

## Nathalie Grenzhaeusers Landschaftsmalerei mit anderen Mitteln

Die alten Meister der Landschaftsmalerei gingen in die Natur oder machten sich zu längeren Reisen auf, wo sie vor Ort Skizzen anfertigten, die später, im Atelier, als Grundlage für sorgfältig auskomponierte Gemälde dienten. Nathalie Grenzhaeuser geht, mit heutigen Möglichkeiten, vergleichbar vor. Ihre "Skizzen" sind die Fotos, die auf Reisen in meist entlegene Gegenden entstehen. Mittels digitaler Bearbeitung werden daraus Kompositionen, die über den konkreten Ort und Zeitpunkt hinausweisen und dem Ausgangsmotiv eine Allgemeingültigkeit verleihen. Dies geschieht durch gezielte Retuschen, Spiegelungen, Veränderungen in der Anordnung von Objekten oder Manipulationen der räumlichen Perspektive.

Auch die digitalen Manipulationen haben ihre historischen Vorläufer, zum Beispiel das "Claude-Glass". Britische Reisende, die im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr die Schönheiten ihres Landes entdeckten, liebten es, die Natur durch einen gekrümmten, geschwärtzten Spiegel zu betrachten, der auch aus dem schottischen Hochland eine italienische Ideallandschaft im Stile Lorrains machte.

Landschaftsmalerei ist nicht die Darstellung vorhandener Landschaften, sondern sie liefert die Vorgaben, nach denen Landschaft überhaupt als solche wahrgenommen wird. So geht es auch aus einer Anekdote über die Entstehung dieser Bildgattung hervor, die der Maler Edward Norgate um 1650 niederschrieb: "Ein Antwerpener Bürger, der ein großer, Liefhebber' der Kunst war, besuchte nach seiner Rückkehr von einer langen Reise durch die Gegend von Lüttich und die Wälder der Ardennen einen alten Freund, einen sehr geschickten Antwerpener Maler, in dessen Haus er oft verkehrte. Er traf den Maler an seiner Staffelei an, wo er eifrig weiterarbeitete, während sein eben eingetretener Freund, im Atelier auf und ab gehend, ihm von den Abenteuern seiner langen Reise erzählte - von den Städten, die er besucht, und von den schönen Aussichten, die er in einer seltsamen Gegend gesehen, die voll war von Felsengebirgen, alten Burgen, merkwürdigen Bauten usw. Die Erzählung, die immer länger wurde, entzückte den tüchtigen und flinken Maler so sehr, dass er, ohne dass sein herum wandernder Freund es bemerkte, seine Arbeit stehenließ und auf einer neuen Tafel das zu malen begann, was der andere erzählte, wobei seine Schilderung eine verständlichere und dauerhaftere Form annahm als das gesprochene Wort des Freundes. Kurz gesagt: Als dieser mit seiner langen Erzählung zu Ende war, hatte der Maler das Werk zu einem solchen Grad an Vollkommenheit gebracht, dass der Freund, der zufällig hinschaute, sich vor Staunen gar nicht fassen konnte, als er diese Orte und Gegenden so lebendig vom Maler dargestellt sah, als er ob er sie mit seinen (des Freundes) Augen gesehen hätte oder sein Reisegefährte gewesen wäre..." 1

Ernst H. Gombrich zitiert diese Anekdote in seinem Aufsatz "Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei" (1950). Er legt nahe, dass der Erzähler "durch seine Vertrautheit mit den Werken seines lieben Freundes schon auf die Sehenswürdigkeiten, die es zu bewundern gab, eingestellt war. Seine Aufzählung der landschaftlichen Schönheiten war durch die Dinge, die er von den Bildern seines Freundes her kannte, vorprogrammiert." 2

Wie frei von topographischen Realitäten diese Programmierung stattfinden konnte, machte die Ausstellung Böhmen liegt am Meer 1999 in der Hamburger Kunsthalle deutlich, die sich der "Erfindung der Landschaft um 1600" widmete: "Künstler wie Herri Bles, Pieter Bruegel d.Ä. oder Hendrick Goltzius nahmen ihre Studien nach der Natur nur zum Ausgangspunkt für neue, phantastische Landschaftsgebilde, die sich zumeist als Konstruktionen von einzelnen wirklichkeits Fragmenten entpuppen", was, so der Kurator Thomas Ketelsen, "angesichts neuester digitaler Arbeitsweisen fast modern anmutet." 3

Wenn digital bearbeitete, auf Fotografien basierende Landschaftsbilder nicht nur vom Verfahren her, sondern auch ästhetisch an die um 1600 entstandenen Gemälde erinnern, handelt es sich jedoch um Ausnahmefälle. Das offenkundige Collagieren von Versatzstücken findet eigentlich nur dann statt, wenn der fiktive, fantastische Charakter der Landschaft verdeutlicht werden, sie als Resultat der Imagination erscheinen soll. Damit eine Landschaft als "Abbild" der Natur angesehen und akzeptiert wird, muss sie die Ansprüche der fotografischen Wiedergabe erfüllen, oder dem, was zu früheren Zeiten als "naturgetreu" empfunden wurde.

Dies galt schon im 17. Jahrhundert in Holland, wie Bärbel Hedinger schreibt: "Den Zeitgenossen galt jenes Landschaftsgemälde als gelungen, das bloß den Eindruck erweckte, ganz und gar nach dem Leben entstanden zu sein, wobei dieser Effekt durchaus synthetisch herzustellen war." Was aussieht wie eine getreu abgebildete holländische Landschaft, ist letztlich eine Erfindung des "Natürlichen". Der "vermeintliche Naturalismus oder gar Realismus der Darstellungen ist in vieler Hinsicht ein idealisierender, poetischer Realismus, der Erfahrungstatsachen

mit Erfindungen über formt und künstlerisch beglaubigt." 4

Die Poetisierung am weitesten trieb Jacob van Ruisdael, der nicht nur topographisch getreu erscheinende Ansichten Haarlems malte, sondern auch die Ruinen Landschaft seines berühmten "Judenfriedhofs", die eine schauerromantische Gothic Novel des späten achtzehnten Jahrhunderts angemessen illustrieren könnte. Ruisdael inspirierte viele Landschaftsmaler der Romantik, so auch Caspar David Friedrich.

Romantische Topoi sind auch dort prägend, wo bisher unbekannte Gegenden ins Bild gesetzt werden. Carleton Watkins gilt als fotografischer Entdecker des amerikanischen Westens. "Im Jahr 1861 erkundete er das Yosemite Valley, das erst 1856 entdeckt worden war - und fing auf großformatigen Platten jenes romantische Gefühl der Erhabenheit ein, dass eine grandiose, unberührte Natur im modernen Betrachter erweckt." 5 Das Yosemite Valley hatte man vorher noch nie gesehen - aber auch für das Neue bedarf es der Wahrnehmungsmuster, auf die man es bezieht. 1878 fotografierte Watkins die "Agassiz Column", einen länglich hochragenden riesigen Stein, der im Vordergrund des Bildes steht wie ein Friedrichscher Baum. Ein direkter Einfluss Caspar David Friedrichs ist unwahrscheinlich, da dieser nach seinem Tod 1840 auch in Deutschland jahrzehntelang fast vergessen war. Aber es waren gleichwohl Bilder, die Watkins "im Kopf" hatte, die die Bilder der Orte "rahmten", an die er reiste und für die es keine eingespielte Bildtradition gab. Dies galt auch für den niederländischen Maler Frans Post, der zwischen 1636 und 1644 an einer Expedition nach Brasilien teilnahm. Seine südamerikanischen Landschaften sehen wie holländische aus, in die sich Palmen und exotische Tiere verirrt haben.

Solche "Übertragungen" finden sich immer wieder, und Lucius Burckhardt schreibt dazu treffend: "Was entdecken Entdecker? Sicherlich entdecken sie fremdartige Pflanzen und Tiere, auch interessante geologische Formationen, Küsten, Gebirge, Wasserfälle. Aber was sie sicherlich nicht entdecken, sind neue Landschaften, denn die Landschaft folgt ja einem vorgegebenen Code, ist ja eine kulturell entwickelte Sichtweise auf von uns allen schon Gesehenes." 6

Entdeckt Nathalie Grenzhäuser "neue" Landschaften, wenn sie sich auf den Weg zum winterlich kargen Spitzbergen oder in die weiten Wüsten Australiens macht? Oder folgt auch sie bestehenden Codes? Was sehen wir auf ihren Bildern? Eine ruinöse Holzkonstruktion und weitere herumliegende Latten und Bohlen in einer Winterlandschaft (Treibgut, siehe S. 7), ein einsam in einer Einöde stehendes fensterloses Gebäude, dessen Funktion unklar bleibt (Winkelstation, siehe S. 13), eine Förderanlage hinter aufgetürmten Schneemassen (Schmelze, siehe S. 15), eine Hafenbucht mit Industrieanlagen im Hintergrund (Port Augusta Coal, siehe S. 39), einen offenbar durch Kohleabbau entstandenen Krater inmitten eines Bergmassivs (Leigh Creek Coal, siehe S. 43) oder ein schwer überschaubares, in verschiedene Richtungen führendes Gewirr an Förderbändern, das unwillkürlich an eine Achterbahn erinnert (Port Headland Iron Ore, siehe S. 61). Auf diesem Bild wird besonders deutlich, wie ein Ausgangsmotiv durch Vervielfältigung und Addition verschiedener Blickachsen in einen kaleidoskopisch aufgesplitterten Raum verwandelt wird, der auf keine einheitliche Perspektive mehr zurückzuführen ist.

Dies scheint bei Big Bell Loop (siehe S. 69) auf den ersten Blick anders zu sein. Ungewöhnlich wirkt zunächst nur, wie zahlreich die Dämmatten des Dachgeschosses auf dem Fußboden des halbzerstörten Gebäudes herumliegen. Aber der geschlossene Raum, in den wir hineinzublicken scheinen, ist nicht der vor Ort sichtbar gewesene. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man einzelne Motive an einer anderen Stelle wieder und stellt schließlich fest, dass es sich um eine Diagonalspiegelung handelt, der Bildraum also gleichsam auf sich selbst geklappt ist.

Solche Verfahren der Verdoppelung und Vervielfältigung lassen sich mit Manipulationen der äußeren Natur vergleichen, wie sie beispielsweise Robert Smithson 1969 mit seinen Mirror Displacements vollzogen hatte. Statt wie durch das Claude-Glass die Natur im Spiegel zu betrachten, stellte er Spiegel in verschiedenen Anordnungen in die Natur hinein, so dass die gespiegelten Ausschnitte der Umgebung die reale Landschaft gleichzeitig ergänzten und verdoppelten, aber optisch mit ihr tendenziell verschmolzen. Nathalie Grenzhäuser stellt die Spiegel gleichsam ins Bild selbst, so dass es für die Betrachter noch schwieriger ist, die unterschiedlichen Ebenen voneinander zu trennen.

Wenn man auf das Wahrnehmungsmuster "Land Art" eingestellt ist, kommen auch bei anderen Bildern Grenzhäusers Gedanken an Werke Robert Smithsons auf, so bei Andamooka Opal 1 (siehe S. 49) an die Kreisform der Spiral Jetty. Die Maschinerie in der Grube erinnert zudem an die Baufahrzeuge, die in Smithsons Film zur Spiral Jetty an der Aushebung und Aufschüttung der Spirale arbeiten.

Die internalisierten "Codes", die bei Grenzhäusers Bildern wachgerufen werden, sind nicht vorrangig die Bildkompositionen von Claude Lorrain oder anderen Klassikern der Landschaftsmalerei. Darin unterscheidet sich ihr Vorgehen deutlich etwa von dem anderen Künstler ihrer Generation, etwa Beate Gütschow, die vor einigen Jahren

ebenfalls mit sorgfältig digital bearbeiteten Fotografien an die Öffentlichkeit trat. Bei Gütschows landschaftlichen Motiven mit subtil arrangierten Baumgruppen, Fernblicken und kleinen Figuren fühlt man sich an Gemälde von Lorrain oder John Constable erinnert. Grundlage dieser Bilder sind Fotos, die Gütschow auf Streifzügen durch die norddeutsche Natur gemacht hat und die sie zu fiktiven Ideallandschaften zusammen collagierte. Ihre Bilder sind, auch anders als bei Grenzhaeuser, nicht mehr auf reale Orte zurückführbar.

Auch wenn keine direkten Anleihen aus der Kunstgeschichte vorliegen, heißt das nicht, dass die weiten, kargen, oft ohne kompositorische Binnenrahmung ins Bild gesetzten Szenerien Grenzhaeusers außerhalb ihrer Echokammer stünden. Zu nennen wären die holländischen Flachlandschaften von Philips de Koninck aus dem 17. Jahrhundert oder der radikal leer gefegte Bildraum in Friedrichs Mönch am Meer. Das "romantische" Gefühl erhabener Größe und Weite, wie es bei Watkins' ersten Fotos des amerikanischen Westens aufkommt, hat sich im 20. Jahrhundert zunehmend über das Kino vermittelt: Das Roadmovie als Bilderlieferant ist wohl noch prägender geworden als der kunstgeschichtliche Motivvorrat, der bei endlosen Fahrten auf den Highways gleichwohl im Hintergrund mitreist.

Dies gilt auch für den Fotografen Richard Misrach, der sich explizit auf die Tradition der amerikanischen Romantik beruft. In seiner in den 1990er Jahren entstandenen Serie Desert Cantos setzt Misrach in opulenten Farben Landschaften im Mittelwesten der USA in Szene, in denen Militärübungen und Atomversuche stattfanden, von denen die Öffentlichkeit in vielen Fällen bis heute nichts weiß. Die betörend schönen Szenerien sind verseucht, kommen als Lebensraum nicht mehr in Frage. Misrachs Überästhetisierung verdoppelt gleichsam den Rahmen, den eingebürgerte Wahrnehmungsgewohnheiten längst geschaffen haben, und der vom klassischen Landschaftsgemälde zum Fotomotiv und zum Filmset führt. Und das Filmset kann tödlich sein. An Hollywood-Westernproduktionen teilzunehmen, die in verstrahlten Gegenden gedreht wurden, bedeutete ein stark erhöhtes Krebsrisiko.

Wie Misrach den dokumentarischen, die ökologischen Probleme betreffenden Aspekt mit dem bewussten Einsatz eingespielter Bildmuster verbindet, ist in vieler Hinsicht mit Grenzhaeusers Vorgehen vergleichbar. Misrachs Fotos bleiben jedoch mehr oder weniger "dokumentarisch", weil die Mittel der ästhetischen Inszenierung auf die "Beleuchtung" der ausgewählten Motive beschränkt bleiben.

Seine Bilder sind keine Collagen, auch verzichtet Misrach auf stimmungsmäßige Dramatisierungen, wie sie Nathalie Grenzhaeuser beispielsweise durch einen mystisch leuchtenden Himmel erzeugt, der Die Arche (siehe S. 25) in einem anderen Licht erscheinen lässt, als Grenzhaeuser es vor Ort auf Spitzbergen vorfand. Derartige retuschierende Eingriffe wurden Ende des 19. Jahrhunderts sehr beliebt, als man Nuancierungen und Unschärfen der Stimmungsmalerei ins Medium der Fotografie zu übertragen suchte. Dadurch erfolgt eine "partielle Preisgabe des Illusionsraums, der sich dafür in einen Stimmungsraum verwandelt". 7

Unter den Dokumentarfotografen war es Frank Hurley - auf den sich Nathalie Grenzhaeuser ausdrücklich beruft - der seine auf Expeditionen und während der beiden Weltkriege entstandenen Fotos häufig mit hinein collagierten und - retuschierten dramatischen Effekten versah. Man mag aber auch an einen gemalten Himmel denken, wie er bei frühen Studioproduktionen die Szenerie eines Western- oder Historienfilms stimmungsvoll krönte, aber seine Herkunft aus der Theaterkulisse nie leugnen konnte.

Nathalie Grenzhaeuser verlässt nie die empfindliche Balance, die sie zwischen dem dokumentarischen, dem abgebildeten Ort verpflichteten Bild und der Verselbständigung der ästhetischen Inszenierung herstellt. Ihre Bilder zeigen einerseits einen realen Ort, andererseits machen sie auch die Bildtraditionen und Codes deutlich, die auch Motive, die noch nie oder bisher kaum fotografiert wurden, immer schon mitnahmen. Auch wenn ihre Fotos trotz aller Bearbeitungen weit "naturgetreuer" sein dürften als die Landschaftsbilder des Antwerpener Malers, welche die Wahrnehmung seines Freundes immer schon vorprogrammiert hatten. Daran, dass wir immer schon Bilder im Kopf haben, wenn wir Landschaften sehen, hat sich nichts geändert. Und unter den Künstlern, die uns immer wieder darauf aufmerksam machen, gehört Nathalie Grenzhaeuser zu den subtilsten.

Ludwig Seyfarth,  
veröffentlicht in Trespassing, Verlag für Moderne Kunst, 2011.

1 Ernst H. Gombrich, Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form, Stuttgart 1985, S. 151.

2 Ebd.

3 Thomas Kelesen in: Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 1999, S. 8.

4 Die kleine Eiszeit. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Ausst. Kat. Altonaer Museum Hamburg 2002, S. 11.

5 Françoise Heilbrun, in: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 165.

6 Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, Berlin 2006, S.121.

7 Wolfgang Ullrich, *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde*, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S.392.

## Nathalie Grenzhaeuser's different approach to landscape painting

The Old Master of Landscape painting went out into the countryside or undertook long journeys where they made in situ sketches that in the studio were later the basis for meticulously composed paintings. Nathalie Grenzhaeuser takes a similar approach using the resources available today. Her 'sketches' are photos taken for the most part in remote places. Using digital editing, she creates compositions that point beyond the specific place and time and give the original motif a universal validity. This occurs by means of selected retouching, mirroring, changes made to the alignment of objects or manipulations of the spatial perspective.

The digital manipulations also have their historical predecessors, for example the 'Claude-Glass'. British travellers who in the course of the 18th century discovered more and more of the beauty of their country loved to look at nature through a convex, dark-tinted mirror that transformed the Scottish highlands into an idyllic, Lorrain-style Italian landscape.

Landscape painting is not the portrayal of existing landscapes, but rather provides a framework by which landscape can actually be perceived as such. This is conveyed by an anecdote about the origin of this genre, which the painter Edward Norgate wrote around 1650:

"A Gentleman of Antwerp being a great 'Liefhebber' (Virtuoso or Lover of Art) returning from a long Journey he had made about the country of Liege and Forrest of Ardennes, comes to visit his old friend, an ingenious painter of that city, whose house and company he usually frequented. The Painter he finds at his easel – at work which he very diligently intends, while his newcomer friend, walking by, recounts the adventures of his long journey, and with all what cities he saw, what beautiful prospects he beheld in a country of a strange citation, full of Alpine rocks, old castles, extraordinary buildings, etc. With which relation (growing long) the prompt and ready painter was so delighted as, unregarded by his walking friend, he lays by his work, and on a new table begins to paint what the other spoke, describing his description in a more legible and lasting character than the others words. In short, by that time the gentleman had ended his long discourse, the painter had brought his work to that perfection, as the gentleman at parting, by chance casting his eye that way, was astonished with wonder to see those places and that country so lively expressed by the painter as if he had seen with his eyes or been his companion in the journey." 1

Ernst H. Gombrich cited this anecdote in his essay "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" (1950). He suggests that it is the narrator's "acquaintance with the painter's work – we are free to interpolate – which attuned his mind to the sights of the trip. His enumeration of 'beauty spots' was already conditioned by the images he had seen before in the paintings of his friend." 2

How independent of topographical reality this programming could be was shown by the exhibition *Böhmen liegt am Meer* (Bohemia is at the seaside) in the Hamburger Kunsthalle, which was dedicated to the "invention of landscape around 1600": "Artists such as Herri Bles, Pieter Bruegel or Hendrick Goltzius used their studies of nature merely as a starting point for new, fantastic landscape ensembles that primarily turn out to be constructions of individual fragments of reality", which, according to the curator Thomas Ketelsen, "appear almost modern in view of the most recent digital working methods". 3

However, when digitally edited landscapes based on photographs, are reminiscent of paintings dating back to 1600, not only because of the technique but also the aesthetic, it is indeed an anomaly. The overt collaging of different scenarios actually only occurs when the fictive, fantastic nature of the landscape is highlighted, and it is intended to appear as a product of the imagination. In order that a landscape be perceived and accepted as being a "copy" of nature, it must fulfil the demands of photographic representation, or what was in the past considered 'true-to-life'. This principle applied as far back as the 17th century in Holland, as Bärbel Hedinger writes: "for the contemporaries of that period every landscape painting was considered successful if it merely conveyed the impression that it was entirely based on life itself, although this effect could by all means be created artificially." What looks like an exact depiction of a Dutch landscape is ultimately a fabrication of the 'natural'. The "supposed naturalism, or even

depictions of realism, is in many respects an idealizing, poetic realism that alters the reality of experience, replacing it with fictions and lending it artistic accreditation.” 4

It was Jacob van Ruisdael who took poeticizing the furthest. He not only painted views of Haarlem that appeared topographically accurate, but also the ruins of famous Jewish cemeteries, which would be suitable for illustrating a spine-chilling romantic, late eighteenth century Gothic novel. Ruisdael inspired many Romantic landscape painters including Caspar David Friedrich.

Romantic topoi also play a formative role when previously unknown regions are incorporated into the picture. Carleton Watkins is considered to be the photographic explorer of the American West. “In 1861 he explored the Yosemite Valley, which was recently discovered in 1856—and using large plates, he captured the romantic sense of the sublime, magnificent untouched nature evokes in the modern viewer.” 5 No one had seen the Yosemite Valley before - but in order to perceive something, a model of perception is required. In 1878 Watkins photographed the “Agassiz Column”, an oblong, huge projection of stone that is located in the foreground of the picture like one of Friedrich’s trees. It is improbable that Caspar David Friedrich had a direct influence here, because for decades he was almost forgotten in Germany following his death in 1840. Nevertheless, Watkins also had pictures ‘in mind’ that ‘framed’ the pictures of the places he travelled to, and for which there was no well-established pictorial tradition. This also applied to the Dutch painter Frans Post, who participated in an expedition to Brazil between 1636 and 1644. His South American landscapes look like Dutch landscapes, in which palm trees and exotic animals have gone astray.

Such transferences can be found time and again, and Lucius Burckhardt aptly writes: “What do discoverers discover? They doubtlessly discover strange plants and animals, as well as interesting geological formations, coasts, mountains, waterfalls. However, what they doubtlessly do not discover are new landscapes because a landscape follows a predetermined code, it is a culturally developed perspective of something we have all already seen.” 6

Does Nathalie Grenzhaeuser discover ‘new’ landscapes when she sets off for the wintry, barren Spitsbergen region or the vast coast of Australia? Or does she also follow existing codes? What do we see in her pictures? A ruinous wooden construction and other planks and boards in a wintry landscape (Treibgut / Flotsam, see p. 7), a windowless building standing alone in desolate surroundings, the function of which remains ambiguous (Winkelstation / Corner Station, see p. 13), a conveyor plant behind high piles of snow (Schmelze / Melt, see p. 15), a harbour bay with industrial facilities in the background (Port Augusta Coal, see p. 39), a crater that is obviously the result of coal mining in the midst of a mountain range (Leigh Creek Coal, see p. 43) or a scarcely discernable entanglement of conveyor belts leading in all directions that involuntarily reminds one of a rollercoaster (Port Headland Iron Ore, see p. 61). This photograph shows particularly clearly how the original motif is transformed by duplication and the addition of different lines of vision, into a kaleidoscopic, fragmented space that cannot be restored to any kind of uniform perspective.

At first glance this appears to be different, in the case of Big Bell Loop (see p. 69). Initially, the only unusual thing appears to be the large number of attic-storey insulating mats lying around on the floor of the partially destroyed building. However, the closed space we seem to look into is not the one that was visible in reality. A closer look reveals individual motifs that reappear in another part of the picture, followed by the realization that it is a diagonal reflection; in other words, the pictorial plane is quasi folded in upon itself.

Such methods of doublings and duplications can be compared to manipulations of the natural outdoor environment, of the kind made by Robert Smithson in 1969 with his Mirror Displacements. Instead of looking at nature in a mirror, for example through the Claude-Glass, he positioned mirrors in different alignments in the countryside, so that the reflected sections of the environment supplemented and duplicated the natural surroundings but at the same time tended to merge with them. Nathalie Grenzhaeuser sets the mirrors inside the picture itself so to speak, making it even more difficult for the viewer to differentiate between the various planes.

If one is attuned to the perceptual pattern of “Land Art”, associations with other works by Robert Smithson arise when viewing Grenzhaeuser’s works. Andamooka Opal 1 (siehe S. 49) for example, is reminiscent of the circular shape of Spiral Jetty. The machinery in the pit is also reminiscent of the construction vehicles digging and filling earth in order to create the spiral in Smithson’s Film about Spiral Jetty.

The internalized “codes” that Grenzhaeuser’s pictures evoke are not predominantly the pictorial compositions by

Claude Lorrain or other landscape painting classics. In this sense, her approach is clearly different from that of other artists in her generation such as Beate Gütschow, who some years ago also presented photographs to the public that had undergone careful digital editing. Gütschow's landscape motifs with their subtly-contrived groups of trees, views into the distance and small figures are evocative of paintings by Lorrain or John Constable. The works are based on photos taken during forays into the North German countryside and collaged together to create fictive landscapes. Another difference to Grenzhaeuser's works is that Gütschow's cannot be ascribed to real locations.

Even if there are no direct art-historical references in Grenzhaeuser's work, this does not mean that her vast, barren scenarios, which often have no interior compositional framework, do not respond to this echo. The flat, Dutch landscapes produced by Philips de Koninck in the seventeenth century could be mentioned here, as well as the radical emptiness of the pictorial space in Friedrich's *Mönch am Meer* (Monk by the Sea). The "romantic" feeling of sublime size and vastness, which is evoked by Watkins' first photographs of the American West has increasingly been communicated by cinema in the twentieth century: The road movie as a source of images has become more formative than the art-historical supply of motifs, which also travels along in the background on the endless journeys along the highways.

This also applies to the photographer Richard Misrach, who in his work explicitly makes reference to the tradition of American Romanticism. In his *Desert Cantos* series produced in the 1990s, Misrach uses opulent colours to draw attention to landscapes in the Midwest of the US, in which military exercises and nuclear tests are carried out, of which the public still frequently knows nothing. The captivatingly beautiful scenarios are contaminated and no longer come into question as living space. Misrach's over-aestheticizing quasi duplicates the framework that the established, customary forms of perception have long since created, which range from the classic landscape painting to the photographic motif and the film set. And this film set can be deadly. Taking part in Western productions that were filmed in regions polluted with radioactivity meant a much higher risk of cancer.

The way Misrach combines the documentary aspect pertaining to the ecological problems with the deliberate introduction of visual patterns is in many ways comparable to Grenzhaeuser's approach. However, Misrach's photos remain more or less "documentary" because the means of aesthetic orchestration remain limited to "highlighting" selected motifs.

His pictures are not collages and Misrach also forgoes the use of atmospheric dramatisations, such as those created by Nathalie Grenzhaeuser, for example with a mystically glowing sky which gives *Die Arche* (The Ark, see p. 25) a very different appearance, to the one Grenzhaeuser encountered in Spitsbergen itself. This kind of intervention in the form of retouching was very popular at the end of the nineteenth century when artists attempted to transfer the nuances and fuzziness of atmospheric painting into the medium of photography. This produces a "partial revelation of the illusory space, which for this purpose is transformed into an ambient space".<sup>7</sup>

Among the documentary photographers, it was Frank Hurley—who Nathalie Grenzhaeuser specifically cites as a reference—who often added dramatic collaged and retouched effects to his photos taken on expeditions during the two world wars. One may, however, also think of a painted sky, of the kind that crowned the scenario of a western or a historical film in early studio productions, creating ambience but never being able to deny its origins as stage scenery.

Nathalie Grenzhaeuser never abandons the fragile balance she creates between the documentary, the image indebted to the place it portrays and the autonomous nature of the aesthetic orchestration. Her pictures on the one hand show a real location while on the other, reveal the pictorial traditions and codes that always framed motifs that had never or rarely been photographed before. Even if her photographs can be considered far more 'true-to-life' than the landscape paintings by the Antwerp painter, who had always pre-programmed his friend's perception; the fact that we always already have pictures in our minds when we see landscapes has by no means changed. And among the artists who constantly draw our attention to this fact, Nathalie Grenzhaeuser has the subtlest approach.

Ludwig Seyfarth,  
published in *Trespassing*, Verlag für Moderne Kunst, 2011.

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich, *Norm and Form, studies in the art of the renaissance*, London 1971, p. 116.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>3</sup> Thomas Ketelsen in: *Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600*, Exhib. cat. Hamburger Kunsthalle 1999, p. 8.

- 4 Die kleine Eiszeit. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert, exhib. cat. Altonaer Museum Hamburg 2002, p. 11.
- 5 Françoise Heilbrun, in Michael Frizot (Ed.) Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998. p. 165.
- 6 Lucius Burckhardt, Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft, Berlin 2006, p. 121.
- 7 Wolfgang Ullrich, Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde, in: Peter Geimer (Ed.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002, p. 392.