

Projizierte Natur

Nicola Schrudde ist Bildhauerin. Aber auch Malerin. Und Videokünstlerin. Was sie uns in Ausstellungen präsentiert, füllt meist ganze Räume und man würde es gemeinhin als „Installation“ bezeichnen. Ausgangspunkt ihres Werkes, auch genealogisch, ist das Herstellen beziehungsweise Modellieren plastischer Objekte. Ein Element, das bis heute fast durchgehend auftaucht, ist eine zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion changierende Skulptur, die eine leicht unregelmäßige, ellipsoid gerundete Form aufweist und deren Durchmesser zwischen etwa einem halben und gut einem Meter variiert. Diese Gebilde erscheinen selten einzeln, sondern vor allem in kleinen oder größeren Gruppen. Sie liegen fast immer auf dem Boden und sind aus Ton geformt, zunächst ungebrannt, später auch keramisch oder als Terrakotta. Selbst wenn keine eindeutige Abbildung von oder Orientierung an konkreten Gegenständen vorliegt, erinnert die äußere Form an Naturformen wie Eicheln, Zapfen oder Knospen. Die Oberfläche der Objekte, auf der die Fingerspuren der Formung stets als solche erkennbar sind, lässt an natürliche Oberflächen wie Rinde, Nussschalen o.ä. denken. Durch ihre Größe erinnern die Skulpturen auch an Findlinge, wie sie im Gebirge auf oder am Rand der Wege liegen.

Das physische Gewicht der Objekte wird für die Betrachter*innen kaum spürbar. Nicht zuletzt die Farbgebung ruft den Eindruck schwebender Leichtigkeit hervor. Diese entsteht zunächst mit aquarellhaft aufgetragenen, pastellfarbenen Pigmenten, die stark auf unterschiedliche Beleuchtungen reagieren. Wenn die Objekte mit einer glänzenden keramischen Glasur versehen sind, wirken sie monochromer und kräftiger. Auch metallisch schimmernde Farben kommen zum Einsatz. Der differenzierte Umgang mit verschiedenen Farben, Farbtönen und Beleuchtungen macht deutlich, dass in Nicola Schruddes bildhauerischem Werk Einflüsse – wenngleich ohne direkte Zitate oder Bezugnahmen – aus der Geschichte der Malerei eine wichtige Rolle spielen. Die Möglichkeiten, die Veränderungen der Farbwirkung durch die Einwirkung von Licht malerisch festzuhalten, werden bei ihr quasi „verräumlicht“: vor allem

durch die Choreographie des Lichteinfalls, der sowohl die Erscheinung der Oberfläche der Skulpturen als auch ihre Farbe immer wieder verändert. Direkt mit Farbe arbeitet Nicola Schrudde nur auf der Oberfläche der Skulpturen. Die Farbe strahlt von den Objekten in den Raum aus und nicht durch gestische Erweiterung der Malerei in den Raum über Boden und Wände, wie sie etwa Katharina Grosse betreibt. Der „malerische“ Umgang mit Raum ist bei Nicola Schrudde stets durch Lichtwirkungen und Lichtsetzung bestimmt, so dass sie auch als Lichtkünstlerin bezeichnet werden könnte.

Die Installation „Schwarzdichte“ war 2018 dementsprechend im Zentrum für internationale Lichtkunst in Unna zu sehen. Sie befand sich in einem länglichen Raum mit Tonnengewölbe, der nur durch Videoprojektionen und eine Reihe kleiner Spots beleuchtet war. Diese erschienen als funkelnde Punkte wie Markierungen in der Dunkelheit, die mit dem Glitzern auf den schwarzen Keramikskulpturen korrespondierten. In den Raum der Installation konnte man nur von einer Seite wie in die Tiefe eines Tunnels hineinblicken, zugleich aber auch in eine Weite schauen, als stünde man auf einer Aussichtsplattform. Andere Installationen waren ganz zu durchwandern, so wie in der Caledonian Hall im Royal Botanic Garden Edinburgh 1996 mit „Where Ochre turns to Violet“ – oder nicht direkt betretbar als Passage zu erleben, wie 2012 bei „Glanz der Nacht“ im Lehmbruck Museum Duisburg, oder man konnte sie umschreiten, wie die große Tageslichtinstallation „[CUFH] Eine malerische Landschaftsinszenierung“ 2022 in den Flottmann-Hallen Herne.¹ Letztlich geht es der Künstlerin um räumliche Verhältnisse von, wie sie es selbst formuliert, „inmitten und gegenüber“, sowie um visuelle Reichweiten – von „nah und fern“.

Den Begriff Installation verwendet Nicola Schrudde für diese Publikation nicht, sondern teilt ihn in unterschiedliche Felder auf: Komplexe, raumfüllende Arrangements, wie alle bisher genannten bezeichnet sie als „Räume“. Einzelne Objekte oder Eingriffe, die auch im Außenraum platziert oder vollzogen werden können, nennt sie „Intervention“. In die „Räume“ sind häufig, wie in Unna, Videofilme integriert, die zudem Lichtquellen innerhalb der Beleuchtungsregie bilden. Die Filme werden meist auf freistehende Glasscheiben projiziert und zeigen – farblich auf eine fast schwarzweiße Monochromie hin bearbeitet – Großaufnahmen von Naturausschnitten, oft von einzelnen Blättern. Seit 1999 entstehen an verschiedensten Orten kurze Videos, die als „Sammlung der BLÄTTER“ ein Archiv bilden, das den in den Installationen eingesetzten Filmen zugrunde liegt. Wie bei den physisch vorhandenen Objekten stehen auch hier die Lichtwirkungen auf den Oberflächen im Fokus, etwa bei den auf den Blättern hängenden Wassertropfen. Die filmische Bewegung aus aufeinanderfolgenden Einzelbildern ist bisweilen bewußt sehr verlangsamt oder beschleunigt. Interessanterweise

¹Näheres zu dieser Installation siehe im Beitrag von Sabine Elsa Müller in *Nicola Schrudde / Ereignisse der Stille. Gärten des Lichts*. Köln: Intervallverlag 2024, S. 12–22

suggestieren gerade diese Manipulationen auf der Zeitachse eine Annäherung an Naturprozesse, weil sie wie Rhythmen einer natürlichen Umwelt unser Raum- und Bewegungsempfinden lenken.

Man könnte von einer „Harmonie parallel zur Natur“² sprechen, wie sie Paul Cézanne vorschwebte. Anders als etwa Lois Weinberger, Wolfgang Laib oder Christiane Löhr verwendet Nicola Schrudde keine organischen, direkt der Natur entnommenen Materialien wie Pflanzen, Erde oder Blütenstaub. Sie „übersetzt“ gleichsam eine natürliche Umwelt in ein Ausstellungsambiente, wobei die Elemente, mit denen sie arbeitet, stets offen sichtbar bleiben. Dies gilt auch für technische Geräte wie Projektoren oder die Stromkabel, die frei auf dem Boden liegend, um die Objekte und die filigranen Glaskonstruktionen herumgeführt sind. Neben Glas kommen andere Materialien, wie zum Beispiel Verbundplatten, Aluminium und Kupfer vor. Industriell Gefertigtes wird oft in einer „zweckentfremdeten“ improvisierenden Weise eingesetzt, die Künstlerin selbst spricht hier von „Bricolage“. Durch die anscheinend zufällig platzierten Tonskulpturen werden heutige technische Produkte mit einem der ältesten vom Menschen bearbeiteten Naturstoffe konfrontiert. Ton ist wahrscheinlich auch eines der ersten bildhauerisch genutzten Materialien überhaupt.

So unterschiedlich die miteinander verwendeten Elemente sein mögen, steht doch immer die Grundidee der Inszenierung einer Landschaft dahinter (in Herne auch im Titel so benannt). Das heißt, dass die äußere Natur – beziehungsweise ihre Inszenierung – in den Innenraum hineinprojiziert ist. So wird das räumliche Erlebnis zu einer Abfolge unterschiedlicher Bilder, erinnernd daran, wie die Gestaltung von Landschaftsgärten im 18. Jahrhundert „auf eine Zweidimensionalität berechnete, bildhafte Naturwiedergabe“³ abzielte. Waren barocke Gartenanlagen von einer eher strengen Geometrie und geraden Achsen gekennzeichnet, zeigt der sich Mitte des 18. Jahrhunderts ausprägende englische Gartenstil „eine immer stärkere Orientierung an der Malerei, als deren Schwesternkunst die Gartenkunst sich nun verstand. Der Landschaftsgarten präsentiert ideale Natur in dreidimensionalen, begehbaren ‚Bildern‘.“⁴ Bei Nicola Schruddes Landschaftsinszenierungen in Innenräumen lassen sich Eigenarten verschiedener Typen von Landschaftsgärten finden. Malerisches, Bildhaftes verbindet sich mit Architektonischem, sowohl in der Anordnung der Elemente im Raum als auch durch den Bezug auf die Architektur des Ausstellungsraumes.

²Vgl. Paul Cézanne, „Brief an Joachim Gasquet, 26. September 1897“, in: Paul Cézanne, *Briefe*, hg. v. John Rewald, Zürich, 1979, S. 243.

³Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten*, München 1980, S. 14.

⁴Ebd.

An die rechtwinkligen Grundrisse japanischer Meditationsgärten, etwa den im Ry_an-ji Tempel in Kyoto aus dem 15. Jahrhundert, mochte sich erinnert fühlen, wer Nicola Schruddes Ausstellung „[Glanz der Nacht / INSTALLATION für das Lehmbruck Museum]“ 2012 in Duisburg durchschritt. Der niedrige, langgestreckte Raum war von zwei Seiten aus betretbar, die Installation selbst, welche gut zwei Drittel der gesamten Raumfläche der Länge nach einnahm, allerdings nicht: Transparente Glasplatten, auf die zum Teil Filme von Blättern projiziert wurden, gliederten das abgegrenzte Terrain. Die Anordnung mit ihren aufrecht stehenden Glaselementen, etwa einem Glaskreuz und Glaswinkeln, kann als eine direkte Referenz auf die rechtwinklig zueinander gesetzten Wand- und großen Fensterflächen der Architektur des in den 1960er Jahren vorrangig als Skulpturenmuseum konzipierten Gebäudes gesehen werden. Einen weiteren integralen Bestandteil bildete eine Großprojektion auf einer Wand, die dadurch zu einem imaginären Fenster nach draußen wurde, damit erinnernd an Nicola Schruddes Installation „ohne Titel“ für den KUNSTFILMTAG 2007 im Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf. Hier diente die transparente Fensterfläche als Durchblick nach außen und bei Dunkelheit zugleich als Projektions- und Spiegelfläche, wodurch in den Glasflächen der Fenster die Installation mit dem umgebenden Park optisch verschmolz.

Fenster zur oder Spiegel der Welt? Auch diese bildtheoretische Frage steht hinter Nicola Schruddes Kunst – ein weiterer Verweis auf die Malerei und ihre Geschichte. Für Alberti, den italienischen Theoretiker der Perspektive Anfang des 15. Jahrhunderts war das Gemälde ein „finestra aperta“, ein offenes Fenster, während die niederländischen Maler die Oberfläche des Bildes eher als imaginären Spiegel auffassten, und Spiegel tauchen auch als Dargestellte auf. So sieht man auf Jan van Eycks „Arnolfini-Hochzeit“ das vor uns stehende Brautpaar in einem runden Spiegel hinten an der Wand noch einmal in Rückansicht. Schruddes Inszenierung raffinierter Spiegelungen und Reflexionen durch Licht- und Filmprojektionen lässt auch an die Darstellung von Licht und Glanz in der frühen Neuzeit denken, etwa bei Fra Angelico, bei dem die Plastizität und Räumlichkeit der Renaissance noch in den Goldgrund des Mittelalters verwoben ist, wo mystisches und natürliches, säkulares Licht nicht voneinander zu unterscheiden sind. Endgültig von religiösen Implikationen befreit war die Darstellung des natürlichen Lichtes vielleicht erst bei den Impressionisten, bei denen sich die Unterscheidung zwischen Fenster und Spiegel in einzelnen Farbflecken und dann bei Cézanne in einer facettenartigen Struktur auflöste. Und Nicola Schruddes Kunst hat durchaus etwas Impressionistisches, was das Einfangen sich verändernder Lichtreflexe betrifft. So konnte der runde Spiegel, der bei Schruddes Intervention „Untitled (Reflection of Shine)“ flach auf der ebenfalls spiegelnden Wasseroberfläche im Düsseldorfer Hofgarten lag, unmittelbar Erinnerungen an die Seerosen in Claude Monets Garten in Giverny wecken, die der Maler in seinem Spätwerk immer wieder ins Bild gesetzt hat. Auch Van Eycks kreisrunder Spiegel findet hier gleichsam noch ein Echo.

Hierbei handelt es sich um eine der Außenarbeiten Nicola Schruddes, ein Großteil ihrer Installationen ist für Innenräume und ihre spezifische Architektur „site specific“ konzipiert. Die Korrespondenz mit der Architektur entsteht in besonderer Weise, wenn bei modernen Gebäuden die Geschlossenheit des Baukörpers in Richtung Transparenz aufgebrochen wird, wie teilweise im Lehmbruck Museum in Duisburg. Die Vergleichbarkeit der in Schruddes künstlerischer Arbeit enthaltenen Raumauffassung mit einer architektonischen wird deutlich anhand eines Vortrages, in dem sich Frank Lloyd Wright 1952 zur Entwicklung seiner Architektur äußerte. Wright hat erkannt, „dass die Realität eines Gebäudes nicht mehr in Wänden und Dach bestand (...), dass die Wände tatsächlich verschwinden, dass der Innenraum sich nach außen öffnet und das Außen hereinkommt.“⁵ Ausgehend von Wright schreibt der Systemtheoretiker Dirk Baecker, man wisse nur, „dass es sich um Architektur handelt, wenn man hineingehen und hinauskommen kann und wenn sich bei diesem Hineingehen-und-wieder-hinauskommen-Können die Verhältnisse ändern, das heißt drinnen anderes geschieht und erwartet werden kann als draußen.“ So kann „Architektur selbst als Differenz von Innen und Außen gedacht werden.“⁶ Meine These ist, dass die in Nicola Schruddes Werk immer wieder thematisierte und hinterfragte Differenz von Innen und Außen direkt auf die Differenz beziehungsweise Ambivalenz von Natur und Architektur bezogen ist.

Das zeigt sich besonders in der Werkreihe „Mobile Architekturen“, wie ein Kapitel dieser Publikation explizit benannt ist. Hier ist zunächst das „[Haus / Silber / für #7]“ zu nennen, das Nicola Schrudde 2013 im Skulpturenpark Köln platziert hat. Dieses kleine, rundum verglaste Gebäude auf quadratischem Grundriss ist ein Standard-Gewächshaus mit Giebeldach, wie man es in Baumärkten bekommt. In solchen kleinen Gewächshäusern für den Haus-beziehungsweise Gartengebrauch lassen sich Pflanzen oder Gemüsesorten züchten, die das Klima in unseren Breiten sonst nicht vertragen. In botanischen Gärten stehen große Gewächshäuser, in denen subtropische oder tropische Pflanzen zu sehen sind. Aber was zeigt uns Nicola Schrudde? Nur schemenhaft erkennbar, hinter semitransparentem Plexiglas wie im Nebel einige ihrer ellipsoiden Gebilde mit silbern glänzender Oberfläche. Statt der hierher „versetzten“ Natur finden wir einen Ausstellungsraum.

In der Ausstellung „[Greenhouse]“ 2019 im PARKHAUS im Malkastenpark Düsseldorf hat sie ein ähnliches Gewächshaus im Innenraum platziert. Und zwei ellipsoide Formen, eine im Haus

⁵ Frank Lloyd Wright, *Schriften und Bauten*, München, Wien: Langen Müller 1963, S. 228.

⁶ Dirk Baecker, *Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur*, in: Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld: Cordula Haux 1990, S. 67–104, hier S.83.

und eine draußen, sind so positioniert, dass sie suggerieren, Spiegelungen voneinander zu sein. So wird das Spiel mit Innen und Außen, mit Natur und Architektur, mehrfach gespiegelt und vervielfältigt. Das Außen ist wiederum ein Innen, der Ausstellungsraum. Und auch die Doppeldeutigkeit von Fenster und Spiegel wird thematisiert, erinnernd an die Installationen und Pavillons des amerikanischen Künstlers Dan Graham, der durch sogenanntes „Spionglas“ Irritationen über die vorhandenen Blickbeziehungen herstellt. Er reflektiert wie Architektur mit politischer Kontrolle und Überwachung zusammenhängt und Privatheit und Öffentlichkeit definiert.

Solche Irritationen und Doppeldeutigkeiten dienen bei Nicola Schrudde vor allem der Konzentration auf den Wahrnehmungsprozess selbst. Dabei geht das Spiel mit Realität und Abbildung, mit physischer Substanz und Projektion in eine Richtung, die den Dingen tendenziell ihre Substanz und ihr Gewicht nimmt. Dies entspricht einer Betonung horizontaler Beziehungen, die allgemein mit der zunehmenden Globalisierung und digitalen Vernetzung in Zusammenhang gebracht wird. Die „vertikale“ Verbundenheit mit der Erde und der Erdschwere, die sich auch in besonders schweren Materialien artikuliert, etwa in der Verwendung von Blei bei Anselm Kiefer, tritt bei Nicola Schrudde deutlich zurück, selbst wenn die skulpturalen Objekte und anderen Installationselemente auf der Bodenfläche positioniert sind. Der Boden ist bei ihr eher eine Projektionsfläche – wie eine spiegelnde Wasseroberfläche – weswegen nicht der Eindruck entsteht, dass er stark belastet oder gar durchdrungen wird, sondern die Elemente der Installation scheinen auf ihm zu schweben. Denn letztlich ist Schruddes bildhauerisches Vorgehen weniger ein Eindringen in Materialien, vielmehr ist es eines der Formung und des in-Szene-Setzens von Oberflächen, die über das Licht in unterschiedlichste räumliche Beziehung zueinander treten. Und damit rückt mit scheinbar immaterieller Leichtigkeit die Wahrnehmung selbst in den Fokus. Und hat nicht ein solcher Blick auf die Natur, der ihr intensiv und ausdauernd vieles entlockt, ohne direkt in sie einzugreifen, angesichts der bedrohlichen Ausbeutung ihrer Ressourcen sogar eine politische Bedeutung?

*Nicola Schrudde /
Ereignisse der Stille. Gärten des Lichts.
Intervallverlag Köln 2024
S. 171 -179*