

Mutual Adaption

Rasmus Kleine im Gespräch mit Chris Bierl

Du hast den Kallmann-Preis in der Kategorie »Tier« verliehen bekommen und bringst konsequenterweise lebende Tiere ins Museum, was im Kontext zeitgenössischer Ausstellungen vergleichsweise ungewöhnlich ist. Wie bist du darauf gekommen, mit Gottesanbeterinnen zu arbeiten?

Es gibt ja sehr unterschiedliche Wege, sich mit Tieren künstlerisch auseinanderzusetzen: Ich kann mit Präparaten arbeiten, ich kann Tiere plastisch nachbilden, ich kann sie zeichnen, fotografieren oder filmen, sie also medial übersetzen und transportieren. Mich aber hat interessiert, in meine Kunst ein unkalkulierbares Moment zu integrieren, so dass ich als Künstler die Kontrolle ein Stück weit abgebe. Es geht mir weniger darum, gewissermaßen ein Werk für die Ewigkeit zu schaffen, sondern eines, das sich in einer Ausstellung weiterentwickelt und verändert. Diese Idee, im Grunde das Prinzip des »genialen« Künstlers hintanzustellen, war ein entscheidender Schritt hin zur Arbeit mit Tieren. Allerdings habe ich auch schon vor den Tieren mit Materialien gearbeitet, die sich im Laufe einer Ausstellung verändern, die einen neuen Aggregatzustand annehmen, in eine andere Struktur überführt werden, ein anderes Erscheinungsbild erhalten. Dabei spielt der Zufall eine Rolle, auch wenn es natürlich ein geplanter Zufall ist. Einer Arbeit gehen Experimente im Ate- lier voraus, sodass ich abschätzen kann, wie sich ein Material über mehrere Wochen verhält, aber ich kann es trotzdem nicht vollständig kontrollieren. Das sind Facetten, die ich in der Zusammenarbeit mit Tieren weiterverfolgen konnte. 2012 habe ich dann in »OrganicMatterBiosphere« erstmals ein Tier als Bild für ein Lebewesen eingesetzt, das in dieser Form schon in einer fossilen Vegetation gelebt haben könnte, denn die Mantiden sind Tiere, die Millionen von Jahren alt sind. Mit ihrer Pflanzenmimikry erscheinen sie zudem als Mischwesen zwischen Tier und Pflanze. Das hat mich fasziniert, weil ich darin ein großes Potential für meine weitere künstlerische Arbeit erkannt habe. Hattest du nie Bedenken, Tiere als künstlerisches Material zu benutzen, um zu einem gewissen Ergebnis zu gelangen?

Das Tier ist für mich viel mehr als ein reines Objekt oder Material. Die Mantiden sind mit der Zeit eine Art Komplizen geworden, die meine Arbeit weiterspinnen, auch wenn ich selbst nicht mehr anwesend bin. Ich gehe eine Beziehung mit ihnen ein, in der ich sie als Wesen mit einem eigenen Charakter begreife. Daraus entsteht ein großer Reflexionsraum. Sowohl als Künstler wie auch als Betrachter*in muss ich meine Beziehung zu dem Tier, das ich in der Ausstellung vor mir habe, reflektieren. Empfinde ich Ekel, Zuneigung, Neugier? Was erkenne ich im Tier? Erkenne ich mich unter Umständen selbst? Oder eben nicht? Wenn wir uns solche Fragen stellen, erzählt das schon sehr viel über unser Verhältnis zum Tier. Ist das, was ich mache, Tierquälerei oder geht es den Tieren gut? Werden sie benutzt? Oder sind sie frei? Betrachte ich sie als Wesen, die als Individuen respektiert werden müssen, oder sind es Wesen, die ich unbekümmert mit meinem Turnschuh zertreten kann? Da ist bei einer Mantide, so einem labilen, aber auch graziösen Wesen, die Hemmschwelle sehr groß, anders als bei einer Mücke. Wir reden hier zwar nicht von großen Säugetieren, sondern von Insekten. Aber es sind eben Insekten, mit denen ich Augenkontakt haben kann, die mich beobachten. Von Menschen, die diese Arbeiten betreut oder sie in Ausstellungen gesehen haben, habe ich schon häufiger gehört, dass sich dadurch ihr Verhältnis zum Insekt verändert hat. Da hat also ein erfolgreicher Transformationsprozess stattgefunden, nicht nur in der Arbeit selbst, sondern auch bei den Menschen.

In deiner Arbeit bietest du den Tieren Lebensräume an, zum einen Terrarien, in denen sie auf natürlichen Ästen sitzen, zum anderen mono- chrome Leinwände, die sehr artifiziell erscheinen. Was bedeutete dieser Schritt, eine Mantide auf ein Bild zu setzen, das an der Wand im Museum hängt und mit dem natürlichen Lebensraum praktisch nichts mehr zu tun hat, auch wenn es diesem farblich ähneln mag?

Auch wenn ich in den Terrarien echte Äste einsetze, haben diese kleinen, abgeschlossenen Welten trotzdem praktisch nichts mit dem natürlichen Lebensraum einer Mantide zu tun. Mich interessierte die Frage, wie ich das, was die Tiere brauchen, mit einer maximalen ästhetischen Reduktion verbinden kann. Also habe ich den Lebensraum schrittweise so weit wie möglich reduziert, dass ich trotzdem immer noch das Gefühl habe, die Tiere haben alles, was sie zum Leben brauchen. Bei dieser Überlegung stellt sich dann die Frage, was denn überhaupt wesentlich für das Tier ist. Ich habe beobachtet, dass die Mantiden Lauerjäger sind, die sich nur wenig bewegen. Ihr natürliches Habitat beschränkt sich darauf, dass sie ein gewisses Klima brauchen, in dem sie sich wohl fühlen, und außerdem Futter. Solange Futter vorhanden ist, sind sie genügsam

und bewegen sich kaum. Das waren die wesentlichen Faktoren. Also konnte ich den Raum und die Farbigkeit immer weiter zurück- nehmen und ihn der reduzierten Bildsprache angleichen, die ich schon immer verfolgt habe.

Mein Verständnis von Landschaft lehnt sich dabei an die frühen japanischen Tuschemalereien an, in denen beispielsweise ein einzelner Bambushalm die gesamte Landschaft um sie herum repräsentiert. Als ich meine Arbeiten bei einem Vortrag in Japan vorgestellt habe, haben sie viele Besucher*innen an Ikebana erinnert, das ja auch kein opulentes Blumengesteck ist, sondern ästhetisch reduziert.

Es war dann für mich ein logischer Schritt zu »Anime«, dessen mono- chrome Leinwände eine noch radikalere Reduktion von Lebensraum sind. Dabei spielte auch mein eigenes Erleben eine Rolle, weil mir Landschaften, die ich erwandere, vor allem als farbliche Vorstellung in Erinnerung bleiben und weniger in Details oder Formen.

Du hast darüber gesprochen, dass die Mantiden bei den Betrachter*innen Reaktionen wie Ekel, Neugierde oder Zuneigung hervor- rufen, also Emotionen auslösen können. In deinen Installationen setzt du noch weitere Materialien ein, auf die wir instinktiv reagieren und die eine Bedeutung für uns haben. Darunter sind sogenannte schmutzige oder arme Materialien wie Schwefel, Öl oder Erden, die du allerdings in einer sehr aufgeräumten und reinen Erscheinungsform präsentierst.

Ich verwende gerne Materialien, die prinzipiell in der Lage sind, ihren Zustand zu verändern und Verbindungen einzugehen – und die für etwas stehen. Öl zum Beispiel hat immer auch eine politische Dimension, auch wenn ich mich nicht als politisch motivierten Künstler begreife. Bei den Recherchen, die meinen Werken vorausgehen, stoße ich immer wieder auf Aspekte, die mich besonders interessieren, auf Dinge, die miteinander verlinkt sind, auf weitere Quellen, Namen, Biographien, wissenschaftliche Erkenntnisse, die wiederum neue Verbindungen erkennen lassen. Ich versuche dann, diese Aspekte miteinander in Beziehung zu setzen, wie mentale Hyperlinks, die ich vorher nicht kannte, und Bilder zu finden, die sie repräsentieren.

Bei der Arbeit an "OrganicMatterBiospehere" habe ich beispielsweise etwas über geologische Prozesse und die Entstehung von Erdöl gelesen und entdeckt, dass man vergleichbare Prozesse im Schwarzen Meer beobachten kann. Diese Überlegungen wollte ich in eine Arbeit integrieren, sie aber nicht abbilden etwa in einer Fotografie. Stattdessen habe ich Wasser vom Schwarzen Meer genommen, das, präsentiert auf einem Bett aus Ölsand, vielleicht genauso viel über die Situation dort aussagt, die mich interessiert. Auch beim Öl in derselben Arbeit stellt sich die Frage, wofür es steht. Welche Assoziationen schwingen mit? Was transportiert es für mich? Die Materialien können Denkprozesse anstoßen und Links setzen, die bei den Betrachter*innen viel- leicht ganz andere sind als bei mir.

Zu »OrganicMatterBiosphere« gehören auch zwei verbrannte Elstern, die mich an verendete Tiere nach einer Ölkatastrophe im Meer erinnern. Was hat es damit auf sich?

Die Vögel habe ich aus einem Museum bekommen, wo sie Bestandteil einer temporären Arbeit zu Martin Luther waren. Sie haben auf die kirchliche Praxis verwiesen, Elsternasche als Mittel gegen Epilepsie zu verkaufen. Dieser

Hintergrund ist aber erst einmal gar nicht entscheidend für mein Werk und teilt sich den Betrachter*innen auch nicht mit. Mir geht es eher um die zer- störte, ausgebeutete, sprichwörtlich verbrannte Erde. Es ist ein Vanitasmotiv, das den Tod sehr direkt in meine Arbeit bringt.

Ebenfalls tote Vögel, aber in einer ganz anderen Form, zeigst du in dem Video »Konferenz der Vögel«. Mit der Arbeit beziehst du dich auf ein berühmtes persisches Gedicht aus dem 12. Jahrhundert. Worum geht es darin?

Das Gedicht von Fariduddin Attar ist ein beeindruckendes Gleichnis für den Weg der Erkenntnis. Es beginnt damit, dass dem Wiedehopf auffällt, dass alle Tiere einen Herrscher haben, nur die Vögel nicht. Daher sollten sie sei- ner Meinung nach auch die Vögel auf die Suche nach einem solchen machen. Er ruft eine große Konferenz ein und appelliert an die Teilnehmenden, sich auf die beschwerliche Reise zu machen, um den Königsvogel, den Simurgh, zu finden. Allerdings sind die anderen Vögel erst einmal skeptisch, jeder argumentiert ausführlich, warum das zwar an sich eine sehr gute Idee sei, er selbst sich aber nicht auf den Weg zur Erkenntnis aufmachen könne, weil er mit anderen Dingen beschäftigt sei. Der schlaue Wiedehopf aber entlarvt diese Ausreden, und letztlich machen sich die Vögel doch auf die Suche. Dafür müssen sie sieben Täler durchqueren, die jeweils viele schwierige Prüfungen bereithalten, die die meisten Vögel nicht bestehen, so dass am Ende nur noch dreißig abgekämpfte Vögel übrig sind. Sie haben das

Gefühl, jetzt würden sie endlich ihren Herrscher finden. An ihrem Ziel jedoch werden sie abgewiesen und sind tief enttäuscht. Doch finden sie in ihrer Enttäuschung schließlich die Erkenntnis, dass sie selbst der König sind, der König also immer schon unter ihnen war, sie ihn aber nicht erkennen konnten.

Ich finde dieses Gleichnis sehr aktuell, denn auch wir wissen ja im Grunde alles, was wir tun müssten und wie wir gemeinschaftlich handeln sollten, um die Probleme der Menschheit zu lösen, finden aber immer wieder Ausreden, es nicht zu tun.

Die »Konferenz der Vögel« hast du in einem naturkundlichen Museum aufgenommen, wo Vögel bewahrt, untersucht und erforscht werden. In deinen Rauminstallationen wiederum schaffst du mit Schläuchen, Fläschchen und anderen Materialien laborartige Situationen, die suggerieren, hier würde ebenfalls etwas erforscht. Mir scheint, das Thema der Erkenntnis, die Frage danach, wie wir uns der Natur nähern, um sie zu verstehen, spielt in deinem Werk eine wichtige Rolle.

Ursprünglich habe ich ein naturwissenschaftliches Fach studiert, was sicherlich einen Niederschlag in meiner künstlerischen Arbeit gefunden hat, die aber natürlich keine Wissenschaft ist. Ich arbeite eher pseudowissenschaftlich oder auch spekulativwissenschaftlich. In meinem Pseudolaboratorium geht es mir um ein So-tun-als-ob, das für die Betrachter*innen die Frage aufwirft, ob da wirklich etwas untersucht wird oder ob es eine Täuschung ist. Wenn man genau hinsieht, erkennt man natürlich, dass das kein funktionierender Versuchsaufbau ist. Da geht es dann auch um Glaubwürdigkeit, um Wahrheit, um Begriffe also, die heute stark diskutiert werden im Zeitalter von Verschwörungstheorien, die kein neues Phänomen sind, aber eben momentan sehr präsent. Ich bin bei meinen Recherchen auf Schriften gestoßen, in denen es um wissenschaftliche Kategorisierungen in unterschiedlichen Epochen und Dekaden geht. So gab es etwa eine Zeit lang die Pseudowissenschaft als eine relevante Rubrik, weil genau deren unwissenschaftlich untersuchte Fragen dazu führen konnten, dass sie in der Wissenschaft erforscht wurden. Später wurde sie dann aber wieder entfernt, weil sie eben keinem wissenschaftlichen Vorgehen folgt.

Kommen wir zu einem anderen Medium, das natürlich auch in der Wissenschaft eine Rolle spielt, das du aber erst seit kurzem vermehrt verwendest: die Fotografie. Im ersten Raum der Ausstellung hängen drei große Ansichten aus der Gegend um die russische Stadt Karabasch, in der die Produktion von Kupfer zu verheerenden Folgen für die Umwelt führte. Wie kam es dazu, dass du hier Fotografien zeigst und nicht etwa Materialien aus der Gegend?

Ich habe die Fotografie lange Zeit gemieden, weil sie ein sehr direktes Abbild ist, ich aber eher aus einem Materialpool etwas Abstraktes schaffen wollte, das, wie schon beschrieben, verschiedene Links und Lesarten zulässt. In letzter Zeit bin ich viel gereist, weil mir das Reisen einen neuen Erfahrungsraum anbietet. Dadurch habe ich wieder mehr fotografiert und es hat mir gutgetan, meine Ideen nicht nur aus dem Atelier heraus zu entwickeln. Beim Fotografieren kann ich erst einmal Bilder sammeln und Eindrücke festhalten. Ich habe dann aber auf den Fotografien viele Elemente gefunden, die mich in meinen Installationen schon immer interessiert haben, etwa die Landschaften des Anthropozän, in denen Rohstoffe abgebaut werden. Durch die Gegenüberstellung meiner abstrakten Arrangements mit der Bildhaftigkeit der Fotografien ergeben sich neue Querverweise, die bestimmte Aspekte noch einmal anders gewichten und die Aufmerksamkeit der Besucher*innen in eine neue Richtung lenken. Dabei geht es gar nicht darum, ob das Bild in Russland entstanden ist oder woanders, sondern um die Praxis, wie wir heute Rohstoffe abbauen.

Du hast aber nicht nur in den vom Menschen stark geprägten Landschaften fotografiert, sondern du bist auch immer wieder in einer möglichst unberührten Natur unterwegs, die du durchwanderst und in der du möglichst weit weg von der Zivilisation bist. Daraus ist eine fotografische Serie entstanden, die ursprüngliche Landschaften, Steine und Felsformationen zeigt. Was bedeutet dieses Unterwegssein für dich?

Ich suche nach Orten, an denen ich den Einfluss des Menschen nicht mehr so präsent habe. Es geht um Grenzerfahrungen, in denen ich mich unheimlich lebendig fühle. Um das zu erleben, muss man mittlerweile aber große Anstrengungen unternehmen. In Europa gelingt das am ehesten in den nordischen, dünn besiedelten Landschaften, in denen man tagelang marschieren kann, ohne einen Menschen oder auch nur Tiere zu treffen. In diesen Gegenden, außerhalb der Komfortzone, wird einem klar, wie wenig man braucht und wie gut es tut, keine Informationen von außerhalb zu bekommen und auf das eigene Gefühl zu vertrauen. Man muss dort nichts tun außer den Dingen, die die Natur einem diktiert. Wenn man in so einer Landschaft unterwegs ist, stellen

sich mit der Zeit Fragen danach, was man als beseelt empfindet. Man erwartet dort vielleicht die Begegnung mit Tieren, man sieht auch ständig ihre Spuren, begegnet ihnen aber selten. Das Beseelte, das Wesenhafte entdeckt man dann aber auch beispielsweise in Steinen. So fallen einem aus irgendeinem Grund bestimmte Steine besonders ins Auge, sie muten außergewöhnlich schön an oder wirken so, als seien sie direkt vor den eigenen Füßen abgelegt worden. Zu solchen Steinen, die eine gewisse Aura entfalten, entwickelt man ein besonderes Verhältnis. Sie geben einem ein Gefühl von Orientierung in dieser lebensfeindlichen Umgebung, ein bisschen so, als würden sie einem den Weg weisen. Dabei ist es den Steinen natürlich egal, ob ich da bin oder nicht, mir aber eben nicht, dass sie da sind.

In Norwegen und Island bin ich gewissermaßen auch durch verschiedene Erdzeitalter, durch die Geschichte gewandert. Da sieht man Spuren von Dingen, die vor 60 Jahren noch unter Gletschern lagen. So entsteht ein geologischer Erfahrungsraum, durch den man eine ganz andere Ehrfurcht vor der Natur bekommt.

Für die Ausstellung hast du eigens eine Klangkomposition erarbeiten lassen, die wesentliche Aspekte dieser Landschaftserfahrung aufgreift.

In der Zusammenarbeit mit Francesco Previtali aka derderder ging es mir darum, das Empfinden, das ich beim Durchwandern des Breheimen-Gebirges hatte, klanglich greifbar zu machen. Wenn alle zivilisatorischen Geräusche verschwinden, wird die Wahrnehmung bezüglich der Klänge dieser kargen Landschaft intensiviert. Stille ist plötzlich keine Stille mehr, sondern tosendes Rauschen, wenn man dem Wind lauscht oder dem Klackern von brechendem Gestein, das vom Wind aus einem anderen Tal herangetragen wird. Manchmal hingegen hört man tatsächlich nichts, aber man spürt es wie einen Bass im Rumpf des Körpers, so als würde der Fels von innen heraus klingen und deinen eigenen Körper direkt durchdringen.

Ich verstehe den Sound in der Ausstellung weniger als Musik, sondern eher als Klangräume, die an Phänomene der Natur erinnern, aber nicht abbildhaft sind. Sie sind offen, so wie die Materialien meiner Installationen.

11/2021