**Zur Aktualität der Malerei von Monika Taffet**

Mit ihren aktuellen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, reiht sich die in Berlin lebende Malerin Monika Taffet in die jahrhundertealte Tradition der Landschaftsmalerei ein. Ihr künstlerisches Tun ist dabei keineswegs selbstverständlich. Denn die Möglichkeiten des Genres der Landschaftsmalerei scheinen mit der Entwicklung der Kunst im Verlauf der Moderne bis heute nahezu vollständig ausgeschöpft zu sein; vielfach wurde es an seine Grenzen und sogar darüber hinaus getrieben. Dennoch ist auch heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, eine überraschend starke Hinwendung zum Thema Landschaft – vor allem von noch vergleichsweise jungen zeitgenössischen Malerinnen und Malern – zu beobachten. Noch immer bergen Motive aus der heutzutage mehr oder minder kultivierten Natur nicht nur genügend Anlass und Anreiz für künstlerische Bearbeitungen, sondern sie bieten Künstlerinnen und Künstlern sogar Mittel und Wege, der Malerei Neues und Spannendes hinzuzufügen – so auch Monika Taffet. In seiner Schrift „*Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. Malerei der Gegenwart*“ widmet Robert Fleck, der ehemalige Leiter der Bundeskunsthalle in Bonn und jetzige Professor für Kunst und Öffentlichkeit an der Düsseldorfer Kunstakademie, ein ganzes Kapitel der Landschaftsmalerei und findet reichlich Beispiele für ihre zeitgenössische Formulierung, u.a. von David Schnell, Michael van Ofen, Peter Doig, Herbert Brandl oder Cecily Brown.[[1]](#footnote-1) Er weist darauf hin, dass im Unterschied zu früheren Jahrgängen, die sich mit dem Thema schwertaten, „für die jüngeren Malergenerationen […] die Landschaft nicht mehr problembehaftet“ ist.

*„Weshalb war die Landschaftsmalerei so lange ein ‚schwieriges‘ Thema? Zwar verhalfen Impressionismus und Post-Impressionismus in den Jahrzehnten vor 1900 dem jahrhundertelang untergeordneten Genre zu einem künstlerischen Triumph. Doch der war von kurzer Dauer, da die klassische Moderne vor 100 Jahren alle traditionellen Gattungen vom Tisch wischte und die Betrachtung der Landschaft durch Gegenstandslosigkeit bzw. private und öffentliche Szenen des städtischen Lebens ersetzte. Erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre kehrte das Thema ansatzweise wieder (…)“[[2]](#footnote-2)*

Fleck schließt seine Ausführungen über die Bedeutung der Landschaft als Thema in der Malerei der Gegenwart mit dem Hinweis: „Die Landschaft vermittelt keine Nostalgie.“[[3]](#footnote-3) Es ist also nicht der sehnsuchts- und genussvolle Blick, den die Landschaftsmalerei der Gegenwart einfordert und mit dem bis heute etwa die Landschaftsgemälde des Impressionismus in nicht wenigen, meist repräsentativen Schauen betrachtet werden. Vielmehr eröffnen sich in den Arbeiten der Gegenwartskünstler neue Betrachtungsweisen, die auf ein anderes Verhältnis zur Landschaft heute hinweisen und zugleich aktuelle Möglichkeiten dessen reflektieren, was Malerei derzeitig sein kann.

Auf den ersten Blick scheint die ausgesprochen heitere, sattfarbige Landschaftsmalerei von Monika Taffet zwar eher einer impressionistischen Auffassung von Landschaft nahe zu liegen; zeigt sie uns doch die Sphären der Natur als Idylle und als Spiegel menschlicher Erholungsbedürfnisse. Doch dies ist nur vordergründig der Fall; ihre Kunst weist durchaus markante Brüche auf, wie ich im Verlauf meiner Ausführungen zeigen möchte, die eine ungebrochen im Schönen schwelgende Rezeption unterbinden. Flecks Argumentation weiter folgend, formuliert sich das Neuartige an der Malerei des 21. Jahrhunderts als „Dialog zwischen zweiter und dritter Dimension, die Auflösung der Koordinaten der zweidimensionalen Bildstruktur und den ‚floatenden‘ Bildraum“.[[4]](#footnote-4) Inwieweit und auf welche Weise diese Aspekte auch in der Landschaftsmalerei Monika Taffets realisiert sind, mag ein genauerer Blick auf ihre Werke verdeutlichen.

Im Vergleich zu älteren Arbeiten Monika Taffets, die im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts entstanden sind, fällt zunächst eine deutliche Aufhellung ihrer Palette ins Auge. Während die Farben bislang erst bei längerer Betrachtung gleichsam von innen heraus eine subtile, sehr sparsame Leuchtkraft entwickelten, sorgen in den jüngsten Arbeiten starke Farbkontraste für ein äußerst intensives Strahlen, das den Blick des Betrachters unweigerlich auf sich zieht. Der Himmel ist häufig von einem leuchtenden Blau und bildet den blendenden Hintergrund für eine sommerlich-üppige (*Garten*, 2013; *Das Schubert Haus*, 2013) oder eine herbstlich-flammende Vegetation (z.B. *Spreewaldidylle*, 2012; *Im Park*, 2012; *Am Waldrand* I, II und III, 2012; *An der Wiese*, 2012), die umso deutlicher hervortritt. Auch der kühlen Klarheit winterlicher Sonnentage verleiht Taffet in ihren Gemälden Ausdruck (*Dorfkirche mit Ziegelmauer*, 2014). Ihren hohen ästhetischen Reiz beziehen die Arbeiten dabei durch die Diskrepanz zwischen vergleichsweise dünn aufgetragener Farbe für die Sphäre des Himmels und den demgegenüber geradezu plastisch hervortretenden Farbmassen der Vegetation und der wenigen baulichen Strukturen, die das Bildmotiv ausmachen. Die ätherische Leichte des Himmels, die den Blick vermeintlich in die Ferne lenkt, wird unweigerlich von der substantiellen Schwere, die aus der Materialität der Farbe resultiert, gebrochen. Details gehen in der reliefartigen Struktur der Bildoberfläche auf, sind darin gleichsam geborgen, so dass sie aus der Distanz betrachtet noch zu erkennen zu sein scheinen. Vehement behauptet die mit Spachtel, mit den Fingern oder direkt aus der Tube aufgetragene Farbe dabei ihre Präsenz im Bild und bricht mit dem Eindruck eines flächig angelegten, rein illusionistischen Farbraumes.

Dennoch ist es ganz offensichtlich die sinnliche Wahrnehmung tatsächlicher Landschaften, die den Gemälden zugrunde liegt und meisterhaft in reine Malerei verwandelt wird. Darin den Impressionisten verwandt, begibt sich Monika Taffet auf Ausflügen und Reisen in die Natur, um vor Ort Farben und Formen zu einer bestimmten Tages- und Jahreszeit zu studieren und in ihre farbkräftige Malerei zu übersetzen. Gekonnt setzt sie Farbakzente und Tonwerte, um – aus der Ferne betrachtet – den Eindruck tatsächlicher Landschaftserfahrung zu vermitteln. Doch ebenso wichtig wie die möglichst präzise optische Wiedergabe der sichtbaren Realität ist Taffet die Autonomie der Farbe auf dem Bildträger als eine Substanz, die körperliche Masse besitzt. So bewirkt die Farbe einerseits einen optischen Eindruck auf der Netzhaut der Betrachter, der das Abbild einer spezifischen Landschaftserfahrung entstehen lässt. Andererseits schiebt sich die Schwere des Materials mit Macht vor diese Ebene der Wahrnehmung und bricht heftig mit der Illusion. Die Verführung der Farbe, etwas zu repräsentieren, das sie tatsächlich nicht ist, wird evoziert und im selben Atemzug gleichsam überwunden, indem das Relief der Farbmasse eine eigene ästhetische Dimension besitzt. Farbe wird als Farbe selbst in ihrem Eigenwert sichtbar, jenseits ihrer Fähigkeit, auf die außerhalb des Bildes liegende sichtbare Realität der Landschaft zu verweisen. Zwar wirkt die Farbe auf den ersten Blick so, als besäße sie zudem ein erhöhtes expressives Potential – vergleichbar etwa mit den Gemälden Chaim Soutines; Landschaftsdarstellungen, die durch starke Verzerrung verfremdet werden und die Wahrnehmung eines delirierenden Gemüts auszudrücken scheinen. Doch eine solch expressive Qualität ist in der Malerei Monika Taffets weit weniger ausgeprägt, als der pastose, weitgehend von der Malgeste herrührende Farbauftrag ihrer Gemälde es zunächst vermuten lässt; vielmehr dient ihr Verfahren der Realisierung einer durchaus ambivalenten Bildauffassung, die widersprüchliche Bildwirkungen auf überaus anregende Weise miteinander vereint.

Hatten die Künstler der Moderne generell die autonome Wirklichkeit des Bildes vor seinen Abbildcharakter gestellt, betrachtet Taffet beide Ebenen gleichwertig. Darin liegt in meinen Augen die spezifische Qualität ihrer Malerei. Was der Kunsthistoriker Werner Hofmann, ehemals Direktor der Hamburger Kunsthalle, als den grundlegenden Beitrag von Cézanne, Gauguin, Seurat und Van Gogh zur Entwicklung der Modernen Kunst im Gegensatz zum Althergebrachten benannt hatte, kommt bei Taffet gleichermaßen ins Bild:

*„Hat man eingesehen, dass die künstlerische Tätigkeit zu allererst ein Produzieren, ein Herstellen von eigenständigen Formwirklichkeiten ist und nicht ein Nachvollziehen vorgefundener Wahrnehmungsmöglichkeiten, so ist der Zugang zu sämtlichen Formmöglichkeiten des 20. Jahrhunderts erschlossen.“[[5]](#footnote-5)*

Das Besondere an der Malerei von Monika Taffet ist die Erschaffung einer „eigenständigen Formwirklichkeit“ *innerhalb* des Rahmens „vorgefundener Wahrnehmungsmöglichkeiten“, um mit Hofmann zu sprechen, und ihnen genau deshalb neue Aspekte einer künstlerischen Bildauffassung abzuringen. Im bewussten Rückgriff auf künstlerische Leistungen des 19. wie des 20. Jahrhunderts gelingt ihr so die persönliche Formulierung einer zeitgenössischen Landschaftsmalerei.

Das Verhältnis zwischen Bild und Raum in der Kunst von Monika Taffet lässt sich auf zwei Ebenen voneinander unterscheiden: Während die Bildoberfläche zunächst aufgrund ihrer reliefartigen Struktur eine räumliche Dimension besitzt, ergibt sich auf der Fläche zudem der Eindruck räumlicher Tiefe durch die optische Wirkung der Farbe selbst. Der Dialog zwischen zweiter und dritter Dimension, von dem Robert Fleck spricht, vollzieht sich in der Malerei von Monika Taffet also in doppelter Hinsicht. Ihre Arbeiten sind somit Bildtafeln und Bildobjekte zugleich. Der Objektcharakter wird durch das oft kleine Format noch verstärkt; erscheint der ungemein plastisch wirkende, stark pastose Farbauftrag auf dem eng bemessenen Bildraum doch besonders üppig, vor allem, wenn darunter Textilien oder andere Substanzen verborgen liegen, die den materiellen Charakter der Farbe unterstreichen.

Die Koordinaten der zweidimensionalen Bildstruktur, die Anlage des klassischen Bildaufbaus in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, stemmen sich dem willkürlichen Vor- und Zurücktreten der in Taffets Landschaftsgemälden angelegten Farbwerte entgegen, indem sie dieser optischen Dynamik einen visuellen Rahmen verleihen. Bei den Gemälden, auf denen erstmals Personen die Bühne des Bildes betreten, ist dies jedoch nicht der Fall – hier ist vielmehr ein tendenziell ‚floatender‘ Bildraum im Sinne Robert Flecks gegeben, denn rahmende, den Bildraum staffelnde Elemente fehlen hier. In den Gemälden der Serien „*Spaziergang am See*“ und „*Spaziergänger am Bodensee*“ von 2013 ist die Räumlichkeit weitaus offener und unbestimmter als in den zuvor angesprochenen Landschaftsgemälden angelegt. Lediglich die aus verdichteten Farbansammlungen bestehenden Figuren der Spaziergänger verleihen der mit wenigen, schnell gesetzten hellblau-weißen Pinselstrichen angedeuteten Seenlandschaft ihren plastisch-erhabenen Bezugspunkt. Der Bildraum

bleibt dabei jedoch instabil; die Landschaft wird als transitorischer Raum sichtbar, durch den sich Menschen – augenscheinlich zum Zwecke des Spazierengehens – bewegen und ihn damit erst konstruieren. Durch die Leichtigkeit des Farbauftrags pastell-heller Blau-, Rosa- und Beigetöne in der Schwebe gehalten, wird den menschlichen Figuren lediglich durch die kulminierte Farbmasse, aus denen ihre Gestalt und teils auch ihr Schatten im Bild besteht, so etwas wie Bodenhaftung verliehen. Der Eindruck von unbeschwerter Idylle, der sich zunächst ergeben mag, wird durch ihre Haltlosigkeit inmitten der überbordenden Sinnlichkeit der Farbe in Frage gestellt. Da die meisten Figuren als Rückenansichten zu sehen sind und Taffet von Details, die sie näher bestimmen könnten, abgesehen hat, ergeben sich Darstellungen von allgemeingültigem Symbolgehalt.[[6]](#footnote-6) In meinen Augen sind die Gemälde Sinnbilder für das stetige Fortschreiten des Lebens, das, auch wenn es im hellen Sonnenlicht anders erscheinen mag, kaum je sichere Haltepunkte bietet, sondern in einem ständigen Fluss begriffen ist. Natur verkörpert damit als das Lebendige schlechthin, das sich ständig Wandelnde, dem wir ausgeliefert sind, auch wenn wir es zeitweise zu bändigen versuchen.

Hinsichtlich der ambivalenten Räumlichkeit ist eine Reihe von Seenlandschaften mit den Arbeiten dieser Spaziergänger-Serien vergleichbar. Dabei bildet ein Schiff den Augen- und Ankerpunkt für die ansonsten stark ausufernden Farbmassen (*Schiff im Sonnenaufgang, Rheinsberg*, 2013; *Schiff im gleißenden Sonnenlicht*, Rheinsberg, 2013; *Schiff im Gegenlicht, Rheinsberg*, 2013; *Schiff am Schloss Rheinsberg*, 2013; *Schiff auf Wellen, Rheinsberg*, 2013). Die Formen von Bug und Mast oder anderen Aufbauten an Deck eines Schiffes werden durch dunkle Farbflecken lediglich angedeutet. Erst dadurch wird das bewegte und reichhaltige Farbspiel der beiden unteren Bilddrittel, im Verbund mit dem farblich abgesetzten Ufer, als Wellenbewegung mit den entsprechenden Lichtreflexen zu erkennen gegeben.

Völlig ohne diese bildräumlichen Markierungen kommt dagegen das Gemälde *Wellen* von 2014 aus, dessen ambivalentes Bildgeschehen erneut zwischen den beiden völlig gleichwertigen Polen von Abbild und Autonomie changiert. Auch hier halten sich wieder der allein durch die Farbwerte vermittelte Eindruck räumlicher Tiefe sowie die beinahe schon als plastisch zu bezeichnende Räumlichkeit des Farbauftrags auf höchst spannungsvolle Weise die Waage. Als kunsthistorische Referenz kommen in diesem Fall die Wellen-Gemälde von Gustave Courbet in den Sinn, jenem Vater der Moderne, der besonders in seinen maritimen Landschaftsbildern durch die Arbeit mit dem Palettmesser den Materialcharakter der Farbe zur Darstellung brachte – Gemälde, die zu ihrer Zeit von äußerster Radikalität waren und die noch heute überraschen, indem sie aus den schrankenlosen Tiefen der Farbe heraus die Gewalten des Meeres sublim vor Augen führen. Mit ihren massigen Farbwellen vollbringt Monika Taffet die Gratwanderung, trotz der nahezu erdschweren, als Barriere fungierenden Substanz der Farbe den Blick völlig ohne Halt, frei und ungebunden durch das Bild wandern zu lassen. Mal springt ein dunkler Streifen Grün aus dem linken oberen Bilddrittel ins Auge, dann wieder wird er von den darunter liegenden blau-schwarzen Farbmassen in den Hintergrund gerückt. In der Betrachtung ändern die im Bild angelegten Bildstrukturen ständig ihr Erscheinen; das turbulente Chaos der zerklüfteten Farbwülste fügt sich mit einem Mal in die perspektivische Anlage der Bildräumlichkeit und wird zur gekräuselten Wellenbewegung, um sie im nächsten Moment wieder zu verlassen und als reine Farbe aufzutreten. So ‚floatet‘ der Bildraum zwischen plastischer Farbstruktur und farbiger Raumwirkung – ohne einen Augenblick vergessen zu machen, dass wir es mit Wellen *und* mit reiner Farbe zu tun haben.

*Susanne Buckesfeld*

1. Robert Fleck: Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. Malerei der Gegenwart. Wien 2013, S. 29-30. [↑](#footnote-ref-1)
2. Fleck, wie Fußnote 1, S. 30 [↑](#footnote-ref-2)
3. Fleck, wie Fußnote 1, S. 30 [↑](#footnote-ref-3)
4. Fleck, wie Fußnote 1, S. 53 [↑](#footnote-ref-4)
5. Werner Hofmann: Grundlagen der Modernen Kunst, 1966, S. 242, zitiert bei Fleck, wie Fußnote 1, S. 41. [↑](#footnote-ref-5)
6. Vergleich dazu besonders den Band „Zur Aktualität des Idyllischen II“, Kunstforum International Bd. 180, Mai-Juni 2006. [↑](#footnote-ref-6)