

INNSBRUCKER GESPRÄCHE ÜBER ÄSTHETIK 2011

Säkularisierung und Sakralisierung in der Kunst der Moderne

SYMPOSIUM 2011: EIN GEFÜHL DER IRREALITÄT REFERAT LEANDER KAISER

Irrealität - Eine Realitätsebene im Handeln und in der Kunst

Ich möchte im Folgenden drei bedeutende Beispiele für Irrealisierung als Gestaltungsmittel und Irrealität als Realitätsebene in der künstlerischen Darstellung vorstellen. Ich entnehme sie dem Werk zeitlich weit auseinander liegender Maler, zwischen denen für die Kunstgeschichte normalerweise keine spezielle Verbindung besteht: dem Spätwerk von Diego Velázquez, entstanden zwischen 1651 und 1660, dem frühen Werk von Giorgio De Chiricos, das am Vorabend und zu Beginn des Ersten Weltkrieges entstanden ist, und, ein Zeitsprung wiederum von fast 100 Jahren, der Malerei Neo Rauchs aus den letzten Jahren.

Erst nach seiner Rückkehr von seinem mehrjährigen, zweiten Aufenthalt in Rom und Italien, an den spanischen Hof im Jahre 1651 hat Velázquez zu jener Technik gefunden, die einen einsamen Höhepunkt in der Geschichte der Malerei darstellt. Wir sehen aus der Nähe Flecken, Tupfen, Striche, die scheinbar zusammenhanglos auf breit aufgetragene Farbflächen gesetzt sind. Betrachten wir das Bild dagegen aus einer gewissen Entfernung - es reichen schon die zwei, drei Meter, die bei einem mittelgroßen Velázquez nötig sind, um das Ganze des Bildes im Auge zu behalten -, so schließen sich diese Pinselzüge zur Erscheinung von Figur und Raum zusammen und sind als solche nicht mehr wahrnehmbar. Diese Technik, deren Nachahmung nie recht geglückt ist, auch den Impressionisten nicht, deren Bewunderung für Velázquez zum Teil auf einem Missverständnis beruhte, hat ihre Vorläuferschaft am ehesten im Alterswerk Tizians.



Diego Velázquez, Infant Philipp Prosper, 1659

des groben Pinselduktus paradoxerweise entstofflicht, zu einer vibrierenden Erscheinung wird, die bei Tizian näher mit dem Bild als Darstellung von etwas Vorgestelltem, bei Velázquez mehr mit der Erscheinung der Dinge in der Refraktion eines Spiegels aus dem dunkleren Hintergrund eines Raumes zu tun hat. Mehr noch: es ist bei ihm so, als würden diese Wesen, Infantinnen und Infanten, König und Königin, nur im Spiegel, in der Spiegelung durch die Malerei existieren und sonst vielleicht gar keine körperliche Lebensrealität haben.

Tizian vollzog als Erster in dieser Radikalität eine Umkehrung: an die Stelle der genauen, minutiösen Nachahmung der Naturerscheinung tritt bei ihm der Gedanke, dass das Bild Sehanweisungen an den Betrachter gebe, die der Betrachter selbst auf Grund seiner Fähigkeiten zur Gestaltwahrnehmung ergänzen kann, in den Vordergrund. Es wird also nicht mehr detailliert etwas ausgemalt, sondern seine Präsenz in der visuellen Vorstellung des Betrachters suggeriert. Damit im Zusammenhang steht schon bei Tizian der Gebrauch farbiger Interferenzen, vor allem des optischen Grau für den

Bildaufbau, wodurch sich die Bildwirklichkeit trotz



Dass diese, dem repräsentativen und zeremoniellen Charakter der Bilder der Königsfamilie entsprechende Irrealisierung Velázquez bewusst war, zeigen die Portraits von Narren, Idioten und Zwergen (Buffos, Locos, Ninos), bei denen der Realismus der Darstellung stärker an seine früheren Szenen aus dem Volksleben, an die Bodegones, erinnert. Die Porträtierten stehen uns hier leiblich gegenüber, sozusagen von Angesicht zu Angesicht, sie sind nicht Erscheinungen, sondern mit der ihnen eigenen Lebendigkeit, auch mit der Tragik ihres

Diego Velázquez, Der Idiot von Coria, 1639

Lebens anwesend. Sie manifestieren sich selbst im Medium des Bildes, die Malerei ist so angelegt, dass sie im Dienst dieser Präsenz, gleich einer Selbstdarstellung der Dargestellten steht. Dagegen erscheinen die Mitglieder der königlichen Familie als Inventar einer repräsentativen Umgebung, die in den späteren Bildern fast nur mehr aus Draperie besteht. Sie erscheinen inmitten dieser Faltenwürfe: als Erscheinung im emphatischen Sinn, das ist die Hoheit, Erhabenheit, doch zugleich auch Erscheinung im Sinne eines Scheins, eines Scheinbaren, das ihnen anhaftet. So ist ihre Erscheinung doppelsinnig: eine Darstellung des Glanzes des Königtums und gerade darin wieder seines trügerischen Scheins, d.h. die Erscheinung wird zu dieser Tatsache, der in einem ihre Irrealität gegenübersteht.

Vielleicht hat Velázquez in seinem für einen spanischen Maler der Zeit schwindelerregenden Aufstieg in die Sphäre der Macht, des imperialen Scheins, seine Stütze, seine Balance, sein Gleichgewicht immer wieder gefunden in der Darstellung dieser seltsamen Leute aus dem Volk, denen er das Recht, gesehen zu werden, gab. Er sah sie ohne Sentimentalität, aber mit malerischer Gerechtigkeit. Vielleicht war auch in der Solidarität seines Blicks mit ihnen eine Angst, in eine solche Rolle wie die Zwerge, Idioten und Narren, die dem Zeitvertreib des Hofes dienten, geraten zu sein; doch kompensierte er diese Angst nicht mit der Verachtung der Unteren.

Der Unterschied zwischen der Art der Darstellung der königlichen Spiegelwesen und der der Buffos, Ninos usw. ist bei den Las Meninas, dem Bilde mit den Hoffräuleins, in dem verschiedene Arten von Existenzen, die im Alcázar des Königs lebten, zusammentreffen, genauso vorhanden wie



zwischen den verschiedenen Bildreihen. Wir haben hier ein Vermögen, verschiedene Realitätsebenen zu unterscheiden und den Bildern einen jeweils angemessenen Status zu geben.

Man kann Velázquez die durchschauende Erkenntnis, den Schein zu durchschauen zutrauen. Nach seiner Rückkehr aus Italien wurde er vom König zum Aposentador del Corte ernannt, zum Quartiermeister des Hofes, eine hohe, wenn auch

Diego Velázquez,
Las Meninas (Die Hoffräulein), 1656

nicht ganz hohe Hofstellung, weitaus besser bezahlt als die Stellung eines Malers des Königs, und weitaus höher, als sie Velázquez mit seinem niedrigen, zudem noch zweifelhaften Adel ohne die besondere Gunst Philipp IV erlangen hätte können. Die spanische Monarchie war nach 37 Jahren fortwährender Kriege trotz Ausplünderung Amerikas und der italienischen und niederländischen Provinzen finanziell am Ende; das amerikanische Gold und Silber hatten die spanische Ökonomie nicht vorangebracht, sondern ruiniert. Der Abstieg Spaniens von einer europäischen Hegemonialmacht zur militärischen Zweitrangigkeit war bereits vollzogen. Was Velázquez in seinem Hofamt, mit dem Blick eines Mannes, der die Sache sehr wohl auch von außen sehen konnte, vor sich hatte, waren nur zu oft die Flicker, mit denen der Schein imperialer Größe aufrechterhalten werden musste: den Schein zu wahren, ist ja das wahre Decorum des Niedergangs. Dieser Schein galt aber immer noch dem Adel und großen Teilen des Volkes als eine höhere Wirklichkeit; der König als die Weltachse, in deren Nähe zu sein, erst vollen Lebenssinn verbürgen konnte, rotierte in einem komplizierten System von Verhaltensregeln und Hierarchien, deren Einhaltung und Ausbau größte Wichtigkeit zukam.



Diego Velázquez, Infantin Margarita, 1653

Ich mach jetzt einen Sprung von zweieinhalb Jahrhunderten und komme auf die Malerei von Giorgio De Chirico in der ersten Hälfte der Zehnerjahre des vergangenen Jahrhunderts. De Chirico war in seiner Jugend vom Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts beeinflusst, von Arnold Böcklin insbesondere, und er hat auch eine Zeit in der Stadt verbracht, in der der Symbolismus über den Jugendstil und den Expressionismus in die Abstraktion übergegangen ist, nämlich München. Seine Fantasien italienischer Plätze verdanken dem toskanischen Stil münchener Architekten des 19. Jahrhunderts mehr als deren historischen Vorbildern. Die architektonischen Versatzstücke - Arkaden, Säulen, Renaissance-Fassaden, Denkmäler - seiner Bilder waren ihm von daher leichter verfügbar, als wenn er sie aus dem gewachsenen Ensemble toskanischer Städte herausfiltern hätte müssen. Ein Bezug zum Architektur-Capriccio

der italienischen Tradition ist vorhanden, doch die Architekturen De Chiricos sind weit schematischer und undifferenzierter; sie beziehen sich weder auf die Idee der idealen Stadt noch auf die Romantik der Ruine.



Giorgio De Chirico, Rätsel eines Tages, 1914



Giorgio De Chirico, Das Lied der Liebe, 1914

De Chirico reduziert - das ist die wichtigste formale Errungenschaft seiner Malerei - den Illustrativen Naturalismus der Symbolisten und der Historienmaler des späten 19. Jahrhunderts auf die perspektivischen Darstellungskonventionen technischer Zeichnungen. Es sind die Konventionen, die der Kommunikation zwischen Ingenieuren dienen, wie sie schon Leonardo in seinen Codices angewandt hat. Die technische Illustration zielt nicht auf autonome Bildwirklichkeit als vielmehr auf die nachvollziehbare, für den Techniker oder Baumeister lesbare Darstellung der Zusammensetzung und Wirkungsweise von Geräten, Apparaten und Bauteilen. Das einzelne Objekt steht hier nicht als Teil einer komplexen ästhetischen Anschauung, es kann in beliebigem Maßstab und an einem beliebigen Ort in der Fläche der Abbildung plziert werden. De Chirico kann seine Bildelemente immer wieder neu arrangieren, kombinieren, herumschieben wie farbige Bauklötze.

Für die Stimmung eines ewigen Spätsommer-Sonntags-Spätnachmittags hat De Chirico eine brillante Chromatik gefunden, die mit der Künstlichkeit der schematischen Zeichnung zu überklarer Klarheit zusammengeht. Diese Klarheit ist es, die bei De Chirico das Gefühl der Irrealität hervorruft, selbst heute noch, wo wir uns längst an

Unwahrscheinlichkeiten und Brüche in der Größen- und Raumdarstellung gewöhnt haben. De Chiricos Irrealismus unterscheidet sich vom Fantastischen, den Gegen- und Überwirklichkeiten, die davor und danach in der Kunst stattgefunden haben. In den Titeln der Bildern kommt oft das Wort *enigma* (Geheimnis) vor, aber es gibt auf ihnen eigentlich nichts zu entschlüsseln. Es ist höchstens die Atmosphäre, die man rätselhaft nennen kann. Das gegenständliche Inventar ist bekannt und leicht wiederzuerkennen. Alles liegt klar und deutlich zu Tage. Seine Bilder aus dieser Zeit haben für mich etwas von handkolorierten Postkarten aus Orten, die es nicht gibt, die uns aber irgendwie immer auch an bekannte Orte gemahnen. Die Dinge sind da, aber unter Abzug ihrer realen Präsenz, wie in einem Traum, doch träumen wir niemals so modellhaft klar, und es fehlt auch die Verwicklung des träumenden Ichs in seinen Traum.

Die Straßen und Plätze sind fast immer menschenleer, die Bewohner seiner Städte scheinen mit wenigen Ausnahmen nie mehr aus ihren Häusern zu kommen, in denen sie eine endlose Siesta halten. Die Irrealität dieser Stadtlandschaften hat etwas Unentrinnbares, das an Piranesis *Carceri D'Invenzione* erinnert. Die Schatten, die die bereits tiefstehende Sonne wirft, eigentlich das dramatische Moment der Komposition, schaffen eine weitere Beklemmung, lassen eine Bedrohung ahnen. Es ist nicht entscheidbar, ob eine Katastrophe schon stattgefunden hat oder gerade erst bevorsteht, eine Katastrophe, die diese Städte in die Leblosigkeit und aus der geschichtlichen Entwicklung herausgeschleudert hat, oder eine Katastrophe, mit der die Geschichte wieder in diese zeitlose Irrealität einbrechen wird.



Wir können die Bilder als symptomatisch für die Zeit, in der sie entstanden sind, lesen. Was Europa mit dem Ersten Weltkrieg und den darauf folgenden Revolutionen, weiterem Krieg und Völkermord in dem „kurzen 20. Jahrhundert“ von 1914 bis zum Ende der 80er Jahre bevorstand, entzog sich, obwohl die Kriege systematisch vorbereitet und der Völkermord schon propagiert wurde, der Vorstellungsfähigkeit der Zeitgenossen. Keiner, hätte man es ihm auch als Möglichkeit

Giorgio De Chirico,
Geheimnis und Melancholie einer Straße, 1914

vorausgesagt, würde dem künftigen realen Geschichtsverlauf die geringste Wahrscheinlichkeit zugewillt haben. Die rätselhafte Stimmung, ich würde eben eher sagen: irrealer Stimmung der Stadtbilder De Chiricos stellt sich so dar als dieses Unwissen der Zeit über sich selbst, als Unmöglichkeit, sich historisch zu verorten.



Giorgio De Chirico, Badende Nymphen, 1955



Neo Rauch, Bergfest, 2010

Der spätere De Chirico hat in seinem Bemühen, die gute italienische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts wiederzubeleben, niemals weder die Sicherheit der Zeichnung noch den Glanz des Kolorits seiner frühen Werke erreicht. Zeichnung und Modellierung sind teigig, das Inkarnat leblos, die Szenerie abgedroschen, man könnte darin mit kleinen Abänderungen die Arbeit eines schwächeren Salonmalers des späten 19. Jahrhunderts sehen. Ein Salonmaler zu sein, dem der Auftrag fehlt, der ihn zu bestimmterer Gestaltung nötigen würde, ist Neo Rauch im Oktoberheft 2011 des Kunstmagazin ART von Wolfgang Ulrich vorgeworfen worden: seine Allegorien seien sinnentleert und sinnlos verrätselt. Doch das ist genau das Thema Neo Rauchs: das geheimnisvolle Tun seiner Figuren ist die Irrealität als Handlungsform.

Einige Maler der Leipziger Schule, als deren Caposcuola Neo Rauch gilt, haben sich in ihrer Malweise auf De Chirico und René Magritte bezogen, der seinerseits unter dem Einfluss De

Chiricos stand. Das lag durchaus auf der Linie des

mit romantischen und allegorischen Elementen versetzten Realismus, den Maler wie Tübke und Mattheuer in der früheren DDR vorgegeben hatten. Für Rauch trifft das weniger zu; seine Anfänge liegen näher bei Kokoschka, Beckmann und Heisig, wovon in seinen Bildern seit den 90er Jahren jedoch nicht mehr viel zu bemerken ist. Um 2000 herum entwickelte Rauch eine Vorliebe für die

Darstellungsweise älterer Comics, für Figuren aus altem Werbematerial und dergleichen. Bei den Bildern der letzten Jahren, mit denen ich mich heute ausschließlich beschäftigen möchte, kommt mir die Assoziation zu großflächigen Plakatmalereien, mit denen einst neue Filme beworben wurden. Die Arbeit des Malers bestand darin, die Gesichter der Stars, einzelne Figuren und Szenen so miteinander zu kombinieren, dass man den Plot zwar nicht durchschauen, aber das Versprechen einer spannenden, schönen oder lustigen Geschichte Schaulust und Neugier wecken konnte. Auch die Farbgebung der neueren Bilder Neo Rauchs hat etwas von Kino, von älteren Filmen, die in Schwarzweiß gedreht und dann erst von Hand koloriert worden sind. Dabei wurden die Grauwerte, die die Grundlage bilden mit Braun-, Violett-, Ocker-, und Blautönen übergangen, denen dann starke Farben wie gelb, rot und grün in den Hauptfiguren und handlungsrelevanten Requisiten entgegengesetzt wurden. Filmisch scheint mir auch die Rezeptionsweise, die seine großen Kompositionen dem Betrachter abverlangen. Sie sind schlecht auf einen Blick überschaubar, die Einheit der Anschauung wird bewusst immer wieder gestört, und der Betrachter auf eine Zeitreise durch die verschiedenen Bildteile geschickt.



Neo Rauch, Kommen wir zum Nächsten, 2010

Neo Rauchs Bilddramaturgie mischt Elemente verschiedener historischer Zeiten, er evoziert Erinnerungen an die Französische Revolution und die deutsche Romantik, an den Kommunismus und das Leben in der DDR, manches ist auch irgendwie von heute, und dann gibt es noch futuristische oder vielleicht auch esoterische Elemente, die in den Bildern herum schweben. Jede dieser Zeit- und Handlungsebenen wird sogleich wieder durch eine andere gebrochen, der Sinn des einen Tuns und Verhaltens geht in dem anderen nicht auf: ein Theater der Nachstellung von Haltungen, Posen und Handlungen, deren Zweck verloren oder vergessen ist. Die Figuren treiben sich im Bewusstlosen.

Dem Betrachter wiederum, dem auferlegt, sich ein Bild zu machen, Hypothesen zu formulieren zum Verständnis des dargestellten Getriebes, geschieht immer wieder die Haltlosigkeit seiner Annahmen. Es ist irrealisierende Mimesis irrealer Praxis. Die Äußerlichkeit naturgetreuen

Abbildens ist wiedergekehrt aus dem 19. Jahrhundert, der Historienmalerei, aber ohne jeden Anspruch auf objektive Evidenz und Folgerichtigkeit. Die Evidenz geht auf die Seite dessen, was den handwerklich unbemittelten Zeitgenossen imponiert; ihre Brüchigkeit gleichzeitig entspricht den Ironieforderungen und dem Agnostizismus des heutigen Kunstbetriebs. Von daher stellt sich mir der große Erfolg Neo Rauchs nicht als Wiederkehr der Menschenmalerei dar, sondern als Akklamation seines Irrealismus.



Neo Rauch, Abstieg, 2009

Neo Rauch ist in der früheren DDR aufgewachsen und als Künstler ausgebildet worden. Seine Malerei reflektiert zum einen Teil den Bruch, den die „Wiedervereinigung“ oder „Annexion“ der DDR durch die Deutsche Bundesrepublik im Leben der „Neuen Bundesländer“ bewirkt hat. Diese Situation der Wiedervereinigung hat in ihrer Besonderheit allgemeine Tendenzen der heutigen Welt kristallisiert: das schlagartige Obsoletwerden der eigenen Geschichte, ihrer Anstrengungen, Erfolge und Misserfolge auf der einen Seite, und auf der anderen Seite der schnelle Nachvollzug einer Modernisierung nach dem Vorbild des „Westens“.

Alles bisherige galt nicht mehr als real - bis hin zur eigenen Biographie - und alles Reale folgte einem Modell, das zuvor nicht aus der eigenen Lebenswirklichkeit sondern vor allem aus den Bildern des Westfernsehens bekannt war. Nicht die Realität änderte sich durch eigenes Zutun und Mittun, sondern die Simulacra wurden real. Für diese vollständig gestörte Relation von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Erkennen, Planen und Handeln schafft die Malerei Neo Rauchs eindringliche Embleme.



Es gibt also auch die Dimension der Aufarbeitung einer doppelten Enttäuschung und Kränkung in dieser Malerei: der Enttäuschung durch den DDR-Kommunismus und der Kränkung, dass auch die

Neo Rauch, Revo, 2010

eigene Opposition und Selbstständigkeit gegen das frühere System nach der Wiedervereinigung für gegenstandslos und bedeutungslos erklärt worden ist. Die Wirkungsmacht der Bilder wendet sich gegen die, die alles immer schon besser gewusst haben als die Menschen der DDR. Das Filmische seiner Bilder kann auch als Logik eines Traums, der psychische Verletzungen wiederholt und aufarbeitet, gedeutet werden: Schauplätze, die unvermittelt ineinander übergehen, Figuren deren Tun unklar bleibt, die ohne erkennbaren Sinn Gewalt anwenden, dazwischen gegenständliche Details wie Tagesreste - eine Logik der Angst. Der Traumlogik entspricht, dass es nicht die Perspektive eines bewussten Ich-Repräsentanten gibt, das ergibt eine Ähnlichkeit mit De Chirico und unterscheidet beide von Velázquez, bei dem die Bewusstheit in der Malerei in dem Blick, den das Bild in sich projiziert, immer *clare et distincte* zugegen ist. Der Technik des Velázquez, übrigens, hat Neo Rauch in den letzten Jahren Einiges abgeschaut und in einzelnen Bildern angewandt.

Die Ansprüche Neo Rauchs an die „Macht des Bildes“ übersteigen ohne Zweifel die Ansprüche des heutigen Kunstbetriebs, und so sehe ich seine Entwicklung noch offen, vielleicht in Richtung auf eine klarere Bestimmung des jeweiligen Bildstatus oder der Bildwirklichkeit im Verhältnis zum Dargestellten und einer Sonderung und Verschmelzung der Realitätsebenen, wie sie exemplarisch Velázquez in den *Las Meninas* und in dem Bild mit den Spinnerinnen der königlichen Teppichmanufaktur, den *Las Hilanderas* geleistet hat.



Diego Velázquez,
Las Hilanderas (Die Spinnerinnen), 1659

Leander Kaiser, 2011