

Wiedemann/ Mettler

unexpected desire

Galerie Urs Meile Ardez

3. August – 15. September, 2024

Eröffnung: Samstag, 3. August, 2024; 16 - 19 Uhr

Die Künstler sind anwesend

Text von Philipp Sarasin

Hinter schweren, blickdichten Vorhängen eröffnen sich Räume der Sehnsucht und der Verehrung, Räume des Schreckens oder Räume des Begehrens und der Lust – im Theater oder im Bordell, vor der crime scene oder dem Ort, der für den ärztlichen Blick reserviert ist, vor dem Altar oder dem Heiligtum... In der Kunstgeschichte seit Giotto öffnen sich Vorhänge, um den Blick auf die himmlischen Heerscharen freizugeben; oft auch verlockend halbtransparent, stellen Vorhänge bis in die Kunst der Moderne hinein immer wieder neu die Frage nach dem Verhältnis von Innen und Aussen, von Ein- und Ausschluss, von Verhüllung und Enthüllung. In jedem Fall aber ist der Vorhang nie eine unüberwindliche Schranke, sondern Grenze und Vermittler zugleich, eine bewegliche Linie zwischen zwei Welten. Wer durch ihn hindurchtritt, wird selbst verwandelt. Hinter dem Vorhang eröffnet sich ein heterotoper Raum, vom Aussen und Davor getrennt, und dennoch dessen Geheimnis zugleich bewahrend und enthüllend.

Der Raum, in den Wiedemann/Mettler die Betrachter:innen locken, enthüllt das Bild einer Sehnsuchtslandschaft. Wer hier steht, weiss natürlich, dass auch das Engadin eine solche dem Flachland weit enthobene, lichtdurchflutete Landschaft ist, eine Landschaft, die seit langem ermüdete Städter, Künstler und überreizte Philosophen anzieht. Doch hier, im vom Vorhang umschlossenen Raum, sieht man keine Berge, sondern das Meer im südlichen Licht der fernen Insel Capri, gesäumt von ausgebleichten Felsen und einigen der Hitze des Mittags trotzensen Pflanzen. Es ist kein Zufall, dass die Landschaft im verheissungsvoll leuchtenden Blau des Himmels, der im Horizont mit dem Meer verschmilzt, nicht zuletzt an die ebenfalls in blaues, irisierendes Licht getauchten Ideallandschaften erinnert, die in den Fluchtlinien und den Horizonten vieler Gemälde der italienischen Renaissance die biblischen Szenen im Vordergrund rahmen. Capris Landschaft erschien schon Herder und Goethe, die sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts «entdeckt» hatten, tatsächlich als ideal, ja geradezu utopisch.

Capri hat daher, wie das Engadin, im 19. Jahrhundert und bis weit ins 20. hinein, immer wieder Philosophen, Künstler und von der Grossstadt Degoutierte angezogen (gefolgt von den Schönen und Reichen unserer Tage); die Insel erschien ihnen als Ort einer vermeintlichen Ursprünglichkeit und Lebensfülle jenseits aller Schatten des modernen Lebens. Für einige verdichtete sich dieses idealisierte Bild des Authentischen und der lichtdurchfluteten Reinheit Capris ganz besonders in der Figur des sonnengebräunten Knaben oder jungen Mannes, der neben den Fischerbooten im Hafen den Fremden zulächelte. Auf ihn richteten sich keineswegs nur unexpected, sondern die ziemlich erwartbaren desires nordeuropäischer Zivilisationsflüchtlinge. Die Sehnsucht und das Begehren sind ambivalente Regungen und Kräfte, keinesfalls immer so ideal wie die Landschaft, durch die sie schweifen.

Wiedemann/Mettler machen genau diese Spannung sichtbar, ja eindringlich erkennbar, und zwar in der Figur des «Mönchs», der auf einem dem realen Raum zugehörigen Felsen mehr hockt als steht. Tatsächlich – es ist der «Mönch am Meer» des Romantikers David Caspar Friedrich, auf den Wiedemann/Mettler sich beziehen und dabei dieses ikonische Gemälde gleichsam von innen nach aussen stülpen. Denn der Mönch Friedrichs steht als ein kleines menschliches Nichts vor der übermächtigen, dunkel drohenden Natur des Meeres und des wolkenverhangenen Horizonts. Er scheint allen Grund zu haben, sich zu fürchten, oder zumindest tiefe Ehrfurcht vor Gott und der Natur zu empfinden. Den «Mönch» von Wiedemann/Mettler hingegen kann die lichte Landschaft Capris nicht schrecken – und doch hat er merkwürdigerweise seine menschliche Gestalt verloren, erscheint bloss als ein amorphes Etwas. Denn dieser «Mönch» ist kein furchtsamer Mensch, sondern das nach aussen gestülpte «Innere» desjenigen, der – zum Beispiel – nach Capri kommt: Das rohe, formlose, den Körper durchflutende und antreibende Begehren, jenes Etwas, das auf dem Felsen des Realen hockt und als amorphe, ungeschlachte, ja hässliche «innere» Gestalt noch alle biblischen Szenen und Mönche der europäischen Kunstgeschichte mit dem konfrontiert, was diese verbergen. Hinter dem Vorhang von

Wiedemann/Mettler öffnet sich nicht nur der ideale Raum einer südlichen Sehnsuchtslandschaft, sondern auch der Abgrund des Begehrens.

Im zweiten Raum, dem kleinen weissen mit dem schönen Kreuzgewölbe, scheint das alles vergessen und vergeben: Durch ein Bleiglasfenster strahlt ruhiges, farbiges Licht und erinnert daran, dass solche Fenster seit dem Hochmittelalter in Kirchen und Kathedralen farbenprächtige Bilder biblischer Szenen darstellten, um sie dem illiteraten Volk in belehrender Absicht vor Augen zu führen – oder in Gestalt von riesigen Rosetten göttliche Harmonie und Vollkommenheit symbolisierten. Diese Welt ist längst versunken. Dennoch hat jüngst Ólafur Elíasson für den Dom von Greifswald – dem Geburts- und langjährigem Arbeitsort David Caspar Friedrichs – drei bildlose Glasfenster geschaffen, die durch eine betont konventionelle Farbgebung an diese religiöse Tradition anzuknüpfen scheinen. Davon unterscheidet sich die Position von Wiedemann/Mettler radikal. Zwar erinnert das mundgeblasene Glas ihres Fensters ebenfalls an die grosse Zeit religiöse Glaskunst. Doch seine Teile fügen sich, Bruchstücken gleich, nicht mehr zu einer «Bedeutung» zusammen – ja, sie verzichten konsequent auf jeden Anspruch, eine «spirituelle» Stimmungen zu erzeugen. Das Fenster von Wiedemann/Mettler stellt vielmehr die Frage: Was bleibt, wenn uns nur noch Bruchstücke bleiben? – und gibt die Antwort: Kunst! Will heissen, das Schöne, vielleicht das Erhabene am Ort jener verlorenen religiösen Gewissheiten einsetzen, ohne je wieder zu einem ungebrochenen, nicht zersplitterten Bild längst vergangener Wahrheiten zurückfinden zu können.

Im dritten von Wiedemann/Mettler inszenierten Raum dringt allerdings trotz dieser Geste, am Schönen der Kunst festzuhalten, der Schrecken, gar das Entsetzen wieder ins Feld der Wahrnehmung. An der Wand kleben fünf lavaähnliche Ausstülpungen, formlos, schwarz, scharfkantig glänzend und wie eben gerade erst erstarrt, und durch die in Engadiner Häusern häufige anzutreffende Öffnung über dem Kachelofen, die es erlaubt, Wärme in eine obere Kammer abzuleiten, greifen tentakelartige lange Arme eines nicht identifizierbaren Unwesens bedrohlich in den Raum hinein. Ist dies der ironische Kommentar der beiden Künstler, die selbst im alpinen Raum aufgewachsen sind, auf die Sehnsüchte der Städter, hier oben in den Bergen – oder auch in Capri – Reinheit, Frieden, Ruhe zu finden...? Ein spöttischer Hinweis auf die namenlosen Schrecken, die in den warmen Stuben und stattlichen Häuser dieser Sehnsuchtsorte allem Anschein zum Trotz so unvermittelt hervorbrechen können? Oder sind, wie Slavoj Žižek sagen würde, die schwarzen, scharfkantigen Ausstülpungen an der Wand und die Tentakel aus der oberen Kammer nicht doch das Reale jenes Begehrens, das schon der «Mönch» repräsentierte, das Reale auch jener Exzesse, die den Ermüdeten und Überreizten hier oben oder aber in Capri als ihre «Befreiung» von den Bürden der Zivilisation erscheinen...?

Philipp Sarasin, Prof. emeritus Universität Zürich, ist Historiker und Fotograf. Er publizierte jüngst „1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart“ (Suhrkamp 2021/2024).