

## Ute Langanky. Vom dialektischen Wettstreit zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit

Wenn Sie heute noch einmal oder auch zum ersten Mal durch die Ausstellung der Bilder von Ute Langanky gehen, dann sehen Sie Landschaften und Details von Landschaften, und Sie fragen sich: wie ordnet sich das ein in die Gesamtheit der aktuellen Kunst, in der schlichtweg alles möglich ist und jedes Material, jeder Stil, jede Technik, jeder individuelle, regionale oder globale Anreiz zur Sichtbarmachung eines Gedankens erlaubt ist? Ich möchte dieser Frage ein wenig nachgehen, mit Hilfe der Angaben, die Ute Langanky mir selbst gemacht hat.

Es gibt schon lange, spätestens seit Beginn der 90er Jahre, keine richtunggebende Tendenz mehr, und auch das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts hat bisher keine solche hervorgebracht. Wir werden lernen müssen, mit dem Pluralismus zu leben, das hat der Kunstkritiker Arthur C. Danto schon 1991 empfohlen. Er nannte das eine Befreiung von der Tyrannei der Geschichte. Aber er musste auch bekennen, dass dies das Ende einer Kunst bedeutet, in der es einen erkennbaren philosophischen oder historischen Grund für deren Entstehen gab.

Das stimmt natürlich. Heute ist nicht mehr die Zeit der künstlerischen und ideologischen Auseinandersetzungen und der polemischen Manifeste, wie sie die erste und die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts belebt haben. Aber auffindbare Gründe für die Entstehung der Kunst gibt es genug. Sie sind nur eher soziologischer Natur und haben ihren Ursprung in der Reaktion des Individuums auf die geopolitischen, technologischen und wissenschaftlichen Veränderungen, die unsere Gesellschaft prägen.

Eine der Möglichkeiten, diesen gesellschaftlichen Wandel zu begreifen und wiederzugeben, besteht für den Künstler darin, seinen eigenen Standort zu bestimmen und den Ort zu beschreiben, von dem aus er die Welt sieht, also eine Topographie seines Seins und Handelns zu entwerfen. Wie er das tut, das hängt von seiner Herkunft und seinen Lebensumständen ab, und vielleicht liegt es daran, dass es heute nicht mehr darauf ankommt, ob jemand von der Elfenbeinküste in Afrika, aus einer der Millionenstädte Chinas oder aus Indien kommt, ob er in Istanbul oder in Köln geboren wurde: worauf es ankommt, ist, dass er seine eigene Befindlichkeit und seine Sicht auf die heutige Zeit so darstellt, dass sie für den Betrachter nachvollziehbar und nicht nur ein ästhetisches Vergnügen, sondern auch eine Quelle der Erkenntnis wird.

Als Ute Langanky studierte, sah sie sich mit einer Malerei konfrontiert, in der nicht mehr bildnerische Themen ausgedeutet, sondern Bildkonzepte gemalt wurden. Das heißt, es war vor allem einer ihrer Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf, Gerhard Richter, der damit begonnen hatte, figürliche, abstrakte, monochrome, polychrome, geometrische und gestische, also an sich widersprüchliche Konzepte zu malen und sich dabei über deren Inhalte hinwegzusetzen, die durch den Verlauf der Avantgarden bestimmt worden waren.

Hier eine Landschaft, dort eine Person, hier eine graue Fläche, dort eine geometrische, farbige Struktur. Dies alles in Serien produziert, ohne sichtbaren Pinselduktus, ohne die eigene Handschrift und mit der immer gleichen, kühlen Distanz ausgeführt. Ein Lexikon der Stile des 20. Jahrhunderts war das, ein Versuch, die gegensätzlichen politischen und künstlerischen Überzeugungen der vorangegangenen Bewegungen zu überwinden, weil sie längst historisch geworden waren und von jeglichem Feuer avantgardistischen Engagements entfernt.

Richters malerischer Rationalismus fand dann eine Entsprechung in den Fotografien des Ehepaars Bernd und Hilla Becher, die mit enzyklopädischer Genauigkeit die funktionalen Architekturen der Kohleindustrie registrierten, in einem quasi-wissenschaftlichen Verfahren. Ihr Blick, ungetrübt von Gefühlen oder Meinungen, wertvoll als Methode, aber mehr eine Sammlertätigkeit, die frei ist von subjektiven Urteilen.

Jüngere Künstler empfanden diese konzeptuelle Kunst als zu intellektuell und emotionslos und suchten in den 1980er Jahren andere Wege der Auseinandersetzung mit der scheinbar stagnierenden Moderne. Die ersten, die sich davon abgrenzten, waren hier im Rheinland die so genannten „Neuen Wilden“ gleich zu Beginn der 80er Jahre. Als sie auf der Bühne der Kunstszene erschienen, zögerten sie nicht, ihren Protest mit Pathos und Bühnentauglichem, komödiantischem Talent vorzutragen; aufmüßig, laut und provozierend traten sie auf. Sie besannen sich auf den Expressionismus, wohl wissend, dass das, was dabei herauskam, nichts anderes war, als eine theatralisch überhöhte Menschheitsdämmerung. Sie malten hastig und betont ungekonnt, mit verdrehter Metaphorik, überfluteten den Kunstbetrieb mit närrischen und parodistischen Bildern. Was sie suchten, war die verloren geglaubte Intensität des Gefühls, Sinnlichkeit und die Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Auch sie nutzten jedwedes Stilmittel der Moderne. Die standen ihnen alle zur Verfügung, und sie wurden weidlich ausgenutzt zu einer Art, um es mit Peter Sloterdijk zu sagen, kynischen Aufbegehrens.

1989 habe ich selbst noch die Neuen Wilden einem französischen Publikum vorgestellt in einer Edition der Galerie Maeght, indem ich Bilder von Adamski, Fetting, Szczesny, Dahn und Dokoupil mit Gedichten von Georg Trakl und

Thomas Kling zusammengebracht habe, die meiner damaligen Meinung nach den frühen und den neuen Expressionismus vertraten.

Eine andere Reaktion auf die konzeptuelle Kunst kam Mitte der 80er Jahre aus der Richter-Klasse selbst. Dort formierte sich ein Kreis junger Bildhauer, die unter der etwas ungenauen Bezeichnung der Modellbauer bekannt geworden sind. Dabei waren es gar keine architektonischen Modelle, die sie schufen, sondern in alle Richtungen hin offen konstruierte Skulpturen, die vom Zeigen, Schauen, Beobachten, Sammeln und Repräsentieren handelten: sie stellten Schaukästen, Sockel und Türme, Präsentationstische, Beobachtungsposten, Rednerpulte und Museumsbauten im kleinen Format her. Und, obgleich sorgfältig gearbeitet, wirkten die meisten dieser Installationen wie unfertige Architekturen. Sie entsprachen nicht unbedingt den Regeln der Maßstäblichkeit, waren ungewohnt in ihren Proportionen, kurz, es handelte sich um skizzenhafte Ideen zu Arbeiten im öffentlichen Raum, mehr um wagemutige Träume als um die ungebrochen modernistische Botschaft. Sie hatten, halb rückwärtsgerichtet Romantizismus, halb vorwärtsgerichtete Utopie, immer auch mit dem Nachdenken über die Rolle und Funktion der Kunst in der Gesellschaft zu tun.

Ute Langanky, die mit den so genannten Modellbauern zusammen studiert hatte, neigte so gar nicht dazu, den hybriden Neo-Expressionismus der „Neuen Wilden“ und deren „schrille Gegenständlichkeit“ aufzugreifen. Sie tendierte zur Abstraktion und entschied sich für die abstrakte Malerei. Dabei benutzte sie Gestaltungsmittel, die von denen der Modellbauer gar nicht so weit entfernt waren, wie sie damals vielleicht glaubte. Die Bilder, die in den 1980er Jahren entstanden sind, sind häufig von Kreisen, Halbkreisen, Kreissegmenten, ovalen Formen und Linien durchzogen, die dann von dynamischen Farbschwüngen überlagert oder verwischt werden. Sie schuf also Farbkompositionen, die durch geometrische Figuren gegliedert und, man könnte sagen, „konstruiert“ wurden und dabei entfernt an Gebäude oder Landschaften erinnern mochten.

In den 1990er Jahren verändert sich Langankys Malerei dadurch, dass die Künstlerin ihre Umwelt verstärkt wahrnimmt und ins Bild bringt. Bezeichnenderweise sind es wieder Gebäude und Landschaften, denen sie ihre Aufmerksamkeit widmet.

In den Aquarellen etwa, die Ute Langanky 1994 für das gemeinschaftlich mit Thomas Kling herausgegebene Buch „wände machn“ ausgesucht hat, tauchen umrisshaft Häuser, Tore und Zäune auf. Andere Blätter zeigen Hügel- und Gebirgslandschaften. Auch sie nur andeutungsweise und locker gemalt, weitgehend flächig aufgefasst und geometrisch strukturiert. Wichtiger als die Wiedererkennbarkeit der Orte scheinen ihr die Hell- und Dunkelkontraste zu sein, die das Bild beleben, die Darstellung greller Lichtstrahlen oder dunkler Nachtwolken und die Öffnungen und Versperrungen des Blicks. Dabei weisen

die Titel der Aquarelle, die „Anschauung“, „Beobachtung“ oder „Messung“ lauten, eindeutig darauf hin, wie sehr die Sinne und die registrierende Wahrnehmung schon eingespannt sind. Und wie viel konkreter diese Anschauung von nun an wurde, ist wiederum abzulesen an den Motiven, die als „Radwerk, Marmorbruch, Rampe oder Kanal“ bezeichnet wurden. Im Gesamtzusammenhang der Arbeit von Ute Langanky könnte das Buch „wände machn“ also dafür stehen, dass sie beginnt, sich der sie umgebenden Wirklichkeit beobachtend zu nähern und Gegenständlichkeit vermehrt zuzulassen.

Ganz unverhohlen gegenständlich und ortsbezogen wird Langanky dann in dem Buch „Gelände: camouflage“, das ein weiteres Gemeinschaftswerk mit Thomas Kling ist. Langanky veröffentlicht darin eine Fotoserie mit Aufnahmen von der Raketenstation. Dort bewohnt sie seit 1995 zusammen mit Kling ein flaches, lang gestrecktes Gebäude, das zum früheren Militärbereich der Nato gehörte und das Mitte der 90er Jahre noch inmitten einer wenig bewachsenen, ziemlich wüsten Landschaft stand.

In dem Gelände war, wie man im Buch erfährt, das Feuermachen, das Fotografieren und das Mitbringen brennbarer Gegenstände strengstens verboten. Jetzt zeigt Ute Langanky das Gebäude im goldgelb aufleuchtenden Abendlicht der Sonne, so als wollte sie die früheren Verbote durch eine neue Art der Tarnung überbieten und ad absurdum führen. Der Aufprall des verglühenden Lichts hat zur Folge, dass die Wände des Hauses nahezu immateriell wirken, Spiegelungen verfälschen die Perspektiven, in den Fenstern explodiert ein feuriger Ball, Flächen lösen sich in Linien auf, das metallene Gehäuse wird wieder zu einer abstrakten Komposition.

Möglich, dass dies für Langanky ein Weg war, sich mit einer Gegend und mit einem Bauwerk auseinanderzusetzen, die militärischen Zwecken und der Politik des kalten Krieges gedient hatten. Sie hat beide einer besonderen Art der Camouflage unterzogen, indem sie sie bis zur Ungegenständlichkeit hin verfremdete.

Formalästhetisch, also was ihre künstlerischen Ziele betrifft, zeigt diese Fotoserie meiner Ansicht nach, wie sehr sie immer wieder zwischen Figuration und Abstraktion pendelt. Das ist bis heute so geblieben, und das werde ich am Schluss noch einmal erläutern.

Langanky und Kling haben zusammen eine ganze Reihe von Künstlerbüchern geschaffen. Deshalb stellt sich die Frage, wie sie über solches Schichten und Kreuzen von Bildern und Worten gedacht haben. Die eine lieferte die Bilder, der andere den Text. Von Langanky stammten entweder Fotografien oder auch Abbildungen ihrer Gemälde, von Kling kamen die Gemäldegedichte.

Was Thomas Kling darunter verstand, das hat er in seinem Düsseldorfer Vortrag erläutert, den er gehalten hat, als ich ihn 2003 im Rahmen meiner

Veranstaltungsreihe „Kunst und Literatur“ in das museum kunst palast eingeladen hatte.

Bei dieser Gelegenheit sagte er wörtlich: „Ein Gemäldegedicht ist dichterische Schrift parallel zu Erzeugnissen und mit, mit Hilfe, der bildenden Kunst“.

Gemälde und Gedicht bilden für ihn eine Einheit, und diese These versuchte er zu untermauern.

Wie so häufig ist Kling in diesem Vortrag der Bedeutung seiner Worte wie ein Sprachwissenschaftler mit Hilfe der etymologischen Forschung nachgegangen. Demnach gehen das Schreiben und das Malen beide auf das Wort „mal“ zurück. In dem Begriff „mal“ stecken die Aktionen zeichnen, färben, im Geist entwerfen, schreiben, abgrenzen und bunt markieren. Es gehe, so Kling, um Schmutz und Flecken, um Schmutz-Fleck-Worte, die sowohl dem Schreiben als auch dem Malen zugrunde lägen. Daher schwebt ihm eine Art Gleichheit oder Gleichwertigkeit der bildenden und der dichterischen Tätigkeit vor. Bilder werden von Worten begleitet, das Bild wird zum Sprechen gebracht. Die Sprache wird dem Bild zur Seite gestellt, schafft eine zweite Ebene, ohne das Geheimnis oder den Sinn des Bildes zu entschlüsseln. Es gibt keine Hierarchie zwischen den beiden, keine dienende Funktion. Der Schreibende assoziiert und übersetzt, schickt, ich zitiere, „verborgene Sendschreiben“ aus.

Es war im gleichen Jahr 2003, als eine gemeinsame Arbeit von Kling und Langanky unter dem Titel „Mahlbezirk“, mit h geschrieben, in Heft 2 der „Neuen Rundschau“ herauskam. Der darin veröffentlichten Fotosequenz von Langanky ist zu entnehmen, dass sie Aufnahmen in einer alten Mühle gemacht hat, in der Getreide gemahlen wurde. Der Zusammenhang zwischen dem Düsseldorfer Vortrag und diesem Motiv scheint mir offenkundig. Der Mahlbezirk als der Ort, an dem Bilder und Worte entstehen. Die Mühle wird zum Sinnbild für den gemeinsamen Ausgangspunkt und das gemeinsame Tun, die Bilderzeugung und das Schreiben.

Und möglicherweise steht dieser Ort dafür, dass eine Substanz zermahlen werden muss, um ein anderes Erzeugnis daraus zu gewinnen. Die s/w Abbildungen zeigen den Blick auf eine Treppe, ansonsten sieht man hauptsächlich Details von Rädern, Bolzen, Balken oder Bottichen, Formen also, die gar nicht so weit entfernt sind vom Formenrepertoire der früheren Gemälde. Es ist klobiges Werkzeug, aber es könnten Symbole sein für das Sprachwerkzeug, durch das neue Worte und für das Malwerkzeug, durch das neue Bilder in einem Zerreibungsprozess gemahlen werden.

Hiervon wiederum könnte die letzte Aufnahme der Sequenz Zeugnis ablegen, denn in dieser Fotografie steigen aus einer dunklen Grasbüschellandschaft hell aufleuchtende Nebelschwaden auf: das Neue, das noch Unbekannte. Ganz ähnliche Nebel finden Sie in einigen Bildern dieser Ausstellung wieder. Ich komme noch darauf zurück.

Zunächst möchte ich festhalten, dass Ute Langanky seit vielen Jahren sowohl mit den Mitteln der Fotografie als auch mit denen der Malerei arbeitet. Schließlich begann sie noch, das Fotografierte in Malerei zu übersetzen. Was sie nun hier ausstellt, das sind einige Fotomontagen, einige Gemälde und eine Kreuzung der beiden Techniken, nämlich Drucke digitaler Fotografien auf Büttenpapier, die wie Malereien aussehen, obwohl sie keine sind.

Dargestellt sind Laubgehölze und Blumen, Wiesen und Gewässer und die inzwischen hoch gewachsenen Bäume des Geländes, auf dem sie lebt. Einige Bilder sind darunter, die ungebrochen die Natur wiedergeben, dafür sind sie symbolisch aufgeladen und beschreiben über die sichtbare Realität hinaus die dahinter verborgene Seelenlandschaft. Das von Bäumen gesäumte Flussufer, das mit seinem Spiegelbild verschwimmt, die nackten, rostfarbenen Äste, die sich quer über eine Leinwand ziehen, die eisstarrenden Disteln, der entlaubte Wein, der über graue Wände kriecht: all dies sind Sinnbilder für Vergänglichkeit und Tod und entspricht einer allgemein bekannten und traditionellen Bildgeschichte.

Nicht so bei den Fotomontagen, den nach Fotografien entstandenen Gemälden und den digitalen Drucken. Hier wird das Distelgewächs ein filigranes, zum Ornament geronnenes Gespinst, die herbstgoldene Baumgruppe zu einem symmetrischen Muster, der Grashügel zum Röntgenbild. Einzelne Fotoansichten werden gegeneinander gekippt, andere von Diagonalen durchschnitten und so montiert, dass die Idee eines einheitlichen Raumes gar nicht mehr aufkommen kann. Vorder- und Hintergrund sind aufgehoben, die Größenverhältnisse verschoben. Und die gelegentliche Umkehrung von Positiv- in Negativwerte überhöht die Natur ins Visionäre.

Zunächst hätte man meinen können, Ute Langanky habe sich in ihrer Malerei von der Abstraktion entfernt und sei der Realität näher gekommen, je länger sie fotografierte. Aber das Gegenteil scheint nun der Fall.

In der Serie „Selektive Farbkontrolle“ taucht ein auffallender Nebel und darin die weiter oben schon einmal erwähnte helle Lichterscheinung wieder auf. Sie wird zum beherrschenden Motiv. Nicht verheißungsvoll, sondern eher verworren und bedrohlich, beginnt hier die Auflösung einer in Licht zerstäubten Wirklichkeit. Sie hat keine Schwerkraft mehr, kein Gewicht und keine Masse, was bleibt, ist ein undefinierbares Etwas.

Lichtphänomene verwandeln die Szenerie in düstere Schattenbilder. Zumal in der Serie „Horizont Hombroich“ erscheinen Landschaft und Natur wie festgefroren in Momentaufnahmen, die im Blitz einer Explosion nur kurzfristig aufleuchten. Künstlerisch probt Ute Langanky in solchen Bildern das Unwirklichwerden des Wirklichen, die Aufhebung der Materie. Sie schildert die

Natur in einer Art Ekstase, in einem Zustand des Außer-sich-Seins. Und gleichzeitig im Zustand der Stagnation, reglos und unlebendig.

Das ist nicht mehr das Bild der agierenden, sich verändernden und sich immer wieder erneuernden Natur. Es ist eine menschenfeindliche, vom Menschen manipulierte und letztlich ihrer Fruchtbarkeit und Stofflichkeit beraubte Natur.

Solche Orte, um auf diesen Begriff vom Anfang meines Vortrags zurückzukommen, sind Orte und Zeichen zugleich, sind sogar mehr Zeichen als Orte. Wieder werden Abstraktion und Gegenständlichkeit in einem dialektischen Wettstreit gegeneinander ausgespielt.

Und das alles, diese Doppelgesichtigkeit des Bildes und diese widerstreitenden Wirklichkeitsebenen, meinte Ute Langanky womöglich auch, wenn sie im Titel zu ihrer Ausstellung davon sprach, dass sie „bis auf den Grund“ gegangen ist.

Marie Luise Syring  
November 2010