

## VIER KÜNSTLER BLICKEN AUF DIE NATUR

Im Laufe der Kunstgeschichte wurden unzählige Darstellungen der Natur geschaffen. Jede Auswahl ist daher unvermeidlich willkürlich – und wird noch willkürlicher, wenn sich die Bildauswahl auf die europäische Kunst beschränkt und ausschließlich moderne Werke berücksichtigt. Die vorgestellten Arbeiten zeigen verschiedene inhaltliche Zugänge und ganz unterschiedliche künstlerische Techniken. Die Künstler wollen uns Betrachtern ihren Blick auf Natur nahebringen, Empfindungen evozieren und zum Nachdenken anregen.

### *Natur als Landschaft*

Beginnen wir mit wenigen kunstgeschichtlichen Hinweisen. Wer in einem populären Fachlexikon wie beispielsweise im vielbändigen «Lexikon der Kunst» (1996) oder im einbändigen «Reclams Sachlexikon der Kunst» (2007) nachschlägt, wird einen Artikel zum «Naturalismus», keinen aber zur «Natur» finden: Offensichtlich wird «Natur» in kunstgeschichtlichen Zusammenhängen als «Landschaft» thematisch.

Lange dient die Landschaft «als Ensemble naturgegebener Versatzstücke»<sup>1</sup> für ein Figurenbild, etwa bei der Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten auf dem Felde. Auf dem Weg zur eigenständigen thematischen Gattung ist Konrad Wirtz' «Wunderbarer Fischzug» (1444) bedeutsam, weil der Maler das Geschehen an einem *topologisch* exakt bestimmbar Ort, dem Genfer See, spielen lässt. In seiner genau lokalisierbaren «Donaulandschaft» (um 1520–25) verzichtet Albrecht Altdorfer dann ganz auf jede menschliche Szenerie.

Albrecht Dürer hat den Begriff «Landschaft» «für die jeweils durch ihre Geologie und Flora gekennzeichnete Natur»<sup>2</sup> eingeführt; Darstellungen von Landschaften bilden ab dem 16. Jahrhundert eine eigenständige thematische Gattung der bildenden Kunst, insbesondere in der Malerei und in der Grafik.

THOMAS MENGES, geb. 1953, ist Redakteur des Magazins «Eulenfisch. Limburger Magazin für Religion und Bildung» sowie verantwortlicher Redakteur des Online-Rezensionsorgans «Eulenfisch Literaturmagazin».

Bis ins 19. Jahrhundert hinein rangierte die Landschaftsmalerei an den Kunstakademien noch unter der nicht selten opulenten Historienmalerei.

Doch im gleichen Jahrhundert erlebt das künstlerische Thema Landschaft einen erheblichen Aufschwung. Auf zwei Aspekte sei hingewiesen: Caspar David Friedrichs berühmtes romantisches Gemälde «Das Kreuz im Gebirge» (1807/08) ist ein herausragendes Beispiel für die emotionale Aufladung von Landschaft zum *Erlebnis- und Empfindungsraum*, in diesem Fall geht es bekanntlich um religiöse Zusammenhänge. Für ein anderes, vereinfacht als realistisch zu bezeichnendes Naturverhältnis stehen die Schule von Barbizon, der Engländer John Constable und etwas später der Impressionismus: Die Kunstschaffenden verlassen ihre Ateliers, suchen die unmittelbare Begegnung mit der Natur und arbeiten unter freiem Himmel bei natürlichen, sich im Tagesablauf verändernden Lichtverhältnissen – sie betreiben *Pleinairmalerei*.

Grundsätzlich gilt, dass Künstler niemals «die» Natur zeigen, sondern stets nur ein «eingefrorenes» Bild der Natur. Sie entscheiden sich für einen bestimmten Ausschnitt (ein Was), womit sie notwendigerweise andere mögliche ausblenden, wählen eine bestimmte künstlerische Technik (ein Wie) und zielen bewusst oder uneingestanden auf eine Reaktion des Betrachters (ein Wozu), wodurch ihr Bild erst lebendig wird.

### *Karl Willems – die heimatliche Natur*

Betrachtung: Das ziemlich große, 149 cm hohe und 112 cm breite Ölgemälde auf Leinwand versetzt uns in eine auf den ersten Blick unübersichtliche Szenerie. Im Vordergrund befindet sich ein wackliger Holzrahmen aus zwei schief stehenden Streben und einem aufliegenden Brett; er droht nach hinten umzustürzen. Durch ihn hindurch blicken wir auf einen hohen Strauch mit jungen Blättern in unzähligen Grünabstufungen; der Lichteinfall (durch die hochstehende Sonne) lässt das frische Grün changieren. Genau betrachtet handelt es sich um eine Forsythie, die erst vor kurzem verblüht ist und deren Laub gerade machtvoll austreibt. Grün bedeckt ist auch der Boden. Wer diesen Garten besucht, begegnet einer Natur voller Dynamik, Wachstum und Fülle. Wir befinden uns gerade im Frühjahr.

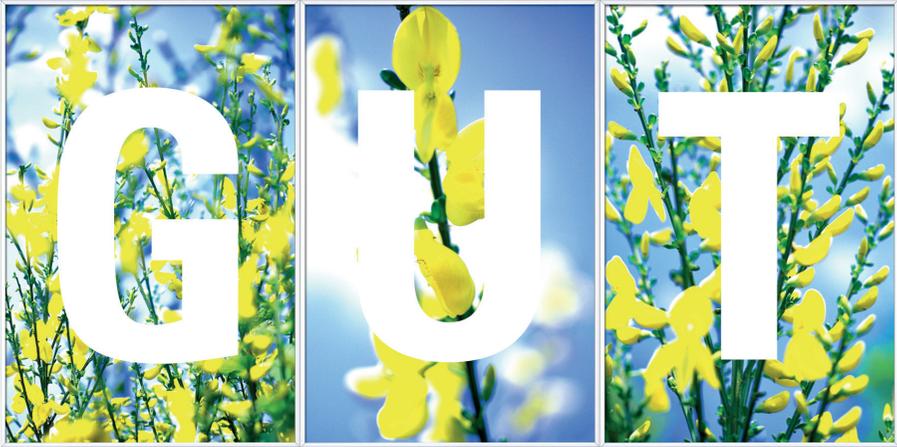
In der unteren Bildmitte stehen wir auf einem schmalen Pfad aus zusammengefügtten Platten, der durch den schrägen Türrahmen hindurch die Aufmerksamkeit auf das linke Drittel lenkt. Dort ist ein mit roten Ziegeln gedeckter kleiner Schuppen zu erkennen, dahinter ein Wohnhaus, das auf der linken Seite – mit dem fast verdeckten Fenster des Erdgeschosses und dem sandstein-



*Karl Willems: Der Stuhl und der Pfad (2016), Öl auf Leinwand, 149 x 112 cm*



Roland Peter Litzenburger: *Mich dürstet nach reinem Wasser* (1974), Federzeichnung, 59,5 x 42cm



*Philipp Schönborn: GUT (1993), Pigmentdruck im Aluminiumrahmen, 48 x 96 x 2,5cm*



*Saype: Jenseits der Krise (2020), Naturfarbe auf Gras, 3.000 Quadratmeter*

gerahmten Fenster des oberen Geschosses – graugrün verputzt ist, während rechts neben dem Regenrohr eine dunkle Bruchsteinmauer sichtbar wird.

Einige Bildelemente irritieren den aufmerksamen Beobachter: Was ist das für ein merkwürdiger Ast, der von links in das Bild ragt, über dem Türrahmen verläuft und rechts von einem abgeschrägten Dach gehalten wird? Wo endet der kleine Pfad, der vor dem Schuppen nach rechts ins Unbestimmte abbiegt? Und was hat es mit dem Gartenstuhl rechts im Vordergrund auf sich? Ihm fehlt ein Teil des Rahmens, und er würde augenblicklich umstürzen, wenn er nicht an den Pfeiler gelehnt wäre.

Biografisches: Karl Willems (geb. 1940) entstammt einer Winzerfamilie aus dem Dorf Obermennig bei Konz an der Mosel und ebenfalls Winzer geworden. Er wäre es geblieben, wenn nicht die Leidenschaft des Dorfjungen für das Zeichnen gewesen wäre. Mit 20 Jahren entdeckt er in Padua die Fresken von Giotto und besucht in Paris den Louvre. 1974 studiert er an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe bei Markus Lüpertz und Albrecht von Hanke, bei dem er 1979 Meisterschüler wird. Nach dem Studium kehrt Willems 1980 in das elterliche Winzerhaus zurück, das ihm zur Wohnung und zum Atelier wird. Fortan lebt und arbeitet er als freier Künstler. Er spricht von sich als einem «Flaneur», der «kein Zugvogel» geworden und dem das Konzer Tälchen zur Heimat geworden ist.<sup>3</sup>

Der Künstler hat unterschiedliche Techniken erprobt: Neben frühen Lithografien und Wachskreidearbeiten stehen Zeichnungen und Aquarelle, in den letzten Jahren vornehmlich Ölgemälde im Zentrum seines Schaffens. In thematischer Hinsicht hat sich Willems eine charakteristische *Selbstbeschränkung* auferlegt: Gegenstand seiner Bilder sind ausschließlich Dinge aus seinem Haus – wie etwa der Hut des Vaters oder die Herz-Jesu-Skulptur der Mutter – und sein Haus samt Garten sowie die nähere Umgebung. Willems ist ein durchaus realistischer Maler, der freilich die Dinge und ihren Kontext nicht einfach abbildet, was sich leicht am betrachteten Bild nachvollziehen lässt: Er arrangiert die Gegenstände (wie den angelehnten Stuhl), er wählt eine besondere Perspektive (wie den Blick durch den Türrahmen) oder setzt Farbkontraste (wie das Rot der Dachziegel zum sonst dominierenden Grün), um mit diesen Mitteln eine malerische Spannung zu erzeugen.

Deutung: «Der Stuhl und der Pfad» (2006) ist ein geradezu klassisches *Landchaftsbild*. Eindeutig identifizierbar ist die Topografie: das elterliche Haus des Malers mit Garten samt Schuppen. Willems berichtet, als junger Mann den Pfad aus Betonplatten gelegt zu haben und dass der querliegende Ast Teil eines umgestürzten Baumes ist. In dem kleinen Häuschen am linken Bildrand mit seinen handwerklich geformten roten Dachziegeln wurde einst Brot gebacken. Dagegen besteht die Dachabdeckung auf der gegenüberliegenden rechten Sei-

te aus grauem Eternit und zeugt von einer Zeit, in der dieses gefährliche Material sorglos verbaut wurde.

Mit einer (heute reichlich ungewöhnlich gewordenen) künstlerischen Entscheidung knüpft Willems an die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts an: Er betreibt *Pleinair-Malerei*, malt unter freiem Himmel bei natürlichen Licht- und Schattenverhältnissen. Verändert sich das Licht im Tagesverlauf, kann er seine Arbeit erst am nächsten Tag fortsetzen – was sich insbesondere an den Schatten und den feinen Lichtspiegelungen etwa an der Stuhlkante zeigt.

Willems malt ein Idyll, das Gelassenheit und Ruhe ausstrahlt, oder – anders formuliert – einen Andersort, wo man dem «rasenden Stillstand» (Paul Virilio) entkommen kann. Aber Vorsicht, es ist ein *gebrochenes Idyll*: Kein einziger Mensch ist zu sehen – und doch ist der Mensch durch seine Schöpfungen wie Haus und Schuppen gegenwärtig. Zu dieser Präsenz zählen auch – so der Titel – der Stuhl und der Pfad: ein Gartenstuhl, auf dem man nicht mehr sitzen kann und der deshalb seine Funktion verloren hat, sowie ein Pfad, der abbricht und deshalb nicht weiterführt. Stuhl und Pfad lassen sich somit als moderne Vanitas-Motive deuten, die auf die radikale Endlichkeit menschlicher Existenz verweisen. Andererseits zeigt das Gemälde die überwältigende Vitalität der Natur: Könnte niemand mehr den Garten kultivieren, dann würde die Natur das Haus und den Garten überwuchern. Und gäbe es keine Menschen mehr, dann würde die Natur sich Schritt für Schritt die gesamten Hinterlassenschaften menschlicher Kultur «einverleiben».

### *Philipp Schönborn – die Natur ist gut*

Beschreibung: Drei Bilder – jedes von einem schmalen Aluminiumrahmen eingefasst – sind zu einer 48 cm hohen, 96 cm breiten und 2,5 cm tiefen dreiteiligen Einheit zusammengefügt. Bei den Bildern handelt es sich um aufwändig bearbeitete Fotografien. Ähnlich einem Triptychon bilden die drei Tafeln einen in sich stimmigen Zusammenhang: Zum einen zeigen sie blühenden, aus unterschiedlichen Entfernungen aufgenommenen Ginster in gleicher Farbigkeit: Aus dem Hellblau und Weiß des changierenden Hintergrunds tritt das strahlende Gelb der Schmetterlingsblüten und das Grün der zarten Blätter an den Zweigen hervor. Zum anderen dienen die drei Fotografien als Folie für einen Kommentar mittels Schrift: Von links nach rechts sind ganz in Weiß und in großen Majuskeln die Buchstaben «G», «U» und «T» zu lesen. Es handelt sich um einen Pigmentdruck hinter Glas; die Buchstaben sind nachträglich am Computer eingefügt.

Biografisches: Der in Prag geborene und in Österreich aufgewachsene Philipp Schönborn (geb. 1943) stammt aus einem bekannten Adelsgeschlecht und ist der ältere Bruder des Wiener Erzbischofs Christoph Kardinal Schönborn. Nach einer Schlosserlehre studiert er Maschinenbau. 1968 zieht er nach München, arbeitet seit 1972 als selbstständiger Fotograf und fotografiert seit 1982 für Museen, Galerien und Künstler. 1987 beginnt durch die Begegnung mit der indischen Meisterin Mutter Meera seine Rückkehr zum Katholizismus. 1990 startet seine Karriere als freier Künstler, seine erste Arbeit aus demselben Jahr ist Hildegard von Bingen gewidmet. Der Künstler lebt in München und Molsberg/Westerwald.

Schönborns künstlerische Arbeit dreht sich um die Themen Natur, Religion und Kunst. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Fotografie bemerkt er: «Ich male nicht, ich zeichne nicht – eine kleine Kamera ist mein Aquarellkasten.»<sup>4</sup> Sein bevorzugtes künstlerisches Mittel ist die Fotografie: Er präsentiert sie in einem Aluminiumrahmen oder in von innen illuminierten Lichtkästen, aus denen er zuweilen Fotoskulpturen bildet. Die Fotoarbeit «GUT» (1993) existiert übrigens in beiden Versionen.<sup>5</sup>

An der Fotoarbeit werden zwei weitere Merkmale seines künstlerischen Schaffens anschaulich: Zum einen arbeitet Schönborn seriell: «Als Fotograf [bin ich] nicht mit Einzelaufnahmen zufrieden, sondern benötige immer mehrere Bilder zum gleichen Thema»<sup>6</sup> – hier drei unterschiedliche Aufnahmen. Zum anderen kennzeichnet seine Fotografien ein eigentümliches Aus-sich-heraus-Leuchten: «Licht und Farbe sind meine bevorzugten Mittel, Bilder zu schaffen.»<sup>7</sup> Sie haben in Schönborns Arbeiten einen eigenen Stellenwert.

Deutung: Ginster blüht im zweiten Viertel des Jahres. Mit seinen goldgelb strahlenden Blüten verbinden wir frühsummerliche Sonne und Licht. Endlich ist die Natur aus ihrem Winterschlaf erwacht – und das ist «GUT». Schönborns Dreibild formuliert mittels Fotografie ein Lob auf die Natur, genauer noch: auf ihre schöpferische Kraft und ihre heitere Schönheit.

Ein solches Lob ist offen für religiöse Deutungen. Das gilt zum einen für das Licht, auf das Schönborn ja besonderen Wert legt: «Es ist das Licht, das als göttliches Licht verstanden werden kann. [...] Gott ist Licht!»<sup>8</sup> So gesehen ist der hellblaue Himmel, der erst die prächtigen Blüten der Schmetterlingsblüte hervortreten lässt, mit Bezug auf das Englische als *heaven* – und nicht als *sky* – zu interpretieren. Zum anderen ist Schönborns Arbeit ein Schriftbild und das G – U – T dürfte eine bekannte Formulierung aus dem biblischen Schöpfungshymnus Gen 1–2,4 zitieren: «Gott sah alles an, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr *gut*.» (Gen 1, 31)

Aus dieser Perspektive betrachtet – das Licht ist göttliches Licht und die Natur ist göttliche Kreation – veranschaulicht Schönborns Werk ein Lob der

Schöpfung Gottes.<sup>9</sup> Das Triptychon «GUT» kann als *bildgewordene natürliche Theologie* verstanden werden.

*Roland Peter Litzenburger – die gefährdete Natur*

Beschreibung: Die 59,5 cm hohe und 42 cm breite Federzeichnung wirkt bedrohlich. Die zentrale Achse bildet ein seltsames Mischwesen aus Fisch und Mensch. Im oberen Drittel befindet sich ein riesiger Fischschädel mit weit geöffnetem Maul; das große, runde Auge fixiert den Betrachter. Der Fischleib indessen, der sich bis zum unteren Ende des Blattes erstreckt, hat eine menschlich anmutende Gestalt.

Auf den zweiten Blick ist rechts unterhalb des Fischauges en face ein kleinerer, menschlicher Kopf mit geöffneten Augen und offenem Mund zu erkennen. Zwischen Fisch- und Menschenkopf erstrecken sich rechts wie links gleich zwei Arme, wobei die Oberarme angehoben sind und die Unterarme herabfallen. Der fragile, S-förmig geschwungene Leib wird in der oberen Hälfte aus einem Fischskelett mit Wirbelsäule und Gräten gebildet und setzt sich weiter unten in einer menschlichen Hüfte mit zwei zarten Seitenflossen fort.

In der Mitte des unteren Bilddrittel platziert sind menschliche Beine, die leblos herabhängen und den Füßen keinerlei Standfestigkeit geben. Hinter ihnen liegt breit ausgestreckt ein großer skelettierter Fisch, der – wie viele kleine Fische neben ihm – verendet herabgesunken ist. Unten rechts ist die Zeichnung signiert und auf den 6. Juni 74 datiert.

Biografisches: Roland Peter Litzenburger (1917–1987) arbeitete nach Kriegsdienst, Studium und kurzer Tätigkeit im Lehramt seit 1952 freiberuflich als Grafiker, Maler und Bildhauer. Den Familienunterhalt verdiente er zunächst mit Gebrauchsgrafik wie der Gestaltung unzähliger Buchumschläge. Litzenburger war in erster Linie ein versierter Zeichner und arbeitete mit Tusche und Aquarell. Immer wieder beschäftigte er sich mit biblischen Themen, mit Märchenmotiven und schuf Porträts. Ein zentrales Anliegen seines künstlerischen Schaffens galt der Suche nach einem zeitgemäßen Christusbild, wobei Werke wie der «Blaue Christus» von 1950 oder der dreizehnteilige Zyklus «Christus der Narr» aus den 1970er Jahren besondere Erwähnung verdienen und Aufnahme in Religionsbücher fanden.

Seit 1964 wohnte der zeitlebens lungenkranke Künstler mit seiner Familie in einem Haus in Markdorf-Leimbach unweit des Bodensees. 1974 berichtete das Fernsehen über ein Fischsterben am Bodensee und zeigte verendete Fische am Seeufer – ein damals (noch) schockierendes Ereignis.<sup>10</sup>

Deutung: Darauf reagierte Litzenburger, indem er leblose Fischkadaver als Konsequenz einer von Menschen als bloße Ressource genutzten Natur zeichnete. Bereits der Titel «Mich dürstet nach reinem Wasser» (1974) signalisiert, dass sich der Künstler von einem religiösen Blick auf die geschundene Kreatur leiten lässt. «Mich dürstet!», sagt der gekreuzigte Jesus gemäß der johanneischen Passion (Joh 19,28), woraufhin ihm ein mit Essig getränkter Schwamm gereicht wird. Der Fisch mit dem weit geöffneten Maul – vielleicht handelt es sich um ein Bodenseefelchen – verlangt «nach reinem Wasser». Warum die gedoppelten Arme und die bewegten waagerechten Linien am oberen Rand des Bildes? Wird damit womöglich eine Schwimmbewegung nach oben hin zu reinem, lebensrettendem Wasser angedeutet?

Litzenburger zitiert nicht nur das Neue Testament, sondern auch die christliche Ikonografie. Den Mittelpunkt der Zeichnung bildet ein Zwitterwesen, in dessen Fischleib der gekreuzigte Jesus eingetragen ist. Mit dieser Darstellung schreibt der Künstler eines seiner Lebensthemen, die *Verheutigung des Christusbildes*, fort: «Die Kreuzigung», so die Überzeugung des Künstlers, «geht weiter,»<sup>11</sup> und sie setzt sich in der tierischen Kreatur fort, die, ihrer natürlichen Lebensgrundlage beraubt, elend verendet. Ein gekreuzigter Fisch? Manche Christen dürfte dieses Christusbild irritieren. Der Hinweis, dass der Fisch (griechisch: *ichthys*) ein schon im frühen Christentum verwendetes Erkennungszeichen war, hilft in diesem Kontext nicht weiter.

Sicherlich wollte Litzenburger herausfordern – nämlich zur Bewahrung der Natur, die er als kritischer Christ als Schöpfung versteht: «Das Negative zeigen, um auf das Andere zu verweisen» war eine seiner Überzeugungen. Tatsächlich konnten Reinhaltprogramme die Wasserqualität des Bodensees stärker verbessern, als man es in den 1970er Jahren erwarten konnte. Dennoch hat dieser erfreuliche Umstand der Aktualität des Bildes keinen Abbruch getan, vielmehr wurde es wegen seiner Eindringlichkeit zu einer Ikone fortgesetzter menschengemachter Naturzerstörung.

### *Saype – Hoffnung und Natur*

Beschreibung: Die Corona-Pandemie hatte Europa noch fest im Griff, das persönliche Leben war massiv eingeschränkt und das öffentliche fast zum Erliegen gekommen, als Ende März 2020 ein spektakuläres Kunstwerk die Aufmerksamkeit der internationalen Presse weckte: Es zeigt im Zentrum ein Mädchen, das auf einer weiten Bergwiese kniet und in das gegenüberliegende Tal und auf die sich anschließenden Berge blickt. Die unterschiedlichen Grautöne des Gemäldes heben sich deutlich von der Grüntönung der Wiese ab. Das Mädchen

ist von schräg hinten zu sehen: Seine Haare sind zu einem Zopf gebunden; es trägt einen Pullover mit Kapuze und Schuhe mit genoppten Sohlen. Die nur teilweise sichtbare rechte Gesichtshälfte zeigt ein kindliches Antlitz.

Links neben dem Mädchen liegt auf dem Gras ein geöffnetes Mäppchen, aus dem vier Stifte und ein Radierer herausragen, daneben liegen drei weitere Kreidestifte. Offenbar hat das Mädchen damit die zahlreichen Strichmännchen auf die Bergwiese gemalt, die es, beginnend an seiner rechten Hand, in einem Halbkreis umgeben. Die als männlich, weiblich und kindlich charakterisierten Strichmännchen geben sich die Hände. Aus einem Flugzeug oder einer Drohne gemachte Fotos zeigen einen verblüffenden 3-D-Effekt: Da scheint tatsächlich ein graufarbenes Mädchen auf einer grünen Wiese zu sitzen!

Biografisches: Der schweizerisch-französische Künstler Saype – mit dem bürgerlichen Namen Guillaume Legros (geb. 1989) – ist Autodidakt und startete eine künstlerische Karriere als Graffiti-Künstler. Sein Nachdenken über die Bedeutung der menschlichen Existenz und die Rolle in der Gesellschaft münden in einen neuen künstlerischen Ansatz: Seit 2013 malt er auf Gras – und kombiniert dabei die künstlerischen Ausdrucksformen von *Graffiti* und *Land Art* miteinander.<sup>12</sup>

Bereits in Antike nachgewiesen, versteht man unter Graffito (it. Schraffierung) eine in die Wand eingeritzte Inschrift. Der meist verwendete Plural Graffiti bezeichnet üblicherweise gesprühte oder gemalte Schriftzüge oder bildhafte Darstellungen im öffentlichen Raum. Saypes schlichte Strichmännchen und das dreidimensionale Mädchen sind Graffiti-Malerei, allerdings in einem gigantisch vergrößerten Maßstab und auf einen ganz und gar ungewöhnlichen Bildträger, nämlich Gras, gesprüht. Mit Gras als Bildträger nimmt Saype Bezug auf die *Land Art* (engl. Erdboden-Kunst), eine am Ende der 1960er Jahre in den USA entstandene Kunstströmung, in welcher Natur und Umwelt zum Ort und zum Gegenstand künstlerischen Gestaltung werden. Entlegene Orte und die nicht selten große Ausdehnung der Kunstwerke erfordert eine Dokumentation durch Luftaufnahmen, die dann in Galerien und Museen ausgestellt werden können. Das Besondere von Saypes Ansatz besteht darin, seine Malerei auf Gras zu verwirklichen.

Seine zahlreichen, seit 2015 realisierten und gut dokumentierten Arbeiten, die zum Teil noch viel größer als «Jenseits der Krise» sind, haben Saype inzwischen zu einem der weltweit bekanntesten Künstler der Gegenwart gemacht.

Deutung: Saype hat sein Naturgemälde in den Schweiz Alpen nahe dem Bergort Leysin auf der Bergwiese eines befreundeten Bauern geschaffen. Mit 3.000 Quadratmetern ist es von erheblichem Ausmaß. Zur Veranschaulichung der Größenverhältnisse hat sich der Künstler für Fotos zwischen die drei Kreidestifte gelegt: Sein ausgestreckter Körper ist deutlich kürzer.

Der junge Künstler hat ein *Naturgemälde* par excellence geschaffen: Der Bildträger ist erstens nicht wie gebräuchlich in der bildenden Kunst Leinwand, Papier oder Holzfaserplatte, sondern ein Stück Natur, nämlich eine (abgemähte) Wiese in den Schweizer Bergen. Zweitens verwendet Saype nicht die sonst angebotenen Farben, sondern nach eigenen Angaben zu 100 Prozent biologisch abbaubare Naturfarben aus natürlichen Pigmenten wie Holzkohle und Kreide, weshalb sich von einem «Bio-Graffiti» sprechen lässt. Diese Naturfarbe sprüht er nicht mit Pinsel, Stift oder Spachtel, sondern mit einer großen Farbpistole auf die Bergwiese, weshalb er von einem «fresco» spricht. Anders als üblich ist drittens Saypes Fresko nicht auf physische Dauer angelegt: Ganz bewusst setzt er es den Wechselfällen der Natur aus – der Witterung zum einen und dem raschen Wachstum des Grases zum anderen, so dass es von vornherein nur wenige Wochen existieren kann. Deshalb bedarf es der Dokumentation, die dem Gemälde Dauer in Gestalt des Mediums Fotografie verleiht.

Mit seinem Kunstwerk «Jenseits der Krise» verknüpft der Künstler eine Botschaft, die er auf seiner Instagram-Seite saype\_artist so formuliert: «During these times of pandemic, a majority of the world population is confined. Although we are all affected, we live different challenges or struggles and I choose to paint this fresco entitled «BEYOND CRISIS» close to home to share with you an optimistic message and a breath of fresh air.»<sup>13</sup> Er will während der Corona-Pandemie Hoffnung machen. Offen lässt er freilich, wie sich dieser Optimismus aus der verwendeten Bildsprache ergibt. Vielleicht helfen diese beiden folgenden Überlegungen weiter: Wir sehen im Zentrum ein Mädchen, das nicht bedrückt in sich zusammengesunken ist, sondern auf einer Wiese sitzend in die Weite schaut, auf ein Tal und zur nächsten Gebirgsformation: Blickt es nach «vorn», in eine nicht länger von strikten Regeln eingeschränkte Zukunft nach und jenseits von Corona? Wir sehen außerdem, dass das Mädchen mit den Strichmännchen zu einem geschlossenen Oval verbunden ist. Das erinnert an die momentan populären, aus Mexiko stammenden «Kreise der Freundschaft»; verbreitet sind kunsthandwerklich produzierte Skulpturen aus Figürchen, die in einem Kreis angeordnet sind und sich die ausgestreckten Arme auf die Schultern legen und auf diese Weise Frieden und Freundschaft symbolisieren. Übertragen auf «Jenseits der Krise» könnte das heißen: Während des Lockdowns ließ sich ganz viel neues, überraschendes Zusammenstehen beobachten: Können daraus nicht manche positiven Impulse für eine Zeit «Jenseits der Krise» resultieren?

## Zusammenschau

Die vorgestellten Künstler blicken aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Natur: In der Tradition realistischer *Landschaftsmalerei* malt Karl Willems unter freiem Himmel den fröhlichen Garten des eigenen Hauses mit Ölfarbe auf Leinwand. Philipp Schönborn findet mit seiner Kamera blühenden Ginster und hält ihn auf lichtstarken *Fotografien* fest. Mit der Feder *zeichnet* Roland Peter Litzenburger ein Bild über das Fischsterben.<sup>14</sup> Unter Verwendung einer Farbpistole sprüht Saype pleinair ein riesiges *Graffiti* auf eine Bergwiese.

Den vier Kunstwerken gemeinsam ist, dass sie bei uns Betrachtern Empfindungen und Gefühle wie Freude über die Schönheit der Natur, Empörung über ihre Zerstörung oder Zuversicht hervorrufen wollen. Darüber hinaus teilen sie einen überaus positiven Blick auf die Natur, der aus religiöser Sicht als *Lob der Schöpfung* verstanden werden kann. Vielleicht kann uns dieser Blick – gerade heute – tröstlich und hoffnungsfroh stimmen.<sup>15</sup>

## Anmerkungen

- 1 Christoph WETZEL, *Das Reclam Buch der Kunst*, Stuttgart 2009, 290.
- 2 Christoph WETZEL, *Reclams Sachlexikon der Kunst*, Stuttgart 2007, 281.
- 3 Vgl. Thomas MENGES – Martin W. RAMB – Holger ZABOROWSKI (Hg.), *Daheim. Die Welt der Dinge und die Stille der Zeit. Bilder von Karl Willems*. Limburg, zweite, verbesserte Auflage 2020.
- 4 «Ich bin nur an der Auferstehung interessiert.» *Der Künstler Philipp Schönborn im Gespräch mit Thomas Menges, Martin W. Ramb und Holger Zaborowski*. In: das münster. Zeitschrift für christliche Kunst- und Kunstwissenschaft 1/2020, 60–66, hier: 61.
- 5 Als dreiteilige, elektrisch von innen beleuchtete Fotoskulptur war GUT das ganze Jahr 1998 im Fenster des Ausstellungsraums Balanstraße 21 in München zu sehen; vgl. dazu: Ludger DERENTHAL, *GUT* in: Philipp SCHÖNBORN, *Licht*, Künzelsau 2004; dieses Katalogbuch dokumentiert Werke der Jahre 1990–2003.
- 6 «Ich bin nur an der Auferstehung interessiert.» (s. Anm. 4), 61
- 7 Ebd., 63.
- 8 Ebd.
- 9 Diese Deutung entspricht durchaus der Intention des Künstlers: Auf der Einladungskarte zur Ausstellung waren die Worte «Und Gott sah, daß es gut war» zitiert, zur Finissage fand eine «performanceartige Lesung des Genesistextes in der Galerie» statt. Ludger DERENTHAL (s. Anm. 5), ohne Paginierung.
- 10 Zu Biografie und Werk: Bernhard OSSWALD (Hg.), *Roland Peter Litzenburger. Alles Leben ist Bild*. Ostfildern 2007 sowie Thomas SCHREIJÄCK (Hg.), *Im Bild sein. Schöpfung und Mensch im Werk von Roland Peter Litzenburger*, Ostfildern 2009.
- 11 Die Zitate stammen aus dem Film: *Dem Menschen auf der Spur*. Ein Film des NDR vom 20. März 1986 über Roland Peter LITZENBURGER.
- 12 Vgl. die Homepage des Künstlers: <https://www.saype-artiste.com/?lang=en>.
- 13 [https://www.instagram.com/p/B\\_c7Gu-qZgf/](https://www.instagram.com/p/B_c7Gu-qZgf/) ; vgl. auch das kurze Video: <https://www.facebook.com/saypeartiste/videos/234149741171847/>.
- 14 Auf der Linie eines C. D. Friedrich haben die Naturbilder von Schönborn und Litzenburger einen religiösen Bezug. Wie erstmals bei Altdorfer zu beobachten, verzichtet die Fotoarbeit Schönborns auf jede menschliche Szenerie.

- 15 Dieser positive Blick, so ließe sich kritisch einwenden, wird nicht durch die in Corona-Zeiten offensichtliche Ambivalenz von Natur und Schöpfung getrübt. Um diese Ambivalenz an Werken der bildenden Kunst zu zeigen, hätte es der Auswahl von Bildern der entfesselten Kunst und Katastrophenbildern bedurft – und damit einer ganz anderen Akzentsetzung.

## Abstract:

*An Artists Perspective on Nature.* This essay presents four Visual Artists with very different perspectives on non-human nature, perspectives that are eminently positive in character. It furthermore considers the effects of this works of art: E.g. the viewer can have a sense of joy about the beauty of nature, outrage because of the destruction of nature. Such a positive view of nature can in religious terms be regarded as a hopeful praise of creation.

*Keywords:* modern art – religion and art – Karl Willems – Roland Peter Litzenburger – Philipp Schönborn – Saype