

Erdleben. Reflexionen über Kunst und Natur

Johannes Birringer

Erdleben

Sich die Hände schmutzig machen, in der Erde wühlen, Tiefenbohrungen vornehmen, um verdrängte oder verborgene Schichten von Geschichte aufzudecken und ins Licht der Bilder zu rücken, Narben aufreissen und damit die Verwundungen eines Landes wieder in dunklen, aschenen und braunen Farbtönen anklingen zu lassen – so wird die Kunst Anselm Kiefers, seine Gemälde und bleischweren Installationen, oft assoziiert mit einer fast mythischen Last der Vergangenheit. Diese Last wird der Betrachterin aufgebürdet, wenn sie in die düsteren Szenarien hineinschaut wie in Ruinenlandschaften. Florian Illies stellt die interessante These auf (*Die Zeit*, 13. Juli 2023), dass dies aber auch gleichzeitig Ruinen der Zukunft sein können, und dass Zeit für Kiefer fluide Geschichtlichkeit ist, längst überwunden geglaubte Mythen wiederbelebt werden, Kriege und Verwüstungen immer noch und immer wieder “alle Tage” stattfinden, wie schon Ingeborg Bachmann in ihrem gleichnamigen Gedicht umschrieb.

Der Krieg wird nicht mehr erklärt,
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte
ist alltäglich geworden. Der Held
bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache
ist in die Feuerzonen gerückt.
Die Uniform des Tages ist die Geduld,
die Auszeichnung der armselige Stern
der Hoffnung über dem Herzen.

(aus *Alle Tage*, 1953)

Die düsteren und oft riesigen Landschaftsgemälde Kiefers sind auch als “Erdlebenbilder” bezeichnet worden, und dieser Verweis auf die Äcker Deutschlands (aber auch der Ukraine, wie in dem Gemälde “Unternehmen Trappenfang” von 1972) stimmt



Anselm Kiefer, *Unternehmen Trappenfang*, Öl auf Leinwand, 120,7 x 152,4 cm 1976 © Hall Collection

nachdenklich an, denn die verkrusteten Spuren von Panzern oder die Motive der verbrannten, verkohlten Erde und der Asche rufen gerade in Deutschland wohl zu viele vergessen geglaubte Erinnerungen an den zweiten Weltkrieg wach. Natürlich war das von Kiefer beabsichtigt, und seine Werktitel sind auch oft Verweise auf das Aufzuwühlende und das Bleierne in der deutschen Geschichte (z.B. *Deutschlands Geisteshelden*, oder *Noch ist Polen nicht verloren*, 1980 auf der Biennale in Venedig ausgestellt, oder das 2009 fertiggestellte *Der Sand aus den Urnen. Für Paul Celan*). Als Bildhauer hat er gerade auch mit schwererem Material oft gearbeitet, wie man an seinen Bleibüchern und Regalen, den Flugzeugskulpturen wie auch an den in Gipsmäntel gehüllten Sonnenblumen beobachten kann. Auseinandersetzungen mit Schichten von Geschichte

im frühen Werk weiten sich später aus. Die 1996 entstandene Serie von Sonnenblumenbildern deutet an, dass Kiefer sich der Beschäftigung mit Natur, Kosmos, und Mensch-Sein zuwendet, wobei es ihm wohl um die Entstellung des Menschen im Universum geht, den von ihm bereits Jahre zuvor konstatierten „Verlust, dass man nicht mehr in der Natur enthalten ist.“



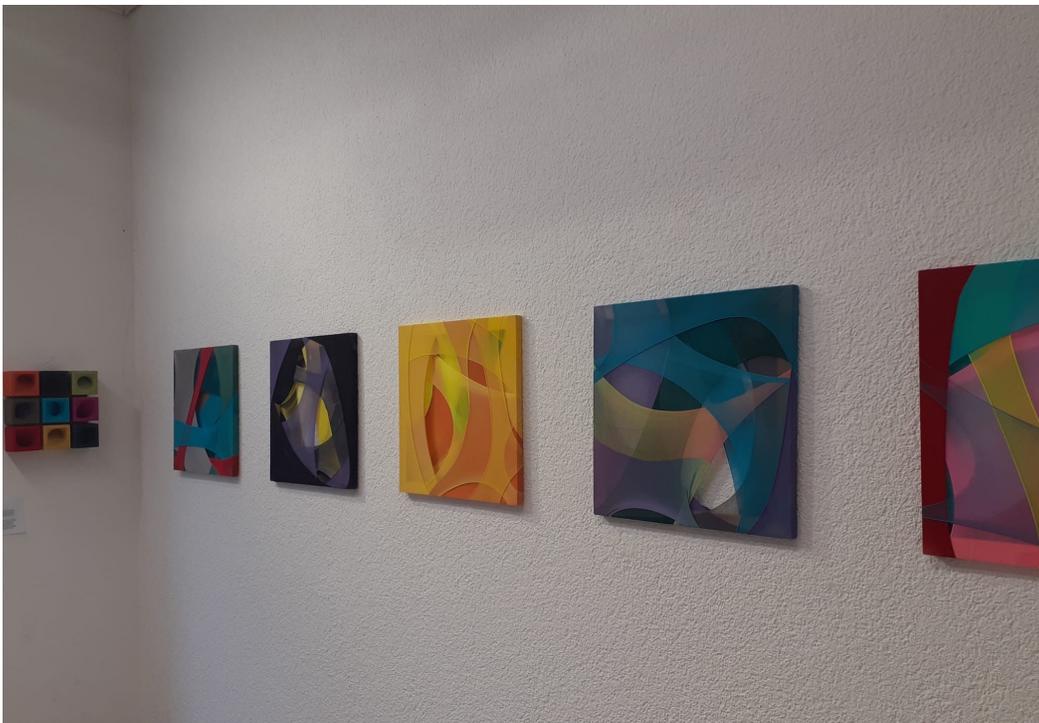
Anselm Kiefer, *Der Sand aus den Urnen. Für Paul Celan*, Öl/Acryl/Schellack unter Verwendung von Sand und Kohlestift, 280 x 570 cm, 2009 © A Kiefer

Der Nationalpreisträger Kiefer, der jetzt in Frankreich lebt und arbeitet, wie auch seine Alterskollegen Richter und Baselitz (das Schamanengespenst Joseph Beuys winkt von Ferne) – sie alle haben Wirkung hinterlassen, und man schaut sich vielleicht einmal um, wie es denn jetzt aussieht, mit der Gegenwartskunst und jüngeren Herangehensweisen an verbrannte Erde gemarterter Heimat und Natur.

unkonventionell (12. Februar bis 8. März 2023)

In der Gallery PuziĆ in Saarbrücken richtet sich 2023 ein ironischer und doch aufbruchsbewusster, engagierter Blick auf Objekte des Sichtbaren, also Materie, wozu gerade auch Landschaftern zählen ebenso wie Architekturen, Gebautes wie Vorgefundenes in den Bildräumen und graphischen Archiven bzw Ikonographien aus

Ost- und Westeuropa. In der ersten Ausstellung des Jahres – *unkonventionell* (12. Februar bis 8. März) – beeindruckten zwei Künstlerinnen mit fast diametral entgegengesetzten Materialansätzen. Zum einen sind es *Klangobjekte* von Kathrin Lambert, und zum anderen die feinen Nylongewebe-Bilder von Karin Magar. Magar hat sich mit dem leichten, farbigen und femininen (intimen) Stoff-Material und seinen Assoziationen in die Nähe der Modekunst bzw. des Kostümdesigns gewagt. Allerdings sind ihre Gewebe oft dreidimensional und abstrakt hintergründig, die mehrschichtige Maltechnik und eben diese “Verspannungen” entwickeln sich überkreuzende und überschneidende Farb-Schichten. Sie haben weniger mit Kostümen als mit Räumlichkeit und Tonalität zu tun, wobei man aber auch an Raumleben und Bewegung (der Körperkleidung) denken kann. Gerade diese Verspannungen tragen dazu bei, dass ein Wechselspiel entsteht zwischen Transparenz und dem, was das Strumpfmateriale verdecken sollte. Körperlichkeit ist assoziiert und doch verschwiegen.



Karin Magar, Nylongewebe auf Holz, Gallery Puzić, Ausstellung *unkonventionell*. © 2023 J Birringer

Lambert ist Bildhauerin, Performance- und Installationskünstlerin, und ihre Materialien (Stahl, Kupfer, Messing, Bleche) könnten von Halden und Schrottplätzen stammen. Aber die gerahmten Objekte entfalten ein ungewöhnliches Eigenleben, denn hinter den Kupfer-

oder Messinglandschaften verbirgt sich Elektronik und kleine Lautsprecher, die Klänge – ebenfalls verspannt oder vermischt wie bei Magar’s Kompositionen – zusammenfließen lassen.



Kathrin Lambert, *Messingbild*, Messingplatte, Holzrahmen, Arduino Nano, DFPlayer, Lautsprecher 50cm x 60 cm. Sofa mit eingebautem Tieffrequenzlautsprecher. Gallery Puzić, Ausstellung *unkonventionell*. Installation View mit Besucherin © J Birringer

Lambert sonifiziert Räume, architektonische Fragmente, Einrichtungen und Gegenstände, so wie sie in der Ausstellung ein Sofa präpariert hat, auf dem die Besucherin sich niederlassen kann, um dann Vibrationen tiefer Klangfrequenzen zu verspüren. Die Künstlerin konstruiert Raumresonanzen, wobei die Kupfer-, Messing- und Stahlplatten eine schlierige Erscheinung haben. Die Schlieren treiben über die metallische Oberfläche, eine visuelle Wahrnehmung dehnt sich aus und kann auf klanglicher Ebene (anders) erfahrbar werden. Die elektronischen Klanggestalten der Gegenstände und Raumpartien kommunizieren miteinander, vermischen sich wie diese schlierigen und morphologischen Formen, oder heben sich gegenseitig auf, ergänzen den Raum und lassen ihn neu erleben.

Tonbeziehungen operieren physikalisch, sie sind wellenförmig, frequenzbestimmt und funktionieren über Reibungen, Resonanzböden und Widerstände (also Materialien), Konduktion und Echo, als reflektierene Schallsignale. Wie dies sich auf die Ausstellungsprogrammatur der Galerie auswirkt, wird weiter unten nochmals aufgegriffen, denn die Experimentation Ausstellung im Juli ist eben diesem Phänomenen, wie auch dem der partizipativen Interaktion, gewidmet.

Ohne Titel (30. April bis 10. Juni 2023)

Aber in der zweiten grossen Ausstellung des Jahres 2023 richtet sich das Augenmerk auf Stilleben. *Ohne Titel* (30. April bis 10. Juni) wirft Schatten auf die gegenwärtige Kunst und ihre oft vergeblichen Anstrengungen, moralische oder politische Standpunkte zum kulturellen Klimawandel oder den verkündeten Zeitenwenden zu schaffen. Die Kunst versagt meistens, obwohl eine Reihe von Ausstellungen (*Dimensions* in Leipzig; *Natur. Und wir?* im Stapferhaus Lenzburg; die skandalumwobene *documenta 15*; verschiedene Schauen des Gallery Weekend Berlin, usw) das Gegenteil behaupten. Und wenn sie Fluchtbewegungen in ästhetische Formensprachen unternimmt, oder alte Genres wiederaufleben lässt, so wie *Zeichnung* oder *Stilleben (Nature Morte)*, dann wird sie oft geringschätzig bewertet oder gar missachtet.



Silke Brösskamp, *I fail to see*, Zeichnung (ohne Titel, aus der Serie) 2023. © Courtesy of the artist

Allerdings könnte man die ausgestellten Zeichnungen der fragil-traurigen Serie „I fail to see“ von Silke Brösskamp, und die überreifen, schwermütigen Frucht-Bilder von Matthias Brock, auch als provozierend und hochaktuell einstufen. Denn sie wenden unsere Blicke der Vergänglichkeit und der Dystopie zu, sie lachen uns an, wie von weitem, wie von Ernst Jüngers Marmorklippen, sie botanisieren dicht am Abgrund und lassen hässlich-schöne Brutalität wie auch biomorphen Zerfall und Fäulnis sinnlich erlebbar erscheinen.



Matthias Brock, *Les Figs*, Öl auf Leinwand, 2023, 100 x 140 cm. © M Brock

Vielleicht täuschen sie gefährdete, sterbende, oder schon verstorbene Natur (*nature morte*) nur vor, und verzeichnen lebhaft schwelgend Unfruchtbares und Fruchtbares, filigran Verrottetes oder auch erotisierend Überreifes. Das Schwelgen im Überfluss erinnert an Marco Ferreris Film *Das grosse Fressen* (1973) in dem sich einige vom Sterben besessene Herren der Bourgeoisie zusammenfinden, mit dem Entschluss, sich stilvoll totzufressen – aber das ist schon eine Weile her.

Diese Doppelausstellung zweier Künstler:innen aus Nordrhein-Westfalen verbirgt ein Plädoyer für eigensinnige Phänomene, ein Querdenken im Nebel der Vernunft, auch für ein Sinnenverfallen sozusagen, da beide Werkzyklen etwas märchenhaft Erschreckendes behaupten, giftiges Zeug im Terrain unserer sterbenden Wälder entdecken, in den Ruinen des Kapitalismus, unserer ehemals gedeckten Tafeln. We are the last generation, heisst es unter den jungen Aktivisten. Sie kleben sich an Kunstwerke fest, auf Strassen, an öffentlichen Flughäfen und Plätzen. Sie werfen Kartoffelbrei auf Monets Gemälde „Les Meules“ (Getreideschober). Die Handlungen sollen Aufmerksamkeit erregen, verweisen sie doch, in ihrer politischen Intention auf unaufhaltsamen Klimawandel, Zerstörung der Umwelt, Erwärmung der Erde, Gletscherschmelze.

Landschaften sind Ausdruck von mehr-als-menschlichen Dramen und stellen somit ein radikales Instrument zur Relativierung menschlicher Hybris dar... Wir leben in gestörten Umgebungen. Verheerte Wälder gleichen Ruinen. (Anna Lowenhaupt Tsing)

Frühere Ausstellungen von Brösskamps Werken habe ich nicht selbst erlebt, aber mir fällt in den veröffentlichten Katalogen der letzten Jahre auf, dass kaum Texte oder kunstkritische Abhandlungen in ihnen enthalten sind (der Titel des Katalogs des Kunstfonds Bonn, 2018, ist charakteristisch: *Daily Objects, Doubtful Attitude*). Vielmehr gibt es Abbildungen von Brösskamps Objekten und architektonischen Projekten, dazu gelegentliche kleine Notizen. Ich nenne sie Architektur-Notizen für Objekte, mit zweifelnder Haltung, und zitiere aus dem Band *Grüsse aus Linz* (Architekturforum, 2020):

Wahrzeichen v. Linz – Denkmal aus Dankbarkeit für die Rettung aus der Pest. Immer wieder bemerkenswert, was und wann etwas restauriert wird – und wie sich historisch geglaubte Ereignisse wiederholen.

Oder hier zum Projekt “Blind Date”:

Oktober 2019, Notiz: Nun also Czernowitz. Ich war noch nie dort, und freue mich auf die Reise ins Unbekannte. Forste neugierig im Internet, schaue bei Wikipedia vorbei, durchforste Bilder, Karten, Videos...

Und hier zum Projekt “Nichts war schöner”:

*Der Park: Romantik einer verblassten Fotografie.
Vielleicht ist es die Jahreszeit, doch auch die karge Kleinstadtindustrie
und biedereren Hausfassaden tragen zu einer schleichenden Wehmut bei.*

Und schliesslich: zu einem Projekt mit dem wundervollen Titel “Morgenröte für Einsteiger” (Giessen, 2019) notiert sie, dass ihre Eindrücke der Stadt und ihrer Fassaden höchst widersprüchlich bleiben. Dieses Widersprüchliche in der Wahrnehmung von Räumen, Gebäuden, Fassaden, Objekten, “abgerissenen” und jetzt “brach liegenden Landschaften,” bewegt die Künstlerin, motiviert sie oft auch zeichnerisch dann in eine Fotografie solcher Räume hineinzugehen, neue Linien, Flächen oder neue Formen des Raums ausmalend, und somit ungewöhnliche Objekte oder Strukturen in das “durchforstete” Gebiet hineinzuplatzieren oder zu imaginieren.



Silke Brösskamp, *I fail to see*, Zeichnungen; installation view Gallery PuziĆ, 2023 © J Birringer

Der Begriff “durchforsten,” den Brösskamp benutzt, kann uns hier weiterhelfen, denn die ausgestellte Serie *I fail to see* – 19 Zeichnungen abstrahierter Zerstörung – deuten

auf Objekte im Wald hin, auf in der Natur Gesehenes oder Gefundenes. Was ist es, das die Künstlerin (oder das Ich des Titels) nicht sehen kann? Was gelingt nicht? Sind es Miniaturen des Zerfalls? Oder einer schroffen, versehrten Wirklichkeit? So scheint es, aber gleichzeitig ist das abgetrennte oder fokussierte Objekt hier auch ein Indiz, ein vielleicht noch lebendes oder wie fotografisch festgestelltes forensisches Data.

Um die Zeichnungen der Objekte dieser forensischen Architektur zu deuten, kann man erst einmal eine Assoziation wagen: das britische Forscher/Künstler-Kollektiv Forensic Architecture hat zum Beispiel in den letzten Jahren grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, indem es *Architektur* als analytisches Werkzeug einsetzt, um Bilder, Videos und sonstige Informationen über Menschenrechtsverletzungen oder Spuren von Gewalt in mühsamer Kleinarbeit zusammenzutragen, und dann multimedial und interdisziplinär zu modellieren, zu visualisieren. Auswertungen dieser Spurensuche werden als Gegenbeweis zu staatlicher Informationspolitik in Ausstellungen gezeigt.



Silke Brösskamp, *I fail to see*, Zeichnung, 2023 © Courtesy of the artist

Bei Brösskamp sehen wir eine Reihung von in Kleinformaten neben- und untereinander aufgehängter Zeichnungen, die wir als abstrahierte Zuspitzungen von Wurzeln, Ästen, Knollen, Baum- und Aststümpfen, von Motiven aus unseren gestörten Wäldern wahrnehmen. Ich suche nach Synonymen der abstrahierten Gestalt, und mir fallen folgende Worte ein: zugespitzt, zackige Verstrebnungen, abgebrochen, zerhäcksel,

zersplittert, kahl, explodiert, wie vom Blitz getroffen, schwarz-weiss Kontraste wie bei Kriegsaufnahmen, zerrissen, verbrannt, modern, handgranatenähnlich, amputiert, verstümmelt. Es sind Miniaturen der Zerstörung. Der Galerie-Mitarbeiter Carsten Kempf allerdings meint, “es gibt keine Naturzerstörung, nur Menschenzerstörung.”

Was wir aber auch sehen unter Brösskamps analytischem Blick ist eine Reihe von Architekturzeichnungen, Skizzen von Gebilden und Gefügen, Lissitzky-hafte Wolkenbügelkompositionen. Brösskamp fokussiert Zersplitterungen in zerstörten oder gestörten Wäldern und Naturlandschaften. Allerdings zeigt sie uns keinen konkreten Ort, keinen bestimmten Wald. Es sind symbolische Indizien, isoliert, Kompressionen von etwas, das man (das Subjekt? der Mensch?) nicht sehen kann. Der Wald kann es sehen? Wir können aber nicht die Perspektive des Waldes annehmen, auch wenn viele *nature writers* (z.B. Torsten Schäfer in seinem Buch *Wasserpfade*) dies dringend vorschlagen.

I fail to see. Die Künstlerin zeichnet auf, sammelt Beweise, Herausforderungen auch an die Kunst der Wahrnehmung. Oder, politisch gesprochen, Brösskamp zeigt an. Sie zeigt auf das, was wir in den grösseren Feldern und Umwelten unserer Klimakatastrophe vielleicht übersehen, da unten, nahe am Boden, am Grund, im Unterholz, im Erdleben. Die kleinen Verwüstungen übersehen wir, das grosse Ausmass der Menschenzerstörung der naturgewachsenen Umwelt sieht oder begreift der Mensch überhaupt nicht vollständig, und politisch sind die Agendas der Parteien und Regierungen immer nur abwartend zögerlich und halbherzig, inkonsequent. Die Künstlerin aber sammelt und errichtet ein dystopisches “laboratory of the future” (wie sich die Architekturbiennale Venedig in diesem Jahr insgesamt betitelt und sehr ausschweifend darstellt).

Bei Matthias Brock stellt sich die Frage nach Konsequenzen noch eindringlicher, denn die Formate der Leinwände überwältigen den Betrachter. Ähnlich wie bei Brösskamp können wir von Architekturen sprechen, Architekturen des Kampfes (*Struggle* ist der Titel eines Bildes) wie der polyfonischen Auseinandersetzung. Oder auch der stillen Konfrontation zwischen dem noch Unausgesprochenen: Tiere und Insekten, auch tote Fischaugen, observieren das fruchtige Überreife.



Matthias Brock, *Struggle*, Öl auf Leinwand, 2020, 120 x 200 cm. Installation view Gallery Puzić, 2023 © J Birringer

Aber ich beginne mit Architektur-Notizen. Brocks Malarbeiten, viele grossformatig (und damit im starken Kontrast zu Brösskamps kleinen Zeichnungen), erscheinen voll von strotzender, farbeneicher und auch beunruhigender Sinnlichkeit, emphatisch und in ihrer dialogischen Zuspitzung sicherlich provozierend ausdrucksstark. Der Kritiker Manfred Schneckenburger schreibt schon 2004 zu einer Brock Ausstellung: “Die Stillebenfrüchte ragen wie Monumente auf, wie organische Architekturen, die Raum verdrängen und sich mit satten Volumina breit machen....”

Organische Architekturen, die mit Narrativen von der Gegenüberstellung grosser Früchte (Goliath) und kleiner Insekten (David) erzählen? Können wir diese Stilleben auch als Landschaften betrachten, atmosphärische Jahreszeiten (*Sommerwind, November, Winter* – dies sind Titel früherer Bilder)? Aber dann ist da auch ein riesiger Schrei (*Scream*) – das Gemälde eines vertikal aufgehängten toten Fisches, der sozusagen am Haken zu baumeln scheint bzw mit aufgerissenem Maul lautlos in den gelben Farbhimmel schreit.



Matthias Brock, *Scream*, Öl auf Leinwand, 280 x 200 cm, 2023 (l); *Solitude*, Öl auf Leinwand, 240 x 180 cm, 2021 (r). Installation view Gallery Puzi  © J Birringer

Fisch-Bilder wechseln ab mit Frucht-Bildern; die letzteren überwiegen in der Ausstellung und kombinieren die gemalte Brock Welt von Fauna und Flora – belebte Natur hier als *nature morte* – mit den schon erwähnten kleinen Insekten und Tieren. Wie kann man kritisch an diese Arbeit herangehen, die unsere Schau-Lust provoziert? Ist hier gar eine falsche Ästhetisierung von Gewalt zu Gange, welche Gewalt schon wieder selber unterdrückt? Naturgewalt? Ist dort, auf dem Gemälde *La mattanza*, nicht ein Messer zu sehen (ohne Mensch), das auf Abschlachten und Zerschneiden auf dem Fischmarkt hindeutet? Zerschnittenes und Zerhacktes?

Natur? Und Wir? (so der Titel einer Ausstellung im Stapferhaus Lenzburg in der Schweiz). Ich lese nach:

Wo Natur endet und Kultur beginnt lässt sich kaum mehr sagen. Die Kulturwissenschaft spricht deshalb inzwischen von „NaturenKulturen“ (naturecultures) und m ht sich nach Kräften, das Verhältnis des Menschen zu Tieren, Flüssen, Wäldern und Wiesen anders zu denken: als Beziehung zwischen Gleichberechtigten, die, da existenziell aufeinander angewiesen, achtsam miteinander umgehen sollten. Ein Denken, das den Menschen kategorial vom Rest

der Schöpfung scheidet und ihm allerlei Sonderrechte einräumt, gilt ihr als Relikt einer ebenso selbstbezüglichen wie zerstörerischen Epoche.

Dieses neue Denken ist hier bei Brock nur indirekt reflektiert. Vielmehr neigt der Künstler einer metaphysischen Sichtweise zu, gleichsam einen Bezug auf komplexe Ökosysteme herstellend, der sich mit Kreisläufen, mit Fleischlichkeit der Früchte, ihrer Anziehungskraft auf Esser, Mitesser, Parasiten, Bestäuber und Sammler (wie es Bienen und andere Insekten sind) auseinandersetzt und damit auch eine Rolle der Früchte in Zusammenhängen von Bestäubungen, Übertragungen, und Befruchtungen nachspürt. Damit wird geradezu eine “Marktwirtschaft” insinuiert. Denn Fruchtbarkeit, Süsse oder Reife, wie auch der Fall bei wohlriechenden Blüten, bedeutet Anlockung und Verlockung, also eine im übertragenen Sinne erotische Anziehungskraft, die zum Trinken (Tasting) einlädt, beim Fischmarkt zum Kaufen, zur Zirkulation der Begierden und Geschmacksinne, auch wenn letztere, wie bei den Bestäubern, unbewusst passiert.

Ein Stillleben dieser Fortpflanzung oder Metamorphose, also des Verfalls und Verfaulens und damit Kompost- oder Dünger-Werdens, wie verstehen wir diese Art der *nature morte*, in unserer Zeiten – was ist das oder kann das sein? Zuerst mag man sich an den Begriff *nature morte* erinnern. Leblose Dinge auf einer ebenen Fläche: Das ist die klassische Form des Stilllebens. Diese Kunstart war vor allem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beliebt und wurde zu der Zeit als eigene Gattung populär. Schon damals erinnerten die Kunstwerke an Vergänglichkeit. Sie mahnten den Betrachter: *Memento mori* – Bedenke, dass Du sterblich bist. Diese Botschaft verbindet die alten Werke mit den Stillleben der zeitgenössischen Kunst. Ich denke, wir stimmen auch darin überein, dass das Genre in den Niederlanden als Ergebnis des Aufstiegs der Kaufmannsklasse entstanden ist. Es war eine Möglichkeit, die materiellen Beweise des Handels sowie die globale Reichweite des Kapitalismus zu zeigen. Reist man nach Holland, kann man viele niederländische Stillleben bewundern – diese Malerei des frühkapitalistischen, selbstbewussten und machtgierigen Bürgertums des 17. Jahrhunderts, zu einer Zeit in der auch der spanische Künstler Juan Sánchez Cotán seine phänomenalen *bodegones* vor schwarzen Abgründen bzw Hohlräumen malte, lässt erahnen, welcher Aufruhr in diesen kleinformatigen Bildern steckt.

Die Motive sind oft: Früchte, Blumen, Küchengeräte, Jagdbeute und Musikinstrumente, manchmal auch Gruseliges (wie das Opferlamm, *Agnus Dei*, des Francisco de Zurbaran von 1635). Diese stille Objektkomposition von Unbewegtem – eigentlich weist sie in den Farbgebungen gerade auf das Gegenteil hin, nämlich auf etwas Kraftvolles, Aktives, eine *force majeure*. Die Unbewegtheit der Objekte in der Komposition lässt sich bei vielen Malern auf sehr unterschiedliche Weise bewundern. Sánchez Cotán wurde schon genannt, ich erwähne auch Rembrandt, Fantin-Latour, Morandi, Cézanne, Matisse, aber auch den kubistischen Maler Patrick Henry Bruce (20. Jh), der eine ganz andere Formensprache benutzt. Noch eine Fussnote zu Cézanne's Äpfeln: Der britische Kunstkritiker TJ Clark hat gerade ein Buch über Cézanne geschrieben und bespricht sein Gemälde *Nature morte avec Pommes* (1893) ausführlich. *If these apples should fall. Cézanne and the Present* (2022) ist der Buchtitel. An einer Stelle mahnt er die Leserin: "Ask the question of *Still Life with Apples*, then." Aber was wäre denn die Frage, die uns dieses *nature morte*, oder die Brock Gemälde *Scream*, *Solitude* oder *Les Figs* stellen?

Nun es gibt sicherlich einen Zusammenhang zwischen den früheren Stilleben der Kunstgeschichte und den Arbeiten von Brock, die letzteren allerdings spielen auf die Verrottung desselben Motiv-Materials, zum Beispiel als Folge des Missbrauchs oder zumindest der Überbeanspruchung von Ressourcen an. Möglicherweise verweist er auch auf die wörtliche Interpretation von *nature morte*, dem französischen Ausdruck für "Stilleben." Da ist natürlich eine Art Melancholie, auch ein Erkennen von Vergänglichkeit oder des Reifens als Schönheit, als Versuchung. Keine Nostalgie, sondern das Akzeptieren des unvermeidlichen Niedergangs von allem auf dieser Welt, wobei man gleichzeitig hoffnungsvolle Ironie in die Bilder hineinlesen kann. Vielleicht ist in dem Getier und den Insekten, die sich den überreifen Früchten nähern oder schon auf ihnen Platz genommen haben, sich anschmiegen und einsaugen, etwas Parabelhaftes über Metamorphosen zu erkennen, über Verflechtungen und Kreisläufe der Dekomposition.

Der Literaturkritiker Heiner Weidmann, dem ich die Bilder Brocks zeigte, ermahnt mich, an die Abkehr von sakraler, religiös motivierter Malerei zu denken. Landschaft und Stilleben (er erinnert mich daran, dass man das Wort mit drei L schreiben muss, denn es geht nicht um “Stil“ sondern um “nature morte“) sind hier Hinwendung zu einem neuen Materialismus. Aber was für ein Materialismus? Der Kritiker behauptet: Was ist ein Bild? Nur Farbe auf Leinwand. Das hiesse dann, jedes Bild ist eigentlich ein abstraktes (oder wie Weidmann in lustiger Umkehrung sagt: ein konkretes) Bild. Der naturalistische Effekt ist nur das Tüpfelchen auf dem i; das i ist Malerei als das kalkulierte Auftragen von Farben auf der Leinwand. Ich schliesse mich Weidmann an: Bei den alten Stilleben ist bereits evident, dass hier nicht “Wirklichkeit“ abgebildet wird, sondern es handelt sich (mehr als bei der Landschaft, wo das “Ausschneiden“ und Arrangieren im Prozess versteckt wird) um ein klares Arrangement, um einen kleinen überblickbaren Ausschnitt, eine Szene, sicher nicht um Natur.

Brock, als spätmoderner Symboliker, weist uns auf den ästhetischen Eigenwert seiner grossfarbigen Gemälde hin. Wir starren auf Farben. Eine riesige halb zerschnittene Wassermelone (*Landing*, 2022, 210 x 230 cm) öffnet sich unserem Blick, aber als Motiv ist das Bild, mit dem gelandeten Schmetterling, der sich der Frucht nähert, erst einmal objektivierbar als mächtige Farbformen und Kontraste. Im Raum des Foyers der Galerie taucht das Rot-Rosa der Frucht, also die Farbe, die das einfallende Licht reflektiert, alles in sein Resonanz-Spektrum. Was demnach auch fasziniert ist der Konflikt, der in dem Bild inszeniert ist zwischen Allegorie und reiner Materialität. Der Schmelz, die saftige Feuchtigkeit, der Samt und die tiefende Säure von Früchten, die Kerne, das Gelb der einsamen Zitrone in *Solitude* über dem faltigen weissen Tuch, das Fischmaul, die riesige Pflanze (in *Dedopali*)– diese Figuren zeigen auf den Schein der Natürlichkeit und sind dichte Bestandteile von Assemblage, sozusagen. Gegenständlich ungreifbar.

Meine Malerfreunde in den USA erzählen sie mir, dass alle Maler Stilleben malen. Im Unterricht der Kunstakademien dort werden die Klassen „Studio Subjects“ (Stilleben und Porträts, also *figure drawing*) und „Objekte im Studio“ (herumliegende Dinge/Assemblages) angeboten. Hier bei Brock: das Stilleben mit Pflaume und Fliege –

das ist alte Tradition, neben das geplatze Fruchtfleisch eine Fliege zu setzen, so als habe sich die Fliege (im Sinne der *trompe l'oeil*) auf die gemalte Leinwand gesetzt. Aber vieles hier bei Brock macht stutzig und nachdenklich – die Kontraste in den Dimensionen und eben auch die versteckten Erzählungen in dem lauernden Aasgeierblick der Kröten und Fliegen.

Kampf ums Leben, Weiterleben? Verrottung und Verfaulung, gleichsam aber von der Insekten- und Getierwelt beobachtet und ausgeschlachtet. Schmetterlinge landen auf grossen Fruchtbergen, auseinandergeborstenen Melonen und Feigen, Pflaumen und anderem Fruchtfleisch, sie nähern sich wie die Mäuse und Kröten, sie antizipieren den Kadaverschmaus, das Aas aus der umgekehrten Geierperspective. Die animalischen Spezies bei Brock sind eher ungewöhnlich (Käfer, Reptilien, Kröten, Ratten...) – sie sind Teil der beunruhigenden Wirkung der Bilder.

Es geht um Dramen des Sterbens, letztendlich – der Maler Brock erfreut sich an der Choreographie solch morbider und übersinnlicher, synästhetischer Greenaway Szenen des auch erotischen Genusses. Wir erinnern uns an Peter Greenaways Filme – *A Zed & Two Noughts* (1985) [Ein Z und zwei Nullen] oder *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989) [Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber] – und an gedeckte Tafeln mit Früchten und Menschenfleisch. Letzteres – Anthropozän-Täter alle – also Menschen, die sich die Erde untertan machten, Rohstoffe ausbeuteten, andere Menschen und Tiere versklavten, industrielle und militärische Zerstörung über unseren Planeten brachten, treten nicht mehr auf bei Brock. Auch nicht bei Brösskamp natürlich.

Diese Stilleben bezeugen Gegenwärtigkeit der *nature morte*, eine vitale Gegenwart des Fatalen, eine fatale Evolution der Ruinenlandschaften. Die Anthropologin Anna Tsing sagt es so:

Ohne Fortschrittserzählungen ist die Welt zu einem erschreckenden Ort geworden. Die Ruine sieht uns mit dem entsetzten Blick des Verlassenseins an. Genau zu wissen, wie man leben soll, ist nicht leicht, und noch schwerer ist es, die planetarische Zerstörung abzuwenden.

Doch dann behauptet sie: “Zum Glück kann man noch auf die Gesellschaft von Menschen und Nichtmenschen zählen; noch können wir die zugewucherten Wegraine unserer ausgebeuteten Landschaften erkunden,” oder hier, mit Brösskamp und Brock einen Nährstoffkreislauf zwischen Früchten, Pflanzen, Insekten, Ameisen, Baumholz, Knollen, Pilzen und Fruchtkörpern unterirdischer Myzelien imaginieren. Ob dies zu Hoffnung Anlass gibt? Wir wissen es nicht. *We are the last generation.*

Im Osten nichts Neues (13. Juni 2023 – 11. Juli 2023)

Im Osten nichts Neues ist der Titel der nächsten grossen Ausstellung der Gallery Puzić (13. Juni 2023 – 11. Juli 2023), kuratiert vom Künstler-Galerist Esad Puzić, der hier seine vielfältigen Beziehungen zu Osteuropa und seinem Heimatland Bosnien einbringt. Das Projekt entwickelt eine überraschende Dynamik, ein riesiges Spektrum an multimedialen Ausstellungsobjekten, Filmvorführungen und Konzerten, wobei Grigor Asmaryan sich hier besonders auszeichnet mit seinem kongenialen Programm von Musikperformances an drei Abenden. Diese Eröffnungskonzerte setzen ein markantes Ausrufezeichen, denn sie bilden nicht den Rahmen einer Kunstaussstellung von profilierten wie auch jüngeren Kunstschaffenden aus dem Osten Europas, sondern sie sind selbst magnetischer Anziehungspunkt, auch im Sinne eine Mobilisierung der verschiedenen Exil-Kommunen aus Georgien, Armenien, Bosnien, Kroatien, Serbien, Rumänien, Litauen und der Ukraine. Die ausgestellten multimedialen Werke sind von von Gega Paksashvili, Kristina Bajilo, Alina Panasenko, Mensud Kečo, Esad Puzić, Gordana Novaković, Rastko Novaković, Beatričë Bukantytë und Armine Vosgian; am zweiten Konzertabend wird ausserdem in ein literarisches Romanfragment von Aka Mortschiladze – “Die Hunde der Paliaschwilistraße“ – eingeführt (vorgetragen von Irakli Rukhadze).

Das furiose Eröffnungskonzert (Grigor Asmaryan am Klavier, und Artur Kurghinyan an der Violine) ist mitreissend und keineswegs leichtverdaulich. Im Gegenteil, *Time and Again*, das 1996 verfasste Werk des georgischen Komponisten Giya Kantscheli, ist voller komplexer Stimmungen, leisesten Tonschwingungen der Violinseiten, unterbrochen von

brachialen und ausdrucksstarken Phasen in diesem Duett, mit dem Pianisten in glänzender Hochform. Asmaryans Auswahl von Musik aus Georgien und Armenien am zweiten Abend (mit Tamara Meschwelischwili, Violine und Gesang; Paul Gurti, Klavier; Dali Zimmermann, Gesang; Artur Kurghinyan, Violine; Grigori Meschwelischwili, Grigor Asmaryan, Klavier), und sein Programm deutscher Komponisten am dritten Abend (vorgetragen vom Max-Bruch-Trio), ist voller Überraschungen, denn die emotionale Wucht der Gesangspartien für die Lieder, insbesondere mit der Sopranistin Dali Zimmermann, wird durch die ungewöhnliche Instrumentierung am letzten Abend (Klavier mit Fagott und Klarinette) weiter klangkünstlerisch vertieft und mit virtuoser Performancekunst überhöht.

Das Publikum folgt den Aufführungen mit angehaltenem Atem. Dabei entwickelt sich auch langsam die Programmatik, denn *Im Osten nichts Neues* setzt ein Ausrufezeichen hinter die Fragen „Wo ist Heimat,“ „Wo ist der Krieg,“ „Welche rote Linie zieht sich durch die Geschichte der Völker,“ „Was ist ein Migrationshintergrund,“ „Gibt es eine Sprache der Sonne,“ „Was bedeutet es, Krieg zu erleben“... Die vielfältigen Werke und Performances dieses künstlerischen Experiments der Galerie fordern dazu auf, menschliche Sprachen und Ausdrucksformen in jedweder Hinsicht auf ihre Möglichkeiten und Grenzen zu hinterfragen, um gerade den scheinbaren Widerspruch (der Osten des Westens?) zu überwinden, der uns bei Verständigungen und Übersetzungen, also dem unvermeidlichen Miss-Verstehen – Walter Benjamin sprach einmal von der *Aufgabe* des Übersetzers – immer wieder entgegenleuchtet.

Der vor kurzem verstorbene bosnische Schriftsteller Dževad Karahasan schrieb, während der Belagerung Sarajevos und bevor die Stadt in weiten Teilen zerstört wurde:

Ich verstummte und verspürte eine wahnsinnige Kälte, wahrscheinlich hatte etwas in mir begriffen, dass eine Welt ausgelöscht worden war, die einzige, die ich gekannt und bewohnt hatte. (Der Trost des Nachthimmels)

Im Osten nichts Neues erinnert an das angegriffene, verstörte Gedächtnis, aber auch an *umut* (Hoffnung), vielleicht an Trost sowie makabre Anwandlungen und schwarzen Humor, Überlebenswillen. Die ausgestellten Werke, insbesondere die grosse Serie

„Gelb“ von Gega Paksashvili, sprechen uns an mit ihrer eigenen Sprache; die Fotografien, Grafikdrucke, Gemälde und Objekte von Kristina Bajilo, Alina Panasenko, Mensud Kečo, und Esad Puzić werden ergänzt durch die Medien-Installation von Gordana Novaković sowie Filmvorführungen verschiedener Werke: *Wormwood Maria*, von Rastko Novaković & Beatričë Bukantytë, zusammen mit zwei Kurzfilmen aus der Serie *Into myPlanet* der armenisch-rumänischen Regisseurin Armine Vosgianian.

Aka Mortschiladzes Roman *Die Hunde der Paliaschwilistraße* (übersetzt von Irakli Rukhadze) liefert einen beredten Anknüpfungspunkt an das Thema der Ausstellung, denn er reflektiert sowohl auf kriegerische Auseinandersetzungen mit Russland sowie auf die realen Phänomene der Auswanderung, des Exils und der Trennung (d.h. Zerplitterung von Familien), und damit auch der angespannten Beziehungen zur Kontinuität im Osten des Westens. Der Westen existiere ja eigentlich gar nicht mehr, nach 1991 und der Auflösung der Sowjetrepubliken der UdSSR, so der ironische Kommentar der slowenischen Künstlerin Marina Grzinić – der Spiegel sei kaputtgegangen, und was bleibt den jetzt, nach dem unbestimmten Endes des kalten Kriegs? Nun, die Hunde bellen immer noch so laut wie früher, deutet Aka Mortschiladze an in seiner satirischen Spiegelung der “Nachwendejahre” von 1992 und 1993. Und der mit dem Schriftsteller befreundete Maler Gega Paksashvili zeigt auf seinen Leinwänden und Plakaten eine



Gega Paksashvili, *Mirror*, Acrylic, marker on canvas, 2022. 139 x 190 cm. © Courtesy of the artist



Gega Paksashvili, *Far Away*, Acrylic, marker on canvas, 2021. 53 x 151 cm. © Courtesy of the artist



Gega Paksashvili, *Yellow Jack*, Acrylic, marker on canvas, 2021. 53 x 151 cm. © courtesy of the artist

grosse Palette ironischer Landschafts- und Personenporträts, einschliesslich eines Selbstporträts (*Wake Up*), das in der Ausstellung direct neben dem Konterfei eines wild gestikulierenden Donald Trump (*White Anger*) hängt.

Der georgische Künstler konstatiert, dass die gelbe Farbe einmal als Symbol der Sonne gegolten hat, “nach der ethnischen und religiösen Segregation und der Entwicklung der Zivilisationen jedoch in verschiedenen Kulturen unterschiedliche Bedeutungen und Implikationen erhielt. Mancherorts wird es als Symbol des Glücks wahrgenommen, während in anderen Kulturen Gelb mit schmerzvoller Trauer in Verbindung gebracht wird. Doch auf jeden Fall zieht Gelb durch seine Intensität und Lebendigkeit sofort die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.” Paksashvili zitiert symbolische Kriegs- und Sehnsuchtsbilder, die man aus dem Fundus des sogenannten Westens kennt (oder die er neu konstruiert), wobei die Vogelscheuche in *Yellow Jack* sicherlich ambivalent ist, wie so viele seiner Verweise auf eine konsum- und werbegetriebenen Gesellschaft. Dabei kann man das Gelb als “Warnfarbe” sehen – als Inspiration für den alarmierenden Charakter vieler seiner Motive, in denen auch eine perverse Sehnsucht nach der anderen Seite, *over the sea* (des schwarzen Meers?), immer miteingeschlossen ist.



Kristina Bajilo, *Jungle*, oil on canvas, 100 x 70 cm 2018 © courtesy of the artist

Das Perverse der Popkultur kommt auch bei der jungen serbischen Künstlerin Kristina Bajilo zum Ausdruck, die mit fast jugendlicher Unbekümmertheit eine exotische Tropenlandschaft malt, aus der allerdings eine schwarz maskierte Frau mit Revolver auf den Betrachter zielt. Bajilos Gemälde konfrontieren Mechanismen der Werbung, der Medien und der Konsumpraktiken, um einen vorherrschenden Realitätssinn kritisch zu hinterfragen oder auch spielerisch-provokativ zu entlarven. Man kann vielleicht dann auch nicht von Pop-Objekten sprechen, sondern es sind Collagen verschiedener Materialien und Medien (3D-gedruckte Objekte, Malerei, Videoarbeiten, Digitaldruck), wobei das Thema Gewalt und Feuer (die *Firescapes* Gemälde) hervorstechen. Auch in *Jungle* benutzt sie natürlich weniger das Organische und Manifeste, sondern ihre Collagen ziehen Motive und Fotos aus sozialen Netzwerken (Filmstills, Musikclips Videospiele) und reproduzieren sie in einer eigenwilligen, hyperrealen Form (z.B. einer hyperrealen *tropical nature*), die man irgendwann, wenn KI-generierte Kunstprodukte den Markt beherrschen werden, wegen ihrer manuellen Produktionstechnik erinnern wird, denn Bajilo malt noch mit Öl.

Experimance (14. bis 17. Juli 2023)

Mit der Thematik der künstlichen Intelligenz verlassen wir fast unser Thema der Reflektion über Kunst und Natur. Oder vielleicht umreißt die Programmatik der Ausstellungen der Gallery Puzić gerade auch diesen Spannungsbogen, von den Erdleben Bildern, die ich am Anfang besprach bis hin zu dem Gegenwartsstream einer polyfonen Kunst, die so vielfältige Kommunikationstechniken verwendet und sich in ironischen, figürlichen, abstrakten, konkreten wie auch digitalen und multimedialen Sprachen Ausdruck verschafft (wie z.B. auch in Ivan Kocićs *Assemblages* – eigensinnige Plastik-Kompositionen von weggeworfenem Spielzeug, Barbiepuppen, Sonnenbrillen und *motherboards*, die uns ähnlich irritieren oder verunsichern wie Repy Zdravkos Reliefs mit Hunderten von Löffeln, oder Mensud Kečos holzgeschnitzte Hände, die verzweifelt hilfesuchend aus dem Boden zu wachsen scheinen und nach dem Betrachter greifen). Während des Experimance Festivals im Juli ist auch Kathrin Lambert wieder zu Gast, diesmal als Kuratorin des Festivals (das an verschiedenen Schauplätzen stattfindet) und

Arrangeurin von interaktiven Soundart Ausstellungen, die viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Von der Gallery Puzić beherbergt sind zum einen der französische Soundkünstler Alan Affichard mit seiner Installation *Alternative tribology*, zum anderen das Künstlerduo Scenocosme mit zwei organisch-mediale Skulpturen, *Phonofolium* und *Matières sensibles*.

Phonofolium ist ein interaktiver, klingender Baum, der auf menschliche Berührung mit Tönen reagiert. Diese "Baum-Stimmen" entstehen durch Berührung und die unmittelbare Nähe der Betrachter, dank elektrostatischer Energie und der verborgenen Programmierung, welche die Art der "Sprachen" (wie Anaïs met den Ancxt, in Abwesenheit ihres Partners Gregory Lasserre, mir erklärt) reguliert. "Der Baum singt, wenn das Publikum ihn berührt oder leicht streichelt," meint die Künstlerin, und sie hat nicht Unrecht, wenngleich das Hybride zwischen Pflanzen und digitaler Technologie nach dem ersten Erstaunen eine gewisse Gleichförmigkeit in der Klangtextur der Geräusche, die aus versteckten Lautsprechern kommen, nicht überspielen kann. Das Spannende, vor allem in der zweiten Klangskulptur auf Holz, *Matières sensibles*, ist das implizite Bio-Hacking, und die Erkenntnis, dass Pflanzen und Holz natürliche Sensoren sind und empfindlich auf verschiedene Energieflüsse oder Berührung reagieren.



Scenocosme (Anaïs met den Ancxt & Grégory Lasserre), *Matières sensibles*, 2023. Installation view mit Besucher © J Birringer

Matières sensibles besteht aus einer quasi-symbolischen Instrumentform (einer Harfe ähnlich), die oben sehr dünne und zarte Eschenholz furnierblätter einspannt, welche man berühren oder streicheln kann. Die Holzplatten verfügen über ausgeprägte Klangzonen, die den natürlichen Maserungen des Holzes folgen. Elegante Formgebung webt hier künstlerische und technische Prozesse im Design eines Naturholzes, das sozusagen Möglichkeiten eröffnet, eine Musikpartitur zu definieren, die über verschiedene Bereiche des Holzes verteilt ist. Scenocosme bezeichnen ihren Prozess des Bio-Hackings als “interaktive Intarsien“ und benutzen ihre Holzskulpturen um Klänge zu erzeugen, die haptisches und gestisches Verhalten im Betrachter anregen. Das Design dieser Skulpturen wird so auch zum Instrumentedesign.



Alan Affichard, *Alternative tribology*, sound installation, 2022. Installation view © J Birringer

Alan Affichards *Alternative tribology*, im Gegensatz zu *Phonofolium*, verbirgt nichts sondern fächert die grossangelegte Installation am Boden aus wie eine Landschaft aus detaillierten Klangmaterialobjekten, angeordnet in einer Art Anatomie von Reibungseffekten, Energien und Kreisläufen. Man kann diese Installation abschreiten, ihr

lauschen, und bei der Performance von Affichard (am Premierenabend des 14. Juli) auch genauer beobachten, wie der Künstler die Mikrosounds und Geräusche manipulieren kann bzw. wie die verschiedenen Reibungsphänomene anhand einer Vielzahl handgefertigter elektroakustischer Instrumente in Kraft treten, wie durch Luftdruck, Wärme/Hitze, Elektrizität und Leitfähigkeit Resonanzen entstehen. Die miteinander verbundenen Klangobjekte vereinen mehrere Versuche Affichards zur Untersuchung von solchen Reibungskräften mit und durch Schall, wobei auch ganz kleine Effekte stattfinden, ein Klopfzeichen hier, ein Rasseln einer silbernen Kette auf einer Schlagzeugmembrane dort, ein Tropfengeräusch von Wasser, ein winziges Kreiseln einer Rotationsmaschine, usw. Vibrationsprozesse werden aktiviert und dann durch Mikrofone und Hydrophone verstärkt. Inspiriert von visuellen Formen aus der Archäologie und dem Labor versucht Affichards Versuchsanordnung den Begriff des *Instruments* ganz neu zu denken. Vielleicht kann man von Natürlichkeit reden, von natürlichen Mechaniken der Flüssigkeiten, Wärme- und Energieübertragungen als Elementarteile – Elemente zur Klangkomposition benutzt? (vgl. <https://youtu.be/aflstXfgeCI>).

Secret Night (30. Juli 2023) / *Viele Gründe* (12. bis 16. September 2023)

Die Experimentation leitet über zur letzten Gruppenausstellung (*Secret Night*), die in der Gallery Puzić am 30. Juli (*Secret Night*) und dann wieder in der zweiten Septemberwoche (*Viele Gründe*) stattfindet und die ganze Bandbreite der hier gezeigten Kunst aus Ost und West nochmals ausgebreitet, wobei Malerei und Fotografie der aus der saarländischen Region eingeladenen Künstler:innen (Jörg Munz, Vera Loos, André Mailänder) uns zu ein paar Schlussüberlegungen anregen.

Michel Foucaults Studie zur *Ordnung der Dinge* (1966) endet, wie weithin bekannt ist, mit dem nüchtern pathetischen Bild des Verlöschens des Subjekts: Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand, so werde eines Tages das verschwinden, was man heute "Mensch" nenne. Wie also verschwindet der Mensch langsam aus der angegriffenen und zerstörten Umwelt? Oder schlägt Natur elementar zurück und ist zur Vernichtung, Verbrennung, Überschwemmung, und Verbebung der Menschenstörer bereit? Geht es in der

Gegenwartskunst denn wirklichum das Unruhestiftende und Unruhige (*Unruhig bleiben*, titelt die Wissenschaftlerin Donna Haraway ihr letztes Buch), oder das Verstörte, das Anna Tsing anspricht, wenn sie von “mehr-als-menschlichen Dramen” in der Natur spricht, die ein radikales Instrument zur Relativierung menschlicher Hybris darstellen?



Vera Loos, *Sie beißen nicht in Pelzerhaken*, Acryl auf Leinwand, 100x90, 2020 © J Birringer

Bei den drei Gemälden von Vera Loos ist zumindest eine Ahnung dieses Verschwindens angedeutet, wobei sie sich für das Absurde in der menschlichen Existenz zu interessieren scheint. Männerfiguren treten noch als Klischee des modernen Menschen auf (in Anzügen, Arbeitsmonturen, als Krawattenträger), sind aber wie auf sich gestellt in einer undefinierten Umwelt verloren gegangen, oder angeln, tief im Wasser, nach irgend etwas, nach Sinn im Sinnlosen. Die Künstlerin bezeichnet ihre Figuren als gesichtslose “metaphysische Obdachlose,” und demnach taugen sie auch nicht mehr als *Kompostisten* (Haraway imaginiert ein paar überlebende *communities of compost*, die Fadenspiele für ein kollektives Wiederbeleben der bedrohten Arten und beschädigten Welten entwerfen) während die Realität ihrer Landschaften vielleicht ebenso eine gesichts- und geschichtslose ist. Sie sind Abstraktionen dessen, was das neblige Wasser bewirken

könnte, nämlich Verwandlung eines Spiegelbildes in undeutlich weisse Naturerosion. Malevich hat es bereits vorhergesehen (*Weiss auf Weiss*, 1917).

Jörg Mathias Munz malt Landschaften, die noch nicht spät auf Erden sind, allerdings verfließen auch bei ihm die Grenzen der Sichtbarkeit und fordern uns zu einem anderen Blick auf Bild gewordene Natur auf. Das Bild-Werden kann in seiner Malerie intuitiv geschehen, d.h. er nähert sich mit komplexen Farbflächen und Kompositionen einer oft schwer entzifferbaren Welt an, in der das Thema “Landschaft” gleichsam vermischt wird in einer sehr komplexen Verdichtung von konkreten und abstrakten Strukturen. Wie soll man diese Strukturen näher beschreiben, als dass die farbige Auflösung (Verlichtung) der



Jörg Mathias Munz, *Ohne Titel*, Öl auf experimenteller Fotografie, 40 x 50 cm, 2017. © JM Munz

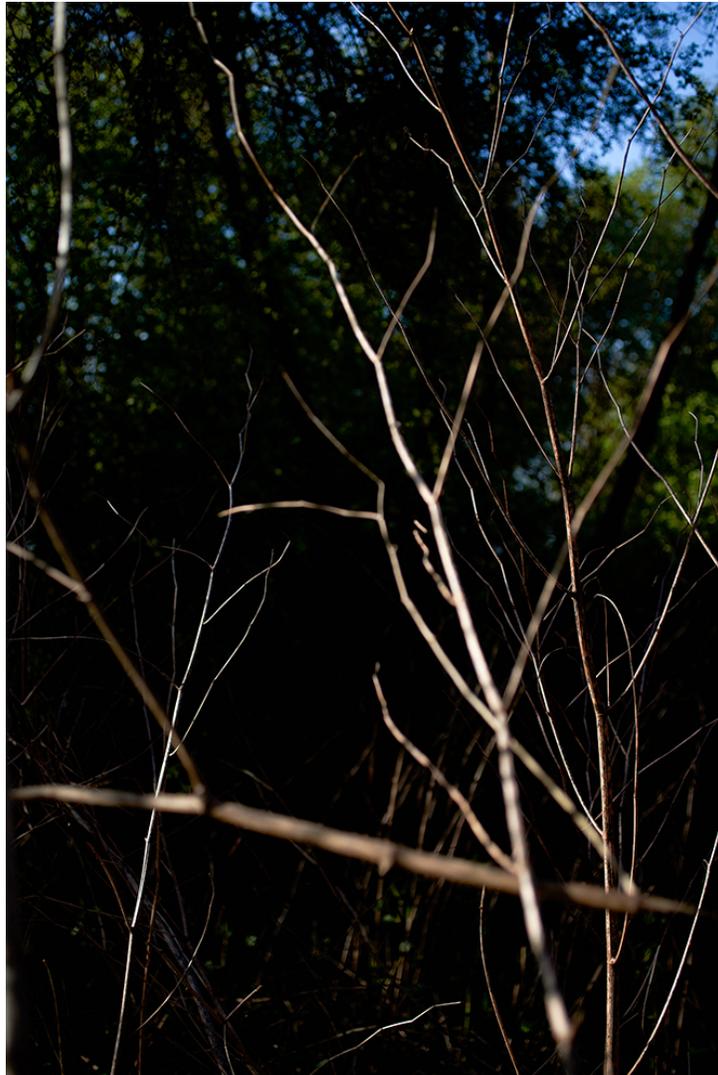
Formen hier organische Wesenhaftigkeit andeutet und emotional vermittelt in einem späten expressiven Duktus, in einer ästhetischen Form, die ob ihrer reichen Facettenhaftigkeit und räumlichen Wirkung den Betrachter anzieht und hineinzieht (wie es bei den grossen Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts, bei Turner und Constable, schon angelegt war) – wobei gerade die Abstraktion der überwältigenden “Landschaft” (also des Erhabenen) natürlich dann zu einer Pathosformel wurde im

Verlauf der Kunstgeschichte. Munz spielt allerdings nicht mit der Apotheose, oder dem Untergang, sondern er sucht sorgsam nach Möglichkeiten, zum Beispiel fotografische Aufnahmen von Naturlandschaft zu übermalen und dadurch umzuformen. Er nennt dies “experimentelle Fotografie,” und die Umformungen sind gleichermassen ein Beharren auf belichteten Aufnahme von etwas Realem, etwas Existentem, dass dann allerdings (wie im Film) weiter geschnitten und neu verarbeitet wird. Vielleicht gehört Munz zu den Kompostisten, während André Mailänders Fotografien in der Ausstellung vor allem durch ihre hyperrealistische, dunkle Kraft bestechen. Mailänders *Used Nature* Serie in der Ausstellung, zusammen mit dem beeindruckenden grossflächigen *Woven Places – Green Facility II*, sind graziöse Präzisionsarbeiten mit der Kamera – Nahaufnahmen von Blüten, Gräsern, Halmen, und Ästen, vielleicht in Nähe eines Flusses gefunden, mit Widerspiegelungs-effekten, die nur zu erahnen sind in der faszinierenden und kontraststarken Belichtung dieser Szenen. Man könnte von theatralischem Minimalismus sprechen: Naturszenen von einem Regisseur in dichte, rätselhaft Kalligraphien der Schönheit umgesetzt.



André Mailänder, *Used Nature*, Archival Pigment Print Hahnemühle Photo Rag Baryta, 60x80cm, 45x60cm, und 30x40cm (v.l.n.n.r) , Auflage 10 + 3AP 2021. Installation View © André Mailänder

Es ist Schönheit, die einem den Atem raubt und gleichsam wieder verinnerlicht, was Foucault womöglich im Auge hatte, als er das Bild des schwedischen Lyrikers Gunnar Ekelöf vom Verlöschen des Menschen aufgriff. Es wäre als emblematisch zu deuten, dass es dieses Erlöschen, wie nebenbei, als einen gleichgültigen Effekt der Naturgeschichte bezeichnet. Als fotografische Auseinandersetzung mit sichtbarer Natur, allerdings, gebührt Mailänder ein hohes Lob, wie es ihm auch bereits in dem Ausstellungsprojekt *ReNatur* (2021 kuratiert von Werner Redzimski und für eine Wiederaufnahme in der Galerie Puzić 2024 vorgesehen; vgl. <https://renatur.art/>) zuteil wurde, als er zusammen mit vier anderen saarländischen Künstlern eingeladen war, sich mit Prozessen der Renaturierung stillgelegter Gruben und Industriebrachen im Saarland und im Ruhrgebiet



André Mailänder, *Woven Places – Green Facility II*, Chromogenic Print, Diasec Face, 150x80 cm 2021
Auflage 5 + 3AP © Courtesy of the artist

zu beschäftigen. Für Mailänder ist die Annäherung an Natur ein positiver Akt; man hat das Gefühl, er will unglaublich scharfe, auch technisch anspruchsvolle Dokumentation konstruieren (er fotografiert unter natürlichem Licht, also sind seine Kompositionen keineswegs theatralisch beleuchtet), und diese Dokumentation eines Ausschnitts wuchernden, lebhaften Naturlebens ist wie ein Akt der Erneuerung, weswegen der Künstler in einer früheren Serie auch den Titel *Neue Landschaften* wählte. Die technische Methode für *Woven Places – Green Facility II* ist zu erwähnen, denn diese grossformatige Arbeit ist im Diasec Face-Verfahren (beim Düsseldorfer Fotolabor Grieger) gefertigt. Hierbei wird die Bildseite des Fotos unmittelbar mit dem Plexiglas verklebt, und die Art dieser Oberflächenversiegelung generiert einen bestimmten *wet look*, der die Landschaftszene gewissermassen hinter dem Glas zum Schwimmen bringt, und damit an die Lightbox Ausstellungen von Künstlern wie Jeff Wall erinnert. Die Größe, aber auch das Gewicht dieser Glass-Drucke ist beeindruckend: es vermittelt eine Schwere auch des Sujets, wenn man nun Mailänder unterstellt, seine Detailversessenheit und die Genauigkeit seiner Dokumentarfotografie habe gar eine moralische Dimension (im Sinne von Kants transzendentaler ästhetischer Philosophie) der Fokussierung auf etwas Authentisches. Etwas Wirkliches, oder Wahres, soll sichtbar gemacht werden, wobei wir nun wiederum nicht vergessen können, so wie ich eben das Diasec Face-Verfahren beschrieb (oder Jeff Walls Leuchtkasten als Reminiszenz zur Reklame, zum Kino und damit zur Inszenierungskunst), dass solche Beobachtungsübertragung der Natur immer *künstlich* ist und daher eine subjektive Haltung zur beobachteten Landschaft impliziert. Wir erwarten künstlerische Künstlichkeit, sonst würden wir den Erdleben Bildern vielleicht auch weniger Erfahrungskraft zurechnen, und ihnen (im Vergleich zu KI-generierten digitalen Fotografien) noch weniger Vertrauen schenken, als wir der Kunst ohnehin, mit schleichender Wehmut, zubilligen.