

Die Landschaft als Wille und Vorstellung

Als Evozierung des Entfernten, Undeutlichen, als die Evozierung einer Evozierung nennt die Romantik das beim Namen, was an Wesen und Ziel der Romantik eigentlich nicht benennbar ist.“
Koerner S. 29

Es gab sie vermutlich nie: Die Landschaft, die nur sich selbst darstellt. Nie stimmte für die Tradition der Landschaftsmalerei, weder in der Gegenwart noch in ihrer langen Tradition, was uns in Zeiten der Moderne so teuer wurde: What you see, is what you get! Nicht alles ist an der Oberfläche ablesbar, nichts ist, wie es der unmittelbare Eindruck zu vermitteln scheint. Im Gegenteil: Gerade die scheinbar unverfänglichste Malerei offenbart auf den zweiten Blick überraschende Sinnebenen und Verwerfungen. Abgrund und Idylle waren schon immer eng verwandt.

Am schönsten ist dies wohl abzulesen in den Rokoko-Veduten eines Honoré Fragonard. Nicht die gezähmte und geometrisierte Natur der Gärten von Versailles oder Sanssoucis steht hier mehr Pate. Die barocke Ordnung hat dem lieblichen Wildwuchs Platz gemacht. Leichtthin lagert die adlige Landpartie in der unverstellten Natur, lauscht vermeintlich volksnaher, unverbildeter Schäferlyrik und färbt die Wolle ihrer (lebenden) Staffage-Schafe rosa. So zumindest eine der vielen Erzählungen über das Leben am Hofe Marie-Antoinettes zwischen Eskapismus und Endzeit des Ancien Regime. Hinter den sorglos schaukelnden Mädchen Fragonards, hinter seinen Galanen und Schoßhündchen, hinter der gesamten aristokratischen Gesellschaft am Vorabend der Revolution lauert die unbezähmte Natur: das Bild hat hier seinen sinngenerierenden blinden, weil dunklen, Fleck. Inmitten der Landschaft klappt der Abgrund, in Form eines schwarzen Unterholzes oder eines undurchdringlichen Waldes. Was die Protagonisten der Fin-de-Siecle-Idylle nicht sehen (wollten), tritt für den Betrachter dann zutage, wenn er sich von der unmittelbaren Oberfläche des Bildes löst und nach diesen Bruchstellen Ausschau hält.

Was eine Landschaft darstellt, liegt selten, vielleicht nie, in Ihrer Oberfläche. Nicht in den Ideallandschaften des Barock, noch in den vermeintlichen Idyllen Waldmüllers oder Spitzwegs, weder in den sich in der Bildfläche auflösenden Montagne St. Victoire Cezannes, noch in den ikonologisch kodierten Landschaften der Holländer des 17. Jahrhunderts. Die (Bild)Schöpfung folgte immer schon in ihrem Innersten göttlichen oder wahlweise philosophischen Plänen. Heute werden Gott und/oder Kant in der Regel durch Konzept, Ironie oder Soziologie ersetzt. Am grundlegenden Antagonismus aus Oberfläche und dessen inhaltlicher Grundierung hat sich wenig geändert.

Was wir sehen, ist imprägniert, aufgeladen, besetzt und konnotiert. Die unmittelbare Anschauung, sei sie auch noch so naturalistisch oder realistisch ist nur der Resonanzboden für sekundäre Bedeutungen und Brechungen. Vor allem in der Tradition der deutschen Romantik wird deutlich, wie sehr sich die Sinn- und Bildebene voneinander lösen. Zwar finden wir gerade hier – und insbesondere in der romantischen Landschaftsmalerei – diesen vehementen Anspruch auf Unmittelbarkeit der Anschauung und Emotion, zugleich wurde selten zuvor dieser Moment der Eins-Werdung, des Verschmelzens des Künstlers mit seinem Artefakt derart explizit formuliert. Dem Wanderer, Mönch – oder Betrachter – am und über dem (Nebel)Meer ist die Landschaft Spiegel seines erst lustvoll gespaltenen, in der Folge multiplen Ichs.

Dass wir heute, angesichts einer Flut von auf den ersten Blick eskapistischen, weil idyllischen Landschaftsbildern, von einer neuen romantischen Grundhaltung sprechen, ist somit einerseits kurzsichtiger Trugschluss, zugleich aber, so man denn den bildkonstituierenden Volten dieser Malerei folgen will, erstaunlich aufschlussreich über die Herkunft und Motivation unserer modernen Bildtradition. Der reflexhafte Rekurs auf ein relativ vages Konstrukt namens ‚Romantik‘ angesichts von Berggipfeln und Waldlichtungen,

Feldern und Wiesen, verdankt sich weit mehr dieser kontradiktorischen Grundkonstante als oberflächlichen motivischen Verwandtschaften.

Auch bei den sehr unterschiedlichen Bildern von Sven Drühl, SEO und Mail Wolf ist dieser Rekurs auf Romantik, Idylle und einen jeweils unterschiedlich zu fassenden Bezug zur Tradition der Landschaftsmalerei einschlägig. Und bildet somit einen ersten gemeinsamen Fokus. Dass die Ausstellung anstatt dieses romantisierenden Grundtenors den Moment der Konstruiertheit in den Vordergrund rückt, verdankt sich wohl nicht zuletzt der Tatsache, dass das Konzept des Romantischen als ‚tertium comparationis‘ nur sehr unscharf zu fassen ist. Sich das ‚Romantische‘ eher als Prozess und sukzessiven Annäherungsprozess abbildet, denn als fassbaren Zustand, eine letztlich und notwendigerweise „nicht benennbare Evozierung“, wie es Koerner im vorangestellten Zitat formulierte. Dem umgangssprachlichen (in der Malerei eben rein motivischen) Sprechen vom „Romantischen“ als einem sentimental, pittoresken Gefühl, zwischen Sonnenuntergang und Melancholie, steht somit ein Moment der Offenheit und Prozesshaftigkeit gegenüber: „Bestimmend ist das Fragment und das Projekt als subjektiver Keim“, wie es Friedrich Schlegel im Jahr 1800 formulierte.

Um zu verstehen, was Drühl, SEO und Wolf abseits des verkürzend Motivischen verbindet, ist es hilfreich diesen Moment des fragmentarisch Konstruierten und in seiner Konsequenz des Prozesshaften zu untersuchen.

Diese Bilder verbindet in all ihrer Verschiedenheit, dass sie mit Lust und sehr pointiert ihre Künstlichkeit nach außen kehren. Das Komposite, die Konstruiertheit als die zentrale Motivation ihrer malerischen Konzepte wird zum ‚modus operandi‘ des Sehens und des Abbildens zugleich. Was bei Fragonard der dunkle, blinde Fleck der Bilder war oder bei Friedrich der gesichtslos ins Bild blickende Wanderer ist in den Bildern der Ausstellung „Constructed Landscapes“ die bildimmanente Bruchstelle. Der Ort, an dem das Bild seine oberflächliche Lesbarkeit Lügen straft; die Risse, die den Betrachter von einem rein motivischen zu einem prozesshaften Begriff des Romantischen leiten.

Maik Wolf schreibt diesen Moment des Fragmentarischen und daraus folgend des Kompilierens schon seinen Titel ein: In „Cluster 7, Home of Hope“ von 2009 beschreibt der Titel recht genau den Bildbefund. Blickfang des Bildes ist ein absurd in die Höhe sich schraubender Haufen ungeordneter Quader, die halb Bauklötze, halb modernistische Wohnutopien, einen Zwitter aus erschreckend atektonischem Hochhaus und bewohnbarer Skulptur entstehen lassen. Ein sich zusammenballender Zellhaufen, der bei aller Orthogonalität doch immer auch organisch und lebendig anmutet. Der italienische Manierist Arcimboldo kommt in den Sinn, der Erfinder ebenso erschreckender wie suggestiver Bilder, in denen er Gemüse oder Obst, Brennbares oder winterlich Gefrorenes zu Gesichtern fügte, die belebt und unbelebt zugleich erscheinen, und irgendwo zwischen Stillleben und Portrait oszillieren. Was Wolf vorführt segelt hart am Wind der Realität und ist zugleich ‚sur-real‘ im besten Sinne. Aus Versatzstücken des Alltags, einem Archiv unzähliger Fotografien entstehen am Computer Amalgame der Realität. Bilder und Objekte, die zweifelsohne mit der Realität verwandt sind, ohne jedoch jemals in diese Welt des Realen zurück zu kehren, aus der sie entstammen.

Eine schwer fassbare Melange aus Giorgio di Chirico und Arnold Böcklin, aus Pittura metafisica und Toteninsel: Atemlos stille Stadtveduten, die das Bekannte so kompilieren, dass Vertrautes fremd erscheint und das Fremde unvermittelt vertraut und behaglich wirkt. Geheimnisvolle Bilder, die ihre Künstlichkeit nie verbergen, obwohl sie in klassischer Weise begehbare, intakte Bildräume entstehen lassen. In der Regel sind es menschenleere Räume, Häuser und Plätze, die trotz aller Details gesichtslos bleiben. Alles wirkt trotz oder gerade aufgrund seiner narrativen Überfülle, leer von jeder greifbaren Bedeutung. Kulissen, die auf ihren Film noch warten. Schriftzüge versprechen Orientierung, erinnern auch offensichtlich an bekannte Logos oder Leuchtreklamen, ihre Botschaft und Bedeutung bleibt jedoch kryptisch und verweigert, wie das gesamte Bild, eindeutige Zuschreibungen. Wie in einem ‚Single Shot-Movie‘ scheint sich in einer Einstellung, einem eingefrorenen Handlungsmoment, ein ganzer Film zu kondensieren. Die hybriden Prospekte aus viel Zivilisation und wenig Natur leben gleichwohl aus diesem zentralen Gegensatz, wenn das

Menschen-Gemachte kreatürlich zu wuchern scheint. Allerdings geben sie auch dann nur wenig mehr von sich Preis, wenn sich, wie in „Cluster 5, Steinernes Idol“, 2008, im Vordergrund ein einsamer Betrachter einfindet. Unser ‚alter ego‘ im Bild, das das Bild mit seinen (unseren) Blicken zu erschaffen scheint. Die Projektion einer fantastischen Innenwelt, die sich im Bild manifestiert. Die Idee des Bildes, in diesem Fall eigentlich des Films, der im Auge des Betrachters entsteht, ist einer jener beliebten Allgemeinplätze, wenn es darum geht, zu beschreiben, wie Malerei zum Bild wird. In den Bildern Maik Wolfs wird deutlich, dass das Bild hinter dem Bild, die Sinnhaftigkeit der Oberfläche ein Moment der Projektion ist. Ein glückhafter Moment, in dem sich Künstler und Betrachter im Bild begegnen. Ein offener, im besten Fall unabschließbarer Prozess, der der Kunst der Romantik mehr verdankt als die melancholische Grundstimmung ihrer Bildwelten vermuten lässt.

Die Malerei Sven Drühls pflegt ein äußerst suggestives Bildrepertoire, das die Natur in ihrer Einsamkeit und Größe zu feiern scheint. Viel schroffer Fels und exponierte Gipfel, mächtige Meeresbrandung und Ewiges aus Berg und Eis. Die Motivik kommt dem äußerst nahe, was wir zuvor als das Inventar einer banalisierten Romantik beschrieben hatten. Nichts Heutiges wie in den Bildern Wolfs; Architektur ist hier allerhöchsten randständige Konnotation, der Gegensatz Zivilisation versus Natur, der Wolfs Veduten befeuerte, scheint hier auf den ersten Blick obsolet.

Eine Malerei, die den Atem der Vergangenheit verströmt. Bilder, die wie Kondensate ihrer eigenen Vorbilder wirken. Ein Dahinter, ein Moment der metaphysischen Überhöhung findet sich nur als Zitat. Alles scheint hier zu allererst und in eklatanter Weise der Oberfläche verpflichtet. Allerdings in doppelter Weise: Lack und Silikon, kompakte Farbflächen, großflächige Binnenformen, poppige Lokalfarben bestimmen diese Bilder. Der ‚oberflächlichen‘ Motivauswahl antwortet eine Malerei, die das Bild zu einer undurchdringlichen Fläche verfestigt.

Was für Wolf die Realität war, mit der er suggestiv, aber eben ‚sur-reale‘ Bildwelten entstehen lies, ist in Drühls Landschaften die Nähe zum Kitsch: Eine Kippfigur, die die in der endlosen Wiederholung zum Abziehbild ihrer selbst geronnenen und abgesunkenen Emotionen, wieder vitalisiert, in dem er sie seziert und isoliert. Was wir hier sehen ist bekannt und vertraut in doppelter Hinsicht. Das stereotype, unzählige Male Gesehene ist nur scheinbar Kondensat unserer kollektiven Bild- und Traumwelten. Drühls Bilder sind Appropriationen, Wiederholungen, Kopien der älteren und jüngeren Kunstgeschichte. Zu Anfang stark dem deutschen 19. Jahrhundert verpflichtet, weitete sich das Repertoire schon bald auf vielfältige Vorbilder, die eines gemein zu haben scheinen: eine ikonische Suggestivität, wie wir sie aus der Werbung oder der Pop Art kennen.

Indem Drühl die Vorbilder, von Caspar David Friedrich über Josef Anton Koch, bis zu Carl Blechen oder – in den neuesten Arbeiten – Günther Förg Hiroshi und Yoshida, einem Vertreter des japanischen New Print Movements, fast gewaltsam reduziert, ihnen mit seiner vereinheitlichenden Farbgebung ihre Identität nimmt, entwickelt er einen Fundus von Bildfragmenten, die zu immer neuen Bildern gefügt werden können. Hybride Bilder, die die Konstruiertheit in ihrer quasi abstrakten, weil diskontinuierlichen Malerei offenlegen. Das Bild befragt sich selbst und seinen Gegenstand unter Zuhilfenahme der eigenen malerischen Mittel. Im Konstruierten, Bruchstückhaften dieser Malerei scheint ein Moment der Ironisierung, der ironischen Brechung auf, der – verbal wie malerisch – schlagwortartig Anwendung findet, um den vielfältigen gegenständlichen Bildverfahren einen theoretischen Background zu geben. Der Rückgriff auf idyllische, im oberflächlichen Sinne romantische Motivik wird gerechtfertigt über das Moment der Ironie.

Wie sich aber in der Bildmethodik Drühls zeigt, ist der Moment der Ironie, des Aufbrechens der motivischen Oberfläche, allerdings nicht im Sinne eines zeitgeistigen Aperçus um wenig innovative Malerei im Uneigentlichen zu entschärfen. Die Reduktion der malerischen Tradition bis an den Rand der Banalität, ist viel mehr der Versuch einer Selbstbefragung und Revision der Malerei auf der Grundlage ihrer eigenen Geschichte.

Die Bildwelten SEOs sind in ganz anderer Weise konstruiert. An ihren Bildern scheint all das auf souveräne Art und Weise abzurallen, was der Malerei in der abendländischen Kunst

und der Moderne im Besonderen heilig war. Sie sind komposit und Fragment wie die Landschaften und Veduten Drühls und Wolfs, atmen aber zugleich einen eigenen, inkomensurablen Geist: Konstruiertheit und romantische Grundstimmung sind in ihrer Malerei bruchlos verbunden.

Ihre Bilder sind kleinteilig gefügtes Neben-, Über- und Miteinander unzähliger Farbstreifen, die gerissen, collagiert, geklebt und mit Acryl vermalt das Wesen aller Malerei als grundlegend abstrakte Tätigkeit beschreiben. Der Gegenstand entsteht und zerfällt im seriellen Rapport der einzelnen ‚Farbgesten‘, während sich das Bild als Akkumulation isolierter Gesten fügt. Die schmerzhaft Kluft allerdings zwischen dem Gegenstand und seiner Auflösung, der die westliche Moderne bis heute prägt, scheint in diesen Bildern geheilt.

In „Wasserspiegel“ 2008 etwa stehen wir einer impressionistischen Feier der Farbe gegenüber, die bewusst dekorativ und in der Fläche argumentiert. Ein Pointillismus mit den Mittel der Japanischen Papierkunst: Eine neuerliche Auflösung der Dingwelt in Farbe und Licht, die ihren Inhalt komplett und ohne Widerspruch im Material auflöst. (Kunst)Geschichte wiederholt sich und verwandelt das Bekannte in einer Re-Lektüre der Tradition. SEOs Malerei ist dem Geist der Romantik auf erfrischende Weise verpflichtet, ohne sich um dessen komplexe Tradition verpflichtet zu fühlen. In großen Lettern prangt an der Wand des Ateliers: WIRKLICHKEIT ROMANTIK ILLUSION. In ihren Bilder resultiert daraus eine Neu-Erschaffung der Romantik aus einem fremden, fernöstlichen Geist. Ein Übersetzungsproblem, eine subjektive Lesart, die bewusst und mit erstaunlichem Ergebnis produktiv missversteht. Und in diesem produktiven Missverstehen Neues formulieren kann. Ein gänzlich anderer Begriff von Romantik wird so formuliert, ohne das grüblerische, selbstreflexive Umkreisen der Tradition. Führen die Bilder Wolfs und Drühls die notwendige Gebrochenheit der romantischen Tradition vor Augen wie, entwickelt SEO einen grandiosen Gegenentwurf, mit dem sie sich bewusst außerhalb der westlichen-modernistischen Argumentationskette positioniert.

Erst so, vor dieser erstaunlichen Blaupause wird allerdings deutlich, wie nahe sich Romantik und Moderne tatsächlich sind und wie sehr sich somit der Bildbegriff unserer Gegenwart aus dieser Tradition speist. Aus dem Rückgriff auf die vermeintlich vor-moderne Romantik wird ein kontinuierlicher Prozess, in dem zentrale Momente der Moderne wie Offenheit, Prozessualität und Autonomie des Werkbegriffs angelegt sind, in dem romantische Ironie und moderne Selbstreferenzialität zwei Seiten derselben Medaille sind.

Dr. Martin Engler