

Barbara Uhlig

Guerrilla Gardening – zwischen Street Art und der Rückkehr zur Natur

Natur- vs. Stadtraum?

Natur im aristotelischen Sinne steht traditionell in Opposition zum Stadtraum. In einer Welt, die zunehmend technisiert und von gesellschaftlichen Zwängen geprägt wird, drängt sich sogar die Frage auf, ob diese Auffassung von Natur überhaupt noch aktuell ist oder ob sie durch die modernen Industriegesellschaften nicht völlig vereinnahmt wurde. Sie ist kein vom menschlichen Handeln unabhängiger Raum, sondern von der Wissenschaft registriert, strukturiert und archivierte. Durch diese, durch den Menschen vorgenommene Kategorisierung hat Natur jedoch ihre Rolle als Gegenentwurf zur Gesellschaft verloren. In dem Maße, in dem der Mensch die Natur strukturierte, hob er sich gewissermaßen auch über sie hinweg, wie es beispielsweise in Konrad Paul Liessmanns drastischer Formulierung deutlich wird: »Natur als solche aber ist ohnehin nur mehr ein Problem der Erdgeschichtsschreibung. Es gibt sie nicht mehr.«¹

Am offensichtlichsten zeigt sich dieser Wandel in der (post-)modernen Industriegesellschaft, welche die natürlichen Ressourcen ausbeutet, die Lebensgrundlagen gefährdet und die Umwelt in einem nie zuvor gekannten Ausmaß belastet; diese einschneidenden Folgen haben bereits seit längerem ein Umdenken ausgelöst – Künstler weltweit reagierten darauf mit einer plötzlich aufkeimenden Sehnsucht nach unzerstörter Natur, mit einer Bewegung gegen die Regeln und Traditionen der bestehenden Gesellschaft und folglich einem verstärkten Rückzug in die Natur. Kunst verließ die angestammten musealen Räume, um sich die Natur von neuem anzueignen, indem Natur zugleich Handlungsort, Gegenstand und Arbeitsmaterial der Kunst wurde. Diese zivilisationskritische Bewegung etablierte sich in den USA bald unter dem Namen »Land Art«, die Landschaft und Natur zu ihren Arbeitsmaterialien erhob und in der Folge ein doppeltes Kunstwerk schuf: das eigentliche materielle Kunstwerk im Naturraum sowie die Dokumentation

desselben (mittels Film oder Foto), die später im Museumsraum ausgestellt wurde und ebenfalls Kunststatus erhielt. In Italien formierte sich die »Arte Povera«, bei der sich Gesellschaftskritik in einer poetischen Verbindung von technischen und auf die Natur bezogenen Themen äußerte, wie etwa in Mario Merz' Arbeit »Blitz, der in einen Heuhafen einschlägt« (1968). Für künstlerische Zivilisationskritik, die seit den 1970er-Jahren in Deutschland entstand, sei hier exemplarisch an Joseph Beuys' Projekt »7000 Eichen« (vorgestellt auf der documenta 7, 1982) erinnert, in dem der Künstler sehr konkret auf das Thema der sozialen Verpflichtung einging.

Einer dieser Versuche, Natur in den Stadtraum zu integrieren oder zumindest ihr Verschwinden zu visualisieren, um den urbanen Raum wieder mehr in eine natürliche grüne Umwelt zu verwandeln, soll im Folgenden zentral behandelt werden: die Protestbewegung »Guerrilla Gardening«. Dabei werden vernachlässigte Grundstücke oder brachliegende Flächen im öffentlichen Raum von Aktivisten mit Blumen, Bäumen und Gemüse bepflanzt. Eine Genehmigung des Eigentümers haben sie nicht. Ziel ist es, ihre Umgebung zu verschönern, die Zerstörung und Verdrängung der Natur aus dem urbanen Raum zu thematisieren sowie den Blick für ökologische Probleme zu sensibilisieren. Guerrilla Gardening ist folglich sowohl eine Unterart der urbanen Gartenbewegung² als auch der Street Art. Wie der Street Art im Allgemeinen, so wird auch Guerrilla Gardening allerdings häufig der Kunststatus abgesprochen. Doch was ist Guerrilla Gardening genau? Welche Bestrebungen stehen dahinter und inwieweit kann es unter einem Kunstbegriff subsumiert werden?

Guerrilla Gardening – eine Einführung

Guerrilla Gardening ist keine Erfindung des neuen Jahrtausends, auch wenn es verstärkt erst seit etwa 2005 in den Medien präsent ist. Dieses mediale Interesse ist besonders auf Richard Reynolds zurückzuführen, einen Werbefachmann aus London. Als dieser Anfang der 2000er-Jahre in einen neuen Wohnblock zog, ärgerte er sich derart über seine trostlose Wohngegend, dass er beschloss, dem Beton den Kampf anzusagen und Brachflächen in seiner Nachbarschaft neu zu bepflanzen: erst die vertrockneten Pflanzenkübel hinter seinem Mietshaus, dann die vernachlässigte Verkehrsinsel davor. Heimlich, nachts, wenn niemand ihn dabei beobachtete. Denn das Verbrechen, das er beging, war, Land zu bestellen, das ihm nicht gehörte und für das er keine Genehmigung eingeholt hatte.

Dass er damit zum Gartenguerillero wurde, war ihm laut eigener Aussage zunächst nicht bewusst. Was für ihn als persönliches Engagement begann, wuchs sich schnell zu mehr als nur einem Gelegenheitshobby aus, verstärkt insbesondere durch seine Website www.Guerrillagardening.org, die er 2004 ins Leben rief und die erstmals ein Forum für Guerrilla Gardening schuf. Aus jedem Kontinent erreichten ihn Nachrichten von Menschen, die ebenfalls unbemerkt ihre Stadt bepflanzen, die sich erkundigten, wie er mit diesem oder jenem Problem umging und fragten, ob er noch andere Gleichgesinnte aus ihrer Gegend kenne. Innerhalb kürzester Zeit wurde Reynolds zum Organisator des Guerrilla Gardening, schuf eine Struktur und eine Plattform, die für die ständig wachsende Mitgliederschaft zur Kommunikationsgrundlage wurde und die Basis für eine weltweit organisierte Bewegung des Guerrilla Gardening bildete, die sich durch das illegale Bepflanzen von Land definiert.

Dabei ist nicht nur das Phänomen, wie eingangs erwähnt, deutlich älter als Reynolds' Aktivitäten, selbst die Bezeichnung gab es schon rund drei Jahrzehnte vorher. Als eigenständiger Begriff taucht der Terminus »Guerrilla Gardening« erstmals Anfang der 1970er-Jahre in New York auf. Er ist an die Besetzung eines brachliegenden Grundstücks zwischen East Houston und Bowery (Manhattan) geknüpft, das eine Gruppe von Aktivisten um die Künstlerin Liz Christy innerhalb eines Jahres in mühevoller Arbeit von Schutt

und Müll säuberte. Christy beobachtete eines Tages, wie ein kleiner Junge auf diesem Grundstück in einen alten Kühlschrank kletterte und beinahe die Tür hinter sich schloss. Sie zog den Jungen aus dem Kühlschrank, brachte ihn zu seiner Mutter zurück und forderte sie auf, besser auf das Kind aufzupassen. Darauf entgegnete die Mutter, dass Christy doch selbst etwas gegen die alten Kühlschränke unternehmen sollte, wenn ihr soviel daran läge.³ Also säuberte und bepflanzte Christy mit ihren Freunden – den »Green Guerrillas«, wie sich die Gruppe nannte – das Gelände auf eigene Faust und verwandelte es in einen öffentlich zugänglichen Garten. Die Stadtverwaltung war davon zunächst wenig begeistert und wollte den Garten räumen lassen. Erst der massive Protest der Anwohner bewegte sie zum Einlenken. Die illegal gestaltete Initiative fand so seine legale Fortsetzung und es entstand der erste Gemeindegarten in der Stadt New York, der seitdem für 1\$ im Jahr von der Stadt gemietet und von Freiwilligen gepflegt wird. Dabei stellt sich die Frage, ob das noch Guerrilla Gardening ist? Was sind dessen Organisationsformen, Inhalte und Randbedingungen?

Organisation, Terminologie und Vorgehensweise

Wie bereits ausgeführt, besteht Richard Reynolds' Verdienst nicht in der Erfindung von Guerrilla Gardening, sondern in dessen Strukturierung zu einer Bewegung. Besonders geschickt war hierbei der Rückgriff auf die Kriegsmetapher, die bereits Liz Christy eingeführt hat und die Reynolds perfektionierte: Mit Schlachtrufen wie »Fight the Filth« oder »Resistance is fertile« zogen viele Guerilla-Gärtner⁴ zu Demonstrationen und (Straßen-)Künstler setzten die Slogans in Logos um, die in ihrer Anmutung sehr an die linkspolitischen Parteien erinnern⁵. Einerseits riefen diese die Anhänger in paramilitärischer Form zusammen, andererseits sprachen sie vertraute Muster an, indem gerade auch auf Poster aus der Mexikanischen Revolution und den Studentenrevolten von 1968 angespielt wurde.⁶ Dadurch wird der Aufruf, gegen Unterdrückung und für mehr Mitbestimmungsrecht einzutreten, unterstrichen. Für den organisatorischen und taktischen Aufbau hat sich Reynolds an den militärischen Gueril-

las orientiert, bei denen kleine, selbstständig operierende Kampfseinheiten »nadelstichtartige« militärische Operationen durchführen. Verwendung fand der Begriff erstmals im spanischen Unabhängigkeitskrieg. Sechs Jahre lang kämpften Bürger – nicht Soldaten – gegen das französische Heer. Sie selbst nannten sich guerrilleros, ihre englischen Verbündeten guerrillas. Diese Art der Kriegsführung wurde bald von anderen adaptiert; die berühmtesten sind sicherlich Mao Tse Tung, der 1937 in seinem Manifest die Guerilla-Operationen gegen die japanische Armee genau beschrieb, Che Guevara, der in seinem 1960 geschriebenen Buch⁷ die Prinzipien, Strukturen und Taktiken der Guerilla-Kriegsführung erläutert, sowie Emiliano Zapata, ein mexikanischer Guerilla-Anführer, der für gerechtere Besitzverhältnisse kämpfte und seine Truppen mit dem Schlachtruf »tierra y libertad« (Land und Freiheit) anführte.

Ideell knüpft er damit an Mao Tse Tung und Che Guevara an, die für das Recht auf eigenes Land und gerechtere Bodenverhältnisse kämpften. Von dieser Tradition ausgehend, lässt sich schlussfolgern, dass die Guerilla-Gärtner sich gegen Landknappheit sowie für den Umweltschutz, für eine gerechtere Aufteilung von Land, für bessere Lebensbedingungen in der Stadt und für mehr Mitbestimmungsrecht einsetzen. Diese private Nutzung von öffentlichem Freiraum wird besonders in industriell geprägten Großstädten wichtig, in denen der private Wohnraum extrem eingeschränkt ist und die Flächenbebauung selten einen öffentlichen Freiraum nahe der Wohnung einräumt.

Strukturell schuf Reynolds zunächst die Möglichkeit, dass alle Guerilla-Gärtner sich auf seiner Homepage registrieren lassen können und damit sozusagen seiner Bewegung »beitreten«. Dann kam es zur Bildung von lokalen Gruppen, so genannten Zellen. Sie sind selbstorganisiert, stehen aber über die Homepage in Verbindung und können sich auch für größere Projekte zusammenschließen. Zudem wurden »Truppennamen« vergeben. Sobald man sich registriert, erhält man eine Nummer, die an Stelle des Nachnamens verwendet wird. Erst wenn ein Mitglied stirbt, wird sein voller Name verwendet. Dies geschieht auch, um Strafverfolgung zu verhindern oder zumindest zu erschweren. Streng genommen gilt Guerrilla Gardening in vielen Ländern als Sachbeschädigung und kann mit

hohen Geldstrafen geahndet werden.⁸

Ein weiterer Teil von Reynolds' Strukturierung war es, eine grundsätzliche Ausstattung für die Gartenguerilleros zu definieren oder zumindest das prinzipielle Rüstzeug zu empfehlen. Auch hier wird die Kriegsmetapher aufgegriffen: Aus Tod bringenden Bomben und Granaten werden lebensspendende Objekte. Die Terminologie des für ein Mitglied typischen »Arsenals« übernahm Reynolds von Liz Christy und erweiterte sie medienwirksam. Ausgangspunkt waren die »Seed Grenades«, wie Christy sie taufte. Dabei handelte es sich um Kondome oder Ballons, die sie mit Wildpflanzensamen, Wasser sowie Dünger füllte und anschließend über Bauzäune oder ähnliches schleuderte.⁹ Diese entwickelten sich zu den typischen »Waffen« von Guerilla-Gärtnern, nun unter dem Namen »Seed Bombs« bekannt.¹⁰ Ursprünglich beruhen sowohl Seed Grenades als auch Seed Bombs auf einer alten asiatischen Technik, die in den 1950er-Jahren von Masanobu Fukuoka – einem japanischen Bauern, der nach dem Zweiten Weltkrieg Berühmtheit erlangte, indem er Ödland ohne chemische Hilfsmittel rekultivierte – im Zuge seiner »Natural Farming«-Bewegung verfeinert wurde. Dabei werden ein Teil Samen mit drei Teilen Kompost und fünf Teilen rotem Lehm vermischt und zusammengepresst. Anschließend werden sie auf freiem Feld hinterlegt oder beispielsweise aus fahrenden Autos geworfen. Diese Methode eignet sich natürlich nur für Flächen, die man nicht zu einem regelmäßig gepflegten Garten machen möchte. Hintergrund für diese Seed Bombs ist, dass viele Samen auf ungünstigen Boden fallen und daher im Normalfall nie die Möglichkeit haben zu keimen. Daher wird ihnen der Boden auf diese Weise mitgegeben. Die Kriegsmetapher erfährt nun – wie bei den Plakaten und Logos – eine bewusste, subversive Umdeutung.

Umstritten ist unter den Gartenguerilleros aber die Frage, ob Dünger zum Einsatz kommen darf oder nicht. Die meisten vertreten die strikte Auffassung, dass keine künstliche Chemie verwendet werden darf und der Dünger am allerbesten selbst hergestellt wird. Auch hier ist die Organisation der Guerilla-Gärtner über das Internet sowie der rege Austausch unter ihnen ein großer Vorteil, da Anleitungen zur Herstellung von Dünger untereinander ausgetauscht wer-

den. Dies ist nur ein Aspekt, bei dem sich die Ansichten der Guerilla-Gärtner unterscheiden. Auch der prinzipielle Antrieb dafür, dass sie an den Aktionen teilnehmen, variiert.

Motivation der Guerilla-Gärtner

Primär lassen sich vier Motivationsgründe für Guerrilla Gardening voneinander trennen: ein pragmatischer, ein ökologischer, ein politischer sowie ein ästhetischer. Der Wunsch nach Selbstversorgung hat die vermutlich längste Tradition von all diesen Gründen. Dabei werden Nutzpflanzen wie Karotten oder Kohl für den eigenen Verzehr angebaut. Sowohl im Ersten als auch im Zweiten Weltkrieg kam es in den USA und in Kanada zu patriotischen Gartenbewegungen, die als Liberty Gardens bzw. Victory Gardens bekannt wurden. Sie entlasteten so die staatliche Versorgung mit Lebensmitteln, die kaum genug für alle produzieren konnte, da viele Männer, die normalerweise in der Landwirtschaft tätig gewesen wären, Kriegsdienst leisteten. Da private Grundstücke besonders in den Städten oft nicht ausreichten, wurden auch öffentliche Parks zum Anbau von Gemüse verwendet. Ähnliche Kampagnen gab es zeitgleich zum Beispiel in England (»Dig for Victory«); und seit den späten 1980er-Jahren entwickelten sich in den Städten Kubas kooperative landwirtschaftliche Betriebe.¹¹ Die gärtnerischen Tätigkeiten wurden in dieser Zeit meist durch die Motivation geprägt, eigene Lebensmittel anzubauen und so die Selbstversorgung zu gewährleisten. Selbstversorger-Gärten kämpfen aber heute in vielen städtischen Gärten mit den Nebenprodukten des Stadtlebens: Luftverschmutzung, belastetes Grundwasser, kontaminierte Böden. Einige Gärten, wie etwa der Prinzessinnengarten oder das Allende-Kontor (beide in Berlin), werden daher in »Behelfsmitteln« wie Holzkisten, alten Betten, Milchtüten und vielem mehr errichtet. So sind sie einerseits nicht völlig von den Gegebenheiten des Standorts, wie etwa der Boden- und Wasserqualität, abhängig, und andererseits sind sie mobil, quasi umzugsfertig, sollten sie den besetzten Raum freigeben müssen. Auch hier lässt sich der Bogen zurück zu den militärischen Guerilla-Operationen schlagen, die ebenfalls aus mobilen Einheiten bestehen.

Folglich wird Guerrilla Gardening aber auch

von einem starken ökologischen Gedanken getragen. Hier ist das bewusste Bepflanzen von Stadtraum von einem zufälligen Begrünen, wie etwa durch die Methode der Seed Bombs¹², zu trennen. Der unmittelbare Einfluss von kleinen Grünflächen – etwa durch einen bepflanzten Kreisverkehr – auf das Ökosystem oder die Luftverschmutzung einer Stadt ist i.d.R. relativ gering. Allerdings kann die Bepflanzung durch die richtige Auswahl der Pflanzen durchaus dazu genutzt werden, kontaminierten Boden zu regenerieren, da die Pflanzen die Schadstoffe aus dem Boden filtern können. Dieses sogenannte Phytoremediationsverfahren kann helfen, Schäden zu mildern, die durch die Bebauung des Raums entstanden sind, und folglich die Lebensqualität in der Stadt verbessern.¹³ Auch können Hecken und Büsche nicht nur das Stadtbild verschönern, sie bieten auch vielen Stadttieren wie etwa Spatzen einen Lebensraum und verhindern, dass selbst angebautes Gemüse durch Schwermetalle belastet wird, da die Metalle an hohen Hecken hängenbleiben.¹⁴ Nicht zu ignorieren ist auch der pädagogische Aspekt des urbanen Gärtnerns. Stadtkindern, die selten auf dem Land sind und nur dort die Möglichkeit hätten, etwa den Anbau von Karotten zu beobachten, wird auf diese Weise näher gebracht, wo und wie Gemüse gezogen wird. Auch sensibilisiert man so den Blick für ökologische Anforderungen und Probleme in der Stadt. Für die Guerilla-Gärtner bedeutet es, mit neuen landwirtschaftlichen Modellen experimentieren zu können und eine »Logik [einzuüben], die nicht auf Verwertung, sondern auf Versorgung ausgerichtet ist.«¹⁵

Die beiden größten und wichtigsten Motivatoren für Guerrilla Gardening sind jedoch sein politischer und sein ästhetischer Aspekt. Wie bereits ausgeführt, definiert sich Guerrilla Gardening als unerlaubtes Bepflanzen von Raum. Viele Guerilla-Gärtner deklarieren sich sowie ihre Aktionen in diesem Raum explizit als politisch, um etwa ihren Anspruch auf Gestaltung des eigenen Umfelds zum Ausdruck zu bringen. Sie prangern auf konstruktive Weise die zunehmende Privatisierung und Betonierung von öffentlichem Raum an. Eine der spektakulärsten politischen Guerilla-Aktionen fand im Jahr 2000 auf dem Parliament Square in London statt. Sie war Teil der »Reclaim the Streets«¹⁶-Demonstration, die für den 1. Mai geplant war. Tausende

von Guerilla-Gärtnern kamen dabei auf dem Platz vor dem Parlament zusammen, pflanzten Bäume und entfernten Bodenplatten, um Setzlinge einzugraben. Den Teilnehmern war bewusst, dass diese Aktion nicht zu einem länger bestehenden Garten führen würde, stattdessen nutzten sie ihre Aktion bewusst als politischen Protest.¹⁷ Doch auch diejenigen unter den Guerilla-Gärtnern, die sich nicht als politisch betrachten, reagieren¹⁸ durch ihre Aktionen auf politische Missstände, auf verfehlte Stadtpolitik, die zunehmende Einebnung von Grünflächen innerhalb der Stadt, auf zu viel Privatisierung und zu wenig Mitspracherecht.¹⁹

Die ästhetische Dimension schließlich verankert das Guerrilla Gardening sowohl innerhalb der Street Art als auch der traditionellen Gartenkunst. Im Einklang mit letzterer sind Gärten Begegnungs- und Naturraum, Erholungsort und Kulturgut. Auch Guerilla-Gärten werden nach ästhetischen Prinzipien angelegt, die in der Auseinandersetzung mit Räumen und ihrer Umgestaltung zum Ausdruck kommen – indem Bezug auf die umgebende Architektur genommen wird. Begrenzungstreifen zwischen Fahrbahn und Gehsteig sind beliebte Objekte für Gartenguerilleros, da sie zwar ausgesprochen funktional sind, ästhetisch gesehen jedoch meist weit hinter ihren Möglichkeiten zurückbleiben.²⁰ Auch Straßenlaternen oder ähnliche Pfosten werden gern mit kleinen Dosen oder alten Milchflaschen versehen, die mit Draht befestigt werden und als Blumentopf dienen.²¹ Sogar Gullys, die mit einem Gitter verdeckt sind, sowie Schlaglöcher oder Risse im Asphalt erfahren auf kreative Weise eine Funktionserweiterung als Stadtgarten und tragen so zur Verschönerung der Stadt bei.²²

Diese ästhetischen Bezüge sowie die Illegalität der Aktion verweisen zudem auf die unmittelbare Zugehörigkeit zur Street Art. Dafür spricht in besonderem Maße auch die Fähigkeit des Guerrilla Gardening, ein neues Selbstverständnis von Stadt und Urbanität zu initiieren, indem es an der Schnittstelle von Natur und Kultur operiert. Stadt wird schließlich erst durch kognitive Handlung als Raum erfahrbar – indem Guerilla Gardening die Entfremdung des Einzelnen von seinem unmittelbaren Lebensraum thematisiert, regt es zur gemeinsamen Gestaltung desselben an und bindet die Brachflächen wieder in einen Dialog mit dem restlichen Stadtraum ein. Dies zeigt sich insbe-

sondere darin, dass Guerrilla Gardening einerseits oft von mehreren Aktivisten gemeinschaftlich ausgeführt wird, andererseits unmittelbare Auswirkungen auf die Bewohner eines Viertels hat und indirekt mit diesen in Kommunikation tritt. Dadurch erweitert es seinen Einfluss im öffentlichen Raum um eine weitere, gesellschaftliche Bedeutungsebene, nämlich die des öffentlichen Raums als Ort des Austauschs und der Interaktion aller sozialen Gruppen.²³ Auch die Besetzung des Bowery-Geländes war durch die zunehmende Verarmung der Bürger New Yorks mit motiviert. Die Finanzkrise der 1970er-Jahre führte dazu, dass viele Grundstücke von ihren Eigentümern bzw. von der Stadtverwaltung selbst aufgegeben wurden und verfielen. Neben Armut wurden in der Metropole jedoch weitere Faktoren offenbar, die entscheidend zur Gründung des Gartens beitrugen: Mit der optischen Verwahrlosung des Viertels sank die Lebensqualität, während die Kriminalität anstieg. Entsprechend diente der Bowery-Garten auch der Rückeroberung städtischer Flächen – nicht nur zur Sicherung der eigenen Lebensgrundlage, sondern als ästhetisches und partizipatives Mittel, das eigene Lebensumfeld aktiv zu verändern.

Allen vier Motivationen ist gemeinsam, dass sie brachliegende Flächen innerhalb der Stadt neu beleben und damit einen Dialog eröffnen. Dennoch ist es schwierig zu definieren bzw. konkret zu belegen, inwiefern Guerrilla Gardening eine künstlerische Dimension aufweist. Obwohl die ästhetische Ebene zweifellos eine der wichtigsten Motivationsträger für Guerrilla Gardening ist, scheint ihr, im Gegensatz zu allen anderen erwähnten Ebenen, ein "Bewertungssystem" zu fehlen, wodurch eine Klassifizierung als Kunst erschwert wird.

Ist Guerrilla Gardening Kunst?

Die Frage danach, was Kunst eigentlich ist, wurde immer wieder (nicht nur) in der Kunstgeschichte und verwandten Disziplinen gestellt, wird aber drängender in einer Zeit, in der die Grenzen zwischen Kunst- und Lebenswelt kontinuierlich schwinden; in der sich das Konzept des Museums erweitert, wenn nicht auflöst. Auch wenn der Blick ins Wörterbuch nahelegt, Kunst mit etwas kunstvoll Hergestelltem in Verbindung zu bringen, ist es kaum ad hoc möglich, eine Definition

von Kunst zu liefern, die alle Formen und Ausprägungen berücksichtigt. Oft läuft es auf ein »instinktives« Erkennen von Kunst hinaus, das auf der emotionalen Reaktion des Betrachters beruht, und auf die spontane, höchst subjektive Akzeptanz oder Ablehnung eines Werkes als Kunst.

Im Folgenden soll nun versucht werden, den Guerilla-Garten im Bereich der Kunst zu verorten und zu analysieren, was Kunst im 21. Jahrhundert sein kann oder eher nicht (mehr) ist und wie weit die gegenwärtige Kunst bereits in den Bereich des Lebensalltags eingedrungen ist und sich daher einer genaueren Definition entzieht. Aufgrund der Vielschichtigkeit der Fragestellung kann keine eindeutige Lösung am Ende der Argumentation stehen, vielmehr geht es um die skizzenhafte Entwicklung eines Lösungsansatzes, der sich auf vorangegangene, aber unbefriedigende Erklärungsmodelle stützt.

Erste theoretische Annäherung

Einer dieser Ansätze ist der traditionelle Essentialismus, der versuchte, gemeinsame Eigenschaften aller Objekte zu finden, die unter den Kunstbegriff fallen, beruhend auf der Annahme, dass Kunstwerke Gegenstände sind, die uns einheitlich und organisch strukturierte, aber dennoch komplexe Wahrnehmungsfelder bieten.²⁴ Diese Theorie stieß auf viel Kritik, als die Gegenstände, die gemeinhin als Kunst bezeichnet werden, zu unterschiedlich sind, als dass sich dafür einheitliche Kriterien aufstellen ließen. Guerrilla Gardening lässt sich ebenfalls nicht unter einer essentialistischen Kunstdefinition einordnen – feste Kriterien, die sich sowohl auf die Malerei als auch auf die Arbeit mit lebendem »Material« anwenden lassen, dürften schwer festzulegen sein. Zudem erlauben es anti-essentialistische Blickwinkel auf diese Frage auch Kunst zu erfassen, die nicht primär als Kunst erschaffen wurde, sondern erst durch den Betrachter als Kunst erfahren wird. Dies wird für Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts bedeutsam, da sich etwa Readymades erst in zweiter Instanz als Kunst wahrnehmen lassen.

Morris Weitz plädiert daher für einen offenen Kunstbegriff²⁵, da seiner Meinung nach eine wahre, für immer gültige Definition von Kunst nicht möglich sei, sondern man die Kriterien ständig neu überdenken

und gegebenenfalls anpassen müsse, um neue Kunstformen integrieren zu können. Stattdessen lassen sich nach Weitz Objekte über ihre wittgensteinsche Familienähnlichkeit als Kunst identifizieren. Nach dieser Theorie muss bei jedem neuen Fall die Frage gestellt werden, ob es bereits ähnliche, als Kunstwerk akzeptierte Werke gibt, mit denen der neue Fall Ähnlichkeiten teilt. Wenn sich genügend paradigmatische Ähnlichkeiten finden lassen, kann auch die neue Ausprägung unter einen Kunstbegriff gezählt werden – oder andernfalls ausgeschlossen werden. Dieser offene Kunstbegriff wendet sich also von einem rein definitiven Ansatz ab und versucht auch neuen Kunstströmungen gerecht zu werden, da er erweiterbar bleibt. Im Bezug auf Guerrilla Gardening bereitet dieser Ansatz allerdings einige Schwierigkeiten: Bereits der Begriff des Gartens an sich scheint nur unter bestimmten Bedingungen unter einem Kunstbegriff fassbar zu sein. Kaum jemand zweifelt an, dass von anerkannten Künstlern geschaffene Gärten oder Gärten, die einem komplexen Gestaltungsprinzip folgen, Kunstwerke sind. Aber trifft das auch auf jeden Vorstadt-Garten zu? Verbindet den Durchschnittsgarten einer Reihenhaussiedlung noch genug mit dem Kunst-Garten? Und wie verhält es sich mit Guerilla-Gärten, die in ihrer Konzeption und Anlage noch einmal stark von Kunst-Garten als auch Vorstadt-Garten abweichen? Hier ist fraglich, ob durch zunehmende Entfernung von der »Kern-Verwandtschaft« die Verbindung noch stark genug ist, um sie wirklich als Kunst gelten zu lassen.

Von Weitz sowie von Arthur Dantos funktionalistisch geprägtem Artikel "The Artworld"²⁶ wird George Dickie Ende der 1960er-Jahre zur Formulierung seiner Institutionellen Kunsttheorie inspiriert.²⁷ Ausgehend von der Idee, dass Kunstwerke in einen Rahmen aus Ähnlichkeitsbeziehungen eingebettet sind, entwickelte er die Theorie, dass Kunstwerke durch einen bestimmten institutionellen Rahmen – von ihm in Anlehnung an Danto als "Kunstwelt" bezeichnet – definiert werden. Erst vor dem Hintergrund dieser Kunstwelt werden Kunstwerke als solche erkennbar. Eine Erklärung, warum einige Werke den Status Kunstwerk verliehen bekommen, andere hingegen nicht, gibt Dickie nicht, und obwohl folglich einige Fragen unbeantwortet bleiben, liefert diese Theorie eine der besten Annäherungen an eine Definition von Kunst im Bezug

auf Guerrilla Gardening. Im Folgenden soll daher näher auf die Rolle des Künstlers und dann auf Dickies Institutionstheorie eingegangen sowie analysiert werden, inwieweit sich letztere auf Guerrilla Gardening anwenden lässt.

Kontextualisierung von Kunstwerk und Künstler

Entscheidend für diese Annäherung ist der bereits angesprochene Bereich der Readymades, der die Rolle des Künstlers als Produzenten eines Werkes in Frage stellt. Duchamps Urinal »Fountain«, das er 1917 ausstellte, war nicht von ihm geschaffen worden, sondern von ihm als Kunstwerk erkannt und deklariert. Zum Kunstwerk wurde es in erster Linie durch seine Transformation in einen anderen Kontext und zugleich durch die Erweiterung des Begriffes des Künstlers als Visionär, der sich auch durch einen eigenen Blick und die Fähigkeit der Neuzusammenstellung von Dingen konstituiert. Auf ihn folgten in gleicher Tradition Warhol mit seinen Suppendosen und Damien Hirst, der eine entzwei geschnittene Kuh und ihr Kalb in einem großen mit Formaldehyd gefüllten Tank ausstellte. Die Tatsache, dass ein Objekt oder eine Performance in den Stand eines Kunstwerks erhoben wird, sagt jedoch nichts über dessen qualitativen Status aus. Duchamps »Fountain« ist zweifellos ein Kunstwerk, jedoch nicht zwangsläufig ein gutes. Während diese Künstler Objekte in einen neuen Kontext – den des Museums – stellen, erweitert ökologische Kunst die Grenzen in eine andere Richtung, indem sie den angestammten musealen Raum verlässt, um sich in einem natürliche(re)n anzusiedeln. Dabei wird dem Kunstwerk häufig eine neue Materialität verliehen. Dies ist zum Beispiel bei den »Erdwerken« von Land-Art-Künstler Robert Smithson und den eingehüllten Gebäuden Christo und Jeanne-Claudes der Fall.

Es zeigt sich folglich, dass ein wichtiger Aspekt von Kunst der ihres Kontextes ist. Einige Philosophen vertreten die These, dass ein Kunstwerk nicht durch unmittelbar wahrnehmbare, intrinsische Eigenschaften wie Schönheit oder Harmonie zum Kunstwerk wird, sondern dadurch, dass es Teil einer ganz bestimmten etablierten Praxis ist. Entscheidend ist also die Art, wie wir das fragliche Objekt behandeln.

Dickies Theorie, die Institutionelle Kunsttheorie, berücksichtigt die Kontextualisierung und definiert Kunst folgendermaßen:

»a work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation.«²⁸

Das heißt, dass etwas genau dann ein Kunstwerk ist, wenn es ein Artefakt ist, das von jemandem – Künstlern, Produzenten, Museumsbesuchern, Journalisten, Kunsthistorikern, Philosophen und überhaupt jedem, der glaubt, dieser Gruppe anzugehören – im Namen der Kunstwelt einen bestimmten Status verliehen bekommt. In einer späteren Variante dieser Theorie präzisiert Dickie sie dahingehend, dass Objekte dann ein Artefakt werden, wenn ein verständiger Künstler sie bewusst verändert.²⁹ Duchamps Kunst erreicht dies beispielsweise dadurch, dass er ein vorgefertigtes Objekt als Kunstwerk behandelt und für die Schaffung der Skulptur Fountain benutzt. Das Problem an dieser späteren Theorie ist jedoch, dass laut ihrer Reformulierung ein Kunstwerk nur dann jemals den Status eines Kunstwerkes erreichen kann, wenn es in dem Bewusstsein geschaffen wurde, dass dies ein Kunstwerk sei, und das ist unglaublich. Der Vorteil der ursprünglichen Theorie liegt gerade in der Offenheit, was den Künstlerbegriff betrifft, da sonst wieder diverse moderne und aktuelle Formen von Kunst aus der Definition herausfallen. Der Nachteil ist, dass sie unbeantwortet lässt, warum einem Objekt dieser Status verliehen wird. Ebenso bleibt die Frage nach den Unterschieden zwischen den verschiedenen Werken und Gattungen offen.

Trotzdem lässt sich festhalten, dass nach Dickie etwas Kunst ist, wenn es als Artefakt vor dem Hintergrund dieser allgegenwärtigen Institution präsentiert wird. Da die Theorie es zulässt, dass alltägliche Dinge ihren Zustand ändern und zum Kunstwerk werden, wird sie auch schwierig einzuordnenden Kunstformen wie der des Readymades gerecht. Außerdem bietet die Institutionstheorie den von Davis geforderten institutionellen Rahmen, der durch Konventionen die Bewertung von Kunstwerken ermöglicht.

Guerrilla Gardening unter dem Aspekt der Institutionellen Kunsttheorie

Zudem liefert die Institutionelle Theorie auch wichtige Erkenntnisse hinsichtlich der Frage, wie Gärten zu beurteilen sind. Nach Dickie sind nicht alle Gärten automatisch Kunstwerke. Der Gemüsegarten im Hinterhof mag zwar auch mit Hingabe und Sorgfalt gezüchtet worden sein, aber er erfüllt Kondition Nummer 2 nicht. Gärten können nicht Teil der Kunstwelt werden, solange ihnen dieser Status nicht durch eine Autorität verliehen wurde. Das wird aber nicht geschehen, solange es sich um einen alltäglichen Garten in seinem alltäglichen Umfeld – dem Bereich vor bzw. hinter dem Haus oder dem Fensterbrett – handelt. Es geht hier also in besonderer Form um den Begriff der Dekontextualisierung, der sich auch auf das Thema Guerrilla Gardening gut anwenden lässt.

Guerrilla-Gärten hätten folglich schon deshalb gute Chancen, zu einem anerkannten Kunstwerk zu werden, weil die genutzte Fläche eben nicht zum eigenen Grundstück oder Wohnbereich gehört, weil der Garten aus seinem alltäglichen Hintergrund herausgelöst und in das Museumsäquivalent – den öffentlichen Raum – überführt wurde. Hinzu kommt noch ein kommunikativer Aspekt, der das Garten-Kunstwerk weiter vom Garten-Standard abgrenzt. Nach Arthur Danto, einem weiteren kontextualistischen Theoretiker, müssen Kunstwerke auch etwas über die Welt aussagen wollen. Solche Werke erfordern demnach Interpretation. Natürlich kann ein Guerilla-Garten einfach als ein schönes, Freude bereitendes Beet betrachtet werden. Das trifft aber auch auf ein Gemälde von Tizian zu, wenn es nicht in seinem kunsthistorischen Kontext betrachtet wird. Das große mediale Interesse an Guerrilla Gardening, dass es darüber zahlreiche Fernsehbeiträge, Buchveröffentlichungen etc. gibt, muss im Sinne der Institutionellen Kunsttheorie als Zeichen dafür gewertet werden, dass dieser Status offensichtlich bereits verliehen wurde. In einer späteren Fassung seiner Theorie präzisiert Dickie, dass Kunst unabdingbar für eine öffentliche Präsentation bestimmt sein muss.³⁰ Auch für Guerrilla Gardening ist der öffentliche Raum ein definitorisches Element. In diesem Zusammenhang von Museumsäquivalent zu sprechen, bezieht sich natürlich auf das eingangs erläuterte Phänomen,

dass Kunst zunehmend die angestammten musealen Räume verlässt und sich eigene Räume schafft. Dadurch wird es teilweise schwieriger, die institutionelle Autorität, von der Dickie spricht, zu identifizieren. Inzwischen kann etwas nicht mehr spätestens dann als Kunst definiert werden, wenn es den Sprung ins Museum geschafft hat. Und selbst wenn etwas im Museum ausgestellt wird, ist es kein Garant dafür, dass es als Kunst anerkannt oder erkannt wird, wie diverse Berichte über von der Putzfrau als Müll entsorgte Kunstwerke belegen.

Darüber hinaus darf aber nicht vergessen werden, dass ein nicht von der westlichen Kultur geprägter Blick zu ganz anderen Einsichten kommen kann. In Japan zum Beispiel ist das minutiöse Arrangieren von Blumen (ikebana), Steinen und Pflanzen seit Jahrhunderten Tradition. Das Anlegen und Pflegen von Minigärten sowie das Züchten von Minibäumen ist dort zur Kunstform aufgestiegen und erfreut sich großer Beliebtheit. Dabei ist der Begriff des Künstlers aber nicht auf eine wenige Personen umfassende Berufssparte beschränkt, sondern offen für jeden, der bereit ist, sich intensiv neben seinem alltäglichen Leben dieser Beschäftigung zu widmen. Unsere Annäherung an eine Definition des Kunstwerkes muss neben dem kontextuellen auch um den sozialen Aspekt erweitert werden. Die westliche Kunst tendiert sicherlich dazu, allgemeiner zu werden und auf den Punkt zuzusteuern, an dem alles – oder nichts – ein Kunstwerk sein kann und die Rolle des Künstlers vielfältigen Variationen unterworfen ist. Zugleich zeigt der Vergleich, dass die Vorstellung von Kunst kulturell bedingt ist. Was in einigen Kulturen in erster Linie ein Mittel der Meditation ist – etwa bei der Anlage und Pflege von Zen-Gärten –, kann in anderen als museumswürdig betrachtet werden.³¹

Résumé

Guerrilla Gardening lässt sich also erfolgreich unter einem Kunstbegriff subsumieren und ist – genau wie Street Art als Oberkategorie – Kunst, die zum einen die Stadt verschönern möchte und zum anderen eine sozio-politische Aussage trifft. Es unterscheidet sich dabei stark vom Gärtnern auf dem heimischen Balkon, als es eine Funktion außerhalb des eigenen Wohn-

raums erfüllt und sich als Kunstwerk innerhalb eines gemeinschaftlich genutzten Raums zum Wohle einer größeren Gemeinschaft versteht. Dieser Kunstaspekt innerhalb dieser Bewegung lässt sich durch die Institutionelle Kunsttheorie von George Dickie greifbar machen. Zum einen braucht Guerrilla Gardening – wie von Dickie unter dem Kriterium der öffentlichen Ausstellung postuliert – unabdingbar den öffentlichen Raum als Ort der Präsentation, da nur durch die Interaktion sowohl der Umgebung als auch der Bewohner dessen ästhetische, politische und soziale Elemente zum Tragen kommen.

Zugleich aber erweitert Guerrilla Gardening die Kategorie Street Art um eine weitere, wichtige Komponente: ihre ökologische Funktion. Street Art ist per Definition an die Stadt, an etwas außerhalb von Natur gebunden. Es braucht unabdingbar den öffentlichen Raum als Handlungs- und Bezugsort, da nur durch die Interaktion von Street Art sowohl mit der unmittelbaren urbanen Umgebung als auch deren Bewohnern ihre ästhetische, politische und soziale Dimension zum Tragen kommt. Sie muss daher immer auch in Zusammenhang mit einer öffentlichen Sphäre betrachtet werden, die zunehmend eingeengt, beschnitten und überwacht wird, die immer mehr Opfer einer bedrängenden Ökonomisierung wird und damit immer weniger Raum für freie Kommunikation oder Interaktion bietet. Auch Guerrilla Gardening braucht die moderne Zivilisationsgesellschaft, versucht dabei aber eine Brücke zur Natur zu schlagen. Gerade dadurch thematisiert es die zunehmende Entfremdung des Menschen von der Natur und weist auf einen Mangel an Ursprünglichkeit im Stadtraum hin. Damit ist es unübersehbar auch eine produktive Form der Zivilisationskritik. Guerilla-Gärten stellen die Funktionen heutiger Stadträume in Frage, indem sie reflexive Räume öffnen, symbolische Zeichen setzen und damit ein Stück weit öffentliche Räume zurückerobern. Sie machen die Stadt wieder zum Ort, der gelebt wird anstatt nur zu funktionieren. Guerrilla Gardening erfüllt gleichermaßen die Kriterien einer ökologischen Betrachtungsweise, als es alle Kennzeichen einer Kunstform nach der Institutionellen Kunstkritik aufweist. So steht es für einen Balanceakt zwischen Street Art und der Rückkehr zur Natur.

Endnoten

1. Liessmann 1988, *Natura mortua*, S.65.
2. Siehe u.a. Müller 2011, *Urban Gardening*.
3. Tracey 2007, *Guerrilla Gardening*, S. 24f.
4. Die unterschiedliche Schreibweise von »Guerrilla« begründet sich dadurch, dass sich das englische Wort (und daher auch auf Reynolds' Homepage) mit zwei »r« schreibt, die deutsche Entsprechung jedoch nur ein »r« aufweist.
5. <http://cascadiasolidaria.files.wordpress.com/2012/04/resistanceisfertile1.jpg> (01.05.2012), http://1.bp.blogspot.com/-bYIKaZ2MAio/T3TGxYqxL_I/AAAAAAAAABXw/zSJFsBRASfY/s1600/ResistanceisFertile.jpg (ohne Datum)
6. Häufig wird die geballte, erhobene Faust zitiert, die durch die Taler de Gráfica Popular ab 1948 auf diversen Plakaten zur Unterstützung der Mexikanischen Revolution verwendet wurde. Seither wurde es unter anderem das Symbol der »Black Power« in den USA. Oft wird der geballten Faust noch eine Schaufel – als Zeichen der aufrührerischen Gärtner – oder eine Blume hinzugefügt.
7. Guevara 1960, *Guerra*.
8. <http://grist.org/urban-agriculture/2011-09-20-urban-gardener-memphis/> (20.09.2011)
9. Rovner 2011, *Pimp the Pavement*, S. 101.
10. Siehe Bilder unter <http://bradygirlsfood.files.wordpress.com/2012/04/seed-bombs-cover.png?w=640&h=567>, <http://www.geschmackvoll.de/wp-content/uploads/2012/03/seed-bomb.jpg>. Es gibt sie inzwischen auch fertig zu kaufen, u.a. bei [Manufactum](http://www.manufactum.de/samenkugeln-nektarpflanzen-p1448230/)<http://www.manufactum.de/samenkugeln-nektarpflanzen-p1448230/>
11. Koont 2009, *Havana*.
12. Vgl. hierzu die Ausführungen im folgenden Unterkapitel 2.2.
13. Vgl. Zachery Schulmann, Aresh Javedi, zitiert nach Jahnke 2007, *Guerrilla Gardening*, S. 87.
14. <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/550604/Schaedliches-Stadtgemuese> (06.07.2012)
15. Müller 2012, *Grüne Guerilla*.
16. »Reclaim the Streets« war eine Bewegung ohne Organisationsstruktur oder feste Mitglieder, die schon seit Mitte der 1990er-Jahre existierte. Während sie am Anfang für mehr Fahrradfahrer und weniger Autos eintrat, richteten sich ihre Proteste bald gegen den globalen Kapitalismus.
17. »we were planting the seeds of a society where ordinary people are in control of their land, their resources, their food and their decision making. The garden symbolised an urge to be self-reliant rather than dependent on capitalism.« Reclaim the Streets: *Statement about Mayday*. 02. Mai 2000, <http://www.primal-seeds.org/mayday.htm>
18. "[D]ass Gärten immer auch als politische Projekte gelesen und interpretiert werden können", bestätigt auch der Sammelband "Kunst – Garten – Kultur" (Hennecke/Gröning 2010, *Kunst*).
19. Oft ist die Kommunalpolitik, die im Spannungsfeld von Kulturförderung und Schuldenabbau agieren muss, dankbar für das Engagement der Bürger. Vgl Müller 2010, *Räume*, S. 60-62.
20. Siehe Bilder unter <http://cubeme.com/blog/wp-content/uploads/2008/06/guerilla-gardening-tokyo-1.jpg>, <http://justlive.us/wp-content/uploads/2010/04/guerrilla-gardening.jpg>
21. Bilder unter: <http://www.herbgardendesign.co.uk/wp-content/uploads/2012/05/Guerrilla-Gardening.jpg> oder Anna Garforth's Blumenkästen unter <http://greendelicious.de/wp-content/uploads/2010/08/head-gardener-2-537x399.jpg>
22. Siehe Bilder unter http://img.weburbanist.com/wp-content/uploads/2007/08/1189222051_90a08f293f_o.jpg, <http://www.lilligreen.de/wp-content/uploads/2011/01/urban-gardening-560x365.jpg>, http://www.streetartutopia.com/wp-content/uploads/2012/04/street_art_guerrilla_gardening_2.jpeg, http://www.skinnyskinny.com/blog/E:/www/projects/skinnyskinny/public_html/blog/wp-content/uploads/2010/02/pothole_garden_03.jpg.
23. Zur Entstehung von öffentlichem Raum durch soziale Handlung vgl. u.a. Lefebvre 1974 *Production* sowie Ledrut 1986, *Speeches*.
24. Osborne 1952, *Beauty*.
25. Weitz 1956, *Aesthetics*, S. 27-32.
26. Danto 1964, *Artworld*, S. 571-584.
27. Carroll 1994, *Identifying Art*, S. 7.
28. Dickie 1971, *Aesthetics*, S.101.
29. Vgl. Dickie 1984, *Art Circle*.
30. Dickie 1984, *Art Circle*, S. 80.

31. Einen Überblick über die Ästhetik der Blumensteckkunst ikebana vom Mittelalter bis zur Gegenwart siehe Dungal 2010, *Zen-Kunst*. Für einen allgemeineren Überblick über Verhältnis von Gesellschaft, Kunst und Natur in Japan siehe Munroe 1994, *Japanese Art*; Osaka 1989, *Against Nature*; Shirane 2012, *Four Seasons*.

Bibliographie

- Carroll 1994, *Identifying Art*
 Noël Carroll, *Identifying Art*, in: *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, hg. v. Robert J. Yanal. Pennsylvania 1994.
- Danto 1964, *Artworld*
 Arthur C. Danto, *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy* 61, 1964, S. 571-584.
- Dickie 1971, *Aesthetics*
 George Dickie: *Aesthetics. An Introduction*. New York: Pegasus, 1971.
- Dickie 1984, *Art Circle*
 Dickie, George: *The Art Circle*. New York: Haven Publications, 1984.
- Dungal 2010, *Zen-Kunst*
 Eva Dungal, *Zen-Kunst ikebana. Die Ästhetik aus dem japanischen Mittelalter und ihre Aktualität in der Gegenwart*. Frankfurt am Main u.a. 2010.
- Guevara 1960, *Guerra*
 Ernesto Che Guevara, *La guerra de guerrillas*. Habana 1960.
- Hennecke/Gröning 2010, *Kunst*
 Stefanie Hennecke und Gert Gröning, *Kunst – Garten – Kultur*. Berlin 2010.
- Jahnke 2007, *Guerrilla Gardening*
 Julia Jahnke, *Eine Bestandsaufnahme zum globalen Phänomen Guerrilla Gardening anhand von Beispielen in New York, London und Berlin*. Magisterarbeit, Berlin 2007, online abrufbar unter https://docs.google.com/file/d/1Y3lh0QJwdM2OQ_02B1ntF9z_qcv-jnkMb-PmmD-juxtM14YVfK7nyJAZaQ1ya/edit
- Koont 2009, *Havana*
 Sinan Koont, *The Urban Agriculture of Havana*, in: *Monthly Review*, Band 60 Heft 08, 2009, online abrufbar unter <http://monthlyreview.org/090119koont.php>
- Ledrut 1986, *Speeches*
 Raymond Ledrut, *Speeches and Silence in the City*, in: *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, hg. v. Mark Gottdiener und Alexandros Ph. Lagopoulos. New York 1986.
- Lefebvre 1974, *Production*
 Henry Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris 1974.
- Liessmann 1988, *Natura mortua*
 Konrad Paul Liessmann, *Natura mortua. Über das Verhältnis von Ästhetik und Ökologie*, in: *Kunstforum International*, Band 93 Heft 3, 1988, S. 64-71.
- Müller 2010, *Räume*
 Christa Müller, *Räume schaffen für urbane Gärten. Die neue Gartenbewegung und die kommunale Politik*, in: *Alternative Kommunalpolitik* 31- Jhg. Heft 2, 2010, S. 60-62.
- Müller 2011, *Urban Gardening*
Urban Gardening. Über die Rückkehr der Gärten in die Stadt, hg. v. Christa Müller. München 2011.
- Müller 2012, *Grüne Guerilla*
 Christa Müller, *Die grüne Guerilla*, in: <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-grune-guerilla>, 31.05.2012.
- Munroe 1994, *Japanese Art*
 Alexandra Munroe, *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky*. New York 1994.

Osaka 1989, *Against Nature*
 Eriko Osaka u.a., *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*. New York 1989

Osborne 1952, *Beauty*
 Harold Osborne, *Theory of Beauty: an Introduction to Aesthetics*. London 1952.

Reynolds 2008, *Guerrilla Gardening*
 Richard Reynolds, *On Guerrilla Gardening. A Handbook for Gardening Without Boundaries*. London 2008.

Rovner 2011, *Pimp the Pavement*
 Lisa Rovner, *Pimp the Pavement. A Primer in Seed Bombing and Guerrilla Gardening*, in: *Wilder Quarterly*, Band 1, Herbst 2011, S. 98-102.

Shirane 2012, *Four Seasons*
 Haruo Shirane, *Japan and the Culture of the Four Seasons*. New York 2012.

Tracey 2007 *Guerrilla Gardening*
 David Tracey, *Guerrilla Gardening – a Manual*. Gabriola Island 2007.

Weitz 1956, *Aesthetics*
 Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Band 15 Heft 1, S. 27-32, 1956.

Internetquellen (alle zuletzt aufgerufen 31.07.2012):
<http://grist.org/urban-agriculture/2011-09-20-urban-gardener-memphis/> (20.09.2011)
<http://monthlyreview.org/090119koont.php>
<http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/550604/Schaedliches-Stadtgemuese> (06.07.2012)

Zusammenfassung

„Natur“ im ursprünglichen Sinne – so sie denn je existierte – ist tot, eine idealisierte Vorstellung der zivilisierten Gesellschaft. Gerade in Zeiten globaler Umweltzerstörung wird der Sehnsuchtsgedanke an eine Rückkehr in die unzerstörte Natur laut. Dies zeigt sich beispielsweise in den verschiedenen Kunstbewegungen seit den 1960ern, die die Natur als Medium für sich entdeckten und ihre Arbeiten an entlegenen Orten, fernab des traditionellen musealen Raums, inszenierten und präsentierten. Ziel war jedoch nicht nur eine romantische Flucht aus der gesellschaftlichen Enge, vielmehr waren ihre Arbeiten stark von sozialem sowie politischem Engagement geprägt. Eine moderne Form dieser Zivilisationskritik, die einer Institutionalisierung bisher entgangen ist, ist die Protestbewegung „Guerrilla Gardening“. Dabei werden Brachflächen im Stadtraum von Aktivisten mit Blumen, Bäumen und Gemüse bepflanzt – explizit ohne eine Genehmigung des Eigentümers dafür einzuholen. Wie bei ihren Vorgängern der Land Art ist ihr Handeln vielseitig motiviert. Primär lassen sich pragmatische, ökologische, politische und ästhetische Beweggründe identifizieren.

Der Kunststatus wird Guerrilla Gardening jedoch häufig abgesprochen. Im Folgenden wird zunächst auf die Verzahnung der vier genannten Motivationsgründe eingegangen. Über die Funktions- und Wirkungsweise des Guerrilla Gardenings im öffentlichen Raum wird anschließend analysiert, inwieweit sich die Bewegung unter einen Kunstbegriff stellen lässt. Hierbei wird – in Abgrenzung zu anderen Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts – insbesondere George Dickies Institutionelle Kunsttheorie zur Anwendung kommen und gezeigt werden, dass Guerrilla Gardening einer Definition als Kunst entspricht.

Autorin

Barbara Uhlig: Studium der Kunstwissenschaften in München und Eichstätt. Masterarbeit zur Wirkungsweise verschiedener Illustrationen des Buchs „Alice's Adventures in Wonderland“; zur Zeit Arbeit an einer Dissertation über den zeitgenössischen Künstler Lorenzo Mattotti.

Titel

Barbara Uhlig, Guerrilla Gardening – zwischen Street Art und der Rückkehr zur Natur, in: kunsttexte.de, Nr. 4/2012, 11 Seiten), www.kunsttexte.de.