

NZZ am Sonntag Magazin

«Ich will den Moment der Irritation»

Der Künstler Stefan Knauf erschafft in Berlin Kakteen aus Stahl. Ein Ateliergespräch über seine bäuerliche Herkunft und das koloniale Erbe von Zimmerpflanzen. Seite 22



«Meine Kunst soll einen Raum öffnen für den Schmerz»

Der Künstler Stefan Knauf fordert eine kollektive Kultur der Trauer in diesen Zeiten, da vieles unwiederbringlich verloren sei.

Interview: ARIEL HAUPTMEIER

Fotos: NIKITA TERYOSHIN

BERLIN-NEUKÖLLN, der wilde Süden der Hauptstadt. Wo Müll über die Gehwege weht, der Kiosk, der Späti, nie schliesst und die Sprachen durcheinanderwirbeln. Hier hört Berlin auf, sich wichtig zu nehmen, und fängt an, interessant zu werden. Prekär, gewiss, aber auch: frei.

Hinter einem Eisentor, das so tut, als würde es etwas bewachen, steht ein alter Backsteinbau. Heraus kommt Stefan Knauf, 35, hellwach, höflich, einer, der zuhört, aber nicht alles mitmacht. Zur Begrüssung zeigt er den Garten. Ja, den Garten: Kartoffeln und Tomaten hat er gepflanzt, Bananenstauden, Palmen, einen Feigenbaum, Artischocken, deren Blüten aussehen wie psychedelische Lampenschirme, Hummeln tummeln sich darin, pollenrunken, als habe jemand den Nektar mit Wodka versetzt.

23 Leute haben hier ihre Ateliers, Werkbänke, Schreibtische. Einheitsmiete, ein kleines Utopia inmitten des Berliner Grobkorns. Knauf hat diesen Ort entdeckt und für zwanzig Jahre angemietet. Beim Umbau der alten Backsteinhalle zu Ateliers stürzte er von der Leiter, knallte mit dem Kopf auf den Boden und vergass für ein paar Stunden, wer er war. Idealismus kann weh tun.

Wir betreten sein Atelier. In der Mitte ragt ein stummes Ausrufezeichen: ein drei Meter hoher Saguaro-Kaktus aus verzinktem Stahlblech, schwer und glänzend, für die nächste grosse Ausstellung. Mit stählernen Sukkulenten ist Knauf bekannt geworden. Natur in ihrer vielleicht künstlichsten Form. Was steckt dahinter?

Herr Knauf, kürzlich hatten Sie eine Einzelausstellung im norddeutschen Delmenhorst. Da gab es früher riesige Moore, die längst verschwunden sind, entwässert, abgetorft, beackert. Was hat Sie an diesem Ort interessiert?

STEFAN KNAUF: Die Ausstellung drehte sich um die Frage, ob sich Natur wiederherstellen lässt, die wir durch menschliches Handeln verloren haben. Meine These lautet: Nein, das ist nicht möglich.

Unter anderem bauten Sie zwei spiegelbildliche Räume, verbunden über die beiden Einheiten einer Klimaanlage.

Kühlte man den einen Raum, erwärmte sich der andere. Greift man an einer Stelle ein, verändert sich etwas an anderer Stelle. Das gilt auch für das globale Biom: Die Sahara düngt mit ihrem mineralstoff-

reichen Staub den Amazonas. Beginnt man nun, etwas grossflächig zu renaturieren – auf Englisch: «to restore» –, greift man erneut ins System ein. Der Begriff «Restoration» suggeriert eine Rückkehr zum Ursprungszustand. Doch die ist unmöglich.

In beiden Räumen hingen die gleichen goldgerahmten Ölgemälde: Kopien von Paula Modersohn-Beckers Bild «Moorgraben» aus dem Jahr 1900.

Eine Malerin mit einem faszinierenden Werk und einer bemerkenswerten Biografie. Sie lebte eine Weile in Worpswede, einer Künstlerkolonie bei Bremen. Viele Künstler suchten damals Ursprünglichkeit und wollten unberührte Natur malen, eine romantische Idee. Aber tatsächlich war die Natur nicht mehr natürlich. In Modersohn-Beckers Bild sieht man die Drainagekanäle, mit denen die Moore entwässert wurden. Das Gemälde zeigt also kein Naturidyll, sondern ein modifiziertes Ökosystem.

Von Ihnen in Gold gerahmt und in einen klimatisierten Raum gehängt.

Eine Erinnerung an Natur und an ein Ökosystem, das wir nur noch aus der Vergangenheit kennen. Schon in der Romantik,

bei Malern wie Caspar David Friedrich, sieht man das: Seine berühmten Eichen etwa – freistehend, monumental – würden in freier Natur kaum so existieren. Solche Jahrhunderteichen stehen normalerweise nicht isoliert in Weidelandschaften. Friedrichs Bilder vermitteln zwar den Eindruck von Wildnis, zeigen aber in Wahrheit kultivierte Natur. Und nicht nur das: Er hat seine Bilder meist im Atelier zusammengesetzt, aus Archivmaterial, aus Kupferstichen, aus Erinnerungen. Wenn man all das zusammennimmt – künstliche Szenerie, künstliche Malweise, künstliche Erinnerung –, dann ist Friedrichs Romantik eigentlich eine doppelte Konstruktion.

Und Sie setzen noch eine Ebene drauf. Eines Ihrer Wandreliefs, silberfarben, aus Metall, heisst «Watzmann».

Die Vorlage ist eine Malerei Caspar David Friedrichs, der nie am Watzmann war. Ich

Wachsabdrücke von Lämmern, die bei der Geburt starben, sind Vorlagen für Bronzegüsse.

zeichnete die Konturen des Bildes, vergrösserte sie und formte sie aus Metall nach. Ich nehme industrielle Materialien und beziehe mich auf die Künstlichkeit der Künstlichkeit: eine Art dreifacher Spiegel.

Wie begann Ihr Interesse an Natur, an Pflanzen, an Landschaften, echten und künstlichen?

Ich bin bei München aufgewachsen, habe aber viel Zeit bei meinen Grosseltern im Donaumoos verbracht, einer Gegend, die manche die «dunkle Seite Bayerns» nennen: viel Nebel, keine Touristen, abgechieden, unwirtlich. Aber für mich war es ein Ort der Schönheit. Meine Grosseltern waren Landwirte und lebten lange als Selbstversorger, sie bauten Kartoffeln an, stampften Butter, räuchernten Schinken. Ich fand das romantisch. Erst später, als Jugendlicher, habe ich verstanden, wie prekär ihr Leben war. Dass es hier ums Sparen ging, ums Überleben.

Ihnen gefiel das bäuerliche Leben.

Ich hatte schon als Kind ein eigenes Beet, baute Gemüse an, zog Pflanzen. Später

bekam ich von Freunden oder Verwandten immer wieder Ableger, und irgendwann hatte ich eine grosse Sammlung von Zimmerpflanzen. Und von Bananenstauden.

Wie entstand der Wunsch, Künstler zu werden?

Es gab in meiner Umgebung niemanden, der irgendwie künstlerisch tätig war. Aber ich machte immer viel mit den Händen. Bastelte, baute, malte. Und dann förderte mich mein Kunstlehrer, selbst Künstler, und ermutigte mich, es zu probieren: Mach einfach ein paar Mappen, schick sie an die Kunsthochschulen, zeig deine Arbeiten.

Und das hat geklappt.

Ich habe dann an der Universität der Künste in Berlin studiert und dort viel in der Metall- und in der Holzwerkstatt gearbeitet, das war die Grundlage für viele meiner späteren Arbeiten. Ein früherer Werkzyklus basierte auf Ingressi, den Hauseingängen in Mailand. Die Stadt ist ja industriell, rau, funktional, die Ästhetik steckt im Verborgenen, in den Innenhöfen, Treppenhäusern, Foyers, manche sind

kunstvoll gestaltet: Marmor, Intarsien, klare Linien. Viele der Ingressi, und manche meiner Installationen, waren mit Pflanzen dekoriert. Und so bin ich auf die Geschichten der Zimmerpflanzen gestossen, die ich bis heute erzähle.

Welche Geschichten sind das?

Nehmen wir die Goldfruchtpalme, *Dypsis lutescens*, die verbreitetste Supermarktpalme der Welt. Jeder kennt sie, man sieht sie in Wartezimmern, Banken, Grossraumbüros. In gewisser Weise ist diese Palme eine der erfolgreichsten Spezies überhaupt. Und zugleich ist sie in ihrer Heimat Madagaskar vom Aussterben bedroht.

Das geheime Leben der Zimmerpflanzen.

Je mehr ich mich mit ihnen beschäftigte, desto mehr stiess ich auf ihr koloniales Erbe. Im Grunde ist heute jede Pflanze, die wir in Wohnungen, Büros oder Supermärkten sehen, ein koloniales Artefakt. Anfangs stellte man sie in botanischen Gärten aus, zu ihrer Zeit waren das Propagandainstrumente: Man zeigte dort Ananas unter Glas, exotische Pflanzen aus Übersee, um zu demonstrieren: Schaut her, was wir aus der Welt holen. Es war ein Mittel, koloniale Eroberung zu rechtfertigen.

Verstörend.

Nehmen Sie die *Dieffenbachia*, eine Pflanzengattung mit rund fünfzig Arten. Auch die hat jeder schon mal gesehen. Eigentlich stammt sie aus Mittel- und Südamerika. In indigenen Ritualen wurde sie dazu genutzt, um Menschen zeitweise stumm zu machen, und in höheren Dosen kann sie sogar steril machen. Das wollten sich die Nazis zunutze machen, um «rassisch unerwünschte Kriegsgefangene» zu sterilisieren. Das klappte am Ende nicht, aber dass man eine Pflanze zur Waffe machen wollte und sie heute in vielen deutschen Wohnzimmern steht, finde ich erstaunlich. Und so ist es mit vielen Zimmerpflanzen: Sie wirken auf den ersten Blick harmlos, sind aber aufgeladen mit Bedeutung.

Auch der Feigenkaktus, der Vorbild ist für Ihre bekannten Skulpturen?

Auch der. Der Feigenkaktus, *Opuntia*, ist der einzige Wirt der *Cochinille*laus, einer Schildlausart, aus der ein leuchtendes Kar-

minrot gewonnen wird. Als die spanischen und die portugiesischen Kolonisatoren nach Mittelamerika kamen, entdeckten sie dieses Pigment. Das leuchtende Rot war intensiver als alle europäischen Farbtöne und faszinierte sie. Also begann man, den Kaktus auch im Mittelmeerraum anzubauen, um diese Schildlaus dort züchten zu können. Doch das funktionierte nicht: Das Klima sagte der Laus nicht zu – sie starb. Der Kaktus aber blieb.

Heute ist die *Opuntia* rund ums Mittelmeer allgegenwärtig.

Und je nach Land wird sie als Eindringling gefürchtet oder als kulturelles Symbol verehrt. In Italien hat man sie zeitweise wieder unter Kontrolle gebracht, anderswo breitet sie sich ungehindert aus. Aber kaum jemand würde sagen: «Die gehört hier nicht hin.» Und so hat sie sich eingebrannt in das visuelle Gedächtnis ganzer Landstriche. Ich finde es faszinierend, wie ein koloniales Artefakt aus einem ökonomischen Experiment über Jahrhunderte hinweg Teil einer Landschaft, einer Kultur, eines kollektiven Bildgedächtnisses wird.

Diese Geschichten interessieren Sie.

Sie erzählen von Verschiebungen – geografisch, politisch, kulturell. Und sie zeigen, wie tief Pflanzen in historische Prozesse verwoben sind. Was wir heute als «natürlich» empfinden, ist oft das Ergebnis von Kolonialismus, Handel, Irrtum.

Wenn Sie diese Geschichten erzählen, vom Feigenkaktus, von der Goldfruchtpalme, der *Dieffenbachia*, schwingt da auch eine Anklage mit?

Nein, mir geht es um Aufmerksamkeit. Um Wahrnehmung. Um den Moment der Irritation. Wenn man denkt: Moment, das kenne ich doch. Aber irgendetwas daran ist falsch. Oder fremd. Ich arbeite viel mit Formen, die harmlos erscheinen. Aber dahinter liegen Geschichten, die von Gewalt, Verdrängung, Aneignung handeln. Geschichten, die man nicht sieht, bis man genauer hinschaut. Und vielleicht sieht man dann auch die Pflanzen im Wartezimmer mit anderen Augen.

Wie entstand die Idee zu Ihrem ersten Metallkaktus?



«Mir geht es um Aufmerksamkeit»: Stefan Knauf mit Hündin Carmen und Helm für Schweissarbeiten.

Das war eine intuitive Entscheidung. Ich mag die ikonische Form von Sukkulente, und gerade der Feigenkaktus mit seinen flachen, runden «Ohren» eignet sich gut für den künstlerischen Prozess. Die Silhouette ist so prägnant, dass sie sofort mit Landschaft, Trockenheit, Hitze, Western oder Exotik assoziiert wird.

Wie entstehen die Skulpturen?

Ich nehme Stahlbleche, 0,75 oder 1 Millimeter dick, die ich mit einem Blechnibbler zuschneide. Ich mache alles selbst, es wäre schwierig, das zu rationalisieren, und es soll eben nicht standardisiert oder automatisiert sein. Dann schweisse ich die Teile flach aufeinander, schraube einen Ventilansatz an und pumpe Wasser hinein.

Wie sind Sie darauf gekommen?

Ich sah es zum ersten Mal in Südtirol, bei Jugendlichen, die Auspuffanlagen für ihre Motocross-Maschinen bauten. Das hat mich fasziniert: Man presst Wasser in Metall, und das Metall bläht sich auf, nimmt Form an. Hydroforming nennt man das, ein Verfahren aus dem Schiffsbau. Diese Unmittelbarkeit, diese Kraft, das wollte ich in die Skulptur übertragen.

Klingt einfach und kompliziert zugleich.

Es hat ein halbes Jahr gedauert, bis ich das Verfahren stabil hinbekommen habe. Es gab viele Versuche und viel Ausschuss. Aber irgendwann funktionierte es.

Dann schweissen Sie die einzelnen «Ohren» zusammen, und danach geht es in die Zinkerei.

Aus dieser kommen die Stücke teilweise ziemlich wild zurück. Sie müssen geschliffen, poliert und versäubert werden. Und dann wird das Ganze geölt, damit dieser Glanz bleibt – weil Zink sonst grau wird.

Welche Künstler haben Sie am Anfang Ihrer Karriere geprägt?

Ich war nie der klassische Kunst-Nerd. Ich habe mich der Kunst immer übers Machen genähert, nicht über das Betrachten. Ich liebe mittelalterliche Malerei, auch wenn sie mit meiner heutigen Arbeit wenig zu tun hat. Und mit Anfang zwanzig sah ich eine Retrospektive von Francis Bacon. Das packte mich total, vor allem sein Umgang

mit Farbe. Farbe als Material. Er hat sie geschichtet, gegraben, bearbeitet, und trotzdem war da eine grosse Sensibilität. Eine Tiefe. Er hat mir einen emotionalen Zugang zum Material eröffnet. Eines meiner grössten Vorbilder ist jedoch Rosemarie Trockel.

Um was ging es in Ihrer Abschlussarbeit?

Um Verlust. Um die Frage: Wie können wir kollektiv trauern, wenn wir kollektiv verlieren – all das, was wir für selbstverständlich hielten? Der Soziologe Andreas Reckwitz hat dazu ein starkes Buch geschrieben. Seine These: Die Moderne hat den Gedanken an Verlust nicht mitgedacht. Seit der Aufklärung ging es immer nur in eine Richtung:

Fortschritt. Technologischer Fortschritt, wissenschaftlicher Fortschritt, Wohlstand für viele. Immer weiter, immer besser. Wenn etwas verloren ging, kam sofort etwas Besseres nach. Das Pferd wurde durch das Auto ersetzt, das Festnetztelefon durch das Smartphone. Und natürlich stimmt das auch, vieles hat sich verbessert: medizinisch, infrastrukturell, ernährungstechnisch.

Aber?

Aber jetzt sind wir an einem Punkt angelangt, an dem Verluste real werden. Das ist der neue Zustand: dass etwas endgültig weg ist. Nicht ersetzbar, nicht rückholbar. Diese Vorstellung ist schwer auszuhalten,

gerade in westlichen Gesellschaften, die an ständige Optimierung glauben. Auch in der ökologischen Debatte steckt dieser naive Glaube: Wenn wir die Moore wieder fluten, dann haben wir wieder Moore. Aber das stimmt nicht. Wir können Wälder sich selbst überlassen, ja, aber daraus entsteht erst mal kein Urwald. Vielleicht ein gesünderer Wald, aber kein ursprünglicher. Rückgängig machen lässt sich das nicht.

Wie lernen wir, mit Verlust umzugehen?

Akzeptanz wäre der erste Schritt. Das ermöglicht es, zu trauern. Trauer ist nicht Schwäche. Trauer als Widerstand gegen das Vergessen. Gegen das Verdrängen. Sie ist ein Raum, in dem Zukunft wieder möglich wird. Wir brauchen neue Rituale. Neue Formen des Erinnerns. Vielleicht sogar neue Formen des Gedenkens, nicht nur für Menschen, sondern für Landschaften, Tiere, Klänge, Gerüche, Lebensräume.

Steckt dieses Moment des Trauerns auch in Ihrer Kunst?

Sie soll kein Mahnmal sein. Aber sie soll einen Raum öffnen. Für diesen Schmerz. Für das Nachdenken. Für das, was nicht zurückkommt und trotzdem Spuren hinterlässt. Denn selbst wenn wir nicht zurückkönnen, können wir lernen, anders zu gehen. Langsamer vielleicht. Ich setze mich ein für eine kollektive Kultur der Trauer. Eine Kultur, in der man über Verluste spricht. Zurzeit tut das kaum jemand. Vielleicht, weil es als «Downer» gilt, wenn man sagt: «Hey, du hast eine Dachgeschosswohnung, aber hast du mal über die Hitzesommer nachgedacht?» Spricht man solche Dinge an, herrscht oft Schweigen. Als wäre es unaushaltbar, von der Realität zu sprechen. Dabei müssten wir uns dringend mit diesen Verlusten auseinandersetzen und sie in unser Denken integrieren.

Zurück zu Ihrer Abschlussarbeit, worum genau ging es darin?

Sie hiess «Via Vincenzo Monti» und handelte von Lämmern. Ein Freund von mir hat einen Bauernhof, dort sterben bei der Geburt immer wieder Lämmer, etwa weil sie in manchen Zuchtlinien zu grosse Köpfe haben. Dann bleiben sie im Geburtskanal stecken. Ich habe das miterlebt und fand die toten Lämmer traurig, aber auch irgendwie friedlich. Mich hat berührt, dass ein Wesen stirbt, während es gerade erst auf die Welt kommt. Ich habe Wachsabdrücke der toten Tiere gemacht und sie in Bronze gegossen.

Wie sieht ein typischer Tag bei Ihnen aus?

Ich stehe recht früh auf, bin meistens ab acht Uhr im Studio. Und bleibe dann bis zum Abend. Früher habe ich eher nachts gearbeitet. Jetzt stehe ich früh auf, um einen langen Tag zu haben, und habe abends noch Zeit, Leute zu treffen. Wobei ich im Studio nicht durchgehend arbeite. Ich bin auch viel im Garten, giesse, schneide, ernte, eigentlich jeden Tag. Das ist für mich das Besondere hier: Ich kann einfach rausgehen, barfuss, ein bisschen rumwerkeln – und dann wieder zurück ins Studio. Es ist also kein Schichtdienst, bei dem ich um acht reinkomme und dann zwölf Stunden durcharbeite. Ich mache vielleicht drei Stunden konzentriert etwas, dann lese ich, hänge rum, koche Mittagessen, gehe mit dem Hund spazieren.

Tragen Sie eigentlich immer Schwarz?

Ja.

Aus Prinzip?

Ich kann gar nicht genau sagen, wann das angefangen hat – vielleicht vor fünf, sechs Jahren. In Ländern wie Spanien oder Italien gibt es ja eine lange Tradition, Schwarz als Trauerfarbe zu tragen. Vielleicht spielt das bei mir auch eine Rolle. Es war keine bewusste Entscheidung, eher etwas, das sich entwickelt hat. Aber ich frage mich selbst oft, warum ich eigentlich immer Schwarz trage. Wahrscheinlich hat es wirklich mit Trauer zu tun.

Und hält der Berlin-Hype eigentlich noch an?

Das ist echt schwer zu sagen. Über New York sagt man ja auch gefühlt seit Jahrzehnten, es sei «over», übersättigt, zu teuer, nicht mehr sinnvoll für Künstler. Aber New York ist eben New York. Klar, es hat sich krass verändert – es ist jetzt eben anders, aber nicht vorbei. Die Leute machen trotzdem weiter ihr Ding.

Gilt das auch für Berlin?

Es ist ein Stück weitergewachsen, habe ich das Gefühl. Es war ja lange so ein Zwischending: schon Hauptstadt, aber trotzdem irgendwie am Rand. Berlin war als Stadt lange in der Pubertät, auf der Suche nach sich selbst. Jetzt wird es langsam eine normale Hauptstadt: teurer, durchorganisierter, plötzlich gibt es Geld, Unternehmen siedeln sich an. Ich glaube, für den Kunstmarkt ist das gar nicht schlecht, weil hier jetzt auch verkauft wird. Früher wurde in Berlin viel gezeigt, aber verkauft wurde woanders.

Wann haben Sie dieses Hinterhaus übernommen?

Ich habe den Mietvertrag im Februar 2023 abgeschlossen, dann bauten wir bis August um. Der Vertrag läuft für zwanzig Jahre, wir sind hier also erst mal relativ sicher. Die Idee war, einen Ort zu schaffen, der funktioniert, fair aufgeteilt und für alle Künstlerinnen und Künstler hier erschwinglich ist.

Ein solidarischer Ort.

Am Anfang, für den Umbau, habe ich Handwerksfirmen reingeholt, auch alles Leute, die ich kannte. Aber je weiter es voranging, desto mehr Freunde kamen dazu und halfen, weil sie den Ort stark fanden und wollten, dass es vorangeht. Im Juni und Juli waren hier jeden Tag zwischen zehn und fünfzehn Leute, die unentgeltlich mitgearbeitet haben.

Alles ging glatt?

Ich bin von einer Galerie gefallen – mit einem sechs Meter langen Balken auf der Schulter. Ich stand auf einer Leiter, die mir plötzlich wegrutschte. Ich bin auf den Kopf gefallen, der Balken ist neben mir eingeschlagen und hat die Leiter komplett zerstört. Es war gegen Ende des Umbaus, ich war völlig erschöpft, unkonzentriert. Danach hatte ich eine Amnesie, wusste plötzlich nicht mehr, wo ich war, kannte den Ort nicht, wusste mein Geburtsdatum nicht. Für etwa fünf bis sechs Stunden war alles weg. In den Tagen danach hat sich alles wieder eingependelt. Ich war zwar noch angeschlagen, aber ich war schon bald wieder mit dabei – vielleicht unvernünftigerweise.

Als Künstler haben Sie Ihren Stil gefunden?

Ich glaube, man hat zwangsläufig eine Handschrift, auch wenn einem das gar nicht so bewusst ist. Je länger man etwas macht, desto sichtbarer wird sie im Rückblick. Wobei ich es schwierig finde, wenn man aktiv versucht, einen roten Faden zu konstruieren. Dann hat man irgendwann eine Produktion, die sich nur noch wiederholt – und wird selbst abgestumpft. Viel besser ist es, wenn mehrere Fäden gleichzeitig laufen. Der Philosoph Ralph Waldo Emerson hat mal sinngemäss gesagt: Vertraue auf das Werk deiner Hände, dann wird es gut sein. ■

STEFAN KNAUF wird als Nächstes bei der Berlin Art Week mitwirken, im Rahmen der Gruppenausstellung «Hallen 6» in den Wilhelm-Hallen vom 6. bis zum 14. September 2025.



«Ich mag die ikonische Form von Sukkulente»: Der Künstler mit einem blechernen Feigenkaktus.