

Kunst und Krise.

Künstlerische Ansätze in der interkonnektiven ‚Weltkrise‘

Hauke Ohls

„In den Medien ist seit einiger Zeit eine Inflation des Wortgebrauchs zu registrieren. Zugunsten bündiger Schlagzeilen sind mehr als zweihundert Komposita gebildet worden, in denen ‚Krise‘ als Grundwort (‚Minikrise‘, ‚Selbstwertkrise‘) oder als Bestimmungswort (‚Krisenstümper‘, ‚Krisenkiller‘) fungiert, abgesehen von adjektivischen Komposita.“¹
- Reinhard Koselleck, 1982

Bereits im Jahr 1982 attestierte Reinhard Koselleck dem Begriff ‚Krise‘, samt den mit ihm gebildeten Komposita, einen inflationären Gebrauch. Koselleck ist eine der maßgeblichen Referenzen der deutschen Geisteswissenschaften, wenn es um die kontextuellen Verwendungen einer Krisenrhetorik geht; seit seiner Dissertation *Kritik und Krise* im Jahr 1954 hat er das Phänomen immer wieder analysiert. Die von ihm beschriebene ‚Inflation‘ lässt sich auch statistisch im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* nachvollziehen, auf dessen Internetseite ‚Wortverlaufskurven‘ aus deutschen Zeitungsmedien einsehbar sind: Wird die ‚Frequenz pro 1 Million Tokens‘ von 1946 bis 2021 für den Begriff Krise visualisiert, dann zeigt sich ein erstes Zwischenhoch um das Jahr 1977 herum.² Es liegt bei 84,90 und speist sich höchstwahrscheinlich aus Kosellecks ‚mehr als zweihundert Komposita‘, außerdem war die ‚Ölkrise‘ in jenem Zeitraum ein ubiquitäres Thema.

Dieses Zwischenhoch steht jedoch in keinem Vergleich zu der Verwendung des Ausdrucks ‚Krise‘ im 21. Jahrhundert. Beispielsweise lag die Frequenz im Jahr 2011 bei einem absoluten Höchstwert von 171,69. Dies kann auf die weltweite Finanzkrise zurückgeführt werden, die 2008 in den USA mit dem Zusammenbruch der Investmentbank Bear Stearns ihren Anfang nahm und dann nahtlos in die griechische Staatsschuldenkrise überging. Auf dem Höhepunkt der sogenannten ‚Flüchtlingskrise‘ 2015 und 2016 flachte die Verwendungskurve des Begriffs ‚Krise‘ zwar etwas ab, war jedoch weiterhin mit um die 100 Tokens deutlich über dem Anstieg gegen Ende der 1970er Jahre. Seitdem zeigt die Kurve wieder entschlossen aufwärts, für 2021 steht die Frequenz bei 145,91 – es wurde mit dem Ausdruck ‚Coronakrise‘, aber auch mit neuen Komposita wie beispielsweise ‚Impfkrise‘, ein neuer maßgeblicher Krisenbezugspunkt gefunden. Darüber hinaus ist der Begriff ‚Klimakrise‘ bereits seit geraumer Zeit virulent. Der Durchschnittswert der Verwendung des Worts ‚Krise‘ war über die Jahrzehnte hinweg sehr hoch: Im Vergleich schaffte es der Ausdruck ‚Kunst‘, welcher das zweite Wort der Hauptüberschrift dieses Aufsatzes ist, nur im Jahr 1981 mit einem Allzeithoch von 178,06 über das Krisenhoch von 2011; heutzutage liegt die Verwendung des Begriffs ‚Kunst‘ mit 116,02 deutlich unter Krise.³

Mit der Bezeichnung ‚Weltkrise‘ soll hier an Barry K. Gills angeschlossen werden, der von einer „unique world crisis“ spricht, die sich aus mehreren Krisen zusammensetzt, da alle gegenseitig aufeinander rekurren und so eine ‚interkonnektive‘ Dimension bilden.⁴ Als weiterer Horizont ist T.J. Demos Verwendung des Terminus „global crisis“ miteinbezogen, der die spezifischen Arten analysiert, wie ästhetische Praktiken in den diversen Krisen verfahren.⁵ Kunst hat in diesem Zusammen-

hang eine differenziert zu betrachtende Rolle: Wenn ihr Verhältnis zu den (vermeintlich) allgegenwärtigen Krisen untersucht wird, dann erscheint es weniger gewinnbringend Kunstwerke heranzuziehen, die entweder bereits mit dem Wort ‚Krise‘ im Titel oder in den werkbegleitenden Aussagen der Künstler*innen kokettieren, beziehungsweise explizite Kommentare zu Krisensituationen formulieren.⁶ Kunstwerke können vielmehr eine übergeordnete Ebene der Reflexion anstoßen, die gleichzeitig die Zwischenräume der Krisenrhetorik besetzt: Mittels künstlerischer Beiträge kann erfahren werden, wie der Begriff ‚Krise‘ zu verstehen ist und in welchen Kontexten er vor allem herangezogen wird, um dadurch weitere Auseinandersetzungen mit den Themenkomplexen anzuschieben. Kunst hat die Möglichkeit zur Komplexität, wodurch ein eingesetzter Krisendiskurs aufgefächert wird. Ebenso entscheidend ist, dass künstlerische Arbeiten immer über das jeweilige Thema hinausgehen sollten, beziehungsweise nicht darauf reduziert werden können. Das „Reflexionswissen“ von Kunst liegt im jeweils spezifischen „Zeigen“ und ist niemals mit einfachen, thematischen Formeln auszuschöpfen, vielmehr dürfen Kunstwerke als Quell von Widersprüchen auftreten, die jenseits von logischen Prinzipien oder wissenschaftlichen Beweisführungen das Denken stimulieren.⁷

Das nachfolgend analysierte Kunstwerk ist forschungsbasiert und scheint mit dem zu korrespondieren, was als ‚Klimakrise‘ und ‚Anthropozän‘ bezeichnet wird.⁸ *Intentional Fires in Papua* des Kollektivs Forensic Architecture wurde am 12.11.2020 veröffentlicht und untersucht die kommerzielle Verdrängung von ‚natürlichem‘ Habitat zugunsten von Monokultur. Die interkonnektive Dimension wird nicht vorsätzlich betont, sondern vielmehr unweigerlich deutlich. Es ergibt sich ein immer größer werdender Kreis von Zusammenschlüssen; dieser entsteht durch Reflexion, welche mittels des Werks angeschoben wird und weitverzweigte Felder, beziehungsweise Krisen, nah zusammenrücken lässt.

Krise und Anti-Krise

Wie bereits erwähnt ist Koselleck ein unumgänglicher Bezugspunkt, wenn es um die Beschäftigung mit den historischen Bedeutungsverschiebungen der Begriffsverwendungen von Krise geht. In seinem Eintrag zum Begriff ‚Krise‘ in das mehrbändige Projekt *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* verfolgt er die Verwendungen des Worts ‚Krise‘, die sich verändernden Kontexte und die Abwandlungen bei Übernahmen in neue Sprachen – jedoch alles nur für den europäischen Sprachraum. In der griechischen Antike war die Verwendung von ‚Krise‘ in relativ eindeutigen Abgrenzungen gegeben, diese beschränkten sich auf den „juristischen, theologischen und medizinischen Bereich“⁹. In allen dreien stand Krise (krinein) für das Herausarbeiten von Unterscheidungsmerkmalen und dem Fällen eines Urteils. Beziehungsweise wurde es für eine Situation eingesetzt, die derzeit noch unentschieden war, ihr Ausmaß sich noch im Status eines offenen Ausgangs befand, also nicht zwangsläufig einen negativen Verlauf nehmen musste, sondern sich ebenso zum Positiven wenden konnte.¹⁰ Daraus wird bereits ersichtlich, dass die beiden Ausdrücke ‚Kritik‘ und ‚Krise‘, zunächst eine überaus enge Verbindung zueinander hatten, in beiden ging es vornehmlich um das Vermögen Unterscheidungen bestmöglich zu treffen – erst in der neuzeitlichen Ausweitung der Wörter und spätestens mit der Epoche der Aufklärung erfuhr Kritik eine Positivierung und Krise negative Konnotationen.¹¹ Dies prägt auch Kosellecks Untersuchung *Kritik und Krise*, in der er herleitet, wie neue Denkmöglichkeiten und Gesellschaftsbilder, die durch Kritik vorbereitet werden, unweigerlich zu krisenhaften Situationen führen.¹² In diesem Kontext ist auch die Bedeutungsverschiebung zu betrachten, so wird „‚Krise‘ ein geschichtsphilosophischer Reflexionsbegriff, der auf eine bewußte Vollstreckung kritisch aufweisbarer Tendenzen angelegt ist“.¹³ Die entscheidende Bedeutungsverschiebung ist, dass Krise bei Koselleck als ein geschichtstheoretisches Paradigma beschrieben wird,

mit dem historische Ereignisse klassifizierbar gemacht wurden. Dies führte so weit, dass Krise in allen „Human- und Sozialwissenschaften“ zu einem „Schlüsselbegriff“ wurde, um „Epochen oder Strukturen damit zu kennzeichnen“; denn die Bezeichnung ‚Krise‘ ist sowohl „anschlußfähig wie anschlußbedürftig, sinnpräzisierung aber auch sinnsuchend“¹⁴. Diesen Beschreibungen nachfolgend hat sich die Interpretation konsolidiert, dass Krise in einer herausgehobenen Verbindung mit dem Epochenbegriff der Moderne steht. Beispielsweise wurde die Krisensituation als ein Übergang zwischen zwei „Normalzeiten“ beschrieben, die sich in beschleunigter Zeitlichkeitsauffassung ausdrückt und mittels Kritik induziert ist; ein Zustand, der in einer von Transformationserwartungen und auf apodiktischem Wachstum beruhenden Moderne wiederum als Normalität beschrieben werden muss.¹⁵

Wenn Otto Neumaier hervorhebt, dass „die Krise immer und überall ist“, dann soll damit der unbegrenzte Gebrauch des Wortes herausgestellt werden, denn die Bezeichnung einer Situation als Krise ist ein „Interpretationsprodukt“¹⁶. Ähnlich äußert sich auch Michael Makropoulos, wenn er davon spricht, dass Krisen „diskursiv gemacht“ werden.¹⁷ Für Makropoulos sind Krisen zunächst eine „unvollständig determinierte Situation“, in der es einen vollkommen offenen Möglichkeitshorizont mit einer „irreduziblen Kontingenz“ gibt, dieser verlangt nach einer Entscheidung.¹⁸ Damit tritt auch ein Aspekt hervor, der weiterhin, an den antiken Wortstamm angelegt, in der Krisenrhetorik enthalten bleiben sollte, nämlich die radikale Offenheit. Dadurch ist keineswegs intendiert, dass Krisen einfach eine positive Umdeutung erfahren sollen – die Situationen unserer Gegenwart, die zu dem weiter oben dargelegten inflationären Gebrauch des Wortes ‚Krise‘ führen, lassen eine Umdeutung als nicht tragbar erscheinen. Vielmehr sollte eine Engführung mittels der Bezeichnung von Ereignissen als Krise vermieden werden, bei der die Konnotationen, die mit dem Wort einhergehen, unweigerlich Resignation und Erschöpfung hervorrufen. Die Krise als ‚Scheidepunkt‘, mit beschleunigter Zeitlichkeit und dem immanenten Zwang zu handeln, birgt die Möglichkeit, mehr oder weniger zufällig, eine positive Richtung vorzugeben. Zufällig deshalb, weil es unmöglich ist, in dem Zeitpunkt der aufgezwungenen Handlung alle Eventualitäten miteinzubeziehen. Hier kann lediglich die bestmögliche Annäherung geschehen, die auf einem (weitestgehend umfassenden) Konsens von menschlichen und nicht-menschlichen Interessen fußt, die dezidiert ein Gegengewicht zu gouvernementalen oder unternehmensbasierten Interessen bilden. Kunst kann in diesem Prozess zur Sensibilisierung beitragen, ein Modus sein, der miteinbezogen werden sollte, um eine ganzheitliche Meinungsbildung zu forcieren. Möglicherweise ist es der Kunst gar zuzutrauen, im besten Sinne entscheidungsbeeinflussend zu sein, da der zu beurteilenden Situation eine neue Facette hinzugefügt wird. Kunst besitzt das Potenzial, die Mannigfaltigkeiten von miteinander vernetzten Prozessen auf ein für den menschlichen Geist nachvollziehbaren Maßstab zusammenfassen. Dafür werden Verbindungen aufgezeigt, die sonst, ohne das Kunstwerk, im Verborgenen bleiben; die Arbeiten haben keine ‚Verpflichtung‘ eine Lösung anzubieten, ein forschendes Vorgehen, welches zur Erkenntniserweiterung beiträgt, ist bereits ein wirkmächtiges Surplus.

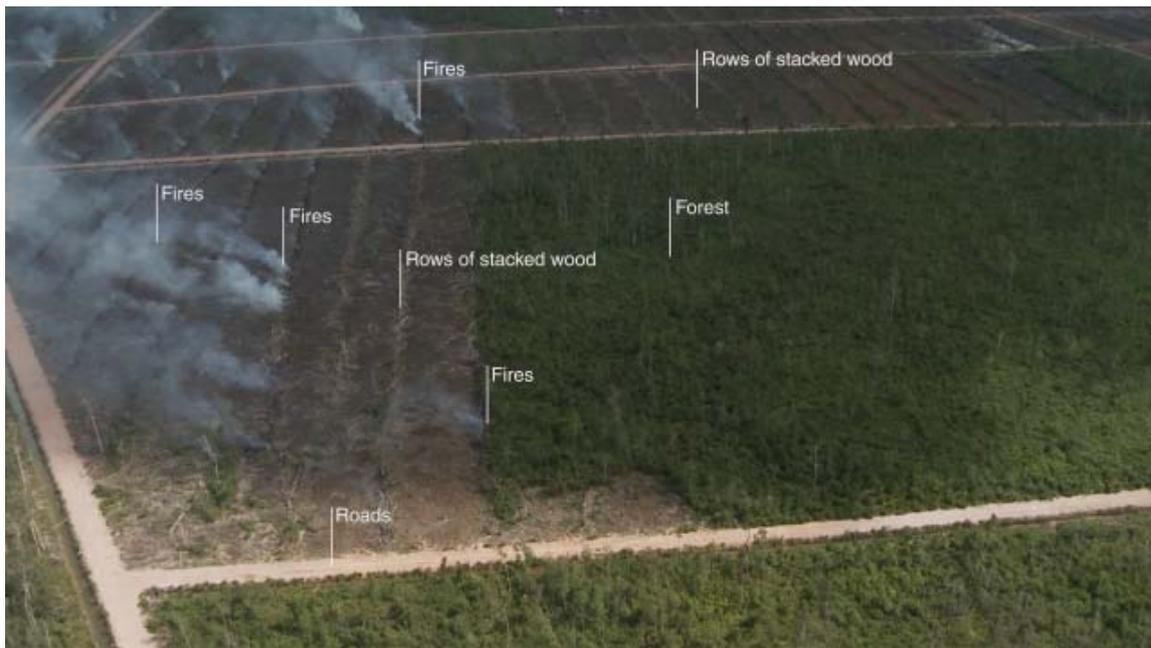
Interpretative Auslegungen bei der Beschreibung einer Situation lassen diese zu einer Krise kumulieren, auf die dann mit entsprechendem ‚Krisenmanagement‘ reagiert werden muss. Daraus ergibt sich ein selbstverstärkender Prozess, eine „Kriseninflation“ – je mehr Aufmerksamkeit einem Krisengeschehen entgegengebracht wird, desto eindeutiger treten die Verbindungen zu vernetzten (Teil-)Bereichen auf, die ebenfalls krisenhaft erscheinen.¹⁹ Damit wird keine allgemeine Zurückweisung des Begriffs ‚Krise‘ gefordert, beziehungsweise dafür plädiert, die Situationen weniger intensiv zu analysieren, da anderenfalls die Gefahr besteht, dass die nächste Krise oder deren wahres Ausmaß zum Vorschein kommt. Vielmehr ist entscheidend, dass Implikationen und Mechanismen deutlich

werden, die mit der Bezeichnung ‚Krise‘ einhergehen: Janet Roitman hat in ihrer Auseinandersetzung mit dem Krisendiskurs den Terminus „Anti-Crisis“ geprägt, da das Wort ‚Krise‘ für sie ein „historico-philosophical concept“ ist, welches unweigerlich zu „blind spots“ verführt.²⁰ Sobald ein bestimmter Vorgang als Krise bezeichnet wurde, ist, nach Roitman, ein Narrativ produziert, welches als „transcendental placeholder“ dazu überleitet, eine Dichotomie zu setzen, aus der ein Urteil folgen soll.²¹ Eine Krise ist demnach als selbstreferentielles System zu verstehen, welches sich in die Prozesse selbst hineinbegibt, wodurch diese unnötig simplifiziert werden und von daher nicht alle darin enthaltenden Entitäten im vollen Umfang berücksichtigt: „Contemporary claims to crisis are the grounds for the critique of capitalism, the critique of imperialism, the critique of the efficient market hypothesis, the critique of the politics of crisis, but they are not the grounds for alternative narratives or for other histories.“²²

Roitman schließt daraus nicht, dass wir in unserer Welt keine ‚realen‘ Krisen hätten, im Gegenteil war und sind die Systeme und Institutionen, die von der Menschheit eingerichtet wurden, durchzogen von katastrophalen Begebenheiten, die gemeinhin mit Krise bezeichnet werden. Wenn jedoch mittels eines Wortes Geschichte konstruiert wird, dann schließt dies unweigerlich bestimmte Fragen und Verantwortlichkeiten aus und lässt einen schmaleren Korridor der Reaktion. Es ist deshalb die weiterführende Betrachtung notwendig, wenn der Forschungsmeinung zugestimmt wird, dass Krisen in ihrer Zustandsbestimmung ein Moment des Diskursiv-gemachten in sich tragen. Darüber hinaus ändern Krisen immer auch radikal die Zuschreibungen, was als wertvoll und was wiederum als belastend gilt;²³ exakt in diesem Kontext ist Kosellecks Verständnis der Krise als ein Paradigma von Geschichte entscheidend, denn die Umwertung geht einher mit einem neuen Verständnis von beispielsweise angemessenem Handeln und definiert die Situation als einen aus zukünftiger Perspektive betrachtet geschichtlich schlüssigen Moment. Problematisch ist dieses Vorgehen, wenn die Krise als Fundament für Erkenntnis genommen wird, dieses Fundament hingegen keine ausreichende Überprüfung wiederfährt.²⁴ Kunstwerken wurde auf unterschiedliche Arten und Weisen die Möglichkeit zugeschrieben, dass sie als ‚alternatives‘ Archiv innerhalb der Verflechtungen unserer zeitgenössischen Welt(en) eine Reflexion über Strukturen, das Handeln von Menschen darin, oder auch eine potenzielle Überschreitung dessen anschieben können.²⁵ Damit sind Werke der Kunst nicht ausgeschöpft, dennoch sollte diese Ebene nicht negiert werden.

Forensic Architecture

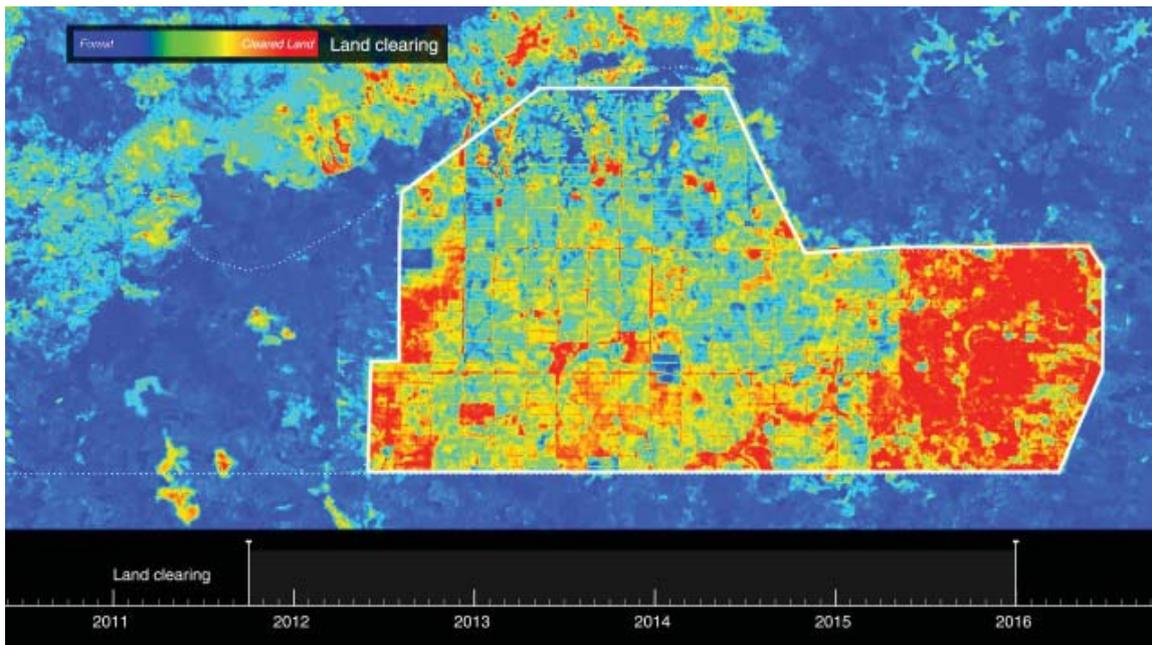
Um die Verbindungen der interkonnektiven ‚Weltkrise‘ und die Möglichkeiten eines künstlerischen Konzepts darin aufzuzeigen, steht nachfolgend ein Werk von Forensic Architecture im Fokus. Das britische Forschungskollektiv arbeitet seit 2010 zwischen den Grenzen von Kunstwelt und internationalem Recht. Mit interdisziplinären Ansätzen, basierend auf architektonischen Methoden wie der Simulation von Modellen und kartografischen Untersuchungen, werten sie (forensische) Materialien aus und stellen diese zu einem audiovisuellen Ergebnis zusammen, welches explizit ästhetisch wirken soll. Die Materialien variieren je nach Untersuchungsgegenstand, enthalten jedoch zumeist Satellitenbilder sowie statische und bewegte Bilder aus den sozialen Netzwerken, speziell von Augenzeugen, wobei auch deren Aussagen mit hinzugezogen werden. Der Begriff ‚Architektur‘ hat in dem Zusammenhang mehrere Bedeutungen: Er bezieht sich einerseits auf das Objekt, welches untersucht wird, da Beweise nach einem Geschehen den Architekturen eingeschrieben sind, andererseits benennt er jedoch auch das Vorgehen innerhalb der Untersuchung, womit das Lokalisieren von beweishaften Fragmenten und zugehörigen Daten gemeint ist, die dann im Raum miteinander in eine Verbindung gebracht werden



1 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: Sources of fire in PT Dongin Parabhawa. 26 March 2013. Source: Greenpeace International

sollen.²⁶ Eine dritte Bedeutung von Architektur kommt der Präsentation zu; hier wird durch physische Modelle und Animationen versucht, die komplexen Zusammenhänge in etwas Greifbares einzubetten, dafür soll eine „evidence assemblage“ entstehen.²⁷ Das Vorgehen wird als Gegenmodell zu einer staatlich gelenkten Darstellung verstanden, da diese sonst mit einem institutionellen Monopol beim Einsatz von Forensik ausgestattet sind. Anhand der sogenannten „counterforensis“ entsteht bestenfalls eine Inversion der Machtausübung, besonders wenn Forensik als politisches Instrument eingesetzt wird, beziehungsweise Regionen der Peripherie oder marginalisierte Bevölkerungsgruppen der Sichtbarkeit einer breiten Öffentlichkeit entbehren.²⁸

Die ‚Gegenmodelle‘ von Forensic Architecture entstehen unter anderem im Auftrag oder mit Unterstützung von Nicht-Regierungsorganisationen, Umweltstiftungen, recherchebasierten Zeitungen oder auch der Generalversammlung der Vereinten Nationen – dem Kollektiv ist die Präsentation in juristischen oder politischen Foren ein explizites Anliegen. Darüber hinaus kam es zu einer raschen Eingliederung der Arbeiten von Forensic Architecture in Kunst- und Kulturinstitutionen, wofür vermutlich mehrere Gründe heranzuziehen sind: Die Methoden bieten zunächst Anknüpfungspunkte zu Werken der zeitgenössischen Kunst, die unter dem Sammelbegriff der ‚künstlerischen Forschung‘ gebündelt werden.²⁹ Dies ist in einem engen Zusammenhang mit einem bildwissenschaftlichen Vorgehen zu betrachten, sodass die explizite Sinnerzeugung von Bildern – auch solcher aus einem Alltagskontext – in den Fokus rückt.³⁰ Des Weiteren ist Forensic Architecture an einem Architekturinstitut initiiert worden und ist weiterhin an jenem angesiedelt. Institutionen der Kunst und Kultur sind für Eyal Weizman – dem Gründer von Forensic Architecture – ein Ort des „historical and theoretical context“, in den die Arbeiten eingebettet sind, außerdem ein wichtiges Vehikel, um Debatten anzustoßen; sie dienen demnach dazu, Öffentlichkeit herzustellen.³¹ Ein weiterer gewichtiger Grund dafür, dass die Videoarbeiten von Forensic Architecture in Kunstausstellungen zu finden sind, ist der Einbezug eines ästhetischen Vorgehens auf mehreren Ebenen: Die „forensic aesthetics“ umfasst zunächst

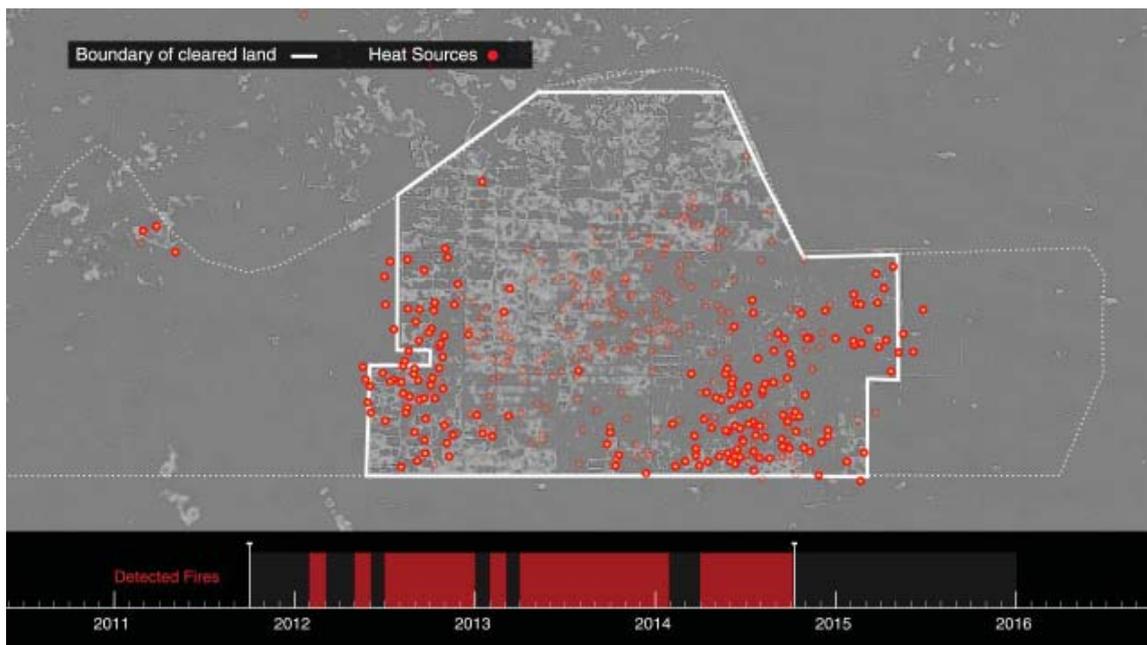


2 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: Normalised Burn Ratio (NBR) analysis reveal the monthly pattern of land clearing inside this concession

die Materie, die untersucht wird, da sie ein „aesthetic sensorium“ ist, welches die (erzwungenen) Veränderungen in sich aufnimmt.³² Anschließend werden unterschiedliche Medialisierungsformen zusammengetragen, die Transformationen von Materie zeigen, und miteinander in einen Kontext gebracht, um eine gegenseitige Bezeugung zu erreichen. Beispielsweise, wenn unterschiedliche Bilder eines Ereignisses aus verschiedenen Blickwinkeln abgeglichen werden, um die Plausibilität von Aussagen zu überprüfen, wobei auch dies als ‚ästhetisch‘ verstanden wird. In einem nächsten Schritt erfolgt die dezidiert ästhetische Aufarbeitung der zusammengetragenen Materialien, also deren Präsentation. Dafür wird auf gängige künstlerische Strategien zurückgegriffen: Die kurzen Videoarbeiten sind beispielsweise mit einem Voice-Over versehen, ein/e Erzähler*in gibt Informationen aus dem Off und erklärt das Visuelle. Bei der Zusammenstellung des recherchierten Materials geschieht eine pointierte Verdichtung aus „gestures, narrative and dramatization, image enhancement and projection“³³. Jenes ästhetische Vorgehen wird in einer (Kunst-)Ausstellung von Forensic Architecture noch deutlich weiter vorangetrieben, hier sind komplette Wandflächen mit Informationen gefüllt, die eine Collage von Beweisen liefern soll, oder es werden zunächst simulierte Modelle von Drohnenangriffen dreidimensional und raumfüllend nachgebaut sowie diverse Screens wie in einer zeitgenössischen, kinematografischen Installation platziert. Die ästhetische Aufarbeitung liefert dabei einerseits das schnelle und intuitive Verständnis der komplexen Vorgänge, besonders wenn die Geschehnisse verdichtet in unterschiedlichen Formen dargestellt werden; andererseits wird die eingesetzte Ästhetik auch als Grund der Disqualifizierung des Dargestellten seitens der (staatlichen, institutionellen, militärischen oder wirtschaftlichen) Parteien angeführt, die durch die Werke angeklagt werden.

Intentional Fires in Papua

Die Arbeit *Intentional Fires in Papua* ist mit dem hier dargelegten Vorgehen entwickelt worden und seit dem 12.11.2020 auf der Website von Forensic Architecture unter dem Beitrag I.64 abrufbar.³⁴ Das



3 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: Hotspots, intense heat sources picked up NASA's VIIRS and MODIS satellites, correspond to the monthly patterns of land

Video hat eine Länge von 4 Minuten und 26 Sekunden und untersucht die Entwaldung in West-Neuguinea, vor allem in der Region Merauke, und den Zusammenhang mit planmäßig gelegten Feuern (Abb. 1). Die Gebiete gehören der koreanischen Korindo Group, die dort Palmölplantagen bewirtschaften. Untersucht wurde der Zeitraum von 2011–2016, in Partnerschaft mit Greenpeace International und unter Leitung der Projektkoordinatorin Samaneh Moafi. Ziel war es, Muster aufzudecken, wie die Korindo Group beim Anlegen ihrer Palmölfelder vorgeht und ob dies gegen indonesisches Recht verstößt. Als Methoden setzte Forensic Architecture dabei die 3D-Modellierung zur Anschaulichkeit ein, die Ortsbestimmung (geolocation), um das Gebiet exakt eingrenzen zu können, sowie die Fernerkundung (remote sensing), wodurch mit unterschiedlichen Techniken Informationen über die Erdoberfläche gewonnen und deren Veränderungen sichtbar gemacht werden.

Das Werk beginnt mit Filmaufnahmen aus mittlerer Höhe, die vermutlich aus einem Sportflugzeug freihändig gedreht wurden; es liegt nahe, dass es sich hierbei um Material von lokalen Farmer*innen oder ortsansässigen Umweltaktivist*innen handelt. Zu sehen sind mehrere Reihen brennender Vegetation, die an dichte Bewaldung grenzen. Die Ortsbestimmung macht die exakte Region deutlich und damit auch die Zugehörigkeit zur Korindo Group. Als nächstes werden Satellitenaufnahmen von Forensic Architecture hinzugezogen: Zunächst aus dem Jahr 2011, als begonnen wurde die Areale als Palmölplantage einzusetzen, dann sukzessive aus den nachfolgenden vier Jahren. Mithilfe von Fernerkundungsalgorithmen wird ein Abgleich von Flächen mit und ohne Pflanzen durchgeführt, wobei sich über den Zeitraum eine sehr deutliche Entwaldung von West nach Ost zeigt (Abb. 2). Im nächsten Schritt werden die Wärmequellen in der Region anhand des MODIS Satelliten der NASA über die vier Jahre kontextualisiert, wodurch sich der Verdacht aufdrängt, dass die Feuer absichtlich gelegt wurden – „strongly indicates“ wie es in der Videoarbeit heißt (Abb. 3). Der Vergleich mit umliegenden Regionen macht augenscheinlich, dass weder die Frequenz noch die Richtung von Feuern ähnliches aufweist. Tatsächlich sind alle Bereiche der Korindo Group die größten Hitzequellen der Re-



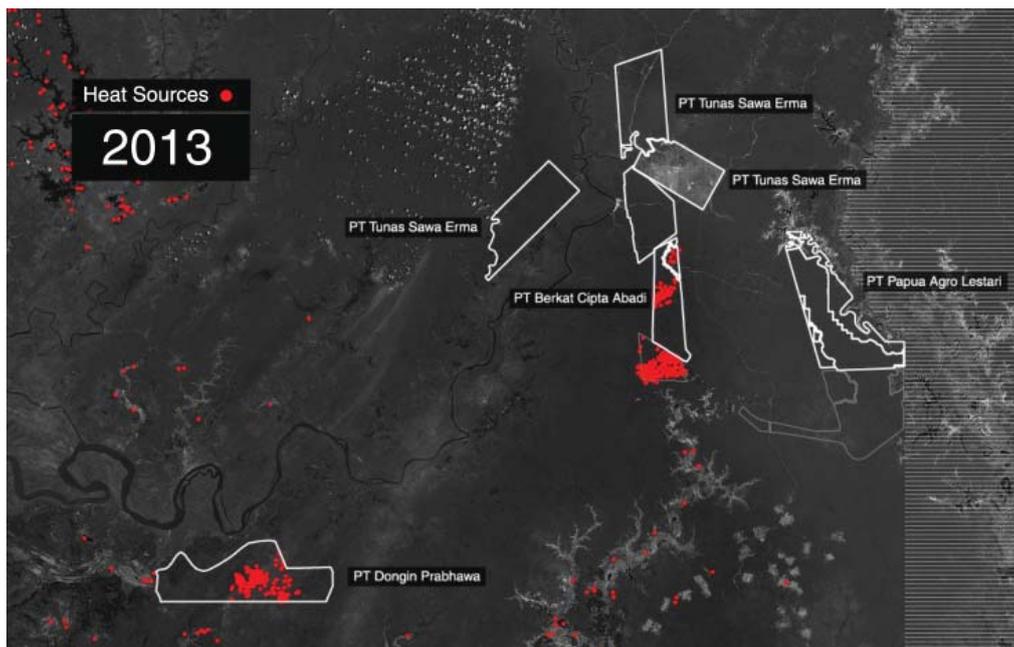
4 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.

gion. Das Jahr 2015 war besonders verheerend was den Ausbruch von Feuern in West-Neuguinea und den angrenzenden Gebieten betraf, und selbst in diesem Ausnahmejahr sind die untersuchten Bereiche von Korindo noch die intensivsten Hitzequellen (Abb. 4–7). Die Belastungen durch Kohlenstoffmonoxid, die durch jene Feuer 2015 entstanden sind, haben zu schätzungsweise 100.000 Opfern in Indonesien, Malaysia und Singapur geführt, die einem verfrühten Tod erlegen sind.³⁵ Dies rührt auch von den Feuern in den Anbaubereichen der Korindo Group her und zeigt bereits eine Ausweitung der Schäden, die keinesfalls als ‚regional‘ aufgefasst werden können.

Zwei weitere Aspekte, die in der Arbeit *Intentional Fires in Papua* erwähnt werden, machen das Vorgehen der Korindo Group im Verhältnis zu anderen Akteur*innen deutlich. Zum einen hat das Unternehmen ein FSC-Zertifikat; der Forest Stewardship Council ist eine Non-Profit Organisation und vergibt die Siegel für verantwortungsvolle Forstwirtschaft. Im Kunstwerk werden Dokumente eingeblendet, die zeigen, dass eine Untersuchung des FSC aus dem Jahr 2019 zu dem Schluss kommt, die Korindo Group habe keine bewussten und illegalen Feuer in ihren Plantagen gelegt; eine Aussage, die Forensic Architecture widerlegt. Zum anderen müssen staatliche Regierungsstellen miteingeschlossen werden, da das Entfachen von Feuern bei der Bewirtschaftung von Farmland oder Forstgebieten gegen indonesisches Recht verstößt; jedoch wurden keine Sanktionen seitens der Regierung verhängt. Vielmehr kommt es in den Regionen zu immer mehr Auseinandersetzungen zwischen lokalen Farmer*innen und den staatlich unterstützten Unternehmen.³⁶ Das Werk von Forensic Architecture endet deshalb auch mit dem Appell: „Companies who set fires must be held to account.“

Interkonnektivität von Kunst und Krise

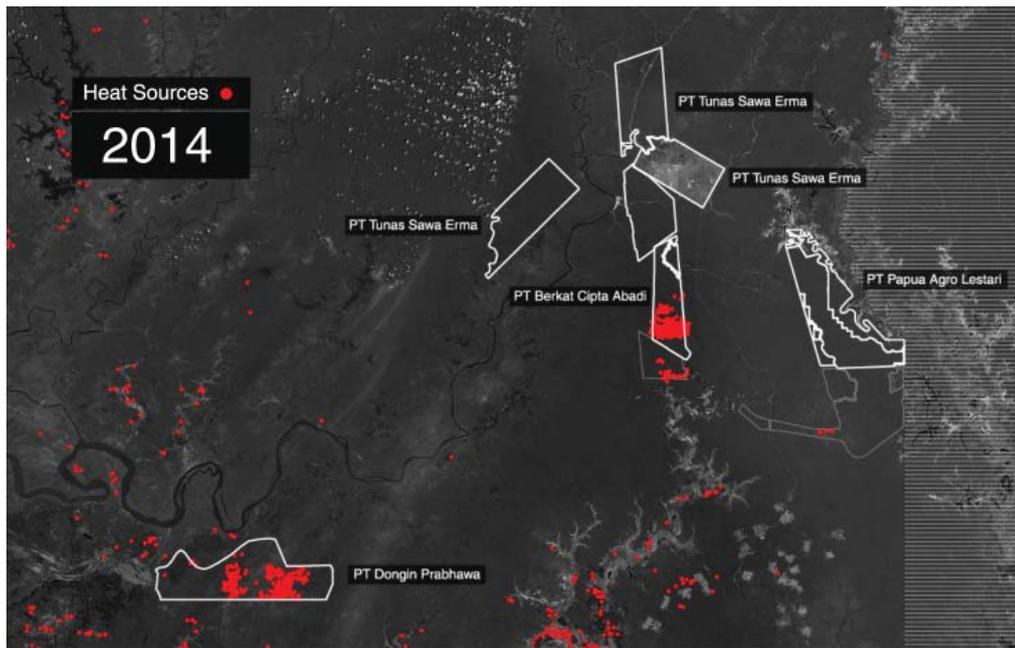
Das Interkonnektive dieser verschiedenen krisenhaften Ereignisse in West-Neuguinea tritt in ganz unterschiedlichen Facetten hervor. Das Werk selbst steht in keinem direkten Zusammenhang mit einer expliziten Krise, weshalb es herangezogen werden kann, um die in sich vernetzte ‚Weltkrise‘ erfahrbarer zu machen, ohne das Risiko des ‚blind spots‘ nach Roitman einzugehen. Es ist das vermeintlich



5 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.

kleine und regionale Geschehen, welches aus mitteleuropäischer Perspektive zunächst weit entfernt erscheint, sich jedoch mit diversen Meta-Diskursen verbinden lässt. In *Intentional Fires in Papua* werden beispielsweise die von Bruno Latour als „form- und staatenlose Migranten“ bezeichneten Entitäten angesprochen, womit er jene Effekte meint, die sich aus den zerstörerischen Eingriffen des Menschen in seine Umwelt ergeben, wie beispielsweise „Bodenerosion, Verschmutzung, Ressourcenknappheit, Habitatzerstörung usw.“³⁷.

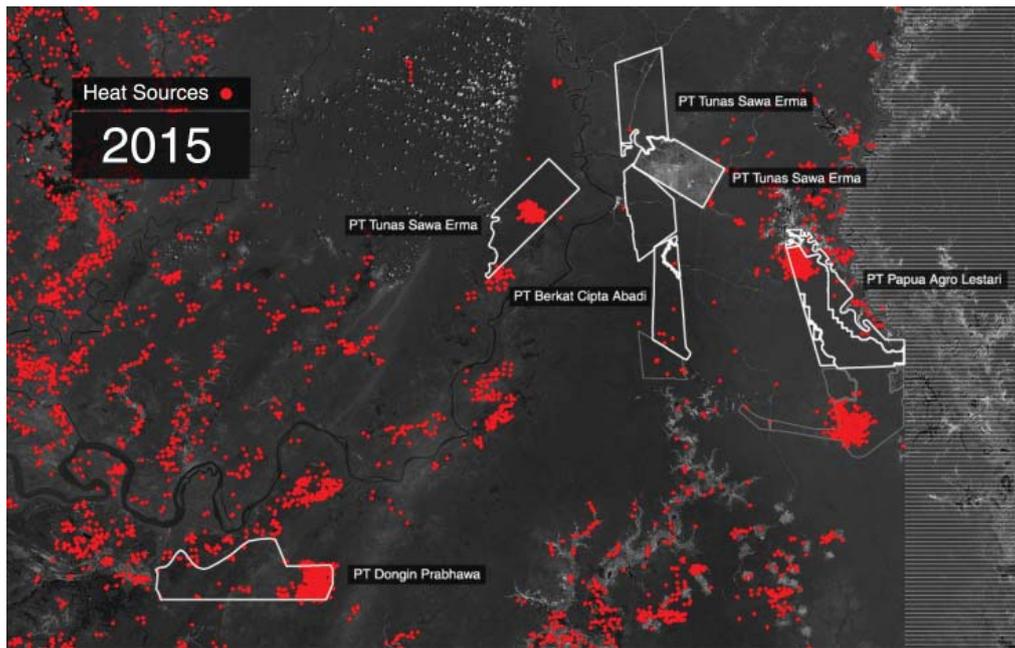
Der menschengemachte Klimawandel geht mit einer Vielzahl von Prozessen einher, zu denen auch der Verlust von Biodiversität durch das Verschwinden von nicht-kultiviertem Lebensraum gehört. Forscher*innen betonen deshalb, dass der Prozess des sechsten großen Massenaussterbens der Erdgeschichte derzeit geschieht, da wir eine ‚Hintergrundausterberate‘ haben, die je nach Tierklasse ungefähr 10–1.000-mal höher ist als im erdgeschichtlichen Durchschnitt, bei Amphibien gar um die 45.000-mal höher.³⁸ Durch die Umwandlung einer Fläche in Monokultur zur industriell-landwirtschaftlichen Nutzung wird der Prozess beschleunigt. Ein weiterer dieser ‚Migranten‘ nach Latour ist in dem freigesetzten Kohlenstoffmonoxid zu sehen, welches durch die Feuer entsteht, mit den Luftströmungen weite Strecken in die benachbarten Länder zurücklegt und dort zu Todesfällen führt. Des Weiteren werden nicht nur klimaschädliche Treibhausgase wie Kohlenstoffdioxid freigesetzt, welche zur rasant ansteigenden globalen Erwärmung beitragen, es geht auch eine Ressource der Speicherung von Treibhausgasen verloren und ein Sauerstoffproduzent wird vernichtet, da Monokultur diesbezüglich weniger effektiv ist. Ebenfalls muss bei solchen Vorgängen berücksichtigt werden, dass den lokalen und oftmals auch indigenen Einwohner*innen ihr Territorium, Farmland und damit Lebensgrundlage genommen wird. Die von der Korindo Group und anderen multinationalen Unternehmen vorangetriebene Entwaldung, um Produktionsflächen zu schaffen, geht mit staatlicher Unterstützung einher, wodurch Effekte wie Verstädterung verstärkt werden. Gleichzeitig wird damit auch der tierische Lebensraum immer weiter eingeschränkt, wodurch wiederum die Möglichkeit von Zoonosen und demnach Pandemien oder Virus Krisen steigt.³⁹



6 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.

Folgen wie diese werden bewusst einkalkuliert, da es Nebeneffekte des wirtschaftlichen Wachstums sind, welches nach kapitalistischem Verständnis uneingeschränkt voranschreiten muss, um nicht in eine Wirtschafts- oder Finanzkrise zu geraten. Im kapitalistischen System schlägt die Krisenrhetorik jedoch eine dezidiert andere Richtung ein: Hier wird zunächst eine Unumgänglichkeit von Krisen behauptet, die unweigerlich zyklisch auftreten.⁴⁰ Die Bezeichnung ‚Krise‘ tritt darin deutlich als aktionistisches Etikett hervor, da sie Maßnahmen rechtfertigt, die ergriffen werden müssen, um keinen Stillstand oder gar einen Rückgang zu riskieren. Isabelle Stengers konstatiert dem folgend zwei dualistische Geschichten: Einerseits, die des fortwährenden Wachstums, andererseits, die des immer stärker werdenden Bewusstseins, dass Wachstum nicht unbegrenzt möglich ist, denn es folgt unweigerlich eine Globalisierung, in der das Klima an multiplen Orten zurückschlägt.⁴¹ Die von Forensic Architecture untersuchten Bereiche in West-Neuguinea können mit dem Begriff einer „sacrifice zone“ beschrieben werden; dies sind Landstriche, die zusammen mit den dort ansässigen Menschen geopfert werden, um wirtschaftliche Interessen durchzusetzen.⁴²

Von besonderer Bedeutung ist auch die Pflanze, für die in der Videoarbeit jene illegalen Feuer gelegt werden: die Ölpalme. Sie stammt ursprünglich aus Westafrika und gelangte im 19. Jahrhundert vermutlich als Zierpflanze in den südostasiatischen Raum, heutzutage ist Indonesien mit Abstand der größte Produzent der Ölpalmenfrucht sowie von verarbeitetem Palmöl.⁴³ In einer Vielzahl von Nahrungsmitteln, jedoch überwiegend für industrielle Zwecke eingesetzt, ist Palmöl das weltweit am meisten verwendete Pflanzenöl. Obwohl der Gesamtanteil dabei um die 35% beträgt, womit Palmöl noch vor Sojaöl liegt, ist aufgrund der Ergiebigkeit der Pflanze nur 10% der Anbaufläche nötig, die weltweit für Pflanzenöle in Anspruch genommen wird.⁴⁴ Die Palmölplantagen sind demnach im Vergleich die nachhaltigere Alternative gegenüber vergleichbaren Pflanzenölartern. Darüber hinaus wird Palmöl als Substitut für die Extraktion und das Verfeuern von fossilen Brennstoffen eingesetzt, etwa in Biokraftstoffen oder Heizkraftwerken.



7 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.

Dies lässt ein Paradox erscheinen, welches sich zu Beginn der industriellen Revolution ereignet hatte, nämlich dass die (vermehrte) Förderung von Kohle als Energiequelle entscheidend vorangetrieben wurde, um die Entwaldung und die damals umgehend sichtbaren negativen Folgen, wie Boden-erosionen, zu stoppen.⁴⁵ Damit soll keine Analogie aufgemacht werden, dass Palmölplantagen einen schädlicheren Einfluss auf das weltweite Klima haben als das Kohlezeitalter, sondern, dass die Substitute bereits neue, teilweise auch nicht vorhersehbare Konsequenzen mit sich bringen. Wie *Intentional Fires in Papua* zeigt, ist es vor allem entscheidend, wie die Alternativen umgesetzt werden, wobei ein Absehen von Brandrodungen augenscheinlich dazugehören sollte, ebenso wie die Vernichtung eines zuvor biodiversen Ökosystems. Außerdem ist die Menge des Bedarfs von besonderer Wichtigkeit, da die wachstumsbasierte Überproduktion des globalen Finanzsystems eine produktionskostendrückende Politik verfolgt, die zu Geschehnissen führt, wie sie Forensic Architecture aufdeckt. Dadurch ereignet sich etwas, das als „nachhaltige Nicht-Nachhaltigkeit“ bezeichnet wurde und dessen Gründe in den institutionellen Strukturen zu finden sind.⁴⁶ Hier soll keinesfalls die individuelle Verantwortung jedes Einzelnen negiert werden, die immer gegeben ist. Vielmehr kommt eine zusätzliche Ebene hinzu, in der „structural responsibility“ entscheidend ist, sie umfasst „corporate and financial elites, petrochemical industry leaders, growth-obsessed pundits“, wofür auch die Bezeichnung „Kapitalozän“ vorgeschlagen wurde.⁴⁷ Nach Eva Horn müsste in der heutigen Zeit besonders in Bezug auf Nachhaltigkeit ein zweigliedriges Gefühl vorherrschen, welches sie als „Alarmismus“ und das „Eingeständnis von Nicht-Wissen“ beschreibt.⁴⁸ Aus dieser Verbindung, die Wachsamkeit impliziert, jedoch auch eine gewisse Demut vor der Komplexität der Vernetzungen des Erdsystems, scheint ein Vorgehen angebracht, welches breitgefächert die wissenschaftlich anerkannten Fakten einbezieht und umgehende Handlung bedeutet. Die schon seit längerem anhaltende internationale Kritik an Palmöl, die in ihrer Allgemeinheit gegen die (teilweise auch staatlichen) Industrien und Abstraktheit der Zahlen etwas Ungreifbares hat, wird durch Forensic Architecture in ein konkret regionales und recherchiertes Geschehen übersetzt.

Die Gesamtheit der interkonnektiven Prozesse, die in *Intentional Fires in Papua* hervortreten, kann in eine enge Verbindung mit dem Anthropozän gebracht werden. Das neue Erdzeitalter, in dem der Mensch als klimatische Kraft auftritt und einen weltumspannenden sowie nachweisbaren Einfluss in Sedimentschichten hinterlässt.⁴⁹ Das Kapitalozän ist dabei eher als eine Verfeinerung der Binnenstrukturen einzuordnen, um die historischen Divergenzen zwischen globalem Norden und Süden und dem politisch-industriellen Einfluss nicht zu übersehen. Der Klimawandel und das Anthropozän sind demnach auch eine politische Situation, in der die Bezeichnung ‚Krise‘ zunächst angemessen erscheint, jedoch nur reflektiert in Bezug auf den Diskurs der Krise: Es sollte überprüft werden, dass dadurch keine Verengung stattfindet, beziehungsweise Handlungsmöglichkeiten schwinden. Ebenso ist entscheidend, dass mit der Bezeichnung Anthropozän als politische Krise auch die Korruption der demokratischen Praxis durch Lobbyverbände, Rohstoffextraktionen und indigene Rechte sichtbar bleiben.⁵⁰

Mittels der Praxis von Forensic Architecture wird deutlich, dass sie von einer weitgefächerten Idee des Architektonischen ausgehen: Es sind nicht nur gebaute Häuser, die als ästhetische Sensoren die Einflüsse aufzeichnen, denen sie ausgesetzt sind, sondern (auch) in einem viel größeren Kontext die Umwelt und ihre Veränderungen – alles lebensweltlich analysierbare kann als Beweisgrundlage dienen. Von diesem Verständnis aus erfährt die (politische) Ökologie, der Klimawandel und die damit teilweise einhergehenden (neo-)kolonialen Vorgänge einen dezidierten Einbezug in die Praxis des Forschungskollektivs.⁵¹ Der explizit kritische Anspruch von Forensic Architecture trifft dabei im Anthropozän auf eine Zeit der radikalen Unbestimmtheit. Das bereits mit Horn erwähnte Eingeständnis des Nicht-Wissens hat noch eine weiterführende Dimension, die als das „gefühlte Vakuum des Anthropozäns“ bezeichnet werden kann.⁵² Wenn das stabile Klima des Holozäns, in dem sich die Menschheit ungehindert ausbreiten konnte, nach einer langen Latenzzeit in unkontrollierbare Kippunkte mit immer schnellerem Ablauf überwechselt, dann entstehen aus den Verunsicherungen auch Potenziale gegenüber einer radikalen Offenheit. Eine Offenheit, die gewissermaßen durch die zeitgenössischen Vorgänge provoziert wird: Entwicklungen, die vor einigen Jahrzehnten noch weniger beachtet wurden, wie die Entwaldung zugunsten von Monokulturen, haben im Kontext des Anthropozäns schlagartig eine gewichtige Rolle. Zunächst sind sie mit einer Vielzahl von Vorgängen verbunden; des Weiteren geschieht eine Neuinterpretation durch „Destabilisierung von Ansichten, Gewohnheiten und Strukturen“⁵³. Ein Kunstwerk wie *Intentional Fires in Papua* ist ein Ansatz innerhalb der interkonnektiven ‚Weltkrise‘, da die Notwendigkeit zum Überdenken unseres Vorgehens im Anthropozän radikal erforderlich ist: Alle durch die Arbeit miteinander in Verbindung gebrachten Aspekte sollten eine Überprüfung erfahren, wofür es unumgänglich ist, dass die Strukturen überhaupt sichtbar werden. Dies ist jedoch nur ein erster Schritt, der vom dem Kunstwerk ausgeht, darüber hinaus kann ihm eine kritische Praxis zugestanden werden, womit es sich in die ‚engagierte‘ Kunst mit „social, political and affective dimensions“ einreicht.⁵⁴ Kunstwerke können nach diesem Verständnis auch eine ethische Wirkmacht – eine „ethical agency“ – besitzen, die sich aus ihrem Eingebettet-sein in die zeitgenössische Welt ergibt; dadurch, dass die Kunst innerhalb der weltlichen Grenzen und ihrer Strukturen entsteht, hat sie bereits das Potenzial, die Imagination einer annehmbareren Zukunft anzustoßen, gar mitzugestalten.⁵⁵

Hierfür ist die ursprüngliche Verbindung von Kritik und Krise von besonderer Bedeutung. Jenseits der heutzutage vorherrschenden Verwendung des Begriffs ‚Krise‘ scheint eine Reaktivierung dieses Verständnisses notwendig, dass es sich um den entscheidenden Wendepunkt handelt, um den verdichteten Moment, in dem gehandelt werden muss, während der Ausgang jedoch radikal offen ist. Die Kritik ist in diesem Zusammenhang ebenso eine Unterscheidungsposition, die zunächst äquiva-

lent zur Krise verfährt, also von Offenheit bestimmt interpretiert werden kann. Im nächsten Schritt ist die Erkenntnis wichtig, dass Kritik eine Krise induzieren kann: Also in diesem Fall das kritische Kunstwerk recherchebasierte Unterscheidungen trifft, die sich immer weiter verdichten und dann zu einer krisenhaften Situation drängen, sodass die Rezipierenden die Vernetzungen begreifen, die mit dem Gesehenen zusammenhängen. Diese Krisenhaftigkeit ist keine instantane Selbsthistorisierung, die Handlungsoptionen verschließt, sondern birgt, wie das Anthropozän, eine radikale Offenheit, die ausgehalten werden muss. Es ist unmöglich alle Eventualitäten einzusehen, da es ein weit verzweigtes Gefüge aus Rückkopplungsschleifen ist. Dass ein Ausbleiben von Handlung keine Option darstellt, ist ebenso offensichtlich, dafür geben die wissenschaftlichen Forschungen zum Anthropozän zu viel Anlass zur Sorge. Die Sensibilisierung durch Werke der Kunst ist entscheidend, da durch sie (unter anderem) ein holistischer Einblick in (globale) Prozesse gewonnen werden kann. Hinzu kommt der selbst-reflexive Anspruch von zeitgenössischer Kunst, die nicht nur das eigene Vorgehen überprüft, sondern die ebenso einer der „Brennpunkte“ der menschlichen Praxen ist.⁵⁶ Aus diesem Zusammenschluss heraus, den Kunst leisten kann, also das Verortet-sein in der Welt, die Sensibilisierung gegenüber Prozessen und die Selbst- sowie Fremdreiflexivität, sind Imaginationen für den Aufbau von zukünftigen Welt(en) möglich.⁵⁷

Die künstlerische Praxis von Forensic Architecture ist geprägt von einer Aufarbeitung des in jüngster Vergangenheit Geschehenen und dem Aufzeigen von bereits begonnenen Prozessen, die in eine eindeutige Richtung voranschreiten und deshalb eine (nahe) Zukunft implizieren. Hier ist immer wieder eine der ergiebigsten Quellen das Satellitenbild, da es Parameter der Vergleichbarkeit liefert und die Fernerkundung bei den zumeist unzugänglichen Gebieten ermöglicht. Paradoxerweise sind diese Bilder, die erst die Aufarbeitung der Geschehnisse ermöglichen, ebenfalls ein Bestandteil des Krisendiskurses: Durch die Privatisierung des Markts für Satellitenaufnahmen und die technische Weiterentwicklung der Auflösung, kam eine andauernde Debatte darüber auf, welche Qualität von Bildern welchen Organisationen, jenseits von staatlichen Agenturen, zugebilligt werden kann. Dabei stehen Aspekte wie das Persönlichkeitsrecht und Machtinteressen, beispielsweise die weiterhin ausbleibende Einsehbarkeit von bestimmten Regionen, im Fokus. Die privaten Satellitenbetreiber arbeiten wie Bildagenturen, das heißt, wenn eine Krise in einer bestimmten Region erwartet wird oder bereits stattfindet, dann navigieren die Satelliten in diesen Bereich der Erde.⁵⁸ Die Allgegenwart des Begriffs der Krise und die von ihm ausgehende Strahlkraft lässt die Bilder erst entstehen, da der Absatzmarkt von Aufnahmen, die mit etwas Krisenhaftem assoziiert sind, deutlich höher ist. Dabei wird äußerst selten das eigentliche Ereignis aufgenommen, sondern vielmehr eine Vorher-Nachher-Kombination, denn Satelliten brauchen durchschnittlich 90 Minuten für eine Erdumrundung, da unser Planet in der Zeit jedoch auch rotiert, ist eine Wiederkehr zum Ausgangsort erst nach ungefähr 24 Stunden möglich.⁵⁹ Die eigentliche ‚Krise‘ kann in den meisten Fällen dabei bereits als ein historisches Geschehnis kategorisiert werden. Diesem Impuls zu widerstehen und eine generelle Offenheit beizubehalten, die weitgefächerte Entscheidungsoptionen beinhaltet, ist der Anspruch eines differenzierten Krisenverständnisses. Dafür ist es fruchtbarer, die Strukturen zu analysieren, die zu krisenhaften Situationen führen, um dadurch die Vernetzungen hervortreten zu lassen, als nur die singulären Ereignisse pathetisch aufzuladen. Ein Fortschreiten aus dem Regionalen hinein ins Globale, um so diverse Krisen miteinander zu kontextualisieren, ist ein künstlerischer Ansatz in der interkonnectiven ‚Weltkrise‘ und dies wird in *Intentional Fires in Papua* deutlich. Kunst wirkt gegen Krisen, indem sie die Mannigfaltigkeiten aufzeigt und so gegen die Vereinfachung des Krisendiskurses vorgeht – dies befähigt zu einer umfassenderen Ausgewogenheit innerhalb des Diskurses.

Anmerkungen

- 1 Reinhart Koselleck, „Krise“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 3*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Stuttgart 2004 [1982], S. 617–650, hier S. 649.
- 2 DWDS-Wortverlaufskurve für ‚Krise‘, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar unter: <https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungen&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2021&q1=Krise> (04.05.2021).
- 3 DWDS-Wortverlaufskurve für ‚Kunst‘, erstellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar unter: <https://www.dwds.de/r/plot/?view=1&corpus=zeitungen&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1946%3A2021&q1=Kunst> (04.05.2021).
- 4 Barry K. Gills, „Going South: capitalist crisis, systemic crisis, civilisational crisis“, in: *Third World Quarterly* 31, 2 (2010), S. 169–184. Für Gills sind es besonders die im Titel seines Aufsatzes erwähnten ‚kapitalistischen‘, ‚systemischen‘ und ‚zivilisatorischen‘ Krisen, die sich zu einer Meta-Krise zusammenschließen, dieser Fokus wird hier nachfolgend noch ausgeweitet.
- 5 T.J. Demos, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham/London 2013, S. 245–250.
- 6 Beides kann in einem zurecht kritisierten Ausmaß in Ai Weiweis Dokumentation *Human Flow* von 2017 und seinem Reenactment der Fotografie des im Mittelmeer ertrunkenem Flüchtlingskindes Aylan Kurdi im Jahr 2016 gesehen werden; diese ist nach Demos ein eindimensionaler Blick auf die Opfer, der die dahinterliegenden Strukturen unreflektiert lässt; T.J. Demos, *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham/London 2020, S. 76–87.
- 7 Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich/Berlin 2015.
- 8 Die neue Erdepöche des Anthropozäns ist nicht identisch mit der Klimakrise beziehungsweise dem Klimawandel, im Verlauf des Texts wird darauf noch eingegangen. Eine detaillierte Abgrenzung ist zu finden in: Julia Adeney Thomas, Mark Williams und Jan Zalasiewicz, *The Anthropocene. A Multidisciplinary Approach*, Cambridge 2020.
- 9 Koselleck 1982 (wie Anm. 1), S. 620.
- 10 Otto Neumaier, „Kritik der Krise“, in: *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, hrsg. von Uta Fenske, Walburga Hülk und Gregor Schuhen, Bielefeld 2013, S. 49–69, hier S. 55.
- 11 Michael Makropoulos, „Über den Begriff der ‚Krise‘. Eine historisch-semantische Skizze“, in: *INDES, Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 1 (2013), S. 13–20, hier S. 16f.
- 12 Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg 1969.
- 13 Koselleck 1982 (wie Anm. 1), S. 638.
- 14 Ebd., S. 649.
- 15 Thomas Mergel, „Einleitung: Krisen als Wahrnehmungsphänomene“, in: *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*, hrsg. von dems., Frankfurt am Main 2012, S. 9–22, hier S. 13.
- 16 Neumaier 2013 (wie Anm. 19), S. 62–69.
- 17 Makropoulos 2013 (wie Anm. 11), S. 20.
- 18 Ebd., S. 15.
- 19 Raimund Hasse, „Bausteine eines soziologischen Krisenverständnisses: Rückblick und Neubetrachtung“, in: *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*, hrsg. von Thomas Mergel, Frankfurt am Main 2012, S. 29–45, hier S. 43.
- 20 Janet Roitman, *Anti-Crisis*, Durham/London 2014, S. 4 und S. 94
- 21 Ebd., S. 9.
- 22 Ebd., S. 90.
- 23 Ebd., S. 81
- 24 Ebd., S. 87.
- 25 Demos 2020 (wie Anm. 6), S. 95.
- 26 Eyal Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2018, S. 58f. Weizman ist Gründer von Forensic Architecture und arbeitet mit einem internationalen Team aus unterschiedlichen Professionen zusammen. Das Kollektiv ist am Goldsmith, University of London, angesiedelt.
- 27 Weizman 2018 (wie Anm. 26), S. 58.
- 28 Ebd., S. 64–71.
- 29 Anke Haarmann, *Artistic Research. Eine Epistemologische Ästhetik*, Bielefeld 2019.
- 30 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- 31 Weizman 2018 (wie Anm. 26), S. 67.
- 32 Forensic Architecture, *Forensis. The Architecture of Truth*. Berlin 2014, S. 748. Dies wird von Weizman auch als „material aesthetics“ bezeichnet, Weizman 2018 (wie Anm. 26), S. 94–96.
- 33 Weizman 2018 (wie Anm. 26), S. 96.
- 34 Alle nachfolgenden Ausführungen beziehen sich auf das Video und die geschriebenen Erklärungen auf: www.forensic-architecture.org, abrufbar unter: <https://forensic-architecture.org/investigation/intentional-fires-in-papua> (05.04.2021).
- 35 Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, 3.29–3.45 min.

- 36 Ayomi Amindoni und Rebecca Henschke, „The burning scar: Inside the destruction of Asia’s last rainforests“, auf: [bbc.com](https://www.bbc.com/news/world-asia-54798452), abrufbar unter: <https://www.bbc.com/news/world-asia-54798452> (05.04.2021).
- 37 Bruno Latour, „Refugium Europa“, in: *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*, hrsg. von Heinrich Geiselberger, Berlin 2017, S. 135–148, hier S. 140.
- 38 Partha S. Dasgupta und Paul R. Ehrlich, „Why We’re in the Sixth Great Extinction and What It Means to Humanity“, in: *Biological Extinction. New Perspectives*, hrsg. von Partha S. Dasgupta, Peter H. Raven und Anna L. McIvor, Cambridge 2019, S. 262–284; Elizabeth Kolbert, *Das sechste Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*, Berlin 2015, S. 24ff.
- 39 Adriano Mannino, Kikil Mukerji, *Covid-19: Was in der Krise zählt. Über Philosophie in Echtzeit*, Stuttgart 2020, S. 25–62.
- 40 Alexander Nützenadel, „Der Krisenbegriff der modernen Ökonomie“, in: *Krisen verstehen. Historische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*, hrsg. von Thomas Mergel, Frankfurt am Main 2012, S. 47–58.
- 41 Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Lüneburg 2015.
- 42 J.R. McNeill und Peter Engelke, *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge/London 2014, S. 19.
- 43 Food and Agriculture Organization of the United Nations, „Palm Oil Fruits“, auf: [fao.org](http://www.fao.org/faostat/en/#data/QC), abrufbar unter: <http://www.fao.org/faostat/en/#data/QC> (04.05.2021).
- 44 World Wide Fund For Nature, „8 Things to Know About Palm Oil“, auf: [wwf.org.uk](https://www.wwf.org.uk/updates/8-things-know-about-palm-oil), abrufbar unter: <https://www.wwf.org.uk/updates/8-things-know-about-palm-oil> (04.05.2021).
- 45 Timothy Mitchell, *Carbon Democracy. Political Power in the Age of Oil*, London/New York 2013, S. 13ff.
- 46 Blühdorn Ingolfur, „Die Gesellschaft der Nicht-Nachhaltigkeit. Skizze einer umweltsoziologischen Gegenwartsdiagnose“, in: *Nachhaltige Nicht-Nachhaltigkeit. Warum die ökologische Transformation der Gesellschaft nicht stattfindet*, Bielefeld 2020, S. 83–160.
- 47 T.J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin 2017, S. 55f.
- 48 Eva Horn, „Tippings Points: Das Anthropozän und Corona“, in: *Imaginationen der Nachhaltigkeit. Katastrophe. Krise. Normalisierung*, hrsg. von Frank Adloff, Benno Fladvad, Martina Hasenfratz und Sighard Neckel, Frankfurt/New York 2020, S. 123–150, hier S. 145.
- 49 Jan Zalasiewicz, „Die Einstiegsfrage: Wann hat das Anthropozän begonnen?“, in: *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*, hrsg. von Jürgen Renn und Bernd Scherer, Berlin 2015, S. 160–180.
- 50 T.J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and Politics of Ecology*, Berlin 2016, S. 12.
- 51 Anselm Franke, „The Forensic Scenography“, in: *Forensis. The Architecture of Truth*, hrsg. von Forensic Architecture, Berlin 2014, S. 483–494; Weizman 2018 (wie Anm. 26), S. 253–258.
- 52 Gabriele Mackert, „Kosmische Tiefen so nah. Warum die zeitgenössische Kunst das Anthropozän verstoffwechselt“, in: *Mensch macht Natur. Landschaft im Anthropozän*, hrsg. von Gabriele Mackert und Paul Petritsch, Berlin/Boston 2016, S. 24–41, hier S. 29.
- 53 Ebd., S. 29.
- 54 Adair Rounthwaite, *Asking the Audience. Participatory Art in 1980s New York*, Minneapolis 2017, S. 166.
- 55 Marsha Meskimmon, „Making Worlds, Making Subjects: Contemporary Art and the Affective Dimension of Global Ethics“, in: *World Art* 1, 2 (2011), S. 189–196.
- 56 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, S. 19.
- 57 Demos 2020 (wie Anm. 6), S. 193–193.
- 58 Ines Weizman und Eyal Weizman, „Before and After“, in: *Forensis. The Architecture of Truth*, hrsg. von Forensic Architecture, Berlin 2014, S. 109–124, hier S. 112.
- 59 Weizman 2018 (wie Anm. 26), S. 98.

Bildnachweise

- Abb. 1: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: Sources of fire in PT Dongin Parabhawa. 26 March 2013. Source: Greenpeace International. © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.
- Abb. 2: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: Normalised Burn Ratio (NBR) analysis reveal the monthly pattern of land clearing inside this concession. © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.
- Abb. 3: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: Hotspots, intense heat sources picked up NASA’s VIIRS and MODIS satellites, correspond to the monthly patterns of land clearing. © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.

- Abb. 4: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.
- Abb. 5: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.
- Abb. 6.: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.
- Abb. 7: Forensic Architecture, *Intentional Fires in Papua*, Publication Date: 12.11.2020, Video: 04:26 min.: © FORENSIC ARCHITECTURE, 2021.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/579/>