

## **Landkarten des Ungesehenen**

Barbara Reber

«Meter hinter dem Meeresspiegel» gehört in Sonja Feldmeiers Werk zu einer Reihe von Arbeiten, die mit ikonografischen Elementen aus Militär- und Kriegsrealität spielen. Die Künstlerin sammelt seit einigen Jahren visuelle Momente, die sie zu Hause und auf ihren Reisen mit Fotoapparat und Videokamera festhält. Die so entstandene Sammlung aus öffentlichen und intimen Momentaufnahmen, Bildreportagen und Filmsequenzen hat ein Eigenleben entwickelt. Sie verfügt scheinbar über organische Strukturen, die es ihr erlauben, sich selber zu reproduzieren und auszudehnen und wirkt dadurch wie ein Lebewesen, das von der Künstlerin genährt und gepflegt, aber auch benutzt und zeitweise vernachlässigt wird. Die Idee zu «Meter hinter dem Meeresspiegel» entstand im Verlauf eines Dialogs, den Sonja Feldmeier über längere Zeit mit ihrem Bildarchiv führte. Dieser Dialog handelte von Macht, Gewaltanwendung und Krieg und förderte Bilder vom alltäglichen Umgang mit der entsprechenden Symbolsprache zu Tage: Bilder von Jugendlichen in Armeekleidern, von Babys in Tragetaschen aus Militärtextilien, von mit Panzern bedruckter Damenunterwäsche. Während die Künstlerin in anderen Arbeiten explizit dem Kriegsgeschehen oder dem grotesken Umgang mit dessen Bildelementen Raum gibt, steht im Zentrum von «Meter hinter dem Meeresspiegel» lediglich eine Art optischen Substrats der Auseinandersetzung mit diesem Thema: das Camouflage- oder Tarnmuster, dessen Funktion darin besteht, Soldaten, Fahrzeuge und Geschütze im Feld unsichtbar zu machen.

Mithilfe eines Produktionsablaufs, der in seiner Mehrstufigkeit wie ein Ritual wirkt, sind bisher zehn Landkarten entstanden: Zunächst wird aus dem jeweiligen Tarnmuster einer Streitmacht der sich wiederholende Teil isoliert und in die dritte Dimension transponiert. Dabei entstehen aus den verschiedenen farbigen Elementen Täler und Berge, Seen und Wälder. Mit Hilfe von dreidimensionalen Tonmodellen, die aus diesen Mustern abgeleitet werden, verwandelt Sonja Feldmeier die Bildausschnitte in grosse Wandkarten in der Art von Schullandkarten. Dazu werden die Tonmodelle in dunkle Flüssigkeit versenkt, Zentimeter um Zentimeter, wobei jeder Schritt fotografisch festgehalten wird. Die horizontale Unterteilung der Modelle, die dabei erscheint, wird in Form von Höhenlinien auf grosse Leinwände übertragen; anschliessend ergänzt die Künstlerin sie mit farbigen topografischen Einzelheiten.

Jede der Landkarten ist über zwei Elemente an eine real existierende Nation gebunden. Neben der beschriebenen Verknüpfung über das Tarnmuster steht als zweites Element der Name: zum Beispiel China als grossflächiges, mächtiges asiatisches Land von zunehmender wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung, dessen Topografie und Erscheinung aber auf der Wandkarte, die diesen Namen trägt, nicht sichtbar wird. Sonja Feldmeier hat kein Interesse daran, China so abzubilden, wie man es vom Flugzeug aus oder auf einem Satellitenbild sehen könnte. Der Karte liegt nur dasjenige reale Element des echten China zugrunde, mit dessen Hilfe sich das Reich der Mitte im Krieg versteckt: die Tarnmusterung der chinesischen Volksarmee. Am Ende dieses Arbeitsprozesses verfügt jedes der Länder – verstanden als wirtschaftlich-politisches Konglomerat von Kräften, Identitätsvorstellungen und nationalem Zugehörigkeitsgefühl – über ein neues «Territorium», das seine Erscheinung allein dem militärischen Mittel der Unsichtbarmachung verdankt.

Der direkte Zusammenhang zwischen Tarnung und Sichtbarwerdung, der am Anfang des Prozesses steht – von Sonja Feldmeier mehrdeutig als «Repatriierung» bezeichnet – erhält bisweilen eine neue Bedeutung, wenn zusätzliche Informationen ins Spiel kommen. Spezifisches Wissen um die Geschichte von Tarnmustern, Gedanken um aktuelles Kriegsgeschehen und Geschichtsbewusstsein zerwühlen die schlichte, unmittelbare Topografie der Landkartengemälde. Informationen wie jene, dass Israel und Palästina bis 1968 dasselbe, von den Franzosen übernommene Tarnmuster verwendeten, um es in der Folge des 6-Tage-Kriegs aus nachvollziehbaren Gründen aufzugeben, verleihen den fiktiven Karten dieser beiden Länder einen grotesken Anstrich. Hinter dem Unbehagen, das die Darstellung dieser unfreiwilligen Zwillingssituation beim Betrachter hervorruft, steht eine gewisse Absicht: In der Art eines flüchtigen persönlichen Kommentars am Seitenrand der Weltgeschichte weist Sonja Feldmeier auf die gemeinsamen Wurzeln der erbitterten Kontrahenten hin, deren Geschichten jeweils aufeinander projiziert stattzufinden scheinen. In ihrem absurden Abhängigkeitsverhältnis zeichnen sich mehr und mehr Züge einer erzwungenen und gleichzeitig völlig unmöglichen Synchronbewegung ab, ähnlich dem beharrlichen Versuch zweier Körper, zur gleichen Zeit denselben Raum einzunehmen.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob Sonja Feldmeier als «politische Künstlerin» zu bezeichnen ist. Sie selbst beantwortet solche Fragen in der Regel positiv, entzieht sich aber jedem Versuch, konkrete Stellungnahmen zu erhalten. Sie denkt nicht in Programmen, sie

versucht nicht, Rezepte zur Weltverbesserung zu entwickeln oder eine objektive Sichtweise einzunehmen.

Die Grenzlandschaften, die sie in ihrer Arbeit immer wieder hervorbringt, schaffen Freizonen, wo vorhandene Sinn- und Verständnischgewohnheiten ausgeblendet und vertraute Gegenstände mit anderen Augen gesehen werden können. Dies ermöglicht uns, neue Beschreibungen für Dinge, deren Namen so präsent sind, dass wir nicht mehr darüber nachdenken, zu finden. Die fiktiven Landkarten von *«Meter hinter dem Meeresspiegel»* sind einerseits konkretes Produkt eines absichtlichen, mehrstufigen Verfremdungsprozesses; in der Begegnung mit dem Betrachter zeichnen sie andererseits einen Plan des individuellen Sehvorgangs. Jedes Mal, wenn eine Karte betrachtet wird, findet dies von neuem statt, und so stellt der Vorgang das individuelle Abbild einer Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung des einzelnen dar.

*«Meter hinter dem Meeresspiegel»* definiert einen fiktiven Raum, vergleichbar mit dem Mythos des untergegangenen Atlantis, dessen physisches Verschwinden Platz geschaffen hat für seine Auferstehung in der Fiktion. Der Raum ist definiert durch Bilder, deren Modellcharakter dem Betrachter die Möglichkeit einer alltäglichen, sekundenschnellen Interpretation und Einordnung verweigert, weil das, was sichtbar ist, nicht wirklich dem Erwarteten entspricht. Die Bilder sind sperrig, sie haben unsichtbare Ecken und Kanten, sie stören und schmerzen auf schwer fassbare Weise. Und dort, wo es der Künstlerin gelingt, durch Neuordnung von Kernpunkten und Kontexten genug Verwirrung zu schaffen, ist das Auge gezwungen, sich tatsächlich neu darauf einzulassen.