

Ausgehend von der asiatischen Tradition der Gelehrtensteine lotet Su-Ran Sichling das Verhältnis von Natur und Kultur aus. In ihrer Auseinandersetzung mit den Werkstoffen der Nachkriegsmoderne, insbesondere Terrazzo und Waschbeton, beobachtet sie Bezüge zwischen der Pseudonatürlichkeit der Materialien und der Pseudonatur einer Geschichte der BRD, die sich erst langsam als Einwanderungsland zu verstehen beginnt. Dabei fragt ihre Arbeit auch, inwieweit sich ein sinnlicher, materialitätsbetonter künstlerischer Ansatz mit einer Agenda der *artistic research* verträgt, die im Zusammenhang mit dekolonialen Debatten Inhalte häufig gegenüber der Form privilegiert.



Im Vordergrund: Gelehrtenstein 1 (1950)
2015 | Waschbeton, Nussholz, Messing | ca. 60 cm
Im Hintergrund: Gelehrtenstein 3 (1970)
2015 | Waschbeton, lackiertes Holz | ca. 60 cm
© Su-Ran Sichling



Gelehrtenstein 4 (1970) 2015 | Waschbeton, Mahagoni | ca. 180 cm
© Su-Ran Sichling



Links im Vordergrund: Gelehrtenstein 1 (1950) 2015 | Waschbeton, Nussholz, Messing | ca. 60 cm
 Rechts im Vordergrund: Gelehrtenstein 2 (1950) 2015 | Terrazzo, Gummi | ca. 30 cm x 50 cm
 Im Hintergrund: Gelehrtenstein 3 (1970) 2015 | Waschbeton, lackiertes Holz | ca. 60 cm
 © Su-Ran Sichling

Naturalisierte Nation. Zur Materialität der westdeutschen Nachkriegsmoderne in Su-Ran Sichlings Arbeit *Gelehrtensteine*

Ausgehend von der asiatischen Tradition der Gelehrtensteine lotet Su-Ran Sichling das Verhältnis von Natur und Kultur aus. In ihrer Auseinandersetzung mit den Werkstoffen der Nachkriegsmoderne, insbesondere Terrazzo und Waschbeton, beobachtet sie Bezüge zwischen der Pseudonatürlichkeit der Materialien und der Pseudonatur einer Geschichte der BRD, die sich erst langsam als Einwanderungsland zu verstehen beginnt. Dabei fragt ihre Arbeit auch, inwieweit sich ein sinnlicher, materialitätsbetonter künstlerischer Ansatz mit einer Agenda der *artistic research* verträgt, die im Zusammenhang mit dekolonialen Debatten Inhalte häufig gegenüber der Form privilegiert.

Gongshi/Suiseki

In China und Japan stellen pittoreske Steine und Felsen als *Gongshi* beziehungsweise *Suiseki* für petrophile Liebhaber*innen seit langem begehrte Sammelobjekte dar. Als sogenannte „Gelehrtensteine“ dienen solche in der Natur vorgefundenen Steine im ursprünglichen asiatischen Kontext den privilegierten, gebildeten Schichten seit Jahrhunderten der Kontemplation. Ein überlieferter ästhetischer Katalog formuliert an die wenige Zentimeter bis über einen Meter großen Steine Anforderungen bezüglich Gestalt, Material, Farbe und Oberflächenbeschaffenheit. Die oft ungewöhnlich geformten Monolithe können dabei mit ihren Ausbuchtungen, Falten und Durchbrüchen wie Landschaften, Berge, Ebenen mit tiefen Schluchten, versteinerte Wasserwelten, aber auch wie Pflanzen oder Tiere aussehen.

Nach chinesischer Vorstellung werden nicht nur Lebewesen und Pflanzen, sondern auch Steine, Berge, Wasser und Luft von einer vitalen Lebenskraft durchströmt. Steine formen in diesem Verständnis einen lebendigen,

tragenden Teil der Erde, und in den Formen und Furchen der zumeist auf Sockeln oder Schalen präsentierten Gelehrtensteine lassen sich Prinzipien von Natur und Kosmos lesen.¹ Umgedeutet in Kunstwerke haben sie im 20. Jahrhundert auch ihren Weg in europäische und amerikanische Museen und Sammlungen gefunden.² Obwohl Gelehrtensteine wirken, als hätten ihnen allein Erosionen oder andere geodynamische Prozesse ihre Gestalt gegeben, wurde auch mit Sägen, Bohrern und Meißeln nachgeholfen, um die Steine in die gewünschte Form zu bringen. Die vermeintlich vollendete Natur ist durch Verfahren der Auswahl, Standardisierung und Bearbeitung menschengemacht.³ Die Tradition der Gelehrtensteine bildet den formalen Ausgangspunkt der Arbeit von Su-Ran Sichling. Ihre Arbeit besteht aus großen, scheinbar natürlich gewachsenen mineralischen Strukturen. Die Formen sind aus Waschbeton und Terrazzo gearbeitet, für die Sockel finden Holz und Messing, schwarzer Gummi und orangefarbener Lack Verwendung.

Terrazzo und Waschbeton

Das Material erhält in Su-Ran Sichlings Arbeit besondere Aufmerksamkeit. Waschbeton und Terrazzo sind künstliche Werkstoffe, die im Nachkriegswestdeutschland umfangreich im Städtebau eingesetzt wurden: Waschbeton in der Herstellung von Blumenkübeln, Bänken, Treppen oder anderen Fertigteilen für den öffentlichen Raum; Terrazzo als Bodenbelag in Fluren und Treppenhäusern, oft gesäumt von Geländern aus Messing und schwarzem Gummi. Die gegossenen Materialien erscheinen dabei als natürliches Gestein. In der westdeutschen Nachkriegsmoderne war Terrazzo das unzerstörbare Material der Wahl für den Wohnungsbau mit seinen alten neuen Hausordnungen, die Firmengebäude des Wirtschaftswunders, die Gerichte und Schulen der *Reeducation* und die öffentlichen Gebäude des Wiederaufbaus. Es erscheint dabei trotz seiner repräsentativen Eleganz und formalen Strenge als natürliches Gestein. Auch der etwas später in Gebrauch gekommene, heute ungeliebte Waschbeton sollte zunächst Natürlichkeit und Wärme ausstrahlen. Die Garderoben in den Kindergärten aus Waschbeton waren passend dazu aus unbehandeltem, naturnaher Kiefer.

Während diese Werkstoffe in weiten Teilen Europas ähnlich eingesetzt wurden, instrumentalisiert die Künstlerin dieses materielle Register für eine persönliche – westdeutsch geprägte – Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, die diese Materialien bewohnte.⁴

Erstarrte Geschichte der Nachkriegsjahre

Die westdeutsche Nachkriegsmoderne wirkt im städtischen Raum bis heute sichtbar nach. Während Terrazzo und Waschbeton im Städtebau den abstrakten Formen und rationalistischen Programmen dieser Zeit eine natürliche Note, ein „menschliches Maß“ geben sollten, macht ihre Verwendung für vermeintlich naturbelassene Gelehrtensteine gerade ihre Künstlichkeit zum Thema.

Sichlings Arbeit bietet eine bildhauerische Auseinandersetzung mit dieser Materialität der westdeutschen Nachkriegszeit und thematisiert das Selbstverständnis eines Landes, das sich auf den Terrazzo-Fluren und in den Waschbetonpavillons dieser Zeit entwickelte. Ebenso wie die Zusammensetzung und Form der verwendeten Werkstoffe Natürlichkeit suggerieren, aber künstlich hergestellt werden, ist für Sichling auch die nachkriegswestdeutsche Gesellschaft keine natürliche Größe, sondern Ergebnis von gesellschaftlichen Prozessen, von sozialen Verhältnissen, von Bewegungen und Brüchen, individuellen und kollektiven Entscheidungen. Das Selbstbild als moderne, postnationalsozialistische, demokratische Marktwirtschaft, für das sich Westdeutschland nach dem Kriegsende mit seinen starken Erzählungen von Wiederaufbau und Wirtschaftsaufschwung die Grundlagen schuf, wurde jedoch als nationale Selbstvergewisserung naturalisiert und prägt die Wahrnehmung „natürlicher Verhältnisse“ in Deutschland noch heute. Wenn Adorno die Naturgeschichte an sich als von Menschen geschriebene und gemachte „zweite Natur“ verstand, als „erstarrte Geschichte“, so gilt dies nicht zuletzt auch für die in flüssigem Zustand verarbeiteten Werkstoffe dieser Geschichte, die

gesellschaftliche Verhältnisse als natürliche erstarren ließen.⁵ Waschbeton und Terrazzo wurden der frühen BRD zur gesellschaftlichen Lithosphäre.

Hier setzt die Künstlerin an und analysiert mit den „Gelehrtensteinen“, inwiefern zur vermeintlichen Natürlichkeit der Nachkriegsordnung auch eine Sedimentierung geschlossener Gemeinschaftsvorstellungen gehört hat. Die deutsche Einwanderungsgeschichte stellte in den letzten Jahren ein zentrales Thema von Sichlings Arbeiten dar. Dabei entscheidet sich die Künstlerin gegen einen ethnografischen Blick auf westdeutsche Gastarbeiterinnencommunities oder Vertragsarbeiterinnen in der DDR und deren Nachkommen. Vielmehr zielt ihr Ansatz darauf ab, das Selbstbild der weißen Mehrheitsgesellschaft und dessen ‚natürliche‘ Verhältnisse zu hinterfragen und zu irritieren. In ihrer Versuchsanordnung dauern Spannungen zwischen gesellschaftlicher Veränderung einerseits und einem Verharren in scheinbar naturgegebenen deutschen Verhältnissen bis hin zu „deutschen Zuständen“ (Wilhelm Heitmeyer) andererseits bis heute an. Dies zeigt sich nicht nur an einer noch immer umkämpften Anerkennung von Menschen mit unterschiedlichsten Familienbiografien als Deutsche in der heutigen BRD, sondern auch an der Leerstelle, die die Arbeitsmigrantinnen, die ab den ersten Anwerbeverträgen der 1950er Jahre den Beton der deutschen Innenstädte mischten und die Flure der Neubauten wischten, in der deutschen Nachkriegserzählung darstellen.⁶

Natur oder zweite Natur

Sichlings Gelehrtensteine eröffnen eine dichte und verwirrende Fülle an Bedeutungsebenen, die dazu einladen, sich ganz im Sinne ihrer historischen Verwandten kontemplativ in ihnen zu verlieren. Als Naturillusion zitieren sie zunächst ihre asiatischen Vorbilder, die mit der Schönheit einer Natur spielen, die durch Auswahl, Bearbeitung und Inszenierung zu ihrer eigenen zweiten Natur wird. Mit der betont pseudonatürlichen Künstlichkeit des Materials legt Su-Ran Sichling die Machart ihrer Gelehrtensteine offen und akzentuiert die menschengemachte, kulturelle Ebene der Natur. Zugleich machen sich die Steine als künstlerische Arbeit mit dem Erscheinungsbild des Gelehrtensteins dessen Fragen nach einer idealen Natur ironisch zu eigen.

Das Material verweist dabei auf die Jahre des Wiederaufbaus, in denen die verwendeten Werkstoffe inmitten des erforderlichen städtebaulichen und architektonischen Pragmatismus Wärme und Natürlichkeit in die Moderne einführen und organische Strukturen die dogmatische Rationalität der CIAM⁷ überwinden sollten. Mit der Auswahl der Materialien zitiert Sichling aber nicht nur das materielle Register der frühen BRD. Da das Material gerade nicht natürlich ist, sondern Natürlichkeit nur behauptet, legt es auch die Frage nahe, worin die spezifische Künstlichkeit dieser Jahre liegen könnte. Als Betrachtung des Natur-Kultur-Nexus erlauben Sichlings Gelehrtensteine mit ihrem Verweis auf die Nachkriegsmoderne daher eine Hinterfragung der „naturalisierten“ gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Zeit. Sichling versteht dies als migrantischen Blick auf ein Land, der dessen vermeintlich ethnisch homogene und historisch determinierte Natur hinterfragt. Die für den Bauprozess wesentlichen, veränderbaren Aggregatzustände – die Aushärtung der flüssigen Komponenten – führen so eine weitere metaphorische Dimension ein. Auch die im Material eingeschlossenen Gesellschaftsformationen härten aus.

Artistic research jenseits von Fleißarbeit

Materialien haben bei Sichling keine rein formale oder ästhetische, sondern auch eine performative Ebene, durch die der Gegenstand der Arbeit auch im Material selbst erneut verhandelt wird und die im Zusammenhang mit gesellschaftskritischen Fragestellungen selten ist.⁸ In der Auseinandersetzung mit konkreten materiellen historischen Bezugspunkten – dem Format des Gelehrtensteins, der kulturgeschichtlichen Bedeutung von Baustoffen, der deutschen Einwanderungsgeschichte – hat dies bei ihr programmatischen Charakter. Denn einerseits steht in der Bildhauerei und

ihrer Rezeption häufig weiterhin eine sinnliche Erfahrung im Vordergrund, die ihre theoretischen Bezugspunkte eher vereinfacht als verkompliziert. Andererseits geht in der von einem stärker theoretischen Interesse geleiteten und derzeit von Museen und Institutionen der Kunstförderung umfassend budgetierten *artistic research* der künstlerische Prozess oft mit einer - wichtigen - Fleißarbeit in Archiven einher, die nicht selten in einer unfertigen und nicht zuletzt oberflächlichen Präsentation ihrer Fundstücke resultiert oder aber sperrige, formalistische Ausstellungsformen zeitigt, die vor einer eigentlich künstlerischen Durchdringung ihrer Themen zurückzuschrecken scheinen. Yuki Higashino stellte zum weitverbreiteten Fehlen eines künstlerischen Durchdringens und Durcharbeitens der Ergebnisse künstlerischer Recherche auf der materiellen Ebene und zum „Ausgangspunkt von neuen Kunstformen, die sich auf historische Recherche stützen“, 2018 sehr zutreffend fest:

In ihrer besten Form formuliert eine dergestalt geschichtsbewusste Kunst Elemente aus der Vergangenheit mit ihrer eigenen Bildsprache, um unvollendete historische Projekte für die Gegenwart interessant zu machen. In ihrer schlechtesten und leider weitaus häufigeren Form benützt die geschichtsbewusste Kunst hingegen eine spannende Geschichte bloß als Anekdote, mit der sie die Hohlheit des Kunstwerks kaschiert, und letzteres damit legitimiert. Außerdem verwechseln Künstler_innen dieses Trends oft die Qualität der Recherche mit der Qualität der Kunst.

Eine eigenwillige Ausprägung erfährt dieses Problem in der ebenfalls seit Jahrzehnten wachsenden ästhetischen Beschäftigung mit historischen Erfahrungen von Kolonialismus und Migration oder gegenwärtigen marginalisierten Sprecher*innenpositionen in kosmopolitischen Gesellschaften, in künstlerischen Positionen also, die sich im weiteren Sinne postkolonialen Fragestellungen zugewendet haben. Die künstlerische Auseinandersetzung mit vergangenen Kämpfen um Rechte und Anerkennung oder in Vergessenheit geratenen widerständigen historischen Akteur*innen oder Ereignissen resultiert hier allzu oft in einer unmittelbaren Präsentation von Funden aus formellen oder informellen Archiven, die durch die ausbleibende Bearbeitung im Kontext des Kunstraums für die Betrachter*in in zusätzliche Ferne rücken. Das wirkt manchmal wie eine brave Betonung der geleisteten Fleißarbeit, manchmal wie ehrfürchtiges Erstarren in Anbetracht der historischen Referenz. Der sonst immer sehenswerte Mathieu Abonnenc steht 2014 mit einem Ausstellungsbeitrag exemplarisch für diese Praxis. In der vom Neuen Berliner Kunstverein und Savvy Contemporary ausgerichteten Ausstellung *Giving Contours to Shadows* bestand sein Beitrag aus einer schlichten chronologischen Präsentation der Buchcover von Publikationen Frantz Fanons.¹⁰ In anderen Fällen scheint die ‚Aktivierung‘, die Verwendung der Archivalie, diese tatsächlich – mit den Worten Higashinos – zur ‚Anekdote‘ zu reduzieren, in wieder anderen Arbeiten führt die Überidentifikation mit den Funden zu fast schon unlauteren Formen der Aneignung widerständiger Geschichte und Geschichten, die fortan mit dem Portfolio einzelner Künstlerinnen und Künstler verbunden sind. Diese Tendenzen einer an sich kritischen und ‚geschichtsbewussten‘ künstlerischen Praxis ergeben sich zumindest teilweise aus einer Kulturförderpolitik, die Kunstförderung als *Projekt* förderung versteht und Ergebnisse vorwegnimmt, die schnell erzielt werden können, vermittelbar und erkennbar relevant sein und als abgeschlossenes „Projekt“ im Rahmen von Förderungsmaßgaben funktionieren müssen. Überdies formuliert der Kunstbetrieb auch nach Einschätzung von neueren feministischen und migrantischen Künstler*innennetzwerken wie *We are sick of it* gerade an Künstler*innen, die eigene migrantische Perspektiven zum Gegenstand ihrer Arbeit machen, die Forderung, spezifische Codes und Diskurse zu reproduzieren, um vermittelbar zu sein und „als Kunst verstanden zu werden“¹¹.

Gerade auch für eine explizit bildhauerische Kunst werden damit die Ausdrucksmöglichkeiten begrenzt. Sichlings Gelehrtensteine stellen sich der Herausforderung, mit den Mitteln der oft auf ihre sinnliche Qualität reduzierten Bildhauerei eine ‚geschichtsbewusste‘ Kunst zu produzieren, die die Auseinandersetzung mit dem eigenen Arbeitsmaterial an den Ausgangspunkt der historischen Recherche setzt, anstelle Fundstücke aus Archiven neu zu arrangieren.

- 1 Zu diesem außerhalb Asiens wenig erforschten Thema vgl. aktuell Harris, Paul A. und Turner, Richard: „Viewing Stones. A Virtual Exhibition“, in: *SubStance* 47 (2018), Nr. 2, S. 68. Harris und Turner verorten die Tradition der Gelehrtensteine im weiten Feld der „geo-affection“, der liebevollen Auseinandersetzung mit Steinen, vgl. ebd., S. 68. Eine schöne virtuelle Ausstellung zu diesem Thema bieten ebenfalls Harris und Turner, vgl. <http://substancejournal.sites.lmu.edu/home/viewing-stones-exhibition> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 2 Vgl. Lutz, Albert: „Durch den Stein ins Paradies. Geschichten und Notizen zu chinesischen Gelehrtensteinen“, in: Ursprung, Philip (Hg.): *Herzog und de Meuron. Naturgeschichte*, Zürich 2005. Allerdings wird auch außerhalb Ostasiens, insbesondere in den USA, die Praxis der „Asian stone appreciation“ betrieben, vgl. die Arbeit der *Viewing Stone Association of North America*, <http://www.vsana.org/> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 3 Harris und Turner prägen für diese Modifikationen, die aus der mineralischen Materie zugleich ein Kultur- und Handelsgut (*commodity*) machen, den Begriff der *co-modification*, vgl. Turner, Richard und Harris, Paul A.: „CO-MODIFIED. Rocks on Vinyl. Nine Studies in GeoMedia“, in: *SubStance* 47 (2018), Nr. 2, S. 69–70.
- 4 Diese und andere persönliche Angaben entnehme ich mehreren Gesprächen mit der Künstlerin im Frühjahr 2015.
- 5 Adorno, Theodor W.: „Die Idee der Naturgeschichte“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften 1: Philosophische Frühschriften*, Frankfurt am Main 1973, S. 355f.
- 6 Gegen diese Leerstelle haben in den vergangenen Jahrzehnten verschiedene akademische und kulturpolitische Initiativen kreativ und erfolgreich protestiert. Neben Kanak Attak, die in diesem Zusammenhang sicher am bekanntesten sind, setzen sich im Bereich der Kunst etwa die Arbeiten von Nasan Tur und Nevin Aladağ explizit und teils humorvoll mit der Geschichte der Gastarbeiterinnen auseinander, vgl. etwa Kanak Attak: *Manifest*, 1998, verfügbar unter http://www.kanak-attak.de/ka/about/manif_deu.html (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 7 Die CIAM (*congrès internationaux d'architecture moderne*) waren ab 1928 das zentrale internationale Netzwerktreffen von Architekt*innen und Urbanist*innen. Sie sind stark mit der Geschichte der Architektur der Moderne verwoben.
- 8 In einer künstlerischen Arbeit *jenseits* der Bildhauerei hat die Verwendung spezifischer Materialien oder Medien mit dem Ziel, historische Momente ihrer Nutzung zu befragen, auch in der Auseinandersetzung mit postkolonialen Fragestellungen eine breitere Resonanz erzielt. Dabei ließe sich etwa an die Videoarbeiten von Filipa César denken, die die Mittel des Films überraschend einsetzt, um sich der Geschichte des Films während der Dekolonisation im portugiesischsprachigen Afrika zu widmen, vgl. Mourinha, Jorge: „Filipa César, a investigadora das imagens perdidas“, in: *Ipsilon*, Sonderbeilage zu *Público*, 22.6.2018, online verfügbar unter <https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaippsilon/entrevista/a-investigadora-das-imagens-perdidas-1834478> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 9 Vgl. Higashino, Yuki: „Löcher in der Wand. Anachronistische Annäherungen an die Gegenwart“, in: *Springerin* 2 (2018), S. 66–67, hier S. 66.

- 10 Tatsächlich vermitteln die Einbände einen interessanten Einblick in die Rezeptionsgeschichte Fanons im bürgerlichen Verlagswesen, jedoch nicht gewinnbringender, als dies ein kulturwissenschaftlicher Aufsatz könnte. Allerdings ist die Arbeit Teil eines älteren, umfassenderen Werkzyklus Abonnencs, der auf weiteren intertextuellen Bezügen zwischen seinen Arbeiten aufbaut, vgl. <http://www.lafermedubuisson.com/mathieu-kleyebe-abonnenc> (letzter Zugriff am 20.6.2019). Zur Ausstellung *Giving Contours to Shadows* als Blick auf die Langzeitfolgen der Kolonialzeit und als „Korrektiv“ zum „versöhnlichen“ Blick auf diese Folgen im Rahmen der Berlin Biennale im gleichen Jahr vgl. Wahjudi, Claudia: „Im Schatten der Befreier“, in: *Tagesspiegel*, 12.6.2014, online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/nbk-ausstellung-giving-contours-to-shadows-im-schatten-der-befreier/10007254.html> (letzter Zugriff am 20.6.2019).
- 11 Vgl. Eismann, Sonja: „Der Kunstsektor produziert immer Ausschlüsse.“ Interview mit dem Kollektiv *We are sick of it* zum Backlash im deutschen Kunstbetrieb“, in: *Konkret* 2 (2019), S. 60-62, hier S. 61.