

Träumen auf dem Boden der Tatsachen

Wie geht klimagerechte Kunstgeschichte?

Gespräch mit David Ganz, Lilian Haberer, Kaja Ninnis und Miriam Szwast

Einleitung

Die menschengemachte ökologische Krise unserer Gegenwart hat immens ungleiche Ursachen und Folgen für die verschiedenen Lebensformen des Planeten. Mit dem Begriff der Klimagerechtigkeit werden gewöhnlich die zwischenmenschlichen Ungleichheiten adressiert, die die sozialen und politischen Herausforderungen bei der fairen Verteilung der Lasten, Ressourcen und Verantwortlichkeiten mit sich bringen: zwischen Generationen, Geschlechtern, Klassen, Regionen, Ländern und anderem. Klimagerechtigkeit bedeutet daher mehr als Emissionsreduktion. Sie erfordert strukturelle Veränderungen, die historisch gewachsene Ungleichheiten und unausgewogene Machtverhältnisse anerkennen und idealiter nivellieren. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie die Kunstgeschichte zu einer klimagerechten Zukunft beitragen kann. Als geisteswissenschaftliche Disziplin, die sich mit materiellen Kulturen und deren Kontexten beschäftigt, liegt ihr Potenzial darin, Mechanismen von Repräsentation, Ressourcennutzung und Globalisierung kritisch zu beleuchten. Als Teil des heutigen Wissenschaftssystems mit seinen Infrastrukturen hat die Kunstgeschichte selbst ökologisch relevante Auswirkungen, deren Ursachen und Folgen sozial ungleich verteilt sind. Auch historisch betrachtet ist ihre Institutionalisierung in Museum, Denkmalpflege und Hochschule eng mit den kulturellen, sozialen und politischen Konstellationen der Moderne sowie deren ökologischen Konsequenzen verbunden. Heißt klimagerechte Kunstgeschichte daher, nicht nur die Auswirkungen des Klimawandels zu analysieren, sondern auch Verantwortung für die eigenen institutionellen Praktiken sowie die gesellschaftlichen Prozesse, in die das Fach eingebunden ist, zu übernehmen? Wie lassen sich grundsätzlich Reisetätigkeit, Ausstellungslogistik, Sammlungswesen, Datenspeicherung oder Publikationswesen ressourcenschonender gestalten? Welche ökologischen Kosten sind gerechtfertigt, um wessen Kulturgut vor den Folgen des Klimawandels zu schützen? Inwiefern müssen kunsthistorische Curricula klimagerecht neu gedacht werden? Muss ein klimagerechter Zugang zur Kunstgeschichte bedeuten, marginalisierte Perspektiven stärker einzubeziehen und neue Formen der Kollaboration und pluri-versalen Wissensweitergabe zu entwickeln? Schließt dies die Auseinandersetzung mit intergenerationeller Gerechtigkeit ebenso ein wie mit globalen Machtasymmetrien in der Wissensproduktion? Wie kann Kunstgeschichte tatsächlich einen Unterschied im Umgang mit der Klimakrise machen?

Diese und verwandte Fragen hat die AG Ökologien vormoderner Kunst Ende August 2025 zum Gegenstand eines dreistündigen Zoomgesprächs mit vier Fachkolleg:innen

gemacht, die ein breites Spektrum an Institutionen, beruflichen Phasen und historischer wie methodischer Fachexpertise abbilden. Das Transkript des Gesprächs wurde anschließend von allen Teilnehmenden gemeinschaftlich überarbeitet, um hier publiziert werden zu können.

I. Träumen statt Resignieren

Hui Luan Tran: Um angesichts der eskalierenden Problemlage nicht gleich in Resignation zu verfallen, möchten wir zum Auftakt eine träumerische Perspektive einnehmen. Miriam, du bist Kuratorin für Ökologie am Museum Ludwig in Köln. Wenn Du morgen zur Direktorin ernannt werden würdest, inklusive saftiger Budgeterhöhung, was würdest Du für mehr Klimagerechtigkeit tun?

Miriam Szwest: Das Rahmenprogramm stärken und Wechsausstellungen länger laufen lassen. Eintritte deutlich reduzieren, um ein Ort zu sein, an dem mehr Menschen verweilen, sich verabreden. Und dann Angebote schaffen, worüber Menschen in Austausch treten, lernen, selbst kreativ sind. Ich würde außerdem mehr Sitzgelegenheiten schaffen wollen, das klingt banal, aber ändert viel. Es gibt so viele Hebel. An heißen Tagen etwa sollten Menschen sich im Museum einfach abkühlen dürfen, ohne Paywall und auch ohne Kunstinteresse.

Maurice Saß: Kaja, Du bist wissenschaftliche Mitarbeiterin im kulturwissenschaftlichen Institut der Humboldt Universität zu Berlin, aber wir träumen und Du bist morgen Bildungsministerin Berlins: Was wären Deine Ideen, um im Klassenraum Grundlagen für eine klimagerechte Gesellschaft zu bilden?

Kaja Ninnis: Ich würde diese Aufgabe mit einem diversen Team aus Schüler:innen, Kunstlehrer:innen und internationalen Kunstwissenschaftler:innen bearbeiten. Mein Ziel wäre, ein möglichst breites inhaltliches Angebot zu entwickeln, das über den etablierten kunsthistorischen Kanon hinausgeht. Dabei sollen sowohl anhaltende Ungleichheitsverhältnisse thematisiert als auch künstlerische Praxis als integraler Bestandteil kulturellen Wandels vermittelt werden.

Hui Luan Tran: David, von Deiner Professur für mittelalterliche Kunst an der Universität Zürich wirst Du wundersamerweise direkt zum Präsidenten des European Research Council (ERC) und Schweizerischen Nationalfonds (SNF) ernannt. Was stünde auf deiner Agenda?

David Ganz: Ich würde mich dafür einsetzen, die Zusammenarbeit zwischen den Geistes- und Sozialwissenschaften und den Naturwissenschaften im Sinne eines erweiterten ökologischen Denkens zu intensivieren und dafür neue Formen der Forschungsförderung zu entwickeln. Zwar gibt es in diesem Bereich schon wichtige Initiativen wie das Belmont Forum, aber es bedarf einer sehr viel umfassenderen Kultur interdisziplinären Forschens zu ökologischen Themen, die idealerweise schon auf der Ebene entsprechender Studienprogramme (wie etwa der Umweltwissenschaften) verankert sein sollte. Auch sollten wir über neue Strukturen nachhaltiger Forschungsförderung diskutieren, die den Lebenszyklus der Projekte verbessern und Arbeit wie Ergebnisse organisch miteinander verbinden. Die Umsetzung wäre sicher sehr anspruchsvoll – aber wir sind ja im Bereich des Träumens.

Maurice Saß: Lilian, statt deiner jetzigen Professur für Kunstwissenschaft an der Kunsthochschule für Medien in Köln bekommst Du die Leitung der documenta und der Kunst-Biennale in Venedig für die nächsten zehn Jahre anvertraut...

Lilian Haberer: Ich würde mit kuratorischen Langzeitformaten arbeiten, um die übliche Kurzlebigkeit zu überwinden, wie es seit langem im BAK – basis voor actuele

kunst (Utrecht), im Casco Art Institute (Utrecht) oder in der Akademie der Künste der Welt (Köln) praktiziert wurde.¹ Statt in einer internationalen Ausstellung alle Beteiligten an einen Ort zu holen, hatte auch Okwui Enwezor schon 2002 bei der *documenta 11* mit dezentralen, lokalen Plattformen in verschiedenen Ländern gearbeitet. Dann würde ich Formate der Zusammenarbeit stärken – wie bei der letzten *documenta fifteen*. Da gab es einige Projekte, die über die Laufzeit der Ausstellung hinaus nachhaltig wirkten, wie die *Lumbung Gallery* in Kooperation mit TheArtists, die für eine faire Bezahlung durch gemeinschaftlich verwaltete Einnahmen eintraten.

II. Institutionen und Praktiken reflektieren

Hui Luan Tran: Kommen wir auf den Boden der Tatsachen zurück: Wie wird de facto Klimagerechtigkeit an euren Institutionen adressiert?

Miriam Szwest: Am Museum Ludwig in Köln befassen wir uns auf einer theoretischen Ebene schon länger intensiv mit Nachhaltigkeit und Gerechtigkeit, auch Klimagerechtigkeit, sei es über Workshops, Weiterbildungen oder eine teaminterne Nachhaltigkeitsbibliothek. Es ist spannend zu sehen, dass wir jetzt an einem Punkt sind, an dem wir so viel wissen und bereits erste Maßnahmen umgesetzt haben, sodass es nunmehr um die Kernfrage geht, wie wir in Zukunft ein erfolgreiches Museum definieren – jenseits der Anzahl an Leihgaben, Ausstellungen, Besucher:innen. Das ist gerade wahnsinnig spannend, weil es um Mut geht und Experimentierlust, um Zeit für Visionen, ums Fühlen.

Hui Luan Tran: Bleiben wir im Museum. Im Leitfaden Klimaschutz im Museum des Vereins Deutscher Museumsbund lässt sich nachlesen, dass der CO₂-Fußabdruck in Museen zum Großteil durch den Publikumsverkehr erzeugt wird.²

Miriam Szwest: Das ist ein komplexes Thema. Wir haben zunächst einmal den Fußabdruck von Langstrecken-Reisenden, die nicht nur fürs Museum anreisen, anteilig gerechnet, anstatt ihn wie früher voll zu bilanzieren. Nichtsdestotrotz ist die Frage drängend. Sollte es günstigeren Eintritt geben, wenn man mit dem ÖPNV kommt? Aber was ist mit Menschen, für die das nicht so leicht geht? Für mich liegt die Antwort darin, die Community-Arbeit zu intensivieren, zu netzwerken, um lokal noch viel mehr Menschen zu involvieren und gleichzeitig natürlich zu schauen, in welchen Formaten wir Menschen auch außerhalb Kölns, Nordrhein-Westfalens oder Deutschlands erreichen können, ohne dass notwendigerweise immer ein Flugzeug betreten werden muss.

Hui Luan Tran: Was sind das für Formate?

Miriam Szwest: Gerade wurde zum Beispiel die Ausstellung *Francis Alÿs. Kids Take Over* abgebaut.³ Dafür wurde mit Schulen im Großraum Köln zusammengearbeitet, sowohl in der Vorbereitung als auch während der Laufzeit. Jeden Morgen öffnete das Museum eine Stunde früher, nur für Schulklassen; es war wunderbar laut; in einem Kindermuseum durften sie selbst Werke aussuchen, die sie sehen und kommentieren wollten. Es wurde aber auch Förderung angeboten: Die ÖPNV-Kosten wurden übernommen, weil schon das eine Hürde sein kann.

Maurice Saß: Kaja, wie wird an der HU Berlin das Thema Klimagerechtigkeit angegangen?

Kaja Ninnis: Seit 2019 gibt es die Kommission Nachhaltige Universität, nach deren Konzept die Hochschule bis 2030 klimaneutral sein möchte. Das Thema Klimagerechtigkeit hingegen findet man stärker im studentischen Engagement. Zum Beispiel wird vom studentischen Nachhaltigkeitsbüro das *Studium Oecologicum* – ein zehn

Leistungspunkte umfassendes Lehrprogramm im überfachlichen Wahlpflichtbereich – organisiert, bei dem alle Studierenden sich über Themen der sozio-ökologischen Nachhaltigkeit informieren können.⁴

Hui Luan Tran: Den Eindruck, dass die sozialen Fragen der Klimakrise wenig Aufmerksamkeit erhalten, kann ich verstehen. Bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft ist der Nachhaltigkeitsgedanke fest verankert, aber im Kern geht es dabei «nur» um ökologische Fragen, nicht um Klimagerechtigkeit.⁵ Wie ist das bei Dir in Zürich, David?

David Ganz: Wie an der HU Berlin gibt es vor allem das große Ziel, bis 2030 klimaneutral zu werden. Im Kontext eines so großen Apparats wie der Uni Zürich fragt man sich dann immer, wo da die eigenen Handlungsräume sind. Ich war in den letzten vier Jahren Vorsteher des Kunsthistorischen Instituts, als wir versucht haben, diese Spielräume auszuloten; und im Sommer 2022 konnten wir eigene Nachhaltigkeitsziele verabschieden. Demnach wollen wir bei Reisen, die vom Institut veranstaltet werden, bis 1000 Kilometer oder zehn Stunden kein Flugzeug verwenden. Gerade bei studentischen Exkursionen stellt sich dann sofort die Frage der Finanzierung, da Zugreisen häufig teurer sind, aber uns für Exkursionen nun nicht mehr Geld zur Verfügung steht und wir auf soziale Ungleichheiten Rücksicht nehmen wollen. Umgekehrt wäre es kein guter Weg, auf Reisetätigkeit im Bereich von Exkursionen zu verzichten: Bestimmte Lernerfahrungen, bestimmte Untersuchungen und bestimmte Formen der Recherche sind nun mal nur im direkten Kontakt mit den Originalen möglich. Bei uns am Institut gibt es zudem noch einen Schwerpunkt auf Ostasien und Lateinamerika. Da kann man schlecht für totale Einschränkung argumentieren. Außerdem gilt es, Kolleg:innen am Karriereanfang besonders im Blick zu behalten. Wichtig ist, eine Sensibilisierung für die Klimabilanz des Reisens zu erreichen und Reiseaktivitäten bewusster zu planen, Optionen der Verbindung mehrerer Ziele zu prüfen und über Alternativen der Online-Teilnahme nachzudenken. Außerdem glaube ich, dass es komplementär zum Interesse an globalen Zusammenhängen auch wichtig ist, eine neue Aufmerksamkeit für das Lokale und Regionale zu kultivieren. Nicht immer liegen alle interessanten Dinge mehrere hundert oder tausend Kilometer weit weg.

Lilian Haberer: An diesen Ziele arbeiten wir ebenfalls an der KHM, wobei wir etwa bei Exkursionsformaten in der näheren Umgebung das Semesterticket mit einbinden. Es gibt zudem langfristige Kooperationen mit vielen Institutionen vor Ort, die erlauben, ins Archiv, ins Depot zu gehen, vor Ort Workshops und Projekte zu realisieren. Vorbildlich finde ich das Kuratorinnenduo Sour Grass aus Barbados/Schottland, das Langzeitprojekte mit weiblich gelesenen Künstler:innen aus dem karibischen Raum initiiert, die sie vor Ort, aber auch digital begleiten und bei den Kooperationen mit Kunstinstitutionen in Europa auf Formen der nachhaltigen und ressourcenschonenden Zusammenarbeit setzen.⁶ Ähnlich wurde beim mittlerweile abgeschlossenen Projekt *Museum Global* an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen stark darauf gesetzt, im Forschungsverbund mit Kurator:innen in den jeweiligen beforschten Ländern die Arbeit an den Originalen, Archiven et cetera verteilt und kollektiv anzugehen.

Maurice Saß: Die meisten der bisher genannten Beispiele zeigen, dass der Begriff der Klimagerechtigkeit hilft, verschiedene Baustellen gemeinsam zu denken und unsere Praktiken dahingehend zu überdenken, ob unsere Arbeit eigentlich neokoloniale Ungleichheiten oder kapitalistische Geschwindigkeiten reproduziert. Als Common

Sense höre ich dabei heraus, was spätestens seit Arne Næss als Tiefenökologie bezeichnet wird, nämlich dass es für eine klimagerechte Welt nicht nur eine oberflächliche Anpassung, technologische Lösung oder symptomorientierte Sozialpolitik, sondern einen tiefgehenden Wandel braucht.⁷ Was würde ein deep change aber für unser Fach bedeuten? Thijs Weststeijn hat in diesem Sinne ein provokantes Buch über die Zukunft des kulturellen Erbes in Zeiten des Klimawandels geschrieben.⁸ Es wirft die Frage auf: Welche ökologischen Kosten sind gerechtfertigt, um wessen Kulturgut vor den Folgen des Klimawandels zu schützen?

Kaja Ninnis: Die Frage ist sehr wichtig, gerade für uns Kunstwissenschaftler:innen. In vielen westlichen Institutionen muss thematisiert werden: Ist das Erhaltungsparadigma – der zwanghafte Erhalt von materiellem Kulturerbe für eine undefinierte zukünftige Generation – wirklich *the way forward*? Die Identität westlicher Museen als ›Retter‹ von Kultur und damit der kollektiven Erinnerung an eine bestimmte Version der Vergangenheit muss sich vor dem Hintergrund der dadurch entstehenden ökologischen Kosten verändern.

Maurice Saß: Miriam, braucht es aus Gründen der Klimagerechtigkeit einen Wandel unseres Verständnisses von kulturellem Erbe – weg vom statischen Besitz, hin zu einem Verständnis als kontinuierlichem Entwicklungsprozess?

Miriam Szwest: Absolut. Das ist ein Thema, das mich fordert, aber auch kreativ motiviert, weil es komplex ist und Gewohnheiten hinterfragt: angefangen bei der Frage, mit welchem Kunstbegriff wir arbeiten, bis hin zur Frage des Entsammlens. Es gibt ja schon interessante Ansätze, wie man Entsammlen praktizieren könnte, ohne voreilige Entschlüsse zu fällen. Schon 2011 hat so der Verein Deutscher Museumsbund einen Leitfaden zum nachhaltigen Sammeln und Abgeben von Museumsgut veröffentlicht.⁹ Viele Museen kaufen und nehmen laufend Schenkungen an, jeden Monat, jedes Jahr. Die Sammlungen können aber längst nicht mehr gezeigt werden, weil sie so groß sind. Sie können auch nicht mehr in den eigenen Depots lagern oder restauratorisch gepflegt werden. Es gibt nicht den Raum, das Personal, das Budget. Es wird absurd, wenn wir nicht gleichzeitig über die Grenzen des Wachstums und das ökologische Handeln des Museums sprechen.

III. Inhalte und Methoden befragen

Maurice Saß: Jenseits dieser institutionellen und praktischen Überlegungen gehört zu einer klimagerechteren Kunstgeschichte auch, andere Fragen zu stellen. Oder?

Lilian Haberer: Da stimme ich zu. Parallel zu den intersektionalen Fragen sollten grundsätzlich auch Aspekte der Klimagerechtigkeit mitgedacht werden. Das heißt: Welche Aspekte von *race*, *class*, *gender*, des Sozialen und der sozialen Ungleichheit kommen mit den Klimafragen zusammen? In einem Seminar mit Ilka Becker von der Hochschule Mainz haben wir den Aspekt der *commons* aller Lebewesen und die damit verbundenen Sorgeverhältnisse untersucht. Die Kulturwissenschaftlerin Suely Rolnik hat die Affektivität und mikropolitische Resonanzfähigkeit von Körpern und Organismen als nachhaltige Reaktion auf das kapitalistisch-koloniale Unbewusste beschrieben.¹⁰ Sie sieht in dieser und in den künstlerischen Ansätzen, Politik und Poetik zu verbinden, einen Weg in minoritären Formaten zu denken: Das heißt, mit kleinen, lokalen künstlerischen Projekten, die andere Resonanzen schaffen und heterogene Akteur:innen affektiv einbinden, der Wachstums- und Ausbeutungslogik etwas entgegensetzen. Es wäre demnach kritisch zu fragen,

wie Geopoetik als Denkfigur unseren Blick auf Geopolitisches verändern kann? Und wie sich unser Handeln als Teil eines Gewebes, eines *mesh* in ihrer menschlichen und nicht-menschlichen Interdependenz verstehen lässt.

Hui Luan Tran: Das Ineinandergreifen verschiedener ökologischer und sozialer Aspekte war auch zentral für die Ausstellung *Zinn. Von der Mine ins Museum* im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, oder Kaja?¹¹

Kaja Ninnis: Die Sammlungsausstellung mit Objekten aus der Zeit des Jugendstils – Leuchter, Teller, Messerbänkchen und eine Skulptur – habe ich gemeinsam mit Viktoria Lea Heinrich kuratiert. Am Anfang stand die Frage: Woher kam das Metall, aus dem die Objekte hergestellt wurden? Indem wir das Konzept der Objektbiografie um die Herkunft des Materials erweitert haben, konnten wir die Verbindung zwischen den Museumsobjekten und den globalen Ressourcenströmen im 19. Jahrhundert darstellen. Zusammen mit Studierenden der HU Berlin fanden wir heraus, dass Deutschland sein Zinn fast ausschließlich aus dem Ausland bezog, unter anderem von den sogenannten Zinninseln Bangka und Belitung, damals niederländische Kolonien. Googelt man «Zinn» und «Nachhaltigkeit», landet man schnell bei den beiden Inseln, wo weiterhin massive Ressourcenausbeutung für die Automobil- und Elektronikindustrie stattfindet. Diese Inseln werden regelmäßig als Mondlandschaften beschrieben – ein Hinweis darauf, wie extraktivistische Logiken der Vergangenheit bis heute wirken.

Maurice Saß: Vielleicht ist ökokritische Kunstgeschichte von sich aus klimagerecht. Denn ihr liegt die Prämisse zugrunde, dass die Dichotomie von Natur und Kultur als zentrale Weichenstellung für die ökologische Krise unserer Gegenwart in einem gegenseitig verstärkenden Wechselverhältnis mit vielen anderen Prozessen sozialer Differenzbildung steht, sprich sich ökologische Asymmetrien gar nicht sinnvoll aufarbeiten lassen, ohne zugleich auch die sozialen mit in den Blick zu nehmen. Gleichzeitig ließe sich argumentieren, dass die starke Berücksichtigung sozialer Fragen der planetaren Lage nicht gerecht wird. Zumindest mangelt es aber nicht an Stimmen etwa aus den Animal oder Plant Studies, die mahnen, wir sollten angesichts der eskalierenden ökologischen Krise, die alle Lebensformen des Planeten betrifft, unsere zwischenmenschlichen Probleme zurückstellen.

Kaja Ninnis: Zwischenmenschliches und planetarisches Wohlbefinden lassen sich nicht statisch voneinander trennen. Anna Tsing zeigt in ihrem Buch *Der Pilz am anderen Ende der Welt* (2015), dass diese Systeme nicht zuletzt über kapitalistische Strukturen intrinsisch miteinander verwoben sind. Eine aktive Auseinandersetzung mit den Lebenswelten mehr-als-menschlicher Akteure könnte uns beibringen – in den Worten von Thom van Dooren, Eben Kirksey und Ursula Münster – «to understand and care a little differently».¹² Ich habe das im Sommersemester 2025 mit Studierenden ausprobiert, die sich einen pflanzlichen, tierlichen oder geologischen Akteur ausgesucht und eine multisensorische Beschreibung verfasst haben. Der Versuch setzt ein erweitertes Zeitbewusstsein voraus. Wie gehe ich zum Beispiel damit um, dass Bäume keine klar bestimmbare Geburts- oder Todesstunde erleben? Oder einen Schritt abstrakter: Wie schaffe ich es, mir Tiefenzeit vorzustellen? Laut der Geologin Marcia Bjornerud kann uns eine solche Praxis zu «more time-literate Earthlings» machen – Menschen, die sowohl ihren Planeten wertschätzen als auch ihre eigene Fragilität anerkennen.¹³

David Ganz: Gibt es hier nicht doch einen gewissen Konflikt? Zwischen einerseits der Idee der Klimagerechtigkeit, die primär auf die Frage abzielt, wie stark verschie-

dene menschliche Gruppen jeweils zum Klimawandel beigetragen haben und vom Klimawandel betroffen sind. Und andererseits Konzepten, die das Verhältnis von Menschen und nichtmenschlichen Lebewesen weniger anthropozentrisch zu fassen versuchen – mit Kategorien wie Verflechtung, Symbiose, verteilter Handlungsmacht und Wahrnehmung. So geht es auf der einen Seite um den von Kaja angesprochenen Bewusstseinswandel, der durch kunsthistorisch ungemein spannende Wahrnehmungsexperimente vorangetrieben werden kann. Und auf der anderen Seite um konkreten Handlungsbedarf, der dann doch wieder die Menschen als verantwortliche Akteure in den Vordergrund stellt.

Lilian Haberer: Das ist eine berechtigte Frage, die ebenfalls für das an der Universität Groningen von Ann-Sophie Lehmann mitinitiierte Projekt *JUST ART: Creating Common Grounds for Climate Justice Through Artistic Research* oder das von T. J. Demos an der Universität Santa Cruz gegründete Center for Creative Ecologies relevant sind.¹⁴ Denn ja, David, die von Dir beschriebene Problematik wird virulent, wenn man sie auf die jüngere Gegenwart und die Verursacher:innen sowie die jetzt schon in hohem Maße darunter leidenden Regionen und Gruppen ausrichtet. Wenn wir hingegen historische Beispiele, Objektgeschichten und Entwicklungen inkludieren, die Du, Kaja, genannt hast, und Multispecies-Akteur:innen mitdenken, dann eröffnen sich längerfristige Perspektiven, die beide Aspekte miteinander verbinden. Beeinflusst von Masanobu Fukuokas Veröffentlichung *The One-Straw Revolution* (1975) haben Bill Mollison und David Holmgren in den 1970ern den Terminus der Permakultur für eine nicht-invasive, lebenserhaltende Landwirtschaft entwickelt: eine Menschen und Ökosysteme einbeziehende Praxis des Teilens und der Teilhabe, ohne die Akteur:innen gegeneinander auszuspielen. Permakultur, auch in der Kunst, wie ihn die Leiterin der Temporary Gallery (Köln) Aneta Rostkowska verwendet, verändert den Blick und Umgang mit Techniken und Ethiken des langfristigen Mikro-Interagierens zwischen verschiedenen, auch nicht-menschlichen Akteur:innen.¹⁵

Maurice Saß: Ein so starkes Zusammendenken planetarer und menschlicher Geschichte rüttelt an Grundfesten unseres Faches, das sich ja durch die Annahme einer autonomen Geschichte der Kunst institutionalisieren konnte. In *The Uninhabitable Earth: Life After Warming* (2019) hat David Wallace-Wells dagegen versucht, den Klimawandel mithilfe von Zeitkonzepten zu erfassen, die er im Rückgriff auf Vorstellungen indigener Kulturen Australiens als Traumzeit oder Allzeit beschreibt. Was hältst Du, Miriam, von solchen Versuchen, aus einem linear chronologischen Geschichtsverständnis auszubrechen?

Miriam Szwast: Ich habe kürzlich von Timothy Morton *All Art is Ecological* (2021) gelesen und für mich mitgenommen, dass wir verlernen dürfen, alles ordnen und durchdringen zu wollen. Und Chronologien sind soziale Konstrukte, Ordnungssysteme, die Nähe und Ferne definieren. Im Museum Ludwig genieße ich die Freiheit, Dinge auch sinnlich oder experimentell erfahrbar zu machen und wie in der Ausstellung *Hier und jetzt. Und gestern und morgen* (2024) unser Tun im Museum mit der geologischen, tiefen Zeit in Verbindung zu bringen, zu beschreiben, dass das Museum seit seiner Eröffnung mit der eurasischen Platte um fast einen Meter über den Erdball geschoben wurde.¹⁶ Wir brauchen solche Ausbrüche aus dem Terminkalender-Denken, um in uns eine Grundlage für klimagerechteres Handeln zu legen.

IV. Einen Unterschied machen

Maurice Saß: Für einen tiefen Wandel, der die thematisierten Konfliktlinien aufhebt, wird es vermutlich kaum reichen, nur die eigenen Praktiken in Forschung und Lehre klimagerechter zu gestalten. Vielmehr braucht es ein erhöhtes Sendungsbewusstsein und eine aktivere Übernahme von Verantwortung. Vielleicht ist Kunstgeschichte nur klimagerecht, wenn es ihr gelingt, einen Unterschied zu machen. Zugespitzt gesagt: Wäre der Sache mehr gedient, wenn ich es schaffe, im hiesigen Rotary Club einen Milliardär davon zu überzeugen, klimagerechter zu leben und zu investieren, statt zwölf Aufsätze in internationalen *peer reviewed Journals* zum Thema Klimagerechtigkeit veröffentlicht zu haben?

Kaja Ninnis: Damit hängt für mich die Frage zusammen: Für wen machen wir denn klimagerechte Kunstgeschichte? Machen wir das für die kunsthistorische Community? Oder übernehmen wir damit auch Verantwortung außerhalb des Fachs? Ein erster Schritt könnte sein, das politische Sendungsbewusstsein jenseits interner Fachdiskurse stärker zu kultivieren.

Maurice Saß: Ein positives Beispiel dafür ist Eure Zinn-Ausstellung?

Kaja Ninnis: Zumindest war es unser Anspruch, den 42 an der Ausstellung beteiligten Studierenden neben Inhalten auch Erfahrung in der Vermittlung von Wissen mitzugeben. Wie schreibe ich zum Beispiel einen überzeugenden Ausstellungstext? Viele Studierende arbeiten ja später in vermittelnden Positionen, sei es im Ausstellungswesen, an der Uni oder im Journalismus. Die Fähigkeit, Wissenschaft an ein diverses Publikum zu vermitteln, ist, wie ich finde, eine ganz wichtige Voraussetzung für eine klimagerechte Kunstwissenschaft.

Maurice Saß: David, warum wäre es meiner Reputation im Fach nicht zuträglich, ein Buch für Jugendliche über Kunst und Ökologie zu schreiben? Oder, müsste es nicht eigentlich mehr Bücher wie Alexander Nemerovs *The Forest: A Fable of America in the 1830s* (2023) geben, eine für mich inspirierende Melange von Roman, wissenschaftlicher Aufarbeitung und philosophischem Essay, also ein Versuch, Standardkategorien kunstgeschichtlichen Schreibens über Bord zu werfen, um der Komplexität der Sache gerechter zu werden?

David Ganz: In diesem Fall hat es der Reputation sicher nicht geschadet, aber hier haben wir es zweifellos mit einem Autor zu tun, der über eine außergewöhnliche Gabe für experimentelles Schreiben verfügt. Sicher besteht im Hinblick auf die ökologischen Dimensionen von Kunst ein großer Bedarf an neuen Erzählungen, die den Blick für bislang unbeachtete Zusammenhänge öffnen. Das können auch noch so viele Aufsätze nicht leisten. Aber da wir hier über individuelle Verantwortung reden, sollten letztlich alle selbst entscheiden, wie es um die eigenen Stärken und zeitlichen Ressourcen bestellt ist. Ein Blog, Beiträge auf Social Media oder Aktivitäten an Schulen oder in der Erwachsenenbildung sind da aus meiner Sicht ähnlich wertvoll – und sollten schon im Studium mehr Raum einnehmen.

Miriam Szwest: Mit der Ausstellung *Grüne Moderne* haben wir am Museum Ludwig eine ressourcenschonend gestaltete Ausstellung realisiert, mit reduzierter Ausstellungsarchitektur, ohne Leihgaben, ohne Printmaterialien, mit veganen Häppchen zur Eröffnung. Sie wurde mit 100.000 Besucher:innen gut besucht.¹⁷ Aber bei manchen Personen waren doch die Widerstände groß. Wie aber nun Menschen nicht abschrecken, sondern für unbequeme Themen öffnen? Das ist für mich eine offene Frage und das Museum ein guter Ort für behutsame Konfrontation.

Lilian Haberer: Bei der *Grünen Moderne* war ja eine progressive, vieldiskutierte Überlegung, die Einsparungen durch Verzicht auf Leihgaben der Aktualisierung der Sammlung und der Vermittlung zugutekommen zu lassen. In der KHM Köln haben wir seit 2020 ein Stipendium für nachhaltige, klimagerechte Kunstprojekte (E.R.D.E.) in Gedenken an den im Hambacher Forst verunglückten Studenten Steffen Meyn initiiert. Entscheidend ist für mich Solidarität – solidarisch sein, nicht nur von Solidarität sprechen. Moshtari Hilal und Sinthujan Varatharajah untersuchen im Buch *Hierarchien der Solidarität* (2024), wie Aufmerksamkeit und Mobilisierung für Themen auch über Social-Media-Posts hinaus stattfinden können. Ins Fach hineinzuwirken, bleibt eine Möglichkeit – also ein Plädoyer für weitere Aufsätze. Zudem haben wir Verbindungen zu vielen kulturellen und sozial wirkenden Bildungsinstitutionen, die selbst Projekte anstoßen. Mit diesem Austausch können wir über das Fachpublikum hinaus eine größere Gruppe für klimagerechte Themen erreichen.

Maurice Saß: Die Verhaltensforscherin Kari Norgaard weist in *Living in Denial. Climate Change, Emotions, and Everyday Life* (2011) darauf hin, dass Menschen trotz einer überwältigenden Menge an wissenschaftlichen Daten etwa der Klimatologie tatsächlich weniger geneigt sind, Maßnahmen zu ergreifen. Stattdessen müssten sie auf einer emotionalen, psychologischen und spirituellen Ebene angesprochen werden.

Miriam Szwast: Meine Überzeugung ist, dass wir in der Kultur, mit den Museen, mit der Kunst eine Power besitzen, die wir noch gar nicht so richtig verstanden haben, nämlich jenseits der Politik zu wirken. Kultur ist einfach auf ganz vielfältige Weise verdammt attraktiv, weil sie uns zurückführt zu den Ursachen unseres Denkens, Handelns und Fühlens; diese zugleich hinterfragt und es uns ermöglicht, uns weiterzuentwickeln. Wir müssen die Attraktivität unserer Institutionen daher nutzen und weiter Impulse liefern, auch an Menschen, die aufgrund ihrer überdurchschnittlich hohen finanziellen Ressourcen in besonderer Weise zu mehr Klimagerechtigkeit beitragen können.

Hui Luan Tran: Das Stichwort Power aufgreifend: Kunsthistoriker:innen besitzen ja auch spezielle Kompetenzen, die für einen kulturellen Wandel eingesetzt werden können – zum Beispiel beim Umgang mit Bildern hochpolarisierender Klimaberichterstattung wie etwa bei Der letzten Generation. Trägt die Kunstgeschichte hier nicht eine Verantwortung, in diese Form der visuellen Kommunikation miteinzutreten?

Lilian Haberer: Die letzte Generation hat problematischerweise bekannte Kunstwerke zur Generierung von Aufmerksamkeit verwendet, weil sie keine andere Möglichkeit sah, als über den Aspekt der kulturellen Werte Dringlichkeit zu kommunizieren. Was dies bildpolitisch bedeutet, hat unter anderem Kerstin Schankweiler analysiert.¹⁸ Grundsätzlich ist die Kunstwissenschaft gut darin, Dringlichkeiten anhand von Bildpolitiken zu erkennen und zu vermitteln. Die Frage ist nur, wo und wann wir diese in anderen Feldern kommunizieren und für eine ökologisch-klimagerechte Politik einsetzen können? Meine Erfahrungen im kulturpolitischen und nachhaltigen Engagement – als es damals um den Erhalt der Kunsthalle in Köln ging – waren eher ernüchternd.

Maurice Saß: Vielleicht dann doch eher *grassroots*? Viel Potential böte da der Schulunterricht, für den sich in Deutschland die Kunstgeschichte über Jahrzehnte – abgesehen von hoch engagierten Einzelpersonen – kaum interessiert hat.¹⁹

Kaja Ninnis: Radikale Pädagogik zur Vermittlung ökokritischer Themen der Kunstwissenschaft ist aktuell hauptsächlich in Museen angesiedelt, kaum in der Schule.

Als Positivbeispiel fällt mir die Klasse Klima ein, ein autonomes Kollektiv aus Berlin, das sich explizit mit der Integration von Klimagerechtigkeitsthemen an Kunsthochschulen beschäftigt.²⁰ Unter anderem hat sich das Kollektiv die Frage gestellt, welche neuen Formate und alternative pädagogische *frameworks* es braucht, um Klimagerechtigkeit effektiv zu vermitteln. Ich denke, dass es in diesem Sinne in der Kunstwissenschaft noch viel Spielraum für mutige pädagogische Konzepte gibt.

V. Perspektiven öffnen

Maurice Saß: Zum Abschluss würden wir von Euch vieren gern hören, wie Ihr den spezifischen Beitrag beschreiben würdet, den Kunsthistoriker:innen zu einer klimagerechten Welt leisten können? Magst Du, Lilian, beginnen?

Lilian Haberer: Das mache ich gern. Aber vorher möchten wir auch von Euch ein Statement dazu hören.

Maurice Saß: Touché! – Also ich habe mich sehr angesprochen gefühlt von dem, was Du, Miriam, zu Anfang unseres Gesprächs gesagt hast, nämlich dass eigentlich alles nötige Wissen da ist, es aber bei der Umsetzung knirscht. Deswegen bewegt mich, wie ich Menschen zum Handeln motivieren kann. Ich würde eine postkritische Kunstgeschichte machen wollen, die auf dem aufbaut, was uns kritische Geisteswissenschaften der letzten 30, 40 Jahre gelehrt haben, um – ohne erhobenen Zeigefinger – Lust und Mut auf Veränderung zu machen. Und meine Hoffnung ist, dass Kunstwerke mit ihrer Multisensitivität, Komplexität, und Alterität Perspektiven auf eine alternative Zukunft eröffnen beziehungsweise – um im Bild zu bleiben – zum ›Träumen auf dem Boden der Tatsachen‹ anregen.

Hui Luan Tran: Ich möchte eine Kunstgeschichte betreiben, die Teilhabe ermöglicht. In den Räumen der Kunstgeschichte – sei es im Hörsaal, im Museum oder auf Konferenzen – bildet sich selten der Querschnitt der Gesellschaft ab. Ich will die Kunstgeschichte niemandem aufzwingen. Ich glaube nur, dass in der Art, wie das Fach in der Vergangenheit praktiziert wurde, sich viele Ausgrenzungsmechanismen gut eingespielt haben. Ich sehe in Zugängen und Fragen, die zum Beispiel das Kollaborative in der Kunstproduktion oder die Verflechtungen von Artefakten in ihren Zusammenhängen adressieren, nicht nur einen Mehrwert für einen Wandel im ökologischen Bewusstsein; ich glaube und erhoffe mir, dass diese Perspektiven eine größere Teilhabe ermöglichen.

Lilian Haberer: Danke Euch. Für mich ist beim Untersuchen historischer und gegenwärtiger Machtverhältnisse und Klima(un)gerechtigkeiten ein transversales (Félix Guattari, Edouard Glissant), also nicht-lineares Zeitverständnis weiterführend. Denn dies durchquert gängige Erklärungsmodelle und gibt so Stimmen und Perspektiven Raum, die wir möglicherweise in ökologischen Zusammenhängen so noch nicht im Blick hatten.²¹ Das heißt: andere Formen der Teilhabe von Akteur:innen und Thematiken entdecken; dazu diejenigen Möglichkeiten, die ich habe, nutzen, um mit Institutionen, Vermittler:innen, Akteur:innen als Multiplikator:innen in Kontakt zu kommen. Und hier ist dann Gayatri Chakravorty Spivaks Rede vom Verlernen von eingeübten Verfahren in der Wissensvermittlung so wichtig, um anders gemeinsam zu denken: um neue Fragen für alte Forschungs- und Wissensthemen zu eröffnen und uns so auch anders miteinander zu verbinden.²²

Miriam Szwast: Also ich würde das als Kunsthistorikerin in einem Museum natürlich über das Format des Ausstellens von Kunst beantworten. Welche Ressourcen nehmen wir dafür in Anspruch? Welche Themen setzen wir? Und wie vermitteln

wir sie? Damit – und mit guten Kooperationen – können wir einen Beitrag zu mehr Klimagerechtigkeit leisten.

Kaja Ninnis: Auf die Frage, wie Geisteswissenschaftler:innen einen positiven Beitrag zur Klimakrise leisten können, meinte Tim Ingold, um ökologische Dringlichkeit zu vermitteln, müssten wir sehr gut in unserem Handwerk werden – im Schreiben, Lehren und Kuratieren.²³ Daher sehe ich in der engagierten Wissensvermittlung einen entscheidenden Beitrag zur Entwicklung einer klimagerechteren Haltung auf möglichst breiter gesellschaftlicher Ebene.

David Ganz: Ich würde den Beitrag vor allem darin sehen, zu einem Bewusstseinswandel beizutragen; zu zeigen, wie stark Kunst in Umweltbeziehungen eingebettet ist; und hiermit Aha-Erlebnisse zu erzeugen. In unserer herkömmlichen Vorstellung von Kunst ist diese eher abgetrennt von der Umwelt. Und ich denke auch, dass es darum geht, Neugier zu wecken. In der Forschung geht es ja um neue Erkenntnisse. Und wir wissen noch nicht, wie eine klimagerechte Kunstgeschichte aussehen kann, aber können zeigen, dass es da noch sehr viel Erkenntnispotenzial gibt.

Maurice Saß: Vielen Dank Euch viere für diesen klangvollen Schlussakkord unseres Gesprächs, das ein paar Verknüpfungen, aber auch Lockerungsansätze in einer komplexen Gemengelage aufgezeigt hat ...

Hui Luan Tran: ... und hoffentlich nicht nur zu einer träumerischen Perspektive zur Klimagerechtigkeit beiträgt. Vielleicht werden ja einige Anstöße, die wir in dem Gespräch lostreten konnten, in den kommenden Debattenbeiträgen weitergespielt.

Anmerkungen

1 Vgl. <https://www.bakonline.org/>; <https://casco.art/>; <https://www.adkdw.org/de/>, Zugriff am 15.09.25.

2 Deutscher Museumsbund (Hg.): Leitfaden Klimaschutz im Museum, Berlin 2023, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009001>.

3 *Francis Alys. Kids Take Over*, Ausst. Köln, Museum Ludwig, 12.04.–03.08.2025.

4 Vgl. <https://www.nachhaltigkeitsbuero.huberlin.de/de/studium-oecologicum>, Zugriff am 15.09.25.

5 Vgl. <https://www.dfg.de/de/grundlagen-themen/entwicklungen-im-wissenschaftssystem/nachhaltigkeit-im-forschungsprozess>, Zugriff am 15.09.25.

6 Vgl. <https://sour-grass.com/>, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html, Zugriff am 15.09.25.

7 Arne Naess: The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary, in: *Inquiry* 16, 1973, S. 95–100.

8 Thijs Weststeijn: *De toekomst van het verleden*. Erfgoed en klimaat, Amsterdam 2023.

9 Deutscher Museumsbund (Hg.): *Nachhaltiges Sammeln*. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut, Berlin/Leipzig 2011, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2011/01/2011-leitfaden-nachhaltiges-sammeln.pdf>, Zugriff am 15.09.25; siehe auch Nina

Schallenberg: *Unendliches Wachstum? Gedanken zum musealen Sammeln und Entsammeln angesichts der ökologischen Krise*, in: Viola Vahrson/Lars Breuer (Hg.): *Halbwertszeit*. Zum Umgang mit abgelaufenen Sammlungen, Berlin 2024, S. 53–62.

10 Suely Rolnik: *Archive Mania/Archivmanie*, Ostfildern 2011, S. 19–35.

11 *ZINN. Von der Mine ins Museum*, Ausst. Hamburg, Museum für Kunst & Gewerbe, 14.02.–10.08.25.

12 Thom van Dooren/Eben Kirksey/Ursula Münster: *Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness*, in: *Environmental Humanities* 8, 2016, Nr. 1, S. 1–23.

13 Marcia Bjørnerud: *Wrinkled Time. The Persistence of Past Worlds on Earth*, in: *Emergence Magazine*, Oktober 2024, <https://emergencemagazine.org/essay/wrinkled-time/>, Zugriff am 15.09.25.

14 Vgl. <https://creativeecologies.ucsc.edu/>, Zugriff am 15.09.25.

15 Bill Mollison/David Holmgren: *Permaculture One*, Tyalgum 1978; Kris Dittel/Aneta Rostkowska (Hg.): *Unruly Kinships*, Köln 2025.

16 *HIER UND JETZT im Museum Ludwig. Und gestern und morgen*, Ausst. Köln, Museum Ludwig, 09.03.–13.10.2024.

17 *Grüne Moderne. Die neue Sicht auf Pflanzen*, Ausst. Köln, Museum Ludwig, 17.09.2022–22.01.2023.

18 Kerstin Schankweiler: Die letzte Generation im Museum, in: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 37, 2024, Nr. 3, S. 324–334.

19 Zu den ersten Arbeitsgruppen des Ulmer Vereins gehörte so schon die «AG Kunstwissenschaft und Schule», die sich nach einer von Irene Below geleiteten Vorstellung im Rahmen des Alternativprogramms des Kongresses des Deutschen Verbands für Kunstgeschichte 1972 in Konstanz gründete; vgl. Die Redaktion: Bielefeld. AG «Kunstwissenschaft und Schule» im Ulmer Verein, in: *kritische berichte* 1, 1973, Nr. 1, S. 18–20, <https://doi.org/10.11588/kb.1973.1.94465>.

20 Vgl. <https://klasseklima.org/info>, Zugriff am 15.09.25.

21 Félix Guattari: *Les trois écologies*, Paris 1989; Edouard Glissant: *Poétique de la relation*, Paris 1990.

22 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York 2010.

23 Die Arbeitsgruppe Art | Material | Ecology wird seit 2023 von Kaja Ninnis und Ursula Ströbele an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig organisiert und widmet sich Materialströmen und Ökologien in den Künsten. Die zitierte Aussage entstand während eines Gesprächs mit Tim Ingold am 19. Juni 2023. Vgl. <https://www.hbk-bs.de/hochschule/mitarbeiterinnen/dr-ursula-stroebele/arbeitskreis-art/>, Zugriff am 15.09.25.