

Ans Wabl

Kunst und Wald

Mensch und Wald

In unserer hochtechnisierten Industriegesellschaft ist man versucht, anzunehmen, dass die folgenschwere Beeinträchtigung des Waldes durch menschliche Eingriffe ein ganz und gar zeitgenössisches Problem darstellt. Die Vorstellung, dass im vorindustriellen Zeitalter der Wald ein unberührtes, undurchdringbares, ehrfurchtgebietendes Ganzes gewesen sei, in welchem die Gesetze der Natur herrschten, stellt sich jedoch als romantisierte Vision heraus. In der Jungsteinzeit, als Menschen sesshaft wurden und Viehzucht betrieben, wurde der Wald als Weidegebiet genutzt. Im ausgehenden Mittelalter war der Wald bereits vielfältigen Einflüssen des Menschen unterworfen. Die Nutzung der Ressource Holz im Bauwesen, die Bewirtschaftung des Waldes für den Ackerbau oder die politischen Ansprüche auf das Waldterritorium sollen einen Eindruck von Vielfalt vermitteln. Der Wald als Landschaftsform, welche durch Siedlungsstrukturen maßgeblich verändert wurde, führte bereits im späten 14. Jahrhundert zu Übernutzung, was Aufforstungsmaßnahmen notwendig machte. Bauern, Geistliche, Fürsten, Jäger, Baumeister, Kartografen, Maler und einige mehr – die Liste derer, die im Alltag mit dem Wald zu tun hatten, ließe sich weiterführen – prägten als Angehörige verschiedener Gesellschaftsschichten den Wald und übten somit maßgeblich Einfluss auf dessen Erscheinungsbild aus.¹

Um 1700 war das österreichische Salzkammergut in Zusammenhang mit der Salz- und Kohlegewinnung fast zur Gänze kahlgeschlagen. In Bergbaugebieten in Deutschland war es um den Wald nicht besser bestellt. In England verschlang der Ausbau von Handels- und Kriegsflotten neben dem Bergbau Unmengen an Holz. Frankreichs Sonnenkönig Ludwig XIV sah sich genötigt, auf die eskalierende

1 Hanna Domandl führt zum Thema Rodungswerk des Hochmittelalters, als die altbesiedelten, für den Ackerbau günstigen Böden zur Ernährung der anwachsenden Bevölkerung nicht mehr ausreichten und man auf die bewaldeten Hänge des Nordens und Ostens Österreichs hinaufstieg, ins Treffen, dass die politische Leistung der Fürstenhäuser gleichwertig sei mit der Leistung der Bauern. In diesem Zeitraum sollte das Bild unserer ländlichen Kulturlandschaft geprägt werden, das dann bis ins 20. Jahrhundert weitgehend erhalten blieb. Mit Hinweis auf das Vollbringen einer kulturellen Großtat, an der fast alle Schichten der Bevölkerung sich beteiligten, wird Ernst Klebel zitiert: „Eine harte, fast heroische Lebensauffassung klingt aus dieser Geschichte der Siedlung“, in: Hanna Domandl, Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938, Wien 1992, S. 72.

Problematik des Kahlschlags mit einem Erlass zu reagieren, was zu einer Forstreform führte.²

Zum Begriff Nachhaltigkeit: Auf den Spuren von Hans Carl von Carlowitz

In der Zeit, da Holz und dessen Knappheit die Köpfe der Obrigkeit durchgehend beschäftigte, arbeitete im Städtchen Freiberg bei Dresden der Berghauptmann Hans Carl von Carlowitz, Sohn des dortigen Oberforstmeisters. Er war ein Mann der Praxis, und basierend auf Beobachtungen in seinem Zuständigkeitsbereich veröffentlichte er 1713 ein 450 Seiten umfassendes Werk. In „*Waldwirtschaft*“ (original: „*Sylvicultura oeconomica*“) forderte er, dass es in der Forstwirtschaft eine „*continuirliche beständige und nachhaltende Nutzung gebe*“. In seinem Buch kommt „*nachhaltend*“ ein einziges Mal vor, doch das Wort eroberte die Welt und heute, mehr als 300 Jahre später, sind wir Menschen von der Bedeutung durchdrungen.³

Vom heiligen Baum

Direkt am Eck des Palais Equitable im ersten Bezirk Wiens fand auf einem Sockel aus böhmischem Hornblende-Granit, von einer Plexiglasglocke geschützt, der „*Stock-im-Eisen*“ eine prominente Aufstellung. Bei einem der ältesten Wiener Wahrzeichen handelt es sich um den Mittelteil einer zweiwipfeligen Fichte, die etwa um 1400 zu wachsen begann und, wie wissenschaftliche Untersuchungen ergaben, um 1440 gefällt wurde. Die Verjüngung in der Mitte des Stammes, abgestützt durch fünf Eisenbänder, rührt von Axthieben her. Der Stamm ist 2,19 m hoch und wurde vorderseitig über und über mit Nägeln – mehrheitlich solchen mit breiten Köpfen – beschlagen.⁴

Der Eindruck, der tote Baum sei gänzlich mit Metall bedeckt, wird durch eine abgerundete Basis, bestehend aus schmiedeeisernen, nach oben hin zulaufenden spitzen Formen, die sich als Grashalme identifizieren lassen, geweckt. Vereinzelt tauchen Gänseblümchen auf und bilden mit den Gräsern einen Kranz. Hinaufrankende, ebenso geschmiedete Stängel mit Blättern scheinen den Eindruck vom Werkstoff Eisen eher nicht zu verstärken, sondern vielmehr von Materialität abzulenken. Die weitgehend naturalistische Ausführung der Kletterpflanze, die Blattform, das Heften am Stamm, eine Reihe von Assoziationen könnte folgen, aber um die Klammer aufzulösen, braucht es nur eine: die Entdeckung von Efeu.

2 Hermine Hackl, Von der Kunst, Bäume zu pflanzen, Innsbruck 2014, S. 55.

3 Ans Wabl, Die Verschränkung von Kunst und Nachhaltigkeit, Graz 2015, S. 23.

4 Paul Harrer, Wien, seine Häuser, Menschen und Kultur, Bd. I, Wien 1951, S. 17.

Hiermit sei eine entscheidende Ressource der Imagination in der Kunst angesprochen.

Kontrastierend zu jeglicher Art optischer Täuschung erfüllt das breite Eisenband, das anfangs zur Namensgebung führte, in mittlerer Höhe des Stammes mit der Attrappe eines Vorhängeschlosses eine Funktion: Die urkundliche Erwähnung von 1533 bezeichnet den Stamm nüchtern als „*Stock, der im Eisen liegt*“.

Was die Nagelbekleidung auf den ersten Blick nicht freigibt, ist die Tatsache, dass der Baum auf dem Kopf steht. Die Verzweigung nach oben zeigt keine Äste, sondern Wurzeln. Die sonderbare Stellung lässt vermuten, es könne sich um einen heiligen Grenzbaum eines Gotteshaines handeln, was eine von vielen Sagen, die seit dem 17. Jahrhundert im Umlauf sind, überliefern will. Laut einem Mythos wäre im „*Stock-im-Eisen*“ der Mittelpunkt der Welt zu sehen. Der Rest eines Urwaldes, der sich in römischer Zeit an dieser Stelle befunden hätte (der Baum stand ursprünglich außerhalb der Stadtmauer), ist ebenso Bestandteil von Überlieferungen. Die wahrscheinlichste Theorie für die mittelalterliche Benägung lässt sich hingegen mit der Bedeutung eines uralten Ritus, in Kreuze, Bäume oder sogar Felsen Nägel zum Schutz oder Dank für Heilung von Krankheiten zu schlagen, in Verbindung bringen. Im Glauben an die geistige Kraft suchten Menschen in früher Zeit sowohl Brunnen als auch besondere Bäume auf, um ihre Votivgaben darzubringen.⁵

Ab dem 18. Jahrhundert schlugen wandernde Zimmerleute, vor allem aber Schlossergesellen, dem Brauchtum folgend, Nägel in den Stamm.⁶

Wald als Ressource der Imagination

Der Neidhart-Festsaal im Haus Tuchlauben 19 ist ein besonderer Ort in Wien. Die profanen Wandmalereien vom Beginn des 15. Jahrhunderts⁷, die im Jahr 1979 bei Renovierungsarbeiten per Glücksfall entdeckt wurden, sind ein kunsthistorischer Schatz von spektakulärem Wert⁸. Im Mittelalter schmückte die älteste in Wien bekannte, zusammenhängende, in Seccotechnik hergestellte Dekoration den gesamten Raum. Restaurierungsarbeiten legten rund 15 Meter des Wandmalereizyklus aus

5 „Westafrikanische Fetische sind ebenfalls oft mit Nägeln vollgehämmert, und jeder Nagel stellt ein Bittgebet dar,“ in: Nigel Pennick, *Die alte Wissenschaft der Geomantie. Der Mensch im Einklang mit der Erde*, München 1982, S. 25.

6 Felix Czeike, *Wien. Kunst, Kultur und Geschichte der Donaumetropole*, Ostfildern 2011, S. 99.

7 „The decoration of the room is typical of the late Middle Ages as found in examples of secular wall paintings in Italy and France but can also be seen in sacred works.“ Eva-Maria Höhle, *The Banquet Hall and its Medieval Mural Paintings*, in: *The Neidhart Frescoes ca. 1400. The Oldest Secular Mural Paintings in Vienna*, Wien, S. 18. Im Folgenden zitiert als: *The Neidhart Frescoes*.

8 „From the viewpoint of German philology, the Vienna frescoes can be regarded as a one-in-a-century discovery.“ Oskar Pausch, *The Frescoes in the Framework of the Neidhart Tradition*, in: *The Neidhart Frescoes*, S. 31.

dem repräsentativen⁹ Wohnbereich des Auftraggebers frei. Da die Bürger bemüht waren, es dem Adel gleichzutun, waren die Häuser im Mittelalter durchwegs bemalt. In der „*Schedelschen Weltchronik*“ (im Jahr 1493 wurde in Wien erstmals gedruckt) wird von Wiener Bürgerhäusern berichtet: „*So sind die hewßer gemalet, also das sie innen und außen scheinen. Wo du in eines yeden hawß eingeest so mainest du seyest in eines fürsten wohnung komen.*“¹⁰ Zweifelsohne erforderte es seine einflussreiche Stellung, dass der wohlhabende Tuchhändler Michel Menschein¹¹ dem Maler¹² den Auftrag erteilte, seine Gestaltung in der Tradition des berühmten Hofsängers Neidhart von Reuenthal (ca. 1180 bis 1240) auszuführen, damit sich Gäste an Bildern, die Geschichten von Liebe, Tanz, Musik, Festkultur und vom spannungsreichen Verhältnis zwischen den verschiedenen sozialen Schichten erzählen, delectieren konnten.

Die Besonderheit der Lieder Neidharts, die über Jahrhunderte mündlich überliefert wurden, liegt darin, dass sie vor höfischem Publikum aufgeführt wurden, während die Szenen in einem bäuerlichen Milieu spielten. Die Vermengung von höfischem Ambiente und dörflicher Szenerie (die „Dörper“ wurden wegen ihrer Grobheit und Bodenständigkeit verspottet) war in Zeiten des Umbruchs eine neue Liedform, die sich großer Beliebtheit erfreute. So entwickelten sich die „*Neidhartspiele*“ als weltliches Pendant zu den geistlichen Spielen des Mittelalters (Weihnachts- und Osterspiele). Die Wurzeln der weltlichen Spiele lassen sich in heidnisch-kultischen Ritualen, in Frühjahrs- und Fruchtbarkeitsriten aufspüren, wo ebenso derbe Gelüste¹³ in Spiel und Gesang zum Ausdruck gebracht wurden.

Entsprechend der jahreszeitlichen Gliederung der Neidhart-Lieder wurden auch im Bilderzyklus die einzelnen Motive jahreszeitlich angeordnet. In großer Direkt-

9 Vgl. die Beschreibung Wiens von Enea Silvio Piccolomini (Papst Pius II.), „*Historia Austriacis*“ (1454–1458): „Die Häuser der Bürger sind geräumig und reich ausgeschmückt, dabei in ihrer Anlage solide und fest. Überall findet man gewölbte Torgänge und breite Höfe. An Stelle der Halle hat man hier heizbare Zimmer, welche Stuben genannt werden. Glasfenster lassen von allen Seiten das Licht einströmen, die Tore sind meist von Eisen ... Tritt man in ein beliebiges Haus, glaubt man in den Palast eines Fürsten gekommen zu sein. Die Weinkeller sind so tief und ausgedehnt, dass man sagen könnte, es gäbe unter der Erde ein zweites Wien“, in: Czeike 2011, S. 14.

10 Domandl 1992, S. 184.

11 Im Jahr 1367 ist Menschein erstmals in Wien nachweisbar, wo er wirtschaftlich Fuß fassen konnte. Sogenannte Laubenherren waren sehr angesehene Bürger Wiens.

12 „The artist who was commissioned in 1398/99 by Michel Menschein to create this cycle is not known by name. We can, however, assume that he was a local Viennese artist. The donor, as member of the Vienna Council and the Committee of the Viennese ‚Laubenherren‘ (fabric merchants), probably would not call in a foreign or a travelling artist and ignore the local painters ...“. Richard Perger, *The history of the House, Wien I, Tuchlauben 19*, in: *The Neidhart Frescoes*, S. 12.

13 Noch am Beginn des 16. Jahrhunderts beschrieb Paracelsus den Bauern, obwohl er ihm als Arzt Hilfe leistete, als viehisch, in: Domandl 1992, S. 100.

heit werden erotische Szenen in den Vordergrund gerückt, Raufereien unter Bauern („Dörperkämpfe“) thematisiert und auch der berühmte „*Veilchenschwank*“ ist in der Bildabfolge enthalten, von dessen Popularität eine frühere Überlieferung¹⁴ von Neidhart-Spielen, die in St. Paul in Kärnten Aufführung fanden, bezeugen soll.

In der Szene „*Ballspiel*“ bilden in einer Waldlandschaft zwei junge Damen, die (teils frivol) ihre Hände ausstrecken, mit einem ritterlich aussehenden Herrn eine bewegte Gruppe. Ihnen gegenüber steht eine Dame, die einen in ihrer Hand liegenden grünen Ball hochhält. Die Dynamik der Gruppe erzeugt Spannung. Jeden Moment könnte der Wurf erfolgen. Einzelne Bäume tragen üppiges, grünes Laub. Der Waldesrand grenzt den Bildraum nach hinten ab, findet kompositorischen Einsatz, rhythmisiert die Szene und fungiert als blicklenkendes Phänomen.

Bei näherer Betrachtung scheint der Ball auch eine eher vegetative Substanz aufzuweisen, woraus sich folgern lässt, dass diese Szene ein Symbol für den Sommer darstellen könnte, welches bereits im Werk von Walther von der Vogelweide sporadisch vorkam.¹⁵

Das an einer Wand zwischen zwei Fenstern platzierte „*Blatt Motiv*“ kann sich als solitäre nicht-figurative Darstellung, wenn auch nur fragmentarisch vorhanden, wirkungsvoll in Szene setzen. Die palmenartigen, grünen Blätter lassen sich mit solchen aus bekannten illuminierten Handschriften in Verbindung bringen, speziell mit jenen aus dem Umfeld der böhmischen „*Wenzel-Werkstatt*“¹⁶.

In der Szene „*Herbstlandschaft*“, rechts von einem freigelegten Zugang in den Festsaal, ist eine hügelige Landschaft mit kahlen Bäumen zu sehen. Auf braunem Untergrund lassen sich ein paar vereinzelte, rote Blumen ausfindig machen. Diese Szene korrespondiert exakt mit Neidharts Winterlied 28 I¹⁷:

*Die Blumen, einst so rot,
seh' ich am Waldesrande traurig steh'n.
Sie hatten solchen hellen Glanz;
nun sind sie gänzlich welk.*

Die Fortführung dieser Bildabfolge ist aufgrund von früheren, in der Barockzeit vorgenommenen Renovierungsarbeiten verloren gegangen. Annehmbar wäre die Darstellung von einer Jagdszenerie mit Hirsch und Wildschwein, welche eigentlich dem

14 Domandl 1992, S. 101.

15 Eva-Maria Höhle und Oskar Pausch, Catalogue of the Individual Representations, in: The Neidhart Frescoes, S. 23.

16 Eva-Maria Höhle und Oskar Pausch, Catalogue of the Individual Representations, in: The Neidhart Frescoes, S. 27.

17 Eva-Maria Höhle und Oskar Pausch, Catalogue of the Individual Representations, in: The Neidhart Frescoes, S. 30.

Adel vorbehalten gewesen wäre. Das vom machtvollen Topos Wald symbolisch dargestellte Selbstbewusstsein eines erfolgreichen Geschäftsmannes ließe den Rückschluss zu.

Exkurs:

Von der Allegorie des guten und schlechten Regiments

Südlich der Alpen schuf Ambrosio Lorenzetti im Auftrag der neun regierenden Beamten der Republik Siena von 1338 bis 1339 eines der Meisterwerke profaner Wandmalerei der Frührenaissance in Freskotechnik. An den Wänden des Sala die Nove oder des Sala della Pace im Palazzo Pubblico malte der Künstler „*Die Allegorie des guten und schlechten Regiments*“. Dieser Freskenzyklus gilt als Schlüsselwerk der europäischen Malerei, nicht nur wegen der formalräumlichen Darstellung von Figuren und Landschaft, sondern auch, weil sich darin auf zivile Inhalte bezogene Bildungsstandards der frühhumanistischen Zeit widerspiegeln. Für das harmonische Zusammenwirken der vier bürgerlichen Tugenden – Weisheit, Mut, Gerechtigkeit, Besonnenheit – steht symbolisch die Stadt Siena. In farbenprächtiger Ausführung führt Lorenzetti dem Betrachter Effekte des „*Guten Regiments*“ vor Augen, wie das Erblühen von Handel und Wirtschaft. Innerhalb der Stadtmauer sind mehrstöckige Gebäude mit Arkaden zu sehen, die den Blick in Räume ermöglichen, wo Handwerker ihrer Tätigkeit nachgehen. Figurengruppen, höfische Damen beim Kreistanzen, eine bekrönte Reiterin zu Pferd mit Begleitung, werden im Vordergrund auf gleicher Ebene mit einem schafatreibenden Hirten, einer Frau, die am Kopf einen Korb trägt, und einer Frau, die in den Armen ein Kind hält, dargestellt. Aus der Stadt führt ein Weg in die ländliche Umgebung. Der Eindruck von Wirtschaftlichkeit wird vom Künstler weiter imaginiert. Außerhalb der Stadtmauer bilden im Vordergrund Bauern bei der Landarbeit, gekonnt mit ihren Werkzeugen hantierend, eine dynamische Gruppe. Reger Austausch findet auf einer Route statt, die durch hügeliges Gelände führt. Es werden Pferde beritten, gepackte Maulesel getrieben, ein Schwein gehütet, ein Feld gepflügt. Auf und ab geht es, aber wenn das „*Gute Regiment*“ die Möglichkeit bietet, kann der Handel zwischen Stadt und Land florieren.

Vom Dichter Francesco Petrarca, der als Mitbegründer des Renaissance-Humanismus gilt, existiert ein literarisches Zeugnis, das fast zur gleichen Zeit entstanden ist. Im Jahr 1336 fand „*Die Besteigung des Mont Ventoux*“ statt. Ursprünglich aus reiner Neugierde unternommen, entwickelt sich die Bergtour für Petrarca zum Erweckungserlebnis. Im berühmt gewordenen Brief an einen Freund wird geschildert, wie er oben angekommen den Ausblick über die Landschaft erlebt. In diesem Schreiben bringt der Dichter eine neuartige Naturerfahrung zum Ausdruck mit

Anklängen, die – an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit – den Kern des Humanismus erahnen lassen:

Der Mensch mit seinen Fähigkeiten steht im Fokus, nicht der Wille Gottes.

Von 7000 Eichen

Seinen erweiterten Kunstbegriff entwickelte Joseph Beuys aus einem umfassenden persönlichen Krisenbewusstsein heraus. Beuys, der Funker im Stuka-Flugzeug, der einen Absturz über der Krim im Krieg verletzt und traumatisiert überlebt hat, war sich früh bewusst, dass sich die Menschheit in eine existentielle „Totalkrise“ hineinmanövriert hatte. Keines der Probleme, die seit den 1960er-Jahren von allen Zweigen der Wissenschaft und bald von allen Seiten der Gesellschaft diskutiert wurden, fehlte im Beuys'schen Diskurs.¹⁸ In seinem umfangreichen Werk setzt sich der Künstler eingehend mit den Themen Humanismus, Sozialphilosophie und Anthroposophie auseinander. Im künstlerisch-politischen Programm werden mit einer Reihe von Punkten die Krisenphänomene und die daraus abgeleiteten Forderungen – anschaulich gemacht in Beuys' Projekten, Organisationen, Appellen, Performances und Kunstwerken – formuliert:

„(...) soziale Ungerechtigkeit im Bildungswesen, Wirtschaftsliberalismus mit Wachstumszwang und Überproduktion, Welthunger, Konsumgesellschaft, ökologische Krise als Folge von einem gestörten Verhältnis zur Natur und als Ausbeutung und Umweltverschmutzung und nicht zuletzt Krise der Kunst und des Begriffes, den man davon hatte.“¹⁹

Lange bevor sich Beuys anlässlich seiner letzten dokumenta-Teilnahme 1982 dafür entschied, im Stadtraum von Kassel Bäume zu pflanzen, statt im Museumsgebäude Fridericianum Kunstwerke im herkömmlichen Sinn zu präsentieren, interessierte sich der Künstler für den Gesamtzusammenhang aller Lebensformen. So fand er Inspiration bei Naturreligionen oder im Tierreich, wofür beispielhaft Hasen, „*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*“ (1965), oder Hirsche in frühen Zeichnungen und auch performative Handlungen mit Ritualcharakter stehen. Die Performance-ästhetik, die Beuys' „Tierethik“ in weiterer Folge hervorbringt, macht auf die Interaktionen zwischen Menschen und Tieren als eine Form von nonverbaler Kommunikation aufmerksam: eine körperlich-sinnliche Sprache.²⁰

18 Marion Diwo, Gesellschaftskritische Aspekte bei Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther, phil. Diss., Bonn 1993, S. 14. Im Folgenden zitiert als: Diwo 1993.

19 Diwo 1993, S. 14.

20 Lisa Moravec, Joseph Beuys' radikale Tierperformances, in: Joseph Beuys. Denken. Handeln. Vermitteln. Ausstellung Wien 2021, Wien 2021, Katalog Belvedere Wien 2021, S. 152.

Die Aktion „7000 Eichen“ symbolisiert Beuys' Ideen eines erweiterten Kunstbegriffs umfassend und gilt als konsequenteste Verwirklichung derselben.²¹ Anlässlich der „dokumenta 7“ 1982 in Kassel konzipiert Beuys eine partizipative Arbeit für den öffentlichen Raum und setzt für die Umsetzung auf Spenden und Mitarbeit breiter Bevölkerungsschichten. Sein Fokus liegt dabei zur Gänze auf dem Thema Ökologie: Ein auf Anweisung von Beuys aufgeschütteter Berg von Basaltblöcken soll durch die Pflanzung von 7000 Eichen am Ende zur Gänze verschwinden, indem Stück für Stück je ein Block neben jedes Bäumchen in die Erde vergraben würde. Die Eiche, in ihrer ikonografischen Bedeutung als Sinnbild für Stärke²², steht für das Leben, die Basaltblöcke für das Absterben. Erst auf der „dokumenta 8“ 1987 wurde die Baumpflanzaktion (das erste Kunstwerk, das sich ohne den Künstler vollendete) finalisiert und zählt als Ikone der „Sozialen Plastik“ zu den erfolgreichsten Langzeitkunstprojekten überhaupt. Laut Beuys war das Projekt „7000 Eichen“ nicht nur als eine „Tat der Biosphärennotwendigkeit“ gedacht, sondern es sollte damit „auf die Umgestaltung des gesamten Lebens, der gesamten Gesellschaft, des gesamten ökologischen Raumes hingewiesen werden.“²³

Beuys' erste Baumpflanzungen in Wien 1983 mit Theo Altenberg vor der Hochschule für angewandte Kunst werden zwar nicht dem Projekt „7000 Eichen“ zugeordnet, stehen aber in direktem Zusammenhang mit der anfänglich schleppend anlaufenden Aktion in Kassel. In diesen Kontext fällt auch die für Wien konzipierte Idee zum Projekt „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ hinein, die im Rahmen von zur selben Zeit stattfindenden Diskussionen über das zukünftige Museums-Quartier, den ehemaligen Messepalast, entstand: ein Schatten spendender „Wald“ für die kompletten Freiflächen.²⁴

Von einer Baumpflanzung im Zeichen des „Dritten Paradieses“

Was im 20. Jahrhundert noch eine sorgenvolle Fragestellung war – bewusstseinsverändernde künstlerische Aktivitäten –, fordert das 21. Jahrhundert von der Gegenwartskunst vehement ein. Immer lauter werden die Stimmen von resilienten KünstlerInnen, NachhaltigkeitsexpertInnen, AktivistInnen, GründerInnen sozialer Start-ups und WirtschaftswissenschaftlerInnen (Jeremy Rifkin: „Die Dritte Industrielle

21 Diwo 1993, S. 115.

22 Vgl. Wald in der Kunst, in: Land schafft Kunst, Broschüre mit DVD, Hrsg. v. Bundesministerium Nachhaltigkeit und Tourismus, Wien 2019, S. 16.

23 Diwo 1993, S. 116.

24 Harald Krejci, Einige Anmerkungen zu Joseph Beuys sowie zur künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Werk in Wien, in: Joseph Beuys. Denken. Handeln. Vermitteln. Ausstellung Wien 2021, Wien 2021, Katalog Belvedere Wien 2021, S. 125.

Revolution“), die derzeit vorherrschenden Krisenherde im positiven Sinne als Chance für ein nachhaltig kulturell geschaffenes Weltmodell zu erachten.

In der Überzeugung, dass die Kunst die empfindlichste und vollständigste Ausdrucksform des Denkens ist, sieht sich Michelangelo Pistoletto, wissend, dass die Erde nichts vergisst, in einer großen gesellschaftlichen Verantwortung.

Beim Festakt der Verleihung zum Ehrendoktor an der Universität Turin 2004 bringt Pistoletto die Initiative „*Das Dritte Paradies*“²⁵ auf den Weg. In seiner künstlerischen Tätigkeit reagiert er damit auf die drängenden politischen Ereignisse, die sich vor dem Hintergrund der großen, alle Bereiche des sozialen Lebens berührenden Probleme vollziehen. Auf die symbolische Funktion der Kunst zurückgreifend, entwickelte der Künstler „*Das Neue Unendlichkeitszeichen*“²⁶ als Kompass für die richtige Richtung in ein neues Stadium der Zivilisation.

Auf Anregung von ao. Univ.-Prof. Margit Stadlober setzt die Autorin – Mitarbeiterin der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz und von Pistoletto ernannte Botschafterin des „*Dritten Paradieses*“ – aufbauend auf ihre Publikation „*Die Verschränkung von Kunst und Nachhaltigkeit*“, 2015, ihr neues Konzept für die Zusammenarbeit von Kunst und Kunstwissenschaft um:

Stadium I

Am 10. Oktober 2016 besucht der weltberühmte Künstler und Kunsttheoretiker Michelangelo Pistoletto im Zuge der Kunst- und Nachhaltigkeitstage die Universität Graz, hält im voll besetzten Hörsaal einen multimedialen Vortrag über die Verbindung von Kunst und Nachhaltigkeit und pflanzt tags darauf im Botanischen Garten im Rahmen der Performance „*Paradise pAct*“ mit der Künstlerin Nora Ruzsics einen Quittenapfelbaum. Wenige Monate später wird dem Baum eine offizielle Hinweistafel (Abb. 1) zugestellt.

In ihrer Funktion als Leiterin der Forschungsstelle setzt sich ao. Univ.-Prof. Margit Stadlober weitestgehend für Möglichkeiten der Veröffentlichung von Forschungsergebnissen ein, sich mit Herz und Seele um die Homepage und deren Aktualisierung kümmernd. Gestärkt durch ihre Unterstützungsangebote und durch

25 Das Zeichen, das Pistoletto vorschwebte, war ein triadisches Verhältnis: Es sollte gleichzeitig Bezug auf die Vergangenheit, Wahrnehmung der Gegenwart und Blick in die Zukunft sein. Eine geeignete Synthese fand Pistoletto im mathematischen Unendlichkeitszeichen – der liegenden Acht –, dem er eine Neugestaltung zukommen ließ, in: Wabl 2015, S. 34.

26 Der Begriff „*Paradies*“ verweist nicht auf eine religiöse Auffassung der Transzendenz, sondern auf ein Ideal vom Leben auf dieser Erde. Im Altpersischen bedeutete das Wort „*Pairidaeza*“ so viel wie „beschützter Garten“, Ort des glückseligen Lebens. In der heutigen Zeit verweist der Begriff auch auf das Biosphärenbewusstsein, welches die Notwendigkeit impliziert, sich als Gärtner um die Erde zu kümmern, in: Michelangelo Pistoletto, *Das Dritte Paradies*, Wien 2012, S. 13.



Abb. 1: Hinweistafel vor dem englischen Quittenapfelbaum im Botanischen Garten Graz (Foto: Ans Wabl)

weitere Äußerungen ihrer nimmer müde werdenden Begeisterung für innovative Herangehensweisen in der Forschung, wagt die Autorin den nächsten Schritt, steckt ihr Ziel höher und führt den angefangenen Diskurs mit Verantwortlichen für die Bereiche Politik und Kultur der Stadt Graz weiter.

Das Dritte Paradies: Ein Kunstwald pflanzt sich fort über die Welt

In seiner Wiener Zeit als Dozent an der Akademie für Bildende Künste (1992–2000), wohin Pistoletto mit einem Reformauftrag für die Bildhauerklasse berufen worden war, fiel die Gründung der „Cittadellarte“ – Fondazione Pistoletto in Biella (I) 1998, ein Kunst- und Kulturareal auf dem Gelände einer vom Künstler erworbenen ehemaligen Textilfabrik. Hier entstanden das Zentrum und Labor zur Förderung und Erforschung kreativer Ressourcen und zur Produktion innovativer Ideen. „Cittadellarte“ ist bis heute als experimentelle und nachhaltige Arbeitsgemeinschaft

innerhalb der Region aufgestellt und weltweit Initiator verschiedener Projekte. Die Büros arbeiten als organische Teile einer urbanen, mit ihren Netzwerken und weltweiten Verbindungen operierenden Struktur, mit dem Ziel, Kunst und Leben zu einer funktionierenden Einheit zu verbinden.²⁷

Hier, in Cittadellarte, ist der Autorin im Zuge der Vorarbeiten zum Stadium I 2016 die Ehre zuteil geworden, zu einem Meeting mit Pistoletto eingeladen worden zu sein. Hier erfuhr sie beim persönlichen Kennenlernen erstmals von Pistolettos besonderen, ausgeprägten Beziehungen zu Graz. Hier trafen sich der Künstler und die Autorin 2017 ein zweites Mal, um die weitere Projektplanung – das Interesse des Künstlers, Graz in seine Vision um eine „*Geography of global Change*“ miteinzubeziehen, war im Laufe des Jahres in den Fokus gerückt – in Angriff zu nehmen. Hier erfuhr die Autorin aus dem Munde des Künstlers Kunstgeschichte von weltumspannenden Dimensionen. Auf allen Kontinenten der Erde sei das „*Dritte Paradies*“-Symbol auf ortsspezifische Weise zur Umsetzung gelangt. Hier trafen sich 2018 der Künstler, die Autorin und der Protokollant. Das dritte Meeting sollte nach Möglichkeit zukunftssträchtig sein. Für ein internationales Großprojekt mit Graz als auserwählten Ort wurde der Grundstein gelegt:

Stadium II

Summary Protocol²⁸ of the meeting regarding
„About Terzoparadiso and Smartcity Graz“

Headline: Art History is happening now

When: 8 October 2018, 10:30 – 11:50 a.m.

Where: Cittadellarte, Biella

Participants: Michelangelo Pistoletto (Artist), Armona Pistoletto (Architect), Emanuele Bottigella (Architect), Ans Wabl (Art Historian), Georg Wabl (Protocol)

1. A. Wabl summarises the previous developments and points to three important lines of thought:
 - Line 1: The apple tree which has been planted by Michelangelo Pistoletto in the Botanical Garden Graz in 2016 is now officially and permanently signposted in German and English (Wabl shows pictures of the tree and the information sign).

²⁷ Wabl 2015, S. 33.

²⁸ Der Protokollant Georg Wabl legt Wert auf die Wiedergabe relevanter Passagen und deren teilweise Anonymisierung. Das vollständige Protokoll wurde von Seiten Cittadellarte am 22. Oktober 2018 genehmigt.

- Line 2: The further development of the project “About Terzoparadiso and Smartcity Graz” requires a concept of an artwork and a decision where exactly the artwork shall be placed in Smartcity Graz. Wabl mentions that the buildings (including Science Tower) are not owned by the City of Graz but the park area is. The outdoor architect office has been selected by the City of Graz for the development of the park area and Wabl will receive first planning documents soon.
 - Line 3: In 2020, Graz will celebrate a cultural year (Kulturjahr 2020). The goal should be to include the project in the budget of the cultural year 2020. Decisions regarding this budget are made in the upcoming months. In order to do that, also the financial side of an artwork of Pistoletto/Cittadellarte should be discussed.
2. M. Pistoletto underlines that he and Cittadellarte are of course still highly interested in Smartcity Graz. Regarding Line 2 above, he states that it would be important to get in touch with the architect office and take a look into their documents. It would be important to be able to collaborate with the architect office and develop a joint architectonic concept.

Pistoletto starts pencilling out possible concepts how to combine the park area with his artwork and especially with the sign of the Third Paradise (Terzoparadiso). An artwork in this park area would be perfect as this area is a public, shared area where people come together while they work, walk, run, play etc. Everything such as park benches, streets, trees, water etc. could be included in the artwork.

As the Third Paradise stands for connecting nature and technology, for Pistoletto such an artwork in a Smartcity would be fantastic for Graz but also as signal for the whole world that nature and technology can and should be combined in a sustainable, good way (especially in a cultural year like 2020).

Draft 1: (Abb. 2)

This draft shows trees in the shape of the Third Paradise with a lake in the centre of the park. In the centre of the lake, there could be a metal pole (around 15 cm stainless/polished steel) representing the combination of the three elements sky, earth/soil and water (like a lightning conductor which would of course not work that way). Pistoletto has made a similar artwork in Assisi – the pole represents the capacity of technology connecting the energy of the universe with earth.

Draft 2: (Abb. 3)

There could also be an apple artwork/sculpture included in the park. Apple means beginning of humanity. With the bite in the apple, humanity came out of the nature. This draft shows the fresh apple in the left field and the bite in the right field. In the centre field, the re-composition of both forms is shown.

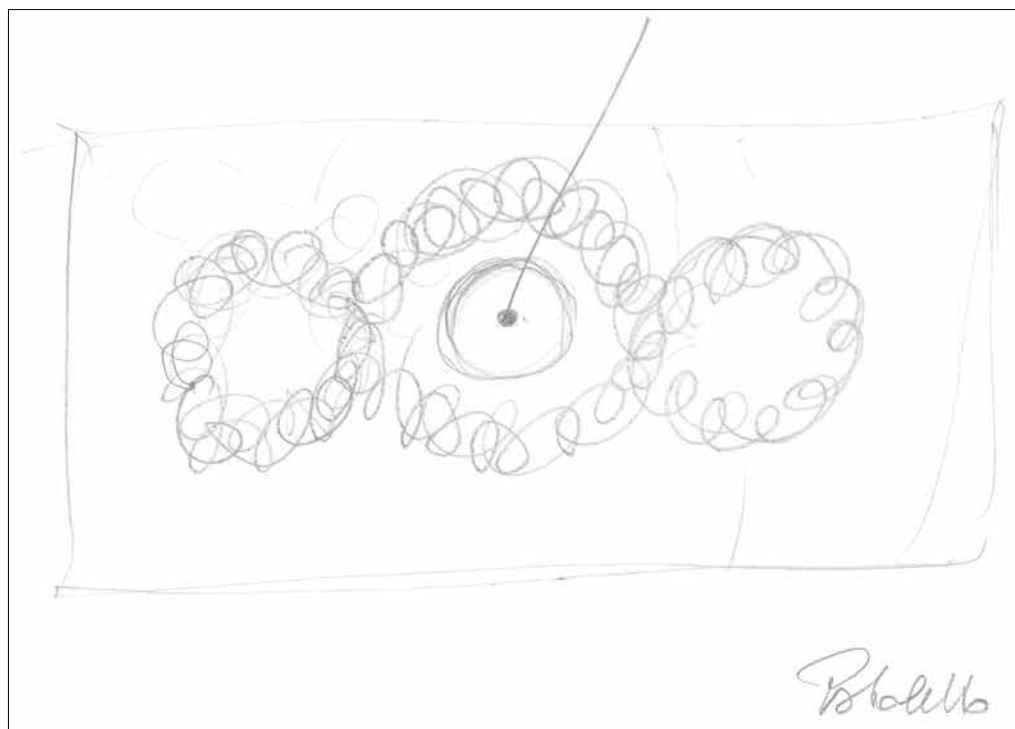


Abb. 2: Entwurfsskizze von terzoparadiso mit Edelstahlsäule vgl. Bosco di San Francesco in Assisi (Foto: Ans Wabl)

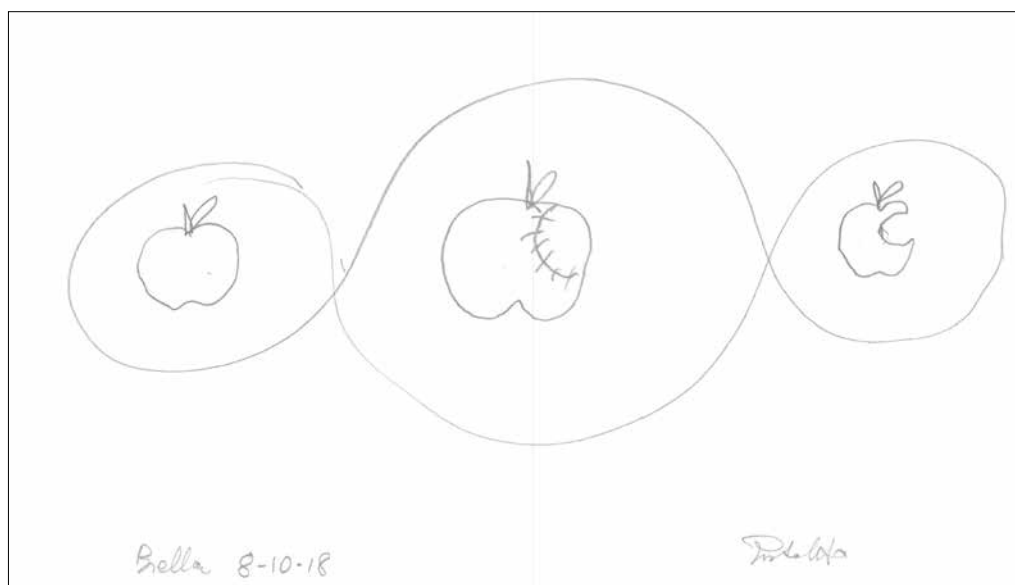


Abb. 3: Entwurfsskizze von terzoparadiso mit Apfelskulpturen (Foto: Ans Wabl)

3. M. and A. Pistoletto and E. Bottigella are happy to get in touch with the architect office and others responsible in order to further develop the project (also near-term if necessary) – M. Pistoletto will be in South America until the beginning of December for exhibitions in 6 South American capitals but still be available via e-mail if necessary.
4. M. Pistoletto summarises that the work A. Wabl is doing is very important for him and Cittadellarte – according to him, Wabl is an ambassador for Cittadellarte. He still feels very connected to Austria and Graz and this project would be perfect in order to further consolidate the relationship to Austria.
5. A. Wabl will send a protocol regarding this meeting shortly and get in touch with the City of Graz in order to know when exactly the deadline for the budget 2020 will end.