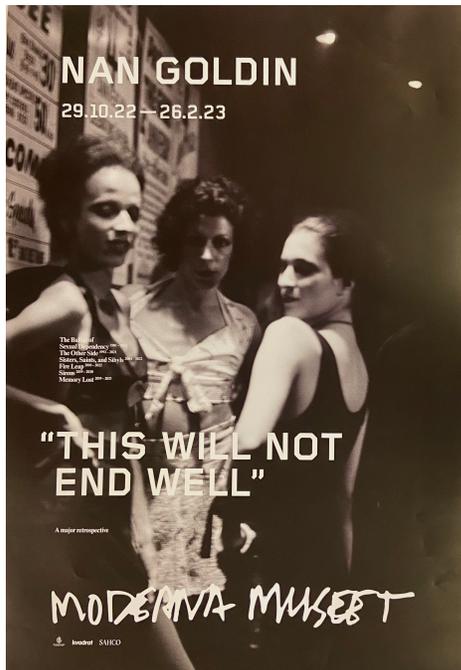


This will not end well:
Schon/Wider die Natur

Johannes Birringer



Moderna Museet, Stockholm, 2022



Neue Nationalgalerie Berlin 2024

Kunst und Aktivismus in Zeiten der Polarisierung, oder: Schnittchenkauf

Ein Teil des Titels meines kleinen Essays verweist auf die Nan Goldin Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie Berlin. Der Titel ist wie ein Omen, überschattet er doch auch die grosse Retrospektive selbst, wo man zum Beispiel Goldins berühmtem fotografischem Werk „The Ballad of Sexual Dependency“ über die Schwulen-, Lesben- und Transsexuellenzwene der Achtzigerjahre (überschattet von der AIDS-Krise) in New York begegnet. Andere Werkreihen umfassen „The Other Side,“ ein historisches Porträt als Hommage an die Trans-Freund*innen der Künstlerin, die sie von 1972 bis 2010 fotografiert hat; „Sisters, Saints and Sibyls“ (2004-2022), ein Zeugnis über das Trauma

von Familien und Selbstmord; „Fire Leap“ (2010-2022), ein unerwarteter Streifzug durch die Welt von Kindern. Auf „Memory Lost“ (2019-2021), einer klaustrophobischen Reise durch den Drogenentzug folgt „Sirens“ (2019-2020), ein Trip in die Drogen-Ekstase.

Aber *This Will Not End Well*, der Titel des von Fredrik Liew zuerst in Stockholm und Amsterdam kuratierten Projekts, wiegt auch als schwerer Schatten über der cancel-culture und hektisch polarisierten Kultur-Diskurslandschaft im politisch verunsicherten und schwankenden Deutschland. Vertrauensfragen werden gestellt, Regierungen fallen auseinander. Ein Kultursenator (Joe Chialo) steht unter lebhafter Kritik wegen der kürzlich verkündeten harten Etatkürzungen und Einsparungen im Berliner Senats-Haushalt. Die Natur der Bedrohten fordert ihr Recht; die Aktivistinnen und Kämpferinnen für und gegen den Krieg (in Gaza), stürmen auf die Barrikaden, besetzen die Universitätsgelände und Symposien. Der PEN Berlin zerlegt sich im Streit über eine Resolution zum Nahostkonflikt, während in Syrien viele Menschen auf Strassen nach der Flucht des Diktators tanzen und jubeln; andere befürchten bereits ängstlich einen neuen Fundamentalismus.

Das für die Nan Goldin Retrospektive geplante Symposium zu “Kunst und Aktivismus in Zeiten der Polarisierung” (arrangiert von Meron Mendel und Saba-Nur Cheema) wurde schon im Vorfeld zum Scheitern gebracht. Absagen, Vorwürfe und Verwerfungen bestimmten die Schlagzeilen in der Medien-Öffentlichkeit im November-Dezember 2024 – die Künstlerin selbst steht im Verdacht, die Neue Nationalgalerie und ihre Ausstellung als Plattform ihrer scharfen Israelkritik zu benutzen. Man meint, dass alle Trennlinien zwischen künstlerischem Werk und politischem Aktivismus für Goldin selbst zu verschwimmen scheinen, aber Exzesse sind nun virulent, nicht eben nur in den Fotografien der Künstlerin, die ja durchaus äusserst provokativ scheinen und auch auf wütende Ablehnung wie auch grosse Verehrung gestossen sind.

Hat die freie Meinungsäusserung gelitten? Oder was genau meinen wir mit dem Potential von “Kunst und Aktivismus,” gerade auch in unserer angsterregenden Zeit der Klimakatastrophe? Ist Kunst oft generell heute, oder seit Postmoderne und kritischer

Konzeptkunst der 1970er Jahre, dazu angelegt zu provizieren? Oder ist sie nicht auch in ganz vielen Fällen ein Mode- und Geschmacksfall, ein ästhetisches Beruhigungsmittel, mit konventionell coolem Zeugs, distanziert beobachtete neue Sachlichkeit, stille Leben oder neo-expressionistisch hingehauchtes Abstraktes, entlang behutsam weiträumig glanzvollen Rückbesinnungen auf die grossartige Romantik (Caspar David Friedrich überall im Land) – damit auch Anlass zur Selbstbestätigung einer bürgerlichen Gesellschaftschicht in unserer nördlichen Hemisphäre, die gerne zu Opernpremierer und Vernissagen wandelt, wo auch Sekt und Schnittchen gereicht werden, und jemand eine wohltönende Einführung in das Abendprogramm anbietet.

In der Berliner Volksbühne allerdings fand im Dezember 2024 eine Uraufführung, *Der Schnittchenkauf*, zum Gedenken an den Autor und Regisseur René Pollesch statt, eine ironisch-sarkastische Komposition aus fragmentarischen Gedankenschnipseln zur Lage der vergehenden postdramatischen Welt, wohl auch ein Wortspieltitelanklang an Bertolt Brechts *Messingkauf*, einem im Exil 1943 entstandenen Arbeitsjournal, in dem der Theatermacher über die „paradoxe Wirksamkeit der reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung“ nachdenkt. Pollesch hatte viele unterhaltsame Wortspielstücke und lakonische Sprachkaskaden geschrieben; jetzt erinnern die Schauspieler ihn, und der FAZ Kritiker Simon Strauss hebt seinen Bericht an mit:

Morgen wird's wieder hart. Denn wenn dieser Tag erst zu Ende ist, beginnt die Erinnerung an ihn. An das, was war und was hätte sein können. An all die Missverständnisse und Hoffnungen, die Augenaufschläge und Umarmungen. Ach, die Umarmungen: «Wir können uns noch so sehr umarmen, das hilft auch nichts.» Eigentlich sind wir am Ende, aber das Ende zieht sich hin. Es dauert. Die Zeit der Geschichten ist vorbei –und mit ihr die Sicherheit, so zu sprechen, als gäbe es ein Gegenüber. Einen, der zuhört, der versteht. Wie war das, als Worte noch für voll genommen wurden und Augen richtig schauten, nicht nur signalisierten? Zeichen, alles nur noch Zeichen. Gesetzt, aber nicht mehr gelesen. Wie ist da noch Austausch möglich? Eine Verständigung mit euch über den Hass und die Liebe? Die Katastrophe zwischen Jürgen und Sabine, die es ja nach wie vor gibt?

(FAZ, 13.12.2024)

Nun, die Katastrophe zwischen Jürgen und Sabine, oder den fünf Verlorenen einer Safari-Reisegruppe irgendwo (in Afrika?): sie wird auf der Bühne zu einem sehr “rasant

unterhaltsamen Abend” mit Aussicht auf ein paar Schnittchen, den das “ausdruckslose Publikum” goutiert. Diese Situation kommt mir bekannt vor, aus den Vernissage-Abenden der Gallery Puzi c in Saarbrücken, immer gut besucht, mit freundlich-gastlicher Atmosphäre allenthalben. Bei der letzten Premiere, von einer Ausstellung mit Künstlern, die sich dem Thema “Renaturierung” widmeten, war die Stimmung aber doch vielleicht gespalten – mir kam es so vor, als wären einige Besucher enttäuscht, dass die Gemälde, Objekte sowie der Dokumentarfilm *Renatur*, ein Film über das Ende der Steinkohle im Saarland und im Ruhrgebiet, nicht härter zuschlugen und – wie angekündigt als “Kunst im Anthropozän” – nicht stärker an unseren Nerven r ttelten.

Vielleicht täusche ich mich auch, und das Zuschlagen und die Kränkung des guten Geschmacks waren mitnichten erwartet worden von allen oder einigen. Politisches Engagement oder gar Didaktik mögen dem Kunstwillen ohnehin abträglich sein? Waren die eingeladenen K nster, die schon vor drei Jahren an einem Gemeinschaftsprojekt (*Re/Natur*) teilgenommen hatten, etwa nicht ganz vorbereitet auf eine Zeitenwende, ein anderes Problembewusstsein in einer sich verschärfenden globalen Klimakrise, in der alle (in diesem Jahr) stattfindenden globalen Umweltkonferenzen und Gipfel (Baku, Busan, usw) schockierend ergebnislos blieben, paralyisiert, ohne Ergebnis?

 ber allen Gipfeln ist Ruh (in memoriam Georges Perec)



Indigene Künstler auf der Bühne, Eröffnung der Weltnaturkonferenz in Cali, 2024

Versuchen wir also, dem Subtext der Ausstellung *Schon/Wider die Natur* (Gallery Puzić) auf die Spur zu kommen. Beginnen wir mit einer Fragestellung, die einer der Redner während der Vernissage am 3. Dezember 2024 anklingen liess: Hat Natur ihre eigenen Rechte? Was fordert sie, wem widerspricht sie? Ist sie auch paralysiert oder wehrt sie sich? Wie kann sich Natur wehren, z.B. gegen Plastikmüll, fossile Brennstoffe, Treibhausgase? Ist Erderhitzung auch Natur, und was drückt sie aus?

Inwieweit ist überhaupt das Thema “Natur” in der Kunst abgedroschen? Oder durch die Caspar David Friedrich Retrospektiven in diesem Jahr verharmlost bzw in den romantischen Transzendenzen des Sublimen verortet, aus Sicherheitsgründen – denn niemand möchte unbedingt wieder konfrontiert werden mit Katastrophen-Fotografien von den Überschwemmungen im Ahrtal, dem Tohoku Tsunami in Japan, den Erdbeben in der Schweiz, oder den Tropenstürmen, Dürren, Epidemien, Erdbeben, Vulkanausbrüchen und dem vielfältigem Artensterben? Interessiert es die Natur, ob in Deutschland Caspar David Friedrich Ausstellungen stattfinden, in denen auch der Briefwechsel des Malers mit dem Dichter Goethe gewürdigt wird (der noch junge Friedrich, um 1805, schickt zwei Sepiazeichnungen nach Weimar, eine christliche Wallfahrt bei Sonnenuntergang und einen Herbstabend am winterlichen See; Thema der „Weimarer Preisaufgabe“ – Darstellungen der Taten des Herkules – sicherlich verfehlt; dem hochgerühmten Dichter aber gefielen sie)?

Zumindest in jüngster Zeit – neben den brisanten politischen Diskussionen um Klimakatastrophe, Umweltzerstörung und Nachhaltigkeit – beschäftigt die Frage der Rechte der Natur die Gerichte und unsere Rechtsformen. Die Idee ökologischer Eigenrechte geht von der Vorstellung einer Natur aus, die an sich bewahrenswert ist. Sie verdient Schutz also nicht nur aufgrund ihrer Nützlichkeit, sondern auch als Grösse, die für sich steht. Kann Natur bewahrt werden, zurückgewonnen, erhalten werden? Wer bewahrt? Was ist mit der der Natur eigenen Grösse? Und die Maler, die Natur wiederspiegeln oder interpretieren, sollten sie, wie indigene Aktivisten letztlich bei der Weltnaturkonferenz in der kolumbianischen Stadt Cali forderten, Bäume, Pflanzen, und

andere Wissenssysteme zur Erhaltung von Artenvielfalt und Biodiversität erst einmal befragen, sozusagen Erlaubnis einholen?

Das gängige Narrativ: Zu Beginn des Industriezeitalters greift “der Mensch” massiv in “die Natur” ein – also in fremdes Eigentum, in die Umwelt. Deshalb auch der (noch umstrittene) Begriff „Anthropozän“: d.h. ein neues geologisches Zeitalter, das vom Menschen bestimmt ist – d.h. einer Menschheit, die den dominanten geophysikalischen Einfluss auf das Erdsystem hat, und damit zu einem der wichtigsten Einflussfaktoren auf die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse auf der Erde geworden ist. Riesige Landflächen veränderten sich gravierend – sie wurden bebaut und geografisch mutiert. Aber im Laufe der Zeit wurden durch wirtschaftliche Veränderungen die meisten der Anlagen nicht mehr gebraucht und sukzessive aufgegeben. Manche der ehemaligen Grubenanlagen, Halden und Stahlwerke erfahren durch den Strukturwandel eine neue Nutzung. Einige stehen verfallend und rostend im Gelände. Diese Brachen holt sich die Natur nach und nach zurück, heisst es. Vor drei Jahren beschloss nun eine Künstlergruppe sich diesem Themenkomplex zu stellen: die Ausstellung *Re/Natur* wurde 2021 geboren mit Premiere in der Cubus Kunsthalle in Duisburg (weitere Ausstellungen folgten in Schiffweiler und der Künstlerzeche Unser Fritz, Herne).

Aus diesem Kontext entstand auch Roman Redzinskis Dokumentarfilm *Renatur*, der während der Ausstellung in der Gallery Puzi c, wie auch in einigen regionalen Kinos zu sehen war. Der Blick der Kamera schweift über die Landschaften, meist ehemalige Steinkohle-Grubenanlagen, Schachtt rme, Halden, und Absinkweiher, geschnitten zu einer Serie von sanften Pop Songs, unterbrochen von Studio-Interviews mit den Künstlern bei der Arbeit an ihren Bildern. Man sieht ihnen kurz beim Malen zu, während sie über Wasser, Frösche, Zerstörung, Wiedereroberung reden. Die Thematik eines Umwandlungs-Prozesses, der durch Korrosion, Verfall und wiederbesiedelnde Vegetation Neues entstehen lässt, also einer Art *Re-Naturalisierung* und Eigenexistenzrechtfertigung Raum verleiht, forderte die Künstler*innen aus dem Saarland und dem Ruhrgebiet heraus, sich damit auseinanderzusetzen, eine Weiterentwicklung früherer Versuche zu wagen.

Man darf von Wagnis sprechen, denn alles wird komplizierter in unserer Um-Welt und Gesellschaft, auch Widersprüchliches und Katastrophales in der gegenwärtigen Klimakrise sind nicht leicht zu greifen und dem Publikum ohne blosser Skandalisierung (Fridays for Future, Klimakleber, Attacken auf Kunstwerke in Museen, Besetzung von Flughäfen), also nüchtern und doch sensuell erfahrbar, zu vermitteln. Attacken zu widersprechen und neue Seherfahrungen zu erkunden.

Der Fotograf André Mailänder geht wohl bei seinen beiden grossformatigen Plexiglasplatten (Chromogenic Print) am konkretesten vor; seine Bilder zeigen eine zerfledderte Halde, entwurzelte Bäume liegen zerstreut und abgekippt, aufgewühlte



André Mailänder, *Neue Landschaft II*, Chromogenic print, Diasec Face, 150x203cm, 2016/2020. Photo: A. Mailänder

Böden zeigen Spuren von Lastwagen im feuchten Grund mit Absperrband, eine nasskalte braune Öde (*Neue Landschaft I & II*). Neu sind diese Landschaften eher nicht. Der Blick ist hart und direkt. Man sieht eine kaputte Gegenwart, von der Kraft einer sich erneuernden Natur ist (noch) nichts zu erkennen, sondern diese Gegend wirkt trostlos und ernüchternd. Eher romantisch, im Gegensatz dazu, ist der Blick ins Wasser: vielzählige

kleine dunkle *close ups* (24x18cm), mit rätselhaften Fragmenten aus Blättern, Zweigen, und Blüten in einem Teich schwimmend, sind hier aufgenommen und in einer Reihe vorgestellt. Manche Einstellungen sind undeutlich, verschwommen; das Sujet ist nur erahnbar. Man wird verführt von einer gewissen Schönheit der bald verrottenden Organismen oder ihrer Schwebezustände, und dennoch wird dieser Prozess



André Mailänder, aus der Serie *Teich 24*, Archival Pigment Print, Hahnemühle Photo Rag Baryta, 24x18cm, 2023. Photo: A Mailänder

undurchsichtig gemacht. Wir werden nicht unbedingt zum Blickwinkel des Biologen, Zoologen und Umweltforschers verleitet, wie es vielleicht auch ein paar andere Künstler implizieren (Matthias Surges, Elizabeth Weckes, Matthias Brock), sondern wir bewundern kleine facettenreiche Studien einer Szenerie, die uns vielleicht verschlossen bleibt, in der etwas treibt und verfault, im letzten Moment noch aufklimmt, auftaucht – 1 zärtliche Schnur, 1 ungewisses *DIADEM EINES STERNENGOTTES* würde Friederike Mayröcker schreiben – unter bleichem Mondscheinlicht dann verschwimmend.

Die Frösche, Salamander (lebend), und Fische (tot) haben es Matthias Brock angetan, sagt er im Dokumentarfilm, aber was er malt, auf grossflächiger Leinwand, ist frappierend verstörend, und im Kontext der Ausstellung zwiespältig, denn wenn wir vor dem riesigen Gemälde *Rialto* stehen, sehen wir die weibliche Figur einer jungen Verkäuferin im Zentrum, die von den vor ihr ausliegenden Fischen auf einem italienischen Fischmarkt fast erdrückt wird. Die glasigen Augen der toten Fische starren

uns an, vorwurfsvoll kann man nicht sagen, denn laut Jakob Johann von Uexküll werden wir nicht wissen, was andere Arten von Lebewesen erfahren und erleben (oder erfahren haben, wenn sie von Menschen getötet wurden), denn jedes Lebewesen erlebt nur das, was ihm seine Sinnesorgane, seine Bedürfnisse und seine Instinkte erlauben. Nehmen wir den Tintenfisch, den Uexküll beobachtete; dann lernen wir von seinen Studien, dass anstatt einer menschlich interpretierten "Tierseele" es sinnvoller ist, von der subjektiven Umwelt des Tieres auszugehen, die man erforschen kann, indem man die Sinnesorgane und das Verhalten der Tiere untersucht und dann in der Lage sein mag, die subjektive Umwelt des Tieres zu rekonstruieren.

In der Welt des Regenwurmes gibt es nur Regenwurmdinge, in der Welt der Libelle gibt es nur Libellendinge.

So schreibt der Forscher in seinem Buch *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909), und man kann nun verstehen, dass der grossartige Maler Brock, der bereits 2023 in einer



Matthias Brock, *Rialto*, Öl auf Leinwand, 200x150cm, 2024. Photo: M. Brock

Ausstellung in der Gallery Puzić zu sehen war, sich von optischen Reizen leiten lässt, sich einem bestimmten Alltag, einer sachlichen Umwelt von lebendiger und verderbender biologischen Realität zuwendet. Einer Welt, die der Künstler vielleicht mit Erotik und Vergänglichkeit, Genuss und Verfall, Jugend und Alter, Leben und Tod gleichzeitig verknüpft. Brock nennt seine Stillleben “barocke Verschränkungen,” vital und mortal zur Hochspannung aufgeladen und überfordernd, und man vermeint, in den Gemälden komplexe Schichten von Narrativen zu erkennen, wenn man annimmt, dass Brocks Tiere und Früchte eine geheime Weisheit der Natur symbolisieren, nämlich etwas Überlebendes, das über das Menschliche hinausgeht. Vielleicht schauen die Fische nicht zurück auf die Trümmer (wie Benjamins Engel der Geschichte), sondern andere Fische ihrer Art blicken voraus, und Würmer und Insekten kümmern sich. Das Morgen wird düster sein, so viel ist gewiss. Aber die Aasgeier, die über der Müllhalde kreisen, sehen das anders.

Dieses Thema kreuzt sich mit der Archäologie, wie Matthias Surges es in seinen Gemälden/Objekten andeutet: er besucht Ausgrabungsstätten und sammelt Erdklumpen auf, seine ECONS, die er seit 2017 anfertigt. Er sammelt ein wenig Erdleib, Farbleib.



Matthias Surges, *Montagne Sainte-Victoire, 5 YR 6/6- 5/6 Munsell soil color charts, 43°31'24.87''N, 05°35'12.99''E, Acrylfarbe auf Alutafel/Erde in Plexiglasbehälter, 2022. Photo: E. Puzić*

Die Erden bestehen aus einem bestimmten Boden der Grabungsstelle, charakteristisch für die Erdbeschaffenheit der jeweiligen Region. Mittels GPS oder tachymetrischer Messung bestimmt Surges die ursprüngliche Position der entnommenen Erde und lagert sie anschließend in einem Plexiglasbehälter. In der Ausstellung sehen wir eine Symbiose zwischen dem Erdprofil und minimalistischen Landschaftsbildern, die mit der spezifischen Farbigkeit (neben einer direkt aus der Natur gewonnenen skulpturalen Form) zum künstlerischen Fokus wird: einer sachlich präzisen monochromen Farbgebung (auf Alutafeln) basierend auf einem normierten Farbsystem (Munsell Soil Color System), welches Archäologen und Geologen zur Farbbestimmung der unterschiedlichen Erdschichten dient. Surges arbeitet vielleicht im Konjunktiv: so könnte man bewahren, aufheben, denn beschäftigt er sich durchaus selbst-reflektierend mit der Naturbetrachtung, aber eben auch der Ästhetisierung und Aneignung von Natur durch den Künstler, der glaubt den "Farbwert" der Erde bestimmen zu können.

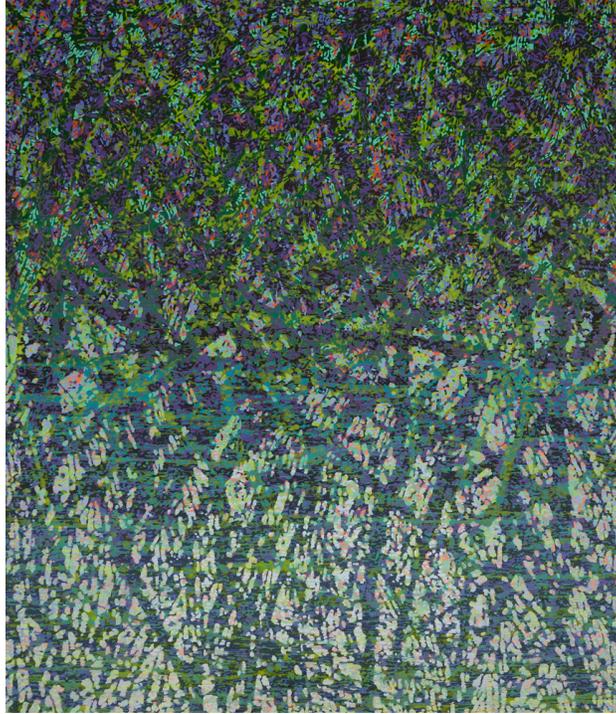
Diese Methode der Gewinnung von ästhetischer Form scheint mir, wie bei den anderen Künstlern in der Ausstellung, ein Prinzip zu sein, das eben gerade auf die Gespinste der formalen Kunstdiome angelegt ist, also weniger Konzept, keine Politik, keine Didaktik, sondern formale Sprachen, des Malens und Zeichnens, wie bei Joachim Ickrath und Hugo



Joachim Ickrath, *Entdeckung 1 & 2*, Arbeit auf Sperrholzplatte, 60x60 cm in Acryl, 2024. Photo: J. Ickrath

Boguslawski, den herausragenden Künstlern dieser Ausstellung. Ickrath ist der extremste Fall eines Teilnehmers dieser thematischen Show, der nichts mit der Thematik am Hut hat, der uns mit abstrakter Geometrie überrascht, mit Linien und Liniengeflecht. Kein einziger Hinweis auf Natur, wie man sie sich vorstellen mag.

Darin liegt natürlich ein positives Element der Überraschung; und *Entdeckung 1 und 2* machen die Überraschung perfekt, denn seine konkreten unendlichen Linienwiederholungen und rhythmisierten Gitter und Verstreungen sind feinst versponnen auf einer banalen Sperrholzplatte aufgeklebt oder montiert – einer Holzplatte, die pulsierende wundersame Maserungen zeigt, als ob sie genau ausgewählt für diesen musikalischen Kontrapunkt wären. Und Musikalität und Rhythmen der Linien (struktureller Code aus Natur und Welt der plastischen Architekturen und vielleicht sogar, abstrakt gesprochen nach Beuys, aus der “sozialen Plastik” einer ineinander verflochtenen spirituellen, gar mystischen Welt?) sind konkrete Gestaltungsweise dieses weltbewegten Künstlers, der in den 1970er Jahren ganz aus dem Westen verschwand und sich einer mönchischen Einschränkung in Indien, einer Spiritualität, die vom Krishna-Bewußtsein (Hinduismus) geprägt ist, zuwandte. Ickraths abstrakte Ideen sind vielleicht genau der Ansatzpunkt einer aus geometrischen Basisformen gewonnenen konstruktivistischen Hoffnung auf die Ausdehnungsfugen (wie bei Bach), visuellen Impulsen einer Suche nach dem Unbekannten und der Erweiterung des Bewußtseins (auch unterschiedlicher Arten, deren Bewusstsein wir nicht kennen). Dann wissen wir vielleicht auch nicht, wie die Maserungen in den Sperrholzplatten zu interpretieren sind, und inwiefern die Kunst bestimmte Muster festhalten kann – oder ist sie nicht gerade der Musterlosigkeit, der Leblosigkeit, Todlosigkeit, Raumlosigkeit, Zeitlosigkeit, Formlosigkeit und Inhaltslosigkeit verpflichtet, wie es der Maler Ad Reinhardt (mit seinen schwarzen Bildern) behauptete? (Hier überarbeite ich grimmig eine Passage aus Hanno Rauterbergs Artikel ”Mehr Leichtigkeit Wagen,” aus *Die Zeit*, 7. November 2024, in dem er humorvoll-aufmunternd Freudlosigkeit kritisiert und die Schwerelosigkeit und “das All der Unmöglichkeiten” in der Kunstfertigkeit Leandro Erlichs lobt.)



Hugo Boguslawski, *Am Alten Rhein*, Öl auf Nessel, 2024. Photo: H. Boguslawski

Hugo Boguslawski malt auch abstrakt – ich würde ihn fast in die Tradition der späten Expressionisten einreihen (Jackson Pollock, und im übertragenen Sinn auch den spirituellen Kraftfeldern eines Mark Rothko). Seine grossen Leinwände sind übersät mit tiefgeschichteten und virtuos verschlungenen Farbpartikeln und -sprengeln, auch Linien, die in einem grossartigen dicht-farbigem Spektrum von “Gewirk, Gedärm, rauschendem Gerank” (ich verweise auf Mayröcker in ihren Gedankenspiralen des Buchs *I Nervensommer* [2024: zu 10a-c]), selbstredend auf nichts assoziierbar sind. Und dennoch kann es möglich sein, wie der Künstler in seiner Ortsbezeichnung zum Vorschein gibt, dass dieses Landschaftsgemälde, wenn es denn ein solches ist (*Am Alten Rhein*), von einem real existierenden Fluss und seiner Verströmung, den wuselnden fliessenden Farbflecken des durch die Sonne verspiegelten Flussgeziefers inspiriert ist. Dann wäre er wohl ein postexpressionistischer Maler in der postromantischen Tradition? Warum aber nennt er das Werk “Am Alten Rhein” wenn doch der Rhein lebt und gar nicht alt ist? Wenn die Fiktion einer Realität blosser Fiktion sein will, zur Fantasie anregend, wie der argentinische Konzeptkünstler Leandro Erlich vorschlägt, der im Kunstmuseum Wolfsburg zur Zeit eine Ausstellung über “Schwereelosigkeit” arrangiert hat, mit

schwebenden Wolkennebeln, Raumschiffen, einem auf die Erde gefallenem Mond, usw (*Weightless*, 12.10.2024 bis 13.7. 2025), dann wäre auf Boguslawskis Leinwand auch kein Rhein, ob alt oder jung, sondern eher etwas Müheloses, Durchlässiges, Unbestimmbares, Unwirkliches am Werk.

"rak, rak, rak" – der Sound der Blauracke

Und damit sind wir fast am Schluss. Jörg Mathias Munz und Elizabeth Weckes sind Landschaftsmaler, die sich eher an das halten, was sie sehen und was wir wiedererkennen: schöne und doch verwundete oder verwundbare Landschaften; bei Weckes auch gerne mit Insekten und aufrankendem Unkraut über zusammengefallenen Brücken, bei Munz eher schönend und ins Pittoreske entfremdet, "ohne Titel," mit seiner persönlich ausgeprägten Formsprache einer Ölübermalung von Fotografien. Die Fotografien, so nehme ich an, sind vor Ort, vor Orten aufgenommen. Genau entgegengesetzt der archäologischen Präzision von Matthias Surgen, benennt Munz seine Orte "ohne Titel." Einmal heisst ein Bild *Brache I. Oder No. 10, Nord.*

Aber der Schluss ist die einzige Künstlerin, Min Clara Kim (urprünglich aus Südkorea, jetzt in Düsseldorf lebend), die aus der Rolle fällt und mythopoetisch vorgeht mit zwei skulpturalen Installationen, die sich mit indischen Gottheiten anlegen. Die Erkundung, vermute ich, ist eine allegorische Reise in Shivas göttliche Kraft der Zerstörung und Erneuerung, also in gegenwärtiger Rede eine Reise in die Fantasy Filmwelt (*Game of Thrones*)? Oder in eine andere, asiatische Mythengeschichte. Die Gottheit ist allerdings nicht zu sehen, ihr/sein Tanz oder dystopische Performance ist nur angedeutet mit symbolischem Gerüst, bzw. Ausfluss/Auswirkung des Tanzes mit dem Feuer der Destruktion (der elfteiligen Szenerie eines imaginären Feuerrings) und ihrem/seinem vielleicht reumütigen Aufwachen am Morgen, als Tränen aus den Augen tropfen und die/der hybride, all-mächtige Shiva, der Welt ein neues, erneuertes Leben einhaucht.



Min Clara Kim, *Shiva, öffne Deine Augen*, Öl auf Nessel auf Holz, 110x290cm, 2020 (left); *Shivas Feuer*, Öl auf Nessel auf Holz, 240x200cm, 2020 (right). Photo: E. Puzić

Der/die vierarmige Shiva hat mehrere Augen, das dritte Auge befindet sich inmitten der Stirn. Die tragende Rolle in der hinduistischen Trinität besteht sowohl im Erhalt als auch in der Zerstörung der Welt. Wenn Shivas Tanz aufhört, so lernen wir, wenn sich seine/ihre Augen öffnen, dann geht die Welt unter. In Kims abstrahierter Arbeit lodern vernichtende Feuerkapseln, die Blüten ähneln und einer Pflanze, die Buschbrände benötigt um keimfähige Samen freizusetzen (z.b. die australische Banksia-Pflanze). Ohne die Hitze des Brandes kann sich nämlich eine Samenschale nicht öffnen. Und in gleicher Weise wie ein Buschbrand Platz für Neubesiedelung schafft, liegt in Vernichtung der Anfang für neues Leben. Kim nennt ihre Arbeiten *Shivas Feuer* und *Shiva, öffne Deine Augen* – damit bittet sie die Gottheit, auf unsere taumelnde Welt zu schauen, wobei es nicht klar ist, ob dies Vernichtung oder Wiedergeburt impliziert.

Aber hier sind wir mitten in der Ambivalenz der gegenwärtigen Herausforderungen im Anthropozän, die vielleicht von uns nicht als ein ewiger, sich wiederholender Kreislauf verstanden werden können. Dazu fehlt uns uns die Fantasie. Wir Betrachter: sollen wir Analogien zur jungen Geschichte des mittels der Kohle entfachten Feuers und dem damit

verbundenen ökonomischen Wohlstand herstellen, und dann das Ende des Bergbaus bis hin zu erneuerbaren Energien als Wiederanfang imaginieren? Erneuerbare Energien? Kims Installationen lassen Zyklen vermuten (Geburt, Tod und Wiedergeburt), aber eine religiöse, oder kritische Stimmung zur Erd-Zerstörung und Erneuerung stellt sich kaum ein. Die Installation bleibt blass, kunstvoll blass.

Shiva, öffne Deine Augen. Ein erneuertes Leben wünscht man sich. Aber es ist natürlich unvorstellbar, in unserer Zeit, angesichts von Klimakatastrophen, Artensterben, Krieg, Pandemie, Terror, Flüchtlingswellen, Hungersnöten. Was sollen Künstler denn ungeschminkt darstellen? Welche Mahnmale der inneren Agonie, der Einsamkeit oder vielleicht des hektischen äusseren Aktionismus? In dieser Ausstellung, *Schon/Wider die Natur*, wirft die Gallery Puzić eine ambivalente Note in das Bewusstsein der Besucher:



Min Clara Kim, *Orientalische Racke [nach Dürer]*, Öl auf Nessel auf Holz, im Vordergrund; Matthias Brock Gemälde (links) und Jörg Mathias Munz, *o.T. (ohne Titel)*, im Hintergrund . Photo: Esad Puzić

Die Schauenden sehen vielleicht die Sollbruchstellen der vor uns sich entfaltenden Katastrophe (in unseren Landschaften), oder sie glauben noch nicht daran, verlangen nach Klarheit oder Ermutigung, oder gar unangestregte Schönheit (?) in einer doch

vollkommen unübersichtlichen Gegenwart-Welt. Dort gibt es keinen Ausweg. Eine dritte Installation, von Clara Min Kim, am anderen Ende der Galerie, ist dann noch verwirrender. Zwei Flügel, auseinandergedriftete *wings*, vom fliegenden Körper (Vogel?) abgesondert hängen dort an den zwei Stützpfeilern (*Orientalische Racke [nach Dürer]*). Dem Titel nach beziehen sie sich auf Dürer's Blauracke, die er um 1512 malte (auf Pergament) und sich damit, vielleicht als erster bekannter Künstler, auch Pflanzen und Tieren zuwandte, um wahrheitsgetreue Darstellungen anzufertigen. Aber Wahrheit ist nunmehr (heute) eine ganz andere Kategorie, und in der Kunstgeschichte ist Dürers Einfluss ein anderer: Flügeldarstellungen, wie sie immer wieder in Dürers Werk auftauchen (z. B. in dem berühmten Kupferstich *Nemesis* und auch in der *Melencolia*), sind ein dunkles Omen, schwermütig aufgegriffen von Nachahmungen späterer Künstler*innen.

Wir sind jetzt in unserer eigenen schwermütigen Gegenwart, auch derjeniger, die die Klimakatastrophe leugnen, und keine Shiva Mythen und Flügelschläge wahrnehmen wollen. Der Vogelkörper ist verschwunden, also sind die übriggebliebenen Racke Flügel eine Verstümmelung, eine Amputation? Kein Sound der Racke mehr – "*rak, rak, rak*". Erschrecken mag uns diese Kunst nicht, aber sie lässt eine Ahnung zu, was hätte sein können, wenn die Künstler keine Landschaften angeboten hätten? Wenn sie selbstkritisch Kritik an ihrer Kunst geboten hätten, oder an der Zerstörung der Erde; also keine Kulissen, sondern Kontrollverlust, keine Diskursetiketten und Schnittchen sondern harte Dialektik des Schreckens der wirklichen (nicht fiktiven) Katastrophe. Die Ausstellung *Schon/Wider die Natur* stellt Fragen und hat überhaupt keine Antworten. Ihr provokatorisches Potential ist gering, überschaubar, und damit kann man vielleicht andeuten, dass sie fehlgeschlagen sein mag. Andererseits kann man natürlich auch eine Kunst des Schwebens einfordern, wie das die Wolfsburger Ausstellung *Weightless* vorgibt, die allerdings nicht die Letzte Generation anspricht, sondern Leandro Erlichs naïve Meinung vertritt (www.youtube.com/watch?v=4e811eA4vBM&t=30s), dass Kunst Illusionen und Luftschlösser produzieren soll. Aber ob solch kulissenhafte immersive "Schwereelosigkeit" eine Hoffnung für Verzweifelte darstellt, und damit meine ich die Erde und die Natur-Erneuerbarkeit – das kann man beargwöhnen.