

# Formen der Natur → + Maximilian Prüfer: VIEH

04/03 —  
03/06/18

MUSEUM  
VILLA  
ROTI



#purenatureart

# 01/18

# Formen der Natur $\neg$ + Maximilian Prüfer: VIEH

# 01/18

#purenatureart

## Einleitung und historischer Abriss

Im Herbst ist der Park der Villa Rot vor allem für junge Familien ein beliebtes Ausflugsziel. Das liegt allerdings weniger an dem bunt gefärbten Laub der stattlichen Bäume, sondern vor allem an einem ganz besonderen Bodenschatz: Kastanien! Diese werden in großer Stückzahl gesammelt, damit zu Hause daraus fantastische Tiere, skurrile Figuren oder schnelle Autos entstehen können.

Diese kindliche Kunstfertigkeit verdeutlicht den starken Einfluss der uns umgebenden Natur auf die menschliche Kreativität. Laub, Holz, Zweige, Kastanien und andere reine Naturmaterialien sind schnell verfügbar, leicht zu bearbeiten und deshalb beliebte Werkstoffe für die künstlerische Gestaltung.

So einfach und selbstverständlich Kinderhände Naturprodukte zu Kunst verarbeiten, so disparat und komplex ist der Umgang mit Natur aus kulturhistorischer Sicht. Etymologisch sind die Begriffe *Natur und Kultur* völlig gegensätzlich. Natur bezeichnet wildes, menschenunabhängiges Wachstum, zufällige und scheinbar nicht planbare Bewegungen innerhalb der Welt. Kultur, wozu die bildende Kunst zählt, ist hingegen das Ergebnis menschlicher Anstrengungen, der Versuch, das Chaos zu bündeln, zu strukturieren und begreifbar zu machen. Der Künstler Pablo Picasso fasste diesen Antagonismus 1923 wie folgt zusammen: „Natur und Kunst sind zwei verschiedene Dinge; sie können nicht das Gleiche sein. Durch die Kunst drücken wir unsere Auffassung von dem aus, was die Natur nicht ist.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Picasso Speaks in: The Arts, Mai 1923, New York, 1923

Er meinte damit, dass Natur immer etwas Nicht-Fassbares bezeichnet, das der Mensch nie zur Gänze begreifen kann. Folglich kön-

nen (künstlerische) Darstellungen der Natur immer nur eine Annäherung an das Gegebene sein. Diese Vorstellung erlaubt es Picasso, einen runden Apfel geometrisch verformt oder in unnatürlichen Farben zu malen. Die inhaltliche Konsequenz dieses Denkens lautet: Die freie bildende Kunst hat ihren Platz in Galerien, Ateliers und Museen, während Natur außerhalb zu finden ist.

Die Erkenntnis der Unvereinbarkeit von Natur und Kultur ist allerdings ein Phänomen der westlichen Neuzeit. Frühere Gesellschaften und einige außereuropäische Kulturkreise sind geprägt durch animistische Vorstellungen.<sup>2</sup> Animismus bezeichnet die Vorstellung einer Allbeseeltheit der Dinge. Hierbei wird jedem Stein, jeder Pflanze, jedem Fluss ein eigener Geist zugesprochen. Die menschliche Realität ist dieser Logik nach nur eine von vielen Wirklichkeiten und steht hierarchisch nicht über den anderen. Nur weil wir nicht mit einem Baum sprechen können, heißt das nicht, dass er kein eigenes Wesen oder keine eigene Sprache hat.

In unserer westlichen Kultur hat sich hingegen ein Verständnis eingebürgert, nach dem der Mensch über Flora und Fauna steht. Landschaftsgärten werden nach aktueller Mode gestaltet, Tiere als Haus- oder Nutztier gehalten, natürliche Ressourcen angezapft.

In den letzten Jahrzehnten ist diese hierarchische Vorstellung deutlich ins Wanken geraten. Menschliche Realität und ihre Um-Welt bedingen sich gegenseitig stärker als vielfach angenommen. Ausdruck eines neuen Verständnisses ist der Begriff des Anthropozän<sup>3</sup>, der den Einfluss menschlichen Tuns auf die Erde bezeichnet: Artensterben, Umweltkatastrophen und Ressourcenerschöpfung sind Aspekte, die ein Umdenken nicht nur fordern, sondern zwingend notwendig machen. Jeder menschliche Eingriff ins Ökosystem gefährdet dieses, was Folgen für den Menschen haben kann.



Albrecht Dürer  
Das große Rasenstück, 1503  
Aquarell  
© Albertina, Wien

Auch der Blick bildender Künstlerinnen und Künstler auf die Natur hat sich stark gewandelt. In der Antike wurde sie noch als Lehrmeisterin der Künste verstanden. Man schulte sich an ihr, erforschte sie, eiferte ihrem Vorbild nach und (re-) produzierte ausschnitthaft ihre Vielfalt. „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, formulierte einst Albrecht Dürer und wies damit auf den allgemein menschlichen Wunsch hin, den Geheimnissen und Strukturen organischer Prozesse durch künstlerische Aneignung auf die Schliche zu kommen. Dürer hätte wohl mit großem Missverständnis auf Picassos kubistische Äpfel geschaut. Denn das (menschengemachte) Abbild der (göttlichen)

Natur sollte so nah und detailgetreu wie möglich sein. Nur so kann man sie begreifen. Was die antiken Künstler und auch Dürer noch nicht bedacht hatten, war, dass jede Auswahl, jede künstlerische Imitation und mediale Umformung eines Motivs immer auch schon eine Wertung beinhaltet.

<sup>2</sup> Vgl. Irene Albers, Anselm Franke (Hrsg.): Animismus – Revisionen der Moderne, diaphanes, Zürich 2015

<sup>3</sup> Vgl. Eckart Ehlers: Das Anthropozän. Die Erde im Zeitalter des Menschen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2008

Retrospektiv lässt sich deutlich erkennen, dass die Darstellung von Natur meist auch Ausdruck menschlicher Sehnsüchte und Wunschvorstellungen war. In der Romantik etwa wurde die Natur im Atelier idealtypisch konstruiert, um sie noch eindrucksvoller erscheinen zu lassen. Im Historismus interessierten vor allem mediterrane Landschaften, was bisweilen auch politische Gründe hatte. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Natur dann immer mehr zum Ausdruck individueller Befindlichkeiten. Objektive Natur gab es in der Kunst nicht (mehr). Eine finale Folge ist Picassos Aussage, dass Kunst und Natur niemals das Gleiche sein können.

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde eine Neuinterpretation gewagt. Die *Land Art* verlagerte die Kunstproduktion und deren Rezeption nach draußen: Skulpturen aus Eis, eingefärbte Blätter, Installationen, die vom Fluss weggespült werden, sind nur einige Beispiele für ein neues Kunstverständnis, das auf Zeitlichkeit und Ökologie ausgelegt war. Die *Arte Povera* ging genau die entgegengesetzte Richtung. Sie nutzte „arme“ Materialien, etwa Erde, Steine oder Rinden, um daraus museale Kunstwerke zu schaffen. Organisches Material diente dazu, scheinbar festgelegte Prinzipien des Kunstsystems auszuhebeln oder zumindest in Frage zu stellen: Muss ein Kunstwerk dauerhaft sein? Muss es verkäuflich sein? Braucht es das museale Wertesystem aus Galerie, Museum und Käuferschaft, damit sein Preis definiert werden kann? Die Werke dieser beiden Strömungen entzogen sich dem klassischen Wertschöpfungssystem. Schließlich taugten „arme“ Naturmaterialien weniger als prestigeträchtige Statussymbole einer reichen Käuferschaft.

Mittlerweile haben sich organische Materialien als Werkstoffe etabliert. Künstlerinnen und Künstler bedienen sich aus diesem unendlichen Fundus natürlicher Erscheinungen: vom Samen über geschliffene Sepiaschalen bis zu schweren Baumrinden. Mit ihren Werken verdeutlichen sie die Vielfalt der Erscheinungen um uns herum und visualisieren den ästhetischen Reiz scheinbar wertloser Materialien. Hierbei fasziniert die oftmals relativ einfache Verfügbarkeit des Ausgangsmaterials, wie die Kastanien im Park der Villa Rot im Herbst. Mit den ausgestellten Werken wird zum einen die kreative Leistung der Urheberin oder des Urhebers gefeiert, zum anderen die Wertschätzung und das Erleben der Vielfalt der Natur. Hinzu kommen in einigen Fällen auch Fragen der Ökologie und des Umweltschutzes.



Robert Smithson  
Spiral Jetty, 1970  
Spirale aus Steinen,  
Rozel Point  
© Dia Art Foundation

## + Maximilian Prüfer: VIEH

**VIEH** nennt **Maximilian Prüfer** seine Ausstellung in der Kunsthalle des Museums Villa Rot. Die Titelwahl lässt schnell den Verdacht aufkommen, hierbei handele es sich um eine Provokation. Schließlich ist Vieh heutzutage ein verächtliches Wort und, vor allem in Prüfers bayerischer Heimat, ein

4 „Rindvieh“ ist ein vor allem in Süddeutschland und Österreich verbreitetes Schimpfwort für einen dummen oder ungeschickten, meist männlichen Menschen.

5 Die Begriffserweiterung lässt sich in Publikationen des Naturforschers und Biologen Lorenz Oken (1779–1851) nachweisen.

6 Eine starke wissenschaftliche Basis erhielten diese Themen in den 1970er und 80er Jahren. Wichtig zu nennen ist hier beispielsweise das 1975 erschienene Buch *Animal Liberation* des australischen Philosophen Peter Singer. Auch Tom Regan hat 1980 mit *Utilitarianism, Vegetarianism, and Animal Rights* einen wichtigen Beitrag zu dem Thema geleistet. Im deutschsprachigen Raum ist das Thema Tierrechte noch relativ jung und wurde durch Autoren wie Helmut F. Kaplan und Colin Goldner wesentlich vorangetrieben.

7 Maximilian Prüfer. *Brut*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2017

8 Ein eindrückliches Beispiel waren die Diskussionen um ein Kunstprojekt des niederländischen Künstlers Bart Jansen in Kooperation mit Arjen Beltman 2012. Nach dem Tod der eigenen Katze, stopften sie das Tier aus, bauten es zu einer Drohne um und ließen es fliegen. Das Werk zog das Unverständnis vieler Menschen auf sich, vor allem, weil es sich um ein Haustier, nicht um ein Nutztier handelt. Diesen Widerspruch zwischen Nutz- und Haustieren definierte Melanie Joy 2001 als *Karnismus*. Mit diesem Begriff bezeichnete die Psychologin die Legitimierung des Gebrauchs von Tieren als Nahrungsmittel. Konkret heiße dies, dass ein Großteil der Menschen die Drohnenkatze verurteilt, während es für sie kein Problem darstellt, ein Schnitzel oder eine Bratwurst tierischen Ursprungs zu essen.

beliebtes Schimpfwort.<sup>4</sup> Bei näherer Betrachtung der Wortdefinition entpuppt sich der Begriff jedoch als interessantes Sinnbild für die Wechselbeziehungen zwischen Mensch und Tier, einem der künstlerischen Hauptthemen Prüfers. Schon die etymologische Herkunft ist interessant, leitet sich „Vieh“ doch vom indogermanischen Begriff \*pekú bzw. dem althochdeutschen fihu ab, was so viel wie Ropf- oder Wolltier bedeutet. Statt Schaf sagte man also sinngemäß: Tier, das Wolle gibt. Dadurch ist der Nutzen des Tiers für den Menschen schon im Wort enthalten. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Wort ausgeweitet, um Nutztiere im Allgemeinen zu beschreiben.<sup>5</sup> Interessanterweise findet diese Definitionsverschiebung parallel zu einem Anstieg übergroßer Nutztiermengen statt, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Massentierhaltung führen.

Gerade vor dem Hintergrund dieser fatalen und umweltschädigenden Entwicklung, die heute ein unvorstellbares und sich weiter dramatisierendes Ausmaß angenommen hat, wird die Relevanz ausbalancierter Ökosysteme deutlicher denn je. Tierethik und Tierrechte sind ein junges und lange noch nicht anerkanntes Feld.<sup>6</sup> In Prüfers jüngstem Katalog<sup>7</sup> heißt es im Impressum nicht umsonst: „Für die Arbeiten wurden keine Tiere getötet oder verletzt“. Denn der Missbrauch von Tieren zu Kunstzwecken ist nach wie vor ein Tabu.<sup>8</sup> Dabei greift der Mensch spätestens seit seinem Sesshaftwerden durch Züchtung und Jagd immer wieder in die Evolution und in die Struktur von Ökosystemen ein.

Die Fragilität solcher fein austarierter Strukturen ist ein spannendes und problematisches Thema, das auch Kern des Werks des zentralen Ausstellungsstücks ist. Es besteht aus **Knochen des Mammuts** und denen anderer Tiere, die im Zeitalter des Pliozäns lebten, heute aber ausgestor-

ben sind. In Form eines Mobiles sollen die Überreste dieser einst wichtigen und beeindruckenden Tiere verdeutlichen, wie fein die einzelnen Teile eines Systems aufeinander abgestimmt sein müssen.

Was sind Gründe für den Untergang einer Spezies? Er kann Folge einer natürlichen Selektion oder einer Anpassung sein. Manchmal sind es jedoch auch Katastrophen, die zum Niedergang einer Art führen. Im Falle des Mammuts wurde vielfach vermutet, der Mensch habe die Spezies ausgerottet. Tatsächlich, so zeigen jüngere Studien, waren steigende Temperaturen zum Ende der Eiszeit Grund für das Ende der Elefanten-Vorfahren.

Zu den ebenfalls vom Aussterben bedrohten Arten gehören Schmetterlinge. Der Verbreitungsatlas der europäischen Tagfalter konnte 2011 feststellen, dass ein Drittel der Tagfalterarten seltener wird. Im Vergleich zu 1841 ist die Artenvielfalt um über 40 Prozent gesunken. Weniger Arten bedeutet auch, dass die Vielfalt an Formen und Mustern der Insekten verschwindet. Maximilian Prüfer zeigt in seinen **Schmetterlingsdrucken**, welche unglaubliche Vielfalt es innerhalb der bunten Welt der Schmetterlinge gibt. Deren wissenschaftlicher Name lautet übrigens „Lepidoptera“, also Schuppenflügler, was bereits Auskunft darüber gibt, wie die Muster zustande kommen. Die Flügel der Insekten sind mit Millionen von winzigen Schuppen bedeckt, die Farben erzeugen. Hierbei unterscheidet man zwischen Pigment- und Strukturfarben. Pigmentfarben sind die Farben der Schuppen, die durch chemische Prozesse entstehen. Diese werden häufig bereits durch die Nahrung der Raupen bestimmt. Bei den Flügeln tritt häufig Schwarz auf, gebildet durch Melanin, da diese Farbe am meisten Licht absorbiert und den Tieren erlaubt, möglichst viel Wärme aufzunehmen. Strukturfarben hingegen werden durch die Anordnung der Schuppen bestimmt. Diese sind meist in längs verlaufenden Bahnen angeordnet und können so das Licht, trifft es im richtigen Winkel darauf, reflektieren. So entsteht der Effekt changierender Farbtöne, den man beispielsweise auch von Fischschuppen oder Seifenblasen kennt. Man spricht bei diesem Effekt auch von Interferenzfarben.



Maximilian Prüfer  
**Butterfly Print**, 2017  
Schmetterlingspigment auf  
dunklem Papier  
© Maximilian Prüfer

Diese physikalische Gegebenheit macht sich der Künstler zu Nutze, um in einer neuen Werkreihe die feinen Pigmente auf Papier anzuordnen. Je nach Setzrichtung bleiben sie matt oder beginnen zu strahlen.

Prüfers Arbeiten ermöglichen es den Betrachterinnen und Betrachtern, hochkomplexe Erscheinungen unserer Welt in reduzierter Form greif- und erlebbar zu machen. Jedoch ist es nicht damit getan, die Werke bloß als Demonstrationen physikalischer Gesetze zu betrachten. Hinter den hochästhetischen Bildwerken verstecken sich Fragen zu abstrakten philosophischen Themen, etwa dem Verlauf und den Bedingungen von Zeit, dem Zusammenspiel von Mensch, Natur und Tier sowie zu den Strukturen unterschiedlicher Seinsformen.



## Formen der Natur: Pure Nature Art

Unter dem Titel *Pure Nature Art: Naturmaterialien in der zeitgenössischen Kunst* hatte diese Ausstellung eine erste Station im Museum Kunst der Westküste in Amrum auf Föhr. In unserem Museumsshop können Sie den Katalog zu dieser Werkschau erstehen. Darin finden Sie weiterführende Informationen und Abbildungen zu den Arbeiten. Im Museum Villa Rot wurde die Schau durch Werke von sechs weiteren zeitgenössischen Kunstschaffenden sowie ergänzende Fragestellungen erweitert.

Im Erdgeschoss der Villa sehen Sie Werke, bei denen reine Naturmaterialien die Basis künstlerischer Produktion darstellen. Hier spielen die den Stoffen innewohnenden ästhetischen und materiellen Eigenschaften und Möglichkeiten eine zentrale Rolle beim Schaffensprozess. Im ersten Obergeschoss wird der Fokus auf Positionen gelegt, die den Strukturen der Natur – mitunter auch mit anderen Materialitäten – nachspüren und solchen, für die Pflanzen und Erden lediglich eine symbolische Bedeutungskraft besitzen.

### Raum 1

Ein auffälliger Aspekt bei der Beschäftigung mit Kunst aus Naturmaterial ist, dass die unmittelbare Umgebung einer Künstlerin oder eines Künstlers häufig die Wahl des Werkstoffs mitbestimmt. Ein Wald in unmittelbarer Umgebung bietet andere Produkte als ein Strand. Ein Beispiel hierfür sind die beiden Arbeiten **Complex System 123 & 124** von **Alastair Mackie**. Das Material für diese monochrom weißen Tafeln findet der Künstler an den Küsten seiner Heimat Cornwall, Großbritannien. Es handelt sich hierbei um Sepiaschulpen. Diese knochenähnlichen Gebilde finden sich im Körper bestimmter Tintenfischarten und dienen den Tieren zur vertikalen Fortbewegung. Mackie entlockt den angespülten, kalkhaltigen Teilen eine ästhetische Ordnung, indem er sie mit einer Schleifmaschine bearbeitet. Im Wesentlichen orientiert er sich hierbei an der ovalen Grundform der Sepiaschalen, bringt sie jedoch in eine stärker geometrische Form und setzt die Einzelteile zu einem geometrischen Muster zusammen. Durch diese Vorgehensweise entsteht ein spannendes Zusammenspiel von Gegensätzen:



Alastair Mackie  
**Complex System 123 & 124**  
2016  
Sepiaschalen, Holz und Glas  
© Alastair Mackie  
Foto: Artur Tixiliski



komplexe organische Gebilde treffen auf einfache geometrische Formen, ein naturbelassener Stoff trifft auf handwerkliche Präzision, Natur auf Kultur, Wertloses wird zu Wertvollem.

Die Bezeichnung der beiden Stücke als „Komplexe Systeme“ gibt ihnen eine zusätzliche Dimension. Der aus den Wissenschaften entlehnte Begriff bezeichnet Systeme, die aus mehreren, miteinander agierenden Bestandteilen bestehen. Die Reaktionen solcher Strukturen sind nur schwer vorauszusehen, da die Interaktion der Einzelteile vielschichtig ist und sich innerhalb ihrer verzweigten Verbindungen unterschiedlich geartete Anpassungserscheinungen ereignen können.

**Bethan Huws** schafft Werke, die in einem vielschichtigen Referenzsystem aus Linguistik, Kunstgeschichte und ästhetischen Theorien stehen. Eines ihrer künstlerischen Anliegen ist die Analyse und Weiterführung des Ready-Made. Dieser vor allem mit dem Künstler **Marcel Duchamp** in Verbindung gebrachte Begriff bezeichnet Kunst, die aus bereits existierenden Produkten besteht oder mit diesen identisch ist. Allein durch den Transfer ins Museum, durch das Hinzufügen eines Titels oder einer Signatur kann ein solches Objekt zum Kunstwerk werden. Bekannte Beispiele hierfür sind Duchamps **Fountain** (1917), ein umgedrehtes, signiertes Pissoir, und sein **Porte-bouteilles** (1914), ein metallener Flaschentrockner. Dieses handelsübliche Gerät wurde vom Künstler ohne weitere Veränderungen als Kunstwerk ausgestellt, womit er unter anderem den Begriff der Autorschaft radikal in Frage stellte.



Marcel Duchamp  
**Porte-bouteilles**  
1914/1964, Eisen,  
© Centre Pompidou,  
Paris



Bethan Huws  
**Le porte-bouteilles**, 2008  
Muschel, Metallhalterung,  
unbehandelter Holzsockel  
© Bethan Huws & VG Bild-  
Kunst, Bonn 2018

Dieses ikonische Werk stand Bethan Huws Pate für eine gleichnamige Arbeit. Jedoch nutzte sie für ihre Interpretation kein maschinell gefertigtes Metallgestell, sondern eine natürlich geformte Muschel, deren verästelte Struktur durchaus Assoziationen an das Duchampsche Vorbild zulässt. Die Arbeit zeugt nicht nur vom Humor der Künstlerin, sondern ist auch als Fortführung der künstlerischen Tradition des Ready-Mades zu verstehen. Denn anders als die meisten ihrer (männlichen) Vorgänger nutzt die Britin hier kein Industrieprodukt. Dadurch erreicht sie eine weitere Verschärfung der künstlerischen Autorschaft. Musste bei Duchamp noch irgendein Mensch handwerklich tätig werden, ist bei Huws kein aktiv produzierender Urheber mehr vorhanden. Die Natur wird zur eigentlichen Autorin, während der Künstlerin eher die Rolle einer Herausgeberin zufällt. Sie erkennt die ästhetischen Vorzüge der Naturprodukte, eignet sie sich an und deklariert sie schließlich als (ihr) Kunstwerk.

Ähnlich geht die Waliserin auch bei ihrer Arbeit **Table of Feather** im dritten Raum der Villa vor. Bei dieser Arbeit stecken unterschiedlich große Federn in der Oberfläche eines Holzsockels. Auf den ersten Blick ist diese Kombination ungewöhnlich. Bei näherer Betrachtung lassen sich jedoch inhaltliche und ästhetische Gemeinsamkeiten feststellen: Sowohl Holz als auch Federn sind Naturprodukte, beide weisen individuelle Maserungen und Muster auf. Zudem lässt sich die Feder auch als (historisches) Schreibwerkzeug identifizieren, wodurch die Verbindung zum Tisch eine logische ist.

## Raum 2



David Nash  
**Cork Dome**, 2014, Kork  
Courtesy Galerie Scheffel,  
Bad Homburg und Künstler,  
Bad Homburg und Künstler,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018  
Foto: Archiv Galerie  
Scheffel, Bad Homburg

Wie Bethan Huws stammt auch **David Nash** aus Wales. Für seine Arbeiten tritt er in einen direkten Dialog mit der Natur. Ausgangspunkt hierfür sind Bäume, deren jeweilige Beschaffenheit und Materialgesetze er beobachtet und denen er in skulpturalen Werken nachspürt. Bei **Three Slicing Birches** setzte er mit der Kettensäge senkrecht verlaufende Schnitte in drei Birkenstücke. Da die Hölzer noch nicht abgehängt waren, traten im Trocknungsprozess Veränderungen im Material auf. Die jeweiligen Risse, Wölbungen oder Splitterungen sind vom Künstler im Vorfeld nicht planbar und bei jedem Werkstück einzigartig. Nash gibt jeweils einen Rahmen vor, in dem die Kräfte der Natur ihren eigenen Gesetzen gehorchen. Dadurch entsteht ein gleichwertiges Miteinander von Natur und Künstler.

Für seinen **Cork Dome** rückte Nash dem Material nicht mit einer Kettensäge zu Leibe. Die Korkstücke wurden nicht verändert, sondern lediglich ihrer jeweiligen Größe nach gruppiert, um schließlich ein rundes, kuppelartiges Gebilde zu ergeben, das zahlreiche Assoziationen zulässt und doch den sinnlichen Reiz des Materials erlebbar werden lässt.

## Raum 3



Charlotte Vögele  
**Betula**, 2008 – 2012  
Schuhe aus Birkenrinde  
© Charlotte Vögele & VG  
Bild-Kunst, Bonn 2018

**Charlotte Vögele** befasst sich in ihren Werken mit dem Gebrauchswert realer Gegenstände. Hierzu zählen auch Bekleidungsstücke wie Schuhe, Mäntel oder Kleider. Indem die Künstlerin für die Produktion dieser alltäglichen Objekte jedoch Naturmaterialien nutzt, stellt sie zum einen die Tragbarkeit ihrer Kreationen in Frage, zum anderen schärft sie damit auch unseren Blick für Beiläufiges. Die Künstlerin bemerkt hierzu: „[mich] faszinieren vor allem die einfachen Materialien, die in der Natur massenhaft vorkommen, an denen man aber meist achtlos vorbeigeht. Ich entziehe sie eine Zeitlang dem natürlichen Kreislauf des ‚Werden und Vergehens‘ und bringe sie durch einen neuen Formzusammenhang in eine neue Bedeutung.“ Der Kreislauf der Natur, den Vögele erwähnt, setzt voraus, dass abgestorbene oder abgetrennte Pflanzenteile sich im Erdboden auflösen. Das heißt jedoch auch, dass ihre Struktur schnell spröde wird und zerfällt. Bei den beiden Stücken aus Birkenrinde ist die Fragilität des Materials deutlich sichtbar, wodurch sie sich der menschlichen Nutzung als Schuh im Grunde widersetzen und nur als ästhetisches Werk verbleiben.



Regine Ramseier  
**Laubläufer**, hier: 2016  
Laub und Pflanzenrispen  
© Regine Ramseier  
Foto: Salomé Weber

Auch bei **Regine Ramseier** finden wir ein künstlerisches Interesse daran, Materialien aus dem Naturkreislauf herauszulösen. Das kreative Potenzial vermeintlich wertloser Materialien, das sie in der Natur findet, inspiriert sie zu vielgestaltigen Werken im Innen- und Außenraum. Die Werke aus Wurzeln, Blättern oder Samen besitzen dabei mitunter selbst nur eine begrenzte Haltbarkeitsdauer, da einige ihrer Arbeiten nur für den einmaligen Einsatz im Museum konzipiert sind und danach entsorgt werden. Für ihre **Laubläufer**



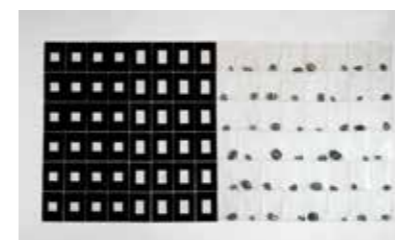
Christiane Löhr  
**Kleines Gebirge**, 2015  
Efeusamen  
© Christiane Löhr & VG  
Bild-Kunst, Bonn 2018  
Foto: Serge Hasenböhler

sammelte sie Samenkapseln des Blasenstrauchs, Blätter und Rispen, die sie in kleinteiliger Arbeit in insektenähnliche Gebilde verwandelte. Diese humorvolle Installation lässt die abgestorbenen Pflanzenteile einen Moment lang wie lebendige Wesen erscheinen. Für die Künstlerin besitzt jedes einen eigenen Charakter und ein individuelles Wesen.

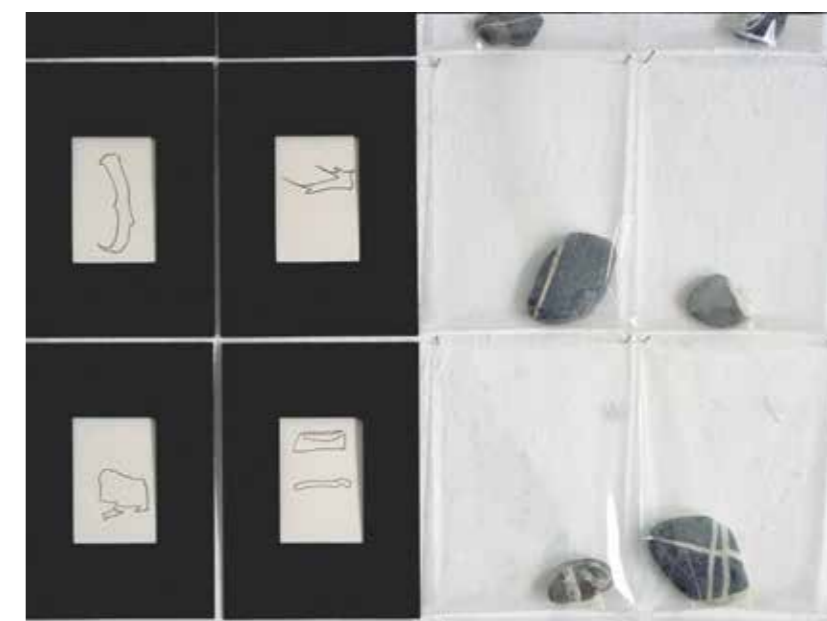
**Christiane Löhrs** Werk kreist um die Ausdrucksmöglichkeiten natürlicher Strukturen und Texturen. Essenzielle Basis ihrer Produktion sind die biologischen Eigenarten verschiedener Pflanzenteile, die sie gezielt für ihre minimalistisch anmutenden Werke einsetzt. Leim, Kleber oder andere technische Hilfsmittel benötigt sie nicht, da die Natur selbst eigene Mechanismen des Haftens und Klebens entwickelt hat. In dem Werk **Kleines Vlies** sind es beispielsweise kleine Zacken an den Pflanzensamen, die sich im Trägermaterial Hundehaar festkletten. Bei **Kleines Gebirge** sind es Efeusamen, welche die Künstlerin aufeinanderschichtet, um dadurch eine gebirgsähnliche Form zu schaffen. Obgleich das Ausgangsmaterial organischer Herkunft ist, geht es Löhr nicht alleine darum, Natur abzubilden oder deren Struktur erkennbar zu machen. Ihre Themen sind auch klassische Themen der Malerei und Bildhauerei, wie Volumen, Form, Farbe oder Raum.

## Raum 4

**Werner Henkel** begibt sich auf die Suche nach den Formen und Sprachen der Natur und entdeckt dabei faszinierende Zeichnungen und Muster. Durch eine künstlerische Interpretation macht er diese für die Betrachterinnen und Betrachter sichtbar. Für seine Arbeit **Erdgedächtnis/Archiv der Zeichen** sammelte er beispielsweise Steine mit feinen Lineaturen. Für den Künstler sind diese: „Lebensspuren, Wachstumsbewegungen oder Zeitablagerungen



Werner Henkel  
**Erdgedächtnis/  
Archiv der Zeichen**, 2001  
Steine, Grafitzzeichnung,  
Acetathüllen  
© Werner Henkel & VG Bild-  
Kunst, Bonn 2018



[...] spezifische Zeichen, Signaturen, Gesten einer semantischen Sinnqualität der Natur. Für mich ist es die Körpersprache der Natur, als Ausdruck von Lebensprozessen. Diese Sprache vermittelt sich über ihr Eingeschriebensein in die Materialität der Naturdinge, sozusagen als ihre Inschrift.“<sup>9</sup> Mit Grafitstift übertrug Henkel die Muster der hellen Sedimentschichten und schuf so eine Art Alphabet der Steine. Dieses Alphabet erinnert an Sprachen, die wir nicht sprechen, deren Inhalte wir also nicht decodieren, sondern lediglich erraten können.

Eine ähnliche Ästhetik entlockt der Künstler Weinranken, deren Syntax er für uns dechiffriert. Hierfür klebte er kleinere Rankenteile auf die Rückseite von Papieren, welche er danach abschliiff, wodurch sich die gewundenen Formen der Pflanzenteile wie Zeichnungen auf dem Papier zeigen.

—

## Raum 5

Auch **Mirko Baselgia** Kunst ist geprägt vom Interesse und der Neugier an den Prozessen innerhalb der Natur. Anders als Henkel nutzt er bei seinen Werken nicht das natürliche Ausgangsmaterial, sondern übersetzt die Naturerscheinungen in „klassische“ künstlerische Medien wie Bronze, Fotografie oder Skulptur. Diese Herangehensweise erlaubt es ihm, kleine Momentaufnahmen natürlicher Kreisläufe herauszuheben, zu vergrößern oder zu fokussieren, um so das Bewusstsein der Betrachterinnen und Betrachter für die Vielfalt unserer Umwelt zu schärfen. Beispielhaft hierfür steht **Endoderm**. Die Bronze wirkt wie ein versteinertes Baum, der durch den Museumsraum gewachsen ist, was einen spannenden Dialog zwischen den Museumsräumen und der Vegetation im denkmalgeschützten Park des Museums Villa Rot ergibt. Tatsächlich handelt es sich um einen am Julierpass in der Schweiz gegrabenen und vom Künstler in Bronze gegossenen Murrentierbau. Baselgia macht das unterirdisch Verborgene für uns sichtbar.

Gleiches gilt für die Arbeiten des Schweizer zum Thema der Bienenwabe mit dem Titel **Midada da structura – Bienenwabe**. Diese ist nicht nur ein Sinnbild für die Organisation und Zusammenarbeit von Lebewesen, sondern auch ein faszinierender Prozess der Formentstehung, der in der Regel aber unabhängig vom Menschen stattfindet.

Einige der Arbeiten des Künstlers zeugen vom Interesse an der Augentäuschung. **Las flours digl gôt** beispielsweise wirkt wie eine Installation aus zwei Tannenzapfen. Erst bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass es sich bei dem Werk um Bronzeskulpturen handelt.

Mirko Baselgia ist in der romanisch sprachigen Schweiz aufgewachsen und nutzt häufig romanische Begriffe für seine Arbeiten **Las flours digl gôt** bedeutet beispielsweise übersetzt „die Blumen des Waldes“.

—

<sup>9</sup> Werner Henkel in: NatureArte | Werner Henkel, OPEN SPACE EDITION, Bremen 2016, S.116



Mirko Baselgia  
**Midada da structura – Bienenwabe**, 2013  
Digitaler C-Print auf Fuji Crystal Archive Papier, auf Aluminium gezogen, Walnusrahmen  
© Mirko Baselgia



Björn Drenkwitz  
**Ikebana WW2**, 2015  
Diasec  
© Björn Drenkwitz  
& Galerie Heike Strelow,  
Frankfurt & VG Bild-Kunst,  
Bonn 2018

## Raum 6

**Björn Drenkwitz**s Arbeit ist eine singuläre Position innerhalb des Ausstellungsrundgangs. Für ihn spielt das ästhetische, bildhauerische Potenzial natürlicher Materialien eine untergeordnete Rolle. Blumen und Pflanzen dienen ihm in den ausgestellten Arbeiten als Mittel zur Kommentierung von Politik, Geschichte und Ökonomie. Die Arbeit **Nationalblumen** besteht aus rund 50 verschiedenen Pflanzen in einem 60 cm breiten Topf. Jede Pflanze steht stellvertretend für ein europäisches Land oder einen Staat auf europäischem Territorium. Drenkwitz orientierte sich hierbei jeweils an den offiziell von der jeweiligen Regierung benannten Nationalblumen. In Deutschland sind dies beispielsweise die Eiche und die Kornblume, in Polen Klatschmohn, in Spanien die Nelke.

Es ist interessant zu hinterfragen, welche inneren und äußeren Faktoren, etwa Geschichte, Selbstverständnis, Klima oder Geografie, die Wahl der jeweiligen Symbolpflanze erklären. Zum anderen ist es jedoch auch spannend zu hinterfragen, warum so etwas Unpolitisches und Harmloses wie eine Blume zur Eigenidentifikation und Abgrenzung von anderen Ländern dient. Schließlich halten sich Pflanzen nicht an offizielle Ländergrenzen, sondern wachsen auch darüber hinaus.

Das ist auch der Fall bei dem ausgestellten vegetabilen „Staatenbündnis“. Manche Arten, die etwa in Sumpfbereichen wachsen, werden unter den gegebenen Umständen in der Villa Rot sehr schnell eingehen. Andere, robustere Pflanzen werden kleinere Gewächse schnell verdrängen. Wie das Arrangement am Ende der Ausstellung aussehen wird, ist nur schwer vorausszusehen. So wird das Arrangement zu einem vielschichtigen Sinnbild für den Gang von Geschichte, für ungleiche Verhältnisse von Macht und Territorium und für die Schwierigkeit, Ungleiches zur Harmonie zu vereinen.

Eine konkretere Ausarbeitung dieser Idee findet sich in den beiden Fotoarbeiten **Ikebana WW 1** und **Ikebana WW 2**. Ikebana ist die japanische Kunst des Blumenarrangierens. IKE bedeutet Leben und BANA Blüte. Interessanterweise hängt die Entwicklung dieser Tradition auch mit der Bedeutung der Samurai zusammen, die sich neben den Kriegskünsten auch in verschiedenen Kunstformen betätigten. Die Samurai waren also, will man es humorvoll ausdrücken, Ritter, die sich mit Floristik beschäftigten. WW1 und WW2 im Titel der ausgestellten Fotografien stehen für den Ersten und den Zweiten Weltkrieg. Die abgebildeten Blumen sind die jeweiligen Nationalblumen der an den Kriegen beteiligten Mächte, die Drenkwitz nach japanischen Ikebana-Prinzipien in historische Henkelmänner steckte.

—

## Raum 7

**Marc Héron** greift ein kunsthistorisches Thema auf, das schon die Künstlerinnen und Künstler der Land Art in den 1960er und 1970er Jahren beschäftigte: die scheinbare Unvereinbarkeit von Innen und Außen, von Kultur und Natur. Héron griff dieses Gegensatzpaar auf und entwickelt seine





Marc Héron  
**Earth Brick**  
Dokumentation  
des Projekts  
„Ceta Ram“, 2018  
© Marc Héron

eigene künstlerische Interpretation. Auf Basis von Open Source Plänen baute er hierfür **CETA-Ram**, eine manuelle Presse, mit der aus lehmhaltiger Erde feste Quader produziert werden können, sogenannte Compressed **Earth Bricks**. Diese sind zum einen die artifizielste, minimalistischste Form der sonst formal unbestimmten Erde, zum anderen sind sie Basis zivilisatorischer Tätigkeit. Denn das Herstellen kubischer Formen war in vielen Regionen der Welt essenziell für den Hausbau.

Marc Héron hat im Außenbereich, an abgelegenen Orten verschiedene solcher Blöcke hergestellt, um daraus temporäre Skulpturen zu schaffen. Im Museum werden diese durch dokumentarische Fotos und durch eine diagonale Mauer aus den genutzten Quadern sichtbar. Schwarzweißfotos verdeutlichen zudem die minimalistische Form der Bricks.

Die Herangehensweise Hérons zitiert ein bekanntes Dilemma: Das eigentliche Kunstwerk, die temporär in der Natur errichteten Skulpturen, lassen sich nicht einfach ins Museum transferieren. Die fotografische und filmische Dokumentation der Arbeiten wird vom technischen Hilfsmittel zum integralen Bestandteil des Werkprozesses. Lediglich Einzelteile, Fragmente oder neu geschaffene Werke können stellvertretend für den konkreten Raum in der Natur stehen, sind aber nicht mit ihm identisch. Der Künstler Robert Smithson beschrieb diesen Umstand 1968 mit den Begriffen „Non-Site“ (Un-Ort) und „Site“ (Ort).

Die „Site“ ist demnach ein realer Ort im Außenraum und das Kunstwerk im Inneren nur eine Non-Site, ein Un-Ort, der den realen Ort lediglich repräsentiert.

## Raum 8

Ebenso wie Mirko Baselgia spürt **Julia Schmölzer** den Formen der Natur mit klassischen künstlerischen Materialien nach. Sie imitiert hierbei aber nicht konkrete, reale Formen, sondern schafft Interpretationen natürlicher Phänomene. Im Falle der unbetitelten Arbeit sind dies Pflanzen, die eine starke Anpassung an Feuchtgebiete entwickelt haben. Welche Strategien, welche Farben, welche Formen haben die Pflanzen hierbei entwickelt? Welche feinen Strukturen ergeben sich aus evolutionsbedingten Anpassungsprozessen. Schmölzers fantastische Gebilde sind Neuschöpfungen, welche die Vorstellungskraft der Besucherinnen und Besucher beflügeln. Die größte der vier Formen besteht aus einem bauchigen Körper, dessen Unterseite von zarten, fragilen Keramikhärchen umgeben ist. Diese lassen Assoziationen zu Algen, Rhizomen oder Wurzeln wachwerden. In Kombination mit der Wasserfläche können wir über ihre Funktion nachdenken: Dienen sie dem Halt des Gebildes am Grund? Dienen sie der Aufnahme von Nährstoffen? Oder helfen die feinen Strukturen dem Körper beim Schwimmen? Vielleicht können durch sie auch Feinde abgewehrt werden? Ähnlich spekulativ bleibt die Erläuterung zur lippenförmigen Öffnung im Körper der Porzellanpflanze. Durch die Annäherung an solche natürlichen Mechanismen vegetabler Strukturen verdeutlicht Schmölzer die enorme Vielfalt evolutionärer Erscheinungen unserer Umwelt.



Julia Schmölzer  
**O.T. (Ausschnitt)**, 2017  
glasierte Keramik,  
Wasser, Metallbecken  
© Julia Schmölzer

Dieses Textheft  
erscheint anlässlich der Ausstellung

**Formen der Natur –  
+ Maximilian Prüfer: VIEH**

vom 04. März bis 03. Juni 2018  
im Museum Villa Rot in Burgrieden-Rot

### Herausgeber

Hoenes-Stiftung  
und Marco Hompes M.A.,  
Museum Villa Rot

### Titelbild

Bethan Huws  
**Table of Feathers**, 2009, Federn und  
Holztisch / Foto: Mancina/Bodmer Studio,  
Zürich © Bethan Huws, Galerie Tschudi,  
Zuz & VG Bild-Kunst, Bonn 2018

### Lektorat

Ulrika Barthold  
Anette Fetscher

### Gestaltung

MüllerHocke, Eva Hocke

© 2018 der Publikation beim  
Herausgeber, der Texte bei den Autoren  
und der Abbildungen, soweit nicht  
anders vermerkt, bei den Künstlerinnen  
und Künstlern sowie den Fotografinnen  
und Fotografen



Die Museumspädagogik  
wird gefördert von

Stiftung  BC – pro arte



### Danksagung

Mein herzlichster Dank geht an alle Künstlerinnen und Künstler dieser Ausstellung, die uns ihre Werke so großzügig zur Verfügung gestellt haben. Für ihre Unterstützung bedanken möchte ich mich außerdem bei der Galerie Heike Strelow (Frankfurt), der Galerie Heiner-Reszler (Lausanne), der Galerie Scheffel (Bad Homburg), der Galerie Tschudi (Zuz) und der Galerie Urs Meile (Luzern). Frau Prof. Dr. Ulrike Wolff-Thomsen und ihrem Team des Museums Kunst der Westküste, vor allem der Ausstellungskuratorin Dr. Katrin Hippel, möchten wir für die gute Zusammenarbeit danken.

Ohne die Unterstützung von Sponsorinnen und Sponsoren ist unsere Arbeit nicht denkbar! Aus diesem Grund möchte ich ein Dankeschön an all jene aussprechen, die unser Museum in größerem und kleinerem Umfang unterstützen.

Wie immer konnte ich auf die Unterstützung zahlreicher helfender Hände und Augen beim Aufbau und im Büro setzen. Danke an mein Team für die gute Zusammenarbeit!



# MUSEUM VILLA ROT

[www.villa-rot.de](http://www.villa-rot.de)

D-88483 Burgrieden – Rot

Schlossweg 2

07392 / 8335

**Mi – Sa** 14 – 17 Uhr

**So u Ft** 11 – 17 Uhr