

## SPUREN DER EISSCHMELZE: KUNST UND DIE VERGEGENWÄRTIGUNG ANWESENDER ABWESENHEIT

---

**ABSTRACT** — The article offers a comparative analysis of the installation *Ice Watch* (2014–2019) by Ólafur Eliásson and the performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997) by Francis Alÿs. Both artistic approaches use ice and its melting process as a starting point for their explorations. Although they originate from different contexts, they can be related to each other in that they both raise questions about the impact of specific anthropogenic activities on socio-economic and ecological systems. In this study, they are interpreted as attempts to respond to the challenges of the Anthropocene and are analyzed in terms of their potential for critical engagement with this concept.

— Ólafur Eliásson und Francis Alÿs sind international bekannte Künstler, die sich mit politischen und ökologischen Fragen befassen, jedoch unterschiedliche Ansätze verfolgen. Dieser Beitrag diskutiert zwei ihrer Arbeiten vergleichend daraufhin, inwiefern sie unter dem Thema „Spuren der Eisschmelze“ ästhetische und konzeptuelle Ansätze zur Auseinandersetzung mit dem Anthropozän eröffnen. Dabei handelt es sich um Ólafur Eliássons monumentale Installation *Ice Watch* (2014–2019) und Francis Alÿs’ subtile Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)* (1997).

— Auf den ersten Blick haben die beiden Arbeiten wenig gemein. Eliássons *Ice Watch* widmet sich explizit der Klimafrage, während Alÿs’ Performance aus den 1990er-Jahren eine eher soziopolitische Perspektive einnimmt. Dennoch, so meine These, trägt Alÿs’ Arbeit konstruktiv zum Anthropozän-Diskurs bei, indem sie vielschichtige Zusammenhänge aufzeigt, die über Eliássons auf die Krise der Klimaerwärmung fokussierten Ansatz hinausgehen. Sie eröffnet alternative Zugänge, die nicht auf allgemeine Zukunftsappelle setzen, sondern lokal verankerte historische Dimensionen mit deren sozioökologischer Bedeutung für die Gegenwart des Anthropozäns als physikalisches und soziales Phänomen verbinden. Im Folgenden werde ich diese Aspekte vertiefen, die Arbeiten vorstellen und ihre Potenziale für eine künstlerisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Anthropozän analysieren.

**KUNST AUS EIS: SCHMELZENDE BOTSCHAFTER DER KLIMAERWÄRMUNG** — Zwischen 2014 und 2019 haben auf bekannten öffentlichen Plätzen in Kopenhagen (2014, Rathausplatz), Paris

(2015, Place du Panthéon) und London (2018/19, Vorplatz der Tate Modern und Bloomberg-Hauptsitz) jeweils zwölf bis dreißig Eisblöcke grönländischer Gletscher gelegen. Diese erreichen in Höhe und Breite teilweise mehrere Meter, wiegen zwischen 1,5 und 6 Tonnen (Solly 2018) und werden unter dem Titel *Ice Watch* als begehbare Kunstinstallationen in kreisähnlichen Formationen ausgestellt. Das kristalline bis milchig-weiße, je nach Lichtbrechung von tiefen Blautönen durchzogene Eis weist scharfkantige bis spiegelglatte Konturen auf und trägt Spuren prähistorischer Geschichten in sich: über Jahrtausende eingeschlossene Luftblasen, feine Schichten, die jährliche Schneefälle markieren, und Risse, die von einwirkenden Kräften zeugen. Betritt man einen der Plätze, auf denen der dänisch-isländische Künstler Ólafur Eliásson in Zusammenarbeit mit seinem Berliner Team und dem Geologen Minik Rosing die als *Ice Watch* betitelte Ausstellung errichtet hat, hört man ein leises Knistern und Knacken, das aus den langsam schmelzenden Eisblöcken entweicht. Tropfen fallen zu Boden, als zählten sie die Sekunden, bis das arktische Eis unter den steigenden Temperaturen der europäischen Sonne geschmolzen ist [Abb. 1 & 2].

Die unerwartete Präsenz des polaren Eises fasziniert und schockiert gleichermaßen und vermittelt den Besucher\*innen über raumzeitliche Trennungen hinweg einen Eindruck von den Folgen der anthropogenen Klimaerwärmung. So entsteht ein klimapolitischer Bezug, der durch zusätzliches Material im Internet vertieft wird. Für jede der drei Ausstellungen haben Eliásson und sein Team eigene Webseiten<sup>1)</sup> entwickelt, die *Ice Watch* in den Kontext des Klimawandels stellen und umfangreiche Informationen sowie aufwendige Video- und Fotodokumentationen bieten. Zudem zeigen sie Möglichkeiten der Rezeption und der Interaktion mit den Installationen auf.

Auf der Webseite zu *Ice Watch* London ermutigt Eliásson die Besucher\*innen, seine temporären Skulpturen nicht nur zu betrachten, sondern auch zu berühren, ihnen zuzuhören, sie zu umarmen und an ihnen zu riechen (Eliásson in Studio Olafur Eliásson 2018–2019). Diese sinnliche Kontaktaufnahme regt ein synästhetisches Erleben an, das Umweltveränderungen spürbar und bewusst machen kann. Eliássons Kunst lädt zum Verweilen und Innehalten ein, vermittelt jedoch auch Zeitdruck. Wie eine tickende Uhr schreitet die Klimaerwärmung voran und gemahnt zum Handeln. Trotzdem bleibt der Alltag für viele Menschen, die (noch) vergleichsweise geringfügig von den Folgen betroffen sind,

1)

*Ice Watch* Kopenhagen (2014):

<https://olafureliasson.net/icewatchcopenhagen/>

*Ice Watch* Paris (2015):

<https://icewatchparis.com/>

*Ice Watch* London (2018–2019):

<https://icewatch.london/>



// Abbildung 1 & 2

Ólafur Eliásson und Minik Rosing:

*Ice Watch*, 12 Eisblöcke, Place du Panthéon, Paris, 2015

weitgehend unverändert. Zwar häufen sich Extremwetterereignisse mittlerweile weltweit, einige Regionen wie die Arktis, kleine Inselstaaten, Küstenregionen und Trockengebiete sind von der Klimaerwärmung jedoch unverhältnismäßig stärker betroffen (IPCC 2022). Menschen und andere dort heimische Lebewesen leiden unter den Auswirkungen von Treibhausgasemissionen sowie atomarer und industrieller Verschmutzung, die überwiegend durch wirtschaftliche Aktivitäten wohlhabender Nationen verursacht werden. Überdies sind viele von ihnen bis heute in politischer und ökonomischer Hinsicht von (post-)kolonialen Konstellationen betroffen (Otto 2023).

—— Während die verbleibende Zeit mit dem ausgestellten Eis – in sinnbildlicher Analogie zu den Fristen der internationalen Klimaziele – von Tag zu Tag spürbar schrumpft, ist es Eliassons erklärtes Ziel, durch *Ice Watch* ein stärkeres Verantwortungsgefühl und nachhaltigeres Handeln anzuregen (Eliasson in Studio Olafur Eliasson 2018–2019):

It is clear that we have only a short period of time to limit the extreme effects of climate change. [...] By enabling people to experience and actually touch the blocks of ice in this project, I hope we will connect people to their surroundings in a deeper way and inspire radical change. We must recognize that together we have the power to take individual actions and to push for systemic change. Let's transform climate knowledge into climate action. (Eliasson in Bloomberg Philanthropies 2018)

—— Der Künstler betont die Dringlichkeit einschneidender Maßnahmen zur Begrenzung der extremen Klimafolgen und ruft dazu auf, sich aktiv gegen die Klimaerwärmung einzusetzen, Klimawissen in Handeln zu übersetzen und systematische Veränderungen voranzutreiben (Studio Olafur Eliasson 2018–2019). Vor diesem Hintergrund kann seine Installation als ein ästhetischer Zugang zur Klimapolitik verstanden werden, dessen Funktion es ist, sowohl eigene als auch strukturelle Handlungen kritisch zu hinterfragen (Eliasson 2016). Entsprechend sollte auch die Materialbeschaffung der Installation an diesem Anspruch bemessen werden.

**KLIMAKUNST IM WIDERSPRUCH** —— Der Transport der in riesigen Kühlcontainern warenförmig verschifften Eisblöcke gestaltete sich logistisch und energietechnisch äußerst aufwendig. Laut einem Bericht des Teams von Eliasson verursachte allein die Anlieferung der Eisblöcke für die Ausstellung in Paris etwa 30 Tonnen CO<sub>2</sub> (Studio

Olafur Eliasson 2015), was in etwa 43,5 transatlantischen Flügen entspricht. Zeigt sich der Kunstbetrieb zunehmend selbstkritisch, zu welchem Preis – in Bezug auf klima- und umweltschädliche Aktivitäten – künstlerische Formate ermöglicht werden sollen und wie sich der oft energieintensive Ausstellungsbetrieb verbessern lässt (Völzke 2019), so scheint es notwendig, auch die Klimabilanz von *Ice Watch* als Teil des Kunstwerks öffentlich zu diskutieren.

— Eliasson ist sich der klimabezogenen Auswirkungen seines Arrangements bewusst und schlägt vor, die Kohlenstoffemissionen des Transports durch Spenden auszugleichen. Er argumentiert:

„Everything we do has a carbon footprint, and of course this includes the things we do to address climate change. [...] We need to think about it in all our activities, it needs to be part of how we think as a society.“ (Eliasson in Rea 2018)

— Dass menschliche Aktivitäten generell CO<sub>2</sub> verursachen, ist trivial. Doch lässt Eliassons Entgegnung außer Acht, dass die globalen Emissionen sowohl zwischen verschiedenen Weltregionen als auch innerhalb gesellschaftlicher Klassen stark variieren. Zudem umgeht er die Frage, inwiefern der Mehrwert engagierter Kunst durch ihre eigenen Emissionen ins Gegenteil verkehrt werden kann, wenn die klimatischen Folgen solcher Projekte deren positive Botschaften konterkarieren [Abb. 3 & 4].

— Zwar ließe sich Eliassons Materialbeschaffung als Spiegel petrokapitalistischer Wirtschaftsstrukturen interpretieren. Es bleibt jedoch zweifelhaft, ob ein Kunstformat, das selbst zur Akzeleration anthropogener Klimaveränderungen beiträgt, wirklich glaubhaft zu einer Sensibilisierung in Bezug auf die Klimakrise eintreten kann.

**ZWISCHEN DYSTOPIE UND ZUKUNFTSAPPELL** — Aus Eliassons Sicht scheint dies unproblematisch. Er erklärt, dass er mit *Ice Watch* Menschen weltweit berühren und Erzählungen schaffen möchte, die „our notion of we – from the local to the global“ (Eliasson 2016) erweitern und möglichst *alle* zum Mitmachen bewegen sollen (Eliasson in Studio Olafur Eliasson 2018–2019). Unklar bleibt jedoch, wer mit „wir“ gemeint ist und welche Gruppen überhaupt Zugang zu seiner Kunst haben, die vorwiegend in Europa, den USA und in renommierten Großausstellungen gezeigt wird. Sein künstlerisches Engagement blendet lokale und soziale Unterschiede ungleicher



// Abbildung 3 & 4  
Ólafur Eliasson und Minik Rosing:  
*Ice Watch*, 12 Eisblöcke, Nuuk, Greenland,  
2015

Verhältnisse entlang der globalen Nord-Süd-Achse sowie innerhalb von Hochlohnländern (Otto 2023: 22f.) ebenso wie die komplexen Verflechtungen von Klimapolitik und wirtschaftlichen Interessen weitgehend aus. Auch dass einige Länder schon deutlich länger und stärker unter den klimatisch-ökologischen Folgen geopolitischer und sozioökonomischer Ausbeutung leiden, in die sie durch (post-)koloniale und (neo-)kapitalistische Strukturen hineingedrängt wurden (Malm und Hornborg 2014; Yusoff 2018: xiii), findet in der Arbeit kaum Berücksichtigung.

— Elíassons Ansatz neigt zu Verallgemeinerungen, die seinen künstlerischen Anspruch überlasten, indem er die Gesamtheit ursächlich komplexer und sich vielschichtig auswirkender Zusammenhänge des Klimawandels auf eine einzige Symbolik, das schmelzende Gletschereis, reduziert. So kommt es zu einer Simplifizierung, bei der es keinen Unterschied macht, ob die Installation in Kopenhagen, Paris oder London gezeigt wird. Für die Auswahl der Standorte scheint vor allem deren internationales Prestige ausschlaggebend zu sein, was zur Popularität der Ausstellung beiträgt und deren Bedeutung unterstreicht, *Ice Watch* jedoch seltsam ortlos wirken lässt. Die einheitliche Präsentation vermittelt den Eindruck eines unterschiedslosen Beitrags heterogener Akteure (des globalen Nordens) zur Klimakrise und versäumt die Chance, auf ortsspezifische Differenzen sowie deren soziale und materielle Spezifika einzugehen. Stattdessen spricht Elíasson aus einer allgemeinen Perspektive und entwirft ein künstlerisches Narrativ, das der westlich geprägten Vorstellung einer global verursachten, anthropogenen Krise folgt, die durch gemeinsame Anstrengung und verstärkte Nachhaltigkeitsbildung (UNESCO 2020) zu bewältigen sei. Dies spiegelt das moderne Versprechen (Latour 2017) wider, irdische Entwicklungen gestalten und nach Bedarf steuern zu können. Doch lässt sich dieses Versprechen nicht einlösen. Das Anthropozän ist kein „Endspiel“, das im Stil dystopischer Science-Fiction bekämpft und abgewendet werden kann. Vielmehr beschreibt es gegenwärtige Realitäten, die neue und spezifische Verortungen in Beziehung *mit* der Welt erfordern – diese fehlen in *Ice Watch* jedoch.

— Die Plätze, auf denen *Ice Watch* installiert wurde, wirken wie Bühnenkulissen, auf denen das Drama der Klimakrise in Szene gesetzt wird. Dabei wird das langsame Schmelzen der Eisblöcke als ein retardierendes Moment inszeniert, das hoffen lässt, dem katastrophalen Ausgang zu entgehen. So entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der durch die künstlerische Inszenierung erzeugten Distanz, die die Situation unwirklich erscheinen lässt,

und der physischen Nähe zum Gletschereis. Eliasson ließ das Eis nach Europa bringen, um die emotionale Distanz zur Klimakrise abzubauen, indem er eines der letzten bis dato *unverfügbaren*<sup>2)</sup> Elemente – arktisches Gletschereis – über räumliche Entfernungen hinweg *greifbar* machte. Während die Inszenierung also abstrahiert und eine ästhetisch-symbolische Distanz schafft, soll gleichzeitig ein Gefühl unmittelbarer Nähe entstehen, das die psychologische Distanz zur realen Klimakrise verringern kann. Löst dies Emotionen aus, so werden diese durch das Eis als Symbol hervorgerufen, das zwar die Klimakrise thematisiert, jedoch durch die ästhetische Distanz den Eindruck einer Fiktion ohne reale Konsequenzen vermittelt.

— Dieses Erleben wird durch Eliassons Rückgriff auf Topoi der klassischen Erhabenheitsästhetik weiter verstärkt. Er inszeniert das arktische Eis als sublimen Naturerscheinung, die körperliche Reaktionen wie Erschauern, Erschütterung oder Überwältigung hervorrufen und, zwischen Niedergedrücktheit und Lust am Grauen, Gefühle der Klimatrauer provozieren kann. Möglich ist diese Ambivalenz, weil das physisch unmittelbare Phänomen – die sogenannte arktische Verstärkung<sup>3)</sup> – als Kunst in Erscheinung tritt, wobei die ästhetische Distanz ein gewisses Sicherheitsgefühl schafft (Schweppenhäuser 2007: 84–86).

— Dieser konzeptionelle Widerspruch entgegengesetzter Nähe-Distanz-Funktionen setzt sich darin fort, dass Eliasson seine Arbeit didaktisch auflädt und die sinnliche Begegnung mit dem Eis durch erklärende Hinweise zum Ausstellungszweck ergänzt. *Ice Watch* wird als Klimakunst präsentiert, deren Intention und Ziel in den begleitenden Materialien klar dargelegt werden (Studio Olafur Eliasson 2014; 2015; 2018–2019). Diese Vorgehensweise kann die Rezeption der Arbeit unterstützen, drückt jedoch künstlerische Autorität hinsichtlich der Deutung der Arbeit aus und lässt wenig Raum für unvoreingenommene Interpretationen oder individuelle Zugänge. Zwar ist es durchaus möglich, die Ausstellung ohne Bezug auf die Webseite zu erleben. Trotzdem verfolgt die Arbeit einen *instrumentellen* Ansatz, der ästhetische Erfahrungs- und Bildungsprozesse hemmen kann, da diese insbesondere durch *ergebnisoffene* und *widerständige* Auseinandersetzungen mit Kunst angeregt werden (Weiß 2021). Zudem lässt die Inszenierung des arktischen Eises als „Live-Schau“ der Klimaerwärmung den Eindruck entstehen, dass das Eis selbst zum Konsumobjekt wird und als Lehrstück über die Klimakrise die Verwertungslogiken des Anthropozäns fortschreibt.

— *Ice Watch* wird als künstlerisches Naturspektakel beworben, das vor einem „end of the world“ (Morton 2013; siehe auch 2021)

2)

In seinem Buch *Unverfügbarkeit* (2021) analysiert der Soziologe Hartmut Rosa moderne Entfremdungsdynamiken. Er beschreibt die Tendenz moderner Menschen, ihre Weltreichweite stetig zu vergrößern und die Welt durch Wissenschaft, Technik, Politik und Ökonomie verfügbar zu machen. Dies geschieht durch die Erweiterung von Wissen und die räumliche Erschließung entfernter Orte, wodurch Dinge kontrollierbar und nutzbar werden. Die Kehrseite dieser Verfügbarkeit ist ein Verlust an Resonanz, der sich darin zeigt, dass die Welt zunehmend funktional und berechenbar wirkt. Überraschungen oder ein Gefühl innerer Verbundenheit mit der Welt bleiben aus, was zu Gefühlen der Leere und Gleichgültigkeit gegenüber der erlebten Umwelt führt.

*Ice Watch* soll diesem Gefühl der Entfremdung entgegenwirken, indem es emotional berührt und Staunen hervorruft. Gleichzeitig folgt die Arbeit jedoch genau dem von Rosa kritisch diskutierten Modus, raumzeitlich entfernte Phänomene verfügbar zu machen und die Kontrolle darüber zu demonstrieren. Indem *Ice Watch* grönländisches Gletschereis unter hohem logistischem Aufwand in europäische Großstädte transportiert und dort zugänglich macht, wird die Weltreichweite weiter vergrößert, was letztlich zur Entzauberung der Welt als Unverfügbare beiträgt.

3)

Die „Polare Verstärkung“ beschreibt das Phänomen, dass sich die Polarregionen, insbesondere die Arktis (wo auch von „Arktischer Verstärkung“ gesprochen wird), schneller als der globale Durchschnitt erwärmen. Dies liegt vor allem an Rückkopplungseffekten wie der verringerten Albedo (dem Maß für das Rückstrahlvermögen einer Oberfläche) durch den Verlust von Meereis und Schnee, was zu einer verstärkten Absorption von Sonnenenergie führt, sowie an Veränderungen in der atmosphärischen und ozeanischen Zirkulation, die die Wärme vermehrt zu den Polen transportieren.

wart und zu klimafreundlicherem Verhalten aufruft, ohne diese Forderung selbst zu erfüllen. Zudem bleibt ungewiss, ob das Umarmen des Gletschereises tatsächlich nachhaltige Reaktionen hervorruft oder lediglich eine symbolische Geste bleibt – ähnlich dem Kauf eines *Ice Watch*-T-Shirts, das noch lange nach dem Schmelzen der Eisblöcke erworben werden kann. Obwohl Elíasson zu systemischem Wandel drängt, wirkt seine Kunst erstaunlich systemkonform und folgt aktuellen Kunstmarkt-Trends wie der Einladung zur Partizipation, der Politisierung von Kunst im globalen Kontext, der Vorliebe für spektakuläre Inszenierungen und der Vermarktung über Plattformen und Merchandise (Ullrich 2022). Das überfrachtet die Arbeit und führt in einen Funktionalismus, der das eigentliche Anliegen, für die Klimaerwärmung zu sensibilisieren, verfehlt.

— Einen konträren Ansatz verfolgt Francis Alÿs mit seiner 1997 entstandenen Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, die im Folgenden in einer vergleichenden Lektüre zu Elíassons *Ice Watch* auf das Anthropozän bezogen wird. Anders als Elíassons Werk, das sich explizit auf die Klimakrise bezieht, entstand Alÿs' Performance bereits vor über 25 Jahren, zu einer Zeit, als der Klimadiskurs durch Abkommen wie das Kyoto-Protokoll von 1997 gerade erst an Bedeutung gewann. Allerdings erlaubt Alÿs' Arbeit eine Lektüre, die sie für den Anthropozän-Diskurs relevant macht, da sie komplexe Bezüge zu lokal verwurzelten sozioökonomischen und historischen Kontexten herstellt, die in *Ice Watch* ausbleiben.

#### **EIS IN BEWEGUNG – PARADOXE PERFORMATIVITÄT ALS LOKALE GESCHICHTSINTERVENTION**

— Francis Alÿs ist ein belgischer Künstler, der seit 1986 in Mexiko-Stadt lebt. Dort realisierte er die Performance *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*<sup>4)</sup>, in der er einen rechteckigen Eisblock, wie er gewöhnlich zur Kühlung von Lebensmitteln verwendet wird, einen Tag lang durch die Straßen schob. Dieser Vorgang wurde videografisch dokumentiert und zu einem fünfminütigen Film zusammengeschnitten, der zeigt, wie das Eis unter der mexikanischen Sonne schmilzt und wässrige Spuren hinterlässt, bis am Ende nur noch eine Pfütze bleibt.

— Das langsame Schmelzen des Eises ist die offensichtlichste Parallele zwischen den Arbeiten von Alÿs und Elíasson. Doch während das schmelzende Gletschereis in *Ice Watch* als eindimensionales Symbol für die globale Klimakrise dient, steht das Eis in *Paradox of Praxis 1* als Metapher für den Zusammenhang

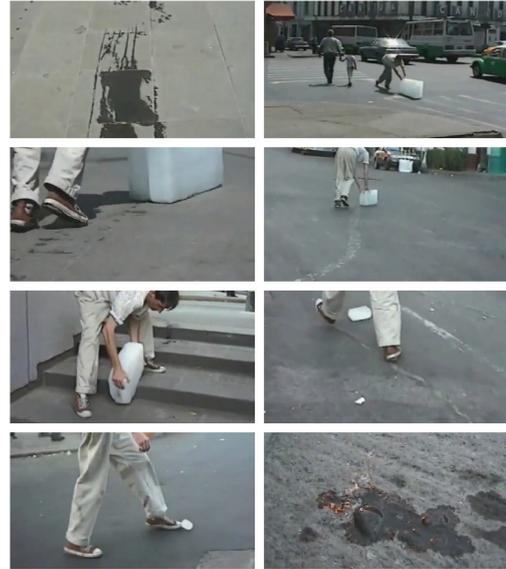
4)

Der Titel wird in der Folge mit *Paradox of Praxis 1* abgekürzt.

von sozialer Ungleichheit, kapitalistischen Dynamiken und dem Umgang mit natürlichen Ressourcen, wodurch lokales und globales Handeln aufeinander bezogen wird.

— Indem Alÿs über neun Stunden hinweg den Eisblock durch die Straßen von Mexiko-Stadt schiebt, kommentiert er die Last vieler alltäglicher Handlungen, wie das Tragen schwerer Wasserkanister in Gebiete ohne Wasseranschluss oder das punktuelle Flickeln löchriger Straßen. Gleichzeitig spielt er auf die Unzulänglichkeit erschöpfender Arbeit ohne sichtbaren Mehrwert an. Das schmelzende Eis kann als Allegorie auf die Fragwürdigkeit mühsamer Tätigkeiten ohne nachhaltigen Effekt gedeutet werden, aber auch als Reflexion über die Vergänglichkeit natürlicher Ressourcen, die oft erst durch ihr Verschwinden Aufmerksamkeit erlangen.

— Alÿs arbeitet in seiner Kunst häufig mit scheinbar sinnlosen, repetitiven Aktivitäten, um grundlegende Fragen über den Wert und die Auswirkungen menschlicher Anstrengungen in soziopolitischen und ökologischen Zusammenhängen anzustoßen (Ferguson 2007). In seiner Performance *Paradox of Praxis 1* verbindet er das mit einer Kritik an kapitalistischen Produktionsweisen, die sich in zyklisch wiederkehrenden Strukturen manifestieren und, wie Karl Marx darlegte, einen entfremdenden und dehumanisierenden Charakter haben können (Marx 1867: S. 318–355) – besonders dann, wenn Menschen auf ihre Arbeitskraft reduziert werden, monotonen Tätigkeiten nachgehen und in ihrem Wert an Produktivität und Effizienz gemessen werden [Abb. 5].



// Abbildung 5

Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min., Filmstill-Collage

## LOKALE EFFEKTE KAPITALISTISCHER STRUKTUREN IM ANTHROPOZÄN

— Die Frage, wie würdevolle Arbeit mit wertorientierter Zielsetzung und sinnstiftender Produktivität verbunden werden kann, ist ein wiederkehrendes Motiv in Alÿs' künstlerischem Schaffen. Wie ich zeigen werde, lässt sich dieses Thema direkt mit dem Anthropozän-Diskurs verknüpfen. Die heutige Situation, welche häufig als *Anthropozän* konzeptualisiert wird und Jason Moore als *Kapitalozän* (2017 und 2018) beschreibt, ist unmittelbar mit globalen (neo-)kapitalistischen Strukturen und der „großen Beschleunigung“ (*Great Acceleration*) (Steffen et al. 2015) verbunden. Seit den 1950er-Jahren wurde in nahezu allen sozioökonomischen und erdsystemischen Trends – wie Populationswachstum, Wasser- und Energieverbrauch, landwirtschaftlich genutzte Flächen, CO<sub>2</sub>- und Methan-Konzentrationen oder der durchschnittlichen Temperatur – ein exponentielles Wachstum verzeichnet, das auf

menschliches Handeln zurückzuführen ist (siehe zu den Trendmessungen die Grafiken, ebd.).

— Diese Entwicklungen verstärkten sich mit der Ausbreitung neoliberaler Wirtschaftsstrukturen und tragen erheblich zu Phänomenen wie dem Artensterben, der Versauerung der Ozeane, dem erhöhten CO<sub>2</sub>-Ausstoß und der Klimaerwärmung bei. Gleichzeitig führen sie zu tiefgreifenden sozialen und ökonomischen Umwälzungen. Haben kapitalistische Strukturen das globale Wohlstandsniveau insgesamt deutlich angehoben, so verschärfen sie gleichzeitig soziale Ungleichheiten.<sup>5)</sup> Sowohl zwischen den Ländern als auch innerhalb der Nationen wächst die Kluft zwischen Arm und Reich (Piketty 2022). Diese Tendenz spiegelt auch Alÿs' Performance, die eine Auseinandersetzung mit dem modernen Primat von Effizienz und (ökonomischem) Fortschritt in Bezug auf die sozialen und wirtschaftlichen Realitäten in Mexiko-Stadt anregt.

— Ende der 1990er-Jahre erlebte Mexiko tiefgreifende wirtschaftliche und politische Umbrüche, unter anderem durch die Folgen des Nordamerikanischen Freihandelsabkommens (NAFTA), das 1994 in Kraft trat und die mexikanische Wirtschaft sowie das soziale Gefüge stark beeinflusste. Mitte der 1990er-Jahre trieb die Armut viele Menschen in Mexiko-Stadt auf die Straßen, „um sich auf die eine oder andere Art zu verdingen“ (Alber 2019: 213). Auf deren Überlebensstrategien nimmt Alÿs Bezug (ebd.; Alÿs und Cuauhtémoc 2010: 82; Alÿs in MACBA). Mit seiner Performance greift er die gesellschaftliche Situation der Zeit auf und setzt ein Signal gegen übersteigertes Effizienzdenken und die Orientierung an rein kapitalistischen Fortschrittsnarrativen.

— Im Gegensatz zu ökonomischen Verwertungslogiken erzeugt seine Performance weder einen feststellbaren Mehrwert, noch lässt sie auf eine „nützliche“ Beschäftigung schließen. Zwar verrichtet Alÿs, der, den Eisklotz schiebend, sich mühsam einen Weg durch die Stadt bahnt, anstrengende körperliche Arbeit, doch seine Tätigkeit bringt keinen offensichtlichen Gewinn. Im Gegenteil löst der Prozess jegliche Art von Materialität auf (Alber 2019: 213–217). Eine Lesart ist, dass Alÿs damit die normative Vorstellung ökonomischer Wachstumsimperative, die von permanent beschleunigter Warenproduktion begleitet sind, hin zu einer ästhetisch-materiellen Reduktion verschiebt.

— Anders als ein Bildhauer, der das Eis als unbehauenen Block zur Gestaltung sehen könnte (Kastner 2013: 81), überlassen Alÿs und Eliasson dessen Formung den Kräften der Umgebung. Ihre Kunst hinterlässt – abgesehen von den Dokumentationen in Video, Fotografie und auf den Webseiten – nur flüchtige, verdunstende

5)

Die unter dem nachfolgenden Link zu findende Grafik der *Maddison Project Database* (2018) aus dem CORE-Lehrbuch *Die Wirtschaft* zeigt an, dass das Pro-Kopf-BIP in den verglichenen Ländern über Jahrhunderte hinweg nahezu konstant blieb, bevor es insbesondere seit 1950 exponentiell anstieg: <https://bit.ly/42LckZ0>.

Spuren. Das Anliegen der sich selbst auflösenden Kunst liegt daher weniger in einem bleibenden Werk als vielmehr in den Erfahrungen und Reflexionen, die der Prozess anstoßen kann.

**DAS EIS ALS AKTEUR** — Alÿs' und Eliassons Kunst erschöpfen sich im Moment der Auseinandersetzung mit dem vergänglichen Medium – dem Eis. Dennoch unterscheiden sich die Arbeiten in der Rolle, die das Eis als Akteur spielt. Alÿs' Performance, bei der er stundenlang den Eisblock schiebt und die nur ausschnittweise dokumentiert ist, lässt keine Betrachtung als Gesamtwerk zu. Beginn und Ende seines Schiebeprozesses werden durch das Eis selbst, die schmelzende Lufttemperatur und weitere einwirkende (nicht-menschliche) Kräfte bestimmt. Entsprechend entfaltet sich der künstlerische Ausdruck im Zusammenspiel mit den physikalisch-räumlichen Einflussfaktoren und gewinnt durch die Wechselwirkung mit der Umgebung an Bedeutung. Dadurch stellen sich weiterführende Fragen, die das Verhältnis von Künstler, Kunsthandeln und Kunst-Werk sowie, allgemeiner, die Beziehung von „Mensch“ und „Ding“ betreffen – etwa, inwiefern das Eis hier auch als Akteur<sup>6)</sup> verstanden werden kann und wie künstlerische Praxis damit zu einem verteilten, relationalen Akt wird. Alÿs' künstlerisches Tun entwickelt sich in der Beschäftigung mit dem Eis, der urbanen Landschaft und den lokalen Gegebenheiten, die einen geteilten Erfahrungsraum formen. Nicht der Künstler oder das von ihm geschaffene Werk stehen im Zentrum der performativen Intervention, sondern das langsam schmelzende Eis, das durch sein Verschwinden einen spannungsvollen Zwischenraum schafft.

— Dieser Ansatz unterscheidet sich von Eliassons Konzept, da er selbst kaum mit dem grönländischen Eis interagiert. Für *Ice Watch* ließ er das Eis nach Europa bringen und dort ausstellen. Die Interaktion beschränkt sich darauf, dass das Eis vom Publikum umarmt und ‚beschnuppert‘ werden kann; eine zwingende Wechselseitigkeit entsteht jedoch nicht. Eliasson stellt das Eis zur Verfügung, während die Besucher\*innen selbst über die Kontaktaufnahme entscheiden. So bleibt das als Installation präsentierte Eis weitgehend passiv, nimmt die Rolle eines Objekts ein, während Künstler und Publikum als handelnde Subjekte agieren. Entsprechend ist die körperlich-sinnliche Auseinandersetzung mit dem Eis in Eliassons *Ice Watch* optional. Alÿs' Performance kann hingegen nur fortgeführt werden, solange er aktiv mit dem Eis interagiert. Dabei entsteht eine Dynamik, die Künstler, Eis und Stadt mit den gesellschaftlichen und politischen Bedingungen in Mexiko-Stadt verbindet.

6)

Ein Akteur (oder Aktant) ist nach Bruno Latour jegliche Entität, die handelt und folglich Wirkmacht (*agency*) ausübt. In diesem Sinne sind Akteure nicht nur Menschen, sondern auch nicht-menschliche Entitäten wie Technologien, Institutionen, Organismen und Materie, die in emergenten Beziehungen (soziale) Realitäten beeinflussen und hervorbringen (Latour 2021: 108 und 285).

**WAHRNEHMUNGSVERSCHIEBUNG: ERLEBEN DES UN/BEDEUTSAMEN IM ORTSGESCHICHTLICHEN WANDEL**

Die Art von Eisblock, die Alÿs in seiner Performance verwendet, war zur Entstehungszeit der Arbeit im Stadtbild allgegenwärtig. Straßenverkäufer\*innen nutzten Eisblöcke, um Waren wie Fisch, Fleisch und Milchprodukte frisch zu halten. Über diese praktischen Funktionen hinaus spiegelte ihr Gebrauch auch wirtschaftliche und soziale Disparitäten wider. In Stadtteilen, in denen elektronische Kühlsysteme weniger verbreitet waren, verwendeten die Menschen das Eis, um der Verderblichkeit von Lebensmitteln im heißen Klima vorzubeugen. Diese Tradition reichte bis in die vorkoloniale Zeit zurück, als Eis und Schnee von den Gipfeln umliegender Berge und Vulkane, wie dem Popocatepetl, bis in die Stadt gebracht wurde. Später, im 19. Jahrhundert, entstanden in vielen größeren Städten Mexikos Eisfabriken, welche die Beschaffung deutlich erleichterten und Orte schufen, an denen Menschen zusammenkamen, etwa für den Handel oder zum gemeinsamen Mittagessen. Diese Orte spielten eine wichtige Rolle im Sozialgefüge, insbesondere in Vierteln, in denen Armut und sozioökonomische Ungleichheiten den Zugang zu elektrischen Kühlsystemen einschränkten.

Auch heute noch bleibt der Eisblock für viele in Mexiko-Stadt unverzichtbar. Er ist tief in den lokalen Kulturen und Praktiken verwurzelt und trägt elementar zum Leben der Bevölkerung bei. Doch wird das Selbstverständliche – gerade von jenen, die weniger auf das Eis angewiesen sind – oft eher hintergründig registriert. Alÿs kehrt diese Perspektive um, indem er den Eisblock als Hauptakteur in den Mittelpunkt der Arbeit rückt. Seine Performance verlagert die Aufmerksamkeit auf das scheinbar Unbedeutende und Beiläufige, indem sie dazu einlädt, die flüchtigen Spuren des schmelzenden Eises zu erkunden. Diese erfahren mit der Klimaerwärmung einen Bedeutungswandel. Statt wie früher primär mit Arbeit, sozialer Ungleichheit und Konsum verbunden zu sein, rücken heute der zeitweise Mangel an Eis (Savinar 2024) und seine Vergänglichkeit in den Vordergrund.

In den letzten Jahrzehnten wurde Mexiko-Stadt häufig von Extremwetterereignissen und Hitzeperioden getroffen, denen die Infrastruktur und Versorgungssysteme nicht standhalten konnten (Climate Change Knowledge Portal 2021). Dies liegt nicht nur an der anthropogenen Klimaerwärmung, sondern auch an postkolonialen Erbschaften und der räumlichen Ausdehnung zur Mega-Metropole: Die im 14. Jahrhundert von Azteken auf dem Texcoco-See gegründete Stadt Tenochtitlán verfügte über ein komplexes Kanal- und Brückensystem, das sich an die örtlichen

Begebenheiten anpasste, um *mit* dem Wasser und der Landschaft eine geeignete Basis für urbanen Lebensraum zu schaffen. Nachdem Tenochtitlán im 16. Jahrhundert von den Spaniern erobert wurde, zerstörten diese große Teile der Stadtlandschaft und legten das Seebett trocken. Wie der mexikanische Architekt José Alfredo Ramírez berichtet, sahen die Spanier das Wasser als „enemy to overcome for the city to thrive“ (Ramírez in Paddison et al. 2024). Sie füllten die Kanäle auf und rodeten umliegende Wälder, um Land für die wachsende Metropole zu gewinnen, was erhebliche langfristige Schäden verursachte und die Grundlage vieler aktueller Probleme schuf. Heute sind die einstigen Feuchtgebiete und Flüsse größtenteils durch Beton und Asphalt ersetzt, was in der Regenzeit zu starken Überschwemmungen und in der Trockenzeit zu Wassermangel führt, da der Niederschlag weder versickern noch gespeichert werden kann (ebd.). Dies hat direkte Auswirkungen auf die lokale Landwirtschaft sowie auf die (technologische) Infrastruktur und das Verkehrsnetzwerk, die häufig beschädigt werden und die Stadt besonders anfällig für den Klimawandel machen. Zudem führen die gestiegenen Durchschnittstemperaturen dazu, dass heute eine umfassende Abkühlung der gesamten Stadt erforderlich wäre (Cool Coalition 2020).

—— Der einst integrative Umgang mit dem Wasser wurde folglich erst durch die kolonialen Eingriffe zum Problem. Trotz reicher Niederschläge herrscht in Mexiko-Stadt akuter Wassermangel, wodurch das schmelzende Eis in Alÿs' Performance eine weitere Bedeutungsebene erhält. Das Eis kann als Allegorie für Kühlung, Wasser und dessen Verlust gedeutet werden, die ökologische, soziale und ökonomische Aspekte umfasst. Es verbindet das vom Klimawandel geprägte Leben in Mexiko-Stadt mit den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und ökologischen Entwicklungen und verdeutlicht, wie der Wasserbedarf lokale Lebensbedingungen im Anthropozän formt. Insofern offenbart die Lektüre von Alÿs' Arbeit eine politische Dimension, die nicht nur aktuelle Herausforderungen des Anthropozäns mit historischen und bis heute anhaltenden postkolonialen Erben sowie mit sozialen und ökologischen Ungleichheiten verknüpft, sondern auch das Eis selbst als Akteur sichtbar macht, der die Auswirkungen zeitübergreifender Konstellationen materialisiert und überlebenswichtig ist.

**DIE STADT ALS BRENNGLAS DES ANTHROPOZÄNS (UND ALS ORT DES WIDERSTANDS)** —— *Paradox of Praxis 1* mit dem Anthropozän-Diskurs zu verknüpfen, ermöglicht es, den Zusammenhang zwischen entstehungsgeschichtlichen und politischen Einflussfaktoren

(wie Stadtplanung, postkolonialen Auswirkungen, Armut und sozialer Ungleichheit) und deren Folgen für das heutige Erleben von Extremwettern (etwa verstärkter Hitze und Trockenheit) sowie unterschiedliche Vulnerabilitäten gegenüber solchen Ereignissen nachzuvollziehen. Dabei kommt neben der zeitlichen Dimension auch dem Raum eine tragende Rolle zu. Sowohl Eliassons *Ice Watch* als auch Alÿs' *Paradox of Praxis 1* ereignen sich in Großstädten, die einige zum Anthropozän beitragende Phänomene besonders stark vergegenwärtigen (z.B. hoher Ressourcenbedarf, massiver Konsum, Verschmutzung, emissionsintensiver Verkehr und die Erwärmung asphaltierter Flächen).

— Bei Eliasson treten diese stadtspezifischen Faktoren eher in den Hintergrund. Eine mögliche Interpretation ist, dass die öffentlichen Plätze, auf denen er seine Installationen zeigt, symbolisch für Europa stehen – die Region, die im globalen Vergleich nach Asien und den USA als drittgrößter CO<sub>2</sub>-Emittent gilt (Ritchie 2019). Konkrete Bezüge auf die jeweiligen Städte (Kopenhagen, Paris und London) sowie deren lokale und historische Bedingungen bleiben jedoch aus. Dies kann den Eindruck erwecken, dass die gewählten Orte hauptsächlich als repräsentative Kulissen fungieren, um die politische Wirkung von *Ice Watch* zu unterstützen.

— Anders verhält es sich bei Alÿs, der sich in seiner Performance durch die Straßen von Mexiko-Stadt bewegt und, im Weißgrau des Eisblocks und der umgebenden Architektur gekleidet, mit dem Raum nahezu verschmilzt. Während er in die Dynamik des städtischen Treibens eintaucht, rückt der Ort in den Vordergrund. Alÿs' Bewegung mit dem Eis wird von der urbanen Infrastruktur beeinflusst und trägt zum Verlauf der Performance bei, etwa wenn befahrene Straßenkreuzungen überquert oder das Eis über Treppenstufen geschoben wird. So ist die Stadt nicht nur Schauplatz der Performance, sondern selbst ein Akteur, der den Prozess mitbestimmt.

— Dabei eröffnet Alÿs' Performance in der Stadt eine weitere Parallele zum Anthropozän: Beide sind von paradoxen Situationen geprägt, in denen menschliche Handlungen ihren langfristigen Interessen widersprechen. Dieser Widerspruch wird im städtischen Raum besonders deutlich und lässt Alÿs' Performance als Kritik an menschlichen Aktivitäten erscheinen, die auf autodestruktive Weise die Problematik verschärfen. Obwohl viele urbane Infrastrukturen dazu beitragen sollen, städtisches Leben durch modernen Fortschritt zu erleichtern, tragen Megametropolen erheblich zur Dynamik des Anthropozäns bei. Großstädte ermöglichen denjenigen, die es sich finanziell leisten können, ein bequemes

Leben – oft jedoch auf Kosten der Umwelt, was viele unberücksichtigt lassen, gleichgültig hinnehmen oder ihnen ein Gefühl der Ohnmacht vermittelt.

Dem setzt Alÿs' Performance ein Zeichen des Widerstands entgegen, indem er den Eisblock mühsam durch die Stadt schiebt. Seine Performance fordert dazu auf, routinierte Handlungen zu hinterfragen und zeigt, dass selbst in scheinbar aussichtslosen Konstellationen neue Perspektiven und Ansätze entstehen können. So strahlt seine Arbeit eine Resilienz aus, die dazu ermutigen kann, auch in herausfordernden Situationen neue Wege zu erkunden und sich auf offene Denkbewegungen einzulassen. Das erfordert Zeit, die Alÿs sich nimmt [Abb. 6].



// Abbildung 6

Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min.

**ENTSCHLEUNIGUNG UND GEGENWARTSBEZUG** Während der Künstler das schmelzende Eis über Stunden vor sich herschiebt, versinkt er in einem beinahe meditativen, auf das Eis ausgerichteten Zustand. Dabei zwingt er sich zur Entschleunigung und zum Aushalten einer Monotonie, aus der heraus alternative Wahrnehmungen und Zustände der Selbstvergessenheit entstehen können. Der Akt des Gehens tritt in Relation mit dem schmelzenden Eis in den Vordergrund und lässt dieses verändert erscheinen. Zwischen Formverlust und bewegtem (Mit-)Sein entwickelt das Eis seine eigene Geschichtlichkeit und macht die Präsenz des Moments im Verhältnis zu dessen Vergänglichkeit und Ort spürbar. Wurde die Situation des Anthropozäns dadurch mitverursacht, dass moderne Gesellschaften ihren Fokus und ihre Erwartungen auf lineare Fortschrittsversprechen für die *Zukunft* kaprizierten – was mit Wachstums- und Beschleunigungsimperativen, globaler Reichweitenvergrößerung und Innovationsverdichtung einherging (Rosa 2019: 12f.) –, eröffnet Alÿs' Performance einen Raum für das *Jetzt* (Alber 2019: 220–222) und fragt, wie das Gegenwärtige verfasst ist, durch welche Kräfte es beeinflusst wird. Dadurch findet eine Verschiebung von der modernen Zukunftsorientierung auf die Gegenwart statt und betont das Handeln im Moment.

Auch Eliasson bezieht sich auf gegenwärtige Ereignisse, wenn er mit *Ice Watch* darauf aufmerksam macht, dass die Klimakrise *jetzt* stattfindet und das Jahrmillionen alte Eis *heute* schmilzt. Der Bezug auf die Gegenwart dient ihm allerdings vor allem als Warnung vor einer potenziell unheilvollen *Zukunft*. So schafft er mit *Ice Watch* ein Szenario, in dem Zeit „als verknappte Ressource für die Bewältigung entstehender Probleme, nämlich als Zeitdruck“ (Habermas in ebd.: 222) erfahren wird. Zeit, die nicht „sinnvoll“ genutzt wird, erscheint

dann vergeudet und verloren, was als alarmierender Weckruf wahrgenommen werden kann, der Besorgnis auszulösen vermag.

— Das Phänomen Zeit erfüllt in Eliassons und Alÿs' Arbeiten unterschiedliche Funktionen. Während Eliasson durch *Ice Watch* die „dahinschmelzende“ Zeit sichtbar macht und zu einem „*radical change*“ (Eliasson in Bloomberg Philanthropies 2018) aufruft, artikuliert sich Zeit in Alÿs' Performance als ein ergebnisoffenes Phänomen, durch das sich das Denken verlangsamen kann. Entschleunigung bietet die „Gelegenheit [...], ein [...] anderes Bewusstsein für [...] Probleme und Situationen zu wecken“ (Stengers 2005: 994). In diesem Sinn kann Alÿs' Ausrichtung auf das gegenwärtige Geschehen als Ausgangspunkt für potenziell neue Verhaltens- und Denkweisen interpretiert werden. Die performative Aufmerksamkeitsverschiebung betont nicht, *dass* etwas getan werden muss, sondern fragt, *wie* spezifische Situationen beschaffen sind und ob es möglich ist, *innerhalb* der Strukturen anders zu agieren – etwa, wenn Klimakatastrophen nicht nur als physikalische, sondern auch als soziale Phänomene verstanden werden (Otto 2023: 19). So erweist sich die vordergründig sinnlos investierte Zeit der Kunstaktion „als Methode zur potenziellen Erweiterung von Handlungen“ (Alber 2019: 224).

### ÄSTHETIKEN DES HANDELNS ALS POTENZIAL IM ANTHROPOZÄN

— Eliasson gibt zu verstehen, dass es in Zukunft andere Verhaltensweisen braucht, um besser auf die Anforderungen des Anthropozäns zu reagieren. Diese können sich jedoch nicht in symbolischen Verweisen erschöpfen. Die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Eva Horn schreibt in ihrem Einführungswerk über das Anthropozän zu den bildenden Künsten: „Eine genuine Ästhetik des Anthropozäns muss [...] über die Rhetorik der politischen Mobilisierung und über bloße Thematisierungen hinausgehen. Sie hat zu fragen, was es eigentlich heißen könnte, sich dem Befund des Anthropozäns in der *Form* ästhetischer Darstellung zu stellen.“ (Horn / Bergthaller 2020: 122) Eliassons Werk eignet sich in diesem Zusammenhang eher für Bekenntnisse: Die Klimakrise soll nach seiner Einschätzung *bekämpft* werden (Eliasson in Solly 2018); allerdings ohne deutlich zu machen, inwiefern er dabei seine eigene (Macht-)Position reflektiert. Ein Privileg, das ihm als sogenannter Blue Chip Artist zukommt, das jedoch für viele andere Menschen, die unmittelbar von den Folgen anthropogener Umweltveränderungen betroffen sind, unvorstellbar sein mag.

— Horn geht davon aus, dass im Anthropozän zu leben „eine *neue Art des In-der-Welt-Seins*“ (Horn und Bergthaller 2020:

124) bedeutet, und stellt damit infrage „welche epistemologischen Zugangsweisen und Erkenntnisformen vom Nicht-Menschlichen wir unter den Bedingungen des Anthropozäns haben; und [...] wie dieses neue Verhältnis zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem zum Gegenstand ästhetischer Darstellung werden kann“ (ebd.: 125). Dazu reicht es nach ihrer Einschätzung nicht, einzelne dem Anthropozän zugeordnete Motive wie die Klimaerwärmung isoliert zu thematisieren (ebd.: 121), was in *Ice Watch* der Fall ist.

—— Eliassons Installation konzentriert sich auf die Klimakrise und inszeniert das grönländische Eis als materielles Symbol des Anthropozäns, mit dem Menschen in Kontakt treten können. Dabei bleibt die Subjekt-Objekt-Gegenüberstellung tendenziell bestehen, wenn das Subjekt das Eis (als Objekt) umarmt. Dennoch beeinflusst das Eis die Situation und die Erfahrungen der Besucher\*innen nicht nur durch sein Schmelzen, sondern auch durch den Schmerz, den die Kälte des Eises bereits nach wenigen Sekunden auf der Haut verursacht, wodurch der Kontakt beeinflusst wird.

—— Noch ausgeprägter ist die Interaktion in Alÿs' Performance, die das Eis gewissermaßen „anleitet“. Hierbei formen die städtische Umgebung, der Akt des Schiebens, das schmelzende Eis und Alÿs ein (Sinn-)Gefüge, das Assoziationen zu globalen Wirtschaftsnarrativen und Effizienzdenken, zur anthropogenen Klimaerwärmung, zum Wert von Wasser für globale Ökosysteme und zur Sisyphosarbeit sozialer und politischer Bemühungen um das Wohlergehen des Planeten weckt. Alÿs' Auseinandersetzung mit dem Eis lädt dazu ein, sich durch verschiedene Erzählstränge des Lebens in Mexiko-Stadt zu bewegen und Kunst als involvierte, unruhige<sup>7)</sup> Praxis zu begreifen, die in gesellschaftliche und politisch-ökonomische Zusammenhänge eingebunden ist. Den Spuren der Eisschmelze zu folgen, meint hier, sie als komplexes Verweisnetz zu deuten, sich darin zu verorten und aus den konkreten Bezügen heraus möglicherweise auch ein anderes Zusammenleben zu imaginieren. Außerdem zeigt die Performance das Potenzial, in scheinbar aussichtslosen Situationen nicht nur auszuharren, sondern neue Anpassungsstrategien zu entwickeln. Alÿs beobachtet dieses Vermögen in Mexiko-Stadt immer wieder:

Mexico City forces you to constantly respond to its reality, it requires you to resituate your presence all the time, to reposition yourself in the face of this unacceptable urban entity. That is exactly what I see happening in my neighborhood every day, with all these people who keep inventing themselves [...]. (Alÿs in Biesenbach/Starke 2010: 37)

7)

Ich beziehe mich hier auf Donna Haraways Buch *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (2018), in dem sie drängende ökologische, technologische und soziale Herausforderungen der Gegenwart adressiert. Mit dem Aufruf, unruhig zu bleiben, drückt Haraway die Notwendigkeit aus, sich den verstrickten Problemkonstellationen des Anthropozäns zu stellen, ohne dabei auf einfache Lösungen zu hoffen oder in Passivität zu verfallen. Haraway plädiert für ein verantwortungsvolles Engagement im Umgang mit den „Unruhen“ unserer Zeit. Dabei hebt sie die Relevanz mehr-als-menschlicher Beziehungsgefüge hervor und fordert zur Entwicklung neuer Solidaritätsformen in spezieübergreifenden Gemeinschaften auf.

— Von dieser Fähigkeit zu Anpassung und stetiger Neuausrichtung ist Alÿs' Kunst inspiriert und könnte auch ein Hoffnungsmoment für neue (Aus-)Handlungspotenziale im Anthropozän sein. Alÿs' künstlerischer Ansatz bietet eine Möglichkeit, den multidimensionalen Verstrickungen des Anthropozäns auf eindringliche und zugleich bescheidene Weise zu begegnen. Ihm in seinen feinsinnigen Erkundungen zu folgen, erfordert die Bereitschaft, sich auf die (Beobachtung der) Performance einzulassen und Geduld aufzubringen. Dies schafft Raum, seinen Anspielungen nachzuspüren und eigene Übersetzungen zu finden – wie zum Beispiel hier durch eine kunstwissenschaftliche Relektüre der Arbeit im Kontext des Anthropozäns und seiner gesellschaftspolitischen sowie sozioökologischen Zusammenhänge.

— Eine Stärke von Eliassons Werk liegt darin, durch seinen niederschweligen Zugang und die öffentliche Ausstellung an zentralen Orten ein breites Publikum anzusprechen. Die Aussicht durch das schmelzende Gletschereis für die Klimakrise zu sensibilisieren ist dabei ein erster Schritt. Doch kann dies nur der Beginn eines langen, oft beschwerlichen, aber auch hoffnungsvollen Weges sein, der angesichts der Herausforderungen des Anthropozäns unumgänglich ist. Alÿs' Performance, die damit endet, dass Kinder ihm folgen und die verbleibende Pfütze betrachten [Abb. 7], lädt dazu ein, weitere Schritte zu tun, die Hoffnung nicht aufzugeben.



// Abbildung 7

Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min., Filmstill-Collage

#### // Literaturverzeichnis

- Alber, Nicole (2019): Scheitern als Performance. Bielefeld, transcript
- Alÿs, Francis/Medina, Cuauhtémoc (2010): Entries. In: Godfrey, Mark (Hg.): Francis Alÿs: A Story of Deception. New York, Museum of Modern Art, S. 44–169
- Alÿs, Francis (2010): A Story of Deception. Tate Modern. URL: [http://francisalys.com/books/A\\_story\\_of\\_deception.pdf](http://francisalys.com/books/A_story_of_deception.pdf) (20.06.2024)
- Biesenbach, Klaus/Starke, Cara (2010): Francis Alÿs: A to Z. In: Godfrey, Mark (Hg.): Francis Alÿs: A Story of Deception. New York, Museum of Modern Art, S. 35–43
- Bloomberg Philanthropies (2018): Olafur Eliasson Brings Major Public Art Installation Ice Watch to London to Inspire Action Against Climate Change. URL: <https://www.bloomberg.org/press/olafur-eliasson-brings-major-public-art-installation-ice-watch-london-inspire-action-climate-change/> (15.09.2023)
- Climate Change Knowledge Portal (Hg.) (2021): Mexiko: Extreme Precipitation Events. URL: <https://climateknowledgeportal.worldbank.org/country/mexico/extremes> (22.06.2024)
- Cool Coalition (Hg.) (2020): Mexico City: A case for cooling action. URL: <https://coolcoalition.org/mexico-city-a-case-for-cooling-action/> (19.06.2024)
- Eliasson, Olafur (2016): Why art has the power to change the world. World Economic Forum. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/why-art-has-the-power-to-change-the-world/> (05.06.2024)
- Ferguson, Russell (2007): Francis Alÿs: Politics of Rehearsal. Los Angeles, Hammer Museum and Göttingen, Steidl
- Haraway, Donna (2003): The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago, Prickly Paradigm Press

- Dies. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main, New York, Campus Verlag
- Horn, Eva/Bergthaller, Hannes (2020): *Anthropozän zur Einführung*. 2. ergänzte Auflage. Hamburg, Junius
- IPCC (2022): *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Cambridge, UK, New York, USA, Cambridge University Press
- Latour, Bruno (2017): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. 6. Auflage. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Ders. (2021): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. 5. Auflage. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- MACBA (Hg.): Francis Alys. *Walking Distance from the Studio*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. URL: <https://www.macba.cat/en/exhibitions/francis-aly-s-2/> (26.06.2024)
- National Oceanic and Atmospheric Administration (Hg.) (2021): *Arctic Report Card: Climate change transforming Arctic into 'dramatically different state'*. URL: <https://www.noaa.gov/news-release/arctic-report-card-climate-change-transforming-arctic-into-dramatically-different-state> (25.06.2024)
- Malm, Andreas/Hornborg, Alf (2014): *The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative*. In: *The Anthropocene Review* 1 (1), S. 62–69
- Marx, Karl (1867): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. Buch I: *Der Produktionsprozess des Kapitals*. Hamburg, Otto Meissner
- Moore, Jason W. (2017): *The Capitalocene Part I: On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis*. In: *The Journal of Peasant Studies* 44 (3), S. 594–630
- Ders. (2018): *The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy*. In: *The Journal of Peasant Studies* 45 (2), S. 237–279
- Morton, Timothy (2013): *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press
- Ders. (2021): *All Art is Ecological*. London, Penguin Books
- Otto, Friederike (2023): *Klimaungerechtigkeit. Was die Klimakatastrophe mit Kapitalismus, Rassismus und Sexismus zu tun hat*. Berlin, Ullstein
- Paddison, Laura/Guy, Jack/Gutiérrez, Fidel (2024): *One of the world's biggest cities may be just months away from running out of water*. In: *CNN*, 25.02.2024. URL: <https://edition.cnn.com/2024/02/25/climate/mexico-city-water-crisis-climate-intl/index.html> (19.06.2024)
- Piketty, Thomas (2022): *Das Kapital im 21. Jahrhundert*. 5. Auflage. München, C.H.Beck.
- Pihkala, Panu (2020): *Anxiety and the Ecological Crisis: An Analysis of Eco-Anxiety and Climate Anxiety*. In: *Sustainability* 12 (19), S. 7836
- Rea, Naomi (2018): *Olafur Eliasson Hauls 30 Icebergs to London, Inviting the Public to Contemplate the Devastating Effects of Climate Change*. URL: <https://news.artnet.com/art-world/olafur-eliasson-ice-watch-london-1416811> (17.02.2024)
- Ritchie, Hannah (2019): *„Who emits the most CO2 today?“*. URL: <https://ourworldindata.org/annual-co2-emissions#article-citation> (09.10.2024)
- Rosa, Hartmut (2016): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin, Suhrkamp
- Ders. (2019): *Resonanz als Schlüsselbegriff der Sozialtheorie*. In: Wils, Jean-Pierre (Hg.): *Resonanz. Im interdisziplinären Gespräch mit Hartmut Rosa*. Baden-Baden, Nomos, S. 11–30
- Ders. (2021): *Unverfügbarkeit*. 3. Auflage. Berlin, Suhrkamp
- Schweppenhäuser, Gerhard (2007): *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Frankfurt am Main, Campus-Verlag
- Savinar, William (2024): *Third heat wave brings soaring temperatures in Mexico*. In: *Courthouse News Service*, 23.05.2024. URL: <https://www.courthousenews.com/third-heat-wave-brings-soaring-temperatures-in-mexico/> (19.06.2024)
- Solly, Meilan (2018): *Straight From a Greenland Fjord, London Installation Sends Dire Message on Climate Change*. In: *Smithsonian Magazine*, 12.12.2018. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/artist-installs-30-greenlandic-icebergs-london-send-dire-message-climate-change-180971024/> (18.09.2023)
- Steffen, Will/Broadgate, Wendy/Deutsch, Lisa/Gaffney, Owen/Ludwig, Cornelia (2015): *The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration*. In: *The Anthropocene Review* (16), S. 1–18
- Stengers, Isabelle (2005): *The Cosmopolitical Proposal*. In: Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.): *Making things public. Atmospheres of democracy*. Cambridge, Mass., Karlsruhe, MIT Press; ZKM Center for Art and Media, S. 994–1003
- Studio Olafur Eliasson (Hg.) (2014): *Ice Watch Copenhagen*. URL: <https://olafureliasson.net/ice-watchcopenhagen/> (28.03.2024)
- Ders. (Hg.) (2015): *Ice Watch Paris*. URL: <https://icewatchparis.com/> (28.03.2024)
- Ders. (Hg.) (2018–2019): *Ice Watch London*. URL: <https://icewatch.london/> (28.03.2024)
- Tate Modern (Hg.) (2018): *Olafur Eliasson and Minik Rosing: Ice Watch*. URL: <https://www.tate.org>

[uk/whats-on/tate-modern/olafur-eliasson-and-minik-rosing-ice-watch](https://www.artsandculture.gov/whats-on/tate-modern/olafur-eliasson-and-minik-rosing-ice-watch) (13.09.2023)

Ullrich, Wolfgang (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin, Wagenbach

UNESCO (2020): Education for Sustainable Development: A roadmap: #ESDfor2030. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374802> (14.09.2024)

Völzke, Daniel (2019): Kunst + Ökologie. In: Monopol (Die Erde im Blick) (11)

Weiß, Gabriele (2021): Ästhetische Erfahrungen. Ihre differenten Formen, Dimensionen, Verständnisweisen und die (Un-)Möglichkeiten ihrer Bildung. In: Hartmann, Anne/Kleinschmidt, Katarina/Schüler, Eliana (Hg.): Subjekte Kultureller Bildung. Empirische Forschung zu Bildungsprozessen in Tanz, Theater und Performance. München, kopaed, S. 101–113

Yusoff, Kathryn (2018): A Billion Black Anthropocenes or None. Minneapolis, MN, University of Minnesota Press

#### // Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Place du Panthéon, Paris, 2015, Photo: Martin Argyroglo Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson

Abbildung 2: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Place du Panthéon, Paris, 2015, Photo: Martin Argyroglo Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson

Abbildung 3: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Nuuk, Greenland 2014 Photo: Group Greenland. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson

Abbildung 4: Ólafur Eliasson and Minik Rosing: *Ice Watch, 12 ice blocks*, Nuuk, Greenland 2014 Photo: Group Greenland. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles © 2014 Olafur Eliasson

Abbildung 5: Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min. Filmstill-Collage. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Paris/Hong Kong © Francis Alÿs

Abbildung 6: Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Paris/Hong Kong © Francis Alÿs

Abbildung 7: Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Mexico City, Mexico, 1997, 4:59 min. Filmstill-Collage. Courtesy the artist and David Zwirner, New York/London/Paris/Hong Kong © Francis Alÿs

#### // Angaben zur Autorin

Sarah Lopper ist Promotionsstipendiatin der Stiftung der Deutschen Wirtschaft (sdw) und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln. Seit April 2024 vertritt sie dort die Juniorprofessur für Kunst\_Medien\_Bildung und promoviert zum Thema „Kunst und Bildung im Anthropozän“. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bildung im Anthropozän, künstlerische Praktiken posthumaner Verflechtung, Mensch-Natur-Verhältnisse, Neue Materialismen und transdisziplinäre Forschungsmethoden.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Julia Noah Munier / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Anja Zimmermann // [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

#### // Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

