



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Ursula Biemann. Video Essays zur ökologischen
Transformation des Planeten

verfasst von / submitted by

Diya Thomas, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

o.Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Danksagung

Meinem Betreuer Prof. Dr. Sebastian Egenhofer möchte ich für seine wertvollen Anregungen und konstruktiven Ratschläge danken, die mich während des gesamten Schreibprozesses unterstützt und in die richtige Richtung gelenkt haben. Sein fundiertes Wissen zum Thema Kunst und Ökologie hat mich maßgeblich geprägt und dazu inspiriert, das Thema meiner Seminararbeit zu *Forest Law* von Ursula Biemann aus dem Jahr 2020 im Rahmen dieser Masterarbeit zu erweitern und mich mit ihren neuesten Video Essays zu beschäftigen.

Ein besonderer Dank gilt Ursula Biemann, die mir freundlicherweise Literatur und den Zugriff zu ihren Videoarbeiten zur Verfügung gestellt hat und mit der ich mich freundlicherweise über ihre neuesten Video Essays austauschen konnte.

Ebenso möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir mein Studium durch ihre Unterstützung in jeglicher Hinsicht ermöglicht haben. Meinen Schwestern Rhea und Nina danke ich besonders für das Korrekturlesen meiner Masterarbeit und ihren emotionalen Rückhalt.

Zuletzt danke ich meinem Partner Stephan, der mich stets motivieren konnte, für sein Verständnis und seine bedingungslose Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	S.6
1.1 Forschungsinteresse.....	S.8
1.1.1 Thema und Forschungsfrage.....	S.8
1.1.2 Forschungslücke.....	S.10
1.1.3 Limitationen und Zielsetzung.....	S.10
1.2 Methode und Aufbau.....	S.11
1.2.1 Methode.....	S.11
1.2.2 Aufbau.....	S.12
2. Literatur.....	S.13
2.1 Ursula Biemann – Biografie und Kunst.....	S.13
2.1.1 Biografie.....	S.13
2.1.2 Ausstellungen.....	S.13
2.1.3 Werk.....	S.14
2.2 Terminologie: Ökologie und Anthropozän.....	S.16
2.2.1 Ökologie.....	S.16
2.2.2 Anthropozän.....	S.17
3. Die Video Essays.....	S.19
3.1 Deep Weather.....	S.19
3.1.1 Carbon Geologies.....	S.19
3.1.2 Hydrogeographies.....	S.20
3.1.3 Formale Analyse.....	S.23
3.2 Forest Law.....	S.25
3.2.1 Inhaltliche Analyse.....	S.26
3.2.2 Formale Analyse.....	S.30
3.2.3 Ausstellungen.....	S.32
3.2.4 Installatives Setting.....	S.32
3.3 Subatlantic.....	S.35
3.3.1 Inhaltliche Analyse.....	S.36
3.3.2 Formale Analyse.....	S.38
3.4 Acoustic Ocean.....	S.40
3.4.1 Inhaltliche Analyse.....	S.40
3.4.2 Formale Analyse.....	S.44

3.4.3 Ausstellungen.....	S.46
3.4.4 Installatives Setting.....	S.46
4. Kunsthistorische Verortung der Werkgruppe.....	S.48
4.1 Video Essay und Essayfilm.....	S.48
4.2 Kunst und Ökologie.....	S.50
5. Sichtbarmachung und Bewusstmachung der ökologischen Krise und der planetarischen Zusammenhänge in den Video Essays.....	S.50
5.1 Form und ästhetische Strategien der Video Essays.....	S.51
5.2 Planetarische Zusammenhänge.....	S.54
5.2.1 Räumliche & Zeitliche Dimensionen.....	S.54
5.2.2 Industrielle Produktion.....	S.56
5.2.3 Menschliche & Nicht-Menschliche Welt.....	S.59
5.3 Indigene Kosmologie.....	S.61
5.3.1 Kawsak Sacha.....	S.61
5.3.2 Perspektivismus in Amazonien.....	S.63
5.3.3 Pacha Mama.....	S.64
5.3.4 Rechte der Natur.....	S.65
5.3.5 Verknüpfung von heterogenen Wissensformen: naturwissenschaftliches & indigenes Wissen.....	S.66
5.4 Dekolonisierung der Natur & Kosmopolitik.....	S.68
5.4.1 Der Naturvertrag.....	S.68
5.4.2 Kosmopolitik.....	S.70
5.5 Verhältnis der drei Referenzebenen.....	S.71
6. Verhältnis zwischen Biemanns videoessayistischer Praxis und den thematischen Zusammenhängen.....	S.72
6.1 Parallele zwischen den Video Essays und thematischen Zusammenhängen.....	S.72
6.2 Verhältnis zwischen Biemanns formaler und theoretischer Kunstpraxis.....	S.75
7. Resümee.....	S.77
Literaturverzeichnis.....	S.80
Abbildungsverzeichnis.....	S.86
Abbildungen.....	S.89
Abstract (Deutsch).....	S.118
Abstract (Englisch).....	S.119

1. Einleitung

Angesichts des Klimawandels und der gegenwärtigen ökologischen Krise macht sich ein tiefgreifendes Bewusstsein über die zunehmende massive ökologische Zerstörung und Transformation des Planeten breit. Aus dem neuesten Bericht des Weltklimarates IPCC geht hervor, dass der menschliche Einfluss auf den Planeten maßgeblich zur globalen Erwärmung sowie zu weitreichenden und schnellen Veränderungen in der Atmosphäre, den Ozeanen, der Kryosphäre und der Biosphäre beigetragen hat.¹ Zum Ziel des Klimaschutzes einigten sich fast alle Staaten weltweit im Klimaabkommen von Paris (2015) darauf, langfristig die Erderwärmung auf deutlich unter zwei Grad Celsius und möglichst auf 1,5 Grad Celsius gegenüber vorindustriellen Werten zu begrenzen und die globalen Treibhausgasemissionen zu reduzieren.² Derzeit beträgt der Temperaturanstieg im Vergleich zur vorindustriellen Zeit 1,09 Grad Celsius und das Ziel von 1,5 Grad Celsius wird wahrscheinlich bereits in den frühen 2030er Jahren überschritten sein,³ weshalb der Ausstoß an globalen Treibhausgasemissionen sofort und umfassend reduziert werden muss, um den Folgen und Risiken des Klimawandels entgegenzuwirken. Zu diesen Folgen zählen u.a. das Schmelzen der Gletscher, der Anstieg des Meeresspiegels, die Versauerung der Meere, die Bodenerosion und die Zunahme von extremen Wetterphänomenen wie Dürre, Hitzewellen, Brände, Unwetter und Überschwemmungen. Gleichzeitig steht eine Vielzahl weiterer anthropogener Prozesse bevor, die zur gegenwärtigen ökologischen Krise beitragen, darunter die Abholzung der Wälder, die Zerstörung der Ökosysteme, die Störung wichtiger Stoffkreisläufe, die Verschmutzung von Luft, Boden und Gewässern, sowie das rasante Wachstum von Menschen und Schlachtvieh.⁴ Darüber hinaus ist mit einem extremen Verlust der Artenvielfalt zu rechnen und nach Schätzungen von Wissenschaftler*innen das sechste große Massensterben zu erwarten.⁵ Der Begriff des Anthropozäns⁶ fasst als theoretisches Konzept die vielfältigen Dimensionen einer ökologischen Schwellensituation zusammen, in der der Mensch tiefgreifend die Ökologie des Planeten verändert.⁷ Hierbei ist zu betonen, dass die menschliche Spezies nicht als

¹ IPCC 2021, S.4.

² Webseite UNFCCC.

³ IPCC 2022, S.7 und S. 16.

⁴ Horn / Bergthaller 2019, S.9.

⁵ Barnosky / u.a. 2011, S.51.

⁶ Der Begriff Anthropozän wurde von Crutzen geprägt und bezeichnet eine neue geologische Epoche, die maßgeblich durch den Einfluss des Menschen bestimmt ist und das Holozän ablöst, vgl. Crutzen 2002, S.23.

⁷ Horn / Bergthaller 2019, S.9.

einheitliches Gattungswesen, sondern als kulturell und ökonomisch differenziert betrachtet werden muss und die ökologische Krise nicht einfach durch den Menschen geprägt ist, sondern in den Kontexten der industriellen Produktion verortet ist. Während ein kleiner Teil für diese wesentliche Bedingung des Wandels verantwortlich ist, wird die große Mehrheit der Menschheit, wie z.B. Bevölkerungen an Küstengebieten, am stärksten von den massiven Folgen des Klimawandels und der ökologischen Krise betroffen sein.

Die Diskurse um Ökologie und Anthropozän stellen seit Jahren bedeutende Forschungsfelder der Naturwissenschaften dar und fanden angesichts ihrer gegenwärtigen Relevanz und der fortschreitenden ökologischen Transformation und Zerstörung des Planeten zunehmend Eingang in den Geistes- und Kulturwissenschaften, der Philosophie und der Kunst. Im Bereich der Kunst ist die Auseinandersetzung mit den beiden Diskursen in Relation zur gegenwärtigen ökologischen Krise insbesondere seit den 2010er Jahren in einer Vielzahl von Ausstellungen und Publikationen präsent, wie in den Ausstellungsserien „The Anthropocene Project“ im Haus der Kulturen, Berlin (2013-2015), „General Ecology“ in der Serpentine Gallery, London (seit 2018) und „Eco-Visionaries“ (2018),⁸ der Biennale in Venedig (2022) sowie den Publikationen „Art in the Anthropocene“ (2015), herausgegeben von Heather Davis und Etienne Turpin und „Decolonizing Nature“ (2016) von T.J. Demos, um nur einige Beispiele zu nennen.⁹

Wie Demos schreibt, übersteigen die riesigen räumlichen und zeitlichen Skalen der Geologie und des Anthropozän-Begriffs das menschliche Verständnis und stellen folglich eine große Herausforderung für Repräsentationssysteme dar.¹⁰ So finden die vielfältigen klimatischen und ökologischen Veränderungen nicht nur auf lokaler, sondern auch auf globaler Ebene statt. Ebenso besteht die Schwierigkeit das Phänomen des Klimawandels als Ganzes zu begreifen, wie es etwa Timothy Mortons Begriff des Hyperobjekts suggeriert.¹¹ Aus dieser Problematik ergibt sich folglich die Frage, wie man die Vielzahl der subtilen und langsamen Prozesse des Wandels, die sich über einen langen Zeitraum entwickeln und so schwer zu fassen sind, artikulieren und darstellen kann. Weiters stellt sich die Frage, wie man die Komplexität des Klimawandels und der ökologischen Krise vermitteln und repräsentieren kann, um daraus ein

⁸ Die kollaborative Ausstellungsserie „Eco-Visionaries“ fand in vier teilnehmenden Institutionen statt: MAAT - Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lissabon; Bildmuseet, Umea; HeK - House of Electronic Arts Basel, Basel; LABoral Centro de Arte y Creacion Industrial, Gijon.

⁹ Demos 2017, S.11; Horn / Bergthaller 2019, S.12; Davis / Turpin (Hg.) 2015.

¹⁰ Demos 2017, S.12-13.

¹¹ Morton 2013.

Verständnis und eine Erfahrbarkeit zu leiten. Im Bereich der Naturwissenschaften werden diese Erkenntnisse u.a. mittels Modellen, Messdaten, Berechnungen, Zeitrafferdarstellungen, Satellitenbildern und Berichten vermittelt. Die wissenschaftliche Perspektive allein ist jedoch nicht ausreichend, um sich einem ganzheitlichen Verständnis über den Klimawandel und die ökologische Krise anzunähern. Daher lenkt diese Arbeit den Blick auf das Verhältnis von Kunst und Ökologie und die Fragestellungen, welche Rolle die Kunst hierbei einnehmen kann und welchen Beitrag sie zum Verständnis leisten kann. Meiner Ansicht nach kann die Kunst durch ihre Form sowie ihre ästhetischen Verfahren und Strategien wesentlich zur schwierigen Aufgabe der Sichtbarmachung und Bewusstmachung dieses Themenkomplexes beitragen. Wie Demos schreibt, ist die Einbringung der geisteswissenschaftlichen Praktiken und insbesondere der Kunst in den wissenschaftlichen Diskurs dringend erforderlich, um fachliche Trennungen aufzubrechen, die Debatte zu demokratisieren und kritische Fragen von politischer Bedeutung in die Diskussionen über Umweltentwicklungen einzubringen.¹² Zudem bietet die Kunst mit ihren alternativen Ansätzen die Möglichkeit aufzuzeigen, welche Verantwortung wir gegenüber dem Planeten, anderen Menschen und allen anderen Lebensformen besitzen. Die Kunst kann Betrachter*innen zur Reflexion über das derzeitige westlich geprägte Verhältnis von Mensch und Natur und der nicht-menschlichen Welt anregen, das von der Kolonialisierung und der Ausbeutung der Natur bestimmt ist, und dazu beitragen, bestehende Ansätze zu unserem Verhältnis zur Welt neuzudenken und zu vergegenwärtigen.¹³ Auf dieser Basis kann Kunst Betrachter*innen anregen einen positiven Wandel hinsichtlich der ökologischen Krise zu denken und alternative Handlungsweisen aufzuzeigen, welche in der Gegenwart und nicht erst in der Zukunft verankert sind.¹⁴

1.1 Forschungsinteresse

1.1.1 Thema und Forschungsfrage

Eine Künstlerin, die sich seit über zehn Jahren in ihren Videoarbeiten mit der ökologischen Transformation des Planeten beschäftigt sowie der Sichtbarmachung und Bewusstmachung dieses Themenkomplexes widmet, ist Ursula Biemann. Die Untersuchung ihrer neuesten

¹² Demos 2017, S.11.

¹³ Horn / Berghaller 2019, S.12.

¹⁴ Wiese 2014, S.5.

Video Essays steht im Fokus dieser Arbeit. Im Folgenden wird das Thema und die Forschungsfragen dieser Arbeit erläutert, die Forschungslücke skizziert und die Zielsetzung dargelegt. Anschließend werden die Methode sowie der Aufbau dieser Arbeit geschildert.

Ursula Biemanns künstlerisches Schaffen, das Video Essays, Videoinstallationen und kunsttheoretische Texte umfasst, basiert auf künstlerischer Recherche und involviert Feldarbeit an entlegenen¹⁵ Orten, die massiven Transformationen unterworfen sind. Der thematische Schwerpunkt ihrer künstlerischen Praxis verlagerte sich von der Auseinandersetzung mit Prozessen der Globalisierung, Gender, Mobilität und Migrationsströmen in ihren früheren Video Essays, hin zu ihren neueren Video Essays, die den Klimawandel und die ökologische Transformation des Planeten thematisieren. Seit 2012 beschäftigen sich Biemanns Arbeiten mit den ökologischen Herausforderungen unserer Zeit, u. a. dem Massenextraktivismus, der Ausbeutung von Ressourcen, der Veränderung von Böden und Ökosystemen und den Folgen der anthropogenen Prozesse auf die Umwelt und das Leben als Ganzes.¹⁶ Die Videoarbeiten sind etwa zwanzig Minuten lang¹⁷ und werden meist als Videoinstallationen gezeigt.

Den primären Gegenstand der folgenden Arbeit bildet die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit vier von Biemanns neuesten Videoarbeiten: *Deep Weather* (2013), *Forest Law* (2014), *Subatlantic* (2015) und *Acoustic Ocean* (2018). Situiert im Spannungsfeld von Kunst und Ökologie, interessiert sich die Arbeit insbesondere für die diskursiven, narrativen und ästhetischen Strategien dieser Videoarbeiten, um die planetarischen Zusammenhänge in Bezug zur ökologischen Krise zu artikulieren und darzustellen. Das Ziel dieser Arbeit ist es daher die folgenden Forschungsfragen zu untersuchen: Wie verhandeln Ursula Biemanns Videoarbeiten *Deep Weather*, *Forest Law*, *Subatlantic* und *Acoustic Ocean* die Diskurse um Ökologie und Anthropozän? Welchen Beitrag leisten diese Werke für das Verständnis der planetarischen Zusammenhänge und der derzeitigen ökologischen Krise? Welche ästhetischen Strategien verwendet Biemann in ihrer künstlerischen Praxis um diese Zusammenhänge zu artikulieren? Welches Verhältnis besteht dabei zwischen ihrer theoretischen und formalen Kunstpraxis?

¹⁵ Das Wort „entlegen“ bezieht sich einerseits, ausgehend von Zürich, auf eine eurozentrische Perspektive und andererseits in Bezug zu den thematisierten Orten auf entlegen im Sinne der Zugänglichkeit, wie z.B. Gebiete in der Arktis.

¹⁶ Guenin 2020, S.1.

¹⁷ Der 38 minütige Film *Forest Law* bildet eine Ausnahme.

1.1.2 Forschungslücke

Während in der Literatur zu Biemanns früheren Video Essays bereits die ausführliche Publikation „Ursula Biemann. Mission Reports“ vorliegt, wird die Sammlung ihrer späteren Video Essays zu Ökologie und Klimawandel 2021 erstmals in der bilingualen audiovisuellen Online Monografie „Becoming Earth“ behandelt.¹⁸ Diese enthält Videoausschnitte, Sounds, Bilder und Skriptfragmente und begleitende Texte von Biemann zu den Videoarbeiten sowie zu den Ideen und theoretischen Bezügen, die diese Werke beeinflusst hat, und macht sie für Betrachter*innen frei zugänglich. Darüber hinaus verfasst Biemann kunsttheoretische Essays zu ihren Videoarbeiten, die theoretische Erörterungen und die soziopolitische Dimension der Videos näher erläutern.¹⁹ Zudem liegen Artikel aus Zeitschriften vor, die vorwiegend über die inhaltliche Dimension der Werke berichten. Folglich steht eine genaue Analyse von Biemanns neuesten Video Essays und die Untersuchung der Frage, inwiefern diese zum Verständnis der ökologischen Krise und der planetarischen Zusammenhänge beitragen, bislang noch aus. Mehr denn je bestätigen aktuelle Ereignisse die gegenwärtige Relevanz des Themas und die Bedeutung Biemanns künstlerischer Praxis, die lokale ökologische Probleme mit soziopolitischen Kontexten und größeren planetarischen Zusammenhängen miteinander verknüpft und Betrachter*innen dazu ermutigt, neue Wege zu entdecken, um diese planetarischen Veränderungen wahrzunehmen und zu denken.²⁰ Daher stellt diese Arbeit einen ersten Versuch dar, sich wissenschaftlich mit diesen Werken auseinanderzusetzen und einen Beitrag zu der Forschungslücke zu leisten.

1.1.3 Limitationen und Zielsetzung

Im Zeitraum zwischen 2012 und 2021 entstanden Biemanns neuesten Video Essays. Hinsichtlich der Werkauswahl ist diese Arbeit auf die Analyse der vier Werke *Deep Weather* (2013), *Forest Law* (2014), *Subatlantic* (2015) und *Acoustic Ocean* (2018) limitiert, wobei ein vertiefender Blick auf *Forest Law* gelegt wird. Die Werke *Egyptian Chemistry* (2012), *Biosemiotic Borneo* (2015), *Twenty-One Percent* (2016) und *Forest Mind* (2021), die zur neuesten Schaffensphase in Biemanns Werk zählen, werden in der Arbeit nicht behandelt, da

¹⁸ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

¹⁹ Biemann 2014, Biemann 2015a, Biemann 2015b, Biemann 2015c, Biemann 2015d, Biemann 2019.

²⁰ Biemann 2015a, S.10; Webseite Art & Education.

dies über den Rahmen dieser Arbeit und des Forschungsthemas hinausgehen würde. Zudem setzen sich die vier ausgewählten Arbeiten am intensivsten mit der ökologischen Transformation des Planeten auseinander. Der Fokus meiner Untersuchung liegt auf der genauen Analyse der vier ausgewählten Video Essays, wobei auch das installative Setting der Werke und die kunsttheoretischen Texte von der Künstlerin zu den jeweiligen Arbeiten berücksichtigt werden sollen.

Der Anspruch dieser Arbeit liegt nicht darin die Gattung des Essayfilms, zu der Biemanns Video Essays zählen, kunsthistorisch zu erforschen oder einen Beitrag zur historischen Entwicklung des Essayfilms zu leisten. Ebenso beabsichtigt diese Arbeit nicht einen Überblick zur Vielzahl an Werken der zeitgenössischen Kunst zum Thema Ökologie, die ihre Anfänge in den 1960er Jahren mit der Landart findet, zu liefern. Darüber hinaus soll diese Arbeit nicht den Versuch darstellen, einen vollständigen Überblick zu den gegenwärtigen Diskursen zu Anthropozän und Ökologie zu bieten.

Die Arbeit zielt darauf, den Beitrag vorzustellen, den Ursula Biemanns Video Essays durch ihre spezielle Behandlungsart des Themas sowie durch ihre Form und künstlerischen Verfahren leisten. Es soll gezeigt werden, wie in den Videoarbeiten, das zunehmend tiefgreifende Bewusstsein angesichts der gegenwärtigen ökologischen Transformation des Planeten präsent wird und welche besondere Leistung die Video Essays bezüglich der Sichtbarmachung und Bewusstmachung erbringen.

1.2 Methode und Aufbau

1.2.1 Methode

Hinsichtlich der Methode basiert diese Arbeit auf einer monografischen Auseinandersetzung mit den vier ausgewählten Video Essays von Ursula Biemann. Zentrale Ausgangspunkte für die Untersuchung bilden daher die formale und inhaltliche Analyse der einzelnen Videoarbeiten und ihre kunsthistorische Verortung als Werkgruppe. Bei zweiterem wird untersucht, wie die Werke gattungsgeschichtlich und thematisch in der Praxis der zeitgenössischen Videokunst verortet sind. Der Zugang zu den Video Essays wurde von der Künstlerin zur Verfügung gestellt. Die Analyse erfolgt durch Rezeption der Originalfilme auf verkleinerten PC-Format und der Rekonstruktion der Installationen mittels Online-Recherche, Fotografien und

Publikationen. Die Untersuchung der Werke in Bezug zu den theoretischen Diskursen um Ökologie und Anthropozän basiert auf einer kritischen Analyse der Literatur, die darauf zielt zwischen überzeugenden und unklaren Texten zu unterscheiden. Hierfür wird Literatur aus diversen Feldern herangezogen, darunter Kunstgeschichte, Philosophie, Ökologie und Biologie, da sich dieser interdisziplinäre Ansatz auch in Biemanns künstlerischen Praxis wiederspiegelt und meines Erachtens sinnvoll für das Verständnis und die Rezeption von Biemanns Werk ist. Für die Analyse der ästhetischen Strategien werden formale Zusammenhänge innerhalb der einzelnen Werke sowie Bezüge zwischen den Werken dargelegt und analysiert. Zudem werden Biemanns kunsttheoretische Texte zu den einzelnen Videoarbeiten herangezogen, da diese Teil ihrer künstlerischen Praxis sind.

1.2.2 Aufbau

Die folgende Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert. Erst wird ein Überblick zum bisherigen Stand der Literatur gegeben. Dieser besteht aus zwei Teilen, wobei der erste eine Einführung zu den zentralen Begriffen Ökologie und Anthropozän und der zweite eine kurze Zusammenfassung zu Biemanns Biographie sowie ihrer bisherigen künstlerischen Laufbahn zur Orientierung bildet und die Werkgruppe innerhalb ihres Gesamtwerks verortet. Im Hauptteil werden zu Beginn die einzelnen Videoarbeiten ausführlich formal und inhaltlich in chronologischer Reihenfolge analysiert. Dann folgt die kunsthistorische Verortung der Arbeiten als Werkgruppe. Auf der Grundlage von den vorhergegangen Abschnitten wird im anschließenden Kapitel analysiert wie die Videoarbeiten die planetarischen Zusammenhänge in Bezug zur ökologischen Krise verhandeln und welchen Beitrag sie durch ihre Form sowie künstlerischen Verfahren bezüglich der Sichtbarmachung und Bewusstmachung des Themas leisten. In diesem Kontext werden drei wesentliche Referenzebenen für die Filmarbeiten zum Gegenstand der Reflexion, wobei gezeigt werden soll, wie diese in den Werken präsent sind und welche Beziehung zwischen den Referenzebenen besteht. Zu diesen zählen erstens die planetarischen Zusammenhänge selbst, zweitens die indigene Kosmologie und drittens die Dekolonialisierung der Natur sowie die Kosmopolitik. Im anschließenden Kapitel wird die Art der Beziehung zwischen den Video Essays und thematischen Ebenen analysiert, wobei gezeigt werden soll, dass die Videoarbeiten eine ästhetische und konzeptuelle Parallele zu diesen

Zusammenhängen bilden.²¹ In diesem Kontext wird auch das Verhältnis zwischen Biemanns theoretischer und formaler Kunstpraxis untersucht. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse im Resümee zusammengefasst.

2. Literatur

2.1 Ursula Biemann – Biografie und Kunst

2.1.1 Biografie

Ursula Biemann wurde 1955 in Zürich geboren und ist eine schweizerische Videokünstlerin und Autorin. Ihre künstlerische Ausbildung absolvierte sie an Kunsthochschulen in Boston, Mexiko und New York. Biemann erhielt 1986 ihren Bachelor of Fine Arts von der School of Visual Arts in New York. Anschließend nahm sie am Whitney Independent Study Program in New York teil. Biemann kehrte 1991 nach Zürich zurück, wo sie bis heute lebt und arbeitet. Neben ihrer künstlerischen Arbeit ist Biemann als Kuratorin und Dozentin tätig. Zwischen 1995 und 1998 arbeitete sie als Kuratorin an der Shedhalle in Zürich. Zwischen 2000 und 2003 lehrte sie am CCC Programm der Hochschule für Kunst und Design in Genf. Von 2002 bis 2019 forschte und unterrichtete Biemann am Institut für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste. Neben ihrer künstlerischen Arbeit hält Biemann weiterhin weltweit Vorträge und nimmt regelmäßig an Artist Talks teil. Biemann wurde 2008 von der schwedischen Universität Umea zum Doktor honoris causa in Geisteswissenschaften ernannt.²² Sie wurde 2009 mit dem Meret Oppenheim Preis für Kunst und 2018 mit dem Prix Thun für Kunst und Ethik ausgezeichnet.

2.1.2 Ausstellungen

Biemanns Arbeiten werden seit 1999 weltweit in diversen Einzel- und Gruppenausstellungen, an Festivals sowie an Biennalen gezeigt. Ihre Video Essays wurden zunächst von der internationalen Film- und Medienkunstszene und im Bereich der Kulturwissenschaften

²¹ Den Hinweis zu diesem Aspekt verdanke ich Sebastian Egenhofer.

²² Biemann, Biography, URL: <https://www.geobodies.org/biography>.

rezipiert. Darauf folgte die Rezeption ihrer Arbeiten in der Bildenden Kunst mit zahlreichen Ausstellungen internationaler Kunstinstitutionen. Biemanns Werk wurde in der Schweiz erstmals 2009 in einer großen Retrospektive im Zürcher Helmhaus präsentiert. Umfassende Retrospektiven zu ihrem Oeuvre fanden in dem Bildmuseet Umea in Schweden (2008), dem Nikolaj Contemporary Art Center in Kopenhagen (2009) dem Neuen Berliner Kunstverein (2013), dem Lentos Museum Linz (2014) und dem Museum für Moderne Kunst in Nizza (2020/21) statt. Die Künstlerin nahm mehrfach an internationalen Biennalen teil, u.a. in Venedig (2013), Montreal (2014), Sao Paulo (2016), Sharjah (2017), Taipei (2018), Santiago (2019) sowie Budapest (2020). Ihre Video Essays werden ebenso regelmäßig auf Filmfestivals gezeigt, wie beispielsweise den Filmfestivals in Marseille und Rom.

2.1.3 Werk

Ursula Biemanns künstlerisches Gesamtwerk gliedert sich in drei Schaffensphasen.²³ Zu ihrem umfangreichen Oeuvre wurden entsprechend drei umfassende Monografien publiziert. Nach ihrem Studium begann Biemann installative Arbeiten im Bereich der Konzeptkunst zu realisieren, die sich verschiedener Medien wie Fotografie, Text und Wandgrafik bedienen. Die Monografie „*Been there and back to nowhere*“ aus dem Jahr 2000 behandelt Biemanns konzeptuelle Kunstprojekte von 1988 bis 2000 und enthält Interviews, Videoskripte, kollektive Kulturproduktionen und theoretische Texte zu Gender und Globalisierung.²⁴ Diese konzeptuellen Arbeiten befassen sich bereits mit Globalisierung sowie sozialen Transformationsprozessen und bilden Vorstufen zu den thematischen Schwerpunkten der nachfolgenden Videoprojekte. Biemanns erster Video Essay *Performing the Border* entstand 1999. Seither bildet der Video Essay das zentrale Medium in ihrem künstlerischen Schaffen. Ihre videoessayistische Praxis gliedert sich zeitlich und thematisch in zwei Phasen. Die frühen Video Essays von 1999 bis 2011 setzen sich mit Prozessen der Globalisierung und Fragen von Gender, Mobilität und Migration auseinander. Die 2008 erschienene Publikation „*Ursula Biemann. Mission Reports*“ setzt sich mit ihrer Videokunstproduktion und ihrem Schreiben aus diesem Zeitraum auseinander.²⁵ Sie enthält zahlreiche Essays von

²³ Einen nützlichen Überblick zu Ursula Biemanns Biographie und künstlerischem Gesamtwerk liefert Yvonne Volkarts Lexikonartikel „Ursula Biemann“, der 2010 im Sikart Lexikon zur Kunst in der Schweiz veröffentlicht wurde, siehe Volkart 2010/2016.

²⁴ Biemann (Hg.) 2000.

²⁵ Kat. Ausst. Bildmuseet 2008.

Kulturtheoretiker*innen, Texte der Künstlerin und eine umfangreiche visuelle Dokumentation ihres künstlerischen Schaffens. Die deutschsprachige Fassung der Monografie wurde 2012 publiziert.²⁶ Die späteren Video Essays von 2012 bis 2021 befassen sich mit dem Klimawandel und der ökologischen Transformation des Planeten. Biemanns künstlerische Praxis involviert eine Vielzahl diverser Medien, darunter Video, Fotografie, Text und Kartografie, sowie Interview, Datenrecherche und theoretische Referenzen. Gemeinsam mit ihrem neuestem künstlerischen Projekt *Devenir Universidad* (2019-2022), werden diese Werke erstmals in der audiovisuellen Online Monografie „*Becoming Earth*“ behandelt.²⁷ Die bilinguale Monografie entstand im Auftrag des UNAL Art Museum in Bogota und wurde von Biemann in Zusammenarbeit mit Etienne Turpin herausgegeben. Die Texte in „*Becoming Earth*“ wurden auf Englisch und Spanisch verfasst. Sie setzen sich insbesondere mit den Ideen, der künstlerischen Recherche sowie den theoretischen Bezügen auseinander, die in Biemanns neueste Werke eingeflossen sind.²⁸ Darüber hinaus umfasst die Online Monografie Videoausschnitte, Sounds, Bilder und Skriptfragmente der Video Essays und enthält zudem Audioaufzeichnungen von Biemann während der Feldreisen.²⁹

Als Teil ihrer künstlerischen Praxis, verfasst Biemann zu ihren Videoarbeiten kunsttheoretische Essays, in denen der soziopolitische Inhalt der Videos erläutert wird und theoretische Erörterungen weiter ausgeführt werden, auf die in den Videos nur angespielt wird.³⁰ Hélène Guenin verfasste 2020 einen ausführlicheren Artikel im Gespräch mit Biemann zu ihren neuesten Video Essays anlässlich der Ausstellung „Ursula Biemann. Indigenous Knowledges_Cosmological Fictions“ im MAMAC, Nizza.³¹ Im Rahmen dieser Ausstellung und der Ausstellung „Ursula Biemann. Acoustic Ocean“ im Centre Culturel Suisse, Paris erschien der Aufsatz „Ursula Biemann. Former un Organe du Futur / Forming a Future Organ“ von Yvonne Volkart, der die Arbeiten *Deep Weather*, *Subatlantic* und *Acoustic Ocean* behandelt.³² In der Fachzeitschrift Camera Austria wurde 2013 ein Beitrag über *Deep Weather* im Zusammenhang mit der aktivistischen Bewegung „Idle No More“, geschrieben von T.J. Demos, veröffentlicht.³³ Macarena Gómez-Barris‘ Aufsatz „The Occupied Forest“ von 2020 analysiert

²⁶ Babia / Maurer / Rollig (Hg.) 2012.

²⁷ Webseite *Becoming Earth* 2021.

²⁸ Biemann, Publikationen, URL: <https://www.geobodies.org/publications>.

²⁹ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

³⁰ Biemann 2014, Biemann 2015a, Biemann 2015b, Biemann 2015c, Biemann 2015d, Biemann 2019.

³¹ Guenin 2020.

³² Volkart 2020.

³³ Demos 2013.

neben einer Arbeit von Francisco Huichageo das Werk *Forest Law* von Biemann und Paulo Tavares als alternative Repräsentationen des Waldes im Zusammenhang mit den kolonialistischen und kapitalistischen Dimensionen der Abholzung des Amazonas Regenwaldes.³⁴ Zudem liegen einige Beiträge aus Tageszeitungen, Magazinen und Zeitschriften mit kurzen Werk- und Ausstellungsbesprechungen über *Egyptian Chemistry*, *Deep Weather*, *Forest Law* und *Subatlantic* vor.³⁵

2.2 Terminologie: Ökologie und Anthropozän

2.2.1 Ökologie

Der Term Ökologie wurde erstmals 1866 von dem Zoologen Ernst Haeckel in dem Buch „Generelle Morphologie der Organismen“ als die gesamte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Außenwelt definiert.³⁶ Er leitet sich von den griechischen Wörtern „oikos“ (Haus) und „logos“ (Lehre) ab. Seit dieser ursprünglichen Definition erfuhr der Begriff diverse Umdeutungen, wobei er „(...) stets als eine Lehre der Relationen und dynamischen Wechselbeziehungen sowie ein Synonym für deren Gesamtheit verstanden“ werden kann.³⁷ Die Ökologie entwickelte sich seitdem zu einer der dringendsten und wichtigsten Disziplinen innerhalb der Natur- und Geisteswissenschaften. Im Hinblick auf den Klimawandel und die derzeitige ökologische Krise zieht sich der Begriff der Ökologie zudem durch künstlerische Diskurse. Die Auseinandersetzung mit Biemanns Video Essays in Bezug zur ökologischen Krise erfordert ein umfassenderes Verständnis für Ökologie, das sowohl die Gesamtheit der natürlichen Umwelt, also alle biotischen und abiotischen Faktoren, als auch soziale, politische und technologische Dimensionen miteinschließt.³⁸

Ein frühes Beispiel für ein inklusiveres Ökologie-Verständnis ist Guattaris Konzept der Ökosophie, welches er 1994 in dem Buch „Die drei Ökologien“ formuliert. Unter Ökosophie fasst Guattari eine ethisch-politische Artikulation der Verflechtung zwischen den drei ökologischen Handlungsbereichen von Umwelt, sozialen Beziehungen und menschlicher

³⁴ Gómez-Barris 2020.

³⁵ Sandhu 2013, Balan 2016, Gupta 2016, Grbich 2017, Kat. Ausst. International New Media Gallery 2014, Matotek 2017, Bloom / Hoage / Morrell 2019.

³⁶ Haeckel 1866, S.286.

³⁷ Witzgall 2019a, S.13.

³⁸ Demos 2009, S.21. Weitere Referenzen in diesem Kontext: Demos 2016; Guattari 1994; Hörl 2016.

Subjektivität.³⁹ Für die Überwindung der andauernden ökologischen Krise ist es nach Guattari nötig, die drei Ökologien von Umwelt, Gesellschaft und Geist als voneinander abhängige und miteinander verbundene Ebenen der Ökologie zu verstehen.⁴⁰ Eine weitere Grundlage für meine Untersuchung ist der Begriff der „Hybriden Ökologien“ aus der gleichnamigen Publikation, die von Susanne Witzgall, Marietta Kesting, Maria Muhle, und Jenny Nachtigall herausgegeben wurde. Darunter wird eine Umdeutung des Ökologiebegriffs gefasst, welche „(...) die hybride Durchwirkung und wechselseitige Beeinflussung von lebendigen Vollzügen, technischen und medialen Praktiken, natürlichen und künstlichen sowie semantischen und materiellen Akteur_innen betont“.⁴¹ Zentral für meine Analyse ist insbesondere das Buch „Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology“ von T.J. Demos aus dem Jahr 2016. Es untersucht den theoretischen Ansatz der Dekolonialisierung der Natur innerhalb der Kreuzung von zeitgenössischer Kunst, Umwelt-Aktivismus und politischer Ökologie.⁴² Für Demos sind die diversen Bedingungen des Klimawandels auf soziale, politische und ökonomische Probleme zurückzuführen, die mehr als bloß kurzfristige technisch-wissenschaftliche Lösungen brauchen. Stattdessen fordert das Buch zum Hinterfragen und Neudenken von tradierten Denkmustern, aus der modernen und eurozentrischen Perspektive, zu Natur und Ökologie auf, die nach Demos eng mit der Geschichte des Kolonialismus verbunden sind.⁴³ Seine Ausführungen basieren auf einer interdisziplinären und dekolonisierenden Methodologie und beziehen indigene Kosmologien ein, um eine Beziehung zwischen Mensch und Erde zu denken, die auf einer postkolonialen Gleichheit zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Leben beruht.⁴⁴

2.2.2 Anthropozän

Der Begriff des Anthropozän bezeichnet nach Crutzen eine neue geologische Epoche, die das Holozän ablöst.⁴⁵ In diesem Kontext beschreiben Crutzen und Stoermer „(...) den Menschen

³⁹ Guattari 1994, S.12.

⁴⁰ Guattaris Ansatz basiert auf Gregory Batesons Konzeption der drei Ökologien von Geist, Gesellschaft und Umwelt, die er in der Publikation „Steps to an Ecology of Mind“ (1972) entwickelte.

⁴¹ Witzgall / u.a. (Hg.) 2019, S.9.

⁴² Demos 2016, S.7.

⁴³ Demos 2016, S.14. Eine wichtige Referenz in diesem Kontext, sowohl für Demos als auch für Biemanns neuesten Werke, bildet „Der Naturvertrag“ von Michel Serres; vgl. Serres 1995.

⁴⁴ Demos 2016, S.14.

⁴⁵ Crutzen 2002, S.23.

als eine geologische Kraft, deren Effekte überall auf der Erde zu beobachten sind“.⁴⁶ Das Anthropozän wurde auch als theoretisches Konzept zunächst in den Naturwissenschaften, später in den Geisteswissenschaften und der Kunst populär. Als solches fasst es eine ökologische Schwellensituation zusammen, in der diverse Dimensionen des Wandels von zentraler Bedeutung sind: Dazu zählen u.a. der globale Klimawandel, der Artenschwund, die Entwaldung, die Störung wichtiger Stoffkreisläufe, die Zerstörung der Ökosysteme, die Versauerung der Meere, die Anreicherung von Luft, Böden und Gewässern mit Toxinen und nicht-abbaubaren Substanzen sowie das rasante Wachstum von Menschen und Schlachtvieh.⁴⁷ Der Einfluss der anthropogenen Prozesse auf das gesamte Erdsystem verändert tiefgreifend die Ökologie des Planeten.

In Kritik zur allgemeinen Auffassung einer universalen Spezies, die unter der Figur des *Anthropos* gefasst wird, wurden alternative Begriffsvorschläge zum Anthropozän wie Kapitalozän oder Chtuluzän entwickelt, die jeweils eigene Narrative und kausale Zusammenhänge untersuchen. Am bekanntesten ist der Begriff des Kapitalozäns, der von Andreas Malm, James W. Moore und Donna Haraway verwendet wird.⁴⁸ In dem Text „The Capitalocene. Part 1“ bezeichnet Moore das Kapitalozän als eine historische Ära, die von der endlosen Akkumulation von Kapital geprägt ist.⁴⁹ In der Historisierung des Anthropozäns beginnt diese Ära allgemein mit der Industriellen Revolution um ca. 1800. Dagegen setzt Moore die Ausbreitung des Kapitalismus mit der Landschaftstransformation im 15. Jahrhundert an, die einen Wendepunkt in der Geschichte der Beziehung der Menschheit zum Rest der Natur darstellt.⁵⁰ Der Term Kapitalozän fokussiert auf die Untersuchung sozi-ökonomischer Zusammenhänge der ökologischen Krise innerhalb der historischen Bedingung des Kapitalismus. Zudem wird die menschliche Spezies nicht als einheitliches Gattungswesen, sondern als kulturell und ökonomisch differenziert betrachtet. In dem Buch „Unruhig Bleiben“ entwirft Haraway das Konzept des Chthuluzäns. Es beschreibt einen Zeitort, in dem unzählige Zeiten, Räume sowie diverse Entitäten, die alle menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen umfassen, als Humus verwickelt sind.⁵¹ Haraway schreibt: „Anders als das Anthropozän und das Kapitalozän setzt sich das Chthuluzän aus Fortsetzungsgeschichten und

⁴⁶ Crutzen / Stoermer 2000, S.17-18; Horn / Berghaller 2019, S.8.

⁴⁷ Horn / Berghaller 2019, S.9.

⁴⁸ Haraway 2015, S.160.

⁴⁹ Moore 2017, S.3.

⁵⁰ Moore 2017, S.3.

⁵¹ Haraway 2018, S.10; S.139.

artenübergreifenden Praktiken des Miteinander-Werdens zusammen. Sein Fortdauern steht auf dem Spiel. Es ist eine gefährdete Zeit, in der die Welt nicht fertig und der Himmel nicht gefallen ist – noch nicht. Wir stehen füreinander auf dem Spiel.“⁵²

3. Die Video Essays

3.1 Deep Weather

Das neunminütige 1-Kanal Video *Deep Weather* wurde 2013 realisiert. Der Video Essay behandelt den Klimawandel durch die Verknüpfung von zwei Erzählungen, die in separaten Kapiteln geschildert werden. Der erste Teil „Carbon Geologies“ widmet sich der Extraktion von Teersanden zur Erdölgewinnung in den borealen Wäldern Nordkanadas. In dem zweiten Teil „Hydrogeographies“ wird eine Gemeinde am Ganges Delta in Bangladesch thematisiert, deren Küstengebiet von Überschwemmungen und Zyklonen bedroht wird.

3.1.1 Carbon Geologies

Das erste Kapitel „Carbon Geologies“ behandelt den Abbau von Ölsand in Athabasca. Die Region liegt am Athabasca Fluss und befindet sich in der nördlichen Provinz Alberta im Westen Kanadas. Das Video präsentiert Luftaufnahmen der Extraktionsstätten und der abgeholtzen, verwüsteten Landschaft in Alberta. Diese Aufnahmen wurden aus einem Helikopter mit einer langsamen Schwenkbewegung von links nach rechts gefilmt. Ein theoretisches Voiceover begleitet die Bilder, das von Biemann in einem gedämpften Flüsterton gesprochen wird.⁵³ Die Erzählung situiert die Handlung des Videos und wird als Subtext in kurzen Sätzen eingeblendet. Zu Beginn thematisiert die Narration den Athabasca Fluss, der von Alberta in den Arktischen Ozean fließt. (Abb.1) Er versorgt, wie im Video erwähnt wird, die Flora und Fauna der umliegenden borealen Wälder und Feuchtgebiete. Für die dort beheimatete indigene First Nation Bevölkerung, die von dem Wild und den Pflanzen der Region leben, ist das ökologische Gebiet eine wichtige Lebensgrundlage. In dieser Region befindet sich eines der größten Ölsand-Vorkommen weltweit. Die Größe des Areals der Athabasca-Ölsande beträgt ca. 149.000 Quadratkilometer und wird in der Narration mit der Fläche Englands

⁵² Haraway 2018, S.80.

⁵³ Demos 2013, S.71.

verglichen. Das Video behandelt den aggressiven Abbau und die Dampfverarbeitung der Teersande zur Erdölgewinnung. Es zeigt in einer Reihe von Aufnahmen die Extraktionsstätten des Tagebaus und die dadurch entstandene abgeholtzte und durchfurchte Landschaft. (Abb.2-4) Demos beschreibt die Landschaft als „(...) entfärbt bis auf die matten Industrietöne Preußischblau, Schmutzigrosa und Metallgrau, in denen die paradox schönen Umrisse eines denaturierten Ökosystems erscheinen.“⁵⁴ Einzig die gelben Industriebagger stechen aus der Landschaft hervor. Die Erzählung verweist darauf, dass mittels seismischer Wellen das Rohstoffvorkommen im Boden der Lagerstätte erforscht wird. (Abb.3) Für die Förderung der Ölsande in tieferen Erdschichten, kommt das sogenannte SAGD-Verfahren (steam assisted gravity drainage) zum Einsatz. Ölsand ist eine Mischung bestehend aus Sand, Wasser und Tonerde, die von Öl überzogen ist. Durch Trennungsverfahren bei hohen Temperaturen wird das Öl von den anderen Anteilen der Substanz getrennt. Wie im Video gezeigt wird, bleiben bei der Öl-Produktion giftige Abfallstoffe aus den Extraktionsstätten zurück, die sich in künstlich angelegten Seen sammeln. (Abb.2) Dies führt zu weitreichenden ökologischen Konsequenzen hinsichtlich der Flora und Fauna in der Region. Die Narration nennt hierzu den Rückzug der Tierwelt aus dem Gebiet als eine der zahlreichen Konsequenzen. Am Ende des ersten Kapitels ist eine riesige Ölraffinerie aus der Ferne zu sehen, deren industrielle Anlage von toxischen Rauchschwaden umgeben ist. (Abb.5) Die Erzählung verweist auf die Begrenztheit von Öl als Ressource und verknüpft deren industrielle Produktion mit den verheerenden ökologischen Auswirkungen auf die Atmosphäre und den Klimawandel. Auf lokaler Ebene zerstörte das Projekt der kanadischen Teersande das Gebiet der indigenen First Nation Bevölkerung. Zudem birgt es auf globaler Ebene eine Gefahr für Weltbevölkerungen in der äquatorialen Zone, die von den Auswirkungen des Klimawandels massiv betroffen sind. Ein solcher Zusammenhang wird im zweiten Kapitel „Hydrogeographies“ adressiert.

3.1.2 Hydrogeographies

Nach einem abrupten Schnitt wechselt die Szenerie zu einer Gemeinde am Ganges Delta in Bangladesch. Deren Küstengebiet wird von extremen Wetterereignissen und Überschwemmungen aufgrund des steigenden Meeresspiegels bedroht. Die zweite Erzählung

⁵⁴ Demos 2013, S.71.

handelt von den enormen Anstrengungen und kurzfristigen technischen Maßnahmen der Gemeinde, um schützende Schlammböschungen gegen diese Bedrohungen zu errichten. Diese baut kollektiv einen Deich gegen den steigenden Meeresspiegel und die Fluten.

Der Einstieg ins zweite Kapitel des Videos erfolgt vom Wasser aus. Die Kamera nähert sich langsam dem Geschehen am Land von einem Boot aus an. Das Video präsentiert den Akt des gemeinschaftlichen Deichbaus mittels maschinenloser Arbeit. (Abb.6) Die Einstellung zeigt tausende Menschen barfuß auf der Böschung gehend, die befüllte Schlammsäcke über ihren Köpfen tragen und diese ins Wasser werfen. An der Schlammböschung angekommen, präsentiert das Video das Geschehen nun aus der Nähe. Am Küstenufer befüllen Männer unzählige Säcke mit Schlammböschung und transportieren diese per Hand und mit kleinen Ruderbooten zur Baustelle. (Abb.7) Die Aufnahmen werden im Originalton wiedergegeben. Es sind auf Bengali sprechende Menschen und die Hintergrundgeräusche des Getümmels zu hören. Zu diesen Nebengeräuschen zählen die konstant rauschende Meeresströmung, die gelegentlichen Piepstöne und Durchsagen der Lautsprecher sowie das rhythmische Platschen der Schlammsäcke, die ins Wasser geworfen werden. Daneben umfasst das Audio einen elektronischen Soundtrack, der aus dräuenden Klängen in der Ferne besteht.

Die Handlung wird an mehreren Stellen des Kapitels von dem theoretischen Text und dem geflüsterten Voiceover unterbrochen und strukturiert. In diesen Sequenzen wird ein Split Screen im Verhältnis von eins zu zwei eingesetzt. (Abb.8) Die schmalere Seite gibt jeweils eine statische Standbildaufnahme einer Person aus der Gemeinde frontal in der Halbtotalen wieder. Die Person trägt traditionelle Kleidung und blickt direkt in die Kamera. Im Laufe des Videos sind zwei Männer, eine Frau und ein Mädchen zu sehen. Auf der breiteren Seite sind jeweils dynamische Aufnahmen der erodierenden Küste der Delta Region dargestellt, die aus einem fahrenden Boot gefilmt wurden. Der Text wird dabei in kurzen Sätzen eingeblendet. Die Erzählung verweist auf die Zyklone, die eine Bedrohung für die Bevölkerung in Bangladesch sind. Zyklone sind tropische Wirbelstürme im indischen und pazifischen Ozean. Im Subtext werden sie als mächtige, nach innen gerichtete spiralförmige Winde beschrieben, die sich blitzschnell nähern. Anschließend wird das gemeinschaftliche Bauen des Deichs aus zahlreichen Perspektiven wiedergegeben. Die Deltagemeinde schützt ihre Dörfer nicht nur durch die Errichtung des Deichs, sondern auch durch Zyklon-Schutzräume und die Entwicklung eines über die Minarett-Lautsprecher organisierten Alarmsystems.⁵⁵ Das Video zeigt die

⁵⁵ Bloom / Hoage / Morrell 2019.

unterschiedlichen Szenen einerseits überblickend und aus weiter Entfernung, und andererseits aus der Nähe, inmitten der Menschenreihen. In einigen Szenen richten die Personen, oftmals in Gruppen, ihren Blick frontal auf die Kamera. (Abb.9) Diesem meist langen und intensiven Blick⁵⁶ in die Kamera bzw. zu den Betrachter*innen, der an mehreren Stellen des Videos vorkommt, könnten mehrere Bedeutungen zukommen. Zum einen scheint in diesen Momenten die Rolle der Künstlerin bzw. Autorin betont, da Biemann als Beobachterin das Geschehen mit der Kamera dokumentiert. Zum anderen stellt der intensive Blick der Menschen eine direkte Beziehung mit den Betrachter*innen her, die auf der psychologisch-perzeptuellen Ebene wirkt. Dies könnte bei den Betrachter*innen ein Nachdenken über die Bedingungen der ökologischen Krise und das Reflektieren über das eigene Handeln und deren Auswirkungen fördern.

Die Narration thematisiert die verheerenden Schäden, die durch die schmelzenden Eisfelder des Himalayas, den Anstieg der planetarischen Meeresspiegel und die Zyklone angerichtet werden. Die Schäden durch Zyklone und Überschwemmungen können von eingestürzten Gebäuden, entwurzelten Bäumen, umgestürzten Strommasten hin zu Todesopfern und unter Wasser gesetzte Landstriche reichen. Der Text informiert zudem darüber, dass Bevölkerungen entlang der Küstengebiete im Schlaf ertrinken, da die Signale des Alarmsystems zu spät kommen. (Abb.8) Die erodierende Küste wird in der Erzählung als flüssiges Land beschrieben: „(...) a transforming living space where land is little more than a constantly fluctuating, mobile mass.“⁵⁷ Diese sich transformierenden Territorien bezeichnet Biemann als Hydrogeografien. Daraufhin ist im Video zu sehen, wie Frauen in Saris die Säcke mit feuchtem Lehm befüllen und diese von Männern und Frauen abgeholt werden, um sie zur Baustelle zu tragen. (Abb.10) In diesem Kontext verweist Demos auf den starken Kontrast zwischen der hier abgebildeten manuellen Arbeit und der Maschinenarbeit in den industriellen Extraktionsstätten der kanadischen Teersande, der in *Deep Weather* dargestellt wird.⁵⁸ Die abschließenden Szenen des Videos zeigen wie die Menschen von zwei Seiten des Flusses daran arbeiten die Schlammböschung zu schließen. (Abb.11) Der unermüdliche Deichbau der Bangladeschi Gemeinde im Video repräsentiert nach Biemann die Maßnahmen, die angesichts des Klimawandels zukünftig von Bevölkerungen in den südlichen Deltaregionen ergriffen werden müssen, sie schreibt: “These are the measures taken by populations who increasingly have to

⁵⁶ Den Hinweis zu diesem Aspekt verdanke ich Sebastian Egenhofer.

⁵⁷ Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013, 05:45-05:57 Min.

⁵⁸ Demos 2013, S.71.

live on water when large parts of Bangla will be submerged and water is declared the territory of citizenship.”⁵⁹

3.1.3 Formale Analyse

Deep Weather ist mit einer Dauer von neun Minuten der kürzeste von Biemanns neuesten Video Essays. Das 1-Kanal Video behandelt den Klimawandel durch die Verknüpfung von zwei separaten Erzählungen, eine über Öl und die andere über Wasser.⁶⁰ In ihrem kunsttheoretischen Essay zu *Deep Weather* schreibt Biemann, dass wir den Klimawandel nicht abbilden, aber durch solche Szenerien videographisch lesen können.⁶¹

Das kürzere Kapitel „Carbon Geologies“ verfolgt eine lineare Erzählung, welche die Luftaufnahmen begleitet. Sie verortet erst die Athabasca Ölsände sowie den Sandabbau in dem Gebiet und thematisiert dann die ökologische Zerstörung des borealen Nadelwaldes und die Folgen des Klimawandels aufgrund der industriellen Ölproduktion in Alberta. Der zweite Teil „Hydrogeographies“ dauert sieben Minuten und ist von einer nicht-linearen sowie pluralistischen Erzählweise geprägt. Der kollektive Bau der schützenden Schlammböschung wird in einer Vielzahl von unterschiedlichen Szenen präsentiert. Die Handlung wird durch die Subtext Sequenzen mit dem Split Screen unterbrochen und strukturiert. Diese gleichzeitige, visuelle Darstellungsweise mittels Split Screen betont die Relation zwischen den thematisierten Problemen im Voiceover und den betroffenen Personen. Die Rhythmisierung des Videos wird durch die zirkulierende Abfolge der diversen Deichbau-Szenen im Wechsel mit diesen Subtext Sequenzen erzeugt. Die multilinear Erzählung setzt so die Probleme für die Delta-Gemeinde in Beziehung zu ihren Bemühungen, diesen Folgen mit kurzfristigen Maßnahmen entgegenzuwirken.

Neben der strukturierenden Funktion bildet das Voiceover ein wichtiges formales Element in *Deep Weather*. Allgemein enthalten Biemanns Video Essays ein von ihr gesprochenes Voiceover. Im Gegensatz zu ihren anderen Werken, spricht Biemann das Voiceover in *Deep Weather* in einem Flüsterton. Biemann selbst fasst das geflüsterte Voiceover als künstlerische Geste, welche die beiden abgelegenen Orte im Werk durch die Atmosphäre verbindet. Sie schreibt: „It is the voice-over that draws the otherwise invisible causal connection between

⁵⁹ Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013, 08:08-08:24 Min.

⁶⁰ Biemann, *Deep Weather*, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/deep-weather>.

⁶¹ Biemann 2015a, S.11.

the sites of extraction and the effects of exhaustion, a whispered voice breathing the narrative scraps into the air, intimate and visceral, diffusing with the atmospheric chemistry.”⁶² Dagegen suggeriert die geflüsterte Erzählung nach Demos, dessen Auffassung ich teile, eine „(...) ehrfürchtige Annäherung an ein geschändetes heiliges Land, aber auch {die} Weitergabe eines Geheimnisses, das wie unterirdisch gesprochen erscheint und nebenbei das Ächzen und die Sonarechos tiefer geologischer Schichten vernehmbar werden lässt.“⁶³ Eine ähnliche Auffassung teilt Sandhu, der den Flüsterton der Künstlerin mit dem Boten einer griechischen Tragödie vergleicht und als Träger von schlechten Nachrichten beschreibt, die man nicht wagen würde laut auszusprechen.⁶⁴ Das Voiceover läuft durchgehend im ersten Kapitel und in den Subtext Sequenzen des zweiten Kapitels. Während des Voiceovers liegt der Fokus auf Biemanns geflüsterter Stimme, die von einem subtilen Hintergrundrauschen, als wäre man in einem Flugzeug oder Unterwasser, begleitet wird. Die anderen Aufnahmen in Bangladesch enthalten den Originalton sowie einen elektronischen Soundtrack im Hintergrund.

Die Komposition des Videos ist durch den Einsatz verschiedener Perspektiven und den Wechsel von ruhigen und dynamischen Sequenzen charakterisiert. Hierbei fällt der Kontrast zwischen den zwei Kapiteln auf. Die Darstellung der Athabasca Ölsande mit Luftaufnahmen aus der Vogelperspektive wurde gewählt, da es ein Sperrgebiet ist, zu dem Fotografen und Journalisten keinen Zutritt haben.⁶⁵ Die Bilder der weiten und zerstörten borealen Waldlandschaft wurden in einem langsamen Schwenk von links nach rechts gefilmt. Der zweite Teil ist von zahlreichen wechselnden Einstellungen geprägt, die meist ohne Stativ gedreht wurden. Das dynamische Geschehen wird mit ruhigen und dokumentarischen Aufnahmen aus der Nähe repräsentiert. Der Akt des kollektiven Deichbaus ist von manueller Fließbandarbeit charakterisiert. Das Befüllen der Säcke mit Schlamm, ihr Transport zu den Baustellen und das ins Wasser Werfen sind anstrengende und repetitive Aufgaben, die im Video wiederholt aus mehreren Perspektiven gezeigt werden. Zu Beginn und am Ende der Erzählung wird der Deich in der Totalen Einstellung mit einem horizontalen Schwenk gezeigt, wodurch die Erzählung gerahmt wird.

Der Kontrast zwischen den Erzählungen fällt auch in den stilistischen Unterschieden der beiden Kapitel auf. Während der erste Teil die Landschaft in einer dystopischen Ästhetik

⁶² Biemann 2015a, S.11.

⁶³ Demos 2013, S.71.

⁶⁴ Sandhu 2013, S.69.

⁶⁵ Bloom / Hoage / Morrell 2019.

wiedergibt, ist der zweite Teil von einem dokumentarischeren Filmstil gekennzeichnet. Die Ästhetik des Videos ist zudem durch eine unterschiedliche Farbgebung in den zwei Kapiteln bestimmt. Die ruhige Linie in der Komposition des ersten Teils spiegelt sich auch in der reduzierten Farbgebung wider, die von kühlen, matten Farbtönen wie Blau, Lila, Rosa und Grau dominiert wird. Im zweiten Teil ist dagegen eine Vielzahl von Farben zu sehen, insbesondere bei der bunten Kleidung der Menschen. Die satten Farben von den Saris und Churidars der Frauen und den Hemden, Hosen und Lungis (Röcke) der Männer leuchten regelrecht im Kontrast zur Schlammböschung und zum hellgrauen, dunstigen Himmel hervor.

3.2 Forest Law

Das kollaborative Projekt *Forest Law* von Ursula Biemann und Paulo Tavares wurde 2014 realisiert. (Abb.12) Es umfasst eine synchronisierte 2-Kanal Projektion des gleichnamigen Video Essays (38 Min.), der als multimediale Installation mit einer Zusammenstellung aus Fotografien, Texten, Kartografien, Dokumenten, kurzen Videos und einer Publikation gezeigt wird. Das Werk thematisiert die Expansion von großflächigen Förderaktivitäten sowie den Abbau von Erdöl und anderen Ressourcen im ecuadorianischen Regenwald. Das Gebiet gilt als eine der mineralien- und artenreichsten Regionen der Erde und besitzt eine wichtige Funktion hinsichtlich der Regulierung des globalen Klimas. Zudem ist es die Heimat von indigenen Nationen, die durch die Ausbeutung der Ressourcen und der daraus resultierenden Zerstörung des Ökosystems massiv betroffen sind. Das Werk behandelt die Geschichte der Extraktion im ecuadorianischen Regenwald, den Widerstand und Umwelt-Aktivismus der indigenen Bevölkerung sowie die reformatorischen Bestrebungen hinsichtlich der Rechte der Natur. Der Film beleuchtet diese Thematik durch die Narration von drei bedeutenden Gerichtsverfahren, in denen die Rechte der Natur verhandelt werden.⁶⁶ Eine besondere Bedeutung kommt hierbei dem gewonnenen Verfahren der indigenen Kichwa Nation von Sarayaku zu, deren Kosmologie auf dem lebenden Wald basiert.⁶⁷ Das Projekt basiert auf der langjährigen Forschung von Tavares zur Politik von indigener Widerstand im Amazonas sowie auf den Forschungen, die Biemann und Tavares während der Feldstudie im November 2013 in Ecuador betrieben.⁶⁸

⁶⁶ Webseite ZKM 2015.

⁶⁷ Biemann, Forest Law, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/forest-law>.

⁶⁸ Biemann 2015d, S.157.

Der Video Essay *Forest Law* wurde von Biemann produziert und mit zwei Kameras gedreht. Er wird als synchronisierte 2-Kanal Projektion auf zwei Bildschirmen im installativen Setting gezeigt. (Abb.12) Die Narrative des Films werden durch Konversationen mit indigenen Anführern, Aktivisten, einem Botaniker und einer Anwältin erzählt, denen Biemann und Tavares während ihrer Reise in Ecuador begegneten. Die Interviews wurden auf Spanisch geführt und mit englischen Untertiteln übersetzt. Der Video Essay verknüpft die persönlichen Aussagen der Erzähler*innen mit faktischen Beweisen und den filmischen Aufnahmen des Waldes. Zusammen thematisieren diese Aspekte die vielfältigen Dimensionen des tropischen Regenwaldes als körperliche, juristische und kosmologische Einheit.⁶⁹

3.2.1 Inhaltliche Analyse

Zu Beginn des Films eröffnet der Prolog mit einem weiten Standbild von Baumkronen des Regenwaldes, das sich langsam herauszoomt. (Abb.13) Der Wald wird von dichtem Nebel und Wolkenschwaden umgeben, wodurch eine mystische Atmosphäre erzeugt wird, die sich auch in der unheimlich anmutenden Musik widerspiegelt. Der Prolog gibt einen kurzen einleitenden Text wieder, der den Video Essay thematisch situiert. In dieser ersten Verortung wird die Bedeutung der tropischen Regenwälder als Kühlungssysteme der Erde im Zusammenhang mit dem Klimawandel genannt und die Frage gestellt, ob die Erde ein Gesellschaftsbesitz oder ein lebender Organismus sei. Darauf folgen Luftaufnahmen der grünen Waldlandschaft in Sarayaku, die aus einem Helikopter mit einem Schwenk von links nach rechts gefilmt sind und zu dem Interview-Flow überleiten.

Die unterschiedlichen narrativen Stränge des Video Essays werden anhand von drei verschiedenen Gerichtsverfahren aufgegriffen, die im Folgenden näher erläutert werden. Der erste Fall betrifft das Territorium der indigenen Kichwa Nation von Sarayaku, das im Zentrum des ecuadorianischen Amazonas-Regenwaldes in der Pastaza-Provinz am Rande des Río Bobonaza Flusses liegt und sich über eine Fläche von 140.000 Hektar erstreckt.⁷⁰ Sarayaku hat 1500 Einwohner*innen und ist in fünf große Gemeinden organisiert⁷¹, wobei im Film nur das Zentrum gezeigt wird. Das Gebiet hat seit 2002 Grenzkontrollen und kann nur mit der

⁶⁹ Biemann, Forest Law, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/forest-law>.

⁷⁰ Biemann / Tavares 2014, S.27.

⁷¹ Biemann / Tavares 2014, S.27.

Erlaubnis des Dorfkonzils über den Fluss mit dem Boot oder per Flugzeug erreicht werden.⁷² Im Film erläutern Anführer der Kichwa José Gualinga (Abb.14) und Sarayaku Aktivist Franco Viteri (Abb.15) das Konzept des lebenden Waldes sowie ihre Kosmologie. In den Erzählungen von Gualinga wird der Hintergrund des Rechtsstreits erklärt. So erzählt er, dass Sarayaku aufgrund des Reichtums an Bodenschätzen, wie Öl, Holz und Mineralien, schon immer unter enormem ökonomischen und politischen Druck stand. Im Jahr 2002 drang das Unternehmen CGC unautorisiert in ihr Territorium ein, woraufhin die Kichwa zum Schutz des Waldgebiets Friedenslager entlang der Grenzen errichteten. Dennoch plante das Unternehmen nur das Zentrum Sarayakus mit einer Fläche von 2 km zu respektieren, ohne zu berücksichtigen, dass sich 140.000 Hektar Land im kollektiven Besitz von Sarayaku befinden. Gualinga erklärt weiter, dass die Kichwa den Wald in unterschiedliche Zonen gegliedert haben, nämlich in Zonen zum Jagen und Fischen sowie Reservate, die sie als lebenden Wald betrachten. Letzteres meint Orte, die Menschen nicht betreten, da sie als heilig gelten und für die Fortpflanzung sowie die Wiederbesiedlung von Tier Spezies gedacht sind. In diesem Gebiet beabsichtigte der Ölkonzern ohne Erlaubnis ein riesiges Netz mit 1400 Kilogramm Sprengstoff für seismische Prospektion anzulegen, weshalb Sarayaku den Staat Ecuador am Interamerikanischen Gerichtshof für Menschenrechte für die Erlaubnis von Ölgewinnung auf indigenem Land verklagte und schließlich 2014 den Rechtsstreit nach 10 Jahren gewann.⁷³ Innerhalb des Werks wurde der Fall von Sarayaku mit der Verfassung von Ecuador aus dem Jahr 2008 kontextualisiert, in der Ökosysteme zu Rechtssubjekten deklariert wurden.⁷⁴

Der zweite Rechtsstreit betrifft das Territorium des indigenen Volks der Shuar von Kupiamais, die sich im Süden von Ecuador nahe der peruanischen Grenze befinden. Dort bildeten sich zum Zeitpunkt der Feldreise im November 2013 Interventionen neuer Kupferextraktionsprojekte auf indigenem Land.⁷⁵ Das Werk thematisiert insbesondere den Fall um das Mirador-Bergbauprojekt in der Cordillera del Condor, einem Gebirgszug an der Grenze zwischen Ecuador und Peru. Der Tagebau „Mirador“ ist die erste von potenziell sechs geplanten Minen für den Abbau von Kupfer, Silber und Gold in einem Gebiet, das nahezu 10.000 Hektar umfasst.⁷⁶ Das Gebiet ist eine der artenreichsten Regionen der Erde. Im Film spricht Shuar Aktivist Domingo Ankwash von der Geschichte des Bergbaus im Süden von

⁷² Biemann 2015d, S.161.

⁷³ Biemann 2015d, S.161.

⁷⁴ Biemann 2015d, S.161.

⁷⁵ Biemann 2015d, S.161.

⁷⁶ Webseite The Rights of Nature 2013.

Ecuador und berichtet, dass während des ecuadorianisch-peruanischen Kriegs von 1941 die amerikanischen Konzerne Shell und Texaco nach Ecuador kamen, um im Norden Öl zu fördern und im Süden Bergbau zu betreiben. Er erzählt weiter, dass unter der Regierung von Correa die transnationalen Konzerne, u.a. aus den USA, China und Kanada, über ihr Territorium im Amazonas, also ihren Lebensraum verhandelten. Später erläutert Ankwash anhand von Karten die betroffenen Gebiete und die derzeitige Situation. (Abb.16) Er nennt hier insbesondere die ecuadorianischen Provinzen Azuay, Canar, Loja und Morona Santiago, die bereits für den Bergbau lizenziert sind. Darüber hinaus spricht er von dem Problem, dass großflächiger Bergbau den Lebensraum von Menschen, Pflanzen, Wäldern, Tieren, Insekten und der gesamten Biodiversität zerstört. Daher reagierte das Volk der Shuar auf die Vorhaben der Extraktionsprojekte mit öffentlichen Versammlungen, aktivistischen Interventionen und rechtlichen Schritten.⁷⁷ Aus der Publikation geht hervor, dass im Januar 2013 indigene Gemeinden sowie Umwelt- und Menschenrechtsorganisationen gegen den ecuadorianischen Staat Klage gemäß der ecuadorianischen Verfassung von 2008 einreichten, da das Condor-Mirador-Bergbauprojekt die Rechte der Natur und der Gemeinden verletzen wird.⁷⁸ Wie Biemann und Tavares schreiben, dauert der Konflikt weiter an, sowohl vor Gericht als auch an den Waldgrenzen des Amazonas.⁷⁹

Das dritte Gerichtsverfahren ist ein älterer Fall aus den 70ern und thematisiert die weitreichende Verschmutzung des Bodens und des Wassers durch das Unternehmen Texaco im Nordosten Ecuadors.⁸⁰ Das Unternehmen Texaco, welches 2001 von dem Konzern Chevron übernommen wurde, trat 1964 in den ecuadorianischen Amazonas ein und errichtete die erste Basis in der Region „Lago Agrio“ nahe des Flusses Aquarico.⁸¹ Während der jahrelangen Betriebszeit in Ecuador wurden die Böden und Ströme des Amazonas durch Milliarden Gallonen an Giftpollutant massiv verschmutzt.⁸² Im Gegensatz zu den anderen beiden Rechtsstreiten wird dieser Fall anstelle einer Erzählung in Form einer toxikologischen Untersuchung repräsentiert, die von dem Aktivisten Donald Moncayo dargestellt wurde (Abb.17). Im Film ist Moncayo zu sehen, der einen weißen Schutzanzug trägt und mitten im Wald einen weißen Plastiktisch aufbaut und darauf Utensilien für die Untersuchung

⁷⁷ Biemann 2015d, S.157.

⁷⁸ Biemann / Tavares 2014, S.137.

⁷⁹ Biemann / Tavares 2014, S.137.

⁸⁰ Biemann 2015d, S.161.

⁸¹ Biemann / Tavares 2014, S.47.

⁸² Biemann / Tavares 2014, S.47.

herrichtet, darunter Handschuhe, Notizbuch, Maßband, Schaufel, Pipette, Küchenpapier sowie Gläser und Tiegel zum Befüllen der Proben. Die im Film dargestellte Untersuchung des Bodens und Wassers in der Region wird durch das Bedienen der Utensilien und das Abfüllen von Boden- und Wasserproben repräsentiert. (Abb.18) Biemann zufolge wurden die entnommenen Proben nicht ausgewertet, weshalb es sich um die Darstellung einer wissenschaftlichen Geste handelt.⁸³ Dies führt den Betrachter*innen das Ausmaß der Umweltverschmutzung der Region vor Augen.

In zwei Sequenzen des Films wird die Bedeutung der Pflanzenvielfalt thematisiert und der Wald als Quelle des Wissens präsentiert. Die erste Szene handelt von der Waldapotheke des Shuar Schamanen Julio Tiwiram. Im ersten Teil sind wiederkehrende Aufnahmen zu sehen, in denen er verschiedene Pflanzenarten sammelt und zu einem Holztisch inmitten des Waldes bringt, um sie dort nebeneinander aufzulegen (Abb.19-20). Das Hin- und hergehen des Mannes sowie die Repetition des Sammelns und des Auflegens tragen zur Dynamik der Filmstruktur bei. Im zweiten Teil steht der Schamane vor dem Tisch und erzählt, dass die zu sehenden Blätter, Blumen und Kräuter aus seinem Waldgarten stammen und ein wichtiger Bestandteil seiner pharmazeutischen Praxis sind. Bei der zweiten Szene handelt es sich um eine Erzählung des Botanikers David Neill (Abb.21) im Herbarium der Universidad Estatal Amazónica (ECUAMZ) in Ecuador. Während er erklärt, dass in Peru und Ecuador mehr Pflanzenspezies als sonst auf der Welt entdeckt werden, sind eine Vielzahl von klassifizierten Blättern im Wechsel zu sehen. Neil thematisiert in seiner Erzählung, dass der Bau von moderner Infrastruktur die Arbeit als Botaniker erleichtert, da diese es ermöglicht an ferne Orte zu gelangen und dadurch neue Pflanzenspezies entdeckt und klassifiziert werden können. Gleichzeitig verweist er auf das Paradox, dass eben dies zur Zerstörung dieser Pflanzen und biodiversen Regionen führt. Am Ende des Films spricht Anwältin Nina Pacari (Abb.22) aus Sarayaku über das indigene Konzept Pacha Mama, auf welches an einer späteren Stelle der Arbeit näher eingegangen wird.

Die Protagonist*innen des Video Essays sind einerseits der lebende Wald und andererseits die Personen, die eine erzählende oder performative Rolle einnehmen. Neben den unterschiedlichen Erzählungen der Protagonist*innen sind einzelne Szenen des Dorflebens in Sarayaku wiedergegeben, in denen Menschen beim Kochen oder beim Überqueren der Brücke in Sarayaku zu sehen sind. Der Wald präsentiert sich in Form von Naturaufnahmen als

⁸³ Biemann 2015d, S.163.

unzählige Baumreihen oder als Waldlandschaft, die sich um einen Fluss windet. (Abb.23) Die synchrone Projektion auf zwei Bildschirmen erlaubt die Darstellung der Aufnahmen aus mehreren Perspektiven. Das Format des Multi-Screens zeigt die menschlichen Protagonist*innen teilweise aus zwei Perspektiven und an anderen Stellen zusammen mit Naturaufnahmen.⁸⁴ (Abb.14 & 15) Zudem erlaubt das Format den Menschen und dem Wald als gleichberechtigte Protagonist*innen die gleiche visuelle Priorität.⁸⁵

3.2.2 Formale Analyse

Der Film ist bilingual, wobei die Interviews vorwiegend auf Spanisch geführt wurden und auf Englisch in Untertiteln wiedergegeben sind. Eine Ausnahme bildet das Interview mit David Neill, dessen Interview auf Englisch geführt wurde. Der zweite kleinere Screen gibt den Inhalt der schriftlichen Textstellen, z.B. bei Prolog oder Subtext, schriftlich in Untertiteln in beiden Sprachen wieder.

Zu Beginn des Films präsentiert der Prolog einen kurzen einleitenden Text, der die Thematik des Werks situiert. Anschließend folgt ein fließender Übergang zu den Erzählungen der Protagonist*innen. Der Film verfolgt dabei eine nicht-lineare und nicht-hierarchische Erzählweise. Die Struktur des Video Essays ist durch den Wechsel von ruhigen und dynamischen Sequenzen charakterisiert. Im Zentrum des Films stehen die Erzählungen, die zwar chronologisch verlaufen, jedoch durch andere strukturierende Sequenzen unterbrochen und gegliedert werden. Ein solches Gliederungselement ist der theoretische Text, der in kurzen Sätzen eingeblendet wird und im Film räsoniert. Dieser erscheint stets mit einer Aufnahme des Regenwaldes bei Nacht, die aus der Froschperspektive gefilmt wurde. (Abb.24) Er umreißt einige kontextuelle Punkte, die näher in dem installativen Setting der Foto-Text-Assemblage sowie in der Publikation behandelt werden, wie etwa die gegensätzlichen Konzeptionen von Natur als Besitz oder als Subjekt mit Rechten. Weitere wiederkehrende Sequenzen, die die Erzählungen gliedern, sind die toxikologische Untersuchung des Aktivisten und die Waldapotheke des Schamanen. Die Abfolge der Erzählungen wird ebenso durch einmalige Aufnahmen des Dorflebens in Sarayaku gegliedert. Gegen Ende des Films spricht Biemann auf Englisch aus dem Off einen kurzen Voiceover, der die inhaltlichen Kontexte mit

⁸⁴ Bloom / Hoage / Morell 2019, o.S.

⁸⁵ Bloom / Hoage / Morell 2019., o.S.

den theoretischen Auseinandersetzungen verbindet. Dabei ist die gleiche Standbildaufnahme des Waldes aus dem Prolog zu sehen. (Abb.13)

Das Audio des Films ist im Originalton wiedergegeben und enthält neben den persönlichen Aussagen der Erzähler*innen teilweise Hintergrundgeräusche, die beim Filmen der jeweiligen Sequenzen entstanden sind. Man lauscht der Geräuschwelt des Regenwaldes, wie dem Grillenzirpen, dem Zwitschern und Gesang von Vögeln, den Lauten von Affen und Fröschen sowie dem Rauschen des Windes. Der Prolog, die toxikologische Untersuchung des Aktivisten und das theoretische Voiceover sind durch einen Soundtrack begleitet. Während des Prologs erklingt eine mystische Orgelmusik, bestehend aus verschiedenen Klängen, die sich innerhalb des Liedes wiederholen und gegenseitig überlagern. Sie wird stellenweise von dem schrillen Klang einer Trompete sowie von raschelnden und rhythmischen Geräuschen begleitet. Allmählich entwickelt sich das Lied zu einem ruhigeren Sound, der von Trommelgeräuschen und rhythmischem Sprechgesang, vermutlich in einer indigenen Sprache, untermauert wird, und leitet zur Handlung über. Während der Untersuchung des Aktivisten ist ein elektronischer Soundtrack zu hören, der das laute Zirpen der Grillen im Vordergrund begleitet. Die langsame Hintergrundmusik besteht aus sanften und hohen Klängen in der Ferne, die intervenieren und eine Stimmung des Ungewissen und einer forensischen Untersuchung evozieren. Derselbe Soundtrack erscheint zudem während des Voiceovers.

Die Ästhetik des Films ist durch eine ruhige Komposition und eine statische Kameraführung charakterisiert. Der Großteil des Films besteht aus ruhigen Szenen und statischen Standbild Aufnahmen, in denen das jeweilige Motiv im Zentrum des Bildes positioniert ist. Die einzigen Ausnahmen bilden die Aufnahme im Prolog, die langsam herauszoomt, und die Luftaufnahmen, die mit einem langsamen horizontalen Schwenk nach rechts gefilmt sind. Meiner Ansicht nach inszeniert Biemann durch diese reduzierte Darstellungsweise, in der die Erzähler*innen inmitten des Waldes gezeigt werden, die Menschen und den Wald als gleichberechtigte Protagonist*innen. Diese ruhigen und statischen Aufnahmen werden durch einige dynamische Szenen abgewechselt, wodurch im Film eine zirkulierende Abfolge entsteht. In beiden Fällen, sowohl bei den Interviews als auch bei den bewegten Szenen, werden unterschiedliche Einstellungsgrößen im Wechsel eingesetzt, die von der Halbtotalen bis zur Nahen Einstellung reichen. Die ruhige Linie in der Komposition spiegelt sich auch in der homogenen Farbgebung wider, die durch eine Vielzahl von satten und leuchtenden

Grüntönen dominiert wird.⁸⁶ Darüber hinaus finden sich in der grünen Waldlandschaft gedämpfte Grüntöne und weitere Farben wie Braun, Blau, Weiß und Grau. Die Kleidung der Erzähler*innen weist eine ähnliche Farbpalette auf und fügt sich harmonisch in der Landschaft ein.

3.2.3 Ausstellungen

Das Projekt *Forest Law* entstand im Rahmen des Artist's Residency Programms ‚Land Grant‘ als Auftrag des Eli and Edythe Broad Art Museum der Michigan State University und wurde dort 2014 erstmals präsentiert.⁸⁷ (Abb.12) Die Ausstellung wurde von Yesomi Umolu kuratiert und wurde von dem Michigan Council for Arts and Cultural Affairs, dem Swiss Arts Council Pro Helvetia, der Elizabeth Firestone Graham Foundation sowie dem MSU Broad's General Exhibitions Fund gefördert.⁸⁸ In den darauffolgenden Jahren wurde *Forest Law* in zahlreichen Ländern in Nord- und Südamerika, Europa und Asien in über 40 Ausstellungen gezeigt. *Forest Law* wurde vor allem als Installation im institutionellen Rahmen in Museen, Galerien, Biennalen und Universitäten präsentiert. Zudem fanden einige Screenings des Video Essays bei Filmfestivals statt.

3.2.4 Installatives Setting

Der synchronisierte Video Essay *Forest Law* wird auf zwei Bildschirmen als multimediale Installation gezeigt (Abb.25-26). Die weiteren Elemente der Installation bestehen aus der Publikation, der Foto-Text Assemblage sowie kurzen Videos, die auf einem Tisch und an den Ausstellungswänden präsentiert werden. Die einzelnen Elemente und ihre Aufstellung variieren je nach Ausstellungsort und Ausstellungskontext. Im Folgenden sollen diese nun näher beleuchtet werden.

Im Rahmen des Projekts entstand die bilinguale Publikation „*Forest Law / Selva Juridica*“ von Biemann und Tavares, die auf Englisch und Spanisch produziert wurde. (Abb.27) Sie erläutert den Hintergrund der drei thematisierten Gerichtsverfahren in Form von ergänzendem Text- und Bildmaterial und beschäftigt sich mit den historischen, politischen, kosmologischen und

⁸⁶ Gómez-Barris 2020, S.101.

⁸⁷ Webseite Broad Art Museum 2014.

⁸⁸ Webseite Broad Art Museum 2014.

ökologischen Aspekten der Arbeit. Das Buch besteht aus Kurztexten, Transskripten des Films und Protokoll-Auszügen der Gerichtsanhörung im Fall von Sarayaku. Zudem enthält es Zitate aus dem 1990 erschienenen Buch „Der Naturvertrag“ des Philosophen Michel Serres, welches eine wichtige theoretische Referenz des Werks bildet. Es umfasst außerdem eine Auswahl an Bildmaterial, darunter Film Stills, Fotografien, Archivmaterial und kartografischen Analysen zur Region.

Die kurzen Videos und die Foto-Text Assemblage wurden von Tavares produziert.⁸⁹ Je nach Ausstellung werden die Videos auf einem Tisch oder an der Wand projiziert. Das erste Video „Hearing at the Inter-American Court of Human Rights“ (13 Min.) dokumentiert eine Anhörung im Fall von Sarayaku und zeigt Ausschnitte daraus, die die Erzählungen im Video Essay *Forest Law* ergänzen. (Abb.28) Das andere Video „Prologue: Worldly War“ (5 Min.) behandelt den Kontext der Rechte der Natur und enthält ein Archiv-Interview mit Serres zu dem Buch „Der Naturvertrag“. (Abb.29) Es thematisiert das Konzept der nicht-menschlichen Rechte als radikalen Universalismus zwischen Menschen und Nichtmenschen.⁹⁰

Die Foto-Text Assemblage enthält Fotografien, Kurztexte, Bücher, Bodenproben und satellitenbasierte Kartografien. (Abb.26) Diese diversen Materialien liefern kontextuelle Informationen über die thematisierten Gerichtsverfahren, die Geschichte der Extraktion in Ecuador⁹¹ und die Umweltverschmutzung im Amazonasgebiet. Die Kurztexte informieren über die Elemente der Installation und sind thematisch entsprechend der drei Rechtsstreite gegliedert. In der Installation wird das berühmte Foto der Erde „Blue Marble“, aufgenommen 1972 vom Bord der Apollo 17, einer Luftbildvermessung über dem Norden Ecuadors gegenübergestellt, die Mitte der 1960er Jahre von dem Ölkonzern Texaco durchgeführt wurde. (Abb.30 & 31) Die beiden Bilder veranschaulichen die radikale Transformationen in der Wahrnehmung unseres Planeten, wobei das erste Bild zu einem ikonischen Symbol des modernen Umweltschutzes in den 70ern wurde und die zweite Darstellung die sozio-ökologische Verwüstung durch Texaco in der Lago Agrio Region behandelt.⁹² Als materielle Dokumente dieser ökologischen Zerstörung liegen auf dem Tisch drei kleine, runde Metalldosen auf, die im Film zu sehen sind und mit Giftmüll verseuchte Bodenproben aus dem

⁸⁹ Biemann 2015, S.160.

⁹⁰ Tavares 2012, o.S.

⁹¹ Gómez-Barris, S102.

⁹² Biemann & Tavares, Kurztext „Lago Agrio Case“, *Forest Law*, 2014.

Gebiet enthalten. Die Extraktion von Rohöl im Amazonas wird in einer weiteren Fotografie thematisiert, die ein für die Ölförderung gerodetes Waldstück in der Region zeigt. (Abb.32)

Neben der Künstler Publikation umfasst die Installation weitere Bücher, die auf dem Tisch aufliegen. Zu diesen zählt das Buch „Amazon Crude“ von Judith Kimerling und Susan Henriksen, das 1991 in Zusammenarbeit mit dem Natural Resources Defense Council publiziert wurde. Hierbei handelt es sich um einen umfassenden, illustrierten Bericht zur Geschichte der Umweltverschmutzung im ecuadorianischen Amazonasgebiet, die von Texaco in der 26-jährigen Betriebszeit verursacht wurde.⁹³ Die zweite Publikation „Only One Earth“, die 1972 von Barbara Ward und René Dubos verfasst wurde, untersucht die Beziehung des Menschen zu der Umwelt und behandelt ökologische Probleme sowie Umweltschutz auf einer globalen Ebene. In größeren Ausstellungskontexten enthält das installative Setting auch die englische Fassung von Serres Buch „Der Naturvertrag“, da es einen wichtigen theoretischen Rahmen des Werks bildet.

In der Installation sind mehrere Kartografien zu sehen. Die erste Kartografie basiert auf einer Fotografie und bezieht sich auf den Fall der Shuar. (Abb.33) Sie ist ein Beispiel der Fotokartografien der Cordillera del Condor, die von der gemeinsamen Kommission zur Grenzziehung zwischen Peru und Ecuador nach dem Krieg 1941 erstellt wurden.⁹⁴ Hinsichtlich des Falls von Sarayaku präsentiert die Kartografie die Ölkonzession „Block 23“ der Firma CGC, wobei sich die Fläche des Ölblocks mit 65 Prozent des Territoriums der Kichwa überschnitten.⁹⁵ (Abb.34) Auf dieser sind das Territorium von Sarayaku mit den Zonen des lebenden Waldes, die Ölkonzession, das Netz für seismische Prospektion, die Sprengsätze, die Militärstützpunkte, die Friedenslager sowie weitere Ölblocks von anderen Firmen eingezeichnet. Die Darstellung basiert auf einer Reihe von Kartografien und Berichten, die im Fall von Sarayaku von den Kichwa als Beweismaterial am Interamerikanischen Gerichtshof für Menschenrechte vorgelegt wurden.⁹⁶ In Bezug zum Lago Agrio Fall werden zwei Kartografien zu unterschiedlichen Zeitpunkten gegenübergestellt. (Abb.35) Die erste präsentiert die Ölfelder von Texaco in Lago Agrio um 1973, fünf Jahre nach der ersten Bohrung, und die andere zeigt die Region um 1990 am Ende der Betriebszeit.⁹⁷ Gemeinsam stellen sie die historische Entwicklung der sozio-ökologischen Veränderungen in Lago Agrio dar. Die zweite

⁹³ Biemann / Tavares 2014, S.57.

⁹⁴ Biemann / Tavares 2014, S.115.

⁹⁵ Biemann / Tavares 2014, S.43.

⁹⁶ Biemann / Tavares 2014, S.43.

⁹⁷ Biemann / Tavares 2014, S.55.

Kartografie zeigt insbesondere die Spuren durch die Abholzung und Urbanisierung, die die Landschaft verzeichnen musste.⁹⁸

3.3 Subatlantic

Das elfminütige 1-Kanal Video *Subatlantic* entstand 2015. Der Video Essay behandelt den Klimawandel und die globale Erwärmung. Das Video wurde auf den Shetland Inseln, vor einer kleinen Karibikinsel und in der Diskobucht in Grönland gefilmt und bringt weit entfernte Orte zusammen, die klimatisch durch Meeresströmungen miteinander verbunden sind.⁹⁹ Das von Biemann gesprochene Voiceover, deutet auf eine fiktive weibliche Protagonistin an, die mehrere Orte und Zeiträume bewohnt. Die Narration folgt einer Wissenschaftlerin auf den Shetland Inseln und in Grönland, die instrumentelle Beobachtungen über eine sich verändernde natürliche Umgebung macht. Diese erzählerische Figur existiert nur auf der akustischen Ebene¹⁰⁰, in dem Voiceover von Biemann. Das Video enthält keine bildlichen Darstellungen von Menschen und macht stattdessen die sich verändernde Natur zum Gegenstand der Betrachtung. In dem Werk werden naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit spekulativen Auseinandersetzungen verknüpft, um die planetarischen Zusammenhänge des Wandels zu artikulieren.

Das Werk befasst sich mit Veränderungen innerhalb der dynamischen Ordnung von Klima und der Strömungen von Ozeanen, Winden und der Atmosphäre. Es untersucht die ökologische Transformation des Planeten durch die Verknüpfung der drei Szenerien mit dem Unterwasserraum des Atlantik und der Adressierung mehrerer Zeitlichkeiten. In der Narration des Video Essays erscheinen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nebeneinander. Der Titel spielt auf das Subatlantikum an, die jüngste Klimaphase des Holozäns, die vor etwa 2.500 Jahren begann und große zivilisatorische Veränderungen verzeichnete.¹⁰¹ Darüber hinaus adressiert das Video die geologische Zeit im Zusammenhang mit der menschlichen Geschichte. Es imaginiert zudem eine spekulative Zukunft, die dazu anregen soll, die Beziehung zwischen Mensch und Erde grundlegend zu überdenken.

⁹⁸ Biemann / Tavares 2014, S.55.

⁹⁹ Volkart 2020, S.23-24.

¹⁰⁰ Biemann 2015c, o.S.

¹⁰¹ Biemann, Subatlantic, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/subatlantic>.

3.3.1 Inhaltliche Analyse

Das Video eröffnet mit malerischen Aufnahmen der Shetland Inseln. (Abb.36) Die grüne Küstenlandschaft ist mit Moos, Wiesen und Sträuchern übersät und von felsigen Klippen gekennzeichnet. Unzählige weiße Vögel fliegen um die Küstenlandschaft und nisten auf den Klippen. Das Audio gibt die Aufnahmen im Originalton gemeinsam mit dem Voiceover und einem elektronischen Soundtrack wieder. Die Kamera folgt der narrativen Erzählfigur bei ihren Untersuchungen. Die Protagonistin zeichnet physikalische Veränderungen in der Umgebung auf und beobachtet geologische Auswirkungen von Temperaturveränderungen, wie z.B. das Gletscherschmelzen und das Steigen des Meeresspiegels. Die Wissenschaftlerin bemerkt Störungen im Zusammenspiel von Winden, Vögeln, Küsten und Ozeanen während der 1000 Jahre, in denen der Meeresspiegel stetig anstieg und die Küste zusammen mit den ersten menschlichen Siedlungen 100 Meter tief sank.¹⁰² Hierbei handelt es sich um langsame und subtile Prozesse des Klimawandels, die schwer zu erkennen und darzustellen sind. Doch die Narration im Video verweist darauf, dass die Felsen an der Küste den stetigen Anstieg der Meeresspiegel bezeugen. Dabei ist eine Aufnahme von der Brandung an der Felsküste zu sehen, die rückwärts abgespielt wird. (Abb.37) Im Video finden die Untersuchungen der Protagonistin an Land, auf dem Schiff und unter der Wasseroberfläche statt. Nach einem Schnitt wird der Blick auf den Meeresraum aus der Perspektive der tauchenden Wissenschaftlerin freigegeben, die die Unterwasserwelt erkundet und sich auf die veränderte Umgebung einstimmt. Die Kamera bewegt sich frei im untergetauchten Meeresraum. Eine Reihe von dynamischen Sequenzen präsentieren aus unmittelbarer Nähe Fischschwärme, Algen, Seepflanzen und kleinste Partikel, die sich gemeinsam mit Mikroben und anderen Meereslebewesen im Meeresraum versammeln. (Abb.38) Der Titel des Video Essays spielt daher auch auf den Unterwasserraum im Atlantik an.

Die Szenerie wechselt zu einer Aufnahme vor einer kleinen karibischen Insel, über die ein rötlicher Sepia-Filter gelegt ist. (Abb.39) Die Narration thematisiert die warmen Meeresströmungen in der Karibik, welche die Eisbildung an den atlantischen Küsten verhindern und in Nordeuropa milde Winter bewirken. Sie erzählt zudem von wichtigen Prozessen für die Zirkulation der globalen ozeanischen Strömungen: „In the Arctic Sea, the dense salty water drops to the deep-ocean floor and then flows back to tropical regions. This

¹⁰² Biemann 2015c, o.S.

process animates the global Ocean streams.”¹⁰³ Dabei ist eine Aufnahme des arktischen Meeresspiegels mit schmelzenden Eisblöcken zu sehen, die um 180 Grad gedreht ist. (Abb.B40) Das Spiegelbild der Wasseroberfläche lässt das schmelzende Eis als Wolkenformationen auf einem strahlend blauen Himmel erscheinen. Durch diese Darstellungsweise evoziert die schnell fließende Meeresströmung eine vorbeiziehende Wolkenlandschaft und die Atmosphäre.

Anschließend thematisiert der Video Essay zwei subtile und unsichtbare Prozesse, die sich im Zusammenhang mit dem Gletscherschmelzen in der Arktis entwickeln. Es adressiert zum einen die Verlangsamung der Ozeanströme und zum anderen die Freisetzung von neuem genetischem Material, das länger als die menschliche Zeit in den Eisschichten eingeschlossen war.¹⁰⁴ Die nächsten Sequenzen zeigen dynamische Unterwasser-Aufnahmen des Schmelzwassers, in denen zahlreiche Eisblöcke und winzige orangene Meereslebewesen in raschem Tempo an der Kamera vorbeiziehen. (Abb.41) Die Narration deutet auf die Auswirkungen des zunehmenden Schmelzwassers, das zur Verlangsamung und später zum Aufhören der Meeresströme führen wird. Die nächste Einstellung gibt den Blick auf eine triste Sumpflandschaft frei, die mit verwittertem Geäst zugewuchert ist. Gefilmt aus der Perspektive der Protagonistin, zeigt die Aufnahme wie sie sich in langsamem Tempo durch dieses Gewässer bewegt. (Abb.42) Die Narration verweist auf die Abwesenheit von vielen Spezies in dieser Umgebung, in der die Wissenschaftlerin Bodenproben entnimmt. Später im Video, befindet sich die Protagonistin an Bord des Schiffs Explorer 2 und sucht gemeinsam mit dem Bioprospektionsteam nach neuen marinen genetischen Ressourcen. Dabei ist eine Aufnahme aus einem schnell fahrenden Schiff zu sehen, die die Eisschmelze eines riesigen Gletschers zeigt. (Abb.43) Darauf sind zahlreiche unterschiedliche Darstellungen von schmelzenden Eislandschaften in der Diskobucht Grönlands zu sehen. (Abb.44) Die Wissenschaftlerin untersucht hier den Fluss von Materie und Energie und beobachtet im Freien Phasenübergänge, die in physikalischen Systemen vorkommen, z.B. von einem festen zu einem flüssigen Zustand. Schließlich wird erneut die Erzählung über das Schmelzwasser aufgegriffen. Die Unterwasseraufnahmen zeigen Eisblöcke und orangene Meereslebewesen in Bewegung. (Abb.45) Die Narration widmet sich der spekulativen Auseinandersetzung mit zahlreichen jahrtausendealten Mikroorganismen, die zuvor in den tiefen Schichten der nun

¹⁰³ Biemann, Subatlantic, 3:50-4:02 Min.

¹⁰⁴ Biemann, Subatlantic, Videobeschreibung, URL: <https://vimeo.com/123399928>.

schmelzenden Eismassen eingeschlossen waren. Der Video Essay spielt darauf an, dass diese Mikroorganismen neues genetisches Material bilden, das durch die schmelzenden Eislandschaften in die flüssige Umwelt freigesetzt wird und so die Chemie der Ozeane und der Atmosphäre formt. In dieser imaginierten Zukunft des Videos beginnen diese Mikroorganismen mit anderen Lebewesen neue genetische Verbindungen zu bilden. Dies könnte beispielsweise bei den Fischschwärmern der Fall sein, die in den Unterwasseraufnahmen am Ende des Films zu sehen sind. (Abb.46)

3.3.2 Formale Analyse

Der Video Essay *Subatlantic* wird durch eine offene Form und eine nicht-lineare Erzählweise charakterisiert. Das 1-Kanal Video besteht aus zahlreichen verschiedenen Einstellungen und kurzen unterschiedlichen Sequenzen, die sich nicht wiederholen. Das Videomaterial besteht aus einer Vielzahl diverser Naturdarstellungen, die Meeres-, Eis-, und Unterwasserlandschaften präsentieren. Es enthält keine bildliche Darstellung von Menschen. Stattdessen ist die Repräsentation des Menschen auf der akustischen Ebene im Voiceover präsent und in der visuellen Dimension auf subtile Weise durch einzelne Aufnahmen vorhanden, die das Geschehen aus der Perspektive der erzählerischen Figur zeigen.

Das Audio enthält den Originalton, das Voiceover von Biemann und einen elektronischen Soundtrack. Die Aufnahmen sind im Originalton wiedergegeben. Man hört die Umgebungsgeräusche der Szenen, wie das Meeressauschen, den wehenden Wind, das Rauschen beim Tauchen unter Wasser, den stark prasselnden Regen oder das Klappern der schmelzenden Eisblöcke, die im Wasser treiben und aneinander prallen. Parallel läuft aus dem Off die theoretische Erzählung im Voiceover, den Biemann auf Englisch spricht. Die Erzählung läuft durchgehend im Video und wird ohne Untertitel wiedergegeben. An wenigen Stellen wird das Voiceover unterbrochen und die Erzählung wird als Subtext in kurzen Sätzen eingeblendet. Das Audio umfasst ebenso einen elektronischen Soundtrack, der die Aufnahmen stellenweise begleitet. Der Soundtrack verändert sich im Laufe des Films und besteht aus einer Vielfalt von unterschiedlichen elektronischen Klängen und Geräuschen. Zu Beginn des Videos ist ein atmosphärischer und langsamer Soundtrack zu hören. Er enthält melodische und sanfte Klänge, die eine ruhige und positive Stimmung bewirken. Später ist ein Sci-Fi Soundtrack zu hören, der aus rhythmischen Geräuschüberlagerungen und hohen

Klängen besteht. Die diversen Klänge lassen sich als dumpf, artifiziell, schrill und hart beschreiben. Der Sound mutet etwas Unbekanntes oder Unheimliches an und wird am Ende von dem Rauschen Unterwasser begleitet.

Die Ästhetik des Videos ist durch den Wechsel von statischen und dynamischen Sequenzen bestimmt. Die Aufnahmen wurden aus der Normal- sowie Vogelperspektive gefilmt und präsentieren Meeres- und Eislandschaften sowie Szenen unter Wasser. Im Video werden unterschiedliche Formen der Kameraführung eingesetzt, statische und dynamische Aufnahmen. Die dynamischen Aufnahmen sind aus der Sicht der erzählerischen Figur gefilmt. Die Kamera fährt z.B. bei der Schiff-Sequenz horizontal mit und fokussiert zoomend auf den Gletscher oder bewegt sich bei der Sumpf-Szene langsam nach vorne durch das Gebiet. Bei den Unterwasseraufnahmen bewegt sich die subjektive Kamera, wie eine tauchende Meeresbiologin, frei treibend im Wasser und beobachtet das vorbeiziehende Eis, die Seepflanzen sowie die Fischschärme. Die statischen Aufnahmen zeigen das Dargestellte ebenfalls in Bewegung, wie zum Beispiel die Brandung an der Felsküste, die starke Meeresströmung, die fliegenden Vögeln bei den Klippen sowie die Eislandschaften, die langsam vor sich hin schmelzen. Ein weiteres Gestaltungsmittel ist der Einsatz von unterschiedlichen Einstellungen, die von nahen bis weiten Einstellungen reichen. Die Aufnahmen der Shetland Inseln, der Karibikinseln, der Gletscher und Eislandschaften wurden vorwiegend in weiten, überblickenden Einstellungen gefilmt. Dagegen wurde etwa das Leben unter Wasser, wie die Fische, die orangenen Lebewesen und die Seepflanzen sowie die Mikroskop-Szene, die kleinste Zellen zeigt, in nahen Einstellungen gefilmt. Vor allem bei den Eislandschaften ist ein Wechsel zwischen den Einstellungen zu sehen, die erst überblickend und ruhig gefilmt sind und an anderen Stellen im Detail kleine Eisformationen aneinander prallend oder Eisschichten zeigen, die vom Wasser hochgehoben werden. Die Farbgebung im Video Essay ist heterogen und wird von einer Vielzahl von Farbtönen bestimmt. Da in *Subatlantic* insbesondere Meeres- und Eislandschaften sowie Szenen unter Wasser dargestellt werden, sind die Farben Blau, Weiß und Grün besonders im Video präsent. Die Farbpalette umfasst darüber hinaus weitere neutrale Töne wie etwa Braun, Beige, Grau und Schwarz sowie rötliche Farbakzente in Rosa oder Orange. Letzteres bezieht sich auf die rötlichen Filter als Gestaltungsmittel bei den Szenen mit der Karibikinsel und den Schmelzwasser Sequenzen.

(Abb.39 & 45)

3.4 Acoustic Ocean

Das 1-Kanal Video *Acoustic Ocean* wurde 2018 realisiert. Es spielt auf den Lofoten im Norden Norwegens und erforscht die Klangökologie des Meereslebens.¹⁰⁵ Der Video Essay folgt einer Meeresbiologin bei der Untersuchung akustischer und visueller Ausdrucksformen des Austauschs zwischen Meereslebewesen im Nordatlantik. Aufgrund der schlechten Sichtbarkeit im Ozean bilden akustische und biolumineszierende Formationen für eine Vielzahl von Spezies die primären Mittel zur Kommunikation, Navigation und zum Überleben.

3.4.1 Inhaltliche Analyse

Der Prolog eröffnet mit der Darstellung einer abstrakten blauen Landschaft, die in einem langsamen Schwenk von oben nach unten gefilmt ist. (Abb.47) Hierbei handelt es sich um eine 3D-Kartierung des Tiefseebodens, welche die horizontalen Schichten des Ozeans visualisiert. Diese Schichten werden durch einen Unterschied in der Wasserdichte gebildet und ermöglichen die Ausbreitung unterschiedlicher Schallfrequenzen. Ein unheimlich anmutender elektronischer Sound bahnt sich an, der von Wal-Vokalisationen und U-Boot-Geräuschen durchdrungen ist. In kurzen Sätzen wird ein einleitender Text eingeblendet, der das Thema verortet. Wissenschaftler entdeckten in den 1940er Jahren den SOFAR-Kanal, in dem sich niederfrequenter Schall über große Entfernung ausbreitet. Die Spionagetechnik setzte während des Kalten Kriegs Hydrophone in dem Kanal ein, um den U-Boot-Verkehr abzuhören und entdeckte dabei unbekannte Töne, die später als niederfrequente Wellen der Blau- und Finnwal-Kommunikation decodiert werden konnten.¹⁰⁶ Diese Technologien brachten ein neues Verständnis des Ozeans als akustische und semiotische Ökosphäre, der zuvor als stiller Ort gedacht wurde.

Die nächste Einstellung öffnet auf eine felsige Küstenlandschaft, auf der sich eine große, silberne Kiste befindet. Das Rauschen der Meeresströmung ist zu hören. Es erscheint eine Frau in einem orangenen Taucheranzug. (Abb.48 & 49) Ihr Haar ist seitlich zu einem Zopf geflochten und mit einem ornamental gemusterten Band geschmückt. Sie trägt einen Pelzkragen und ist mit einer Stirnleuchte ausgestattet. Die Protagonistin entnimmt aus der Kiste

¹⁰⁵ Biemann, Acoustic Ocean, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/acoustic-ocean>.

¹⁰⁶ Volkart 2018, S.172.

Aufnahmegeräte, Hydrophon, Parabolmikrofon, Kopfhörer, Kabel und Stativ und platziert diese entlang des Ufers auf den Felsen. Das Video folgt der Meeresbiologin, die diese akustischen Instrumente einsetzt, um Schallmanifestationen im Meeresraum zu erkunden. Die Biologin wird von der Sami¹⁰⁷ Sängerin und Umweltaktivistin Sofia Jannok gespielt. Sie setzt sich die Kopfhörer auf und schaltet das Aufnahmegerät auf dem Stativ ein und justiert es. Die diversen aufgezeichneten Töne von Walen, Delfinen, Fischen, Garnelen und Seehunden, welche die Protagonistin über ihre Kopfhörer wahrnimmt, werden für die Betrachter*innen des Films im Audio hörbar.

Die Handlung wird an einigen Stellen durch Sequenzen unterbrochen, in denen ein theoretischer Text in kurzen Sätzen auf dem Screen erscheint. Diese Sequenzen zeigen meist eine statische Standbildaufnahme einer menschenleeren, idyllischen Küstenlandschaft während der Dämmerung auf den Lofoten-Inseln. (Abb.50) Im Hintergrund ist ein schneebedeckter Berg zu sehen. Die Narration erklärt, dass die Aquanautin die akustischen Instrumente in der Hydrosphäre auslegt und sie so die Signale der Meereslebewesen abfängt. Den akustischen Instrumenten wird die Funktion von externen Organen zugeschrieben, die es der Protagonistin ermöglicht tief in den Meeresraum einzutauchen. Biemann schreibt: "There, she adjusts the frequencies to capture the dense sonic signature of entire ecosystems. Going from attentive to immersive, her sensing discloses a sea full of intentions".¹⁰⁸

In der nächsten Aufnahme ist zu sehen, wie die Biologin ihre Untersuchungen mit Hydrophonen durchführt. (Abb.51) Die Hydrophone bilden ein Geflecht aus serpentinengleichförmigen Kabeln, das an organische Strukturen erinnert. Die dargestellten akustischen Untersuchungen setzen sich aus seriellen und sich wiederholenden Vorgängen zusammen. Jannok legt zahlreiche Hydrophone, die zum Meer hin positioniert sind, auf der Felsküste aus. Bei dem repetitiven Vorgang spult sie nach und nach die Kabelspulen ab und justiert die Position der Hydrophone. In der nächsten Szene ist es dunkel und die Biologin befindet sich hockend vor ihren Aufzeichnungs- und Abspielgeräten. (Abb.52) Über Kabel sind die Hydrophone mit diesen verbunden. Wie ein Scheinwerfer, setzt das Licht ihrer Stirnlampe die Geräte in Szene. Die Vokalisationen unterschiedlicher Meereslebewesen erklingen. Der Übertragungsweg der Töne beginnt bei den Hydrophonen und verläuft über die Kabel und Aufnahmegeräte an die Kopfhörer der Protagonistin bzw. an das Audio des Films. Die

¹⁰⁷ Die Samen sind ein indigenes Volk im Norden Norwegens.

¹⁰⁸ Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 2018, 18 Min., 05:42-06:02 Min.

Protagonistin lauscht ihren Aufzeichnungen, bedient die Geräte und justiert die Frequenzen. Durch das Drehen der Knöpfe und das An- und Abstecken der verschiedenen Kabel, verändert sich auch der Frequenzkanal und die Tonqualität der aufgezeichneten Töne. Jede dieser Anpassungen wirkt sich auf den Sound aus, den die Betrachter*innen im Audio hören.

Darauf folgen weitere akustische Untersuchungen, diesmal mit dem Parabolmikrofon. (Abb.53) Die Protagonistin steht dem Meer zugewandt und hält ein Parabolmikrofon in ihrer Hand. Mit ruhigen Schwenkbewegungen in verschiedene Richtungen erkundet sie die Klanglandschaft in der Luft und versucht zur Richtungsfindung die jeweiligen Geräusche zu lokalisieren. Hohe, stechende Töne bewegen sich wie Nadeln in schnellem Takt auf das Parabolmikrofon zu.

Anschließend öffnet die nächste Einstellung den Blick in die Finsternis der Tiefsee und auf kleinste, biolumineszierende Meereslebewesen. (Abb.54) Die Biologin betrachtet ausgedruckte Fotografien von diesen kleinen Meerestieren in ihrem Zelt. Die Aufnahmen zeigen u.a. Seeschmetterlinge (Thecosomata), Ruderschnecken (Gymnosomata) sowie weitere marine Mikroorganismen und kleinste Partikel.¹⁰⁹ Aus naher Perspektive lässt sich beobachten, wie die leuchtenden Wesen atmen und sich fortbewegen. Die Narration verweist darauf, dass die Versauerung der Meere, bedingt durch den Klimawandel, zu Störungen innerhalb der Meeresökologie führt und negative Auswirkungen auf die Schalen dieser Meereslebewesen verursacht. Die Bilder lassen bereits Verfärbungen und Beschädigungen in den Schalen der Seeschmetterlinge erkennen.

Etwas später im Film spricht Jannok auf samisch über den Klimawandel im Zusammenhang mit den Rentieren und die Folgen für das indigene Volk der Samen, zu dem sie gehört. (Abb.55) Dabei werden Untertitel auf Englisch eingeblendet. In dieser kurzen Sequenz befindet sich die Protagonistin auf einer hügeligen, grünen Wiese, umgeben von sonnigem Tageslicht. Bereits die Generation ihrer Großmutter wusste, wie sie sagt, von der Bedeutung des Klimawandels. Die Temperaturveränderungen in der Region führen in den Wintermonaten zu vermehrter Eisbildung, weshalb die Rentiere aus Hunger sterben. Dies gefährdet, wie Volkart schreibt, „(...) die alte, symbiotische Beziehung zwischen den Menschen und den Tieren – sie seien die Hüter_innen der Rentiere und diese die Hüter_innen der Samen (...)\“, die Jannok in ihrer

¹⁰⁹ Die Pteropod-Aufnahmen im Film wurden von Christian Sardet zur Verfügung gestellt. Für weitere Informationen zum Mikrokosmos der Ozeane, verweise ich auf Christian Sardets Buch „Plankton“, Stuttgart 2016.

Erzählung beschreibt.¹¹⁰ Das Aussterben der Rentiere, die eine wichtige Lebensgrundlage für die Samen darstellen, birgt schwerwiegende Konsequenzen für das indigene Volk, die im Film nicht näher erläutert werden. Dann folgen wieder Aufnahmen an der Felsküste, wo die Biologin ihre akustischen Untersuchungen durchführt. Sie spult die Kabelspulen ab und legt die Hydrophone im Wasser sowie entlang der Küste aus. Während der Sequenz ist ein melodischer Gesang ohne instrumenteller Begleitung zu hören, den Jannok auf samisch singt. (Abb.B56) Hierbei handelt es sich um eine traditionelle Gesangs- und Kunstform im Stil des Joiks, die zur Kultur der Samen gehört. Salchner definiert den Joik als „(...) eine Art der Performance, des künstlerischen Ausdrucks, der in etlichen Formen auftreten kann. Joik ist eine Mischung aus Musik, Erzählung, Sprache und darstellender Kunst“.¹¹¹ Die Melodie im Film erscheint inspiriert von der Küstenlandschaft zu sein und kann als sanft sowie harmonisch beschrieben werden. Innerhalb des Gesangs wiederholt sich eine Melodie in unterschiedlichen Variationen, wobei sie aus verschiedenen Tonhöhen, Klangfarben und rhythmischen Überlagerungen bestehen. Das Lied leitet zu den aufgezeichneten Tönen der Meereslebewesen über. Die Protagonistin setzt sich vor die beiden Aufnahmegeräte und verbindet sie mit den Kabeln der Hydrophone. Sie lauscht den aufgezeichneten Tönen, wobei die Stimmen von diversen Meerestieren hörbar werden. (Abb.57) Abschließend bedient sie wieder das Parabolmikrofon, um zu lokalisieren woher die Stimmen kommen, und verlässt darauf das Bild.

Die aufgezeichneten Töne der Meerestiere setzen sich fort und werden von sich anbahnendem elektronischen Sound begleitet. Eine Standbildaufnahme gibt das Meer ruhig und erhaben während der Abenddämmerung wieder. (Abb.58) Die malerische Landschaft ist von einer Vielzahl blauer Farbtöne gekennzeichnet. Am Horizont sind benachbarte Inseln erkennbar. Im Zentrum ist der sichelförmige Mond zu sehen, der im Laufe der Sequenz hinter den Wolken verschwindet. Der Epilog informiert darüber, dass sich in dieser Nacht einige Wale an der Oberfläche versammelten. Dabei sind die Rufe von Walen zu hören. Am Ende verweist der Text darauf, dass die Wale kurz vor der Ausrottung stehen und wieder lernen müssen sich anzupassen, um in diesen marinen Bedingungen zu gedeihen.

¹¹⁰ Volkart 2018, S.174.

¹¹¹ Salchner 2009, S.22.

3.4.2 Formale Analyse

Der Video Essay verfolgt eine nicht-lineare Erzählweise und besteht aus zahlreichen Sequenzen sowie Einstellungen, die in einen kontinuierlichen Zusammenhang gebracht sind. Er enthält einen Prolog und einen Epilog, die jeweils eine verortende Funktion besitzen und zudem die Handlung inhaltlich und formal rahmen. Zu Beginn situiert der Prolog die Thematik des Films und verortet den atlantischen Ozean als mehrschichtigen Raum, in dem sich verschiedene Formen von Schall ausbreiten, u.a. die Kommunikation von Walen. Nach dem Prolog folgt ein fließender Übergang zu den akustischen Untersuchungen der Meeresbiologin, die die zentrale Handlung im Film bilden. Der Film folgt der Protagonistin bei ihrer Arbeit mit verschiedenen akustischen Instrumenten, wobei die einzelnen Untersuchungen in klar voneinander abgegrenzten Sequenzen dargestellt sind. Innerhalb dieser Sequenzen sind oftmals mehrere unterschiedliche Einstellungen aneinandergereiht, die von der Halbtotalen bis zur Nahen Einstellung variieren und zur Rhythmisierung des Films beitragen. Später im Film wird der Klimawandel in der Narration aufgegriffen. Einerseits wird die Bedrohung für Mikroorganismen der Tiefsee bei den Pteropod Bildern thematisiert und andererseits spricht Jannok in ihrer Erzählung über den Klimawandel im Zusammenhang mit dem Rentiersterben. Am Ende evoziert der Epilog das Nachdenken über die Folgen der anthropogenen Veränderungen für den Ozean als Ökosystem und die dort lebenden Meereslebewesen.

Der Film wird durch Sequenzen mit dem theoretischen Text strukturiert, der die Handlung gliedert und verortet. Dieser wird in kurzen Sätzen eingeblendet. Die Subtext Sequenzen sind unterschiedlich und haben gemeinsam, dass die Protagonistin in diesen Aufnahmen nicht zu sehen ist. Zum Großteil stellen die Subtext Sequenzen idyllische, menschenleere Küstenlandschaften auf den Lofoten dar, wobei in der Ferne Schneeberge erkennbar sind. Die Aufnahmen grenzen sich deutlich von jenen Szenen an der Küste ab, die die akustischen Untersuchungen wiedergeben. An anderen Stellen erscheint der Subtext während der Handlung, wie beispielsweise bei den Pteropod Bildern in der Tiefsee oder der nächtlichen Szene beim Zelt. Im Unterschied zu Biemanns anderen Video Essays, wird der Subtext in *Acoustic Ocean* nicht von einem Voiceover begleitet, den Biemann spricht. Stattdessen lauscht man dem melodischen Wal- und Fischgesang sowie den intervenierenden elektronischen Klängen des Soundtracks.

Der Sound bildet ein zentrales formales und ästhetisches Element im Film. Die Aufnahmen sind im Originalton wiedergegeben und enthalten z.B. das sanfe Rauschen der Meeresströmung und die klackenden Geräusche bei dem Aufbau und Bedienen der akustischen Instrumente. Sie werden darüber hinaus von einem elektronischen Soundtrack begleitet, wie bei der Sequenz mit den biolumiszendierenden Meereslebewesen und während des Prologs als U-Boot Signale erklingen. Eine zentrale Bedeutung kommt den aufgezeichneten marinen Tonaufnahmen zu, die aus Archiven stammen und von dem Discovery of Sound in the Sea-Projekt der Rhode Island University zur Verfügung gestellt wurden. Der Sound ist hier als Material eingesetzt, das durch die Darstellung der wissenschaftlichen Untersuchung und die Montage einen Aussagecharakter erhält.

Die Ästhetik des Films ist durch eine ruhige Komposition gekennzeichnet. Der Großteil des Films besteht aus statischen Aufnahmen, in denen die Protagonistin verschiedenen Arbeiten nachgeht, bei denen sie im Zentrum des Bildes positioniert ist. Ihre Untersuchungen führt sie an der Felsküste durch, umgeben von der weiten, erhabenen Insellandschaft und dem Meer. Biemann inszeniert diese Sequenzen durch eine reduzierte Darstellungsweise, wobei die Aufmerksamkeit sowohl auf die dynamischen Bewegungsabläufe der Protagonistin, als auch auf die ruhige Küstenlandschaft gelenkt wird. Die Landschaft ist idyllisch und still wiedergegeben und nur die Meeresströmung im Hintergrund ist zu beobachten. Die menschliche Figur der Protagonistin und die Meereslandschaft, die sie umgibt, erscheinen als gleichrangige Kategorien. Ab der zweiten Filmhälfte wurde sowohl die statische als auch die bewegte Kameraführung eingesetzt. Die Kameraführung ist weiterhin ruhig und auf das jeweilige Motiv fokussiert, wobei einige dieser Aufnahmen leicht wackelig gefilmt sind. Bei den bewegten Sequenzen, schwenkt die Kamera zum Beispiel horizontal über die Landschaft oder fährt mit der Protagonistin bei ihren Arbeiten mit. Diese lenken die Aufmerksamkeit ganz auf die Protagonistin und die dargestellten Untersuchungen.

Die ruhige Ästhetik bestimmt auch die Farbgebung im Film, die von einer Vielzahl an Blautönen dominiert wird. Die blaue Küstenlandschaft ist durch weitere gedämpfte Farbtöne gekennzeichnet, darunter Grautöne, Schwarz, Lila und Grün. Von dieser blauen Landschaft heben sich der orange Anzug der Biologin und die zwei gelben Aufnahmegeräte ab. Da viele der Szenen während dem Morgengrauen bzw. der Abenddämmerung gefilmt wurden, finden sich auch rötlich-orange Farbakzente im Himmel. Biemann hat den orangen Anzug für Jannok

entworfen. Die Gegenüberstellung dieser Komplementärfarben, also Orange und Gelb mit Blautönen, erzeugt eine harmonische Farbkomposition im Film.

3.4.3 Ausstellungen

Acoustic Ocean entstand 2018 im Auftrag des “Atlantic Project: After The Future”, das von Tom Trevor kuratiert wurde. Das Projekt war ein internationales Festival für zeitgenössische Kunst, das im öffentlichen Raum an verschiedenen Orten in Plymouth, England stattfand.¹¹² Während des Projekts wurde *Acoustic Ocean* im National Marine Aquarium in Plymouth gezeigt. Die Arbeit wurde durch ein Stipendium der Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung gefördert. Sie wurde erstmals anlässlich der Gruppenausstellung „Eco-Visionairies“ im Haus der elektronischen Künste in Basel präsentiert. Das Werk wurde auch in zahlreichen Gruppenausstellungen gezeigt, darunter: „Zeitspuren. The Power of Now“, Kunsthaus Pasquart Biel; „Propositions“, Helmhaus Zürich und „Between Bodies“, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle.¹¹³ Biemann nahm mit *Acoustic Ocean* an der Biennale in Taipei „Post-Nature. An Exhibition as an Ecosystem“ (2018/2019) teil. Das Werk wurde 2020 im Centre Culturel Suisse in Paris und in der Retrospektive „Indigenous Knowledge_Cosmological Fictions“ im MAMAC in Nizza ausgestellt.¹¹⁴ Im Folgenden wird anhand der letzten drei genannten Ausstellungen die Video Installation *Acoustic Ocean* besprochen.

3.4.4 Installatives Setting

Der Video Essay *Acoustic Ocean* wird in einer räumlichen und multimedialen Installation gezeigt. (Abb.59) Er wird vorne im dunkelblauen Ausstellungsraum zentral und großformatig an einer Leinwand projiziert. Der Ton wird über Lautsprecher im Ausstellungsraum wiedergegeben. Die weiteren Elemente der Installation umfassen Untersuchungsgegenstände und Requisiten aus dem Film, darunter die silbernen Kisten, die Hydrophone und die beiden Aufnahmegeräte. Darüber hinaus wird ein weiteres kurzes Video an einer der Seitenwände präsentiert. (Abb.60) Die Elemente der Video Installation sind immer gleich, nur ihre Aufstellung variiert je nach Ausstellungsort und Ausstellungskontext. In der Installation

¹¹² Webseite The Atlantic Project 2018.

¹¹³ Biemann, Acoustic Ocean, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/acoustic-ocean>.

¹¹⁴ Biemann, Acoustic Ocean, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/acoustic-ocean>.

können sich Betrachter*innen die akustischen Instrumente im Raum ansehen, mit denen die Biologin im Film ihre Untersuchungen durchführt. Dies ergänzt die audiovisuelle Erfahrung beim Betrachten des Films um eine räumliche Erfahrung durch das installative Setting.

Im Ausstellungsraum stehen mehrere silberne, mittelgroße Kisten im Raum verteilt. Sie unterscheiden sich in ihrer Form, Größe und Oberflächenstrukturierung. Davon sind meist drei Kisten mittig im Raum positioniert und parallel zur Leinwand ausgerichtet. In der Ausstellung dienen sie daher als Sitzgelegenheiten für Betrachter*innen des Films. Eine weitere Kiste befindet sich meist rechts dahinter schräg im Raum. Diese ist zu Beginn des Films auf der felsigen Küstenlandschaft zu sehen. Ihre Oberfläche ist durch zwei Linien in drei gleiche, horizontale Register gegliedert. Im Video Essay entnimmt die Biologin die akustischen Instrumente aus der Kiste und baut diese auf den Felsen auf. In der Installation sind Hydrophone auf dieser Kiste und zu ihren Seiten am Boden drapiert. Die Kabelspulen der Hydrophone sind ordentlich aufgewickelt und liegen jeweils neben den Hydrophonen.

Zudem befinden sich im Ausstellungsraum weitere Hydrophone, die an mehreren Orten senkrecht von der Decke hängen. Die Orte ihrer Installation variieren und sind vermutlich abhängig von den architektonischen und technischen Bedingungen des Ausstellungsraums. Die hängenden Hydrophone sind entweder an einem Balken oder einem Haken an der Decke montiert und sind meist in der Nähe der anderen Elemente der Installation positioniert. Die Kabel hängen unterschiedlich tief in den Raum hinein, sodass die Hydrophone auf verschiedenen Höhen im Raum „schweben“. Je nach Ausstellung unterscheidet sich die Drapierung der hängenden Hydrophon-Kabel. Sie werden entweder lose in mehrere, verschiedengroße Schlaufen gewickelt gezeigt oder abgespult und gerade hängend präsentiert.

An einer Seitenwand, meist neben der silbernen Kiste aus dem Film, wird ein kurzes Video innerhalb eines großen, ovalen Fensters projiziert. (Abb.60) Das Video stellt den Blick auf den untergetauchten Meeresraum aus einem U-Bootfenster dar. Es erzeugt für Besucher*innen den Eindruck sich Unterwasser in einem U-Boot zu befinden. Das Video ist dynamisch und zeigt den starken Wellengang und die Meeresströmung Unterwasser. Die Einstellung gibt den Blick schräg nach oben frei. Das glitzernde Sonnenlicht auf der Wasseroberfläche ist zu erkennen und an einigen Stellen scheinen Lichtkegel in den Unterwasserraum. Das Video läuft parallel zum Film und nimmt Bezug auf den Prolog des Films. An der anderen Seitenwand werden die zwei Aufzeichnungs- und Abspielgeräte aus dem Film präsentiert. (Abb.61) Die

beiden gelben Hartschalenkoffer sind im rechten Winkel geöffnet, liegen an stützenden Wandregalen auf und sind an ihren Deckeln an der Wand montiert. Aufgrund der dunklen Beleuchtung im Ausstellungsraum werden die zwei Aufnahmegeräte mit einem Spot beleuchtet, der jeweils oben am Deckel angebracht ist. Die Besucher*innen können sich hier die Bedienungselemente der Geräte ansehen, mit denen die Biologin im Film ihre Untersuchungen durchführt. Das Innere der Untersuchungsgegenstände wird durch weißtransparente Kunststoffabdeckungen geschützt.

4. Kunsthistorische Verortung der Werkgruppe

Das folgende Kapitel befasst sich mit der kunsthistorischen Verortung der vier Video Essays als Werkgruppe. Hierbei soll gezeigt werden, wie die Werke gattungsspezifisch und thematisch verortet sind.

4.1 Video Essay und Essayfilm

Der Video Essay lässt sich in die poststrukturalistische filmische Praxis des Essayfilms verorten, die seit den 1980er Jahren existiert.¹¹⁵ Nach Biemann handelt es sich dabei um eine experimentelle, selbst-reflexive und subjektive Form des Erzählens, die sich zwischen Dokumentarfilm, Videokunst und Theorie bewegt.¹¹⁶ Zur historischen Entwicklung des Essayfilms existiert eine umfassende Einleitung von Nora Alter und Timothy Corrigan, in der sie die Entwicklung von den literarischen und fotografischen Vorstufen zur Kreuzung von Dokumentar- und Avantgardefilm in den 1920er Jahren zum Essayfilm nachzeichnen, der seit 1980 zu einer bedeutenden Filmpraxis wird.¹¹⁷ Seit Chris Markers *Sans Soleil* aus dem Jahr 1983 fand der Begriff Essayfilm weite Verbreitung. Der Term bezeichnet im Allgemeinen eine Form der audiovisuellen Produktion, die sich in den letzten Jahren innerhalb der Disziplinen Film und Bildende Kunst entwickelt hat.¹¹⁸ Der Essayfilm lässt sich als eine offene Filmform beschreiben, die sich ähnlich wie sein literarischer Vorgänger einer gattungsdefitorischen

¹¹⁵ Biemann 2018, S.154.

¹¹⁶ Biemann 2018, S.154.

¹¹⁷ Alter & Corrigan 2017, S.1-6.

¹¹⁸ Alter 2007, S.44.

Festschreibung entzieht.¹¹⁹ Er kann Einflüsse des Dokumentar-, Spiel-, und Experimentalfilms aufweisen.

Im Folgenden werden die wesentlichen Merkmale des Essayfilms dargelegt, wobei zu betonen ist, dass diese aufgrund seiner offenen formalen und inhaltlichen Struktur variieren können. Der Essayfilm behandelt und reflektiert ein Thema bzw. mehrere Themen aus vielen verschiedenen Perspektiven. Die Struktur des Essayfilms folgt normalerweise keinem klaren chronologischen und kontinuierlichen Verlauf, sondern zeichnet sich neben seiner offenen Form durch eine nicht-lineare Denkbewegung¹²⁰ aus, die sich an diversen Wissensquellen und verschiedenen Materialien bedient. Hierzu schreibt Scherer: „Diese intertextuelle und intermediale Vorgehensweise des Essayfilms ist auch mit dem Begriff der Multiperspektivität beschreibbar. Sie geht davon aus, daß sich komplexe Verhältnisse und Zusammenhänge von Dingen und Ereignissen monoperspektivisch nicht adäquat erfassen lassen.“¹²¹ Nach Blümlinger wird der Essayfilm gewissermaßen gewebt: Er versucht seine Kohärenz aus einem „System von Anspielungen, Wiederholung, Gegensätzen und Korrespondenzen zwischen homologen Elementen zu bilden“.¹²² Alter und Corigan identifizierten einige definierende Merkmale des Essayfilms, darunter das Verblenden von Fiktion und Fakten sowie von Kunst- und Dokumentarfilmstilen, der Fokus auf einen subjektiven Standpunkt, die dramatische Spannung zwischen akustischen und visuellen Diskursen, wie auch die dialogische Begegnung mit den Betrachter*innen.¹²³ Der Essayfilm versammelt meist eine Vielzahl von narrativen Strängen und enthält neben der Bild- und Tonspur, die sich aus zahlreichen Materialien zusammensetzen, ebenso Text in Form von Untertiteln, strukturierenden Beschriftungen und gesprochene Kommentare bzw. Voiceover. Diese genannten charakteristischen Elemente des Essayfilms sind ebenso in der zeitgenössischen essayistischen Videopraxis und Biemanns Video Essays erkennbar. In den letzten Jahren fand aufgrund der breiten Zugänglichkeit von Videokameras und digitalen Bild- und Schnitttechnologien eine weite Verbreitung des Video Essays sowohl im Bereich des Films wie auch der Bildenden Kunst statt. Für die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen essayistischen Videopraxis ist es nach Biemann nötig, das audio-visuelle Essay technologisch und kulturell zu rekontextualisieren.¹²⁴ In diesem

¹¹⁹ Scherer 2001, S.12.

¹²⁰ Biemann 2003, S.9.

¹²¹ Scherer 2001, S.24.

¹²² Blümlinger 1992, S.18.

¹²³ Alter / Corigan 2017, S.3.

¹²⁴ Biemann 2003, S.8.

Kontext verweist sie auf zwei Entwicklungen: Einerseits die allgemeine Entwicklung der neuen Medien, des Internets sowie der digitalen Bildproduktion und andererseits auf die Entwicklung im theoretischen Diskurs, die von der deutschen und französischen Literaturtradition zu einer postkolonialen kulturwissenschaftlichen Perspektive führt.¹²⁵

4.2 Kunst und Ökologie

Biemanns Video Essays sind thematisch mit einer künstlerischen Tradition verbunden, die sich mit der Ökologie befasst. Diese entwickelt sich allgemein etwa seit den 1960/70er Jahren. T.J. Demos behandelt in dem Artikel “The Politics of Sustainability: Art and Ecology” von 2009 die historische Verwicklung von Kunst und Ökologie und beschreibt darin drei Tendenzen, Fragile Ecologies, System Ecologies und Political Ecologies. Unter den Begriff Fragile Ecologies fallen künstlerische Projekte seit den 1960/70er Jahren, die durch eine restorative Ästhetik geprägt sind und darum bemüht sind, geschädigte ökologische Lebensräume zu reparieren oder wiederzubeleben.¹²⁶ Der Term System Ecologies ist eng mit Ansätzen der Kybernetik und der Systemtheorie verknüpft und bezieht sich auf künstlerische Praktiken seit Mitte der 70er Jahre, die den Ökologie-Begriff um soziale, technologische und biologische Systeme erweitert.¹²⁷ Meines Erachtens bildet insbesondere die Konzeption Political Ecologies, die Demos in seinem Buch „Decolonizing Nature“ von 2016 weiter ausarbeitet, einen nützlichen kunsttheoretischen Rahmen für die Analyse von Biemanns neuen Video Essays. Der Begriff Political Ecologies bezieht sich auf Kunst ab Ende der 90er Jahre, die sich mit Ansätzen zur Umwelt in Bezug zu sozialen, politischen und ökonomischen Kontexten beschäftigt.¹²⁸

5. Sichtbarmachung und Bewusstmachung der ökologischen Krise und der planetarischen Zusammenhänge in den Video Essays

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, wie die vier Video Essays *Deep Weather*, *Forest Law*, *Subatlantic* und *Acoustic Ocean* zur Sichtbarmachung und Bewusstmachung der derzeitigen ökologischen Krise und der planetarischen Zusammenhänge beitragen. Es soll

¹²⁵ Biemann 2003, S.8-9.

¹²⁶ Demos 2009, S.19.

¹²⁷ Demos 2009, S.21.

¹²⁸ Demos 2016, S.7.

gezeigt werden, welche Leistung die Video Essays durch ihre Form, ihre ästhetischen Verfahren und Strategien sowie durch ihre spezifische Behandlungsart des Themas erbringen. Hierzu werden drei wesentliche Referenzebenen für die Video Essays näher beleuchtet, mit welchen die Diskurse um Ökologie und Anthropozän in den Arbeiten verhandelt werden. Zu diesen Referenzebenen zählen erstens die planetarischen Zusammenhänge selbst, zweitens die indigene Kosmologie und drittens die Dekolonialisierung der Natur sowie die Kosmopolitik. Während sich der erste Punkt mit wesentlichen Prozessen und Zusammenhängen befasst, die nötig sind, um die ökologische Krise zumindest in Teilen zu verstehen, beschäftigen sich die anderen beiden Punkte mit den Konzepten, die Biemann wählt, um einen positiven Wandel zu denken. Abschließend wird das Verhältnis innerhalb der drei Referenzebenen behandelt.

5.1 Form und ästhetische Strategien der Video Essays

In ihrem Essay zu *Deep Weather* schreibt Biemann, in Anlehnung an Mortons Konzept des Hyperobjekts, dass es zwar nicht möglich ist den Klimawandel als Ganzes abzubilden, dass dieser aber durch die verschiedenen Prozesse und Szenarien darstellbar ist.¹²⁹ Biemann adressiert in den Video Essays jeweils lokale ökologische Veränderungen, ausgehend von lokalen Ökosystemen und deren Störung, und verknüpft diese mit den Eingriffen in die Natur und planetarischen Zusammenhängen. Die ökologische Transformation des Planeten wird in den Videoarbeiten mittels mehrerer inhaltlicher Stränge thematisiert, die innerhalb der Werke miteinander verflochten sind und nebeneinander betrachtet werden. Die Video Essays bilden sowohl inhaltlich als auch formal ein Geflecht. Diese ästhetische Konzeption der Werke spiegelt einerseits die Komplexität und Nicht-Linearität der ökologischen Krise und der planetarischen Zusammenhänge wider. Andererseits ermöglicht diese Konzeption die Verbindung dieser ökologischen Zusammenhänge mit spekulativen und theoretischen Auseinandersetzungen in den Arbeiten, um einen positiven Wandel zu denken. Die künstlerische Intention ihrer neuesten Video Essays liegt nicht in der Präsentation von Fakten, sondern auf dem Schaffen eines Ortes im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen, der diese miteinander verwinkelte Bedingungen beinhalten kann.¹³⁰ Hierbei bildet nach Biemann die Vorstellungskraft einen entscheidenden Prozess für die Herstellung von Welten und damit

¹²⁹ Biemann 2015a, S.10-11.

¹³⁰ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

für die Herstellung alternativer Arten von Beziehungen zur Natur neben jenen, die von Besitz und Ausbeutung geprägt sind.¹³¹ Ihre Intention liegt darin, mit den Bildern und Narrativen in ihren Video Essays ein kollektives Imaginäres zu erreichen, das sowohl auf einer rationalen als auch auf einer psychologisch-perzeptuellen Ebene wirkt,¹³² um so zum Verständnis der ökologischen Krise beizutragen.

Formal bestehen die Video Essays aus Bild, Text, Sprache und Ton, wobei die einzelnen Kategorien gleichrangig erscheinen. Sie sind durch ihre offene Form, eine nicht-lineare Erzählweise und das Verblenden von Kunst- und Dokumentarfilmstilen gekennzeichnet. Mithilfe des Einsatzes von Montage werden filmische Aufnahmen mit Fakten, spekulativen Auseinandersetzungen und theoretischen Diskursen verknüpft. Das vielfältige filmische Material, das aus zahlreichen Sequenzen und Einstellungen besteht, wird in einen kontinuierlichen Zusammenhang gebracht. Hinsichtlich der Rhythmisierung sind die Videos durch Brüche innerhalb der Sequenzen und dem Wechsel von ruhigen und dynamischen Sequenzen strukturiert. Die Videoarbeiten enthalten Text in Form von Untertiteln und gesprochene Voiceover, die ebenso zur Struktur der Videos beitragen. In den Video Essays wird die Vielzahl an narrativen Strängen durch den Text, den Sound, den Schnitt, die räumliche Zusammenfügung und die Darstellung miteinander verknüpft. Im Folgenden wird ein Überblick zu den wesentlichen ästhetischen Verfahren und Strategien in den Werken gegeben. Anschließend wird in den nächsten Unterkapiteln gezeigt, wie die Videoarbeiten mit diesen Verfahren die thematischen Anknüpfungen herstellen.

Eine Erzähl- und Darstellungsform der Videos ist die dialogische Begegnung mit den Betrachter*innen durch Erzählungen von Personen, denen Biemann während der Feldarbeit begegnet. (Abb.55) Die Protagonist*innen werden meist aus halbnaher Entfernung im Freien gezeigt. Sie sprechen zu Biemann, die hinter der Kamera steht. Die Aufmerksamkeit wird ganz auf die Erzählung verlagert. Die Videoarbeiten sind auf Englisch realisiert und bei Erzählungen in anderen Sprachen werden englischsprachige Untertitel eingeblendet. Die Erzähler*innen sprechen aus ihrer subjektiven Position heraus, erläutern Beobachtungen über lokale ökologische Probleme und erzählen von ihrem Verhältnis mit der Natur, das auf ihrer indigenen Kosmologie basiert. In den Video Essays werden naturwissenschaftliche Erkenntnisse und indigenes Wissen miteinander verknüpft und durch die Darstellung der

¹³¹ Guenin 2020, S.9.

¹³² Guenin 2020, S.10.

wissenschaftlichen Verfahren und der narrativen Figur der Wissenschaftlerin bzw. des Wissenschaftlers vermittelt. (Abb.17 & 53) Dieser Punkt wird in einem späteren Abschnitt dieses Kapitels näher beleuchtet. Darüber hinaus wird der Zusammenhang durch die Erzählung der Protagonist*innen und den Text vermittelt. Eine andere Darstellungsform der Videos ist die räumliche Zusammenfügung mittels mehrerer Screens. Das Format des Multi-Screens zeigt die menschlichen Protagonist*innen teilweise aus zwei Perspektiven und an anderen Stellen zusammen mit Naturaufnahmen.¹³³ (Abb.14 & 15) Das erlaubt die gleiche visuelle Priorität in der Darstellung von Mensch und Natur als gleichberechtigte Protagonist*innen.¹³⁴ Zudem ermöglicht diese Darstellungsweise die Verknüpfung von betroffenen Personen mit lokalen Szenerien der gegenwärtigen Krise und die Verflechtung im Text und Film als größere planetarische Zusammenhänge. Der Text ist ein wichtiges Element in der Erzählweise der Videos, dem eine besondere Bedeutung bei der Verortung des Themas, der Filmstruktur und der narrativen Verknüpfung zukommt. Wie bereits erwähnt verbindet der Text ökologische Diskurse mit theoretischen und spekulativen Auseinandersetzungen. In kurzen Sätzen werden theoretische Ausführungen eingeblendet, welche die Themen und Diskurse im Video in einer reduzierten Form behandeln. Sie werden durch Verknappung ästhetisch in Form gebracht und evokativ eingesetzt. Die textlichen Passagen werden entweder im laufenden Film oder in abgegrenzten Sequenzen mit einer Standbildaufnahme einer Naturlandschaft eingeblendet. (Abb.44) Das von Biemann gesprochene Voiceover im Off gibt die Narration auch in akustischer Form wieder und läuft parallel zu dem schriftlichen Text oder anstelle dessen. Das Voiceover ist in einem dokumentarischen Stil wiedergegeben, das Assoziationen zu Natur-Dokumentationen weckt. Gleichzeitig stellt die poetisch-evokative Sprache im Text einen Bruch damit her, indem er die Imagination der Betrachter*innen fördert. Biemann integriert spekulative Erzählungen in ihre Videos, um unser begrenztes Sensorium und unsere rationalen Denkmuster zu erweitern.¹³⁵ Ein weiteres ästhetisches Element der Videos ist der Sound. Einige Sequenzen der Videos werden von einem elektronischen Soundtrack begleitet, wie z.B. die forensische Hintergrundmusik während der toxikologischen Untersuchung in *Forest Law* oder die Uboot Töne im Prolog von *Acoustic Ocean*. (Abb.47) Sie rufen durch ihre Rhetorik bestimmte Assoziationen bei den Betrachter*innen hervor. Zum Großteil sind die filmischen Aufnahmen im Originalton

¹³³ Bloom / Hoage / Morrell 2019, o.S.

¹³⁴ Bloom / Hoage / Morrell 2019, o.S.

¹³⁵ Guenin 2020, S.9.

wiedergegeben. Dies lenkt die Aufmerksamkeit auf die Erzählungen der Protagonist*innen und macht die Geräuschwelt der in den Videos dargestellten Ökosysteme und der dort lebenden Wesen hörbar, wie des Regenwaldes, der Unterwasserwelt der Ozeane sowie der Meeres- und Eislandschaften.

5.2 Planetarische Zusammenhänge

5.2.1 Räumliche & Zeitliche Dimensionen

Eine wesentliche Grundlage für das Verständnis der gegenwärtigen ökologischen Krise ist ein Bewusstsein für die räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Während sich die Umweltbewegung lange auf einen „sense of place“, auf lokale Probleme und zu schützende Orte bezogen hat, plädiert Ursula Heise für einen „sense of planet“, ein Bewusstsein für global wirksame Störungen und Prozesse.¹³⁶ Solch ein Bewusstsein setzt die Größenordnung des Planetarischen voraus, das sich nicht mehr nur auf einzelne Ökosysteme, sondern auf das gesamte Erdsystem bezieht.¹³⁷ Hierbei ist zwischen den Begriffen des Globalen und des Planetarischen zu unterscheiden, die sich beide auf einen umfassenden Begriff des Planeten Erde beziehen und oftmals synonym verwendet werden. In Absetzung zum Globalen, zielt das Planetarische nicht auf einen totalisierenden Überblick, sondern auf Konstellationen der Vernetzung und der Interdependenz.¹³⁸ Hinsichtlich der zeitlichen Dimension erweist sich der Begriff des Anthropozäns nützlich, insofern er als Epochenbegriff die lange Dauer der geologischen Zeit von Millionen Jahren mit der kurzen Spanne der menschlichen Geschichte konfrontiert und als theoretisches Konzept die Schwelle zwischen Holozän und Gegenwart hervorhebt.¹³⁹

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie diese massiven Größen in Biemanns Werken, erklärt am Beispiel von *Subatlantic*, wahrnehmbar, denkbar und sichtbar werden. Meines Erachtens weisen Biemanns Video Essays ein planetarisches Denken auf, das wie Horn und Bergthaller gezeigt haben, die Singularitäten des Lokalen in ihrer Verknüpfung mit dem Systemcharakter des gesamten Lebens auf der Erde denkt, nicht um sie unter einem globalen Ganzen zu

¹³⁶ Heise 2008, S.21; Horn / Bergthaller 2019, S.176-177.

¹³⁷ Horn / Bergthaller 2019, S.177.

¹³⁸ Horn / Bergthaller 2019, S.191.

¹³⁹ Horn 2020, S.98; Horn / Bergthaller 2019, S.196.

subsumieren, sondern um die planetarischen Zusammenhänge zu verstehen.¹⁴⁰ Die Videoarbeiten gehen jeweils von zumindest einem spezifischen geografischen Ort aus, sie spielen in Nordkanada, Bangladesch, Ecuador, Grönland sowie auf den Shetland- und Lofoteninseln. Dabei fiel Biemanns Auswahl der Filmszenen bewusst auf Orte, an denen die ökologische Krise deutlich sichtbar und darstellbar war.¹⁴¹ Anhand dessen adressieren die Arbeiten in Relation zu einem oder mehreren lokalen Ökosystemen, darunter Wald, Fluss, Meer und Arktis, lokale ökologische Veränderungen und Prozesse und verknüpfen sie mit den Eingriffen in die Natur. In der Konzeption und Narration der Werke erscheinen die Dimensionen lokal und planetarisch nebeneinander, wodurch Betrachter*innen zur Reflektion über diese einzelnen Prozesse sowie ihrer Verflechtung als planetarische Zusammenhänge angeregt werden.

In *Subatlantic* bezieht sich bereits der Titel auf diese räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Er verweist örtlich auf den Unterwasserraum des Atlantiks und spielt zeitlich auf das Subatlantikum an, die jüngste und derzeit aktuelle Klimaphase des Holozäns, die vor etwa 2500 Jahren begann.¹⁴² In ihrem Essay zur Arbeit schreibt Biemann, dass sich das Subatlantikum derzeit rasch zu einer anderen, noch zu bestimmenden Phase entwickelt, und spielt damit auf den Begriff des Anthropozäns an.¹⁴³ In der Narration erscheinen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nebeneinander, sie bezieht sich auf geologische Zeiträume, auf menschliche Zeit und eine spekulative Zukunft. Der Video Essay folgt der narrativen Figur der Wissenschaftlerin, die mehrere Orte und Zeiträume bewohnt. Diese Figur beobachtet Störungen im Zusammenspiel von Winden, Vögeln, Küsten und Flüssen während der 1000 Jahre, in denen der Meeresspiegel stetig anstieg und die ersten menschlichen Siedlungen versunken zurückgelassen wurden.¹⁴⁴ Die drei lokalen Szenen werden im Video durch den Unterwasserraum des Atlantiks verbunden, wobei der Zusammenhang durch die Darstellung der Meeresströmung und der dynamischen Unterwassersequenzen und den Schnitt vermittelt wird. (Abb.41) Der Film verweist auf klimarelevante Prozesse, wie die Zunahme an Treibhausgasemissionen, die globalen Erwärmung, die Gletscherschmelze und die Zunahme an Schmelzwasser, die zum Stoppen der Meeresströmung führen könnten. Dieser Zusammenhang wird durch die Erzählung, die Darstellung und den Schnitt hergestellt,

¹⁴⁰ Horn / Bergthaller 2019, S.196.

¹⁴¹ Guenin 2020, S.3.

¹⁴² Biemann, Subatlantic, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/video-works?vid=9>.

¹⁴³ Biemann 2015c, o.S.

¹⁴⁴ Biemann 2015c, o.S.

insbesondere durch die Sequenz, die den Meeresspiegel auf den Kopf gestellt wiedergibt und eine vorbeiziehende Wolkenlandschaft sowie den atmosphärischen Raum evoziert. (Abb.40) Hierdurch verknüpft Biemann einzelne Prozesse in Relation zu der Atmosphäre, der Arktis und dem Ozean, die sich langsam entwickeln, schwer zu fassen und als planetarische Zusammenhänge verwickelt sind¹⁴⁵, um diese wahrnehmbar und darstellbar zu machen. Eine andere ästhetische Parallele zu den Strömen von Ozeanen, Winden und der Atmosphäre bildet der Strom als Motiv im Film, der in den Szenen mit den Fischschwärmern, dem Wasserfall, dem Schiff und dem vorbeiziehenden Eis im Schmelzwasser präsent ist, den Film strukturiert und einen Kontrast zu den statischen Landschaftsdarstellungen bildet. (Abb.36 & 37) Das Schmelzwasser suggeriert auch eine spekulative Erzählung in der Zukunft: „The melt water bears new genetic material that the world hasn't seen. Released from the deep freeze, they begin to assemble genetic futures.“¹⁴⁶ In dieser imaginierten Zukunft könnte die Freisetzung von Mikroorganismen, deren archaische DNA zuvor in Eis eingeschlossen war, neue genetische Verbindungen mit den gegenwärtigen Ökosystemen und Lebewesen bilden.¹⁴⁷ Diese Verknüpfung der einzelnen Prozesse, der planetarischen Zusammenhänge und der verschiedenen Zeitlichkeiten trägt zum Verständnis der ökologischen Transformation des Planeten bei.

5.2.2 Industrielle Produktion

Die industrielle Produktion bildet einen wichtigen Zugang in Biemanns Werk, anhand dessen sie die Eingriffe in die Natur und die Diskurse um Ökologie und Anthropozän verhandelt. Die Arbeiten *Forest Law* und *Deep Weather* adressieren jeweils industrielle Produktionsweisen durch die Auseinandersetzung mit Extraktionsstätten für die Rohstoffgewinnung. In beiden Werken kommt der Ressource Öl eine besondere Bedeutung zu. Dabei geht es einerseits um die ökologischen Auswirkungen, da ihre Gewinnung, Verarbeitung und Nutzung als industrieller Rohstoff und fossiler Energieträger eine der Hauptursachen von anthropogenen Treibhausgasemissionen, der globalen Erwärmung und der ökologischen Krise bildet. Andererseits geht es um die sozio-politischen Kontexte, wie z.B. die Petrokultur und der

¹⁴⁵ Biemann 2015c, o.S.

¹⁴⁶ Biemann, Subatlantic, 9:45-10:00 Min.

¹⁴⁷ Guenin 2020, S.8.

Kolonialismus, in denen sie situiert ist. Jedoch stellen die beiden Werke die thematische Anknüpfung zur industriellen Produktion auf unterschiedliche Weise her.

In *Deep Weather* wird der Bezug durch die narrative Verknüpfung von zwei Erzählungen hergestellt. Er wird durch die Repräsentation von dystopischen Luftaufnahmen in Nordkanada und erschütternden Aufnahmen einer betroffenen Deltagemeinde in Bangladesch verhandelt. Die Bilder der ersten Erzählung in Alberta präsentieren die durch den Tagebau verwüstete Landschaft und stellen gleichzeitig die Zerstörung der lokalen Ökosysteme, den Verlust der Biodiversität und die Abwesenheit der indigenen First Nation dar, deren Lebensraum und Jagdgebiete zerstört wurde. (Abb.4) Durch die Verknüpfung mit der zweiten Erzählung über die Deltagemeinde in Bangladesch, die versucht sich mit dem Bau eines Deichs vor den Auswirkungen des Klimawandels zu schützen, vermittelt Biemann anhand einer der unzähligen Szenerien die massiven Konsequenzen des Wandels, die auf dem gesamten Planeten stattfinden. (Abb.11) Die Risiken und Folgen für die lokale Bevölkerung in Bangladesch wird durch den Text und die räumliche Zusammenfügung mittels Split Screen betont, der die betroffenen Personen und die Probleme in Relation zu den lokalen Ökosystemen nebeneinander zeigt. (Abb.8) Der Zusammenhang zwischen den beiden Szenerien symbolisiert eine kausale Beziehung zwischen Ursache und Wirkung, die im Video durch die Narration vermittelt und eine Reihe anthropogener Prozesse dargestellt wird, darunter Ölextraktion, Abholzung des borealen Nadelwaldes in Alberta, CO₂ Emissionen wegen der Ölraffinerie, Anstieg des Meeresspiegels sowie Zunahme von extremen Wetterereignissen. Erst in ihrer Verknüpfung und global betrachtet, führen diese spezifischen Prozesse, die durch die industriellen Produktionsweisen verursacht wurden, zur ökologischen Krise.

In *Forest Law* wird der Bezug zur industriellen Produktion nicht durch Aufnahmen von destruktiven Extraktionsarbeiten oder verwüsteten Industrielandschaften visualisiert. Die massive ökologische Verschmutzung von den Böden und Gewässern des ecuadorianischen Regenwaldes, die durch die Öl Förderindustrie verursacht wurde, wird im Fall von Lago Agrio durch die toxikologische Untersuchung von Boden- und Wasserproben repräsentiert. Die Idee, die toxischen Proben aus der Erde zu nehmen und sie offenzulegen, macht den Zusammenhang für Betrachter*innen sichtbar.¹⁴⁸ (Abb.17 & 18) Der toxische Schlamm, ein Abfallprodukt der Ölförderung, erhält durch die dargestellte wissenschaftliche Untersuchung

¹⁴⁸ Witzgall 2019b, S.116.

der Proben sowohl im Video als auch in der Installation seinen Aussagecharakter.¹⁴⁹ Die Thematik der industriellen Produktion wird jedoch vor allem in Form der Erzählungen der Protagonist*innen entfaltet. (Abb.14) In diesen Erzählungen werden zwei gegensätzliche Verhältnisse zwischen Mensch und Natur adressiert und einander gegenübergestellt. Hinsichtlich der Repräsentation des Menschen differenziert der Film zwischen zwei konträren Polen. Auf der einen Seite sind jene Menschen, die für die bevorstehenden Extraktionsprojekte von Öl und Kupfer und somit auch für die problematischen Kontexte von Kolonialismus, Industrialisierung und Kapitalismus stehen. Auf der anderen Seite stehen die unterschiedlichen Erzähler*innen, die sich jeweils auf ihre individuelle Weise, für die Bedeutung des lebenden Waldes und seine Bewahrung aussprechen. Diese Dichotomie spiegelt sich auch in der Repräsentation der Natur wider, die im Film durch Aufnahmen des lebenden Waldes dargestellt wird. Einerseits wird die Natur als Ressource begriffen, die durch die Menschen ausgebeutet und zu Profit umgewandelt wird. Andererseits ist der Wald ein bedeutendes Ökosystem, dessen Bewahrung essentiell für das menschliche Überleben auf der Erde ist. Der lebende Wald stellt im Werk einen zentralen Bestandteil der indigenen Lebensweise dar, als Quelle des Wissens und als Ressource für Wasser, Nahrung, Kleidung, Architektur und Medizinpflanzen. Darüber hinaus ist der lebende Wald von großer Bedeutung in ihrer Kosmologie, denn er wird von menschlichen sowie allen nicht-menschlichen Wesen bewohnt und von den heiligen Geistern und Gottheiten belebt, die ihn regulieren und erhalten. Im Gegensatz zu dem ersten Verhältnis, das einseitig ist und auf dem Nutzen von Seite des Menschen basiert, handelt es sich bei dieser Art von Mensch-Natur-Beziehung um eine respektvolle Beziehung, die von gegenseitigem Nutzen ist.¹⁵⁰ Zusammenfassend thematisiert das erste Verhältnis im Fall des Waldes die Beziehung zwischen Mensch und Natur, die zur Verschmutzung und Zerstörung eines bedeutenden Ökosystems führte und zum Teil für die gegenwärtige Klimakrise verantwortlich ist. Dagegen bemüht sich das zweite Verhältnis um einen reziproken Umgang zwischen Mensch und Natur und setzt sich durch aktivistische und juristische Schritte für die Rechte der Natur ein.

¹⁴⁹ Die Darstellung der wissenschaftlichen Verfahren und die Verknüpfung von heterogenen Wissensformen in Biemanns Werken wird in einem späteren Abschnitt dieses Kapitels behandelt.

¹⁵⁰ Die indigene Kosmologie und der Unterschied der beiden Beziehungen zwischen Mensch und Natur wird an späterer Stelle näher beleuchtet.

5.2.3 Menschliche & Nicht-Menschliche Welt

Die thematische Verlagerung in Biemanns Schaffen von einer globalen zu einer planetarischen Perspektive, führte auch zu einer Verschiebung in ihrer ästhetischen Strategie von einer geopolitischen und menschenzentrierten Perspektive hin zu einer kosmopolitischen¹⁵¹ und biozentrischen Perspektive, in der die Verstrickungen zwischen Mensch und nicht-menschlicher Welt nebeneinander und gemeinsam behandelt werden.¹⁵² Diese Verschiebung ermöglicht nach Biemann „einen neuen Blick auf und in die Welt, wobei es nicht mehr nur darum geht, die Aktivitäten auf der Oberfläche des Globus zu untersuchen, sondern auch die zerbrechlichen, dünnen Schichten der Biosphäre über und unter der Erdkruste, in denen Leben möglich ist“.¹⁵³ Zudem bietet sie die Grundlage in den Video Essays alternative Wege des Seins in der Welt zu denken.¹⁵⁴

Biemann zufolge bilden die physikalischen Transformationen des Planeten in den Video Essays nicht mehr nur einen dramatischen Hintergrund für die Narration von sozio-politischen Kontexten, wie es bei ihren früheren Video Essays der Fall war, sondern sie sind nun in den Vordergrund gerückt.¹⁵⁵ Die Verstrickungen der menschlichen und nicht-menschlichen Welt, die biotische sowie abiotische Faktoren inkludiert und von diversen Organismen bis hin zu Klima, Atmosphäre, Wasser, Boden, chemischen Stoffen und Partikeln reicht, sind in den Videos in der Darstellung, im Sound sowie im Text präsent. Darüber hinaus bezieht Biemann in ihren Videos weitere Kontexte ein, die mit Wissensproduktion zu tun haben, darunter Botanik und Ozeanografie. Durch die Integration dieser Aspekte, scheinen nicht menschliche Lebensformen in den Videos ebenso im Fokus zu stehen, z.B. die Pflanzenbotanik in *Forest Law* oder die Tierlaute in *Acoustic Ocean*, die auf ihre eigene Weise materiell in den Filmen eingesetzt sind. Gleichzeitig adressieren die Videos sozio-politische Probleme aufgrund der gegenwärtigen ökologischen Krise, wobei die menschliche Spezies in den Arbeiten kulturell und ökonomisch differenziert betrachtet wird.

¹⁵¹ Das Konzept der Kosmopolitik wird in einem späteren Abschnitt des Kapitels behandelt.

¹⁵² Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>; Guenin 2020, S.2.

¹⁵³ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>; Übersetzt durch Verfasserin.

¹⁵⁴ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

¹⁵⁵ Biemann 2018, S.155.

Ein Beispiel wie diese Verstrickungen in den Werken präsent sind, bildet *Acoustic Ocean*, wo ein Zusammenhang zwischen der Bedrohung für die samische Lebensweise, ihrem Ökosystem und den Rentieren, mit denen sie leben, und der großen Bedrohung für die Meereslebewesen hergestellt wird, die von diversen Prozessen der ökologischen Krise betroffen sind, wie der globalen Erwärmung, der Versauerung der Ozeane oder den Schallemissionen.¹⁵⁶ Das Werk stellt den Zusammenhang durch die Figur der Meeresbiologin her, die den Meeresraum nach Schallmanifestationen erkundet und von den ökologischen Problemen für die Samen erzählt, zu denen sie gehört. Biemann sieht Haraways Idee das menschliche Subjekt als ein Wesen neu zu konfigurieren, das vielfältige und sich verändernde Einheiten mit anderen Lebensgemeinschaften und natürlichen sowie technologischen Umgebungen bildet, in dieser Figur verkörpert: „Sie ist gleichzeitig eine indigene Frau, deren Kosmologie auf einem respektvollen Umgang mit allen Lebensformen basiert, und eine Meeresbiologin, die mit der Umwelt verschmilzt und durch ihre Sensortechniken ein Meer voller Interaktionen und Intelligenz enthüllt“.¹⁵⁷ (Abb.49) Diese Figur steht für eine einfühlsame Haltung des Zuhörens, der Fürsorge und des Wissens, anstatt als Autor*in zu kommentieren, sich anzueignen oder auszubeuten,¹⁵⁸ und kann so Betrachter*innen so zur Reflektion über die Beziehung zwischen der menschlichen und nicht menschlichen Welt anregen. Die Werke tragen so zu einem Verständnis der planetarischen Zusammenhänge bei, das Menschen als Teil eines Netzwerks von Interaktionen mit anderen Lebensformen begreift und Betrachter*innen zu einem ethischeren Umgang mit allen Lebewesen anregen kann.¹⁵⁹

Zusammenfassend soll dieser erste Teil des Kapitels aufzeigen, dass das Nebeneinander und die Verflechtung der diversen Bezüge innerhalb von Biemanns Werken zum Verständnis der derzeitigen ökologischen Krise beitragen, nicht indem es ein vollständiges Bild des Ganzen zeichnet, sondern indem Spuren des Gesamten und die Zusammenhänge hervorkommen, die sich so lesen lassen. Das Verstehen des Nebeneinanders und der Verflechtung der planetarischen Zusammenhänge bildet meiner Ansicht nach eine wichtige Grundlage für die Rezeption von Biemanns Werk. Im Folgenden beschäftigt sich der zweite Abschnitt des Kapitels anhand der Arbeit *Forest Law* mit den wesentlichen theoretischen Konzepten in Biemanns Arbeiten, die sie wählt, um einen positiven Wandel zu denken.

¹⁵⁶ Guenin 2020, S.11.

¹⁵⁷ Guenin 2020, S.11, Übersetzt durch Verfasserin.

¹⁵⁸ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>; Guenin 2020, S.11.

¹⁵⁹ Guenin 2020, S.11.

5.3 Indigene Kosmologie

In *Forest Law* sprechen die Protagonisten Viteri und Gualinga von den direkten Folgen für die Kichwa in Sarayaku durch die Ölextraktion. Tavares und Biemann schreiben hierzu in einem Artikel: "For the state and its corporate cohorts, this was modern development being brought to Amazonia; for the Sarayaku people, it was perceived as a form of colonial violence that affected not only their communities, but also the forest and the multiplicity of nonhuman beings housed by the forest, elements and entities that play a fundamental role in their cosmology and modes of life."¹⁶⁰ Im Folgenden werden daher Aspekte der indigenen Kosmologie in Amazonien näher beleuchtet, insbesondere der Kichwa Bevölkerung in Sarayaku, die in *Forest Law* behandelt werden.

5.3.1 Kawsak Sacha

Ein wesentlicher Aspekt der indigenen Kosmologie der Kichwa in Sarayaku ist das Konzept Kawsak Sacha, was sich auf deutsch als Prinzip des lebenden Waldes übersetzen lässt. Es wird von Gualinga knapp im Film und ausführlicher während seiner Aussage am Gericht im Fall von Sarayaku thematisiert. Nach dem Konzept Kawsak Sacha gelten Wälder in Sarayaku nicht bloß als leere Naturräume in Form von biologischen Reservaten oder Ressourcen, die kommodifiziert werden.¹⁶¹ Im Video werden zahlreiche Aufnahmen von dem Wald und den Bergen, Flüssen und Pflanzen gezeigt. Das vielfältige filmische Material an Naturaufnahmen repräsentiert die Territorien und heiligen Orte der indigenen Völker sowie die Naturräume, die von den Extraktionsprojekten bedroht werden und für deren Bewahrung sich die Protagonist*innen aussprechen. Gualinga erklärt am Gericht, dass Berge, Bäume und Flüsse in ihrer Kosmologie als Llaktas, also „Dörfer“ oder „Städte“ gelten. Diese Orte sind Teil einer komplexen kosmologischen Architektur, die sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Wesen beherbergt, die alle tief miteinander verwoben sind.¹⁶² Dieser Aspekt wird im Film durch die Repräsentation des Waldes als Standbildaufnahme von unzähligen Baumreihen und den begleitenden Text evoziert: „The living forest is the forest of beings.“¹⁶³ (Abb.23) In der

¹⁶⁰ Tavares / Biemann 2016, S.21.

¹⁶¹ Biemann / Tavares 2014, S.19.

¹⁶² Tavares / Biemann 2016, S.22.

¹⁶³ Biemann, Forest Law, 33:20 - 33:27 Min.

indigenen Kosmologie werden diese natürlichen Räume nicht bloß von allen Arten von Wesen bewohnt, sondern werden auch von den Meistern des Waldes, der Berge und des Wassers, den Amasanga, den Sacha Runa und den Ja Xingu, belebt.¹⁶⁴ Wie Gualinga im Film erzählt, sind diese Wesen für das indigene Volk heilig und gelten als Beschützer, die Ökosysteme regulieren und erhalten. Daher besteht eine Verbindung innerhalb des Territoriums, der Kultur und der Kosmologie von Sarayaku auf diversen Ebenen. Auf einer ökologischen Ebene bildet der Wald eine lebende Einheit und einen Ort, an dem alle Arten von Lebewesen leben und miteinander interagieren. Gleichzeitig ist der Wald der Lebensraum des indigenen Volks und bildet eine wichtige Ressource für ihre Lebensweise. Der Verlust ihres Territoriums wegen der Ölextraktion bedeutet auf einer ökonomischen Ebene den Verlust von Ernte und Arbeit sowie ihrer Jagdgebiete und ihres Lebensraums. Im Film sind Aspekte der indigenen Lebensweise und der Bedeutung des Waldes als Ressource für Nahrung, Wasser, Architektur, Schmuck, Kleidung und Medizinpflanzen im Wechsel mit dem Narration-Flow der Protagonist*innen zu sehen. Auf einer kulturellen Ebene ist das indigene Wissen eng mit dem respektvollen Umgang mit der Natur und ihrem Territorium verbunden, das von den Ältesten über Generationen weitergegeben wird. Darüber hinaus hat der Wald eine spirituelle Bedeutung, denn er ist auch ein Ort, an dem die Menschen mit anderen Wesen in Verbindung treten, die ihre Energien an sie weitergeben, damit sie weiterleben können. Hierbei besitzen die Yachaks und Schamanen eine vitale Funktion in dieser Verbindung, da sie den lebenden Wald mit den Menschen verbinden.¹⁶⁵ Diese Zusammenhänge in Bezug auf den lebenden Wald erläutert Gualinga am Ende des Films. „The forest is where micro and macro organisms interconnect and communicate with us, it's also a space of recreation, where we replenish the energies for our emotional and physical life. It's a space for transmitting our knowledge through the Yachaks, the sage and elders, to our children, an area of education. And it's also where we enter in communion with other beings who transmit their energies to us so we can continue to live. That's the living forest.“¹⁶⁶ Daher war es für das indigene Volk im Rahmen des Prozesses von großer Bedeutung dem Gerichtshof verständlich zu machen, wie eng das Leben der Menschen in Sarayaku mit diesen Prinzipien verbunden ist, die auf dem Konzept Kawsak Sacha beruhen.

¹⁶⁴ Biemann 2015d, S163.

¹⁶⁵ Tavares / Biemann 2016, S.23.

¹⁶⁶ Biemann, Forest Law, 33:20 - 34:20 Min.

5.3.2 Perspektivismus in Amazonien

Viele indigene Kulturen in Amazonien teilen die Vorstellung, dass die Welt von einer Vielzahl von verschiedenen Wesen und Gesellschaften bewohnt wird, sowohl von menschlichen als auch von nicht-menschlichen, die die Realität aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmen.¹⁶⁷ Dieses Konzept wird als Perspektivismus bezeichnet und bildet einen überspannenden Aspekt in indigenen Kosmologien Amazoniens. Der Anthropologe Viveiros de Castro verwendet den Term Perspektivismus und definiert ihn folgendermaßen:

“Amerindian “perspectivism”: the conception according to which the universe is inhabited by different sorts of persons, human and nonhuman, which apprehend reality from distinct points of view. This conception was shown to be associated to some others, namely:

- (1) The original common condition of both humans and animals is not animality, but rather humanity;
- (2) Many animals species, as well as other types of “nonhuman” beings, have a spiritual component which qualifies them as “people”; furthermore, these beings see themselves as humans in appearance and in culture, while seeing humans as animals or as spirits;
- (3) The visible body of animals is an appearance that hides this anthropomorphic invisible “essence,” and that can be put on and taken off as a dress or garment;
- (4) Interspecific metamorphosis is a fact of “nature” - not only it was the standard etiological process in myth, but it is still very much possible in present-day life (being either desirable or undesirable, inevitable or evitable, according to the circumstances);
- (5) Lastly, the notion of animality as a unified domain, globally opposed to that of humanity, seems to be absent from Amerindian cosmologies”.¹⁶⁸

Wie Tavares und Biemann schreiben, beruht dieses animistische Prinzip auf der Feststellung eines gemeinsamen Status von Mensch und Natur, der am deutlichsten in der Vorstellung zum Ausdruck kommt, dass nicht-menschliche Wesen die Realität in einer Weise kodifizieren, die kulturellen Formen ähnelt, wie es der Begriff Llaktas von den Kichwa impliziert, also „Dörfer“ oder „Städte“, um Räume des Waldes zu bezeichnen.¹⁶⁹ Viveiros de Castro zieht in seiner

¹⁶⁷ Viveiros de Castro 1998, S.469.

¹⁶⁸ Viveiros de Castro 2015, S.229-230.

¹⁶⁹ Tavares / Biemann 2016, S.24.

Erklärung dieses Aspekts der indigenen Kosmologie ähnliche architektonische Bilder heran: "Animals and spirits see themselves as humans: they perceive themselves as anthropomorphic beings when they are in their own houses or villages and they experience their own habitats and characteristics in the form of culture... Being people in their own sphere, nonhumans see things as 'people' do. But the things that they see are different: what to us is blood, is maize beer to the jaguar; what we see as a muddy waterhole, the tapirs see as a great ceremonial house."¹⁷⁰ Laut Tavares und Biemann kann das Konzept des Perspektivismus in der indigenen Kosmologie daher als Vorstellung verstanden werden, die Welt als eine Vielzahl von Welten und nicht als eine einzige Objekt-Einheit wahrzunehmen und sich mit ihr auseinanderzusetzen.¹⁷¹

5.3.3 Pacha Mama

Am Ende des Films *Forest Law* bezieht sich Juristin Nina Pacari auf einen weiteren bedeutenden Aspekt der indigenen Kosmologie, nämlich auf das Konzept Pacha Mama. In ihrer Erzählung differenziert sie es von dem westlichen Konzept Mutter Erde, das sich vorwiegend auf Natur, Pflanzen und Biodiversität bezieht, und beschreibt Pacha konzeptuell als Prinzip von Raum und Zeit für das universale kosmische Gefüge innerhalb der indigenen Kosmovision, das alle Lebensformen der Erde umfasst.¹⁷² Dieses Konzept ist von dem Kult um die Göttin Pacha Mama zu differenzieren, die von den indigenen Völkern der Anden als personifizierte Erdmutter verehrt wird. Die Göttin ist mit der Verknüpfung des kosmologischen Prinzips mit der christlichen Marienverehrung während der spanischen Kolonialisierung entstanden.¹⁷³ Das Wort Pacha Mama stammt ursprünglich von den Quechua und Aymara Sprachen und bezeichnet die Quelle des Lebens.¹⁷⁴ Zudem beschreibt Pacha Mama in der indigenen Kosmologie entlang der andischen Cordillera die wechselhaften Erdkräfte, die in Steinen, Flüssen und Bergen verkörpert sind.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Tavares / Biemann 2016, S.24; vgl. Viveiros de Castro 1998, S.470 & S.477-478.

¹⁷¹ Tavares / Biemann 2016, S.25.

¹⁷² Pacari, Forest Law, 36.27-37.02 Min.

¹⁷³ Murphy 2015, S.109.

¹⁷⁴ Demos 2016, S.225.

¹⁷⁵ Tola 2019, S.194.

5.3.4 Rechte der Natur

Neue rechtliche Reformen in den Verfassungen von Ecuador und Bolivien bezeugen eine andere Form der Mensch-Erde-Beziehung als jene, die zur ökologischen Krise führte, beziehen die Rechte von nichtmenschlichen Lebensformen sowie ökologischen Objekten ein und spiegeln zentrale Aspekte der theoretischen Überlegungen von Serres Naturvertrag wider.¹⁷⁶ Dieser juristische Bezug wird im Video durch den Text und die narrative Verknüpfung mit den Erzählungen evoziert sowie in der Publikation „Forest Law“ behandelt. Die ecuadorianische Verfassung von 2008 erklärt Ecuador zu einem plurinationalen, interethnischen Staat und führt eine Reihe neuer rechtlicher Reformen ein, darunter die Rechte der Natur, nach welchen Ökosysteme als legale Rechtssubjekte gelten.¹⁷⁷ In *Forest Law* wird der Fall von Sarayaku mit der Verfassung von Ecuador kontextualisiert, in der die Rechte der Natur mit dem Konzept Pacha Mama aufgenommen wurden. Die Publikation „Forest Law“ enthält einen Auszug des siebten Kapitels der ecuadorianischen Verfassung, wobei in Artikel 71 die Rechte der Natur folgendermaßen festgelegt sind: „Nature, or Pachamama, where life is reproduced and exists, has the right to integral respect for its existence and for the maintenance and regeneration of its vital cycles, structure, functions, and evolutionary processes.“¹⁷⁸ Die rechtlichen Neuerungen innerhalb der Verfassung sind einerseits durch einen Anspruch der Dekolonialisierung geprägt, sowohl gegenüber der Natur wie auch den kollektiven Rechten und kulturellen Aspekten indigener Völker in Ecuador. Andererseits verdeutlichen sie einen grundlegenden Unterschied zwischen indigener und westlicher Vorstellungen hinsichtlich der Beziehung zwischen Mensch und Natur. Während in vielen indigenen Kosmologien Amazoniens die Notwendigkeit der Natur solche Rechte zuzuschreiben nicht besteht, weil sie Teil eines größeren Gesamten ist und grundsätzlich ein Subjektstatus bei allen Lebewesen anerkannt wird, ist es aus westlicher Sicht nötig die Natur als legales Subjekt mit Rechten in der Verfassung zu verankern, da der Mensch auf Basis der Konzepte von Moderne und Fortschritt allen anderen Lebewesen Rechte einräumt.¹⁷⁹ Die Entwicklung hin zur Formulierung solcher rechtlicher Reformen bildet zwar einen ersten Schritt im Sinne des Klima- und Umweltschutzes, jedoch handelt es sich bei der Einhaltung dieser Gesetze um ein

¹⁷⁶ Biemann 2015d, S.157; Demos 2016, S.221.

¹⁷⁷ Biemann / Tavares 2014, S.81.

¹⁷⁸ Biemann / Tavares 2014, S.89.

¹⁷⁹ Biemann / Tavares 2014, S.83.

anderes Problem. So erkennt Ecuadors Verfassung die Natur zwar als legales Subjekt an, jedoch werden die Rechte der Natur nur insoweit respektiert solange sie nicht mit den wirtschaftlichen Interessen des Staates in Konflikt stehen, weshalb die Situation für indigene Gemeinden in Ecuador weiterhin prekär ist.¹⁸⁰ Wie Demos darlegte, kämpfen die ecuadorianischen Gemeinden mit der Forcierung dieser Gesetze aufgrund von verschiedenen Gründen wie etwa Korruption, der vagen Formulierung der Gesetzesänderung oder der Schwierigkeit der Einhaltung dieser Gesetze.¹⁸¹

5.3.5 Verknüpfung von heterogenen Wissensformen: naturwissenschaftliches & indigenes Wissen

Die Erkenntnisse der Naturwissenschaft bilden eine wesentliche Grundlage für ein Verständnis der ökologischen Krise. Biemann verknüpft in den Video Essays naturwissenschaftliche Erkenntnisse und indigenes Wissen miteinander, um die ökologische Transformation des Planeten zu vermitteln. Die Künstlerin lädt Betrachter*innen dazu ein, Personen aus indigenen Gemeinden zuzuhören, die in respektvoller Beziehung mit der Natur und nicht-menschlichen Lebewesen leben¹⁸² und sich für deren Bewahrung einsetzen. Für Biemann kann die Kosmologie und das riesige Wissensreservoir von indigenen Völkern bei der Gestaltung der Beziehung zwischen Menschen und Erde eine zentrale Rolle spielen und dazu beitragen einen positiven Wandel zu denken.¹⁸³ Einerseits wird dieser Bezug durch die Erzählungen der Protagonist*innen und die narrative Verknüpfung mittels Schnitt und Text hergestellt, wie in dem vorangegangen Abschnitten gezeigt wurde. Andererseits wird der Bezug durch die Darstellung von wissenschaftlichen Verfahren und der narrativen Figur der Wissenschaftlerin bzw. des Wissenschaftlers vermittelt.

Die Arbeiten enthalten zum einen klar abgegrenzte Sequenzen, in denen wissenschaftliche Untersuchungen inszeniert werden und zum anderen dokumentarisches visuelles und akustisches Filmmaterial, das auf wissenschaftliche Verfahren Bezug nimmt. Bei ersterem werden die Untersuchungen meist von lokalen Umweltaktivisten vor Ort dargestellt und dabei kommen für das jeweilige Verfahren charakteristische Instrumente und Methoden zum

¹⁸⁰ Biemann 2015d, S.162.

¹⁸¹ Demos 2016, S.222.

¹⁸² Guenin 2020, S.1.

¹⁸³ Guenin 2020, S.6.

Einsatz. (Abb.17) Bei zweiterem entsteht das filmische Material während der Feldarbeit von Biemann, wie bei der Szene in *Forest Law* mit dem Botaniker im Herbarium in Ecuador, oder es stammt tatsächlich aus naturwissenschaftlichen Instituten, wie bei dem verwendeten Bild- und Soundmaterial in *Acoustic Ocean*. (Abb.21) In *Forest Law* wird der Fall von Lago Agrio durch eine toxikologische Untersuchung von Boden- und Wasserproben repräsentiert. Die Proben und Untersuchungsgeräte sind im Film und in der Installation aus dem Kontext des Labors entzogen und werden hier künstlerisch eingesetzt, um das Verfahren darzustellen und ökologische Probleme zu veranschaulichen. Die Proben machen durch die dargestellte Untersuchung des Wissenschaftlers vor Ort die lokale ökologische Verschmutzung sichtbar und in Folge auch weitere planetarische Zusammenhänge bewusst. Die im Film eingesetzten Proben und Untersuchungsgeräte sind auch Teil des installativen Settings der Video Essays, wo das Material näher betrachtet werden kann. (Abb.26, 60 & 61) Die Arbeit *Acoustic Ocean* verhandelt die biologischen und physikalischen Veränderungen der Meeresökologie durch die Darstellung von Verfahren der Ozeanografie. Der Kontext entsteht durch die Zusammenfügung der dargestellten Untersuchungen mit den marinen Tonaufnahmen, die von einem wissenschaftlichen Institut für Meereskunde stammen. Der Sound ist hier als Material eingesetzt, das durch die Darstellung und die Montage einen Aussagecharakter erhält. Ebenso enthält der Video Essay Film- und Bildmaterial von einem Meeresforscher, das kleinste Meereslebewesen aus der Tiefsee zeigt, die aufgrund der Beschädigungen ihrer Kalkschalen auf die Versauerung der Meere hinweisen. In beiden Video Essays verbindet Biemann spezifische ökologische Probleme mit planetarischen Zusammenhängen durch die Zusammenfügung dieser Filmelemente und die narrative Verknüpfung mit dem Text und den Erzählungen.

Die Figur der Wissenschaftlerin bzw. des Wissenschaftlers bildet eine wichtige Vermittlerfigur in Biemanns Arbeiten. Während diese Figur in *Subatlantic* auf einer narrativen Ebene im Voiceover präsent ist, wird sie in *Forest Law* und *Acoustic Ocean* dargestellt und von Aktivist*innen indigerer Herkunft gespielt. Wie Biemann schreibt, interagieren die Figuren, die sie schafft, mit der Erde, den Wäldern und den Meeresbewohnern.¹⁸⁴ (Abb.57) Bei ihren Interaktionen und Untersuchungen der Natur nehmen sie ökologische Veränderungen wahr und vermitteln diese Zusammenhänge an Betrachter*innen, die durch diese Darstellungsweise in eine beobachtende, mitführende Position versetzt werden. Die Idee

¹⁸⁴ Guenin 2020, S.11.

naturwissenschaftliches und indigenes Wissen in den Arbeiten mittels der Figur der Wissenschaftlerin bzw. des Wissenschaftlers zu verknüpfen, ist laut Biemann aus ihrer Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Geschichte der kolonialen Eroberung und der modernen Naturwissenschaft hervorgegangen, deren Logik eine wichtige Triebfeder für die aktuelle Umweltkrise ist.¹⁸⁵ Hierbei betont Biemann die Verflechtung von Naturwissenschaft und Kolonialismus als zwei gleichzeitig auftretende Phänomene, die unser Verhältnis zur lebenden Welt geprägt haben.¹⁸⁶ Die Künstlerin bezieht daher in ihren Werken naturwissenschaftliche & indigene Wissensformen ein, ohne dabei zu versuchen diese anzugleichen. Die Unterschiede zwischen ihnen bleiben in den Werken bestehen und zeigen, wie bereits erwähnt, die unterschiedlichen Mensch-Natur-Beziehungen. Dadurch adressiert Biemann einerseits eine wichtige Bedingung des Problems, mit dem wir heute konfrontiert sind,¹⁸⁷ und andererseits alternative Arten der Beziehung zwischen Mensch und Natur, die nötig sind um einen positiven Wandel zu denken.

5.4 Dekolonisierung der Natur & Kosmopolitik

5.4.1 Der Naturvertrag

Die Dekolonisierung der Natur bildet einen wesentlichen theoretischen Bezug, der sich durch Biemanns Arbeiten zieht. Die Auseinandersetzung mit diesem Aspekt stellt einen Versuch dar in den Werken zu zeigen, dass das derzeitige westlich geprägte Verhältnis zwischen Mensch und Natur auf der Ausbeutung der Natur beruht. Zudem zeigt Biemann in ihren Werken auf, dass eben dieser Umgang mit der Natur, den Ressourcen, Pflanzen und Tieren, eine wesentliche Bedingung der derzeitigen ökologischen Krise bildet und sich diese Beziehung grundlegend hinsichtlich eines positiven Wandels ändern muss. In *Forest Law* wird die Dekolonisierung der Natur mit dem 1990 erschienenen Buch "Der Naturvertrag" von Serres kontextualisiert.

Während der Aufklärung wurde aufgrund von hierarchisierenden Dualismen zwischen der menschlichen und nicht-menschlichen Welt sowie zwischen Natur und Kultur

¹⁸⁵ Biemann, Biography, URL: <https://www.geobodies.org/biography>.

¹⁸⁶ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

¹⁸⁷ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

unterschieden.¹⁸⁸ Im Laufe der Geschichte wurde die Natur idealisiert, exotisiert, ausgebeutet, kommerzialisiert, kolonialisiert und mit passiven Objekten gleichgesetzt.¹⁸⁹ Nach Serres wird der Kolonialismus durch eine Subjekt-Objekt Beziehung geprägt, die durch Macht vermittelt und durch Beherrschung sowie Aneignung definiert wird.¹⁹⁰ Der Versuch einer Dekolonialisierung der Natur involviert für Demos drei Aspekte: „{...} I propose that to decolonize nature would broadly entail the following: dissolving the subject-object relation in the social and natural environment; ending the conditions of mastery and appropriation that determine the connection between the two; and stopping the multiple levels of violence that enforce these relations.“¹⁹¹

Der Naturvertrag soll eine kritische Erweiterung des Gesellschaftsvertrags darstellen, welcher die Beziehungen zwischen Menschen regelt und die Basis jeder politischen Ordnung bildet.¹⁹² Serres kritisiert, dass die fundamentale Beziehung von Menschen zu allen nicht-menschlichen Dingen von Krieg und Besitz definiert wird.¹⁹³ Der Naturvertrag zielt daher auf die Idee einer neuen politischen Ökologie ab, die auf einer postkolonialen Gleichheit zwischen menschlichen und nicht menschlichen Lebensformen beruht. Erst wenn die Natur als legales Subjekt mit Rechten betrachtet wird, kann es nach Serres zu einem Gleichgewicht auf allen Dimensionen kommen.¹⁹⁴ Für den langfristigen Schutz der Erde sei laut Serres ein Vertrag zwischen Mensch und Natur nötig, wobei die menschliche Beziehung zu den Dingen nicht auf Besitz, sondern auf Respekt, Symbiose und Reziprozität basieren soll.¹⁹⁵

Im Film wird dieser Bezug durch den Text hergestellt, im Prolog sowie in den Subtext Sequenzen, die den Flow der Erzählungen und den Film gliedern. (Abb.24) So ist im Text zu lesen: “Legal systems that threatened nature as property to be sold and consumed, had sprawled across the globe. As property, life forms and their ecologies were not recognized as juridical subjects. Earth’s entire living systems were invisible to courts”¹⁹⁶, und an späterer Stelle: “These were the early years of a system of Earth jurisprudence that treats all life forms as rights-bearing entities with legal standing.”¹⁹⁷ Der Text evoziert den theoretischen Rahmen

¹⁸⁸ Diese zwei Absätze sind aus meiner Seminararbeit Forest Law, 2020.

¹⁸⁹ Demos 2016, S.200.

¹⁹⁰ Demos 2016, S.202.

¹⁹¹ Demos 2016, S.203.

¹⁹² Horn / Bergthaller 2019, S.101.

¹⁹³ Serres 1995, S.32.

¹⁹⁴ Serres 1995, S.37-38.

¹⁹⁵ Serres 1995, S.38.

¹⁹⁶ Biemann, Forest Law, 11:49 - 12:20 Min.

¹⁹⁷ Biemann, Forest Law, 21:43-22:10 Min.

von Serres' Naturvertrag und verknüpft ihn mit den juristischen, kosmologischen, politischen und ökologischen Dimensionen des Werks. Ebenso ist der Bezug in der Darstellungsweise präsent, denn in den Videoarbeiten bildet die Natur nicht bloß den Hintergrund, sondern ist in den Vordergrund gerückt. Durch die Inszenierung der Protagonist*innen in der Natur und durch die räumliche Zusammenfügung mittels Multi-Screen betont Biemann die gleiche visuelle Priorität zwischen Mensch und Natur. Darüber hinaus ist der Naturvertrag Teil der Installation, einerseits als physisches Buchexemplar und andererseits im Video „Prologue: Worldly War“ von Tavares, das die Rechte der Natur behandelt und ein Interview mit Serres enthält. (Abb.29)

5.4.2 Kosmopolitik

Die Kosmopolitik bildet ein überspannendes Konzept, das von Isabelle Stengers erstmals um 1996/97 entworfen wurde und Biemanns neuesten Video Essays auf konzeptueller Ebene prägt.¹⁹⁸ Dieses unterscheidet sich von dem traditionellen Konzept des Kosmopolitismus, das in der westlichen Philosophie bis ins antike Griechenland zurückreicht und auf dem ethischen Ideal des Weltbürgertums basiert.¹⁹⁹ Ende des 18. Jahrhunderts wurde diese Konzeption von Kant aufgegriffen, dessen kosmopolitischen Überlegungen mit dem Anti-Nationalismus verknüpft sind und sich zu einer internationalen Rechtsordnung, die auf Konzepten von „Friedlichkeit“ und „Inklusion“ basierte, hin orientierten.²⁰⁰ Diese Form des Kosmopolitismus ist zwar ein offenes Konzept, jedoch ist es auf menschliche Entitäten reduziert und in menschlichen Begriffen gedacht. Dagegen limitiert sich der Kosmos nach Stenger's und Latour's Auffassung von Kosmopolitik nicht auf eine Anzahl von Entitäten, sondern schließt alle Arten menschlicher und nicht-menschlicher Akteure ein, welche die Menschen zum Handeln bringen.²⁰¹ Diese gemeinsame Welt ist, wie Latour schreibt, nicht etwas das bereits immer existiert hat, sondern etwas das gemeinsam hergestellt werden muss.²⁰²

Diese Idee der Herstellung einer gemeinsamen Welt findet sich inhaltlich und konzeptuell in Biemanns Arbeiten. In *Forest Law* verbinden die inhaltlichen Narrative und Kontexte des Werks die lokale Problematik der Extraktion in Ecuador mit globalen Konsequenzen um eine

¹⁹⁸ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

¹⁹⁹ Diese zwei Absätze sind überarbeitete Fassungen aus meiner Seminararbeit Forest Law, 2020.

²⁰⁰ Sheikh 2019, S.5.

²⁰¹ Latour 2004, S.454; Sheikh 2019, S.5.

²⁰² Latour 2004, S.455.

gemeinsame Sphäre herzustellen, die im kosmopolitischen Wald verortet ist. Eine wesentliche Referenz für die Methodologie von Biemanns Werken stellt Stenger's langsame Erkenntnistheorie des Zögerns dar, durch die das Gemeinsame untersucht und neu definiert werden kann.²⁰³ Ihr Kosmos beabsichtigt denjenigen mehr Gewicht zu geben, die nicht mit politischer Stimme ausgestattet sind.²⁰⁴ Für *Forest Law* nennt Biemann die offene Feldforschung, das Reisen durch den Wald, die Gespräche in halbverständlichen Übersetzungen und das Sammeln von Bodenproben als Möglichkeiten um das Tempo des Denkens und Wissens zu verlangsamen und stattdessen die diversen Spuren des Gesamten hervorkommen zu lassen, die sich auf unterschiedliche Weisen präsentieren.²⁰⁵ Diese Verlangsamung des Denkens und Wissens ermöglicht es im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen einen Raum des Zögerns und in Folge ein Bewusstsein für die gegenwärtige ökologische Krise und die planetarischen Zusammenhänge zu schaffen.²⁰⁶ Diese Art der konzeptuellen, ästhetischen Strategien weisen auch Biemanns andere neueste Video Essays auf.

5.5 Verhältnis der drei Referenzebenen

Wie dieses Kapitel gezeigt hat, stehen die drei Referenzebenen in Biemanns Arbeiten in Beziehung zueinander. Die erste Referenzebene, die planetarischen Zusammenhänge selbst, machen für Betrachter*innen wesentliche Bedingungen der ökologischen Krise bewusst, indem sie einzelne Prozesse und ihre Verflechtung als planetarische Zusammenhänge sichtbar und begreifbar machen. Die beiden anderen Referenzebenen, die indigene Kosmologie sowie die Dekolonisierung der Natur und die Kosmopolitik, vermitteln alternative Arten der Beziehung zwischen Mensch und Natur, um einen positiven Wandel zu denken. Die drei Referenzebenen sind alle in den Videos miteinander verflochten durch die Darstellung und die narrative Verknüpfung der Erzählungen und Diskurse mittels räumlicher Zusammenfügung, Einsatz von Text und Schnitt. Letzteres ist durch die nicht-lineare Erzählweise der Werke und den ständigen Wechsel der einzelnen Narrative und Szenen gekennzeichnet. In *Forest Law* sind die ökologischen Probleme mit der indigenen Kosmologie verknüpft, denn die indigenen

²⁰³ Biemann 2015d, S.166.

²⁰⁴ Biemann 2015d, S.167; Stengers 2005, S.995-996.

²⁰⁵ Biemann 2015d, S.167.

²⁰⁶ Stengers 2005, S.994-995.

Völker in Ecuador setzen sich für den Schutz und die Bewahrung des Waldes, des Flusses und der tropischen Ökosysteme ein. Die aktivistischen und juristischen Schritte der Protagonist*innen, die im Film gezeigt und artikuliert werden, basieren auf ihrem Wissen und der indigenen Kosmologie. Diese Dimension ist mit der Dekolonialisierung der Natur und der Entwicklung der Rechte der Natur verbunden. Dies ist mit den kosmopolitischen Überlegungen und der ökologischen Transformation des Planeten verknüpft. Dieser Zusammenhang wird am Ende des Films im Text artikuliert: „If we have a future, we will have decided to look after all sentient beings.“²⁰⁷ Durch die Verflechtung dieser Referenzebenen und das Nebeneinanders der Zusammenhänge, die die Videoarbeiten herstellen, schafft Biemann einen Ort im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen, der diese verwickelten Bedingungen enthält. Die Vielzahl an Dimensionen des Werks, die ökologische, kosmologische, juristische und politische, sind im lebenden Wald verortet.

6. Verhältnis zwischen Biemanns videoessayistischer Praxis und den thematischen Zusammenhängen

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Art der Beziehung zwischen den Videoarbeiten und thematischen Ebenen. Es soll dargelegt werden, dass die Video Essays eine Parallel zu diesen Zusammenhängen bilden.²⁰⁸ Hierbei wird auch das Verhältnis zwischen Biemanns theoretischer und formaler Kunstpraxis untersucht.

6.1 Parallel zwischen den Video Essays und thematischen Zusammenhängen

Es besteht eine ästhetische und konzeptuelle Parallel zwischen den Videoarbeiten und der ökologischen Krise sowie der planetarischen Zusammenhänge. Die Video Essays bilden inhaltlich und formal ein Geflecht, das die Komplexität des Themas sichtbar und begreifbar macht. Aufgrund seiner Form und ästhetischen Verfahren bietet sich der Video Essay an, um die Vielzahl der subtilen und langsamen Prozesse des Wandels, die sich über einen langen Zeitraum entwickeln und schwer zu fassen sind, wahrnehmbar und bewusst zu machen. Nach Rascaroli schafft der Essayfilm die Möglichkeit, einem Denkprozess zu folgen und diesen

²⁰⁷ Biemann, Forest Law, 36:16 – 36:24 Min.

²⁰⁸ Den Hinweis zu diesem Aspekt verdanke ich Sebastian Egenhofer.

wahrnehmbar zu machen, verschiedene Zeiten und Räume zusammenzubringen sowie Bedeutungen und Vorstellungen zwischen Bild, Ton und Text herzustellen.²⁰⁹

Biemanns Interesse an Ökologie, als eine Weise darüber nachzudenken, wie die lebendige Welt zusammengesetzt ist, wie sie interagiert und verflochten ist,²¹⁰ spiegelt sich in der Form und Konzeption der Werke wider. Meiner Ansicht nach fallen Biemanns Video Essays unter den Typ der Collage, den Heise in ihren drei Typen der narrativen und metaphorischen Schablonen im rhetorischen sowie visuellen Bereich bestimmt hat, Allegorie, Collage und Netzwerk, die die Wahrnehmung der planetarischen Ökologie geprägt haben.²¹¹ Dabei werden Teile eines ästhetischen Werks in ihrer Beziehung zum Ganzen als etwas anderes, als einfache Unterordnung gefasst.²¹² In Biemanns Werken sind die thematisierten und dargestellten Orte untrennbar mit dem Planeten als Ganzem verbunden und darüber hinaus mit der Erkenntnis verbunden, dass diese Gesamtheit enorme Heterogenitäten umfasst, indem sie die planetarische Ökologie als eine Art Collage vorstellen, in der die diversen narrativen, diskursiven und filmischen Aspekte miteinander verknüpft sind sowie einzeln Bedeutung herstellen.²¹³

Wie in dem fünften Kapitel dargelegt wurde, setzen sich Biemanns Video Essays aus den filmischen Elementen Bild, Sound, Voiceover und Text sowie einer Vielzahl an narrativen Strängen und Diskursen, den drei Referenzebenen zusammen, die alle miteinander verknüpft sind und nebeneinander betrachtet werden. Durch diese Konzeption als Collage bzw. Geflecht spiegeln die Videoarbeiten das planetarische Ökosystem, seine Transformation und die planetarischen Zusammenhänge wider. Das planetarische Ökosystem selbst besteht aus der Gesamtheit an Organismen und Beziehungen, die zwischen ihnen und der Umwelt hergestellt wird. Analog dazu entsteht in Video Essays Bedeutung jeweils in den einzelnen narrativen Strängen und Diskursen für sich, aber auch in ihrer narrativen Verknüpfung als Zusammenhänge. Ebenso stellen die Videoarbeiten Zusammenhänge durch die Darstellung, den Schnitt, den Text, den Ton und die räumliche Zusammenfügung her. Sie funktionieren durch den Einsatz von Montage, die nicht-lineare Erzählweise, den pluralistischen Ansatz sowie durch Verknappung und Evokation. Der Einsatz von Montage in den Werken, also das Zusammensetzen von Bildern und Narrativen, die diese verwinkelten Bedingungen enthalten,

²⁰⁹ Rascaroli / u.a. 2019, S.23.

²¹⁰ Witzgall 2019b, S.112.

²¹¹ Heise 2008, S.63-65.

²¹² Heise 2008, S.64.

²¹³ Heise 2008, S.64.

vermittelt eine Gegenwartsdiagnose der ökologischen Transformation des Planeten und gleichzeitig stellen die Video Essays ihrerseits Welten her, die neue Perspektiven und alternative Beziehungen zwischen Mensch und Natur denkbar machen.²¹⁴

Nach Biemann besteht die Welt aus allen möglichen relationalen Prozessen und Begegnungen, die die Welt neu produzieren und reproduzieren.²¹⁵ Analog dazu betrachtet sie ihre Videoarbeiten als Teil eines langsamem und arbeitsaufwendigen Projekts, eine Welt herzustellen, die anstrebenswert ist.²¹⁶ In Biemanns Video Essays ist Haraways Idee präsent, dass Szenarien unserer Zukunft nur möglich sein werden, wenn sie kollektiv und in einer Allianz zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Spezies angedacht werden.²¹⁷ Um diese Neuausrichtung der Mensch-Natur-Beziehung zu denken, stellt Haraway die Frage: „Was muss durchschnitten und was muss verknüpft werden, damit artenübergreifendes Gedeihen auf dieser Erde eine Chance hat; ein Gedeihen, das menschliche und anders-als-menschliche Wesen in die Verwandtschaft miteinschließt“?²¹⁸ Meiner Ansicht nach leisten Biemanns Video Essays einen solchen Beitrag, wie im fünften Kapitel dargelegt wurde, indem sie filmische Aufnahmen mit Fakt, Spekulation, persönlichen Aussagen, theoretischen Diskursen und heterogenen Wissensformen verknüpfen, um so ein mögliches Zusammenleben begreifbar zu machen. Wie Biemann schreibt, erfordert die Konzentration auf die Affirmation dieser hergestellten Welt, die Biemann in ihren Werken schafft, dass wir uns mit der Welt, wie sie ist, auseinandersetzen.²¹⁹ Um einen positiven Wandel und Alternativen des Zusammenlebens auf der Welt zu denken, braucht es Imagination, weshalb Biemann in den Werken beide Aspekte, die ökologische Transformation des Planeten und alternative Perspektiven, miteinander verknüpft. Durch diese Verknüpfung und aufgrund ihrer Form können die Video Essays zur Herstellung des Orts im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen beitragen, die diese verwickelten Bedingungen enthält, und so ein kollektives Imaginäres ansprechen.

²¹⁴ Demos 2016, S.200.

²¹⁵ Witzgall 2019b, S.112.

²¹⁶ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>; Witzgall 2019b, S.112.

²¹⁷ Guenin 2020, S.10.

²¹⁸ Haraway 2018, S.11.

²¹⁹ Biemann, The Poetics and Politics of Worlding, URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/worlding>.

6.2 Verhältnis zwischen Biemanns formaler und theoretischer Kunstpraxis

Die Parallele zwischen den Video Essays und den thematischen Zusammenhängen spiegelt sich im Weiteren auch in den multimedialen Videoinstallationen und den kunsttheoretischen Essays wider. Im Folgenden wird daher untersucht, welches Verhältnis zwischen Biemanns formaler und theoretischer Kunstpraxis besteht. Wie bereits erwähnt, bedient sich Biemanns künstlerische Praxis einer Vielzahl an Medien, darunter Video, Fotografie, Text, Objekte und Kartografie. Ebenso wie die Video Essays, versammeln die Installationen die diversen Kontexte, die in den Videoarbeiten thematisiert und dargestellt werden. Das installative Setting ermöglicht für Betrachter*innen eine materiell-räumliche Erfahrung und verstärkt die Wahrnehmung sowie Bewusstwerdung der thematischen Zusammenhänge. Dies erzielt die Installation zum einen durch Repetition, indem dargestellte Objekte aus den Videos in die Installation integriert werden, wie z.B. Untersuchungsgeräte und Proben, und zum anderen durch die Erweiterung von Kontexten, die in den Videos artikuliert bzw. evoziert werden, wie weiterführende Informationen zu den Diskursen in Form von Text oder als physisches Exemplar von beispielsweise dem Naturvertrag von Serres. Analog zu den Videoarbeiten, weisen die Installationen einen pluralistischen sowie nicht-linearen Ansatz auf und verknüpfen die verschiedenen Kontexte durch den Einsatz von Zusammenfügung, Verknappung und Evokation.

Das Schreiben bildet einen wesentlichen Teil in Biemanns künstlerischen Praxis, weshalb Text nicht nur in den Video Essays von Bedeutung ist. Biemann verfasst zu ihren Video Essays kunsttheoretische Essays, die die inhaltlichen Kontexte sowie die ästhetischen Strategien der Arbeiten behandeln.²²⁰ Die Essays informieren über Werkdaten, die eingesetzten Medien, die Filmelemente sowie die Filmstruktur. Sie reflektieren über mögliche ästhetische Verfahren zur Sichtbarmachung der subtilen Prozesse des Wandels und verweisen auf konzeptuelle Aspekte der Arbeiten, wie die Herstellung von Welten sowie den biozentrischen und kosmopolitischen Ansatz. Wie bereits erwähnt, erläutern die Texte den soziopolitischen Inhalt der Videos und verweisen auf theoretische Erörterungen, auf die in den Videos nur angespielt werden. Sie liefern Informationen in knapper Form zu den betroffenen Bevölkerungen sowie den lokalen ökologischen und soziopolitischen Problemen vor Ort, wie z.B. zu den drei Gerichtsverfahren

²²⁰ Biemann 2015a, Biemann 2015c, Biemann 2015d, Biemann 2019.

in *Forest Law*.²²¹ Durch diese verknappete Form der Ausführungen grenzt sich Biemann sowohl in den Videoarbeiten als auch in den Texten von Dokumentarfilmen sowie künstlerischen Werken ab, die auf soziopolitische Probleme fokussieren, wie es bei ihren frühen Video Essays der Fall war. Wie auch bei den Video Essays, liegt der Fokus der Texte auf der ökologischen Transformation des Planeten. Zudem verweist Biemann im Text und den Anmerkungen der Essays auf die theoretischen Diskurse, die die Videoarbeiten inspiriert haben. Sie deuten u.a. auf unterschiedliche Arten der Mensch-Natur-Beziehung, die indigene Kosmologie, die Dekolonisierung der Natur und die Kosmopolitik an, allerdings werden die Diskurse in den Texten nicht vertiefend behandelt. Für einen vertiefenden Blick in diese genannten Diskurse und Kontexte ist eigene Recherche nötig. Dasselbe gilt für die räumlichen und zeitlichen Dimensionen des Wandels, auf die in den Texten ebenfalls verwiesen wird.²²² Die Wichtigkeit der planetarischen Skala sowie die Verknüpfung von lokalen Orten mit dem planetarischen Ökosystem wird in den Texten betont. In Biemanns videoessayistischer Praxis wird der Begriff des Anthropozäns nicht aufgegriffen. Ihrer Auffassung nach, ist das Konzept des Anthropozäns hilfreich indem es den kurzfristigen historischen Zeitrahmen des Menschen mit planetarischen Zeitskalen konfrontiert und die Entstehung neuer Arten von Geschichten ermöglicht, die Kunst-, Geistes- und Naturwissenschaften in einen engeren Zusammenhang bringen.²²³ Biemann kritisiert allerdings, das es darin stecken geblieben ist, den immensen Einfluss des Menschen auf die Erde durch seinen technologischen Erfindungsreichtum zu verherrlichen oder harsch zu kritisieren.²²⁴ Dagegen zielt Biemann darauf, eine sanftere Vision für den Umgang mit der natürlichen Welt zu entwickeln.²²⁵ Für ein solches Verständnis setzt Biemanns Werk ein Vorwissen voraus: Voraussetzungen wie Fortschritt, Kapitalismus und Technologie, die westlich geprägte Natur-Kultur-Dichotomie sowie die Kolonialisierung der Natur als wesentliche Bedingungen für die gegenwärtige ökologische Krise des Planeten werden in den Arbeiten als gegeben betrachtet und kritisch hinterfragt. Meines Erachtens liegt die Intention der Texte nicht bloß darin, über die jeweiligen Videoarbeiten zu reflektieren sowie weiterführende Informationen zu den vielfältigen Kontexten zu liefern, sondern darin die verschiedenen Narrative miteinander zu verknüpfen und die thematischen Zusammenhänge zu vermitteln. Daher bilden die Essays eine Parallele zu den Videoarbeiten

²²¹ Biemann 2015d, S.161.

²²² Biemann 2015a, S.10; Biemann 2015c, o.S.

²²³ Guenin 2020, S.10.

²²⁴ Guenin 2020, S.10.

²²⁵ Guenin 2020, S.10.

hinsichtlich der Konzeption, sie verknüpfen Fakten, Diskurse und alternativen Perspektiven, um sie im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen in ihrer Verflechtung zu vergegenwärtigen.

7. Resümee

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass Ursula Biemanns neueste Video Essays zum Verständnis der derzeitigen ökologischen Krise und der planetarischen Zusammenhänge beitragen, indem sie inhaltlich und formal jeweils ein komplexes Geflecht bilden, dessen einzelne Elemente auf unterschiedlichen Ebenen miteinander verbunden sind. Die Videoarbeiten sind durch ihre offene und montierte Form sowie durch eine nicht-lineare Erzählweise geprägt. Bestehend aus Bild, Ton, Sprache und Text, verbinden die Video Essays filmische Aufnahmen mit naturwissenschaftlichen Fakten, persönlichen Aussagen, spekulativen Auseinandersetzungen sowie theoretischen Diskursen. Darüber hinaus verknüpft Biemann in den Werken heterogene Wissensformen miteinander, naturwissenschaftliches und indigenes Wissen, das in den Erzählungen der Protagonist*innen und der Darstellung von wissenschaftlichen Verfahren sowie der Figur der Wissenschaftlerin bzw. des Wissenschaftlers präsent ist. Das vielfältige filmische Material, das durch das Verblenden von Kunst- und Dokumentarfilmstilen sowie den Wechsel von ruhigen und dynamischen Sequenzen gekennzeichnet ist, wird durch den Schnitt und die narrative Verknüpfung in Form gebracht. Die Video Essays sind durch einen pluralistischen Ansatz geprägt und verknüpfen eine Vielzahl an narrativen Strängen miteinander, die in die Diskurse um Ökologie, Anthropozän, indigene Kosmologie, Dekolonialisierung der Natur sowie Kosmopolitik eingebettet sind. Sie funktionieren durch Verknappung und Evokation und produzieren Bedeutung als einzelne narrative Stränge sowie in ihrer Verflechtung. Wie dargelegt wurde, sind in den Werken die drei Referenzebenen, nämlich erstens die planetarischen Zusammenhänge selbst, zweitens die indigene Kosmologie und drittens die Dekolonialisierung der Natur sowie die Kosmopolitik, miteinander verflochten. Die Auseinandersetzung mit den theoretischen Ansätzen der Kosmopolitik sowie der Dekolonialisierung der Natur kann dazu beitragen, bestehende tradierte Denkmuster, die vorwiegend aus der anthropozentrischen sowie eurozentrischen Perspektive entstanden sind, zu untersuchen und zu dekonstruieren. Hierbei werden insbesondere die aus westlicher

Perspektive tradierten Dichotomien zwischen Kultur und Natur sowie von Mensch und Natur hinterfragt. Die Werke zeigen die Möglichkeit der Auflösung der hierarchisierenden Subjekt-Objekt Beziehung von Mensch und Natur in der sozialen und natürlichen Umwelt auf und betonen die Wichtigkeit für langfristige Lösungen, die in der Gegenwart verortet sind. Auf einer metaphorischen Ebene könnte der Moment des Zögerns bzw. der Verlangsamung, den Biemann in ihren kosmopolitischen Überlegungen herausarbeitet, als Gegensatz zu dem kurzfristigen Denken und als Infragestellung der strukturellen Bedingungen interpretiert werden, welche zur ökologischen Krise geführt haben. Gleichzeitig hält dieser Moment die Betrachter*innen des Werks dazu an, über die thematisierten Kategorien Natur, Mensch, Ökologie, Ökonomie, Gesellschaft und Gesetz zu reflektieren und darüber nachzudenken, wie diese Aspekte miteinander in Verbindung stehen.

Gesamt stellen die Video Essays aufgrund ihrer Konzeption als Geflecht eine Parallele zu den thematischen Zusammenhängen her, die sie behandeln und bilden so einen Ort im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen, der diese verwickelten Bedingungen enthält und so ein kollektives Imaginäres erreichen kann. Das Potential der Kunst in diesem Zusammenhang ist an die individuellen Wissensformen und Auffassungen von Kunst sowie an die unterschiedliche Reflexionsfähigkeit von Betrachter*innen geknüpft. Hierbei spielt die Zugänglichkeit zu solchen Werken eine wichtige Rolle. Die Rezeption ihres Werks, das vielfach international in Museen sowie auf Biennalen und Filmfestivals gezeigt wird, erfolgt vorwiegend im institutionellen Kontext, weshalb der Zugang zu solchen Ausstellungen begrenzt ist. Darüber hinaus ermöglicht Biemann für Betrachter*innen die Rezeption ihrer Video Essays in digitaler Form auf der Plattform Vimeo, wobei *Deep Weather* und *Subatlantic* frei zugänglich sind und *Acoustic Ocean* und *Forest Law* einen Zugang benötigen, den die Künstlerin ebenfalls auf Anfrage zu Verfügung stellt. Zudem sind alle der neuesten Videoarbeiten in der digitalen Online Monografie „*Becoming Earth*“ versammelt, die Videoausschnitte, Stills und begleitende Texte frei zugänglich macht.²²⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Kunst das Potential besitzt, bei Betrachter*innen auf der Ebene der Reflexion zu einem kritischen Verständnis der ökologischen Transformation des Planeten beizutragen. Biemanns Video Essays zeigen und thematisieren anthropogene Prozesse, die zur derzeitigen ökologischen Krise beitragen und

²²⁶ Ebenso stellt Biemann in ihren kunsttheoretischen Essays und auf ihrer Webseite weiterführende Informationen und Material zu den Video Essays zur Verfügung, vgl. Webseite Biemann.

verknüpfen diese mit den daraus resultierenden ökologischen sowie sozio-politischen Problemen. Die Werke weisen ein planetarisches Denken auf, das lokale ökologische Veränderungen mit den Eingriffen in die Natur in ihrer Verknüpfung mit dem Systemcharakter des gesamten Lebens auf der Erde denkt, nicht um sie unter einem globalen Ganzen zu subsumieren, sondern um die planetarischen Zusammenhänge zu verstehen.²²⁷ Zudem machen die Arbeiten die massiven räumlichen und zeitlichen Dimensionen des Wandels für Betrachter*innen begreifbar. Die Video Essays tragen dazu bei, bestehende tradierte Denkmuster wie die Dichotomien zu Mensch und Natur zu dekonstruieren, die eine wichtige Bedingung für die ökologische Krise spielen, und alternative Ansätze zu vergegenwärtigen. Biemann verlagert in ihren Arbeiten den Fokus von einer anthropozentrischen Wahrnehmung hin zu einer biozentrischen Perspektive, die egalitärere Arten der Beziehungen zwischen Menschen und nicht-menschlichen Wesen vermitteln und fördern.²²⁸ Meines Erachtens ist dieser Perspektivwechsel, der in Biemanns Arbeiten präsent ist und sich auch in theoretischen Konzepten wie dem Naturvertrag von Serres oder der politischen Ökologie nach Demos wiederfindet, die ebenso in Biemanns Werken Eingang finden, für einen positiven Wandel sowie einen langfristigen Schutz der Erde nötig. Die Kunst kann aufgrund ihrer ästhetischen und konzeptuellen Möglichkeiten bei diesem Prozess eine zentrale transformative Rolle haben. Biemanns Video Essays tragen dazu bei, neue Wege anzubieten, wie wir uns selbst in Beziehung zur Welt, innerhalb des planetarischen Ökosystems wahrnehmen und verstehen. Wenn es darum geht das Vermögen der Kunst zu untersuchen, wie sie die Komplexität der ökologischen Krise artikulieren und repräsentieren könnte, so könnte im Fall von Biemanns Video Essays, Kunst als Element der Verflechtung von Politik, Ökologie, Aktivismus, Indigenem Wissen und Wissenschaft fungieren.

²²⁷ Horn / Bergthaller 2019, S.196.

²²⁸ Guenin 2020, S.11.

Literaturverzeichnis

Alter 2007: Nora M. Alter, Translating the Essay into Film and Installation, in: Journal of Visual Culture, 6, 1, 2007, S.44-57.

Alter / Corrigan 2017: Nora M. Alter / Timothy Corrigan, Introduction, in: Nora M. Alter / Timothy Corrigan (Hg.), Essays on the Essay Film, New York 2017, S.1-18.

Babia / Maurer / Rollig (Hg.) 2012: Marius Babia / Simon Maurer / Stella Rollig (Hg.), Ursula Biemann. Mission Reports. Künstlerische Praxis im Feld. Videoarbeiten 1999–2011, Nürnberg 2012.

Balan 2016: Saritha S. Balan, Grand Vision of Humanity, in: The Pioneer, Neu-Delhi 2016, o.S.

Barnosky / u.a. 2011: Anthony D. Barnosky / u.a., Has the earth's sixth mass extinction already arrived?, in: Nature, 471, 7336, 2011, S.51-57.

Biemann (Hg.) 2000: Ursula Biemann (Hg.), Been there and back to nowhere. Gender in transnational spaces; postproduction documents 1988 - 2000, Berlin 2000.

Biemann 2003: Ursula Biemann, The Video Essay In The Digital Age, in: Ursula Biemann (Hg.), Stuff It. The Video Essay In The Digital Age, Zürich (u.a.) 2003, S.8-11.

Biemann 2014: Ursula Biemann, Egyptian Chemistry. From Postcolonial to Post-humanist Matters, in: Iain Chambers / u.a. (Hg.), The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History, New York 2014, S.209-218.

Biemann / Tavares 2014: Ursula Biemann / Paulo Tavares, Forest Law / Selva Juridica, Michigan 2014.

Biemann 2015a: Ursula Biemann, Deep Weather, in: Intervalla, 3, 2015, S.9-12.

Biemann 2015b: Ursula Biemann, Geochemistry and other Planetary Perspectives, in: Heather Davis / Etienne Turpin (Hg.), Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies, London 2015, S.117-130.

Biemann 2015c: Ursula Biemann, Late Subatlantic. Science Poetry in Times of Global Warming, in: L'Internationale, 2015 (29.09.2022), URL: https://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/45_late_subatlantic_science_poetry_in_times_of_global_warming/.

Biemann 2015d: Ursula Biemann, The Cosmo-Political Forest. A Theoretical and Aesthetic Discussion of the Video Forest Law, in: GeoHumanities, 1, 1, 2015, S.157-170.

Biemann 2018: Ursula Biemann, The Video Essay as Geomorphic Tool, in: Landscape Architecture Frontiers, 6, 1, 2018, S. 148-157.

Biemann 2019: Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 2018, in: Yen-Ing Chen (Hg.); u.a., Taipei Biennial 2018. Post Nature. An Exhibition as an Ecosystem (Kat. Ausst. Taipei Fine Arts Museum, Taipei 2018), Taipeh 2019, S.152-157.

Bloom / Hoage / Morrell 2019: Lisa E. Bloom, Ariel Hoage, Iris Morrell, Forest Law, in: The Brooklyn Rail, ArtSeen, 2, 2019, o.S.

Blümlinger / Wulff (Hg.) 1992: Christa Blümlinger / Constantin Wulff (Hg.), Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film, Sonderzahl, Wien 1992.

Crutzen / Stoermer 2000: Paul J. Crutzen / Eugene F. Stoermer, The Anthropocene, in: Global Change News Letter, 41, 2000, S.17-18.

Crutzen 2002: Paul J. Crutzen, The Geology of Mankind, in: Nature, 415, 6867, 2002, S.23.

Davis / Turpin (Hg.) 2015: Heather Davis / Etienne Turpin (Hg.), Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies, London 2015.

Demos 2009: T. J. Demos, The Politics of Sustainability. Contemporary Art and Ecology, in: Francesco Manacorda (Hg.), Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009 (Kat. Ausst., Barbican Art Gallery, London 2009), London 2009, S.16-30.

Demos 2013: T.J. Demos, Spectro-Aesthetics 4/4. Idle No More / Nicht länger tatenlos, in: Camera Austria, 123, 2013, S.71-72.

Demos 2016: T. J. Demos, Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology, Berlin 2016.

Demos 2017: T. J. Demos, Against the Anthropocene. Visual culture and environment today, Berlin 2017.

Gómez-Barris 2020: Macarena Gómez-Barris, The Occupied Forest, in: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry, 49, 2020, S.101-106.

Grbich 2017: Sasha Grbich, The Ocean After Nature at the Anne & Gordon Samstag Museum of Art in Adelaide, in: Artlink, 2017 (29.09.2022), URL: <https://www.artlink.com.au/articles/4587/countercurrents-7C-the-ocean-after-nature/>.

Guattari 1994: Félix Guattari, Die drei Ökologien, dt. von Alex A. Schaeret, hg. von Peter Engelmann, Wien 1994 (zuerst frz.: Les trois écologies, Paris 1989).

Guenin 2020: Hélène Guenin, Indigenous Knowledge. Cosmological Fictions Interview with Ursula Biemann, in: Switch on Paper, Fall 2020, 2020 (29.09.2022), URL: <https://www.switchonpaper.com/en/environment/ecology/indigenous-knowledge-cosmological-fictions/>.

Gupta 2016: Puja Gupta, Dynamic of climate change, in: Deccan Herald, Neu-Delhi 2016, o.S.

Haeckel 1866: Ernst Haeckel, Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformierte Descendenz-Theorie, Band 2, Berlin 1866.

Haraway 2015: Donna Haraway, Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene. Making Kin, in: Environmental Humanities, 6, 2015, S.159-165.

Haraway 2018: Donna Haraway, Unruhig Bleiben. Die Verwandtschaft Der Arten Im Chthuluzän, dt. von von Karin Harrasser, Frankfurt / New York 2018 (zuerst englisch: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham / London 2016).

Heise 2008: Ursula Heise, Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global, New York 2008.

Hörl 2016: Erich Hörl, Die Ökologisierung des Denkens, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 14, 2016, S.33-45.

Horn / Bergthaller 2019: Eva Horn / Hanno Bergthaller, Anthropozän zur Einführung, Hamburg 2019.

Horn 2020: Eva Horn, Menschengeschichte als Erdgeschichte. Zeitskalen im Anthropozän, in: Stascha Rohmer / Georg Toepfer (Hg.), Anthropozän – Klimawandel – Biodiversität. Transdisziplinäre Perspektiven auf das gewandelte Verhältnis von Mensch und Natur, Baden-Baden 2020, S. 98-128.

IPCC 2021: Intergovernmental Panel on Climate Change, Summary for Policymakers, in: Climate Change 2021. The Physical Science Basis, Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change, 2021 (29.09.2022), URL: https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/downloads/report/IPCC_AR6_WGI_SPM.pdf.

IPCC 2022: Intergovernmental Panel on Climate Change, Summary for Policymakers, in: Climate Change 2022. Impacts, Adaptation, and Vulnerability, Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change, 2022 (29.09.2022), URL: https://report.ipcc.ch/ar6wg2/pdf/IPCC_AR6_WGII_SummaryForPolicymakers.pdf.

Kat. Ausst. Bildmuseet 2008: Ursula Biemann / Bildmuseet (Hg.), Ursula Biemann. Mission Reports - Artistic Practice in the Field - Video Works 1998 – 2008 (Kat. Ausst., Bildmuseet, Umea 2007/2008), Umea 2008.

Kat. Ausst. International New Media Gallery 2014: Edwin Coomasaru (Hg.), Ursula Biemann. Carbon Ecologies (Kat. Ausst., International New Media Gallery 2014, Online Exhibition) International New Media Gallery 2014, (29.09.2022), URL: <https://issuu.com/inmg/docs/ursula-biemann>.

Latour 2004: Bruno Latour, Whose cosmos, which cosmopolitics?, in: Common Knowledge, 10 (3), 2004, S.450-462.

Matotek 2017: Jennifer Matotek, The Visible Invisible, in: Dunlop Art Gallery (Hg.), Ursula Biemann: Subatlantic, Regina 2017, S.1-8.

Moore 2017: Jason W. Moore, The Capitalocene. Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis, in: The Journal of Peasant Studies, 44, 3, 2017, S.594-630.

Morton 2013: Timothy Morton, Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World, Minneapolis 2013 (29.09.2022), URL: <https://www-jstor-org.uaccess.univie.ac.at/stable/10.5749/j.ctt4cgqm7>.

Murphy 2015: John Murphy, Gods & Goddesses of the Inca, Maya, and Aztecs, New York 2015.

Rascaroli / u.a. 2019: Laura Rascaroli / u.a., The Essay Film and its Global Contexts, in: Brenda Hollweg / Igor Krstić (Hg.), World Cinema and the Essay Film. Transnational Perspectives on a Global Practice, Edinburgh 2019 (29.09.2022), URL: <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9781474429269-005>.

Salchner 2009: Anna Gabriele Salchner, Joik als Performance. Eine performative Untersuchung des samischen Joik im schwedischen Lappland., (Diplomarbeit Universität Wien), Wien 2009.

Sandhu 2013: Sukhdev Sandhu, Liquid Assets, in: Sight & Sound, May, 2013, S.68-69.

Scherer 2001: Christina Scherer, Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung Im Essayfilm, München 2001.

Serres 1995: Michel Serres, The Natural Contract, engl. von Elizabeth MacArthur and William Paulson, Ann Arbor 1995 (zuerst französisch: Le Contrat Naturel, Paris 1992).

Sheikh 2019: Shela Sheikh, More-than-Human Cosmopolitics, in: Maria Hlavajova / Wietske Maas (Hg.), Propositions for Non-Fascist Living. Tentative and Urgent, Cambridge / Utrecht 2019, S. 125–140.

Stengers 2005: Isabelle Stengers, The cosmopolitan proposal, in: Bruno Latour / Peter Weibel (Hg.), Making Things Public. Karlsruhe 2005, S.994-1003.

Tavares 2012: Paulo Tavares, Prologue: Worldly War, Non-Human Rights, in: World of Matter, 2012 (29.09.2022), URL: <http://worldofmatter.net/prologue-worldly-war#path=prologue-worldly-war>.

Tavares / Biemann 2016: Paulo Tavares / Ursula Biemann, The Forest Court, in: Ashkan Sepahvan / Nataša Petrešin-Bachelez / Nora Razian (Hg.), Elements for a World. Wood–Law, Rights, Truth, Testimony, Beirut 2016, S.20-25.

Viveiros de Castro 1998: Eduardo Viveiros de Castro, Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism, in: The Journal of the Royal Anthropological Institute, 4, 3, 1998, S.469-488.

Viveiros de Castro 2015: Eduardo Viveiros de Castro, The relative native. Essays on indigenous conceptual worlds, Chicago 2015.

Tola 2019: Miriam Tola, Pachamama, in: Matthew Schneider-Mayerson / Brent Ryan Bellamy, An Ecopian Lexicon, Minneapolis 2019, S.194-203.

Volkart 2010/2016: Yvonne Volkart, Ursula Biemann, in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, 2010/2016 (29.09.2022), URL: <https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4020535>.

Volkart 2018: Yvonne Volkart, Techno-Öko-Feminismus. Unmenschliche Empfindungen in technoplanetarischen Schichten, in: Cornelia Sollfrank (Hg.), Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21.Jahrhundert, Wien/Linz 2018, S.167-202.

Volkart 2020: Yvonne Volkart, Ursula Biemann. Former un Organe du Futur / Forming a Future Organ, in: Ursula Biemann (Kat. Ausst., Centre Culturel Suisse, Paris 2020; MAMAC, Nice 2020), Paris 2020, S.2-31.

Wiese 2014: Anna Wiese, Der Klimawandel in der Kunst. Alternative Strategien der Vermittlung, Hamburg 2014.

Witzgall / u.a. (Hg.) 2019: Susanne Witzgall / u.a. (Hg.), Hybride Ökologien, Zürich 2019.

Witzgall 2019a: Susanne Witzgall, Hybride Ökologien – Eine Einleitung, in: Susanne Witzgall / u.a. (Hg.), Hybride Ökologien, Zürich 2019, S.13-32.

Witzgall 2019b: Susanne Witzgall, Weil man sich als völlig integriert in die Biosphäre vorstellt und vergessen hat, dass man vollkommen von anderen Lebensformen abhängt. Im Gespräch mit Ursula Biemann und Timothy Morton, in: Susanne Witzgall / u.a. (Hg.), Hybride Ökologien, Zürich 2019, S.107-118.

Webseiten

Webseite Art & Education: Museum of Art at the National University of Colombia, Ursula Biemann. Becoming Earth, Announcement, in: Art & Education, 2021 (29.09.2022), URL: <https://www.artandeducation.net/announcements/387810/ursula-biemann-becoming-earth>.

Webseite Becoming Earth 2021: Ursula Biemann (Hg.), Becoming Earth, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2021 (29.09.2022), URL: <https://becomingearth.unal.edu.co/home>.

Webseite Biemann: Ursula Biemann, in: Geobodies, (29.09.2022), URL: <https://www.geobodies.org>.

Webseite Broad Art Museum 2014: The Land Grant. Forest Law (Aug. 28, 2014 – Jan. 11, 2015), in: Broad Art Museum, Michigan State University, 2014 (29.09.2022), URL: <https://broadmuseum.msu.edu/node/327>.

Webseite The Atlantic Project 2018: Webseite The Atlantic Project, The Arts Institute, University of Plymouth (Ausst., After The Future, Plymouth 2018), 2018 (29.09.2022), URL: <https://www.theatlantic.org/pages/about>.

Webseite The Rights of Nature 2013: The case for Rights of Nature in face of the Mirador Open Pit Copper Mining Project, in: The Rights of Nature, 2013 (29.09.2022), URL: <http://therightsofnature.org/latin-america/the-case-for-rights-of-nature-in-face-of-the-mirador-open-pit-copper-mining-project/>.

Webseite UNFCCC 2022: United Nations Framework Convention on Climate Change (Hg.), The Paris Agreement, 2020 (29.09.2022), URL: <https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement/the-paris-agreement>.

Webseite ZKM 2015: Globale Exo-Evolution, Ursula Biemann & Paulo Tavares. Forest Law (2014), in: ZKM, 2015 (29.09.2022). URL: <https://zkm.de/de/event/2015/10/globale-exo-evolution/a-f>.

Videographie

Deep Weather 2013:

Ursula Biemann, *Deep Weather*, Video, Farbe, 08:58 Min., 2013,
URL: <https://vimeo.com/90098625>, (29.09.2022).

Forest Law 2014:

Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, Farbe, 38:07 Min., 2014,
URL: <https://vimeo.com/114999421>, (29.09.2022).

Subatlantic 2015:

Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, Farbe, 11:29 Min., 2015,
URL: <https://vimeo.com/123399928>, (29.09.2022).

Acoustic Ocean 2018:

Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, Farbe, 18:44 Min., 2018,
URL: <https://vimeo.com/255000012>, (29.09.2022).

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 00:20 Min.

Abb.2: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 01:19 Min.

Abb.3: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 01:05 Min.

Abb.4: Webseite Biemann, Deep Weather, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/deep-weather>, (28.09.2022).

Abb.5: Webseite Biemann, Deep Weather, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/deep-weather>, (28.09.2022).

Abb.6: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 02:35 Min.

Abb.7: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 04:07 Min.

Abb.8: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 05:18 Min.

Abb.9: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 04:59 Min.

Abb.10: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 06:22 Min.

Abb.11 Webseite Biemann, Deep Weather, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/deep-weather>, (28.09.2022).

Abb.12: MSU Broad Art Museum, The Land Grant: Forest Law, URL: <https://broadmuseum.msu.edu/exhibition/the-land-grant-forest-law/>, (28.09.2022).

Abb.13: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 01:55.

Abb.14: Universes in Universe - Welten der Kunst, Magazin, Forest Law, August 2017, URL: <https://universes.art/de/magazin/articles/2017/forest-law>, (28.09.2022).

Abb.15: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 25:01.

Abb.16: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 20:57.

Abb.17: Biemann 2018a, S.153.

Abb.18: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 22:58.

Abb.19: Biemann 2015d, S.166.

Abb.20: Biemann 2015d, S.167.

Abb.21: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 25:21.

Abb.22: Biemann / Tavares 2014, S.85.

Abb.23: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 33:25.

Abb.24: Filmstill, Ursula Biemann, Forest Law, 11:53.

Abb.25: Hendrik Zeitler, Röda Sten Konsthall, Forest Law, URL: <https://www.flickr.com/photos/rodastenkonsthall/27652367481/in/photostream/>, (28.09.2022).

Abb.26: Sharjah Art Foundation, Forest Law, URL: <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/forest-law>, (28.09.2022).

Abb.27: Webseite Biemann, Forest Law, URL: <https://www.geobodies.org/art-and-videos/forest-law>, (14.04.2021).

Abb.28: Sharjah Art Foundation, Forest Law, URL: <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/projects/forest-law>, (28.09.2022).

Abb.29: Hendrik Zeitler, Röda Sten Konsthall, Forest Law, URL: <https://www.flickr.com/photos/rodastenkonsthall/27114695664/in/photostream/>, (28.09.2022).

Abb.30: Biemann / Tavares 2014, S.30.

Abb.31: NASA, Blue Marble, URL: <https://www.nasa.gov/content/blue-marble-image-of-the-earth-from-apollo-17>, (28.09.2022).

Abb.32: Biemann / Tavares 2014, S.56.

Abb.33: Biemann / Tavares 2014, S.113.

Abb.34: Biemann / Tavares 2014, S.42.

Abb.35: Biemann / Tavares 2014, S.54-55.

Abb.36: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 00:58.

Abb.37 Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 01:52.

Abb.38 Tam Treanor. Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 02:41.

Abb.39: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 03:26.

Abb.40: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 03:50.

Abb.41: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 05:26.

Abb.42: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 05:49.

Abb.43: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 06:51.

Abb.44: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 08:30.

Abb.45: Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 10:03.

Abb.46: Tam Treanor. Filmstill, Ursula Biemann, Subatlantic, 10:31.

Abb.47: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 00:12.

Abb.48: Margot Montigny, Centre Culturel Suisse, Acoustic Ocean, URL: <https://ccsparis.com/en/event/ursula-biemann-ursula-biemann-5>, (28.09.2022).

Abb.49: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 04:31.

Abb.50: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 05:42.

Abb.51: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 06:30.

Abb.52: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 08:16.

Abb.53: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 08:46.

Abb.54: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 10:52.

Abb.55: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 11:58.

Abb.56: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 13:08.

Abb.57: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 15:29.

Abb.58: Filmstill, Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 16:55.

Abb.59: Cécila Conan, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Ursula Biemann. Indigenous Knowledges_Cosmological Fictions, URL: <https://www.mamac-nice.org/en/exposition/ursula-biemann-indigenous-knowledges-cosmological-fictions/>, (28.09.2022).

Abb.60: Cécila Conan, Manifesta 13 Marseille, Ursula Biemann. Indigenous Knowledges_Cosmological Fictions, URL: <https://manifesta13.org/projects/ursula-biemann/>, (03.03.2021).

Abb.61: Margot Montigny, Centre Culturel Suisse, Acoustic Ocean, URL: <https://ccsparis.com/en/event/ursula-biemann-ursula-biemann-5>, (28.09.2022).

Abbildungen



Abb.1: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 00:20 Min.



Abb.2: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 01:19 Min.

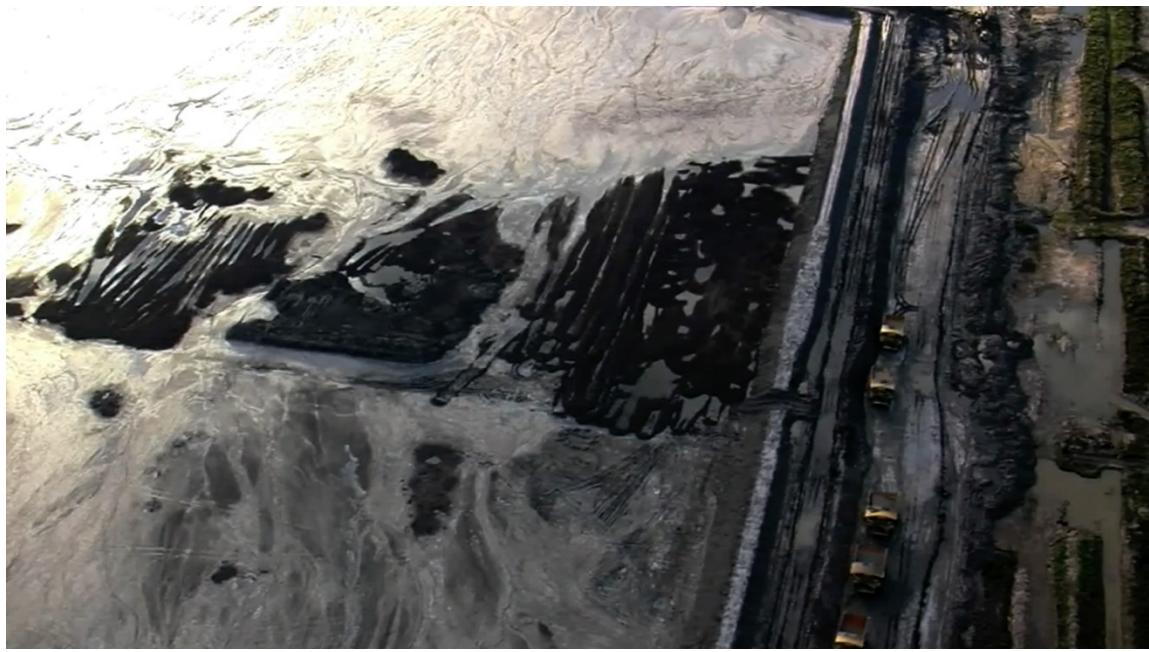


Abb.3: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 01:05 Min.



Abb.4: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 01:54 Min.



Abb.5: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 02:10 Min.



Abb.6: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 02:35 Min.



Abb.7: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 04:07 Min.



Abb.8: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 05:18 Min.



Abb.9: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 04:59 Min.



Abb.10: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 06:22 Min.



Abb.11: Filmstill, Ursula Biemann, Deep Weather, 2013, Video, 08:58 Min., 08:42 Min.



Abb.12: Ursula Biemann & Paulo Tavares, The Land Grant: Forest Law, Installation, Broad Art Museum, MSU, East Lansing, 2014.



Abb.13: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 01:55.



Abb.14: Ursula Biemann & Paulo Tavares, *Forest Law*, Installation, BAK, Utrecht, 2015.



Abb.15: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 25:01.



Abb.16: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 20:57.



Abb.17: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, o.Z.



Abb.18: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 22:58.



Abb.19: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, o.Z.



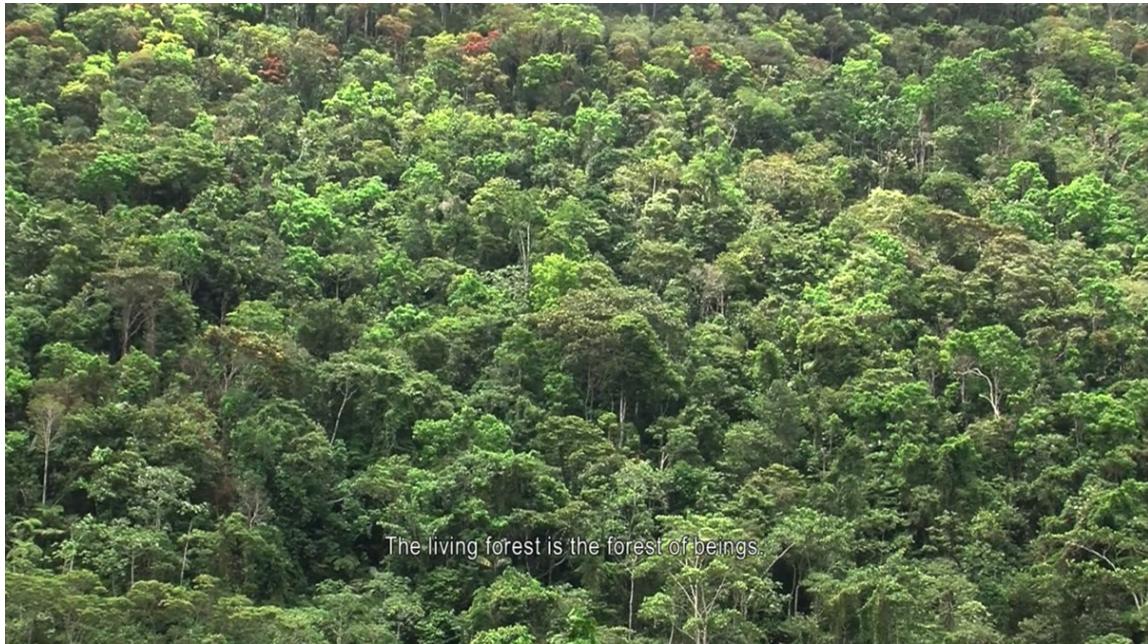
Abb.20: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 27:42.



Abb.21: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 25:21.

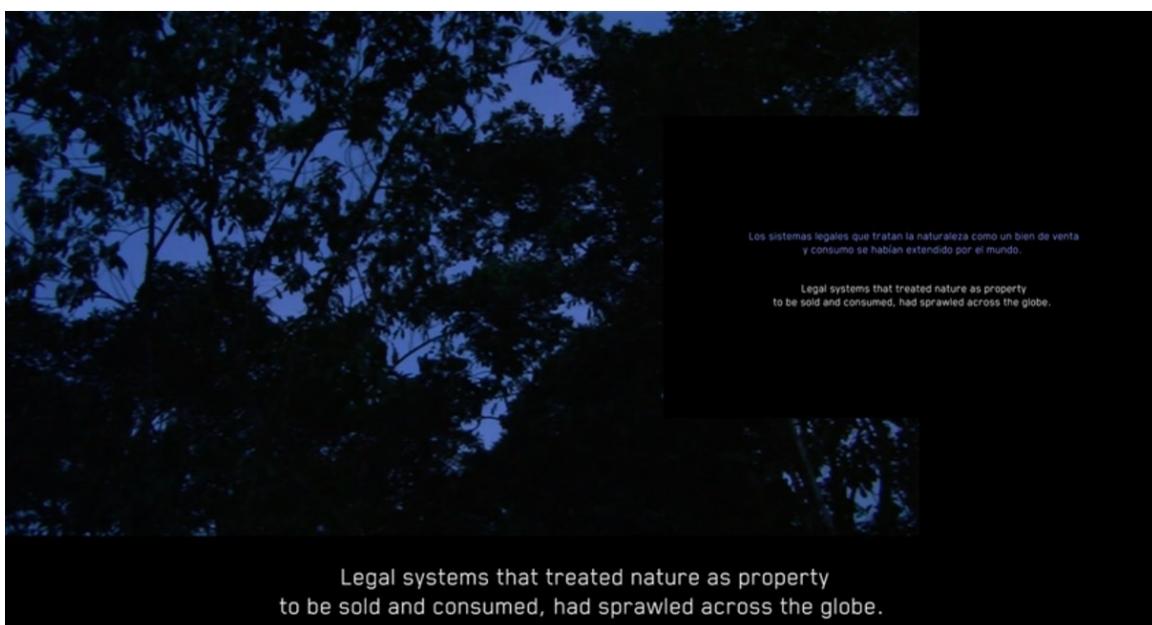


Abb.22: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, o.Z.



The living forest is the forest of beings.

Abb.23: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 33:25.



Los sistemas legales que tratan la naturaleza como un bien de venta
y consumo se habían extendido por el mundo.

Legal systems that treated nature as property
to be sold and consumed, had sprawled across the globe.

Legal systems that treated nature as property
to be sold and consumed, had sprawled across the globe.

Abb.24: Filmstill, Ursula Biemann, *Forest Law*, 2-Kanal Video, 38:07 Min., 2014, 11:53.



Abb.25: Ursula Biemann & Paulo Tavares, *Forest Law*, Installation, Röda Sten Konsthall, Göteborg, 2016.



Abb.26: Foto Text Assemblage. Ursula Biemann & Paulo Tavares,
Forest Law, Installation, Sharjah Biennial, 2017.

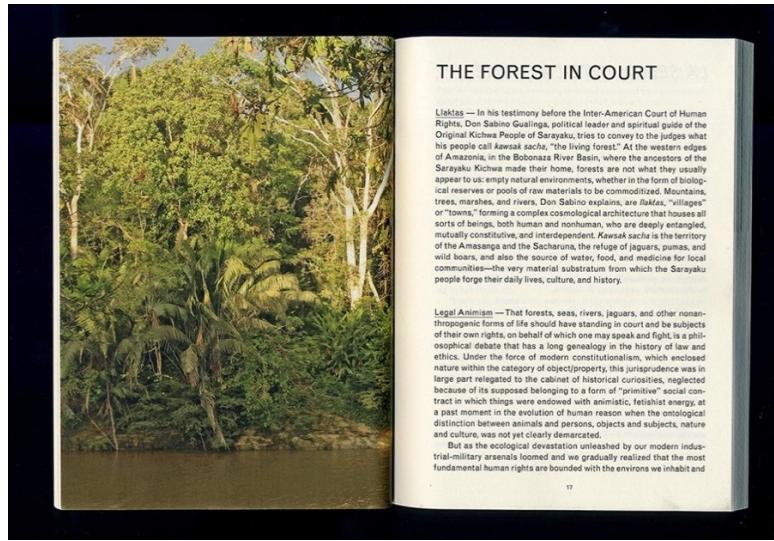


Abb.27: Ursula Biemann & Paulo Tavares, *Forest Law / Selva Jurídica*, Publikation, 2014.



Abb.28: Paulo Tavares, *Hearings at the Inter-American Court of Human Rights*, Video, 13 Min. Ursula Biemann & Paulo Tavares, *Forest Law*, Installation, Sharjah Biennial, 2017.



Abb.29: Paulo Tavares, Prologue: Worldly War, Video, 05:35 Min., 2012.
Ursula Biemann & Paulo Tavares, Forest Law, Installation, Röda Sten Konsthall, 2016.

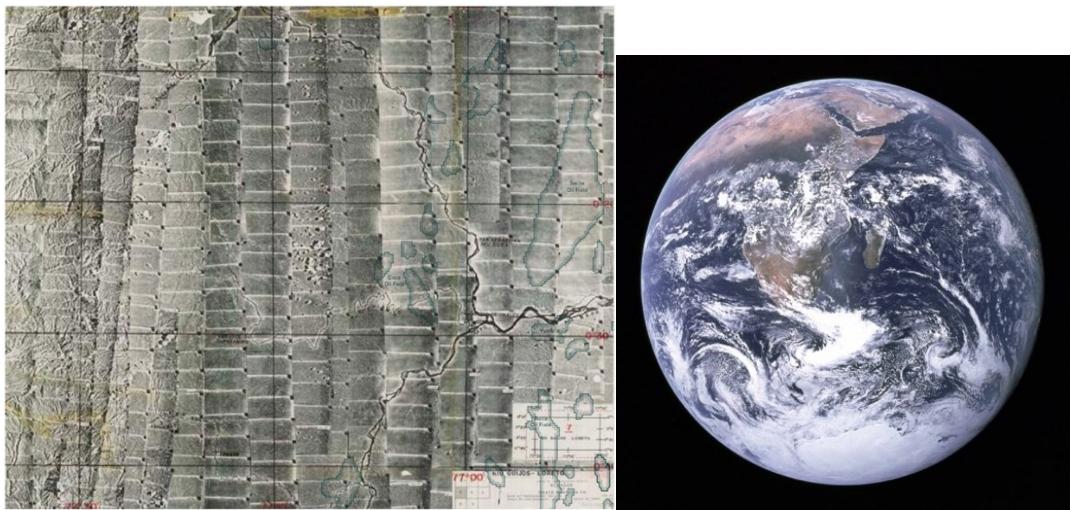


Abb.30 (links): Bildmosaik-Index der Luftbildvermessung im Norden Ecuadors, in den 1960er Jahren durchgeführt von Texaco.

Abb.31 (rechts): NASA, *Blue Marble*, Fotografie, 1972.



Abb.32: Fotografie, Gerodeter Wald für die Ölförderung, Lago Agrio, Ecuador.

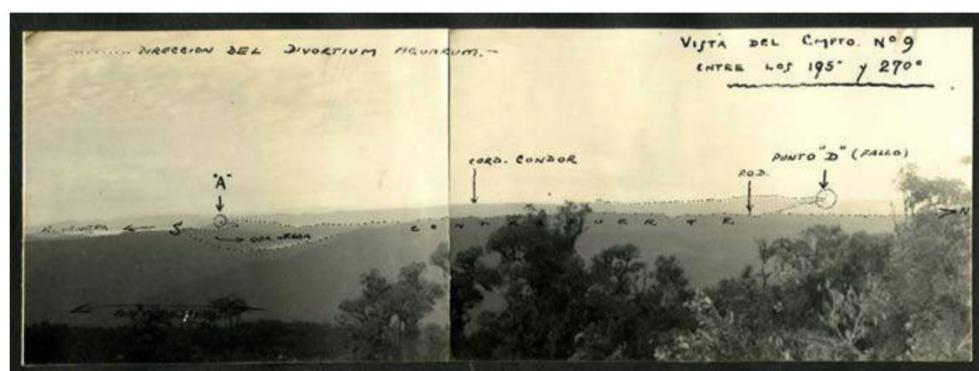


Abb.33: Foto-Kartografie, Cordillera del Condor, nach dem Krieg 1941 zwischen Peru und Ecuador.

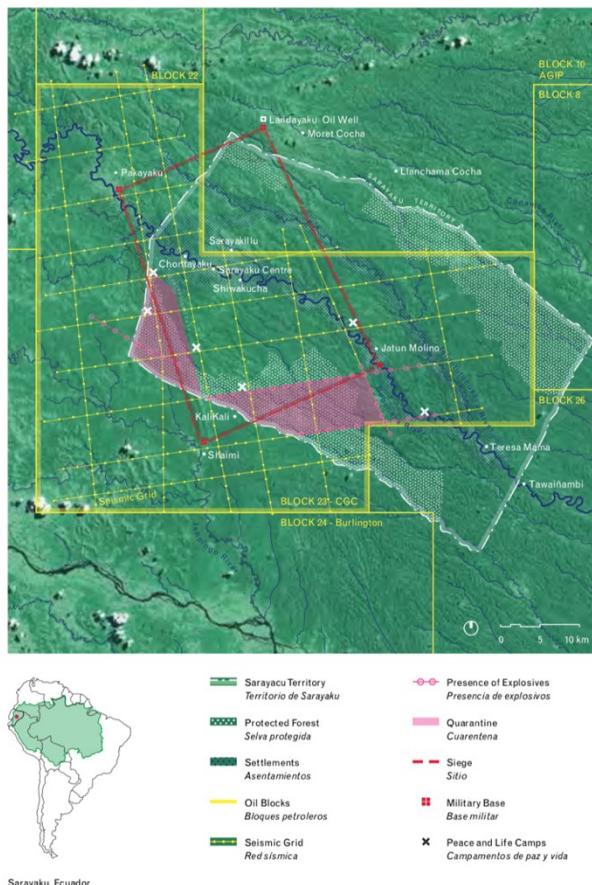


Abb.34: Kartografie, Sarayaku, Ecuador.

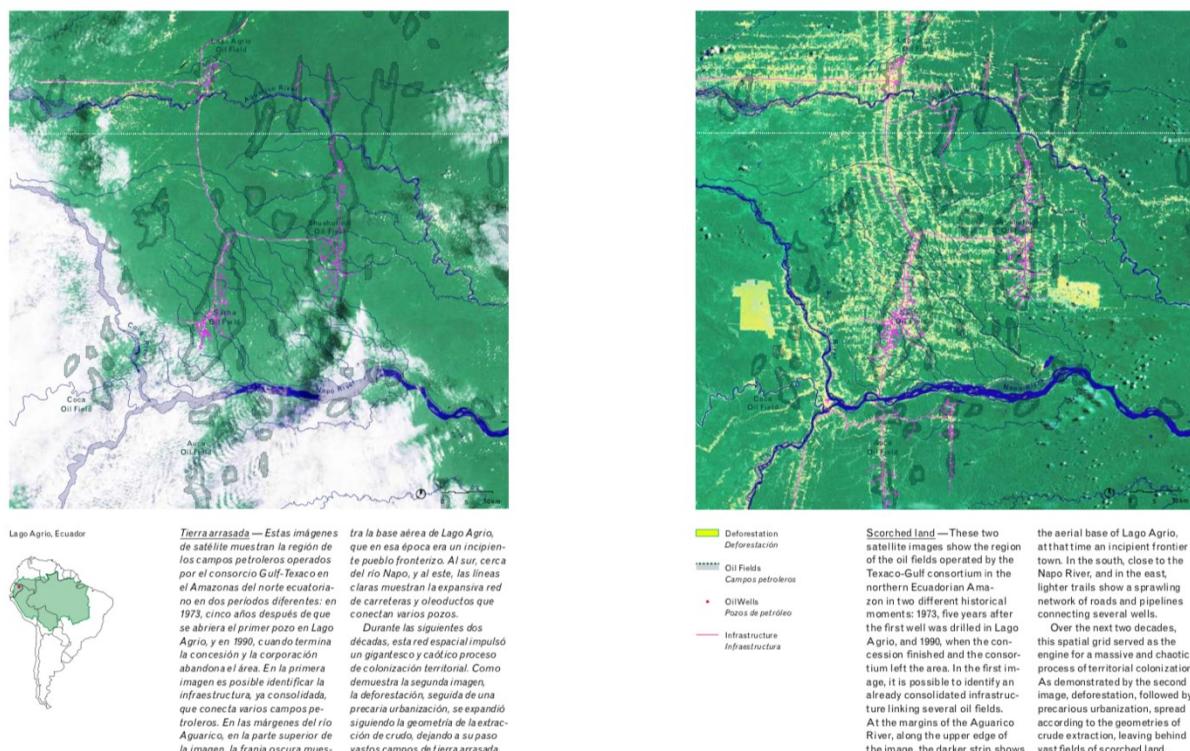


Abb.35: Kartografien, Lago Agrio, Ecuador.

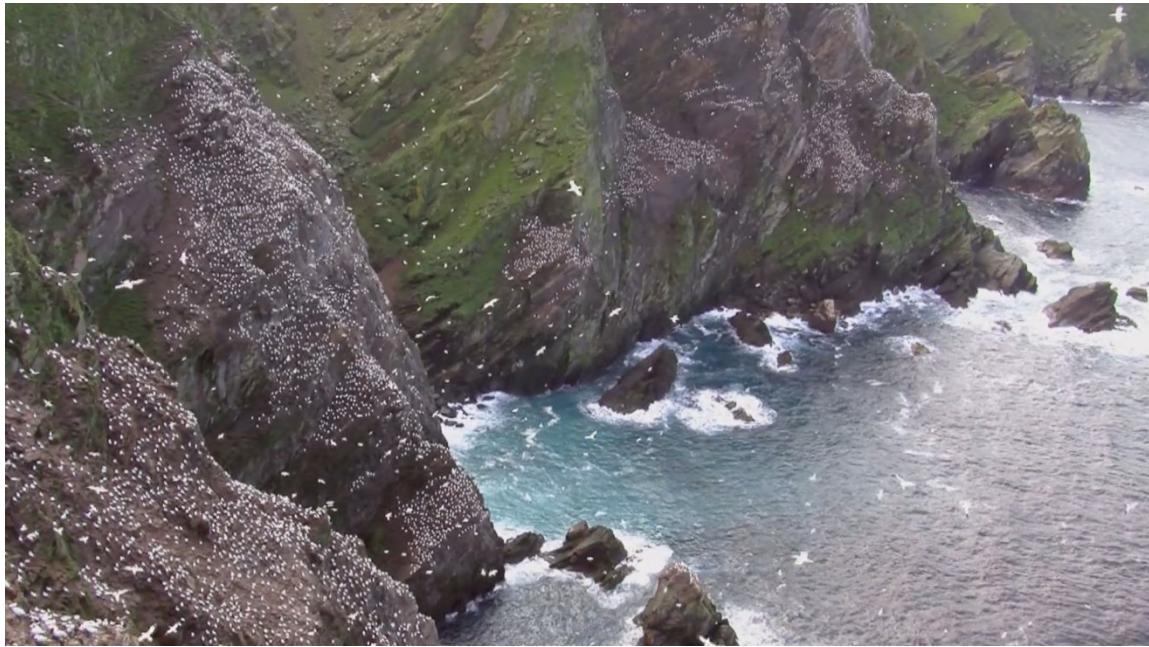


Abb.36: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 00:58.



Abb.37: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 01:52.



Abb.38: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 02:41.



Abb.39: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 03:26.



Abb.40: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 03:50.



Abb.41: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 05:26.



Abb.42: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 05:49.



Abb.43: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 06:51.



Time bypasses her mind like frozen methane.

Abb.44: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 08:30.

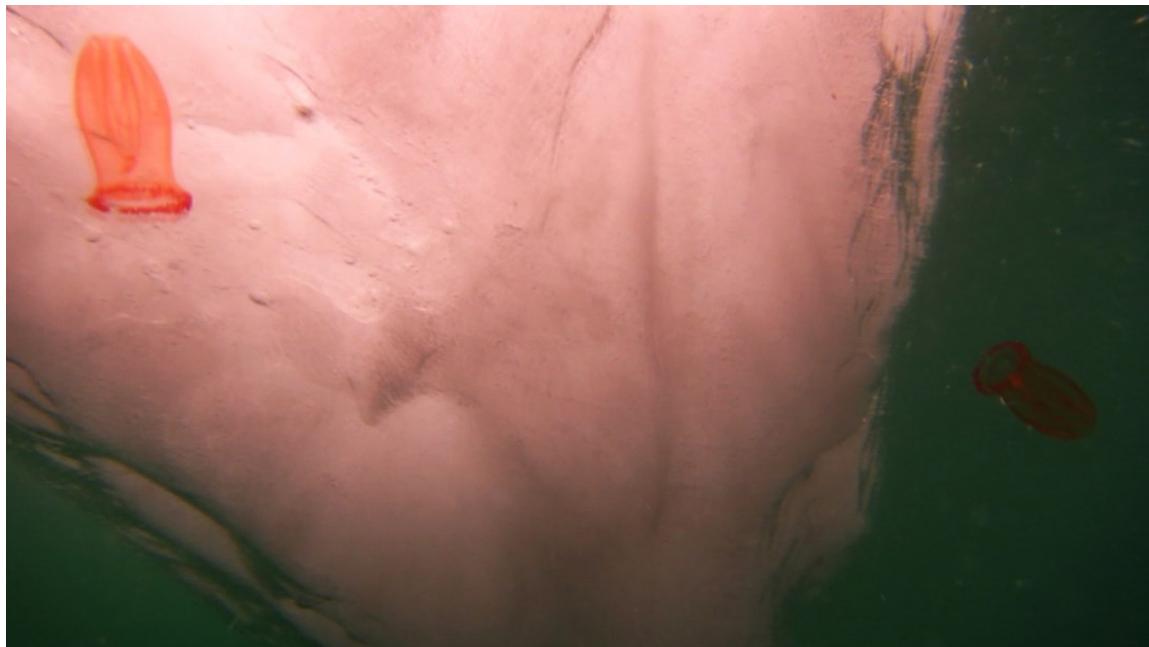


Abb.45: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 10:03.



Abb.46: Filmstill, Ursula Biemann, *Subatlantic*, Video, 11:29 Min., 2015, 10:31.

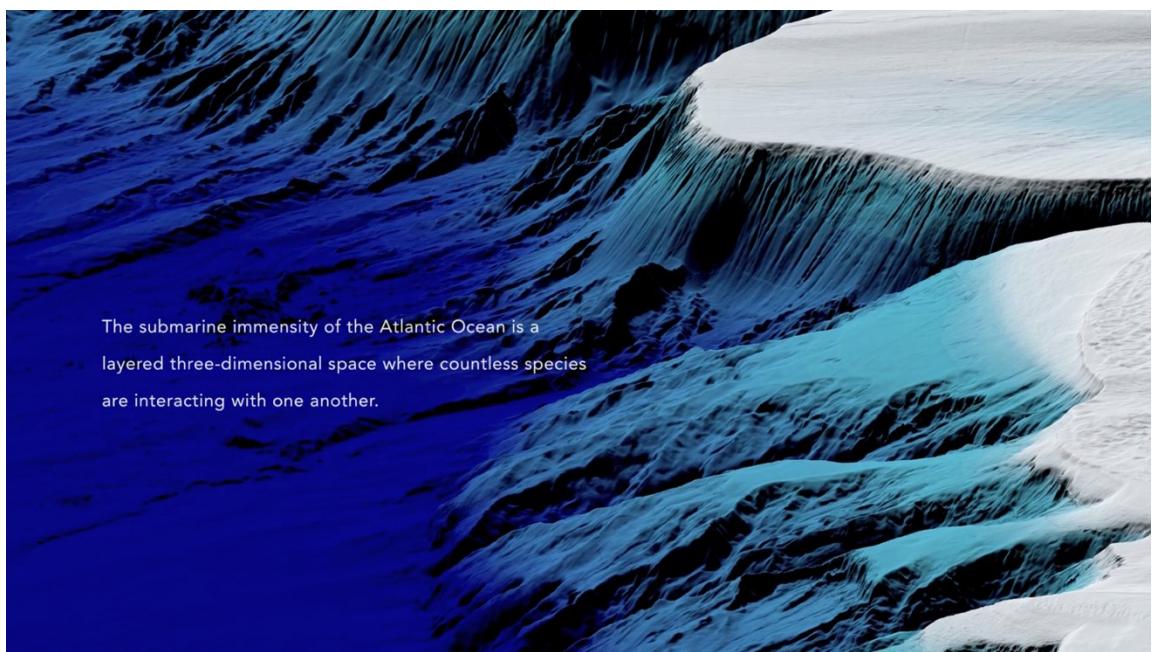


Abb.47: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 00:12.

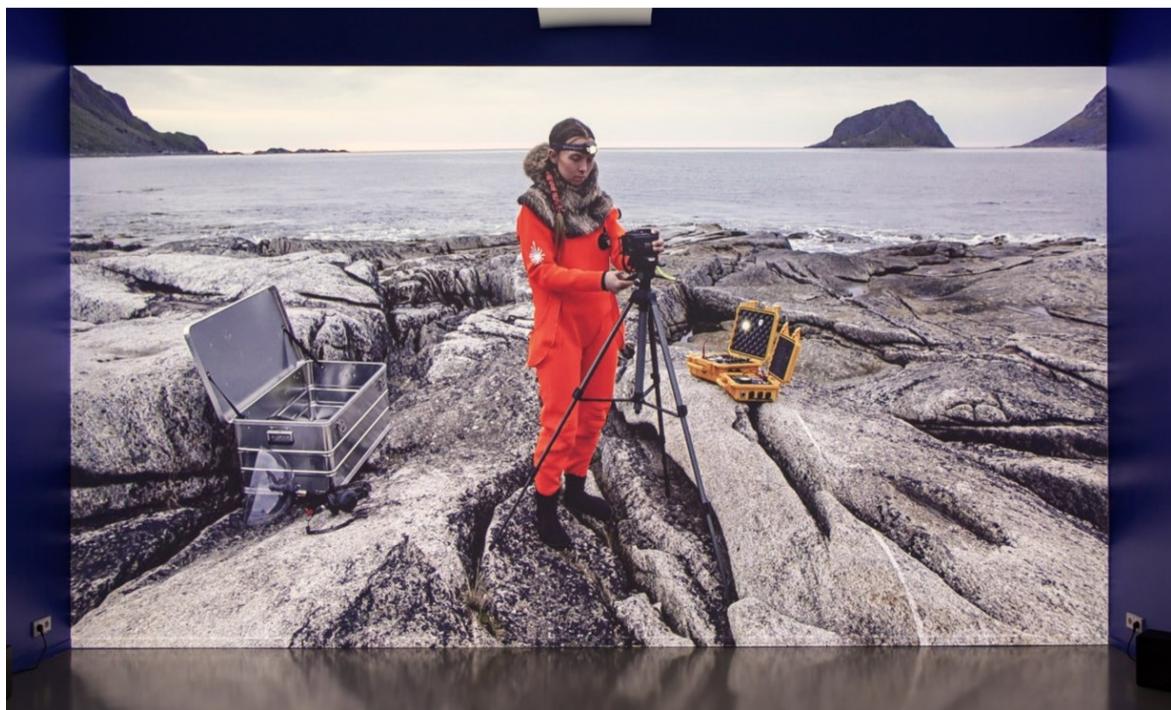


Abb.48: Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, 2018, Installationsansicht,
Ursula Biemann. *Acoustic Ocean*, Centre Culturel Suisse, Paris, 2020.



Abb.49: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 04:31



Abb.50: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 05:42.



Abb.51: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 06:30.



Abb.52: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 08:16



Abb.53: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 08:46



Abb.54: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 10:52



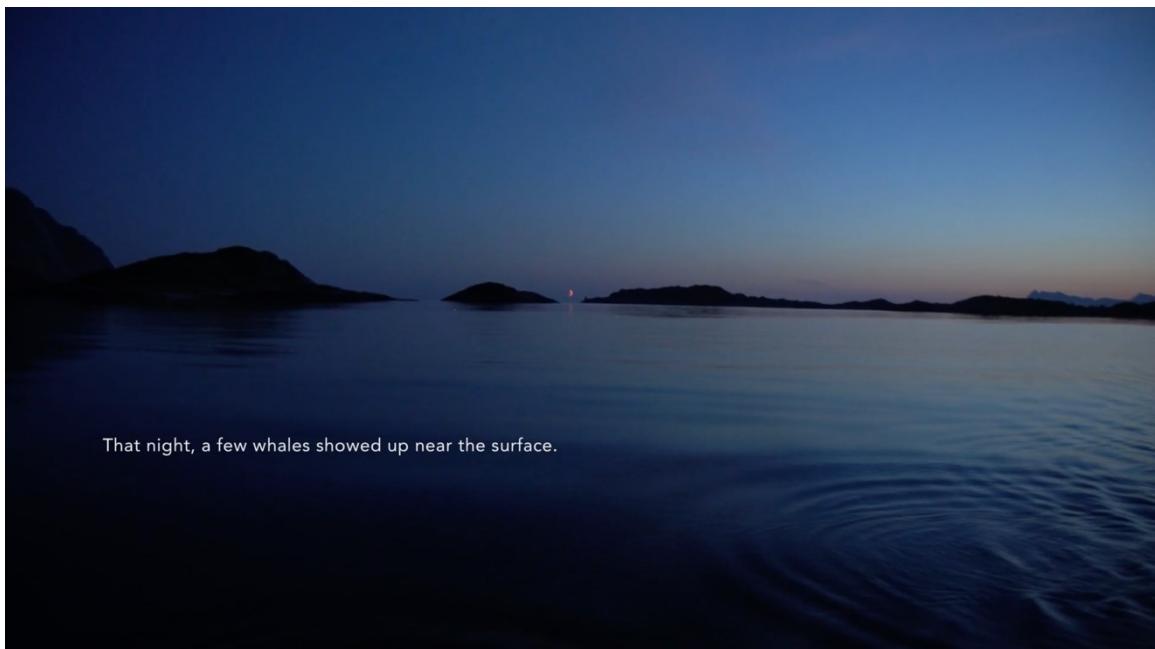
Abb.55: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 11:58



Abb.56: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 13:08.



Abb.57: Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 15:29.



That night, a few whales showed up near the surface.

Abb.58 Filmstill, Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, Video, 18:44 Min., 2018, 16:55.



Abb.59: Ursula Biemann, *Acoustic Ocean*, 2018, Installationsansicht,
Ursula Biemann. *Savoirs indigènes_Fictions cosmologiques*, MAMAC, Nizza, 2020/21.



Abb.60: Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 2018, Installationsansicht, Ursula Biemann. Savoirs indigènes_Fictions cosmologiques, MAMAC, Nizza, 2020/21.



Abb.61: Ursula Biemann, Acoustic Ocean, 2018, Installationsansicht, Ursula Biemann. Acoustic Ocean, Centre Culturel Suisse, Paris, 2020.

Abstract (Deutsch)

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit einer Auswahl an neuesten Video Essays der schweizerischen Künstlerin Ursula Biemann: *Deep Weather* (2013), *Forest Law* (2014), *Subatlantic* (2015) und *Acoustic Ocean* (2018). Situiert im Spannungsfeld von Kunst und Ökologie, untersucht diese Arbeit wie diese Werke die Diskurse um Ökologie und Anthropozän verhandeln und welchen Beitrag sie für das Verständnis der derzeitigen ökologischen Krise sowie der planetarischen Zusammenhänge leisten. Das Ziel dieser Arbeit liegt darin zu untersuchen, welche besondere Rolle der Kunst hierbei zukommt und welche Leistung die Video Essays durch ihre spezifische Behandlungsart, ihrer Form und ästhetischen Strategien bezüglich der Sichtbarmachung und Bewusstmachung der ökologischen Transformation des Planeten erbringen.

Hierzu erfolgt eine ausführliche inhaltliche und formale Analyse der Video Essays, eine kunsthistorische Verortung der Werkgruppe sowie eine kritische Analyse der Literatur aus den Feldern der Kunstgeschichte, Philosophie, Ökologie und Biologie. Es wurde gezeigt, dass die Videoarbeiten lokale ökologische Veränderungen mit den globalen Eingriffen in die Natur und den planetarischen Zusammenhängen verknüpfen. Darüber hinaus bezieht Biemann in den Werken theoretische Diskurse und spekulative Narrative ein und verknüpft heterogene Wissensformen, naturwissenschaftliches und indigenes Wissen, miteinander. Es wurde festgestellt, dass die Video Essays aufgrund ihrer offenen, montierten Form und ästhetischen Verfahren thematische Anknüpfungen zu drei wesentlichen Referenzebenen herstellen, erstens die planetarischen Zusammenhänge selbst, zweitens die indigene Kosmologie und drittens die Dekolonisierung der Natur sowie die Kosmopolitik.

Dadurch tragen die Arbeiten zu einem Verständnis bei, das die vielfältigen Dimensionen der ökologischen Krise bewusst macht, die aus westlicher Perspektive tradierten Dichotomien zu Mensch und Natur hinterfragt sowie alternative Arten der Beziehungen zwischen Mensch und Natur vermittelt und fördert. Aufgrund ihrer Konzeption als Geflecht weisen die Video Essays eine Parallele zu den thematischen Zusammenhängen auf, die sie behandeln und stellen so einen Ort im Vorstellungsvermögen der Betrachter*innen her, der diese verwickelten Bedingungen enthält und ein kollektives Imaginäres erreichen kann.

Abstract (Englisch)

This master thesis focuses on a selection of the most recent video essays by Swiss artist Ursula Biemann: *Deep Weather* (2013), *Forest Law* (2014), *Subatlantic* (2015) and *Acoustic Ocean* (2018). Situated at the intersection of art and ecology, this paper explores how these artworks engage discourses around ecology and the Anthropocene and how they could contribute to the understanding of the current ecological crisis as well as planetary contexts. The aim of this paper is to examine the role of art in this process and the contribution of the video essays through their specific approach, form and aesthetic strategies in making the ecological transformation of the planet visible and conscious.

For this a detailed thematic and formal analysis of the video essays, an art historical contextualisation of the group of works as well as a critical analysis of the literature from the fields of art history, philosophy, ecology and biology are conducted. It was shown, that the video works link local ecological changes with global interventions in nature and planetary contexts. Furthermore, Biemann incorporates theoretical discourses and speculative narratives in the works and links heterogeneous forms of knowledge, scientific and indigenous knowledge. It was found, that the video essays, due to their open, assembled form and their aesthetic strategies, establish thematic links to three significant levels of reference, firstly the planetary contexts themselves, secondly indigenous cosmology and thirdly the decolonisation of nature as well as cosmopolitics.

Thereby the works contribute to an understanding, that raises awareness of the multiple dimensions of the ecological crisis, challenges the dichotomies of human and nature, that have been established from a Western perspective, and mediates and encourages alternative forms of relations between human and nature. Because of their conception as a mesh, the video essays draw a parallel to the thematic contexts they address, establishing a site in the viewer's imagination, that contains these entangled conditions and can reach a collective imaginary.