

Künstlergespräche

Anabel Kienle: Gespräch mit Leander Kaiser

AK: „Gleich zu Beginn seines Katalogbeitrages der Ausstellung im Belvedere betont Peter Weiermair, dass Sie sich in ihrer Kunst für die Figuration und eine erzählerische Malerei entschieden haben. Er spricht in der Folge die Tradition an, in der Sie mit Ihrem Schaffen stehen und in der Max Beckmann eine der Schlüsselrollen besetzt. Eine Auseinandersetzung mit Beckmann ist daher schon rückblickend gegeben, doch scheint in Ihrem Werk auch eine sehr große Affinität vorhanden zu sein. Ich möchte daher versuchen anhand der mir bekannten Bildwerke meine Fragen dahingehend zu formulieren. Zunächst würde mich jedoch sehr interessieren, wie Sie das erste Mal mit dem Maler Max Beckmann in Berührung kamen und ob Sie sich an ein besonderes Erlebnis oder eine Erfahrung erinnern?“

Leander Kaiser: „Die erste Begegnung mit Max Beckmann fand 1962 bei der Ausstellung *Entartete Kunst* statt. Das war damals kein so starker Eindruck, es ist lustig, daß damals auch Marées für mich wichtig war, der ja Beckmann auch sehr stark beeindruckt hat. So daß mich in den früheren Arbeiten vielleicht in einem gewissen größeren Ausmaß eher Marées beinflußt hat als Beckmann selbst. Ich habe gar nicht so viele Beckmanns damals gekannt. Sehr stark war 1967 dann, als ich schon auf der Akademie in Wien war, der Eindruck der Ausstellung der

Sammlung Lackner in der Secession. Also, das hat schon den Beckmann sehr zentral für mich werden lassen ab dem Zeitpunkt. Seit damals ist er für mich eine bewusste Zentralfigur in dem, was man eine Traditionslinie zwischen Frührenaissance, Goya und diesem Jahrhundert nennen könnte.“

AK: „In der Beckmann-Forschung spielt der symbolische und metaphorische Gehalt der Dingwelt Max Beckmanns eine große Rolle. Bei der Interpretation seiner Bildwerke, seien es Stilleben, Mehrfigurenbilder oder auch Porträts und Selbstbildnisse, wird sehr intensiv auf symbolische Deutungsebenen eingegangen. Meiner Meinung nach wird dabei jedoch vielfach der Grad an willkürlicher Ikonographie bei Beckmann weit unterschätzt. In ihrer figurativen Bildwelt tummeln sich Affen, so in *Nichts Schlimmeres* oder in *Capriccio mit zwei Affen*, ein Widder in *Hier ist die Rose, hier tanze*, um nur einen Teil zu benennen. Inwieweit sind für den Betrachter in Ihren Bildern symbolische, metaphorische Referenzen zu erkennen?“

Leander Kaiser: „Gehen wir mal kurz auf Beckmann zurück. Da muß man zwei Ebenen unterscheiden. Die eine Ebene würde ich schon diese Symbole nennen, die in einem gewissen Grad eigentlich beliebig sind. Das heißt, es gibt im 20. Jahrhundert keine allgemeinverbindliche Deutung und das, was Beckmann aus der Kabbala herausliest, ist nicht Grundlage einer verbindlichen Interpretation. Es war für den Maler mehr eine Anregung als eine Weltanschauung und für den Betrachter ist es keine Lesbarkeit. Auf der Ebene handelt es sich um eine gewisse Alchimie bei

Beckmann, um eine Alchimie der Symbole, worin er für mich eher zeitgebunden scheint.

Stärker hat mich beeindruckt, was man emblematisch nennen könnte. Das heißt gewissermaßen ein Bild, das sich jetzt nicht symptomatisch oder deskriptiv zur Wirklichkeit verhält, sondern versucht, ein Emblem für sie zu finden. Was natürlich auch zweideutig und auch symbolisch ist, aber das Bildinventar in einen zusammenhängenden Kreislauf bringt, einen ‚Verweiszusammenhang‘, wodurch das Bild ein Reflexionsmedium, ein distanzierendes Reflexionsmedium der eigenen Welt darstellt. Das ist das, was mich an der Ebene des Symbolischen wirklich interessiert und das in die Richtung der Allegorese geht. An und für sich bin ich da ganz der alten Hegelschen Auffassung, daß ein Symbol in einem Bild nur sinnvoll ist, wenn es durch die Handlungen erklärt wird, da es keine selbständige Bedeutung haben kann.“

AK: „Wie ich Ihrer Biographie entnehmen konnte, haben Sie Max Beckmann zu seinem Hundertsten sechs Grisailen gewidmet, wie kam es zu dieser Hommage?“

Leander Kaiser: „Es ist eine kleine Serie, die nicht direkt als Hommage entstanden ist, 1984 am Anfang meiner Tätigkeit als freischaffender Künstler.“

AK: „Über die Figurenbilder hinaus setzen Sie sich auch mit dem Sujet des Stillebens auseinander. Meine Beobachtungen beziehe ich nun konkret auf das

derzeit einzige mir bekannte Stilleben *Notturmo*: Auf dem großen Radleuchter flackert eine Kerze, hinter dem goldenen Spiegel steht eine schwarze Figur, die dem Betrachter geheimnisvoll ihren Rücken zuwendet. Vom Rund des Leuchters hängt ein rotes Tuch herab, das dem Betrachter am nächsten zu sein scheint. Die Raumwirkung ist eine unsichere, der Tisch klappt weit nach hinten, das Tischtuch schlägt auf der vordersten Kante zurück usw. Wie auch Max Beckmann in seinen Stilleben, Porträts etc. nehmen Sie vom Motiv her verschiedene Gegenstände und spielen mit Attributen, wie Kerzen, Draperien, Spiegeln, die in der Stillebentradition stets einen Symbol- und Sinngehalt mit sich trugen. Bei Beckmann ist die Zusammenstellung von Dingen in seinen Stilleben inhaltlich bestimmt. Er gleicht alles in seiner stofflichen Qualität aneinander an, der dingliche, plastische Charakter bleibt in seinen Werken stets bestimmend. Vermutlich dienten diese Bilder dazu, die kompositionellen Grundlagen seiner Kunst immer wieder zu überprüfen. Doch bei den Deutungen zu seinen Bildern wird fast immer versucht, aus den formalen Eigenheiten einen emblematischen Sinn abzuleiten, der sich in sein kompliziertes Weltbild einfügen läßt. Was bedeutet das Sujet Stilleben für Sie?“

Leander Kaiser: „Stilleben kommen nebenbei, vor allem in den früheren Bildern, öfter vor, in *La terra ferma* zum Beispiel, um der Bildsituation eine etwas ironische Opulenz zu verleihen. Es gibt auch Stillebenelemente als Zitate pompeianischer Wandmalereien mit eher schmückender Funktion. Gewöhnlich ist es ein Attribut, das weniger mit der Gegenwart zu tun hat als mit dem Historischen, dem Vergangenen, auf das angespielt wird. Im *Notturmo*-Stilleben wollte ich das

Aufblitzen eines historisch vergangenen Moments malen, diese Gleichzeitigkeit der Erinnerung der Substanz und der Vergänglichkeit, des Toten und des Lebendigen. Geschichte ist Aufhebung des Todes und sie ist tote Natur, „nature morte“. Das zu malen ist mir da nicht gelungen.

AK: „Dies führt mich unweigerlich zum Raum, der für Beckmann ja ein unendliches Mysterium war. Peter Weiermair stellt Sie in seinem Text als einen Regisseur dar, der Architekturen in Innen- und Außenräumen schafft, Aus- und Einblicke bietet und – in einer subtilen Lichtregie – Figuren gestisch agieren läßt. Wie, um mit den Worten Beckmanns zu sprechen, ‚durchtasten Sie den Raum, übertragen Höhe, Breite und Tiefe in die Fläche?‘“

Leander Kaiser: „Sie kennen ja sicherlich den Ausspruch Beckmanns: ‚*Der Raum ist der Palast der Götter*‘. Da ist natürlich der mythische Raum gemeint, gewissermaßen die Intermundien, in denen Epikur die Götter untergebracht hat, nachdem sie im System der Natur keinen Platz mehr hatten. Meine Raumkonzeptionen sind nicht sehr stark von Beckmann beeinflusst, vielmehr war mein konzeptueller Ausgangspunkt bei der Frührenaissance, unter Abzug einer perspektivisch-mathematischen Konstruktion. De Chirico und der Kubismus haben mich auch früh beeindruckt. Interessiert hat mich immer die Doppelnatur des Raumes, daß er einerseits ein zusammengesetztes Volumen ist und andererseits die Bedingung dessen, daß man überhaupt ein Volumen zusammensetzen kann, daß ein Volumen sein kann. Das heißt seine Abstraktheit einerseits und seine

Bestimmtheit andererseits. Ungefähr der Gegensatz, den Panofsky zwischen Giotto und Duccio macht. Im einen Fall bei Giotto plastisches Vorgehen, von einem Körper zum anderen, in dem anderen Fall vom Allgemeinen, vom Raum als allgemeinem Fluidum ausgehend, sozusagen als Entwicklung des Goldhintergrunds ins Diesseitige bei Duccio. In diesem Widerspruch bewegt sich natürlich jede figurale Darstellung und dieser Widerspruch verschärft sich noch im Gegensatz von abstrakt-geometrischem und organischem Raum. Der organische Raum wird bestimmt durch den lebendigen Körper und seine Beziehung zu den Gegenständen, der Raum muß sowohl aus der Plausibilität organischer Selbstbewegung wie aus der Bildgeometrie entstehen. Ich denke an den *Zinsgroschen* von Masaccio, da haben wir auch schon das Problem, das gelöst worden ist durch die Kreislaufkomposition. Das sind Sachen, die sehr allgemein sind, was Raum anlangt.

Das Dritte, was mich jetzt besonders am Raum interessiert oder immer mehr interessiert, daß ich den Raum nicht nach hinten male. Ich habe den Raum eigentlich immer mehr konzipiert als Raum zwischen dem Bild und dem Betrachter. Als eine Annäherung des Bildes im Raum an den Betrachter und eine Entfernung von ihm. So daß man die Raumerfahrung keineswegs in der Bildtiefe macht, sondern daß sie zwischen dem Bild und dem Betrachter stattfindet. Da steht die Colorfield-Painting fast näher als Beckmanns an Glasfenster erinnernde Projektion der Farben auf den Betrachter.“

AK: „Denke ich an Ihre Bildwerke *Kleine Plattform* oder auch *Das Zeitalter der Vernunft*, so wird die bühnenartige Inszenierung zum beherrschenden Bildeindruck. Verschiedene Figuren nackt, im schwarzen Anzug und Zylinder in verschiedenen Kostümierungen betreten, stehen oder sitzen auf einer schwarz-gelben Plattform. Beckmann hat seine Begeisterung für das Theater, seine Anschauung der Welt als Bühne schriftlich wie bildlich zum Ausdruck gebracht. Was bedeutet die Theateroptik für Sie?“

Leander Kaiser: „Diese drei Bilder sind wirklich eine bewusste Bezugnahme auf Beckmann, schon das Schwarz-Gelb oder Gelb-Schwarz ist sehr typisch für seine theatralischen Plattformsituationen. Dann aber vor allem ist es auch eine Verallgemeinerung der Beckmannschen Situation, der unendliche Raum und dem gegenübergestellt diese theatralische Situation. Die Bedeutung des Theatralischen in der Geschichte der Malerei wird im allgemeinen unterschätzt, man übersieht, daß schon die Renaissance beeindruckt war von den lebenden Bildern, gar nicht zu reden natürlich von der antiken Malerei, die vom Theatralischen abhängig war und in der Regel keine eigene Erzählweise besitzt. Wenn ich jetzt Beckmann und mich da sehe, in Bezug auf das Theatralische, dann spielt sicherlich, abgesehen von der Liebe Beckmanns zum Theater, zum Varieté insbesondere, das Theatralische als Konstrukt, als eine Möglichkeit dem Bild eine bestimmte Art Künstlichkeit zu geben, eine Konstruiertheit, eine große Rolle. Das scheint mir bei Beckmann immer bewusster zu werden in den Jahren des Exils, bei mir ist das von vornherein ein bewusstes Mittel, unter anderem durch Beckmanns Vorläuferschaft.“

Andererseits ist das Theatralische gerade ein Erfordernis auch der Selbstdarstellung des Subjekts im Bild, insofern sich Menschen immer nicht nur zu sich selbst, sondern immer auch zu anderen sich selbst darstellend verhalten und dadurch erst Subjekte darstellen, im Unterschied etwa zu einem Wurm, der sich nicht darstellt, sondern bloß reagiert.

Dann gibt es die Beziehung zur Erzählweise meiner Bilder. Weiermair nennt sie ja nicht umsonst Minidramen. Es gibt sozusagen einen dramatischen Konflikt. Als Jugendlicher habe ich probiert, Theaterstücke zu schreiben. Für Beckmann ist das ‚Schauspieler-Sein auf der Bühne des Lebens‘ eine Art Anthropologie, Menschsein bedarf einer heroischen Ironie, oder man ist ein ‚Ochse‘.

Vielleicht ist der für die Interpretation entscheidende Unterschied: Bei Beckmann gibt es verschiedene, ja viele Bedeutungsebenen durchaus im Aus- und Nebeneinander der Bildwelt: sie materialisieren in verschiedenen Figuren, Symbolen, Accessoires etc. Bei mir entsteht die Vieldeutigkeit oft aus der Reduktion: das Bildinventar ist klar und überschaubar, erschließt sich in einer wohltemperierten, circulären Augenbewegung, die Vieldeutigkeit sitzt im Zentrum selbst. Daran ließe sich natürlich viel schließen...“

AK: „Wir sprachen über den Raum und seine Bedeutung. Sie erwähnten Max Beckmanns Ausspruch ‚Der Raum ist der Palast der Götter‘, mit dem Beckmann den mythischen Raum meint. Seine konkreten Raumkonzeptionen stehen zu den

Ihren in keiner Verwandtschaft. Könnten Sie noch einmal erläutern, wie sich für Sie die Raumerfahrung nicht in der Bildtiefe, sondern in der Spannung zwischen Betrachter und Bild entwickelt?“

Leander Kaiser: „Der Betrachter wird in das Bild hineinkomponiert – der Kreis der Gesten und Bewegungen schließt sich in ihm. Das Bild setzt sich so fort in den Raum des Betrachters. Zugleich aber findet so etwas wie raum-zeitliche Entrückung, Verschließung des Bildes in eine Fremdheit, in seine eigene Hermetik statt – und von da wieder ein Umschlagen in fast berührbare, taktile Nähe. Schließlich strebt die Bildarchitektur, die gegebene Architektur des Ausstellungsraumes zu „übernehmen“ und den architektonischen Raum in Bildraum zu verwandeln. Ich weiß selbst nicht genau, warum das geht, aber es funktioniert. Vielleicht hat es doch – wie bei Beckmann – mit der Projektion von Farben in den Raum zu tun. Jedenfalls funktioniert es nicht, wenn die Bilder nicht genug Platz haben oder die Situation unverständlich wird durch die Anwesenheit plakativer Elemente. Es ist so etwas wie monumentale Kammermusik.“

AK: „Ein wichtiges Grundthema Beckmanns ist die Spannung zwischen zwei Polaritäten. Das zeigt sich besonders in seinen Mann-Frau-Darstellungen, den Selbstbildnissen, aber auch in großen Bildwerken wie beispielsweise den Triptychen. Thomas Trummer schreibt, auch in Ihrem Werk geht es um Gegensätze, um eine gewisse ‚Unentscheidbarkeit‘, [...] um das Nebeneinander und

die Gleichzeitigkeit kontingenter Motivationen, wie Klarheit und Ahnung, Stolz und Furcht, Empfindlichkeit und Vernunft, Kraft und Angst [...]’.“

Leander Kaiser: „Um das zu diskutieren, müssten wir zunächst polare Gegensätze, Widersprüche, Antagonismen, Doppelsinnigkeiten und Zweideutigkeiten unterscheiden. Ein polarer Gegensatz: wo das Eine seine Bestimmtheit an dem Anderen hat und umgekehrt wie Oben-Unten, Mann-Frau, Hell-Dunkel, Norden-Süden, Ost-West – und das Eine nicht ohne das Andere zu denken ist. Die Seiten des Gegensatzes schlagen beständig ineinander um. Nun wird Hell und Dunkel z.B. in der Malerei zum entwickelten Widerspruch von Licht und Schatten, worin jede Seite in sich reflektiert ihr Gegenteil enthält im Prozeß der malerischen ‚réalisation’.“

AK: „Ein weiteres wichtiges Grundthema in Beckmanns Kunst ist sicherlich die Wahrung des Gleichgewichtes. Der ‚Seiltänzer’ Beckmann destabilisiert und schafft labile Bildverhältnisse, und doch gerät seine Welt nicht aus den Fugen, ist nicht sichtbar beunruhigend, nicht aggressiv verstörend. Hier scheint mir ein weiterer Bezug zu Ihrem Werk gegeben. Sind Ihre Bilder doch oft von labilen Momenten geprägt, die sich in der Bildkomposition, der Fläche, dem Raum, der Anordnung und Ausrichtung der Figuren, aber auch in der inneren, seelischen Befindlichkeit der Dargestellten auszudrücken scheinen. Wie stehen Sie zu dieser Aussage?“

Leander Kaiser: „Dazu hat mir ganz gut gefallen, was Magdalena Hörmann geschrieben hat. Ich bin auch einverstanden, wenn man in meinen Bildern Unsicherheit, Vereinzelung, Entfremdung, das Wanken der Fundamente usw. sieht, aber das ist eben der reale ‚locus standi‘: unser realer Lebensstandpunkt, der zu bejahen und als Ausgangspunkt zu nehmen ist. Im Übrigen ist da ja wohl auch zärtliche Ironie und Gelächter.

So wie Beckmann folgt für mich aus der Nicht-Harmonie, der Widersprüchlichkeit usw. der Welt nicht, daß Malerei keine organische Einheit schaffen und nicht verführerisch sein dürfe. Kunst gäbe ihre eigene Macht, Schönheit auf, um nur anderen Mächten den Ausdruck ihrer Destruktivität zu gestatten!?! Oder um total abhängig zu werden von interpretierender Vermittlung der Autorität der Institution!?! Für Beckmann und mich ist Schönheit wesentlich für die Autonomie des Kunstwerks.“

AK: „Max Beckmann betonte bereits in frühen Jahren sein Credo von einer ‚transzendentalen Sachlichkeit‘, womit er sich ausdrücklich gegen drei gängige Richtungen, im Sinne von Weltanschauungen wandte: eine abstrakt-dekorative Malerei mit ihrem ‚gewollten Primitivsein‘, die er als archaisch anmutende Dekokunst ablehnte, eine gedankenlose Imitation des Sichtbaren im Sinne eines akademischen Realismus und eine ‚Geschwulstmystik‘, eine sentimentale, gefühlsbetonte Malerei. Wie sehen Sie diese Aufforderung zu mehr Realitätsbezug in der Malerei?“

Leander Kaiser: „Die ‚transzendente Sachlichkeit‘, was immer mit diesem holprigen Ausdruck gemeint gewesen sein mag, war natürlich kein Realismus, sondern letzten Endes Anlanden am ‚mythischen Grund der Erscheinungen‘ oder ‚Realität der Träume in den Bildern‘. Beckmann formuliert manchmal etwas teutonisch; als Realitätsbezug geht das in der Tat nicht über die Forderung, ‚sich vom modernen Leben inspirieren zu lassen‘ hinaus (seine spätere Malerei – of course – geht darüber hinaus).“

AK: „Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität, aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren zu finden und so tief wie möglich in das Sichtbare einzudringen, war Beckmann sein Leben lang erklärtes Ziel. Welche Realität wollen Sie dem Betrachter vermitteln?“

Leander Kaiser: „Die Realität des Bildes ist die Bildwirklichkeit, das heißt die Erzeugung eines ästhetischen Scheins. Die Bildwirklichkeit kann Modell für das sein oder die Scheidung verschiedener Realitätsebenen: sinnliche Gegenwart – Vorstellung – Zitat – Erinnerung – Symbol – einzelne Tatsache – gesellschaftlicher Reproduktionsprozeß (=Wirklichkeit). Zum Beispiel kann Warhols Brillo-Box als Denkmodell für eine Entwicklungsstufe der Warenwelt gelesen werden, in der uns Umwelt produziert und multipliziert – wie ein geläufiges Zitat – gegenüber tritt. Die Dinge haben ihre Individualität verloren. An die Stelle möglicher Empathie ist die bloße Reaktion getreten. Das heißt, ich frage mich, was die Bilder leisten.“

Leisten meine Bilder z.B. Orte zu schaffen, worin Gegenwart und Vergangenheit in einen neuen Zusammenhang gebracht erscheinen? Leisten sie, in diesem Ort das menschliche Subjekt plausibel erscheinen zu lassen? Alle Malerei ist Anthropologie vor der Wissenschaft. Die Frage ist letztlich: Was ist der Mensch? Und welche menschliche Gesellschaft ist vorstellbar, kann ich mir erzeugen?“

1. und 11. August 1998

Der Text ist Bestandteil der Diplomarbeit von Anabel Kienle an der Universität
Münster.