

A Slice of Landscape

Ferdinand Dölberg, Bahar Kaygusuz, Victor Payares, Noemi Pfister, Robin Rapp, Sophia Süßmilch, Emilia Urbanek, Georg Vierbuchen

„Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“ (Elfriede Jelinek)

Der Begriff der *Landschaft* setzt voraus, dass aus der potentiellen Unbegrenztheit „natürlicher Außenwelt“ ein „Stück Natur“ ausgewählt und herausgegrenzt wird – welches, vom betrachtenden Subjekt, dann wiederum als eine Art ästhetische Ganzheit wahrgenommen werden soll. Eine *Landschaft* ist also etwas ursächlich *Begrenztes*, das aber nicht bewusst in seiner Eigenschaft *partial* zu sein wahrgenommen wird.

Die Unendlichkeit des Realen der Natur, der *Wildnis*, ist erschreckend - umso wichtiger wird es für urbane Wesen, sie ausschließlich in ihrer imaginären Begrenztheit einzufangen, sie zu zähmen. Es gibt eine lange Tradition der Landschaftsmalerei – und schon seit dem Beginn der urbanen Räume scheinen sich Stadtmenschen dazu hingezogen zu fühlen, Landschaften gerne auch mal *en plain air* auf der Leinwand einzufangen.

Die mystische Verklärung der Natur zieht sich mit Phänomenen wie *Cottage Core* bis in die Gegenwart. Auch angesichts des Klimawandels scheint ein Rückzug in *die Natur* bzw. ein Leben unter Einbezug ihrer Kräfte plötzlich besonders plausibel und sogar notwendig. Die Dichotomie von Natur und Kultur scheint sich erschöpft zu haben, sie kann nicht mehr allein als *das Andere* wahrgenommen werden.

Auch in der Kunst reagiert man auf diesen regelrechten *Einbruch* der Kräfte nicht nur in Form von dem traditionellen Versuch der *Zähmung*, ihrer *Unterwerfung*, sondern auch in der Affirmation der Überwältigung. Es ist keine weltfremde Sehnsucht nach Reinheit, die hier praktiziert wird, im Gegenteil: Künstler:innen werden sich, auf unterschiedliche Weisen, der Untrennbarkeit des (malenden) Selbst von seiner Umgebung gewahr. Vor allem die Praxis der Malerei unterstützt in ihrer Materialbezogenheit und Körperlichkeit dabei das Verselbständigungspotenzial.

In Emilia Urbaneks Arbeiten steht der Busch als Metapher für einen Teil des Selbst und gleichzeitig für einen Ort des Verstecks. Als potenzieller Ort für zufällige und unerwartete Begegnungen.

*I planted my guts behind the house,
they grew to be a glossy ass bush,
sometimes I hide in it.*

Das Pflanzen und Domestizieren des Busches wird zu einem Akt der Selbstbestimmung. Der Körperbezug zeigt sich unter anderem durch die fleischliche Darstellung der Stiele und Blätter der Pflanzen. Der Titel „Vanitas incoming“ fungiert als humorvolle kunsthistorische Referenz – auf so genannten „Vanitas“ Stillleben waren traditionellerweise Totenköpfe abgebildet, sie standen sinnbildlich sowohl für „Eitelkeit“ als auch für die „Vergänglichkeit irdischen Lebens“. In Emilia Urbaneks Arbeit wird der Begriff „Vanitas“ allerdings zu einem Symbol für ständige Veränderung. Vergänglichkeit ist hier vor allem ein Zustand des Überganges, auch vom Realen zum Noch-Nicht-Realen.

Noemi Pfisters Arbeit repräsentiert eine Alternative – eine Parallelwelt, in der die Trennung zwischen Mensch und Natur fließend geworden ist. Wir sehen eine Figur, die sich zwischen Punk-Ästhetik und Fabelwesen bewegt. In der *otherworldliness* aller Elemente grenzt die dargestellte Welt ans Fantastische. Die Natur wird hier nicht zu einem Statussymbol pervertiert – sie wird frei gelassen in ihrem *so sein* – der Mensch ein Teil von ihr. Eine Utopie, die mit Codes der sozialen Gegenwart spielt und dadurch gar nicht so weit weg zu sein scheint – sondern einem fast wegweisend erscheint.

In Robin Rapps Arbeit „Petit frère“ sehen wir zwei Figuren, dem Titel nach zu schließen vermutlich Brüder, die auf einer Art Lichtung sitzen und etwas zu betrachten scheinen, das für die Betrachter:in der Werkes wiederum unsichtbar bleibt. Die Betrachter:in wird fast in eine voyeuristische Position gebracht, aus der heraus sie, wie hinter einem Gebüsch versteckt, die beiden Kinder beobachtet – die in ihre eigene Aktivität versunken sind. Eine Parallelwelt eröffnet sich, die wir nicht ganz verstehen, die beiden Protagonisten scheinen sich ihrer Sache allerdings sicher, selbstvergessen sitzen sie auf der Lichtung. Sie tragen Kleidung, die man dem Zustand der *Freizeit* zuordnen würde, vielleicht sind gerade Ferien. Sie haben die Schuhe, *Adiletten*, ganz selbstverständlich ausgezogen, als würden sie davon ausgehen, eine Weile in ebenjener Position zu verbringen, in der sie sich gerade befinden. Das künstlich grelle Grün der kurzen Hose schwimmt mit den, sie umgebenden, Pflanzen, die, im Spiegel der Adidas-Shorts, plötzlich ebenso künstlich wirken. Es ist unklar, ob die Szene etwas Harmonisches hat oder etwas Bedrohliches - die beiden Kinder könnten sich auch in Gefahr befinden. Durch die Position, die einem zugewiesen wird, könnte jene Gefahr ebenso von einem selbst, der voyeuristischen Betrachterin, ausgehen.

In Bahar Kaygusuz fotografischen Arbeiten wird der Körper als Landschaft sichtbar – ebenso wie Domestizierungsmethoden des Natürlichen auftauchen. Ein Baum wird einerseits als Körper gezeit, an dem

(plastische) Chirurgie betrieben wird, dann wiederum wird ein behaarter Oberkörper zu einer grünen Landschaft. Der Körper wehrt sich gegen die Kontrolle, die man ihm gegenüber ausübt, er lässt sich nie ganz zähmen, sondern behält immer auch etwas Wildes, Widerspenstiges. Auf der Fotografie eines überlaufenen Strandes sieht man nicht nur ein von halbnackten Menschen bevölkertes Meerufer – fast ergibt sich ein Gesamtkörper aus den Individuen, der Mensch erscheint als eine Art (Insekten)Plage oder als (Bienen)Schwarm, man assoziiert die Begriffe Bevölkerungswachstum und Ressourcenarmut. Gleichzeitig werden die Individuen aber auch in ihrer Fragilität, ihrem leicht verzweifelten Wunsch nach Harmonie und Reinheit gezeigt und, auch hier wieder, ihrem *Freizeitbedürfnis*, das immer nur in Relation zu seinem Gegenteil entsteht: Arbeit.

Sophia Süßmilch vertauscht die (hierarchischen) Größenordnungen von Menschen und Pflanzen, indem sie eine Pflanze mit einem nackten Körper in Verbindung bringt – die Nackte ist etwa so groß wie ein einzelnes Blatt. Es könnte sich um Unkraut handeln oder um eine seltene, wertvolle Kakteenart, die Darstellung lässt beide Interpretationen zu. Der Mensch erscheint hier weniger als Fremdkörper, als dass er sich organisch einfügt. Behutsam und vertrauensvoll schmiegt die Figur den unbehaarten Kopf an den dornigen Stengel und lässt die Beine im Wind wehen oder, wie unter Wasser, in die andere Richtung treiben. Die Füße haben dieselbe Farbe wie die Blütenblätter, fast als ob eine Transformation stattfindet, eine Metamorphose – das Menschlein wird floral.

Einen animistischen Ansatz hat auch Ferdinand Dölberg, in dessen Arbeit Gesichter buchstäblich auf Augenhöhe mit dem Baumwipfel erscheinen. Es ist unklar ob es sich dabei um menschliche Bäume handelt, um konstruktivistische Skulpturen, oder um vergrößerte Straßenlaternen. Auch die Mondgesichter selbst haben einen durchaus mehrdeutigen Ausdruck: Sanft, beruhigend, aber nicht unbedingt fröhlich schauen sie uns aus ihrer leicht deplatzierten Position an – schauen in die Welt, in die sie nicht ganz gehören, die sie aber mit ihrer Präsenz in ein angenehmes (Mond)Licht tauchen. Über ihnen wird ein kahler Baumstamm angezündet wie ein Feuerzeug. Eines der beiden Gesichter ist nur angeschnitten dargestellt, man erkennt dass die beiden Figuren sich ähneln, aber nicht gleichen – ob man sie als tatsächliche Individuen wahrnimmt oder um Abstraktionen des Menschlichen bleibt der Betrachter:in überlassen.

Georg Vierbuchen benutzt ausrangierte Baustellen-Warnleuchten, die er halbiert und in Form einer Sonne auf dem Bildträger befestigt. Die LED Lampen, die normalerweise dazu gedacht sind, ein Territorium zu begrenzen, zu markieren und aus Sicherheitsgründen als Nicht-Betretbar zu kennzeichnen, werden hier selbst zur Naturgewalt. Die halbierten Warnleuchten sind, als transformierte Ready Mades, in Form von Sonnenstrahlen installiert – sie verteilen ihr Licht auf dem Bildträger und im sie umgebenden (Galerie)Raum. Ihr warmes Licht, mit dem wir sowohl Schutz als auch Bedrohung assoziieren, mischt sich mit dem kalten Licht des White Cubes. Es ist ein sowohl konzeptueller als auch sinnlicher Ansatz, den der Künstler hier verfolgt – die Abstraktion der Sonne bezieht sich auf ein infantiles Weltverständnis, in dem das Nicht-Darstellbare der Natur in eine verallgemeinerbare Form gebracht wird: Der Himmel und das Wasser blau, die Wolken weiß und klar umrissen, die Sonne in der rechten oberen Ecke platziert, vier definierte Sonnenstrahlen, die von ihr ausgehen. Auch der Umgang mit nicht-entsorgbarem Material, den Ruinen der Zivilisation, ist in Georg Vierbuchens Arbeit präsent – die Kunst wird hier zu einem Refugium der zurückgelassenen Gegenstände, eine Renaturierung des Artifizialen.

Victor Payares Malerei repräsentiert eben das Reale der Natur, vor dem sich die meisten Menschen fürchten und das seit Jahrhunderten (von der Malerei) gezähmt werden soll. Wir sehen kein „slice of landscape“ mehr, wir sehen die ganze, erhabene Brachialität von ihr, in ihrer erschreckenden Schönheit. Die Grenzen der Sprache bzw. dessen, was man erfassen, benennen und einordnen kann, werden aufgezeigt und überschritten – Taxonomie und Lexikalität zerfallen, übrig bleibt die widersprüchliche, aber poetische Dimension. Eine Strategie des *Unlearning* anwendend schafft Payares es, uns mit dem Nicht-Darstellbaren zu konfrontieren. Es ist ein liebevoller, fast sentimentaler Blick auf das potentiell Gewaltvolle der Natur. Das betrachtende Subjekt schwimmt mit seiner Umgebung - etwas bricht (als Ereignis) über das betrachtende Subjekt herein und verunmöglicht eine vollständige Distanz. Die Natur ist der Betrachter:in erhaben.

Vielleicht ist es auch das, was durch die Stadtfucht ausgelöst werden soll - eine Weltflucht, die nicht nur einen privilegierten Genuss, Konsum, und die Sehnsucht nach Reinheit ausdrückt, *Cottage Core*, sondern auch einen Wunsch nach Überschreitung - das Abgründige soll affirmiert werden, die Natur nicht nur gezähmt, in ihre Schranken gewiesen, sondern der Mensch soll selbst in seiner Begrenztheit offenbart werden. *We are not apart from it, we are part of it*, ob wir wollen oder nicht. Das ändert kein Rahmen und auch keine Leinwand.

Das Medium der Malerei bleibt im besten Sinne ratlos - und die Arbeiten damit unerschöpflich. Allen Positionen liegt eine gewisse Romantik zugrunde ebenso wie ein Schrecken, eine radikale Sehnsucht ebenso wie eine behutsame, liebevolle Furcht – etwas Zaghafte, das langsam blüht, in verschiedene Richtungen.

In dem Versuch, etwas einzufangen, was sich unseren Begriffen und unserer Wahrnehmung entzieht produzieren alle Künstler:innen auf ihre jeweils eigene Art ebenfalls etwas Unerschöpfliches, Enigmatisches, Rätselhaftes - etwas, das sich entzieht, so wie die Natur selbst.

Die Malerei wird ein Stück Natur, a slice of landscape. Oder mehr noch: *Not only a slice, but the whole cake*. Sie überschreitet die Grenzen der Leinwand und strahlt auf uns, die Betrachter:innen aus, verleiht sich uns ein ebenso wie wir sie uns einverleiben.

- Olga Hohmann