

Chris Bierl
Mutual Adaption

Text: Rasmus Kleine

Seit den Anfängen der Kunst hat der Mensch in allen Epochen und Kulturen Tiere abgebildet. Wir können nicht mit Sicherheit sagen, was die ersten Maler und Bildhauer der Welt vor zehntausenden Jahren motivierte, Rinder, Mammuts, Bisons oder Pferde auf den Wänden von Felsen und Höhlen sowie in kleinen Schnitzereien zu verewigen, doch scheint offensichtlich, dass sich darin die besondere Bedeutung von Tieren für das Leben des Menschen ausdrückte und damit auch ein Verhältnis, das immer schon ambivalent war: Schrecken und Bewunderung, Nutzen und Zerstörung, Ausbeutung und Anbetung, Ekel und Schönheit, Kampf und Anpassung sind einige der Aspekte, die es beschreiben. In der Kunst kam den Insekten dabei eine eher untergeordnete Rolle zu, auch wenn sie wegen ihres Fleißes, ihrer Schönheit oder anderer Fähigkeiten hohe symbolische und metaphorische Bedeutung erlangen konnten, etwa der Skarabäus in der ägyptischen oder Bienen in der abendländischen Kultur. In der zeitgenössischen Kunst aber sind Insekten ein wiederkehrendes Motiv, das unter verschiedenen Gesichtspunkten und in vielfältigen Kontexten thematisiert wird. Doch ist es nach wie vor eine Seltenheit, dass ein*e Künstler*in mit lebenden Tieren arbeitet so wie Chris Bierl, der verschiedene Arten asiatischer Mantiden – Gottesanbeterinnen – ins Museum bringt, die während der Dauer einer Ausstellung dort leben und sich in einem vorgegebenen Rahmen frei bewegen können. Bierl entscheidet sich damit gegen eine bestimmte Form der Abbildung, die immer eine Abstraktion und Reduktion bedeutet. Stattdessen integriert er die Tiere auf respektvolle Weise als Partner in sein künstlerisches Schaffen und präsentiert sie als individuelle Wesen in ihrer Gesamtheit.

Seine Serie »Anime« besteht aus sechs großen, monochromen Leinwänden, die symmetrisch im Raum angeordnet sind. Die Klarheit und Strenge der Verteilung sowie die Ruhe der Farbflächen verleihen dem ansonsten leeren Ausstellungssaal eine meditative, nahezu sakrale Atmosphäre. Die monochromen Flächen erscheinen zunächst als Resonanzflächen für unsere Emotionen oder eine kontemplative Versenkung, doch verändert sich der Eindruck grundlegend, sobald man erkennt, dass auf jeder Leinwand eine Mantide sitzt – insgesamt sechs verschiedene Arten, die sich in ihrer Farbigkeit teilweise deutlich von der Leinwand abheben, dann wieder so sehr mit ihr zu verschmelzen scheinen, dass sie auf den ersten Blick kaum zu erkennen sind.

Die irritierende Erfahrung, in einem Kunstmuseum mit lebenden Tieren konfrontiert zu sein, stellt uns vor die Frage, als was wir die monochromen Bilder eigentlich verstehen können. Einen Hinweis liefern die Titel der Werke, die aus geographischen Koordinaten bestehen. Sie bezeichnen Orte, die Chris Bierl auf seinen ausgedehnten Touren durch Vulkanlandschaften in Japan erwanderte und von denen er Erden, Gesteine und Asche mit nach Hause brachte, die die Farbigkeit dieser Orte repräsentieren. Diese Proben wiederum verwendete er, um die Bilder der »Anime«-Serie zu machen, wobei er für einige von ihnen auch verschiedene Silikatschmelze und Granulate einsetzte, mit denen er den entsprechenden natürlichen Farbton erzeugen konnte. Je nach verwendeten Materialien und der verwendeten Technik des Auftrags erscheinen die Bilder mal gleichmäßiger, ruhiger, homogener, flacher, dann wieder bewegter, wolkiger, malerischer, tiefer. Wir können uns in diese Malereien versenken, ihre Farben wirken lassen, uns vorstellen, wie die Landschaften aussehen, denen sie ihre Farbigkeit verdanken. So sind die Bilder in einem eigentümlichen Zwischenbereich angesiedelt. Einerseits sind sie monochrome,

gegenstandslose Farbfeldmalerei, die das verwendete Material zum Bildgegenstand macht. Andererseits sind sie als Kartografie bestimmter Orte anhand von Erdfarben abstrahierte Landschaftsdarstellungen. In diesem Fall sind das künstlerische Material, also die Erde, und der Gegenstand der Abbildung, also die japanische Landschaft, teilweise identisch.

Doch egal, wie man die Bilder betrachtet, die Mantiden bleiben ein dominierendes Moment, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und legen nahe, die Werke als Tierbilder mit neutralem Hintergrund anzusehen. Dabei wird das Verhältnis von Motiv und Hintergrund, ein klassischer Aspekt malerischer Komposition, von Bierl auf hintersinnige Weise befragt, indem er die endgültige Komposition den Mantiden überlässt. Sie bewegen sich langsam über die Oberflächen und klettern auch auf die Bildkanten, sodass sich das Bild ständig verändert und sogar in den umgebenden Raum erweitert. Da Mantiden zudem in der Lage sind, sich farblich an ihre Umgebung anzupassen, verändern sie im Laufe einer Ausstellung potentiell auch ihre Farbe.

So wird in »Anime« die Natur zur Kunst, zugleich aber auch das künstlerische Artefakt, die monochrome Malerei zur Natur, indem sie den Mantiden während der Ausstellung als Lebensraum dient. Sie ist tatsächliche Landschaft, ein karger, vegetationsloser Erdboden, der an der Wand hängt und auf dem die Gottesanbeterinnen in geduldiger Genügsamkeit lauern. Klein und filigran und doch den Bildeindruck bestimmend repräsentieren sie eine Lebensform, die es schon lange vor dem Menschen vor Millionen Jahren gegeben hat. Ihre Anpassungsfähigkeit an ihren Lebensraum hat ihnen das Überleben gesichert und kann auch als Modell für eine Lebensform verstanden werden, die, anders als der Mensch, ihre natürliche Umgebung nicht gewaltsam nach ihren Vorstellungen gestaltet, sondern im Einklang mit ihr existiert.

Insekten, die in einem Museum, dem Ort des Bewahrens, als Individuen präsentiert werden, rufen aber auch deren Schutzbedürftigkeit ins Bewusstsein. Es wird wesentlich über das Überleben der Menschheit entscheiden, ob es uns gelingt, die Vielfalt der Insekten zu erhalten. Ohne sie würden wir auf einem Planeten der Verwesung und Fäulnis leben; würde Nahrung für andere Lebewesen fehlen; würden viele Pflanzen nicht bestäubt und unzählige andere Aufgaben nicht übernommen, die für die Aufrechterhaltung des ökologischen Gleichgewichts unerlässlich sind. Anders betrachtet erinnern die isolierten Mantiden auf den erdigen, mineralischen, unwirtlichen Bildern aber auch, einen Bogen über die Erdzeitalter hinweg spannend, an die letzten Überlebenden auf einem weitestgehend zerstörten, verwüsteten Planeten, der womöglich als das apokalyptische Ergebnis der menschlichen Eingriffe in die Natur stehen wird und nur noch von den Lebewesen bewohnt werden kann, die die besten Fähigkeiten zur Adaption haben.

Es ist ein Kennzeichen der Kunst Chris Bierls, dass er die verwendeten Materialien möglichst unverstellt in ihrer Erscheinung und Materialität präsentiert, auf die die Betrachter*innen individuell reagieren. So können sie auch deren erzählerisches Potential, das in ihren möglichen Kombinationen angelegt ist, unterschiedlich aktivieren. Je nach Blickwinkel empfinden wir etwa angesichts der Tiere Ekel, Faszination oder Gleichgültigkeit; haben wir den Eindruck, dass wir die Tiere beobachten, oder fühlen uns von ihnen beobachtet; spüren wir früher oder erst später die imaginäre Grenze, die den Raum der Tiere markiert, in den wir nicht eindringen wollen – sei es aus Respekt vor dem Tier oder aus Furcht vor seinen Reaktionen; erscheinen uns, wie aus Museen gewohnt, eher die von Menschenhand geschaffenen Kunstwerke, die womöglich von den Mantiden beschädigt werden, als verletzlich und schützenswert, oder eher die Tiere, die uns anlocken und zugleich auf Abstand zum Bild halten, fragil und in sich gekehrt; erkennen wir die Tiere als Individuen mit eigenem Charakter oder bloß als anonyme Insekten, zu

denen wir keine Beziehung aufbauen; fragen wir uns, was eine solche Mantide von einer Mücke oder Fruchtfliege unterscheidet, die wir oft ohne nachzudenken erschlagen – schließlich gelten einzelne Insekten, lässt man schützenswerte Arten außer Acht, im deutschen Recht als nicht geschützt und dürfen daher getötet werden.

So reflektieren Bierls Arbeiten immer auch unseren Blick auf die Erscheinungen der Welt um uns herum, der unsere Wahrnehmung bestimmt. In der mehrteiligen Arbeit »OrganicMatterBiosphere« bringt Bierl, wie in einer Wunderkammer, Materialien wie Erdöl, Schwefel, Ölsand und Wallnussholz zusammen, aber auch verbrannte Vögel, in einem Glasfläschchen etwas Wasser aus dem Schwarzen Meer und an einem Ast unter einer Glashaube eine Geistermantide, deren Tarnung so gut ist, dass sie von einem Blatt kaum zu unterscheiden ist. Wieder wirken die Materialien, die Bierl in einer äußerst präzise gestalteten und reduzierten, ästhetisierten Form einsetzt, zunächst für sich. Die tiefschwarze glänzende Fläche des Erdöls ist makellos und man befürchtet, dass Partikel des Schwefels nebenan auf sie gelangen und sie verschmutzen könnten – eine eigentümliche Vorstellung bei einem Stoff, den wir gemeinhin selbst als verschmutzend, verklebend, Flecken hinterlassend ansehen. Das Öl wirkt also anders, wenn ich es als ästhetisches Phänomen betrachte, als wenn ich es unter Gesichtspunkten etwa seiner energetischen Verwertbarkeit oder seiner historischen Bedeutung für das Zeitalter des Anthropozäns betrachte. Allerdings ist es kaum möglich, angesichts von Chris Bierls Kunst bei Einzelbetrachtungen stehenzubleiben, sondern unser assoziatives Denken wird weitergehend stimuliert, wenn wir die verschiedenen Materialien in der Vorstellung aktivieren, sie miteinander vermischen und imaginative Verbindungen herstellen. Öl und Schwefel etwa sind Stoffe, bei denen wir Entzündbarkeit und damit die Entfaltung der in ihnen gespeicherten Energie, Feuer, Giftigkeit, Industrialisierung oder vulkanische Gewalt mitdenken. Und wer weiß, was alles passieren könnte, sollten sich die beiden Stoffe mischen. Wird hier, wie in einem alchemistischen Labor, geheimes Wissen gespeichert oder ein Experiment vorbereitet? Wie überhaupt sind die beiden Elstern gestorben, die daneben liegen? Sind sie als Opfer einer Ölkatastrophe oder bei einem gefährlichen Versuch verendet oder bei einem Schwefelbrand verbrannt? Soll die Mantide in ihrem reduzierten Terrarium vor diesen konkreten Stoffen oder grundsätzlich vor der Zerstörung der Umwelt durch den Menschen geschützt werden? Und ist die kleine Flasche ein wertvolles archäologisches Objekt, das behutsam auf dem schwarzen Grund platziert wurde, damit es gut zur Geltung kommt, oder wurde sie vom Meer an einen von Ölsand verklumpten Strand des Schwarzen Meers gespült?

Dieses freie, assoziative Denken entspricht der Arbeitsweise Bierls, der bei den Recherchen zu seinen Arbeiten immer wieder auf Aspekte stößt, die ihn besonders interessieren, die er weiterverfolgt und vertieft, mit anderen Überlegungen verknüpft und für die er einen bildnerischen Ausdruck sucht, ohne dass es ihm darum ginge, Axiome zu veranschaulichen oder etwas zu behaupten. So lernte er etwa während der Vorbereitung zu »OrganicMatterBiosphere« eine Theorie des sowjetischen Wissenschaftlers Wladimir Wernadski kennen, die davon ausgeht, dass in allen Erdschichten die für die Entstehung von Erdöl nötigen Kohlenstoffverbindungen zu finden sind, man also theoretisch nur tief genug bohren müsste, um immer auf Öl zu stoßen. Die bei uns weitestgehend akzeptierte Theorie hingegen erklärt, dass Erdöl durch die Zersetzung organischer Materialien entsteht, und zwar in Prozessen, die im Schwarzen Meer zu beobachten sind, auf dessen Grund in vielen Millionen Jahren Erdöl entstehen könnte. Letztgültig bewiesen ist diese fossile Sedimentationstheorie freilich ebenso wenig wie die von Wernadski – aber beide sind eben auch nicht endgültig zu verwerfen. Woran also können wir eine gültige Wahrheit erkennen? Inwiefern sind unsere wissenschaftlichen Methoden, die immer auf vom Menschen aufgestellten Modellen basieren, überhaupt in der Lage, die Komplexität von

Vorgängen zu erfassen, die sich über Jahrmillionen erstrecken und den Lauf des Universums, die Entstehung der Erde oder wenigstens die von Erdöl betreffen? Öl und Schwefel hat Bierl in ein Möbel aus Walnussholz gegeben, das entfernt an eine altmodische Schulbank erinnert, die zwei Fächer für Kreide und einen nassen Schwamm, also für das Schreiben und das Löschen besitzt. Das Aneignen von Wissen sowie wissenschaftliches Arbeiten funktionieren immer als Prozess, der erfasst, behauptet und verwirft, erweitert, einzelne Elemente wegwischt, an anderer Stelle neu ansetzt, zusammenfügt und weiterführt, ohne jemals abgeschlossen zu sein.

An ein modernes wissenschaftliches Labor hingegen erinnert auf den ersten Blick die Installation »High Wichita«. Auf einem langen, schmalen, sachlich gestalteten Tisch mit einer weißen Polyamidguss-Platte erkennen wir Gläser mit verschiedenfarbigen Pulvern, Erden und Steinchen, Reagenzröhrchen, Knochen und dunkles Treibholz aus der Ostsee, Terrarien mit Ästen und Mantiden, Schläuche sowie einen Text, der sich mit wissenschaftlichen Klassifikationssystemen und der Position der Pseudowissenschaften darin beschäftigt. Auf zwei Fernsehern über dem Tisch sind Mantiden in Großaufnahme zu sehen, als würde ihr Verhalten zur Beobachtung direkt ins Labor übertragen. Wieder versuchen wir, zu ergründen, welche Bedeutung die verschiedenen Elemente haben und wie sie zusammenhängen. Doch schaffen ein nicht angeschlossener Schlauch, ein belaubter Ast ohne Mantide, eine anscheinend funktionslose, auf die Seite gekippte metallisch-glänzende Hohlform aus Glas eine Anmutung des Unfertigen, des Improvisierten, des nicht endgültig Durchdachten; erinnern der Knochen und das Treibholz wiederum an magisches oder alchemistisches Denken, das dieser Anordnung zugrunde liegen könnte; entpuppt sich schließlich der erste Anschein als Täuschung. Anders als bei »OrganicMatterBiosphere« steht hier der Kontrast zwischen der wissenschaftlich-laborhaften Erscheinung und der offenkundigen Funktionslosigkeit des Aufbaus in seiner Gesamtheit im Vordergrund und wirft Fragen danach auf, wie Wissenschaft eigentlich funktioniert und welcher Geist ihr zugrunde liegt, etwa die Neugierde an Phänomenen, das Sammeln und Beobachten, das Entwerfen von Versuchsanordnungen, das Suchen nach dem einen fehlenden Mosaiksteinchen, das eine Annahme bestätigen oder falsifizieren könnte.

Ein einprägsames Bild für das Unfertige, den fehlenden Teil hat Bierl mit dem zerbrochenen Materialbild aus Ölsand geschaffen. Seinen unteren Teil stellte er während einer Ausstellung vor der Galerie auf der Straße ab, von wo er schließlich von Unbekannten mitgenommen wurde. So fragt dieses offensichtliche Fragment an der Wand wie Teile sich zum Ganzen verhalten, wer darüber entscheidet, was intakt oder kaputt ist, ob etwas Verlorenes rekonstruiert werden kann, wie durch einen künstlerischen Akt aus Rohstoffen Wert entsteht und welchen Erkenntniswert ein Kunstwerk haben kann, das vom Besitzer womöglich gar nicht als solches erkannt wird – und das aus eben diesem Grund womöglich nicht einmal mehr existiert.

Die drei Fotografien »Save and Redeem«, die gemeinsam mit »OrganicMatterBiosphere« präsentiert werden, sind im Umfeld der russischen Stadt Karabasch entstanden, in der seit dem 19. Jahrhundert Kupfer produziert wird. Die veralteten Fabriken haben sie zu einer der am stärksten verschmutzten Städte weltweit gemacht und in der Landschaft schwere Spuren der Zerstörung hinterlassen. Ein riesiger schwarzer Berg aus Abfallschlamm überragt die Häuser der Gegend. Wie das Öl in »OrganicMatterBiosphere« wirkt er je nach Blickwinkel bedrohlich oder wertvoll, schön oder hässlich, anziehend oder abschreckend. Vor ihm zeichnen sich unschuldig die weißen Stämme der Birken ab, grafisch, zart. Bierl gelingt es, diesen Fotografien eine eigentümliche, poetische Schönheit einzuhauchen, die in einem irritierenden Gegensatz zu dem steht, was auf ihnen

tatsächlich gezeigt wird. So erscheinen sie wie eine Verbildlichung der Verdrängung, die der Mensch permanent leistet, indem er rücksichtslos weiter die Natur ausbeutet und zerstört, obwohl er längst erkannt hat, dass dieser Weg in eine tödliche Zukunft führt.

Um Erkenntnis geht es auch in dem Video »Konferenz der Vögel«, das sich auf eine gleichnamige, berühmte persische Dichtung aus dem 12. Jahrhundert bezieht. Es handelt davon, dass sich die Vögel auf die Suche nach ihrem Herrscher machen, um am Ende ihrer beschwerlichen Reise zu erfahren, dass sie selbst ihr König sind, es aber nicht erkannt haben (für eine ausführlichere Zusammenfassung siehe Interview, S. 69–70). Das Video, das mit Zitaten aus der Dichtung unterlegt ist, hat Bierl in der Vogelsammlung des Naturhistorischen Museums in Nizza aufgenommen. Teilweise sind kleine Zettel und Beschriftungen zu sehen, die die wissenschaftlichen Klassifikationen aufscheinen lassen, nach denen die Vögel gruppiert und bezeichnet werden. Dann wieder blicken uns die Vögel so eindringlich an, dass man meint, sie wären noch lebendig. Es scheint, als seien sie in einer anderen, für uns unzugänglichen Welt am Leben und dort selbständig auf der Suche nach einer Erkenntnis zusammengekommen, die uns unverständlich bleiben wird.

Auch Chris Bierl macht sich regelmäßig auf den Weg in weit entfernte, einsame Regionen, in denen er tagelang keinen anderen Menschen trifft. Dort, in Norwegen und Island, sind die Fotografien der Serie »Devaru III« (Abb. S.44–51) entstanden, die ein Gefühl von Weite und Ausgesetztheit vermitteln. Wir erkennen in ihnen Landschaft nicht nur in bestimmten Farbigkeiten, sondern auch einzelne Felsen oder Arrangements von Steinen, die offenkundig die Aufmerksamkeit des Wanderers auf sich gezogen haben und sich ihm in der vollkommenen Einsamkeit nahezu als beseelt dargestellt haben; und die ihm auch das Gefühl einer tiefen Verbundenheit mit natürlichen, nach gängiger Vorstellung unbelebten Phänomenen gegeben haben. Im selben Raum greift die Klangkomposition »Breheimen« von Francesco Previtali aka derderder und Chris Bierl mit ihren künstlich erzeugten Klängen das Empfinden auf, das beim Durchwandern solch karger Landschaften aufkommen kann, wenn alle zivilisatorischen Geräusche verschwinden, einzelne Klänge intensiviert werden und vermeintliche Stille keine Stille mehr ist, sondern anfängt zu erzählen.

Die Wanderungen sind für Bierl auch ein Weg zu erproben, welche Form von Anpassung man für das eigene Überleben benötigt. Zugleich erfährt er selbst in den abgelegensten Regionen, etwa an Gletschern, die sich immer weiter zurückziehen, den Zugriff des Menschen auf die Natur. So sind auch diese Wanderungen von eben jenen Ambivalenzen geprägt, die unser Verhältnis zum Tier wie zur Landschaft schon immer bestimmt haben und die permanent zu einem Ausgleich durch gegenseitige Anpassungen geführt werden müssen, durch die allein das Überleben für alle möglich ist.

In der mehrteiligen Installation »OrganicMatterBiosphere« bringt Bierl, wie in einer Wunderkammer, Materialien wie Rohöl, Schwefel, Wallnussholz, verbrannte Vögel und in einer kleinen Flasche Wasser aus dem Schwarzen Meer zusammen. An einem dünnen Ast hängt eine Geistermantide, die von einem Blatt kaum zu unterscheiden ist, und ein denglisches Gedicht erzählt rätselhaft von Arbeitern, Profiten und dem Wert der Kunst als Ware. Alle diese Elemente wirken für sich, doch fragen wir uns, wie sie zusammenhängen, verbinden sie in Gedanken miteinander und folgen möglichen Vermischungen, als versuchten wir, das geheime Wissen eines alchemistischen Labors zu ergründen.

Die drei Fotografien »Redeem and Save« zeigen die Gegend um die russische Stadt Karabasch, die die Produktion von Kupfer zu einer der am stärksten verschmutzten Städte

weltweit machte. Ein riesiger schwarzer Berg toten Materials überragt die Landschaft, faszinierend und abstoßend zugleich.

01/2022