

## Ein „Angebot von Weite“. Zu Nina Sten-Knudsens Weltlandschaften

Nina Sten-Knudsen malt Weltlandschaften. Als eigene Gattung der Malerei existieren diese seit dem frühen 16. Jahrhundert – seit Albrecht Altdorfers „Alexanderschlacht“, Joachim Patinirs Schilderungen christlicher Themen und dann, ein Jahrhundert später, in den ins Freie verlagerten Genrebildern von Jan Brueghel d. Ä. oder Peter Paul Rubens.

Weltlandschaften eröffnen einen weiten Blick, so dass oft sowohl Berge als auch ein Meer und Wald und Felder, manchmal sogar mehrere Formen von Wetter – Sonnenschein und Regen – zugleich zu sehen sind. Das ist nur möglich, weil sie die Welt aus einer Vogelperspektive – heute würde man eher sagen: aus einer Drohnenperspektive – zeigen. Damit sind Weltlandschaften eine Gattung, die ihre Betrachter in eine ausnehmend privilegierte Position bringen: Ihnen gegenüber darf man sich fast wie ein Gott fühlen, der alles auf einmal überblickt.

Der Blick Gottes ist aber auch nicht an eine einzige Perspektive gebunden und hat keinen festen Ort. Daher haben Weltlandschaften im Allgemeinen auch nicht nur einen Fluchtpunkt; vielmehr sind sie polyfokal. Statt den Blick soghaft anzuziehen und klar gerichtet vom Vordergrund in den Hintergrund zu leiten, erlauben sie es, ihn frei schweifen zu lassen. In ihnen wird in die Breite erzählt und aufgefächert, ohne feste Reihenfolge der Stationen. Alles findet parallel zueinander statt, nicht nacheinander wie in einem Text oder bei einem Gemälde mit zentralperspektivischem Bildraum.

Die große Zeit der Weltlandschaften endete, als es nicht mehr zu den Hauptaufgaben der Kunst gehörte, ihre Auftraggeber und Besitzer zu hofieren. In den Jahrhunderten der Moderne wollten die Künstler die Betrachter viel eher irritieren und verstören, sie überfordern oder sich ihnen verweigern. Damit sollte ihr Anspruch auf künstlerische Autonomie betont werden; von Kunst erwartete man nun mehr und anderes als die Gefälligkeit eines besonders attraktiven Blicks auf die Welt. Und oft sollte sie auch nichts mehr erzählen, weder linear noch frei assoziativ, sondern alle Formen von Abbildung überwinden und radikal sein, sich auf die Grundlagen und Voraussetzungen jeglicher Bildlichkeit konzentrieren.

Doch mittlerweile haben sich die vielen Spielarten von Bildstörung, Reduktionismus und Rezipientenmaßregelung selbst erschöpft, haben schließlich sogar die Kunst insgesamt und gerade die so traditionsreiche Malerei in Verruf gebracht. Bei Monochromie und Minimalismus angekommen, ging „der Weg von dort aus nicht weiter“. So formulierte Nina Sten-Knudsen es 2006 in einem Gespräch mit Peter Iden. Und bekundete dann ihre Überzeugung, „dass es weitergehen muss, dass wir in dem historischen Moment, den wir jetzt leben, etwas Anderes wagen, neu ansetzen müssen“. Im Folgenden spricht sie sich etwa dafür aus, „die menschliche Gestalt in die Malerei zurückzuholen“, hält es aber zuerst für nötig, „auf das Verschwinden der Malerei aus der öffentlichen Diskussion“ zu reagieren. Ihre Antwort sind Gemälde, die „extrem großformatig sind“ und es daher vermögen, „den Betrachter ganz und gar zu ergreifen“, ihn „mit dem Angebot von Weite möglichst vollständig zu besetzen“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> „Bilder, die gefehlt haben. Nina Sten-Knudsen im Gespräch mit Peter Iden“, in: *Nina Sten-Knudsen. Monumentalmalerei*, Katalog Kunstsammlungen Chemnitz 2006, S. 29–32, hier S. 31 f.

Das „Angebot von Weite“ besteht aber nicht nur in großen Bildformaten, sondern vor allem auch darin, dass die Gemälde jeweils sehr viel Welt zeigen, ja, dass sie riesige Landschaften und kleine Szenen, erhabene Ausblicke und intime Einblicke zugleich bieten. Nina Sten-Knudsen gelingt es sogar, mehrere Motivschichten übereinanderzulegen; anders als ihre Künstlerkollegen früherer Jahrhunderte bricht sie also nicht nur mit dem zentralperspektivischen Erzählraum, sondern sogar mit den Gesetzen des physikalischen Raums. Wo ein Fluss durch eine Stadt läuft, ist ebenso ein hell erleuchtetes Fenster, ein Meer teilt sich dieselbe Bildfläche mit einem Kreuzgang, man blickt gleichzeitig auf eine Hügelkuppe und auf ein Boot. In der Betrachtung changiert man zwischen den verschiedenen Ebenen und kann sich nie nur auf eine konzentrieren, weil die anderen sich nicht einfach ausblenden lassen. Das stört die Rezeption, macht sie unruhig und sprunghaft, ja, es ist, als stehe Nina Sten-Knudsen doch noch mit einem Bein in der Tradition des modernen Kunstautonomismus und wolle auf jeden Fall verhindern, dass sich die Betrachter zu wohl, gar geschmeichelt fühlen von den Bildern.

Sie selbst spricht von einem „schwebenden, undefinierbaren Raum“ („svævende, udefinerbart rum“), den sie auf ihren Bildern entwickle.<sup>2</sup> Dabei setzt sie noch weitere Mittel ein, achtet etwa darauf, dem Blick möglichst wenig stabile Ankerpunkte zu bieten. Das erreicht sie mit großen Wasserflächen auf vielen ihrer Weltlandschaften, und dass es auf den Bildern oft neblig, dämmerig oder sogar Nacht ist, sorgt für weitere Verunsicherung. Was sieht man überhaupt? Wo muss man genauer hinschauen, um vielleicht doch noch etwas identifizieren zu können? Und sind die dunklen Partien nicht etwas unheimlich, was einen unbefangenen Blick erst recht hemmt? Auch mit ihrer diesigen Atmosphäre, den verhangenen Himmeln und fahlen, manchmal fast farblosen, zu Schemen und Silhouetten verkürzten Objekten unterscheiden sich Sten-Knudsens Weltlandschaften von ihren historischen Vorgängern. Auf ihnen – das gehörte ebenfalls zur Privilegierung der Betrachter – war eigentlich immer alles, egal ob im Vorder- oder Hintergrund angesiedelt, scharf und klar zu erkennen, man hatte vielleicht sogar das Gefühl, plötzlich mehr, heller und plastischer sehen zu können als sonst.

Der größte Unterschied zwischen den alten Gemälden und denen von Nina Sten-Knudsen besteht aber darin, dass bei ihr unbestimmt bleibt, was genau erzählt wird, während die Künstler früherer Jahrhunderte allgemein bekannte Geschichten dargestellt haben. Die lange Zeit gültige Formel *ut pictura poesis*, der zufolge Dichtung und bildende Kunst einander ähnlich seien, wäre gar nicht plausibel erschienen, hätten beide nicht immer wieder Varianten derselben Geschichten zum Thema gehabt. Sonst wäre negativ aufgefallen, dass man in Bildern bei weitem nicht so gut wie in einem Text eine Handlung herleiten, diese in ihrem Ablauf und ihren Kausalitäten erzählen oder auf Gedanken und Motive einzelner Protagonisten eingehen kann. In Kenntnis der verhandelten Geschichten aber konnten sich die Betrachter von Bildern ganz darauf konzentrieren, wie Details ausgeschmückt, vielleicht auch einzelne Motive überraschend gewichtet wurden oder auf welche Weise der Künstler einen bestimmten Affekt besonders markant in Szene gesetzt hatte. Man würdigte die Maler für ihre Fähigkeit zur *inventio* – dafür, dass sie es vermochten, einen bekannten Stoff neu und überzeugend zu gestalten, ihm gar eine unerwartete Wendung zu geben oder eine bisher ungeahnte Interpretation zu entlocken. Malerei erfüllte ihren Zweck darin, einen bereichernden Blick auf Vertrautes zu bieten.

Die Gemälde von Nina Sten-Knudsen hingegen haben Titel wie „Accident at Sea“, „The Flood“ oder „Going From This Land Into That“. Damit signalisiert sie zwar, nicht nur die

---

<sup>2</sup> Nina Sten-Knudsen: *Et essay om frihed (og ufrihed)*, Skive 2021, S. 12.

menschliche Gestalt, sondern auch erzählende Stoffe in die Malerei zurückholen zu wollen, aber zugleich ist offenkundig, dass auf ihren Bildern nicht etwa ein bestimmtes Schiffsunglück, eine spezielle Überschwemmung oder eine bereits berühmte Fluchtgeschichte gezeigt wird. Vielmehr versammelt sie jeweils verschiedene Elemente möglicher Erzählungen zu einem Thema. Auf dem weiten, dunklen Meer von „Accident at Sea“ passieren also gleich mehrere Schiffsunglücke: Da bricht auf einem Boot Feuer aus, ein anderes kentert im Sturm, ein drittes kann nicht alle Menschen fassen, die darauf Platz finden wollen, weshalb sie ertrinken. An einigen Stellen sind weitere schlimme Szenen zu erahnen, lassen sich aber nicht genau erkennen – zum Teil auch, weil Nina Sten-Knudsen sie mit kräftigen Pinselstrichen überdeckt oder verwischt hat. Dafür hat sie andere Partien sehr deutlich gemalt, bei denen jedoch rätselhaft bleibt, was genau sie zeigen. So tauchen Gesicht und Oberkörper einer Frauenfigur gleich zweimal auf, hintereinander im Vorder- und im Mittelgrund, über dem Meer stehend. Der Geist einer Ertrunkenen? Eine Angehörige, eine Trauernde? Und ist die Verdoppelung ein Zeichen fehlender Erlösung, ein Wiederholungszwang?

Varianten von Verdoppelungen gibt es in etlichen Bildern Sten-Knudsens; bei „The Journey“ ist es ein Treck mit Flüchtlingen, der, ähnlich einer Fata Morgana, plötzlich ein zweites Mal, im Hintergrund einer karstig-leeren Landschaft, fast schon am Horizont, auftaucht. Einmal mehr gelingt es Nina Sten-Knudsen also, die Ordnungen der physikalisch-messbaren Realität zu ignorieren, ja, den ontologischen Status dessen, was sie malt, in die Schwebe zu bringen. Ihr „Angebot von Weite“ ist somit auch so zu verstehen, dass sie die Gattung der ohnehin fast schon enzyklopädisch umfassenden Weltlandschaften noch weiter öffnet. Hier ist mehr als nur das mit bloßem Auge Sichtbare eingefangen, hier erlangen Phantasien und Traumbilder genauso Präsenz, wird ein riesiger Raum geschaffen, in dem der Stoff für Erzählungen frei flottiert, vor sich hintreibt und sich erst im Kopf des jeweiligen Betrachters konkretisiert. Es liegt an ihm, welche Geschichten die Bilder jeweils erzählen oder ob die unverbundenen Elemente offen und vieldeutig – eben ein Angebot – bleiben. Dass dem Betrachter so viel überlassen bleibt, stellt aber vielleicht auch schon wieder ein Privileg dar.