

Christiane Gerlach

# Morgengrauen

*«Morgengrauen - Die Zeit zwischen Nacht und Tag  
bevor die Welt wieder farbig wird.  
Unter meinem Stuhl im Garten liegt die Beute der Nacht.  
Liebesgabe eines wilden Tieres.  
Spatzen, Maulwürfe, Frösche  
- unversehrt - nicht um den Hunger des Räubers zu stillen.  
Fotografisch nähere ich mich diesem Grauen am Morgen,  
überwinde mit dem forschenden Blick das Zurückschrecken vor dem Tod.  
Voyeurismus.»*

*«Daybreak - the time between night and day  
before the world takes colour.  
Under my chair in the garden lies the prey of the night.  
Love gift of a wild animal.  
Sparrows, moles, frogs  
- left intact - not to satisfy his hunger.  
I approach with my lens this morning horror,  
overcoming it in the name of research my aversion to death.  
Voyeurism.»*

Christiane Gerlach, 2013



*Frosch mit Pfeifenwinde, 2013, Graphit auf Duni-Tischdecke, 120cm x 300cm  
Installationsansicht mit Skulpturenserie „Pfeifenwinde“, 2013, Gips*

## Beute der Nacht:

Rainer Unruh im Gespräch mit  
Christiane Gerlach am 21.7.2013  
im Artist Special Project Space,  
Hamburg

*Was war der Auslöser für Deine  
neuen Arbeiten, speziell für die  
großen Zeichnungen?*

Der Auslöser war die Liebesgabe eines wilden Tieres, nämlich eines Katers auf dem Lande, der möglicherweise sogar eine Wildkatze ist und der mir eines Morgens tote Tiere unter meinen Stuhl gelegt hat. Das hat natürlich meine Neugier geweckt, und ich habe begonnen, mich mit diesen Kadavern auseinanderzusetzen.

*Was waren das für Tiere?*

Das waren Spatzen, die er im freien Flug gefangen hatte, Maulwürfe, die er ausgegraben hatte, und Frösche, die nicht rechtzeitig das Weite gesucht hatten.

*Auch Überreste von Tieren, die  
nicht mehr zu identifizieren  
waren?*

Ja, genau. Aber er hat sie nicht gefressen, sondern sie getötet und mir als Gabe gebracht. So habe ich das zumindest interpretiert: als Beute und Schrecken der Nacht.

## Prey of the Night:

An interview by Rainer Unruh  
with Christiane Gerlach on  
21.7.2013 at the Artist Special  
Project Space, Hamburg

*What sparked the idea behind  
your most recent work, especially  
the large drawings?*

The idea was initiated by the loving gift from a wild animal, a cat in the country, possibly even a male wild cat which one morning brought me dead animals and placed them under my chair. This naturally aroused my curiosity and I began to focus on these carcasses.

*What were the animals?*

They were sparrows which he had caught in free flight, moles which he had dug up and frogs which had not been quick enough to get away.

*Also the remains of animals which  
were no longer identifiable?*

Yes, exactly. But he hadn't eaten them, just killed them and brought them to me as a present. At least that's how I interpreted it: as prey and terrors of the night.



*Maulwurf, Fotografie, 2011*

*Was hast Du mit dieser Gabe gemacht?*

Ich habe sie zunächst einmal fotografiert, um mich auf diese Weise dem toten Tier zu nähern. Dabei schwingen ganz unterschiedliche Gefühle mit. Einerseits das Grauen, so unmittelbar mit dem Tod konfrontiert zu sein, andererseits der Voyeurismus, den Kadaver genau zu betrachten und ein möglichst exaktes Bild von ihm zu machen. Die Fotos bildeten die Grundlage für die Zeichnungen. Mit ihnen wollte ich die Tiere wieder in ihre Umwelt einbetten, in eine wuchernde Welt der Triebe und Pflanzen, und sie damit in den ökologischen Kreislauf zurückführen. Das ist so etwas wie ein Begräbnis, aber eines ohne die süßliche Sentimentalität von Haustierbesitzern, die ihre Lieblinge wie Menschen bestatten. Für mich bedeutet es die Anerkennung eines natürlichen Prozesses von Werden und Vergehen, mit dem wir leben müssen.

*What did you do with this present?*

I photographed it first of all to get a closer association with the dead animal. This involved quite a few different sensations. On the one hand the horror of being confronted so directly by death, on the other, the voyeuristic element of looking closely at the carcass and getting an accurate picture of it. The photos then provided the basis for the drawings. I wanted to use them to put the animals back into their habitat, into a world of thriving buds and plants and re-introduce them into the ecological cycle. It is something like a burial, but one without the cloying sentimentality of pet owners who bury their pets like people. For me, it signifies the recognition of a natural process of growth and decay which we must live with.

*Du hast Dich ja schon in früheren Arbeiten auf den flämischen Maler Jan Fyt (1611-1661) bezogen, der in seinen Bildern oft Jagdszenen mit Hunden zeigt, die von einer untergründigen Erotik aufgeladen sind. Hat Dich das auch bei Deinen neueren Werken beeinflusst?*

Ja, zumindest indirekt. Was ich an Fyt schätze, ist seine souveräne Art, die Dinge zu arrangieren. Natur ist bei ihm nichts, was in Opposition zur Kunst steht, sondern es ist ein Kosmos, der den Künstler dazu einlädt, seine Ordnung in die Natur zu projizieren.

*Für die Malerei des 17. Jahrhunderts, speziell das Stilleben, ist charakteristisch, dass auf den Bildern Pflanzen perfekt miteinander koexistieren, die in der freien Natur so nie zu sehen wären, weil sie zu unterschiedlichen Zeiten blühen. Bist Du ähnlich freizügig vorgegangen?*

Ja, ich habe die Flora nach meinen eigenen Vorstellungen verwoben. Das Leberblümchen als Blume des Jahres 2013 liegt in einem Bild annähernd auf der Leber des toten Tieres, was eine bewusste Entscheidung meinerseits und keine Laune der Natur ist. Der Lippenblütler, den man auf einer Zeichnung sieht, ist in der Wirklichkeit viel kleiner als der Hasenkopf daneben, und die Pfeifenwinde blüht normalerweise nicht zum gleichen Zeitpunkt und auch

*Some of your earlier work was influenced by the Flemish painter Jan Fyt (1611-1661) who often depicted hunting scenes with dogs, charged by an underlying eroticism. Did this have a similar influence on your most recent work?*

Yes, at least indirectly. What I like about Fyt is his skillful way of setting things up. To him, Nature does not stand in opposition to art, it is a cosmos which invites the artist to project his order into Nature.

*A characteristic of 17th Century painting, especially of still life painting, is that plants appear in pictures which would otherwise never be seen together in the wild because they bloom at different times. Did you work with similar licence?*

Yes, I incorporated my own ideas into the flora. In one picture, the liverwort, as flower of the year 2013, is almost placed on the liver of the dead animal, which was a conscious decision on my part and not a whim of Nature. The mint that can be seen on a drawing is in reality much smaller than the hare's head next to it, and the pipe-vine does not usually bloom at the same time and to the same height as is suggested in the drawing. This is

nicht auf der Höhe, wie es das Bild suggeriert – das sind künstlerische Freiheiten, die ich mir nehme, um eine möglichst stimmige Zeichnung zu schaffen. Vorlage für die großen Zeichnungen waren Ölskizzen, in denen ich einzelne Pflanzen dargestellt habe. Wichtig war mir, in der Zeichnung die Pflanzen so zusammenzustellen, dass eine dichte, wuchernde Struktur entsteht.

*Mit was zeichnest Du?*

Mit einem dicken Graphitstift auf einer Duni-Tischdecke. Dadurch entsteht, anders als bei der eher stumpfen Kohle, ein Glanz, der besonders ins Auge sticht, wenn man die Zeichnungen von der Seite betrachtet. Mit den Stiften zu arbeiten, ist ein sehr körperlicher Vorgang. Wenn man Partien dunkel haben will, dann muss man schon sehr stark den Stift auf das Papier drücken. Das führt zu reliefartigen, welligen Strukturen.

*Wenn Du zeichnest, liegt dann die Tischdecke auf dem Boden oder dem Tisch?*

Weder noch. Ich arbeite mit dem partiell aufgerollten Papier an der Wand, und wenn ich mit einer Partie fertig bin, rolle ich das Papier weiter ab. Die Zeichnungen waren ursprünglich alle auf einer Rolle, ich hatte anfangs fünf Bilder auf zehn Meter Papier, bevor ich sie beschnitten habe. Die späteren Maße waren nicht geplant, sie haben sich eingestellt.

the artistic licence you take in order to create the coherent drawing you want. The template for the large drawings were oil sketches in which I depicted the individual plants. It was important to me that I could position the plants in the drawing to create a dense, sprawling structure.

*What do you draw with?*

With a thick graphite pencil on a „Duni“ tablecloth. In contrast to the rather dull charcoal, it produces a sheen that really catches the eye, especially when you look at the drawings from the side. It is quite physical work using these pencils. If you want to have dark areas, you have to press very hard onto the paper. This leads to relief-like, undulating structures.

*When you draw, is the tablecloth on the floor or on the table?*

Neither. I work on the wall with the paper partially rolled up and when I finish a part I roll the paper down. The drawings were originally all on one roll. At one point, before I cut it, I had five drawings on ten metres of paper. So the individual sizes were not planned, they just happened.



*Tulpe I, 2011, Öl auf Leinwand, 30cm x 40cm*



*Tulpe II, 2011, Öl auf Leinwand, 30cm x 40cm*



*Kresse, 2011, Öl auf Leinwand, 30cm x 40cm*



*Klee, 2011, Öl auf Leinwand, 30cm x 40cm*



*Lupine, 2011, Öl auf Leinwand, 30cm x 40cm*



*Lippenblütler, 2011, Öl auf Leinwand, 30cm x 40cm*

*Die Form des Rollbildes, die Du verwendest, ist inspiriert von den Tafeln, mit denen man im Biologieunterricht Aufbau und Funktion von Pflanzen und tierischen Organen erklärt bekam. Aber während die Darstellungen auf diesen Tafeln das Ziel maximaler Klarheit und Übersicht hatten, hat man bei Deinen Bildern den genau gegenteiligen Eindruck...*

Ja, ich zeige definitiv ein anderes Bild von Natur. Das Tier ist nicht isoliert, sondern eingebettet in eine Umgebung, wo man es auf den ersten Blick gar nicht erkennt. Das entspricht viel mehr dem, wie wir Tieren in der Natur begegnen, als die abstrahierten Formen auf den Tafeln für den Biologieunterricht.

*Warum sind die Zeichnungen schwarzweiß?*

Ich hatte ja schon bei meiner Ausstellung „Tako Tsubo – Die Tintenfischfalle“ mit Biologietafeln gearbeitet. Damals hat mich gereizt, diese spezielle Farbigkeit auf Skulpturen zu übertragen. Dieses Mal habe ich mich für das Medium Zeichnung entschieden, und das ist für mich nun mal schwarzweiß. Der Verzicht auf Farbe hat einen neutralisierenden Effekt, ähnlich wie meine Gipse. Das hat schon etwas Klassisches.

*The form of scroll that you use is inspired by the wallcharts used in biology lessons to explain the structure and function of plant and animal organs. But whilst the images on these wallcharts were created for maximum clarity and visibility, one has exactly the opposite impression when viewing your drawings....*

Yes, I definitely paint a different picture of real life. The animal is not isolated, it is incorporated into an environment which you do not recognize at first glance. This is much closer to the way we encounter animals in the wild than the abstract form on the wallcharts used for biology lessons.

*Why are the drawings in black and white?*

I had already worked with biology-class wallcharts for my exhibition „Tako Tsubo - The Octopus Trap“. At the time it appealed to me to transpose this special colourfulness onto my sculptures. This time I chose the medium of drawing, and for me that is black and white. The lack of colour has a neutralizing effect, similar to my plaster sculptures. There is something classical about it.



*Die toten Wesen auf den Bildern wecken Assoziationen an die „nature morte“. Siehst Du Dich in der Tradition des Stillebens?*

Insoweit, als es bei mir um tote Natur geht, schon, Aber anders als etwa die holländischen Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts trenne ich meine Naturdarstellungen nicht von der realen Welt, sondern sehe sie als Teil eines Kreislaufs von Werden und Vergehen, der niemanden verschont, auch mich nicht. Ich zeige ja gerade eine Natur, die wächst und lebt und die das tote Lebewesen in ihr Wachstum und ihr Wuchern einbettet.

*Du brauchst keinen Schädel als Vanitas-Symbol in Deine Zeichnungen einzufügen...*

Nein, ich sehe den Tod auch nicht als ein Ende, das der irdischen Eitelkeit eine Grenze setzt. Für mich ist das Aufhören der individuellen Existenz Teil eines übergreifenden Prozesses, in dem sich die Natur regeneriert. Meine Zeichnungen sind Momentaufnahmen. Zwei Wochen später hätte sich der Maulwurf eventuell schon aufgelöst oder wäre von Pflanzen überwuchert worden.

*Eine andere Werkgruppe behandelt das Thema Insekten – waren auch sie Opfer der Raubkatze?*

Nein, die fielen gleichsam tot vom Himmel, nämlich in meinem Atelier, und ich habe Sie dann eingesammelt und sie mir aus der

*The dead creatures in the drawings conjure up an association with „nature morte“. Do you see yourself in the tradition of still life?*

Yes, insofar as I'm depicting dead Nature, but unlike, say, the Dutch still-life painters of the 17th Century, I don't separate my picture of Nature from the real world, I see it as part of a cycle of growth and decay, which spares no one, including myself. I depict Nature as it grows and lives and incorporates the dead creature in its growth and proliferation.

*And you don't need to introduce a skull as a kind of Vanitas symbol into your drawings....?*

No, I don't see death as an end which puts a limit on vanity on earth. For me, the cessation of individual existence is part of a more comprehensive process in which Nature regenerates itself. My drawings are snapshots. Two weeks later and the mole may have already disappeared or have been overgrown by plants.

*Another part of your work deals with the topic of insects - Were they also victims of the wild cat?*

No, they came to me from above by providence - into my studio that is, so I collected them and examined them more closely. I was

Nähe angesehen. Ich war neugierig, was mich so bevölkert. Was sind das eigentlich für Spezies, die sich mit mir in diesem Raum aufhalten und die ich normalerweise erst dann bemerke, wenn sie tot auf dem Boden liegen?

*In diesen Zeichnungen sieht man die Tiere nicht in ihrem natürlichen Lebensraum, sondern isoliert. Warum?*

Das lag an meiner anderen Herangehensweise. Ich habe die toten Insekten zunächst auf eine Fläche gelegt und sie fotografiert. Wenn man die Fotos nacheinander als Serie anschaut, haben die Verdrehungen der Körper etwas sehr Tänzerisches: ein Todesballett. Der Untergrund spiegelt, wodurch skulpturale Formen entstehen. Als ich nach den Fotos gezeichnet habe, kam es mir darauf an, diesen Schatten mit dem Körper zu verbinden.

*In den Zeichnungen sind die Insekten viel größer als in der Natur oder auf den Fotos...*

Ja, ich habe mir die Formen erarbeitet. Sie sehen auch noch deshalb anders als in der Natur aus, weil ihr Schatten ihnen wie ein Doppelgänger folgt und ihre Form verändert. So, wie ich sie darstelle, werden wir einem Insekt niemals in der lebenden Natur begegnen.

curious to know what I was co-habiting with. What kind of animals are these actually residing with me in this room which I only ever notice once they are dead on the floor?

*In these drawings, the animals are isolated and not seen in their natural habitat. Why?*

This was due to the different approach I adopted. I initially placed the dead insects onto a surface and photographed them. If you look at the photos as a series, the twists in their bodies make them appear to be dancing: a death ballet. The surface on which they lie is reflective, creating sculptural shapes. When I used the photos to draw from, I felt it important to link these shadows with the body.

*In the drawings the insects are much larger than in real life or in the photos ...*

Yes, I worked on the shapes. So they are even more removed from real life because their shadows follow them like a „Doppelgänger“ and therefore change their shape. You would never encounter insects in real life as they are depicted here.



*Falter, Fotografie, 2011*

*In der Ausstellung ergänzt Du die Zeichnungen durch Formen aus Gips. In welchem Bezug stehen sie zu den Zeichnungen?*

Sie korrespondieren miteinander. Was wir sehen, sind die Köpfe von Pflanzen. Es ist so, als ob einzelne Formen aus den Bildern heraustreten und sich in einer plastischen Form materialisieren. In der Kombination mit den toten Tieren auf den Zeichnungen wirken die Plastiken wie Grabschmuck. Es ist das, was bleibt, wenn die Kadaver schon längst verwest sind.

*In the exhibition you accompany the drawings with sculptures. How are they related to the drawings?*

They correspond with each other. What we see are the heads of plants. It is as if individual shapes emerge from the drawings and materialise into a plastic mold. In combination with the dead animals in the drawings, the sculptures take on the appearance of grave decorations. It is what remains when the carcasses have long since decayed.



*Maulwurf, Spatz, Hase mit  
Kresse und Tulpe, 2011*

*Graphit auf  
Duni-Tischdecke,  
120cm x 300cm*

## Die Natur der Kunst:

Anmerkungen zu den jüngsten  
Arbeiten von Christiane Gerlach

Als Goethe 1816 das Projekt einer wissenschaftlichen Klassifikation der Wetterphänomene in Angriff nahm, wollte er Caspar David Friedrich als Illustrator für den geplanten Wolkenatlas gewinnen. Der Künstler fühlte sich dadurch nicht im Geringsten geschmeichelt. Im Gegenteil: Über die Malerin Luise Seidler, der sich auch Goethe als vermittelnde Instanz bedient hatte, ließ der Künstler dem Dichter ausrichten, dass er es für einen Frevel hielte, die leichten, freien Wolken sklavisch in eine Ordnung zu pressen.<sup>1</sup> Möglicherweise hatten die detaillierten Landschaftsbilder Friedrichs den Geheimrat zu der Annahme verleitet, dem Maler ginge es um eine möglichst realistische Schilderung der Natur. Tatsächlich komponierte der Künstler seine Bilder aus verschiedenen Ansichten und fügte Dinge zusammen, die es so im Gewebe der wirklichen Welt nicht gab. Auch heute noch, fast 200 Jahre später, beschäftigen uns die

## The Nature of Art:

Notes on the latest work of  
Christiane Gerlach

In 1816, when Goethe took on the project of the scientific classification of weather phenomena, he wanted to engage Caspar David Friedrich as an illustrator for his planned „Cloud Atlas“. The artist, however, did not feel at all flattered by this. On the contrary, via the painter Louise Seidler, whom Goethe had used as a mediator, the artist informed the poet that he would consider it sacrilege to force the light, free clouds into a kind of slavish order<sup>1</sup>. Perhaps Friedrich's detailed landscapes had led the Privy Councillor into believing that the painter's aim was to create a realistic portrayal of nature. In fact, the artist created his images from different perspectives and juxtaposed things that did not exist in the fabric of the real world. Even today, nearly 200 years later, we are still addressing the different perspectives from which scientists and artists perceive nature. Christiane Gerlach's drawings and sculptures clearly demonstrate to which level of reflection Art in the 21st Century must aspire in order

unterschiedlichen Standpunkte, von denen aus Wissenschaftler und Künstler die Natur wahrnehmen. An den Zeichnungen und Plastiken von Christiane Gerlach lässt sich ablesen, auf welchem Reflexionsniveau sich Kunst im 21. Jahrhundert bewegen muss, wenn sie sowohl der Geschichte der Kunst als auch der medialen Vermittlung von Natur Rechnung trägt. Das von Rundstäben eingefasste Rollbild, das Gerlach als Medium für ihre Bilder gewählt hat, ist uns aus Japan vertraut, mehr aber noch aus dem Schulunterricht, wo Generationen von Gymnasiasten den Blutkreislauf oder den Aufbau des Waldes anhand solcher Schautafeln gelernt haben. Deren schematisierte Darstellungen erfüllen genau das, was sich Goethe von Caspar David Friedrich erhofft hatte: eine klare Struktur, die von allen Besonderheiten abstrahiert und eine Eindeutigkeit von Sachverhalten suggeriert, die dem diametral widerspricht, wie man als Kind die Welt erlebt, nämlich als ein vieldeutiges, flirrendes Geflecht von Sinneseindrücken, das sich der kausal-funktionalen Sicht der Wissenschaft und ihrer didaktischen Aufbereitung im Unterricht entzieht.

to do justice to both the history of Art and the portrayal of nature. The rod-held scroll which Gerlach has chosen as the medium for her drawings is familiar to us from Japan, but even more so from our time at school where generations of high school students have learned how blood circulates the body or how a forest is structured by using such wallcharts. Their schematic representations fulfill exactly what Goethe had expected from Caspar David Friedrich: a clear structure, abstracted from all peculiarities and suggesting a clarity of factual content contradicting the diametrical just as you experience the world as a child, i.e. as an ambiguous, shimmering web of sensory impressions that defies the causal-functional view of science and its didactic presentation in class.

What is so sophisticated about Christiane Gerlach's drawings is that the content undermines the authority of the wallchart and calls it into question. What we see is not a neutral event subject to general laws which are applied universally and at all times in accordance with classical scientific views<sup>2</sup>. Just like Caspar David Friedrich, the artist relies on personal experiences which are echoed in her drawings.



*Nachtfalter, 2011, Graphit auf Duni-Tischdecke, 120cm x 150cm*



*Motte, 2012, Graphit auf Duni-Tischdecke, 120cm x 150cm*



Die Raffinesse von Christiane Gerlachs Zeichnungen besteht darin, dass der Gehalt ihrer Zeichnungen die Autorität der Schautafel unterminiert und infrage stellt. Was wir sehen, ist kein neutrales Geschehen, das allgemeinen Gesetzen unterliegt, die nach klassisch naturwissenschaftlicher Sicht überall und zu allen Zeiten gelten.<sup>2</sup> Die Künstlerin geht, ähnlich wie Caspar David Friedrich, von persönlichen Erfahrungen aus, die in ihren Zeichnungen als Echo widerhallen. Die Motte, die wir auf einem der Rollbilder sehen, ist nicht irgendein Insekt, sondern es ist ein Tier, das mit Christiane Gerlach das Atelier teilte, ein sich im Verborgenen bewegendes heimliches Mitbewohner, der seine Existenz erst im Tod preisgab, als ihn die Künstlerin eines Tages leblos auf dem Boden fand. Sie hat das Tier fotografiert und dabei die Fragilität seiner Erscheinung verstärkt, indem sie es auf einem spiegelnden Untergrund abgeleuchtet hat, was zu einer eigentümlichen Verdoppelung des Körpers entlang der Horizontalen führt. Goethe und mit ihm alle Biologielehrer der Welt wären entsetzt, weil der Schatten etwas Zufälliges ist, das nicht zum Wesen des Insekts gehört und damit seine Identifizierung erschwert.

The moth that we see on one of the charts is not just any insect, it is an animal that shared a studio with Christiane Gerlach, a hidden roommate living in secret that only revealed his existence in death when the artist found it one day lifeless on the ground.

She photographed the animal against a reflective surface, thus increasing the fragility of its appearance, which leads to a particular doubling of the body horizontally. Goethe, and indeed all biology teachers the world over, would be horrified as the shadow is purely coincidental and does not belong to the actual shape of the insect, thus making it more difficult to identify.

But this criticism leads us nowhere. The fact is that the artist sees the world differently from the scientist. It is not about schematisation, but sensitisation, in particular for the process of perception. The philosopher Maurice Merleau-Ponty studied Cezanne's paintings in terms of how much his art is marked by a desire to do justice to the ever-changing view of spontaneous perception which knows no one, fixed set of contours, but only shades which



*Spinne, 2012, Graphit auf Duni-Tischdecke, 120cm x 300cm*

Aber diese Kritik läuft ins Leere. Der Künstler nimmt die Welt anders wahr als der Wissenschaftler. Ihm geht es nicht um Schematisierung, sondern um Sensibilisierung, auch und gerade für den Prozess des Sehens. Der Philosoph Maurice Merleau-Ponty hat in Bezug auf die Bilder Cézannes untersucht, wie sehr dessen Kunst von dem Bemühen geprägt ist, in seinen Werken dem hin- und herpendelnden Blick der spontanen Wahrnehmung gerecht zu werden, die keine ein für allemal feststehenden Konturen kennt, sondern nur Schattierungen, die in Abhängigkeit vom Lichteinfall variieren.<sup>3</sup> Auch Christiane Gerlach erteilt allen Anforderungen nach einer künstlichen Eindeutigkeit eine klare Absage, wenngleich sie als eine Künstlerin des 21. Jahrhunderts anders als Cézanne nicht direkt vor dem Motiv in der Natur sitzt, sondern es zunächst über die Fotografie erfasst und untersucht. Gleichwohl schwingt auch in ihren Zeichnungen etwas von dem Überschuss mit, den ein unbefangener, nicht auf spezifische Zwecke reduzierter Blick erzielt, der offen für die vibrierende Vielfalt der Welt ist und sie nicht vor-schnell dem Diktat der Abstraktion und der Nützlichkeit opfert.<sup>4</sup>

vary depending on which way the light falls.<sup>3</sup> Christiane Gerlach too issues a clear rejection to demands for artificial clarity although, unlike Cézanne, as an artist in the 21st Century she is not seated directly in front of her motif outdoors, but initially photographs and studies them. However, there is also something present in abundance in her drawings which an unprejudiced view, not aimed at any specific purpose but which is open to the vibrant diversity of the world, which does not rashly succumb to the dictates of abstraction and usefulness.<sup>4</sup>

Christiane Gerlach is neither the first nor the only person in the history of Art to have drawn inspiration for her works from scientific wallcharts. The specificity of her approach emerges more clearly when viewed against the background of the thematically related but conceptually very different strategies of Max Ernst and Mark Dion. Max Ernst also based some of his work on visual teaching materials. His imagination was ignited by the shapes of the original which he radically reinterpreted.

Christiane Gerlach ist nicht die einzige und nicht die erste Person der Kunstgeschichte, die sich für ihre Arbeiten von naturwissenschaftlichen Schautafeln hat anregen lassen. Das Spezifische ihres Ansatzes tritt klarer hervor, wenn man ihn vor dem Hintergrund der thematisch verwandten, aber konzeptuell ganz anders ausgerichteten Strategien von Max Ernst und Mark Dion betrachtet. Max Ernst hat für seine Arbeiten ebenfalls auf visuelle Unterrichtsmaterialien zurückgegriffen. Dabei entzündete sich seine Fantasie an den Formen der Vorlage, die er radikal umdeutete. Eine Übermalung wie „winterlandschaft: vergasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme“ (1921) geht zurück auf eine Demonstrationstafel, welche die Herstellung von Stickstoff und Luftsalpetersäure zeigt. Bei Max Ernst ist aus der Apparatur eine Maschine geworden, die keine logisch-nachvollziehbare Funktion mehr hat.<sup>5</sup> Der Surrealist setzt der Logik der Technik eine Logik des Traums entgegen, der Realität eine *sur-réalité*. Gerlach geht wesentlich subtiler vor. Sie konfrontiert kein System mit einem System, sondern fügt ihre subjektive Sicht der Natur in einen Rahmen ein,

The overpainted piece “winterlandschaft: vergasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme“ (1921) is based on a wallchart which shows the production of nitrogen and nitric acid. In the case of Max Ernst, a machine is made from apparatus that no longer has any logical, discernible function.<sup>5</sup> The surrealist confronts the logic of technology with the logic of dreams, reality with a “*sur-réalité*”. Gerlach is much more subtle. She does not confront one system with another, she projects her subjective view of nature into a frame reminiscent of a wallchart, but actually built by herself from wooden edges and disposable tablecloths normally used for parties. Anyone who knows this will perhaps not remain in devout silence “in front of these drawings, but will note with a slightly melancholy smile that death in this case is not portrayed as deathly serious but linked to life, one of whose most vital expressions is the party for which the material of this art work is used.

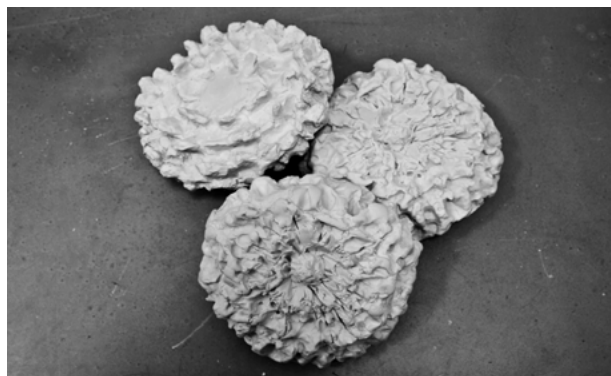
In contrast to Christiane Gerlach, Mark Dion, who participated in *documenta 13*, works with real



*Unbekanntes Fluginsekt, 2013, Graphit auf Duni-Tischdecke, 120cm x 200cm*



*Nacktschnecke mit Biene und  
Dahlie, 2012, Graphit auf  
Duni-Tischdecke,  
120cm x 180cm*



*Dahlie, 2013, Gips,  
Ø 38cm, 20cm*

der an Unterrichtstafeln erinnert, tatsächlich aber von ihr selbst gebaut wurde aus Holzkanten und Dunicel-Einmaltischdecken, wie sie für Partys verwendet werden. Wer das weiß, wird vor diesen Bildern womöglich nicht andächtig schweigend verharren<sup>6</sup>, sondern mit einem leicht melancholischen Lächeln zur Kenntnis nehmen, dass hier der Tod nicht todernst dargestellt, sondern rückgekoppelt an das Leben wird, dessen vitalster Ausdruck die Feste sind, auf die das Material der Kunst anspielt.

Mark Dion, Teilnehmer der documenta 13, arbeitet im Unterschied zu Christiane Gerlach mit echten Lehrtafeln aus dem Bereich der naturwissenschaftlichen Didaktik.<sup>7</sup> Ihn treibt die Frage um, wie Gesellschaften Natur klassifizieren und kategorisieren und mit welchen Darstellungsformen sich eine bestimmte Perspektive als dominanter Diskurs durchsetzt, der durch entsprechende Visualisierungen in Naturkundemuseen als herrschende Sicht zelebriert und tradiert wird.<sup>8</sup> Diese Form der Institutionenkritik ist Christiane Gerlach fremd. Sie definiert sich nicht über das Andere, von dem man sich absetzen will und in dessen Schatten man doch allzu

educational wallcharts used in science lessons.<sup>7</sup> He is driven by the question of how societies classify and categorise Nature, and in which forms of representation a particular perspective prevails as the dominant discourse that is then celebrated and passed off as the accepted view through appropriate visualisation in natural history museums.<sup>8</sup> This form of institutional criticism is foreign to Christiane Gerlach. She does not define herself by being different from others and does not therefore remain in their shadow as can often be the case. She prefers to create something of her own; a drawing, a sculpture, a series of photos and waits to see if it is good enough to compete as art.

By Christiane Gerlach insisting that no one theory or ideology can ultimately deliver the artist from the task of positioning himself as a creator and thus taking responsibility for his own work, she has distanced herself, on the one hand, from the mushrooming curator art which only considers works as illustrations for all kinds of mostly non-art related themes,<sup>9</sup> and on the other hand bridges the gap to the history of art without which there is no future. Christiane Gerlach does not hide the fact that

oft verbleibt. Sie setzt lieber etwas Eigenes in die Welt, eine Zeichnung, eine Skulptur, eine Fotoserie, und schaut, ob es gut genug ist, sich als Kunst zu behaupten.

Indem Christiane Gerlach darauf insistiert, dass letztlich keine Theorie und keine Ideologie dem Künstler die Aufgabe abnimmt, sich als Schöpfer zu positionieren und damit auch Verantwortung für das eigene Oeuvre zu übernehmen, grenzt sie sich einerseits von einer grassierenden Kuratoren-Kunst ab, der Werke nur noch als Illustrationen für allerlei zumeist kunstferne Thesen gelten<sup>9</sup>, und schlägt andererseits eine Brücke zur Geschichte der Kunst, ohne die es keine Zukunft gibt. Christiane Gerlach verbirgt nicht, dass sie eine ausgebildete Künstlerin ist, die ihr technisches Können durchaus effektiv einsetzt. Kunstvoll verwebt sie in ihren Zeichnungen Blüten, Stengel und Blätter zu einem wuchernden Dickicht. Die Hell-Dunkel-Kontraste suggerieren eine räumliche Staffelung, die samtige Schwärze des Graphits zieht den Blick in die Tiefe, wo er sich verliert. Auf einer Zeichnung ist der tote Maulwurf schon so sehr Teil des Pflanzenreichs geworden, dass man ihn beinahe übersieht.

she is a trained artist who uses her technical skills to good effect. In her drawings, she skillfully weaves flowers, stems and leaves into a sprawling thicket. The light-dark contrasts suggest spatial depth, the velvety blackness of the graphite draws the eye into a depth where it is then lost. In one drawing, a dead mole has already become such a part of the plant kingdom that you almost overlook it. Whilst the scrolls depict an unbridled world in which death is part of a creative process that devours and transforms everything,<sup>10</sup> the white plaster sculptures placed in front of them reveal an almost classical clarity and purity.

The stylized flowers and leaves with their simple shapes form a strong contrast to the tendentially chaotic nature of the drawings. The pristine white is reminiscent of marble, conjuring up the ideal of an imperishable material acknowledged for centuries as precious. The clearly worked outlines of the sculptures, in contrast to the drawings, can be interpreted as a commitment to a concept of the work adhering to the criteria of unity, coherence and of beautiful form. Christiane Gerlach thus opposes



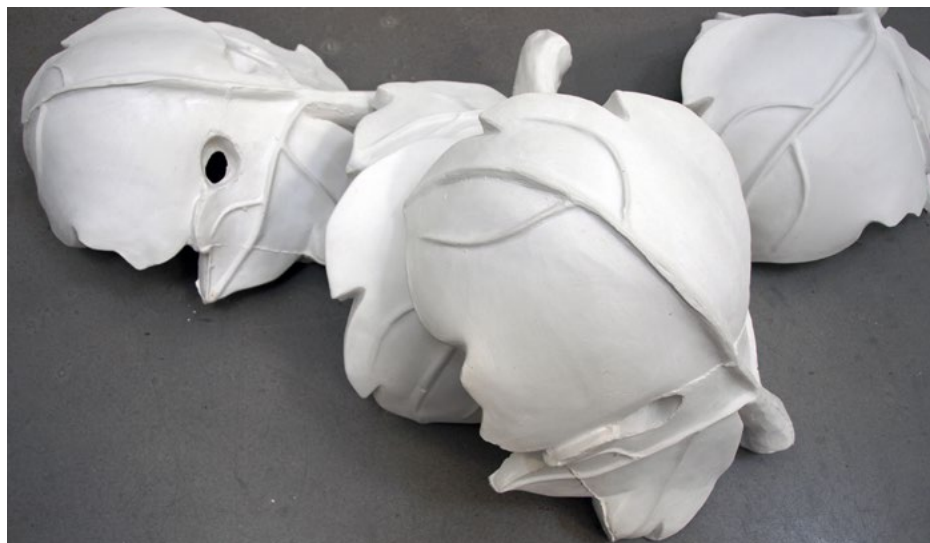


*Maulwurf mit Alpenveilchen,  
2012,  
Graphit auf Duni-Tischdecke,  
120cm x 200cm*



*Alpenveilchen, 2009 -2012, Gips  
I 34 x 24 x 24cm, II 43 x 39 x 31  
cm, III 32 x 20cm, IV 32 x 20cm*



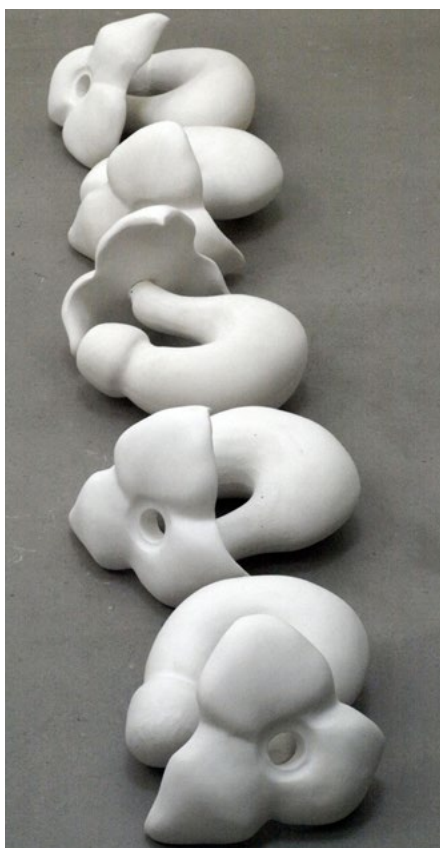


*Blätter, 2013, Gips, 40 x 30 x 2cm*

*Pfeifenwinde, 2012, Gips  
zweiteilig, 30 x 30 x 2cm;  
30cm, Ø 10 cm*

*Kresse, 2012, Gips  
40-50cm, Ø 40cm*

*Lippenblütler, 2012, Gips  
30 x 25 x 15cm*





*Spatz mit Pilzen, 2012,  
Graphit auf Duni-Tischdecke,  
120cm x 300cm*



*Pilze, 2006, Gips*

*I zweiteilig, Ø 30cm, 10cm  
Ø 10cm, 40cm*

*II zweiteilig, Ø 10cm, 10cm  
Ø 8cm, 30cm*

*III zweiteilig, Ø 20cm, 20cm  
Ø 10cm, 25cm*

Während die Rollbilder eine ungebändigte Welt zeigen, in welcher der Tod Teil einer schöpferischen Prozesses, der alles verschlingt und umformt<sup>10</sup>, sind die vor ihnen platzierten weißen Gipsplastiken von einer geradezu klassizistischen Klarheit und Reinheit. Die stilisierten Blüten und Blätter mit ihren einfachen Formen bilden einen starken Kontrast zu der tendenziell chaotischen Natur der Zeichnungen. Das makellose Weiß erinnert an Marmor, ein durch die Tradition als kostbar und (dem Ideal nach) unvergänglich ausgewiesenes Material, und die hier im Unterschied zu den Zeichnungen klar herausgearbeiteten Umrisse kann man als ein Bekenntnis zu einem Werkbegriff lesen, der an den Kriterien der Einheit, der Geschlossenheit und der schönen Form festhält.

Christiane Gerlach steht damit in Opposition zum Zeitgeist, der ganz anderen Werten huldigt und statt transparenter Strukturen und eindeutiger Kompositionen das derbe Durcheinander feiert, wie etwa bei der Installation „Perfect World“ von Jason Rhoades 1999 in den Hamburger Deichtorhallen, oder das bewusst Schabig hohe hält, etwa in den Kunst-

the spirit of the age which pays tribute to very different values and, instead of transparent structures and unique compositions, celebrates the crude confusion as witnessed at the “Perfect World” exhibition by Jason Rhoades in 1999 in the Hamburg Deichtorhallen, or deliberately upholding the shabby, as demonstrated by Thomas Hirschhorn’s art kiosks. It is quite possible that the precarious state of the world is reflected by such precarious constructions<sup>11</sup> but the price paid by Art for the disengagement from its own history and the loss of historical consciousness for the forms of the past, is high. For it is only in the light of what has been, that the avant-garde New can be perceived and judged on its innovation potential.<sup>12</sup>

Christiane Gerlach loves and appreciates Nature. She lives both in and with it. However, she is also aware that, as an artist, through her photography and drawing, she is moving away from the allegiance she feels to it because only this distance allows her to focus on and to depict a particular part of Nature.<sup>13</sup> It is inconceivable that with “her” mole she could create such a spectacle as once did Joseph Beuys with

kiosken eines Thomas Hirschhorn. Gut möglich, dass sich in solch prekären Konstruktionen der prekäre Zustand der Welt spiegelt<sup>11</sup>, aber der Preis, den die Kunst für die Entkoppelung von ihrer Geschichte und den Verlust des historischen Bewusstseins für die Formen der Vergangenheit zahlt, ist hoch. Denn nur vor dem Hintergrund dessen, was gewesen ist, kann auch das avantgardistisch Neue in seinem Innovationspotenzial überhaupt erst wahrgenommen und eingeschätzt werden.<sup>12</sup>

Christiane Gerlach liebt und kennt die Natur, sie lebt in und mit ihr. Aber sie ist sich auch darüber im Klaren, dass sie als Künstlerin beim Fotografieren und Zeichnen einen Schritt aus dieser gefühlten Verbundenheit heraustritt, weil erst diese Distanz es ihr erlaubt, einen Ausschnitt der Natur zu fokussieren und abzubilden.<sup>13</sup> Undenkbar, dass sie mit „ihrem“ Maulwurf ein solches Spektakel aufführte wie einst Joseph Beuys bei seiner Performance DER CHIEF/THE CHIEF am 1.12.1964 in der Berliner Galerie von René Block, als er in Filz eingerollt röchelte und summte, um zwei neben ihm platzierten toten Hasen eine Stimme und damit Gehör zu verleihen.<sup>14</sup>

his performance THE CHIEF on 12/01/1964 at the Berlin gallery of René Block, when, wrapped in felt, he wheezed and hummed to two dead hares placed beside him to give them a voice and thus bestow attention on them.<sup>14</sup> Gerlach does not indulge in the trend of cross-species art. She does not have the ambition of documenta 13 boss, Carolyn Christov-Bakargiev, to make art for dogs,<sup>15</sup> and she would not even consider translating the song of a bird into human language as did the U.S. art scene-acclaimed Australian, Natalie Jeremijenko, at the 2006 “Whitney Biennial for birds.”<sup>16</sup>

Christiane Gerlach relies on the classical virtues of the artist: close observation, professional skills and visual intelligence that perceives content which escapes the superficial eye.<sup>17</sup> In this respect, „Daybreak“, the title of the exhibition, turns out to be more of a „Rising sun“ highlighting an art which, conscious of the tradition to which it belongs, moves on confidently to pastures new. An expedition into a terrain that could never be detected by Google Maps, since this artist has used her intuition alone as a guiding star for the risky departure into the unknown.<sup>18</sup>

Gerlach frönt nicht dem Trend zur speziesübergreifenden Kunst. Sie hat nicht den Ehrgeiz wie documenta-13-Chefin Carolyn Christov-Bakargiev, Kunst für Hunde zu machen<sup>15</sup>, und sie käme auch nicht auf die Idee, den Gesang der Vögel in menschliche Sprache zu übersetzen wie die in der US-Kunstszene gefeierte Australierin Natalie Jeremijenko 2006 auf der „Whitney Biennale für die Vögel“.<sup>16</sup>

Christiane Gerlach setzt auf die klassischen Tugenden des Künstlers: genaue Beobachtung, professionelles Können und eine visuelle Intelligenz, die Zusammenhänge wahrnimmt, die dem oberflächlichen Sehen entgehen.<sup>17</sup> Insofern erweist sich das „Morgengrauen“, Titel der Ausstellung, als „Morgenröte“ für eine Kunst, die im Bewusstsein der Tradition, in der sie steht, selbstbewusst zu neuen Ufern aufbricht. Eine Expedition in ein Terrain, das niemals von Google Maps erfasst werden kann, weil dem Künstler einzig seine Intuition als Leitstern bei dem riskanten Aufbruch ins Unbekannte dient.<sup>18</sup>

## Erläuterungen

1 Vgl. dazu den Abschnitt „Die Wolkenkontroverse zwischen Goethe und Friedrich“ in Hans Dickel: *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*, Berlin 2006, S. 74-76.

2 Biologische Schautafeln ignorieren gewöhnlich den evolutionären Charakter der Natur und stellen als allgemeingültig dar, was nur eine Momentaufnahme in der Entwicklung der Arten ist, und physikalische Schautafeln vernachlässigen den Aspekt, dass unsere Welt möglicherweise weit weniger stabil geordnet ist, als es den Anschein hat. Manche Wissenschaftstheoretiker gehen deshalb davon aus, dass die Annahme streng allgemeingültiger und überzeitlicher Gesetze, ein Ideal des 18. Jahrhunderts, überflüssig oder sogar ein Irrtum ist; vgl. Nancy Cartwright: *How the Laws of Physics Lie*, Oxford 1982; Ronald N. Giere: *Science without Laws*, Chicago 1999. In den Worten des Dichters: „Nur der sich selbst bewusste Menschen-Geist, um seiner angeborenen Verzweiflung Herr zu werden, bedurfte der jahrtausendewährenden „Lebenslüge“ und – von Platons Ideen bis zur Quantenphysik – immer neuer Trostbeweise, dass etwas universal und zeitlos gültig sei.“ (Botho Strauß: *Der junge Mann*, München/Wien 1984, S. 14).

3 Maurice Merleau-Ponty: *Der Zweifel Cézannes* (1945), in: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und eingel. von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 3-27, bes. 11 f.

4 Vgl. auch dazu Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit* (1961), avec une préface de Claude Lefort, Paris 2012, S. 12 f. Merleau-Ponty führt am Beispiel der Künste überzeugend vor Augen, dass ein anderes Verhältnis zur Welt als das der Naturwissenschaften denkbar ist. Den Nachweis dafür, dass der Künstler und mit ihm der Philosoph über eine besondere Gabe

## Endnotes

1 cf. the section „Die Wolkenkontroverse zwischen Goethe und Friedrich“ in Hans Dickel: *Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst*, Berlin 2006, pp. 74-76.

2 Wallcharts used in biology teaching usually ignore the evolutionary character of nature and claim as universal what is in fact only a snapshot in the evolution of species, and physical wallcharts neglect the aspect that our world may be far less stably ordered than it seems. Some scientific philosophers believe, therefore, that the adoption of strictly universal and temporal laws is either an ideal of 18th Century, superfluous or even a mistake; cf. Nancy Cartwright: *How the Laws of Physics Lie*, Oxford 1982; Ronald N. Giere: *Science without Laws*, Chicago 1999. In the words of the writer: “Only the self-conscious human mind, in order to control its inherent despair, would require the millennia-long acknowledged existential lie – from Plato’s ideas to quantum physics – plus the constant comforting proof, that something could be universal and timeless “ (Botho Strauß: *Der junge Mann*, München/Wien 1984, p. 14).

3 Maurice Merleau-Ponty: *Der Zweifel Cézannes* (1945), in: *Das Auge und der Geist. Philosophical Essays*, published and edited by Christian Bermes, Hamburg 2003, pp. 3-27, esp. 11 f.

4 cf. also Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit* (1961), avec une préface de Claude Lefort, Paris 2012, p. 12 f. Merleau-Ponty convincingly explains, using the example of the Arts, that a different relationship to the world than that of the natural sciences is possible. The French phenomenologist, however, is unable to produce the evidence that the artist, along with the philosopher,



verfügen, dem stummen Sein zum unverfälschten Ausdruck zu verhelfen, bleibt der französische Phänomenologe allerdings schuldig; vgl. dazu Lara Huber: *Der Philosoph und der Künstler. Maurice Merleau-Ponty als Denker der réflexion*, Würzburg 2013, S. 155.

5 Vgl. Werner Spies: *Max Ernst: Collagen – Inventar und Widerspruch*, Köln 1988, S. 56 f. und 111.

6 Wolfgang Ullrich hält diesen Kotau vor dem Werk für ein Relikt der Schopenhauer'schen Kunstmetaphysik; vgl. Wolfgang Ullrich: *Vor dem Fürsten. Kunstbetrachtung als Frage der Moral*, in: ders.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003, S. 13-32.

7 Siehe etwa die Skizze zu „Marvels of Bonn (Natural and otherwise)“ (2009), die im Katalog zur Ausstellung „Ferne Nähe. ‚Natur‘ in der Kunst der Gegenwart“, Kunstmuseum Bonn 10.9.-15.11.2009, Köln 2009, S. 26 abgebildet ist.

8 Volker Adolphs: *Das Eigene und das Andere. Die Konstruktion der Natur in der Kunst*, in: „Ferne Nähe“ (wie Anm. 7), S. 49-135, hier: 61.

9 Vgl. Andrea Schurian: *Documenta der Kuratorenkunst*, in: *Der Standard*, 9.6.2012; Tobias Timm: *Die Macht der Geschmacksverstärker. Für viele junge Menschen ist Kurator der Traumberuf. Die Folgen für die Kunstwelt sind gravierend*, in: *Die Zeit*, 5.5.2011.

10 Diese Einheit von Schöpferischem und Zerstörerischem findet sich auch in den Naturdarstellungen von André Masson. Ein Werk wie „L'Oiseau mort“ (1924/25), abgebildet im Katalog zur Ausstellung „André Masson – Eine Mythologie der Natur“, 18.9.2004 bis 30.1.2005 im Museum Würth, Künzelsau, S. 38 ist mit der Einbettung des toten Tieres in eine verschlingende Natur durchaus mit Chris-

possess a special gift to help voiceless existence express itself unadulteratedly; cf. also Lara Huber: *Der Philosoph und der Künstler. Maurice Merleau-Ponty als Denker der réflexion*, Würzburg 2013, p. 155.

5 cf. Werner Spies: *Max Ernst: Collages – Inventar und Widerspruch*, Cologne 1988, pp. 56 f. and 111.

6 Wolfgang Ullrich considers this kowtowing towards a work a relic of Schopenhauer's metaphysics of Art; cf. Wolfgang Ullrich: *Vor dem Fürsten. Kunstbetrachtung als Frage der Moral*, in: ders.: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003, pp. 13-32.

7 See also the sketch “Marvels of Bonn (Natural and otherwise)” (2009), in the Exhibition catalogue “Ferne Nähe. ‚Natur‘ in der Kunst der Gegenwart“, Kunstmuseum Bonn 10.9.-15.11.2009, Köln 2009, p. 26.

8 Volker Adolphs: *Das Eigene und das Andere. Die Konstruktion der Natur in der Kunst*, in: „Ferne Nähe“ (sim. to fn. 7), pp. 49-135, esp.: 61.

9 cf. Andrea Schurian: *Documenta der Kuratorenkunst*, in: *Der Standard*, 9.6.2012; Tobias Timm: *Die Macht der Geschmacksverstärker. Für viele junge Menschen ist Kurator der Traumberuf. Die Folgen für die Kunstwelt sind gravierend*, in: *Die Zeit*, 5.5.2011.

10 This unity of the creative and the destructive is also present in the images of Nature by André Masson. The work “L'Oiseau mort” (1924/25), in the Exhibition catalogue “André Masson – Eine Mythologie der Natur”, 18.9.2004 bis 30.1.2005 in the Museum at Würth, Künzelsau, S. 38 with its embedding of a dead animal in a devouring natural setting is clearly comparable to Christiane

tiane Gerlachs Zeichnung des toten Maulwurfs vergleichbar. Allerdings lässt sich Masson sehr viel stärker von literarischen Ideen leiten, vor allem von dem Anti-Humanismus Nietzsches, weshalb er besonders in seinen Zeichnungen den Akzent stärker auf eine nach menschlichen Kategorien grausame Natur setzt; vgl. dazu Christa Lichtenstern: Im weiten Schatten von Nietzsche und Heraklit: André Massons Verwandlungsdarstellungen in der *Mythologie de la nature* und verwandten Zeichnungsalben der Jahre 1938-40, in: Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Sprengel Museum Hannover, 27.2.-8.5.1994, Freiburg 1994, S. 239-246.

11 So die Interpretation von Nicolas Bourriaud in dem Abschnitt „No fixed forms (homeless materials)“ in seiner Studie „The Radicant“, New York 2009, S. 86-91.

12 Vgl. Henning Tegtmeier: Formbezug und Weltbezug. Die Deutungsoffenheit der Kunst, Paderborn 2006, S. 464-467.

13 Der Anthropologe und Philosoph Philippe Descola, Schüler von Claude Lévi-Strauss und weltweit hofierter Intellektueller, scheint in einem solchen Akt der Distanzierung des Betrachters von der Natur, dessen Ursprung er in der Entdeckung der Linearperspektive in der Renaissance verortet, eine Art Sündenfall der westlichen Kultur zu sehen: „Von nun an stumm, geruchlos und ungreifbar, hat sich die Natur jeglichen Lebens entleert.“ (Jenseits von Natur und Kultur. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt/M. 2011, S. 105). Aber natürlich erfreuten sich nicht zuletzt die Bürger von Florenz auch nach der Entdeckung der Zentralperspektive an der Natur, besonders im Umland ihrer Heimatstadt; zahlreiche kommentierte Quellen dafür finden sich in Christoph Bertsch: Villa, Garten, Landschaft. Stadt und Land in der florentinischen Toskana als ästhetischer und politischer Raum, Berlin 2012.

Gerlach's drawing of the dead mole. However, Masson is much more influenced by literary ideas, especially from the anti-humanism of Nietzsche which is why he puts more emphasis, particularly in his drawings, on a cruel Nature in terms of human categories, cf. Christa Lichtenstern: In the vast shadow of Nietzsche and Heraclitus : André Massons Verwandlungsdarstellungen in der *Mythologie de la nature* und verwandten Zeichnungsalben der Jahre 1938-40, in: Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum. Catalogue from the eponymous exhibition in the Sprengel Museum Hanover, 27.2.-8.5.1994, Freiburg 1994, pp. 239-246.

11 According to the interpretation of Nicolas Bourriaud in his piece „No fixed forms (homeless materials)“ in his study “The Radicant”, New York 2009, pp. 86-91.

12 cf. Henning Tegtmeier: Formbezug und Weltbezug. Die Deutungsoffenheit der Kunst, Paderborn 2006, pp. 464-467.

13 The anthropologist and philosopher Philippe Descola, a student of Claude Lévi-Strauss and world-renowned intellectual, appears to see a kind of original sin of Western culture in such an act of distancing the observer from Nature, the origin of which he ascribes to the Renaissance and the discovery of the linear perspective: “from now on, silent, odourless and intangible, Nature is devoid of all life.” (Beyond Nature and Culture from the French by Eva Moldenhauer, Frankfurt / M., 2011 pp. 105). But, of course, following the discovery of central perspective, not least of all the citizens of Florence enjoyed Nature, especially in the region of their hometown; numerous edited sources can be found in Christoph Bertsch: Villa, Garten, Landschaft. Stadt und Land in der florentinischen Toskana als ästhetischer und politischer Raum, Berlin 2012.

14 Vgl. HP Riegel: *Beuys. Die Biographie*, Berlin 2013, S. 208 f.

15 Vgl. Kia Vahland: *Jedes Tier ein Künstler*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.7.2012.

16 Vgl. Jesse Ashlock: *Please Don't Feed The Animals*, in: *Nature. Documents of Contemporary Art*, edited by Jeffrey Kastner, London 2012, S. 185-189.

17 In dem Bewusstsein, dass Offenheit und Empfänglichkeit für die Natur nur dann zu einem überzeugenden Werk führen, wenn der Künstler sich zugleich zu einer strengen Disziplin in der Darstellung verpflichtet, steht Christiane Gerlach Paul Cézanne näher als vielen Zeitgenossen; vgl. auch Jean-Yves Mercury: *La Chair du Visible*. Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty, Paris 2005, S.48.

18 Christoph Menke bringt diese Freiheit des Künstlers, der kein Malen nach Zahlen praktiziert, sondern sich nie sicher sein kann, was am Ende eines Tages im Atelier herauskommt, folgendermaßen auf den Punkt: „Das Kunstwerk ist ein Experiment, weil es keine Hervorbringung nach eigenem Entwurf ist.“ (Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, S.89).

14 cf. HP Riegel: *Beuys. Die Biographie*, Berlin 2013, pp. 208 f.

15 cf. Kia Vahland: *Jedes Tier ein Künstler*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.7.2012.

16 cf. Jesse Ashlock: *Please Don't Feed The Animals*, in: *Nature. Documents of Contemporary Art*, edited by Jeffrey Kastner, London 2012, pp. 185-189.

17 In the knowledge that openness and receptiveness to Nature only really lead to a better work when the artist commits to a strict discipline in presentation, Christiane Gerlach is closer to Paul Cézanne than many of her contemporaries; cf. also Jean-Yves Mercury: *La Chair du Visible*. Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty, Paris 2005, p.48.

18 Christoph Menke sums up nicely the licence an artist has who does not paint by numbers and can never be sure what the end result of a day in the studio may be: “A work of art is an experiment because it is never a manifestation of your own original design.” (Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, p. 89).

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Morgengrauen* in Osterwalder's Art Office, Hamburg.

Christiane Gerlach

Jahrgang 1958, hat an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg u.a. bei K.P. Brehmer studiert. Sie lebt und arbeitet in Hamburg.  
[www.christianegerlach.de](http://www.christianegerlach.de)

Rainer Unruh

Jahrgang 1961, arbeitet als Autor und Kunstkritiker in Hamburg.

Konzept und Gestaltung: ASPS, Hamburg

Übersetzung: Martin Payant

Druck: MWW Medien GmbH, Hamburg

© Christiane Gerlach, Rainer Unruh, 2013