



Ohne Titel (Kanopen), 2010

Vinylfarbe auf Baumwolle

210 x 130 cm







Ohne Titel (Kanopen), 2010

Vinylfarbe auf Baumwolle

175 x 160 cm



Ohne Titel (Kanopen), 2010

Vinylfarbe auf Baumwolle

200 x 140 cm

Ohne Titel, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

190 x 140 cm

Privatsammlung Berlin

folgende Seiten

Acushnet, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

150 x 200 cm

Privatsammlung Hamburg

Pequod, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

150 x 200 cm

Essex, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

160 x 200 cm















Sleight of hand, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

130 x 110 cm

Privatsammlung

folgende Seite

Terra Nova do Bacalhau, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

130 x 190 cm

Privatsammlung





Ohne Titel, 2011

Vinylfarbe auf Baumwolle

200 x 140 cm

Privatsammlung





Ohne Titel, 2011
Vinylfarbe auf Baumwolle
200 x 140 cm



von einem Rätsel zum andern

(à Michel Leiris), 2012

Vinylfarbe auf Baumwolle

130 x 100 cm

blind im unzugänglichen
Inneren der Berührung, 2012
Vinylfarbe auf Baumwolle
180 x 180 cm





Ketos, 2010

Vinylfarbe auf Baumwolle

210 x 140 cm

Privatsammlung



We have met the enemy and he is us, 2012

Vinylfarbe auf Baumwolle

90 x 130 cm





El Niño, 2012
Vinylfarbe auf Baumwolle
170 x 120 cm

Weltmeere

Ein Gespräch zwischen Meike Behm und Kim Nekarda

Meike Behm: In vielen Bildern, die in Deiner Ausstellung in der Kunsthalle Lingen gezeigt werden, sehen wir in Auflösung begriffene menschliche Körper, also relativ klar zu deutende Bildelemente. Warum hast Du den Titel von einem Rätsel zum andern gewählt. Wie geht das zusammen?

Kim Nekarda: Wenn man die Körperabdrücke vor allem als Motiv begreift, zeigen sie tatsächlich sich auflösende oder aber unfertige Körper, die sich erst noch manifestieren müssen. Begreift man sie dagegen als Spur oder als Ergebnis eines Prozesses, also als mehr oder weniger gesteuerte Resultate einer bestimmten Handlung, so wird man weniger die Unvollständigkeit ihrer Erscheinung als vielmehr die dem Abdruck eigene vollkommene Präsenz bemerken, die sich im Moment der Berührung einschreibt, in dem der Gegenstand und sein Abbild in eins fallen. Eine Präsenz, die allerdings auf Erkennbarkeit und Lesbarkeit verzichtet. Ob die Berührung von realem Gegenstand und Leinwand zu auratischer Überhöhung führt oder aber das Serielle, also die Wiederholbarkeit, die jedem Druckverfahren innewohnt, gerade den Verlust der Einzigartigkeit mit sich bringt, ist eine Frage, die letztlich nicht zu klären ist. Klar zu fassen im Sinne einer konventionellen Darstellung sind also vor allem die anderen Motive und deren photographische Aufnahmen, die ich als Vorlage verwende. Die stammen ja vor allem aus Gegenden, die sich uns nicht einfach offenbaren, sondern überhaupt erst noch begriffen werden müssen. Sowohl in meiner Malerei als auch im Universum meiner Motive gibt es also unbereiste Orte, zu denen ich mich begeben möchte: von einem Rätsel zum andern.

Wenn man Deine aktuellen Bilder betrachtet, fällt auf, daß sie zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit angelegt sind. Weiterhin fällt auf, daß im Gegensatz zu früheren Arbeiten keine Comic-Motive mehr auftauchen. Wie kam es zu diesen Veränderungen?

Von Anfang an wollte ich auf etwas verweisen, was außerhalb der Bildfläche liegt. Die Comic-Elemente habe ich ja aus einem bestimmten Bereich ausgewählt, ausgeschnitten und gerade deswegen in meine Arbeit integriert, weil ich mir diesen größeren Kontext der Erzählung oder Geschichte durch ein „Pars pro toto“ einverleiben wollte. Derselbe Gedanke hat mich später zu den Körperabdrücken geführt. Auch die verweisen auf etwas außerhalb der Leinwand, bezeichnen eine anwesende Abwesenheit. Aber es hat eine Verschiebung stattgefunden: weg von der Vereinnahmung bestimmter Erzählungen, hin zu einer Konzentration auf grundsätzliche Elemente. In diesem Fall die Spur des menschlichen Körpers. Auch die neuen Bilder entwickeln sich weiter, sie laufen auf eine Befragung der die Malerei konstituierenden Elemente Farbe und Leinwand hinaus. Das Alles ist aber keineswegs eine stringente Entwicklung vom Gegenstand zur Abstraktion, sondern eine Erweiterung der eigenen Sprache und ein Zugewinn an Kombinationsmöglichkeiten.

Die Körperabdrücke stammen ja von Deinem eigenen Körper. Ist hierüber also immer auch der Künstler selbst im Bild präsent?

Da gibt es zwei Aspekte, die mir wichtig sind. Zum einen ist mir mein Körper schlichtweg Material, auf das ich jederzeit zugreifen kann, wenn es darum geht, den Abdruck eines Menschen ins Bild zu setzen. Zum anderen brauche ich aber auch die physische Erfahrung des Abdrückens, um mit einem Thema Kontakt aufzunehmen und mich einzumischen. Dieser ganz intime und zugleich völlig abstrakte Moment des Betastens, Austauschens und Einschreibens ist mir sprichwörtlich zur Grundlage meiner Arbeit geworden, und da ist es nur logisch, daß es sich um meinen eigenen Körper handeln muß, denn es hat sich herausgestellt, daß nicht nur das Ergebnis, sondern auch die Erfahrung des Prozesses eine prägende Rolle spielt. Den Abdruck des Künstlers möchte ich also nicht als Signatur, sondern eher als Spur verstanden wissen.

Du setzt die Abdrücke jeweils in Korrespondenz mit manchmal zarten Bildern unterschiedlicher Meerestiere. Wie bist Du auf dieses Thema gekommen?

Das Meer fasziniert mich wirklich sehr. Ich habe enorm viel darüber gelesen. Mythen, Abenteuerromane, Reiseberichte, Expeditionsberichte, Tagebücher von Schiffbrüchigen, Forschungsberichte über Flora und Fauna ebenso wie Dokumentationen von Tauchgängen in die Tiefsee. Dort bin ich übrigens auf ein sehr interessantes Thema gestoßen: die hydrothermalen Quellen, die sich in Tiefen von eintausend bis zweitausendfünfhundert Metern befinden und entlang von Aufbrüchen der Erdkruste durch einsickerndes Meerwasser entstehen, das im Erdinneren aufgeheizt und mit Mineralien angereichert wieder ausgepresst wird. Im eiskalten Wasser und unter dem enormen Druck der Wassersäule fallen die Mineralien aus und es entstehen schwarze oder weiße Rauchschlote am Meeresboden um die sich neue Lebensräume gründen, die beispielsweise von Röhrenwürmern besiedelt werden, die in Symbiose mit Schwefelbakterien Chemosynthese betreiben. Diese Habitats, fern von Sonne und Licht, gelten nicht nur als Oasen der Biodiversität, sondern auch als die ältesten Lebensräume auf unserem Planeten. Absolut fremde Lebensräume sind das, wo Bedingungen herrschen, die es dem Menschen unmöglich machen, einen anderen, als den mit enormem technischem Aufwand gewonnenen und stark verzerrten Eindruck dieser Welt zu gewinnen. Allein das Licht, das wir brauchen, um Aufnahmen der Tiefsee zu machen, verschreckt an einem lichtlosen Ort wie diesem alles bewegliche Leben. Was sich uns in dieser Tiefe offenbart, ist nur ein winziger Ausschnitt eines Lebensraums mit gigantischen Ausmaßen. Mehr als siebenzig Prozent der Erde sind mit Wasser bedeckt, achtzig Prozent der Weltmeere sind tiefer als eintausend Meter. Das bedeutet, daß über die Hälfte der Erdoberfläche zur Tiefsee zu rechnen ist. Es ist das Unzugängliche, Ursprüngliche und Bizarre dieses Universums, was mich begeistert, dessen schiere Größe, die Art und Weise wie seine Bewohner sich anpassen konnten, deren Überlebensstrategie, Eleganz und Schönheit. Das alles hat mich in seinen Bann gezogen, und zu all diesen Motiven und Themen stelle ich in meiner Arbeit eine Beziehung zum menschlichen Körper her.

Mensch und Tier werden also als Lebewesen zueinander in Beziehung gesetzt und dem Meer und seinen Tieren wird dadurch Respekt erwiesen? Steckt darin auch ein ökologischer Aspekt?

Der Steigbügel im menschlichen Mittelohr entspricht einem Knochen im Oberkiefer der Haie und auch die Schädelnerven ähneln sich auf verblüffende Art und Weise. Wir stammen vom Fisch ab, sind einst aus dem Wasser an Land gestiegen, aber unsere Körper tragen im Aufbau bis heute Spuren dieser Herkunft in sich, und unser Blut ist sogar die Flüssigkeit, die dem Meerwasser in ihrer Zusammensetzung am nächsten kommt und umgekehrt. Ob Natrium, Kalzium, Brom, Schwefel oder Phosphor, all diese Substanzen finden sich im menschlichen Blut in ähnlicher Zusammensetzung wieder wie in den Wassern der Meere. Auf die Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Meer könnte man etwas überzogen also durchaus entgegenen, daß die Antwort im Inneren unserer Körper zirkuliert, da es Meerwasser ist, das durch unsere Adern fließt.

In einem Deiner Lieblingsbücher, dem Roman Moby-Dick von Herman Melville, geht es nicht nur um die Jagd nach einem weißen Wal, sondern auch um die Vermittlung der Unendlichkeit und der enormen Größe des Meeres und um dessen Kraft gegenüber derjenigen des Menschen, oder?

Ja, das stimmt und besonders schön und drastisch wird die schiere Ausdehnung des Meeres und deren Wirkung auf die menschliche Psyche im Kapitel „Der Verstoßene“ beschrieben. Wale wurden damals ja noch nicht vom Mutterschiff aus gejagt, sondern eine Hand voll Matrosen wurde in kleinen Beibooten ausgesetzt, in denen sie den Walen rudern nachsetzten, um sie zu harpunieren. War es gelungen, eine Harpune, ein Eisen am Wal fest zu machen, ließ man zunächst Leine. Diese verlief vom Bug zum Heck und wieder zurück durch das Fangboot. Zischend rollte sie sich ab, um später nach und nach wieder eingeholt zu werden. Dabei konnte der Wal um sich schlagen oder abtauchen und nicht selten schleppte er die Schaluppe in wilder Fahrt hinter sich her. In dem besagten Kapitel geht ein ungeschickter Matrose während eben solcher Turbulenzen

über Bord, und die Kameraden sind vor die Entscheidung gestellt, ob sie dem Unglücklichen zu Hilfe eilen und damit den Wal ziehen lassen oder lieber ihrer Beute auf den Fersen bleiben sollen. Sie entscheiden sich für ihren Fang und der Matrose, ein aufgeweckter Junge namens Pip, eigentlich nur als Smutje an Bord der Pequod, bleibt mutterseelenallein auf dem offenen Ozean zurück, da das Schiff und alle Beiboote schon bald außer Sicht geraten. Stunden später fischt man ihn aus dem Meer, aber nur sein Körper wurde gerettet, denn: „Die See hatte seinen endlichen Leib wie zum Hohne verschont, das Unendliche seiner Seele aber war in ihr untergegangen.“ Von diesem Tag an wandelt er als irre gewordener, vor sich hin orakelnder Seher auf Deck umher. Was ist ihm bei seinem Bad im Meer widerfahren? Ohne Anhaltspunkt, an dem er sich in dieser gähnenden Leere hätte ausrichten können, war er ganz auf sich selbst zurückgeworfen, so daß sein Bewußtsein sich mal in der grundlosen Tiefe der See, mal in dem ebenso grenzenlosen Raum seiner eigenen inneren Wirklichkeit verlor. Im koordinatenlosen Raum lösen sich die Konturen des eigenen Körpers, des Selbst, auf: Das Äußere strömt ins Innere und das Innerste verliert sich im Außen.

1 Zitiert nach: *Herman Melville, Moby-Dick*, aus dem Amerikanischen von Matthias Jendis, München/Wien 2001.

Oceans

A conversation between Meike Behm and Kim Nekarda

Meike Behm: In many of the paintings on view in your exhibition at the Kunsthalle Lingen we see human bodies – relatively clear pictorial elements – in the process of dissolving. Why did you choose the title von einem Rätsel zum andern [from one puzzle to another]. How do these two things fit together?

Kim Nekarda: If you regard the body imprints first and foremost as motifs they do, in fact, show dissolving bodies or, alternatively, incomplete bodies that have yet to manifest themselves. By contrast, if you regard them as the trace or outcome of a process, that is, as more or less controlled results of a particular action, you'll notice less the incompleteness of their appearance and more the complete presence that's specific to the imprint – a presence that is inscribed in the moment of contact, when the object and the image of the object merge. It's a presence, however, that dispenses with recognisability and readability. Whether the contact of real object and canvas brings about auratic elevation or, alternatively, the serial nature, the repeatability, which is inherent in every printing process, means a loss of uniqueness – this is a question that ultimately cannot be clarified. It's thus mostly the other motifs and the photographs of them, which I use as models, that can clearly be understood in terms of conventional depiction. These, of course, primarily come from regions that do not simply reveal themselves to us but rather still need to be comprehended in the first place. Both in my painting and in my motif-universe there are untravelled places I'd like to go: from one puzzle to another.

Looking at your current paintings one notices that they're situated between representation and abstraction. It is also striking that the comic motifs seen in your earlier works are now gone. What brought about these changes?

From the outset my aim was to reference something located outside the picture plane. I culled the comic elements from one particular area, cut them out, and integrated them into my work precisely because I wanted to assimilate this larger context of narrative or story through a “pars pro toto” approach. The same idea is what later led me to the body imprints. They, too, allude to something outside the canvas, reference a present absence. But there was a shift: from the co-optation of specific stories to a concentration on basic elements. In this case the trace of the human body. The new paintings are also evolving; they involve a questioning of the elements that constitute painting: paint and canvas. All this, however, is by no means, a clear line of development from object to abstraction, but rather an extending of my own language and an expanding of possible combinations.

The body imprints come from your own body. So, in this regard, is the artist himself always present in the painting?

There are two aspects here. On the one hand, my body simply is material that I can access whenever I want to picture the imprint of a human body. On the other hand I also need the physical experience of making an imprint in order to establish contact and involve myself with a theme. This both highly intimate and completely abstract moment of touching, exchanging, and inscribing has become the basis of my work, literally, and therefore it’s only logical that it has to be my own body – because it turns out that it’s not just the outcome but also the experience of the process that’s crucial. I want the imprint of the artist to be seen not as a signature but more as a trace.

You create a dialogue between the imprints and what are sometimes tender images of various marine animals. How did you arrive at this approach?

The sea fascinates me. I have read a great deal about it: myths, adventure stories, travelogues, accounts of expeditions, journals of shipwrecked people, research reports on flora and fauna, as well as documentations of deep-sea dives. It was actually while reading about the deep sea that I happened upon a very interesting subject: the hydrothermal vents that are found at depths of 1,000 to 2,500 meters.

These appear along cracks of the earth's crust and are caused by seawater that seeps in, is heated in the earth's interior, enriched with minerals, and is then squeezed out again. In the ice-cold water of the deep sea, and under the enormous pressure of the water column, the minerals precipitate out and black or white chimney-like structures form on the sea floor around which new habitats grow. These are populated by tube worms, for example, which practice chemosynthesis in symbiosis with sulphur bacteria. Situated far from sun and light, these habitats are not only seen as oases of biodiversity but are also considered to be the oldest habitats on this planet. Where conditions make it impossible for us to gain an impression of this world other than the highly distorted one we have, which itself is obtained only with immense technical difficulty. In a lightless place like the deep sea, the light that's needed to take pictures scares off all moving life. What we find at these depths is just a tiny snippet of a habitat of gigantic proportions. More than seventy per cent of the earth is covered with water; eighty per cent of the world's oceans are deeper than 1,000 meters. This means that more than half of the earth's surface can be counted as deep sea. It is the inaccessibility, primal quality, and bizarreness of this universe that excites me – its sheer size, the way its inhabitants have been able to adapt, their survival strategy, elegance, and beauty. I was captivated by all of this and in my work I create a connection between all these motifs and themes and the human body.

So a connection is established between man and animal as living beings and, through this, respect is accorded to the sea and its animals? Is there also an ecological aspect here?

The stapes in the middle ear of humans corresponds to a bone in the upper jaw of sharks and the cranial nerves, too, are amazingly similar. We are descended from fish; we climbed out of the water on to the land, but our bodies, in their make-up, bear traces of this origin to this day, and our blood is, in fact, the fluid that comes closest to seawater in composition. Whether sodium, calcium, bromine, sulphur, or phosphorous – all these substances are found in human blood in a similar combination to that found in the waters of the seas. As to the question of the connection between man and sea,

you could certainly say, with some exaggeration, that the answer circulates inside our bodies, as it's seawater that flows through our veins.

In one of your favourite books, Herman Melville's novel Moby-Dick, the focus is not just on the hunt for a white whale but also on communicating the endlessness of the sea, its enormous size – and the power of the sea in contrast to the power of man, right?

Yes, that's right, and the sheer expanse of the sea and its effect on the human psyche is described with particular beauty and drama in the chapter "The Castaway". Whales were not yet hunted from the mother ship in those days; instead, a handful of seamen were lowered on small whaleboats and they'd row after whales to harpoon them. If they secured a whale with a harpoon, an iron, they'd let out the line. This ran through the catcher boat from bow to stern and back again. It unrolled with a hissing sound and, later, it was gradually hauled in again. All the while the whale could thrash about, or it could dive, and quite often the boat would be dragged along behind on a wild journey. In the chapter I just mentioned, a clumsy seaman falls overboard during a turbulent scene of just this sort, and the other seamen have to decide whether to rush to his aid, letting the whale go, or keep up the pursuit. They decide in favour of their catch and the unfortunate seaman – a very bright boy named Pip, who's actually just a cook on the Pequod – is left behind, all alone on the open ocean, for the ship and all the whaleboats are soon out of sight. Though he is fished out of the sea hours later, it's only his body that's saved: "The sea had jeeringly kept his finite body up, but drowned the infinite of his soul".¹ And from that day he went about the deck a seer gone mad. What befell him during his dip in the sea? With no point of reference to orient him in the gaping void of the ocean, he was left to his own devices and his consciousness got lost in the bottomless depths of the sea as well as in the equally boundless space of his own inner reality. When there are no coordinates, the contours of one's own body, the self, dissolve: the outside flows inside and what's innermost gets lost outside.

- 1 *Herman Melville, Moby-Dick: or, The Whale* (New York, London: Penguin Books, 2001), p. 453.

Sammeln Klassifizieren Ordnen

Dinge (Teil 2)¹

1.

Der Hai soll von gewaltiger Größe gewesen sein. Ein aufsehenerregender Fang, auch aufgrund der Farbe des Riesenraubfisches. Ein Weißer Hai. Zwei unerschrockene Fischer sollen ihn 1666 vor Livorno aus dem tyrrhenischen Meer gezogen, an einem Baum festgemacht und totgeschlagen haben. Hierauf war allein der vom Körper abgetrennte Kopf an den Hof der Medici in Florenz verbracht worden. Als der von dort ergangene Befehl zum Abtransport des Tieres eingetroffen war, hatte dessen Fleisch schon zu stinken begonnen. Der massige Fischleib wurde zurück ins Meer geworfen. Der Kopf ging auf einen Karren geladen ab nach Florenz. Es muß eine seltsame Parade gewesen sein, die sich den Karren mit dem Kopf des Monstrums eskortierend die vielen Kilometer das Tal des Arno hinauf bewegte. Und dennoch eine nicht weiter bedeutsame Episode, könnte sie nicht als Bruchstück all jener Begebnisse gelten, die eine neue Sicht auf die Geschichte der Erde einleiteten.

1 Dieser Text versteht sich als Fortsetzung von „DINGE“, in: *Kim Nekarda. Marlène et Hélène*, Berlin 2009, S. 8-10.

2.

Den Kopf des Hais zu sezieren, fiel einem jungen Dänen zu, der erst kurz zuvor als Leibarzt des Granducca di Toscana Ferdinando II de Medici nach Florenz gekommen war. Niels Stensen, Mediziner und Anatom, Mitglied einer der ersten wissenschaftlich experimentierenden Gesellschaften, der Florentiner Accademia del Cimento, untersuchte Augen, Ohren und Kiefer des Hais. Er bemerkte, daß dessen Zähne in Form und Struktur gewissen Fossilien auffallend ähnelten, nämlich den tausendfach in den Kunst- und Wunderkammern Europas bewahrten *Glossopetrae* oder Steinzungen. Besagte Fossilien, schloß Stensen, konnten nichts anderes sein als Haifischzähne. Ein zutiefst verstörender Befund. So ungeheuerlich, daß andere, in den vorangegangenen Jahrzehnten zu demselben Schluß gekommene Forscher sich damit nicht durchsetzen konnten. Provozierte er doch eine mit dem Wissen der Zeit nicht zu beantwortende Frage: Wie konnte es sein, daß fossile Zähne von Haien in erstaunlich großer Anzahl weitab der Meere gefunden wurden?

Exkurs:

Ein Vergessenes Heil- und Zaubermittel

In der *Naturalis Historiae* von Plinius dem Älteren heißt es über die Herkunft der von Stensen als Haifischzähne identifizierten Objekte, sie seien nicht auf der Erde entstanden, sondern in mondfinsternen Nächten vom Himmel gefallen. Im Mittelalter und auch noch in der Renaissance deuteten die Naturforscher Fossilien aller Art als Hervorbringungen der Erde, als Früchte bestimmter Arten von Erden und Gesteinen; eine weitere Spekulation besagte, die Natur produziere aus Launen heraus Dinge, die auf Erden lebende Wesen ganz oder in Teilen imitierten. Die Steinzungen betreffend hielt sich über einen langen Zeitraum die Legende, der Hl. Petrus habe auf der Insel Malta die Zungen von

Schlangen in Stein verwandelt. Die fromme Geschichte paßte gut zum Glauben an die wundersamen Kräfte dieser dort zahlreich gefundenen, auch als Natternzungen bezeichneten Fossilien: Man sprach ihnen die Fähigkeit zu, Gift anzuzeigen und auch neutralisieren zu können. Natternzungen wurden daher bis in die frühe Neuzeit als Heil- und Zaubermittel² gehandelt, die maltesischen standen im Ruf, die wirksamsten zu sein.

3.

Niels Stensen waren die Natternzungen vertraut, auch jene von der Insel Malta kannte er aus der Fossilien-Sammlung seines Lehrers Thomas Bartholin, und auch in der von ihm selbst für den Granduca di Toscana Ferdinando II de Medici angelegten Wunderkammer dürften sie kaum gefehlt haben. Zur berühmten, auf den Tiroler Erzherzog Ferdinand II zurückgehenden Ambraser Sammlung, die wie alle vormodernen Sammlungen Kunstkammer und Naturalienkabinett in einem war, gehören ebenso einige solcher Natternzungen, das heißt Exemplare der von Malta in alle Länder Europas exportierten fossilen Zähne des Megalodon (*Carcharocles megalodon*). Der nach heutiger Kenntnis mit bis zu sechzehn Metern Länge größte Hai der Erdgeschichte, der vor etwa eineinhalb Millionen Jahren ausgestorbene Megalodon, war ein Vorfahr des Weißen Hais. Nachdem Niels Stensen seine Einsicht, daß die wundersamen Natternzungen recht eigentlich Hai-fischzähne seien, in seiner Schrift *Canis carchariae dissectum caput* (1667) publiziert hatte, machte er sich daran, die Frage zu beantworten, wie fossile Zähne von Haien in küstenferne Regionen geraten sein könnten. In seinem auf weiterer Forschung beruhenden Buch *De solido intra solidum naturaliter contento* (1669) entwickelte er Hypothesen zur Entstehung von Fossilien und lieferte mit dem darin ausgeführten *stratigraphischen Prinzip* zugleich Grundlagen einer sich erst in der Folge formierenden Wissenschaft – der Geologie. Wenn man, wie Wilhelm von Humboldt es noch tat, Stensen als deren Vater anerkennt, so ist dieser gewissermaßen Urahn des Geologen Heinrich Drendorf aus Adalbert Stifters einzigartiger Erzählung *Der Nachsommer* (1857). Heinrich

sollte „ein Beschreiber der Dinge werden, oder ein Künstler, welcher aus Stoffen Gegenstände fertigt, an denen er so Antheil nimmt, oder wenigstens ein Gelehrter, der die Merkmale und Beschaffenheiten der Sachen erforscht“. Was hier – in der Wendung „wenigstens ein Gelehrter“ durchaus auch wertend – anklingt, ist die seit Stensens Epoche erfolgte strikte Trennung von Kunst und Wissenschaft und die Ausdifferenzierung der Disziplinen. Die damit einhergehende Neuordnung der Dinge hat im Haus des Freiherrn von Risach, in dem Heinrich den größeren Teil seiner Kenntnisse erwirbt, räumliche Gestalt angenommen. Dort, im so genannten Rosenhaus, sind in je einem Zimmer, den einzelnen Künsten und Wissenschaften nach streng getrennt, die Natur- und Kunst Dinge der vielfältigen Sammlungen des alten Risach aufbewahrt. Stifter spiegelt in der akribischen räumlichen Ordnung des Rosenhauses das moderne, zwischen Kunst-, Natur- und Technikmuseum sowie zwischen Archiv und Bibliothek trennende Sammlungskonzept. Das heißt zugleich, er entwirft ein Gegenmodell zu den sich gerade durch die Vermischung von Sammlungsobjekten auszeichnenden vormodernen Sammlungen. Die Kunst- und Wunderkammern der frühen Neuzeit ließen Naturdinge mit Werken der Kunst und der Technik in einen visuellen Austausch treten.⁴ Diesen visuellen Austausch aber unterbindet Stifter gerade nicht, sondern verlegt ihn vielmehr in die Figur Heinrich Drendorfs, genauer gesagt, in die Beziehungen, die dieser zu den Dingen unterhält: Er lernt sämtliche zum Rosenhaus gehörigen Natur-, Kunst- und Gebrauchsgegenstände in ihren materialen, funktionalen und/oder ästhetischen Eigenschaften erfassen. Das geschieht im Benennen und Beschreiben sowohl als im Zeichnen und Malen derselben. Dem sich über viele hundert Seiten wiederholt wiederholenden Betrachten der Dinge schreibt Stifter dabei den allerhöchsten Rang zu. Das Sprechen in der Erzählung ist vor allem ein Sprechen über Dinge, über Natur- und Kunst Dinge gleichermaßen. Und auch die Erzählung selbst ist im Wesentlichen ein Beschreiben der Dinge und ihrer Anschauung. Es wäre der Frage nachzugehen, ob die im Rosenhaus verwirklichte räumliche Ordnung der Dinge durch Stifters nach Maßgabe des Visuellen verfaßtes Erzählen nicht je schon unterlaufen wird, ob *Der Nachsommer* nicht ein vormodernes Sammlungskonzept restituiert und/oder ein künftiges schon vorzeichnet.

- 2 Die unter Fürsten verbreite Furcht vor vergifteten Speisen und Getränken bedingte, daß dem Essen ein Zeremoniell des Vorkostens vorausging und an der fürstlichen Tafel diverse apotropäische Dinge platziert waren: bestimmte Edelsteine, Korallen und Natternzungen fanden sich in prunkvolle Tafelaufsätze eingearbeitet. Da die wesentlichen Elemente dieser die – in der Nähe von Gift heftig schwitzenden oder sich verfärbenden – Natternzungen waren, bezeichnet man diese ganz außer Gebrauch geratenen Tischgerätschaften als Natternzungenbäume oder Natternzungenkredenzen. Aus Silber geschmiedet und vergoldet oder aus einem gesockelten Korallenzweig bestehend, dienten die baumähnlichen Verästelungen dazu, in Gold oder Silber gefaßte Natternzungen daran zu befestigen, die abgenommen und beispielsweise in den Wein getaucht wurden, um etwaig untergemischtes Gift zu neutralisieren. Eine der wenigen bekannten erhaltenen Natternzungenkredenzen stammt aus dem Nachlaß von Erzherzog Ferdinand II und wird heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt. Eine zweite, heute ebenfalls in Wien befindliche Natternzungenkredenz besteht aus einem Standfuß aus vergoldetem Silber und einem roten Korallenzweig, an dem gefaßte Natternzungen hängen. Dieses Objekt vereint die Natternzungen mit der Koralle, die – als Naturding, in Kunstwerken dargestellt, in Gegenständen verarbeitet – in allen vormodernen Sammlungen vorhanden war. (Darauf sei hier hingewiesen, da die Koralle zentrales Motiv einiger Bilder von Kim Ne kard a ist.) Zur weiteren Lektüre: Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005.
- 3 vgl. Fußnote 2.
- 4 siehe dazu: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2000 (überarbeitete Neuauflage der Erstauflage von 1993); hier vor allem das *Nachwort zur Gegenwart* in der Ausgabe Berlin 2000.

Collecting Classifying Ordering

Things (Part 2)¹

1.

The shark was supposed to have been of immense size. A spectacular catch, also because of the colour of the giant predator. A white shark. Two dauntless fishermen are said to have landed it in 1666 from the Tyrrhenian Sea off Livorno, tied it to a tree and clubbed it to death. Thereupon its severed head alone was taken to the Medici court in Florence. Its flesh had already begun to stink when the order arrived from the capital for the removal of the fish. The huge cadaver was thrown back into the sea. The head went in a cart to Florence. It must have been a strange parade which escorted the monstrous thing the many kilometres up the Arno Valley. Although an otherwise insignificant episode, were it not possible to see it as one of the many occurrences which heralded a new view of the earth's history.

1 This text is a continuation of 'THINGS', in *Kim Nekarda. Marlène et Hélène*, Berlin 2009, pp. 55-57.

2.

The task of dissecting the shark's head fell to a young Dane who had only recently arrived in Florence as the personal physician to the grand duke of Tuscany, Ferdinando II de' Medici. Niels Stensen, doctor and anatomist, member of one of the first societies for scientific experimentation, the Florentine Accademia del Cimento, examined the shark's eyes, ears and jaws. He noticed that the form and structure of its teeth were remarkably similar to certain fossils, namely the *glossopetrae* or 'tongue stones' preserved by the thousand in Europe's chambers of art and curiosity. Such fossils, Stensen concluded, could be none other than sharks' teeth. A deeply unsettling finding. So outrageous that scientists who had reached the same conclusion in previous decades had been unable to assert it, as it provoked a question for which contemporary knowledge could not provide an answer: how was it possible for fossilised sharks' teeth to be found in such large quantities so far away from the sea?

Digression:

A Forgotten Remedy and Charm

Pliny the Elder's *Naturalis Historiae* states that the objects identified as sharks' teeth by Stensen were not of earthly origin, but fell from the heavens during eclipses of the moon. In the Middle Ages and into the Renaissance, natural scientists interpreted fossils of all kinds as products of the earth, as the fruit of certain types of soil and rock; a further speculation was that nature had a fancy to produce things which wholly or partially imitated living creatures. Regarding the tongue stones, for a long time legend had it that Saint Peter had turned the tongues of the snakes on the island of Malta into stone. This pious tale matched a belief in the wondrous power of these frequently found fossils, also known in German as *Natternzungen* [adders' tongues], which were said to

be able to indicate and neutralise poison. For this reason, tongue stones were traded as remedies and charms² well into the early modern era. The Maltese stones had the reputation of being the most effective.

3.

Niels Stensen was familiar with tongue stones; he had seen the ones from the island of Malta in the fossil collection of his teacher Thomas Bartholin, and they must have been included in the curiosity cabinet he put together for Ferdinando II de' Medici. The famous Ambras Collection, set up by the Tyrolean archduke Ferdinand II,³ which like all pre-modern collections was a chamber of art and curiosity in one, contains a number of such tongue stones – that is, samples of the fossilised teeth of the megalodon (*Carcharocles megalodon*) – which were exported from Malta to all the countries of Europe. The largest shark in the history of the earth, up to sixteen metres long, according to what we know today, the megalodon became extinct around one-and-a-half million years ago and was an ancestor of the great white shark.

After publishing his conclusion, in his paper *Canis carchariae dissectum caput* (1667), that the wondrous tongue stones were in fact sharks' teeth, Niels Stenson set about answering the question as to how fossilised sharks' teeth could have ended up in inland regions. In the book based on his subsequent research, *De solido intra solidum naturaliter contento* (1669), he developed hypotheses about the genesis of fossils, and elaborated his *stratigraphic principle*, which provided the basis for a branch of science that was only later to be established – geology. If, following Wilhelm von Humboldt, we acknowledge Stensen as the father of this science, he is to a certain extent the forebear of the geologist Heinrich Drendorf from Adalbert Stifter's inimitable novel *Der Nachsommer* [Indian Summer] (1857). Heinrich was to become “a describer of things, or an artist

who creates things from materials for which he thus feels a sympathy, or at least a scholar, who examines the characteristics and properties of things". The judgemental tone that can be heard here – in the expression "at least a scholar" – arises from the strict separation, since Stensen's time, of art and science and the differentiation of their various disciplines. The reordering of things associated with this takes on physical form in the home of Baron Risach, in which Heinrich acquires the greater part of his knowledge. Here, in the so-called Rosenhaus, the natural and art objects of the old baron's varied collections are preserved, strictly separated according to the individual arts and sciences, which each have a room of their own. In the meticulous spatial ordering of the Rosenhaus, Stifter reflects the modern concept of collecting, which discriminates between art, nature and technology, and separates the archive from the library. This also suggests a counter-model to the pre-modern collection, which is characterised by a mixture of objects. The chambers of art and curiosity of the early modern era allowed natural objects to enter into a visual dialogue with works of art and technology.⁴ Yet Stifter does not eliminate this interchange, but relocates it in the figure of Heinrich Drendorf, or to be more exact in his relationship to things: Drendorf learns how to embrace all the natural, technical and art objects in their material, functional and/or aesthetic qualities. This occurs through denomination and description, as well as through drawing and painting. Over many hundreds of pages Stifter ascribes the utmost importance to the often repeated observation of things. In this novel, speaking is primarily a speaking about things, that is, about natural objects and works of art in equal measure. And the narrative itself is essentially a description of things and their contemplation. One might pursue the question as to whether Stifter's spatial ordering of things in the Rosenhaus is not undermined by his visually oriented narration; whether *Der Nachsommer* restores a pre-modern concept of collection and/or presages a future one.

- 2 The princely fear of poisoned food and drink necessitated a tasting ceremony prior to dining, and diverse apotropaic objects were placed on the high table: certain precious stones, corals and tongue stones were worked into splendid ornamental centrepieces. The essential element of these objects being Natternzungen, which sweated heavily or changed colour in the presence of poison, these now obsolete items of tableware were known as Natternzungenkredenzen (tongue-stone credenza). Worked in silver and gilt, or consisting of a branch of coral, their tree-like form served as a fastening for gold- or silver-mounted tongue stones, which were detached and dipped in the wine, for example, in order to neutralise any poison it might contain. One of the few of such objects to have been preserved comes from the estate of Archduke Ferdinand II and is held today in the Kunthistorisches Museum in Vienna. Another example, today also in Vienna, consists of a gilded silver base and a branch of red coral from which mounted tongue stones depend. This piece unites the tongue stones with coral, which – as a natural object, depicted in works of art, worked into objects – was present in all pre-modern collections. For further reading: Horst Bredekamp, *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005.
- 3 See footnote 2.
- 4 See Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology* [1993], Princeton 1995 (particularly the ‘Afterword on the Present’).









Die Ausstellung „Kim Nekarda. von einem Rätsel zum andern. Lingener Kunstpreis 2012“ wurde ermöglicht durch den Freundeskreis des Lingener Kunstpreises.

Schirmherr: Hermann Bröring
Annette u. Robert Koop, Margriet u. Richard Lange, Elke Raberg u. Jochen Kopp, Marleen u. Dr. Radulf Oberthür, Bärbel u. Helge Kropik, Marita Kamp u. Heino Deeken, Silvia Buddelmann u. Heiner Schepers, Christa Nitze-Ertz u. Dr. Klaus Ertz, Ulrike u. Harald Müller, Karin u. Gerd Ripken, Maria u. Peter Leuschner, Annette u. Dr. Johannes Höing, Drs. Doris u. Heribert Lange, Waldtraut Jelkmann, Drs. Brigitta u. Georg Lindgen, Sigrid u. Dipl. Ing. Wilhelm Hohoff, Hildegard u. Dr. Thomas Jacobs, Annakarin u. Gerd Schulz, Gisela Klukkert, Martina u. Dr. Horst Niemann, Renate u. Dr. Wolfhard Schmidt, Anne u. Dr. Walter Höltermann, Jutta u. Helmut Bartsch, Anja u. Dirk Bünker, Antje u. Dr. Michael Adams, Meike Behm u. Peter Lütje, Andrea u. Winfried Reiprich, Ulrike Kopp, Marina Röttgers u. Dr. Christoph Seidlmayer, Michaela u. Dr. Martin Kruse, Christel Grunewaldt-Rohde, Anke u. Bernhard Merswolke, Gerlinde u. Heinz Diekamp, Petra Niwiera, Katrin Lindenlauf-Gnaß u. Christian Gnaß, Michael Oldiges

Die Summe für den Lingener Kunstpreis stellte in diesem Jahr Herr Bernhard Merswolke von der MV Unternehmensgruppe GmbH & Co. KG zur Verfügung. Dafür dankt ihm die Kunsthalle Lingen außerordentlich.



Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Kim Nekarda. von einem Rätsel zum andern. Lingener Kunstpreis 2012“ vom 15. September bis 04. November 2012 in der Kunsthalle Lingen.

Kunstverein Lingen Kunsthalle
Kaiserstraße 10a
49809 Lingen (Ems)
Tel. +49 (0)591 5 99 95
Fax +49 (0)591 5 99 05
info@kunsthalle-lingen.de
www.kunsthalle-lingen.de

Direktorin
Meike Behm

Vorstand
Peter Leuschner, Jochen Kopp, Maria Schröder, Dr. Claudia Haarmann, Dieter Gäckler

Die Kunsthalle Lingen dankt dem Land Niedersachsen, dem Landkreis Emsland, der Stadt Lingen (Ems), der Erdöl-Raffinerie Emsland und der Kulturstiftung Heinrich Kampmann.

Ausstellung

Kuratorin
Meike Behm

Assistentin der Direktion
Maria-Anna Berlage

ART SHOP, Aufsicht
Michael Möller

Projekt küche
Peter Lütje

Führungen
Ania von Stephani, Alena Zech

Aufbau
Bastian Baldauf, Lennart Foppe, Daniel Gels, Roman Hoffmann, Peter Lütje, Malte Pool, Markus Pool, Sven Rademaker, Hanna Schoneville

Aufsicht
Johanna Gottschalk, Hedwig Gramann, Michael Möller, Wolfgang Wetzels, Alena Zech

Katalog

Herausgeberin
Meike Behm

Lektorat
Bernd Müller (D)
Dr. Maria Zinfert (E)

Übersetzungen
Alison Gallup, Michael Turnbull

Photonachweis (Abbildungen S. 1-62)
Roman März

Installationsansichten (S. 92-95)
Roman Mensing, artdoc.de

Graphische Gestaltung
Carmen Strzelecki, Köln

Bildbearbeitung
Alexander Bohr, Königsdruck, Berlin

Druck
fgb – freiburger graphische betriebe –
www.fgb.de

© 2012 Kunsthalle Lingen,
Kim Nekarda, Autorinnen und
Autoren, Photographen

Erschienen bei
StrzeleckiBooks, Köln
www.strzelecki-books.com

ISBN 978-3-942680-32-5
Printed in Germany

Dank
Dr. Peter Bartsch, Barbara Buchmaier, Marietta Clages, Kerstin Cmelka, Matthias Grottendieck, Alexandra Hamann, Olaf Heinzmann, Thilo Heinzmann, Miriam Jung, Alexander Kluge, Dr. Carsten Lüter, Museum für Naturkunde Berlin, Michael Pfrommer, Jutta Zeller

Der Unterwasserkünstler, aus:
Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, Band 2: Lebensläufe, S. 1004. © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000.

Soweit nicht anders angegeben, befinden sich die Werke im Besitz des Künstlers.