

INSZENIERUNGEN AUF DER LEINWAND

Auszüge aus einem Gespräch mit dem Maler und Philosophen Leander Kaiser über das Theatralische in der Malerei

Von der klassischen Moderne in der Malerei wird unter anderem behauptet, daß sie sich vom Theatralischen abwende. Daß sie sich im Unterschied zur Malerei des 19. Jahrhunderts ausschließlich auf ihre Mittel besinne: die Fläche, elementare Formen und Farben und die sich daraus ergebenden Beziehungen. Daß sie also abtue, was in der Malerei des 19. Jahrhunderts auf die Spitze getrieben wurde – nämlich die Versuche, in einem illusionistischen Szenario historische Begebenheiten, Gefühle, Leidenschaften möglichst naturgetreu zu schildern. Es gab da recht fragwürdige Inszenierungen. Am Ende des 19. Jahrhunderts malte zum Beispiel ein Maler einen Christus, der über den Wassern wandelt. Vor dem Bild arrangierte der Künstler Topfpflanzen. Zudem beleuchtete er die Szene so geschickt, daß für den Betrachter tatsächlich der Eindruck entstand, hier schreite jemand übers Wasser. Zu dieser Zeit gab es sowohl beim Bühnenbild als auch in der Malerei eine Überspitzung des Illusionismus. Dem Betrachter wurde die Illusion eigener, unmittelbarer Naturanschauung suggeriert. Das hat es im Barock und in der Renaissance nicht gegeben und führt eigentlich schon zur Fotografie und zum Film hin.

Die Bühne als Metapher für die Welt

Die Auffassung, daß die klassische Moderne sich durch das Besinnen auf die eigenen Mittel der Malerei gegen das Theatralische gewandt habe, vertritt zum Beispiel André Malraux in seinem „Imaginären Museum“. Diese Position ist aber nicht ganz stimmig. Erstens gilt es höchstens für die Figuren- und Historienmalerei. Zweitens, glaube ich, ist das Theatralische der Malerei gar nicht so äußerlich. Denn auch im 20. Jahrhundert bleibt die Malerei vom Theatralischen abhängig. Ein herausragendes Beispiel dafür ist Max Beckmann, der die Bühne und das bühnenhafte Auftreten des Menschen als eine Bildform entwickelt hat. Auch Maler, die man dem

Postexpressionismus und dem Neorealismus zuordnen kann – z.B. Francis Bacon – lassen ihre Figuren in einem bühnenhaften Rahmen agieren.

Wenn man nur Stilleben, Landschaften usw. malt, kann man leicht sagen, das Theatralische spiele für die Malerei keine wichtige Rolle. Bei Figurenbildern, die ja auch etwas erzählen wollen, ist das anders. Die Bühne ist eine Metapher für die Welt. Und zugleich ist das Bühnenhafte eine gute Methode der Verfremdung und eine Form der Irrealität. Der Betrachter weiß: Das, was er sieht, ist für ihn auf der Leinwand inszeniert; es ist weder selbst Realität noch ein Abbild einer Realität, die so irgendwo existiert.

In sogenannten Objektinszenierungen sind die theatralischen Elemente besonders stark vertreten. Aktionskünstler wie Nitsch praktizieren extrem dramatische Ausdrucksformen, und Installationen nähern sich heute auch im Größenausmaß einer Bühnenausstattung. Bei der Farbfeldmalerei – also bei den ganz großen Bildern – wird sogar der Betrachter als Schauspieler im Bühnenrahmen des Kunstwerks aufgefasst. Die Rolle, die er zu spielen hat, ist Versenkung ins Kunstwerk, Fasziniertheit, Überwältigkeit. Je weiter wir uns dem Ende dieses Jahrhunderts nähern, desto mehr finden wir wieder die theatralischen Momente in der bildenden Kunst.

Spiel mit der Schaulust

In der Antike war die Malerei vollständig besetzt durch theatralische Ereignisse, durch Feste und Umzüge – also durch kollektive Geschehnisse, die allen Bewohnern der Polis bekannt waren.

In der griechischen Vasenmalerei wurden fast nur Theaterszenen wiedergegeben. Was wie eine Alltagsszene aussieht, ist in Wirklichkeit eine Szene aus der Komödie. Die Malerei war hauptsächlich dazu da, diese Ereignisse zu erinnern. Es gab keinen selbständigen künstlerischen Zugang zur Wirklichkeit auf der Ebene der Malerei. Die Malerei übernahm einfach die szenische Phantasie des Theaters. Ein eigener Zugang zur Wirklichkeit kann der Malerei erst ab der

Renaissance zugeschrieben werden. Die Künstler dieser Epoche haben zu einer anschauenden Erkenntnis gefunden, die zwischen gesellschaftlicher Theorie und Praxis liegt.

Bemerkenswert ist aber, daß auch in der Landschafts- und Stillebenmalerei der Niederländer im 18. Jahrhundert das Theatralische eine große Rolle gespielt hat. Das zeigt die Praxis, Bilder mit Vorhängen zu bedecken, die am Rahmen befestigt waren und die dann Abschnitt für Abschnitt geöffnet werden konnten. Diese Vorgangsweise entsprach der üblichen Praxis an den Amsterdamer Theatern. Die Niederländer hatten bis dahin die Entwicklung der beweglichen Bühnenkulisse ignoriert und waren daher gezwungen, ihren Bühnenraum immer nur teilweise aufzudecken, um ein unterschiedliches Szenario zu haben. Man kann hier von einer theatralischen Inszenierung des Sehens sprechen. Ein Spiel mit der Schaulust. Die Schaulust will gleich das Ganze vor Augen haben. Davon wird sie abgehalten und auf das Detail gelenkt. Damals gab es eben noch die Gier des Sehens und die sublimen Lust am Detail.

Ablehnung des Erzählerischen

Cézanne und in seiner Nachfolge die Kubisten wollten sich zunächst von den theatralischen Elementen der Malerei völlig frei machen. Ihr Bestreben war es, über eine neue Bildsprache einen neuen Zugang zur Wirklichkeit zu finden. Hand in Hand damit ging die Ablehnung des Erzählerischen, Literarischen, Illustrativen. Aber diese Ablehnung jeder erzählerischen Form der Darstellung von Figuren hat zu verschiedenen Formen des Symbolismus geführt.

Wenn man nur Analysen elementarer formaler Beziehungen geben will, kommt man notwendig zu einer immer stärkeren Reduktion. Zugleich soll das aber doch eine Interpretation von Welt sein. Dann kommt man zum Symbolismus. Klassisch dafür ist das schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch.

Er sah darin ein Analogon der platonischen Idee des Urbilds, einen Verweis auf eine transzendente Wirklichkeit. Damit steht er in der Tradition der russischen Ikonenmalerei. Aber

die Beziehung ist natürlich symbolisch: ein sinnliches Zeichen für eine sinnlich nicht fassbare Idee.

Das Symbolische in der Kunst war ja nichts Neues. Die mittelalterliche Kunst ist weit symbolhafter als die der Renaissance. Ich meine natürlich nicht die symbolischen Formen der Kultur im allgemeinen, sondern nur die Verwendung bestimmter Symbole für die Darstellung von Ideen und Vorstellungen. Bei der Darstellung des heiligen Markus zum Beispiel war vor allem der Löwe wichtig. Der Symbolismus des 20. Jahrhunderts aber verwendet Symbole, die nicht mehr einer allgemein verbindlichen Weltanschauung entstammen, sondern jeweils individuelle, also in ihrer Bedeutung unbestimmte Symbolisierungen sind. Diese Entwicklung hat natürlich auch beim Bühnenbild des Theaters stattgefunden.

Im großen und ganzen gibt es in der Kunst zwei Wege, Bedeutung zu geben oder zu erklären: den symbolisch-transzendenten und den diesseitigen Weg über das menschliche Verhalten. Die Antike und die Renaissance haben den zweiten Weg beschritten, das Mittelalter und zum Teil wieder das 20. Jahrhundert den ersten. In gewisser Hinsicht war die Hitler-Bildnerei nicht weniger symbolisch als Guernica. Die Errungenschaften der Renaissancemalerei sind entweder sehr platt verstanden oder abgelehnt worden.

Bewußte Inszenierung

Das Theatralische in der Malerei hat für mich eine tiefe Bedeutung. Der Mensch verhält sich ja nicht nur zu seiner Umwelt, sondern immer auch zu den anderen Menschen. Der Mensch agiert auch im normalen Leben auf einer Bühne. Wenn die Malerei den Menschen als spezifisch menschliches Wesen ernst nimmt und ihn nicht bloß als Vorwand für abbildende Darstellung gebraucht, dann kann sie nicht auf die theatralischen Elemente verzichten. Theaterbühne und Malerei haben ja gemeinsam, daß Menschen dargestellt werden, die ihrer Umgebung

gegenüberstehen und die dem Publikum bzw. dem Betrachter die Möglichkeit geben, sich einerseits in diese Gegenüberstellung hineinzusetzen und andererseits diese Gegenüberstellung als Objekt von sich zu distanzieren.

Wenn ich Menschen male, dann geschieht das nicht zufällig, sondern in einer bewussten Inszenierung – ich bringe die Menschen sozusagen auf die Bühne. Ich behaupte sogar für mich, daß ich meinen Figuren dieses Bewusstsein, daß sie auf der Bühne agieren, implizieren möchte. Auf der Theaterbühne wird die Handlung natürlich durch Worte vorangetrieben, dennoch gliedert man ein Stück „in Bilder“. Shakespeare war ein Meister darin, die Handlung des Stückes in einem Schlussbild zusammenzufassen.

Das Theater ist allerdings nicht zur Komplexität in der Simultanität gezwungen, weil das Geschehen in einem Nacheinander abläuft. Ein gemaltes Bild muß im Simultanen sofort erfassbar sein, es soll kein Vorher und Nachher zur Erklärung herangezogen werden müssen. Dieser Vorgang beschränkt sich allerdings nicht auf den Augenblick. Es braucht auch einen gewissen Zeitraum, in der die Rezeption durch den Betrachter vor sich geht.

Ich denke, daß ein sozusagen anthropologisches Bedürfnis ist, sich ein Bild machen zu wollen – also auch nach außen hin nicht sichtbare Vorgänge konkret anschaulich und in weiterer Konsequenz dadurch überschaubarer zu machen. Wir wollen klare Modelle der Abläufe bekommen wie etwa im Schlussteil eines Kriminalromans, wenn die Zusammenhänge aufgedeckt werden. Solche Bilder bringen wir allein mit unserer Phantasie nicht zustande, wir brauchen dazu ein sinnlich ausgearbeitetes Gegenüber. Das kann uns dabei helfen, neue Orientierungsmöglichkeiten zu finden. Allerdings ist es nicht die Aufgabe der Kunst, unmittelbar anwendbare Modelle aufzuzeigen. Gerade darauf, daß die Bereicherung durch ein Kunstwerk zunächst als etwas Luxuriöses, Überflüssiges erscheint, beruht ja die relative Autonomie der Kunst.

Die Dramatik im Bild

Das wirksamste Mittel, in einem Bild Dramatik darzustellen, ist die Kreislaufkomposition. Die Figuren werden in einer Ellipse angeordnet und der Blick des Betrachters wird so geführt, daß er eine bestimmte Reihenfolge durchläuft. Dementsprechend werden auch die Gesten geordnet – sie sollen sich in eben dieser Reihenfolge aufeinander beziehen. Erst wenn dieser Prozeß durchlaufen ist, wird das Bild in seiner Vollständigkeit wahrgenommen. Diese Form eines Selbsterklärungsmodells wurde erstmals in der Frührenaissance entwickelt.

Von der Renaissance bis zu den Impressionisten hat in der Malerei aber vor allem das Licht immer eine Hauptrolle gespielt. Bezüglich der europäischen Malerei kann man sogar von einer Herrschaft des Lichts sprechen. In der Renaissance verschwand der Goldhintergrund, der die dargestellten Figuren ja eher zu Schattenbildern degradiert. Bei Caravaggio wurde das Licht erstmals zum Handlungsträger bzw. zur Grammatik des Bildes. Im Barock ist man dann sozusagen zu einer Grammatik der Beeindruckung übergegangen. Das heißt, das Auslösen von Gefühlen wurde wichtiger als die Handlungslogik des Bildes.

Cézanne findet erstmals zur Identität von Licht, Farbe und Volumen. Diese Entwicklung hat sich ja schon bei den Impressionisten angekündigt. Es wird versucht, gleichzeitig die Lokalfarbe und den Raum zu malen. Die Gegenstände werden nicht mehr beleuchtet, sondern die Funktionen werden vereinheitlicht. Die Farben werden reiner – es fällt sozusagen die braune Soße weg.

Dieses Zusammenspiel von Farbe, Licht und Raum ist etwas, was mich auch bei meiner eigenen Arbeit intensiv beschäftigt.

Die Rezeption

In der Malerei ist es hauptsächlich so, daß die Rezeption nicht wie beim Theater durch ein Kollektiv erfolgt. Bei Vernissagen kann sich mitunter eine Grundstimmung einstellen, die entweder durch Ablehnung oder Begeisterung begründet ist. Wenn dabei eine Woge der Begeisterung zu spüren ist wie bei der Aufführung eines musikalischen oder theatralischen

Werkes, dann ist das ein bemerkenswertes Ereignis. Die Rezeption in der Malerei geschieht vorwiegend durch einzelne Personen, die sich in einen rezeptiven Nachvollzug mit dem Bild begeben. Welches Ergebnis die Summe dieser Betrachtungsakte ergibt, ist nicht eruierbar. Die stärkste positive Rückmeldung, die der Künstler bekommt, ist natürlich der Verkauf.

Der Wind der Geschichte

Ich selbst verwende in meiner Arbeit die theatralischen Elemente – also das Kulissenhafte – um Irrealität auszudrücken. Ein Bild soll ja Anschauung und Vorstellung zugleich bedienen. In meiner Kunst habe ich mich der „Erzählung ohne story“ zugewandt. Meine bildhaften Erzählungen entstammen nicht mythologischen oder religiösen Traditionen, sondern vielmehr einer Synthese aus persönlichen und kunsthistorischen Erinnerungen. Meine Phantasie ist sicher geprägt durch die Bilder, die ich gesehen habe oder vielmehr durch Bilder, die mich angeschaut haben. Ich muß mir genau überlegen, woher etwas kommt, weil es ja sehr wenig gibt, was es nicht schon einmal gegeben hat. Ich sehe für mich die Verantwortung, meine Arbeit bewusst zu tun und die Masse des Bewusstlosen nicht zu vermehren. Ein gutes Bild hat natürlich auch ein Geheimnis, es heißt, es gibt dem Betrachter die Möglichkeit, eine neue Dimension zu entdecken, die nicht auf Anhieb erkennbar ist. Aber in der Kunst findet das Geheimnis erst dort statt, wo Klarheit ist. Trübe Bedeutungen sind nicht die Träger der Geheimnisse, sondern eher der Ausdruck einer mangelnden Gestaltung bzw. der Ausdruck einer Spekulation auf das Geheimnisvolle.

Bei den Bildern, die ich male, ist es mir wichtig, den Wind der Geschichte in ihnen wehen zu lassen – den Sturm, der vom Paradies her bläst, wie Walter Benjamin es ausdrückt. Es soll in ihnen der Zusammenhang aller Epochen spürbar sein. Man malt ein Bild ja immer auch mit dem Inventar, das man sich im Laufe der Zeit zusammengestohlen hat – wobei es in diesem Fall besser ist, zu stehlen als geschenkt zu bekommen.

Ein wichtiger Aspekt ist sicher auch die sogenannte „Schönheit“ eines Bildes. Einerseits verführt sie zum genaueren Betrachten, andererseits verbürgt sie dem Rezipienten, daß er nicht nur gequält wird, sondern sich bereichert wiedererhält, wenn er sich auf das Bild einlässt.

Der imaginäre Raum

Selbstverständlich ist es nicht möglich, die Umgebung, in der ein Bild schließlich hängt, schon beim Malen miteinzubeziehen. Ein Hintergrund, mit dem man rechnen muß, ist natürlich immer die Wand einer Galerie. Insofern inszeniert wahrscheinlich jeder Künstler schon während des Arbeitens seine spätere Ausstellung. Das tun auch jene, die jeden theatralischen Bezug für ihre eigene Kunst ablehnen. Dazu ist die geeignetste Voraussetzung der weiße Kubus – also die Idee eines Raumes, in dem nichts ist außer die Malerei. Das ist natürlich eine illusorische Vorstellung. Was man häufig durch diesen Alleingeltungsanspruch der Kunst übersieht, ist die Tatsache, daß ein Bild ein Ding unter anderen Dingen ist und deshalb auch eine kommunikative Beziehung zu seiner dinglichen Umgebung eingeht. Die Galerie meines Wiener Kunsthändlers, Peithner-Lichtenfels, ist als bürgerlicher Salon eingerichtet. Da entstehen andere Beziehungen – etwa zwischen einem Bild und einem Möbel, während im „weißen Kubus“ sich die Bilder nur aufeinander beziehen sollen. Um durch ein Kunstwerk einen imaginären Raum entstehen zu lassen, muß es den Eindruck erwecken, es komme aus dem Nichts. Bei einer gelungenen Theatervorstellung ist für die Zuschauer hinter der Bühne das Nichts. Der reale Hintergrund mit den Bühnenarbeitern ist nicht mehr im Bewusstsein. Der imaginäre Raum, den ein Bild schafft, hat ja auch nicht als Hintergrund die Leinwand. Man kann den imaginären Raum absichtlich oder unabsichtlich zerstören. Man läßt die Bühnenarbeiter auf offener Bühne agieren. Komischerweise werden die Bühnenarbeiter so zu Schauspielern. Das zerstört den imaginären Raum erst, wenn es banal wird. Wenn man denkt: „Nicht schon wieder!“ Das Ästhetische hat eine enorme Transformationskraft.

Das Gespräch mit Leander Kaiser führte Irene Prugger.

INN, Zeitschrift für Literatur, 11. Jg., Nr. 33, Innsbruck, November 1994, S. 10-13.