

Fabrikruinen - Fragmente

Notizen zu den Arbeiten von Christine Westenberger

von Jürgen Raap

I.

Die jüngsten Arbeiten der Malerin Christine Westenberger im Zeitraum 2012/2013 sind Resultat einer Werkentwicklung, deren monografische Beschreibung bereits an ihren impressionistisch orientierten Landschaftssujets der Jahre 2002 bis 2004 ansetzen müsste. Denn schon in diesen Landschaften deutet sich ein Jahrzehnt zuvor eine Bildauffassung an, die Westenberger dann kontinuierlich weiter ausarbeitet und die in der aktuellen Schaffensphase den Charakter ihrer „Fragmente“ mit Industriemotiven ausmacht.

Es ist eine Bildauffassung, die im weitesten Sinne als strukturorientiert oder gar als strukturalistisch etikettiert werden kann. Im „Sonnengeäst“ (2002) übereinander gelagerter heller Baumstämme oder im Bild „Matrose“ (2003) mit der Wiedergabe einer netzartigen Verdichtung der Linien von Takelagen, Streben und Geländern artikuliert sich nämlich ein künstlerisches Interesse an Erscheinungsformen in der Natur und an Strukturen, besser: an struktureller Ordnung, das zehn Jahre später ebenso ihre malerische Auseinandersetzung mit den Relikten des Industriezeitalters prägt. In beiden Werkreihen ist zwar die äussere Wahrnehmung des Geästs verschneiderter Bäume oder der freigelegten Eisenträger in einer teilweise bereits abgerissenen Fabrikhalle der Ausgangspunkt der Bildfindung. Aber in beiden Motivkomplexen ist – als Absage an die klassische reine Abbildfunktion der Malerei – zugleich eine Tendenz zur Formreduktion und Abstraktion spürbar.

Gerade deswegen ist das Bild vom „Kaukasus“ (2004) kein metaphysisch-transzendentes Gegenmodell zur äusseren Wirklichkeit wie in der Landschaftsmalerei der Romantik, die bekanntlich das Bild als Sinnbild begriff, ohne dabei eine naturalistische Formensprache aufzugeben. Denn als Künstlerin im frühen 21. Jh. weiß Christine Westenberger genau, dass sich die kunsthistorischen Topoi des 19. Jh. inzwischen gründlich abgenutzt haben. So münden denn ihre „landschaftlichen Erkundungen“ sehr bewusst in eine sukzessive gestische Auflösung von Formen in der Farbe: die blau angelegte Kaukasus-Landschaft zerfließt in ein dynamisches Farbgeflimmer, ähnlich wie die flackernden und züngelnden Flammen des „Walpurgisfeuers“ (2004).

In den industriearchitektonischen „Fragmenten“ der Jahre 2012/2013 ist der Abstraktionsgrad alsdann sogar noch größer. Starke, prägante Striche ziehen sich über den Bildträger. Sie stellen extrem massive Balken dar, die allen äusseren Widrigkeiten trotzen und den Verfall noch eine Weile überdauern, und sie werden bisweilen auch in einer sehr kraftvollen Malweise auf den Bildgrund aufgetragen.

II.

Auf diese frühen Landschaftsbilder folgen um 2006/2007 „florale Erkundungen“, nahezu zeitgleich ebenfalls „figurative Erkundungen“, und um 2010 schließlich zumeist starkfarbig und kontrastreich angelegte maritime Motive, die Christine Westenberger selbst als „aquarische Erkundungen“ bezeichnet.

Bei ihnen lässt sich in der Behandlung der Form und in der Auffassung von Bildräumlichkeit Ähnliches beobachten wie bei den erwähnten Landschaften, und deswegen ist auch ihre Betrachtung hilfreich für den Nachvollzug eines künstlerischen Weges, der alsdann zu den „Fragmenten“ der Jahre 2012/2013 mit Ölbildern und großformatigen Zeichnungen führt.

Auffällig ist bei diesen aquarischen Bildern die visuelle Dominanz einer Überlagerung von Strukturen, wodurch die konkrete figurative Körperlichkeit z.B. eines Feuerfisches oder einer „Mermaid“ (2010) zurückgedrängt wird. Die Malerin konzentriert sich stattdessen lieber auf die Details von Kiemen, Flossen und Fühlern, die sich als linear angelegtes Geflecht im Bild verselbständigen und stellenweise sogar einen ornamentalen Charakter annehmen. Was hier anklingt, wird später in der „Fragment“-Reihe in einer Ausbreitung von Linien zum bestimmenden Prinzip der Bildkonstruktion. In einem doppelten Sinne haben diese Linien einen stabilisierenden Charakter, nämlich einmal tektonisch für das Skelett eines Baukörpers, und zum anderen im Bild als malerisches oder zeichnerisches Kompositionselement.

Bei den Wasserlandschaften erscheint der (Bild)Raum aber allein schon deshalb als abstrakt, weil er nicht konkret zu verorten ist. Ob es sich dabei nun um einen natürlichen Meeresboden mit Korallen und wuchernden Algen oder um ein künstlich angelegtes Aqualand-Becken mit exotisch-bunten Zierfischen handeln mag, ist letztlich völlig unerheblich. Bei den Fabrikmotiven sind übrigens ebenfalls keine realen Orte im Bild festgehalten.

Waren die frühen Landschaften in einer sehr intuitiven Malweise angelegt, so wirkt der malerische Duktus in den aquarischen Erkundungen weitaus kalkulierter. Die Ausmalung der zackenförmigen Rückenflossen erfolgt viel differenzierter und minutiöser.

Die Gerüsthaftigkeit der Industrie-Fragmente erfasst Christine Westermann schließlich in einer sehr klaren, konstruktiv angelegten Bildkomposition (z.B. „Aufsicht“, 2011, „Skelett“, 2012). Als angemessenes Ausdrucksmoment für die Wiedergabe schwerer Balken und Träger ist jedoch nicht mehr jener präzise malerische Pinselstrich vonnöten wie eben noch bei den aquarischen Bildern, denn wo die bereits angedeutete kraftvolle Stilistik einer ästhetischen Antipode bedarf, leistet dies dann doch wohl eher ein feiner angelegtes grafisches Element mit lauter Linien. Dass zu den „Fragmenten“ neben Ölbildern 2013 auch eine Reihe großformatiger Zeichnungen auf Packpapier entsteht, ist in diesem Zusammenhang schlüssig und konsequent.

III.

Die „Fragmente“ aus den Jahren 2011-2013 sind Resultate einer Beschäftigung mit der architektonischen Gegenständlichkeit einer historisch bereits untergegangenen oder im Untergehen begriffenen Industriekultur. Von den einstigen Fabrikarealen sind zu Beginn des 21. Jh. in unseren urbanen Landschaftsräumen oftmals nur noch Brachflächen mit ruinösen Relikten übrig geblieben.

Solche Industriebauten hatte man seinerzeit häufig in Skelettbauweise errichtet. Wenn sie viele Jahrzehnte später aufgegeben werden, und man die noch verwertbaren Teile und Materialien demontiert hat, bleibt wieder nur das nackte Betonskelett des Rohbaus auf dem verlassenem Gelände übrig.

Das malerische und zeichnerische Vorgehen focussiert sich kompositorisch vor allem auf das Erfassen dieser konstruktiven Skelettformen. Dabei verzichtet sie aber bewusst auf jeglichen dokumentarischen Realismus, wie er der Industriefotografie des 20. Jh. vielfach eigen ist.

Ein Interesse für das Wilde und Rudimentäre industrieller Brachflächen und für das Fragmenthafte verwitterter Montagehallen mündet bei Westenberger daher weder in eine ideologisch motivierte Ästhetisierung der Industriekultur wie in jener dokumentarischen Fotografie, noch in einen rückwärtsgewandten Romantizismus. Ich erwähne dies, weil Christine Westenberger vor allem in dieser zweifachen Abgrenzung gegenüber der kunst- und fotografiehistorischen Vorprägung einer solchen Ikonografie zu einer künstlerischen Eigenständigkeit in der Bilderfindung gelangt.

Zumeist bestehen die Bilder aus einer ausschnitthaften und damit fragmentarischen Nahaussicht von Balken, Eisenträgern und Gerüststreben. Dieses Gewirr von Kabelsträngen und Krangestänge, von Rohren und freigelegten Betonskeletten abstrahiert sie zu einem Geflecht konstruktiver Linien. Diese verdichten sich in jenen zwar durchaus zu einer (Bild)räumlichkeit, dies jedoch mehr in einem trigonometrisch-tektonischen Sinne.

Spaziergänge und die damit verbundenen Naturerlebnisse boten der Künstlerin schon sehr früh ein Inspirationspotenzial, wie alsdann auch ihre Reisen nach Südfrankreich, Russland oder Ägypten. Die intensive Beobachtung der äusseren Wirklichkeit wird aber künstlerisch immer komplettiert durch die Imagination und die Vision. Dabei müssen die Seherfahrungen in den realen geografischen Räumen künstlerisch eben nicht zwangsläufig in eine romantische Verklärung der Natur übersetzt werden, wie man dies früher tat: denken wir etwa an die Malerei des 18. Jh. mit ihren Schäferszenen oder an die Romantiker des 19. Jh., die ihre Naturwahrnehmung mit einem Naturlyrismus verbanden und somit eine Bildwelt schufen, die vielfach idyllische Züge trug.

Als z.B. Caspar David Friedrich in den 1830er Jahren Schlesien bereiste, konzentrierte er sich vornehmlich auf die Wiedergabe menschenleerer Landschaften

im Riesengebirge, und nicht etwa für die Kohlengruben von Kattowitz. Solch ein romantisches Malerei-Konzept war im 19. Jh. mithin anti-industriell angelegt.

Für die Kunst im frühen 21. Jh. wäre ein solcher Landschaftsbegriff allerdings nicht mehr tauglich. Wenn Westenberger dem Wilden solcher Industriebrachen nachspürt, dann gilt ihr ästhetisches Interesse eher dem Rohen und dem Schroffen als etwas Unmittelbarem. Wo nämlich noch im 20. Jh. Claude Lévy-Strauss seine ethnologischen Betrachtungen auf einer Dichtomie von Natur und Kultur, respektive von Rohem und Gekochtem aufbaute, treffen wir heute auf den kulturell vielleicht wichtigeren Gegensatz von Physischem und von medialer Virtualität: paradoxerweise wird dann die untergehende alte montanbasierte Industriekultur als etwas Archaisches und Urtümliches empfunden, und das Archaische dieser post-industriellen Brachflächen repräsentiert dann eine Unmittelbarkeit und Rohheit des Daseins, gerade in Kontrast zu den klinisch anmutenden Cyberwelten.

Der rostige Stahlträger und der staubige Betonbalken symbolisieren das Eigentliche – heute sind sie in unserer Urbanität und in der geregelten Welt der sozialen Netzwerke das Unzivilisierte und Ungezähmte, in exakter semantischer Umkehrung einer romantischen Ikonografie.

Wenn dann die Investoren des post-industriellen Zeitalters sich dieser Fabrikrüinen bemächtigen, findet städtebaulich ein ähnlicher Prozess statt, wie er in der Nachkriegszeit der 1950er und frühen 1960er Jahre zu einem Wandel im Erscheinungsbild der Städte führte. Damals beseitigte man die Kriegstrümmer und schlug Schneisen für die Pisten einer autogerechten Stadt in den zerbombten Häuserdschungel. Aus den Schuttbergen ragten nämlich nur noch verkohlte Mauerstümpfe heraus und vereinzelt stehen gebliebene Häuserwände mit leeren Fensterhöhlen, die so ähnlich aussahen wie heute die Skelette der Fabrikrüinen. Aus diesen Trümmerlöchern wucherte allerlei Unkraut, und mit einer strukturalistischen Betrachtungsweise à la Lévy-Strauss konnte man diese Trümmerlandschaften ebenfalls als eine „Natur“, ja sogar als eine Wildnis empfinden, so wie heute die urbanen Randgebiete mit verlassenen Kiesgruben, verrottenden Gleisanlagen, leer stehenden Fabrikhallen und maroden Lagerschuppen. Durch Asphaltierung und Betonierung wurde diese wilde urbane Natur schließlich in die Sphäre der Kultur und der Zivilisation überführt.

Als der Fotograf Chargesheimer 1970 morgens um halb sechs in Köln die menschenleere Stadt entlang einer solchen neu angelegten breiten Schnellstraße fotografierte, schrieb dazu Heinrich Böll einen Text, in welchem er sich darüber beklagte, diese Zivilisierung der Brachflächen durch die moderne Stadtplanung werde die Städte eines Tages genauso unwirtlich und unbewohnbar machen wie in den 1940er Jahren die Kriegszerstörungen.

Bölls Argumente liefern indirekt einen Gegenentwurf zu jener ideologischen Heroisierung der industriellen Moderne, wie wir sie z.B. 1909 im Futuristischen Manifest von Filippo Tommaso Marinetti belegt finden. Rund 100 Jahre später ist der technisch-industrielle Fortschrittsoptimismus, der sich einst mit der Moderne verband, obsolet geworden, durch die Reaktorkatastrophe von Fukushima 2011, eigentlich aber schon durch jene in Tschernobyl 1986.

Christine Westenberger gehört einer Künstlergeneration an, die in ihren Arbeiten weder zu romantischen Verklärungen noch zu ideologischen Zuspitzungen neigt. Der Malakt selbst ist ihr wichtiger als die semantische Bedeutung, und deswegen kann sie auch mit dem Ruinenmotiv symbolfrei, und das heißt: künstlerischer unbefangener umgehen als frühere Generationen, die entweder das Factory-Prinzip und die industrielle Massenkultur feiern (Andy Warhol) oder es verdammen, indem sie ihm ihr alternatives Rollenverständnis als individualistischer Bohemien entgegen setzten, was mit dem Dandyismus eines Charles Baudelaire um 1850 seinen Anfang nahm und sich kunstsoziologisch bis zur Selbstinszenierung des Markus Lüpertz verfolgen lässt.

Als kunsthistorischer Topos hat das Motiv der Ruine eine lange Tradition, die bis in die Malerei der Renaissance zurück reicht. Der Grund für die Vorliebe einer künstlerischen Darstellung von Ruinen lag in jener Epoche vor allem in ihrem „malerischen“ Aussehen bzw. ihrem ästhetischen Reiz. Es ging also ursprünglich nur um rein äusserliche, atmosphärische Aspekte. In der Malerei des 16. Jh. war die Ruine deshalb lediglich Staffage, also Beiwerk innerhalb eines Landschaftsmotivs. Erst später ging der Symbolgehalt klassischer Ruinendarstellungen über die Wiedergabe der äusserlichen Wirklichkeit hinaus – derlei Ikonografie galt nunmehr als eine Parabel auf Verfall und Vergänglichkeit.

Eine Ideologisierung erfuhr die Ruine als malerisches Ikon freilich bereits in der Malerei des ausgehenden 18. Jh., mithin im Zeitalter der Aufklärung. Hier ist sogar eine semantische Doppeldeutigkeit festzustellen: Neben dem Vergangenen und Verfallenen repräsentiert die Ruine zugleich einen aufklärerischen Zukunftsoptimismus mit dem Willen der Überwindung von Vergangenheit. Die Landschaftsmalerei im Zeitalter des Klassizismus kommuniziert also das rationale Wissen, das aus den Ruinen etwas Neues entsteht. Im 19. Jh. hingegen wurde dieses Genre der Malerei dann durch einen eher rückwärtsgewandten Romantizismus überlagert.

Das Morbide verfallener Fabrikanlagen hat für Christine Westenberger zwar durchaus seinen bildnerischen Reiz, aber weil sie einer Überfrachtung der Bilder mit Symbolismen konsequent ausweicht, wird ihre Bildwelt eben nicht durch all diesen kunsthistorischen und ideologiegeschichtlichen Ballast erdrückt.

IV.

2013 entstehen Arbeiten auf Packpapier, bei denen sich Westenberger vom Gemälde-Charakter ihrer bisherigen Bilder weg bewegt. Parallel dazu erstellt sie auch eine Reihe kleinerer Zeichnungen. Diese Arbeiten auf Papier wirken aufgelockerter und experimenteller als die Ölbilder, zugleich aber auch zeichnerisch-grafischer, weil nämlich die Farbe als malerisches Element wegfällt, wodurch im Gegenzug die Linien eine größere Dominanz erlangen. Zwangsläufig wird die Bildanlage dadurch konstruktiver.

Das architektonische Formgefüge löst sich in einen Zusammenklang von Hell-Dunkel-Kontrasten mit weißen und schwarzen Elementen auf, hinzu tritt in sparsamer Weise allenfalls noch Braun. In diesen Arbeiten sind durchaus noch Andeutungen von Raumperspektive spürbar, doch diese Arbeiten mit ihrem grafischen Duktus geraten wesentlich flächiger, und selbst da, wo die Künstlerin dann wieder eine „Rückübersetzung“ in die Malerei vornimmt, nimmt die malerische Konzeption auf der Leinwand dann deutlich hervortretende Züge des Zeichnerischen an.

Man könnte auch sagen: die wirken zeichenhaft in einem semiotischen Sinne. Man denkt dabei vielleicht auch ein wenig an die Zeichen in der Urkunst – jedenfalls vermeidet Westenberger gerade in der Zeichenhaftigkeit dieser neueren Arbeiten mit ihrem archaisch anmutenden Grundcharakter noch konsequenter als bisher schon jegliche Industrieromantik oder Endzeitstimmung.

Gerade durch den Schritt über das Medium der Zeichnung kann das Abbild zum Bild werden, das sich vom Auratisch-Atmosphärischen der äusseren Dingwelt befreit hat. Noch weniger als in ersten „Fragmente“ erinnern die neueren Arbeiten in dieser Werkreihe an jene düster-unheimlichen Kulissen, die man gerne als Drehorte für Kriminalfilme wählt, wenn das Drehbuch vorschreibt, das sich Gangster an möglichst abgelegenen Orten wie einer still gelegten Fabrik treffen. Mit der Dynamik der Komposition sprengt Westenberger auch das Format des klassischen Tafelbildes – in den großen Papierarbeiten ist das Bild selbst nur noch Teil eines Kontinuums, das psychologisch über den Rahmen hinausreicht. In diesem Sinne kann man durchaus von erweiterter Malerei sprechen.

März 2013