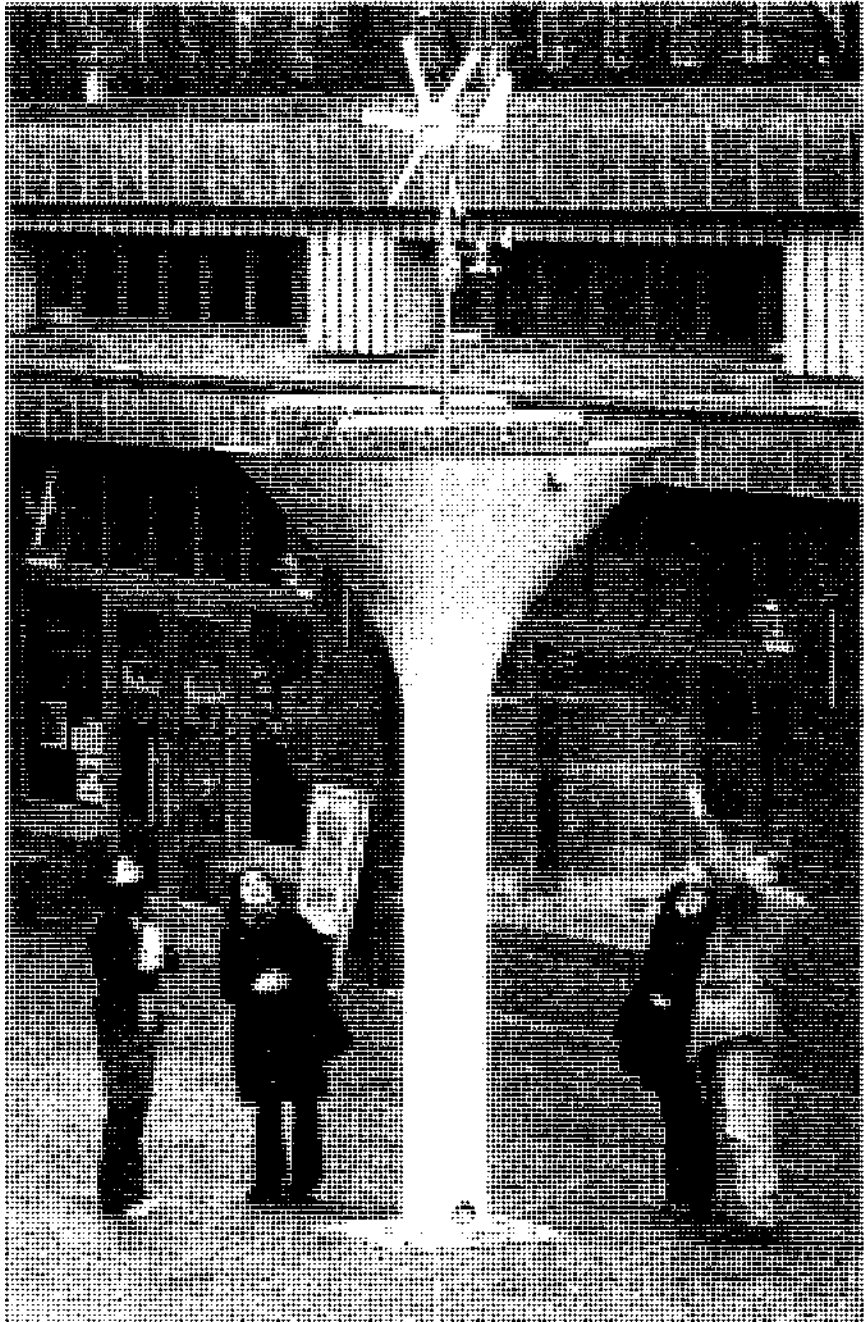
Arbeit in ein Landschaftskunstprogramm integriert. Nachdem die Stämme mehrere Stationen und Bedeutungstransformationen durchlaufen hatten – sie waren in Chicago Teil der Natur, wurden als Kunstobjekte im institutionellen Kontext der Kunstwelt ausgestellt (1996 in der *Feigen Gallery* in Chicago, 1998 in der *Kunsthalle Basel*), waren Teil einer Installation im öffentlichen Raum im Rahmen des universitären Nachhaltigkeitsprojekts –, wurden sie letztendlich in der Lüneburger Heide wieder der Natur zugeführt. Die physische Verlagerung der Baumstämme löste eine Verschiebung von Bedeutungen aus; Petermans künstlerische Arbeit bewegte sich durch Displacement in einem immateriellen Geflecht von Bezügen, Beziehungen und Diskursen.³ Konträr zum herkömmlichen Werkbegriff, der sich auf künstlerisch gestaltete, autonome Objekte mit anscheinend unveränderlichem, ewigem Wert bezieht, setzte Peterman seine Installation einem transformativen Prozess aus, der in seiner kreislaufartigen Bewegung Vergänglichkeit, Verfall und Entropie impliziert.

Die Transfers und Transformationen in Petermans Arbeit können allerdings eine ökologisch motivierte Kritik herausfordern, wird doch die mit »Business Miles, 1992–1999« intendierte Problematisierung von Mobilität durch den anfallenden Energieaufwand beim Transport der Stämme unterlaufen. Peterman begreift diesen Widerspruch jedoch als Anstoß für weitere Diskussionen, die sich mit einer global agierenden Art World – der weltweiten Mobilität von KünstlerInnen, KuratorInnen und HändlerInnen sowie der beschleunigten Zirkulation der künstlerischen Waren – auseinander setzen und auf diese Weise den Gedanken der Nachhaltigen Entwicklung auch auf die institutionellen Strukturen zeitgenössischer Kunstproduktion beziehen: »It is, of course, crazy to ship these trunks around the world when even more energy has to be consumed and more carbon released into the atmosphere, but this is meant as provocation to further discussion.« (Peterman 1999)

Entsprechend zu dem Displacement von *Business Miles, 1992–1999* wurde auch »treibhaus.1« Ortswechseln und Bedeutungstransformationen ausgesetzt. Es wanderte an andere Orte auf dem Universitätscampus und verwandelte sich nach Zwischennutzungen als Biotop und als umweltpädagogischer Ausstellungsraum in ein umweltwissenschaftliches Labor. Eine Projektgruppe aus dem Bereich der Umweltchemie nutzte das künstlerisch aufgeladene Objekt nun für die Demonstration eigener Experimente im Bereich der Einsparung und alternativen Nutzung von Energie.

Bezog sich Peterman mit *Business Miles, 1992–1999* auf einen Aspekt der Genese des Treibhauseffekts, so griff Fabrice Hybert den Diskurs um die Bewältigung der Umweltproblematik auf. Hybert stellte mit *po f pylone 83* eine Skulptur für den Campus bereit, ein Miniaturkraftwerk, das in seiner Form sowohl an die Wasserbehälter im französischen Süden als auch an die in Norddeutschland verbreiteten Windkrafträder erinnert. Es stützt sich auf die Transformation regenerativer Energien – auf Wind, Sonne und Wasser –, um Licht für öffentliche Orte zu erzeugen.

3 Gerade in den neunziger Jahren haben kontextuell orientierte KünstlerInnen wie Renée Green, Mark Dion oder Tom Burr Displacement zu einer erkenntnisorientierten Arbeitsweise erweitert, welche die »Möglichkeitbedingung von Bedeutung« in Bezug zu sozialen, ökonomischen und kulturellen Diskursen thematisiert (vgl. Brohl 2001: 166).



Anlässlich der öffentlichen Übergabe der Skulptur interpretierte der Kunstkritiker Robert Fleck (2001) Hyberts »pof pylone 83« als »poetische Maschine«, in der die gesamte Utopie der »dezentralen Technikidee« zusammengefasst sei. Zugleich rekurriert diese Skulptur mit der Funktion einer Laterne auf die Utopie einer Verbindung von Kunst und Technik, wie sie erstmals im Bauhaus angestrebt wurde. Eine Utopie, die Hybert jedoch ironisiert, denn das miniaturisierte Kraftwerk erzeugt nur schwaches und manchmal überhaupt kein Licht. Der Anspruch auf reale Effekte durch Kunst wird bei Hybert ebenso relativiert wie der technologische Optimismus, der sich vor allem im Diskurs der »ökologischen Modernisierung« manifestiert. Hyberts Laterne macht bewusst, dass Lösungsentwürfe für aktuelle Umweltproblematiken über technologische Innovation und technokratische Szenarien hinausgehen müssen.

Mit den verschiedenen Orten, Teilprojekten und diskursiven Bezügen bot »Greenhouse« Raum für Überlappungen und Vernetzungen. In Form von konzeptuellen Ansätzen, symbolischen Problematisierungen und konstruktiven Entwürfen, aber auch von ironischen und dekonstruktiven Kommentaren konnten Aspekte des Diskurses der Nachhaltigen Entwicklung künstlerisch aufgegriffen und mit dem Ort Universität in Bezug gesetzt werden – einem Ort, an dem idealerweise »nichts außer Frage steht« (Derrida 2001). Die nomadischen Treibhäuser bewegten sich auf heterogenem Terrain – sie wurden zum Topos von Reflexionsprozessen, von interdisziplinärem und sozialem Austausch und kognitiven Grenzverschiebungen.

Epilog: Die Grenzen der Diskurse

Das Projekt »Greenhouse« wurde von Anfang an diskursiv von interdisziplinären Seminaren, künstlerischen Werkpräsentationen (Nils Norman, Olaf Nicolai u. a.) und Vorträgen begleitet. Einen Höhepunkt der reflexiven Rahmung des Projekts stellte das im Januar 2000 abgehaltene internationale Symposium »art, ecology and sustainable development« dar. Es verfolgte unter anderem das Ziel, zu prüfen, welche Verbindungen zwischen den Diskursen der Nachhaltigen Entwicklung und den Diskursen im Kunstfeld denkbar sind. Als Vertreter des Diskurses der Nachhaltigen Entwicklung wurde Alain Lipietz eingeladen, ein ursprünglich aus der Schule von Louis Althusser hervorgegangener Hauptrepräsentant der französischen regulations-theoretischen Ökonomie wie auch der Grünen in Frankreich. Aus dem Feld der zeitgenössischen Kunst waren bekannte Kuratoren (Hans Ulrich Obrist und vom Team der *documenta 11* Carlos Basualdo) und KritikerInnen der jüngeren Generation präsent (Astrid Wege, Arianne Müller, Yvonne Volkart, Hans Christian Dany, Jan Verwoert, Stefan Römer), die in Zeitschriften wie *Texte zur Kunst*, *springerin* oder *starship* publizieren. Ungeachtet der rhetorischen Brillanz des Auftritts von Lipietz war das Ergebnis des Austausches eher ernüchternd. Lipietz' Kunstbegriff wurde von den VertreterInnen des Kunstfeldes als obsolet empfunden. Die an die hoch reflexive poststrukturalistische Theoriebildung gewöhnten KritikerInnen inte-

ressierten sich kaum ernsthaft für den in seiner Theorieform konventionellen Nachhaltigkeitsdiskurs. Die volle Differenz der »zwei Kulturen« (Snow 1964) beziehungsweise von realistischen und konstruktivistischen Epistemologien (vgl. Wuggenig 2001) liegt zwischen diesen Welten. Ohne Zweifel bestehen heute Möglichkeiten, mit einzelnen KünstlerInnen interessante Projekte durchzuführen, die in der einen oder anderen Weise, konstruktiv oder dekonstruktiv, an den Diskurs der Nachhaltigen Entwicklung anknüpfen. Tragfähige Brücken, die zwischen Nachhaltigkeitsdiskursen und den Diskursen des avancierten zeitgenössischen Kunstfeldes vermitteln könnten, müssen hingegen erst noch gefunden werden.

Literatur:

- Benhabib, Seyla (1995): *Selbst im Kontext*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bianchi, Paolo (Hrsg.) (1999 a): »Künstler als Gärtner«, in: *Kunstforum International*, Band 145
- Bianchi, Paolo (Hrsg.) (1999 b): »Das Gartenarchiv«, in: *Kunstforum International*, Band 146
- Bismarck, B. von/Stoller, D./Wuggenig, Ulf (2000): »Kunst, Ökologie und Nachhaltige Entwicklung«, in: Michelsen, Gerd (Hrsg.): *Sustainable University*, Frankfurt am Main: VAS, S. 117-153
- Brohl, Christiane (2001): *Displacement als kunstpädagogische Strategie*, Lüneburg (Diss. phil., Universität Lüneburg FB I)
- BUND/Misereor (Hrsg.) (1997): *Zukunftsfähiges Deutschland*, Basel; Berlin: Birkhäuser
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Clegg/Guttmann (1995): *Breaking Down the Boundaries to Life. Avantgarde Practice and Democratic Theory*, Wien: Schriftenreihe des AKKU
- Corrin, L. G./Kwon, M./Bryson, N. (1997): *Mark Dion*, London: Phaidon
- Danto, Arthur (1984): *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Davis, St. (1991): *Definitions of Art*, Ithaca/London: Cornell University Press
- Denes, A. (1998): »Tree Mountain – A Living Time Capsule – 10 000 Trees, 10 000 People, 400 Years«, in: Kastner, J. (Hrsg.): *Land and Environmental Art*, London: Phaidon, S. 161, 262
- Derrida, Jacques (2001): *Die unbedingte Universität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Draxler, H./Fraser, A. (1996): »Services: Ein Vorschlag für eine Ausstellung und ein Diskussionsthema«, in: Bismarck, B. von/Stoller, D./Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Games, Fights, Collaborations*, Ostfildern: Cantz, S. 72-73
- Fleck, R. (2001): »Fabrice Hybert. »pof83[pylone]«.«, in: Altner, G./Michelsen, G. (Hrsg.): *Ethik und Nachhaltigkeit*, Frankfurt am Main: VAS, S. 284-289
- Foster, H. (1996): *The return of the real*, Cambridge/London: MIT Press
- Foucault, Michel (1984): *The Foucault Reader* (hrsg. von Rabinow, P.), New York: Pantheon.

- Fraser, A. (1996): »Services: Eine Arbeitsgruppen-Ausstellung«, in: Bismarck, B. von/Stolter, D./Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Games, Fights, Collaborations*, Ostfildern: Cantz, S. 94-97
- Galtung, Johan (1997): *Der Preis der Modernisierung*, Wien: Promedia
- Hajer, M. A. (1997): »Ökologische Modernisierung als Sprachspiel«, in: *Soziale Welt*, S. 107-131
- Harrison, Helen Mayer/Harrison, Newton (1999): *Grüne Landschaften*, Frankfurt am Main/New York: Campus
- Kastner, J. (Hrsg.) (1998): *Land and Environmental Art*, London: Phaidon
- Krebs, A. (1997): »Naturethik im Überblick«, in: dies. (Hrsg.): *Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen tier- und ökoethischen Diskussion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 337-379
- Kube Ventura, H. (1996): »Kontextualität – Mieter, Hausbesetzer und Immobilienspekulanten. Zum Systembegriff kontextualistischer Strategien«, in: Balkenhol, B./Kube Ventura, H. (Hrsg.): *Surfing Systems: Die Gunst der 90er – Positionen zeitgenössischer Art*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, S. 33-47
- Kurt, Hildegard/Wehrspau, Michael (2001): »Kultur: Der verdrängte Schwerpunkt des Nachhaltigkeits-Leitbildes«, in: *GAI A*, Heft 1, S. 16-25
- Kwon, M. (1999): »Ortungen und Entortungen der Community«, in: Meyer, Ch./Poledna, M. (Hrsg.): *Sharawadgi*, Köln: Walther König, S. 199-221
- Lipietz, Alain (1997 a): »Nachhaltige Entwicklung. Geschichte und Herausforderungen«, in: *Das Buch zur Documenta X = politics-poetics*, Ostfildern: Cantz, S. 670-687
- Lipietz, Alain (1997 b): »The post-Fordist world: labour relations, international hierarchy and global ecology«, in: *Review of International Political Economy*, S. 1-41
- Lipietz, Alain (1998): *Working for World Ecological Sustainability. Towards a »New Great Transformation«* (Vgl. Homepage Lipietz: <http://perso.club-internet.fr/lipietz/Index.htm>)
- Lipietz, Alain (2000): *Die große Transformation des 21. Jahrhunderts. Ein Entwurf der politischen Ökologie*, Münster: Westfälisches Dampfboot
- Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, in Kooperation mit der Aachener Stiftung Kathy Beys (Hrsg.) (1999): *Natural Reality: Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*, Stuttgart: Daco
- Möntmann, N. (2001): »Nachhaltige Kunst? Dan Peterman: »Business Miles, 1992-2000««, in: *Campus Courier*, Nr. 5, S. 5 (Universität Lüneburg)
- Norman, N. (1998): »Proposal 10«, in: Poledna, M. (Hrsg.): *The Making of ...*, Wien: Generali Foundation, S. 127-141
- Owens, C. (1992): »Earthworks«, in: ders.: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press. S. 40-51
- Peterman (1998): »Scene III« (Interview), in: Deliss, C. (Hrsg.): *Tempolabor. A Libertine Laboratory?*, Basel: Schwabe, S. 184-193
- Peterman, Dan (1999): *Brief an die Projektgruppe »Greenhouse«*, Chicago (Ms.)
- Peterman, Dan (2000): *Excerpts from the Universal Lab (plan b)*, Chicago (Ms.)
- Rabinow, P. (Hrsg.) (1984): *The Foucault Reader*, New York: Pantheon
- Raunig, Gerald (2002): »Spacing the lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe«, in: Rollig, S./Sturm, E. (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien: Turia + Kant, S. 118-126

- Schäfer, L. (1997): »Zur Geschichte des Naturbegriffs«, in: Baumüller, B. (Hrsg.): *Inszenierte Natur: Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, S. 7-18
- Smithson, Robert (2001): »Ohne Titel«, in: Schmidt, E.,/Vöckler, K. (Hrsg.): *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln: Walther König, S. 175
- Snow, C. P. (1964): *The two cultures: and a second look*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Wagner, Bernd (2001): »Ökologische Nachhaltigkeit und Entwicklungszusammenarbeit«, in: Jerman, Tina (Hrsg.): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56), S. 43-55
- Wallis, B. (1998): »Survey«, in: Kastner, J. (Hrsg.): *Land and Environmental Art*, London: Phaidon, S. 18-43
- Weibel, Peter (Hrsg.) (1994): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Köln: DuMont
- Williams, Raymond (1966): *Culture and Society 1780-1950*, London: Penguin
- Wuggenig, Ulf (1995): »Rivalität, Konflikt und Freiheit. Ein Vergleich von Pierre Bourdieus Feldtheorie und Arthur C. Dantos Philosophie (der Geschichte) der Kunst«, in: *Texte zur Kunst*, S. 87-107
- Wuggenig, Ulf (2001): »Nachhaltige Entwicklung, Ethik und zeitgenössische Kunst«, in: Altner, G./Michelsen, G. (Hrsg.): *Ethik und Nachhaltigkeit*, Frankfurt am Main: VAS, S. 240-264

STUDIO FOR CREATIVE INQUIRY (Studio für kreative Recherche, USA)

Adresse: STUDIO for Creative Inquiry
Carnegie Mellon University
USA-Pittsburgh, PA 15213-3890
Fon +1 412 268 3454;
Fax +1 312 268 2829
E-Mail ndh@andrew.cmu.edu
<http://3r2n.cfa.cmu.edu/>

AnsprechpartnerInnen: Timothy Collins, Projektleiter
Reiko Goto, Pädagogische Leiterin

Träger: Carnegie Mellon University, USA

Wer tritt ein für Werte wie sauberes Wasser, ökologisch intakte Flussufer, freien Zugang zu frei fließenden Flüssen und Bächen? Auf welche Weisen und inwieweit können Künstler auf die politisch-ökonomischen Strukturen einwirken, von denen urbane Ökosysteme geprägt und definiert werden? Fragen dieser Art haben den Künstler Timothy Collins und die Künstlerin Reiko Goto veranlasst, an der *Carnegie Mellon University* in Pittsburgh, Pennsylvania, das *STUDIO for Creative Inquiry* einzurichten. In Anlehnung an die von Joseph Beuys entwickelte Idee der Sozialen Skulptur (vgl. *Social Sculpture Research Unit*) sehen Collins und Goto ihre Aufgabe als Künstler darin, auf der Grundlage interdisziplinärer Teamarbeit und bürgerschaftlicher Partizipation Projekte zu initiieren, die in zukunftsfähigen Neugestaltungen lebensweltlicher Realitäten münden. In breit angelegten Kooperationen mit WissenschaftlerInnen, IngenieurInnen, ÖkologInnen, HistorikerInnen sowie Stadt- und LandschaftsplanerInnen, mit anderen Universitäten, NROs, kommunalen Verwaltungen und Regulierungsbehörden entwickeln Collins und Goto Strategien für die Reaktivierung industriell devastierter Areale.

Das erste Projekt dieser Art, *Nine Mile Run*, nach einem Fluss in der einstigen Stahlstadt Pittsburgh benannt und auf drei Jahre angelegt, hatte die ökologische Wiederbelebung einer weitläufigen städtischen Industriebrache und deren Eingliederung in einen angrenzenden Stadtwald zum Ziel. Neben der intensiven Zusammenarbeit mit Fachleuten war es vor allem die Inszenierung eines kontinuierlichen öffentlichen Diskurses mit Workshops und Gesprächsrunden zur Sensibilisierung der BürgerInnen für ihren eigenen Lebensraum, was dem Projekt zum Erfolg verhalf.

Gegenwärtig arbeitet das *STUDIO* an einem zweiten, auf fünf Jahre angelegten Projekt: *3 Rivers – 2nd Nature (3R2N)* widmet sich den drei Flüssen und Bächen des Allegheny County nahe Pittsburgh. Auch hier soll aus einem prozesshaften Ineinander von Wissenschaft, Ästhetik und gesellschaftlicher Teilhabe erkennbar werden, dass die ökologische Krise letztendlich eine Chance darstellt, jenseits der Industriemoderne zu einem neuen Kulturverständnis zu gelangen, das Mensch und Natur als Teile eines beide umfassenden Lebensganzen begreift. Die Website des *STUDIO* enthält interessante Links zu weiteren für die Thematik relevanten Akteuren im englischsprachigen Raum.

ART IN THE PUBLIC INTEREST/API (Informationsdienst für Kunst im öffentlichen Interesse, USA)

Adresse: Art in the Public Interest
P.O. Box 68
USA-Saxapahaw, NC 27340
Fon +1 336 376 8404; Fax +1 336 376 3228
E-Mail info@apionline.org
www.apionline.org

AnsprechpartnerIn: Linda Frye Burnham, Autorin
Steven Durland, bildender Künstler

1995 in North Carolina von Linda Frye Burnham und Steven Durland als gemeinnütziger Verein gegründet, ist *API* ein umfassender Informationsdienst für KünstlerInnen und Organisationen, die auf dem Feld kritisch gesellschaftsorientierter Kunstpraktiken arbeiten. In ihren Namen »Art in the Public Interest« übernahm die Organisation den Titel des 1989 erschienenen und für die Theorie einer Kunst im öffentlichen Interesse bahnbrechenden Buches der amerikanischen Kritikerin Arlene Raven.

API agiert innerhalb eines sich international verbreiternden Spektrums zeitgenössischer Kunst, das sich nicht allein auf ästhetische Qualität verpflichtet, sondern darüber hinaus in der Sensibilität für ethische oder soziale Belange einen integralen Bestandteil wahrhaft zeitgemäßer Kunstpraktiken sieht. *API* unterstützt KünstlerInnen und Organisationen, die sich bewusst an bestimmte – lokale, mediale, ideelle oder traditionelle – Teilöffentlichkeiten wenden, um mit den Mitteln der Kunst in konstruktiver Weise mit diesen zu interagieren. Kunst wird hier nicht als abgetrennter Sonderbereich gesehen, sondern als Agens innerhalb der Gesamtgesellschaft, die aus dem gegenseitigen Austausch zwischen dem Gestaltungswissen der KünstlerInnen und den Humanressourcen der jeweils angesprochenen Teilöffentlichkeiten Integrität und kulturelle Identität bezieht. Neben der Vernetzung von KünstlerInnen und Organisationen, die im Spektrum einer solchen kritisch gesellschaftsorientierten Kunst tätig sind, informiert *API* die breitere Öffentlichkeit über die Entwicklungen in diesem Feld. Zu den Instrumenten, mit denen *API* arbeitet, gehören:

- das »Community Arts Network« (CAN), ein Online-Informationsdienst für Akteure aus der künstlerischen Praxis sowie für Forschungsaktivitäten und den theoretischen Diskurs in diesem Spektrum zeitgenössischer Kunst;
- die *APInews*, ein monatlich erscheinender Newsletter zu den jeweils neuesten Entwicklungen. Die aktuellen und die früheren Ausgaben sind auf der CAN-Website zugänglich. Der Newsletter kann auch per E-Mail bezogen werden;
- das »Community Arts Training Directory«, eine Online-Datenbank von KünstlerInnen und Organisationen, die Aus- und Fortbildungen auf dem Gebiet der »Kunst im öffentlichen Interesse« anbieten.

Literatur:

Raven, Arlene (Hrsg.) (1989): *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press

Anu Liivak

»Die Rückkehr des Raumes«

Eine nachhaltige Skulptur von George Steinmann

Die Idee, ein Projekt zu realisieren, in dessen Verlauf die Kunsthalle Tallinn renoviert würde, kam George Steinmann bei seinem ersten 24-stündigen Aufenthalt in Tallinn im Herbst 1992. Heute¹ ist diese utopische Idee Wirklichkeit geworden. Als Ergebnis estnisch-schweizerischer Zusammenarbeit wurden im Verlauf eines halben Jahres die Fassade dieses schönen funktionalistischen Gebäudes sowie die Ausstellungsräume restauriert. Das Projekt *Die Rückkehr des Raumes* trifft jedoch noch eine bedeutend umfassendere und vielschichtigere Aussage in Raum und Zeit.

Die lichte, menschliche Architektur von Anton Soans und Edgar Johan Kuusik wurde wieder hergestellt und kann ihre Ausstrahlung wieder voll entfalten. Im Geist der dreißiger Jahre erbaut und mit der Technologie und den besten Materialien der Neunziger restauriert, ist das Gebäude greifbarer Ausdruck der Aura einer geistigen Skulptur, die im Laufe der Arbeit an der von George Steinmann initiierten *Rückkehr des Raumes* entstand und auf der Achse Bern – Helsinki – Tallinn gestützt wurde.

Im Verlauf von zwei Jahren schuf Steinmann Schritt für Schritt ein kommunikatives Netz, vorerst durch informative Kontakte und das Einbringen von Ideen, dann durch Reaktionen und Lösungen, die im Verlauf langer Gespräche und Debatten erarbeitet wurden. Dieses Netzwerk kann als Musterfraktal betrachtet werden, das George Steinmann seinem eigenen Paradigma einer »Annäherung an ein System einer Ethik für die Zukunft« anpassen und auf dieses hin ausrichten konnte.

Als Antwort auf das gegenwärtige internationale Interesse an virtueller Realität bietet Steinmann ein Netz kommunikativer Beziehungen an, die eingesetzt werden, um Ergebnisse von dauerhafter sozialer Relevanz herbeizuführen, und nicht als Evaluation per se, sondern als Kommunikationsprozess funktionieren. Steinmanns kreatives Credo hängt ebenso eng mit den vorangehenden Erfahrungen der Avantgarde zusammen wie die Idee der virtuellen Realität. Sein Werk ist nachhaltig beeinflusst von Erkenntnistheorie, das heißt dem Wissen um Prozesse des Erkennens, Denkens und Entscheidens. Steinmann hinterfragt die extreme Entwicklung der Kunst um

1 Dieser Text wurde in leicht veränderter Form bereits publiziert in: George Steinmann, Kunsthalle Tallinn 1995. Anu Liivak ist die Kuratorin der Kunsthalle Tallinn; vgl. auch das Interview mit George Steinmann in diesem Band. (Anm. d. Hrsg.)

der Kunst willen; als Alternative bietet er eine synthetische Zukunftsvision, welche die Erfahrungen der Avantgarde in sich birgt.

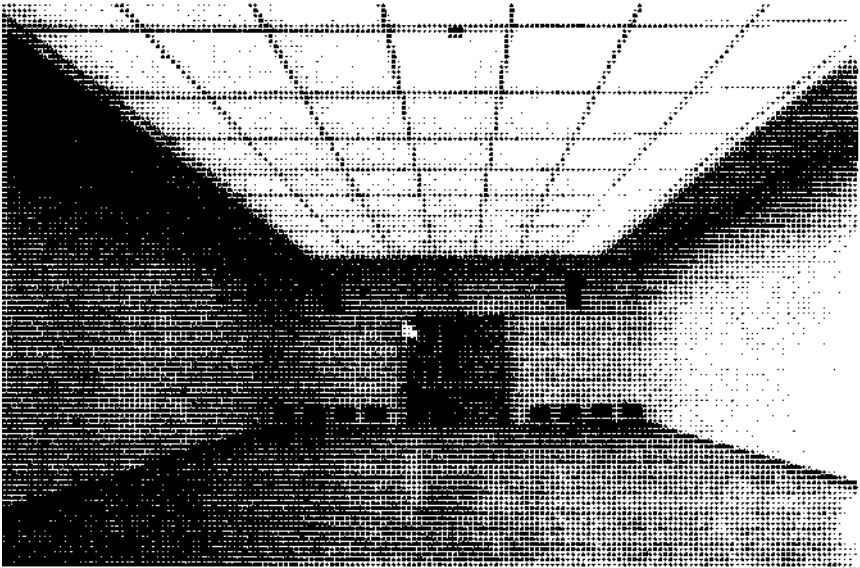
Heute, an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, glaubt Steinmann fest daran, dass das ethische Vakuum, das durch die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Religion in unserer Gesellschaft entstanden ist, gefüllt werden kann. Er glaubt an die Möglichkeit, die ziellose Fragmentierung der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts durch eine Ethik und Kreativität ersetzen zu können, die das Universum ganzheitlich begreift. Sein Werk ist von Prinzipien der Zen-Philosophie beeinflusst. Eines seiner Ziele ist die Verschmelzung intuitiver Wahrnehmung und wissenschaftlicher Erkenntnis.



In Steinmanns Schaffen der letzten Jahre stehen an wichtiger Stelle das Umweltbewusstsein und die Frage, wie die Widersprüche zwischen Menschheit, Intellekt und Natur mit kreativen Mitteln überwunden werden können. Seit langer Zeit malt er, ausgehend vom abstrakten Minimalismus, monochrome Gemälde mit Mineralien, die sorgfältig aus Mineralwasser extrahiert werden. In Holland (Lokaal 01, Breda, *The Beginners Mind*, 1994) malte er 14 Tage lang direkt auf die Wände. Sein Material: Wasser aus dem Hahn und aus zwei lokalen Flüssen. Die drei Gemälde waren nur so lange sichtbar, wie sie noch nass waren. Danach blieben an den Wänden nur noch die Formeln der Chemikalien zurück, die sich im Wasser befunden hatten und auf genauen Analysen beruhten. In Winnipeg (Kanada) initiierte George Stein-

mann zusammen mit einem Biologieprofessor eine Expedition zum Studium der symbiotischen Strukturen von Flechten. Die Forschungsergebnisse waren Ausgangsmaterial für eine Installation in der *Winnipeg Art Gallery (Deep Reserve, 1993)*.

George Steinmann initiierte *Die Rückkehr des Raumes*. Er realisierte ein Konzept, dessen Ziel es war, eindrucksvolle, aber baufällige Räume zu restaurieren, wobei heutige Anforderungen an einen Ausstellungsort ebenso berücksichtigt wurden wie die Entwicklungen der Kunst in den letzten Jahrzehnten.



Ein zentraler Aspekt seines gesamten Werkes ist Steinmanns intuitive Sensibilität für Raum und Umwelt. Aufgrund dieser Annäherungsweise sind für die Innenrenovierung der Kunsthalle hauptsächlich umweltfreundliche Materialien und energiesparende Konstruktionen verwendet worden. Die ursprüngliche Architektur blieb so weit als möglich erhalten. Der Künstler Steinmann, der Innenarchitekt Rein Laur, die Architekturhistorikerin Lii vi Künnapu und ich einigten uns darauf, so viele authentische Details als möglich zu restaurieren, zum Beispiel die Kleiderhaken der Garderobe, die massive Bank im Obergeschoss und die Simse mit den ursprünglichen dekorativen Leisten (die Konstruktion der Fensterfassade ausgenommen). Wenn über Details zu entscheiden war, die entweder nicht restauriert werden konnten oder verschwunden waren (die Fassadenfenster, die Beleuchtung), suchten wir nach der besten technischen Lösung für heutige Ausstellungsräume. Mit einem Wort: Wir berücksichtigten die Vergangenheit und richteten uns auf die Zukunft aus.

Gleichermaßen zukunftsorientiert ist das Netz der Beziehungen, das im Verlaufe der Vorbereitungen und der Ausführung des Projektes entstand. Nur wenn zwischenmenschliche Beziehungen entstehen, können bestehende Verständigungsparadigmen verändert, die Anstrengungen unterschiedlichster Institutionen und Persönlichkeiten miteinander verbunden, die Weltsicht von BeamtInnen und KünstlerInnen einander angenähert und ihr gegenseitiges Verständnis verbessert werden.

Gleichzeitig wird positive Energie kreiert, wenn ein reiches Land einem Land an der »Peripherie« Europas wirtschaftlich hilft und mittels bedeutsamer internationaler Zusammenarbeit ein wesentliches, von Inspiration durchdrungenes Resultat erreicht wird.

Wenn wir mit dem Prozess Die Rückkehr des Raumes in seiner ganzen Widersprüchlichkeit als einem Musterfraktal des Chaos umgehen, das seine Struktur und Eigenschaften behält, auch wenn wir es vergrößern, können wir zu einer interessanten universellen chaotischen Infrastruktur gelangen, die zwar auf ungewöhnlichen Wegen wirkt, jedoch auf schmalem Grat zu positiven Ergebnissen führt.

Daten zum Werk:

Autor, Projektleiter: George Steinmann, Künstler, Bern

Kuratorin: Anu Liivak, Kunsthalle Tallinn

Architektur: Rein Laur, Innenarchitekt, Tallinn

Architekturhistorische Beratung: Liivi Künnapu, Architekturhistorikerin, Tallinn

Bauunternehmer: Deena AG, Tallinn, und Subunternehmen

Das Werk wurde realisiert mit Unterstützung des »Büros für die Zusammenarbeit mit Osteuropa« im *Eidgenössischen Departement für Auswärtige Angelegenheiten EDA*, des *Bundesamtes für Außenwirtschaft BAWI*, Sektion »Finanzhilfe für Mittel- und Osteuropa«, sowie mit Beratung des Bundesamtes für Kultur.

In Estland war der Projektpartner die *Kunsthalle Tallinn*; sie gehört dem estnischen Künstlerverband.

Das Projekt wurde finanziell und organisatorisch unterstützt durch die Regierung der Republik Estland, das *Ministerium für Kultur und Erziehung* der Republik Estland, das Finanzministerium der Republik Estland, die Stadtverwaltung Tallinn, die *Open Estonian Foundation*, die *Estnische Kulturstiftung*, die *Estnische Nationale Kulturstiftung*, die *Estnische Künstlervereinigung*, die *Estnische Stiftung für Kunst* und das *Soros Center für zeitgenössische Kunst* in Estland.

Folgende KünstlerInnen haben ein Werk zur Unterstützung der Renovation gestiftet: Annibel Cunoldi, Helle Gans, Jarona Ilo, Tiit Janson, Kristiina Kaasik, Anu Kalm, Mati Karmin, Eve Kask, Jüri Kask, Tonis Laanemaa, Leonhard Lapin, Lilian Linnaks, Berta Mäger, Kadri Mälk, Jüri Ojaver, Tiiu Pallo-Vaik, Illimar Paul, Liina Siib, Vive Tolli, Andres Tolts, Voldemar Väli, Urmas Viik, Aili Vint, Maara Vint, Mare Vint.

Projektdaten:

Idee: 30. September 1992. Renovation: 1994-1995

Einweihung der neu restaurierten Kunsthalle: 15. Februar 1995

Gesamtkosten der Renovation: SFr. 455 000

Davon finanziert durch die Schweiz: SFr. 415 000

Literatur:

Kurt, Hildegard (2001): »Die Rückkehr des Raumes. Wie kann Kunst zu einer Kultur der Nachhaltigkeit beitragen?«, in: *Zukünfte*, Heft 35 (Frühjahr 2001), S. 83

Liivak, Anu (2000): »Der Ort als Performance«, in: *Kunstforum International*, Band 152 (Okt.-Dez. 2000), S. 182-187

Steinmann, George/Kunsthalle Tallinn (Hrsg.) (1995): *Ruumi naasmine – Die Rückkehr des Raumes*. Ausstellungskatalog, herausgegeben anlässlich der Ausstellung von George Steinmann in der Kunsthalle Tallinn vom 15.2. bis 5.3.1995, ISBN 3-9520809-0-X

Was ist ein gutes Leben?

Technokratie der Nachhaltigkeitsdebatte

Hildegard Kurt: *Seit einiger Zeit ist viel von einem »kulturellen Defizit« der Nachhaltigkeitsdebatte die Rede: Nachhaltigkeit werde bislang zu wenig als eine kulturschöpferische Herausforderung verstanden, diskutiert und angegangen. Würden Sie diese Diagnose bestätigen?*

Jochen Flasbarth¹: Unbedingt. Die Frage Nachhaltigkeit und Kultur kann man meines Erachtens aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln sehen. Einmal geht es im Sinne einer Kultur der Nachhaltigkeit darum, auf welchem kulturellen Nährboden Nachhaltigkeit überhaupt wachsen kann, welches die intellektuellen Grundlagen, welches die Überzeugungen hinter dem Leitbild sind. Die andere Sichtweise ist – vielleicht – oberflächlicher, nämlich: Was können Kulturschaffende in Zusammenhang mit Nachhaltigkeit bewegen? Wie können sie den Prozess begleiten? Das hat eher etwas Instrumentelles, während Ersteres grundlegend nach den Wurzeln der Nachhaltigkeit fragt. Und um mit dem Ersten anzufangen: Ich glaube, dass es da ein großes Defizit gibt. Die bisherige Nachhaltigkeitsdebatte ist im Wesentlichen eine technokratische. Sie versucht zu klären, wie beispielsweise die Energieintensität der Volkswirtschaften gesenkt werden kann. Sie fragt, wie wir durch kluge technische Prozesse, durch kluge Ingenieurleistungen dafür sorgen können, bestimmte Güter und Dienstleistungen mit weniger Energieeinsatz zu produzieren. Oder man geht nachhaltige Haushaltsführung – auch Finanzfragen gehören ja zur Nachhaltigkeit – mit dem Ansatz an: Wie können wir die Finanzen so organisieren, dass wir ein bestimmtes gesellschaftliches Ziel erreichen? Was wir bei beidem, sowohl in der ökonomischen als auch in der ökologischen Nachhaltigkeit, nicht betrachten, ist die Frage: Wie wollen wir eigentlich in Zukunft leben? Also die viel grundlegendere Frage nach dem guten Leben statt nach der Realisierung bestimmter technischer Möglichkeiten. Im Rahmen der Nachhaltigkeitsdebatte folge ich in Abwandlung der kantschen Maxime dem Leitspruch: Lebe so, dass dein Leben auf alle Menschen dieser Welt übertragen werden könnte. Das ist ganz entschieden eine Wertsetzung, die viel mit Gerechtigkeit zu tun hat, mit der Frage von Chancengleichheit, mit dem Zugang zu den Möglichkeiten, die diese Welt den Menschen bereitstellt. Ein solches Herangehen unterscheidet sich grundlegend von dem Ansatz: Wie kann ich einen bestimmten Lebensstandard, den ich für richtig halte, möglichst optimal realisieren?

¹ Jochen Flasbarth, Diplom-Volkswirt, ist Präsident des *Naturschutzbundes Deutschland* (www.nabu.de) und Mitglied des *Rates für Nachhaltige Entwicklung*.

Welches Verständnis von Kultur halten Sie für geeignet, um die Nachhaltigkeitsdebatte weiter voranzubringen? Denn wir haben ja verschiedene Kulturbegriffe, zu denen nach wie vor auch das eher enge Kulturverständnis zählt, das Kultur im Wesentlichen auf die schönen Künste und die humanistische Bildung einschränkt. Würden Sie sagen, dass auch unser Verständnis von Kultur sich entwickeln müsste, damit wir zu einer Kultur der Nachhaltigkeit gelangen?

Für mein Empfinden muss der Kulturbegriff so angelegt sein, dass er das gesamte Wertesystem, das sich eine Gesellschaft gibt, zur Grundlage hat. Welches sind die Werte und Normen, mit denen wir unser Leben als Einzelne und in der Gemeinschaft organisieren? Dass man sich nicht gegenseitig totschießt, stellt in meinen Augen eine mindestens ebenso bedeutsame Kulturleistung dar wie ein Meisterwerk der Kunst.

Der Nachhaltigkeitsrat hat der Bundesregierung empfohlen, ein Kapitel »Kultur der Nachhaltigkeit entwickeln« in die nationale Nachhaltigkeitsstrategie aufzunehmen. Was wären Merkmale einer Kultur der Nachhaltigkeit?

Ein solches Kapitel sollte an erster Stelle die Frage behandeln: Wie stellt sich diese Gesellschaft eigentlich das gute Leben vor? Diese Frage muss beantwortet werden. Doch wohlgermerkt nicht so, wie es leider oft missverstanden wird, dass nämlich der Staat den Individuen sagt, wie das gute Leben aussieht oder auszusehen hat. Stattdessen gilt es, das Thema zu diskutieren und zu problematisieren. Um es ganz profan zu verdeutlichen: Bedeutet gutes Leben, so häufig und so schnell wie möglich an unterschiedlichen Orten zu sein? Oder hat das gute Leben eher mit Erfahrungsreichtum oder mit Langsamkeit zu tun – was ja ganz konkrete und jeweils ganz unterschiedliche Konsequenzen hätte, wie wir unser Land, wie wir unser Leben organisieren.

Keine Auftragskunst

Der Versuch, das gute Leben als ein Thema zu diskutieren, das unmittelbar mit dem Wohlergehen der Gemeinschaft zusammenhängt, könnte sich auf die Antike rückbeziehen, in der das gute Leben, die Lebenskunst, zu den zentralen Fragen der Philosophie und der Sozialethik zählte. Zu unserer nächsten Frage: Welche Beiträge könnten die Kulturschaffenden im engeren Sinne leisten, die ja bis jetzt in der Nachhaltigkeitsdebatte allenfalls punktuell und am Rande beteiligt sind. Wo sehen Sie die spezifischen Potenziale und in welcher Form stellen Sie sich einen intensiveren Dialog vor?

Ich kann mir das nicht in Form von Auftragsarbeiten vorstellen, sondern nur in Form eines wechselseitigen Inspirierens. Und wie die Werte der Aufklärung auch und gerade durch Theaterstücke oder durch die bildenden Künste ihren Ausdruck gefunden haben, so könnte die Debatte über Nachhaltigkeit ihre Entsprechungen im kulturellen Bereich haben und damit ihrerseits die intellektuelle, die gesellschaftliche, die politische Auseinandersetzung befruchten.

Sie erwarten also von den Kunst- und Kulturschaffenden nicht, dass sie die Inhalte, die von den Nachhaltigkeitsexperten hervorgebracht wurden, einfach besser kommunizieren?

Nein; wenn man das wollte, sollte man sich an Agenturen wenden. Auf diese Rolle darf man Kunst nicht reduzieren. Es geht darum, einen wirklichen Austausch zu schaffen und zu pflegen. Im günstigsten Fall kann ein solcher Austausch die Erkenntnisse der Nachhaltigkeitsexperten beeinflussen, derjenigen, die Politik machen. Aber es kann auch die Diskussion hin zu denjenigen öffnen, die bisher aus der Debatte ausgeschlossen sind, entweder weil sie die Sprache der Politik nicht verstehen oder weil sie sich nicht angesprochen fühlen, sich nicht dafür interessieren.

Zukunftsfähige Kulturlandschaften

Als Präsident des NABU setzen Sie sich intensiv mit der Problematik unserer ländlichen Kulturlandschaften auseinander. Gerade hier haben wir es ja immer wieder mit der Tatsache zu tun, dass heute unsere gesamte Natur sozusagen Natur aus zweiter Hand, nämlich von Menschen gemachte Natur ist und von daher im Grunde genommen auch schon ein Kulturprodukt. Wie sehen Sie vor diesem Hintergrund ein Verhältnis von Natur und Kultur, das Sie für tragfähig und zukunftsweisend halten?

Ich sehe da in jedem Fall ein Spannungsverhältnis, weil Natur an sich nicht Kultur, sondern wild ist, ungebändigt, nicht kulturell überformt. Der fast vollständige Verlust eben dieser Wildheit, dieser Ursprünglichkeit ist eine der großen Fehlentwicklungen, mit denen wir heute weltweit konfrontiert sind. Deshalb wollen wir, so sehr wir die Kultur mögen, auch dafür kämpfen – und sehen diesen Kampf durchaus als eine kulturelle Aufgabe an –, dass die Menschen es wieder lernen, Wildnis zuzulassen. Doch ist natürlich der allergrößte Teil unserer Landschaften Kulturlandschaft, vom Menschen geprägte Landschaft. Und hier erscheint es mir überaus wichtig, sich erstens dazu zu bekennen und zweitens nicht der Versuchung zu erliegen, einem rein romantisierenden Bild der Kulturlandschaft anzuhängen. Von unserer Warte des Naturschutzes aus wollen wir eine vielfältige Kulturlandschaft, eine, die ihre Funktion im Naturhaushalt, das heißt ihre ökologische Funktion erfüllt und die zugleich inspirierend, erlebnisreich ist. Und häufig begegnet mir da die Vorstellung, das müsste eine Kulturlandschaft sein, wie wir sie in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts oder noch früher hatten, also ein stark romantisierendes Landschaftsbild. Ich hingegen glaube, dass wir einen Begriff der Kulturlandschaft brauchen, der durchaus sehr modern ist, aber sich insofern von einer nicht nachhaltigen Kulturlandschaft unterscheidet, als er sich nicht der Normierung, der Standardisierung und der Monotonie verschreibt. Eine nachhaltige Landschaft braucht ein möglichst hohes Maß an Vielfalt, aber die Kulturlandschaft des Jahres 2050 wird eine andere sein als die des Jahres 1950.

Haben Sie vielen Dank, Herr Flasbarth.

WEIMARER SOMMERKURSE**Philosophie · Nachhaltigkeit · Interreligiöser Dialog (D)**

Adresse:	Evangelische Erwachsenenbildung Thüringen Lutherstraße 3 D-07743 Jena Fon/Fax +49 (0) 3641 443453 E-Mail bkolbmueeller@t-online.de www.sommerkurse-weimar.de
Ansprechpartner:	Dr. Burkhardt Kolbmüller, Projektleiter
Träger:	Evangelische Erwachsenenbildung Thüringen, Europäische Jugendbildungs- und -begegnungsstätte Weimar, Heinrich-Böll-Stiftung, Stiftung Weimarer Klassik

Die *Weimarer Sommerkurse* bieten seit dem Jahr 2000 jeden Sommer die Gelegenheit, den Kulturraum Weimar/Jena intensiv kennen zu lernen und gemeinsam mit jungen Intellektuellen aus ganz Europa zwei Wochen lang an Themen aus Philosophie, Ethik und Religion zu arbeiten. Inhaltlicher Fokus sind die in Weimar/Jena um 1800 entwickelten »klassischen« philosophisch-ästhetischen Konzepte sowie deren widersprüchliche Wirkungsgeschichte im 19./20. Jahrhundert; aus diesen kulturellen Wurzeln der Moderne entwickeln die Sommerkurse aktuelle Perspektiven Nachhaltiger europäischer Entwicklung. Dazu werden drei parallele Kurse mit unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten angeboten: Philosophie/Ethik, Interreligiöser Dialog und Nachhaltige Entwicklung. Für die inhaltliche Gestaltung der Kurse werden renommierte ReferentInnen aus den Bereichen Wissenschaft, Politik, Wirtschaft, Kultur und Kunst gewonnen. Die *Weimarer Sommerkurse* schaffen einen Rahmen, in dem die Teilnehmenden gemeinsam Fragen der ökologisch, sozial und kulturell zukunftsfähigen Gestaltung Europas bearbeiten und ihre Visionen in Vorlesungen, Seminaren und praktischen Aktivitäten konkretisieren können. Während der letzten beiden Jahre wurde dieses Angebot insbesondere von StudentInnen, PromovendInnen und (Hochschul-)LehrerInnen aus Osteuropa und aus der Balkan-Region genutzt. Perspektivisch wird eine intensive Beteiligung junger WesteuropäerInnen als Beitrag zu einem substanziellen Ost-West-Dialog angestrebt.

Die Themen im Jahr 2002 sind:

- Kurs A – Schwerpunkt Interreligiöser Diskurs: Zwischen tausendundeiner Nacht und tausendundeiner Angst – Quellen, Konstruktionen und Wirkungen von Islambildern in Europa.
- Kurs B – Schwerpunkt Philosophie/Ethik: »Wie sollen wir handeln?« – Die Aktualität der philosophischen Debatten in Weimar/Jena um 1800 zur Begründung eines zukunftsfähigen (globalen) Ethos.
- Kurs C – Schwerpunkt Nachhaltige Entwicklung: »... weil es die Schönheit ist, durch welche man zur Freiheit wandert« (Schiller). Die Rolle der Kunst in Zeiten des »Sustainable Development«.

Die Augen für andere Sichtweisen öffnen

Das Prinzip Verantwortung

Seit dem letzten Jahr entfaltet sich, nicht zuletzt angeregt durch die Initiative »Tutzingener Manifest«, eine Debatte um die kulturelle Dimension Nachhaltiger Entwicklung. Haben auch Sie den Eindruck, dass der bisherige Nachhaltigkeitsdiskurs an einem kulturellen Defizit leidet?

*Edda Müller*¹: Wenn wir über kulturelle Defizite sprechen, sollten wir erst einmal klären: Was erwarten wir von einer Nachhaltigkeitsdebatte? Welches ist das wesentliche Element einer Nachhaltigkeitsstrategie? Für mich ist dies das Prinzip Verantwortung: Verantwortung zu übernehmen für Entwicklungen, die erst in der Zukunft stattfinden. Und das gilt für alle Gruppen, für jeden einzelnen Menschen, für die Politik, für die Akteure in der Wirtschaft und für alle anderen gesellschaftlichen Kräfte. Von daher uneingeschränkt ja, wir haben ein Defizit; wir haben aber nicht nur ein Defizit hinsichtlich der kulturellen Komponente, sondern in der Nachhaltigkeitsdebatte generell.

Nicht nur in Bezug auf die Vermittlungsstrategien, sondern in inhaltlichen Aspekten?

Ja. Gegenwärtig wird der Begriff Nachhaltigkeit inflationiert. Mehr und mehr wird er sogar in den verschiedensten Werbestrategien benutzt, die uns suggerieren wollen, dass wir hier und heute alles tun bzw. haben können: Wir können sowohl unsere ungezügelteren ökonomischen Wünsche ausleben als auch gleichzeitig sozial und ökologisch sein. Völlig ausgeblendet wird dabei, wie das miteinander zu vereinbaren sein soll und dass es in den natürlich immer vorhandenen Zielkonflikten darum geht, wie die Zukunftsdimension behandelt wird. Wirkliche Nachhaltigkeit jedoch erfordert, dass man im Interesse einer Verantwortung für die Zukunft bereit ist, ökonomische Interessen oder auch soziale Egoismen – im Sinne von jeder will alles und möglichst sofort – zurückzustellen. Das ist im Grunde das Problem, und das kann natürlich nur über einen breiten gesellschaftlichen Dialog in die Köpfe und die Herzen der Menschen gelangen.

Worin sehen Sie hierbei die Rolle von Kultur? Und welches Verständnis von Kultur legen Sie dabei zugrunde?

Für mich gehört zu Kultur die Verständigung auf Grundwerte, von denen Gesellschaften zusammengehalten werden. Das sind Werte wie Gerechtigkeit, wie Toleranz, wie der Schutz von Schwachen, wie Rücksicht auf die Würde des Menschen

¹ Prof. Dr. Edda Müller, Politikwissenschaftlerin, ist Vorsitzende des *Verbraucherzentrale-Bundesverbands e. V.* (www.vzbv.de) und Mitglied im *Rat für Nachhaltige Entwicklung*.

und, gewissermaßen als Ausgangspunkt, das bereits genannte Prinzip Verantwortung. Kultur ist eine Wirkkraft, die es ermöglichen kann, dass die Menschen – und unsere Gesellschaften – sich auf gewisse Werte verständigen, die für die eigenen Entscheidungen ebenso gelten wie für gesamtgesellschaftliche Prozesse.

Man fragt sich, wer eine solch umfassende gesellschaftliche Wertedebatte führen und voranbringen könnte.

Kultur umfasst in der Tat weitaus mehr als den Bereich der Künste, die Beiträge zu den nicht unmittelbar wirtschaftlichen Seiten einer Gesellschaft liefern. Doch sehe ich die Funktion dieser Art von Beiträgen zur Kultur einer Gesellschaft darin, Visionen, Sehnsüchten, gemeinsamen Werten, die eine Gesellschaft entweder schon hat oder haben sollte, Ausdruck zu verleihen – und umgekehrt natürlich auch Bedrohungen, tiefer liegende Fehlentwicklungen, die vielleicht noch gar nicht manifest geworden sind, sondern latent in einer Gesellschaft vorhanden sind, zu formulieren. Solche Dinge werden dort, wo man eine gewisse Sensibilität dafür entwickelt und pflegt, eher gespürt als etwa im Bereich der journalistischen Arbeit, wo man sich in der Regel mit konkreten, manifesten Problemen auseinandersetzt.

Bislang ist der Dialog zwischen den Kulturschaffenden im engeren Sinne und den Nachhaltigkeitsakteuren noch nicht recht in Gang gekommen. Noch sind das zwei weithin voneinander getrennte Bezugfelder, die sich ab und an punktuell berühren, anstatt sich kontinuierlich und differenziert miteinander zu befassen. Welche Möglichkeiten sehen Sie, einen solchen Dialog zu fördern? Was würden Sie sich von einem verbesserten Dialog versprechen?

Der Dialog über Nachhaltigkeitsstrategien bewegt sich heute weitgehend im Kreis von PolitikexpertInnen, WirtschaftsexpertInnen, also derer, die in unserer Gesellschaft die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse maßgeblich gestalten. Diese Menschen haben notwendigerweise eine ganz bestimmte Perspektive, eine bestimmte Art, mit Dingen umzugehen, was in der Regel von technokratischen bis hin zu sehr strategisch auf Machbarkeit gerichteten Ansätzen reicht. Vor diesem Hintergrund verspreche ich mir von einem verstärkten Dialog mit Akteuren anderer gesellschaftlicher Bereiche zuallererst, dass er die Augen für völlig andere Sichtweisen öffnet. Unsere Gesellschaften werden ja nicht nur von Interessen gesteuert, sondern von Wahrnehmungen. Und wenn beispielsweise die Wirtschaft sich vor Umweltauflagen fürchtet, dann deshalb, weil sie davon überzeugt ist, ein verstärkter Umweltschutz bedeute den wirtschaftlichen Ruin. Es geht also um Wahrnehmungen, und das Problem unserer Gesellschaft und jedes Einzelnen ist häufig, dass die Menschen nur wahrnehmen, was sie ohnehin im Kopf haben, was sie bereits in ihre Denkraster eingeordnet haben. Von daher ist der Dialog mit Menschen völlig anderer Disziplinen, anderer Denkweisen, auch anderer Alltagserfahrungen überaus wichtig, um in Bezug auf ein bestimmtes Problem selber zu neuen Sichtweisen und damit zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

Kunst als eigenständige Wissensform

Sie erwarten also von den Kunst- oder Kulturschaffenden nicht, Inhalte, die von den NachhaltigkeitsexpertInnen generiert werden, zu vermitteln und sozusagen gut zu verkaufen. Stattdessen sehen Sie Kunst als eine genuine Wissensform an – eine Wissensform, die ebenfalls, wenn auch auf anderem Wege als die Wissenschaften, zu Erkenntnis über Welt gelangt – und zwar durchaus nicht nur zu subjektiver Erkenntnis. Sollte also ein Dialog auf dieser Ebene unterschiedlicher Gestaltungsmodi stattfinden – hier der eher pragmatische, zweckrationale Gestaltungsmodus der Wirtschaft beziehungsweise der Politik und dort ein nicht unmittelbar zweckgebundenes, eher ganzheitliches Gestaltungswissen?

Absolut. Ich würde es für völlig verfehlt halten, einen Dialog mit Kulturschaffenden in dem Sinne zu führen, dass man sagt: Wir schreiben, sozusagen als höhere Form eines Auftrages an eine Werbeagentur, einen Wettbewerb aus und prämiieren das Bild oder das Denkmal, in dem die Vision der Nachhaltigkeit am schönsten Form annimmt und damit besser kommuniziert werden kann.

Stattdessen würde es darum gehen, dass beide Bezugsfelder entlang gemeinsamer Frage- oder Problemstellungen gemeinsam experimentieren?

Genau.

Eine fehlerfreundliche Weltordnung entwickeln

Ich glaube, das ist eine hervorragende Voraussetzung, um einen wirklich substanziellen Dialog voranzubringen. Nun zu unserer letzten Frage: Unlängst hat der Rat für Nachhaltige Entwicklung beschlossen, der Bundesregierung zu empfehlen, in das Leitbild der nationalen Nachhaltigkeitsstrategie ein Kapitel »Kultur der Nachhaltigkeit entwickeln« aufzunehmen. Was sind für Sie Merkmale einer solchen »Kultur der Nachhaltigkeit«?

Die für mich zentralen Merkmale habe ich bereits genannt. Es sind: Verantwortung zu übernehmen, Toleranz gegenüber anders Denkenden, anders Aussehenden, anders sich Artikulierenden auszuüben, die Dimension Zukunft mitzudenken. Hinzu kommt ein Verzicht auf den Anspruch, immer die abschließenden und letzten Wahrheiten vertreten zu können, also auch ein Sicheinlassen auf Unsicherheit, auf Risiko, das heißt, eine Gesellschaft zu schaffen, die fehlerfreundlich ist. Gegenwärtig bauen wir eine Gesellschaft – auch eine Weltordnung – auf, die nicht zuletzt deswegen immer krisenanfälliger wird, weil sie völlig fehlerunfreundlich ist. Wir gehen mit Techniken um, die nur dann verantwortbar sind, wenn der größte anzunehmende Unfall nicht passiert. Mit den Informations- und Kommunikationssystemen schaffen wir eine Form von Vernetzung all unserer Systeme und Lebensbereiche, die an einer Stelle ausgehebelt werden kann, wodurch unter Umständen alles zusammenbricht. Anstatt die Dinge so zu organisieren, dass sozusagen mit einer Steckdose das gesamte System funktioniert, brauchen wir modulare, von vielen Quellen gespeiste Funktionsweisen. Ich halte es für äußerst wichtig, dass diese Gesellschaft wieder

anfängt, über grundlegende Merkmale des Funktionierens ihrer gesamten Systeme nachzudenken, des Gemeinwesens, der Weltordnung, der Wirtschaftsordnung, des Umgangs mit Technik. Wenn wir heute zum Beispiel über Gentechnik sprechen, dann wird in den Kategorien von Kosten und Nutzen diskutiert. Wenn die Gentechnik dazu führen kann, dass Menschen, die heute im Rollstuhl sitzen, weil sie querschnittsgelähmt sind, in irgendeiner Form davon geheilt werden, wird niemand einen solchen Nutzen leugnen. Auf der anderen Seite sind Risiken im Spiel, die auch mit der besten Verträglichkeitsprüfung nicht vorausgesehen oder ermittelt werden können – weil man das Problem einfach noch gar nicht kennt, weil es sich erst in der Zukunft einstellt. In die Sprache der Politiker übersetzt wäre Fehlerfreundlichkeit Dezentralität. Und wichtig ist in diesem Zusammenhang schließlich auch die Problematik des fortwährenden Verlusts von Vielfalt. Kein Mensch kann heute sagen, wann der Punkt erreicht ist, an dem der Abbau von Vielfalt – ob das Artenvielfalt oder kulturelle Vielfalt ist – umschlägt in eine Destabilität nicht nur der außermenschlichen Natur, sondern auch unserer gesellschaftlichen Systeme. All dies sind Elemente und Ziele, die in einer kulturellen Dimension des Nachhaltigkeitsdialoges beachtet werden müssen.

Haben Sie vielen Dank, Frau Professor Müller.

Kultur und Nachhaltigkeit aus der Perspektive des »Südens«

Kulturelle Vielfalt anerkennen

Gerade aus Ihrer Sicht wird es, wenn wir nach der Bedeutung von Kultur für das Leitbild Nachhaltige Entwicklung fragen, gewiss nicht allein um die Rolle von Kunst und von Kulturschaffenden im engeren Sinne gehen können. Sondern es gilt zu klären, inwiefern Nachhaltigkeit eine kulturelle Herausforderung in einem umfassenden Sinne ist. Wie würden Sie interkulturelle Aspekte in dieser Debatte positionieren?

*Josef Sayer*¹: Von meinem Arbeits- und Erfahrungshintergrund her – ich komme aus der Entwicklungszusammenarbeit und habe viele Jahre in der Anden-Kultur in Peru gelebt – halte ich interkulturelle Kompetenz für einen ganz zentralen Aspekt der Nachhaltigkeit. Es ist an der Zeit, dass wir lernen, die kulturelle Vielfalt in der Welt zu sehen, anzuerkennen und zu wahren. Die Begegnung von Kulturen oder auch ihr Aufeinanderprallen darf nicht dazu führen, dass alles »verwestlicht« wird und schließlich in einer Art »McDonald-Kultur« mündet. Der kulturelle Reichtum, der in den verschiedenen Ländern über Generationen und über Jahrhunderte, ja über Jahrtausende gewachsen ist, darf nicht plötzlich versacken, weil sich eine Kultur über die anderen stülpt, zum Beispiel aufgrund ihres Machtpotenzials durch die Medien.

In der kirchlichen Entwicklungszusammenarbeit unterstützen wir ganz gezielt das Recht der einzelnen Kulturen und setzen uns dafür ein, das zu erhalten, was in ihnen an Reichtum, an Weisheit, an Wahrnehmung von Welt, an Visionen, an Werteempfinden gewachsen ist. Dies wollen wir anerkannt sehen als Beitrag für den Reichtum der Menschheit insgesamt. Denn wenn wir von einer globalisierten Welt sprechen, darf das auf keinen Fall nur im Bereich der Globalisierung der Ökonomie bleiben. Stattdessen sollte das kulturelle Wissen und Gedächtnis, das sich die einzelnen Völker, Stämme und auch kleine Gruppierungen im Laufe ihrer Geschichte erarbeitet haben, zusammenwirken, um das Überleben der Menschheit langfristig zu sichern. Nachhaltigkeit meint ja genau das: zu überlegen, wie wir in der gegenwärtigen Situation unter den vielen Völkern und Kulturen und im Hinblick auf die künftigen Generationen das Leben so einrichten können, dass es für *alle* lebenswert ist und bleibt. Dadurch, dass Menschen aus ihren jeweiligen kulturellen Einbindungen Lebenssinn und -tiefe erfahren und so Ja sagen können zu sich selber, aber auch Ja zu anderen, wird die Bedeutung der Nachhaltigkeit im Zusammenhang der Kulturen offenkundig.

¹ Prälat Prof. Dr. Josef Sayer ist Hauptgeschäftsführer des Bischöflichen Hilfswerks *MISEREOR* (www.misereor.de) und Mitglied des *Rates für Nachhaltige Entwicklung*.

Wenn wir uns die Grundlagendokumente des internationalen Nachhaltigkeitsdiskurses, die Rio-Deklaration oder die Agenda 21, genauer ansehen, stellen wir fest, dass dort der Bereich Kultur weithin ausgeklammert wurde. Entsprechende Untersuchungen haben ergeben, dass sich damals beim »Erdgipfel« die Länder der so genannten Dritten Welt im Zuge der ökonomischen Globalisierung dagegen wehrten, nun auch noch Kultur zur Debatte zu stellen. Man argwöhnte offenbar, damit wolle der Westen nur versuchen, zusätzlich zu seiner wirtschaftlichen Hegemonie auch in Fragen religiöser und ethnischer Differenz eine Hegemonie westlicher Werte zu etablieren. Wie beurteilen Sie das vor Ihrem Hintergrund?

In meinem Erfahrungsbereich stelle ich in der Tat immer wieder fest, dass kleine Gruppierungen, aber auch Stämme und Völkerschaften bestrebt sind, ihr Spezifisches aufrechtzuerhalten. Sie wehren sich dagegen, das, was über Generationen an Lebensweisheit erarbeitet wurde – Kulturschaffen ist ja auch Arbeit –, preiszugeben. Man versucht, trotz aller wirtschaftlichen und medialen Fremdbestimmung so weit als möglich den bewährten eigenen Raum zu schützen und zu bewahren. Ich habe lange Zeit als Pfarrer in den Anden Perus und in Slums gearbeitet und erfahren, welche Kulturleistungen Menschen gerade in solchen von der Weltöffentlichkeit nicht beachteten Bereichen erbringen. Wie nehmen Menschen sich in ihrem Umfeld wahr? Wie gestalten sie ihre Lebenswelt? Für mich ist es ein Kulturschaffen ersten Ranges, in einem extrem widrigen Umfeld Prinzipien, Werte, Gemeinschaft zu entwickeln und zu erhalten, das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft und der Gemeinschaft zum Einzelnen so zu gestalten, dass das Leben als sinnvoll und schön und als gelingend erfahren werden kann. Solche Erfahrungen sind zunächst für den jeweiligen Nahbereich absolut entscheidend, und das versuchen die Menschen natürlich auch zu verteidigen, wenn andere plötzlich rücksichts- und respektlos einbrechen. Wir müssen heute dankbar sein, wenn es Menschen gibt, die ihre Kultur noch verteidigen: Langfristig hilft das zum Überleben der Menschheit insgesamt.

Reziprozität und Komplementarität

Wie hat sich aus Ihrer Sicht zehn Jahre nach Rio auf der internationalen Ebene die Debatte um die kulturelle Dimension von Nachhaltigkeit entwickelt? Wird das Prinzip kultureller Vielfalt, das Recht auf kulturelle Differenz inzwischen als ein wichtiges Element gesellschaftlicher Entwicklung anerkannt?

Insgesamt gesehen würde ich das bejahen. In Lateinamerika etwa hat man in der Diskussion um 500 Jahre Eroberung genau dieses kulturelle Element stark hervorgehoben. Auch in der Theologie der Befreiung gab es eine harte Debatte darüber, inwieweit der Aspekt Kultur vergessen wurde. Während man längere Zeit die Befreiung der Armen primär im Sinne einer Befreiung aus ökonomischer und sozialer Abhängigkeit und Unterdrückung verstand, ist ein Bewusstsein entstanden, das die Befreiung stärker auch im kulturellen Sinne akzentuiert: Die Würde der Menschen ist mit ihrer Kultur und deren Anerkennung verbunden. Es gilt, die jeweilige Weise

anzuerkennen, wie Menschen ihr Leben gestalten und realisieren. Arme sind nicht einfach arm und elend. Sie haben eine Kultur. Diese zeigt sich in ihren Mythen und Riten, in ihrer Erzähl- und Gesprächskultur, in ihrer Art zu trauern und zu feiern, bis hinein in ihre Kunst. Es ist wirklich an der Zeit, die ökonomisch unterprivilegierten Kulturen in ihrem Eigenwert gelten zu lassen und zu unterstützen, schon allein deshalb, weil sie ja auch uns und unsere Kultur gelten lassen.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf zwei für Nachhaltigkeit wichtige Prinzipien hinweisen, die ich in der Quechua-Kultur der Anden Perus kennen und schätzen lernen durfte, nämlich das Prinzip der Reziprozität und das der Komplementarität.

Bei *Komplementarität* geht es um etwas, das gerade in unserer »westlich-verindividualisierten« Kultur bedeutsam sein kann: um das rechte Verständnis des Verhältnisses der Menschen untereinander. Nicht der oder die Einzelne allein, autonom und auf sich gestellt, unabhängig von den anderen und auf den eigenen Vorteil, die eigene Gewinn- und Lustmaximierung bedacht, ist das Ideal. Nein, zum Personsein bin ich auf die anderen verwiesen und angewiesen; das gilt es in realistischer Selbstbescheidung zu erkennen. Der Orientierungspunkt ist das Gemeinwohl, zu dem jede und jeder das Seine beiträgt. Was dem einen mangelt, ergänzt die andere, und was die Begabungen und Kräfte der einen bewirken können, ergänzt dort, wo die Verhaltensorientierungen und Fähigkeiten des anderen nicht hinreichen. Global betrachtet können wir im Prinzip der Komplementarität eine echte nachhaltige Maxime für den Umgang der Kulturen miteinander und die interkulturelle Wertschätzung erkennen. Der interkulturelle Dialog erhält von daher seine Plausibilität – und dies insbesondere nach der schrecklichen Erfahrung des 11. September.

Seit Rio außerdem vorangekommen ist das, was wir mit dem Stichwort der Gender-Gerechtigkeit umschreiben. Auch hierin können wir von anderen Kulturen lernen, in denen die Komplementarität der Geschlechter im gesellschaftlichen Leben ausgeprägt ist. In der Quechua-Kultur beispielsweise ist das alltägliche Leben von dem Bewusstsein durchdrungen, dass Mann und Frau aufeinander verwiesen sind und ein Geschlecht nicht ohne das andere existieren kann. Dies bedeutet etwa, dass der Mann ein Amt nicht übernehmen kann, wenn seine Frau nicht zustimmt. Das Amt, das er innehat, ist zugleich auch Amt der Frau und sie hat dabei ganz bestimmte Funktionen zu erfüllen. Einer ergänzt den anderen und erst in der Gemeinsamkeit bilden sie das eine Ganze.

Reziprozität beinhaltet eine ähnliche Idee: Die Gemeinschaft hat Vorleistungen für mich als Einzelnen erbracht und nur so bin ich als Kind geworden, habe mich entwickeln können, und nur so kann ich existieren. Umgekehrt erwartet die Gemeinschaft, dass ich diesen Vorleistungen entspreche. Wir stehen in einem Beziehungsgeflecht, das die Einzelnen trägt, und umgekehrt wird das sichernde Geflecht erhalten, indem die Einzelnen sich in dieses einbringen. Auf nationaler Ebene haben wir in der Bundesrepublik Deutschland mit unserer sozialen Marktwirtschaft ein hervorragendes Modell dieser Reziprozität geschaffen. Durch und nach Rio mussten

wir aber auch lernen, dass in einer mehr und mehr globalisierten Welt Reziprozität nicht an unseren Landesgrenzen und an den Grenzen Europas Halt machen darf, wenn wir wirklich nachhaltig und dadurch auch sicherer leben wollen. Unser Netz wird auf Dauer nur halten, falls es die Armen in Afrika, Asien, Ozeanien und Lateinamerika nicht außer Acht lässt.

Außerdem umschließt dieses reziproke Miteinander, dieses Beziehungsgeflecht, auch die Natur. Ein gelungenes kulturelles Beispiel hierfür bietet die Anden-Kultur. In ihr stellt die Erde nicht einfach ein Produktionsmittel dar wie im »Westen«, wo ich dem Boden genau berechnete Mengen Kunstdünger zumixe, um einen maximalen Ertrag herauszuholen. Die Erde ist die »Mutter Erde«. Wenn ich sie schlecht behandle, erhalte ich nicht das zum Leben Nötige, die Böden gehen kaputt und ich bekomme nichts mehr. Genauso ist es mit den Tieren. Erde und Tiere werden mit Ehrfurcht behandelt. Ich muss Vorleistungen erbringen in meinem Umgang mit Erde und Tieren. Das geschieht zum Teil rituell, indem die Menschen vor Beginn der Feldarbeiten und Ernte einen Ritus zum Beispiel mit Coca-Blättern und Gebeten vollziehen. Vielerorts ist es eine Selbstverständlichkeit, das Vaterunser zu beten und um den Segen Gottes zu bitten, bevor man anfängt, die Mutter Erde zu bearbeiten. Und so gibt die Mutter Erde dann in den Früchten das Ihrige zurück. Hier geht es also darum, den Umgang mit dem Lebensraum Erde zu optimieren und nicht zu maximieren. Zu diesem Raum gehört neben den Pflanzen und den Tieren auch die Dorfgemeinschaft. Das alles bildet eine Einheit und wird von den kulturellen Verhaltensmustern so gestaltet, dass man in Würde darin überleben kann.

Mithin haben diese Gemeinschaften ein weitaus nachhaltigeres Verständnis von Ökonomie als unsere hoch entwickelten Industriegesellschaften. Das heißt, im Grunde stellt sich die kulturelle Herausforderung Nachhaltiger Entwicklung für uns.

Das würde ich genau so sehen. Mein Zusammenleben mit Campesinos und das Entdecken ihres kulturellen Reichtums haben meine Sicht auf Welt, auf Umwelt tief verändert. Aber auch meinen Blick auf das Soziale. Ich habe gelernt, die Welt ganzheitlich wahrzunehmen und in dieser Ganzheitlichkeit auch mich selbst als Person im Verbund mit der Comunidad Campesina zu erfahren.

Im Bezug auf eine Kultur der Nachhaltigkeit also wären die Industriegesellschaften die eigentlichen Entwicklungsländer.

Selbstverständlich! Und in diesem Zusammenhang trägt das Wort »Entwicklungsland« keine abwertende Konnotation in sich. Den kulturellen Reichtum der anderen zu erkennen und anzuerkennen, in einen interkulturellen Dialog zu treten und so voneinander zu lernen – der Norden vom Süden und der Süden vom Norden –, das ist es doch, was den Horizont weitet und worum es in der Nachhaltigkeitsdebatte gehen muss. Die Fixierung auf täglich steigende Aktienkurse allein macht das Leben doch nicht lebenswerter, gehaltvoller und sinnerfüllt. Da haben uns andere Kulturen gegenwärtig allemal einiges voraus. Wenn es in der Nachhaltigkeitsdebatte

zunächst primär oder fast nur um Umweltschutz und dergleichen ging, war das zwar in sich schon ein hervorragender Fortschritt. Doch haben wir inzwischen gelernt, die darin enthaltene Verkürzung zu erkennen. Wir brauchen den interkulturellen Dialog, die Vielfalt der Kulturen, den Reichtum der Kulturwahrnehmung. Gerade wir in Deutschland und in Europa haben da viel zu lernen.

Partizipative Demokratie und soziale Kontrolle

Und ich möchte in Bezug auf die kulturelle Dimension von Nachhaltigkeit gerne noch etwas ergänzen, was zunächst nicht im Blickfeld erscheint. In der Entwicklungszusammenarbeit, aber auch in der Politik des Nordens gegenüber dem Süden ist sehr viel die Rede davon, man müsse die Demokratie durchsetzen gegenüber bestimmten staatlichen Systemen mit totalitären und autoritären Ausprägungen. Was ich indes aus meiner persönlichen Erfahrung im Süden als kulturelle Bereicherung verstanden habe, ist, dass es in anderen Kulturen, zum Beispiel der Anden-Kultur, ganz andere Ausprägungen von Demokratie geben kann. In der Quechua-Kultur ist Demokratie sehr viel direkter und partizipativer. Demokratie heißt dort nicht, alle vier Jahre seinen Stimmzettel auszufüllen, um danach die Dinge denen zu überlassen, die gewählt wurden. Demokratie heißt dort ganz konkret, mitzudenken, Mitverantwortung auszuüben, auch konstruktive Kritik einzubringen und die Prozesse mitzutragen. Dafür gibt es im Alltag der Gemeinden Verhaltens- und Handlungsregeln. Das war für mich, aus Europa kommend, ein entscheidender Lernprozess. Als Mitglied einer Comunidad bin ich verpflichtet, an den Versammlungen teilzunehmen, Zeit zu investieren und Lebensenergie in die Aufrechterhaltung der Werte einzubringen. Es genügt nicht, in einem konsumierenden Sinne zu partizipieren, sondern ich muss auch in der Weise partizipieren, dass ich mich regelmäßig durch Gemeinschaftsarbeiten einbringe. Andernfalls sanktioniert mich die Gemeindeversammlung. Der Dorfpräsident als gewählte Dorfautorität kann sich nicht einfach auf sein bei der Wahl erhaltenes Mandat berufen. Die Dorfversammlung übt laufend eine soziale Kontrollfunktion aus.

Ein sehr avanciertes Verständnis von Demokratie.

Diese Art von partizipativer Demokratie, von sozialer Kontrollfunktion findet aber nicht nur auf Dorfebene statt. Im Verlauf der Kampagne um die Entschuldung hat sich gezeigt, dass es nicht mehr allein um die Reduktion oder die Beseitigung der Auslandsschulden geht. Andere Aspekte werden im Prozess der Entschuldungsdebatte sichtbar, etwa die Weiterentwicklung der Demokratie, die Schaffung von sozialen Kontrollmechanismen, die Sicherung sozialer Teilhabe. Wie nehmen die Menschen, die Armen, organisiert in der »Zivilgesellschaft« durch die Kirchen oder die Nichtregierungsorganisationen, teil an der Kontrolle dessen, was die Regierung beispielsweise in ihren Haushaltsplänen festlegt? Wie viel Prozent des Haushalts dienen der Armutsbekämpfung (zum Beispiel dem Ausbau des Bildungs- oder Gesundheitssystems) im Vergleich zu Militärausgaben? Eine möglichst breite soziale

Kontrolle auch der Wirtschaftspolitik eines Landes ist in meinen Augen unverzichtbar für ein nachhaltiges Wirtschaften. Nachhaltigkeit muss auch beinhalten, dass die Armen sich einbringen können, dass auf sie geschaut wird und man danach fragt, wie ein politisches Handeln im Sinne des Gemeinwohls erfolgt. Wobei das Gemeinwohl selbstverständlich die Teilhabe aller einschließt. Solche sozialen Kontrollfunktionen, die zunehmend an Akzeptanz gewinnen, sind ein Fortschritt in der Entwicklung der Demokratie.

Gerechtigkeit als zentrale Kulturleistung

Damit ist unsere letzte Frage sicher schon zu weiten Teilen beantwortet: Was wären für Sie Merkmale einer Kultur der Nachhaltigkeit?

Von den Merkmalen einer Kultur der Nachhaltigkeit möchte ich insbesondere das Merkmal Gerechtigkeit hervorheben: Gerechtigkeit zwischen den jetzt weltweit lebenden Menschen wie auch zwischen den heutigen und den zukünftigen Generationen. Und im Blick auf die Natur. Die Natur hat ja nicht nur deshalb einen Wert, weil *wir Menschen* in ihr leben, sondern sie hat einen Wert in sich: »... und Gott sah, dass es gut war.« Tiere, Pflanzen und die Mineralien kann ich nicht einfach nur auf *mich* beziehen, sondern ich muss sie im Zusammenhang des gesamten Kosmos betrachten. Und dieser Kosmos hat sozusagen ein Recht darauf, in einem Gleichgewicht zu bestehen. Von dieser Sichtweise der *Mitgeschöpflichkeit* her ist es nicht statthaft, in einer Weise darin zu wirtschaften, dass am Ende das Leben verunmöglicht wird. Aus dieser Perspektive ist für mich das Kriterium der Gerechtigkeit eine zentrale Leistung der Kultur überhaupt, ohne die Nachhaltigkeit gewissermaßen in der Luft hänge. Wenn ich mir die biblische Tradition ansehe, wie dort zum Beispiel bei den Propheten oder in den Psalmen nach und nach die Gerechtigkeitsfrage herauskristallisiert worden ist und wie sie dann von Jesus aufgegriffen und mit der Liebe verbunden wird und unser Leben bestimmen soll, liegt für mich hier ein ganz zentraler Ansatz.

Aber hat sich nicht gerade aus der christlich-abendländischen oder genauer der neuzeitlich-europäischen Tradition heraus dieser anthropozentrische Ansatz entfaltet, demzufolge die Pflanzen, die Tiere, die Mineralien eben nicht für sich einen Wert aufweisen, sondern nur nach Maßgabe ihres Nutzens für den Menschen?

Gewiss gibt es gerade im Westen diese Anthropozentrik. Aber das ist nicht typisch christlich. Im christlich-biblischen Verständnis ist der Mensch nicht *Herr* der Schöpfung, sondern stets Geschöpf und Mitgeschöpf. Auch die Pflanzen, die Tiere, die Mineralien sind geschaffen, so wie der Mensch. Und die Aufgabe des Menschen besteht darin, so zu haushalten, dass die Lebensgrundlage für alle und alles nicht beeinträchtigt wird, sondern gewahrt bleibt. Auch das ist Gerechtigkeit und zeigt, dass Nachhaltigkeit mit Gerechtigkeit zu tun hat: den Dingen, auch den anderen Lebewesen als ein Mitgeschaffener gerecht zu werden. Als Geschöpf stehe ich in Beziehungsflechten. Und das ist für mich, wie bereits angesprochen, etwas Wesent-

liches, das gewisse Kulturen in den armen Ländern uns heute voraus haben, nämlich das lebendige und den Alltag prägende Bewusstsein, in Beziehungen zu stehen. Ich stehe in Beziehungen zu anderen Menschen, deshalb bin ich. Auch zu meinem Umfeld stehe ich in Beziehung, und nur so kann ich sein. Ich bin, indem andere »du« zu mir sagen. Nicht »cogito ergo sum«, sondern »ich stehe in Beziehungen, und deshalb bin ich«. Andere sagen zu mir »du«, ich sage zu anderen »du«, und daraus entsteht das Beziehungsgeflecht der Menschen in ihrem gesamten Lebensumfeld. Und wenn wir das so wahrnehmen, befreit es uns von der irrigen Vorstellung, der »Dominator« des Ganzen zu sein. Ja, Gerechtigkeit verbunden mit dem In-Beziehung-Stehen ist für mich das entscheidende Merkmal einer Kultur der Nachhaltigkeit.

Nachhaltigkeit hat grundlegend mit solchen kulturellen Elementen zu tun, in denen ich andere gelten lasse, die anderen wertschätze und umgekehrt Wertschätzung erfahre. Darin ist sozusagen das Gemeinwohl aller aufgehoben. Eine Kultur der Nachhaltigkeit muss auf das Gemeinwohl abzielen. Eine Kultur der Nachhaltigkeit stellt das Gemeinwohl in den Mittelpunkt, zu dem alle beitragen und das alle bereichert – eine Ressource, aus der heraus ein gelingendes Leben möglich wird.

Haben Sie vielen Dank, Herr Professor Sayer.

LITTORAL (Kunststiftung, GB)

Adresse: LITTORAL/Projects Environment
 42, Lodge Mill Lane
 GB-Turn Village, Ramsbottom BLO ORW
 Fon/Fax +44 (0) 1706 827961
 E-Mail sealion@projenv.demon.co.uk
 www.littoral.org.uk

Ansprechpartner: Ian Hunter, Künstler, Vorstand der Stiftung
 Celia Larner, Organisationsleiterin

LITTORAL ist eine gemeinnützige Kunststiftung, die zusammen mit außerkünstlerischen Partnern und Organisationen Kunst- und Forschungsprojekte zu ökologischen, ökonomischen und sozialen Problemen entwickelt und fördert. Der Schwerpunkt der Stiftungsarbeit in den Jahren 2001 bis 2006 liegt auf der landesweit und international ausgerichteten Initiative »Kunst und Agrarwende«. Darüber hinaus arbeitet *LITTORAL* unter anderem an einer regionalen Handwerksinitiative zur Unterstützung Lokaler Agenda-21-Prozesse in Nordwestengland.

LITTORAL versteht sich als Teil eines im Entstehen begriffenen internationalen Netzwerkes von KünstlerInnen, die mit einem breiten Spektrum kreativer, diskursiver und kommunikativer Strategien die Komplexität sozialer und ökologischer Problemstellungen als künstlerische Herausforderung bearbeiten. Ausgehend von einer kritischen Hinterfragung des Begriffes der künstlerischen Autonomie, der Fixierung auf das Kunstwerk als Objekt, der herkömmlichen Vorstellungen von »Schönheit« und der Rolle des Publikums als passive Zuschauer erforscht die Stiftung eine neue »einschließende« Ästhetik. Während sich lebensweltliche Problemlagen zunehmend herkömmlichen Lösungsansätzen verweigern, wirkt die Stiftung mit an der Entwicklung einer »Lebensästhetik«, die von einem Sinn für soziale Verantwortung (Grant Kester) geprägt ist, ihre Motivation aus gegenseitigem Austausch und Großzügigkeit bezieht (Bruce Barber) und in allen Aspekten der Lebenswelt und der Kunstpraxis soziale Bindekraft und ökologische Gleichgewichte herzustellen sucht (Suzi Gablik). *LITTORAL* plädiert für eine Kunstpraxis jenseits der Konventionen des Kunstmarktes und institutioneller oder akademischer Einschränkungen.

Die Agrarkrise als Symptom einer tieferen Kulturkrise identifizierend, sieht die Stiftung in der erforderlichen Agrarwende einen Fokus für die Frage nach einem zukunftsfähigen Verständnis von Kultur. Mit dem Projekt »Kunst und Agrarwende« möchte sie den ländlichen Raum als neues Feld für eine kritische Kunstpraxis öffnen. Sie unterstützt Organisationen und Künstler, die gemeinsam und prozesshaft Projekte zu Themen wie sozialer Ausschluss, biologische und kulturelle Diversität, Ernährung, Tiergesundheit oder Bioethik konzipieren. Geplant ist unter anderem ein Nationales Milchkuhmuseum mit angeschlossenem Forschungs- und Tagungszentrum. Aus einer Verbindung künstlerischer, kultureller und agrikultureller Denk- und Praxisformen soll der Wandel hin zur Zukunftsfähigkeit agrarischer Räume unterstützt und gefördert werden.

Literatur:

- Felshin, N. (Hrsg.) (1995): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle: Bay Press
- Babias, M./Könneke, A. (Hrsg.) (1998): *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst

Nachhaltigkeit im kulturellen Dialog mit Osteuropa

Zeitdruck und Nachholbedarf

Wie beurteilen Sie den derzeitigen Stand der Beziehungen zwischen dem Kunstfeld und den Akteuren des Bezugsfeldes Ökologie/Nachhaltigkeit? Wie haben die Beziehungen sich während der letzten Dekade entwickelt?

*Jürgen Uwe Ohlau*¹: Hier gibt es keine generelle Antwort. Auf jeden Fall sollte man zwischen den einzelnen Kunstsparten differenzieren, wobei nach meiner Einschätzung Ökologie/Nachhaltigkeit in der Musik beziehungsweise der zeitgenössischen Komposition nur sehr begrenzt eine Rolle spielt, in Literatur, Theater und Tanz gelegentlich aufleuchtet und in der bildenden Kunst inzwischen ein selbsttragendes Thema geworden ist. Im Hinblick auf Gestaltung von Landschaft und Kultur (zum Beispiel Bergbaufolgelandschaften) entwickelt nur die bildende Kunst Kommentare, Vorschläge und Visionen, die auch vom Publikum wahrgenommen werden. Dabei ist die Bereitschaft, sich mit künstlerischen Äußerungen zur Gestaltung von Natur und Umwelt (auch der urbanen Umwelt) auseinander zu setzen, in den vergangenen Jahren mit Sicherheit gewachsen.

Doch verfestigen und vervielfältigen sich die Beziehungen zwischen Kunst und Ökologie auch in der Basiskultur und in soziokulturellen Zentren. Hier wird in steigendem Maße der selbstverständliche Umgang mit Natur und Materialien aus der Natur auch ästhetischen Kategorien unterworfen. Was dabei entsteht, ist nicht immer Kunst, öffnet jedoch den Aktiven auf vielfältige Weisen den Zugang zu Kunst und Kultur.

Wie beurteilen Sie die diesbezügliche spezifische Situation in den neuen Bundesländern?

Die Situation in den neuen Bundesländern unterscheidet sich qualitativ wohl wenig vom Westen. Allerdings ist der Neuigkeitswert höher, da ja erst seit der politischen Wende Fragen der Beziehungen von Kunst und Ökologie eine politische Rolle spielen konnten. Die Intensität der Beschäftigung mit dem Thema mag allerdings in einzelnen Fällen im Osten höher gewesen sein als im Westen, da Zeitdruck und Nachholbedarf besonders groß waren. Man denke zum Beispiel an die Problematik der Industriebrachen, deren Nachnutzung und der im Rahmen der Nachnutzung zu lösenden Umweltprobleme.

Die umfangreichen und komplexen Fragestellungen, für deren Regelung im Westen der Bundesrepublik teilweise Jahrzehnte zur Verfügung standen, mussten im

¹ Dr. Jürgen Uwe Ohlau, Historiker, ist Stiftungsdirektor und Leiter der *Kulturstiftung des Freistaates Sachsen* (www.kulturstiftung-sachsen.de).

Osten in einem Eilverfahren Lösungen zugeführt werden. Der Südraum Leipzig und dessen Sanierung und Wiedergewinnung als Lebensraum ist dafür ein signifikantes Beispiel. Innerhalb kürzester Zeit mussten dort Fragen der Sanierung eines Braunkohleabbaugebietes, der Restrukturierung zusammengebrochener Industrielandschaft, Umsiedlungsfragen, Fragen der Sanierung von Städten und Dörfern, der Wiederherstellung einer Verkehrsinfrastruktur und die Definition neuer Entwicklungsziele im Blick auf die Revitalisierung einer großflächig marode gewordenen Landschaft gelöst werden. In dem sich daraus ergebenden Spannungsfeld der Interessen von Wirtschaft, Politik, Umweltschutz und Technologie war es nicht selbstverständlich, dass sich relativ schnell Bürgergruppierungen zusammenfanden, die die rein technologisch orientierte, pragmatische Diskussionslage durch Gesichtspunkte ästhetischer und künstlerischer Gestaltung ergänzten. Sowohl für das Stadtgebiet Leipzig als auch für den Südraum hat sich erstaunlich rasch ein Bewusstsein herausgebildet, das zwar keine künstlerisch-ästhetische Gesamtkonzeption für den geographischen Raum entwickeln konnte – dafür ist er vielleicht zu ausgedehnt –, das aber in vielen Details und Gestaltungsfragen wesentliche Veränderungen der rein technischen Lösungsvorschläge bewirkt hat. Die Kulturstiftung konnte über die Gesamtzeit der Entwicklung seit der Wende eine Reihe dieser Bürgerinitiativen unterstützen und durch Projekte zur ästhetischen Diskussion beitragen, die von der betroffenen Industrie selbst auch finanziell unterstützt wurden. Mir scheint, dass der Dialog zwischen VertreterInnen der Kunst, der Wirtschaft und der Politik sehr schnell nach der Wende zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Daraus hat sich ein in der Breite festzustellendes Bewusstsein entwickelt, dass technologische Lösungen allein nicht immer das optimale Ergebnis erbringen und dass Gesichtspunkte künstlerisch-ästhetischer Gestaltung für eine langfristige Ergebnisorientierung eine wesentliche Rolle spielen.

Dialogfähigkeit herstellen

Die Kulturstiftung Sachsen ist auf vielfältige Weise mit dem internationalen Kunstkontext vernetzt. Gibt es in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Kunstwelt einerseits und der gesamtgesellschaftlichen Suche nach zukunftsfähiger Entwicklung andererseits Dinge, die wir von europäischen oder außereuropäischen Nachbarn lernen könnten?

Die Komplexität der Problemlagen und der Lösungsansätze für zukunftsfähige Entwicklungen ist so groß, dass nur unter eigenem Dampf entstandene Antwortversuche nicht ausreichen. Der internationale Austausch ist daher nicht nur Gebot, sondern tägliche Übung. Im Osten unserer Republik gewinnt der Austausch mit Osteuropa zunehmend an Bedeutung, auch und gerade wegen der Osterweiterung der EU. Allerdings stellt sich dieser Austausch noch immer sehr oft als einseitiger Prozess der Informations- und Erfahrungsweitergabe dar. Die Entwicklung des Problembewusstseins in Osteuropa ist aus historisch verständlichen und ökonomisch einsehbaren Gründen noch nicht auf mitteleuropäischem Stand.

Die praktische Erfahrung aus unserer Arbeit in der Kulturstiftung hat uns gelehrt, dass der notwendige Prozess der Verständigung nur ganz bedingt von politischen Willensbekundungen auf höchster Regierungsebene abhängt. Für uns ist die Herstellung der Dialogfähigkeit auf der lokalen Ebene im direkten grenznahen Bereich ein wesentlicher Gesichtspunkt, da genau an diesen Stellen die eingefahrenen Denkschemata am unmittelbarsten aufeinander treffen. Graduelle Veränderungen und Annäherungen der Denksysteme müssen sich also genau hier ergeben.

Ein Ansatzpunkt für die Entwicklung kleinräumiger Beziehungssysteme von politischer Seite war sofort nach der Wende die Schaffung der verschiedenen Euroregionen entlang der Grenze zur Tschechischen Republik und zu Polen. Eine besonders aktive Euroregion hat sich in der »Euregio Egrensis« herausgebildet und den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Austausch zwischen Plauen im Vogtland, Eger in der Tschechischen Republik und dem bayrischen Vogtland herausgebildet. Eine wichtige Basis für Diskussionsprozesse und für die Schaffung von Verständigungsebenen war von Anbeginn das kulturelle Umfeld, das zunächst sehr wesentlich von privaten Initiativen getragen wurde. Das in der Zwischenzeit bereits zur Tradition gewordene Sommermusikfestival »Mitte Europa« mit seinen ca. 50 großen Konzertveranstaltungen in der gesamten Euregio ist hierfür ein beredtes Beispiel. In der bildenden Kunst wurde bereits seit 1992 in Plauen im Vogtland eine Sommerakademie ins Leben gerufen, die KünstlerInnen aus Tschechien und der Bundesrepublik Deutschland mit KünstlerInnen aus anderen mitteleuropäischen Ländern und dem Westen Europas zusammenbrachte. Diese Akademie hat sich in der Zwischenzeit in eine »Akademie für Kultur- und Bildungskooperation« umgewandelt und bietet nunmehr für die gesamte Euregio ein Diskussionsforum für die weitere Entwicklung als gemeinsamer Aufgabe auf beiden Seiten der Grenze.

Gerade die Tatsache, dass in den als Beispiel benannten beiden Aktionsfeldern eine Beschränkung auf regionale Belange stattfindet, bietet die Chance, langfristige und lokal verankerte Lösungen für die Schaffung eines gemeinsamen Lebensumfeldes im wahrsten Sinne des Wortes zu erfinden. Der kulturelle Kennenlernprozess scheint mir eine wesentliche Voraussetzung dafür zu sein, die daraus entstandene Annäherung auch in praktische Tagespolitik umzusetzen. Ein Ergebnis dieses Annäherungsprozesses war in der »Euregio Egrensis« zum Beispiel die Schaffung eines gemeinsamen Systems des grenzüberschreitenden öffentlichen Nahverkehrs.

Ähnliche Entwicklungen sind in einer Reihe von anderen Regionen entlang der sächsisch-polnischen und sächsisch-tschechischen Grenze feststellbar. Besonders im Raum Görlitz/Zittau im Südwesten Sachsens entstanden kommunalpolitisch sinnvolle Kooperationen über die Grenze hinweg, die nahezu alle durch kulturelle Maßnahmen flankiert werden beziehungsweise im Vorfeld durch Kulturaktionen vorbereitet worden waren. Von besonderer Nachhaltigkeit erscheinen uns als Stiftung Maßnahmen im Jugendbereich, da hier langfristig wirkende Erfahrungsprozesse eingeleitet werden können. Beispiel einer solchen Aktion sind über mehrere Jahre laufende Schultheaterprojekte, in denen Jugendliche aus Tschechien, Polen und Sach-

sen zusammenkommen, um ihre Erfahrungen in der Begegnung mit einer fremden Kultur gemeinsam in Texte umzusetzen und diese auf der Bühne darzustellen. Hier entsteht Nachhaltigkeit auch im sprachlichen Bereich, weil solche Aktivitäten meist dazu führen, dass gegenseitiges Sprachenlernen ein selbstverständlicher Nebeneffekt des kulturellen Annäherungsprozesses ist.

Ökonomisierung der Gesellschaften

In seinem Vorwort zu dem Band »Kultur und Agenda 21«¹ fordert Kulturstaatsminister Julian Nida-Rümelin dazu auf, die Randposition der Kunst in der Lebenswelt rückgängig zu machen. Die Marginalisierung der Kunst, ihr Rückzug in den gesellschaftlichen Sonderbereich der Kunstinstitutionen, sei ein Spezifikum des 20. Jahrhunderts gewesen, während es jetzt – auch für die Kulturpolitik – darum gehe, sich an der kulturellen Prägung der Lebenswelt zu orientieren und das kulturreformatorische Entwicklungspotenzial des Mediums Kunst neuerlich freizulegen. Wie beurteilen Sie dieses Postulat? Was hat die Rückführung der Kunst ins öffentliche Leben bislang verhindert?

Die Forderungen von Kulturstaatsminister Rümelin berühren den Kern der Zukunftsfragen für unsere europäische Kultur. Wir haben in der Vergangenheit von einem durch vielfältige kulturelle Einflüsse geschaffenen Wertesystem gelebt und werden auch in Zukunft nur weiterleben können, wenn dieses europäische Wertesystem weiterbesteht und sich weiterentwickelt. Die Inhalte des Wertesystems können aber nur durch kulturelle und darin subsumiert religiöse Betätigung definiert werden. Die Ökonomisierung unserer Gesellschaft ist die größte Bedrohung des europäischen Wertesystems. Sie kann nur durch Kunst und Kultur als Nährboden gesellschaftlicher Prozesse in Schach gehalten werden.

Zu dieser Frage hat sich in den vergangenen Monaten der *Sächsische Kultursekretar* unter seinem Präsidenten Dr. Bernhard Freiherr von Loeffelholz mehrmals sehr dezidiert geäußert. Seiner Einsicht nach ist die Wertediskussion unter den Einfluss wirtschaftswissenschaftlicher Argumentation geraten, was den Legitimationsdruck für die Kultur gegenüber der Politik deutlich erhöht. Aus seiner und unserer Sicht bleibt festzustellen, dass die Marktwirtschaft zwar die effizienteste Wirtschaftsordnung sein dürfte, die unter bestimmten Voraussetzungen dem Menschen am meisten nützt. Doch darf sie kein Selbstzweck sein, sondern lediglich ein Mittel zum Zweck. Wirtschaft muss dem Menschen und einer humanen Gesellschaft dienen. Freiherr von Loeffelholz hat hierzu in einem Presseinterview erklärt: »Wenn die Marktwirtschaft keine Verankerung mehr hat, wenn der Shareholder Value das einzige Ziel ist, nach dem sich die Gesellschaft richten soll, dann ist das korrekturbedürftig. Ich habe leider das Gefühl, dass unsere Gesellschaft zynischer wird, wenn Wirtschaftsprofessoren behaupten, die einzig richtige Moral sei die ökonomisch effiziente Moral.

1 Tina Jerman (Hrsg.): *Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21*, Bonn/Essen: Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Dokumentation, Band 56) 2001

Wenn man in Eliteschulen künftigen Führungskräften aus aller Welt beibringt, dass die Rationalität gebiete, Religion, Liebe, Kinder in Kosten-Nutzen-Kategorien zu messen, um sie gegen beliebige andere Güter tauschen zu können, so wird eine Generation von Zynikern die Menschen beherrschen.« (*Sächsische Zeitung* v. 18./19. August 2001)

Vor dem Hintergrund dieser eindeutigen Position versuchen der *Sächsische Kultursenat* und die *Sächsische Kulturstiftung*, sich gegen die Marginalisierung von Kultur in den gesellschaftlichen Zusammenhängen zur Wehr zu setzen. Ich glaube, der eingeleitete Diskussionsprozess im Freistaat Sachsen hat durchaus seine Wirkung, und wir können feststellen, dass mehr und mehr Politiker sowohl auf der kommunalen als auch auf der Landesebene zu der Einsicht gelangen, Kultur nicht auf einen »weichen« Standortfaktor reduzieren zu wollen. Das manifestiert sich in dem für die Finanzierung von Kultur zwischen den Kommunen einerseits und dem Land andererseits entwickelten Solidaritätsprinzip, das im Rahmen eines Gesetzes die Grundfinanzierung kultureller Einrichtungen im gesamten Land zur Pflichtaufgabe der Kommunen und des Staates macht. Kulturförderung in Sachsen ist Verfassungsauftrag und zählt nicht mehr zu den freiwilligen Leistungen der Kommunalpolitik. Damit ist ein Zeichen gesetzt, dass durch Kultur und Bildung Orientierungswerte angeboten werden, die für die gesamte gesellschaftliche Entwicklung von Bedeutung sind und daher auch den notwendigen politischen Rückhalt finden.

Kultur als solidarische Aufgabe für die Gesamtgesellschaft

Inwieweit kann man im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Autonomie und einer ethischen Haltung, die Hans Jonas das »Prinzip Verantwortung« nennt, von der Kunst substanzielle Beiträge zu einer »Kultur der Nachhaltigkeit« erwarten?

Künstlerische Autonomie ist meines Erachtens kein absoluter Wert. Sie steht immer im Kontext eines von der Gesellschaft getragenen Wertesystems, kann dieses bestätigen, fördern, weiterentwickeln oder auch in Frage stellen. Sie wird, wenn sie verantwortlich verstanden wird, keinen Absolutheitsanspruch erheben und akzeptieren, dass autonome künstlerische Aussagen nur Teil eines Prozesses sind und durch Zeitablauf und Kontext relativiert werden. Insofern wird der autonome künstlerische Ausdruck seine Auswirkung auf das bestehende Wertesystem dadurch ausüben, dass ein Beitrag zu dessen Weiterentwicklung geleistet wird. Darin sehe ich die Nachhaltigkeit jeder künstlerischen Äußerung und Betätigung.

Was stellen Sie sich unter einer Kultur der Nachhaltigkeit vor?

Kulturelle Handlungen, aktiv oder passiv, werden immer ein Beitrag zur Weiterentwicklung des individuellen oder gesellschaftlichen Wertesystems sein. Insofern sind sie nachhaltig.

Wie bewerten Sie vor dem Hintergrund Ihres Wirkungsbereiches die Initiative »Tutzingener Manifest«?

Das »Tutzingener Manifest« kann dazu beitragen, der Politik und der Wirtschaft zu verdeutlichen, dass Kultur als Kernbereich gesellschaftlicher Strukturen nicht auf

den Status eines zu subventionierenden Zuwendungsempfängers reduziert werden darf, sondern einen Bereich darstellt, der strukturbildend unverzichtbar für die weitere Existenz unserer europäischen Kultur ist. Dies bedeutet, in Kultur ein Investitionsobjekt für den gesellschaftlichen Bestand zu sehen.

Wie bereits gesagt, ist genau diese Zielsetzung in Sachsen durch das so genannte Kulturraumgesetz in die Praxis umgesetzt worden, indem Kultur nicht mehr als ein Subventionsfall, sondern als eine solidarische Aufgabenstellung für die Gesamtgesellschaft definiert wird. Die entsprechende gesetzliche Grundlage, die in Sachsen bereits 1993 geschaffen wurde, wird nach einer 10-jährigen Probezeit nunmehr voraussichtlich durch ein zeitlich unbefristetes Gesetz ersetzt, was auf Dauer sicherstellt, dass sich der kulturell tätige Mensch nicht mehr als subventionierter Zuwendungsempfänger begreifen muss. Diese politische Entscheidung wird erfreulicherweise von einem sehr breiten Konsens in der Bevölkerung mitgetragen und über die Kultur findet ein hoher Grad an Identifikation mit dem engeren Lebensumfeld statt. Die Tatsache, dass das Sächsische Kulturraumgesetz die Kultur in ihrer Breite erhält, ermöglicht darüber hinaus, dem Konzentrationsprozess kultureller Einrichtungen auf die großen Städte ein Gegengewicht entgegenzusetzen, damit in der gesamten Breite der Regionen kulturelle Angebote so attraktiv bleiben, dass der Lebenswert auch ländlicher Gebiete eine nicht unbedeutende Aufwertung erhält.

Die erwähnte neu erwachte Dialogbereitschaft mit den tschechischen und polnischen Nachbarn hat in diesem Zusammenhang darüber hinaus bewirkt, dass das Bewusstsein für die gemeinsamen Wurzeln einer europäischen Kultur jenseits der heutigen politischen Grenzen wieder im Wachsen begriffen ist.

Haben Sie vielen Dank, Herr Doktor Ohlau.

ART IN NATURE E. V./AIN**Gemeinnütziger Verein zur Förderung von Projekten der Kunst und Ökologie (D)**

Adresse: art in nature e. V.
Kardinal-Faulhaber-Straße 14 A –
Montgelas-Palais
D-80333 München
Fon +49 (0)89 299988;
Fax +49 (0)89 2285390
E-Mail info@artinnature.de
www.artinnature.de

AnsprechpartnerInnen: Dr. Alexander Rüdell, Vorsitzender
Mechthild Hauschild, stellvertretende Vorsitzende

In der Folge der Biennale 1985 in Venedig mit ihrem Generalthema »Kunst *und* Natur« entstand eine von KunstexpertInnen und AusstellungsmacherInnen aus verschiedenen europäischen Ländern getragene Initiative »Kunst *in* der Natur« (Arte nella Natura, Art in Nature, Art dans la Nature), aus der u. a. der gemeinnützige Verein *Art in Nature* hervorging. Ziel des Vereins ist es, auf den Gebieten Kunst, Kultur, Landschaftsarchitektur, Architektur und Ökologie durch Vorträge, Veröffentlichungen und Beschaffung von Fördermitteln transdisziplinäre, primär auf ökologische Nachhaltigkeit ausgerichtete Projekte zu ermöglichen.

Im Mittelpunkt standen zunächst Projekte im Kunst- und Wissenschaftsbereich, bei denen sich KünstlerInnen in die Landschaft begaben – in die freie Landschaft, in die Industrielandschaft, in die Stadtlandschaft der Peripherien. Aus den dort vorgefundenen Materialien schufen sie Werke speziell für diese Orte, die sich in den Kreislauf der Natur (also auch in ihren Verfall) integrierten. Es entstanden Langzeitinterventionen außerhalb der Kulturinstitutionen, die den Zustand von Natur und Umwelt thematisierten, um neue Bilder und Diskurse zwischen Kunst und Ökologie herzustellen.

In der Nachfolge von Beuys versuchen die Art-in-Nature-Projekte, deren internationale Konzeptentwicklung und Koordination bei der *Kultur Konzepte Sprengel GmbH* (vgl. ebd.) liegt, die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft aufzuheben. Die KünstlerInnen werden aufgefordert, sich wissenschaftlichen Anforderungen auszusetzen beziehungsweise darauf zu reagieren. Die Initiative *Art in Nature* hat als Arbeitsgemeinschaft eine Vielzahl von Konferenzen, Ausstellungen und Publikationen in diversen Ländern betreut oder selbst initiiert und veranstaltet. Das Prinzip Nachhaltigkeit steht auch insofern im Vordergrund, als stets die Einbindung der Bevölkerung in die stattfindenden Prozesse intendiert ist.

Um den Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft zu verstärken, unterstützt der Verein darüber hinaus Veranstaltungen von Firmen, Stiftungen und NGOs, um auf diese Weise Kontakte zwischen hoch qualifizierten KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen herzustellen und Projekte zu ermöglichen.

Der Verein kooperiert mit namhaften KuratorInnen, WissenschaftlerInnen und Museumsleuten, die an diesem Themenkomplex interessiert sind.

DIE BRÜCKE GÖRLITZ E. V. (D)

Adresse: Die Brücke Görlitz e. V.
Neißstraße 13
D-02826 Görlitz
E-Mail info@bruecke-goerlitz.de
www.bruecke-goerlitz.de

Ansprechpartner: Stefan Friederich, Vorsitzender
Andreas Lauer, stellvertretender Vorsitzender

Unter der Schirmherrschaft der Bürgermeister der Europastadt Görlitz/Zgorzelec verfolgt der gemeinnützige Verein *Die Brücke Görlitz e. V.* das Ziel, die deutsch-polnischen Beziehungen schwerpunktmäßig mit Projekten auf den Gebieten Kunst, Architektur und Ökologie auszubauen, um dadurch einen Beitrag zur Völkerverständigung und zum Entstehen eines zukunftsfähigen gemeinsamen Europa zu leisten. Neben Vorträgen, Veröffentlichungen, Veranstaltungen und Beschaffung von Fördermitteln sieht der Verein seine Aufgabe darin, Konzepte zu verwirklichen, die auf den vorgenannten Gebieten den menschlichen und kulturellen Austausch zwischen Polen und Deutschen fördern.

Beispielhaft für die Verschränkung von Kunst, Ökologie und Völkerverständigung im Blick auf eine Kultur der Nachhaltigkeit ist das Projekt *Abwägende Beobachter* des italienischen Künstlers Giuliano Mauri, an dessen Planung unter anderen die *Kultur Konzepte Sprengel GmbH* (vgl. ebd.) beteiligt war. Im Frühjahr 2001 baute Mauri gemeinsam mit deutschen und polnischen Zimmermannslehrlingen aus natürlichen Materialien, die in der unmittelbaren Region gesammelt wurden, eine Doppelskulptur in Görlitz und Zgorzelec. Am polnischen und am deutschen Ufer steht jetzt jeweils eine ca. 15 x 8 Meter große, sich kegelförmig zur Neiße hin öffnende Skulptur aus Ästen und Zweigen.

Die politische Wende 1990 hat die Hoffnung geweckt, die Grenzstädte Görlitz und Zgorzelec könnten eine besondere Brückenfunktion zwischen Ost und West erlangen. Vor diesem Hintergrund diskutiert man seit nunmehr etlichen Jahren über den Bau einer neuen Brücke in der Altstadt; die historische Brücke war 1945 zerstört und die Neiße zum Grenzfluss geworden. In dieser Situation des langsamen Annäherungsprozesses, des Wartens auf etwas, das noch nicht da ist, aber bevorsteht, bereitet Giuliano Mauri mit seinem temporären Kunstwerk den Brückenschlag zwischen Deutschland und Polen gedanklich vor. Bei tatsächlichem Baubeginn der neuen Altstadtbrücke hätte sich sein Kunstprojekt erfüllt und könnte den Platz räumen. Natur und Kultur befinden sich für Mauri in einer ständigen Metamorphose, aus der immer wieder Neues hervorgeht. Die Doppelskulptur kann als Zeichen für gegenseitige Erwartungshaltung, Skepsis und Neugierde verstanden werden, daher der Titel *Abwägende Beobachter*. Die Arbeit macht die Fähigkeit der Kunst deutlich, Strukturen zu bauen, die zunächst unmöglich erscheinen.

Die neue Rolle der KünstlerInnen

Eine neue Qualität von Kommunikation

Unlängst haben Sie in Leipzig ein Symposium mit dem Künstler Herman Prigann und dem Philosophen und Soziologen Jacques Leenhardt moderiert. Leenhardt veröffentlichte 1996 zusammen mit Bettina Laville den viel beachteten – allerdings leider nicht auf Deutsch erschienenen – Band »Villette-Amazone. Manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle« (Arles: Actes Sud), in dem meines Wissens zum ersten Mal das kulturelle Potenzial und zugleich Defizit der Nachhaltigkeitsdebatte thematisiert wurde. Darin erklären die beiden Autoren, weshalb man damals in Rio die kulturelle Dimension ausgespart hat: Im Zuge der primär ökonomischen Globalisierung und der damit einhergehenden Verschärfung ethnischer und religiöser Differenzen hätten sich die Länder der so genannten Dritten Welt im Rio-Prozess dagegen verwahrt, auf der kulturellen Ebene Gemeinsamkeiten zu fixieren. Man habe das als einen weiteren Versuch des Westens angesehen, neben der ökonomischen Hegemonie auch eine weltweite kulturelle Vorherrschaft zu etablieren. Und gerade jetzt, da wir beginnen, die Nachhaltigkeitsdebatte verstärkt unter kulturellen Aspekten zu führen, verändert sich durch die Ereignisse des 11. September die Weltlage dahingehend, dass nun tatsächlich – wieder – von einem »Krieg der Kulturen« gesprochen wird. Wie werden sich Ihrer Einschätzung nach die neuesten Entwicklungen auf die Nachhaltigkeitsdebatte auswirken?

Elmar Zorn¹: Leenhardt und Laville haben in dem genannten Band einen sehr markanten Satz formuliert: »Das nächste Jahrhundert wird ein kulturelles Jahrhundert sein, oder es wird nicht sein.« (Laville/Leenhardt 1996: 15) Ich würde noch einen Schritt weiter gehen und sagen: Das nächste Jahrhundert muss ein nachhaltiges sein, oder es wird nicht sein. Nachhaltigkeit ist vor allem auch eine Nachhaltigkeit der Kommunikation. Und eine entscheidende Frage wird sein, inwieweit es uns gelingt, uns neu zu vernetzen, und zwar nicht von einem Standpunkt, sondern aus mehreren kulturellen Perspektiven. Nur die mehrperspektivische Verankerung in mehreren Kulturen gleichzeitig kann uns etwas eröffnen, das über das fundamentalistische Denken hinausgeht. Und nur so werden wir bzw. die jungen Menschen, die wir dafür schulen müssen, überhaupt neue Möglichkeiten haben. Anderenfalls wird der Krieg der Kulturen in der Tat zerstörerisch sein.

... so dass man sagen könnte, die Nachhaltigkeitsdebatte ist jetzt durch die Tagesaktualität in den Hintergrund gerückt, aber sie ist weiterhin die Tagesnotwendigkeit?

¹ Dr. Elmar Zorn, Kunsthistoriker und Mitbegründer von »Art in Nature« (vgl. *Art in Nature e. V.* in der Good Practice-Sammlung dieses Bandes), kuratiert Kunstausstellungen und -projekte im internationalen Kontext.

Sie ist die Notwendigkeit Nummer eins. Und gerade die Kunst kann erheblich dazu beitragen, dies erkennbar zu machen – überall dort, wo die Kunst nicht in der Event-Kultur oder im Lifestyle oder im Design aufgeht, sondern ihre Rolle – unter anderem – in einer neuen Kontinuität und Qualität von Kommunikation sieht –

– was sicher auch eine wesentliche Komponente einer Kultur der Nachhaltigkeit wäre. Die Notwendigkeit einer »Kultur der Nachhaltigkeit« ist auch Gegenstand des »Tutzinger Manifests«, das eine »Stärkung der kulturell-ästhetischen Dimension von Nachhaltigkeit« fordert. Halten Sie es für problematisch, Kultur und Ästhetik so in eins zu setzen?

Jedes kulturelle Handeln in einem menschlichen Raum wird immer eine ästhetische Zielkomponente haben. Weitaus problematischer erscheint mir die Diskrepanz zwischen dem »Tutzinger Manifest« und der Praxis. Wir müssten uns wesentlich stärker der Praxis zuwenden und dort vorhandene Ansätze unterstützen. Wir haben noch viel zu wenig Modelle, viel zu wenig Erfahrungen mit den neuen Handlungsweisen, die sich aus der veränderten Rolle der Künstler ergeben. Was verstärkt werden muss, ist weniger der Diskurs unter uns – der wird geführt, ist auch abrufbar. Sondern es sind die sich entwickelnden Handlungsansätze der KünstlerInnen, mit denen sie kreativ an Schnittstellen von Kunst und Nachhaltigkeit oder Ökologie oder Sozialem arbeiten. Und das sind Prozesse, die nicht nur einen Tag lang, sondern über Jahre hinweg Unterstützung benötigen. Gerade das aber fehlt weithin.

Könnte es sein, dass die KünstlerInnen viel weiter sind als die Strukturen in der Kulturpolitik und im Kunstbetrieb?

Ja, absolut.

Eine neue Avantgarde

Sie arbeiten seit Mitte der achtziger Jahre in diesem Feld. Was hat sich da verändert, entwickelt?

Die Arbeit der KünstlerInnen wird immer prozessualer. Während zunächst noch das Kunstwerk als Objekt im Vordergrund stand, gibt es jetzt immer mehr Prozesse, die sich auf das soziale Umfeld beziehen. Nennen wir ein Beispiel. Giuliano Mauri, der große Umweltkünstler aus Norditalien, hat früher noch große Kathedralen aus Weidenzweigen und Baumstämmen errichtet, von einer unglaublichen Schönheit, orientiert an der Natur, am Respekt vor der Natur. Inzwischen aber bindet er sich immer mehr, wie in Görlitz beispielsweise, in das soziale Feld ein.¹ Es entstehen Brücken über die deutsch-polnische Grenze, es entstehen immer mehr kleinere handwerkliche Arbeiten, in die Studenten einbezogen werden. Die Partizipation mit der nächsten Generation wird immer wichtiger und Mauris Arbeiten gewinnen einen immer stärker kommunikativen Charakter. Und das sehe ich auch bei anderen KünstlerInnen. Immer mehr KünstlerInnen machen sich nützlich. Nicht im Sinne einer ange-

¹ Vgl. *Die Brücke Görlitz e. V.* in der Good Practice-Sammlung dieses Bandes.

wandten Kunst. Sondern mit einer nach wie vor eigenständigen Kunst, die sich aber in das gesellschaftliche Wirken integriert. Und das ist eine sehr spannende Entwicklung, die sich seit den Anfängen von »Art in Nature« vor 15, 16 Jahren zunehmend verstärkt.

Aber gibt es nicht in der Kunstwelt ganz massive Vorbehalte gegen Tendenzen und Entwicklungen dieser Art? Wird nicht immer wieder angemahnt, man dürfe nicht zurück hinter die historisch erworbene Autonomie der Kunst?

Von wem kommen diese Vorbehalte? Sie kommen weniger von den KünstlerInnen selbst als vom Kunstmarkt. Die GaleristInnen wollen verkaufen. Sie wollen ein Werk verkaufen. Bei einem Prozesswerk geht das nicht mehr. Ich glaube, auf längere Sicht werden die KünstlerInnen gar nicht anders können, als diese neuen Herausforderungen anzunehmen. Das geschieht ja auch bereits. Man diskutiert schon heute weniger über die Kunst im Elfenbeinturm als über Kunst *und* Wissenschaft, Kunst *und* Wirtschaft, Kunst *und* Politik, Kunst *und* Nachhaltigkeit. In dem Moment, wo die KünstlerInnen bemerken, dass sie definitiv ins Abseits geraten, wenn sie diese neuen kreativen Felder, die sich jetzt auftun, nicht besetzen, werden sie auch den Kunstmarkt verlassen. Wir haben heute eine neue Avantgarde, ganz ohne Zweifel.

Auch wenn der Kunstbetrieb das nach wie vor als marginal behandelt?

Ja. Als wir anfangen, wurden wir geradezu verlacht und als hinterwäldlerische Ökos hingestellt. Sobald aber der Diskurs etwas schärfer geführt wurde beziehungsweise wird, wie es etwa Helen Mayer Harrison und Newton Harrison auf ihrem professoralen Niveau tun, auf dem sie die neuesten Entwicklungen der Genom-Debatte etc. einbeziehen, dann wirkt eher die so genannte fortschrittliche Kunstwelt ziemlich rückständig.

Das Element des Selbstreferenziellen entfällt

Ursprünglich setzte sich »Art in Nature« das Ziel, der ökologischen Krise vom Kunstfeld aus Modelle für neue Handlungsweisen in und mit der Natur zu liefern. Wie verorten Sie das Paradigma Nachhaltigkeit in diesem von Begriffen wie ökologischer Kunst oder Umweltkunst geprägten Kontext?

Der Diskurs entwickelte sich Schritt für Schritt auf die Nachhaltigkeit hin. Die umweltorientierte Kunst begann ja schon Ende der achtziger Jahre, zunächst in Abgrenzung von der amerikanischen Land Art, die in die Landschaft ging, aber die Landschaft eher als Kulisse verwendete, mit faszinierenden Ergebnissen, ohne Zweifel. Damals bereits gab es KünstlerInnen, die sich eher für die ökologische als für die spektakuläre Komponente der Natur interessierten – Alan Sonfist zum Beispiel, einen der prominenten New Yorker Künstler auf diesem Gebiet. Diese Ansätze entwickelten und entwickeln sich immer mehr in Richtung auf das, was letzten Endes mit dem deutschen Begriff »Kunst im sozialen Interesse« bezeichnet werden kann. Die Kunst geht aus den Museen und Galerien heraus in die Natur, in den öf-

fentlichen Raum, was eine Stadtlandschaft sein kann, die Peripherie oder irgendein anderer, ganz ungewöhnlicher Ort. Dabei nimmt die Kunst neben den neuen Orten auch ganz andere Zeitmaße für sich in Anspruch. So kann etwa ein Kunstwerk der Natur und deren Rhythmus übergeben werden, der Verwitterung, der allmählichen Zerstörung, was ja im Museum nicht der Fall ist. Das Museum konserviert auf eine gedachte Ewigkeit hin. Es ändern sich also die örtlichen und die zeitlichen Paradigmen. In dem Augenblick, da der Künstler eine solche Öffnung vollzieht, wird er mit einem ganz anderen Publikum zu tun haben, dem er seine Arbeit erklären muss. Denn in öffentlichen Räumen ist die Existenz eines Kunstwerkes noch viel mehr als im Museum von der Wahrnehmung und Teilhabe der AdressatInnen abhängig; das heißt, auch die sozialen Kontexte ändern sich. Das Kunstwerk muss kommunizieren. Aus dieser fortwährenden Kommunikation heraus entsteht seine eigene, sich teilweise erst über die Jahre entfaltende Existenz. Dadurch entstehen Gestaltungs- und Interaktionsformen, die das, was wir mit Nachhaltigkeit zu erreichen versuchen, in gewisser Weise modellhaft antizipieren.

So dass im Grunde diese kunstimmanenten Entwicklungen – der veränderte Werkbegriff, die Bedeutungsverschiebung vom Objekt zum Prozess, der Stellenwert von Partizipation und Kommunikation etc. – bereits eine Art von Komplexität aufweisen, wie sie auch der Nachhaltigkeitsbegriff beinhaltet?

Absolut.

Aber noch einmal: Warum tut sich die Kunstwelt insgesamt schwer mit dem Paradigma Nachhaltigkeit?

Weil das Element des Selbstreferenziellen entfällt und ersetzt werden muss durch das Soziale. Das ist die ganze Schwierigkeit. Der Künstler ist noch so stark im Selbstreferenziellen, also im Nachdenken über sich selbst verankert, dass er auf diese Dimension, die ihm ja einen Teil seiner Kreativität liefert, nicht verzichten will. Er – oder sie – hat zum Teil noch nicht gelernt, aus dem anderen Umfeld Kreativität zu ziehen, aus der Moderation, der Anerkennung der Kreativität anderer.

Von der Werkförderung zur Prozessförderung

Was für das Betriebssystem Kunst umso mehr gelten dürfte. Das führt uns zu der Forderung unseres Kulturstaatsministers, die Kunst solle sich von ihrer Randposition zurück in die Lebenswelt begeben. Sie solle sich wieder auf ihr kulturreformarisches Entwicklungspotenzial besinnen, wie es etwa in der Klassischen Moderne mit der Bauhaus-Idee zum Ausdruck kam. Das Bauhaus war ja der Versuch, die Moderne von einem zum Gestaltungsbegriff erweiterten Kunstbegriff kulturell zu reformieren. Wie schätzen Sie dieses Postulat ein, und was hat eine solche kultur-reformatorische Rückführung der Kunst ins öffentliche Leben bislang verhindert?

Ich kann jedes Wort Nida-Rümelins nur unterstreichen. Gleichzeitig aber ist mir dieses Denken zu linear. Auch hier hat man die Praxis zu wenig im Auge. Gewiss, ein theoretisches Denken in diese Richtung ist ganz sicher notwendig, ist sozusagen

die Voraussetzung, muss aber mit praktischem Handeln einhergehen. Wir müssen in die Wirtschaft gehen, in die Wissenschaft, in die Betriebe, müssen uns mit den PolitikerInnen zusammensetzen, was wir ja zum Teil schon tun. Etwa im Rahmen der von mir mitgegründeten *Société Imaginaire* mit Sitz in Altzella bei Dresden, in Washington, Berlin und Monte Carlo, die mit verschiedenen Betrieben in verschiedenen Kontinenten und mit der Kunst der MitarbeiterInnen versucht, eine neue Unternehmenskultur herauszubilden. Das ist hoch spannend. Es genügt nicht, derlei zu fordern, man muss es tun.

Wie stellen Sie sich weitere praktische Aktivitäten und kulturpolitische Fördermaßnahmen vor?

Je weniger eine künstlerische Arbeit ein Werk im üblichen Sinne ist, desto mehr wird der Künstler versuchen, seine Intervention zu vermitteln. Das heißt, man sollte den Künstler nicht nur für das Werk vergüten, sondern auch für den Prozess, der damit verbunden ist. Die KünstlerInnen sind ja wesentlich authentischer im Vermitteln dieser Prozesse als die – rhetorisch vielleicht begabteren – KunstvermittlerInnen. Wir brauchen die authentischen KünstlerInnen. Nur sie werden den vollen Impact ihrer Kreativität in die Leute pflanzen können. Diese Komponente muss wesentlich stärker gesehen werden. Vor einigen Jahren haben wir mit der *UNESCO* ein Projekt über Kulturkonflikte gemacht. Wir baten KünstlerInnen, mit den Kids in den Schulen zu arbeiten. Das war unendlich interessanter und spannender, als wenn das eine Schar von LehrerInnen getan hätte.

Aber dazu müsste die Kulturpolitik erst einmal andere Rahmenbedingungen schaffen.

Das »Tutzinger Manifest« ist wunderbar, nur kommt es wie gesagt heute auf das praktische Handeln an. Diejenigen, die bereits kreative Handlungsansätze entwickelt haben, müssen sofort in die Lage versetzt werden, dies auch umzusetzen. Das ist die Aufgabe der Kulturpolitik, auch und gerade der kommunalen. Ich wünsche mir von jedem Kulturdezernenten, dass er nicht nur mit Stadträten redet, sondern dass er mit KünstlerInnen an ihren Arbeitsstätten spricht, dass er gemeinsam mit ihnen in Wirtschaftsbetriebe geht etc. Darauf kommt es an.

Sie haben viele Projekte im internationalen Kunstkontext durchgeführt, sowohl im angelsächsischen Raum als auch in Italien, Spanien und anderen Ländern. Gibt es in Bezug auf das Verhältnis zwischen der Kunstwelt einerseits und der gesamtgesellschaftlichen Suche nach zukunftsfähiger Entwicklung andererseits Dinge, die wir von europäischen oder außereuropäischen Nachbarn lernen könnten?

Sicher. Von den ItalienerInnen etwa können wir lernen, weniger arrogant zu sein in Bezug auf das kreative Vermögen jedes einzelnen Menschen. In fast allen Trattorien findet man dort künstlerische Arbeiten. Die Kreativität generell genießt in Italien einen ganz anderen Stellenwert als bei uns. Was wir den ItalienerInnen wiederum voraus haben, ist das Verknüpfen, das Weben von Netzen. Hier liegt es an uns

Deutschen, Impulse zu setzen. Deswegen macht die Zusammenarbeit ja Sinn. Ein anderes Beispiel ist der osteuropäische Raum, wo man zwar durchaus verknüpfen kann, nur hat man den Faden verloren. Wir müssen den Menschen dort helfen, den Faden wiederzufinden. Ich unterrichte an der *Central European University* in Budapest, einer Postgraduierten-Universität, wo man durch die Ausbildung von WissenschaftlerInnen und, das ist meine Aufgabe, von KunstmanagerInnen solche Impulse, solche Rückkoppelungen setzt. Wenn wir das nicht tun, wenn wir dafür keine Modelle entwickeln, wenn wir keinen Dialog mit dieser hoch entwickelten, aber inzwischen leer laufenden Maschine führen, dann verlieren wir auch die osteuropäische Kultur, die noch im Besitz einer Vielfalt ist – noch. Es wird jeden Tag weniger.

ExpertInnen für Zukunft

Das wird mir jetzt deutlich im Gespräch mit Ihnen: Es ist höchste Zeit. Gibt es etwas, was Sie im Zusammenhang mit der ganzen Thematik gern noch hinzufügen möchten?

Wir haben nicht genug über die neue Rolle des Künstlers geredet. Gerade das erscheint mir sehr wichtig. Während der Künstler früher einmal im Gegensatz zur Gesellschaft stand – wir kennen das Thema von Thomas Mann her –, nimmt er inzwischen eine völlig andere Rolle ein. Er ist daran interessiert, gemeinsam mit Akteuren aus anderen Gesellschaftsfeldern, aus der Wirtschaft, der Politik etc., die Welt zu verändern. Im Grunde übernimmt der Künstler damit eine Expertenrolle. Es gab dazu einen sehr weitsichtigen Gedanken von Shimon Peres, dem derzeitigen israelischen Außenminister: »Der Künstler ist der Experte für die Zukunft.« Wenn der Künstler diese Expertenrolle, das ist bei ihm die Rolle eines Generalisten, übernimmt, kann er als Querdenker, als Querhandelnder durchaus Menschen und Dinge zusammenbinden, die, wenn sie unverbunden bleiben, wirkungslos sind. Diese neue Rolle des Künstlers ist bislang weder in hinreichendem Maße theoretisiert noch im Bewusstsein der Öffentlichkeit angelangt. Aber es gibt sie. Und ich sehe hier ein neues und unglaubliches, unglaublich drängendes Feld für den Künstler, gerade im Zusammenhang mit den ökologischen Problemlagen. Und auch, was seit dem 11. September hochaktuell ist, in der Konfliktbewältigung. Vorhin habe ich das Pilotprojekt mit der *UNESCO* erwähnt. Es hieß »Barcelona – Berlin – Sarajewo – A Path to Tolerance« und fand 1995, im Jahr der Toleranz, statt. Bei diesem Projekt haben KünstlerInnen, die nicht unbedingt einen großen Namen zu haben brauchten, gemeinsam mit Kindern und Jugendlichen Werke und Prozesse entwickelt. Wir haben dazu drei Städte ausgewählt, die für eine gelungene, aber auch für misslungene ethnische Kommunikation stehen. An deren Beispiel – später sollte Jerusalem hinzukommen, Dublin – wurde aufgezeigt, in welche Richtung es gehen muss. Künstler und Jugendliche arbeiten spielerisch zusammen. Das Programm war erfolgreich, weil Hierarchien durchbrochen wurden, weil SchülerInnen aus weniger akzeptierten Gegenden mit SchülerInnen aus feineren Gegenden zusammenarbeiteten. Solche Handlungsweisen, solche Modelle, wie wir sie da entwickelten, halte ich für

unendlich wichtig. Wenn es uns nicht gelingt, durch diese Multiperspektivik, von der ich schon zu Anfang sprach, andere Formen des Verstehens, des Verständnisses einzuführen, auch eines Verständnisses der Kultur der anderen, werden wir die Konflikte immer weniger bewältigen, das heißt gestalten können. Es geht also nicht um den prominenten Künstler. Der wird da nicht mitmachen. Oder er kommt später hinzu.

Warum fühlen sich die KünstlerInnen, die so arbeiten, nicht instrumentalisiert?

Weil sie sich immer mehr von einem öffentlichen Diskurs getragen fühlen können, der ihre Arbeit bestätigt. Schauen Sie, wenn Kunst und Wissenschaft, wie es sich jetzt andeutet, immer mehr in ihrer Verschränkung akzeptiert werden, dann ist der Künstler in einem ganz anderen Werteparadigma angekommen. Dann wird er sich auch ganz anders anerkannt fühlen. Dann wird er sich nicht mehr an irgendwelchen rückwärts gewandten Feuilletons oder am Kunstmarkt orientieren, daran, was die Konkurrenz gerade macht oder welches Produkt gehen könnte etc. Je dominanter und orientierungsgebender der Diskurs über die neue Rolle der Kunst geführt wird, desto mehr KünstlerInnen werden sich darauf beziehen können. Sie werden gestärkt sein, zu sagen: Ich mache etwas ganz anderes.

Es kommt darauf an zu verstehen, dass wir die Kunst nicht mehr in einem wie auch immer gearteten Elfenbeinturm suchen dürfen – schon aus ethischen Gründen nicht. Wenn nicht begriffen wird, dass die Kunst sich in einem Dialog mit allen anderen Kräften der Gesellschaft einbringen muss, dann soll sie wieder ins Museum zurück. Dann wird ihre gesellschaftliche Bedeutung unweigerlich schwinden. Gerade in der jetzigen Situation haben wir, in Bezug sowohl auf »die Natur« als auch auf die Gesellschaft oder die wachsenden Kulturkonflikte, die Chance, die KünstlerInnen zu fordern mit ihrer Fantasie, mit ihren Visionen, auch mit ihrer praktischen Vernunft. Wir müssen dies nur auch fördern.

Haben Sie vielen Dank, Herr Doktor Zorn.

WATER – ELEMENT OF LIFE.**Projekt zur kulturell-ökologischen Bedeutung des Wassers im 21. Jahrhundert (D)**

Adresse und Ansprechpartnerinnen: Heike Strelow
 Projektbüro für Kunst und Kultur
 Langestraße 31
 D-60311 Frankfurt am Main
 Fon +49 (0) 69 21029998;
 Fax +49 (0) 69 2102997
 E-Mail FFM.Strelow@t-online.de
 Karin Eßer. KUNST Projekte – Kulturmanagement
 Alte Landstraße 24
 51789 Lindlar
 Fon +49 (0) 2266 2674;
 Fax +49 (0) 2266 4004
 E-Mail kunstberatung@ke-kunst.de
 www.water-artproject.de

Internationales Kunst- und Kulturprojekt mit dem Ziel, kulturübergreifend das Bewusstsein für die Brisanz der Wasserproblematik aus regionaler und globaler Sicht zu schärfen und zu entwickeln. Basierend auf den drei Säulen Kunst, Interdisziplinarität und Umweltbildung will dieses Langzeitprojekt Wege aufzeigen, wie auch die breite Bevölkerung in den Kommunikationsprozess um einen nachhaltigen Umgang mit Wasser integriert werden kann. Im Zentrum von *Water – Element of Life* steht die Kunst als Katalysator für die Initiierung eines interdisziplinären und interkulturellen Dialogs, aber auch als Medium für die Umweltbildung. Das Projekt setzt auf einen kulturellen Wandel unserer Werte, Normen und Praktiken durch die kommunikative Kraft der Kunst, den interdisziplinären und interkulturellen Austausch und – als weiteres Herzstück – die Bildung unserer Kinder.

In der Folge der Ausstellung »Natural Reality« (Ludwig Forum 1999) von den freischaffenden Projektmanagerinnen und Ausstellungsmacherinnen Heike Strelow und Karin Eßer ins Leben gerufen, wurde das Projekt erstmals im Mai 2000 auf einer Umweltkonferenz in Alexandria, Ägypten, präsentiert. Im Jahr 2001 wurden neben Ausstellungen, Vorträgen und Präsentationen auf der 11. Umweltkonferenz in Alexandria (Mai 2001) und erweitert auf der Internationalen Süßwasserkonferenz in Bonn (Dezember 2001) verschiedene Bildungsprojekte realisiert. Zu nennen sind Kooperationen mit Bildungsinstitutionen wie dem *Friedrich-Ebert-Gymnasium* in Bonn (<http://aqua.feg-bonn.de>) oder *Villa Öki e. V.* und vor allem das internationale Projekt »Schüler und Ökologie«. Hierbei gelang es, 35 Schüler der drei besten Gymnasien Pekings mit Hilfe von Kooperationspartnern wie dem *Forschungszentrum Jülich* und der *Firma Trinnekens* zum Thema »Ökologie und Wasser« zehn Tage nach Deutschland einzuladen.

Darüber hinaus sind im Rahmen von *Water – Element of Life* weitere Ausstellungen, Vorträge, transdisziplinäre Symposien und Arbeitsgruppen, weitere Bildungsprojekte wie Künstlerworkshops mit SchülerInnen und StudentInnen sowie der Ausbau der Internetplattform vorgesehen. Kooperationspartner sind willkommen.

Literatur.

Ludwig Forum für Internationale Kunst (Hrsg.) (1999): *Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*. Katalog zur Ausstellung, Stuttgart: DACO

Wertegestaltung – eine Aufgabe für Kunst?

Blockaden aufseiten der Kunstvermittlung

Frau Strelow, die von Ihnen im Aachener Ludwig Forum kuratierte Ausstellung »Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur« (Ausstellungskatalog hrsg. v. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Stuttgart 1999) hat Ende der neunziger Jahre einen weithin beachteten Beitrag geleistet zur Verknüpfung neuerer Tendenzen in der bildenden Kunst mit der gesamtgesellschaftlichen Suche nach einem zukunftsfähigen Fortschrittsverständnis. Die Schirmherrschaft Ernst Ulrich von Weizsäckers und die Verortung in einer renommierten Kunstinstitution signalisierten einen Dialog zwischen den Bezugsfeldern Kunst und Nachhaltigkeit, wie es ihn in der Breite und Komplexität – zumindest im deutschsprachigen Raum – zuvor nicht gegeben hatte und wie er meines Wissens auch seither nirgendwo stattfindet. Was behindert Ihrer Meinung nach vonseiten der Kunst eine kontinuierliche, intensive Auseinandersetzung mit dem Bezugsfeld Nachhaltigkeit? Weshalb tut sich die Kunstwelt schwer mit dem Paradigma?

*Heike Strelow*¹: Zunächst einmal möchte ich hier eine Unterscheidung vornehmen, und zwar zwischen den KünstlerInnen und den VermittlerInnen. Sowohl in Deutschland als auch international gibt es heute sehr viele KünstlerInnen, die sich mit nachhaltigkeitsrelevanten Inhalten auseinandersetzen, wenngleich der Begriff als solcher eher selten fällt. Einige KünstlerInnen sind sich bewusst, dass sie sich in diesem Bereich bewegen, andere handeln aus ureigenem Antrieb und bewegen sich einfach in diesem Koordinatensystem. Weitaus seltener jedoch ist, dass KunstvermittlerInnen Kunst in diesem Kontext betrachten. Sie sehen zwar Phänomene wie zum Beispiel die zunehmende Auseinandersetzung von KünstlerInnen mit dem Verhältnis von Natur und Kultur oder mit sozialen Kontexten, aber sie durchleuchten diese Phänomene meist aus einer kunstbezogenen und weniger aus einer kulturbezogenen Perspektive. Sie stellen Kunstpraktiken dieser Art seltener in den gesamten Kontext, wie ein normaler Betrachter, der nicht aus der Kunstwelt kommt, das tun würde. Teilweise fallen KünstlerInnen bei den KunstvermittlerInnen durch, weil sie, um ein breiteres Publikum anzusprechen, eine andere Sprache wählen als die, die gerade im Kunstdiskurs aktuell ist. Ja, die größten Blockaden sehe ich aufseiten der Kunstvermittlung. Das hat verschiedene Ursachen. Einmal möchte man die Kunstinstitutionen verteidigen. Denn in dem Moment, in dem KünstlerInnen Fragen stellen, die über den Kunstkontext hinausgehen, und in dem sie auch außerhalb des Kunstkontextes agieren, verlieren die KunstvermittlerInnen natürlich ihr Hoheitsrecht der Be-

¹ Heike Strelow, Kunsthistorikerin und Kuratorin, ist in diesem Band mit dem Projekt »Water – Element of Life« vertreten.

wertung. Ich selber stelle immer wieder fest, dass ich sehr viel dazulernen muss. Wenn ich mich beispielsweise mit KünstlerInnen der Ecological Art beschäftige, werde ich mit wissenschaftlichen, naturwissenschaftlichen Begriffen konfrontiert, die ich teilweise noch nie gehört habe. Das sind ganz neue Herausforderungen an die KunstvermittlerInnen.

Vorbehalte gegen wirkliche Interdisziplinarität

Eine weitere Ursache der Schwierigkeiten liegt darin, dass vernetztes Denken zwar als Schlagwort in aller Munde ist, aber nicht genügend praktiziert wird. Es gibt heute unendlich viele Symposien, bei denen es um Vernetzung geht. Doch stellt man sehr häufig fest, dass da zwar VertreterInnen verschiedener Disziplinen an einem Ort über eine Thematik sprechen, sich aber eigentlich immer im eigenen Bereich bewegen. Wirkliche Berührungspunkte gibt es bisher sehr wenige. Ich würde mir mehr wirkliche Kooperationen statt Diskussionen wünschen. Das findet zwar statt, aber immer noch zu wenig.

Als Drittes kommt hinzu, dass Ökologie momentan, wie wir aus entsprechenden Meinungsumfragen wissen, relativ unpopulär ist, etwa im Vergleich zu sozialen Problemlagen. Hierbei wird klar, dass Ökologie, zumindest in Deutschland, immer noch sehr stark getrennt von sozialen Fragen betrachtet wird. Dabei muss man, wie das in der Agenda 21 geschieht, diese verschiedenen Bereiche miteinander verbinden. Neben der Umweltökologie gibt es auch eine Mentalökologie und eine Sozialökologie, was untrennbar miteinander verwoben ist. Doch fehlt dafür noch weithin das Bewusstsein.

Schließlich gibt es nicht nur in der Kunstwelt Vorbehalte dagegen, wirklich interdisziplinär zu denken und Kunst eher kulturell zu betrachten. Das wird auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen und insbesondere in der Politik so gesehen. Kunst und Kultur gelten nach wie vor nicht als notwendige Partner bei der Entwicklung einer nachhaltig denkenden und handelnden Gesellschaft. Von daher haben wir noch keine sehr tragfähige Basis für breit angelegte Versuche, Kunst und Lebenswelt auf substanzielle Weisen miteinander zu verbinden. Wobei das etwas absurd klingt, wenn man bedenkt, dass in der Kunstwelt im Grunde das ganze 20. Jahrhundert unter dem Zeichen stand, Kunst und Leben miteinander zu verbinden. Aber das ist noch längst nicht erreicht.

Sie sagen, es gebe noch keine Basis. Die Politik sehe in Kunst und Kultur noch keinen relevanten Partner für die Gestaltung von Lebenswelten. Das impliziert, dass dennoch Veränderungen in diese Richtung stattfinden.

Ja, es gibt bemerkenswerte Ansätze. Ich führe verschiedentlich Gespräche mit PolitikerInnen und stoße dabei auf eine teilweise erstaunliche Offenheit für andere Weisen der Vermittlung von Nachhaltigkeitsfragen. Inzwischen wird gesehen, dass KünstlerInnen Mittel besitzen, die Menschen ganz anders zu erreichen, als PolitikerInnen das können, nämlich auf sinnlichen, emotionalen Ebenen. Und in der Tat

werden jetzt zunehmend KünstlerInnen seitens der Politik, aber auch von anderen Institutionen und von Firmen angesprochen, mit ihnen solche Fragestellungen anzugehen.

Sie arbeiten viel mit KünstlerInnen aus dem angelsächsischen Raum zusammen. Wie sieht dort der Austausch zwischen der Kunstwelt und dem Diskursfeld Nachhaltigkeit aus? Gibt es da Dinge, die wir lernen könnten oder sollten?

In den USA ist die Situation eine grundlegend andere als hier, teilweise schwieriger, teilweise einfacher. Dort gibt es, sicher schon allein aufgrund der Größe des Landes, sehr viel mehr KünstlerInnen, die sich mit derlei Fragestellungen auseinandersetzen. Und diese KünstlerInnen haben sich selbstständig miteinander vernetzt. Sie kennen sich fast alle. Zumindest diejenigen, die bereits größere Arbeiten realisiert haben oder gerade in diesem Bereich aktiv sind, stehen in der Regel in Kontakt miteinander. Und das ist eine relativ große Gruppe, über die ganzen Vereinigten Staaten verstreut, die teilweise ihre Fühler nach Europa und nach Asien ausstreckt, besonders nach Europa, über das Internet. Es gibt eine Mailing List, in der solche Fragen diskutiert werden, in der man sich über neueste Entwicklungen, Kooperationsmöglichkeiten etc. informieren kann. All das findet jenseits der klassischen Kunstinstitutionen statt. Und das Streben, sich in diese Kunstinstitutionen einzubinden, ist bei weitem nicht so groß wie hier in Europa.

Wie erklären Sie sich das?

In den USA werden die Kunstinstitutionen sehr viel stärker als in Deutschland vom Kunstmarkt beherrscht. Zumindest in den großen Museen kann fast nur ausstellen, wer einen bestimmten Marktwert hat. Sozusagen parallel zu den klassischen Museen gibt es den universitären Kontext, in dem sehr viel experimentiert wird. Die großen Arbeiten der Ecological Art, etwa von Tim Collins und Reiko Goto¹, sind nur möglich, weil sie die Unterstützung der *Carnegie Mellon University* in Pittsburgh haben und weil sie sich Unterstützung aus der Wirtschaft geholt haben. Die beiden erhalten seit Jahren ein Stipendium des *Howard Heinz Endowment*. Solche ganz anderen Formen der Kooperation haben in den USA Tradition. Die Universitäten definieren ihre Aufgaben anders als hierzulande. Sie denken schon länger interdisziplinär. Daher findet dieses kulturelle Denken, findet eine kulturelle Vernetzung insbesondere auch zwischen den einzelnen Wissenschaftskulturen, den Natur- und den Geisteswissenschaften, dort schon länger statt – während es interessanterweise zugleich sehr viel schwerer ist, diese Kunst tatsächlich im Kunstkontext zu verankern. Kaum eine Institution wagt sich an eine Ausstellung dieser Art, weil sie nicht marktfähig ist. Man kann sie nicht verkaufen. Es gibt also ein ausgeprägtes und vielfältiges Kunst- und Kulturleben jenseits der Kunstinstitutionen. Und damit natürlich Lebensnähe. Das scheint mir der größte Unterschied zu Europa zu sein. Im Vergleich sind bei

¹ Tim Collins und Reiko Goto leiten das in der Good Practice-Sammlung präsentierte *Studio for Creative Inquiry*.

uns wohl tatsächlich mehr Museen offen für neuartige Kunstpraktiken dieser Art. Aber dafür ist das vernetzende, transdisziplinäre Denken und Handeln noch nicht wirklich in die Öffentlichkeit und in die Universitäten vorgedrungen, wo die Grundlagen für nachhaltiges kulturelles Leben geschaffen werden sollten.

Rückkehr der Kunst in die Lebenswelt?

Worin sehen Sie die spezifischen Potenziale des Mediums Kunst für das Jahrhundertprojekt »Zukunftsfähigkeit«?

Auf diese Frage möchte ich mit der Künstlerin Ruth Wallen antworten, einer Harrison-Schülerin, die in einem Brief an mich schrieb: »Art can help to develop an intuitive understanding for one's environment, specify ethical standards, mediate knowledge, and initiate concrete actions. Art addresses both, the heart and the mind.«

In seinem Vorwort zu dem Sammelband »Zukunft(s)Formen. Kultur und Agenda 21« (Hrsg. v. Tina Jerman, Bonn/Essen 2001, S. 7 ff.) fordert Julian Nida-Rümelin, die Kunst solle ihre Randposition aufgeben und in die Lebenswelt zurückkehren. Die Marginalisierung der Kunst, ihr Rückzug in den gesellschaftlichen Sonderbereich der Kunstinstitutionen, sei ein Spezifikum des 20. Jahrhunderts gewesen, während es jetzt – auch für die Kulturpolitik – darum gehe, sich an der kulturellen Prägung der Lebenswelt zu orientieren und neuerlich das kulturreformatorische Entwicklungspotenzial des Mediums Kunst zu fördern. Wie beurteilen Sie dieses Postulat? Was hat die Rückführung der Kunst ins öffentliche Leben bislang verhindert? Inwieweit kann man im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Autonomie und einer ethischen Haltung, die Hans Jonas das »Prinzip Verantwortung« nennt, von der Kunst überhaupt substantielle Beiträge zu einer »Kultur der Nachhaltigkeit« erwarten?

Ich persönlich stimme Herrn Nida-Rümelin zu, wobei ich jedoch das legitime Bedürfnis vieler KünstlerInnen sehe, auch von der Kunstwelt anerkannt zu werden. Das ist ein zweischneidiges Schwert. Vom Gesichtspunkt der Nachhaltigkeit her betrachtet sollte Kunst unbedingt ein vollwertiger Partner in der Kommunikation und in der Umsetzung nachhaltiger Fragen werden. Doch wäre zu wünschen, dass gleichzeitig auch innerhalb des Kunstbetriebes ein Umdenken stattfände; dass auch der Kunstbetrieb sich stärker diesem Fragenkomplex öffnet und mehr Kunstinstitutionen sich gestalterisch in diese Auseinandersetzungen einmischen. Wie ich zuerst in Aachen bemerkt habe, ist es durchaus möglich, von einem Museum aus ein breiteres Publikum für solche Fragestellungen zu erreichen. Zu der Ausstellung »Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur« kamen ganz andere Menschen als sonst. Interessanterweise hatten jedoch diejenigen Akteure in der Kunstwelt, die auf der Autonomie der Kunst bestehen, gewisse Schwierigkeiten mit der Ausstellung – weil sie sich in profane Bereiche begibt. Hier muss etwas geschehen. Wenn sich nicht auch der Kunstbetrieb stärker der Herausforderung Nachhaltigkeit öffnet, werden wir am Ende zwei parallele Kunstwelten haben, wie in den

USA. Die gibt es dort tatsächlich. Es wäre viel besser, wenn das miteinander verschmelzen würde.

Wie stellen Sie sich eine »Kultur der Nachhaltigkeit« vor?

Eine Kultur der Nachhaltigkeit wird es nicht geben. Ich glaube, dass es sehr viele verschiedene Ausformungen geben wird und muss. Wir sollten uns lieber fragen, welche Möglichkeiten es gibt, nachhaltige Kultur zu schaffen. Hierfür erscheint mir der Ansatz, regionaler zu denken, wesentlich. Es gibt ja diesen Standardspruch »Global denken, lokal handeln«, den ich allerdings nur begrenzt für gut halte. Ich habe da eine Arbeit von Nils Norman auf der »4. Biennale Tornitz Werkleitz 2000« in Sachsen-Anhalt vor Augen. Unter dem Titel »Willkommen in TornitzTM« präsentierte Norman auf einer Werbefläche vor dem Heimatverein ein hintergründig ironisches Konzept für eine zeitgemäße infrastrukturelle Erneuerung des Dorfes Tornitz. Dazu gehörten die Umgestaltung des Heimatvereins durch den Star-Architekten Frank Gehry, die Überdachung der Dorfstraße durch Sir Norman Foster, die Entwicklung eines Medienzentrums in Zusammenhang mit einem Museum für Moderne Kunst, aber auch die Ansiedlung von Filialen internationaler Firmenketten wie *Starbucks Coffee* und *Manhattan Deli*. Eine Fußnote auf dem Plakat wies darauf hin, dass die Neugestaltung des Dorfes die Umsiedlung aller Bewohner voraussetze. Nur so sei eine optimale Nutzung des zu schaffenden hochqualitativen Wohnraums zu gewährleisten. Angestrebt seien jedoch vor allem die Verbesserung der Lebensqualität und die Schaffung von Arbeitsplätzen. Auf diese Weise veranschaulicht Norman die Untauglichkeit universeller Rezepte für die Entwicklung von Zukunftsperspektiven in ländlichen Räumen – was ebenso für die Städte gilt.

Stattdessen sollte man stets die regionalen Elemente vor Ort ernst nehmen und erst einmal erforschen. Auf einer solchen Grundlage regionaler und kultureller Vielfalt erst macht es Sinn, mit globalem Denken zu vernetzen. Wichtig wäre also, mit globalen Gemeinsamkeiten zu verbinden. Man muss auch den Wert des Regionalen wieder schätzen. Ich versuche das mit Ausstellungen, die im ländlichen Raum stattfinden. Seitens der Bevölkerung erlebe ich dabei eine große Bereitschaft, sich mit Fragen des kulturellen Wandels zu befassen, weil diese Fragen mit ihrem eigenen Lebensraum zu tun haben. So erreicht man die Menschen anders. Man muss an den einzelnen Orten ansetzen. Das tut auch die Ausstellung »kunstwegen« in Nordhorn, die sich nicht nur in kunstimmanenten, diskursiven Kontexten verortet, sondern wirklich im gesamten lokalen Kontext. Hier liegt eine große Möglichkeit für die Kunst, kulturelle Nachhaltigkeit zu entwickeln. Und das Nächste ist natürlich, was ich vorhin bereits ansprach, eine wirkliche Vernetzung der Disziplinen.

Ein fundamentaler Irrtum

In welchen Formen könnte das stattfinden?

Hier und da geschieht das bereits. Die Harrisons beispielsweise haben ihr neues Ausstellungsprojekt, »Halbinsel Europa«², gemeinsam mit WissenschaftlerInnen erarbeitet. Aber es gibt noch nicht genügend WissenschaftlerInnen, die erkennen, wie lohnend Kooperationen mit KünstlerInnen – QuerdenkerInnen, die die Dinge aus einer anderen Perspektive betrachten – sein können. Ein wichtiger Grund dafür ist, dass man in der Gesellschaft Ästhetik oder Kunst noch viel zu sehr mit Verschönern oder mit Oberflächengestaltung gleichsetzt und nicht als Medium sieht, das die Wahrnehmung verändert und auf diesem Wege in einem tieferen Sinne gestaltet. Das ist ein fundamentaler Irrtum, der sich in unserer Kultur verbreitet hat. Hinzu kommt die nach wie vor auch bei WissenschaftlerInnen verbreitete Auffassung, die Kunst müsse autonom sein.

Wie beurteilen Sie vor dem Hintergrund Ihres Tätigkeitsfeldes die Initiative »Tutzingener Manifest«?

Ich halte das für einen sehr wichtigen Ansatz. Doch scheint mir, dass auch hier noch ein gedanklicher Irrtum vorliegt: Kunst wird zu stark auf das Ästhetische im Sinne des Schönen und des Verschönerns reduziert. Es müsste klarer herausgestellt werden, was hier mit der »ästhetischen Dimension« gemeint ist. Wie ich vorhin andeutete, ist das weit verbreitete Gleichsetzen von »ästhetisch« und »schön« ein Irrtum, der gerade im Dialog mit Nachhaltigkeitsakteuren immer wieder zu Missverständnissen führt. Ästhetik im eigentlichen und für die Nachhaltigkeit erst wirklich spannenden Sinne meint Sinnenerkenntnis, ein Erkennen über die bloße Ratio hinaus. Aufgabe der Kunst kann es nicht sein, der Nachhaltigkeit zu einem attraktiven Image jenseits von Latzhose und Birkenstockschuhen zu verhelfen. Es geht weniger um Oberflächengestaltung als vielmehr um Wertgestaltungen, die durch die Kunst mitgeschaffen werden. Das müsste noch stärker hervorgehoben werden.

Eines Ihrer derzeitigen Kunstprojekte, »Verortungen«³, findet in Großenhain bei Dresden statt. Sehen Sie im Blick auf unsere Thematik Unterschiede zwischen den neuen und den alten Bundesländern?

Aus subjektiver Sicht ja. Ich persönlich stelle fest, dass ich in den neuen Bundesländern auf ein offeneres Ohr für diese Fragen stoße. Das hat aber auch damit zu tun, dass die Problematik dort teilweise viel manifester ist, etwa mit den riesigen Braunkohlelöchern und großflächig kontaminierten Gegenden, wo keine Landschaft mehr da ist, wo man Landschaft erst einmal ganz neu schaffen muss. Insofern gibt es dort eine relativ große Bereitschaft, sich aktiv und innovativ mit diesen Fragen ausein-

² »Halbinsel Europa. Die Welt als Garten« wird in der Good Practice-Sammlung vorgestellt.

³ »Verortungen« findet im Rahmen der Landesgartenschau Großenhain 2002 statt; vgl. *Newsletter I-III* der 3. Sächsischen Landesgartenschau Großenhain 2002 GmbH, E-Mail LGS2002.Presse@t-online.de.

ander zu setzen. Das wird insbesondere in Sachsen stark gefördert; namentlich die Kulturstiftung Sachsen setzt sich dafür ein, diese Probleme vom kulturellen Feld aus zu bearbeiten. Die »Südraum-Konferenz« in Leipzig (vgl. www.suedraum-konferenz.de) verfolgt ebenfalls einen solchen Ansatz. Auch dass man dort meinem Konzept eine Chance gegeben hat, der Idee, Kunst zu schaffen, die sehr stark kontextbezogen ist, die nicht nur auf den Raum bezogen, sondern darüber hinaus auch inhaltlich ortsbezogen arbeitet, hängt mit dieser Offenheit zusammen.

Haben Sie vielen Dank, Frau Strelow.

AKADEMIE DER TOBLACHER GESPRÄCHE (I)

Adresse: Akademie der Toblacher Gespräche/
Accademia dei Colloqui di Dobbiaco
c/o Kulturzentrum Grand Hotel Toblach
Dolomitenstraße 31
I-39034 Toblach/Dobbiaco
Fon +39 (0) 474 976 151;
Fax +39 (0) 474 976 152
info@grandhotel-toblach.com

Ansprechpartner: Dr. Hans Glauber, E-Mail info@oekoinstitut.it
Dr. Hans Jörg Viertler,
E-Mail h.j.viertler@grandhotel-toblach.com

Die »Toblacher Gespräche/Colloqui di Dobbiaco« waren internationale Tagungen zu Umweltthemen, die von 1985 bis 1999 alljährlich mit namhaften ReferentInnen in Toblach, Südtirol, stattfanden. Die Tagungen verfolgten das Ziel, relevante Umweltthemen aufzugreifen, zu diskutieren und Lösungsansätze vorzuschlagen sowie an der Nahtstelle zweier Kulturen einen Austausch zwischen der Nordseite und der Südseite der Alpen zu fördern. Im Laufe der Jahre entwickelten sich die Toblacher Gespräche zu einer der bekanntesten Umweltveranstaltungen, nicht zuletzt dank der Toblacher Thesen, die vor allem im deutschsprachigen Raum große Verbreitung fanden und zu einem wichtigen Bezugspunkt der Diskussion geworden sind. In Toblach wurde sehr früh die kulturelle und ästhetische Dimension einer zukunftsfähigen Entwicklung thematisiert. Die ökologische Wende als eine kulturelle Wende begreifend, maßen bereits die Toblacher Thesen der neunziger Jahre ästhetischen Aspekten einen hohen Stellenwert bei.

Nach dem Abschluss der Veranstaltungsreihe im Jahr 1999 führt nun die *Akademie der Toblacher Gespräche* die Arbeit weiter. Die Akademie will den Erkenntnissen der vorangegangenen Toblacher Gespräche zur konkreten Anwendung verhelfen und gleichzeitig den Diskurs über ökologische Innovation weiterführen. Die Vision ist der Einstieg in das »solare Zeitalter« als einziger Option für eine nachhaltige Zukunft, wobei »solares Zeitalter« nicht die bloße Energieproblematik meint, sondern als Chiffre für eine umfassende zukunftsfähige Entwicklung steht.

Begonnen wird im Frühjahr 2002 mit dem Weiterbildungskurs »Projektieren und Bauen im »solaren Zeitalter«, der Fachkräften aus den Bereichen Planung, Architektur, Handwerk, Technik, Gebäudemanagement und Kommunalverwaltung das notwendige praktische Wissen in Bezug auf ökologisches und solares Bauen vermitteln soll. Dabei werden die kulturellen Implikationen einer zukunftsfähigen Entwicklung mitbedacht, etwa die Frage, wie Kultur und Tradition sich mit den neuesten ökologischen Bautechniken verbinden lassen.

Des Weiteren sind Innovationsseminare (»Toblacher Sommerkurse«) geplant, in denen visionär und kreativ über verschiedene Aspekte einer zukunftsfähigen Entwicklung nachgedacht und gearbeitet wird. Die Ergebnisse sollen unter Umständen in eine größere Tagung münden, die mithilfe der Medien und des Internets eine breitere Öffentlichkeit mit einbeziehen soll.

Lebens-Mittel Schönheit

Pioniere

Heike Leitschuh-Fecht hat in ihrem Thesenpapier für den Workshop »Kultur und Nachhaltigkeit« des Rates für Nachhaltige Entwicklung darauf hingewiesen, dass die »Toblacher Gespräche« sehr früh, bereits 1985, begonnen haben, Brücken zu schlagen zwischen Ökologie – von Nachhaltigkeit war Mitte der achtziger Jahre noch nicht die Rede – einerseits und Fragen der Ästhetik, des Wertewandels, der Kultur und der Lebensstile andererseits.

*Hans Glauber*¹: Auch in Toblach war der Weg dahin ein längerer Prozess. Die »Toblacher Gespräche« haben verschiedene Phasen durchlaufen – insgesamt drei. In der ersten Phase, von 1985 bis Anfang der neunziger Jahre, ging es darum, zunächst einmal die Werkzeuge für die ökologische Wende zu entwickeln, denn damals wusste man kaum, wie das zu bewerkstelligen sein sollte. Im Mittelpunkt standen die klassischen Themen wie der lokale Tourismus, wie Mobilität – damals noch Verkehr –, Landwirtschaft, Architektur, Energie usw. Es ging darum, wie eine ökologische Wende technisch aussehen könnte. Bald aber stellte sich immer stärker die Frage, wo die Reise letztendlich hingehen soll. Welche Art von Wohlstand wollen wir? Das war die zweite Phase der »Toblacher Gespräche«, von 1992 bis 1995/96, in der wir uns sehr stark mit dem Begriff des ökologischen Wohlstands beschäftigten, immer anhand konkreter Themen wie Gesundheit, Arbeit und wiederum Mobilität, diesmal im Hinblick auf ökologischen Wohlstand. 1992 entwarfen wir mit dem Motto »Langsamer, weniger, besser, schöner« die Koordinaten für ökologischen Wohlstand. Von 1995/96 an beschäftigte uns nicht mehr nur die Frage, wo die Reise hingehen soll, sondern die Frage, wie wir konkret dorthin gelangen, die Umsetzung. Von nun an präsentierten wir verstärkt positive Beispiele, die motivieren sollten, die zeigen sollten, wie es geht. Das war der Bogen. Insgesamt betrachtet entwickelten sich die »Toblacher Gespräche« von einem mehr instrumentellen hin zu einem eher kulturellen Ansatz. Wir haben sehr bald begriffen, dass die ökologische Wende im Grunde eine kulturelle Wende ist, eine Wende, die sich in den Köpfen vollziehen muss, und dass dazu das instrumentelle Wissen ganz und gar nicht ausreicht.

1999 wurden die »Toblacher Gespräche« in ihrer bisherigen Form beendet. Was war der Grund dafür?

In Südtirol war zuletzt eine gewisse Müdigkeit in Bezug auf die Toblacher Gespräche zu spüren gewesen. Im deutschsprachigen Raum waren sie mittlerweile sehr bekannt, auch dank der Toblacher Thesen, die in Deutschland von namhaften Zei-

1 Dr. Hans Glauber, Leiter des *Ökoinstituts Südtirol/Alto Adige* (www.oekoinstitut.it), ist Initiator der »Toblacher Gespräche« und Mitinitiator des »Tutzinger Manifests«.

tungen abgedruckt wurden. Im italienischen Sprachraum fing man erst an, die »Toblacher Gespräche« wahrzunehmen, weshalb man dort die Entscheidung, aufzuhören, vielerorts bedauerte. Der Hauptgrund aber war, dass es jetzt an der Zeit ist, zu handeln: zu versuchen, was wir jahrelang diskutiert, theoretisch entworfen und in Praxisbeispielen gezeigt haben, verstärkt konkret umzusetzen. Deshalb die Umwandlung der »Toblacher Gespräche« in die *Akademie der Toblacher Gespräche*, deren Schwerpunkt auf praktischer Ausbildung liegt. Die Vision ist das solare Zeitalter, das Zeitalter einer umfassenden neuen Kultur der Nachhaltigkeit. Wir werden ArchitektInnen, HandwerkerInnen, andere Fachleute ausbilden, damit es mehr Akteure gibt, die in der Lage sind, die notwendigen Schritte auch wirklich zu vollziehen. Doch werden wir natürlich auch die theoretische Reflexion weiterführen. Das Konzept dieser Akademie sieht vor, neben der praktischen Ausbildung, die in diesem Jahr beginnt, in regelmäßigen Abständen Innovationsseminare durchzuführen, in denen wir die Ideen und Visionen kreativ weiterentwickeln (siehe auch die Good Practice-Sammlung in diesem Band).

Wettstreit zweier Zivilisationsmodelle

Wie beurteilen Sie die derzeitige Entwicklung im Zusammenhang mit der kulturellen und der ästhetischen Dimension von Nachhaltigkeit? Haben Sie – nicht zuletzt auch als Mitinitiator des »Tutzingler Manifests« – den Eindruck, als komme jetzt eine gewisse Dynamik in die Debatte?

Aus meiner Sicht ist es höchste Zeit, über Schönheit zu sprechen. In Toblach haben wir das mit dem Motto »Langsamer, weniger, besser, schöner« bereits 1992 postuliert. Früher schon, anlässlich der Tagung zum Thema Architektur 1988, haben wir der Schönheit einen sehr hohen Stellenwert eingeräumt. In der 12. Toblacher These des Jahres 1988 heißt es: »Schönheit ... muss ein Baustein der Zukunft werden.« Meines Erachtens ist in der Umweltdebatte viel zu stark und zu lange unter dem Gesichtspunkt des Verzichts und viel zu wenig unter dem Gesichtspunkt des Gewinns argumentiert worden. Und da spielt Schönheit eine zentrale Rolle. Wir befinden uns quasi im Wettstreit zweier Zivilisationsmodelle. Die derzeitige Konsumzivilisation operiert in weiten Teilen auf der Grundlage einer sehr attraktiven Ästhetik. Sie ist attraktiv, aber nicht nachhaltig. Wenn wir einen Konsens für eine zukunftsfähige Kultur finden wollen, dann muss dieses andere Zivilisationsmodell genauso attraktiv sein, wenn nicht noch attraktiver. Für mich steht außer Zweifel, dass eine nachhaltige Zivilisation einfach schöner ist. Das ist eine Überzeugung, die in meinem Innersten wurzelt, auch wenn ich sie theoretisch vielleicht nicht immer im Einzelnen begründen kann. Schönheit ist eine wichtige, allzu oft vernachlässigte Dimension von Zukunftsfähigkeit. Doch glaube ich, um auf die Frage zurückzukommen, dass man die Bedeutung dieser Dimension allmählich zu spüren beginnt. Das hängt mit der Erkenntnis zusammen, dass man mit den alten Mustern des Verzichts nicht weiterkommt, keinen Konsens erreicht. Schönheit hingegen ist Konsens stiftend, indem sie nicht nur den Kopf, sondern den ganzen Menschen anspricht.

Sie ist ein Grundbedürfnis der Menschen, ein Lebens-Mittel. In allen Kulturen, auch in den so genannten primitiven oder in materiell armen Kulturen, spielt Schönheit, auch und gerade im täglichen Leben, eine enorme Rolle. Diese zum Teil tradierten Arten von Schönheit zerstört zu haben und immer weiter zu zerstören, halte ich für eine der großen Sünden unserer Konsumzivilisation. Wir müssen versuchen, das elementare Bedürfnis des Menschen nach Schönheit insofern zu befriedigen, als wir erkennbar machen, dass eine zukunftsfähige Entwicklung schöner ist als die zum Teil zerstörerische Entwicklung der jetzigen Zivilisation.

So zentral der Begriff Schönheit, wie Sie ihn skizzieren, für eine Kultur der Nachhaltigkeit sein dürfte, so komplex ist er auch und, besonders was die Ästhetik der Moderne anbelangt, in hohem Maße umstritten.

Das stimmt.

Schönheit versus Wahrheit?

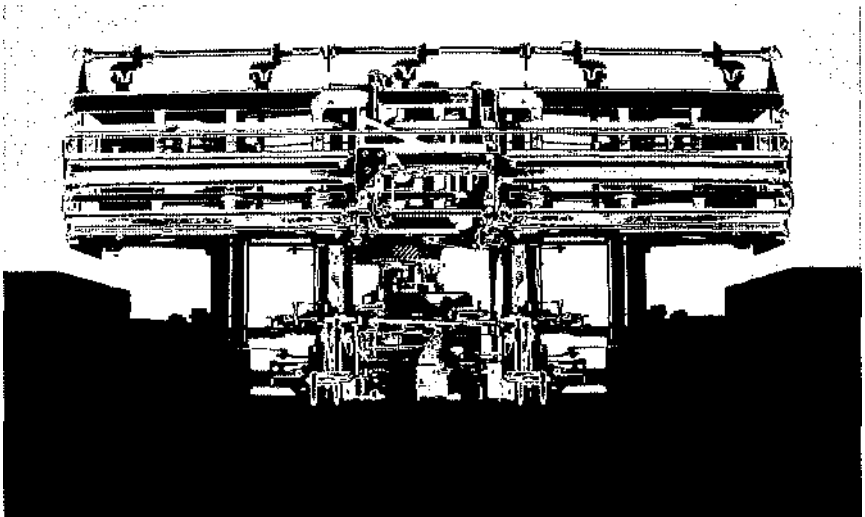
Das Bedeutungsspektrum der Kategorie Schönheit reicht von ihrer allgegenwärtigen konsum- und verkaufsfördernden Instrumentalisierung durch die Werbestrategien bis hin zum Kunstschönen, wie es das Bürgertum besonders seit dem 19. Jahrhundert kultivierte. Unter dem Banner des Kunstschönen wurde ein Kunstbegriff gepflegt, der sich ganz bewusst vom Alltagsleben absetzte, eine Kunst, die erhaben war, die eine Aura besaß und die man in den Museen der schönen Künste ausstellte, um ein Alltagsleben zu kompensieren, das im Zuge der Industrialisierung immer unschöner, immer hässlicher wurde. Bis sich schließlich zu Beginn der klassischen Moderne die historischen Avantgarden gegen diesen bürgerlichen Begriff des Kunstschönen auflehnten und nach einer Kunst suchten, die nicht mehr Kunstschönes, sondern Wahrheit über das Leben und die gesellschaftlich verfasste Welt hervorbringt. Und dieser Ansatz, der das gesamte 20. Jahrhundert durchzieht und für den Adorno als einer der wichtigsten Gewährsmänner gilt, hat bis heute Gültigkeit bewahrt. Wenn wir jetzt eine Ästhetik der Nachhaltigkeit postulieren, die sehr stark auch eine Ästhetik des Schönen ist, stoßen wir unvermeidlich auf sehr heftige Widerstände gerade bei den Akteuren, die uns im Grunde von der Sache her sehr nahe sind, nämlich den kritisch gesellschaftsorientierten Kunstschaffenden.

Ich sehe diese Problematik sehr wohl. Bei den »Toblacher Gesprächen« von 1998 zum Thema »Schönheit – zukunftsfähig leben« (Ökoinstitut Südtirol/Alto Adige 1998) haben wir bewusst vermieden, den Begriff Schönheit eingehend theoretisch zu reflektieren. Es sollte kein Ästhetikseminar werden. Dennoch ist aus dieser Tagung ein bestimmter Schönheitsbegriff entstanden, der sich aus den Beiträgen herauskristallisierte. Um ihn in seinen Umrissen zu skizzieren: Er beruht mit Sicherheit nicht auf einer Ästhetik des Überflusses. Während das Hässlichkeitsempfinden meines Erachtens in der Erfahrung der Maßlosigkeit wurzelt, meint Schönheit in Verbindung mit Zukunftsfähigkeit eine Ästhetik des rechten Maßes, des Weniger, des Unterlassens, des Auf-die-Bremse-Tretens. Da gibt es durchaus Verbindungen

zum klassischen Schönheitsverständnis etwa der Weimarer Klassik, das immer auch Harmonie und Ausgewogenheit beinhaltet. Doch ist der Schönheitsbegriff in der Tat sehr komplex und widersprüchlich. Vielleicht würde es reichen, dass man anstatt von Schönheit von Attraktivität spricht. Mein These wäre schlicht, was nachhaltig oder zukunftsfähig ist, das ist attraktiv. Und Attraktivität ist nun einmal mit Schönheit nahe verwandt. Wobei ich mir gut vorstellen kann, auf welche Widerstände das Postulat von Schönheit gerade in der kritischen Kunstwelt stößt. Man könnte es als reaktionär empfinden, was es aber nicht ist.

Wir alle kennen Adornos Diktum, nach Auschwitz dürfe man keine Gedichte mehr schreiben, was ein Plädoyer dafür ist, das Kunstschöne als eine historische Kategorie hinter uns zu lassen. Wer heute wieder sagt, wir brauchen Schönheit, zieht unweigerlich den Verdacht auf sich, eine affirmative Schönheit zu propagieren.

Meine Sicht ist etwas anders, und ich will das anhand meines eigenen Werdegangs erklären. Ich habe ja früher selbst Kunst gemacht. Ausgangspunkt war die Welt der Maschinen, waren Funktionszusammenhänge von Maschinen. Als ich 1963 zum ersten Mal die Haube einer Olivetti-Rechenmaschine öffnete, hatte ich ein entscheidendes Erlebnis. Mir schien plötzlich, als ob entlang der Hebel und Gestänge die



unsichtbaren Bahnen liefen, die unseren Alltag bestimmen, ja sogar eine existenzielle Situation symbolisieren, die mehr und mehr auf das Funktionieren hinausläuft. Daraufhin begann ich, Funktionszusammenhänge von Maschinen als Grundlage zu verwenden, sie mit fotografischen Mitteln zu bearbeiten, woraus durch Montagen, Collagen und weitere Bearbeitungsprozesse große Bilder entstanden – im Grunde architektonische Gebilde oder Räume, die das Funktionieren, das Eingee-

spanntsein ins Räderwerk unserer Zivilisation thematisieren. Das sind keine im landläufigen Sinne »schönen« Bilder, sondern sie zielen in der Tat eher darauf ab, gewisse Wahrheiten abzubilden. Also keine affirmative Ästhetik.

Diese Werkserie mit dem Titel »Aus der mechanischen Stadt« wurde immer wieder in namhaften Kunstinstitutionen ausgestellt, etwa im Kunstgewerbemuseum Zürich, bei Feltrinelli in Mailand und Rom, in Warschau, Kopenhagen, Santiago de Chile, in der Kunsthalle Basel und schließlich noch einmal Mitte der achtziger Jahre im Frankfurter Museum für Moderne Kunst. Zur Ausstellung 1965 in Rom hat Theodor W. Adorno ein Vorwort verfasst, in dem es heißt: »... Der Versuch, Maschinen durch nichts anderes als einen Abstraktionsvorgang zum Sprechen zu bringen, der sie gleichsam auf ihre reine Funktion, unter Weglassung allen Beiwerks, reduziert, scheint mir fruchtbar auch für die autonome Kunst. Ich hoffe, dass diese höchst originellen Arbeiten die starke Wirkung auch auf andere ausüben, die sie auf mich ausgeübt haben.« (Zit. nach Galerie Nächst St. Stephan 1967)

Meine Kunst damals war der Versuch, eine kritische Auseinandersetzung mit unserer Zivilisation, unserer damals mechanischen Zivilisation – jetzt ist sie eher virtuell geworden – zu führen. Wenn man davon ausgeht, dass Kunst immer etwas darstellt, waren diese Arbeiten Darstellungen einer negativen Utopie oder die Konstruktion einer negativen Utopie. Und schöne Bilder im klassischen Sinne sind wiederum Darstellungen positiver Utopien. Beides ist legitim. Der Künstler kann entweder sagen »So nicht«, oder er kann sagen »Aber so«. Wenn er »So nicht« sagt, dann macht er Bilder, wie ich sie damals gemacht habe, eine Art Mahnbilder. Wenn er »Aber so« sagt, dann macht er vielleicht die Toblacher Thesen, die in meinen Augen eine Art Mosaik, ein großes Tableau darstellen, oder er beschäftigt sich mit diesem Thema Schönheit im Zusammenhang mit Zukunftsfähigkeit.

Von der negativen zur positiven Utopie

Und wie sind Sie vom »So-nicht« zum »So« gelangt?

Mit der Zeit habe ich bemerkt, dass man mit dem »So-nicht« irgendwann nicht mehr weiterkommt. Ich hatte zunehmend das Bedürfnis, nicht mehr nur »nein«, sondern »ja, aber anders« zu sagen. Schließlich war dieses Bedürfnis so groß, dass ich aus der Bildfläche heraussteigen musste, um direkt in die Realität hineinzuwirken. Das war der Anlass, mit den »Toblacher Gesprächen« zu beginnen, das *Ökoinstitut* mitzugründen und im Umweltbereich tätig zu werden. Es war der Übergang von der negativen zur positiven Utopie und der Versuch, diese zu konkretisieren. Positive Visionen zu entwerfen ist übrigens weitaus schwieriger als negative Utopien darzustellen. Es ist viel leichter, die jetzigen Trends zu extrapolieren, ad absurdum zu führen, womit man bei der negativen Vision anlangt, als sich etwas vorzustellen, was teilweise noch ganz außerhalb des heute Existierenden liegt. Was mir dabei sehr geholfen hat, war meine Arbeit mit StudentInnen als Dozent an der *Universität Gießen*, wo ich mehrere Lehraufträge im Bereich Kunst und visuelle Kommunika-

tion hatte. Zunächst arbeitete ich über die Themen meiner Bilder – bis die jungen Leute immer stärker das Bedürfnis hatten, in diesem freien Raum der Kunst positive Utopien selbst zu entwerfen. Das war Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre. Und schließlich habe ich ebenfalls umgesteuert. Zumal ich bemerkte, dass es um die Ausstellungen meiner Bilder, die anfangs, Mitte der sechziger Jahre, ein beträchtliches Medienecho ausgelöst hatten, immer stiller wurde. Sie waren nicht mehr recht zeitgemäß.

In einem Text, der 1985 im Katalog zu einer Ausstellung des Frankfurter Museums für Moderne Kunst erschien, schreiben Sie dazu: »Heute bewege ich mich als Künstler immer mehr außerhalb der Bildebene. Die Zeit der kritischen Auseinandersetzung mit der Realität scheint mir vorbei zu sein. Was wir heute brauchen, ist ein neuer gesellschaftlicher Entwurf, eine Vorstellung darüber, wie eine neue, eine andere Entwicklung im Einklang mit der Natur gefunden werden kann. Das fordert unsere Kreativität und Phantasie, hier können auch Künstler einen wichtigen Beitrag leisten. Mein Engagement ist in der Vermittlung, in der Arbeit mit Studenten über Vorstellungen einer anderen Zukunft. Diese Zukunft muss erst entworfen, die verschüttete Phantasie darüber erst befreit werden. Die Kunst kann dabei eine entscheidende Rolle spielen.« (Museum für Moderne Kunst 1985: 50)

Ja, bereits damals war die Zeit reif, nicht mehr nur Kritik an unserer Zivilisation zu üben, sondern nach neuen Entwürfen zu suchen. In der Gesellschaft hatte eine Entwicklung stattgefunden, was nicht zuletzt in der 68er-Bewegung zum Ausdruck kam. Ich habe versucht, meinen Beitrag zu leisten, was mich schließlich zu diesem Umsteuern brachte.

Es ist interessant, wie sehr sich Ihr persönlicher Werdegang mit einer Analyse von Octavio Paz deckt, wonach die Kunst ab etwa Ende der sechziger Jahre ihre Negationskraft verloren habe, nicht mehr wirklich zu provozieren vermöge. Ihr Nein bewirke nichts mehr (Paz 1990). Genau zu der Zeit haben Sie empfunden, dass da etwas ausgereizt war, sich erschöpft hatte –
Richtig.

– und im Grunde auch für den Kunstschaffenden selbst gar nicht mehr so spannend ist. Dass jetzt die Herausforderungen, vielleicht gerade für den Künstler, ganz woanders liegen. Das aber bedeutet, dass sich in dem Paradigmenwechsel, den man allenthalben spürt, tatsächlich auch das Verständnis von Kunst mit transformiert. Sicher. Aber es gibt noch etwas, das nicht nur bei mir, sondern bei vielen Menschen, die ich kenne, eine Rolle gespielt hat. Und damit nähern wir uns noch einmal dem Thema Schönheit. Bei vielen war es so, dass ihr umweltpolitisches Engagement mit einem Erlebnis von verletzter Schönheit, meist in der Kindheit, begann. Es waren weniger die Prognosen und Statistiken über Klimaveränderungen oder dergleichen als unmittelbare Erlebnisse von Zerstörungen. In Toblach, meiner Heimat, wurde damals ein Wald meiner Kindheit niedergemacht, um eine so genannte Bau-

ernhalle zu bauen. Damit fing bei mir alles an, zunächst als Auseinandersetzung zwischen mir und dem Dorf, woraus eine örtliche Protestbewegung entstand, bei der es um Fragen ging wie: Warum muss auf einmal dieser Wald gerodet werden? Wozu brauchen wir eine solche Bauernhalle? Warum müssen da große landwirtschaftliche Maschinen hinein? Warum muss die Berglandwirtschaft megamechanisiert werden? Warum müssen die Heustadel in Ferienwohnungen umgewandelt werden? Wozu sind Monokulturen gut etc. Das sind die Fragen, die wir uns damals gestellt haben. Es sind Gestaltungsfragen, Zukunftsfragen, politische Fragen – und der Auslöser war die Zerstörung eines Waldstücks, des Waldstücks meiner Kindheit, aber auch der Kindheit vieler anderer junger Leute in Toblach. Und nicht zuletzt daraus sind die »Toblacher Gespräche« entstanden. Der erste Schritt war, dass ich Jost Krippendorf nach Toblach holte, auf den ich gestoßen war, weil er ein Kunstnarr ist. Und aus der Idee, ein oder zwei Vorträge zu halten, entstanden die »Toblacher Gespräche« und entsteht jetzt die *Akademie der Toblacher Gespräche*.

Vision »Solares Zeitalter«

Und der ursprüngliche Impuls war der Verstoß gegen das ästhetische Empfinden. Genau. Verletzte Schönheit. Verletzte Visionen, verletzte Träume, verletzte Erinnerungen. Und das war bei vielen so. Verletzte Schönheit kann eine Motivation, ein sehr wirksamer Hebel zum Handeln sein. Zugleich aber kann verletzte Schönheit – und wir leben in einer Welt, wo ständig Schönheit verletzt wird – die Orientierung in Richtung Zukunftsfähigkeit erschweren. Das ist dialektisch zu sehen. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist Schönheit wichtig: weil sie die Orientierung erleichtert. In Stadtteilen, die nicht schön sind, grassiert der Vandalismus, vielleicht aus Protest, wohingegen die Leute in einem schöneren Lebensumfeld ein weniger konfliktreiches Verhältnis zum eigenen Dorf, zur eigenen Stadt haben.

Wobei man auch da sicher zu unterscheiden hätte zwischen bloßen Oberflächenästhetisierungen und Gestaltungen, die versuchen, solche Strukturen zu wahren oder zu schaffen, die human im Sinne von menschenwürdig sind.

Ja. Wenn wir nach der Ästhetik einer zukunftsfähigen Entwicklung fragen, dann öffnen sich sehr viele lebensweltliche Anwendungsbereiche. Wie etwa sieht die Ästhetik einer neuen Mobilität aus, wenn ich nicht mehr Besitzer, sondern nur Nutzer eines Autos bin wie beim Car Sharing? Wenn für mich der Zugang und nicht der Besitz wichtig wird? Das sind neue Fragen, viele offene Fragen, die nach meinem Gefühl auch eine Ästhetik des Verhaltens mit sich bringen werden. Die wachsende Bedeutung des Zugangs, nicht zuletzt in der Internet-Welt, wird laut Jeremy Rifkin nicht nur unser Verhältnis zu den Dingen und zum Besitz, sondern möglicherweise auch die innere Struktur des Kapitalismus verändern und einen neuen Verhaltenskodex und eine neue Ästhetik mit sich bringen. (Vgl. Rifkin 2000)

Es wäre zweifellos wichtig, diese Dimension in der gesamten Debatte mit zu berücksichtigen. Doch genauso wichtig erscheint es mir, die Debatte so zu führen,

dass wir uns dadurch ein neues Verständnis von Schönheit jenseits von Affirmation und auch von jedweder ideologischer Indienstnahme erschließen.

Vielleicht kann man das, worum es mir geht, am ehesten anhand der neuen solaren Architektur konkret belegen. Die Ästhetik der neuen solaren Architektur hat solche Elemente des Weniger, des Leichterem, des Maßvollen, aber auch des Offenen zur Welt, nach vorn, Elemente des Zugangs zur Sonne –

– des Offenen zu einer Welt, die es noch gar nicht gibt, die erst noch geschaffen werden muss! Was einen Schönheitsbegriff erfordert, der emanzipatorisch wäre, ohne negativ zu sein.

Richtig. Meine Vision ist das »Solare Zeitalter« als Chiffre für eine neue Zivilisation, als einzige Option auf die Zukunft, auf Dezentralisierung und Demokratie, weil ja die Sonne allen zur Verfügung steht. Eine Kultur des Zuganges, nicht des Besitzes der Ressourcen, mit weitreichenden, faszinierenden Implikationen: solare Landwirtschaft, solare Energie, solare Mobilität, solare Produktion, solare Wirtschaft, solare Architektur. Die Verbindung von Schönheit und Sonne – genau darum geht es. Heute kann man das ästhetische Potenzial der Verbindung von Schönheit und Sonne am ehesten – ich sage nicht sehen, sondern erahnen bei der Solararchitektur. Hier spürt man am stärksten, welche Entwicklungspotenziale im solaren Zeitalter liegen und in dem Schönheitsbegriff, der dieses solare Zeitalter begleiten wird.

Haben Sie vielen Dank, Herr Glauber.

Literatur:

- »Auch Schönheit ist ein Lebens-Mittel. Toblacher Thesen 1998«, in: *Frankfurter Rundschau* v. 28. September 1998.
- Galerie Nächst St. Stephan (Hrsg.) (1967): *Aus der mechanischen Stadt. Bilder und Lithographien von Hans Glauber*, Wien: Eigenverlag
- Museum für Moderne Kunst (1985): *Bilder für Frankfurt* (Ausstellungskatalog), Frankfurt am Main/München: Prestel
- Ökoinstitut Südtirol/Alto Adige (Hrsg.) (1998): *Schönheit – zukunftsfähig leben. Toblacher Gespräche 1998*, Bozen: Eigenverlag
- Paz, Octavio (1990): *Die andere Zeit der Dichtung. VI. Der Kreis schließt sich. Der Tod der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Rifkin, Jeremy (2000): *Acces. Das Verschwinden des Eigentums*. Frankfurt am Main/New York: Campus

BEATRICE VOIGT. KUNST & KULTUR (Projektbüro, D)

Adresse: Franz-Joseph-Straße 21
 D-80801 München
 Fon +49 (0) 89 3400 10; Fax +49 (0) 89 3400 17
 Bea.Voigt@t-online.de

Ansprechpartnerin: Beatrice Voigt

Ziel einer ökologischen Ästhetik sind die Entwicklung neuer, integrierter Sichtweisen im Sinne einer Vernetztheit aller Dinge, eines ganzheitlichen Umgangs des Menschen mit seiner Innen-, Mit- und Umwelt sowie die Bildung neuer, zukunftsfähiger Wertvorstellungen im Beziehungsfeld Natur, Mensch und Technik. Es geht um die Entfaltung eines umfassenden Verständnisses ökologisch-ästhetischer Kultur durch eine fächerübergreifende Verbindung der Bereiche Kunst, Bildung und Wissenschaft. Die ökologische Ästhetik erschließt so einen äußeren wie inneren Zugang zur Natur und zur Tiefendimension des Menschen. In dem Maße, wie dem Menschen die Sinne als Erkenntnis- und Wertungsorgane bewusst sind, erkennt er die ökologischen Zusammenhänge aus eigener unmittelbarer Anschauung. Ökologische Kompetenz entsteht.

Vor diesem Hintergrund konzipiert das *Projektbüro Beatrice Voigt* Ausstellungen und Projekte, Seminare und Symposien als Beitrag zu einer zukunftsfähigen Neuorientierung des Menschen in seiner Lebens- und Arbeitswelt. Die Kunst führt die theoretischen Ansätze zu einer Kultur der Zukunft heraus aus der wissenschaftlichen Abstraktion der Fachdisziplinen und ebnet ihnen so den Weg in die gesamtgesellschaftliche Akzeptanz. In zweckfreien Szenarien den Blick für die Anwendbarkeit und Reichweite der Denkansätze schärfend und neue Vorstellungsräume erschließend, wird Kunst zum Katalysator ganzheitlicher Umsetzung wissenschaftlicher Zukunftsmodelle.

Eine Auswahl der Aktivitäten: *Kunst geht in die Natur*. Kunstprojekt für die *Herrmannsdorfer Landwerkstätten* in Glonn bei München im Auftrag der *Schweisfurth-Stiftung*, München, 1991-1997. *Kunst · Kultur · Ökologie – Auf dem Weg zu einer neuen Kulturlandschaft*. Ausstellungs- und Aktionsprojekt, gefördert von der *Deutschen Bundesstiftung Umwelt*, Osnabrück, 1993-1997. *WasserLeben – Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume*. Ausstellung im Rahmen des Expo-2000-Projekts »Aqua Bad Pyrmont« im *Museum Schloss Bad Pyrmont*, 2000. *Die Kunst der Innovation*. Bildungsimpuls in Zusammenarbeit mit Dr. habil. Hartmut Schenkluhn im Auftrag der *Bayerischen Motoren Werke (BMW) AG*, München, seit 1998.

Literatur:

- Voigt, Beatrice (Hrsg.) (1989): *KlangSteine-Stein Klänge*. Katalog zur Ausstellung und Compact Disc. München: Bea Voigt
- Voigt, Beatrice (Hrsg.) (1997): *Kunst – Kultur – Ökologie. Auf dem Weg zu einer neuen Kulturlandschaft*. Dokumentation zum Ausstellungs- und Aktionsprojekt 1993-97, München: Bea Voigt Edition
- Schenkluhn, Hartmut/Voigt, Beatrice (seit 1998): *Die Kunst der Innovation* (fortlaufende Dokumentationsreihe), München: Bea Voigt Edition
- Voigt, Beatrice/Museum im Schloss Bad Pyrmont (Hrsg.) (2000): *Aqua Bad Pyrmont*. Katalog zur Ausstellung, Expo-2000-Projekt, Bad Pyrmont: Eigenverlag Museum im Schloss Bad Pyrmont

CONCEPT NOUVEAU. Freies Kunstbüro im Kontext (D)

Adresse: Concept Nouveau
 Schlossgärtnerei Langenzell
 D-69257 Wiesenbach
 Fon +49 (0) 6223 9700 51;
 Fax +49 (0) 6223 9700 52
 www.concept-nouveau.de

AnsprechpartnerIn: Samuel J. Fleiner, E-Mail fleiner@kgbnet.de
 Sophia Angela Wagner,
 E-Mail wagner@andrang.de

Wie werden aus Anlässen Ereignisse? Wie werden Themen wie zum Beispiel Agenda 21, ökologischer Wandel, Alternativen in der Verkehrsentwicklung sinnlich erfahrbar? Wie kann man auch mit knappen finanziellen Mitteln Projekte, die von großem öffentlichem Interesse sind, im Kontext von Umwelt, Stadtraum, Landschaft und Arbeitswelt realisieren?

Concept Nouveau ist ein freies Kunstbüro, das sich mit der Entwicklung und Realisierung von künstlerischen Konzepten und Ausstellungen beschäftigt. Als Leitlinien für das künstlerische Handeln fühlen sich die angeschlossenen Künstler gleichermaßen der Sozialen Plastik von Joseph Beuys wie der konkreten Utopie von Ernst Bloch verpflichtet.

Die Künstler, mit denen *Concept Nouveau* kooperiert, sind an keine bestimmten Medien gebunden. Die Wahl der künstlerischen Mittel bestimmt allein der jeweilige Kontext. Ob Malerei, Bildhauerei, Fotografie, Tanz, Komposition oder neue Medien: Was dem Anlass und dem Kontext am besten entspricht, wird eingesetzt.

Zu den wichtigen Projekten seit 1990 zählten die *Rollenden Zukunftswerkstätten* (1991-1994), vier international und interdisziplinär besetzte Sonderzüge, die mehrfach in Russland und Westeuropa unterwegs waren und in deren Folge zahlreiche Ost-West-Kooperationen entstanden.

Im Kern besteht das Büro aus zwei KünstlerInnen: Während sich Sophia Wagner neben der Konzeption von Ausstellungen mit visuellen Medien wie Fotografie und Computergrafik beschäftigt, arbeitet Samuel J. Fleiner mit Solarkunst, Kinetik, beispielbarer Plastik, Maschinenchoreografie und Komposition. Zum Thema Klangökologie komponierte er unter andere, ein *Konzert für sieben Schiffshörner und einen Regionalzug*; zum Thema Integration Behinderter in professionelle Kulturarbeit gab es ein *Ballett für Rollstühle und Gabelstapler nach einer Maschinen-Tanz-Musik*; im Rahmen einer Kampagne für Grünen Strom produzierte er mit den Mitarbeitern eines Stromversorgers ein *Konzert für Elektrogeräte*; anlässlich der Umnutzung eines Straßenbahndepots zum Kulturdepot entstand sein *Konzert für Straßenbahnklingeln*. Fleiner interessiert sich zudem stark für Fragen der Klangökologie und Klanggeschichte. So rekonstruierte er in Teilen die Lautsphäre des *UNESCO-Weltkulturerbedenkmal Völklinger Eisenhütte*. Für das *Landesmuseum für Technik und Arbeit* komponierte er eine *Hymne an die Mechanik* als konzertante Rekonstruktion der Lautsphäre der 20er Jahre.

Vgl. in diesem Band: Samuel Fleiner: »Die Murremaschine. Kunst als Kommunikationsmedium für Umweltthemen«; sowie das Interview mit Samuel Fleiner.

Die Menschen zum Fragen bringen

Kaum Querschnittsqualifikationen

Herr Fleiner¹, wie beurteilen Sie vor dem Hintergrund Ihrer Erfahrungen und Ihres Tätigkeitsfeldes die Initiative »Tutzinger Manifest«?

Samuel Fleiner: Das »Tutzinger Manifest« bleibt durch seine Sprache, durch die Länge seiner Sätze und durch die Art seiner Verbreitung nur bereits Eingeweihten zugänglich. Es kann daher keinen wirklich breiten Konsens in der Bevölkerung finden. Dazu müsste es erst quasi übersetzt und im öffentlichen Raum inszeniert werden. Wenn es darum geht, solche intellektuellen Texte fühlbar und sinnlich wahrnehmbar zu machen, also in Lebenspraxis zu überführen, sind in der Tat KünstlerInnen gefragt.

Wie bewerten Sie den derzeitigen Stand der Beziehungen zwischen den Akteuren der Nachhaltigkeitspolitik und -praxis einerseits und den Akteuren der Felder Kultur und Kunst andererseits?

Gemeinsam sind beiden Feldern die oft knappen finanziellen Mittel. Deshalb können viele Projekte, die hier wie dort entstehen, allenfalls symbolische Handlungen sein. Grundsätzlich aber sind sich beide Seiten fremd, es gibt kaum Querschnittsqualifikationen, stattdessen viel echtes Misstrauen und Vorurteile. Man trifft sich mit anderen IdealistInnen, verfasst ein Resümee oder Manifest und sorgt dafür, dass das am nächsten Tag in der Zeitung steht. Man beschließt einen Solartag oder Umweltschutztag und wendet sich an die Vereine und Verbände im Bereich Umwelt- und Naturschutz oder Verkehr. Die werden dann schon einen Stand machen oder Vorträge organisieren. Wenn die Veranstalter daran denken, Kulturschaffende einzubinden, dann möchten sie etwas Unterhaltsames zur Auflockerung (zum Beispiel Musik, Jongleure, Akrobatik). Oft wissen sie nicht, dass es KünstlerInnen gibt, die sich inhaltlich mit Umwelt, Energie oder Verkehrsthemen beschäftigen. Wir leisten hier insofern Pionierarbeit, als wir immer wieder Briefe schreiben und konstruktive Vorschläge machen, wie man Kunst einbinden könnte. Dabei haben wir noch nie erlebt, dass ein Vorschlag, zum Beispiel Solarkunst oder Windkinetik zu integrieren, nicht begrüßt wird. Doch meist haben die Veranstalter dieser Umwelttage nicht einmal das Geld, den interessierten und engagierten KünstlerInnen eine Aufwandsentschädigung oder die Fahrtkosten zu bezahlen, und auch keine Idee, wen sie ansprechen sollen, um diese Mittel zu beschaffen. Hier beraten wir, wie und wo man die notwendigen Gelder beschaffen kann, versuchen Mut zu machen und zu motivieren.

¹ Samuel Fleiner ist Künstler und betreibt zusammen mit Sophia Angela Wagner *CONCEPT NOUVEAU*, ein »Freies Kunstbüro im Kontext«; vgl. auch die Good Practice-Sammlung und den Beitrag »Die Murlmaschine. Kunst als Kommunikationsmedium für Umweltthemen« in diesem Band.

Rollende Zukunftswerkstätten

Umkehrt wissen viele KünstlerInnen nichts von den unterschiedlichen Akteuren im Bereich Nachhaltigkeit und haben keine Verbindung zu den entsprechenden Institutionen. Für Kunstvereine, Theater oder städtische Museen gilt das umso mehr. Auch hier sind es bestenfalls einzelne Akteure, die den Diskurs mit umweltbewegten Menschen suchen.

Was an Visionen in den Agenda 21-Zirkeln entwickelt wird, findet keine Entsprechung in überzeugenden Bildern, wird nicht erlebbar, nicht mit den Sinnen und dem Gefühl nachvollziehbar und bleibt in Absichtserklärungen oder auf einer höchst abstrakten Textebene stecken. KünstlerInnen werden nicht explizit in diese Zirkel eingeladen. Ich führe das auf Verständigungsprobleme zurück. Auch ist die Sprache des Kulturbetriebes für die Akteure des Umweltbereichs kaum nachvollziehbar. Es gibt nur wenige KünstlerInnen, die sich wie ich in ihrer Ausbildung oder danach intensiv mit Fragen von Ökologie, Zukunft und Nachhaltigkeit beschäftigt haben. Ökologie, Nachhaltigkeit oder soziale Utopien sind genauso wenig Bestandteil der Künstlerausbildung wie der Ausbildung zum Mediziner oder Ingenieur. Der einen Seite fehlt die ästhetisch-kulturelle Dimension, die andere Seite hat keine realistischen Entwicklungswege im Kopf, wie ein global-gesellschaftlicher Umbau stattfinden kann, wenn sie denn schon weiß, dass er dringend notwendig ist. Während die eine Seite nach Handlungsstrategien für Nachhaltige Entwicklung sucht, bleibt die andere in einer vordergründig ästhetischen Debatte stecken. Querköpfe wie Joseph Beuys sind wirklich die Ausnahme, aber auch hier regieren Missverständnisse und Fehldeutungen. Deshalb sehen Sophia Angela Wagner und ich eine wichtige Aufgabe darin, zu vermitteln und zu übersetzen.

In den Jahren 1990 bis 1994 haben wir mehrfach *Rollende Zukunftswerkstätten* organisiert. Dabei haben wir das Medium Reise als Kunstform und Forum echter interkultureller Begegnung begriffen. Wir wollten die Möglichkeit schaffen, viele interessante Detaillösungen und gute Ansätze aus erster Hand zu erleben und mit den Menschen zu diskutieren, die diese Projekte angestoßen haben. Die Reisegruppen hatten wir mit TeilnehmerInnen unterschiedlicher Nationen und Kulturkreise besetzt, mit KünstlerInnen ebenso wie mit MultiplikatorInnen aus der Politik und aus den Medien. Im Laufe dieser Reisen entstand in den Köpfen der Teilnehmenden ein ganzes Tableau Nachhaltiger Entwicklung mit unterschiedlichen Szenarien und Ansatzpunkten.

Interessanterweise war in vielen Städten die Ankunft der *Rollenden Zukunftswerkstätten* der aller erste Anlass, dass sich die MitarbeiterInnen der Kultur- und Umweltämter in einem gemeinsamen Projekt begegneten, weil es sich nicht um eine reine ExpertInnenreise handelte, sondern um ein internationales Kunstprojekt. Gelernt haben dabei sicher beide Seiten.

Die Kommunikationsplastik

Für Ihre Arbeit spielt Joseph Beuys eine große Rolle. In welcher Weise knüpfen Sie an ihn an?

Mit seinem erweiterten Kunstbegriff hat Joseph Beuys den Begriff der Arbeit an der Sozialen Plastik eingeführt. Dies war eine mittelbare Folge seiner Professur für monumentale Plastik, denn das größte für ihn vorstellbare Gebilde, das der Mensch gestalten kann, war das der Gesellschaft. Er sah die Arbeit des Künstlers als Arbeit an der Gestalt der Gesellschaft an. Sie zu mehr Demokratie und Nachhaltigkeit zu entwickeln, war Hauptzweck seines künstlerischen Handelns. Ich habe diesen Ansatz »Arbeit an der Sozialen Plastik« in mein eigenes künstlerisches Schaffen integriert. Dazu habe ich einen für mich sehr tragfähigen Begriff gefunden, der gewissermaßen der Meißel ist, mit dem man die Soziale Plastik ausformen kann. Ich nenne ihn Kommunikationsplastik, was sich direkt aus der Theorie der Konzeptkunst ableitet. Als Konzeptkünstler erarbeite ich Partituren für künstlerische Abläufe und schaffe damit Ereignisse. Diese Ereignisse sind wiederum Anlässe, Gedanken in die Öffentlichkeit zu tragen und zu multiplizieren.

Beuys war im Kontext seiner Zeit und im Sinne seiner eigenen ökonomischen Selbsterhaltung sehr stark auf den konventionellen Kunstbetrieb ausgerichtet, obwohl er ständig versuchte, diesen Kunstbetrieb zu verändern und zu verlassen (zum Beispiel *Omnibus für direkte Demokratie, Free International University, 7000 Eichen*). Letztendlich blieb seine Arbeit für den größten Teil der Bevölkerung nicht zugänglich und nur in der Essenz, also in der Demontage des gängigen Künstlerklichs, als postdadaistischer Reflex wahrnehmbar. Sein oft zitiertes »Jeder Mensch ist ein Künstler« meinte im Kern, dass jeder Mensch die Fähigkeit und das Potenzial zum Gestalten in sich trägt. Gemeint ist damit in erster Linie das Gestalten der sozialen und politischen Gegebenheiten vor dem Hintergrund des Wissens, dass jede Form der Macht in erster Linie davon abhängt, dass man sie akzeptiert.

Weshalb tut sich die Kunstwelt schwer mit dem Paradigma Nachhaltigkeit? Was sind Ihre Erfahrungen?

In der Ausbildung und Produktionslogik der klassischen bildenden Künste ist Nachhaltigkeit überhaupt kein Thema. Dort geht es in erster Linie darum, eine eigene wiedererkennbare Form oder Technik zu finden und diese dann auf dem Kunstmarkt durchzusetzen. Wem das gelingt und wer die richtigen Galeristen hat, der findet Sammler und bekommt irgendwann einen Platz im Museum oder an der Hochschule. Hinzu kommt, dass die Existenzsicherung für einen real existierenden Künstler sehr schwer ist. Viele KollegInnen arbeiten zweigleisig in einem Job, der sie ernährt, und darüber hinaus im Atelier. Da bleibt nur wenig Zeit für eine entsprechend breite Weiterqualifikation. Zudem ist der Markt für Kunst, die sich mit Themen wie Ökologie oder Nachhaltigkeit beschäftigt, sehr eng. Ich kenne keine öffentlichen Sammlungen oder Museen, die in dem Bereich einen Schwerpunkt ge-

bildet haben. Hier muss es mehr Anreize in Form von Stipendien und Projektgeldern geben. Der öffentliche Raum ist für solche Projekte am besten geeignet, doch wollen viele KollegInnen dort nicht hin, weil ihre Arbeiten im öffentlichen Raum nicht sicher sind oder weil sie keine Produktionsmöglichkeiten für große Formen haben. Wir helfen und beraten, wenn es darum geht, mit welchen Medien man idealerweise in einem so exponierten Umfeld arbeitet bzw. wie man von der kleinen zur großen Form kommt.

Über kreative Interventionen Prozesse auslösen

Während sich die Umweltbewegten schwer tun mit den KünstlerInnen, tun diese sich schwer mit den Umweltbewegten. Beide Felder sind zudem grundlegend anders organisiert. Die Kunstvereine werden von einem gut situierten Bildungsbürgertum getragen, das sich dort ähnlich exklusiv wie im Golfclub trifft; die Umweltinitiativen sind ein Refugium für IdealistInnen mit teilweise sehr unklarer Motivationslage. Das hat auch kulturelle und historische Gründe. Viele Menschen, die sich mit Fragen des Natur- und Umweltschutzes beschäftigen, haben ein eher konservatives Weltbild, während KünstlerInnen dazu neigen, sich als avantgardistisch zu betrachten. Während die einen versuchen, Grenzen zu ziehen, Schutzgebiete auszuweisen und Refugien zu schaffen, wollen die anderen Grenzen überschreiten, Besucher anziehen, wahrgenommen werden. Viele Umweltbewegte sind *gegen* etwas und verbrauchen sich in diesem Widerstand. Immer wieder bleibt dabei die Frage auf der Strecke, wie eine andere Gesellschaft aussehen und welcher Kulturtechniken sie sich bedienen könnte. Die Frage nach der Lebensqualität einer Welt, in der nachhaltig gewirtschaftet wird, wird nicht hinreichend mitbedacht. Auch gibt es hierzulande so gut wie keine spielerischen und kreativen Kampagnen. Beinahe einzige Ausnahme sind die Aktionen von Greenpeace, die sich jedoch ebenfalls zu 90 Prozent *gegen* etwas richten. Kampagnen *für* etwas finden sich dagegen selten. Problembewusstsein zu schaffen ist sicher wichtig, doch ist es schwer, aus einer Antihaltung heraus kreativ etwas hervorzubringen. Wie inzwischen bekannt, droht das Bombardement mit zu viel Problemen schließlich sogar zu einer echten Verdrängungshaltung zu führen. Mich interessieren deshalb grundsätzlich immer stärker die Lösungen, die funktionierenden und echt lebbare Alternativen. Von daher habe ich von unseren *Rollenden Zukunftswerkstätten* sehr profitiert.

Gegenwärtig wandelt sich das Bild des Künstlers in der Gesellschaft. Der Produzent der wiedererkennbaren Form wird zunehmend vom Konzeptkünstler verdrängt. Der Konzeptkünstler wiederum ist auf dem besten Weg zu einem nicht an bestimmte künstlerische Medien gebundenen Dienstleister, der Dinge über die Komposition künstlerischer Abläufe auf den Punkt oder ins Gespräch bringt oder der über kreative Interventionen Prozesse anstößt. Dabei spielt das sinnliche Erleben aus erster Hand eine wichtige Rolle, aber auch das Transportieren von Inhalten in die Öffentlichkeit. Die Stärke dieser neuen KünstlerInnen ist es, Ereignisse zu schaffen.

Wie stellen Sie sich eine »Kultur der Nachhaltigkeit« vor?

Eine Kultur der Nachhaltigkeit ist zunächst einmal eine Kultur des Wandels – und natürlich ein Thema für eine ganze Buchreihe. Ich möchte meine Sichtweise mit einigen Beispielen aus der Alltagskultur erläutern: Für mich gehört eine kreative Küche mit regional erzeugten Bioprodukten genauso dazu wie die Frage, woher meine Dinge des täglichen Bedarfs kommen und was aus meinen Klamotten oder Möbeln wird, wenn ich sie nicht mehr benutze. Man kann heute vieles schadstoffarm oder sogar ¹-frei kaufen, es gibt fair gehandelte Produkte und Firmen, die langlebige und reparierbare Dinge herstellen. Es gibt Ansätze in Richtung auf »benutzen statt besitzen«, es gibt Tauschbörsen und Einkaufsgemeinschaften, die aus diesen bisweilen etwas mühsameren Vollzügen echte soziale Erlebnisse werden lassen. Das ist die Seite der individuellen Lebensstile. Im Blick auf die gesamtgesellschaftliche und globale Dimension wäre nicht zuletzt die derzeitige Art der Umlaufsicherung unseres Geldes, nämlich der Zins, zu hinterfragen. Die Vermutung liegt nahe, dass dies ein ganz entscheidender Faktor beim Zwang zum immer währenden wirtschaftlichen Wachstum ist.

Ästhetik der Selbstachtung

Eine Kultur der Nachhaltigkeit fußt für mich auf einer Ästhetik der Selbstachtung und einer Ethik, die sich aus Kants kategorischem Imperativ ableitet. Grundlegend dürften aus einem echten Verständnis von Demokratie heraus keine politischen oder wirtschaftlichen Entscheidungen getroffen werden, die in das Selbstbestimmungsrecht zukünftiger Generationen eingreifen. Damit fallen Technologien wie die Kernkraft, die heute das Leben und Handeln unzähliger zukünftiger Generationen bestimmen, schon einmal weg. Das Gleiche gilt für die Freisetzung genmanipulierter Lebewesen und für Technologien, die massiv CO₂ produzieren. Es müsste eine Kultur entstehen, die nicht auf den letzten wissenschaftlichen Beweis pocht, sondern die bereits im Verdachtsfall, also im Zweifel, für die Noch-nicht-Geborenen plädiert. Und das aus reiner Achtung vor der noch nicht geäußerten Meinung. Hier wäre es die Aufgabe von Kulturschaffenden, an einem gesamtgesellschaftlichen, globalen Konsens mitzuarbeiten. Ein Bewusstsein für etwas zu schaffen, wofür man sich aus Gründen einer wohlverstandenen besseren Lebensqualität entscheidet, hat nichts mit Ökodiktatur zu tun, sondern appelliert an Kreativität, Intelligenz und Sportsgeist.

Vieles, was heute an gesellschaftlichem Verhalten en vogue ist, hat rein kulturelle Ursachen und ist daher einer Beeinflussung durch Kultur zugänglich. Nehmen wir als Beispiel Flugreisen. Bis vor kurzem galten VielfliegerInnen bei uns als Angehörige einer privilegierten Kaste. Wer viel fliegt, muss »wichtig« sein. Ein 14-Tage-Trip nach Thailand ging als Urlaub durch. Die Reisenden wurden im Freundeskreis beneidet, obwohl jeder einigermaßen intelligente Mensch weiß, wie ungesund, anstrengend und unergiebig ein solcher Kurztrip ist – denken wir nur an Jetlag, Klimawechsel, Ernährungsumstellung etc. Normalerweise müsste man für Thailand mindestens zwei Monate Zeit haben. Dann würde eine dreitägige Anreise mit einem

Solarluftschiff auch weniger ins Gewicht fallen. Also braucht es flexiblere Arbeits- und Urlaubszeiten. Kunst kann hier durch Überzeichnung, Persiflierung oder andere Mittel eine Debatte anstoßen, die viele gesellschaftliche Bereiche und nicht zuletzt auch die Arbeitswelt hinterfragt.

Beim Auto kommt es den meisten auf die Stärke des Motors, die Marke und eine schnittige Form an. Kaum jemand interessiert sich für lärmarme Reifen, den Schadstoffausstoß oder eine lösungsmittelfreie Fahrgastzelle. 7 000 bis 8 000 Unfalltote pro Jahr im Bundesdurchschnitt, die auf die Drogen Auto und Motorrad zurückzuführen sind, empören weit weniger als die etwa 400 echten Drogentoten. Schon der Spritverbrauch tritt hinter Prestigefragen und Markenbewusstsein zurück. In der Umweltdebatte hat man den Aspekt des Autos als Mittel sozialer Differenzierung bislang noch viel zu wenig thematisiert. Ein Beitrag der Kultur kann sein, das Auto als Persönlichkeitsprothese zu entlarven und eine neue Bewertung der Mobilität in der Gesellschaft zu verankern. Ich kann mir jede Menge künstlerischer Projekte vorstellen, die zu einem Wandel hin zu einer anderen Kultur der Mobilität beitragen.

Der kreative Mensch als gesamtgesellschaftliches Leitbild

Ein Riesenschritt wären auch wahre Preise, die das, was ein wirtschaftlicher Vorgang tatsächlich an Kosten verursacht, realistisch abbilden. Dann dürfen beispielsweise Umweltschäden und Krankheitskosten, die auf Autolärm oder Abgase zurückzuführen sind, von den AutofahrerInnen bezahlt werden. Eine Kultur der Nachhaltigkeit wird sich stärker für Gleichbehandlung einsetzen. Städte wie Stuttgart oder München, die ein gut ausgebautes Nahverkehrsnetz haben, subventionieren den motorisierten Individualverkehr (MIV) weitaus stärker als den Öffentlichen Personen Nahverkehr (ÖPNV). Was Busse und Bahnen kosten, weiß jeder Kämmerer genau; über die Subventionen des MIV spricht man überhaupt nicht. Ein erster Schritt in die Richtung wahrer Preise wären Aktionen und Kampagnen, um diese Kosten ins öffentliche Bewusstsein zu bringen. Eine Möglichkeit bietet zum Beispiel die entsprechende Kennzeichnung von Produkten, damit klar wird, welche versteckten Subventionen die jetzigen und die zukünftigen Generationen leisten. Die Lärmschutzfenster, die das Leben an einer Hauptverkehrsstraße etwas erträglicher machen, bezahlt ja nicht der Autofahrer mit lautem Motor und lauten Reifen, sondern der Hauseigentümer, der diese Kosten wiederum auf seine Mieter abwälzt.

Darüber hinaus müssten Denkweisen greifen, die gar nicht mehr so neu, aber gleichwohl noch nicht gesellschaftlicher Konsens sind: vom Verbrauchen zum Gebrauchen, vom Haben zum Sein. Das, was der Umwelt gut tut, ist in der Regel auch für uns gut. Eine umweltgerechte Ernährungsweise ist meist auch eine gesündere Ernährung, ein Leben im Einklang mit sich selbst braucht weniger Produktkrücken und hilft nebenbei, die Krankenkassen massiv zu entlasten. Ich sehe deutlich die Notwendigkeit, mehr für die Persönlichkeitsentwicklung der Menschen zu tun.

Die Kultur hat in diesem notwendigen Prozess des Umdenkens zum einen die Rolle, die Menschen immer wieder für diese Themen zu sensibilisieren. Darüber

hinaus kann sie dazu beitragen, das Bild einer anderen Gesellschaft zu visualisieren und damit vorab erlebbar zu machen. Kreative Menschen sind selbstbeschäftigt, besitzen eine hohe Frustrationstoleranz und können sich immer wieder neu motivieren. Sie arbeiten sehr hart an ihrem Ziel der Selbstverwirklichung. Das kann für sich genommen schon ein Teil eines neuen gesamtgesellschaftlichen Leitbildes sein.

Zum Schluss noch einmal zusammengefasst: Was wären aus Ihrer Sicht die Potenziale von Kultur und Kunst für die gesamtgesellschaftliche Suche nach zukunftsfähigen Lebens- und Wirtschaftsweisen?

Kulturschaffende und KünstlerInnen haben viele Potenziale, die sie in den Dienst einer gesamtgesellschaftlichen Suchenach zukunftsfähigen Lebens- und Wirtschaftsweisen stellen können: Sie können den Finger in die verschiedenen Wunden legen, Fragen aufwerfen und diverse Absurditäten immer und immer wieder thematisieren. Sie können Symbole schaffen – Symbole verstanden als Zeichen von maximaler Verdichtung, in Sekundenschnelle wie ein Blitzschlag begreifbar ... Von großer Bedeutung ist ihre Fähigkeit, Neues zu erkunden und es sichtbar zu machen, was Innovationsprozesse fördert. Und sie sind in der Lage, Ereignisse zu schaffen und zu inszenieren. Wir brauchen Ereignisse, um der notwendigen öffentlichen Debatte immer wieder Nahrung zu geben. Für besonders wichtig aber halte ich, dass die Künste wieder zu einem Vehikel für positive Utopien werden. Natürlich müssen sich letztlich alle gesellschaftlichen Kräfte um eine bessere Welt bemühen. KünstlerInnen können helfen, umwelt- und zukunftsrelevante Dinge neu zu bewerten, die VerbraucherInnen als wichtigste Nachfragemacht zu sensibilisieren und eine Debatte zum Thema »Was ist eigentlich Lebensqualität? Was ist ein gutes Leben?« in Schwung zu bringen.

Dazu jedoch braucht es einen breiteren Zugang zum öffentlichen Raum – zur Landschaft, zum Stadtraum, zu den Betrieben, den Verkaufsarealen und zu den Medien –, wobei dieser Zugang mit einer besseren finanziellen Ausstattung zu koppeln wäre. Das muss jedoch keineswegs ein Zuschussgeschäft sein, im Gegenteil. Künstlerische Aktionen sind eine viel intelligentere Variante des Stadt- und Regionalmarketing als konventionelle Maßnahmen wie beispielsweise sportliche Großereignisse.

Die »Murmelmachine« ist ein solches Beispiel: Da wurde mit einem verhältnismäßig geringen Mitteleinsatz ein Vielfaches an Kommunikation für die Kampagne »100 000 Tage ohne Auto« geschaffen. Voraussetzung aber war, dass »Die Murmelmaschine« bislang in beinahe allen Städten kostenfrei in echten Toplagen aufgestellt werden durfte und gleichzeitig Mittel da waren, dieses Ereignis mit professioneller Pressearbeit gebührend anzukündigen.

Hinzu kommt, dass unsere Gesellschaft und insbesondere unsere Wirtschaftsunternehmen davon leben, innovativ zu sein und Produkte auf einem hohen qualitativen Niveau herzustellen. Dazu bedarf es eines entsprechend guten Klimas. Innovation braucht ein anregendes Umfeld bei gelassener Grundstimmung. In der Wirt-

schaft und der Industrie, aber auch in den Universitäten und Verwaltungen können KünstlerInnen über kreative Interventionen dazu beitragen, ein Klima für entsprechende Innovationen und daraus resultierende entsprechende Investitionen zu schaffen.

Zugleich aber muss immer wieder neu darüber verhandelt werden, in welche Richtung wissenschaftlich geforscht wird und wohin die technischen oder wirtschaftlichen Innovationen gehen. Künstlerische Ereignisse können dazu beitragen, diese Verhandlungen auf zukunftsfähige Wege zu führen.

Das wichtigste und größte Potenzial von Kunst und Kultur aber ist es, immer und immer wieder Fragen aufzuwerfen. Die Antworten sind im Prinzip bereits da. Wenn es also gelingt, die Menschen zum Fragen zu bringen, dann ist das ein gewaltiger Schritt: Und hier sehe ich die größte Aufgabe und Chance für uns KünstlerInnen.

Haben Sie vielen Dank, Herr Fleiner.

Die Kunst ist dem Leben nicht mehr überlegen

Nachhaltigkeit nicht kompatibel mit Kunst?

Wie verhält sich die Kunstwelt zu dem Paradigmenwechsel, den das Leitbild einer Nachhaltigen Entwicklung beinhaltet? Wie sehen Sie in der Kunstwelt die Bereitschaft zu einer wirklichen Offenheit in den damit verbundenen Fragen?

*George Steinmann*¹: Die westliche Kunstwelt weist ziemlich krisenhafte Züge auf, was sehr typisch ist für paradigmatische Wechsel – wenn sich etwas abzeichnet, aber noch nicht in Fluss kommt, sich immer mehr aufstaut und wie eine Schere immer weiter auf tut. Natürlich muss man hier differenzieren. Bei denen, die an der Basis der Gegenwartskunst arbeiten, das heißt den KünstlerInnen, sind schon lange sehr viele Ahnungen vorhanden. Immer wieder treffe ich KollegInnen, in Kanada, Skandinavien, in Europa, die an diesen Fragen arbeiten. Die Institutionen hingegen und die Vertreter dieser Institutionen, die KuratorInnen, die DirektorInnen etc., von denen ich sehr lange schon solche Themen diskutiert haben möchte, zeigen kaum Offenheit dafür – mit ganz wenigen Ausnahmen.

Wie erklären Sie sich das?

Es ist, als sei der Begriff »Nachhaltige Entwicklung« beziehungsweise – und das ziehe ich eigentlich vor – »zukunftsfähige Entwicklung« irgendwie nicht kompatibel mit der Kunst. Es gibt sehr viele Missverständnisse darüber, was zukunftsfähige Entwicklung überhaupt bedeutet. Man findet kaum einen Kunstwissenschaftler, kaum einen Kurator, der diese Kriterien beim Namen nennt und offensiv via künstlerische Werke zur Diskussion stellt. Nun werden natürlich die KuratorInnen sogleich Einspruch erheben und sagen, diese Zusammenhänge sind uns sehr wohl bewusst, aber wir wollen nicht die Freiheit der Künstler eingrenzen. Und da frage ich sofort: Von welcher Freiheit ist hier die Rede? Ich denke nicht, dass man instrumentalisiert wird, wenn man sich mit solch wichtigen Dimensionen wie dem Konzept der zukunftsfähigen Entwicklung auseinandersetzt. Denn Kunst hin oder her, früher oder später werden uns diese Dinge betreffen, ganz konkret, etwa bei ökologischen Problemen oder der Krise des globalen Marktes.

Sicher kommt leicht das Missverständnis auf, eine Auseinandersetzung mit zukunfts-fähiger Entwicklung bedrohe die künstlerische Autonomie. Aber gerade Ihre Praxis zeigt, dass das überhaupt nicht der Fall ist – vorausgesetzt, die Nachhaltigkeitsakteure erwarten nicht von den KünstlerInnen, vorgefertigte Inhalte zu transportieren.

¹ George Steinmann, Künstler, ist in diesem Band mit seinem Werk »Die Rückkehr des Raumes« vertreten. Vgl. den Beitrag »Die Rückkehr des Raumes. Eine nachhaltige Skulptur« von Anu Liivak in diesem Band.

Der Erkenntnistheoretiker Gregory Bateson zitiert gern den wunderbaren Satz: Freiheit ergibt sich aus der Einsicht in das Notwendige. Ich fühle mich durch meine Zusammenarbeit mit ArchitektInnen, WissenschaftlerInnen, HandwerkerInnen usw. überhaupt nicht eingeschränkt. Im Gegenteil, das kann äußerst stimulierend sein, auch im Wissen darum, dass für die komplexen Aufgaben unserer Zeit nur Lösungen gefunden werden können, wenn sich Fachpersonen verschiedener Disziplinen zusammentun. Doch kann ich natürlich nur für mich selber sprechen.

Wenn ich recht verstehe, haben sich Ihre ästhetischen Strategien in den letzten Jahren sehr stark dadurch verändert, dass Sie den anstehenden Paradigmenwechsel immer intensiver reflektieren.

Ja, und zwar in doppelter Hinsicht. Einerseits interessieren mich paradigmatische Wechsel kunstimmanent, also in Bezug auf den Kunstbetrieb, die Gegenwartskunst und die Tätigkeit des Künstlers. Dieses sehr kritische Hinterfragen des Kunstbegriffes, was ja dann auch ein erweitertes oder ein anderes Vokabular der Künste beinhaltet, quasi dieses ungemeine Zerren am Begriff, was Kunst überhaupt noch ist, das interessiert mich immens. Auf der anderen Seite haben wir die Notwendigkeit eines paradigmatischen Wechsels außerhalb der Kunst, gesamtgesellschaftlich, was aber ganz klar auch in die Kunstwelt hineinwirkt. Es ist im Grunde gar nicht mehr möglich, sich aus den großen Fragen wie Klimaveränderung, Biodiversität, Nord-Süd-Dialog usw. herauszuhalten, sich für autonom zu erklären und so zu tun, als seien wir ein hermetischer, in sich selbst funktionierender Körper, der darauf nicht zu reagieren braucht. Man ist Teil des Ganzen, nichts existiert aus sich selbst heraus. »Die Kunst ist dem Leben nicht mehr überlegen«, wie das der Kritiker Paolo Bianchi formuliert hat. (Bianchi 2000: 68)

Eine »Ästhetik des Lebens«

Wie wird das Ihrer Ansicht nach auf längere Sicht die Kunstwelt beeinflussen? Vielleicht sind immer vielfältigere Kooperationsformen mit außerkünstlerischen Akteuren ein Weg, um neue Perspektiven zu eröffnen.

Unbedingt. Und das hat auch schon eingesetzt. Überall gibt es inzwischen solche Zellen, initiiert von vernetzt handelnden KünstlerInnen. Wie immer man diese Kunstpraktiken nennt, ob interventionistische Kunst, Public Art, Kunst im öffentlichen Interesse oder Lebenskunstwerke – da ist etwas im Gang. Und ich verstehe auch mich als Teil davon, denn ich will partizipieren. Als Künstler immer nur zu reagieren interessiert mich überhaupt nicht. Ohne Zweifel zeichnet sich da etwas ab. Die Verflechtung der Kunst mit dem Realen lässt sich auch in der Gegenwartskunst beobachten. Interessanterweise kann gerade die um sich greifende Finanzknappheit vieler Kunstinstitutionen diese Entwicklung unterstützen. Die Lagerräume der Museen sind ja heute bis an die Decke mit Kunstmobilen voll gestopft, und da fragt man sich natürlich schon: Ist das die einzige mögliche Form künstlerischer Praxis oder gibt es andere Möglichkeiten, andere Strukturen zum Beispiel einer »Ästhetik

des Lebens«? Auch die Kunstwelt muss sich in einer sonst schon mental und materiell verstopften Gesellschaft mit der Entsorgung ihrer Produkte befassen.

Dass also gerade die Finanzknappheit diese Institutionen dazu veranlassen könnte, mehr als bisher über Verknüpfungen, Kooperationen mit außerkünstlerischen Partnern neue Felder zu erschließen, um überhaupt Projekte zu realisieren?

Das war ein entscheidender Punkt bei »Die Rückkehr des Raumes« und ist jetzt auch Bestandteil anderer Werke, an denen ich derzeit arbeite. Für die Finanzierung des Werkes in Tallinn war es nicht möglich, die üblichen Kanäle, über die man als KünstlerIn ein Stipendium oder einen Ausstellungsbeitrag beantragt, zu aktivieren, weil Die »Rückkehr des Raumes« diese festgelegten Finanzierungsstrukturen gesprengt hat. Man finanziert nicht die Restaurierung eines Gebäudes, wenn man Geld für Kunsttransporte von Malereien oder dergleichen hat. Indem ich aber die Brücke schlug in eine andere Dimension, etwa zum *Schweizer Bundesamt für Außenwirtschaft* oder der *Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit*, konnten plötzlich für Gegenwartskunst Gelder freigesetzt werden.

Werke in einer anderen Zeitachse

Das ist eine künstlerische Praxis, die ein immenses Maß an Zähigkeit und Ausdauer erfordert.

Die Kunst ist ohne Zweifel nicht schnell und Ausdauer ist Teil des Werkes. Schöpferische Tätigkeit ist, trotz allem, was man so hört, nicht schnell. Und da sind wir schon bei einem weiteren notwendigen Paradigmenwechsel: Wir brauchen eine ganz andere Zeitkultur. Diese unsägliche Atemlosigkeit, die überall herrscht, gilt es sehr kritisch zu hinterfragen. Was dann vielleicht heißt, dass sich Werke in einer ganz anderen Zeitachse entwickeln.

Was man bei Ihrem Tallinn-Werk sehr deutlich sieht.

Auch bei dem Werk »Voj-Vozh« (1997–??), an dem ich derzeit arbeite. Das ist eine weitere Vision, eine Arbeit, die sich explizit mit Fragen von Zukunftsfähigkeit und Wahrnehmung auseinandersetzt. »Voj-Vozh« heißt in der Sprache von Komi »miten im Urwald«. Das Werk findet einerseits in Russland statt, in der Republik Komi, wo es die letzten Urwälder Europas gibt – Taiga-Urwälder. Dort nehme ich eine skulpturale Intervention vor in Form eines Gebäudes, einem »Forum für Nachhaltige Forstwirtschaft«. Diese »Skulptur«, die mit ihrer Schaffung verbundenen Prozesse und Resultate sind dann Bestandteil einer Installation, die im Kunstkontext gezeigt wird. Für mich ist dieses Werk in Russland ungemein vielschichtig und interessant. Zum einen beinhaltet es wieder ein kommunikatives und kulturpolitisches Netzwerk, zum anderen ist es eine profunde Auseinandersetzung mit dem Phänomenkomplex Urwald und Biodiversität.

Wie kommen Sie dazu, ein Werk in einer so entlegenen Gegend zu konzipieren? Und wie können Sie das von der Schweiz aus realisieren?

Im Rahmen meines Werkes »From-To-Beyond«, das ich vor einigen Jahren von Murmansk aus gemacht habe¹, fand ich eine Tagebucheintragung eines russischen Biologen über die Urwälder der Ural-Region. In einer ganz kleinen Notiz hielt er fest, wie sehr er sich wünschte, dass die Erhaltung und Erforschung dieser Urwälder möglich würde. Das habe ich zum Ausgangspunkt genommen und bin dorthin gereist. Inzwischen war ich schon fünf Mal da. Und genau wie in Estland habe ich ein transdisziplinäres Netzwerk aufgebaut, die verschiedensten Stellen kontaktiert, unter anderen den *WWF International* mit Sitz in der Schweiz, der eine Zweigstelle in Komi unterhält, Stellen wie die *Schweizerische Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit*, die lokalen Behörden. Für die Konzipierung des Gebäudes habe ich finnische Architekten engagiert, die Pläne sind fertig und liegen zur Ausführung bereit. Demnächst wird darüber entschieden.

Bei dieser Schaffensform sind offenbar das Organisieren, das Managen, das Fundraising integrale Bestandteile der künstlerischen Arbeit. Wie können Sie das mit den beschränkten Ressourcen eines einzelnen Individuums zustande bringen?

Das hat mit der Gewissheit zu tun, wie wichtig es ist, etwa in den Agenda 21-Prozessen die Kunst mit einzubinden, und zwar von Beginn an. Und da dem leider meist nicht so ist, muss der Künstler offenbar selbst die Initiative ergreifen. Deshalb mache ich das, beginne ich mit Recherchen und dann mit all den Kontakten, dem Fundraising: weil es solche Strukturen nicht gibt. Natürlich trifft man, wenn man als Künstler in ganz anderen Sektoren nach Realisierungsmöglichkeiten sucht, immer wieder auf Vorurteile oder Missverständnisse, weil das bislang nur Behörden, Banker oder irgendwelche Organisationen und keine Künstler gemacht haben. Die gewohnten Grenzlinien geraten durcheinander. Aber darum geht es ja.

Multimedialität

Sie sind gewiss ein Avantgardist in diesem Verständnis von Kunst. Wem fühlen Sie sich nahe im künstlerischen Feld?

Ich halte das für eine gute Frage, weil ich von Haus aus ein ausgebildeter Kunstmalerei bin. Wichtig waren mir da Leute wie Barnett Newman und Yves Klein, die ganze Tradition des Radical Painting, der Monochromie. Dann interessierten mich die Minimal Art, Concept Art, Installationskunst. Wichtig für mich sind auch Leute wie Beuys und sein Konzept der Sozialen Plastik. Hinzu kommen ganz andere Bezugspunkte außerhalb der visuellen Künste, die sich aus meiner Tätigkeit als Blues- und Jazzmusiker und meiner Auseinandersetzung mit afro-amerikanischer Kultur ergaben – Leute wie Martin Luther King, Angela Davis oder auch Musiker, deren Haltungen mir äußerst wichtig sind. Und der vielleicht Wichtigste überhaupt in diesem Bereich ist Paul Robeson, eine fast renaissanceartige Figur, die heute kein Mensch

¹ »From-To-Beyond«, 1995–1997, ausgestellt in Kopenhagen, Helsinki und Toronto. Dokumentiert in: George Steinmann (Hrsg.): *From-To-Beyond*, Bern: Eigenverlag 2000 (George Steinmann, Bahnhofweg 92, CH-3018 Bern).

kennt. Paul Robeson war ein unglaublicher Multimediakünstler. Er hat als erster Schwarzer in den zwanziger Jahren an der *Columbia University* einen Abschluss als Jurist gemacht, war gleichzeitig einer der größten Gospelsänger und Filmschauspieler, wurde mehrere Male zum besten Spieler der amerikanischen Football League ernannt und war ein politischer Aktivist, der auch mit Martin Luther King zusammengearbeitet hat.

Und wo liegt für Sie die Verbindung zu ihm?

Die Verbindung ist die Multimedialität, die Offenheit. Ich selbst konnte sehr lange nicht unterscheiden, warum ich ein Instrument oder aber einen Pinsel in der Hand halte. Bis ich herausfand, dass das alles ein Mittel zum Zweck ist. Bei Robeson ist mir das klar geworden.

Aber jetzt haben Sie quasi das Instrument und auch den Pinsel aus der Hand gelegt. Wie erklären Sie sich den Übergang zu dem, was Sie jetzt machen?

Ich mache immer noch Musik. Und es entstehen immer noch große Werkkomplexe von Studien, so genannte *Mindmaps*, die Malerei sind, allerdings immer nur mit Pflanzensäften, die ich bei meinen Reisen sammle und selbst herstelle, meist aus solchen Pflanzen, die aus homöopathischer Sicht eine wichtige Rolle spielen. Aber es geht jetzt vor allem um grundlegende Fragen zur Rezeption der Kunst und ihre komplexe Vernetzung mit anderen Aspekten der Gesellschaft. Das ist ein entscheidender Übergang.

Herr Steinmann, Sie sind sehr viel unterwegs und arbeiten an den verschiedensten Orten in den verschiedensten Ländern. Wo sehen Sie derzeit Zentren in der Kunstwelt oder auch anderswo, die in dem Feld, in dem auch Sie arbeiten, wirklich avancierte Impulse setzen?

In den letzten Jahren habe ich viel Energie in die fast schon verzweifelte Suche nach Personen in der zeitgenössischen Kunst investiert, die sich mit Fragen von Lebenskunst auseinander setzen und das auch zu formulieren versuchen. Sicher, ich treffe immer wieder Individuen, KünstlerkollegInnen, an verschiedenen Orten, doch köchelt das noch im Kleinen. Alles ist dezentralisiert. Die Zentren sind überall und nirgends, wobei die geographischen Peripherien oft ein größeres Potenzial entwickeln. In Finnland habe ich sehr gute Kontakte zu einigen Personen, die intensiv über diese Fragen nachdenken, immer wieder Querbezüge zu den Wissenschaften, vor allem den Naturwissenschaften, aber auch zur Philosophie vornehmen; dort also gibt es einige Zellen. Ich erahne jetzt, hier in Berlin sind Kräfte da, und auch in der Schweiz gibt es einzelne Personen, mit denen ich einen intensiven Diskurs pflege ...

... aber keine Strukturen –

Keine Strukturen. Ich hoffe wirklich ungemein, dass sich an genau diesem Punkt etwas tut. Ich selbst mache diesbezüglich in meinem Atelier eine Art Round-Table im ganz kleinen Zirkel, fünf bis sieben Personen, die sehr heterogen sind – PhilosophInnen, NaturwissenschaftlerInnen, KünstlerInnen. Wir konzentrieren uns an

einem Abend zum Beispiel auf die Diskussion explizit eines Werkes, was keineswegs eines von mir sein muss, oder auf irgendetwas, was brennend in der Luft liegt, etwa auf die Frage nach der Rolle der Kunsthallen im 21. Jahrhundert. Alle diese Energien sind irgendwo dezentralisiert, und nun geht es darum, zu vernetzen.

KünstlerInnen zu Beginn gesellschaftlicher Planungsprozesse einbeziehen

Wir haben bei unserer Tagung immer wieder als Forderung formuliert, Künstler zu Beginn gesellschaftlicher Planungsprozesse einzubeziehen. Sie haben erzählt, dass das in Bern bereits praktiziert wird. Es gibt dort offenbar so etwas wie einen Gestaltungsbeirat. Könnten Sie erklären, was es damit auf sich hat?

Gestaltungsbeirat ist das richtige Wort. Das kulturpolitische Konzept der Stadt Bern sieht vor, dass in die Entscheidungsfindungen der verschiedensten Ämter, des Tiefbauamts, des Hochbauamts, der Stadtgärtnerei und so weiter, KünstlerInnen beigezogen werden, und zwar von Beginn an.

Was sind Ihre Erfahrungen damit? Halten Sie das für ein empfehlenswertes Modell?

Ich denke, das ist ein sehr interessantes Modell. Besonders deshalb, weil man in diesem Prozess nicht vom Künstler erwartet, dass er ein Produkt abliefert. Sondern er soll kreativ mitarbeiten, kreativ mitdenken und in diese Gremien, die ansonsten mit Fachleuten wie IngenieurInnen, StadtplanerInnen, ArchitektInnen etc. besetzt sind, künstlerisches Gestaltungswissen einbringen. In zwei solcher Gruppen habe ich mitgearbeitet und weiß auch von KollegInnen, dass sich nach gewissen Anlaufschwierigkeiten – aufgrund von Missverständnissen, weil man vielleicht den Künstler nicht ganz ernst nimmt oder argwöhnt, er verlangsame nur den Entscheidungsprozess – doch irgendwie zeigt, dass andere Sichtweisen etwas bewirken können.

Erkennen die anderen Beteiligten in diesen Gremien an, dass durch die Teilnahme der KünstlerInnen ein konstruktives Element hinzukommt?

In den ersten drei, vier Sitzungen fühlt man sich eher geduldet. Schließlich aber kann man sich durchaus Respekt verschaffen. Diesen Respekt kann man sich erarbeiten. Wenn gewisse Dinge dann erst einmal im Protokoll stehen – darauf achte ich sehr bewusst, damit die Impulse nicht verpuffen –, gehen mit einem Mal Türen auf.

Können Sie ein Beispiel nennen?

In der Altstadt von Bern, die ein UNESCO-Welterbe ist, stehen im Moment große Platzgestaltungsfragen an. Einer der zentralen Plätze muss neu gestaltet werden, weil die darunter liegende Tiefgarage erweitert werden soll. Es wird also zunächst eine Aushöhlung vorgenommen, fünf Stockwerke in den Boden hinein, wobei man wahrscheinlich archäologische Funde macht, und im Anschluss daran wird oben der prominente Platz mitten in der Altstadt neu gestaltet. Das dafür eingesetzte Planungsgremium umfasste 16 Personen mit mir als einzigem Künstler. Bei unseren Sitzungen ging es um ganz pragmatische Fragen wie den Kurvenradius der Straßenbahn, die Führung des öffentlichen und des privaten Verkehrs, die Ein- und Ausfahrten

der Tiefgarage, Signalsetzung etc., um all diese komplizierten Sachzwänge, die sich in einer solch komplexen Situation ergeben. Meine Aufgabe bestand darin, sozusagen die energetische und die ästhetische Dimension einzubringen. Dazu habe ich unter anderem folgendes Experiment durchgeführt: Gemeinsam mit 11-jährigen Kindern habe ich die Tiefgarage, die ja zum Teil schon existiert, begangen und die Kinder nach ihren Eindrücken und Meinungen zu diesen bunkerartigen, engen, mit Kunstlicht versehenen Betonräumen gefragt. Die Meinungen wurden ordnungsgemäß zu Protokoll gegeben. Schließlich werden diese Kinder voraussichtlich die künftigen Nutzer sein.

Und konnte das irgendetwas bewirken?

Es hat ganz klar Einfluss genommen etwa auf die Gestaltung der Eingangssituation der Tiefgarage, auf die künftige Identität des Ortes ganz generell.

Ein zukunftsfähiges Verständnis von Kunst

Wie stellen Sie sich ein zukunftsfähiges Verständnis von Kunst vor?

Zunächst einmal wäre da der Aspekt der Komplexität – ein heutzutage heikles Thema, weil wir ja überhaupt keine Zeit mehr haben, uns mit komplexen Dingen auseinander zu setzen. Alles scheint fragmentiert. Nachhaltigkeitsprobleme aber sind komplex. Es sind systemische Probleme, das heißt sie sind miteinander verbunden und wechselseitig voneinander abhängig. Erklärbar werden diese Probleme nur als verschiedene Ausprägungen ein und derselben Krise, die in erster Linie eine Krise der Wahrnehmung sein dürfte. Wahrnehmung hat unbedingt etwas mit Kunst zu tun oder umgekehrt. Wir sind also mit anderen Bewusstseinsparadigmen konfrontiert und es stellt sich die Frage, wie man in der Kunst damit umgeht. Ich erahne, es bedingt eine Erweiterung des Wahrnehmungshorizontes, in dem nach einer Ästhetik ohne Herrschaft der Menschen über Menschen und Natur gesucht wird. Hier träte Kunst nicht mehr als Selbstprofilierung in den öffentlichen Raum, sondern wäre »Ästhetik des Lebens«.

Dann geht es um eine andere Verantwortungskultur. Nachhaltigkeitskriterien umfassen neue und andersartige ethische Fragen, etwa nach der generationsübergreifenden Gerechtigkeit, nach den Rechten nicht menschlicher Spezies, auch nach dem Spannungsfeld von säkularer Gesellschaft und Spiritualität. Darüber hinaus gilt es, vom bisherigen Primat einer globalen Wirtschaftsordnung nach westlichem Vorbild Abschied zu nehmen und den Dialog zwischen Kulturen auf der Basis der Gleichberechtigung und Achtsamkeit aufzubauen. Ein Schlüsselbestandteil zukunftsfähiger Kunst könnte deshalb die Intensivierung des Dialogs der Zivilisationen und Kulturen sein. Kunst als Kommunikationslabor, eine neue Art der Wahrnehmung, die nicht ausschließt, sondern sich in Zwischen-Räumen ansiedelt, eine Kunst, die ihren Ort und ihre Verantwortung in der Gegenwart sucht.

Darüber hinaus beinhaltet eine zukunftsfähige Kunst sehr viel Unsicherheit. Sie ist in ihrer Art grundsätzlich neu, eher hybrid als statisch – stets im Fluss. Sie ent-

zieht sich dem Zwang der rein materiellen Diktate, weil sie nicht ein weithin sichtbares, persönlich geprägtes Schaffen vorlegt, sondern die Vernetzung kommunikativer Beziehungen ins Zentrum stellt und als Ziel eine Sensibilisierung für Raum und Mitwelt vor Augen hat.

Sehr wichtig ist mir der bereits genannte Aspekt einer anderen Zeitkultur. Der Traum von der Herrschaft über die Zeit ist eine Illusion. Da müssen wir uns andere Wege erschließen, gerade auch in der Kunst. Was heißt Zeit für den künstlerischen Prozess? Ich kann mir Werke vorstellen, die, wie ich es für das Werk »Voj-Vozh« sage, »a growing sculpture« sind. Das kann etwas sein, das sich über Generationen entwickelt, in Zeitachsen, ähnlich wie es uns die Natur vorlebt. Ich stelle mir gern eine Kunst vor, die sich an den Rhythmen und Zyklen des Lebens orientiert.

Und schließlich stellt sich aufgrund der Tatsache, dass Nachhaltigkeitsprobleme keine geographischen oder politischen Grenzen kennen, die Frage nach einer anderen Raumkultur. Hier müssen wir sowohl politische und geographische als auch mentale Grenzen kritisch durchleuchten. Kunst ist prädestiniert, Grenzen zu überschreiten. Nachhaltige Raumkultur heißt zum Beispiel eine von Achtsamkeit gelenkte Raumplanung, die erahnt, dass die Grenzen zwischen Geist und Materie, zwischen historisch Gewachsenem und Zukünftigem fließend sind. Nachhaltige Raumkultur ist auch eine Kultur der Achtsamkeit. Sie ist – und nun kommt ein betriebswirtschaftliches Argument – auch deshalb von Bedeutung, weil sie weniger Folgekosten bewirkt, indem eine Verpflichtung wahrgenommen wird, die künftigen Generationen etwas mit Sinn hinterlässt: ein Mehr an Respekt.

Haben Sie vielen Dank, Herr Steinmann.

Hildegard Kurt, Bernd Wagner

Versuchsordnungen für Zukunft. Resümee und Ausblick

Die vorstehend dokumentierten Interviews sind nicht so angelegt, dass sie eines Kommentars bedürften. Auch bieten die Auswahl der GesprächspartnerInnen und die Art der Fragen keine Grundlage für ein Ermitteln gleichwie repräsentativer Ergebnisse im Sinne der empirischen Sozialwissenschaft.

Stattdessen liefern die ExpertInneninterviews hier den Ausgangspunkt, von wo aus wir im Folgenden in einem Resümee und Ausblick nochmals zu jenen drei Fragen zurückkehren wollen, aus denen der vorliegende Band zur »Bedeutung von Kultur für das Leitbild Nachhaltige Entwicklung« hervorging. Diese Fragen waren:

- I. Wo liegen die Chancen einer verstärkt kulturellen Fundierung der Suche nach zukunftsfähigen Lebens- und Wirtschaftsweisen?
- II. Was sind die spezifischen Potenziale des ästhetischen und des künstlerischen Gestaltungswissens für eine Kultur der Nachhaltigkeit?
- III. Wo gibt es bisher wenig genutzte Möglichkeiten einer verbesserten kulturellen Integration und Popularisierung des Leitbildes Zukunftsfähigkeit?

Der nachfolgende Versuch, Antworten in Form von Bewertungen, Schlussfolgerungen und Empfehlungen zu formulieren, erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Im Rahmen des Projektes, das diese Publikation dokumentiert, kann ein solcher Ausblick allenfalls Konturen möglicher Konkretionen umreißen. Um aus den Anregungen, wie sie die Interviews, aber auch die Fachtagung und die Good Practice-Sammlung bieten, detailliertere Strategievorschläge für die verschiedenen Ebenen der Kulturpolitik und -praxis sowie der Nachhaltigkeitskommunikation zu entwickeln, bedarf es einer entsprechend ausgerichteten, vertiefenden Forschung. Im Zentrum einer solchen Forschung wäre unseres Erachtens einer pragmatischen Frage nachzugehen, nämlich: Wie können *Rahmenbedingungen* geschaffen werden, die es ermöglichen, den konstatierten Defiziten wirksam zu begegnen und vorhandene Potenziale besser zur Entfaltung zu bringen?

Denn das *Fehlen geeigneter Rahmenbedingungen* stellt, soviel sei vorweg genommen, gegenwärtig die vielleicht größte Barriere für eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen Kultur und Nachhaltigkeit dar. Solange die vorhandenen Ansätze transdisziplinärer Kommunikation und Kooperation nicht hinreichend durch geeignete

Strukturen unterstützt werden, ist die Gefahr sehr groß, dass sich das neuerdings zu verzeichnende Interesse aneinander rasch als ein Strohfeuer erweist – und die Rede von einer Kultur der Nachhaltigkeit zu einem Schlagwort verkümmert, noch ehe sich ihre Bedeutung erschließt. Dies zu verhindern, ist Aufgabe ebenso der Kultur wie der Nachhaltigkeitspolitik. Am Ende des vorliegenden Textes werden wir darauf zurück kommen.

Bewusst in möglichst knapper Form wollen wir nachfolgend einige Kerngedanken zusammenfassen, an denen sich aus unserer Sicht eine weiterführende Auseinandersetzung verankern ließe, um so zu einem Fazit des hier dokumentierten Projektes zu gelangen.

1. Chancen einer verstärkt kulturellen Fundierung des Leitbildes Nachhaltigkeit

Die Anschlussfähigkeit von Nachhaltigkeit in der Lebenswelt der modernen Industriegesellschaft kann sich nur dann wirksam verbessern, wenn das Leitbild verstärkt über kulturell fundierte Kommunikationsstrategien vermittelt wird. Nachhaltigkeit wird erst an gesellschaftlichem Prestige und öffentlichem Interesse gewinnen, wenn sie nicht als ein bloßes Umwelt- oder Fachthema, sondern als Weg zur Humanisierung der Moderne, zur Sicherung ökologisch und sozial verantworteter Entwicklung für die jetzigen und die zukünftigen Generationen gesehen wird.

Dazu genügt es nicht, allein mit dem breiten, anthropologischen Kulturbegriff zu operieren. Auch reicht es nicht aus, Sachverhalte, die bislang sozialwissenschaftlich erfasst, bearbeitet und erklärt wurden, nun in kulturtheoretischen Termini zu diskutieren. Vielmehr muss, um die Debatte auf einer erweiterten Basis zu verankern und ihr neue Impulse zu verschaffen, offensiv jener gesellschaftliche Teilbereich integriert werden, der sich durch seine »Selbstzwecksetzung« von anderen Teilbereichen wie etwa der Wirtschaft oder der Wissenschaft unterscheidet und so den Individuen und der Gesellschaft eine kreative Auseinandersetzung mit ihrem Selbst- und Weltbild ermöglicht – Kultur und Kunst.

Die Agendaprozesse sehen auf allen Ebenen (Selbstverständigungs-)Diskurse mit möglichst breiten Bevölkerungskreisen vor – in Teil III der Agenda 21 werden in diesem Zusammenhang genannt: die Frauen, Kinder und Jugendliche, eingeborene Bevölkerungsgruppen, nichtstaatliche Organisationen, die Kommunen, die Arbeitnehmer, die Privatwirtschaft, die Wissenschaft in einem Atemzug mit der Technik und die Bauern. Die Kulturschaffenden indes fehlen. Gleichwohl wird die Nachhaltigkeitskommunikation, wenn sie ihre derzeitigen instrumentalistischen Verengungen überwinden will, auf Dauer nicht umhin kommen, sich gemeinsam insbesondere mit Kulturschaffenden den Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten des kulturellen Wandels zu stellen und sich auf die Suche nach einer Kultur der Nachhaltigkeit zu begeben.

Erst wenn das gesamte Feld »ästhetischer Arbeit« (Gernot Böhme) integriert ist, das heißt neben den Künsten all jene Tätigkeitsbereiche, die grosso modo in das

Ressort der Kulturpolitik fallen und wenn der Nachhaltigkeitsdiskurs auf neuen Wegen *Allianzen*, *Bündnisse* und *Kooperationen* mit diesen Akteurskreisen eingeht, wird man ihn schließlich vielleicht doch noch als das verstehen, was er von Anfang an war oder sein sollte: ein Reflektieren von Kultur auf ihre eigene Zukunftsfähigkeit.

Doch ist natürlich für die Entwicklung von Nachhaltigkeit eine gesellschaftliche Auseinandersetzung auch und gerade auf der Ebene des breiten, anthropologischen Kulturverständnisses unerlässlich. Um der »Expertenfalle« zu entkommen, müssen, wie in den Interviews insbesondere Jochen Flasbarth, Edda Müller und Joseph Sayer betonen, Werthaltungen zu einem zentralen Schwerpunkt der Debatte werden, mithin die Frage: Welches Welt- und Menschenbild kann dem neu zu entwickelnden Fortschrittsverständnis Substanz und Zielorientierung verleihen?

Diese ethische Perspektive eines kulturell fundierter Nachhaltigkeitsdiskurses hat verschiedene Dimensionen.

1.1 Der kreative Mensch wird als gesamtgesellschaftliches Leitbild gesehen:

Zukunftsfähige Lebensstile verlangen dem Individuum die Fähigkeit ab, sich nicht dem gesellschaftlichen Mainstream des »schneller, mehr, größer, neuer« zu unterwerfen und sich aus Vergegenständlichung aller Beziehungen in der industriemodernen Warenwelt zu lösen. Im »Zeitalter des eigenen Lebens« (Beck 1997: 18) bedeutet richtig verstandene Freiheit nicht zuletzt, in selbstbestimmten Lebenspraktiken den überkommenen Wohlstandsbegriff kritisch zu hinterfragen und individuelle und kollektive Lebensstile als ein Gestaltungsfeld zu erkennen.

Das selbstbestimmte Handeln baut auf die jedem Menschen eigenen kreativen Potenziale und entwickelt sich aus einem Selbstverständnis, das nicht nur dem zweckrationalen Denken Objektivität zugesteht. Entgegen dem derzeit dominierenden Bildungsverständnis und Menschenbild, das einseitig auf ökonomische Wertbarkeit ausgerichtet ist, kommt es mithin darauf an, zusätzlich zur Ratio auch die intuitiven, die emotionalen und den sinnhaften Wesensanteile des Menschen als Grundlage verantwortlichen Handelns einzubeziehen (Müller, Sayer, Steinmann).

Sowohl die Philosophie und die Gesellschaftstheorie als auch die Kunst haben hierfür inzwischen den Boden bereitet: Seit den achtziger Jahren bereits konstatiert etwa der Philosoph Gernot Böhme, in unserer Gegenwart sei ein »anthropologischer Kairos« wahrzunehmen, eine Chance, vom »autonomen Vernunftmenschen« zu einem um die emotionalen und intuitiven Kräfte erweiterten »souveränen« Menschen zu finden, der überhaupt erst in der Lage wäre, die technische Zivilisation in eine humane, das heißt menschenwürdige Kultur weiterzuentwickeln. (Böhme 1992: 282)

Von ebenfalls zentraler Bedeutung in diesem Zusammenhang ist die Philosophie der Lebenskunst, die das »ökologische Selbst« auf die Fähigkeit eines jeden Individuums gründet, »dem Leben Stil und Form zu geben und eine Existenz des Maßes zu verwirklichen« (Schmid 2000: 174 f.). Indem die »ökologische Lebenskunst« die Frage der »klugen Wahlhandlungen« in Anerkennung der durch Individualisierung

und Pluralisierung gekennzeichneten soziokulturellen Situation thematisiert, öffnet sie diese für eine Bedürfniskritik, die nicht Autonomie und Selbstverwirklichung gegen ökologische Belange ausspielt, sondern im Gegenteil dafür nutzt (vgl. Schmid 2001).

Und schließlich fokussiert auch die Gesellschaftstheorie einer zukunftsfähigen, »besseren Moderne der Selbstbegrenzung« (Beck 1993: 15), wie sie unter anderen Ulrich Beck vertritt, auf die mögliche Heraufkunft eines selbständigen und zugleich verantwortlichen, eines reflektierenden und zugleich selbstbestimmt engagierten Individuums. Zumal Intelligenz, Fantasie und Visionen Ressourcen sind, die sich durch Gebrauch vermehren. Beck bezieht seine Überlegungen immer wieder auf den Entwicklungsgang der modernen Kunst und beruft sich explizit auf deren Vordenker Wassily Kandinsky (vgl. III.5). Denn Kunst ist ein hervorragendes Terrain für das Ein- und Ausüben reflektierter Individualität.

Mit den oben skizzierten Ansätzen in der philosophischen Anthropologie und der projektiven, das heißt auf sich bereits abzeichnende zukünftige Entwicklungen gerichteten Gesellschaftstheorie korrespondiert die *anthropologische* Erweiterung des Kunstbegriffs – ein kunst- und erkenntnistheoretischer Entwicklungsschritt, den sein »Entdecker« Joseph Beuys als seinen wichtigsten Beitrag zur Kunst ansah und der heute auf das gesamte Spektrum kritisch gesellschaftsorientierter Kunstpraktiken ausstrahlt (Zorn, Strelow, Fleiner, Steinmann). Über die traditionellen künstlerischen Disziplinen hinaus meint das anthropologisch erweiterte Verständnis von Kunst die »Kreativität des Menschen schlechthin – die Schöpferkraft, die in der Freiheit und Selbstbestimmung der menschlichen Individualität wesensmäßig gründet« (Stüttgen 1992: 7). Ausgehend vom Grundgedanken der *Entwickelbarkeit* menschlicher Fähigkeiten und Gesellschaftsformen sieht dieser Kreativitätsbegriff das *selbstverantwortete Individuum* als Gestalter eines neuen Gesellschafts- und Wirtschaftslebens. Das beinhaltet ein vertieftes Verständnis von Freiheit – Freiheit nicht mehr als Konsum- oder Bewegungsfreiheit, sondern als Entwickelbarkeit – und von daher auch die Notwendigkeit einer weiterzuentwickelnden Demokratie.

Insofern als der kreative Menschen nicht auf brüchig gewordenen Soziostrukturen wie Parteien oder Verbänden, sondern auf dem Individuum basiert, kann er als Leitbild einer »Gesellschaft der Individuen« (Elias 1987) mögliche Wege vom Konsumismus zu verantwortlich gestalteter Freiheit (Müller) ausleuchten. Dafür indes ist es erforderlich, in allen Lebensaltern und in allen Arbeitsfeldern die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen zu fördern (Griefahn, Zacharias).

1.2 Die Frage nach dem »guten Leben« ist als politische Frage zu positionieren:

»Gut leben statt viel haben« wurde bereits in der richtungsweisenden Studie »Zukunftsfähiges Deutschland« als ein zentrales Leitbild identifiziert. (BUND/Misereor 1996: 206-224) Dennoch ist, wie im vorliegenden Band immer wieder beanstandet, die Nachhaltigkeitsdebatte besonders der letzten Jahre in erster Linie technokratischen Ausrichtungen gefolgt. Wie können heute die in der Philosophie, der Kunst,

aber auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen erarbeiteten Potenziale eingesetzt werden, um die Frage »Was ist ein gutes Leben?« als eine Frage erkennbar zu machen, die weit über die private Sphäre hinaus letztendlich die ökonomischen Rahmenbedingungen einer Gesellschaft bestimmt? (Flasbarth) Wie kann diese Debatte so in Gang gebracht werden, dass sie jenseits von elitärer Privatheit, von trendigem Lifestyle und von beherrschendem Moralismus als eine alle Politikfelder erfassende, öffentliche Wertedebatte geführt wird? Wie lässt sich die politische Herausforderung eines »guten Lebens« jenseits der Spirale der »permanenten Nichtsättigung« (Ökoinstitut Südtirol 1995) mit ästhetischem Gestaltungswissen verbinden und umgekehrt? Im Blick auf die im Entstehen begriffene Weltgemeinschaft erscheint es gegenwärtig insbesondere geboten, wider den dominanten Trend zu verkaufsfördernden Oberflächenästhetisierungen, wider »Europas absolutistische Konsumwelt« (Meyer-Abich 1992) das allen Menschen zustehende Recht auf ein gutes Leben, ein als sinnvoll, als schön, als gelingend erfahrbares Leben (Sayer) verstärkt auch auf den internationalen politischen Agenden zu etablieren. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt für diese Diskussion bieten hierbei auch die Diskussionsstränge, die von der Entwicklungspolitik herkommend versuchen, philosophische und ökonomische Ansätze in Vorschläge zu einer internationalen Gerechtigkeit und einer »Theorie des guten Lebens« zu verbinden wie beispielsweise in Amartya Sen »Ökonomie für den Menschen. Wege zu Gerechtigkeit und Solidarität in der Marktwirtschaft« (2002) oder bei Martha C. Nussbaum »Gerechtigkeit oder das gute Leben« (1999).

I.3 Nachhaltigkeit und kulturelle Entfaltung sollen sich im internationalen Dialog wechselseitig stärken:

Nachdem die Ereignisse des 11. September und die darauf folgenden Entwicklungen das Thema Nachhaltigkeit zunächst noch mehr an den Rand des öffentlichen Bewusstseins gedrängt zu haben schienen, wurde letztendlich die Bedeutung internationaler Gerechtigkeit, verbunden mit interkultureller Kompetenz und einer »mehrperspektivischen Verankerung in mehreren Kulturen« (Zorn) nur noch offenkundiger. Wenn die Würde der Menschen nicht allein von ökonomischer Abhängigkeit und Unterdrückung, sondern ebenso sehr von der Nichtachtung ihrer Kultur verletzt wird, muss der Erhalt kultureller Vielfalt im Zentrum internationaler Nachhaltigkeitsdebatten und -politik stehen. Gerade in Stellungnahmen von Akteuren aus den Ländern des Südens zum 11. September wurde auf diesen Zusammenhang immer wieder hingewiesen, so beispielsweise von der indischen Schriftstellerin Arundhati Roy (»Der Gott der kleinen Dinge«), die in ihrem praktischen Handeln und ihren politischen Essays immer den Zusammenhang zwischen dem Kampf gegen Umweltzerstörung und für kulturelle Selbstentfaltung herstellt. (Vgl. Roy 2002)

Auch und gerade im Blick auf die ethischen Komponenten eine Kultur der Nachhaltigkeit sollten, wie Joseph Sayer, Monika Griefahn und Tina Jerman darlegen, die Industriegesellschaften sich durchaus als Entwicklungsländer verstehen. Ein Denken

in Kreislaufsystemen oder das lebendige, den Alltag prägende Bewusstsein in Beziehungen zu sehen, zu den anderen Menschen und zum Anderen der Natur bieten Grundlagen für einen Dialog der Kulturen, der geprägt wäre von Gleichberechtigung und Achtsamkeit (Sayer, Griefahn, Jerman). Das Prinzip der Komplementarität, das heißt das Wissen darum, für das eigene Leben und Überleben auf das Wohlergehen der anderen angewiesen zu sein, beinhaltet global betrachtet eine Maxime für den Umgang der Kulturen miteinander und ihre gegenseitige Wertschätzung. Die damit verwandte Reziprozität, auf nationaler Ebene ein Prinzip der sozialen Marktwirtschaft, darf in der globalisierten Welt, wenn sie nachhaltig und sicher werden soll, nicht an den Grenzen Europas Halt machen. Und der Grundsatz eines reziproken Miteinanders hätte in allen Lebens- und Wirtschaftsfeldern auch die Natur zu umfassen (Sayer).

Eine kooperative Kulturzusammenarbeit, die sich für kulturelle Vielfalt, für die Sicherung sozialer Teilhabe und für die Stärkung partizipativer Demokratie einsetzt, kann zu einem wirkmächtigen Katalysator zukunftsfähiger Denk- und Handlungsmuster werden (vgl. III.1).

I.4 Ein kulturell fundierter Nachhaltigkeitsdiskurs muss das verengte Kulturverständnis der Industriemoderne revidieren:

Im Zuge der funktionalen Ausdifferenzierung und Spezialisierung gesellschaftlicher Teilsysteme, wie sie für die Entwicklung der Industriemoderne charakteristisch war, bildet sich im 19. Jahrhundert ein engeres Verständnis von Kultur heraus, das bis heute fortwirkt und sich im Wesentlichen auf die schönen Künste sowie die Pflege humanistischen Bildungsgutes und traditionellen Brauchtums beschränkt. Auch haben weite Teile des so entstandenen Kultur- und Kunstbetriebes ein Interesse daran, diese Separierung vor allem von Kunst als eine der Lebenswelt übergeordnete Sphäre aufrecht zu erhalten, nicht zuletzt um ökonomische Geltungs- und Wertansprüche zu behaupten. In dem Maße jedoch, wie es gelingt, die Vision Zukunftsfähigkeit als eine originär kulturelle Herausforderung begreifbar zu machen, wird die industriemoderne Verengung des Kulturbegriffes quasi von außerhalb der separierten Kultursphäre unterlaufen. Zugleich werden damit im Kultur- und Kunstbetrieb selbst jene ohnehin wachsenden Kräfte gestärkt, die bei aller Pluralisierung und Individualisierung bereits seit geraumer Zeit ein in vielfältigen Formen integratives Denken und Handeln praktizieren (Strelow, Zorn, Fleiner, Steinmann, vgl. II.3).

II. Spezifische Potenziale des ästhetischen und des künstlerischen Gestaltungswissens für eine Kultur der Nachhaltigkeit

Auch hier wäre es, wie unter Punkt I., illusorisch, im gegebenen Rahmen eine auch nur annähernd umfassende Antwort erteilen zu wollen. Sowohl die Beiträge zur Fachtagung, als auch die Interviews mit den KünstlerInnen und den KulturvermittlerInnen sowie die Good Practice-Sammlung liefern dazu eine Fülle von Hinwei-

sen, Überlegungen und Beispielen. Daher wollen wir uns darauf beschränken, im Folgenden drei Kristallisationspunkte zu formulieren, die uns – aus unserer durchaus subjektiven Sicht als Herausgeber – von zentraler Bedeutung zu sein scheinen.

II.1 *Der Paradigmenwechsel hin zu einem neuen Fortschrittsbegriff braucht die gesellschaftlichen Entwicklungspotenziale von Kultur und Kunst:*

Wo es darum geht, im Sinne einer »ökologischen Modernisierung« (vgl. Jänicke 1993) von einer nicht nur vermeidenden zu einer konstruktiv-gestaltenden »Politik der Natur« (vgl. Latour 2001) zu gelangen, bedarf es in allen Lebens- und Wirtschaftsbereichen kommunikativer Konzepte, die konsequent auf Vermittlung von Gestaltungskompetenz angelegt sind und den erforderlichen Wandel des gesellschaftlichen Naturverhältnisses als einen Prozess aktiver (Zukunfts-)Gestaltung angehen. Zu verbinden wäre dies mit einem neuen, dezidiert partizipativen Politikmodell unter weitgehender Einbeziehung zivilgesellschaftlicher Selbstorganisationsprozesse im Rahmen vereinbarter ökologisch-sozialer Zielvorgaben für Wirtschaftshandeln und gesellschaftliches Zusammenleben. (Vgl. Jänicke 2001) Vor diesem Hintergrund versucht man derzeit im Bereich der Umweltpolitik, neue strategische Allianzen und Akteurskooperationen zu initiieren. Gemeinsam mit dafür aufgeschlossenen Teilen der Wirtschaft und des Handels sollen neue Wege zur entsprechenden Beeinflussung des Verbraucherverhaltens gesucht werden (Wehrspau/Schoembs). Die Kulturschaffenden sind gegenwärtig noch nicht in diese Akteurskooperationen integriert. Ihre Aufgabe dürfte hier weniger in einer unmittelbar produktorientierten Beeinflussung des Verbraucherverhaltens liegen, es sei denn, man betrachtet – wofür es gewiss gute Gründe gibt – die Fachleute des Produktmarketing und der Werbeästhetik ebenfalls als Kulturschaffende. Der genuine Beitrag des Kulturbereichs indes bestünde vielmehr darin, (a) kognitiv an der Schaffung eines entsprechenden »Überbaus« mitzuwirken, (b) zu einem integrativen Denken anzuregen und eine allgemeine Kooperationskultur zu fördern und (c) den Paradigmenwechsel, den ein solcherart neu gefasster Fortschrittsbegriff darstellt, ästhetisch auszugestalten, das heißt eine Ästhetik der Nachhaltigkeit oder, konkreter, eine Ästhetik zukunftsfähiger Lebensstile zu entwickeln.

II.2 *Die »Naturvergessenheit« in unserer Kultur ist im Kern eine ästhetische Herausforderung:*

Seit Beginn der Moderne vollzog sich infolge der rasanten Entwicklung der Naturwissenschaften eine zunehmende »Entsinnlichung« des Mensch-Natur-Verhältnisses (vgl. Altner 1991: Kap. 1), was heute eine grundlegende Schwierigkeit für ökologische Orientierungen im Alltag darstellt (Wehrspau/Schoembs). In seinem auf Handierbarkeit und Bemächtigung zielenden Zugriff auf Naturprozesse blendet das aufgeklärte wissenschaftlich-technische Denken die Vielfalt sinnlicher, leiblicher und emotionaler Bezüge radikal aus: Die sinnhaft emotionale, leibgebundene Wahrnehmung kann danach keine Quelle von Wahrheit sein, weil sie nicht beziehungsweise nicht allein der Ratio entspringt. Ein Ergebnis dieses kulturhistorischen Prozesses war und ist die Ausdifferenzierung der Lebenswelt und der Künste in gesell-

schaftliche Randbereiche des bloß Subjektiven. Auch der heutige Konsumismus ist insofern eine Folge dieser Entsinnlichung des Mensch-Natur-Verhältnisses als ihm eine Degeneration der Sinne beziehungsweise deren ökonomisch motivierte Konditionierung zugrunde liegt. Dass in der Tat (a) die ökologische Krise im Kern vor allem auch eine Wahrnehmungskrise ist und (b) zu deren Bewältigung die von der Aufklärung konzipierte Ästhetik von Kant bis Adorno nicht reicht, dürfte inzwischen Grundkonsens der kulturphilosophisch ökologischen Diskurse sein.

Doch spiegelt sich das strukturell gestörte, entsinnlichte Mensch-Natur-Verhältnis auch in der Umwelt- beziehungsweise Nachhaltigkeitspolitik. Auch hier herrscht vielfach der Glaube an die rein rationale Vernunft und die Macht des wissenschaftlich Faktischen, was sich unter anderem in den viel beklagten technokratischen Verengungen niederschlägt sowie in dem frappierenden Widerspruch zwischen einer ungemein weit gefassten Programmatik einerseits und der fehlenden Integration ästhetisch-gestalterischer Kompetenzen andererseits. Es ist symptomatisch, dass die Debatte um eine Ästhetik der Nachhaltigkeit erst jetzt, nahezu zwei Jahrzehnte nach dem Entstehen des Begriffes Nachhaltigkeit einsetzt, während unterdessen die Umweltkommunikation der neunziger Jahre die Erfahrung machen musste, dass die Ästhetik der Romantik und ein »eher gefühlsbasiertes Streben nach Ganzheitlichkeit« (Wehrspau/Schoombs) nicht ausreichen – wie auch, wenn beides einseitig auf Konzepte der Vergangenheit rekurriert? Ebenso symptomatisch dürfte das diffuse Verständnis von Ästhetik sein, das heißt die weit verbreitete Gleichsetzung des Ästhetischen mit dem Schönen oder dem Verschönern, was immer wieder eine Verständigung über die spezifischen Potenziale ästhetischen Gestaltungswissens für das Leitbild Nachhaltigkeit behindert (Strelow).

Als Medium reflektierter Sinnestätigkeit ist Ästhetik über die Sinneswahrnehmung vermittelte Erkenntnis. Bevor sie mit Hegel zur Philosophie der Kunst wurde, war die Ästhetik in ihren neuzeitlichen Anfängen, angelehnt an das griechisch-aristotelische »Aisthesis«, die Lehre von der Wahrnehmung und gemäß der historisch ersten Definition durch Alexander Gottlieb Baumgarten die »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«.

Seit den achtziger Jahren hat sich vorwiegend aus der kritischen Auseinandersetzung mit den dominierenden artifiziellen Welten des Konsums und der Medien eine ganze Palette von Wahrnehmungstheorien entfaltet, die sich mehrheitlich durch ihr Anknüpfen an den Ästhetikbegriff Baumgartens von der »rationalistischen Ästhetik« (Silvio Vietta) absetzen. Ob in der Ästhetik des Pragmatismus amerikanischer Prägung (vgl. Shusterman 1994) oder in dem Ansatz Wolfgang Welschs (vgl. Welsch 1993): Wahrnehmung wird wieder als Mittel und Weg zur Erkenntnis verstanden, als Welt- und Selbsterschließung im Modus sinnlicher Erkenntnis.

Dabei war und ist die Aktualität von Ästhetik nicht allein auf die ökonomisch motivierte und/oder medial katalysierte Ästhetisierung der gesamten Lebenswelt eng zu führen, sondern resultiert unzweifelhaft auch aus der Wahrnehmung der ökologischen Krise beziehungsweise der darin sich manifestierenden Krise des gesell-

schaftlichen Naturverhältnisses. So etwa bietet die Ästhetik Böhmescher Prägung eine Kritik der ästhetischen Ökonomie aus Sicht einer ökologischen Naturästhetik und eine Reflexion über die Möglichkeiten von Kunst für den Erwerb emanzipatorischer ästhetischer Kompetenz. Hier geht es um den Wiedergewinn und Ausbau der Naturästhetik unter Einbeziehung der eigenen Leiblichkeit, deren Zerbrechlichkeit, deren Endlichkeit – als Natur, die wir selbst sind. (Vgl. G. Böhme 1992, 2002, H. Böhme 1988, 1991)

Auch die Ästhetik der Nachhaltigkeit, derzeit erst in Umrissen erkennbar, ist als eine allgemeine Wahrnehmungstheorie zu verstehen. Ihr Forschungsfeld erstreckt sich zwischen Fragen wie: Gibt es eine der Nachhaltigkeit eigene Ästhetik? Wird eine solche Ästhetik völlig neue (Ausdrucks-)Formen und eine andere Lebenskultur prägen? Welche politisch-praktischen Konsequenzen erwachsen daraus? (vgl. *Politische Ökologie*, Heft 69) Die Ästhetik der Nachhaltigkeit forscht nach Formen des Weniger, aber auch einer naturverträglichen Opulenz. Sie gestaltet kulturelle Vielfalt, die neue Fülle und nachhaltigen Genuss ermöglicht. Sie sucht für eine andere Zeitkultur und eine von Achtsamkeit gelenkte Raumplanung zu sensibilisieren (Steinmann). Weder ästhetische Konzepte früherer Gesellschaftsepochen restaurierend, noch sich auf bloße Gefühlsqualitäten zurückziehend, erkennt eine Ästhetik der Nachhaltigkeit dem »Sinnenbewusstsein« (Rudolf zur Lippe) und der ästhetischen Kompetenz eine konstruktive Produktivkraft für die Gestaltung lebenserhaltender Zukünfte zu. Die Kategorie Schönheit kann dabei insofern auf eine ganz neue, nämlich emanzipatorische Weise zentral werden, als sie im Sinne Hans Glaubers den orientierungsgebenden Vorschein des »solaren Zeitalters« in sich birgt, das heißt einer neuen Zivilisation auf der Grundlage von Dezentralisierung und Demokratie und einer umfassenden Kultur des Zugangs.

Mithin stellen sich einer Ästhetik der Nachhaltigkeit mindestens zweierlei Aufgaben: Zum einen hat sie, der ökologischen Naturästhetik oder auch der pragmatischen Naturphilosophie (vgl. Meyer-Abich 1997) folgend, die »Naturvergessenheit« in unserer Kultur sowie die Bedingungen eines neuen gesellschaftlichen Naturverständnisses jenseits der »Entsinnlichung« zu erforschen. Darüber hinaus aber muss sie auf dieser Grundlage auch die Dimension des Sozialen, insbesondere in den Aspekten Gerechtigkeit, Partizipation und Gemeinschaft, mit erfassen. Eine Ästhetik der Nachhaltigkeit wird daher immer auch eine Ästhetik der *Teilhabe* sein – oder es werden müssen.

II.3 Kunst ist eine Wissensform:

Nicht nur ein diffuses Verständnis von Ästhetik behindert die Öffnung des Nachhaltigkeitsdiskurses zur ästhetischen Praxis, sondern auch ein vielerorts obsoletes Verständnis von Kunst. Ebenso wenig wie man im Kunstfeld von Nachhaltigkeit weiß, hat man im Kontext Nachhaltigkeit bislang zur Kenntnis genommen, dass die Kunst den Autonomiebegriff der klassischen Moderne längst reflektiert und weiter entwi-

ckelt und zwar durchaus im Sinne einer Anschlussfähigkeit an das »Prinzip Verantwortung«.

In der Tat kann sich die Debatte über die Bedingungen und Konturen einer Kultur der Nachhaltigkeit auf eine Entwicklung in der Kunst stützen, die dort bereits in den späten sechziger Jahren ihren Anfang nahm: Beginnend etwa zeitgleich mit der Ökologiebewegung bildeten sich in der internationalen Kunstwelt kritisch gesellschaftsorientierte Praktiken heraus, die sich seitdem auf vielfältige Weise mit den sozialen und den ökologischen Verwerfungen der Industriemoderne auseinandersetzen. Heute besinnen sich weltweit immer mehr KünstlerInnen auf die gesellschaftsverändernden Potenziale der Kunst. Im eigenen Auftrag und auf neuen Wegen kehren sie aus dem gesellschaftlichen Sonderbereich der Kunstwelt in die Lebenswelt zurück. Nicht im Sinn einer angewandten, sondern mit einer nach wie vor eigenständigen Kunst sucht diese neue Avantgarde ihr ästhetisches Gestaltungswissen in gesamtgesellschaftliche Transformationsprozesse einzubringen (Zorn, Strelow, Fleiner, Steinmann). Grundlagen hierfür bieten namentlich die seit den sechziger Jahren ursprünglich in den USA entwickelte Konzeptkunst sowie die von Beuys eingeleitete anthropologische Erweiterung des Kunstbegriffes (vgl. I.1), verbunden mit der Idee der Sozialen Skulptur (Fleiner, Steinmann).

Immer wieder und in vielfältiger Weise fokussiert das international wachsende Spektrum gesellschaftsorientierter Kunst auf die Frage nach dem gesellschaftlichen Verhältnis zur Natur als einer zukunftsentscheidenden Schlüsselfrage für die technische Zivilisation insgesamt (vgl. II.2). Weitere zentrale Themen sind das Verhältnis von Natur und Technik, von Ökonomie und Ökologie, von Globalisierung versus regionaler Identität sowie Fragen der sozialen Teilhabe und der Demokratisierung. Mit Zielgruppen jenseits des üblichen Kunstpublikums interagierend, geht es diesen prozess-, kommunikations- und handlungsorientiert arbeitenden KünstlerInnen darum, Beteiligungsformen zu entwickeln, zu Gemeinschaftsbildungen, zu Selbstbestimmung und zu Gestaltungsfähigkeit anzuregen. Und eben in der Intention, dem gestörten Naturverhältnis, den Demokratiedefiziten und den sozialen Verwerfungen der Konsumgesellschaft mit nicht-technoider Gestaltungskraft zu begegnen, korrespondiert die international sich entfaltende »Kunst im öffentlichen Interesse« (vgl. Raven 1989) auf unmittelbare Weise mit den Zielsetzungen des Leitbildes Nachhaltigkeit.

Gleichwohl gibt es, wie in den Interviews immer wieder thematisiert, derzeit eine ganze Reihe massiver Hindernisse, die einem produktiven Dialog zwischen Kunst und Nachhaltigkeit entgegenstehen. Zu diesen Hürden zählen: Die neuen Betätigungen der KünstlerInnen werden bislang noch nicht hinreichend theoretisiert, noch nicht von einem wirklich dominanten, orientierungsgebenden Diskurs getragen (Zorn). Anders als die KünstlerInnen zeigen die Kunstvermittlung und die Kunstinstitutionen wenig Interesse daran, die Abgrenzungen des marktkonform strukturierten Sonderbereichs Kunstwelt gegen die übrigen gesellschaftlichen Bereiche aufzuweichen (Strelow, Steinmann). In der außerkünstlerischen Öffentlichkeit lebt

nach wie vor der Mythos von der unhinterfragbaren, absolut zu setzenden Autonomie der Kunst fort (Strelow).

Alles in allem wird ein konstruktiver, für beide Seiten gewinnbringender Dialog nur dort stattfinden können, wo man erkennt, dass die Kunst seit Beginn der Moderne immer mehr zu einer *Wissensform* wird: zu einem Medium des Erkennens, Erkundens und des Veränderns von Welt. Zu einem Denken, das *zusätzlich* zur Ratio auch ästhetische Kompetenz (vgl. II.2) in die Erkenntnisfindung einbezieht – was die Wissensform Kunst von der Wissenschaft unterscheidet und ihr zugleich ebenbürtig macht. Da es jedoch gesamtgesellschaftlich noch zu wenig Erfahrungen mit den neueren Handlungsweisen und Rollen der KünstlerInnen gibt (Zorn), hält man – namentlich an der umweltbewegten Basis – vielfach noch an der Vorstellung fest, die Aufgabe der Kunst erschöpfe sich darin, Inhalte, die von NachhaltigkeitsexpertInnen hervorgebracht wurden, besser zu »verkaufen« (Fleiner).

Wo man Kunst als Erkenntnismedium versteht, weist die Forderung des »Tutzinger Manifests«, verstärkt KünstlerInnen in die Agendaprozesse und die Nachhaltigkeitsdebatte einzubeziehen, insofern auf eine Zweibahnstraße hin, als die Integration ästhetischen Gestaltungswissens auf den Nachhaltigkeitsdiskurs rückwirken, diesen *verändern* wird. Im Modus der Kunst wird man das Paradigma Nachhaltigkeit anders sehen, bewerten, konzipieren – und anders kommunizieren. Nach außen dürfte sich diese *Diskursinnovation* im Sinne einer verbesserten Popularisierbarkeit auswirken.

Intern, im transdisziplinären Dialog mit den Wissenschaften, der Wirtschaft und der Politik, verlangt die Einbeziehung der Wissensform Kunst ein Maß an Offenheit, das gerade in institutionellen Zusammenhängen gewiss nicht ohne weiteres zu erwarten ist – wo man ohnehin schon vom »Widerstand der Institutionen« (vgl. Scherhorn 2001) gegen den ja bereits angelaufenen Bewusstseinswandel spricht. Die Integration von Kunst als Wissensform erfordert, dass alle Beteiligten sich auf Prozesse einlassen, die ergebnisorientiert sind und zugleich ergebnisoffen; die auch die außerkünstlerischen Akteure und Zusammenhänge als Teile erfassen und nicht ohne weiteres als eine übergeordnete Steuerungsinstanzen setzen; die möglicherweise quer zu behördlichen, institutionellen Hierarchien verlaufen; die vielleicht Inhalte hervorbringen, welche bestehende Ordnungssysteme durchkreuzen.

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

das einhellige Fazit der Podiumsdiskussion zum Thema »Kunst und Nachhaltigkeit« (s. »Einführung«).

Ein zentrales Anliegen des vorliegenden Bandes ist es, zu zeigen, dass solche »Versuchsanordnungen für Zukunft« (Dorothea Kolland) keineswegs erst neu erfunden werden müssen. Zumindest hier und da, zumindest in Ansätzen gibt es sie bereits. Die Interviews mit Heike Strelow und Elmar Zorn, die Beiträge von Dorothea Kolland, von Michael Haerdtter, von Larissa Buchholz und Ulf Wuggenig sowie die hier präsentierten KünstlerInnen zeugen ebenso davon wie zahlreiche Beispiele in der Good Practice-Sammlung – etwa die Arbeit von *Art in Nature*, von *Finis*, von *Littoral* und dem *Social Sculpture Research Unit* oder Projekte wie »Water – Element of Life«. Damit jedoch Ansätze dieser Art, die derzeit größtenteils der Initiative einzelner KünstlerInnen und Kulturschaffenden entspringen, weiter entwickelt werden und ihr Potenzial für die Vermittlung des Leitbildes Nachhaltigkeit wirklich entfalten können, bedarf es verbesserter Voraussetzungen.

Die erste Voraussetzung wäre, dass man (a) diese innovativen Praktiken im Kontext Nachhaltigkeit überhaupt zur Kenntnis nimmt und zwar als gesamtgesellschaftlich relevante, als (natur-)wissenschaftlichen und/oder technischen Konzepten gleichrangige Gestaltung- und Forschungsansätze. Sodann wäre systematisch zu untersuchen, wie sich die Wissensform Kunst (b) auf allen Ebenen – der internationalen, der nationalen und der kommunalen – wie auch in allen inhaltlichen Bereichen in die Strategien der Nachhaltigkeitskommunikation integrieren ließe. Dazu bedarf es nicht zuletzt (c) neuartiger Förderstrukturen jenseits der klassischen Werkförderung und über die Kulturetats hinaus und (d) neuer Formen einer konsolidierten Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen und/oder behördlichen Institutionen. Hier, in der Schaffung geeigneter *Rahmenbedingungen*, liegt unseres Erachtens ein immenses Feld bisher ungenutzter Möglichkeiten einer verbesserten kulturellen Integration von Nachhaltigkeit (vgl. III).

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

III. Bisher wenig genutzte Möglichkeiten einer verbesserten kulturellen Integration und Popularisierung des Leitbildes Zukunftsfähigkeit

Bei den folgenden vier Punkten geht es darum, auf mögliche, bislang vielfach kaum gesehene und selten beachtete Möglichkeiten einer Verbindung von kulturellem und kulturpolitischem Handeln mit Ansätzen nationaler und internationaler Nachhaltigkeitspolitik hinzuweisen. Dabei handelt es sich selbstverständlich jeweils nur um einzelne wichtige Aspekte auf der internationalen, nationalen und kommunalen Ebene. Hier kehren wir zu der These zurück, die in der Einleitung dieses Textes angekündigt wurde: Wie könnten Rahmenbedingungen aussehen?

III.1 Die kulturpolitischen Strategien der UNESCO enger mit den Strategien der internationalen und der nationalen Nachhaltigkeitspolitik verknüpfen:

Auf die »kulturelle Dimension der Nachhaltigkeit« wird erstmals im Pérez de Cuéllar-Bericht der *Weltkommission über Kultur und Entwicklung* (1995) hingewiesen, wo der Begriff sowohl die Wertschätzung kultureller Überlieferung als auch das lebendige kulturelle Schaffen umfasst. In dieser Verknüpfung betrachtet die *UNESCO* Kultur als ein Konzept, das »Entwicklung« als Ziel in sich trägt. Mit ihrer »Konferenz zu Kultur und Entwicklung« 1998 in Stockholm hat die *UNESCO* nachhaltige Entwicklung als Grundlage für den Erhalt und die weltweite Förderung kultureller Vielfalt erkannt und anerkannt. Das erste Prinzip des in Stockholm verabschiedeten Aktionsplans »The Power of Culture« lautet: »Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung sind wechselseitig voneinander abhängig.« Als Empfehlung an die Mitgliedsstaaten werden in diesem Aktionsplan unter anderem unter der »Zielvorgabe 1: Kulturpolitik zu einem der Schlüsselemente einer Entwicklungsstrategie zu gestalten« die folgenden politischen Leitorientierungen formuliert:

- »1. Kulturpolitische Maßnahmen so zu erarbeiten und festzulegen beziehungsweise bereits existierende in der Weise umzugestalten, dass sie zu einem der Schlüsselemente für eine gewachsene und nachhaltige Entwicklung werden.
- 2. Zu diesem Zweck die Integration der Kulturpolitik in die allgemeine Entwicklungsplanung zu fördern, insbesondere im Hinblick auf die Wechselwirkung zwischen kulturpolitischen und sozial- und wirtschaftspolitischen Maßnahmen. ...
- 8. Alle Aktivitäten zu fördern, die geeignet sind, das Bewusstsein der Bevölkerung und der Entscheidungsgremien dahingehend zu schärfen, dass kulturelle Faktoren im Zuge einer nachhaltigen Entwicklung berücksichtigt werden.«

Und in den »Empfehlungen an den Generaldirektor der *UNESCO*« heißt es:

- »9. Die *UNESCO* sollte im Lichte der Ergebnisse des Erdgipfels, des Erdgipfels +5 und Habitat II Initiativen entwickeln, um die entscheidende Rolle des kulturellen Erbes für die Umwelt und seine Bedeutung für den Prozess einer nachhaltigen Entwicklung herauszustellen.« (Deutsche UNESCO-Kommission 1998: 16, 23)

Im Blick auf die Verwirklichung dieser Leitvorgaben kommt es darauf an, sie konsequenter als bisher in die kulturpolitischen Programme der Mitgliedsstaaten umzusetzen. Was ebenfalls noch weithin fehlt, ist eine substanzielle Verknüpfung der kulturpolitischen Strategien der *UNESCO* mit den Beschlüssen der internationalen Nachhaltigkeitspolitik in Form konkreter Handlungsprogramme.¹

III.2 Die Verknüpfung von Kultur und Nachhaltigkeit in der nationalen Nachhaltigkeitsstrategie verankern:

Durch die Einbindung eines kurzen, allerdings noch sehr unbefriedigenden Abschnitts zur Bedeutung von Kunst und Kultur in die nationale Nachhaltigkeitsstrategie der Bundesregierung ist eine zentrale Forderung des »Tutzingener Manifests« zumindest ansatzweise umgesetzt worden. In der am 17.4.2002 vom Bundeskabinett beschlossenen und später im Bundestag unterstützten »Perspektive für Deutschland. Unsere Strategie für eine nachhaltige Entwicklung« heißt es unter Punkt 3: »Nachhaltige Entwicklung ist nicht einfach der technokratische Weg zu effizienter Wirtschaftsweise, abfallfreier Produktion und gesundem Leben. Technische Innovationen sind wichtig, reichen aber allein als Motor einer nachhaltigen Entwicklung nicht aus. Nachhaltige Entwicklung hat sehr viel mit der Vision davon zu tun, wie wir in Zukunft leben wollen, mit Phantasie und Kreativität. In diesem Sinne ist sie eine Gestaltungsaufgabe, die auf der Grundlage von Werten, gesellschaftlichen Leitbildern und insgesamt unserer kulturellen Tradition die kreativen Potenziale unserer Gesellschaft herausfordert. ... Damit wird die kulturelle Dimension der Nachhaltigkeit erkennbar. Wo Neues gewagt, unbekannte Wege erkundet und eine Vision davon entwickelt werden soll, wie wir in Zukunft leben wollen, kann die Kultur in ihren vielfältigen Formen diesen schöpferischen Prozess vorantreiben. So wird verhindert, dass alter Wein in neue Schläuche gefüllt wird. Als Quelle der Inspiration, der Erneuerung und der Kreativität ist kulturelle Vielfalt ebenso wichtig wie die biologische Vielfalt für die Natur. Die Identität und schöpferische Kraft unseres Landes spiegeln sich im kreativen Schaffen der Künste, der Architektur, der Literatur, der Musik, des Films und des Kunstgewerbes wider. Allerdings haben sich in Deutschland Politik, Wirtschaft und Gesellschaft einerseits und die Kulturschaffenden andererseits häufig auf ihren angestammten Bereich zurückgezogen und hielt sich der gegenseitig befruchtende Austausch eher in Grenzen. Nachhaltige Entwicklung muss deshalb auch davon handeln, wie der Austausch so vorangebracht werden kann, dass der zündende Funke überspringt. ... Die Politik der nachhaltigen Entwicklung ist noch zu wenig mit Kunst und Kultur verbunden. Andererseits haben Kunst und Kulturpolitik die Herausforderungen und Chancen der Nachhaltigkeit bislang nicht als eigene Themen aufgegriffen.« (Die Bundesregierung 2002: 21 f.)

Daran gilt es anzuknüpfen und zum einen die dort sehr allgemeinen Ausführungen zu konkretisieren und auf andere Bereiche, vor allem der Alltags- und Popular-

¹ Der Zusammenhang von Nachhaltigkeit und internationaler Entwicklungszusammenarbeit sowie interkultureller Kompetenz ist ein Schwerpunkt des vorangehenden Bandes dieser Reihe (Jerman 2001).

kultur zu beziehen sowie zum anderen die dort skizzierten Ausführungen im praktischen kulturellen und kulturpolitischen Handeln aufzugreifen und diese Praxis daran zu orientieren. Dies soll vor allem durch die Entwicklung konkreter Umsetzungsstrategien und innovativer, integrierter Handlungsformen geschehen.

III.3 Die Innovationspotenziale der kommunalen Basis politisch stärker unterstützen:

Da in der Bundesrepublik sowohl die Nachhaltigkeitspolitik und -praxis als auch die Kulturpolitik und -praxis vor allem auf der kommunalen Ebene stattfinden, erfordert eine engere Verknüpfung beider Felder insbesondere hier innovative Allianzen, Bündnisse und Gestaltungsstrategien. Das Kulturraumgesetz in Sachsen (siehe das Interview mit Jürgen Uwe Ohlau), das die Grundfinanzierung kultureller Einrichtungen im gesamten Land zur Aufgabe von Kommunen, Kulturraum und Staat macht, veranschaulicht beispielhaft, wie Kulturpolitik neue Strukturen zu schaffen vermag, was auch für die Verbindung von Kultur und Nachhaltigkeit möglich sein sollte. Einen weiteren bemerkenswert innovativen Ansatz auf kommunaler Ebene beinhaltet das kulturpolitische Konzept der Stadt Bern, auf das George Steinmann hinweist: Auf der Grundlage eines Gemeinderatsbeschlusses werden in die entscheidungsfindenden Gremien der verschiedensten Behörden von Anfang an auch Kulturschaffende mitberufen, deren Aufgabe darin besteht, die Arbeit dieser Gremien mit ästhetisch-künstlerischem Gestaltungswissen anzureichern.²

Damit derlei Allianzen in Deutschland verstärkt praktiziert, unterstützt und gefördert werden, müssten die entsprechenden kommunalpolitischen Rahmenbedingungen verbessert werden. Sehr hilfreich könnte es beispielsweise sein, wenn die Umwelt- und die KulturministerInnen der Länder mit den kommunalen Spitzenverbänden *Deutscher Städtetag*, *Deutscher Landkreistag*, *Deutscher Städte- und Gemeindebund* in einer gemeinsamen Stellungnahme erklären, das Leitbild Nachhaltigkeit stärker als bisher mit kulturellen Leitbildern und Aktivitäten verknüpfen zu wollen. Adressiert an alle Verantwortlichen auf den Ebenen des Bundes, der Länder, der Kommunen, in der Wissenschaft und den Nichtregierungsorganisationen wäre eine solche gemeinsame Erklärung mit der Willensbekundung zu verbinden, dass man insbesondere die Kommunen bei der Schaffung entsprechender Bündnisse und Gestaltungsstrategien unterstützt.

Da die bestehenden verwaltungstechnischen und finanzpolitischen Förderstrukturen den erforderlichen transdisziplinären, integrativen Kooperationsprozessen nicht entsprechen, sollte ein Schwergewicht darauf liegen, Strukturen zu schaffen, die ermöglichen, Agenda 21-Prozesse von Anfang an mit Kunst zu verbinden. Insbesondere auf der kommunalen Ebene sind für solche innovative Handlungsansätze Förderinstrumente erforderlich, die über das Entstehen eines Objektwerkes hinaus über längere Zeiträume hinweg Prozesse begleiten und verstärken (Zorn).

2 Vgl. *Einbezug von Kulturschaffenden beim Erarbeiten von Problemlösungen für öffentliche Aufgaben im Alltag (Umsetzung des kulturpolitischen Konzeptes 1996-2008)*. Grundsatzpapier des Gemeinderates der Stadt Bern, Gemeinderat der Stadt Berlin, Erlacherhof, Postfach, CH-3000 Bern.

Das betrifft auch die Finanzierungsquellen. Auch hier gilt es, neue Wege zu beschreiten, um für transdisziplinäre Kooperationen verstärkt Finanzmittel außerhalb der Kulturetats, etwa aus den Regional- oder Strukturfonds einzubinden.

III.4 *Querschnittsqualifikationen und transdisziplinäre Strategien fördern:*

Während in der Praxis zunehmend Kooperationen zwischen den Handlungsfeldern Kultur und Nachhaltigkeit erprobt werden, gibt es nach wie vor keine (Bildungs-) Einrichtungen oder -programme, die ein fundiertes gegenseitiges Verständnis und Wissen voneinander vermitteln. So etwa ist, um nur ein Beispiel zu nennen, die bereits seit den siebziger Jahren in vielfältigen Formen in Erscheinung tretende »Kunst im öffentlichen Interesse« (Raven 1989) im Nachhaltigkeitsfeld so gut wie unbekannt, obwohl sie für die Entwicklung einer »Kultur der Nachhaltigkeit« von zentraler Bedeutung ist.

Um die vorhandenen Schwierigkeiten der Akteure kultureller Praxis mit dem Handlungsfeld Nachhaltigkeit und umgekehrt der umweltpolitischen Akteure mit dem Kunst- und Kulturbereich abzubauen sowie Transdisziplinität vorzubereiten, sollte das Thema »Nachhaltigkeit« in Ausbildung, Wissenschaft und Lehre künstlerischer und gestalterischer Berufe und umgekehrt künstlerisch-ästhetisches Gestaltungswissen verstärkt auch in den Umweltwissenschaften und der Umwelt(aus)bildung verankert werden. Dabei kommen den Forschungs- und Studienfächern Kunst- und Kulturwissenschaften sowie Ästhetik eine besondere Bedeutung zu. Ziel ist, sowohl im Bezugsfeld Kultur/Kunst als auch in dem der Nachhaltigkeit auf allen Ebenen praktischer und theoretischer Arbeit den Erwerb von Querschnittsqualifikationen zu fördern.

Solche Kooperationen setzen die Bereitschaft zur interdisziplinären Arbeit voraus. Aber entgegen der inflationären Verwendung des Begriffes findet sowohl in der Kunst als auch im Bezugsfeld Nachhaltigkeit nach wie vor kaum wirkliche Interdisziplinarität statt (Strelow, Steinmann).

Das Fehlen wirklicher Interdisziplinarität hängt auch eng mit den oben skizzierten Fehleinschätzungen in Bezug auf die Kunst zusammen. Nur dort, wo man Kunst als eigenständige Wissensform anerkennt, wird ein Dialog »auf Augenhöhe« möglich.

Das hieße auch, endlich jenes »und« zu verwirklichen, worin Wassily Kandinsky 1927 – er war damals Meister am Bauhaus in Dessau – das Charakteristikum des 20. Jahrhunderts zu fassen suchte: Während sich, so Kandinsky, das 19. Jahrhundert den Prinzipien des »entweder-oder«, das heißt der strikten Trennung von Wissenschaft, Technik und Kunst verschrieben habe, stehe das 20. Jahrhundert unter dem Zeichen »und«. Die Formensprache der Abstraktion, wie sie auf dem Feld der Kunst während der ersten beiden Dekaden eruptionsartig in Erscheinung trat, sei im Kern der Versuch, jene gleichsam tektonische Verschiebung vom *entweder-oder* zum *und*, von der Zerstückelung zur Verbindung, von der Analyse zur Fähigkeit des »synthetischen« Beobachtens und Denkens zu explorieren: »Der Anfang besteht in der Erkenntnis der

Zusammenhänge. Immer mehr wird man sehen können, dass es keine ›speziellen‹ Fraagen gibt, die isoliert erkannt oder gelöst werden können, da alles schließlich in-einander greift und voneinander abhängig ist. Die Fortsetzung des Anfang ist: weiter Zusammenhänge zu entdecken und sie für die wichtigste Aufgabe des Menschen auszunützen – für die Entwicklung.« (Kandinsky 1973: 107 f.)

Wie es scheint, bleibt die Herausbildung einer wirklich tragfähigen *Kooperationskultur* zum Zwecke der nachhaltigen »Entwicklung« dem 21. Jahrhundert als Aufgabe anheimgestellt.

Literatur:

- Altner, Günter (1991): *Naturvergessenheit. Grundlagen einer umfassenden Bioethik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Beck, Ulrich (1993): *Die Erfindung des Politischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Beck, Ulrich (1997): *Kinder der Freiheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Böhme, Gernot (1992): *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Böhme, Gernot (1992): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Darnstädter Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (3. Auflage)
- Böhme, Gernot (2002): *Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug/Schweiz: Die Graue Edition
- Böhme, Hartmut (1988): *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Böhme, Hartmut (1991): »Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur«, in: Internationale Gesellschaft der bildenden Künste (Hrsg.): *Entdecken. Verdecken, Eine Nomadologie der Neunziger*, Graz: Droschl (herbstbuch zwei)
- Deutsche UNESCO-Kommission (1998): *Kultur und Entwicklung. Zur Umsetzung des Stockholmer Aktionsplans*, Bonn
- Die Bundesregierung (2002): *Perspektiven für Deutschland. Unsere Strategie für eine nachhaltige Entwicklung*, Berlin
- Elias, Norbert (1987): *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Jänicke, Martin (1993): »Ökologische und politische Modernisierung in entwickelten Industriegesellschaften«, in: Prittwitz, V. V. (Hrsg.): *Umweltpolitik als Modernisierungsprozess*, Opladen: Leske + Budrich
- Jänicke, Martin (2001): »Vom instrumentellen zum strategischen Ansatz. Umweltpolitische Steuerung im Lichte der Politikanalyse«, in: Umweltbundesamt (Hrsg.): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Berichte 4/01), S. 63-79
- Kandinsky, Wassily (1973): »und«, in: Kandinsky, W. (Hrsg.): *Essays über Kunst und Künstler*, Zürich: Benteli
- Latour, Bruno (2001): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Zweite Moderne)

- Meyer-Abich, Klaus Michael (1997): *Praktische Naturphilosophie. Erinnerung an einen vergessenen Traum*, München: Beck
- Nussbaum, Martha C. (1999): *Gerechtigkeit oder Das gute Leben*, Frankfurt am Main: edition suhrkamp
- Ökoinstitut Südtirol (1995): *Toblacher Thesen*
- »LebensKunst. Auf den Spuren einer Ästhetik der Nachhaltigkeit«, Schwerpunktthema in: *Politische Ökologie*, Heft 69 (April/Mai 2001)
- Raven, Arlene (Hrsg.) (1989): *Art in the Public Interest*, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press
- Roy, Arundhati (2002): *Die Politik der Macht*, München: btb-verlag
- Scherhorn, Gerhard: »Kommunikation von Konzepten und Alternativen«, in: Umweltbundesamt (Hrsg.): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Reihe Berichte 4/01), S. 257-270
- Schmid, Wilhelm (2000): *Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Schmid, Wilhelm (2001): »Grundzüge einer ökologischen Lebenskunst«, in: Umweltbundesamt (Hrsg.): Umweltbundesamt (Hrsg.): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Reihe Berichte 4/01), S. 151-165
- Sen, Amartya (2002): *Ökonomie für den Menschen. Wege zu Gerechtigkeit und Solidarität in der Marktwirtschaft*, München: dtv
- Shusterman, Richard (1994): *Kunst leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Fischer
- Stüttgen, Johannes (1992): *Freie Internationale Universität. Organ des Erweiterten Kunstbegriffs für die Soziale Skulptur*, Wangen (3. Auflage)
- Umweltbundesamt (2001): *Perspektiven für die Verankerung des Nachhaltigkeitsleitbildes in der Umweltkommunikation. Chancen, Barrieren und Potenziale der Sozialwissenschaften*, Berlin: Erich Schmidt (Reihe Berichte 4/01)
- Vietta, Slivo (1995): *Die vollendete Spekulation führt zur Natur zurück. Natur und Ästhetik*, Leipzig: Reclam
- Welsch, Wolfgang (1993): »Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit?«, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München: Fink



für die Stärkung der kulturell-ästhetischen Dimension Nachhaltiger Entwicklung

Wir, die Unterzeichnerinnen und Unterzeichner, rufen die Politik und alle am Jahrhundertprojekt »Zukunftsfähigkeit« beteiligten Akteure auf, sich beim »Weltgipfel für Nachhaltige Entwicklung« 2002 in Johannesburg für eine *strukturelle* Einbeziehung der kulturell-ästhetischen Dimension in die Strategien zur Umsetzung Nachhaltiger Entwicklung einzusetzen.

Das Leitbild Nachhaltige Entwicklung beinhaltet eine *kulturelle* Herausforderung, da es grundlegende Revisionen überkommener Normen, Werte und Praktiken in allen Bereichen – von der Politik über die Wirtschaft bis zur Lebenswelt – erfordert. Nachhaltigkeit *braucht und produziert* Kultur: als formschaffenden Kommunikations- und Handlungsmodus, durch den Wertorientierungen entwickelt, reflektiert, verändert und ökonomische, ökologische und soziale Interessen austariert werden.

In der 1992 auf dem »Weltgipfel Umwelt und Entwicklung« in Rio verabschiedeten Agenda 21 wurde als Strategie für eine zukunftsfähige Entwicklung das Zusammenspiel von Ökonomie, Ökologie und Sozialem ausgearbeitet. Darüber hinaus hebt das Aktionsprogramm die Bedeutung der Partizipation aller Akteure hervor und enthält so eine richtungsweisende Chance der Demokratisierung. Die Rio-Deklaration spricht in Artikel 21 bereits an einer Stelle die geistig-schöpferische Dimension an: »... die Kreativität, die Ideale und der Mut der jungen Menschen auf der ganzen Welt müssen mobilisiert werden«. Gleichwohl werden Kultur und ästhetische Gestaltung nicht entsprechend ihren gesellschaftlichen Entwicklungspotenzialen berücksichtigt.

Die UNESCO-Konferenz zu Kultur und Entwicklung hat 1998 in Stockholm Nachhaltige Entwicklung als Grundlage für den Erhalt und die weltweite Förderung kultureller Vielfalt erkannt und anerkannt. Das erste Prinzip des in Stockholm verabschiedeten Aktionsplans »The Power of Culture« lautet: »Nachhaltige Entwicklung und kulturelle Entfaltung sind wechselseitig voneinander abhängig.« In einer zunehmend spezialisierten Welt werden jedoch die erforderlichen Vernetzungen bisher nicht systematisch geleistet.

Vor diesem Hintergrund halten wir es für unbedingt erforderlich, die Ansätze in den Agenda 21-Prozessen und in der Kulturpolitik zusammenzuführen. Das Konzept Nachhaltige Entwicklung kann und muss in der Weise vertieft und weiterentwickelt werden, dass es gleichberechtigt mit Ökonomie, Ökologie und Sozialem auch Kultur als quer liegende Dimension umfasst. Es geht darum, die auf Vielfalt, Offenheit und wechselseitigem Austausch basierende Gestaltung der Dimensionen Ökonomie, Ökologie und Soziales als kulturell-ästhetische Ausformung von Nachhaltigkeit zu verstehen und zu verwirklichen. Eine Zukunftsperspektive kann in einer eng verflochtenen Welt nur gemeinsam gesichert werden. Globalisierung braucht interkulturelle Kompetenz im Dialog der Kulturen.

Wie sieht Nachhaltige Entwicklung konkret aus? Gibt es ihr eigene Formen, Muster, Stile und ihr gemäße Materialien und Gestaltungsweisen? Wie lässt sich kreatives, auf Inspiration und Emotionalität, auf sinnlicher Wahrnehmung und Offenheit beruhendes Verhalten fördern? Wie können Menschen eigenwillig und eigensinnig ihre Werte leben? Worin unterscheiden sich nachhaltige Lebens- und Wirtschaftsstile ästhetisch von den vorherrschenden nicht-nachhaltigen Produktions-, Arbeits- und Lebensformen?

Wenn Nachhaltigkeit attraktiv sein und faszinieren soll, wenn sie die Sinne ansprechen und Sinn vermitteln soll, dann wird die Kategorie Schönheit zum elementaren Baustoff einer Zukunft mit Zukunft, zu einem allen Menschen zustehenden Lebens-Mittel.

Für das Gelingen der Agenda 21 kommt es entscheidend darauf an, jene Akteurinnen und Akteure einzubeziehen, die über das Vermögen verfügen, Ideen, Visionen und existenzielle Erfahrungen in gesellschaftlich vermittelbaren Symbolen, Ritualen und Praktiken lebendig werden zu lassen. Damit erhöht sich die Chance, das Projekt Nachhaltigkeit – bis heute für viele ein reines Umweltprogramm – als eine Strategie zur Sicherung individueller Freiheitsentfaltung für die jetzigen und die zukünftigen Generationen erkennbar zu machen. In dem Maße, wie die Nachhaltigkeitsdebatte offensiv in Auseinandersetzungen mit dem Feld kultureller Praxis tritt, wird sie verstärkt öffentlich wahrgenommen, wächst ihre Attraktivität und ihr gesellschaftliches Prestige.

Daher fordern wir die Verhandlungsdelegationen auf, in Johannesburg den Grundstein für eine lebendigere Wechselbeziehung zwischen natur- und sozialwissenschaftlichen Strategien einerseits und kulturell-ästhetischer Gestaltungskompetenz andererseits zu legen. Die Weiterentwicklung der Agenda 21 sollte sich strukturell den Entwicklungspotenzialen von Kultur und Ästhetik öffnen. Erst dann gewinnt Nachhaltigkeit die ihr gemäßen Formen.

Ursprung dieses Manifests ist die Tagung »Ästhetik der Nachhaltigkeit« im April 2001, veranstaltet von der Evangelischen Akademie Tutzing, der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik e. V., der anstiftung ggmbh, München, der Schweisfurth-Stiftung, München sowie Dipl.Ing. Werner Schenkel, 1. Direktor und Professor beim Umweltbundesamt. Die Teilnehmenden kamen zum einen aus dem gesamten Spektrum kreativer Gestaltung – aus Kunst, Architektur, Film, Design, Werbung, Stadt- und Landschaftsentwicklung – und zum anderen aus den Feldern Ökologie und Nachhaltigkeit.

In relativ kurzer Zeit hatte das »Tutzingener Manifest« als kleine Initiative ohne die Unterstützung großer Organisationen sehr viel Resonanz gefunden und wurde von zahlreichen prominenten Akteuren aus der Kultur- und Umweltpolitik, dem Kunst- und Ökologiebereich, von Hochschulen und aus der Entwicklungszusammenarbeit unterschrieben.

Autorinnen und Autoren:

Dr. Joachim Borner, geb. 1951 in Brandenburg. Studium der Ökonomie, Ingenieurwissenschaften und Ökologie; bis 1981 Aufbau umweltwissenschaftlicher Forschung an der *Friedrich-Schiller-Universität Jena*; bis 1987 Leitung des Bereichs Umweltanalysen; stellvertretender Direktor des Instituts für Umweltpolitik und -ökonomie an der *Humboldt-Universität Berlin*; stellvertretender Direktor der *Stiftung Bauhaus*; wissenschaftlicher Direktor des *Kollegs für Management und Gestaltung Nachhaltiger Entwicklung*; Direktor des *Centro de Estudios para el Desarrollo Sustentable Santiago*; Mitglied der Enquetekommission »Schutz des Menschen und der Umwelt« des 13. Deutschen Bundestages. Kontakt: jborner@kmgne.de

Larissa Buchholz, Studium der Kulturwissenschaften an der *Humboldt-Universität Berlin* und der *Universität Lüneburg* mit den Schwerpunkten »Kulturtheorie« sowie »Kunst- und Bildwissenschaften«. Arbeitete u. a. im *Verein zur Förderung der Kunstakademie e. V. »Hemdienst«*, Nürnberg, bei der 5. COOPERA-Werkstatt »Homo ludens« am *Societätstheater Dresden* und in der *Produzentengalerie Hamburg*. Zurzeit Mitarbeit im künstlerisch-wissenschaftlichen Projekt »Die ökonomische Kette« (mit Peter Weibel, ZKM) im *Kunstraum der Universität Lüneburg*.

Samuel Fleiner, geb. 1963 in Regensburg. Ausbildung zum Koch in Rottach-Egern, Abitur auf der Berufsoberschule München; Studium Kunst, Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung in Kassel, Abschluss Dipl.-Ing. Landschaftsplanung und Städtebau. Seit 1990 freischaffender Kreativtrainer, Klangkünstler und Konzeptkünstler im Bereich Environmental Arts, betreibt zusammen mit Sophia Angela Wagner *Concept Nouveau*, ein »Freies Kunstbüro im Kontext«. Kontakt: fleiner@concept-nouveau.de

Monika Griefahn, geb. 1954, Diplom-Soziologin. 1990-1998 Umweltministerin in Niedersachsen; seit 1998 MdB; seit 2000 Vorsitzende des »Ausschusses für Kultur und Medien« des Deutschen Bundestages; stellvertretendes Mitglied im »Auswärtigen Ausschuss«, Berichterstatterin der *SPD-Bundestagsfraktion* für Auswärtige Kulturpolitik, Mitglied in Vorstand und Jury des »Right Livelihood Award« (Alternativer Nobelpreis). Kontakt: monika.griefahn@bundestag.de

Dr. Michael Haerdtter, geb. 1934 in Darmstadt. Studium der Philosophie und Romanistik, Kunst- und Theaterwissenschaft in Wien, Paris, Zürich, München und Tübingen. 1961-1965 freie journalistische Tätigkeit; 1965-1968 Dramaturg am *Schiller- und Schlossparktheater Berlin*; 1969-1971 Präsidialsekretär der *Akademie der Künste*, Berlin. 1971-1973 Planung und Gründung des *Künstlerhauses Bethanien* (internationale Künstlerresidenz und Projektwerkstatt für die zeitgenössischen Künste in Berlin). 1974-1999 Direktor des *Künstlerhauses*. Veröffentlichung einiger Bücher und zahlreicher Essays und Artikel über künstlerische, kulturelle und philosophische Gegenstände. 1992 Verleihung des »Ordre de Chevalier des Arts et des Lettres« durch den Kulturminister Frankreichs. Kontakt: haerdtter@mh-artnet.de

Albert Heiser, geb. 1961 in Ludwigshafen. Studium an der *Hochschule der Künste Berlin*, 1986 Abschluss als Diplom-Kommunikationswirt; 1986-1995 Texter bei verschiedenen Werbeagenturen; 1995-1997 freier Texter/Konzeptioner; 1997-2000 Creative Director der *Kreation-Dorland-Werbeagentur Berlin*; seit 2000 Freelancer, freier Texter/Konzeptioner und Regisseur; 2001 Gründung der *Creative Game Media Academy*; Lehrtätigkeiten u. a. an der *Hochschule für Film und Fernsehen Babelsberg-Potsdam* sowie an der *Universität der Künste Berlin*; diverse Auszeichnungen. Kontakt: albertheiser@snaflu.de

Tina Jerman, geb. 1954, Literaturwissenschaftlerin; studierte Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Bochum, Wien und Essen. Geschäftsführerin der *EXILE-Kulturkoordination* (Agentur, Beratungsstelle und Veranstalter für internationale Kunstprojekte und Kunst im Migrationsprozess/Fachstelle für Nord-Süd-Kultur im Eine-Welt-PromotorInnenmodell des Landes NRW). Lehrbeauftragte der *Hochschule für Wirtschaft und Politik, Hamburg*. Vorstandsmitglied der *LAG3W/NRW*. Kontakt: EXILE-eV@t-online.de

Dr. Dorothea Kolland, geb. 1947 in Selb/Bayern. Studium Gesang, Musikwissenschaften, Soziologie und Italienisch in München, Florenz und Berlin, Promotion über Jugendmusikbewegung; 1978-1981 Bildungsreferentin bei der *Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung*; seit 1981 Leiterin des Kulturamtes Berlin-Neukölln. Mitglied in Gremien und Beiräten, zum Beispiel *Rat für die Künste* und *Hauptstadtkulturfonds*, Vorstandsmitglied der *Kulturpolitischen Gesellschaft*. Publikationen zu regionalgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Themen, zahlreiche Aufsätze zu kulturpolitischen Themen sowie Arbeits- und Problemfeldern kommunaler Kulturarbeit; Lehraufträge. Kontakt: dorotheakolland@aol.com

Dr. Hildegard Kurt, geb. 1958 in Worms. Studium der Germanistik und Romanistik, Staatsexamen 1982; freiberufliche Übersetzerin und Autorin; 1999 Promotion am *Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin* über Impulse aus der Kunst zur Überwindung der Konsumkultur. 1997-2002 Kunstredakteurin der Zeitschrift *Zukünfte*. Freie Projekt-, Forschungs- und Lehrtätigkeit mit den Schwerpunkten Kunst und Zukunftsfähigkeit sowie Agrarkultur, u. a. 2001 Lehrauftrag an der *Bauhaus-Universität Weimar* zur Ästhetik der Nachhaltigkeit, vgl. www.hildegard-kurt.de. Kontakt: h.kurt@t-online.de

Anu Liivak, geb. 1953 in Tallinn, Estland. 1972-1977 Studium der Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Leningrad; 1996 M.A. an der estländischen Kunstakademie; 1977-1991 verschiedene Tätigkeiten, zuletzt stellvertretende Leiterin des Staatlichen Kunstmuseums von Estland; seit 1991 künstlerische Leiterin der *Kunsthalle Tallinn*; seit 1994 Dozentin für Kunstmanagement an der estländischen Kunstakademie. Autorin zahlreicher Aufsätze zur zeitgenössischen estländischen Kunst und deren Beziehungen zur internationalen Kunstszene; Kuratorin von Kunstprojekten in Estland und in anderen Ländern. Kontakt: khf@khf.kl.ee

Adam Page und *Eva Hertzsch*, geb. 1965 in Esslingen und 1966 in Bedford, Großbritannien, leben seit 1994 in Dresden. Zusammenarbeit seit 1997. Sie betreiben seit 2000 *INFO OFFSPRING*, Kiosk, verschiedene öffentliche Räume, Dresden; Ausstellungs-beteiligungen u. a. *documenta X*, 1997; »City Index«, *Kunst-Haus Dresden* und *Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau*, 2000; »Real (Work)«, 4. Werkleitz Biennale, 2000; »Der Dritte Sektor«, *Kunstverein Wolfsburg* 2001 und *Galerie für Zeitgenössische Kunst*, Leipzig 2002. Vgl. auch www.page-hertzsch.de; Kontakt: page-hertzsch@gmx.de

Andreas Pallenberg, geb. 1953. Studierte in Bonn Sozialwissenschaften, Geschichte, Pädagogik und Biologie und unterrichtete als Gymnasiallehrer vorwiegend in der Erwachsenenbildung. Seit 1989 ist er beim *Wissenschaftsladen Bonn* im Projektbereich Umweltkommunikation als Koordinator tätig. Dort entwickelt und betreut er neben seiner redaktionellen Arbeit für den Informationsdienst »Arbeitsmarkt Bildung, Kultur und Sozialwesen« den Projektbereich »Kunst als Medium der Umweltkommunikation«. Kontakt: andreas.pallenberg@wilabonn.de

Prof. Werner Schenkel, geb. 1938 in Tübingen. Studium der Architektur und des Bauingenieurwesens an der *Technischen Universität Stuttgart*; 1964 Aufbau der Auskunfts- und Beratungsstelle Müll beim SVR, ab 1967 deren Leiter; 1968 Berufung zum Technischen Geschäftsführer der *Emscherbruch-GmbH-Zentraldeponie*; seit 1974 Fachbereichsleiter des *Umweltbundesamtes*; erster Direktor und Professor beim *Umweltbundesamt*, zuständig für Umwelt und Gesundheit: Wasser-, Boden-, Lufthygiene, Ökologie; Mitglied des Kuratoriums der *Fraunhofer-Gesellschaft ISI Karlsruhe*; Vorsitzender des wissenschaftlichen Beirats der *REK Wittenberg-Anhalt-Bitterfeld*; Mitglied des Kuratoriums der *TU Berlin*.

Dipl.-Phys. Dr. Harald Schoembs, geb. 1943. Reaktoroperateur, grad Ing. Studium der Physik, Erziehungswissenschaften und Hochschuldidaktik an der *Technischen Universität* und der *Freien Universität Berlin*; wissenschaftlicher Assistent, Leiter von Lehrgängen zur Umweltberatung; seit 1985 wissenschaftlicher Angestellter beim *Umweltbundesamt* im Bereich Sozialwissenschaftliche Umweltforschung und Umweltbildung. In den neunziger Jahren freier Mitarbeiter für Umweltbildung bei der Firma *Schering AG*, der *Senatsverwaltung für Schule, Berlin*, sowie diversen Volkshochschulen und Bildungsträgern in Berlin und Brandenburg. Kontakt: harald.schoembs@uba.de

George Steinmann, geb. 1950 in Bern. Studium der Malerei, Musik und Afro-Amerikanistik in Bern, Basel und San Francisco. 1970-1975 Aufenthalt in Finnland; seit 1980 transdisziplinäre Projekte und multimedial konzipierte Ausstellungen; 1992-1995 Renovierung der *Kunsthalle Tallinn* als nachhaltige Skulptur; seit 1966 auch als Musiker aktiv; Festivalperformances und Tournéeen mit eigener Band sowie afro-amerikanischen KünstlerInnen wie Grammy-Gewinner Johnny Copeland. Di-

verse LPs, CDs und Produktionen für Radio, TV, Film. Kontakt: gsteinmann@freesurf.ch

Dr. Michael Wehrspaun, geb. 1948 in Lauingen, Bayern. Lehre zum Industriekaufmann; Studium der Soziologie, Philosophie und Psychologie in Berlin (FU) und München, Diplom-Soziologe, Dr. rer. soc.; in den achtziger Jahren wissenschaftlicher Angestellter an der *Universität Konstanz* mit den Schwerpunkten Familiensoziologie, Theorie des sozialen Wandels, Wissens- und Wissenschaftssoziologie; daneben Lehrbeauftragter an der *Fachhochschule Ravensburg-Weingarten*, Abteilung für Sozialpolitik und soziale Arbeit. Seit 1993 wissenschaftlicher Angestellter beim *Umweltbundesamt* im Bereich sozialwissenschaftliche Umweltforschung und Umweltbildung. Kontakt: Michael.Wehrspaun@uba.de

Dr. Ulf Wuggenig, Studium der Soziologie und Philosophie an der *Universität Wien*, danach Dozent an den Universitäten Hannover, Hildesheim und Osnabrück sowie Gastprofessor an der *Universität für Angewandte Kunst in Wien*. Akademischer Rat im Fachbereich Kulturwissenschaften (Fächer »Kulturtheorie«, »Kunst- und Bildwissenschaften«, »Kulturarbeit«) der *Universität Lüneburg*. Mitglied der Leitung des *Kunstraums der Universität Lüneburg*; erster Vorsitzender der *halle für kunst e. V.*, Lüneburg; Co-Sprecher der Sektion »Kunst- und Musiksoziologie« der *Österreichischen Gesellschaft für Soziologie*. Kontakt: wuggenig@uni-lueneburg.de

Bernd Wagner, geb. 1948; Studium der Pädagogik und Soziologie in Frankfurt am Main; Tätigkeit an der *Universität Frankfurt*; danach langjährige Arbeit im Verlagsbereich und als kulturpolitischer Publizist; seit Anfang der neunziger Jahre Mitarbeit bei der *Kulturpolitischen Gesellschaft*; seit 1997 wissenschaftlicher Leiter des *Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*; verantwortlicher Redakteur der *Kulturpolitischen Mitteilungen*; Vorstandsmitglied der *HGDÖ – Landesstiftung der Heinrich-Böll-Stiftung*. Kontakt: b.wagner.ffm@t-online.de

Dr. Wolfgang Zacharias, geb. 1941. Kunststudium und Kunsterzieherausbildung in München, Stuttgart, Paris; einige Jahre Schuldienst; seit den siebziger Jahren Mitbegründer und Projektleiter der *Pädagogischen Aktion* in München. Derzeit im Auftrag des Kulturreferats München Organisation kulturpädagogischer Projekte in den Bereichen Kunst, Medien, Museum, Spiel, Sinnesbildung; stellvertretender Vorsitzender der *Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (BKJ)*, Remscheid; zahlreiche Veröffentlichungen. Kontakt: zacharias@munich.netsurf.de

Verzeichnis und Angaben zu den Abbildungen

S.138 : Eleonore Straub, *Rosa sans, souci. EST.* – *Estrose*, Potsdam 2001 ; Maße: Durchmesser ca. 4 m, Höhe ca. 2 m. Edelstahlkonstruktion mit ca. 400 Autotückleuchten der Marken Volkswagen und Audi.

S. 142: Samuel Fleiner und Michael Thomas, *Die Marmelmaschine*, 2 m x 6 m x 5,20 m, Transport- und Verkehrsschrott mit einem Becherwerk aus einer Mühle und 100.000 Glasmurmeln. Friedrichshafen, 2001. Foto: Michael Thomas.

S. 144: Samuel Fleiner und Michael Thomas, *Die Marmelmaschine*, Düsseldorf, 1998. Foto: Samuel Fleiner.

S. 150: Adam Page und Eva Hertzsch, *EVENT-MANAGER System©*, E-M 981 Überwachungseinheit, »Neues Leben«, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2000.

S. 150: Adam Page und Eva Hertzsch, *ICF RÜCKBAU*, »Der Dritte Sektor«, Kunstverein Wolfsburg, 2001, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig 2002.

S. 151: Adam Page und Eva Hertzsch, *MUSTERHAUS*, Fam. Röseler, 16 Saalstr., Werkleitz, Sachsen-Anhalt, »Real (Work)«, 4. Werkleitz Biennale, Werkleitz und Tornitz, 2000.

S. 152: Adam Page und Eva Hertzsch, *INFO OFFSPRING*, Königsbrücker Str., Dresden, 2001.

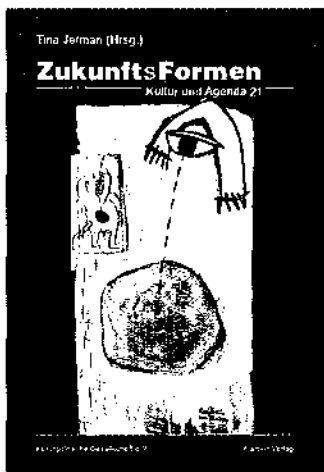
S.160, 162, 165: Dan Petermann, *Greenhouse*, Lüneburg 1999 – 2001, Fotos: Ulf Wuggenig, Larissa Buchholz.

S. 168: Fabrice Hybert, *poj pylone 83*, Lüneburg 2001, Foto: Ulf Wuggenig, Larissa Buchholz.

S. 176: George Steinmann, *Die Rückkehr des Raumes*, Kunsthalle Tallinn, Work in Progress, 5.10.1994. Foto: George Steinmann.

S. 177: George Steinmann, *Die Rückkehr des Raumes*, Kunsthalle Tallinn, 1995. Foto: Jussi Tiainen.

S. 224: Hans Glauber, *Aus der mechanischen Stadt*, Nr. 91, 1972. 120cm x 190cm, Foto auf Aluplatte. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.



ZUKUNFT(s)FORMEN – Kultur und Agenda 21

Herausgegeben von Tina Jerman • Bonn/Essen:
Kulturpolitische Gesellschaft/Klartext Verlag (Reihe
Dokumentationen 56) • 268 Seiten • 14,50 €
• ISBN: 3-89861-055-1

Der Paradigmenwechsel hin zu einer ökonomisch, ökologisch und sozial verträglichen, partizipativen Politikgestaltung hat weitreichende Folgen, die auch für die Kulturpolitik und -praxis erforscht und erprobt werden müssen. Dem Handlungsfeld Kultur im Kontext einer nachhaltigen Entwicklung werden neue Bedeutungen zugeschrieben.

Die visionäre Kompetenz von Kunst kann bisherige Vorstellungen von Entwicklung hinterfragen, differenzieren und zur Vermittlung von Perspektiven aus anderen Kulturen beitragen. Sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption ist Kultur ein global angelegter, aber weitgehend lokal gestalteter Prozess, der Dialogfähigkeit und Partizipation voraussetzt und befördert. Die in diesem Buch vorgestellte Verortung von Kultur als Prozess, Partizipation und interkultureller Dialog aktualisiert kulturpolitische Theorie und Praxis. Sie erschließt neue Betätigungsfelder, Kompetenzen und Kooperationsformen. Die Autorinnen und Autoren analysieren die komplexe Verflechtung von gesellschaftlicher und kultureller Entwicklung in Beiträgen zu Kulturpolitik, Literatur, Bildende Kunst, Theater, Musik sowie Nachhaltigkeit und Migration und beleben mit ihren Vorschlägen die wechselseitige Herausforderung von Kultur und Nachhaltigkeit.

Autorinnen und Autoren sind u.a.: Julian Nida-Rümelin, Hilmar Hoffmann, Traugott Schöfthaler, Jutta van Hasselt, Bernd Wagner, Peter Ripken, Geoffrey Davies, Wolfgang Sachs, Hildegard Kurt/Michael Wehrspau, Dieter Kramer, Peter Weibel, Denis Goldberg, Klaus Klinger, René Block, Milica Reinhard, Anna Vierhaus, Mark Terkessidis, Yüksel Pazarkaya, Tayfun Demir, Helmut Schäfer, Carmen Samayoa, Kordula Lohbek de Fabris, Ella Huck, Rüdiger Sareika, Dietmar N. Schmidt, Katharina Opladen, Clementine Herzog, Pit Budde.

Kulturpolitische Gesellschaft e.V.

Weberstr. 59a • 53113 Bonn

T 0228/201 67-0 • F 0228/201 67-33

post@kupoge.de • www.kupoge.de

The following information is being provided to you for your information only. It is not intended to constitute an offer of insurance or any other financial product. The information is provided for your information only and should not be relied upon as a basis for any investment decision. The information is provided for your information only and should not be relied upon as a basis for any investment decision.

In accordance with the provisions of the relevant legislation, the information is provided to you for your information only and should not be relied upon as a basis for any investment decision. The information is provided for your information only and should not be relied upon as a basis for any investment decision.

The information is provided to you for your information only and should not be relied upon as a basis for any investment decision. The information is provided for your information only and should not be relied upon as a basis for any investment decision.