

## AM WELTRAND

### Zu den Aquarellen »Verbindung von Himmel und Erde«

Mit dem Titel, den Gabriele Straub ihrem 1993 begonnenen Zyklus von Aquarellen für diese Ausstellung entliehen hat, bekräftigt die Künstlerin erneut die Bedeutung ihrer Malerei als eine Identität stiftende Kraft. Ebenso wie die Aquarellfolge »Zusammenhang der Dinge« (vgl. S.18) breiten sich die mittlerweile rund 60 Blätter der Reihe »Verbindung von Himmel und Erde« vor dem metaphorischen Hintergrund einer universellen Harmonie aus, in der die individuellen Erscheinungsformen des Wirklichen bewahrt und zugleich als Ingredienzen einer elementaren Ordnung in einen übergreifenden Zusammenhang gerückt werden. Die Suche der Künstlerin nach dem bildnerischen Äquivalent für eine ursprüngliche Einheit der Natur vollzieht sich ausdrücklich jenseits des Bildschemas Landschaft, in dem sich traditionell die Differenz der Natursphären manifestiert. Für das Verständnis des von vielfältigen naturhaften Assoziationen erfüllten bildnerischen Werks Gabriele Straubs haben die kleinformatischen Arbeiten insofern einen besonderen Stellenwert. Einerseits nähern sie sich aufgrund des zumeist fleckenartigen Farbauftrags den Gestaltungsprinzipien der Collagen an, andererseits beinhalten sie die Essenz ihrer künstlerischen Erfahrungen im Umgang mit der Frage nach Möglichkeiten der Verbildlichung von Natur.

Die Verbindung von Himmel und Erde bezeichnet einen Zustand der Natur *vor* der Schöpfung, denn die Entstehung der Welt beginnt bekanntlich mit dem Ende des Chaos und der Erschaffung von Himmel und Erde. Zur Logik sämtlicher kosmogonischer Entwürfe bis zu den Anfängen der neuzeitlichen Kosmologie gehörten deshalb auch immer Erzählungen von dem mythischen Ort jenseits der von den Menschen bewohnten Welt, an dem sich Himmel und Erde berühren. »Wer in dieses Gebiet gelangte, machte sich dem ersten Menschen ähnlich, von denen die Sage ging, daß sie auch in ihrem leiblichen Dasein bis zum Himmel reichten, weil das Reich der Gottheiten noch nicht vom gewöhnlichen Menschenleben abgehoben war.«<sup>1</sup> Mit diesem Grenzbereich der Ungeschiedenheit der himmlischen und irdischen Sphäre verband sich nicht nur die Möglichkeit einer räumlich entgrenzten Sicht auf die Welt als Ganzes, sondern auch die Loslösung von den geistigen, körperlichen und zeitlichen Beschränkungen des menschlichen Daseins. Deshalb mischten sich in alle Weltrandvorstellungen nicht nur Gefühle der Befreiung und des Glücks, sondern auch der Bedrohung und der Angst. An das Versprechen eines uneingeschränkten Zugewinns an Erkenntnis knüpfte sich die furchterregende Ahnung vom Verlust innerweltlicher Orientierungsmöglichkeiten und begrifflicher Einheit im Rückfall in die chaotische Gestaltlosigkeit des Ursprungs der Welt.

Man sollte meinen, daß solche archaischen Grenzmythologien kaum noch Relevanz für die moderne Naturerfahrung haben dürften. Die Grenzen der Welt finden wir längst in eine unendlich weit entfernte Dimension jenseits unserer Vorstellungskräfte projiziert. Und doch gehört gerade die Aktualisierung von Weltrandvorstellungen und den damit verbundenen Entgrenzungserfahrungen zu den wichtigen Nebenprodukten des von zunehmender Rationalität und Distanzierung der Natur geprägten Prozesses

der Moderne. In der Kunstgeschichte kündigt sich ein neues Bild der Natur, in dem die Idee ihrer unveränderlichen Ordnungshaftigkeit zu schwanken beginnt, bereits in der Romantik an. Zuerst bei Francisco Goya und Caspar David Friedrich, am deutlichsten schließlich bei Joseph Mallord William Turner läßt sich die Aufhebung der Scheidelinie zwischen Himmel und Erde schrittweise nachvollziehen. Mit der Annullierung des Horizonts, der den Standpunkt des betrachtenden Subjekts in seinem Verhältnis zur Welt bis dahin organisiert hatte, sieht sich der in eine entgrenzte Natursphäre blickende Betrachter wie Friedrichs »Mönch am Meer« an den Rand der Welt oder, wie bei Turner, in den die gesamte Schöpfung vernichtenden Strudel der Sintflut versetzt, und »unmittelbar mit dem Kraftzusammenhang der Natur konfrontiert«. <sup>2</sup> Auch wenn hiermit nur die frühen Höhepunkte dieses folgenreichen historischen Vorgangs, der schließlich zur gänzlichen Neutralisierung des Horizontmotivs – etwa bei Monet und Kandinsky – führte, genannt werden können, so wird zumindest die hiermit verbundene Inversion der ästhetischen Naturanschauung angezeigt. Der Blick auf das Gegenüber der durch den Bildausschnitt koordinierten Totalität der Landschaft wird auf den Betrachter zurückgeworfen, der Standort seiner Wahrnehmung zur Disposition gestellt.

Die Aquarelle von Gabriele Straub sind im Rahmen einer vertieften Auseinandersetzung mit der eben skizzierten Tradition entstanden. Sie zielen weder auf eine Überwältigung des Betrachters im Zeichen des Erhabenen ab, noch spielen bei ihrer Entstehung einer archaischen Weltrandmythologie entlehene Sinnzuweisungen eine Rolle. Und doch wollen sie nicht als bloße Metaphern für das harmonische Wirkungsgefüge der Natur verstanden werden. Ihre Aquarelle entspringen nicht nur der Arbeit *vor* der Natur, sondern auch *mit* der Natur. Vergleichen wir die Blätter, die durch Titel wie »Garten« (S. 21-23) konkrete Naturerlebnisse ins Gedächtnis rufen, so fällt bei diesen Arbeiten die deutlich hervortretende Gebärdensprache der farbigen Bänder und Linien auf. Die Anschauung der Natur schließt das Bewußtsein über die eigenen Empfindungen, Erinnerungen und Erfahrungen der Künstlerin ein. Diese Korrespondenz von innerer und äußerer Wahrnehmung wird im Prozeß gestisch bewegter Bildgestaltung in eine neue Identität überführt, die eine nachträgliche Unterscheidung zwischen konkreter Naturanschauung und subjektivem Empfinden ausschließt. Einen Beleg liefern die über die gesamte Bildfläche ausgreifenden Farbbahnen in dem zweiten hier abgebildeten Aquarell der »Garten«-Serie (S. 22), die ebenso als Impulse innerer Bewegtheit gelesen werden können wie sie kraft ihres raumbildenden Vermögens die vage Erinnerung an landschaftliche Strukturen wachrufen.

In den jüngsten Arbeiten haben kleinteilige Fleckenstrukturen und kompakte Farbbahnen die gestische Formensprache abgelöst. Das Weiß des Papiers, das den »Garten«-Bildern ihre Luftigkeit und Offenheit verlieh, blitzt nur noch vereinzelt dort hervor, wo sich der dichte Verbund der Farbsegmente lichtet. Unser Blick wird sowohl durch den kleinteiligen Rhythmus der vielgestaltigen Flächenelemente über die gesamte Bildfläche als auch in die unauslotbare Tiefe der Farbschichtungen geführt. In einigen Blättern dominiert das Vibrieren der kontrastierenden Farbpartikel, in anderen deuten sich die Formschöpfungen früher Zustände hinter den durchsichtigen Schleiern der obersten Farbschicht an. Wir brauchen uns somit nicht durch die Überzahl der durch

den Kontrast von Braun und Blau bestimmten Blätter zu einer voreiligen Herleitung des Titels »Verbindung von Himmel und Erde« verführen lassen. Die assoziative Kraft dieser einprägsamen Bilder reicht weiter: ausgehend von Empfindungen der Kälte und Wärme, Leichtigkeit und Schwere, über Erfahrungen der Transparenz und Verdichtung, Bewegtheit und Bewegungslosigkeit bis zur Möglichkeit eines bildnerischen Nachvollziehens des Werdens und des Vergehens von Formen und Elementen.

Wenn wir erneut die Frage nach der Identität stellen, die sich in diesen naturhaften Malereien bekundet, so sehen wir uns an den Ursprung verschiedener Wirklichkeiten verwiesen. Deshalb wird diesen beziehungsreichen Arbeiten nur ein komplexer Identitätsbegriff gerecht, wie ihn Rainer Jochims einmal zu fassen versucht hat: »Identität im kosmischen Spiel-Raum: Annäherung, Verschmelzung und Trennung; Zeugung, Bildung, Geburt, Entfaltung und Entfremdung; Kampf, Streit, Tod und Verwandlung; Aufstieg, Abstieg und Überstieg.«<sup>3</sup> Identität, so verstanden, bedeutet mitnichten die mystische Aufhebung aller Gegensätze innerhalb einer differenzlosen Vision des Absoluten, sondern sie beschreibt Kulminationspunkte innerhalb eines Vergangenen, Gegenwart und Zukunft vermittelnden Prozesses, in dem sich eine universale Dynamik der Natur manifestiert und in den zugleich die Erlebnissphären und Handlungsweisen der menschlichen Existenz eingebettet sind.

Jörg Becker

<sup>1</sup> Albrecht Koschorke, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a. M. 1990, S. 14.

<sup>2</sup> Gottfried Boehm, Das neue Bild der Natur. Nach der Landschaftsmalerei, in: Manfred Smuda (Hrsg.), Landschaft, Frankfurt a. M. 1986, S. 91.

<sup>3</sup> Rainer Jochims, Arbeitsnotiz vom 30. 5. 90, in: Rainer Jochims, Bilder/Paintings 1961–1993, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn 1994, Bonn/Ostfildern 1994, S. 155.

Herausgeber:  
Galerie Baumgarten, Freiburg, 1995

Katalog:  
Albert Baumgarten, Jörg Becker, Gabriele Straub

Text:  
Jörg Becker, Museum Goch

Fotos:  
Peter Neumann, Ammerbuch

Drucktechnische Betreuung:  
Hermann Pfeiffer, Reutlingen

Reproduktionen:  
reprostudio 16 GmbH, Dußlingen

Satz und Druck:  
TC DRUCK Tübinger Chronik eG

Buchbinderische Verarbeitung:  
Realwerk G. Lachenmaier, Reutlingen

Auflage:  
800 Exemplare

© 1995 Herausgeber und die Autoren

erschienen anlässlich der Ausstellungen:

Gabriele Straub, Aquarelle und Collagen  
Galerie Baumgarten, Freiburg, 20. 1. – 25. 2. 1995

Gabriele Straub, Eitemperabilder und Aquarelle  
Galerie Meta Weber, Krefeld, 3. 9. – 17. 10. 1995

ISBN 3-925223-22-3