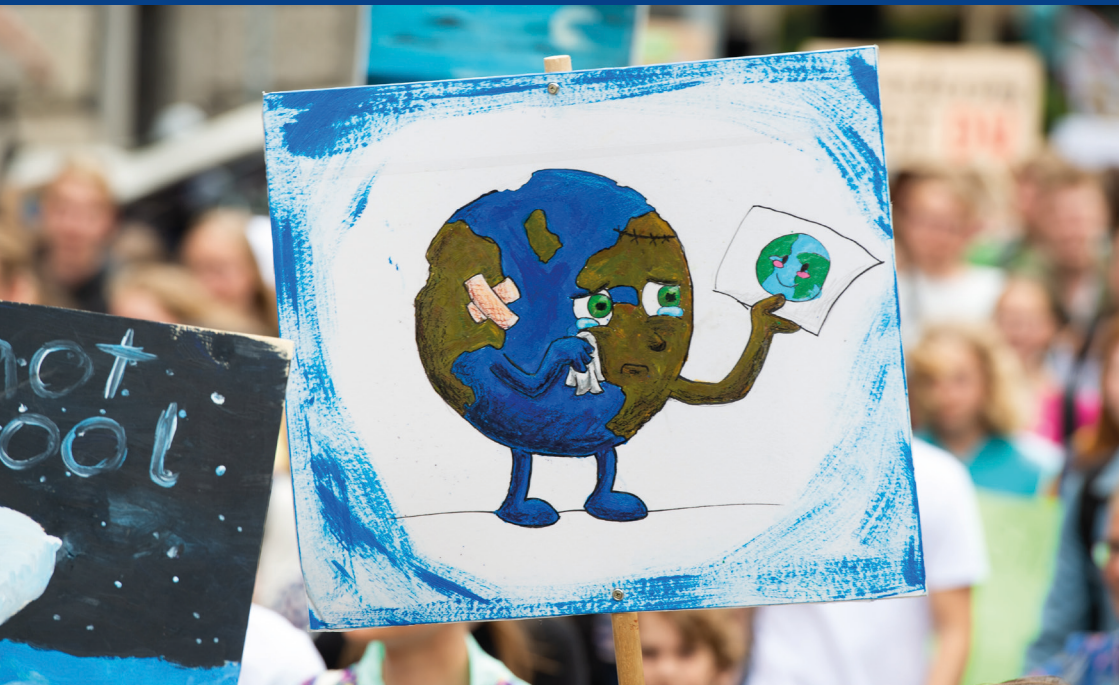


Tobias Becker

WELTANSCHAUUNGEN

Bilder der Erde als umwelt- und klimapolitische Argumente



Freiburger Studien zur Kulturanthropologie

herausgegeben von Markus Tauschek
für das Institut für Kulturanthropologie
und Europäische Ethnologie
der Universität Freiburg

Sonderband 6

Tobias Becker

Weltanschauungen

Bilder der Erde als umwelt-
und klimapolitische Argumente



Waxmann 2022

Münster • New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des
Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Freiburger Studien zur Kulturanthropologie, Sonderband 6

ISSN 2568-0021

Print-ISBN 978-3-8309-4585-7

E-Book-ISBN 978-3-8309-9585-2

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2022

Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Münster

Umschlagabbildung: © Christophe Gateau / picture alliance

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

1	Die Entdeckung der Erde	7
1.1	Erkenntnisinteresse und Themenfeld	14
1.2	Rahmende Konzepte und analytische Perspektive	27
2	Bausteine einer kulturwissenschaftlichen Bild-Diskurs-Analyse	32
2.1	Grundzüge der volkskundlich-kulturanthropologischen Bildwissenschaft	32
2.2	Zwischen Bildakt und Bildhandeln	36
2.3	Methodisches Vorgehen und empirisches Quellenmaterial	40
3	Die Weltaußensicht: Konturen eines Blickregimes	49
3.1	Begrifflichkeiten: Erde, Welt, Globus, Planet	49
3.2	Kulturhistorische Einordnung: Vorwegnahmen und Verwirklichung	56
3.3	Diskursive Rahmen: Globale Umwelt und Anthropozän	70
4	Bildformeln der Beherbergung: Auf, in oder mit der Welt	92
4.1	Die Hand	95
4.2	Das Raumschiff	105
4.3	Die Göttin und Mutter	115
4.4	Globus, Sphäre und Schleife als drei Kosmologien	128
5	Bildformeln der Gefährdung: Vitalismus oder Mechanismus	135
5.1	Die Erkrankung	136
5.2	Die Uhr	145
5.3	Inszenierungen der Weltrisikogesellschaft	153
6	Bildformeln der Zerstörung: Vor, während oder nach der Katastrophe	159
6.1	Die Explosion	160
6.2	Die Schmelze	164

6.3	Der Brand	169
6.4	Vom Erdaufgang zum Erduntergang	178
7	Bildformeln der Rettung? – Drei Denkstrategien	185
7.1	Die ökokosmopolitische Versammlung	188
7.2	Die Rückbesinnung auf das Lokale	194
7.3	Die Rekonstruktion von Repräsentation	202
8	Bilder der Erde zwischen Politik und Poetik	216
	Anmerkungen und Verweise	237
	Literatur und Quellen	242
	Bildnachweise	252
	Register	258
	Personenregister	258
	Sachregister	261

1. Die Entdeckung der Erde

Es war der 24. Dezember 1968, Heiligabend, als der US-Astronaut William ‚Bill‘ Anders aus einem Raumschiff schaute und etwas zutiefst Berührendes erblickte. Drei Tage zuvor war er mit seinen beiden Kollegen Frank Borman und James ‚Jim‘ Lovell im Rahmen der Apollo-8-Mission vom Kennedy Space Center in Florida gestartet. In Vorbereitung der Mondlandung sollte die Crew erstmalig zum Erdtrabanten fliegen, ihn umkreisen und seine Oberfläche erkunden. Kurz bevor die drei Astronauten nach ihrer vierten Umrundung aus der erdabgewandten Seite des Mondes hervortraten und wieder Funkkontakt zur Erde gewannen, leitete Borman, wie im Flugplan vorgesehen, ein Drehmanöver der Raumkapsel ein. Dadurch entdeckte Anders beim Blick durch ein Fenster etwas, das ihn in Entzückung geraten ließ: „Oh, my God, look at that picture over there! There’s the Earth coming up. Wow, that’s pretty!“, hielt die Gesprächsaufzeichnung an Bord seine Reaktion fest.¹ Anders nahm eine Fotokamera zur Hand und schoss ein Schwarzweißbild. „Hey, don’t take that, it’s not scheduled“, kommentierte sein Kollege Borman die Aktion scherzhaft. Anders reagierte mit einem kurzen Lachen und bat seinen zweiten Kollegen Lovell, ihm einen Farbfilm herüberzureichen. Auch Lovell hatte mittlerweile gesehen, was sich beim Blick nach draußen abspielte. „Oh man, that’s great!“, stellte er beeindruckt fest. Anders legte den Farbfilm in seine Kamera ein und nahm zwei weitere Bilder auf. „Well, I got it right. Oh, that’s a beautiful shot!“, ließ er seine beiden Kollegen wissen.

Abbildung 1 zeigt die bekannteste der entstandenen Aufnahmen. Zu sehen ist im Vordergrund die gräuliche Kraterstruktur der Mondoberfläche. Dahinter hebt sich vor dem schwarzen Hintergrund des Weltalls die von der Sonne halb beschienene, farbige Erdkugel ab. Die Fotografie kehrt den alltäglich vertrauten Anblick eines Mondaufgangs über dem Horizont der Erde scheinbar um. Die beiden Himmelskörper erscheinen vertauscht. Es sieht so aus, als ginge die Erde über dem Mondhorizont auf.

Allerdings ist dieser Eindruck astronomisch irreführend. Denn während seines Umlaufs um die Erde dreht sich der Mond auch genau einmal um die eigene Achse. Deshalb sieht man von der Erde aus immer nur nahezu die gleiche Seite des Mondes. Diese sogenannte gebundene Rotation hat auch zur Folge, dass vom Mond aus gesehen die Erde nicht über den Himmel zieht,

so wie wir es auf der Erde von Mond und Sonne kennen. Sondern die Erde steht von der zugewandten Seite des Mondes aus betrachtet an einem nahezu festen Punkt am Himmel, während sie auf der abgewandten Seite nie zu sehen ist. Einen Erdaufgang oder Erduntergang gibt es somit auf dem Mond nicht, zumindest nahezu nicht.

Was hat es nun aber mit diesem mehrfach genannten, einschränkenden Wörtchen ‚nahezu‘ auf sich? Hier kommt eine teils reale, größtenteils aber scheinbare Taumelbewegung des Mondes ins Spiel, die sogenannte Libration. Ohne an dieser Stelle in die komplexen astronomischen Details einzusteigen, lässt sich vereinfacht sagen, dass eine Vielzahl an Faktoren dazu führt, dass die Blickrichtung von der Erde auf den Mond veränderlich ist. Deshalb ist im Laufe der Zeit mehr als die Hälfte, nämlich rund 59 Prozent, der Mondoberfläche von der Erde aus sichtbar. Der Übergang von der erdzugewandten zur erdabgewandten Seite des Mondes ist daher fließend. Und genau von diesem Übergangsbereich – also dem Randstreifen des sichtbaren Mondes – aus betrachtet, bewegt sich die Erde tatsächlich ein Stück weit über beziehungsweise unter den Mondhorizont. Das geschieht aber zum einen sehr langsam und zum anderen steigt die Erde auch nicht hoch an den Himmel, sondern bleibt nahe am Horizont. Mit den Auf- und Untergängen von Sonne und Mond, wie sie auf der Erde zu erleben sind, hat das also kaum etwas zu tun.

Kurz gesagt: Den Erdaufgang, den die Apollo-8-Astronauten beobachteten, war kein Resultat der astronomischen Konstellation von Erde und Mond. Sondern er entstand dadurch, dass die Raumfahrer um den Mond herumflogen. Man kann also sagen, dass sie die berührende Szene, die sich ihnen vor dem Fenster darbot, selbst herbeigeführt haben. Denn für den beobachteten Erdaufgang verantwortlich war weder die Bewegung der Erde noch die des Mondes, sondern die des Raumschiffs. Von diesem Raumschiff ist auf der ikonischen Fotografie von Bill Anders allerdings nichts zu sehen. Stattdessen legt das Bild den Eindruck nahe, von einem festen Standpunkt auf dem Mond aus aufgenommen worden zu sein. Astronomische Feinheiten spielten bei der populären Kommentierung, Deutung und Verbreitung der Fotografie jedenfalls so gut wie keine Rolle. Stattdessen wurde das Bild unter der eingängigen Bezeichnung ‚Earthrise‘ weltberühmt.

Wenige Jahre später, am 7. Dezember 1972, entstand auf der Apollo-17-Mission eine Fotografie, die es zu einer sogar noch größeren Bekanntheit



*Abbildung 1: NASA-Fotografie AS8-14-2383HR, bekannt als ‚Earthrise‘.
Aufgenommen am 24. Dezember 1968. William ‚Bill‘ Anders / NASA.*



*Abbildung 2: NASA-Fotografie AS17-148-22727, bekannt als ‚Blue Marble‘.
Aufgenommen am 07. Dezember 1972. Wahrscheinlich Harrison Schmitt / NASA.*

bringen sollte. Abbildung 2 zeigt diese Aufnahme, die zu Weihnachten 1972 – und damit genau vier Jahre nach der Entstehung des ‚Earthrise‘-Bildes – von der NASA veröffentlicht wurde. Auf der Aufnahme zu sehen ist die vollständig von der Sonne beleuchtete Erdhemisphäre. Unter dem Schlagwort der ‚Blue Marble‘ erzielte diese Fotografie eine immense Verbreitung. Mehr noch, sie wurde „zum Bild der Erde schlechthin“, so der Mediensoziologe Sebastian Hoggenmüller (2016: 13). Sowohl die Fotografie von ‚Earthrise‘ als auch die von ‚Blue Marble‘ gerieten in der Folge zu Ikonen für die Schönheit, aber auch für die Endlichkeit und Verletzbarkeit des menschlichen Heimatplaneten. „[W]e came all this way to the Moon“, erinnerte sich der Astronaut Bill Anders einmal, „and yet the most significant thing we’re seeing is our own home planet, the Earth“ (zitiert nach Poole 2008: 2).

Das Blickregime der Weltaußensicht

Von einer ‚Entdeckung der Erde‘ sprachen unter anderem der Publizist Wolfgang Sachs (1994: 76) und der Historiker Robert Poole (2008: 190–199). Einen ähnlichen Gedanken hatte auch bereits der Philosoph Günther Anders (1902–1992) zum Ausdruck gebracht, als er in seinen zeitgenössischen „Reflexionen über Weltraumflüge“ (1970: 12) als Hauptthese formulierte,

„daß das entscheidende Ereignis der Raumflüge nicht in der Erreichung der fernen Regionen des Weltalls oder des fernen Mondgeländes besteht, sondern darin, daß die Erde zum ersten Mal die Chance hat, sich selbst zu sehen, sich selbst so zu begegnen, wie sich bisher nur der im Spiegel sich reflektierende Mensch hatte begegnen können“.

Diese Selbstbegegnung der Erde sei „ein geschichtliches Ereignis völlig neuer Art“, meinte Anders (ebd.: 90, 96) und führte aus:

„Die Tatsache, daß wir, obwohl noch an der Oberfläche der Erde klebend, diese doch als etwas von uns Verschiedenes und von uns Entferntes, als etwas nicht hier Seiendes, sondern als einen dort seienden Fremdkörper wahrnehmen können, diese Tatsache versetzt uns nicht nur einen bisher unbekanntem Schock, sie macht auch Epoche in der Geschichte des menschlichen Denkens.“

Manche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sprachen gar von einer zweiten kopernikanischen Wende.² Die erste Wende ereignete sich im Laufe

des 16. und 17. Jahrhunderts, als das geozentrische durch das heliozentrische Weltbild abgelöst wurde. Die Erde hatte dadurch ihre astronomische Stellung im Zentrum des Universums verloren. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei dann allerdings eine erneute Wende geschehen, indem die Menschen sich durch die Aufnahmen aus dem Weltraum der Einzigartigkeit ihres Heimatplaneten bewusst geworden seien. Die Erde sei so wieder zurück in den Mittelpunkt der Erkenntnis gerückt, lautete das Argument.

In jedem Fall hatte die durch die Apollo-Fotografien vermittelte visuelle Erfahrung eines einzigen, zusammenhängenden und endlichen Planeten einen prägenden Einfluss auf die entstehende Umweltbewegung der späten 1960er und der 1970er Jahre. Als Medienikonen haben die Aufnahmen die kulturelle Sichtweise auf den Blauen Planeten nachhaltig geprägt. „Die Raumfahrer waren eigentlich gekommen, um das Bild vom Mond zu verändern, stattdessen produzierten sie ein neues Bild der Erde“, hielt die Medienwissenschaftlerin Birgit Schneider (2018: 335) fest. Vor allem die beiden berühmten Fotografien ‚Earthrise‘ und ‚Blue Marble‘ haben zu diesem neuen Bild beigetragen und dabei eine kulturelle Sehordnung fortgeschrieben, der bis heute eine enorm hohe symbolische Wirkkraft zugesprochen wird. Es handelt sich um das Blickregime der Weltaußensicht. Der Geograf Denis Cosgrove (2001: xi) bezeichnete dieses Blickregime in Anlehnung an Apollon, den griechischen Gott der Sonne und des Lichts, als „Apollonian gaze, which pulls diverse life on earth into a vision of unity [...], a divine and mastering view from a single perspective“.³

Günther Anders reflektierte, dass die Möglichkeit dieser Sicht von außen zurück auf die Erde bisher nicht gekannte Bezugsformen zu dem menschlichen Heimatplaneten eröffne. Darüber hinaus hat das Blickregime der Weltaußensicht auch weitere Philosophen und Philosophinnen zu Überlegungen inspiriert, darunter beispielsweise Hans Blumenberg (1920–1996) und Hannah Arendt (1906–1975), wie der Historiker Benjamin Lazier (2011) genauer dargelegt hat. In der Forschungsliteratur findet sich zudem häufig ein Bezug auf den Vortrag „Die Zeit des Weltbildes“, den der Philosoph Martin Heidegger (1889–1976) im Jahr 1938 gehalten hatte und 1950 publizierte; auch wenn Heidegger den Begriff des Weltbildes in einem umfassenderen und übertragene Sinn verstanden haben wollte.⁴

Eine weniger philosophisch ausgefeilte, inhaltlich aber sehr ähnliche Auseinandersetzung mit den, wie Günther Anders (1970: 90) schrieb, „Bildern unserer nie zuvor aus solcher Ferne gesehenen und dadurch aufs abenteuerlichste verfremdeten und wahrgemachten Erdkugel“ lieferte im Sommer 1969 der britische Pop-Musiker David Bowie (1947–2016) in seinem Song „Space Oddity“.⁵ Der balladenartige Text dieses Liedes besteht aus Funksprüchen zwischen der Bodenstation Ground Control und dem Astronauten Major Tom während seines Flugs ins All. „And I’m floating in a most peculiar way / And the stars look very different today“, beschreibt Major Tom die Eindrücke, die sich ihm im Weltraum darbieten. „For here / Am I sitting in a tin can / Far above the world / Planet Earth is blue / And there’s nothing I can do“, schildert er seine Situation.

Bowies Pop-Song erreicht seinen dramatischen Höhepunkt, als der Funkkontakt plötzlich abbricht. „Ground Control to Major Tom / Your circuit’s dead / There’s something wrong / Can you hear me, Major Tom?“, fragt die Bodenstation. Möglich ist die Deutung, dass es sich um ein tragisches Versagen der Raumfahrttechnik handelt. Plausibler erscheint mir aber die Interpretation, dass der von seinen Wahrnehmungen überwältigte Major Tom die Verbindung zur Erde aktiv kappt und sich mit dem Raumschiff allein davontreiben lässt. Seine vorherigen Verse – „And I think my spaceship knows which way to go / Tell my wife I love her very much / She knows“ – lassen sich als kaum verhüllte Abschiedsworte auslegen. Die Frage „Can you hear me, Major Tom?“ bricht bei der vierten Wiederholung abrupt ab und an das „Can you“ schließt sich statt dem Wort „hear“ das gleichklingende, langgezogen phrasierte „here“ an, indem der Songtext mit der wehmütigen Aussage von Major Tom endet: „Here am I floating in my tin can / Far above the moon / Planet Earth is blue / And there’s nothing I can do.“

Nichts tun zu können – diese abschließende nüchterne Feststellung zeugt von einem Gefühl des ohnmächtigen Eintauchens und von überwältigenden Eindrücken angesichts des Blickes von außen herab auf den Blauen Planeten. David Bowie, so meine ich, verarbeitete in seinem Lied auf popmusikalische Weise den später sogenannten Overview-Effekt. Dieser Begriff wurde durch ein 1987 erschienenes, gleichnamiges Buch des US-amerikanischen Autors Frank White geprägt und bezeichnet die von Astronauten geschilderte Über-

wältigung und emotionale Berührung beim Anblick der Erde.⁶ Auf diese Weise interpretiert, stellt der „Space Oddity“-Song ein Beispiel dar für eine populärkulturelle Auseinandersetzung mit den in den späten 1960er Jahren neuartigen Erfahrungen der Weltaußensicht und der Selbstbegegnung der Erde, die unter anderem Günther Anders philosophisch zu fassen versuchte. Anders' Reflexionen und Bowies Lied sind beides tiefgründige Verarbeitungen des Gefühls eines neuen Mensch-Welt-Verhältnisses. Und sie haben ein gemeinsames Motiv: Die Weltaußensicht bemächtigt sich der Menschen.

Aber längst lässt sich auch das Umgekehrte feststellen: Menschen bemächtigen sich der Weltaußensicht. Und zwar tun sie dies, indem sie Darstellungen der Erde gezielt heranziehen und als symbolische Argumente in Stellung bringen – nicht nur, aber vor allem in umwelt- und klimapolitischen Diskursen. Wenn in dieser Studie von ‚Diskursen‘ die Rede ist, handelt es sich um eine konzeptionelle Bezeichnung für die Formationen von Ensembles aus aufeinander bezogenen Aussagen unterschiedlicher medialer Form.⁷ Die spezifizierend verwendeten Begriffe ‚umweltpolitisch‘ und ‚klimapolitisch‘ werden in gesellschaftlichen Debatten häufig auf inhaltlich verwandte und ähnliche Weise verwendet. Sie sind aber nicht gleichbedeutend, sondern können sogar in Konflikt zueinander geraten, etwa wenn der Bau von Windrädern ein Beitrag zur emissionsmindernden Energiewende ist, aber auch in ökologische Habitate eingreift. Oder wenn das Anlegen von Deichen gegen vermehrte Starkfluten schützen soll und damit eine klimapolitische Anpassungsmaßnahme bildet, dabei jedoch auch Küsten-Ökosysteme zerstört.

Doch sowohl in allgemeineren Umweltschutz- als auch in spezifischeren Klimaschutz-Diskursen finden Bilder der Erde einen intensiven und sehr häufigen Gebrauch. Mit der in dieser Studie verwendeten Doppelformulierung ‚umwelt- und klimapolitische Diskurse‘ nehme ich daher einerseits gewisse begriffliche Unschärfen in Kauf, um andererseits auf die Breite und Vielfalt der Situationen und Zusammenhänge zu verweisen, in denen Darstellungen der Erde als visuelle Argumente zum Einsatz kommen. Innerhalb welcher Kontexte, in welchen Formen und mit welchen Sinnzuschreibungen das geschieht, solchen Fragen geht diese Studie empirisch-kulturwissenschaftlich genauer nach.

1.1 Erkenntnisinteresse und Themenfeld

Die beiden Fotografien ‚Earthrise‘ und ‚Blue Marble‘ gelten als Medienikonen des 20. Jahrhunderts. Bis heute konnten nur 24 Menschen – nämlich die Astronauten der neun bemannten Mondmissionen zwischen 1968 und 1972 – die Erdhemisphäre als Ganze mit eigenen Augen sehen. Dennoch ist dieser Anblick des Blauen Planeten seitdem in Form massenhaft reproduzierter bildlicher Repräsentationen zutiefst veralltägllicht und zur vertrauten Selbstverständlichkeit geworden. Der Blick von außen auf die Erde wurde so zu etwas, das kulturell schon bekannt ist.

Als die beiden US-Astronauten Eugene ‚Gene‘ Cernan (1934–2017) und Harrison Schmitt im Rahmen der Apollo-17-Mission 1972 auf dem Mond gelandet waren und ihrer Arbeit nachgingen, versuchte Cernan, Schmitts Aufmerksamkeit auf den fabelhaften Blick auf die Erde zu lenken. „Oh, man – Hey Jack, just stop. You owe yourself thirty seconds to look over the South Massif and look at the Earth“, forderte er seinen Kollegen auf. „What? The earth?!“, antwortete dieser. „Just look up there?“, unternahm Cernan einen weiteren Überzeugungsversuch, doch Schmitt winkte ab: „Aaah! You seen one earth, you’ve seen them all“ (zitiert nach Potter 2018 [2017]: 349–350).⁸ Dieser ironisch-trockene Kommentar fand später den Weg auf zahllose T-Shirts, Sticker und Poster.

Nun muss man fairerweise hinzufügen, dass Schmitt sich auf seine Arbeitsaufgaben auf dem Mond konzentrieren wollte, zumal die verfügbare Zeit für Untersuchungen auf der Mondoberfläche begrenzt und der Zeitplan der Mission generell sehr stark durchgetaktet war. Außerdem hatte Schmitt beim dreitägigen Hinflug zum Mond die Erde im Rahmen einer meteorologischen Studie bereits ausführlich betrachten können. Abbildung 2, das weltberühmte Foto der ‚Blue Marble‘, stammt wahrscheinlich von ihm. Auf dem Mond wollte er sich nun ganz seiner direkten Umgebung widmen und sich nicht ablenken lassen. Aber dennoch: Ein Unterschied zwischen der gemeinsam geteilten Beeindruckung der Apollo-8-Crew beim ‚Earthrise‘-Anblick und Schmitts zumindest situationsbezogener Gleichgültigkeit auf die Aufforderung seines Kollegen Cernan bleibt bestehen. Wie sehr hatten sich die Reaktionen auf die Ansicht des menschlichen Heimatplaneten zwischen der ersten und der bis heute letzten bemannten Mondmission gewandelt! Und das gilt

auch für die auf der Erde Gebliebenen. Denn als Bestandteil populärkultureller Vorstellungs- und Deutungshorizonte sind Bilder des Blauen Planeten längst zu einer visuellen Selbstverständlichkeit, zu einem schnell entschlüsselbaren, geradezu allgegenwärtigen Motiv geworden.

Dadurch ist eine alltagskulturelle Normalisierung oder gar Trivialisierung eingetreten. Der Soziologe und Raumfahrt-Autor Hans-Arthur Marsiske äußerte sich dazu in einem Radiofeature von Florian Felix Weyh (2021: Minute 14:51–15:21), das unter dem Titel „Schauen wie Gott auf die Schöpfung. Der Blick auf die Erde und was er auslöst“ im Oktober 2021 auf Deutschlandfunk Kultur ausgestrahlt wurde, wie folgt:

„Für die, die unvorbereitet waren, muss das erschütternd gewesen sein. Aber heute haben wir eben dieses Bild zigtausendmal gesehen. Jetzt fliegt man hin und dann, kann ich mir vorstellen, ist die Erfahrung: ‚Das sieht ja tatsächlich so aus!‘ Das wird immer noch beeindruckend sein, genau wie man auf einen Berg steigt. Es ist ein toller Blick auf die Landschaft. Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass sich diese Erfahrung multiplizieren lässt, also dass man sagt: ‚Wir ermöglichen jetzt den Flug in die Umlaufbahn und dann werden wir zu besseren Menschen.‘ Das halte ich für gewagt.“

Das „Überwältigungsgefühl mit ethischer Selbstverpflichtung ist vom singulären Ereignis einiger weniger zum kulturellen Klischee geworden“, fasste eine Sprecherin des Features (ebd.: Minute 15:52–16:00) zusammen, wie sich die spirituellen und ethischen Folgen des Erdanblicks gewandelt haben. Auch die Medienwissenschaftlerin Birgit Schneider (2018: 340) schrieb in ähnlicher Weise von einer Abnutzung der Bilder zu „inflationärer Gewöhnlichkeit“.

Jedoch hat sich trotzdem für viele Menschen die starke Aufladung mit symbolischer Bedeutung bis heute erhalten. Bildern der Erde wird nach wie vor eine äußerst starke Evidenz (vom lateinischen Wort ‚videre‘ = sehen) zugesprochen, insbesondere in umwelt- und klimapolitischen Diskursen. Das lässt sich daran festmachen, dass in diesen Zusammenhängen ganz verschiedene Darstellungsweisen des Planeten Erde als strategisch mobilisierte visuelle Argumente dienen. Als Medien der ökologischen Selbstbefragung werden sie bis heute und vielleicht sogar mehr denn je gezielt in Stellung gebracht.

Aber – und hier wird es kulturwissenschaftlich interessant – das ist alles andere als ein plumper Automatismus, eine Wiederholung des Immerglei-

chen oder eine Versteinerung tradiertter Formen. Vielmehr werden höchst unterschiedliche Darstellungen in je spezifischen Kontexten absichtsvoll aufgegriffen, angeeignet und adaptiert. Statt von der Diagnose einer visuellen Sinnentleerung geht diese Studie folglich davon aus, dass Bilder der Erde je nach diskursiven Zusammenhängen immer wieder neu und immer wieder anders mit kulturellem Sinn versehen werden. Ich stelle daher an diese vielfältigen kommunikativen Bildpraktiken eine im Grunde genommen ganz einfache Frage: Warum sehen solche vielgestaltigen Bilder der Erde eigentlich jeweils so aus wie sie aussehen?

Weil sie – so die Leitthese dieser Studie – vor dem Hintergrund zeitgenössischer ökologischer Diskurse als visuelle Appelle und symbolische Repräsentationen dienen, die den menschlichen Heimatplaneten auf verschiedene Arten imaginieren und konzipieren, beispielsweise als verletzt, einsam, krank, beschützt, zerstört und vieles weitere mehr. Abbildung 3, ein bei einer Fridays-for-Future-Demonstration im Juni 2019 in Aachen verwendetes Protestschild, illustriert das auf hintersinnige Weise. Das Schild ist gegliedert in vier Einzelbilder, die von links oben nach rechts unten eine comicartige Szenenfolge ergeben. „I NEED HELP!“ ruft eine mit kurzen Füßen, Händen und einem Gesicht versehene Erdkugel einer Figur zu. „SORRY, IT’S BEEN SO BUSY LATELY“, entgegnet diese. „MILLIONS OF SPECIES ARE GOING EXTINCT“, legt die Erde nach, doch die Figur läuft davon: „I’M LATE FOR A MEETING!“ Die Erde bleibt enttäuscht allein zurück. Im vierten und letzten Bild gesellt sich jedoch plötzlich eine mädchenhafte Figur, die womöglich eine Stilisierung der schwedischen Klimaschutz-Aktivistin Greta Thunberg darstellen soll, händehaltend an ihre Seite. In ihrer rechten Hand reckt das Mädchen ein Schild in die Höhe. Es zeigt – ein Bild der Erde.

Der überzeugendste Grund, um für den Schutz der Erde einzutreten, ist also sie selbst beziehungsweise ihr Bild. So jedenfalls stellt es diese kurze Cartoon-Sequenz dar. Das bei der Demonstration mitgeführte Schild beinhaltet aber auch eine gewisse Doppelbödigkeit. Denn auf einer übergeordneten Bildebene bedient es sich wiederum einer Darstellung der Erde, nämlich in Form der sprechenden Comicfigur. Ein Bild auf einem Schild in einem Bild auf einem Schild und das Ganze schließlich in einer Fotografie – diese Verschachtelung weckt Assoziationen an das künstlerische Darstellungsverfahren der *Mise en abyme*, bei dem ein Bild sich selbst enthält. Das Schild weist so

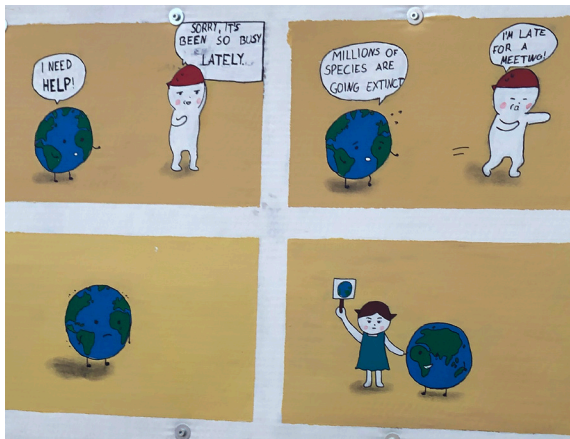


Abbildung 3: Schild, Fridays-for-Future-Demonstration. Aachen, aufgenommen am 21. Juni 2019. C. Suthorn / Wikimedia Commons. Unbeschnittene Original-Fotografie (oben) und Ausschnitt (unten).

auch ein hohes Maß an Rück- und Selbstbezüglichkeit auf, indem das, wozu es bei der Demonstration dient, auf diesem zugleich selbst präsentiert wird.

Schon an diesem Beispiel zeigt sich: Verschiedene Formen, in denen die Erde bildlich dargestellt wird, zeugen von jeweils bestimmten Auffassungen ihres Zustands und der Art des Engagements für diese. Oder prägnanter formuliert: Wer die Erde retten will, muss sich überhaupt erstmal – und auch in einem wortwörtlichen Sinn – ein Bild davon machen, wie es um die Erde steht

und warum sie der Rettung bedarf. Die in dieser Studie analysierten Darstellungen zielen bei aller Verschiedenartigkeit genau darauf ab. Sie veranschaulichen spezifische, kulturell geprägte Deutungen der Beschaffenheit der Welt und der Stellung des Menschen darin. Sie entwerfen mal impliziter und mal expliziter Kosmologien und Anthropologien, das heißt, sie versinnbildlichen Formen und Vorstellungen des Welt-Seins und des In-der-Welt-Seins.

Mir geht es aber nicht darum, in essentialistischer Weise Bilder der Erde als Bekundungen oder Ausdrucksformen irgendwelcher Grundbestimmungen oder Wesenhaftigkeiten des Menschen zu verstehen. Sondern sozialkonstruktivistisch gedacht gehe ich von der Frage aus, wie bestimmte Darstellungsformen überhaupt erst spezifische Vorstellungen des Weltzustandes miterezeugen und wie diese Vorstellungen wiederum auf konkrete Darstellungsformen zurückwirken. Dazu gilt es, populärkulturelle Bilder der Erde sowohl als Produkte als auch als Produzenten eines visuell vermittelten Nachdenkens über den Zustand und die Veränderungen einer als global aufgefassten Umwelt ernst zu nehmen. Die Leitfragen dieser Studie lauten daher: Wie finden Bilder der Erde und das Blickregime der Weltaußensicht in umwelt- und klimapolitischen Diskursen als symbolische Argumente Gebrauch? Welche Auffassungen des Erdzustandes sowie der Stellung des Menschen bringen die verschiedenen verwendeten Darstellungsweisen dabei zum Ausdruck?

Zum Stand der Forschung

Die ikonischen Apollo-Fotografien haben bereits auf vielfältige Weise sozial- und kulturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren. So arbeitete etwa der Geograf Denis Cosgrove in einem grundlegenden Aufsatz die ambivalente Bedeutung dieser Bilder heraus. Cosgrove (1994) identifizierte zwei unterschiedliche Verständnis- und Gebrauchsweisen, die er als „One World“ beziehungsweise als „Whole Earth“ bezeichnete. Die One-World-Auffassung, „in which the Apollo image signifies secular mastery of the world through spatial control“, sei geopolitisch und imperial geprägt, so Cosgrove (ebd.: 287). Die ökologische Whole-Earth-Lesart betone hingegen „a quasi-spiritual interconnectedness and the vulnerability of terrestrial life“. Beide Verständnisweisen täuschten vor, für eine gemeinsame Menschheit zu sprechen, verdeckten aber ihre eigenen kulturellen und geschichtlichen Voraussetzungen, sodass

die artikulierten geografischen Vorstellungen jeweils „obdurately Western and ethnocentric“ seien, bemängelte der Autor (ebd.: 288).

Cosgroves (ebd.: 274) Feststellung, dass kritische Reflexionen der historischen und sozialen Produktionskontexte ausbleiben würden, trifft heutzutage jedoch nicht mehr zu. Denn inzwischen haben etliche weitere Studien diese Einbettungen detailliert rekonstruiert. Beispielsweise zeichnete der Historiker Robert Poole (2008) die Entstehungsumstände und die zeitgenössische Rezeption der Apollo-Bilder quellenreich nach. Welchen künstlerischen Einfluss das Blickregime der Weltaußensicht zur Zeit der Raumfahrt-Euphorie Ende der 1960er Jahre hatte, verdeutlichte der von Cathérine Hug (2019) herausgegebene Katalog zur Ausstellung „Fly me to the moon“, die im Jahr 2019 anlässlich des 50. Jubiläums der Mondlandung im Kunsthaus Zürich und im Museum der Moderne Salzburg präsentiert wurde. Die Bedeutung der Erdbilder als kommunikative Ressourcen für ein globales Umweltbewusstsein thematisierte, hauptsächlich auf einen US-Kontext bezogen, die Wissenschafts- und Technikforscherin Sheila Jasanoff (2001). Das Foto des Blauen Planeten habe „ein Symbol für die Verletzlichkeit und Fragilität der Erde“ geschaffen, stellte auch die Geschichtswissenschaftlerin Anna-Katharina Wöbse (2005: 240) fest. Die Raumfahrt habe den Menschen bewusst gemacht, „wie leer und leblos der Weltraum ist und dass wir nur diese eine Erde haben“, urteilte ebenfalls der Umwelthistoriker Joachim Radkau (2011: 139). Ihm zufolge hatten die entstandenen Aufnahmen dem Blauen Planeten „eine sinnliche Realität“ gegeben. Die Bilder beglaubigten „die Beobachtung der Geschlossenheit, wenn nicht der Perfektion des seltsam fremden planetarischen Gegenübers mit fotografischer Objektivität“, notierte auf ähnliche Weise der Geschichtswissenschaftler David Kuchenbuch (2021: 307–308, 308) und deutete dies als ein Beispiel für die evidenzverleihende Bildproduktion des „globalen Schließungsdiskurses“ jener Zeit.

Die Wirkungsgeschichte der Apollo-Fotografien für die Kunst und Wissenschaft wurde bereits ebenfalls intensiv thematisiert. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp (2011) ordnete die ‚Blue Marble‘ ästhetisch ein und verwies auf teils jahrhundertealte künstlerische Gestaltungsformen, die in den Bildern wirksam geworden seien. Der Historiker Benjamin Lazier (2011) ging geistesgeschichtlichen Bezügen und philosophischen Diskursen nach. Aus

soziologischer Perspektive beleuchtete Sebastian Hoggenmüller die visuelle Konstruktion von Globalität sowie die Beziehungen von Weltraumfotografie und sozialwissenschaftlichen Weltgesellschaftstheorien.⁹ Birgit Schneider (2016; 2018: 330–379) kam in ihrer bild- und medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit Klimavisualisierungen ebenfalls auf die ikonische Bedeutung der Apollo-Fotografien zu sprechen und hob den regen und kritischen Forschungsdiskurs zur Mehrdeutigkeit dieser Bilder hervor.

So brachte, als einer der frühesten und schärfsten Beiträge, Yaakov Jerome Garb in einem Essay von 1985 eine ganze Reihe an Kritikpunkten gegenüber einer trivialisierenden Verwendung des ‚Blue Marble‘-Bildes in der Populärkultur vor. „This photographic image is not the reality of the whole Earth, but only one possible interpretation of it“, betonte Garb (1985: 18). Die unterschwelligten Effekte der Darstellung seien besorgniserregend, denn der Anblick der Erdkugel würde falsche Vorstellungen von Trennung und Unabhängigkeit wecken, wohingegen wir in Wahrheit von unserem Heimatplaneten unentrinnbar abhängig seien. Die Erde aus einer unbeteiligten Beobachtungs- statt einer eingebundenen Teilnahmeperspektive wahrzunehmen, führe daher zu einer extremen Entfremdung von ihr. „It is a literal image, a scientifically ‚accurate‘ image, an objective and ‚useful‘ image of the Earth. But it is also facile and flat, an impoverished image that symbolizes and perpetuates an impoverished world view“, kritisierte Garb (ebd.: 21). Auch wenn das Bild der ganzen Erdhemisphäre ein paar wirkungsvolle Einsichten eröffne, sei es folglich dennoch „not a suitable symbol for a whole and mutual relationship between humans and the Earth“, fasste der Autor (ebd.: 25) seine Ablehnung zusammen.

Ein paar Jahre später legte er mit weiteren Kritikpunkten aus der Perspektive des Ökofeminismus nach. Argumentativ unter anderem anknüpfend an die feministische Wissenschaftsforscherin und Philosophin Donna Haraway (1988: 581), die den „god trick of seeing everything from nowhere“ erkenntnistheoretisch zurückgewiesen hatte, schrieb Garb (1990: 269):

„Feminists (and postmodernists in general) have become wary of complete pictures, of single unifying viewpoints from which everything can be seen at once. Such integrative frameworks strive to hold all the parts together with no contradictions or incompleteness, no paradox or ambiguity. It has become our critical habit to wonder whose expe-

rience has been left out of these grand schemes, how the hegemony of the one-true-story is policed.“

Das gelte insbesondere für das Bild des Blauen Planeten, das die Illusion eines allsehenden Standpunktes wie kaum ein anderes verkörpere und dabei die Erde zu einem warenförmigen Gegenstand der Beobachtung werden lasse. „The whole Earth perspective“, so Garb (ebd.: 270) weiter, „provides us with a small, comprehensible, manageable icon – an easily manipulable token Earth that we can use to replace the unfathomably immense and overwhelmingly complex reality of the world which surrounds us.“

Auf eine ähnliche Weise sprach auch der Publizist Wolfgang Sachs (1994) von der „Zweideutigkeit einer modernen Ikone“. ¹⁰ Das Bild des Blauen Planeten habe die Erde von einer empirischen Gewissheit zu einer empirischen Größe werden lassen, erläuterte er (ebd.: 77):

„Erst jetzt wurde die Erde wahrhaftig zu einem Gegenstand; durch das Photo aus dem All wurde der Planet erst als Objekt hergestellt. Das Photo, es verleiht der Erde Evidenz und schafft damit nichts weniger als eine neue Realität. Und die unbegrenzte Reproduzierbarkeit des Photos macht diese Realität allgegenwärtig; damit war die Basis für viele zeitgenössische Varianten globalen Bewußtseins geschaffen.“

Der Planet sei so zu einem Objekt der Verehrung, aber auch zu einem Objekt des Managements geworden. „Das Bild vom blauen Planeten – ist er nicht klein und überschaubar? – suggeriert die Planbarkeit eines Geschehens, das bisher der menschlichen Existenz vorgegeben war“, gab Sachs (ebd.: 92) zu Bedenken.

Die Ambivalenz der in Bildern der Erde eingelagerten Verfügbarkeits- und Machtfantasien arbeitete außerdem der Wissenschaftshistoriker Sebastian Vincent Grevsmühl anhand verschiedener Diskurse heraus. Dabei betonte er (2014: 10) vor allem den engen Zusammenhang von ökologischem und geopolitisch-militärischem Wissen bei der Herausbildung der Weltaußen-sicht:

„Dès sa naissance, dès le mariage fructueux entre photographie et vol humain au milieu du XIX^e siècle, le regard d'en haut sur la Terre a provoqué un sentiment d'émerveillement, sentiment qui fut cependant tout de suite accompagné par des espoirs de contrôle et de maîtrise spatiale. Cette tension entre contemplation esthétique et sentiment de

toute-puissance, entre savoirs environnementaux et savoirs militaires, entre pensée écologiste et rêves géo-technocratiques est au cœur des débats sur les vues d'en haut et sur les transformations qu'elles induisent tout au long des XIX^e et XX^e siècles.“

Ein weiterer, gegenüber der Ästhetik der Weltaußensicht oft vorgebrachter Einwand gilt ihrer scheinbaren Unverbundenheit und Standortlosigkeit. Die Kritik, die vor allem das Foto der ‚Blue Marble‘ in diesem Zusammenhang erfährt, lautet, dass die Voraussetzungen der technischen Erzeugung nicht sichtbar sind:

„Stattdessen präsentiert das Bild einen kontemplativen Blick auf ein Objekt, das weit außerhalb der menschlichen Erfahrungssphäre schwebt. Dieses Wissen sowie die Visualisierung des Blicks sind nicht ‚situier‘ (Donna J. Haraway); sie geben keine Auskunft über ihre Ausschnitthaftigkeit, sondern verbergen die Techniken, die zu diesem Blick geführt haben, sowie die Machtverhältnisse und Inhaber dieses Blickes“,

hob Birgit Schneider (2018: 334) diese Unsichtbarmachung hervor. Auch der Anspruch von Universalität und räumlicher Entgrenzung, den Bilder der Erde suggerieren, erfuhr eine kritische Hinterfragung. Anselm Franke (2014 [2013]: 13), einer der Kuratoren der 2013 im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin veranstalteten Ausstellung „The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen“, focht den visuellen Totalitätsanspruch wie folgt an:

„Jeder universalistische Diskurs hat den Anspruch, das Partikulare, also spezifische lokale Bedingungen zu transzendieren. Und doch ist jeder universalistische Diskurs lokalisierbar. Und er ist partikular, weil ihm die spezifische Fähigkeit einer Ermächtigung, einer situierten Sprechposition zugrunde liegt. Das Bild des Blauen Planeten ist hier ein besonderer Fall, dessen spezifische Situiertheit und Geschichtlichkeit schnell vergessen und negiert wird. ‚Die ganze Erde‘: Das ist ein Rahmen, der kein Außen zulässt und dabei in Anspruch nimmt, außerhalb der Geschichte zu stehen.“

So berechtigt diese verschiedenen Einwände gegenüber der Bildsemantik auch sind, so vernachlässigen sie jedoch häufig zu stark die Bildpragmatik. In ihrem Bestreben einer Ideologie- oder Moderne-Kritik schenken sie den konkreten Nutzungs- und Umgangsformen, mit denen die Ikone des Blauen

Planeten im Alltag als gezielte bildrhetorische und argumentative Figur dient, nur selten eine empirisch detailliertere und differenzierende Beachtung. Die offenkundige kulturelle Popularität und die immense Erscheinungsfülle von Bildern der Erde lassen sich auf diese Weise nicht verstehen. „Während die kunsthistorische und die literaturwissenschaftliche Bildwissenschaft sich vor allem den visuell-syntaktischen und semantischen Bildaspekten widmen, schaut die Volkskunde zuerst auf die *Bildpragmatik*“, stellte Helge Gerndt (2004: 194) die Perspektive der Empirischen Kulturwissenschaft heraus:

„Sie geht von der konkreten Bildpraxis, dem Umgang mit Bildern aus und achtet dabei insbesondere auch auf den Einfluss der Tradition. [...] In diesem Sinne befasst sich Volkskunde als empirische Kulturwissenschaft vorzugsweise mit der *Bildüberlieferung*, und zwar in den breiten Bevölkerungsschichten, und fragt speziell auch nach dem Weiterwirken von stereotypen Bildvorstellungen bis in den heutigen Alltag hinein. Volkskunde *verankert* die Bildforschung in unserer Alltagserfahrung.“

Diese Studie greift daher die aufgeführten Forschungsbeiträge und die bestehenden Erkenntnisse aus der Geschichts-, Kunst- und Medienwissenschaft produktiv auf und führt sie mit der von Gerndt betonten alltagskulturellen Bildpraxis zusammen. Aus Sicht der Empirischen Kulturwissenschaft fokussiere ich dazu einen Bereich, der bislang nur wenig thematisiert wurde, zugleich allerdings als einer der zentralsten gelten kann. Denn er spielt sich nicht in Spezialfeldern wie etwa der Wissenschaft oder der Kunst ab, sondern betrifft die gesellschaftliche Breite. Es geht um die konkrete Verwendung von Darstellungen der Erde im populärkulturellen Alltag der Gegenwart, um die gelebte Praxis des Bildgebrauchs in der Lebenswelt der Vielen. „Without the participation of these ordinarily unsung actors, images would not be invested with the meaning that motivate political action“, merkte Sheila Jasanoff (2001: 316) zurecht an. Im „Bilderalltag“, wie ihn Helge Gerndt und Michaela Haibl (2005) genannt haben, hat sich der Gebrauch von Darstellungen des Blauen Planeten in den letzten Jahren in bemerkenswertem Maße intensiviert – und das offenbar völlig unbeeindruckt von der angeführten intellektuellen Kritik an dem Blickregime der Weltaußensicht.

Von daher verfolgt diese Studie, um es zugespitzt zu formulieren, eine Rückgewinnung der Empirie gegenüber der Epistemologie, das heißt eine

Rückbindung der mit guten Gründen oft problematisierten Denkfigur der Weltaußensicht an ihre konkret beobachtbaren Modulationen und Transformationen in der gesellschaftlichen Alltagspraxis. Diese populärkulturellen Bearbeitungen haben sowohl zur Aktualisierung älterer als auch zur Entstehung neuer Bildsprachen geführt. Aus diesem Grund fokussiert sich die vorliegende Studie nicht ausschließlich auf ein einzelnes Motiv oder eine spezifische Metapher, sondern unternimmt den Versuch eines systematisierenden In-Beziehung-Setzens der äußerst vielfältigen Darstellungsformen. Denn erst so treten Zusammenhänge, Muster und Mehrdeutigkeiten genauer hervor. Ein qualitativer, mikroperspektivischer und empirisch geleiteter Zugang, der unterschiedliche Darstellungsweisen zusammendenkt, eröffnet den analytischen Blick auf die Eigenlogik populärkultureller Aneignungsprozesse, die Bilder der Erde kreativ aufgreifen, auswählend heranziehen und sich mittels bestimmter Formensprachen argumentativ zu eigen machen.

Weltbildwissen als Imaginationspraxis

Innerhalb der Empirischen Kulturwissenschaft knüpft die vorliegende Studie vor allem an die Arbeiten von Helge Gerndt (2001, 2004) an, die sich nicht nur auf konzeptioneller Ebene mit Fragen des kulturellen Bildgebrauchs und Bilderdenkens, sondern auch mit visuellen Darstellungen von Natur und Umwelt auseinandersetzen. Bilder der Erde thematisierte Gerndt (2004: 180–184) allerdings nur am Rande, nämlich in Beispielen, in denen der Globus einen Bestandteil politischer Karikaturen bildet. Fachübergreifend sucht die vorliegende Studie Anschluss an das Forschungsfeld der „global environmental images“, das Sebastian Vincent Grevsmühl (2016, 2017) skizzierte. Globale Umweltbilder verdienen eine genauere Beachtung, schrieb er (2017: 1), „because their omnipresence may tempt us to take them simply for granted as completely naturalised, transparent objects, without reflection on their epistemological status, the politics that drive them, or the ethics and aesthetics they mobilise“. Grevsmühl (ebd.: 2) zufolge laute eine zentrale Forschungsfrage, „how we may re-politicise the visual and how we can problematise and reach beyond the apparently transparent and normalised surfaces of images“. Ich möchte argumentieren, dass die Empirische Kulturwissenschaft mit ihrer lebensweltlich ausgerichteten Perspektive hierzu relevante Einsichten beisteu-

ern kann. Auch aus diesem Grund widmet sich die vorliegende Studie gezielt den populärkulturellen Aneignungen und Adaptionen des Blickregimes der Weltaußensicht als umwelt- und klimapolitisch herangezogene Denk- und Argumentationsfigur im Alltag der Vielen.

Aus diesem Erkenntnisinteresse heraus betrachte ich Praktiken des Bilder-Machens, Bilder-Verbreitens und Bilder-Nutzens als spezifische Formen des Weltwissens, wobei man diesen Begriff eher als Verb statt als Substantiv auffassen sollte. Ich deute Bilder der Erde als Produkte und Produzenten eines kontinuierlichen kulturellen Welt-Machens¹¹ und möchte aufzeigen, wie bestimmte Darstellungsweisen jeweils eigene ‚Weltanschauungen‘ repräsentierbar und diskursivierbar machen. Es geht also darum, wie sich Weltwissen als Weltbildwissen zeigt.

Das deutsche Wort ‚Weltbild‘ ist genauso wie ‚Weltanschauung‘ ein „Karierebegriff des 19. Jahrhunderts“, wie der Theologe Christoph Marksches und andere (2011: xiv) festgehalten haben. Beide Begriffe weisen in ihrer Mehrdeutigkeit auf die enge Verknüpfung von gedanklicher Sinnstiftung und visuell wahrnehmbarer Erscheinung hin. Mit dem Weltbild-Begriff bezeichneten Marksches und seine Kollegen sowie Kollegin drei unterschiedliche Aspekte:

„zum einen der Gedanke einer Gesamtvorstellung der Welt, *zum anderen* der Gedanke der Konstitutionsbedingungen von Weltwahrnehmung überhaupt, und *zum Dritten* wird durch den Gebrauch einer visuellen Metapher insbesondere der Akt des Sehens, der bildlichen Vor- beziehungsweise Darstellung der Welt, zum Ausdruck gebracht. Weltbilder sind also *Modellierungen* von Überzeugungen, durch die sich Menschen vor aller Erkenntnis und vor jeder Handlung ihrer selbst, ihrer Stellung in der Welt und der Welt als solcher vergewissern. ‚Weltbild‘ bezeichnet ein kulturabhängiges (und unter Umständen auch milieuspezifisches) Orientierungs- und Deutungssystem, das sowohl kognitives wie unter anderen [sic] politisches, religiöses Handeln und Erleiden bestimmt.“

In dieser Studie übernehme ich diese dreifachen Dimensionen und gehe ihren Verbindungen sowie ihren medialen Umsetzungen innerhalb umwelt- und klimapolitischer Diskurse nach. Die dafür herangezogenen Weltbilder sind nur ein kleiner Ausschnitt aus einer sehr viel größeren Menge an Darstellungen der Erde, die im kommunikativen und kulturellen Bildergedächtnis

existieren. Allerdings handelt es sich um einen Ausschnitt, der sich – wie ich meine – für die Empirische Kulturwissenschaft als einer historisch argumentierenden Gesellschaftsanalyse des populärkulturellen Alltags der Gegenwart besonders produktiv machen lässt.

Denn es geht in dieser Studie, kurz gesagt, nicht um als objektiv und dokumentarisch aufgefasste Abbilder, sondern um bewusst gestaltete und rhetorisch zweckgerichtet eingesetzte Denkbilder der Erde. Die Darstellungen, die im Fokus stehen, sind keine Satelliten-Fotografien, keine Karten und auch keine ästhetisch herausragenden hochkulturellen Einzelkunstwerke. Sondern ich betrachte in erster Linie alltagskulturelle Verwendungsweisen von Bildern der Erde in ihren verschiedenartig auftretenden Formen, etwa auf Plakaten, Stickern, Zeitschriften- oder Buchcovern und natürlich auch im Internet, etwa auf Blogs und Ähnlichem.¹² Das analytische Interesse gilt den Fiktionen und Imaginationen, die bei all diesen vielfältigen Verwendungen zum Tragen kommen:

„Geteilte Vorstellungen, Zuschreibungen, Narrative, Bilder, Metaphern sind Modi, in der moderne Gesellschaften sich nicht nur über sich selbst, ihre unterliegenden Codes und moralischen Normen verständigen, sondern, grundsätzlicher noch, das fassen, was sie als ‚Wirklichkeit‘ anerkennen: ein fundamentales Element, das die Spezifik eines historischen Lebens- und Existenzstils ebenso prägt wie das System der Bedeutungen, das Sagbare und Unsagbare, das Verhältnis zwischen unterschiedlichen Teilsystemen der Gesellschaft“;

erläuterte die Germanistin Eva Horn (2014: 22) die grundsätzliche Bedeutung von Imaginationen. Gerade im Rahmen des Fiktionalen, Künstlerischen und Kreativen lässt sich das, was soziale Akteure und Akteurinnen im Sinne von Horn als Wirklichkeit anerkennen – das heißt ihre Weltbilder und Weltanschauungen –, kulturell verarbeiten und vermitteln. Die in dieser Studie untersuchten Bilder der Erde haben folglich eines gemeinsam: Sie machen abstrakte und komplexe Vorstellungen von globalen Umwelt- und Klimaveränderungen ereignisförmig, anschaulich und darstellbar. Sie verdichten ein diffuses, weltweit verteiltes und oftmals schleichendes Geschehen weitreichender menschengemachter Einflüsse auf Erd- und Ökosysteme in bewusst gestalteten, zugespitzten und durchgängig auf symbolischer Ebene argumentierenden Darstellungsformen. Im Mittelpunkt des Interesses stehen genau

solche diskursiven Formationen sowie die populärkulturellen Aneignungen und Nutzungen des vielfältigen Repertoires an Darstellungen der Erde. Es geht daher nicht allein um bestimmte, teils ikonische Bilder isoliert an sich, sondern stets um deren Bezugs- und Verweisstrukturen in umwelt- und klimapolitischen Verwendungszusammenhängen sowie um übergeordnete Fragen nach den Formationen des gesellschaftlichen Bildgebrauchs und des kulturellen Bilderdenkens.

1.2 Rahmende Konzepte und analytische Perspektive

„Wir sind eine Gesellschaft, die visuell argumentiert“, behauptete der Sprachwissenschaftler Uwe Pörksen (1997: 14) und schlug den Begriff des Visiotyps vor, um visuelle Stereotype zu beschreiben, die bei solchen Argumentationen zur Anwendung kämen. Mit diesem Begriff meinte Pörksen (ebd.: 11) zum einen allgemein „eine bestimmte Art des visuellen Zugriffs auf die Realität, [...] einen Typus standardisierter Veranschaulichung“. Zum anderen nannte er die exponentielle Weltbevölkerungskurve, die DNA-Doppelhelix und auch den Blauen Planeten als Beispiele für „einzelne herausragende universelle Visiotypen [...]“; man könnte sie auch globale visuelle Ikonen nennen“. Der Typus sich rasch standardisierender Visualisierung sei ihm (ebd.: 27–28) zufolge eine

„durchgesetzte Form der Wahrnehmung und Darstellung, des Zugriffs auf ‚die Wirklichkeit‘. Aus dem Meer typisierender Veranschaulichungen erheben sich aber immer wieder einzelne Visiotypen, die wiederkehren und kanonisiert werden, zu öffentlichen Sinnbildern avancieren, zu Signalen der Drohung oder Verheißung, internationalen Schlüsselbildern. [...] Wir sind umgeben von solchen Zeichen, sie sind die großen Stimmungsmacher der Epoche. Denn wichtiger als die Schlagwörter sind inzwischen die Schlagbilder, faszinierender als die Schlüsselbegriffe diese Schlüsselreize des Bewußtseins.“

Auf das Beispiel des Blauen Planeten ging Pörksen (ebd.: 44–46, 213–215, 302) hauptsächlich anhand der Ausstellung „Erdsicht“ in der Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes in Bonn von 1992/93 kurz ein. Dabei beließ er es allerdings bei eher essayistischen Ausführungen und assoziativen Thesen. Sein Konzept des Visiotyps tendiert meiner Ansicht nach zudem dazu, unterschiedliche Gestaltungsvarianten zu schnell unter einem Begriff zusammenzufassen und somit den genaueren empirischen Blick auf die im Detail