



Insa Winkler

Social Landart – Verbindungen zwischen (Land-)Wirtschaft und Kunst

Wie ein Eichelschweinprojekt zwischen künstlerischer Forschung
und Nachhaltigkeitswissenschaft vermittelt

Inhalt

	Seite
Kurzfassung	4
Vorwort	6
1. Einleitung.....	8
Nachhaltigkeitsverständnis, Forschungsverständnis, Praxisverständnis	
2. Vorgehen.....	22
Voraussetzung, Wissenschaftskontext, Künstlerische Forschung, Genese, Fall, Theoretischer Teil, Methodischer Teil Theorie-Praxis-Hybrid, Forschungsdesign	
3. Genesis Social Landart.....	42
3.1. Prolog	
Klang und Bewegung, Pferdewelt, Künstlerische Ambitionen, Kollektivkunst, More Moor, Reflexion Tschernobyl, Raumkuration, Selbstaufträge	
3.2. Theorien.....	56
3.2.1. Kunstkontexte	
Selbstverständnis, Alltagsverständnis, Werkverständnis, Marktverständnis, Moralverständnis, Serviceverständnis Transformationsverständnis	
3.2.2. Ephemere Kunstströmungen.....	61
Happening, Environment, Fluxus, Performance, Kunstsymposium, Landart, Intervention, Soziale Plastik – Joseph Beuys, Formel Soziale Plastik	
3.2.3. Theorien der Transdisziplinarität.....	75
3.2.4. Theorie der ethnografischen Sozialforschung.....	78
3.2.5. Transdisziplinärer Hybridansatz	79
Erweitertes Forschen, Kindliches Forschen, Sinnliches Forschen, Tierbeziehungen, Soziale Raumwirklichkeiten, Mythos	
3.2.6. Transdisziplinäre Landschaft.....	87
3.2.7. Grenzwissenschaftlich nachhaltiges Ökologieverständnis.....	90

	Seite
3.3. Methodologische Rahmung und Methoden.....	94
3.3.1. Ethnografische Intervention.....	95
3.3.2. Transdisziplinäre Raumkuration.....	97
3.3.3. Sinnästhetische Methodenallianz.....	101
3.4. Forschungsfragen.....	105
3.5. (Hypo-)Thesen der Social Landart.....	108
4. Eichelschwein Fall	
4.1. Projektbeschreibung.....	111
4.2. Epilog Eichelschwein	
4.2.1. (Teil I) Einstieg und Anbahnung.....	114
4.2.2. Recherchen zum Eichelschwein	
4.2.3. Konzept – Intervention mit Schweinen	
4.2.4. Kontext Kunst und Agrarkultur	
4.2.5. Machbarkeit Eichelschwein	
4.2.6. Künstlerische Zwischenschritte	
4.2.7. Eichelschwein Manifest	
4.2.8. (Teil II) Die Eichelschwein-Gesellschaft.....	167
4.2.9. Das Eichelschwein Rennen,	
4.2.10. Schlachtung und Eichelschwein-Schinken	
4.2.11. Der Eichelschwein-Film	
4.2.12. Winkler und Borsti im Zoo	
4.2.13. (Teil III) Betrachtung von außen.....	203
4.2.14. Zeitachse und Publikationen	
4.3. Ergebnisse Eichelschwein-Projekt.....	208
5. Generatoren nachhaltiger Praxis.....	214
5.1. Flussbettdiagramm [Generator 1].....	215
5.2. Zahnrad Nachhaltiger Praxis im Eichelschwein.....	217
5.3. Kreative Methodenallianz [Generator 2].....	219
5.4. Parcours einer Lernlandschaft [Generator 3].....	221
6. Social Landart – Aussichten nachhaltiger Praxis.....	226
6.1. Künstlerische Kompetenz in Zeiten des Klimawandels.....	228
6.2. Nachhaltigkeit in der Social Landart.....	230
6.3. Kollektiver Freiraum.....	234
6.3. Transformative Zukunftslandschaften.....	239
Literaturverzeichnis.....	242
Endnoten.....	248

Vorwort

Die mit dem Klimawandel konfrontierte Welt entdeckt die Kunst als neuartige ästhetische Methode, die dazu beiträgt, neue nachhaltige Praktiken und Weltanschauungen zu gestalten. Dabei können Künstler*innen eine Schlüsselrolle einnehmen, da ihr Handeln nicht nur Sozialkritik beherbergt, sondern auch Methoden zur Entwicklung neuer Diskurse und Perspektiven sowie partizipativer Veränderungsprozesse bietet. Dennoch ist es innerhalb der etablierten Kunstwelt und ihres Betriebssystems, deren Diskurs immer noch stark auf die Schaffung künstlerischer Werte ausgerichtet ist, schwierig, künstlerische Ansätze und Praktiken mit Fokus auf Nachhaltigkeit und Transformation zu akzeptieren. Zwischen der Welt von „L’art pour l’art“ als Modell, das in der Freiheit der Kunst verwurzelt ist, und künstlerischen Praktiken, die sich auf einen transformativen und ganzheitlichen Wandel in Richtung Nachhaltigkeit konzentrieren, befindet sich ein Vakuum, das gefüllt werden muss. Hierbei bilden die seit Anfang der 90ziger Jahre gesammelten künstlerischen Erfahrungen und ein essentielles Projekt – „Das Eichelschwein“ – die narrative Substanz, um ästhetische Umweltp Praxis für allgemeine kommende Herausforderungen der Nachhaltigkeit nutzbar zu machen. Diese Praxis hat einen Namen erhalten: „Social Landart“. Als Kunstpraxis steht dieser Begriff für kollektive, partizipative und ökologische Lernprozesse, sowie ästhetische und teilnehmende Praktiken. Das theoretische und methodische Fundament der „Social Landart“ umschließt einen sozial-ökologischen Dialog von Kunst, Leben und Natur.

Nicht jeder hat das Privileg, sich einem Forschungsvorhaben über einen längeren Zeitraum zu widmen. Da mich die „Social Landart“ jedoch schon das ganze Leben begleitet, soll diese Kunstpraxis – auf einem gründlichen Fundament – hierdurch allen zugänglich werden. Um ein Künstlerisches Praxismodell abzuleiten, möchte ich vorstellen, wie mit ästhetischen Methoden und Kunst, sowie in Aktionen mit und in der Natur eigene nachhaltige Zukunftsräume gestaltet werden können. Diese Reflexion über meine in vierzig Jahren gewachsene Kunstpraxis ist mit vielfältigen, substanziellen Grundlagen verknüpft. Die Vorgänge und theoretischen Fundamente für die Entfaltung von Transformation sollen die Leserschaft inspirieren, ebenfalls eigene unwegsamen Ansätze und Selbstversuche im Sinne nachhaltiger Praxis zu erproben. Ich möchte durch mein Buch dazu auffordern, eigene kreative Praktiken, auch zunächst absurd scheinende Visionen in Angriff zu nehmen, um Produkte und Märkte zu konzipieren und zu gestalten, die unsere derzeit verletzte Erde und Lebenswelt zu ändern und zu beleben vermögen.

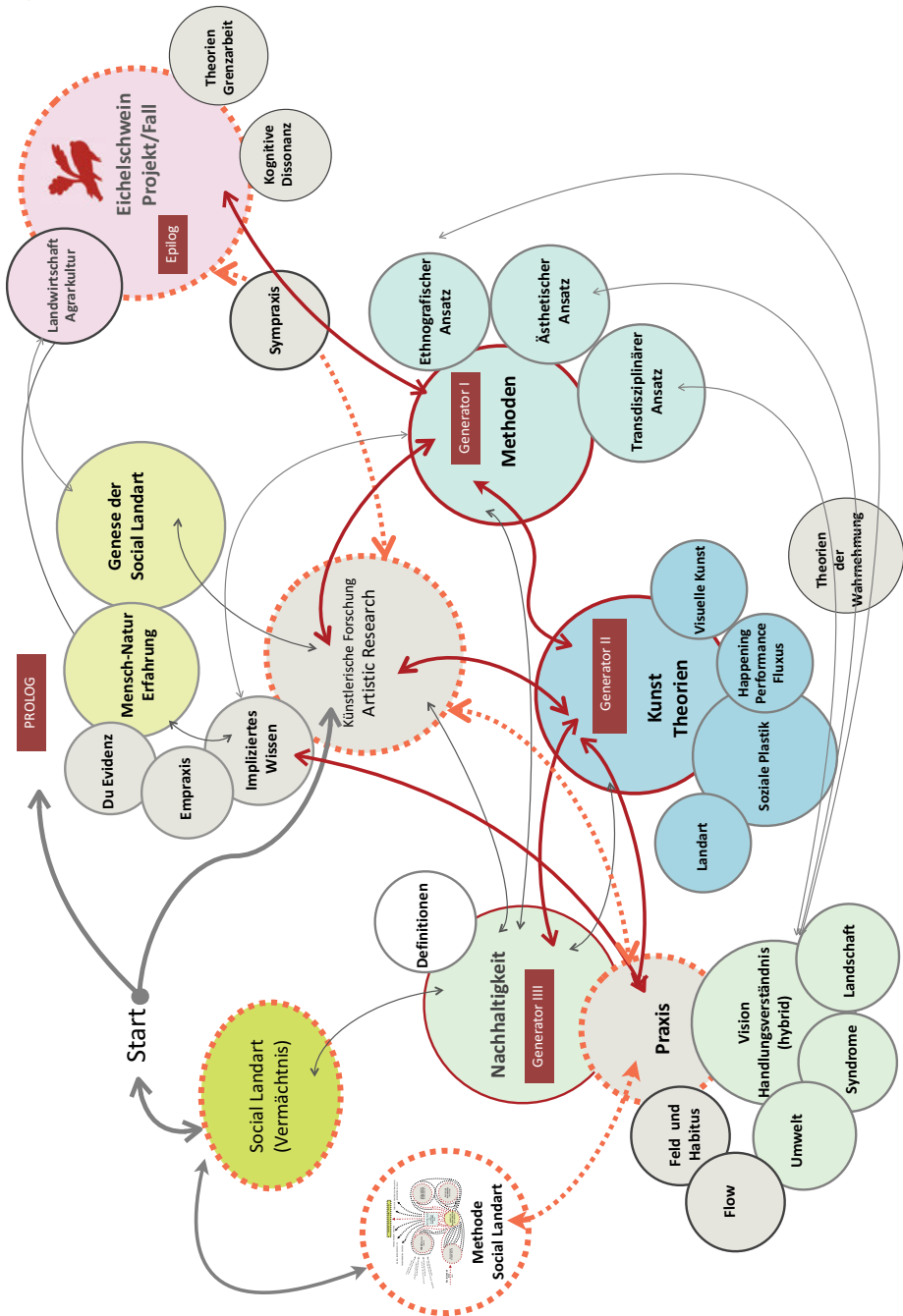
Ohne die Geduld und das Vertrauen in meine Kompetenz als forschende bildende Künstlerin, hätte diese akademische Reflexion, parallel zu meiner freischaffenden künstlerischen Projektarbeit, nicht gelingen können. Hierfür danke ich meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Volker Kirchberg sowie meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Ulli Vilsmaier, die mich langfristig dabei begleitet haben, meine Reflexionen im wissenschaftlichen Diskurs der Kulturwissenschaften sowie der Nachhaltigkeitswissenschaften zu entwickeln. Auch möchte ich meinem externen Drittgutachter Prof. Dr. Hans Dielemann danken, da ich mit ihm einen wichtigen Unterstützer der künstlerischen, transdisziplinären Forschung gefunden habe. Dieser Bogen zwischen Disziplinen wie der Kulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt „Soziologie der Künste“

und den Nachhaltigkeitswissenschaften im Schwerpunkt der Methodenforschung und der transdisziplinären Forschung zu schlagen hat mir ermöglicht, mit diversen Wissenschaftler*innen mein Thema zu diskutieren. Insbesondere Dr. Sacha Kagan, der ein wichtiges Fundament für den Kontext von „Kunst und Nachhaltigkeit“ vorlegt, und Annette Grigoleit mit ihrem sinnlichen Vermögen, qualitative Methoden zu durchdringen, haben mir stets Mut gemacht. Mit der Assoziierung meiner Promotion im Projekt „Leverage Points for Sustainability Transformation“ ist es mir möglich geworden, die Dimension der „Social Landart“ als nachhaltige Wissenschaftspraxis für die Nachhaltigkeitsforschung zu konkretisieren. Insbesondere danke ich Emmo Poetzsch, der die Eichelschwein-Haltung und viele meiner Initiativen in vielerlei Hinsicht gefördert hat, sowie Gerd Kunis, Robert Geipel, Bernd Eylers und Carolyn Stelling die das Projekt auf vielen Ebenen unterstützt haben. Nicht zuletzt danke ich meiner Familie, die mir so langfristig den zeitlichen Freiraum für die Forschungsarbeit gegeben und mich in meinem Vorhaben stets ermutigt hat.

Forschungsdesign

Mein Vorgehen nutzt hierbei zwei Varianten des Forschungsdesigns, die sich in zwei Übersichtsgrafiken ablesen lassen: Zum einen wird die Forschungslandschaft der „Social Landart“ als eine lineare analoge Flusslandschaft dargestellt, um die Realebene der „Social Landart“ aus der Perspektive der Forscherin mit zeitlichen, chronologischen, als auch inhaltlich stattfindenden Prozessen zu verdeutlichen. Zum anderen wird in einer zirkulären Ablaufgrafik „Social Landart Wolke“ das Vorgehen deutlich, wie Bezüge zwischen den Methoden, den Theorien und dem Forschungsgegenstand, dem Fall „Eichelschwein“, sowie der Biografie hergestellt werden. Im Kapitel der Generatoren nachhaltiger Praxis werden ausgehend von diesen grafischen Vorstellungsräumen weitere zirkulare und lineare Reflexionsmethoden verallgemeinert.

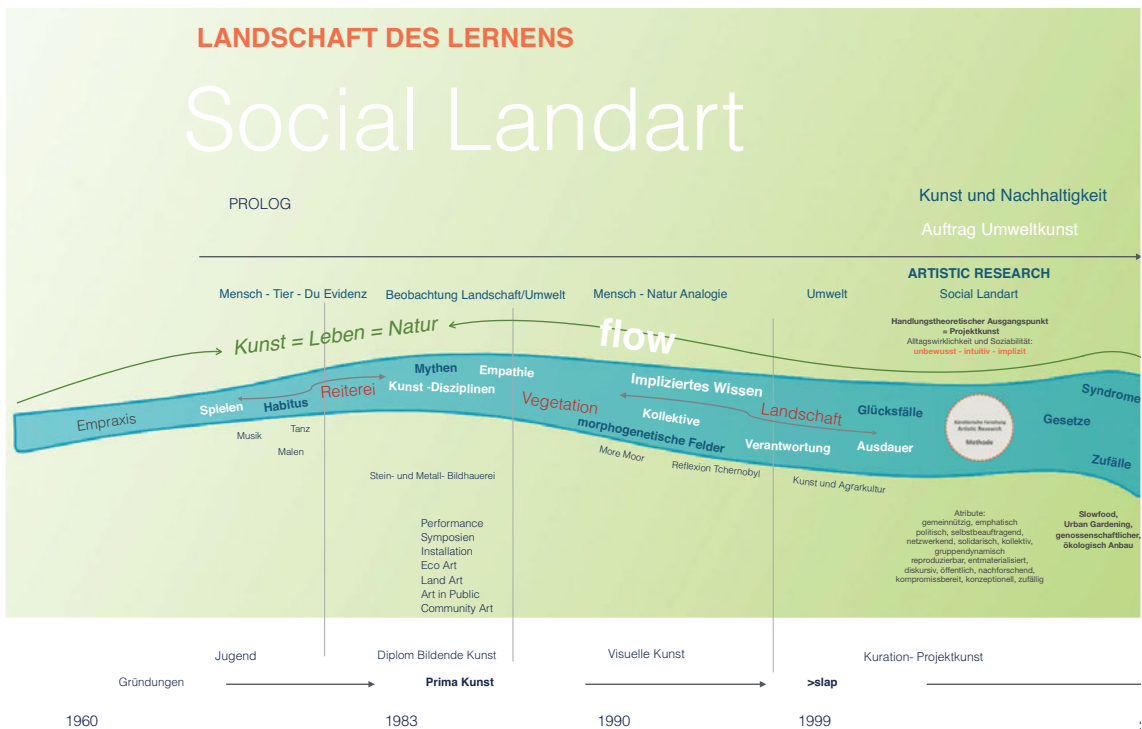
Vorgehen



[Abb. 6: Forschungsdesign – Wolke: Darstellung der entwickelten Bezugsachsen in der Genese der Social Landart zwischen voraussetzenden Erfahrungen der Forscherin (Artistic Research), dem Fall, den Theorien und Methoden und dem Kontext bis hin zum Ergebnis.]

Forschungsdesign Wolke

Das Vorgehen wird durch ein zirkulares Beziehungsgeflecht zwischen Theorien, Methoden und der Narrativen dargestellt. Im Zentrum der Anreicherung der Kunstpraxis „Social Landart“ steht der wissenschaftliche Ausgangspunkt der künstlerischen Forschung. Die Thesen einer Manifestation der „Social Landart“ befinden sich im Prolog, im Fall und in den drei Generatoren: den Theorien der Kunst, den ethnografischen und ästhetischen Theorien und den teilweise hybriden transdisziplinären Theorien. Gefolgt von den Forschungsfragen mit einer übergeordneten Frage und weiteren Unterfragen und den hierbei beziehenden (Hypo-)Thesen. Durch Linien wird dargestellt, wie die künstlerischen Forschungs-Wolken, hinsichtlich des Untersuchungsgegenstand der „Social Landart“, im Wechsel von offenen und strukturierten, sowie induktiven und deduktiven Ableitungen verwoben sind (Flick, 2011: 476-77).



[Abb. 7: Forschungsdesign – Flussbett: Darstellung der chronologischen Genese der Social Landart anhand der eigenen Biografie]

Genese der Social Landart

3.1. Prolog

Am Anfang steht die Frage im Raum, warum die praktische Erforschung der Natur in der künstlerischen Welt zwangsläufig zu akademischer Forschung führen musste?

Um diese Frage zu beantworten, bedarf es einer Einführung in den Kontext der „Sozialen Land-Kunst-Forschung“ aus autobiographischer Sicht und dabei spielt es eine Rolle zurückzublicken, warum die persönliche Hinwendung zur Natur und Landschaft vorliegt und so den Weg zur „Social Landart“ über einen langen Zeitraum schließlich ebnete. Auch um die Gründe zu liefern, warum Umweltveränderungen das selbst-referenzielle Kunstsystem allmählich verändert haben. Um meine akademische Forschung über „Social Landart“ zu rechtfertigen, ist also zu bedenken, dass die Wahrnehmung meiner unmittelbaren und naturnahen Umgebung schon seit frühester Kindheit sehr intensiv war. Meine Eltern schafften die Voraussetzung dafür, in einer sehr naturnahen Umgebung aufzuwachsen, fast wie ein Leben in der Wildnis in der Nähe stillgelegter Tonkuhlen im Ammerland, umgeben von eigenen Tieren wie Hunden, Katzen, Kaninchen, Schildkröten, Hamstern, weißen Mäusen, Schafen, Eseln und Ponys.

Klang und Bewegung

Ich war selbst Teil einer frühkindlichen musikalischen Schulung, die die Pädagogin Gertrud Meyer Denkmann seit 1962 für die Erschaffung einer Theorie der musikalischen Grundausbildung als Therapie aus dem Vorbild der neuen Musik von John Cage und Maurizio Kagel mit Kindern im Alter von 3 – 5 Jahren ins Leben gerufen hatte. In dieser Ausbildung ging es um die Betätigung mit Klängen. Wir sollten versuchen, unseren eigenen klanglichen Äußerungen mit allerlei vorhandenen Instrumenten nachzuspüren und die Vielfalt ihrer Bedeutungen, wie z.B. helle und dunkle Klänge zu erkennen und mit unseren Kritzel-Zeichnungen zu kombinieren und zu ergänzen. Gleichzeitig war ich für eine kurze Zeit im Kinderballett der Stadt Oldenburg, welches ich erst verließ, als die Ästhetik dieser Institution mit adrettem Erscheinungsbild mit, dem eigenen Bedürfnis nach kindlicher Wildheit – dem „dreckigen“ Spielen in der Natur kollidierte. Diese frühkindlich erworbene Grundlage der grazilen Bewegungen sind dennoch tatsächlich auch Konzept späterer Performances und Umweltpraxis geworden.

Pferdewelt

Die Umgebung, die ich damals noch mit Esel und Pony und oft allein eroberte und die das Schwimmen mit Pferden und das gemeinsame Ausreiten mit Freund*innen beinhaltete, setzte eine Landschaft voraus, die das Wandern und Schlendern abseits von starkem Automobilverkehr ermöglichte. Eine alte Ziegelei mit aus Tonziegeln gemauerten Lorentunneln, zwischen den Wasserflächen, die schon etwas zerbröselten, und einem gesprengten Schornstein, bot das optimale und dramatische Gelände von Prärie und Gebirge. Damals lebten wir noch in einem Randgebiet der Stadt, das jedoch zunehmend

besiedelt wurde. Unsere kleine Ponyherde, mit den aus England importierten Kleinpferden wuchs und brauchte mehr Platz. Durch den familiären Umzug in eine andere ländliche Gegend und in ein altes Gehöft war ich nun ständig mit der Landschaft verbunden. Die von uns gezüchteten Reitponys wurden entsprechend gepflegt und täglich mit einem anspruchsvollen Reittraining auch im Gelände bewegt. Das tägliche, kontinuierlich wiederkehrende Pflege- und Trainingsritual umfasste in der Regel die Betreuung mehrerer Pferde.

Die rituelle Begegnung mit den Pferden bedeutet eine fast schon meditative Wahrnehmung des Tieres, des Ohrenspiels, der Rückenschwingungen und das Spüren der Gangarten des Pferdes mit den Abfolgen des Abfußens. Ebenfalls war es wichtig, die Tagesstimmungen und die jeden Tag auf das Neue erforschte angewandte Dressur für das jeweilige gymnastische Trainingsniveau und Talent des Pferdes als Dressur-, Spring- oder Geländepferd mit in Betracht zu ziehen. Dies fand alles draußen bei Wind und Wetter und eben auch in ständiger Wahrnehmung der Veränderungen der Landschaftsstrukturen statt: Entlang der Straßen, auf Wegen, durch Gräben, über Zäune, im Wald oder auf den Stoppelackern, zusammen im Jagdfeld und allein stundenlang im Moor. Im Kontrast hierzu bei sorgfältiger täglicher Arbeit in der Reithalle oder auf dem Rasenviereck, bei Buchstaben haltend, vorwärts, abwärts, aufgerichtet, Seitengänge, Rückwärtsrichten, Halten, dann fliegender Galoppwechsel, Pirouetten und die hohe Schule der Piaffe und Passage, auch wenn nur angedeutet. Die Arbeit mit den Reitponys, später auch mit Großpferden, war zu einer großen Leidenschaft geworden. Alles war dem Erfolg unserer eigenen Zucht gewidmet. Ich mochte vor allem die Hengste, die mir anspruchsvoller erschienen, aber im Sport schwierig zu reiten waren.

Landschaftsgestaltung wurde in meinem Elternhaus nicht nur beruflich bedingt ausgeübt, sondern sehr aktiv erlebt und gelebt. So gewann ich früh eine Affinität zur Natur und Tieren, Landschaft, Landbevölkerung und Umwelt. Allerdings aus einer dem Pferdesport geschuldeten und komfortablen Ebene, nämlich hoch zu Ross. Auf den langen Ausritten reflektierte ich nebenbei auch die vielen unterschiedlichen Beziehungen der Bewohner*innen in meiner Gemeinde zu ihren Vorgärten. In dieser rund dreißig Jahre währenden Wahrnehmung der privaten Kulturlandschaft und der Landwirtschaft, hat sich mir zunehmend ein Spiegel von Gesellschaft und Umwelt herausgebildet. Vor allem die in der Mitte der siebziger Jahre durchgeführte Bodenreform, veränderte das bekannte Relief der Bodenoberfläche meiner Heimat der Geest und des Moorlandes in eine einheitliche, eher eintönige ländliche Umgebung. Gleichzeitig war es auch eine kulturelle Diaspora der Landjugend. Die immer größer werdenden Landmaschinen, Geschwindigkeiten und Versiegelungen ehemals sandiger Wege und auch, dass hierdurch nun Gebiete ausgezeichnet wurden, die auf einmal für die Bevölkerung tabu waren. Naturschutz hatte nun Ausgrenzung zur Folge. Hier begann die Diskrepanz in mir zwischen dem Gefühl der Freiheit auf dem Pferderücken in naturnahen Gebieten, einer Freiheit, explizit in der Verschmelzung von Reiter und Pferd bei der Dressur, das gemeinsame Lernen zwischen Mensch und Pferd, eben Pferdewissen und „Pferdeflüsterei“; aber eben insbesondere mit Selbstdisziplin und

Genese der Social Landart

Verantwortung für viele verschiedene Pferde, tägliche Fütterung und Pflege der Tiere, Wettbewerbe, die alle Freizeit in Anspruch nahmen, zeitaufwendige Fortbildung. Ein langer Schulweg vom Land in die Stadt Oldenburg zum Gymnasium erschwerte mir das kontinuierliche Lernen. Es blieb im Grunde keine Zeit für Hausaufgaben.

Auch später ließ der professionelle Reitsport kaum Zeit und Energie für andere kulturelle Interessen. Der sehr monetär ausgerichtete Pferdesport isolierte mich zunehmend. Das damit verbundene Klassenbild lehnte ich mehr und mehr ab, bis ich mich aus diesen Gründen dazu entschied, den professionellen Reitsport zu beenden und mich nur noch auf mein damaliges Lieblingspferd zu beschränken. Nach dem Abitur 1980 zog es mich in die Welt, zunächst nach Italien und nach Frankreich. Ich entschied mich, ein Kunststudium zu beginnen und diesen Einstieg vorzubereiten. Diese Wendung traf zunächst bei den Eltern nicht gerade auf Befürwortung, obwohl Kunst stets eines meiner schulischen Schwerpunkte war.

Künstlerische Ambitionen

Schon als 16-jährige hörte ich Ausschnitte aus Beuys' Rede zu seiner Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises im Januar 1986. Sie wurde damals im Rundfunk übertragen. Was im Tenor bei mir ganz subtil davon hängen geblieben sein musste, war, dass Plastik schlechthin das Gesetz der Welt sei, dass man sie nur mit Intuition erfassen könne, dass sie das Hörende, Sinnende, das Wollende sei und das Denken würde in einer solchen sozialen Plastik raumerweiternd sein, als eine Grundidee zur Erneuerung und Umgestaltung des sozialen Ganzen für Alle in die Zukunft hinein wirkend (Beuys, 1986). Meine Eltern erzählten mir, dass sie eine signierte Plastiktüte von Beuys, als er im Oldenburger Kunstverein ausstellte, erhalten hatten und dass diese wertvolle Kunsttüte aber irgendwie verloren gegangen sei. Erst zehn Jahre später habe ich konkret wieder über Beuys nachgedacht. Doch begründete ich meinen persönlichen Weg der Kunst meistens so: Das Kunststudium hat mich dem Thema der Natur dann auf philosophischer Ebene nähergebracht. Nachdem mein Professor der Bildhauerei, Jan Koblasa an der Muthesius Hochschule mich ziemlich skeptisch beobachtete, wie ich im Herbst 1983 ein Körbchen gekrümmter Blätter in die Werkstatt brachte, um damit zu werken, wo doch sonst Stein, Holz- und Stahlwerkzeuge gebraucht wurden, legte er mir die Lektüre des Ovidius nahe. Und fortan widmete ich mich den organischen Formen der Vegetation, die besonders im Metall in seiner Vielfalt an Spannungen und Festigkeiten, wie es der Schrott der Zivilisation hergab, vorhanden waren. Damals schrieb ich: *„Es entstanden Plastiken, die wie Pflanzen wirkten, in der Natur diese ergänzten oder ersetzten. In den Pflanzen, besonders den Bäumen, sah ich Strukturen und Formen, die meiner plastischen Vorstellung so nahe waren, dass sie sich schon beim Betrachten in Skulpturen verwandelten. Dann wiederum sah ich Landschaften, in denen meine Plastiken gewachsen sein konnten.“* Pflanzen im künstlichen und künstlerischen Lebensraum wurde dann 1988 mein Examens-thema. Es entstanden teilweise bewegliche wesenhafte Objekte. Die künstliche Pflanzenwelt vereinte sich „in inniger Symbiose“ mit realen Ranken und aufstrebenden Gewächsen, welche aus Töpfen für Erde

in Gestalt von alten Gasbehältern und sonstigem Schrott mit Drähten verschweißt wurde. Geflechte wucherten scheinbar wie Wurzeln um reale Pflanzen und reale Wurzeln konvertierten zu Figuren. Diese Konfrontation evozierte den Umgang mit Natur und schon damals erschien mir die Stadtökologie in einer nicht zusammenhängenden Aneinanderreihung von jeweils isolierten Nutzlandschaften und ich begründete meine künstlerische Praxis in einer neuen Kommunikation mit der Natur. So kommentierte Kurt Hamer den Ankauf der Plastik mit dem Titel „Pluminelli“ für das Landeshaus Schleswig-Holstein: *„Natur stellt Kunst und umgekehrt stellt Kunst Natur in Frage, ohne eine Re-Mythologisierung. Die Plastik von Insa Winkler hat sogar nichts Repräsentatives. Ihre grazile, spielerische Un-Ernsthaftigkeit steht in einem wohltuenden Gegensatz zu der „Würde des Hauses“. Das hat Witz und Ironie. Und sie sind schön. Wie sperriges Moniereisen zu so zarter, schlanker Leichtigkeit aufgerichtet, gebogen und zusammengefügt ist und wie unter der hohen, gleichsam aus der Figur herauswachsenden Last des Blumenkübels Zerbrechlichkeit angedeutet wird, das hat eine eigenwillige Ästhetik. Und sie ist grün!“* Das Kreieren von organischen Blau- und Grüntönen auf ummanteltem, gewundenem, vormals weggeworfenem und nun recyceltem Baustahl, welche doch eine archaische Form zu fassen scheinen, fasziniert mich noch heute. Immer liegt da noch ein kleiner Rest von rostigen Eisen hinter meinem Atelier, das manchmal überwuchert wird, für den Fall, dass es wieder für ein Projekt gebraucht wird.

Etwa zur gleichen Zeit schrieb Hedwig Vavra 1991 in meinem ersten Ausstellungskatalog über diese Werke: *„Historisch fragt man sich heute mehr denn je, inwieweit gestalterische Eingriffe und Manipulationen von Natur, angesichts globaler Verwüstungen erlaubt sind. Die Vorstellungen von Natur und Umwelt reichen von romantisierenden kleinen und großen Fluchten bis hin zu apokalyptischen, depressiven Weltbildern. Was passiert, wenn sich eine Bildhauerin als Teil dieser Welt Fragen über die Form stellt? Eine Form, die ihrem Willen und ihrer Verantwortung unterliegt und sich gleichzeitig ihrer natürlichen schöpferischen Wachstumskraft bewusst ist. (...) Insa Winkler ist eine Künstlerin, die mit ihrem Werk versucht, den Begriff Skulptur aus der Fixierung zu entfernen und in einen prozessorientierten Kontext zu stellen. Soziale Skulptur, die inneren und äußeren Bedingungen unterliegt, formt und formt sich selbst; versteht sich als Teil eines Ganzen. In diesem Verständnis von Skulptur ist die Möglichkeit der Entscheidung gegeben. Entscheidung für oder gegen Bedingungen, die eine bestimmte Form schaffen. Dabei verdichten sich Begriffe wie Natur und Kultur, die polarisierend voneinander getrennt sind, zu einem Ganzen. (...) sind Allegorien eines Weltverständnisses, die auf der Einsicht gründen, dass Natur und Kultur stets wachsen oder in die jeweiligen Bedingungen eintreten (...) Dies ist die zeitliche Bedeutung von Insa Winklers Arbeit, durch die sie einen wichtigen Beitrag zur Klärung des verwirrenden Themas der menschlichen Existenz leistet.“*

Genese der Social Landart

1995 fand ich durch eine Textstelle über ein Zitat von Albertus Magnus, was ich in einem Kräuterbuch eher zufällig entdeckt hatte, einen perfekten Einblick in die Seele der Pflanze. „De Vegetabilibus“ wurde eine vollkommen analoge Definition für meine „mimetischen Formen des Pflanzenwachstums“ in meiner Metallbildhauerei: *„Der Samen als Embryo, die Erde als Gebärmutter. Die Wurzel, der Pflanzenmund liegt in der Dunkelheit der Erde, ist nach unten gerichtet und nimmt Nahrung auf, die passiv durch die Poren strömt. Die Wurzel ist auch das Herz der Pflanze, die dem Saft die absorbierte Bewegung und erste Wärme gibt (...) Die Pflanze ähnelt einem umgekehrten Menschen, weil die Wurzel, die dem Mund entspricht, am Boden liegt“* [Kirsten Wagner, OKV 1996]. Im Katalog von 1995 fasste Dagmar Batschat den Versuch einer Kunstformel zusammen: *„Es gibt drei Begriffe, mit denen sich die Künstlerin ständig konfrontiert sieht: Skulptur – Mensch – Pflanze, deren Pluralität in den Raum ausgedehnt wird – Landschaft – Installation: „Wo endet die Landschaft, wo beginnt sie?“ „Wo hört die Natur auf, wo beginnt sie?“ „Wo beginnt das Leben, wo hört der Mensch auf?“* Meine Antwort auf diese Fragen lautete: *„Bei der Arbeit in der Landschaft selbst versuche ich, eine Verbindung zur Urkultur und einen Mythos zu erreichen, der mit der Umwelt verbunden ist, aber auch Aussagen über den erkennbaren Zustand oder das Problem einer Region“*.

Für die etwa zehn Jahre später statt gefundene Ausstellung „Vegetabilibus“ im Oldenburger Kunstverein schreibt Dörte Schneider über die Eigenart und Einzigartigkeit der Physiognomie einer Landschaftsvision: *„Durch die dieser Präsentation innewohnenden Diskrepanz von Ausstellungsraum und Naturstoff ist der Gegensatz von Kultur und Natur Thema geworden. Die Naturlandschaft als ein Raum, der frei von menschlichen Zugriffen einzig biologischen Gesetzen unterliegt, steht der Kulturlandschaft gegenüber.“* Mein Wunsch war, ein Environment in einer Doppeldeutigkeit zu schaffen. Einmal das englische Wort für Umwelt mit physikalischen und biologischen Faktoren und mit chemischen Interaktionen und auch als der künstlerische Begriff „Environment“ seit den fünfziger Jahren, als Beziehung zwischen Objekt und Umgebung. Also wurde beides gleichermaßen mein Werkbegriff.

Für „Vegetabilibus“ entstanden Kunstwerke auch als eine Dimension einer neuen Wertanalogie: Filzkissen in symbolischen vegetativen Formen, wurden zu „Moosmaschinen“. Später hießen sie „Tamagotchi“, wie bei dem „lebendigen“ japanischen Kinderspielzeug-App. Demnach repräsentieren diese Kunstobjekte unsere Kulturlandschaft, die nur durch den Menschen existiert. So wie diese Kunstwerke nur durch Pflege (Licht, Nährstoffe und Wasser) existieren. Und sie widersprechen damit dem Werteprinzip des Kunstwerkes im Kunstmarkt, das im dunklen Tresor lagert und im Börsenranking unsichtbar bleibt. So ist ohne Moos nichts los. Ohne Moos ist das Kunstwerk tot. Ohne Verkauf ist das Kunstwerk nichts wert. Aber ohne Sichtbarkeit kann das Kunstwerk nicht wirken, wie der Mensch ohne Natur nicht existieren kann. Erstaunlicher Weise existieren diese „Tamagotchi“, die damals eher als temporäre Installation angelegt worden sind, nun schon ein Vierteljahrhundert. Dieses „Environment“ ist nichts für den Innenraum. Diese Pflanzenkissen existieren nach einigen für diese Kunst strapaziösen Aufhalten in Museen nun in einem „Tamagotchi-Garten“. Sie sind sozusagen in Rente.

Der Oldenburger Kunstkritiker Jürgen Weichardt formulierte für die Festrede zum Kunst und Kulturpreis, den ich 2002 erhielt: *„Das Werk von Insa Winkler basiert auf einer ganz eigenständigen und weit über die Region (Oldenburg) hinaus unvergleichlichen Kunstauffassung, die besagt, dass Leben und Natur ebenso eins sind wie Leben und Kunst“ (...)* diese Auffassung ist weniger auf einem theoretischen Konzept als durch Erfahrungen im individuellen Lebensbereich gewachsen.“ Meine Auffassung von Konservierung, die Zeitlichkeit der Kunst und die damit verbundene Vergänglichkeit oder Endlichkeit des Kunstwerkes, hatte im Kunstbetrieb reale Folgen. Sperrige Kunstplantagen aus Schrott, die wie verwurzelt in das eigene Terrain und in die Erde eingebettet sind oder die nur durch die Gunst des Menschen schön bleiben, konnten kaum verkauft werden. Dennoch kreierte ich auch verkäufliche multiple Alternativen aus dem vegetabilen Formenvokabular, quasi als digitale Gebärdensprache der Vegetation, zuerst die Metamorphosen von Ovidius wie die „Daphne“ und eine Form „Ni née – Ni morte“, dann die „aristotelischen“ Wurzel-Mund-Glyphen“ (Pflanzenalphabet I), des Weiteren der „Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“ nach Goethes § 136, bei der ich durch die Pflanzensprache versuche, die Prinzipien der Blüten und Keimblätter zu verkörpern. Fragen nach der Analogie Mensch Natur zu beantworten, bleibt auch hier Thema: Wann beginnt Leben bei der Pflanze? Ist es, wenn der Moment der Photosynthese einsetzt, so wie beim Menschen die Atmung? Der Zyklus Leben bei Mensch und Pflanze – vom Säugling zum Greis in Form einer Blume, die erst nur ein Samenkorn ist und im Alter vertrocknet, etc. Eine Phase meines künstlerischen Schaffens, welche aber scheinbar publikumswirksam ist, mag ich heute lieber aus meiner CV verbannen, nämlich die Installationen mit Baumarkt-Materialien. Meist für temporäre Installationen angeschafft, halbwegs gelagert, landeten sie dann doch irgendwann auf dem Müll. Und anachronistisch ist doch, dass mich diese Vorgehensweise wiederum selbst inspiriert hat, entsorgte Plastikwaren in einem Kunstvideo „Plastic Cooking – The End of Pipe“ zu kritisieren.

Auch die Reflexion der Landschaftswahrnehmung zu Pferde hat sich in einem Projektvorschlag zu dem Aufruf des Landes Schleswig-Holstein „Verbotene Städte“ (1998) manifestiert, in dem unter dem Arbeitstitel „Ritter 2000 zur Erforschung von Freiheit und Grenzen“ eine Reise von Flensburg nach Kiel zu Pferd geplant war, um die Daseinsberechtigung und Begrenztheit der eigenen Umgebung zu erforschen, die hierbei durch Zäune, Gräben, Schilder, unverbundene Wege, Straßen und Verkehr, Besitz, Zuspruch und Ablehnung in der Bevölkerung gegeben sein würde. Lange bevor die Themen Klimawandel und Umweltschutz in der Kunst populär wurden, habe ich mich also dem Verhältnis zwischen Mensch und Natur, aus der Perspektive meines eigenen natürlichen Kontextes der Landschaft und insbesondere zusammen mit anderen, beschäftigt. Seither habe ich immer Prioritäten in diese Richtung von Kunst gelegt.

Genese der Social Landart

Kollektivkunst

Zunehmend widersprach mir auch das einzigartige Einzelkünstlertum des Künstlers. Parallel zu der beschriebenen Entwicklung meiner freischaffenden Tätigkeit als Bildhauerin, war ich schon während des Studiums Teil eines sozialen Netzwerkes und Mitbegründerin einer Produzentengalerie „Prima Kunst“, die noch heute in Kiel existiert. Zurückgekehrt von einem USA-Stipendium, bei dem ich neben New York vor allem Naturparks in Florida, Kalifornien und Pennsylvania besuchte, verglich ich nach meiner Heimkehr, die scharfen Grenzen zwischen Landschaftsschutzräumen und Agrarräumen in Europa mit den Erfahrungen in den USA. In Pittsburgh hatte ich einen bekannten Videokünstler getroffen, der performative und mythologische Umweltvideos schafft. Nach dem Werkverständnis von Sturgeon (1983) ⁷ ermöglicht Video-Performance das Extrahieren der Transformation von Wissen. Dazu existiert Performance als darstellende Landschaft. Diese kann im Video für die Museen fixiert werden, doch hier als Wesen der Videokunst über den Künstler, welcher in diesem Bereich unsere gesellschaftlichen Rollen neu bewerten möchte und Antworten geben möchte zum Handlungsraum. Der fixierte Gedanke des Performance-Künstlers bildet den Rahmen der Vision, als eine bessere Sicht auf mögliche Lösungen. Das Ereignis als Echtzeit-Interaktion bleibt aber nur als ein Extrakt für einen eigenständigen eigenen Mythos, weil er weder im Museum noch im Video fassbar ist.

More Moor

Direkt in meiner Heimat befand sich das unter Schutz stehende Wittemoor, wo damals archäologische Ausgrabungen durchgeführt wurden und wo ich, bevor es verboten war, fast täglich zu Pferd anzutreffen war. Als erstes Projekt nach dem Studium, wurde das bittere Wissen der ausgegrenzten Menschheit aus Naturräumen und exemplarisch eben dieses sumpfige Moorgebiet meiner Heimat das Thema. Dies war eine Herausforderung. Schon damals war ich der Ansicht, dass der Mensch ohne die unmittelbare Erfahrung der Natur, diese nicht wertschätzen lernen kann und es daher eine sensible Vermittlung der Reservation von Natur geben muss.

Inspiziert durch die Erfahrungen in Indianerreservaten, Realisierungen von Performances und der Wahrnehmung des Unterschiedes zwischen den Weiten der national Parks der USA und der Verdichtung der Kulturlandschaften in Europa, habe ich mich inspirieren lassen zu einem kollektiven Kunstprojekt in Kooperation mit Jörg Haberland. Beide organisierten wir das Projekt, entwickelten aber auch eine eigene Arbeit. Vielmehr ging es uns um die kollektive Zusammenarbeit und die Möglichkeit, gemeinsam einen Ort spektral künstlerisch zu erfassen. Wir dachten an ein internationales Künstlersymposium, bei dem wir gemeinsam für längere Zeit in diese Landschaft eintauchen würden. Wie eine interdisziplinäre Forschungsgruppe aus unterschiedlichen Bereichen, sollten die Künstler*innen ihre thematischen Ansätze für das essentielle, vielschichtige Wissen in temporären Installationen entwickeln und mit Performances verknüpfen, die wir auf Video aufnahmen. Wir hatten dabei auch vor, Wissenschaftler – Archäologen, Historiker und Umweltschützer – zu Rate zu ziehen. Es dauerte fast ein Jahr, um die Genehmigung für unser temporäres, performatives künstlerisches Vorhaben im und am Wittemoor zwischen

Hude und Berne zu erhalten. Und dabei die häufig gestellte Frage der Behörden zu befriedigen: „Was würden wir dort vier Wochen lang machen und wofür würden wir damals die geschätzte Summe von 50.000 DM für 10 Künstler*innen ausgeben, wenn dort doch nichts entstehen würde?“ Dort durften die Künstler*innen ja nichts fest verankern. Das Ergebnis sollte ein zusammenhängender Film sein, der das Moor mit allen Facetten der Kunst schmücken sollte. Und damit diese Dokumentation nicht zu einem formalen Konglomerat würde, hatten alle die im Moor forschenden Künstler*innen Anzüge aus Nessel erhalten, die jeder wie er wollte verwenden konnte. Geplant war die Präsentation von Anfang an auch als große Rückprojektion im Oldenburger Stadtgebiet, direkt am Fluss Haaren und mit einer spektakulären Laserinstallation, sowie auf einem Floß, mit dem Charakter der archäologischen Plankenpfade und dem Geruch von brennendem Torf. Eine erstaunliche Einheit nach einem Monat gruppenspezifischer Prozesse und künstlerischen Kontroversen.



[Abb. 8.: „More Moor“ Anfang 1991-92: von links nach rechts: Helmut Kunde, Uschi Meyer, F. Jörg Haberland, John Sturgeon, Peter Goitowski, Angela Kolter, Insa Winkler, Etta Unland, Foto Boudewijn Payens, und u. Abb. 8: Ende des Projektes mit Video-Landschaftsintervention im Stadtraum Oldenburg, 1992: Die Gruppe des Symposium „More Moor“ auf der Haaren auf einem schwimmenden Bohlenweg als Floß, mit rauchendem Torf durch Laserlichter gleitend und vor der Videoleinwand mit der 45 Minuten Präsentation der Projekte im Gebiet Wittemoor, Hude.]



Die Bedeutung von Kunst für eine nachhaltige Entwicklung und den Nachhaltigkeitsdialog wurde in den vergangenen Jahren immer stärker wahrgenommen. Dominiert wird die Debatte bisher von ökologischen, wirtschaftlichen und »to-do«-Schablonen der Ingenieure und Betriebswirte. Mit der vorliegenden Publikation wurde ein Baustein formuliert, der eine Brücke zwischen (Land-)Wirtschaft und Kunst bildet, und eine Verbindung von künstlerischer Forschung und Nachhaltigkeitswissenschaft ermöglicht. Die im Mittelpunkt stehende Agrarkultur dient – zwischen den Polen von konventioneller und biologischer Erzeugung – als Beispiel für gelebte Alternativen und die sinnvolle Interventionspraxis durch performative Methoden. Die Selbsterfahrung in einem Eichelschweinprojekt reicht hier von der Suche nach Protagonisten, Kalkulation und Umsetzung mit Landwirtinnen und Landwirten bis hin zur medialen Aufbereitung und gesellschaftlichen Vermittlung. Die Beschäftigung mit der Mensch-Tier-Verbindung, die Reflexion über Alternativen und (Vor-)Bilder aus anderen Kulturen und Ländern sowie über Kunst- bzw. Bildungsprojekte machen dieses Buch besonders lesenswert und belegen einmal mehr: Der »Social Landart« gebührt ein wichtiger Platz im Nachhaltigkeitsdiskurs.

Insa Winkler (geb. 1960) lebt im Oldenburger Land. Die bildende Künstlerin und Landschaftsplanerin etablierte in über dreißigjähriger Praxis den Kunstbegriff »Social Landart«, bei dem es um transformative künstlerische Methoden geht, die den kollektiven Diskurs zwischen Mensch und Natur, Umwelt und Nachhaltigkeit bündeln.