

- Weik von Mossner, Alexa, „Facing *The Day After Tomorrow*. Filmed Disaster, Emotional Engagement, and Climate Risk Perception“, in: *American Environments. Climate – Cultures – Catastrophe*, hg. v. Christof Mauch u. Sylvia Mayer, Heidelberg, 2012, S. 97-115.
- „Troubling Spaces. Ecological Risk, Narrative Framing, and Emotional Engagement in Franny Armstrong's *The Age of Stupid*“, in: *Emotion, Space and Society* 6 (2013), H. 1, S. 108-116.

EVI ZEMANEK

DIE KUNST DER ÖKOTOPIE.
ZUR ÄSTHETIK DES GENRES UND DER FIKTIONSENTWICKLUNG
FUNKTION DER KÜNSTE (MORUS, MORRIS, CALLENBACH)

Zählt man die ‚schöne Literatur‘ zu den Künsten, so verweist der Titel des vorliegenden Bandes *Ökologie und die Künste* auf einige zentrale literaturwissenschaftliche Fragen, nämlich erstens und im weitesten Sinne nach dem Verhältnis der Literatur zur natur- bzw. umweltwissenschaftlichen Disziplin der Ökologie, zweitens und genauer nach der kulturökologischen Funktion der Literatur, d.h. ihrer Funktion im ‚Haushalt‘ einer Kultur sowie drittens und noch spezifischer nach dem möglichen Beitrag der Literatur zu historischen oder aktuellen ökologischen Debatten.

Auf die zuletzt genannte Frage antwortet die Literatur mit verschiedenen Genres und Schreibweisen, die sich zwischen Utopie und Dystopie bewegen. Fiktionen globaler Katastrophen, wie etwa die verkaufstarken Ökothriller, erscheinen heute in viel größerer Zahl als Visionen einer umweltfreundlicheren Gesellschaft. Letztere scheitern oft an einem alten Problem der Gattung Utopie, die im Kontrast zu einer defizienten Gegenwart ideale Gesellschaftsformen in ferner Zukunft und/oder an fernem Ort imaginiert: der Schwierigkeit, die Ideen zur Verbesserung der Gesellschaft narrativ und ästhetisch in ‚schöne Literatur‘ zu transformieren.

Es lohnt sich jedoch eine genauere Betrachtung der von der Forschung vernachlässigten (ökologischen Utopien), weil sie die eingangs erwähnten Fragen auf besondere Weise beantworten und verknüpfen: Denn diese Texte reagieren diskursiv auf Krisensituationen und entwerfen ein kulturökologisches Idealbild, haben als Kunstform selbst eine Funktion im Haushalt der Kultur und müssen zugleich der Kunst in ihrer Fiktion eine bestimmte Funktion zudenken. Im Verfahren einer *mise en abyme* spiegeln sie also fiktionintern ihre eigene fiktionsexterne Rolle.

Mein Beitrag stellt ein Genre ökologischer Literatur vor und analysiert zugleich die in dieser Kunstform stattfindende Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Ökologie. Die im Folgenden unternommene Untersuchung der Funktion von Kunst in diversen Utopien gibt Aufschluss darüber, welche Vorlagen die Literatur selbst der diesbezüglichen Theoriebildung liefert, und verspricht nicht zuletzt auch zur Definition der ‚Ökotope‘ beizutragen.

1. Zur Ökotoxie

Wenngleich im anglofonen Raum bisweilen von „ecotopian (science) fiction“ und manchmal auch von „ecotopias“ die Rede ist, hat sich die nach Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975) benannte ‚Ökotoxie‘ im Gattungsspektrum bisher kaum etabliert. Entsprechend ist die Bezeichnung in der deutschsprachigen Forschung kaum geläufig. Nur in der Amerikanistik taucht sie im Titel von Jan Hollms Studie zur „angloamerikanischen Ökotoxie“ auf.¹ Hollm definiert die utopische Subgattung, die sich hinsichtlich Erzählsituation und Handlungselementen grob am Gattungsmodell von Thomas Morus orientiere, als fiktiven Entwurf einer „Gegenkultur zur Industriekultur“, die „auf eine harmonische Einbettung der (menschlichen) Gesellschaft in ökologische Kreisläufe ausgerichtet ist“.² Seine Kernthese lautet: „Während die traditionelle Utopie sich darum bemüht, die Natur den Bedürfnissen des Menschen anzupassen, versucht die Ökotoxie, eine Neubestimmung der menschlichen Position innerhalb der Schöpfung vorzunehmen. Eine solchermaßen ökologische Verortung impliziert die Aufhebung einer dualistischen Sicht von Mensch und Natur.“³ Diese konsensfähige These erweitert er mit dem Zusatz, dass eine „umfassende Liebe zu allem Lebenden im Zentrum der ökotoxischen Weltsicht“⁴ stehe, im Kontrast zur klassischen Utopie, in der Emotionen eine geringere Rolle spielen. Da also Natur- und Liebesdiskurs essentiell seien, versteht er die Ökotoxie als „Romantisierung der Utopie“⁵ – was bei anderer Gelegenheit einmal kritisch zu hinterfragen wäre. Zugleich macht Hollm die Genese der Subgattung von realen Negativerfahrungen fortschreitender Industrialisierung abhängig und identifiziert als erste Ökotoxie überzeugend William Morris' *News from Nowhere, or, An Epoch of Rest* aus dem Jahr 1890, einen Text, der mit seinem Obertitel an das gattungsbegründende *Utopia* von Thomas Morus anknüpft, sich im Untertitel (*Being some Chapters from a Utopian Romance*) aber als Fragment einer „utopischen Romanze“ ausweist und als ein solcher generischer Spezialfall die Rekonstruktion der Subgattung verkompliziert. Die Blütezeit der Ökotoxie sieht Hollm hingegen erst in den 1970er-Jahren im Umfeld von Callenbachs *Ecotopia*.⁶

Der Politologe Marius de Geus hingegen, der zeitgleich die Studie *Ecological Utopias. Envisioning the Sustainable Society* (1999) verfasste und dieser einen weiten,

1 Jan Hollm, *Die angloamerikanische Ökotoxie. Literarische Entwürfe einer grünen Welt*, Frankfurt am Main u.a., 1998. Für die Germanistik legte Jost Hermand die Studie *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins* (Frankfurt am Main, 1991) vor, die in generisch vielfältigen Texten verschiedenartigste Spuren eines „ökologischen Bewusstseins“ nachzeichnet, zur gattungstypologischen Konturierung der Ökotoxie aber wenig beiträgt.

2 Hollm, *Die angloamerikanische Ökotoxie*, S. 10.

3 Ebd., S. 10f.

4 Ebd., S. 11.

5 Ebd.

6 Daneben nennt Hollms Literaturverzeichnis acht weitere Ökotoxien aus dem angloamerikanischen Raum, ergänzt durch rund zwanzig „literarische Texte mit ökotoxischen Anteilen“, meistens aus derselben Zeit.

inhaltsbezogenen, die literaturwissenschaftliche Gattungsdiskussion ausblendenden Utopie-Begriff zugrunde legt, beginnt mit Morus' *Utopia* in der Überzeugung, die Utopier zeigten durchweg „Respekt für die Natur“.⁷ Die Natur verdiene in ihren Augen Schutz um ihrer selbst willen, da sie eigenen Wert besitze – eine These, die ebenfalls bei anderer Gelegenheit genauer zu prüfen wäre, zumal in diesem eingehend erforschten Text ansonsten noch nie ökologisches Denken entdeckt wurde. Fraglich ist, ob die Absage an materiellen Luxus, das heißt die Konzeption einer „utopia of sufficiency“, schon ausreicht, um Morus als Vorläufer der Ökotoxie zu betrachten.⁸ Textübergreifend und -unabhängig nennt de Geus „Grundprinzipien einer ökologischen Gesellschaft“, die man für die Gattungsdefinition furchtbar machen kann, die jedoch die spezifischen Charakteristika von Literatur als einer Kunstform ausblenden.⁹

Die folgende Textuntersuchung wurzelt in der Hypothese, dass man die Ökotoxie gegenüber anderen Subgattungen, wie etwa der Fortschritts- und Technikutopie, auch mithilfe der Rolle, die sie der Kunst fiktionintern zuschreibt, profilieren kann. Aus diesem Grund erweist es sich als sinnvoll, in chronologischer Reihenfolge Morus' *Utopia*, Morris' *News from Nowhere* und Callenbachs *Ecotopia* zu untersuchen.¹⁰ Dabei ist von Interesse, inwiefern die potentiellen kulturökologischen Funktionen, die Hubert Zapf für die Literatur erarbeitet hat – kurz: sie fungiere als „kulturkritischer Metadiskurs“, als „imaginativer Gegendiskurs“ und als „reintegrativer Interdiskurs“ –,¹¹ speziell auf die genannten Ökotoxien zutreffen

7 Marius de Geus, *Ecological Utopias. Envisioning the Sustainable Society*, Utrecht, 1999, S. 67f.

Bei dieser Studie, die in der niederländischen Originalfassung schon 1996 erschien, handelt es sich nach meiner Kenntnis um die – neben Hollms bereits erwähntem Buch – einzige andere umfassende Studie zur ökologischen Utopie.

8 Den hilfreichen typologischen Gegensatz von „utopias of sufficiency“ und „utopias of abundance“ konzipiert De Geus (ebd., S. 20f.).

9 Genannt werden hier u.a. die Wahrnehmung von Umweltproblemen, die Entscheidung für organische Landwirtschaft und erneuerbare Energien, aber auch ein gesteuerter Rückgang der Bevölkerungszahl sowie freiwillige Konsum- und Mobilitätseinschränkung. Die Liste ist hilfreich, jedoch in mehrere Richtungen ergänzungs- und präzisierungsbedürftig.

10 Anstelle einer Auflistung allgemeiner Forschungsliteratur zu den drei Utopien soll hier die Empfehlung der bereits erwähnten Studie von De Geus, *Ecological Utopias* als ökologisch perspektivierte Einführung genügen.

11 Mit anderen Worten: Die Literatur registriere kulturelle Fehlentwicklungen, verschaffe Ausgegrenztem neue Aufmerksamkeit und führe Spezialdiskurse zusammen (vgl. Hubert Zapf, „Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft“, in: *Kulturökologie und Literatur*, hg. v. dems., Heidelberg, 2008, S. 33-35). Für Zapf fungiert die imaginative Literatur „in Analogie zu einer ökologischen Kraft innerhalb des größeren Systems der Sprache und der kulturellen Diskurse“. Von allen anderen kulturellen Diskursen unterscheidet sie sich potentiell durch „kulturökologische[...] Kriterien wie komplexe Wechselwirkung, Prozesshaftigkeit, Relationalität, Vielfalt-in-der-Einheit, vernetzte Individualität und konstitutive Kultur-Natur-Interaktion“ (ebd., S. 32). Diesbezüglich ist also zu bedenken, welche Aussagen auch auf die Kunst oder einzelne Künste zutreffen. Sicher ist die Grundfunktion von Kunst *in toto* teilweise deckungsgleich mit der partikulären der Literatur: Beide setzen gleichermaßen kreative Energie frei. Übernimmt man – im Sinne einer von der Systemtheorie und der Ökologie inspirierten Kulturökologie – Peter Finkes Vorstellung von „kulturellen Ökosystemen“, so bildet ‚Kunst‘ je nach Definition inklusive oder exklusive Literatur ein eigenes selbstorganisiertes Teilsystem, das mit anderen ebenso wie mit der natürlichen Umwelt interagiert (vgl. Peter Finke, „Kulturökologie“, in: *Konzepte der Kulturwissen-*

und inwiefern sie auch für die anderen Künste (gemäß deren fiktionsinterner Funktionalisierung) gelten.

2. Thomas Morus' *Utopia* (1516)

Es sei vorweggenommen, dass in Thomas Morus' frühneuzeitlicher *Utopia* (1516) weder die Natur (im heutigen Sinne biotischer und abiotischer Um- oder Mitwelt) noch die Kunst (im Sinne zweckfreier ästhetischer Kreation) vordergründig eine wichtige Rolle spielen.¹² Vielmehr konzentriert sich diese prototypische Utopie auf soziale, politische und ökonomische Reformen, die eine gerechte Gesellschaftsordnung begründen sollen. Dennoch lohnt sich ein Blick auf die ‚Kunst‘, da dieser für den ganzen Text aufschlussreiche Aspekte in der Forschung bislang ausgeblendet wurde und den Paradigmenwechsel zwischen Früher Neuzeit und Moderne erhellt.

Morus verwendet den Begriff „art“ noch im Sinne der lateinischen *ars* als lehr- und lernbaren Wissens und Könnens: allgemeiner für anspruchsvolle Tätigkeiten oder spezifischer für alle Arten des Handwerks (*artes mechanicae*).¹³ Über Letztere spricht der von seinem Besuch auf der Insel Utopia berichtende Raphael Hythlodius insbesondere im Kapitel „De artificii“ des zweiten Buches (124ff.). Die wichtigste *ars*, die in Utopia alle Männer und Frauen beherrschen müssen, ist die Landwirtschaft. Darüber hinaus muss jeder – nach der Vorgabe „Artes ad necessitatem non ad luxum discendae“ (ebd.)¹⁴ – ein weiteres Gewerbe wählen: Gewöhnlich übernehmen die Männer die „mühsamen“ (wie das Maurer-, Schmiede-

schäften, hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning, Stuttgart u. Weimar, 2003, S. 248–279, insbes. S. 254 u. 272f.). Zweifelsohne setzt sich Kunst allgemein „in besonders komplexer und produktiver Weise mit der kulturbestimmenden Basisbeziehung von Kultur und Natur auseinander“, wie dies Zapf für die Literatur feststellt, doch tun dies die Künste auf je eigene Weise. Zur Spezifik der Literatur qua Sprache vgl. Finke, „Kulturökologie“, S. 270ff.

¹² Von der Natur ist bei Morus hauptsächlich in Bezug auf den Menschen die Rede, der „naturgemäß leben“ solle (162ff./90ff.): „Naturgemäße“ Verhältnisse bestünden, wenn nur ‚natürliche‘ Bedürfnisse (wie Nahrung und Kleidung) befriedigt werden und der Mensch nur ‚natürlichen‘, wahren Vergnügungen nachgeht (etwa Bildung). Morus' Rechnung geht freilich nur auf, weil er alle ‚natürlichen‘ Bedürfnisse als vernunftgelenkt bestimmt, das heißt das Natur- und Vernunftgemäße gleichsetzt. Diese wie sämtliche weitere Seitenangaben beziehen sich auf die zweisprachige (neulateinisch-englische) Ausgabe der *Utopia*, in: *The Complete Works of St. Thomas More* [15 Bde.], hg. v. Edward Surtz, S. J. u. J. H. Hexter, New Haven, 1963–1997, Bd. 4 (1974). Ergänzend wird eine deutsche Übersetzung herangezogen (Thomas Morus, *Utopia*, übers. v. Gerhard Ritter, Stuttgart, 2003) und im Haupttext zum Zweck besserer Lesbarkeit zitiert, wobei stets zuerst die Seitenzahl in der lateinisch-englischen Fassung und an zweiter Stelle diejenige der deutschen Fassung angegeben sind.

¹³ Zur Begriffsbedeutung vgl. Eberhard Ostermann, „Kunst“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* [9 Bde.], hg. v. Gert Ueding, Tübingen, 1992–2009, Bd. 4 (1998), Sp. 1439–1452, hier Sp. 1439; zur Verwendung bei Morus vgl. in der lateinischen Originalfassung der *Utopia* z.B. S. 46, Z. 24; S. 56, Z. 24 sowie S. 60, Z. 26.

¹⁴ Vgl. ebd. Z. 26f. Besagte Vorgabe notierte Morus als Marginalie zum Haupttext.

oder Zimmermannsgewerbe), die Frauen „als die Schwächeren nur die leichteren Gewerbe“ wie die Weberei oder Tuchmacherei (126f./67). „Im allgemeinen wird jeder im väterlichen Gewerbe aufgezogen; denn die meisten neigen von Natur dahin. Falls aber einer eine andere Neigung hat, so wird er in irgendeiner Familie [...] aufgenommen, die das Handwerk betreibt, zu dem er Lust hat“, wobei „auch die Behörden Sorge tragen“, dass er eine gute Ausbildung erhält (ebd.). Diese regt den Handwerker jedoch keineswegs zu individueller Kreativität an, sondern lehrt funktionale Effizienz. Sämtliche Erzeugnisse sind aus Gründen der Zweckmäßigkeit und der Besitzgleichheit uniform standardisiert, die schlichte Kleidung (ein Arbeitsanzug aus Leder oder Fellen, 132f./71) ebenso wie die allesamt identischen (wohlgemerkt gemäß Nachhaltigkeitskriterien konstruierten) Reihenhäuser, die alle zehn Jahre per Los getauscht werden (120f./63f.).¹⁵ Gewählte Beamte (Syphogranten) sind dafür verantwortlich, dass in den festgelegten Arbeitszeiten „keiner müßig herumsitzt, sondern jeder fleißig sein Gewerbe treibt“ (126f./67). Obwohl die tägliche Arbeitszeit auf sechs Stunden reduziert ist, wird das Handwerk zweifellos nicht als lustvoll empfunden; man übt es nicht freiwillig über das vorgeschriebene Zeitmaß hinaus aus. Gleichwohl drückt Morus via Raphael eine besondere Wertschätzung des Handwerks aus und kritisiert gleichzeitig den Adel im zeitgenössischen England dafür, wie die Höflinge „niemals ein nützliches Handwerk gelernt [zu] haben, das seinen Mann ernährt“ (62f./25). Stattdessen seien die Menschen im profitorientierten Wirtschaftssystem gezwungen, „vielerlei ganz unnütze und überflüssige Gewerbe, die nur der Verschwendung und Genußsucht dienen“, zu betreiben (130f./69). Die Utopier hingegen sind selbstverständlich alle in Gewerben tätig, „die vernünftigerweise dem natürlichen Bedarf entsprechen“ (ebd.). Dies entspricht ökologischem Denken, auch wenn die Utopier – was aus heutiger ökologischer Perspektive paradox wirkt – gleichzeitig dafür gelobt werden, dass sie *nolens volens* etwas mehr produzieren als gebraucht wird.

Wo aber finden wir in Utopia das, was wir heute zur Kunst zählen würden? Verbirgt sie sich mitunter hinter den geschmähten ‚unnützen Gewerben‘, die nur der Genußsucht dienen? Luxusartikel wie Schmuck und prunkvolle Kleidung halten die Utopier prinzipiell für unanständig (152ff./84). In seiner Kritik am zeitgenössischen England zählt Raphael den Goldschmied, neben dem Edelmann und dem Wucherer, zu „der Menschenklasse, die überhaupt nichts leistet oder wenigstens eine Beschäftigung treibt, die für den Staat dringend nötig ist“ (238f./143). Die Utopier hingegen fertigen aus Gold nur die niedrigsten Gebrauchsgegenstände wie Nachttöpfe und die Ketten ihrer Sklaven, um den Menschen von der Gier nach Gold und Silber zu befreien (153/83). Schöner als Edelsteine finden sie den Anblick der Sterne und der Sonne (156f./86).

Für Kunst im Sinne einer zweckfreien Beschäftigung mit dem Schönen gibt es in Utopia allerdings wenig Raum und Zeit. Von den klassischen ‚schönen Künsten‘ wird allein die Musik als erlaubte Tätigkeit in der festgelegten freien Stunde nach dem gemeinsamen Abendessen genannt (128/68). ‚Kreativ‘ sind die Utopier allen-

¹⁵ Paradigmatisch heißt es über die Städte in Utopia: „Wer eine Stadt kennt, kennt sie alle. So völlig ähnlich sind sie untereinander.“ (116/62)

falls in der Gartenpflege, bei der (ausnahmsweise und betontermaßen) Vergnügen und Nutzen zusammenfallen: Nur hier wetteifern sie um den besten Garten (120f./64).¹⁶ Will man dies allzu positiv auslegen, so setzt diese ‚Naturbegegnung‘ ihre ansonsten durch Reglements und Uniformität unterdrückte Kreativität frei. Negativer formuliert muss jegliche ‚Verschönerung‘, ja selbst diejenige durch Beschäftigung in und mit der Natur, ethisch legitimiert sein. Demgemäß halten die Utopier auch Schminke für „unanständig und unverschämt“, schätzen jedoch „körperliche Schönheit“, genauer „natürliche Körperschönheit“ als „Geschenk der Natur“ und halten deren Verachtung oder gar selbstverschuldete Minderung für „wahnwitzig“ und „undankbar“ gegenüber der Natur (176-9/110, 100).¹⁷ Dass hier von sinnlich wahrnehmbarer Schönheit die Rede ist, an der Gefallen gefunden wird (und werden soll) und die gemäß dem christlichen Weltbild mit dem ‚Guten‘ identisch ist, belegen die darauffolgenden Sätze, die analog die Bewunderung der Schönheit der Welt empfehlen und legitimieren, da ja allein die Menschen unter allen Geschöpfen dazu fähig sind (176/100).¹⁸ Hier erfolgt schließlich die Verbindung von Natur, Schönheit und (Kunst-)Werk bzw. Schöpfung, wenn es heißt, in der Schöpfung sähen die Utopier ein „riesenhaftes Kunstwerk“ – entsprechend vergleichen sie den „Urheber und Werkmeister der Natur“ mit „andere[n] schaffende[n] Künstler[n]“; ihm huldigen sie, indem sie die Natur erforschen, denn er habe ihnen „den bewundernswerten Mechanismus dieses Weltalls [...] zur Betrachtung hingestellt“ (182f./103f.) Bei Morus ist also alle wahre Schönheit gottgeschaffen, die Menschen dürfen sich an der *contemplatio naturae* erbauen, führen aber selbst nur niederes, zweckgebundenes Handwerk aus.

3. William Morris' *News from Nowhere* (1890)

War der Mensch in Utopia noch nicht als kreativer oder gar autonomer Künstler hervorgetreten, so zeugen Kunst- und Kulturgeschichte der Jahrhunderte zwischen Morus und Morris umso mehr von dessen emphatischer Emanzipierung, die Hand

16 Bezeichnenderweise ist hier aber nicht vom schönsten, sondern vom „best kept“ Garten die Rede (die englische Übersetzung gibt hier das lateinische Original adäquat wieder).

17 Im Vergleich zum lateinischen Original sind die englische und deutsche Übersetzung sinngemäß. Während in der deutschen Übersetzung in Orientierung an der englischen Ausgabe, die an allen zitierten Stellen von „beauty“ spricht, von „Schönheit“ (und im Fall der Schminke von „painted beauty“, 193, Marginalie) die Rede ist, heißt es im Original „forma“ (176, Z. 25 u. Z. 35) bzw. „forma naturalem“ (192, Z.17), was allgemeiner für Form und Gestalt, aber auch für Schönheit steht.

18 Hier ist nun explizit von „mundi formam pulchritudineque“ (pulchritudo als emphatischerer Begriff für Schönheit) die Rede. – Hinzuzufügen ist, dass diese Passagen zur Schönheit ebenso wie die zu den Handwerkskünsten im Gesamtkontext gegenüber anderen Aspekten der utopischen Gesellschaft eine marginale Position einnehmen.

in Hand ging mit der neuzeitlichen Selbstlegitimierung der ‚schönen Künste‘.¹⁹ Diese waren jenseits von Handwerk und Wissenschaft zunächst nur dem Schönen verpflichtet, später gar zweckentoben. Dem seinerzeit florierenden Ästhetizismus stand Morris – bekannt als Schriftsteller, Maler, Kunstgewerbler und Mitgründer des *Arts and Crafts Movement* – zwar nahe, er verband diesen jedoch auf genuine Weise mit seinen soziopolitischen und ökologischen Anliegen, sodass man seine Position je nach Perspektive und Gewichtung als ‚kritischen Ästhetizismus‘ oder ‚ästheti(zisti)schen Ökosozialismus‘ bezeichnen könnte.²⁰

„Art“ und „beauty“ gehören neben „nature“ zweifellos zu den am häufigsten fallenden Begriffen in *News from Nowhere*, wo ihnen freilich eine andere Bedeutung zukommt als bei Morus. Das augenfälligste Novum dieser Utopie liegt in einer exzeptionellen, umfassenden Ästhetisierung aller Lebensaspekte.²¹ In den Augen des viktorianischen Zeitreisenden William Guest ist alles in *Nowhere* berauschend schön, nicht nur die wiederhergestellte, unverschmutzte Natur, auch Gebäude, Gebrauchsgegenstände, Kleidung und Menschen. Als Beispiele für eine „satisfactory architecture“ (12) bestaunt Guest das kleine, solide, aber kunstvoll mit Friesen, Fresken und Mosaiken verzierte Landhaus ebenso wie die größeren städtischen architektonischen Ensembles: „a splendid and exuberant style of architecture [...] that seemed to embrace the best qualities of the Gothic of northern Europe with those of the Saracenic and Byzantine though there was no copying of any of those styles“ (21), die Relikte aus der Zeit des Historismus hässlich und alt aussehen lassen.²² Für die Verwendung von einfachem, aber zweckdienlichem und dauerhaftem Material lobt Guest nicht nur die Architektur, sondern auch Interieur, Gebrauchsgegenstände, Fahrzeuge und Kleidung. Das Design von Alltagsgegenständen sei, verglichen mit jenen im Besitz Wohlhabender des 19. Jahrhunderts, schlichter, ja weniger perfekt, da handgemacht, wenngleich stets „highly ornamented, but without the commercial ‚finish“ (87), kurz: kunstvoll, aber nicht künstlich.

Diesem Ideal einer „beautiful simplicity“ versucht Morris in vielen detaillierten Beschreibungen zu entsprechen; bisweilen lässt er sich aber auch zu einem Übermaß an Zier verleiten, so bei der Beschreibung einer kunstvoll geschnitzten, mit Edelsteinen reich bestückten Pfeife, die Guest als Geschenk erhält und die Anlass zu Überlegungen zum rechten Maß, Sinn und Wert des ‚Kunstschönen‘ gibt: Guest bewundert die Pfeife als Kunstwerk, fragt aber, warum man so viel kreative Energie in solche „trivialities“ fließen lasse (39). Sein Führer beruhigt ihn mit der Information, dass fast jeder schnitzen könne und dadurch keine Energie verschwendet werde. Gleichwohl räumt er ein, die Pfeife sei „too elaborate for a

19 Vgl. dazu einführend die Artikel von Stefan Greif, „Kunst/Künste/System der Künste/Ensemble der Künste“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hg. v. Achim Trebele, Stuttgart, 2006, S. 217-222 sowie Cornelia Neumann, „Kunstgewerbe“, in: ebd., S. 223-224.

20 Vgl. dazu auch Bradley J. Macdonald, „Morris after Marcuse: Art, Beauty, and the Aestheticist Tradition in Ecosocialism“, in: *Journal of William Morris Studies* 19 (2011), H. 3, S. 39-49.

21 Sämtliche Verweise auf den Primärtext beziehen sich auf *News from Nowhere, or, An Epoch of Rest, Being some Chapters from a Utopian Romance*, hg. v. David Leopold, Oxford, 2003.

22 Vgl. z.B. die ästhetische Kritik an den einstigen Houses of Parliament (28) oder an der National Gallery (38f.).

pipe, perhaps“, und Guest präzisiert: „Too valuable for its use, perhaps“ (ebd.). Hier wird also ein typisch ästhetizistischer Überschuss an Ornament zugegeben – ohne dass dies fiktionsintern problematisch wäre.²³ Einem ähnlichen Schema folgt die Beschreibung der in Nowhere üblichen Kleidung. Mehrfach lobt Guest die hochwertigen, eleganten, aber auffällig farbenfrohen, im Detail zierreichen Kleider, die er mit jenen des Mittelalters vergleicht (7, 13).²⁴ Immer noch weit entfernt davon, die Lebensweise seiner Gastgeber zu verstehen, stellt Guest den Sinn und Zweck von so schöner, kostspieliger Alltagskleidung in Frage und provoziert damit eine Verteidigung des ‚natürlichen‘ Gefallens am Schönen (119f.).

Alle bisher genannten Dinge betrachtet Morris als Kunst.²⁵ Er kritisiert die übliche Verklärung des Künstlers und die hierarchisierende Unterscheidung zwischen „artist“ und „handicraftsman“ („it is not natural and right that the artist should be wholly dissociated from the handicraftsman“).²⁶ Besagte Hierarchisierung schade nämlich dem Handwerk: Dieses verarme, wenn jeder begabte Kunsthandwerker seinen Beruf aufgebe, um Künstler zu werden. Dies wiederum verhindere die gewünschte Entwicklung einer populären Kunst („popular art“) als einer, die jeder versteht, einer Kunst für alle und von allen.²⁷ Entsprechend verwirft Morris auch die Unterscheidung zwischen „Intellectual Arts“ einerseits und den „Decorative“ oder „Ornamental Arts“ andererseits (die jeweils verschiedenen Gesellschaftsschichten zugewiesen werden) und widerspricht der seinerzeit gängigen Annahme, die Ersteren befriedigten nur unsere geistigen Bedürfnisse, die Letzteren bloß körperliche, in der Überzeugung, Kunst verbinde beides und alles Schöne sei bedeutungsvoll.²⁸ Er beruft sich auf bessere Zeiten für die Kunst, in denen man diese Trennung nicht kannte, als „the best artist was a workman

23 Überzeugender vertritt Morris das Ideal der „beautiful simplicity“ in einem Essay, in dem er die Ästhetik ethisch konnotiert: Im Lob der kleinen alten Bauernhäuser („fit emblems in their cheery but beautiful simplicity of the yeomen of the English field“), deren Verschwinden schon Thomas Morus beklagt hatte, verbindet er das ethische Ideal des einfachen Bauernlebens mit dem ästhetischen, ohne dass erkennbar ist, ob die Verklärung des Bauernlebens vom Faible für die einfache Architektur abgeleitet wird oder umgekehrt die Begeisterung dafür vom Bild des guten Bauern herrührt (vgl. William Morris, „Art and Socialism“ [1884], in: *The Collected Works of William Morris* [24 Bde.], London, 1915, Bd. XXIII: Signs of Change, Lectures of Socialism, S. 192-214, hier S. 208).

24 Bemerkenswert ist Morris' Neudefinition von Eleganz, die sich an ornamentalen persischen Mustern orientiert (vgl. Morris, *News from Nowhere*, S. 86).

25 Seine weiteste Definition von Kunst lautet: „[T]ake in it not only painting and sculpture, and architecture, but the shapes and colours of all household goods, nay, even the arrangement of the fields for tillage and pasture, the management of towns and of our highways of all kinds; [...] the aspect of all the externals of our life“ (William Morris, „Art under Plutocracy“ [1883], in: *The Collected Works*, Bd. XXIII, S. 164-191, hier S. 108). – Für die Bewohner Nowheres ist diese Sichtweise auf alles von Menschenhand Gemachte so selbstverständlich, dass sie selbst einen emphatischen Kunstbegriff längst abgelegt haben (vgl. Morris, *News from Nowhere*, S. 115).

26 William Morris, „Art: A Serious Thing“, in: *William Morris on Art and Socialism*, hg. v. Norman Kelvin, Minneapolis, 1999, S. 95-107, hier S. 102.

27 Vgl. ebd., S. 103.

28 Vgl. Morris, „Art under Plutocracy“, S. 166. Vgl. dazu auch die Hinweise auf die hierfür relevanten Passagen in Morris' Schriften bei Marc R. Fasanella, „William Morris: Art and Life“, in: *The Journal of the William Morris Society* 13 (1999), H. 2, S. 56-63, hier S. 57f.

still, the humblest workman was an artist“.²⁹ In *News from Nowhere* wie auch in seinen diversen Schriften zur Kunst erhebt Morris immer wieder das Handwerk des Mittelalters zum Vorbild, wenn er die Herstellung schöner Gegenstände in jener Epoche als ‚natürlichsten‘ Vorgang schildert und dabei mitunter die damaligen Arbeitsbedingungen verklärt.³⁰ Trenne man dagegen die ‚höhere‘ Kunst von einer ‚niederen‘,³¹ so bestehe die Gefahr einer Gewöhnung daran, die Objekte des Alltags nicht schön zu gestalten. Eine solche Gestaltung sei jedoch sowohl für ihren Hersteller als auch für ihren Benutzer wichtig, denn der Umgang mit dem Schönen entscheide über die Lebensqualität.³²

Morris' Utopie, die man auch deshalb als Ökotoxie bezeichnen darf, wendet sich gegen industrielle Massenproduktion, bei der Über- und Ausschuss entsteht, und wirbt stattdessen für individuelle Fertigung, die individuellen Bedürfnissen entspricht, für kleine Gemeinden, die ihre Konsum- und Gebrauchsgüter in Landwirtschaft und Handwerk selbst herstellen und dadurch zu Naturgütern wie Nahrung und Material eine ‚natürliche‘ Beziehung wahren.

Die vielfach beschriebene Kunstfertigkeit der Menschen in Nowhere, die im Kontrast zu einer handwerklich talentlosen viktorianischen Gesellschaft inszeniert wird, plausibilisiert Morris erst gegen Ende des Buches. Im späten 19. Jahrhundert habe man in Dörfern und Kleinstädten vergeblich nach einem Schreiner oder Schmied gesucht, ja man habe dort sogar vergessen, wie man Brot backt, als man dieses mit dem Zug aus Londons Großbäckereien liefern ließ. Da solche handwerklichen wie auch landwirtschaftlichen Tätigkeiten ausschließlich von Maschinen ausgeübt worden seien, habe man sich das Vorgehen absurderweise von denselben anschauen müssen, nachdem die große Revolution den Abschied von den Maschinen eingeläutet hatte (152). Die Übergangsphase „into the first years of the new handicraft period“ beschreibt ein alter Mann, der den Prozess des Wiedererlernens vergessener (Kunst-)Fertigkeiten anhand seiner Sammlung der ersten, sichtbar ungenau handgefertigten Gegenstände in den „last days of the machine period“ anschaulich macht (153).³³ Er erklärt Guest, dass die Rückkehr zur manuellen Produktion keineswegs eine Notwendigkeit gewesen sei, waren doch die Maschinen hochentwickelt. Vielmehr habe ein tiefgreifender Meinungswandel stattgefunden. Früher setzte man Maschinen ein, um der gebildeten Schicht Freiraum für intellektuelle und künstlerische Tätigkeiten zu schaffen, doch habe dies die Kreativität der Menschen nicht beflügelt und zudem gegen das Gleichheitsideal verstoßen. Mit wachsendem (natürlichem) Verlangen nach Kunst und der Einsicht, dass diese nicht mit Maschinen erzeugt werden könne, habe man sich Letzterer entledigt und zu einer Wertschätzung der Arbeit als künstlerischer Tätigkeit gefunden

29 Ebd.

30 Vgl. exemplarisch Morris, „Art under Plutocracy“, S. 175ff.

31 Häufig spricht Morris bezüglich des Kunsthandwerks auch (ironisch) von „the Lesser Arts“ (vgl. z.B. seinen gleichlautenden Vortrag in: Morris, *The Collected Works*, Bd. XXII: Hopes and Fears for Arts. Art and Industry, S. 3-27).

32 Vgl. Morris, „Art under Plutocracy“, S. 165.

33 Ein optimistisches Plädoyer für ein neues Zeitalter des Kunsthandwerks stellt der Vortrag „The Revival of Handicraft“ (1888) dar (in: Morris, *The Collected Works*, Bd. XXII, S. 331-341).

(154f.). Die Bedeutung der kulturellen Praktiken, die im Modernisierungsprozess verlernt worden waren und nun wiedererlernt werden mussten, wird Guest durch seinen Führer Dick nahegebracht, der die „practical aesthetics“ (18) lobt und selbst Goldschmied ist – bemerkenswerterweise ein Vertreter eben jenes handwerklichen Berufsstandes, den Thomas Morus in *Utopia* verdammt, da er überflüssigen Luxus produziere.

Dem Begründer der Gattung Utopie widersprechend verteidigt Morris unermüdlich den Genuss des Schönen, sei es Menschengemachtes oder Natur. Spricht er von Kunst, so meint er nicht nur ein Werk, sondern zugleich immer auch die Freude am Schönen, menschliche Kreativität an sich, aber auch die davon abhängige „art of living“ (55) und „work pleasure“ (115).³⁴ Kunst sei „man's expression of his joy in labour“;³⁵ und diese Freude an der Arbeit entstehe, wenn man Brauchbares und Schönes produziere. Die Tatsache, dass dies im viktorianischen England kaum mehr der Fall gewesen sei – der Großteil der Arbeiter produzierte maschinell Massenware, die Mittelklasse und der Adel produzierten wenig –, macht er verantwortlich für das damalige Elend.³⁶ Das profitorientierte Wirtschaftssystem zerstöre notwendig jegliche Kunst.³⁷ Folglich formuliert Morris einen „blended claim for Art and Labour“: „First, Work worth doing; Second, Work itself pleasant to do; Third, Work done under such conditions as would make it neither over-wearisome nor over-anxious“.³⁸ Kunst dürfe man also nicht als Luxus ansehen, sondern als Ausdruck und Voraussetzung von „the happiness of life“.³⁹

Obwohl Morris' weiter Kunstbegriff dies schwierig macht, kann man also als Funktionen, die er der Kunst innerhalb seiner utopischen Gesellschaft zudenkt, allgemein die Verbesserung der Lebensqualität und die Rücknahme der Entfremdung festhalten. Außerdem erfüllt die Kunst die Aufgabe, zwischen Mensch und

34 Vgl. z.B. Morris, „Art: A Serious Thing“, S. 106: „[W]hat I mean by art [...] is rather a general love of beauty, partly for its own sake, and because it is natural and right for the dwellers on the beautiful earth to help and not to mar its beauty, and partly, yes and chiefly, because that external beauty is a symbol of a decent and reasonable life [...] of joy in labour, in creation that is.“

35 Morris, „Art under Plutocracy“, S. 173. Morris schließe sich hiermit Ruskins Ansicht an, so John Freeman-Moir, „Crafting Experience: William Morris, John Dewey, and Utopia“, in: *Utopian Studies* 22 (2011), H. 2, S. 202-232, hier S. 223. Vgl. auch Eileen Boris, *Art and Labor. Ruskin, Morris, and the Craftsman Ideal in America*, Philadelphia, 1986.

36 Vgl. die Synopse der Situation bei Isolde Karen Herbert, „Nature and Art: Morris's Conception of Progress“, in: *Journal of William Morris Studies* 10 (1992), H. 1, S. 4-9, hier S. 7.

37 Morris, „Art and Socialism“, S. 205.

38 Ebd., S. 209. Kurz darauf modifiziert er die Trias nochmals mit Erwähnung des Schönen: „First, Honourable and fitting work; Second, A healthy and beautiful work; Third, Full leisure for rest of mind and body“ (ebd., S. 210).

39 Dieser Ansicht lässt sich wohl leichter zustimmen als den teils logisch zirkulären Thesen zur wechselseitigen Abhängigkeit von Kunstqualität, Lebensqualität und Arbeitsbedingungen, mit denen Morris in vielen Vorträgen (insbesondere in „Art and Socialism“ und „Art under Plutocracy“) für den Sozialismus wirbt. In der Zusammenschau ergibt sich ein Zirkelschluss, wenn er konstatiert, die Lebensqualität lasse sich nur durch eine erneuerte Kunst verbessern, zu ihrer Erneuerung sei aber die Verbesserung der Arbeitsbedingungen notwendig. Diese wiederum verbesserten sich erst, wenn man Arbeit und Kunst neu definiere. Diesen Impuls zur Verbesserung jener Bedingungen gewinne man erst aus der Liebe zur Kunst, da diese mit der Liebe zum Menschen gleichzusetzen sei.

Natur zu vermitteln: Ein guter Künstler sei ein „interpreter between nature and man“.⁴⁰ Nach Morris könne der Mensch nur Schönes schaffen, wenn er sich an der Natur orientiere, die ihrerseits die essentielle Schönheit hervorbringe. Schön sei, was mit der Natur in Einklang stehe, hässlich, was ihr widerspreche.⁴¹ Als Beispiel für ersteren Fall nennt Morris sein Ideal des „organic style“ oder der „organic form of the art“,⁴² das er am vollkommensten in der gotischen Architektur verkörpert sieht und das er selbst neben der Natur zum Vorbild nimmt beim Design seiner „organic patterns“. Jenseits von deren spezifischer Ästhetik versteht er unter einer „organischen Architektur“ jene, die sich, ohne die Natur als bloßes Gebrauchsgut zu begreifen, pragmatisch ihrer Materialien aus der unmittelbaren Umgebung bedient, sodass ein Haus einer Landschaft direkt entwachsen zu sein scheint, während die Natur erhalten bleibt.⁴³ Zerstört man hingegen die natürliche Schönheit der Erde,⁴⁴ beraubt man die Kunst ihrer Inspirationsquelle.⁴⁵

4. Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975)

Anders als Morris, der den *fine arts* als solchen keine Beachtung schenkt, behandelt Callenbach den ‚state of the art‘ der Künste in *Ecotopia* in einem eigenen Kapitel („Ecotopian Music, Dance, Other Arts“).⁴⁶ Auch wenn es pragmatisch dem Konzept seines Buches entspricht, im Unterschied zu Morris, aber in Anlehnung an Morus einzelne Aspekte der Ökonomie stets konzentriert in einem journalistischen Tagebucheintrag anzusprechen, offenbart die Kapitelüberschrift Callenbachs kategoriales Kunstverständnis. Obwohl er den Kunstbegriff diskursiv im heutigen engeren Sinne – also gegenüber den klassischen *fine arts* um einige Künste erweitert – verwendet, plädiert auch er für eine Enthierarchisierung und eine Demokratisierung der Kunst. In *Ecotopia* gebe es, so berichtet der dort gestrandete Journalist William Weston, „almost no distinction between amateurs and professionals in the arts“ (279). „Ungeniert“ üben „people of all levels of skill and creativity“ (279) unterschiedliche künstlerische Tätigkeiten aus, ja es gebe kaum jemanden, der nicht entweder ein Instrument spiele, singe, tanze, schreibe, male, Bildhauerei oder

40 Morris, „Art: A Serious Thing“, S. 99.

41 Vgl. Morris, „The Lesser Arts“, S. 4.

42 William Morris, „Gothic Architecture“, in: *News from Nowhere and Other Writings*, London, 1998, S. 330-348, hier z.B. S. 332 u. 348.

43 Vgl. dazu Herbert, „Nature and Art“, S. 8.

44 Vgl. dazu William Morris, „Art and the Natural Beauty of the Earth“ [1881], in: *The Collected Works*, Bd. XXII, S. 155-174.

45 Daher solle z.B. durch eine Wiederherstellung unkultivierter Grünflächen („waste places and wilds“) der Dichtung und somit der Kunst Raum geschaffen werden (vgl. Morris, „Art and Socialism“, S. 209).

46 Alle folgenden Textzitate stammen aus Ernest Callenbach, *Ecotopia* [1975], Stuttgart, 2011.

Schauspielerei betreibe, Videofilme drehe oder sich auf irgendeine andere Weise künstlerisch betätige. Jedoch könnten nur sehr wenige davon leben, zumal es (abgesehen vom existenzsichernden Grundgehalt für jedermann) keine staatliche Förderung gebe, sodass man die Kunst in der Regel nur als Hobby ausübe. Gerade die Tatsache, dass jeder Ecotopier künstlerisch sehr aktiv sei, mache es solchen, die gern Berufskünstler wären, allzu schwer, sich einen Namen zu machen.

Während es in Morris' *Nowhere* überhaupt keine kommerzielle Kunst gab, da Geld ganz abgeschafft und durch Tauschhandel bzw. eine Kultur des Schenkens ersetzt worden ist, gibt es bei Callenbach ein enthierarchisiertes Nebeneinander von kommerziell-öffentlicher und kostenlos-privater Kunst. Die Ecotopier hören unbekannte Laiengruppen ebenso gern wie etablierte Bands. Viele sammeln Bilder und Skulpturen, darunter aber auch solche von Freunden und selbstgemachte. Zwar kämen auch internationale Kunstausstellungen nach Ecotopia, doch lösen diese keine große Begeisterung aus. Vielmehr kennzeichne die Ecotopier eine „fast provinzielle Geringschätzung der größten Leistungen“, eine „ultrademokratische“ Nivellierung des Außergewöhnlichen (280).⁴⁷ Wenn jeder Kunst mache – so erklärt es sich Weston –, erscheine wohl ein Bild von Pablo Picasso oder Vincent van Gogh nicht mehr so exzeptionell.

Unter allen Künsten gilt die Musik als wichtigste und beliebteste Kunst. In jeder „farm, factory or extended family“ (281) gibt es eine Musikgruppe, und die wenigen Gruppen, die davon leben können, haben einst in solchem Rahmen begonnen. Manche erlangten sogar internationale Bekanntheit, doch wünschten dies wenige, denn der Wirkungskreis ökotopischer künstlerischer Aktivität sei geradezu „aggressively domestic“, wie auch in anderen Bereichen wenig Interesse an einer Öffnung nach außen und Austausch besteht (283).⁴⁸

Die klassische Musik und die Popsongs, die man auf den Straßen Ecotopias hört, unterscheiden sich nicht wesentlich von dem, was jenseits der Grenzen gespielt wird. Darüber hinaus berichtet Weston aber auch von „several styles of new music“. Wenig überrascht, dass „black bands“ Jazz und Blues weiterentwickelt haben und man „bands from Spanish backgrounds“ den lateinamerikanischen Einfluss anhört. Erstaunlicher ist, dass sich „white bands“ nun ganz auf balinesische Gamelanmusik verlegt haben.⁴⁹ Wichtig scheint es Callenbach zu sein, dass Improvisation erlaubt und gefragt ist. Dies suggeriert auch Westons Bemerkung, dass außerdem einige Gruppen mit klassischen Instrumenten „an unearthly improvised music“ spielen, dergleichen er noch nie gehört habe (281). Und schließlich gebe es auch

47 Alle zum Zweck besserer Lesbarkeit erfolgten Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Autorin.

48 Da Ecotopia nicht in ferner Zukunft liegt, sondern einen durch Abspaltung entstandenen neuen Staat inmitten der USA darstellt, handelt es sich um ein nach außen hin auch militärisch verteidigtes geschlossenes System.

49 Zu den Merkwürdigkeiten in Callenbachs Utopie gehört, dass die Rassentrennung fortgeschrieben und diesbezüglich eine pessimistisch-resignative Haltung vertreten wird, die sogar als solche reflektiert wird (vgl. das Kapitel „Race in Ecotopia“, S. 208ff., insbes. S. 214). Nicht einmal im Bereich der Kunst glaubte Callenbach zur Entstehungszeit an eine mögliche Zusammenführung, obwohl die Vorstellung so naheliegend wäre.

elektronische Musik, die heftig umstritten sei, weil sie aufgrund ihrer Abhängigkeit von teurer Elektronik keine wirkliche „people's art“ sei und sich künstlicher Mittel bediene, so das Argument der „Folkies“ (283), also dem allgemeinen Natürlichkeitsideal Ecotopias nicht entspreche. Gemeinsam sei allen Musikstilen ein „strong dance beat“ (282), weshalb zur Musik eigentlich überall immer auch getanzt werde. Letztere Information gibt einen Hinweis darauf, warum die Musik die Lieblingskunst der Ecotopier ist, während zum Beispiel die Malerei gänzlich ignoriert wird. Musik und Tanz eignen sich bestens zum Gemeinschaftserlebnis, ermöglichen Gefühlsausdruck durch Laut, Geste und Bewegung, befriedigen körperliche Bedürfnisse, involvieren Geist und Körper.⁵⁰

Auch wenn sich Callenbach hinsichtlich der Musik von Morris entfernt, meint man den Letzteren deutlich zu hören in der Erklärung der Ecotopier: „We have no ‚art‘, we just do everything as well as we can“ (283). Noch mehr gilt dies für die Bemerkung, dass sich diese Einstellung auch in den außergewöhnlich schönen Handwerksgegenständen der Ecotopier zeige, in den Produkten der Töpferei, Weberei, Schmuck- und Möbelherstellung wie in jeglicher individuellen Wohnraumdekoration. Diese Behauptung wird aber längst nicht im gleichen Maß wie bei Morris durch Beschreibungen belegt. Als Äquivalent der kunstvollen Pfeife, die Guest erhielt, nennt Weston lediglich „a stunning feather mandala“ (25),⁵¹ das zu den vielen Dingen gehöre, die „not exactly art and not exactly anything else“ (284) seien.

Diese saloppe Aussage verrät allerdings auch, dass Kunst im Sinne einer bestimmten Ästhetik bei Callenbach eine vergleichsweise geringere Rolle spielt. Auch Ecotopias Bewohner schmücken ihre Häuser, aber dies wird nicht erwähnt, um deren Bedürfnis nach Kreativität und Schönheit zu veranschaulichen oder eine bestimmte Ästhetik zu propagieren, sondern um ihre Naturnähe zu illustrieren, die sich in einem Faible für Naturmaterialien zeigt, denn sie verwenden dafür Muscheln und Federn, Tierfelle, selbstgewebte Teppiche und Tücher. Irritationen erzeugt jedoch die Information, dass sie gerade die für so manchen Leser gar nicht ins Bild passenden aus Plastik gefertigten „extruded houses“ besonders ausgiebig schmücken (261).⁵² Neben solchen Häusern gibt es wiederum ganz naturbelassene Steinhäuser, deren Fassaden unverputzt und allenfalls efeubewachsen sind und Morris gefallen hätten, Weston aber anfänglich das Urteil entlocken, den Ecotopiern fehle es an „aesthetic sense“ (23).

50 Als Charakteristikum der Ecotopier gilt eine ausgeprägte und öffentlich ausgelebte Emotionalität, die Callenbach als Zeichen natürlicher Menschlichkeit ansieht und mit zahlreichen Beispielen illustriert.

51 Hier wie bei der Beschreibung einiger anderer Gegenstände, dekorativer Elemente und Praktiken orientiert sich Callenbach offenbar an der Kultur der amerikanischen Ureinwohner; insgesamt kombiniert er eklektizistisch Anleihen aus verschiedenen Kulturen.

52 Die aus einem fiktiven ‚kompostierbaren‘, aus Baumwolle erzeugten Plastik konstruierten Häuser, die sich im Vergleich zu Holzhäusern durch geringe Kosten und Mobilität auszeichnen, aber durch Wandschmuck wohnlicher gemacht werden müssen, gehören zu den selbst fiktionsintern umstrittenen Kuriositäten Ecotopias (vgl. das Kapitel „Living in Plastic Tubing“, S. 256ff.).

Auch wenn damit an jener Stelle nur die ‚falsche‘ Sichtweise der westlichen Konsum- und Industriegesellschaft demonstriert werden soll, könnte man sagen, dass es Callenbachs Utopie im Vergleich zu derjenigen von Morris an stilistischer Kohärenz fehlt.⁵³ Unverfänglicher ist festzustellen, dass Callenbach ästhetische Erwägungen den ökologisch-funktionalen Aspekten stärker unterordnet. Er wirbt nicht aus ästhetischen Gründen – wie Morris gemäß seinem Ideal der „beautiful simplicity“ – dafür, die Häuser unverputzt zu lassen. Analog dazu wird auch die Kleidung der Ecotopier, die wie diejenige der Bewohner Nowheres bunt und aus hochwertigem Naturmaterial ist, nicht wegen ihrer Schönheit angepriesen, sondern primär wegen ihres ökologischen Werts („re-used wool“, 39) und sekundär wegen ihres Tragekomforts.⁵⁴ Und ebenso wenig begründet Callenbach schließlich die Rückkehr zur Manufaktur ästhetisch, sondern mit der Überzeugung, „mankind was not meant for production [...]. Instead humans were meant to take their modest place in a seamless, stable-state web of organisms, disturbing that web as little as possible“ (98).

5. Fazit

Ist es bloßer Zufall, dass Morris die erste Ökotope vorlegt und zugleich erstmals in der utopischen Tradition der Kunst eine derart prominente Rolle zudenkt? Nein, seine Funktionalisierung der Kunst trägt maßgeblich zur Konstitution der Ökotope bei.

In Morus' *Utopia* ist kein Raum vorgesehen für eine ökonomisch zweckfreie Kunst, die auch nur deren grundlegendste Funktionen erfüllen würde: für den Einzelnen die Entfaltung von Kreativität und Individualität, für die Gesellschaft die Erzeugung kultureller Energie, Erneuerung und Evolution.⁵⁵ In *News from Nowhere* hingegen wird fiktionintern gelehrt, wofür sich Morris auch fiktionsextern einsetzt: dass man Kunst und Natur – hier untrennbar miteinander verbunden – mit anderen Augen sehen lernen müsse, um ihre Erneuerungskraft zu erkennen. Callenbachs *Ecotopia* verfolgt prinzipiell das gleiche Anliegen, nur priorisiert es die Natur, impliziert eine Akzentverschiebung im Kunstverständnis

53 Positiv betrachtet heißt dies aber, dass in *Ecotopia* eine vergleichsweise größere kulturelle Vielfalt herrscht, die als solche gemäß (kultur-)ökologischem Denken zu den Voraussetzungen für Zukunftsfähigkeit zählt (vgl. Finke, „Kulturökologie“, S. 268).

54 Bei der Beschreibung der Kleidung scheint sich Callenbach an den Hippies zu orientieren (vgl. S. 31f.).

55 Auch Finke erachtet die Kunst eben dafür als notwendig, ja unentbehrlich (vgl. „Kulturökologie“, S. 272).

und privilegiert andere Kunstformen.⁵⁶ Während Morris die visuelle und haptische Wahrnehmung favorisiert, fokussiert Callenbach den klanglichen und gestischen Ausdruck. Entsprechend geht es bei Morris eher um die ‚Speicherung‘ und bei Callenbach tendenziell um die ‚Freisetzung‘ kultureller Energie. Man denke an die von Morris insinuierte Vorstellung, in all den kunstvoll handgefertigten Gegenständen, die Freude bereiten und selbst wiederum zur Kreativität anregen, materialisiere sich kulturelle Energie,⁵⁷ die unter den Menschen zirkuliert, wenn die Gegenstände, wie vorgesehen, weitergegeben und ausgetauscht werden. Bei Callenbach gehen solche Vorstellungen zum Teil wieder verloren; Gegenstände finden weniger Beachtung, sie verlieren an energetischem Potential. Stattdessen wird hier die Regulierung des psychischen Haushalts fokussiert und vielfach für eine ungehemmte Affektabfuhr plädiert – am drastischsten in den „Ritual War Games“ (284ff.),⁵⁸ die als Kampffritual und Spiel auch zur Kunst im weiteren Sinne zählen. Bemerkenswerterweise kommt der Literatur oder Dichtung bei beiden keine prominente Rolle zu: Die Ökotopier sind keine fleißigen Leser; vermutlich, weil das Lesen mit Passivität assoziiert wird, wohingegen sie aktiv und bewegungsfreudig sind und sich wann immer möglich in der Natur aufhalten.⁵⁹

Mit Blick auf die eingangs genannte dreifache kulturökologische Funktion, die Zapf der Literatur zuschreibt, demonstrieren die Ökotopien von Morris und Callenbach, dass auch andere Kunstformen gemäß einem weiten Kunstverständnis diese Funktionen erfüllen – nur weniger explizit: Symbolisch verweisen bei Morris auch Bauwerke und kunsthandwerkliche Produkte auf kulturelle Fehlentwicklungen, erstarrte Hierarchien und Machtstrukturen, insbesondere Asymmetrien im Mensch-Natur-Verhältnis. Im Unterschied zur Literatur schafft es die non-verbale Kunst wirklich, den Logozentrismus zu unterlaufen, ihm etwas entgegenzusetzen. Callenbach suggeriert des Weiteren, dass auch Tanz das Verdrängte, sei es die menschliche Natur, Körperlichkeit, Eros oder andere Affekte, durch Form bzw. Bewegung und Gestik zum Ausdruck bringen und dadurch gar wiederbeleben kann. Und schließlich können auch Musik ebenso wie kunsthandwerkliche Produkte kulturell Heterogenes verbinden, es sinnlich erfahrbar machen und auf diese Weise den „Zusammenhang zwischen Kultur und Natur, Geist und Körper, Sinn

56 Ähnliches gilt auch für andere, seit *Ecotopia* bis heute erschienene ökologische Utopien, wie zum Beispiel Stanley Robinsons *Pacific Edge* (1990), dessen Protagonist „green buildings“ errichtet und damit der (grünen) Architektur Aufmerksamkeit verschafft.

57 Vgl. entsprechend William Rueckerts Konzept des Gedichts als „stored energy“ (William Rueckert, „Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism“, in: *The Ecocriticism Reader*, hg. v. Cheryl Glotfelty u. Harold Fromm, Athens, Ga., u. London, 1996, S. 105-123, hier 108ff.).

58 Dabei handelt es sich um ein brutales, zur Abreaktion männlicher Aggression geschaffenes Kriegsspiel, bei dem die Mitwirkenden schwere Verletzungen davontragen.

59 Eine Ausnahme stellt in *News from Nowhere* Old Hammond dar, ein Antiquar, der viele Bücher aus der ‚alten Zeit‘ kennt. Demgemäß steht er für historisches Wissen, besitzt jedoch wenig ökologische Alltagspraxis. Aussagekräftig ist außerdem, dass Morus die Buchdruckkunst zu den geschätzten Handwerken zählt und seine Utopier wissbegierige Leser sind, die jedoch nicht zur Unterhaltung lesen, also keine Fiktion kennen, sondern nur historiografische und philosophische Bücher, auf welche die eingangs – gemäß Zapf – genannten kulturökologischen Merkmale nicht zutreffen.

und Sinnesbewusstsein“ wiederherstellen.⁶⁰ Denn jegliche ästhetische Repräsentation ist konkreter als die ihr zugrunde liegende Idee (auch wenn sich die Künste graduell in ihrer Konkretheit unterscheiden); in jedem Kunstwerk sind Idee und Materie bzw. Material wechselseitig voneinander durchdrungen.⁶¹ Ferner helfen die Künste in den Ökotopten fiktionintern, „die wechselseitige Bedingtheit der verschiedenen Teile unserer Wirklichkeit“⁶² zu erkennen. Und zugleich veranschaulichen die Künste die „unverwechselbare *Individualität und Diversität* der Einzelphänomene“.⁶³

Letzteres verweist darauf, dass die Künste *per se* eine stetig hergestellte Vielfalt als einen zentralen Aspekt von Ökologie garantieren. Tatsächlich ist Vielfalt in den untersuchten Utopien ausschließlich im Bereich der Kunst möglich. Folglich ist sie nur bei Morris und Callenbach gegeben und dort nur in einem Teilbereich der Gesellschaft: Auch wenn man wie Morris alle Lebensaspekte der Kunst zurechnet, liegt die Krux in *News from Nowhere* wie in *Ecotopia* darin, dass alternative Weltansichten fiktionintern kein Gehör finden.⁶⁴ Dem entspricht, dass sich diese fiktiven Gesellschaften isolieren und den Kontakt mit dem Anderen meiden. Dies trifft auf alle Utopien zu, obwohl sie ihrerseits als literarische Kunstwerke fiktionsextern in einer diskursiven Austauschbeziehung mit der gegenwärtigen Realität stehen und selbst alternative Weltansichten repräsentieren.

Im Kontrast zu Morus' *Utopia* als klassischer Sozialutopie lässt sich die eingangs skizzierte Definition der Ökotope ergänzen durch den in der Textanalyse deutlich werdenden Paradigmenwechsel: Ziel ist es nicht mehr, die Arbeitszeit oder ihre Mühsal zu reduzieren, sondern das Spektrum der Tätigkeiten auf die kreative Erzeugung des Guten und Schönen zu beschränken, sodass Arbeit zur freudvollen Kunst wird, die ihren Produzenten ebenso erfreut und bereichert wie ihren Rezipienten. Dass die Nachhaltigkeit und damit die Zukunftsfähigkeit der vorgestellten Ökotopten von Morris und Callenbach fraglich ist, da es ihnen als Entwürfen geschlossener Systeme an der Offenheit und Dynamik mangelt, die für stetige Lernprozesse und Selbstkorrekturen nötig wären, soll hier nicht weiter ausgeführt werden. Vielmehr ging es darum, die Reinterpretation und Reevaluierung von Arbeit und Handwerk sowie die Dehierarchisierung und Demokratisierung

60 So formuliert es in Bezug auf die Literatur Zapf, „Kulturökologie und Literatur“, S. 37.

61 Auch darin entsprechen sie nach Zapf einer Annahme der Ökologie: „der Rückkopplung geistiger mit konkret-sinnlichen Prozessen“ (Hubert Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen, 2002, S. 47).

62 Hans-Peter Dürr, *Die Zukunft ist ein unbetretener Pfad. Bedeutung und Gestaltung eines ökologischen Lebensstils*, Freiburg, 1995, S. 119.

63 Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, S. 48 (Hervorhebung im Original).

64 In Morus' *Utopia* lässt sich keine kulturelle Vielfalt feststellen, denn der neue Staat bricht mit allem Vorgängigen und etabliert eine Monokultur, die keine alternativen Lebensweisen toleriert. In Morris' *Nowhere* gibt es – dank einem Besuch des Zeitreisenden – immerhin die Möglichkeit, alternative Lebensweisen zu diskutieren, doch ist die historisch überwundene Lebensweise freilich keine integrierbare, tolerierbare Alternative, und so herrscht aus Überzeugung, die beste Lebensweise gefunden zu haben, ebenfalls eine Monokultur. Ideologisch vergleichbar homogen ist die Gesellschaft in *Ecotopia*, die von ihrem Gast schließlich als Ideal anerkannt wird, sodass nach seiner Bekehrung keine alternativen Weltansichten mehr laut werden. Nur am Rande werden ethnische Minoritäten und das Scheitern ihrer Integration erwähnt.

der Kunst bzw. der Künste als Leistung der Ökotope zu zeigen und nachzuvollziehen, wie die fiktioninterne Veranschaulichung ihrer revitalisierenden Funktion im Haushalt der Kultur die diesbezügliche literatur- und kulturwissenschaftliche Theorie spiegelt und speist.

Literaturverzeichnis

- Boris, Eileen, *Art and Labor. Ruskin, Morris, and the Craftsman Ideal in America*, Philadelphia, 1986.
- Callenbach, Ernest, *Ecotopia* [1975], Stuttgart, 2011.
- De Geus, Marius, *Ecological Utopias. Envisioning the Sustainable Society*, Utrecht, 1999.
- Dürr, Hans-Peter, *Die Zukunft ist ein unbetretener Pfad. Bedeutung und Gestaltung eines ökologischen Lebensstils*, Freiburg, 1995.
- Fasanella, Marc R., „William Morris: Art and Life“, in: *The Journal of the William Morris Society* 13 (1999), H. 2, S. 56-63.
- Finke, Peter, „Kulturökologie“, in: *Konzepte der Kulturwissenschaften*, hg. v. Ansgar Nünning u. Vera Nünning, Stuttgart u. Weimar, 2003, S. 248-279.
- Freeman-Moir, John, „Crafting Experience: William Morris, John Dewey, and Utopia“, in: *Utopian Studies* 22 (2011), H. 2, S. 202-232.
- Greif, Stefan, „Kunst/Künste/System der Künste/Ensemble der Künste“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart, 2006, S. 217-222.
- Herbert, Isolde Karen, „Nature and Art: Morris's Conception of Progress“, in: *Journal of William Morris Studies* 10 (1992), H. 1, S. 4-9.
- Hermund, Jost, *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins*, Frankfurt am Main, 1991.
- Hollm, Jan, *Die angloamerikanische Ökotope. Literarische Entwürfe einer grünen Welt*, Frankfurt am Main u.a., 1998.
- Macdonald, Bradley J., „Morris after Marcuse: Art, Beauty, and the Aestheticist Tradition in Ecosocialism“, in: *Journal of William Morris Studies* 19 (2011), H. 3, S. 39-49.
- Morris, William, „Art and the Natural Beauty of the Earth“ [1881], in: *The Collected Works of William Morris* [24 Bde.], London, 1915, Bd. XXII: Hopes and Fears for Arts. Art and Industry, S. 155-174.
- „Art and Socialism“ [1884], in: *The Collected Works of William Morris* [24 Bde.], London, 1915, Bd. XXIII: Signs of Change, Lectures of Socialism, S. 192-214.
- „Art under Plutocracy“ [1883], in: *The Collected Works of William Morris* [24 Bde.], London, 1915, Bd. XXIII: Signs of Change, Lectures of Socialism, S. 164-191.
- „The Lesser Arts“, in: *The Collected Works of William Morris* [24 Bde.], London, 1915, Bd. XXII: Hopes and Fears for Arts. Art and Industry, S. 3-27.
- „The Revival of Handicraft“ [1888], in: *The Collected Works of William Morris* [24 Bde.], London, 1915, Bd. XXII: Hopes and Fears for Arts. Art and Industry, S. 331-341.
- „Gothic Architecture“, in: *News from Nowhere and Other Writings*, London, 1998, S. 330-348.
- „Art: A Serious Thing“, in: *William Morris on Art and Socialism*, hg. v. Norman Kelvin, Minneapolis, 1999, S. 95-107.
- *News from Nowhere, or, An Epoch of Rest, Being some chapters from A Utopian Romance* [1890], hg. v. David Leopold, Oxford, 2003.

- Morus, Thomas, *Utopia*, in: *The Complete Works of St. Thomas More* [15 Bde.], hg. v. Edward Surtz, S. J. u. J. H. Hexter, New Haven, 1963-1997, Bd. 4 (1974).
- *Utopia*, übs. v. Gerhard Ritter, Stuttgart, 2003.
- Neumann, Cornelia, „Kunstgewerbe“, in: *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart, 2006, S. 223-224.
- Ostermann, Eberhard, „Kunst“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* [9 Bde.], hg. v. Gert Ueding, Tübingen, 1992-2009, Bd. 4 (1998), Sp. 1439-1452.
- Robinson, Kim Stanley, *Pacific Edge*, New York, 1990.
- Rueckert, William, „Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism“, in: *The Ecocriticism Reader*, hg. v. Cheryll Glotfelty u. Harold Fromm, Athens, Ga., u. London, 1996, S. 105-123.
- Zapf, Hubert, *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*, Tübingen, 2002.
- Zapf, Hubert, „Kulturökologie und Literatur. Ein transdisziplinäres Paradigma der Literaturwissenschaft“, in: *Kulturökologie und Literatur*, hg. v. dems., Heidelberg, 2008, S. 33-35.

BILDNACHWEISE/BILDRECHTE

ANNETTE JAELE LEHMANN: (Abb. 1) Allora & Calzadilla, *Under discussion*, Videostill, 2005 © Allora & Calzadilla; (Abb. 2) Gerry Schum, *Land Art*, Ausstellungsplakat, 1969 © Ursula Wevers; (Abb. 3) Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970 © George Steinmetz; (Abb. 4) Helen Mayer and Newton Harrison, „The First Lagoon: The Lagoon at Upouveli“ © Helen Mayer and Newton Harrison. Mit freundlicher Genehmigung von Ronald Feldman Fine Arts, New York. Veröffentlicht in: Helen Mayer and Newton Harrison, *The Book of the Lagoons*, Handmade, Limited Edition, Self-published, 1984; (Abb. 5) Helen Mayer and Newton Harrison, „The Sixth Lagoon: On Metaphor and Discourse“ © Helen Mayer and Newton Harrison. Mit freundlicher Genehmigung von Ronald Feldman Fine Arts, New York. Veröffentlicht in: Helen Mayer and Newton Harrison, *The Book of the Lagoons*, Handmade, Limited Edition, Self-published, 1984; (Abb. 6) Allora & Calzadilla, *Half Mast/ Full Mast*, 2010 © Allora & Calzadilla. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler und der Lisson Gallery.

SONJA DÜMPELMANN: (Abb. 1) Links: Robert Smithson, Überlagerung des Plans für den Flughafen Dallas/Fort Worth und einer Karte Manhattans mit dem Central Park, 1967 (Robert Smithson, „Towards the Development of an Air Terminal Site“, in: *Artforum* 6 (1967), S. 36-40); Rechts: Überlagerung des Plans für den Flughafen Dallas/Fort Worth mit einem Plan von Manhattan (Stanley Cohen, „Dallas/Fort Worth to Open World's Largest Airport this Month“, in: *Consulting Engineer* 41 (1973), H. 3, S. 72-81); (Abb. 2) Links: Planzeichnung des ersten Flugfeldes der Wright-Brüder in der Nähe von Dayton/Ohio. In der Mitte des Feldes ist der Baum markiert (John Walter Wood, *Airports*, New York, 1940); Rechts: Wright 1904 Flyer II über der Huffman Prairie bei Simms Station, ca. 13 Kilometer nordöstlich von Dayton/Ohio. Mit freundlicher Genehmigung des National Air and Space Museum (NASM 84-2385), Smithsonian Institution; (Abb. 3) Karte des Harvard Aviation Field, 1911 (Harvard University Archives, HUD 3123 Box 1); (Abb. 4) Abbott Lawrence Rotch, Diagramm zur Darstellung unterschiedlicher Wolkentypen und der Höhenstationen atmosphärischer Beobachtung (Abbott Lawrence Rotch u. Andrew H. Palmer, *Charts of the Atmosphere for Aeronauts and Aviators*, New York, 1911); (Abb. 5) Vorschlag für die Integration eines Flughafens in den Dewiler Brothers Park in Toledo/Ohio, 1928 (Harland Bartholomew & Associates, *A Comprehensive Report on a Proposed System of Major Highways and Parkways for Lucas County Ohio*, Toledo, 1928); (Abb. 6) Daniel Urban Kiley, Vorentwurf für die Landschaftsgestaltung des Internationalen Flughafens Dallas/Fort Worth, Texas, April 1969. Mit freundlicher Genehmigung der Frances Loeb Library, Special Collections; (Abb. 7) Daniel Urban Kiley, Der Internationale Flug-