

## Die „vierte Natur“ im Landschaftslabor Zu den aktuellen Arbeiten von Birgit Schuh

von Susanne Altmann

*„Zudem muss ein solcher Gärtner auch den Zirkel wol verstehen / den Garten in schöne Austheilung künstlich zu bringen / auszusetzen / und die ganze Form auf Papier oder Pergament wol aufgezeichnet / gleichmässig nach der Zahl und der Figur abzumessen / ... / damit er nach diesem Dissegno Reichenschaft und gewisse Nachricht zu jederzeit geben könne ...“<sup>1</sup>*

So schreibt Wolf Helmhardt von Hohberg, ein deutscher Adeliger und Gutsherr, in einem didaktischen Traktat um 1688. Er verfasste damit eine Anleitung dazu, wie ein Landgut vorbildlich zu führen und alle verbundenen Aufgaben zu lösen seien. Die Schrift fällt in eine Zeit, da der menschliche Eingriff in die Natur allmählich auch theoretisch behandelt wurde, und zwar nicht nur in seiner Form als landwirtschaftliche Kultivierung, sondern auch in der Anlage von Lust- und Ziergärten. Hohberg schmückte seine Ausführungen reich mit Zeichnungen von Beeten, Labyrinth und anderweitigen Gestaltungselementen aus, um dem respektiven Gärtner universelle Anleitungen zu bieten. Interessanterweise führt er für derlei Zeichnungen den Begriff des „Dissegno“ ein, der ja als disegno mindestens seit Giorgio Vasari das eigenständige Gestaltungs- und Entwurfs Potenzial der Bildkünste umreißt und als formgewordene Idee schlechthin galt. In einer Epoche also, in der sich Gartenkunst aus dem angewandten Bereich hin zur eigenständigen Kunstform emanzipierte, wird dem frühen Landschaftsgestalter hier terminologisch, bewusst oder unbewusst, eine künstlerische Ambition abverlangt. In diesem Sinne beginnt die menschliche Überformung von Landschaft nicht nur auf dem Zeichenblatt, sondern gibt sich zugleich als ästhetisch reflektierte Geste zu erkennen.

Auf genau diesen Zusammenhang zwischen dem aktivem Eingriff in die Landschaft, dessen künstlerisch-planerischer Vorbereitung und folgender Dokumentation hebt Birgit Schuh in vielen ihrer Arbeiten ab. Bereits 2012 entstand mit „Landscape Lab“ eine Serie von postkartengroßen Zeichnungen nach Luftbildaufnahmen von Landschaften, u.a. eines Autobahnkreuzes, eines Parks und eines Straßentunnels. Nun weisen die verwendeten vogelperspektivischen Vorlagen selbst bereits einen starken Abstraktionsgrad auf. Die Künstlerin dehnt diesen noch weiter in ein künstlerisch aufgefasstes, fast eigenständiges Ornament hinein aus. In der fotografisch bedingten, leichten Schräglage verschwimmen hier die Grenzen zwischen realer Bestandsaufnahme und möglichem Entwurf, stilistisch unterstützt von wässrigem Farbauftrag.

Birgit Schuh registriert und interpretiert derlei Zeugnisse menschlichen Gestaltungs- und Aneignungsdrangs. Das ist das Programm ihres selbstproklamierten „Landschaftslabors“. Sie widmet sich dabei sowohl absichtsvoll ästhetisierten Arealen wie eben Gärten oder Parks als auch Naturräumen, die aus rein utilitaristischen Interessen Veränderungen in verschiedenstem Ausmaß erfuhren. In ihren 2012 entstandenen Arbeiten „Karte PG“ und „Karte GG“ spielt sie diese beiden Ansätze, kurz: Lustgewinn und Nutzfunktion, gegeneinander aus. Damit eröffnet sie sich ein weites Aktionsfeld der Reflexion über Natur, über Landschaft und über deren verschiedene Aneignungsformen. Die beiden großformatigen, fast zweieinhalb Meter breiten Zeichnungen gehen zunächst vom disegno als eher rationalem Medium aus: „Karte PG“ beruht auf historischem Kartenmaterial des Plauenschen Grundes und „Karte GG“ auf einem ebenfalls zeitgenössischen Plan der barocken Anlage des Großen Gartens. Beide Areale liegen in Dresden und bilden markante Zeichen des Stadtbilds. Die Künstlerin betont jedoch, dass es ihr weniger um lokale Besonderheiten geht, sondern vielmehr um die archetypischen Qualitäten solcher Karten.

Auf jeden Fall begegnet uns mit dem Plauenschen Grund eine Landschaft, die sich zu ihrem heutigen Erscheinungsbild ganz allmählich entwickelt hat, auf der Basis eines intakten Naturraums. Noch im

19. Jahrhundert pilgerten romantische Maler wie Caspar David Friedrich und sein Kreis dorthin, um relativ stadtnah eine Idylle zu malen und zu zeichnen. Und im 18. Jahrhundert diente der malerische Grund als Kulisse für barocke, höfische Feste, ohne deshalb einschneidende Veränderungen zu erfahren. Doch bereits in den Zeugnissen der Romantiker finden sich Spuren frühindustrieller Eingriffe. Der Weg durch das einst lauschige Tal wurde bald als Wirtschaftsweg erweitert, der Flusslauf der Weißeritz für das Mühlenwesen domestiziert und später von einer Eisenbahnlinie in Richtung Westen flankiert. Auch heftige Bebauung, Steinbrüche und neuerdings eine monumentale Autobahnbrücke veränderten das Antlitz der Natur. Trotzdem hat sich der Plauensche Grund heute noch Reste seiner Ursprünglichkeit bewahrt. Birgit Schuhs Zeichnung betont dies und setzt sich in gewisser Weise über die infrastrukturellen Veränderungen hinweg; auch weil sie sich auf grafische Besonderheiten im Sinne von Kompositionselementen konzentriert. Helle Niederungen und dunkle Höhenzüge entfalten ein Eigenleben jenseits funktionaler Eingriffe und die feuchte Tuschtechnik, die wilden Schraffuren fügen dem Ganzen eine gestische, scheinbar ungerregelt wuchernde Atmosphäre bei.

Als künstlerische Vision holt Birgit Schuh die Gestaltungsmacht der Natur wieder in unser Bewusstsein, so als würde sich die Wildnis das Gelände zurückerobern. Wir tauchen vor dem Blatt gleichsam in die Anatomie einer Landschaft ein und werden zu deren Erkundung eingeladen. Diese Einladung setzt sich symbolisch in einer kalkulierten Faltung der Zeichnung entlang den Vorgaben einer herkömmlichen Wanderkarte fort. Die dreidimensionalen Spuren dieser Faltung nun verursachen eine weitere Verlebendigung der gezeichneten Landschaft: Geknicktes Papier erweckt den Eindruck einer Reliefkarte. Mit der „Karte GG“ verfährt Birgit Schuh ganz ähnlich. Nur orientiert sie sich hier nicht am Modus der Wanderkarte, sondern an der normierten Falzung von architektonischen Plänen. Nicht ohne Kalkül, denn bei „Karte GG“ handelt es sich ja tatsächlich um eine Anlage, die auf dem Reißbrett entstand. Zunächst als Park im italienischen Renaissancestil geplant, wurde der Große Garten ab 1683 von Johann Friedrich Karcher, einem Schüler des Franzosen Andre Le Nôtre, im Sinne des Barock umgestaltet und 1722 endgültig fertig gestellt.<sup>2</sup> Sein Grundriss mit dem repräsentativen Palais im Kreuzungspunkt der Hauptachsen, den rechteckigen Pflanzenparterres und dem streng axial eingeordneten Wasserbecken folgt den rationalen Prinzipien der damaligen Repräsentationsarchitektur.

Natürlich hat es über die Jahrhunderte Veränderungen gegeben, doch bis heute wird die zentrale Dramaturgie von diesen Ursprüngen bestimmt. In ihrer Zeichnung ließ sich Birgit Schuh auch maltechnisch zunächst auf diese formalen Vorgaben ein und klebte das wohlgeordnete Wegenetz auf ihrer Kartenvorlage zeitweilig ab, bevor sie massiv mit Tusche eingriff. Doch letztlich gelingt es ihr auch hier, den Eindruck einer nur schwer zu bändigenden Naturkraft, die sich anarchistisch über die Gestaltungsmaßnahmen hinwegsetzt, zu erwecken.

Diese reflektierte Interpretation von Natur erinnert an die künstlerische Beschäftigung mit Vegetation und Landschaft, die seit den 1990er Jahren zunehmend populär wurde. Aufbauend auf drei Kategorien von Naturräumen, je nach Grad des menschlichen Einwirkens<sup>3</sup>, hat Brigitte Franzen 2000 in ihrem gleichnamigen Buch eine Einordnung von entsprechenden aktuellen künstlerischen Tendenzen als „vierte Natur“ vorgenommen. Die Aktivitäten der „vierten Natur“, so Franzen, erstrecken sich „von einer tatsächlich gärtnerischen, prozessual plastischen Tätigkeit bis hin zu einer metaphorischen Behandlung ...“<sup>4</sup> und schließen „eng an die Definition des Gartens als ‚dritte Natur‘, als künstlich-natürliches Hybrid“<sup>5</sup> an.

Als metaphorische Behandlung im Gestus der „vierten Natur“ dürfen wir denn auch Birgit Schuhs Analysen von gestalteter Landschaft begreifen – wiewohl sie sich zumeist auf Papier, als Fotografie oder Skulptur zutragen. Für die Untersuchung der menschlichen Naturaneignung sind sie ebenso relevant wie die von Franzen vorgestellten künstlerischen Erd- und Pflanzarbeiten: Birgit Schuhs Werke bieten eine profunde und zeitgemäße Reaktion auf die tradierten Formeln von erster (unberührte Wildnis), zweiter (Zivilisationseingriffe) und dritter Natur (Gärten) an. So sensibilisiert sie spe-

ziell für das Spannungsfeld zur „dritten Natur“ in zwei weiteren Arbeiten, nämlich „Kleine Karte (GG)“ und „Große Karte (GG)“ (beide 2012). Hier verwendete sie die stark abstrahierten Pläne des Großen Gartens, wieder in eher prototypischer Auffassung, als Ausgangsmaterial für Wandskulpturen. Sie übersetzt das in den Plänen erscheinende Wegenetz in ein plastisches Material. Im Gegensatz zur gezeichneten „Karte GG“ erscheint es jetzt als dunkle Positivform. Bei dem benutzten Werkstoff handelt es sich um ein eigens physikalisch behandeltes Holz.

Die Entscheidung für ein organisches Material, das jedoch entlang naturwissenschaftlicher Erkenntnis radikal überformt und den technologischen Vorstellungen der Gegenwart angepasst wurde, ist letztlich ein Gleichnis dafür, wie auch Natur und Landschaft selbst verändert und auf vielfältige Weise aktiv und passiv den wachsenden Wünschen der Menschheit unterworfen wurden – mit zweifellos ambivalenten Resultaten. Die moderne Materialforschung macht sich hier die flexiblen Eigenschaften des Holzes, auf Hitze und Feuchtigkeit zu reagieren, zunutze. Während Birgit Schuh das flache Holzgerüst mit heißer Tusche bearbeitete, verformte sich das Material. Dieser Prozess führte zu einer Verräumlichung, zu einer gleichsam dreidimensionalen Zeichnung. Mit den so absichtsvoll herbeigeführten Abweichungen lässt die Künstlerin symbolisch den Kontrast zwischen verschiedenen Gartenphilosophien des 18. und 19. Jahrhunderts anklingen: Denn, so Birgit Schuh, „enthält nicht eine solche barocke Gartenanlage eine gewisse absolutistische Anmaßung gegenüber späteren Ideen, die dem freien Landschaftsprinzip verpflichtet sind?“<sup>6</sup> Dieser Anmaßung begegnet sie, wie schon in den beiden gezeichneten „Karten PG/GG“, mit Strategien der Zerstörung und des impliziten Zerfalls: „Vor der Natur muss menschengemachte Akkuratessse doch immer wieder kapitulieren.“<sup>7</sup> Die Schönheit der Symmetrie wird gegen die Schönheit der Auflösung ausgespielt. Das heißt jedoch nicht, dass die Künstlerin ihre eigene Faszination für harmonisches Gleichmaß verleugnet – sie stellt vielmehr derlei (kultur)historische Größen programmatisch auf den Prüfstand und verlässt damit gleichnishaft den Schutzraum von gestalteter Stabilität.

Ähnliches geschieht in der Werkgruppe „Plan GG“ (2013), wenn diese auch auf den ersten Blick nach genau dem Gegenteil von Anarchie aussieht. Diese Serie von räumlichen Fadenzzeichnungen nimmt wiederum die Figur des Gartengrundrisses, als schier unerschöpflicher Inspirationsquelle, wieder auf.<sup>8</sup> Die filigranen Verspannungen scheinen dessen axialsymmetrischer Ästhetik genauestens zu folgen. In diversen Farbschattierungen und Variationen könnten sie gar den frühen Anleitungen zur Gartengestaltung entsprungen sein – jenen von Hohberg vielleicht oder denen des französischen Entwurfsgenies und Traktatautors André Mollet<sup>9</sup>. Deren Zeichnungen dienten nicht allein der praktischen Realisierung von Lustgärten, sondern auch der Analyse von bereits bestehenden Formationen. Birgit Schuh nun, dem Ansatz einer interpretierenden, analytischen und erweiternden „vierten Natur“ verpflichtet, bewegt sich frei in dem durch das Papierformat abgesteckten Rahmen. Lustvoll spannt sie neue Formen auf und entledigt sich des Diktats einer landschaftsgestalterischen Anwendbarkeit. In das dichte Gewebe aus Fäden baut sie Störfaktoren ein, zelebriert Kontrollverlust und Irrationalität. Trotzdem fällt beim längeren Betrachten auf, wie hartnäckig der zugrundeliegende historische Gartenplan nachwirkt. Wie ein unauslöschbares Urbild täuscht er unsere Wahrnehmung zunächst über die künstlerisch eingebauten Fehler hinweg.

Auf der Metaebene lassen sich die Fadenzzeichnungen als kluger Kommentar zu generellen, widersprüchlichen Erfahrungen von Planungs- und Konstruktionsprozessen lesen, letztlich auch zu den bisweilen aleatorischen Methoden der Naturwissenschaften. Diese Bezüge erstaunen kaum, wenn man ein biografisches Detail der Künstlerin kennt, nämlich die Tatsache ihres Mathematikstudiums. Dieser Aspekt ruft Hohbergs Charakteristikum des idealen Gärtners auf, der den Zirkel zu handhaben und Formen „gleichmässig nach der Zahl und der Figur abzumessen“ weiß. Mit diesem mathematischen Gepäck kann Birgit Schuh in ihrer Version des disegno Kollisionen von Ordnung und Störung gekonnt inszenieren und sich parallel dazu auf die heuristischen Qualitäten von Regeln und Maßen berufen. So „überformte“ sie ja bereits die eingangs beschriebenen großen Tuschezeichnungen von

„Karte PG/ Karte GG“ mit einer nachträglichen Rasterfaltung. Diese gleichmäßigen Raster geben den Blättern nicht nur eine reliefartige Note, sondern gliedern die abgebildeten Landschaften auch in systematische, überschaubare Abschnitte.<sup>10</sup>

Genau das leisten auch topografische Karten und Pläne, sie rastern Landschaft in verdauliche Portionen auf und unterstützen deren Aneignung. Doch um zu diesen Resultaten zu kommen, musste die Welt zunächst vermessen werden; einst auf umständliche, oft abenteuerliche Weise. Wenn Birgit Schuh also systematisch die alten Vermessungssäulen des ehemaligen Königreichs Sachsen aufsucht und deren Beschriftung per Frottage kopiert<sup>11</sup>, so tut sie nichts anderes, als sich in diesen Prozess der Welterfassung einzufühlen und das Gelände für sich neu zu erobern. Sie vollzieht sozusagen den Zwischenschritt, der zwischen dem realen, erfahrbaren Landschaftsraum und der abstrakten, gedruckten (oder auch digitalen) Karte liegt, noch einmal am eigenen Leibe. In ihrem künstlerischen „Landschaftslabor“ kann sie die Versuchsanordnungen, deren Reihenfolge und Beweisverfahren selbst bestimmen.

Sie hat sämtliche Freiheiten, so auch diese, eine Art schöpferischen Umkehrtest auszuführen wie in der Arbeit mit dem lapidaren Titel „Berg“ (2012). Die modellhafte, mit Tusche und Pigment bemalte Gipsplastik einer fiktiven Erhebung wird in der Intimität des Ateliers bzw. des Labors minutiös erforscht: Schrittweise formte die Künstlerin von dem Objekt die Höhenlinien ab, in einem rein plastischen Verfahren und übertrug diese auf einen planen Bildträger. Dort stellt sich die Draufsicht nun in unregelmäßiger Konzentrik als Fadenzzeichnung der anderen Art dar. Experimentelle Kartografie resultiert so in einem Kunstwerk, einmal mehr, weil sie in der Installation von „Berg“ noch um ein drittes Element ergänzt wird: die auf die Wand projizierte Silhouette der Bergplastik. Der Schatten wird zum Archetyp von Landschaft, die immer ein letztes Geheimnis birgt – ganz gleich, mit welchem Verfahren sie vermessen und erfasst wird.

1 Zit. n. Stefan Schweizer, Die Erfindung der Gartenkunst, München 2013, S.190

2 Vgl. Gabriele Uerscheln, Meisterwerke der Gartenkunst, Stuttgart 2006, S.143 f.

3 Diese Einordnung in erste als unberührte, zweite als zivilisatorisch überformte und dritte als ästhetisierte Natur erläutert Franzen im ersten Kapitel ihres Buches und kommt dann zu ihrer These der vierten Natur. Vgl. Brigitte Franzen, Die vierte Natur. Gärten in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2000, S.10 – 21 oder Brigitte Franzen, Künstlergärten, in: Hubertus Butin, DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S.193 ff.

4 Franzen 2002, S.195

5 Franzen 2000, S.9

6 Birgit Schuh im Gespräch mit der Autorin, Dresden, März 2014

7 Schuh, dto.

8 Es handelt sich hier um die älteste bekannte Planung zum Königlichen Großen Garten von 1683, die Martin Göttler zugeschrieben wird.

9 Vgl. Schweizer 2013, S.258 ff.

10 Die Logik der Bildung von Rastern begleitet die Anlage von menschlichen Siedlungen und Strukturen genauso wie sie etwa in der archäologischen und geologischen Forschung der systematischen Ergründung eines bestimmten Areals dient. Auch andere Künstler, die sich mit Landschaft beschäftigen, lassen sich von dieser Figur leiten. So hat beispielsweise der US-amerikanische Künstler Karthik Pandian mit „Uearth“ (2010) die künstlerische Studie des Grabungsfeldes der präkolumbianischen Siedlung Cahokia bei St. Louis entlang einer solchen Rasterstruktur angelegt, wobei mit einem Netz aus Linien gearbeitet wurde, die absichtsvoll Bezüge zum Minimalismus aufweisen – aber auf dessen weitgehende Autonomie verzichten. Vgl. Karthik Pandian, Uearth, Whitney New York 2010

11 Auf die Abnahme der Schriften per Frottage folgt die Übersetzung der einzelnen Motive in die Drucktechnik der Algrafie. Im Rahmen der Aktion „Triangulierung“ entstanden 2014 bisher die Blätter „Station Borsberg“, „Station Buchberg“ und „Station Baeyerhöhe“.

Auszug aus:

Birgit Schuh: Landschaftslabor

© 2014 Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, Berlin

ISBN 978-3-944295-07-7