

Paolo Bianchi

Wolken Wasser Wege

Kodierte Natur

Stellen Sie sich das Ungetüm eines Kraftwerks in einem Gartenreich vor. Eine fadengerade Eisenfaust ins Herz statt der blauen Blume. Plötzlich fällt der Blick aufs Dach. Zuoberst, als Krönung der Ruine, steht ein aus Holzlatten gezimmerter Pavillon. Was von weitem wie eine improvisierte Obdachlosenbehausung aussieht, entpuppt sich beim Hochsteigen als Mischung aus archaischem Tempel und schlichter Urhütte. Von hier aus triumphiert der Mensch über die Natur. Die Künstlerin hat im Sommer 2000 einen „symbolischen Ort des Nachdenkens über Natur und Gesellschaft im Sinne humanistischer Ganzheitlichkeit, einen Sicht- und Kommunikationsort in der Tradition romantischer Freundschaftssitze des Wörlitzer Parks“ geschaffen. Der Panoramablick fasziniert.

Stellen Sie sich Kälte, Explosion und Flut vor. In Halle und Umgebung herrschte im Winter 02/03 eisige Kälte. Eine Explosion beschädigt hundert Häuser, so auch das Atelier der Künstlerin. Eine Flut folgt, die wieder bei eisiger Kälte Eisschollen im Wasser treibt. Die Künstlerin versteht diese Ereignisse als Zeichen. Sie nimmt ihre Bücher zum Aufräumen und Säubern aus den Regalen. Die wichtigsten legt sie griffbereit.

Darunter befinden sich die Werke I–III von Novalis, Die Natur vor uns von Gernot Böhme, ein Kunstbuch mit den Tagebüchern, Zeichnungen, Fresken und Gemälden von Pontormo, Der negative Horizont von Paul Virilio, Civitas von Richard Sennett und Anima von Rosemarie Trockel. Dazu ein Zeitungsausschnitt mit dem Artikel Denken wie ein Berg von Aldo Leopold aus der Zeit vom 22. August 2002, das Gartenarchiv-Heft der Zeitschrift Kunstforum, Luftfahrtkarten, Wanderkarten sowie Folianten über Berge und Gärten.

Manchmal kommt in Deutschland das Neue von den Rändern der Republik. In Halle an der Saale, dort, wo die Kulturstiftung des Bundes tätig ist, arbeitet die Künstlerin Dagmar Varady mit, gegen und parallel zur Natur. Der Zustand nach der Flut beginnt ihr zu gefallen, denn sie muss, am Anfang genervt, die Dinge anders ordnen. Diese Erfahrung fließt in ihre Arbeiten ein. Künstler heute haben kein Programm mehr, sie haben nur noch Nerven.

Varady spürt einer Natur nach, die immer schon einen kulturellen Kode dargestellt hat. Für diese kodierte Natur erfindet sie unterschiedliche Ausdrucksformen und Interventionen: als Wandteppich, als Zitat, als Feldforschung, als Video, als Schrift, als Experimentierbühne, als Laube, als Fotografie oder als Landkarte. Wenn Kenneth Clark über die Landschaftsbilder von Jacob van Ruisdaels aus dem 17. Jahrhundert von „landscapes of fact“ spricht, weil es Landschaften sind, die es tatsächlich gibt, so schafft Varady mit ihren Gartenlandschaften „lifescapes of fact“, reale Lebensraumatmosphären.

Eine Art Parallelpoesie

Zu den großen Themen, welche die aktuelle Kunst beschäftigen, gehören auch die Selbstdarstellung und Inszenierung des Körpers, die

Herausforderungen der neuen Informations- und Biotechnologien und die Befragung unseres Verhältnisses zur Natur. Als wahrer und heiler Grünort ist sie den Menschen längst abhanden gekommen. Sie wurde erobert, gebändigt und zivilisiert. Je klarer dies ins Bewusstsein tritt, umso besser lassen sich ihre utopischen Gegenbilder vermarkten. Ist nicht gerade der ästhetische Blick auf die schöne Natur, als Kunstprodukt, Fotografie oder Gemälde verkauft, eine wunderbar verschleierte Form ihrer Ausbeutung?

Künstler betreiben immer mehr die Annäherung zwischen Skulptur und Natur. Sie wollen nichts nachahmen und verabschieden sich so von der Praxis der Mimesis. Sie wollen außerhalb einer Ikonologie stehen, in welcher die Natur das Paradies, das Strafgericht oder die arkadische Idylle verkörpert. Sie wollen vielmehr parallel zur Natur arbeiten, um die Natur in ihrer sinnlich-geistigen Totalität selbst zu erfahren und ihr tausendfaches Leben im plastischen Ereignis zu konkretisieren. Christa Lichtenstern hat 1991 einen Blick auf die siebziger und achtziger Jahre der Bildhauerkunst geworfen und dabei drei Annäherungsarten an die Natur beobachtet:

- 1) Die Hereinnahme der Natur als Zitat – das beginnt im Dadaismus und Surrealismus, genauer dort, wo Wurzeln, Blätter, Muscheln, Steine, Knochen als Skulptur definiert oder als potenzielle Skulptur wahrgenommen und real einer Plastik einverleibt werden.
- 2) Die Analogiebildung zur Natur und ihren Struktur- und Formbildungsprozessen – das kommt vor, wo Natur in ihrem Formenaufbau studiert und im Anschluss an morphologische Gesetzmäßigkeiten frei weiterverarbeitet wird.
- 3) Der Dialog mit der Natur – das liegt vor, wo Natur und Selbsterfahrung sich durchdringen und in actu als Dialog Gestalt annehmen.¹

Lichtenstern schließt ihren Aufsatz mit einem Vergleich zwischen Richard Long und Joseph Beuys. Während Long „von der Natur zum Menschen“ komme, so gelange Beuys über Realsymbole „vom Menschen zur Natur“. Die Autorin schreibt: „Long oder Beuys – der eine arbeitet nicht weniger konkret als der andere. Die Annäherung von Skulptur und Natur ist bei dem Engländer mehr von außen, bei dem Deutschen mehr von innen her motiviert. Hatten wir das nicht schon einmal beim deutsch-englischen Austausch in der romantischen Landschaftsmalerei? Man vergleiche William Turner mit Caspar David Friedrich, den befreienden, elementaren Naturzugang mit dem Bildungsursprung in der inneren Schau (Schließe dein leibliches Auge ...).“

Der britische Maler John Constable beschrieb im Jahr 1836 die Malerei als eine Wissenschaft: sie „sollte verfolgt werden als eine Untersuchung der Gesetze der Natur. Warum sollte man darum nicht die Landschaft als einen Zweig der Naturphilosophie betrachten, von der Bilder nur die Experimente sind.“² Wenn für Constable die Landschaft seine Geliebte war, so können die Arbeiten von Varady als Experimente und Dialoge zwischen Kunst und Natur mit offenem Ausgang verstanden werden. Vielleicht sollte es für anspruchsvolle Naturtheorien eine Art Parallelpoesie geben, die alles noch einmal anders sieht – Dagmar Varadys Œuvre erfüllt diesen Wunsch.

Die Sphären des Zwischen

Wir stehen in der zeitgenössischen Kunst nicht länger vor Kunstwerken, um über schlecht oder gut zu urteilen. Wir stehen mitten in Atmosphären, um

die Verständigung mit den Dingen zu üben. Statt Kritik praktizieren wir den Dialog. Dialog hat zwei Wurzeln: „dia“ meint „durch“ und „logos“ das „Wort“ oder genauer „die Bedeutung des Wortes“. Sphären des Lebens erzeugen die Vorstellung eines Flusses von Bedeutung, der um und durch die Besucher fließt. Der eigentliche Prozess des Erkundens von Atmosphären findet durch Wahrnehmen, Achtsamkeit, Eigenempfinden und In-der-Schwebe-Halten statt. Wir partizipieren am Kunstwerk im doppelten Wortsinn: Wir „teilen mit“ und „nehmen Anteil“. Der Beobachter und das Beobachtete sind im Akt des Erkennens und Wahrnehmens unauflösbar miteinander verbunden: Die Welt, in der wir leben, ist nicht unabhängig von uns – wir bringen sie buchstäblich selbst hervor.

Die Werke von Dagmar Varady erzählen nichts, sie stellen nichts dar, umso mehr erregen sie Sinne und Intellekt durch den Rhythmus der Wort-, Bild-, Klang-, Farb- und Formdialoge. Ihre Suche nach der Bildgestalt ist eine radikale Absage an die mimetische Gegenstandswiedergabe und ein ebenso klares Bekenntnis zur figurativen Kunst als Ausdruck einer von Erfahrungen und Erinnerungen erfüllten Empfindungswirklichkeit. Bei Varady treten existenzielle Zeit und Naturzyklus in einen Dialog. Ihre Landschaften bieten sich dem Ich in grün-oranger Farbenpracht als Schoß, Wiege und Grab zugleich dar, nie aber als Idylle oder Projektionsfläche. Der Wunsch, sich ganz mit der Natur zu umgeben, verhilft zu Glückszuständen.

Der Wechsel von der künstlerischen Beschäftigung mit der Welt und der wirklichen Teilnahme am Leben, der Wechsel von der einen in die andere Sphäre steht für die Existenzform des Künstlers par excellence. Mehr als die Bewegung des Hin und Her entspricht gerade das permanente Zwischen dem Wunsch nach einem eigenen Ort mit floatendem Bewusstsein. Im Zwischen kreuzen sich zwei Schusslinien. Die Sphäre des Zwischen meint den Raum zwischen den Menschen, den Künstlern und den anderen; den Raum zwischen den Dingen, dem Leben und der Kunst.

Wichtig ist für Varady, das Besondere aufzuspüren und vor den Horizont von Kunst und Leben zu bringen. Vielleicht unterwegs zum Lebenskunstwerk³, sammelt sie dazwischen Eindrücke von fremden und zugleich vertrauten Landschaften, um dabei zu ihrer eigenen Ästhetik zu finden. Ihre Werke entstehen für Menschen, die sich in Kunsträumen wie auch im Landschaftlichen bewegen: für Menschen, die von den durch Kunst und Natur geschaffenen Atmosphären gestimmt werden. Dahinter verbirgt sich ein Totalitätsanspruch der Kunst. Ein künstlerisches Werk, das nur die gesellschaftliche und nicht auch die kosmische Realität – das Verhältnis von Mensch und Natur – im Auge hätte, erschiene der Künstlerin von vornherein als beschränkt. Es geht in ihrer Kunst – das ist die neue Sicht – nicht um Raum- oder Landschaftsinszenierungen, sondern, im Gegenteil, darum, Ereignisräume und Atmosphären zu schaffen.

Das Ich des Ichs

Während der Arbeit an einer Sache denkt sich die Künstlerin, wie sie sagt, „fiktio-nale Räume“ aus, die nur in ihrer Vorstellung existieren. Sie baut sich diese Räume gezielt auf durch Lesen, Schauen und indem sie bestimmte Dinge tut. Dieses Tun helfe ihr, Zwischenräume für die neuen Vorhaben gedanklich vorzubereiten. Dies sei ein meist sehr hermetischer Vorgang, der ungestört bleiben wolle, ein Vorgang im Inneren.

In den Blütenstaub-Fragmenten von Novalis, die im April 1798 in der Zeitschrift Athenäum erschienen, „tauchen die ersten Sätze von solch einem Kaliber auf, die sich der literarischen Welt einprägten und abermals von zeitgenössischer Aktualität sind“, schreibt Karl Heinz Bohrer zum 200. Todestag von Novalis am 25. März 2001: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“ (Novalis) In einem anderen Novalis-Fragment kommt die moderne Ich-Identität und Subjekt-Priorität zur Sprache, quasi der Zustand eines noch nicht gedachten Seins: „Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zu seyn.“⁴

„Ich habe früh die Fähigkeit für so genannte Innenwelten entwickelt, da meine Bewegungs- und Ausdehnungsmöglichkeit bis zum 28. Lebensjahr eingeschränkt war“, erklärt Dagmar Varady. Frühe Anregungen kamen über die Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik, mit Goethe, Schiller, Herder, Schlegel und Wieland als lokalen Phänomenen. Das war Schulstoff. Niemand kam darum herum. Sie bewanderte alle Stätten in Weimar, Jena, Ilmenau und in der Umgebung ihrer Heimat. Später entdeckte sie die Frühromantik: „Novalis wurde für mich zur wesentlichen Inspirationsquelle. Er hat meinen Horizont erweitert im Umgang mit den Erscheinungen in der Natur (und in den Wissenschaften). Die offene Denkweise, die Arbeitsstruktur des Fragmentarischen, die unendliche Verbindung aller Teile, gleichzeitig Vorgestelltes und Reales in einen unendlichen Bezug zu setzen – das wirkte nachhaltig auf mich. Novalis ist auch sprachlich stark: Er spricht in einer zeichenhaft verkürzten Sprachform, die geradezu Möglichkeiten der unendlichen Vernetzung bietet. Hier sehe ich Parallelen zur Arbeitsweise des Computers heute. Der PC ermöglicht als Medium die Erweiterung meiner Vorstellung in Form von Vernetzung und Herstellung von Metaebenen – ein fiktionaler Raum?“

Dagmar Varady erzählt, dass sie in der Kindheit bestimmte Erschließungsweisen von Landschaft und Natur antrainiert erhalten habe. Sie betrachte die Dinge wirklich oft wie zum ersten Mal. Sie sei nicht so abgestumpft und versuche, diesen Blick der Herzensbildung an der Natur zu erhalten oder wieder zu trainieren, wenn sie etwa ihre Tochter im Swimmingpool beobachte. Sie liebt das Austesten der Zustände und den Hinzugewinn von Erfahrungen in extremen Situationen: durch Fliegen mit dem Kleinflugzeug des Bruders von Frankfurt aus, durch Tauchen im Mittelmeer, im Atlantik oder im Indischen Ozean, durch den Geschwindigkeitsrausch beim Fahren mit Rennwagen.

Sie ist zurückhaltend mit solchen Beschreibungen, da sie nicht arrogant wirken will. Varady sagt: „Novalis zu Pferde hat seine Gedanken an die Geschwindigkeit beim Reiten geheftet, in seinen Tagebüchern spricht er vom ‚spazieren in freyer Luft‘ – eine wunderbare Beschreibung für die Besonderheit eines solchen Ich-Zustands.“

Kartographie der Lüfte

Wenn Dagmar Varady auf die Natur blickt, dann versucht sie zwischen der unheilvollen Entzweiung von sinnlicher Anschauung in den Künsten und den Formelabstraktionen der Naturwissenschaften mit feinem Spürsinn

eine „Synthese“ herzustellen. Ihre Hinwendung zum Landschaftlichen zeigt auf Bäume, Blumen und Berge, Erde, Wasser und Himmel, die für die Betrachter verzaubernd flüchtige Begegnungen hinterlassen, ähnlich der Flüchtigkeit der Wolken. Das Projekt Feldforschung (1999) steht für die künstlerische Umsetzung der Landschaft in eine greifbare Intensität. Das mündet in einer von Hand gezeichneten Landkarte, welche die Besucher über das Gelände und die Kunstarbeit informiert. Die individuelle Ausführung erinnert an die Tradition klassischer Kartendarstellungen von künstlich angelegten Gärten in der italienischen Renaissance.

Bei ihren monatlichen Begehungen und Beobachtungen im Elbauenpark in Madgeburg, der zuvor als Militärgelände und Müllhalde genutzt wurde, sammelt die Künstlerin zwischen 1997 und 1999 Aus- und Augenblicke, notiert Stimmungen und Temperaturen. Ihr Archiv der Veränderungen umfasst Wahrnehmungen der Geräusche, Gerüche und Farben, so auch eine Wetterkunde der anderen Art: „3) Eichenhain, 11. 9. 1997, aufgewühlter Dreck, überall, Erdhaufen, Gestank aus Richtung Deponie, Sonne, sehr warm. Eichen zum Pflanzen aufgestellt. Wege neu angelegt.“

Insgesamt sind 20 Blickpunkte auf dem Gelände der Bundesgartenschau installiert. Es handelt sich um wie hybride Pflanzen wirkende, kreisrunde Glasplatten mit Inschriften: „14) Höhenzug, 8. 8. 1998, wolkenlos, unerträgliche Hitze, staubig, trocken. 16) Der Blick zurück, 5. 11. 1998, scharfer, eiskalter Wind, ca. 5–6 Grad Celcius. Cumuluswolken. Sehr nass, matschig, Erde ringsherum aufgeweicht, Hochwasser kündigt sich an. 19) Staudenhügel, 8. 8. 1998, Fasane in den Stauden. Staudenfarben Gelb, Weiß, Blau, Violett, Rosa. Windrosen, Huflattich, Disteln. Sonnenblumen.“

Und immer wieder hat die Künstlerin die Wolkenformationen im Visier: von „Wolken-decke aufgerissen“ und „im Wasser die Wolken“ über Bemerkungen wie „bedeckt“ und „klar“ bis zu „stark bewölkt, Durchblick zur Elbe möglich“. Die Tagebuchskizzen entpuppen sich als Kartographie einer imaginären und sich ständig wandelnden Landschaft und als Kartographie der Lüfte, welche die fliegenden Metamorphosen aus Wasser und Sauerstoff, die flüchtige Architektur des Himmels erfasst.

Die Erfindung der Wolken ist dem englischen Apotheker Luke Howard (1772–1864) zu verdanken.⁵ Als leidenschaftlicher Meteorologe gab er den verschiedenen Wolkenformen die aus dem Lateinischen übernommenen Bezeichnungen, die wir auch heute noch verwenden: Cirrus (Federwolken), Cumulus (Haufenwolken), Stratus (Schichtwolken) und Nimbus (Regenwolken). Diese Einordnung und Normierung geschah im Jahr 1802, wenige Monate nachdem der Franzose André Jacques Garnerin als erster Mensch mit einem Fallschirm aus einem Wasserstoffballon abgesprungen war, um aus einer Höhe von 2400 Metern unsanft, aber unverletzt in London zu landen: eine Sensation und Pionierleistung, so wie Howards Klassifizierung der Wolken.

Wenn Howard ein Hans Guckindieluft war, der als abwesender Mensch immer an etwas weit Entferntes zu denken schien, mit seinem verträumten Blick zum Himmel aufblickte, um uns die Formen der Wolken zu erklären, dann erinnert Dagmar Varady vielmehr an eine Spaziergängerin, die so begeistert ist von dem, was die Augen erblicken, dass sie auf dem Versuchsfeld Natur gleich einen Handstand macht. Das Spazierengehen rege das Denken in landschaftlichen Dimensionen an und die Raumerfahrung entfalte sich als körperlich-sinnlicher Prozess, erklärt die

Künstlerin. Wenn die Land Art nach spektakulären Orten strebte, so steht das Schaffen von Varady mehr im Geist der Plant Art, die grüne und gewöhnliche Orte aufsucht.⁶ Sie agiert wie eine Künstlergärtnerin, die „Eigenes mit Fremden“ vermengt, das „Frem-de dem Eigenen“ nutzbar macht. Joseph Beuys' Ausspruch von der „Herstellung einer organischen Architektur“ passt hier gut.

Analogie von Werk und Wolke

Die Atmosphärogestik spielt auch in anderen Werken von Dagmar Varady eine wichtige Rolle, so etwa in der Videoprojektion Vierwald.2002 oder in den beiden Gobelins, den Wandteppichen mit eingewirkten Bildern für den Weißen Saal im Schloss Wilhelmsburg in Schmalkalden (1996). Die großformatigen Tapissereien verweisen mit ihren Titeln Grasberg und Wolfsberg direkt auf die Höhenzüge vor dem Fenster und sind auch in ihren Konturen als authentisch lokale Topografie erkennbar, auch wenn die bildhafte Ähnlichkeit durch die textile Subversivität unterlaufen wird.

Dieses raumgreifende Landschaftserlebnis innerhalb des schweren Schlossge-mäuers braucht weder Exotik noch Heroen oder Mythen. Die Künstlerin setzt auf Symbole und Zeichen. Sie entdeckt die Macht der Kunst. Sie „ist“ das Leben. Nicht einfach Form und Farbe, sondern das zur Anschauung gebrachte Dasein. Zum Ausdruck kommt, wie auch in anderen Arbeiten, dass die Schönheit und gerade die Schönheit sich im Auge des Betrachters neu zusammensetzt und der Blick für sie auf diese Weise wach gehalten wird.

Die Helden der romantischen Literatur konnten ganze Tage damit zubringen, im Fenster zu liegen und sinnierend in die Wolken zu starren. Der Berliner Dichter Durs Grünbein tut dies heute von seiner Dachwohnung aus, im Ungewissen darüber, ob es sich um natürliche Wolkenbildungen handelt oder um Abgaswolken und Schornsteinausstoß. Er berichtet dann auch, dass das Hinaufschauen zu den vorbeiziehenden Wolken manchmal ein wenig schmerzt, ähnlich wie das Abziehen eines Pflasters von einer frischen Wunde. Sein Brief über die Wolken liest sich wie ein Brief über den Gang der Welt: „In Wirklichkeit zeigt ein Blick nach oben, wie verloren das ganze Gewimmel und Treiben darunter ist, ob Punischer Krieg oder Conquistadora, Völkerschlacht oder Stalingrad. Erst im Sinnbild der Wolke zeigt sich, wie der ganze Hannibalismus von Geschichte ziellos verpufft.“⁷

Grünbeins Wolkenbestimmung passt vortrefflich auf die Wolkenformationen in Varadys Schaffen, so dass sich durchaus eine Analogie von Werk und Wolke postulieren lässt. Denn Wolken seien weder reaktionär noch progressiv, sie seien einfach immer da wie neutrale Beobachter, ohne Vetorecht, Begleiter in allen Lebenslagen, unerreichbare Zeugen der kollektiven Verbrechen. Eine einzige Wolke kann ein ganzes Schlachtfeld ad absurdum führen.

Beim Blick durchs Dachfenster scheint in Grünbeins Augen alles wie auf einer Bühne zuzugehen, es hat mit Epik zu tun, mit großer Erzählung. Beim Blick auf Varadys Werke hingegen sitzen die Betrachter auf den Wolken wie auf einem Dach und bli-cken von hier aus auf das Geheimnis der Welt. Bei Varady wird das Geringe wichtig, das Schwere leicht und beides schön. Diese Epikerin der Erinnerung und der Fantasmen erzählt nicht eine

spannende Lebensgeschichte, sondern evoziert eine Seelenlandschaft, die sich ihre eigene Welt erschafft – jenseits der wirklichen. Noch einmal Grünbein: „Kunst habe es mit dem Schweren und Guten zu tun, sagte Goethe, und das gilt wohl auch für die Lebenskunst. Aber mit dem Schweren meinte er nicht die Last, sondern das spezifische Gewicht jeder Kreatur. Alle Dinge sind leicht; schwer ist nur die Kunst, dahin zu gelangen, wo sie es werden.“⁸

Die Kartographie der Lüfte würde viel gewinnen, wenn man ein Wolkenbestimmungsbuch hätte, wie es sich der Dichter Grünbein wünscht. Hinter den Eigenschaften wie Dichte, Aufbau und Färbung einer Wolkenform käme eine Ordnung zum Vorschein, „womöglich ein Urelement, die Stammwolke, aus der alle anderen leicht zu konstruieren sind. Für den Augenblick müssen die alten, von Howard erfundenen Namen genügen.“ So ein Wolkenbuch wäre nicht nur eine gute Hilfe bei der Untersuchung der Bewölkung auf berühmten Gemälden von da Vinci, Dürer, Cézanne, Delacroix oder Turner, um die Malerei als intime oder gar neue Landschaft zu beschreiben. So ein Wolkenbuch „wäre zugleich ein Katalog der Leidenschaften und Luftschlösser, geeignet für Analyse und böse Gefühlskritik“.

Die Stammwolke erinnert an Goethes Urpflanze, „das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll“. Selbst die Natur in ihrem Ursprung ist und bleibt eine Erfindung und Konstruktion des Menschen: ein spekulativer Akt.

Wahrnehmung als Grunderfahrung

Kunst entsteht nun einmal so, dass man nicht nur auf die schöne Landschaft, sondern auch auf den Bildschirm schaut. Es kommt jedoch kein Werk zustande, wenn man nicht auch ab und zu aus dem Fenster guckt. Bei Dagmar Varady gibt es poetische Landschaften, die geheimnisvoll durch den Vorhang der medial aufgerüsteten Präsentation schimmern – trotz aller Neigung zum Naturkundlichen. Die kühle Gelassenheit des Videoblicks öffnet die Augen dafür, dass erst Wetter und Wolken, also Wechsel und Bewegung, ja dass erst das Einsetzen des bewegten Himmels die Verwirklichung von Landschaft ist.

Die tonlose Videoinstallation Vierwald.2002 zeigt die Paronama-Aufnahme eines zwei Minuten dauernden 180-Grad-Schwenks mit der Videokamera vom Sonnenuntergang am Vierwaldstättersee. Indem die gefilmten zwei Minuten nun auf dreißig Minuten verlangsamt wurden, kommt es zu einer Entschleunigung. Die Kamera weicht hier in die Totale zurück, um sich mit der Landschaft zu verbinden, um einen kalten Blick auf eine herrlich leuchtende Natur zu werfen. Vierwald.2002 besticht durch ein kühles Understatement und durch die Melancholie eines unendlich gedehnten Augenblicks. Die Schönheit der Landschaft blendet, erinnert einen an jene Tage ohne Wetter, wo gähnendes Nichts als Geisteshaltung vorherrscht.

Der kinematografische Affekt dieser einzigen Filmeinstellung ist klar, karg und nüchtern. Realismus pur. An einem so romantischen Ort wie dem Vierwaldstättersee muss-te eigentlich eine Liebesgeschichte erzählt werden. Stattdessen tritt das Thema Landschaft (Wasser, Wolken, Wege, Berge, Sonne und Enten) ganz nackt, ohne dramaturgische oder narrative Ablenkung hervor. Keine Figur bewegt sich durch die melancholieträchtige Szene, um deren Aura ins Gegenteil zu verkehren. Dagmar Varadys

Faszination gilt der Leere und Stille als Elemente eines Erwartungsraums, in dem sich kaum wahrnehmbare Veränderungen ankünden. Ich und Welt kommen gerade wegen ihrer gemeinsamen Fremdheit gegenüber Interpretationen und Gewissheiten zusammen. Diese Grunderfahrung kehrt immer wieder im Werk der Künstlerin: „Für mich ist Wahrnehmung keine feste Größe, genauso wenig wie Kindererziehung, Erinnerung, Politik, Sehen, Schönheit, Kosmos und Chaos. Ich weiß, dass Tiere mitdenken.“ Gebildet ist nicht erst der Akademiker, gebildet ist schon jedes Stück Natur in unserer Hand, auch der Kieselstein. Für Goethe, berichtet Muschg, war die Wahrnehmung allein „das Fundament jener Wahrheit, die uns bekam und gebührte. Denn sie akzeptierte den Gegenstand in der Form, in der es ihm gefiel, uns zu erscheinen. Jede so genannte Wahrheit mochte trügen; der Schein trog nicht.“ Die Gangart des Videos widmet sich zugleich der bildenden Kraft der Natur wie auch derjenigen unserer Sinne. Der Film entwickelt eine Ästhetik ohne Absicht. Die Situation bleibt ungewiss, die Form offen. Dreißig Minuten Einsamkeit entsprechen dem Leitmotiv einer ungerichteten Suchbewegung und unbestimmten Irritationslandschaft – und können darüber hinaus als Metaphern künstlerischer Produktivität gelesen werden. Vielleicht ist es eine Berufskrankheit, solche Orte aufzusuchen. Man hofft, dass mit der Einsamkeit die Phantasie in Bewegung kommt. Die Zeitdifferenz, dieser Hiatus der Entschleunigung verleiht Vierwald.2002 einen gedehnten Rhythmus und eine seltsam somnambule, leicht hyperreal entspannte Atmosphäre. Die Ausstellungsbesucher sitzen denn auch oft stundenlang vor der Projektion. Völlige Ruhe herrscht im Raum. Die langsame Fahrt lenkt die Aufmerksamkeit auf das Unsichtbare im Gezeigten, auf das Offenkundige, das uns entgeht, weil es uns – wie alle Natur – mit der größten Selbstverständlichkeit umgibt. Worüber erfolgt die Identifikation des Zuschauers bei einem visuellen Darstellungselement wie Landschaft? Wer ist dieses Ich, das sich von der Landschaft Identität verspricht? Dieser entschleunigende, gelassene und kalte Blick lässt keine Einfühlung in die Landschaft zu, weil er sich auf einen feststellenden Gestus zurückzieht. Plötzlich entpuppt sich das Gesehene als Spiegel für Innenwelten. Das Thema Landschaft sucht sich einen Menschen und nicht umgekehrt.

Anonyme Atmosphären

Ist Dagmar Varady mit allen Wassern der Globalisierung gewaschen, also nicht unbedingt eine Predigerin der Berge oder eine Sängerin der Flur? Es gibt nicht viele Künstler, die sich in ihren Werken eine fremde Umgebung so anverwandeln wie die Künstlerin Dagmar Varady. Wenn uns jedoch im globalen Dorf etwas verbindet, dann ist es nebst dem Starren auf die Benutzeroberflächen der Medienwelt immer noch der Blick nach oben, wo die Wolken ziehen, sich ballen und entladen.

„Ich sehe mich als urbane/globale Künstlerin, denn biografisch stamme ich aus einer ländlichen Gegend in Thüringen, lokal ‚eingeschlossen‘, da es die Grenze zwischen Ost und West gab. Der landschaftliche Austausch oder die Erfahrung war somit sehr begrenzt. Fantastische Landschaften oder Großstädte existierten nur in meiner Vorstellung. Urban/global geworden zu sein, kann ich erst mit der Entdeckung urbaner/globaler Orte von mir behaupten. In meinen Arbeiten bevorzuge ich ‚anonyme Atmosphären‘.“

Sind die Landschaften in den Werken fremde oder vertraute Umgebungen?

„Meine Arbeiten handeln von vertrauten Landschaften, da ich sie körperlich erschließe. Fremde Landschaften spielen jedoch als andersartiger Bestandteil, als ein Denken über Landschaft ebenso eine wesentliche Rolle. Ich finde diese Gedanken bei Goethe, Novalis, Gernot Böhme, in der Welt der Utopien und der Sciencefiction. Beides: Fremdes und Vertrautes bestimmen mein Werk. Ein Widerspruch, den ich eventuell in mir habe.“
Verwandlung des Fremden ins Eigene hat Novalis dies genannt. „Ich liebe den Wechsel zwischen fiktiver (in meiner Vorstellung) und realer Raumerfahrung (körperliches Erschließen einer Landschaft) und dem Herstellen einer erdachten, symbolhaften, anonymen Landschaft als ein meist begehbares Kunstwerk. Hinzuzufügen wäre, dass ich früh eine Vorstellung von fremden Landschaften und Städten entwickelt habe, da ich sie nicht bereisen konnte. Großvater war Bibliothekar einer Universitätsbibliothek. Da gab es stapelweise Bücher, Bildbände, Lexika und andere Materialien, die mich faszinierten. Ich verbrachte viel Zeit damit, diese Dinge zu betrachten, sie waren eine wesentliche Inspirationsquelle. Abgebildete Landschaften besitzen einen großen Zauber, weil sich darin Abbildung, Vorstellung und vage Erzählung vermischen.“
Varadys Interesse gilt nicht so sehr der bekannten und sichtbaren Natur oder etwa der Vollkommenheit der Schneeflocke, sondern sie sucht die anonyme, somit auch die unbekannte und unsichtbare Natur.

M(atr)ix zwischen Alltag und Alptraum

Wasser kann unsichtbar werden, ohne zu verschwinden. „Dem Wasser als einem von Natur aus amorphen Element verleiht erst der Widerstand der festen Materie seine jeweilige Form. Als Material ist Wasser unendlich variabel, flexibel, formbar, und entsprechend wurden ihm in Schöpfungsmythen weibliche Eigenschaften zugesprochen“, schreibt Monika Wagner, um sogleich festzustellen: „Wasser ist nicht nur gestalt-, sondern auch farblos. Es leiht sich von der jeweiligen Umgebung sein Kolorit und besitzt dadurch eine unbegrenzte Veränderlichkeit ‚seiner‘ Farbe.“

Mehr noch: Das Wasser taugt sehr gut als poetisches Movens unserer Tage. Es ist der Inbegriff der Wandelbarkeit und widerspricht jeder Festigkeit und gar Starre. Es löst Grenzen auf und fügt sich in die verschiedensten Formen – vom Bächlein über Fluss und See zu Meer und Wolke. Die meisten Körper, die ins Wasser steigen, sind vom Sport inspiriert. Das hat mit Sinnlichkeit oder Erotik nichts zu tun, sondern ist modernem „Body-Design“ verpflichtet.

Varady nobilitiert den Sprung ins Bassin: Ein Kind entgleitet langsam der haltenden Hand des Erwachsenen und treibt wie ein Fisch unter Wasser vor sich hin. Die Phase unter Wasser scheint endlos, da sich alles in Zeitlupe abspielt. Wer die Revierkämpfe in überfüllten Hallenbädern und die Einsamkeit des Langstreckenschwimmers in seiner Bahn kennt, genießt diese mit Bravour inszenierte Schwimmszene.

Gerade Taucher kennen das Empfinden der Immersion gut, jener Körpererfahrung, die von einer vollständigen Umhüllung und dem langsamen Gleiten im liquiden Element ausgeht. Der Besuch von künstlerischen Sphären des Lebens (zwischen Leben und Tod) entspricht einer Art Eintauchen: Man fühlt sich umgeben vom Raum, in dem man sich befindet; man guckt an die Decke und auf den Boden und sieht, wie der

Raum auf den eigenen Körper und auf die eigenen Bewegungen reagiert; man verwandelt sich in den Spieler, um ganz in sich und in das Spiel versunken zu sein, denn Spielen setzt die Schwerkraft der Zeit außer Funktion.

Auffallend ist, dass Kinder, die als Wasserratten und gute Taucher gelten, das Abtauchen in die Spielräume von Xbox und Game Cube lieben. Erst das Spiel macht das Leben zum Kunstwerk. Und: Lebenskunst besteht aus dem Zusammenspiel aller menschlichen Sinne.

Die Bild- und Klanginstallation Life-Death I/II (2002) zeigt auf Video I ein im Pool schwimmendes Mädchen, das Kunststücke vorführt und Ertrinken spielt. In Video II spielt das gleiche Mädchen (die Tochter der Künstlerin) ununterbrochen auf dem Gameboy, selbstvergessen, total ins Spiel versunken. Die Aufnahmen aus dem Privatvideo werden mit Angstbildern aus dem Sciencefiction-Film Matrix kombiniert. Die Vermischung von Alltag und Albtraum, erklärt die Künstlerin, „steigert das Potenzial für assoziationsreiche Symbolbilder, weil alles wie das rätselhafte Bild einer unbekanntem realen Begebenheit erscheint und weil sich alles zu einer neuen fiktionalen Erzählung zusammenführen lässt“.

Gärtnerin und Spaziergängerin

Varady führt ein Doppelleben: Sie lebt in einer Zeit der zunehmenden Virtualisierung, dessen Potenzial sie ausbeutet, und zugleich klammert sie sich gerne an eine solch real greifbare Sache wie den Garten.

Bietet der Garten, was das Virtuelle nicht kann: Verwurzelung? Was im Garten zählt, ist nicht das Zurück zu den Wurzeln, sondern, im Gegenteil, die Einwurzelung neuer Eigenschaften. Der Künstlergärtner führt als Entwurzelter ein „Leben auf dem Weg“, eine Existenz auf Wanderschaft, er muss sich „zwischen den Dingen“ bewegen. Die Überästhetisierung der elektronischen Bilderwelten verlagere, so Raimund Rodewald, den Akzent der Aufmerksamkeit: „Das Hier und Jetzt, das Massive der Materie, die Echtheit und Einmaligkeit, die Schönheit des Ungeformten, Rohen, Natürlichen, Anderen wird zu einem Gegenwert“, der vom entwurzelten Menschen wieder sinnlich-ästhetisch erlebt, als Wert erkannt und verteidigt zu werden verlangt.⁹

Mit Romantizismus hat das nichts zu tun. „Aus der Sehnsucht nach Sinn und Sinnlichkeit, Authentizität und dem Besonderen kann ein konkretes Sehnen, ein Wünschen und ein ethisches Verhalten entstehen“, glaubt Rodewald. Es geht hier nicht um subjektives Empfinden gegen wissenschaftliche Erkenntnis, um Naturerfahrung gegen Naturwissenschaft, sondern um eine Kombination von beidem.

Wer Gärten der Kunst anlegt, bringt auch das Wissen um die Natur, das die Naturwissenschaft akkumuliert hat, mit ein. Das Naturdenken schwingt mit und wird durch die künstlerische Perspektive bereichert. Die Verbindung zwischen Kunst und Natur ist die Ästhetik. Weniger eine Ästhetik als Kritik des Geschmacks und Theorie sinnlicher Wahrnehmung, sondern eine Ästhetik, die ein drittes Moment integriert: ein ahnungsvolles Spüren, eine wirklichkeitserschließende Emotionalität und Atmosphärik.

Mit der Installation Garten der Erinnerungen (1996) entpuppt sich Varady als Spaziergängerin, die im Garten des Barockschlosses Mosigkau bei Dessau mit zwölf quadratischen Granitplatten und Spiegeln von etwa einem halben Meter Größe ein Zitatfeld auslegt, das die Beweglichkeit der

Einbildungskraft, die Fähigkeit zu Perspektivwechseln, zu origineller Ideenassoziation und zu affektiver Erinnerung auf die Probe stellt. Denn zwölf Zitate aus fünf Jahrhunderten zu den Themen Stille, Tod und Unendlichkeit sind in die Spiegeloberflächen graviert, etwa der Satz von Novalis: „Nichts ist dem Geiste erreichbarer als das Unendliche.“ (1798) Oder die Gedanken des Medientheoretikers Vilém Flusser: „Wir müssen lernen, dass es ebenso wichtig ist, aus dem Gedächtnis gelöscht zu werden. Unsterblichkeit und Tod heißt es umlernen, Ruhm und Anonymität heißt es umwerten lernen.“ (1987) Die Besucher spiegeln sich in den Zitaten, die somit als Humus für neue Arten der Selbsterfahrung wirken.

Für die Künstlergärtnerin Varady ist der Weg durch die Ästhetik ein Spaziergang, der Weg ist ihr, wie für George Sand, „das Symbol und das Bild des tätigen, vielfältigen Lebens“. Jeder kann von seinen Wegen und Gärten sprechen. Der „Poet-Naturalist“ und Wegbereiter des Umweltschutzes, Henry David Thoreau, hatte, wie er sagte, den Plan der Felder in seiner Seele eingezeichnet. Der Weg ist, was ein zurückzulegender Weg mit sich bringt: die ursprüngliche Form der Bewegung, die den, der sich bewegt, selbst nicht unverändert lässt. Ist unsere Künstlerin von Hause aus Wanderin?

„Als Kind habe ich den Thüringer Wald bewandert. Mindestens wöchentlich unternahm ich eine Begehung des ‚Kickelhahns‘, das ist die Berghütte, in der Goethe regelmäßig bei Regen auf seinem Weg von Weimar zum Jagdschloss Gabelbach verweilte. Den Weg habe ich als Kind sehr gehasst, denn er war beschwerlich, steil und fast unbegehrbar. Das Klima war rau. Einmal oben angekommen ergab sich ein Rundblick in alle Richtungen des Thüringer Waldes. Den ich nie genießen konnte!“ Varady ist in einem Wintersportgebiet aufgewachsen. Samstags ging sie im Winter mit den Ski zur Schule ins Goethe-Gymnasium direkt am Wald nahe der Sprungschanze. Im Sommer gab es in jeder Sportstunde einen Ausdauerlauf von drei bis fünf Kilometern im Wald. Dann gab es auch Schwimmen und Schlittschuhlauf – alles, was die Jahreszeiten hergaben. Später folgten Wanderungen in die östlicheren Gebirgsketten nach Tschechien und Ungarn. Mit 28 kam die Reise zu den Schweizer Alpen. Beim Aufenthalt 1997 im Künstlerhaus Wiepersdorf war ihre Zeit dort fast ausschließlich davon geprägt, jeden Morgen gegen vier Uhr aufzustehen, um zwei bis drei Stunden bis zum Frühstück die Umgebung zu erlaufen. Sie hatte einige Nachahmer.

Endstation Landschaft

Die Sehnsucht nach Landschaft ist für eine neue Generation von Künstlern keine melancholische Klage über entschwundene Paradiese, sondern eine positive und kreative Kraft. Die Landschaft oder eben der Garten werden für sie zu einem Raum, in dem sich die Tiefe der religiös-kulturell-seelischen Seite unserer Lebensauffassung (er)leben lässt. Auf diesem Pfad der Ästhetik äußern sich sehr wohl Wünsche nach Aufgehobensein, Authentizität und Schönheit. Diese Sehnsüchte sind die Richtschnur für künstlerisches Handeln. In der Sehnsucht nach Landschaft verbindet sich der subjektive, psychologische und religiöse Begriff der Sehnsucht mit dem heute meist raumplanerisch und nüchtern verwendeten Begriff der Landschaft.

Die Rollen wechseln und die Künstlerin fragt den Autor: „Was ist das

unerfüllte Verlangen und Ziel, das mein Schaffen seit je mit Landschaften verbindet?“ Der Kunstpublizist wagt eine These: Die Botschaft hinter Varadys Tun und Lassen könnte lauten, dass man zur Landschaft über die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung gelangt, dass die gerasterte Landschaft über den Weg unserer Sehnsucht wieder mit ästhetischem Wert und damit mit Sinn erfüllt werden kann. Ihre Laube auf dem Kraftwerk im Wörlitzer Park ist keine Anleitung für den Praktiker, der eine Hütte im Wald zum Feriendomizil ausbauen will. Stellen Sie sich einfach vor, es handle sich um eine Kristallisationshilfe für Menschen, die wissen wollen, weshalb sich ihre Sehnsucht überhaupt auf eine solche Hütte richtet.