



Im Gleitflug

Die Ölgemälde und Aquarelle von Johanna Pegelow öffnen sich dem Blick des Betrachters, sie sind – auch bei großen Formaten – von einer besonderen Zartheit und Transparenz, sie scheinen wie Großbilddias von innen beleuchtet zu sein. Erst in der Nahsicht tauchen weitere Farbschichten auf, man fragt sich, was Oberfläche ist, was unterlegt, wie viele Ebenen sich überlagern. Zwar suggerieren topografische Details und eine grünbetonte Farbpalette reale Landschaften und damit auch das klassische Zäune der Landschaftsmalerei. Doch wirken die Gemälde dann beim Zurücktreten aus größerer Distanz gleichzeitig auch abstrakt. Halb transparente Schichten, Farbflächen, Schraffuren und Lineaturen sowie die Dominanz von Farbe sind tragende Elemente der abstrakten Malerei. Doch lassen sie sich auch wie Symbole der Landschaftsdarstellung in der Kartografie lesen – blaue Bänder für Bach- und Flussläufe, helle Linien für Wege und Straßen, braune für Grundstücksgrenzen, Zäune oder Mauern. Bei manchen Arbeiten bleibt die eindeutige Zuordnung offen, bei anderen tauchen konkretere Elemente aus der Natur auf wie Baumkronen, Alleen, Teiche, Gebäude. Und letztendlich ist es dem Betrachter überlassen, wie konkret man ein solches Bild lesen will.

Die Schichtungen und Überlagerungen, Verschiebungen von Rechtecken, Trapezen, Dreiecken innerhalb einer Bildfläche wirken, wie aus großer Höhe betrachtet. Zwar berichtet die Künstlerin von Wanderungen und konkreten Orten, doch legt der Blickwinkel eher Luftaufnahmen wie aus einem Flugzeug nahe. Die Sichtbarmachung verschiedener übereinandergeschichteter Flächen in der Darstellung einer Wiese etwa suggerieren Aufnahmen aus der Luftbildarchäologie, wo Zeugnisse früherer Gemarkungen, Befestigungen, Gebäude und Wasserläufe erst aus großer Höhe durch die unterschiedliche Vegetation sichtbar werden, die im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte darüber gewachsen ist. Dem Menschen bleiben sie aus der eigenen körperlichen Augenhöhe verborgen, nur ein »über-menschliches« Abheben gibt den Blick von oben frei, der erst mit neuzeitlichen Erfindungen wie Flugzeug und Fotografie möglich wurde.

Noch bis Ende des 20. Jahrhunderts war die Kartografie nicht nur eine geowissenschaftliche, sondern auch künstlerische Disziplin. Nur wenige begabte und besonders ausgebildete Grafiker waren in der Lage, Landschaft adäquat abzubilden und für Benutzer lesbar zu machen. Besondere Kunstfertigkeit wurde der dezent farbigen Wiedergabe von Landschaftsmodellierung, Berghängen und Niederungen gewidmet. Topografische Details wurden stets maßstabsgetreu eingetragen, während mit Aufkommen eines Massendruckproduktes namens Autoatlas das Straßennetz überdimensioniert und ästhetisch eher schockierend abgebildet wurde. Hier wird ein wesentliches Merkmal der kartografischen Wiedergabe sichtbar: Die Abbildung der Weltoberfläche ist – nicht nur in der Kunst – immer subjektiv, immer den jeweiligen Interessen untergeordnet, immer eine Frage der Interpretation, der Nutzung, gerade der Auftraggeber und Machthaber. Waren es früher eher Wanderer, die Landkarten nutzten, waren es später v. a. Autofahrer, die eine rasche und auf wenige, überdimensionierte Merkmale reduzierte Lesbarkeit mit grellfarbigen Darstellungen verlangten. Das Aufkommen des satellitengestützten Global Positioning Systems (GPS), Google Maps und automobilen Navigationssystemen bedeutete das Ende einer ganzen Branche von geografischen Verlagen, Fachgeschäften und künstlerisch versierten Kartografen.

Europäische Landkarten des 16. und 17. Jahrhunderts gar, die mit größter Akribie wie auch künstlerischer Finesse und Könnerschaft ausgeführt wurden, waren Kunstwerken in Wertschätzung und Betrachtung noch gleichgesetzt und konnten wegen der kostbaren Materialien und der hochprofessionellen Ausführung nur von vermögenden Fürsten und Familien in Auftrag gegeben werden. Sie galten wie Gemälde, kostbare Möbel, Goldschmiedarbeiten oder Kleidung aus exotischen Stoffen als Attribute adeliger und wohlhabender Besitzer und zählten zum Inventar ihrer Kunstkammern und -sammlungen. Auf diesen Landkarten wurden Weltreiche abgesteckt, nationale Territorien definiert, Ländereien eines Grundbesitzes dokumentiert. Den Flächen auf Pegelows

Bildern vergleichbar wurden Letztere in verschiedenen Grüntönen abgebildet, die die unterschiedlichen Nutzungen wiedergaben: Für Wälder, Äcker, Weiden, Getreide und verschiedene Feldfrüchte, aber auch für Brachen und unzugängliche Abschnitte wurden wie in der Legende einer modernen gedruckten Landkarte sehr differenzierte Farbschemata angelegt, anhand derer sich der Landeigner und seine Gutsverwalter einen exakten Überblick über die einzelnen Parzellen, deren augenblickliche Nutzung, Lage, Proportion, Entfernung und Erreichbarkeit verschaffen konnten – eine frühe Simultanbetrachtung und Auswertung wie heute per Satellitenbild. Sie zeigen – über so viele Jahrhunderte hinweg – eine verblüffende Ähnlichkeit mit vielen Gemälden von Johanna Pegelow.

Landschaftsdarstellungen, auch im 21. Jahrhundert, lassen sich nicht losgelöst von der – noch dazu deutschen – Neuerfindung in der Romantik denken. In ihrer heutigen Annäherung an das Genre Landschaft sind Pegelows Gemälde z. B. auch dem Ansatz einer anderen Künstlerin, Mariele Neudecker, verwandt. Zwar wird »Landschaft« wie in der Malerei der Romantik dem betrachtenden Auge als zweidimensionales Bild vorgeführt, jedoch ganz anders ausgeführt: bei Neudecker als skulpturale Installationen mit exakt vorgegebenen, ausgeschnittenen Blickachsen, bei Pegelow erkennbar in Schichten übereinander simultan zu erschauen, quasi Naturbetrachtung mit Gebrauchsanleitung – so ist Landschaft aufgebaut. Neben dem visuellen Effekt wird die handwerkliche Vorgehensweise gleichzeitig sichtbar gemacht – die Natur nicht als fertige, gottgegebene Umwelt, sondern als Konstruktion, nicht nur als eine philosophische Folie, sondern auch als ein von Menschenhand gemachtes und dem Betrachter aufgedecktes Produkt. Beide Künstlerinnen verbindet die ausschnittshafte Betrachtung, das Kunstwerk Pars pro Toto – wir zeigen einen genau definierten Teil der Landschaft und legen ihn in seinem Aufbau offen, malerisch wie bildhauerisch.

Dies sind also geografische, archäologische oder kunsthistorische Annäherungsweisen, die man bei der Bildbetrachtung verfolgen kann. Doch auch psychologische sind denkbar, etwa wie bei der Serie der »Transparences« von Francis Picabia der 1920er Jahre, also aus der Hochphase des Surrealismus, in dem sich Künstler eingehend mit Tiefenpsychologie und Traumdeutung befassten und diese Erkenntnisse in ihre Werke einfließen ließen. Verschiedene Bewusstseins Ebenen werden in einer Zusammenschau dargestellt, die unseren Alltag, unser Tun und Handeln durchziehen. Picabia legte in dieser Reihe auch mehrere Motivschichten sichtbar übereinander, in denen Erinnerungen, Träume, Tagträume und Gefühle mit der Realität zu verschwimmen scheinen.

Auch erinnert die gleichzeitige Ansicht verschiedener Auftragsschichten bei Johanna Pegelow an Röntgenaufnahmen von Gemälden, in denen verschiedene Zustandsphasen wie Sedimente einer Bildkomposition sichtbar werden, die der Künstler – oder spätere Besitzer – nach und nach übermalt hat. In Pegelows Gemälden sind die Freilegungen quasi integriert und Teil des Bildaufbaus – die Historizität setzt sich zur Wahrnehmungsfolie zusammen.

In Johanna Pegelows zart lasierenden Ölbildern und dünn aufgetragenen Aquarellen wirken die topografischen, also »geerdeten« Elemente in Farbpalette und Schattierungen zunächst realitätsnah und wie plausible Abbildungen einer irdischen Wirklichkeit. Doch scheinen sie zugleich immer auch wie kurz vor der Auflösung in ihrer schwerelosen, schier immateriellen Leichtigkeit, in ihrer angedeuteten Darstellung irdischer Manifestationen wie bewegte Seidenstoffe oder Transparentpapiere übereinander zu schweben, zu changieren und zu strahlen. Dieses Vexierspiel von Ebenen, Wahrnehmung und Betrachtungsweisen erzeugt den besonderen Zauber dieser Malerei.

Karin Barth
Programmleiterin Hegenbarth Sammlung Berlin