

SKULPTURENLANDSCHAFT 2007

25 Künstlerinnen und Künstler machen den Natur-Raum um Osnabrück zum Kunst-Raum. Wie verhält sich der Mensch zur Natur? Wie die Natur zum Menschen? Wozu nützt Natur? Welche Position ist natürlich, welche künstlich? Diese und ähnliche Fragestellungen wurden unter dem Oberthema „Unsichtbares Werk – Sichtbares Werk“ gebündelt. Das besondere an diesem Projekt ist die Tatsache, dass es sich nicht um einen politischen Akt der Stadtplanung handelt oder eine museale Initiative, sondern dass hier eine Gemeinschaft von künstlerisch Tätigen die Sache selbst in die Hand nimmt. Das ist keine Selbstverständlichkeit. Der Verein für neue Kunst e.V. Osnabrück, TOP.OS, unterwarf sich nicht den viel beklagten Auswirkungen des Rückzugs der öffentlichen Hand aus dem Kunstbetrieb. Vielmehr machten die Mitglieder aus der Not eine Tugend und setzten ihr gebündeltes Know-How zur Umsetzung eines sehr ehrgeizigen Projekts ein. Dem regionalen Kunstbetrieb werden so gezielt Impulse von Außen zugeführt, während das Regionale eine größere Außenwirkung erhält. Inhaltlich wird

der Stadtraum mit der Natur verbunden und das Ganze unter dem Aspekt der Nachhaltigkeit entwickelt. Die Bedeutung künstlerischer Aktivität für eine [Kultur-]Landschaft erfährt dadurch verstärkte Wahrnehmung.

Dass Lebensraum und Kunstraum nur in wenigen Fällen deckungsgleich sind, ist bekannt. Kunst ist eine Erscheinung menschlicher Kommunikation, auf die sich einzulassen nur wenige bereit sind. Eben aus diesem Grund wurden besondere Schutzzonen gebildet, in denen man sich für diese besondere Form visuellen Mitteilens nicht rechtfertigen muss: Museen. Die museale Schutzzone ist etwas, wofür man besonders dankbar sein sollte, weil einige Mechanismen des Miteinanders hier außer Kraft gesetzt werden. Es sind Orte für Minderheiten und auch bei momentan eigentlich steigenden Besucherzahlen Seitenstraßen des öffentlichen Diskurses. Das ist natürlich noch keine Aussage über die Relevanz musealer Meinungsbildung, sondern lediglich ein Blick auf die Quantität der Diskursteilnehmer.

Kunst im öffentlichen Raum ist ein Allgemeinplatz geworden. In der Regel sind die öffentlichen Kunst-Orte entweder so gewählt, dass ein Massenpublikum sie nicht erreicht oder sie unterliegen den Kompromissen kommunaler Entscheidungsfindung, sodass sie mehr als Zugeständnis denn als autonomes Moment ästhetischer Kommunikation erscheinen. Das ist schade. Aus diesem Grund ist in den letzten Jahren eine Tendenz zur Öffnung des musealen Raums zu erkennen. Das zeigt sich zum Beispiel in der „Event-Kultur“ von Museen, die, so wird oft genug behauptet, die Show vor die Inhalte stellt, um daran Geld verdienen zu können, das von öffentlicher Seite nicht mehr fließt. Hier ist ein Projekt wie die Skulpturenlandschaft Osnabrück als ein Gegenkonzept zu verstehen, indem es den Schutzraum Museum verlässt.

Die Arbeiten der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler öffnen den Beziehungsraum zwischen Mensch und Natur. Dass es hier nun aber gelingt, durch die höchst unterschiedlichen künstlerischen Ansätze und

Vorgehensweisen die Thematik immer etwas durchschimmern zu sehen, ohne sie aber als didaktischen Holzhammer erfahren zu müssen, ist einer gelungenen Zusammenstellung der Positionen zuzuschreiben. Hier wird die Sensibilität in der durch Künstler erfolgte Auswahl deutlich. Das Oberthema „Unsichtbares Werk – Sichtbares Werk“ lässt jeder Künstlerin und jedem Künstler genug Raum, einen eigenen Ansatz zu verfolgen. Dabei wird hier schon die Frage angedeutet, die dem Projekt zugrunde liegt: Kann und soll das sichtbare Werk, das Objekt, das wir anschauen und enträtseln wollen, damit zugleich ein unsichtbares Werk, verstanden als Tätigkeit, vollbringen? Hat also jede Arbeit eine Aufgabe, die mit Produktion von Ereignissen und Erfahrungen umschrieben werden kann? Genau vor diesem Hintergrund kann sich Kultur formen, wenn es zu einem Diskurs, einer Meinungsbildung, einer Öffentlichkeit kommt. In diesem Sinne lässt sich ein Kunstwerk oder ein Künstler als Produzent von Nachhaltigkeit verstehen. Dabei lassen sich in den künstlerischen Ansätzen drei Grundthemen erkennen.

Der Mensch als Störenfried

Der erste Aspekt, der relevant erscheint, ist der künstlerische Umgang mit der Störung, die der Mensch in die Natur bringt. Gerade die dichotomische Wahrnehmung von Kultur und Natur ist ein Grundelement unserer Kultur. Daher ist der Blick auf die Beschaffenheit dieser Wahrnehmung ein guter Maßstab, um die Arbeiten kontextualisieren zu können. Die Werke von Benoit Tremsal, Timm Ulrichs, Eva Preckwinkel, Hannes van Severen, Michael Flatau und Thomas Neumaier erfassen meiner Ansicht nach verschiedene Facetten dieses Aspekts. Das Kunstwerk präsentiert sich jeweils als das dezidiert Menschliche, oft Unnatürliche in der Landschaft. Der Kontrast ist hierfür gängiges Ausdrucksmittel. Besonders die farbig bemalten Siebdruckplatten in Form von Sportlern von **Eva Preckwinkel** (S. 66) heben sich in ihrer an der Pop-Art geschulten Farbigkeit deutlich vom natürlichen Waldraum ab. Das Laute, Deplatzierte der Arbeiten kann als Seitenhieb auf eine Gesellschaft gelesen werden, die nur eine domestizierte

Nutz-Natur zu pflegen bereit ist. Andererseits sind diese Figuren Zeichen einer Werbekultur, die die unangenehme Frage stellen, wann Nike, Adidas und Co. den Waldraum für zielgruppenspezifische Werbung nutzen werden. Ebenfalls die Werbung nimmt **Christine Hoffmann** aufs Korn. Ihre absurden Wegweiser (S. 42), die zunächst schwierig zu entdecken sind, dann durch den Kontrast zwischen solidem Material, nämlich graviertem Stein, und windelweichen, aktuellen Werbeversprechungen faszinieren, geben die Frage nach Orientierung aus dem kulturellen in den natürlichen Bereich weiter. Das ist absurd, komisch und verstörend zugleich. Mit seinen Müllbehältern (S. 18) geht **Michael Flatau** ebenfalls den Weg der Kontrastierung: Die unscheinbaren Behälter stehen offenbar in keinem Zusammenhang zu den Botschaften wie „Phantasie“, die auf ihnen zu lesen sind. Nutz- und ideeller Wert geraten in einen Streit, der ein übersehenes Objekt erst in die Zone besonderer Wahrnehmung rückt. Und so bezaubernd die Arbeit in Erscheinung tritt, so sehr bleibt am Ende doch nur ein Mülleimer in der Natur zu-

rück – als ein trashiges Mahnmal. Zwischen Nutzen und Nonsens wird auch die Intervention **Hannes van Severens** (S. 86) erfahren. Eine weiße Platte, denkbar unpassend im Wald zwischen Bäumen platziert, erinnert zunächst an eine verwaiste Bühne, also kulturellen „Unrat“. Die besondere Schönheit entwickelt sich erst, wenn man näher an die Arbeit herantritt und sie so die Frage nach dem Boden und dem Fundament, auf dem wir uns bewegen, neu stellt. Nutzobjekt oder reine Skulptur, die als weiße Fläche quasi eine nackte Leinwand für die natürlichen Prozesse darstellt, die sich auf ihr, über ihr und um sie herum entfalten? **Timm Ulrichs** Arbeit trennt sich radikal von der Natur. Beinahe als künstlerische Intervention nicht auszumachen, sondern sich als demografisches Exempel präsentierend, wird mit klassischen künstlerischen Mitteln, nämlich Linie und Fläche, ein Stück Land als „Ihr Anteil“ präsentiert. (S. 82) Das Informative wird zum Absurden, der Anspruch an die Natur wird zur Befragung der Politik. Hierin liegt die bissige Kraft dieser Arbeit. Und wenn **Thomas Neumaier** in gleichgroße Stücke gesägte Aststü-

cke mit einem Henkel versieht (S. 62), nimmt man dies schnell als Sinnbild der Naturausbeutung wahr. Allerdings verlangt der Künstler, für jeden mitgenommenen Holzsplit ein Foto zurückzusenden, initiiert also ein Geben und Nehmen innerhalb des Zwists von Kultur und Natur, das auf Freiwilligkeit beruht - und daher vermutlich doch eher als Verlustgeschäft ausgehen wird. Eine Welt nach der Störung durch den Menschen beschwört **Benoit Trem-sal** mit seinen grasbewachsenen Stahlkonstruktionen am Botanischen Garten herauf (S. 78). Wie Ruinen einer längst vergangenen Zivilisation scheint die Erde die offenbar menschengemachte Konstruktion durch tektonische Aktivität wieder hervorzudrücken, als sei sie unverdaulich. Ruhig und unaufgeregt entfaltet diese Skulptur ihre Kraft dadurch, dass sie den gesamten Boden, auf dem man steht, in die Arbeit integriert und somit mit minimalem Aufwand große Bewusstheit entfaltet.

Die Poesie zwischen Mensch und Natur

Eine weitere Strategie, der einige Künstler folgen, ist nicht die Kontrastierung, sondern das Prinzip der Poetisierung. Statt Spannungen herauszuarbeiten und zu betonen, wird besonders in den Positionen von Frank Gillich, David Svoboda und Susanne Tunn, Cornelia Konrads, Mark Kramer, Wolfgang Buntrock und Frank Schulze, Felix Höfner und Anna Gudjónsdóttir versucht, die Parameter Mensch und Natur künstlerisch miteinander zu verbinden. Hier wird eine positive Utopie gesetzt, um die Auseinandersetzung mit dem Raum anzuregen. **Wolfgang Buntrock** bereitet zusammen mit **Frank Nordiek** einen Weg in diesen physischen als auch gedanklichen Raum mit einer Arbeit, die eher als organische Umformung denn als Intervention erfahren wird (S. 14). Die Passage, die **Cornelia Konrads** als Tor aus Ästen in den Wald bringt (S. 50), berichtet ebenso vom Potential der Veränderung wie die Arbeit „Zeit“ von **Felix Höfner** (S. 34). Die Veränderung, das Wachstum und die Möglichkeit, Codes erst durch einen durch Harmonie und Einklang

geschulten Blickwinkel entschlüsseln zu können, bringen einen ruhigen Zauber in die Reflektion ein. Ebenso die Hundertschaften an Miniaturfiguren, die **Mark Kramer** als „The Cage“ beinahe unbemerkt durch den Wald schweben lässt (S. 54). Dabei wirken sie zum Teil wie Opfer eines Spinnennetzes, andererseits aber auch wie surreale Elemente, die direkt aus einem Magritte-Gemälde hätten stammen können. Der Wald wird eine Art Märchenwald. **Susanne Tunn und David Svoboda** beleben mit ihren metallenen Baumstümpfen eine Legende (S. 74): Als Überbleibsel eines mythischen Waldes präsentiert, kokettiert diese Arbeit mit dem unbewussten Bild des Waldes als Ort von Märchen, Fabelwesen und Geheimnissen, die so undurchdringbar sind wie die menschliche Psyche. Mit einer Skulptur und einem Wandbild trägt **Anna Gudjónsdóttir** dazu bei, deutlich zu machen, dass gerade in der untrennbar verbundenen Qualität von Mensch und Naturgewalt, bei ihr ist das die See, die besondere Kraft und Schönheit der Welt zu finden ist (S. 26). Sie setzt künstlerisch um, dass keine Sphäre ohne die andere zu denken ist

und ein Umgang mit der Natur immer auch ein Umgang mit dem Menschen ist. **Frank Gillich** verhindert mit seiner Arbeit „Form Formen“ (S. 22) letztlich, dass sich eine allzu kulturpessimistische Note einschleicht. Abgeformte Verpackungsmaterialien aus Beton bieten im Botanischen Garten neben der pflanzlichen Vielfalt eine Hommage an den menschlichen Erfindungsreichtum und Formwollen. Die Poesie des Abfalls appelliert an die Macht der Kreativität, ohne negative Begleiterscheinungen auszuklammern.

Sarkasmus und Selbstbetrachtung

Bei der letzten Gruppe von Künstlern, also Heinz Schmöller und Michael Flatau, Insa Winkler, Elisabeth Lumme, Robert Stieve, Angelika Högers, Klaus Heid und Werner Kavermann, ist die Auseinandersetzung mit den menschlichen Erwartungshaltungen an die natürlichen Gegebenheiten besonders

virulent. Die Arbeiten werden deutlich aus der Perspektive des Menschen vorgestellt, befinden sich so auf Augenhöhe mit dem Publikum und können leicht eine ironische Selbstbetrachtung anregen. Ein Siegerpodest von **Werner Kavermann** (S. 46) vor einem von Sturm Kyrill zerstörten Waldstück stellt unverhohlen und mit gehörigem Sarkasmus die Frage nach den Wettbewerbsbedingungen unseres Ökosystems. Die gigantischen Eicheln, die **Robert Stieve** in einem weiten Areal unter den Bäumen platziert hat (S. 70), machen den Lebenszyklus als etwas Wunderbares, aber Unscheinbares sichtbar. Das künstlerische Werkzeug ist der Blow-Up-Effekt, der uns ganz im Sinne der Pop-Art daran erinnert, dass es doch immer auf die Größe ankommt. **Insa Winkler** untersucht mit dem Eichelschwein-Kino (S. 90), wie der Mensch mit anderen Spezies umgeht – und wie diese sich im Gegenzug durch unberechenbares Verhalten rächen. Ebenfalls untersuchenden Charakter hat die Arbeit **Angelika Högers** (S. 38), die wiederum in einem Schutzraum, zwar keinem Museum, aber einem Bauernhaus, untergebracht

ist. Menschlicher Ordnungssinn und universelles Chaos berichten in dieser Laborsituation vom Wert des Verlernens. In der Art-Box findet der Dialog zwischen **Michael Flatau und Heinz Schmöller** statt (S. 94). Im Stadtraum wird ironisch mit der eingebildeten Einsamkeit, die faktisch aber eine andere Form der Öffentlichkeit ist, gespielt. Im Stadtraum wird die Frage gestellt, wo man intensiver und genauer schaut, in der Natur selbst oder im Ausstellungskontext? Hier wird das Projekt in eine Metaebene überführt. Ganz pragmatisch geht **Elisabeth Lumme** vor, indem sie bei ihrem Feldversuch Hunderte Melonen zum Mitnehmen anbietet (S. 58). Angebot, Nachfrage – vom Ort unabhängige Parameter? Die Melone erscheint dabei als exotische, pralle Verlockung, als Symbol süßer Ernährung für jedermann. Einer Utopie folgt auch **Klaus Heid**. Ein Schild, das nach Utopia weist (S. 30), einer Stadt in den USA, richtet sich ebenso hintersinnig wie poetisch an der Grenze zwischen soziologischer Studie und der Akzeptanz des Träumens ein.

Welche Rolle kann man nun der Umgebung der Arbeiten zugestehen? Ich erwähnte bereits, dass das Verlassen der musealen Schutzzone prägend für die Wirkung der Werke ist. Nun nimmt man die Werke aber nicht als „aus dem Museum ausgebrochene“ Wildtiere wahr, sondern in ihrer spezifischen Umgebung. Dass diese sehr häufig der Wald ist, legt nahe, den Wald als Ort der Erfahrung zu untersuchen. Deutsche Kulturgeschichte ist ohne Wald nicht denkbar. Die Märchen der Gebrüder Grimm, der Wald als Ort von Schlachten, die Mythen und Sagen der Germanen und anderer Völker, der Wald als urdeutsches Symbol, Ort für Nationalstolz oder Lunge des Landes - er ist mit vielfältigen Vorstellungen besetzt - überwuchert beinahe - und jedes Kunstwerk darin muss sich seinen Platz in diesem Dickicht erkämpfen. Das heißt auch, dass Kunst im Wald ein Tabubruch sein kann. Vielfach wurde im Vorfeld über möglichen Vandalismus an den Arbeiten gesprochen. Dieser blieb weitestgehend aus. Warum? Ist es einfach Respekt vor dem künstlerischen Aufwand? Liegt es einfach daran, dass Vandalen den Wald

meiden? Oder bietet der Wald eine Kulisse, vor der der Kunst wieder ein gewisser Zauber, vielleicht sogar eine Relevanz abgewonnen werden kann? Ist der museale Raum für viele belastet mit Diskursen, Langeweile und Elfenbeinturmgehabe, steht es in der Natur jedem frei, schnell wieder zu gehen (man hat ja auch keinen Eintritt zahlen müssen, den man noch irgendwie rechtfertigen muss), laut mit den Begleitern zu sprechen oder zu lachen und so spontanen Einfällen und Schönheiten einfach zu verfallen? Ohne das restriktive System des Museums kann das Offene der Landschaft sich womöglich auch auf die Offenheit der Betrachter übertragen.

Der Wald erfüllt eine Doppelfunktion: zum einen als Schutzgeber und zum anderen als Ort der Offenheit. Davon profitiert Kunst, denn beide Faktoren spielen in der menschlichen Wahrnehmung eine Rolle. Schließlich ist es besonders für kunstungeübte Betrachter wichtig, Dinge, und besonders unbekannte Dinge, mit etwas in Beziehung setzen zu können, das sie kennen. Ein

vertrauter Wald, den man kennt, eine Strecke, an der man häufiger entlang wandert, der Wald, mit dem man sowieso hundertfache Assoziationen und Verbindungen hat, sind eine optimale Fläche für angstfreie Projektionen. Gelingt die Verbindung mit der umgebenden Natur, ist auch das Gelingen einer fruchtbaren Kunstrezeption wahrscheinlicher.

Das Projekt hat es sich zum Ziel gesetzt, die verschiedenen künstlerischen Ansätze innerhalb eines Parcours begreiflich zu machen. Jede Arbeit für sich soll also ausreichend Würdigung erfahren. Dabei wird gleichsam der Stadt- mit dem ländlichen Raum verbunden. Bestimmte Fragestellungen innerhalb der Werke kommen aber in beiden Bereichen vor, sodass auch hier eine verbindende Wahrnehmung angeregt wird. Wenn nun in letzter Instanz durch den Köder eines interessanten Rundgangs Interesse für zeitgenössische Kunst geweckt wird, diese diskutiert und in den Zusammenhang

des heimatlichen Erfahrungsraumes gestellt wird, kann man die Arbeit als erfolgreich betrachten. Dann nämlich werden Lebens- und Erfahrungsraum identisch und die Bewertung von Lebensqualität ästhetisch.