



Futur II (Amazon-Logistikzentren), 35,9 x 50 cm

Am Beginn eines Bildes stehen immer andere Bilder. Unter den Bedingungen digitaler Bildwerkzeuge, mit denen wir uns heute bis an die Zähne bewaffnen, ist das kaum noch der Rede wert. Wenn Künstlerinnen und Künstler Bilder aus der Welt der Screens herausnehmen und in mühsamer Handarbeit in feste, sogenannte «analoge» Medien übertragen, ist das stets mit einer Art von Trotz verbunden. Der Trotz ist entweder Anzeichen von Hoffnung – auf die Möglichkeit einer Wiederaneignung des virtuell Entglittene, eines Festhaltens und Stillstellens dessen, was im Strudel der Gegenwart ohne Tempolimit zirkuliert – oder er beruht auf der Verzweiflung über den totalen Kontrollverlust, über die vollständige Entmachtung zugunsten derer, die seit der Verwirklichung der kybernetischen Utopie am Steuer sitzen. Beide Varianten müssen sich dem Verdacht stellen, dass sie einem eskapistischen Trugschluss aufsitzen. Die nostalgische Flucht in tradierte Techniken, die vielleicht nur deshalb noch existieren, weil die Institution Kunst ökonomisch relevant ist, liegt wie ein Käfer auf dem Rücken.

Futur II flüchtet, wenn überhaupt, nach vorne. Post-Internet-Art war der Versuch, die algorithmische Gegenwart mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. Aus Sicht der Radierungen von Soyong Jung wirkt diese Konfrontation, obwohl der Schauplatz derselbe bleibt, wie eine histrionische Verirrung. Die Sinnsuche und der Gegenentwurf, der sich in dieser Serie artikulieren, sind zugleich konkret auf ihr Objekt gerichtet und aus weitsichtiger Distanz gewonnen. Die Distanznahme beginnt damit, dass es sich um Landschaftsbilder handelt. Offensichtlich zeigen sie Architekturen, aber Landschaft ist nicht gleichzusetzen mit Natur, wengleich sie auf diesen Kampfbegriff bezogen sein kann. Wir erkennen das schon daran, dass wir problemlos und unmetaphorisch von der Kulturlandschaft, der Stadlandschaft, der Industrielandschaft sprechen können. Es kommt nicht darauf an, woraus die Landschaft besteht. Überhaupt ist Landschaft kein Gegenstand, sondern eher ein Medium, ein Modus des Sehens oder eine Art und Weise, die Welt zu denken. Und genau als diese Brille, die Sinn sucht in der Unordnung, wird Landschaft in *Futur II* eingesetzt.

Die Bildgattung Landschaft, langjähriges Steckenpferd akademischer Malerei, in puncto großbürgerlicher Wohnzimmerschmuckfunktion bis Picasso unübertroffen, ist heute von bemerkenswerter

Aktualität. Das Wissen, dass wir den Planeten um 2040 bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben werden, befördert neben anderen Formen der kulturellen Naturbegegnung – Nature Writing, Ecocriticism, Bio-Art, Free Soloing, Outdoor Survivalism, Spiritual Ecology – auch die Wiederbelebung von Landschaftsbildern. Nur spielt das für *Futur II* kaum eine Rolle. Erstaunlich eigentlich, dass für dieses Zukunftsszenario die beginnende Umweltkatastrophe, wie überhaupt ein Auslöser für die dargestellte Verwüstung, relativ egal ist. Immer, wenn ein Begriff von Natur oder Natürlichkeit emphatisch vertreten wird, steigt der Geruch von Ideologie in die Nase. Für *Futur II* ist Landschaft nicht als Rache der Natur interessant, sondern als eine Form des Denkens, die nach der prinzipiellen Möglichkeit von sinnfälliger Erfassung der Welt sucht. So selbstverständlich wir Landschaften sehen können, so schwierig ist es zu bestimmen, was einen gegebenen Weltausschnitt zu Landschaft macht. Georg Simmel sprach in seiner «Philosophie der Landschaft» von 1913 einem «eigentümlichen geistigen Prozeß», der daraus, «daß allerhand Dinge nebeneinander auf einem Stück Erdboden ausgebreitet sind [...] erst die Landschaft erzeugt»¹. Dass Landschaft erzeugt wird, noch dazu geistig, bedeutet, dass das Wahrnehmen einer Landschaft immer auch das Wahrnehmen von Bildern ist, anders gesagt: dass sich hier die Dinge der Welt nicht von Vorstellungen der Welt trennen lassen. Deshalb war in der Landschaftskunsttheorie über Jahrhunderte hinweg der Zankapfel der, ob Bilder möglichst exakte Wiedergaben dessen sein sollten, was man sieht, oder ob der wahre Gehalt der Landschaft nicht erst dann hervortrete, wenn ein künstlerischer Geist die Einzeldinge in einen komponierten Zusammenhang bringt. Der Punkt ist, dass beide Positionen behaupten konnten, die Welt so darzustellen, wie sie wirklich ist. Im Konzept von Landschaft steckt also die Frage, was es heißt, die Wirklichkeit darzustellen.

Futur II lässt diese Frage, die mit einer Zehe in der Erkenntnistheorie steckt, für heute neu denken. Die Bilder kommen aus anderen Bildern, rekombinieren sie, komponieren sie in andere Zusammenhänge hinein, und lassen die zusammenhangstiftenden Prinzipien so brutal offensichtlich werden, dass ihre Rechtfertigung fragwürdig erscheint. Das Bildformat ist so ein einendes Prinzip – das Rechteck, das aus dem ungeordneten Nebeneinander ein Bild herauschält, wie es die CSU-Parteizentrale vorführt. Format ist

1 Georg Simmel, «Philosophie der Landschaft» [1913], in: Ders., Philosophie der Landschaft; Ästhetik der Alpen; Rom, Florenz, Venedig, hg. v. Andreas Mahler, Stühlingen an der Wutach 2016, S. 7–24, hier S. 7.

aber auch eine kulturell spezifische Form, ein Index von Herkunft, ein unmissverständliches Geo-Framing, das die Finck-Villa oder das Samsung-Hauptquartier in eine bestimmte regionale Darstellungstradition einbettet. Herkunft ist eine unschätzbare kulturelle Triebfeder, und sie ist die absurde Hürde, die sogar dann noch Welten zerteilt, wenn die globalen Distanzen praktisch abgeschafft sind, wenn wir über die Oberfläche surfen können wie durch Google Earth. Das Medium Landschaft fängt die Widersprüche in ein Bild ein, das selbst nicht sicher ist, ob es ein Bild sein will, ob die Realität, der es entstammt, realer sein kann als die Vorstellungen, die auf ihr lasten. Joachim Ritter datierte das Konzept Landschaft mit einer Präzision, die nur die Geisteswissenschaften erreichen können, auf den 26. April 1335. Damals bestieg Petrarca den Mont Ventoux und sah plötzlich, zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte, nicht mehr Bäume und Wiesen, sondern eine Landschaft.² Ritter geht es darum, dass Petrarca dieses Ereignis ausdrücklich als Theoriegeschehen schildert, das in der Tradition der Philosophie steht, aber nun erstmals die Welt anhand ihres sinnlich wahrnehmbaren Gesamteindrucks und mit den Mitteln des ästhetischen Gefühls enträtseln möchte, statt mit den abstrakten Mitteln des sprachlichen Denkens. Natur als Landschaft tritt neben die Natur der Philosophie und der Wissenschaft.³ Das Epochale dieser Wendung liegt in ihrer doppelten Überschreitung: Petrarca «geht aus seinem gewohnten Dasein heraus»⁴, indem er erstens vom Schreibtisch aufsteht und in die Landschaft hinausgeht, zweitens dabei die üblichen Bahnen des Denkens verlässt. Landschaft ist Ratio, und ihre Bedingung ist Überschreiten, Hinausgehen.

2 Joachim Ritter, «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft» [1963], in: Ders., *Subjektivität*, Frankfurt am Main 1980, S. 141–163, hier S. 141. Mit der Ursprungszuweisung folgt Ritter Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 4. Abschn. Gesamtausgabe, hg. v. W. Kaegi, Bd. 5, S. 211f.

Was *Futur II* imaginiert, ist die Rache dieser Ratio gegen die, die sie am entschiedensten hintergangen haben, weil sie die im Landschaftskonzept ans Licht kommende Tatsache, dass moderne Menschen Welt und Vorstellung grundsätzlich nicht auseinanderhalten können, zur Verwirklichung einer dystopischen Steuerungs-, Überwachungs- und Ausbeutungsmaschinerie genutzt haben. Letztlich ist aber all das, so unantastbar mächtig die Tech-Riesen auch wirken mögen, auch nur ausgeübte Macht, die nicht vom Himmel auf uns herabwirkt, sondern aus gebauten Büros und Konferenzräumen heraus. Zumindest ist das die Vorstellung, die wir im Modus der Land

3 Vgl. ders., S. 143–150.

4 Ders., S. 146.

schaft festhalten können, wenn sie uns vorführt, dass sich Baidu, Blackrock, Google und Co darin nicht von den Chomeinis, Fincks und Seehofers, den bewegungspolitisch wirkenden, also altmodischen Mächten unterscheiden, dass es für alle irgendwann Zeit ist, zu gehen. Das Erhabene der algorithmischen Macht, ihre scheinbare Unantastbarkeit seitens der Mittel staatlicher, von Gesellschaften autorisierter Kontrolle, wird im Modus der Landschaft entthront. Ausgerechnet dieses alte Medium der Erhabenheit, das die Welt in ein entrücktes Bild transformieren kann und dabei zeigt, wie sehr die Welt immer schon Bild war, gibt den Regisseuren des Virtuellen ihre Realität zurück wie eine Strafe.

Hinausgehen, Ritters Beginn des Landschaftsdenkens, erfährt im *Futur II*, der vollendeten Zukunft, eine mit aller Kraft der Faktizität ausgestattete Konkretion: «Ihr werdet diese Räume verlassen haben.» Das Schema dieser Konkretion ist die Ruine. Wird Architektur verlassen, geht ihre Konstanz in Bewegung auf. Als Wrack, im Verfall begriffen, wirft sie ihre Funktionen ab und präsentiert ihren geschundenen Körper. Einst geschaffen, um den Willen und Bedarf eines Benutzers zu bedienen, somit in ihrer Form durch die Wünsche ihres (Bau-)Herren geprägt, entledigt sie sich jetzt dieser Fremdbestimmung. Ausrangiert steht ihr ein zweites – mal kurzes, mal langes – Leben bevor. Es wird gesagt, dass in der Ruine die Architektur endlich als das gesehen werden kann, was sie wirklich ist: Ein Verband aus gestalterischen Entscheidungen, die Räume schaffen, begrenzen und einkleiden. Unter der abplatzenden Fassade zeigt sie ihr wahres Gesicht: Das Wechselspiel von Tragen und Lasten, das Verhältnis von Konstruktion und Ornament. Zugleich öffnet sie sich einer neuen Semantik, wird zur Projektionsfläche für Träume und Wünsche, zum Brennpunkt der Imagination. Auch die Ruine ist ein altes Medium der Welterschließung.

Die in *Futur II* imaginierten Ruinen geben dem Untragbaren einen Ort. Es ist fast müßig, die Dinge beim Namen zu nennen. Jeder weiß um die Korruptionsskandale und Steuerbetrugsfälle, die hemmungslose Überwachung, die Prekarisierung der Arbeitswelt, die Unmenschlichkeit der Neuen Rechten, den Preis der Suchmaschinen, die uns besser kennen, als wir selbst. Die Strategie, in der Form der Ruine die Apparate der Macht anzugreifen, folgt historischen Vorbildern. Ab den 1760er Jahren wandte sich der französische Rui-

nenmaler Hubert Robert in seinen Bildern den Pariser Symbolen der Monarchie des Ancien Régime zu, die er ironisierte und ideologiekritisch dekonstruierte. In provokativer Nonchalance brach er mit den Darstellungstraditionen und imaginierte sich ein Frankreich, das aus den zukünftigen Ruinen der Herrschenden vom Dritten Stand neu aufgebaut wird. Die Ruine ist somit kein finaler Endpunkt, sondern der Steinbruch des Neuen. Sie stellt die Möglichkeit dar, mit der Macht zu brechen, die Utopie zu denken. Die Kunsthistorikerin Jutta Held sah in Roberts Ruinen eine Vorahnung der nahenden Revolution.⁵ Auch wenn sich die Kritik an der herrschenden Autorität in seinen Bildern nur leise in Humor gekleidet äußern durfte, wurden sie trotzdem zum Medium des Umsturzes.

5 Gilles Clément,
Manifest der Dritten Landschaft, Berlin 2010, S. 12.

Mit seinem Begriff der Dritten Landschaft plädiert der Gartenarchitekt Gilles Clément für die ökologische Wichtigkeit derjenigen Zonen, die sich zwischen bebauten Nutzflächen und mehr oder weniger unberührten Ökosystemen befinden. Für die Entstehung dessen, was er den planetarischen Garten nennt, brauche es eine Wertschätzung der Randgebiete, Übergangsbereiche und insbesondere der verlassenem Gelände. Sie sind bei weitem keine toten Orte, sondern Refugien für eine Artenvielfalt, die sonst nirgendwo Platz finde. Sein Plädoyer folgt einem explizit emanzipatorischen Impuls: «*Dritte Landschaft* verweist auf *Dritter Stand* (und nicht auf Dritte Welt). Ein Raum, der weder Macht noch Unterwerfung unter eine Macht ausdrückt.»⁶ In der Dritten Landschaft finden die Produktivität der Ruine, die welterschließende Funktion des Landschaftsdenkens und das Vertrauen in die Möglichkeit einer subversiven Utopie zueinander.

Futur II versenkt sich in Ausdrucksmittel der Vergangenheit und wirft mit ihnen einen Blick auf die Zukunft. Was aus dieser Zukunft zurückschaut, kann kaum stärker mit der Gegenwart verbunden sein. Die Akteure, die unsere Wirklichkeit so maßgebend nach ihrem Willen formen, wirken am Ende wie überfällige, hypertrophe Fossilien. Ein wenig räumliche und zeitliche Distanz reicht aus, um ihre Aura der Unantastbarkeit zum Bröckeln zu bringen. _____