

Warum Natur und was hat Kunst damit zu tun

Renata Stih

Im Wiener Kunsthistorischen Museum, einer Wunderkammer europäischer Kulturen gibt es viel Natur zu sehen: Wände voll Stillleben aus verschiedenen Stilepochen, Leinwände mit Früchten, tote Hasen, Insekten, Wein, sogar Menschen aus Obst und Gemüse. Es gibt Landschaften mit und ohne Kühe, stürmischem Seegang, Phantasielandschaften, Traumlandschaften. Und dann gibt es unzählige Portraits bezaubernder Damen und bedeutender Herren und Darstellungen bekannter Geschichten mit vielen Figuren, Muskeln, Brüsten, Beinen, Gesichtern, Dynamik, Ekstase, Wände voll mit Bildern von Rubens, eine Orgie in pastoser Malerei – scheinbar Abbild nach der Natur und dabei eine Gegenwelt des Realen da draußen.

An der Karlsruher Kunstakademie, wo Frieder Schnock und ich studierten, war Aktzeichnen nach der Natur im Park von Schloss Scheibenhardt, in der freien Natur traditionsgemäß angesagt (sogar die junge Sasha Waltz stand uns mal Modell, bevor sie als Tänzerin berühmt wurde). Eines Tages erschien auf dem grünen Rasen ein schwarzer, nackter Mann, ein Soldat der US-Truppen, die in Karlsruhe stationiert waren. Der Fokus des lehrenden Professors war lediglich auf den schönen Körper des Mannes als Objekt fixiert, kein Interesse an Herkunft und Kulturraum des Menschen, der vor uns auf einem Podest im Gras stand – unvorstellbar ignorant, aber daraus konnte man lernen und Erkenntnisse sammeln, die später in Ausstellungsprojekte in Berlin, New York, Baltimore, St. Louis einfließen.

Nach Auschwitz war das sorglose Betrachten von Gruppen nackter Körper unmöglich, das Entsetzen groß, als Fotos und Filme aus den Konzentrationslagern auftauchten – die konnte man nicht einfach aus dem Gedächtnis löschen. Und diese Realität hat das Kunstgeschehen nach 1945 wesentlich verändert, Flucht in Farbe, in Abstraktion waren eine Folge, Kunst als Kunst ohne Inhalte beim Kunstliebhabern beliebt, bis das Bewusstsein um die Horrorszenarien deutsche, wie europäische Gesellschaften sprengte und Reformen öffentlicher Strukturen erzwungen wurden. Gleichberechtigung, Emanzipation, Umdeutung der Zusammenhänge von Ethik und Ästhetik: Kunstschaffende reagierten in der Nachkriegszeit darauf mit neuen Methoden und prägten damit das demokratische Miteinander und künftige Generationen von Künstler*innen nachhaltig — das omnipotente Macho-Genie war out und kommunikative Interventionen angesagt. Sichtbarmachung des Unsichtbaren im Realen, sozialpolitische Prozesse, experimentelle, multi-mediale Formensprachen, auch darauf bezieht sich der künstlerische Dialog von Frieder Schnock und Renata Stih.

Das Prinzip wird evident beim dezentralen Denkmal »Orte des Erinnerns« im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg (1993), der ersten gemeinsamen Arbeit im öffentlichen Raum, wo am Ort des realen historischen Geschehens die kulturelle Geographie mit Fakten überschrieben wird: Achtzig doppelseitige Schilder sind an Lampenmasten montiert, auf der einen Seite mit einem Bildmotiv versehen, auf der anderen Seite sind verkürzte Texte mit anti-jüdischen Gesetzen und Verordnungen aus den Jahren 1933 bis 1945 abgedruckt. Die Texte im Kontext mit den Bildern konfrontieren die Passanten mit der fast vergessenen Geschichte dieses Viertels, wo vor 1933 Albert Einstein, Hannah Arendt, Gisele Freund und Carl Einstein lebten. Verteilt über das ganze Viertel wird das Denkmal zur Metapher für die Entmenschlichung, Verrohung, Entseelung einer Gesellschaft, die zur Ermordung von Juden führte. Durch Kenntnis der Bilder aus den Lagern verändert sich die unmittelbare Wahrnehmung, man denkt an die Berge toter Körper, man muss sie nicht darstellen.

Im Freundeskreis haben wir oft darüber diskutiert, was diese Form der künstlerischen Intervention und Visualisierung von Geschichte bewirken kann, insbesondere bezogen auf die mehrteilige Installation »Was brauchen wir Kunst, wir brauchen Kartoffeln« (1998). Initiiert von der Direktorin der Graphischen Sammlung, Ulrike Gauss, beauftragte die Staatsgalerie Stuttgart Frieder Schnock und mich, für den Cour d'Honneur des klassizistischen Museumsgebäudes eine Installation zu erfinden, die den Altbau gegenüber dem populären Neubau von James Sterling aufwerten sollte. Dabei schien uns die Kommunikation mit dem Publikum und eine direkte Ansprache grundlegend, was sich in spontanen Gesprächen mit Museumsbesucher*innen bewahrheitete.

Die Arbeit »Was brauchen wir Kunst, wir brauchen Kartoffeln« basiert auf einem Sprichwort aus dem frühen 19. Jahrhundert, das als Element kollektiver Erinnerung in Schwaben bis heute geläufig ist und die Grundlage für die mehrteilige Installation gleichen Namens bildete. Es geht um die Erinnerung an den Verlust der Boisserée-Sammlung, die heute noch spürbar ist und den Hintergrund zu unserer Arbeit und die philosophische Verbindung von Kunst und Nahrung darstellt.

Die Installation besteht aus zwei goldenen Kartoffelbeeteinfassungen, in denen die Pflanzen jedes Jahr angebaut und geerntet werden, einem roten Teppich, der die Besucher*innen am Eingang empfängt und einer LED-Installation im Portikus, auf der ein kontinuierlicher Fluss von Künstler*innennamen und Titeln von Kunstwerken aus der Sammlung des Museums vorbeizieht und so die Sammlung in den Außenraum, in den Alltag, zu Passanten und Vorbeifahrenden bringt und für den Museumsbesuch wirbt. Damit wird auch ein Hinweis zur europäischen Tradition hergestellt, die Namen von Kunstschaaffenden an der Fassade des Museums anzubringen und so dauerhaft an ihr Werk zu erinnern.

Mit dem Kunstwerk beziehen wir uns auf die gravierende Hungersnot in Württemberg des frühen 19. Jahrhunderts und dem verhinderten Ankauf der Privatsammlung der Brüder Boisserée. Im Hinblick auf leere Kassen und die Hungersnot sagte ein Berater zu Wilhelm I. König von Württemberg (auf Schwäbisch): »Was brauchen wir Kunst, wir brauchen Kartoffeln (Mir brauchet koi Konscht, mir brauchet Grombiere).« Es bedeutete für Stuttgart als Kulturstandort den Verlust von 215 herausragenden Werken mittelalterlicher Kunst, die dann von König Ludwig I. von Bayern für die Alte Pinakothek in München erworben wurden und seitdem dort das Museum bereichern. Mit dieser Arbeit wollten wir eine Diskussion um materielle und intellektuelle Werte, kollektive Identität und die Aufgaben von Politik im Umgang mit Kulturinstitutionen im Allgemeinen anstoßen.

Diese Installation in der Staatsgalerie Stuttgart bildete den Ausgangspunkt für die enzyklopädische Arbeit – die fotografische Serie »Kunst-Kartoffel-Portraits«. Der Name jeder Künstlerin, jedes Künstlers steht für eine einzigartige Vision, ein Lebenswerk: Kunst als Nahrung, Nahrung als Kunst, die Kartoffel als Synonym für Kunst und ein photographisches, tagebuchartiges work-in-progress, das sich so, wie die Kunstgeschichte auch, permanent fortsetzt. Dabei wird die Rolle der Kunst als Katalysator für soziale und kulturelle Entwicklungen ebenso hinterfragt wie unsere Toleranzfähigkeit, mit neuen künstlerischen Inhalten, Visionen, Formen umzugehen. Uns ist wichtig, an die Bedeutung von Kunst als etwas Existenzuellem zu erinnern: Kunst als Nahrung für das mentale Überleben, die wert ist, auch zu Zeiten, wenn die Mittel knapp sind, gefördert zu werden. Seit jeher üben Kartoffeln eine Faszination auf Künstler*innen aus, was uns einige der bedeutendsten Kunstwerke der westlichen Kunstgeschichte bescherte wie Vincent van Goghs sozialkritische Darstellung der Kartoffelesser (1885) und unzählige Gemälde des 19. Jahrhunderts, die Bauern bei Kartoffelernten im Sonnenuntergang darstellten. Für den Künstler Sigmar Polke war die Kartoffel das Symbol für künstlerische Kreativität

schlechthin: »Ja, wenn es überhaupt etwas gibt, auf das all jenes zutrifft, was immer wieder am Künstler diskutiert wird: Innovationsfreude, Kreativität, Spontanität, Produktivität, das Schaffen ganz aus sich heraus, usw. – dann ist das die Kartoffel.« Besonders Polkes Skulpturen wie das Kartoffelhaus (1967) aus Holzlattenrosten, die durch Hunderte von Kartoffeln fixiert werden und sein »Apparat, mit dem eine Kartoffel eine andere umkreisen kann« (1969), bestehend aus Holz, Kartoffeln, Batterien, Draht, Gummiband und Motor, zeigen, wie selbstironisch er sich mit dem Begriff Kunst auseinandersetzte.

Kartoffeln haben etwas Surreales. Im Jahr 2008 erstellten Frieder Schnock und ich ein Video mit dem Titel Orbit, das die vielen Kartoffelsorten hinterfragt, die weibliche Namen tragen: Linda, Barbara, Gerlinde, Charlotte, Irene. Woher kommen diese Bezeichnungen? Wir stellten Stanley Kubricks epische Szene im Science-Fiction-Film »A Space Odyssey« (1968) mit Kartoffeln nach; die Namen flogen aus dem All ein, wie die rotierenden Knollen, die aus der Ferne auftauchten und wieder verschwanden und vielleicht in irgendeinem Magen landen. Essen als materieller, geruchsintensiver Bestandteil von Kunst jenseits von geruchsintensiver Ölfarbe wurde von Daniel Spoerri und Dieter Roth unter anderen in die Kunst gebracht und fungiert unter der Bezeichnung »Eat Art«. Die Herren provozierten damit eine Wertedebatte, denn die Einbeziehung von verderblichen Lebensmitteln in ihre Kunstwerke wie Schokolade schockierte die Westdeutsche Nachkriegsgesellschaft in den Sechzigern: Mit Essen spielt man nicht!

Bereits im Jahr 1719 zeichnete die Künstlerin und Forscherin Maria Sibylla Merian wissenschaftlich genau Blätter und Knolle einer Süßkartoffelpflanze (*Ipomoea batatas*) und stellte sie dabei in ihrem südamerikanischen Naturraum dar, für sie ganz typisch mit Käfer und anderen einheimischen Pflanzen, die sie in Surinam vorfand. Ein ähnlich aussehendes Gewächs, die Kartoffel (*Solanum tuberosum*) und zahlreiche Sorten dieses wuchernden Nachtschattengewächses wurden importiert, breiteten sich bald in ganz Europa aus, wuchsen wunderbar blühend in weiß, rosa, blau, die Knollen gestalteten sich dabei so individuell und schön, wie nahrhaft.

Diese Aneignung fremder Früchte und Kulturen auf anderen Kontinenten erfolgte über Wasser, mit Hilfe von Wind, Booten und Karten und nicht immer nur mit dem Pinsel. Karten sind ein Bindeglied zwischen allen Kulturen, dienen zur Orientierung, sind Synonym für Projektionen, Sehnsüchte, Fernweh, Expeditionslust. Die Skulptur »Memory Maps« (2018) bezieht sich explizit auf die einzigartigen Stabkarten der Marshall-Insulaner in Mikronesien, sie weist auf eine Kultur und Landschaft hin, die im Verschwinden begriffen ist.

Stabkarten unterliegen einer besonderen Philosophie, es sind keine Seekarten im westlichen Sinn. Sie zeigen dem Navigator nicht den Weg, sondern die Methode, ans Ziel zu kommen. Die Marshall-Insulaner erstellten diese Karten aus Erfahrung über atmosphärische und geographische Zusammenhänge ihres Lebensraums, um dann ohne diese Karten, nur mit der abstrakten Vorstellung über die Gegebenheiten das Boot zwischen den Atollen/Inseln zu navigieren. Es sind »Erinnerungs-Navigationsinstrumente«, Gedächtnisstützen und Orientierungshilfen, die über die zwischen den Atollen und Inseln anzutreffenden Wellenformationen, Wind- und Wasserströmungen Auskunft geben. Die handlichen, fragilen Konstrukte sind aus verschiedenen starken Holzstäben zusammengesetzt; die Inseln im Marshall-Archipel sind durch Schneckenhäuser am NetZRaster bezeichnet.

»Memory Maps« adaptiert drei Stabkarten aus den Berliner Südsee-Sammlungen der Staatlichen Museen und übersetzt sie in eine abstrakte Formensprache, assoziiert direkte

Bezüge zur Europäischen Moderne bis in die Kunst der Gegenwart durch die Spektralfarben Rot/Gelb/Blau, die das Prismatische der Elemente Wasser, Licht und Luft reflektieren.

Das künstlerische Konzept stellt einen Dialog her zwischen westlichen und nicht-westlichen Zivilisationen, betont ihre Gleichwertigkeit, stellt unsere Sichtweise auf Artefakte anderer Kulturen auf den Prüfstand, untersucht die Bedeutung von Form und Farbe, bringt aber auch komplexe Zusammenhänge von Kunst, Kulturgeschichte, Kolonialismus und Ökologie zum Vorschein: Die Marschall-Inseln sind kolonialhistorisch bedeutsam, denn sie waren das erste Kolonialgebiet im Kaiserreich, Bestandteil der deutschen Kolonien im Südpazifik, genannt Deutsch-Neuguinea (1886–1914). Zum Territorium der Marschall-Inseln gehört das Bikini Atoll, auf dem zwischen 1946 und 1958 Kernwaffentests der USA durchgeführt wurden; dieses Gebiet ist daher bis heute verseucht und unbewohnbar. Die ökologische Katastrophe trifft die Marschall-Inseln ganz besonders hart, denn die über tausend Inseln ragen im Durchschnitt nur zwei Meter über den Meeresspiegel hinaus und sind direkt vom Klimawandel betroffen, drohen in den nächsten Jahren ganz im Wasser zu verschwinden.

Wasser als Metapher für Überlebensstrategien und in Verbindung mit der Kolonialgeschichte der USA stand bereits ab 2004 im Fokus bei dem mehrjährigen Ausstellungs- und Forschungsprojekt LIVE~BOAT, wobei die hybriden Sammlungen des Peabody Essex Museums in Salem mit den Methoden der institutional critique vielschichtig hinterfragt wurde, zum Beispiel harmlos aussehende Objekte wie Melasse- und Rumbehälter, die bei genauerem Hinsehen ein menschenverachtendes System repräsentierten.

Ein paar Jahre später, anlässlich unserer Ausstellung »The German Connection« am Saint Louis Art Museum, begaben wir uns dann auf Spurensuche eines verschollenen Reichstagsmodells im Mittleren Westen und begannen den künstlerischen Dialog mit der größten Sammlung deutscher Kunst in den USA, der größten Sammlung von Max Beckmanns Werken überhaupt. Nach dem Prinzip des *artistic research* entstanden sechzig Arbeiten im Dialog mit den ausgestellten Kunstwerken und im Austausch mit den Kurator*innen quer durch das Museum und unmittelbar beim jeweiligen Kunstwerk inszeniert. Besucher*innen, Schulklassen und Studierende der Washington University konnten mittels einer Karte diese neue Kultur-Geographie im SLAM erfahren. Da wir uns im Museum, im Forest Park und gleichzeitig auf dem hügeligen Gelände der verschwundenen *Mississippian Culture* befanden, durchforschten wir insbesondere die Sammlungen der Native Americans und reflektierten über sie mit der Serie »Smoking Emigrants«, damit verbunden auch über die Bedeutung der Tabakpflanze und die Kultur des Rauchens in den westlichen Zivilisationen. Bereits Joseph Beuys hatte sich über Natur der amerikanischen Kultur anzunähern versucht und in René Blocks New Yorker Galerie (1967) eine mehrtägige Annäherung an einen Kojoten mit dem Titel »I Like America And America Likes Me«, als Performance inszeniert und per Video dokumentiert.

Dieses Video ist Bestandteil der zeitgenössischen Sammlungen des SLAM und dazu installierten wir ein Bild aus der Hunde-Serie »I Want To Be A Dog In America«, denn Hunde werden in den USA sehr geliebt, verwöhnt und respektiert, manchmal vielleicht mehr als Menschen.

(Berlin 2022)