

Gespräch Michael Ley und Leander Kaiser

Wien 2004

ML: Wenn ich deine Kunst betrachte, so stelle ich fest, dass du einen Bruch mit der modernen Kunst, mit der Kunst der Moderne, der Avantgarde der Moderne machst. Ist die Revolution der modernen Kunst zu Ende bzw. was war diese moderne Kunstrevolution?

LK: Ich bin schon lange davon ausgegangen, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts eine Periode der Kunstentwicklung unter anderen ist. Sie weist gewisse Errungenschaften auf, die sicher nicht das letzte Wort in der Geschichte der Malerei darstellen, und die integriert werden müssen mit den Errungenschaften der früheren Malerei. Der Avantgardismus des 20. Jahrhunderts. hat eine sehr zerstörerische Wendung gegen die dem Material der Malerei einverlebten Gestaltungsmöglichkeiten genommen, eine Wendung, die die Kunst in eine antimaterielle, antihumane, Geistigkeit entrücken wollte. Die Malerei wurde zum Mittel eines Programms der Überwindung der gegenwärtigen Menschheit. Dieses – gnostische – Programm kann ich nicht teilen.

ML: Wenn du von Gnosis sprichst, dann sprichst du davon, dass moderne Kunst offensichtlich einem religiösen Phänomen darstellt, dass also moderne Kunst letztlich eine religiöse Kunst darstellt, eine Kunst, die von der Weltverneinung ausgeht und durch ihre Ausdrucksform die Welt radikal verändern will.

LK: Malewitsch, Mondrian, Kandinsky usw. - die Protagonisten der Abstraktion – hatten ja tatsächlich die Idee, dass durch die Veränderung der Formsprache der Kunst und die Expansion der Formen der Kunst in den gesamten Lebensraum eine Totalveränderung der Wirklichkeit stattfinden solle. Eine Totalveränderung der Wirklichkeit wie sie auf anderer Ebene von den totalitären Bewegungen des 20. Jahrhunderts angestrebt worden ist. Das Ziel dieser Veränderung – die Verwandlung des Menschen in eine Art Geistwesen oder der „neue Mensch“ ist religiös.

ML: Wir haben alle gelernt, moderne Kunst als Opponenten – Gegner – der Totalitarismen zu sehen. Also: die autonome Kunst lässt sich nicht vereinnahmen. Nun sprichst du von dem Zusammenhang, von Totalitarismen und moderner Kunst. Haben wir Jahrzehnte in einer Verblendung gegenüber den eigenen Ansprüchen der modernen Kunstavantgarden gelebt?

LK: Das kann man sagen. Man hat nach 1945 absichtlich die ganze Geschichte der Abstraktion und Moderne verfälscht und aus der Tatsache, dass diese Kunstreligionen mit ihrem totalitären Anspruch in der Konkurrenz mit den politischen Religionen natürlich den Kürzeren gezogen haben, den Schluss gezogen, dass sie von vornherein im Widerspruch zum Kommunismus und Faschismus gestanden wären. Das war aber nicht von Anfang an der Fall. Große Teile der Kunstgeschichte vom Symbolismus bis zur Abstraktion gehören ganz eindeutig zur ideologischen Vorgeschichte des Nationalsozialismus.

ML: Nun kennt die oft geschmähte Analyse den Begriff der Anamnese, also der Wiedererinnerung, als Voraussetzung zur Heilung von Krankheitssymptomen. Kann man diese Begrifflichkeit auf die moderne Kunst anwenden? Ist die moderne Kunst – die Avantgardekunst – ein Krankheitsphänomen? Eine Kulturpathologie, die man gleichsam nur dann heilen kann, wenn man anamnetisch sich wiedererinnert und versucht, diese Kulturpathologie – falls es eine ist – wieder aufzuheben?

LK: Meines Erachtens gehört der Großteil der modernen Kunst in den Bereich des Symptomatischen. Des Symptomatischen insofern, als die wirklichen Antriebe nicht thematisiert werden. Vieles erscheint geradezu als bewußtloses Herumwerken. Das entspricht einer modernen Bewußtseinsform, dem Registrierend – Reagierendem Bewußtsein. Auch der Gründergeneration der Abstraktion, der zumindest der ideologische Impuls noch bewußt war, blieb verborgen, in welchen Persönlichkeit- und gesellschaftlichen Strukturen, in welchen geistigen Schranken sie gefangen war. Ich glaube, dass die Kunst im

Sinne einer bewußten Wiederholung zurückgehen muss auf den problematischen Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert.

ML: Um Beat Wyss zu zitieren, würde das bedeuten, dass also die Kunst nach 45 in hohem Masse bewusstlos war, sich ihrer Gründe, ihrer Anfänge, ihrer Intentionen nicht mehr bewusst war und dass man gleichsam nur noch die Formen kannte, aber nicht mehr wusste, was man mit den Formen inhaltlich transportiert. Ist das richtig?

LK: Es gibt kein kohärentes Bewusstsein mehr, etwa in der Form, wie es ein Kandinsky gehabt hat, eine voll entwickelte gnostische Theorie, die er in „Über das Geistige in der Kunst“ formuliert hat. Nach 1945 gibt es zwar noch immer diesen Antimaterialismus, Weltverneinung, die immer wieder hervorkommt in der modernen Kunst, und es gibt natürlich auch diesen Glauben an das Geistige und die Seele, oft verbunden mit einem Kult des Gefühls, mit der Ablehnung des vernünftigen Denkens, des Intellekt und des zivilisatorischen Fortschritts. Das wird in Grundpositionen repetiert, aber es kommt zu keiner konzeptuellen, theoretischen Weiterentwicklung. Die Praxis der Epigonen bedarf nicht so sehr der Theorie.

ML: Du sagst, dass die moderne abstrakte Kunst in hohem Masse weltverneinend war. Kann ich daraus den Schluss ziehen, dass eine postavantgardistische Kunst weltbejahend sein müsste, und was würde das bedeuten?

LK: Eine postavantgardistische Kunst müsste einmal davon ausgehen, dass die Intelligenz von Kunst wie jede Intelligenz zunächst darin bestehen muss, die Welt so aufzufassen wie sie ist. Insofern folgt sie einem Realismusgebot, ist sie eine Wiederherstellung einer Position, die am Beginn der modernen Kunst steht, bei Goya und im 19. Jahrhundert. Die Kunst hat nicht den Auftrag, eine Totalveränderung der Wirklichkeit zu fordern oder zu fördern, sondern, innerhalb dieser Wirklichkeit zu wirken, etwas verständlich zu machen, auch zu

erfreuen, durchaus zu belehren, den einzelnen Individuen etwas als Orientierungssystem und Medium der Selbstreflexion zur Verfügung zu stellen.

ML: Nun kann ja die Kunst nicht nur einfach zurückgehen. Man kann nicht mehr malen wie im 19. oder im 18. Jahrhundert. Wo müsste eine postavantgardistische Kunst ansetzen? Setzt sie bei der Renaissance an? Ist es eine neue Renaissance? Entwickelt sie so etwas wie eine neue Transzendenz? Könnte Kunst also gleichsam auch so etwas wie eine Ziviltheologie darstellen?

LK: Dem Künstler sind heute keine festen Formen der Einigung von Inhalt und Form vorgegeben, er schöpft aus seinem ganzen Repertoire und hat dazu noch das Repertoire, das die Malerei in ihrer Geschichte entwickelt hat, mehr oder weniger zur Verfügung. Wir dürfen dabei aber nicht übersehen, dass Malerei für uns nicht mehr Muttersprache ist. Wir müssen sie anders lernen als ein Renaissancekünstler, d.h. wir gehen mit einer ziemlich ungeschickten Voraussetzung an sie, was dann jedoch zum Bewusstseinsgewinn werden kann. Die Mimesis im Sinne einer möglichst genauen Schilderung der Naturphänomene – dass die alte Malerei das gemacht habe, ist zwar nur sehr teilweise richtig – ist heute sicher obsolet; doch bleibt Mimesis weiter wesentlich für die Plausibilität für die Darstellung des Erscheinens, den Verweischarakter des Materials, aber das Bild steht nicht mehr in der Relation von Abbild und Wirklichkeit, sondern es steht im Verhältnis von Vorstellung und Anschauung, von Hypothese und Sachverhalt, in Beziehung zum Bewußtseinsprozess des Betrachters. Malerei wird zu einem Ort, an dem der Prozess zwischen Erinnerung, Anschauung, Vorstellung, Gedächtnis vor sich gehen kann. Und von da her wird die Renaissance wieder interessant, nicht mehr als Schule der Naturtreue. Viele Bilder religiösen Inhalts waren aber schon in der Renaissance Orte einer individuellen religiösen Reflexion. Außerdem hat die Renaissancemalerei – ich nehme hier auch Giotto und die Sienesen dazu – viel komplexer und genauer über Raum, Erzählung und Sehen nachgedacht als der heutige Akademismus in der abstrakten und der konzeptionellen Kunst und der ganze Diskurs der „Flächigkeit“ oder der „Wahrnehmung“.

ML: Noch einmal nachgefragt: Kunst und Religion scheinen schwer zu trennen zu sein. Wenn nun die Avantgarde gleichsam über Wagner und andere zu einer Kunstreligion kommen, zu einer ästhetischen Religion, also genau so die Gesellschaft radikal verändern will wie politische Religionen, wie geht eine Postavantgardkunst nun jetzt mit Religion um?

LK: Die eigene künstlerische Konzeption kann keinen religiösen Anspruch erheben. Sie ist kein Erlösungswerk. Sie stellt sich als ein luxuriertes Mittel der Bildung zur Verfügung. Sie ist ein notwendiger Überschuss. Die religiösen Inhalte spielen natürlich eine Rolle. Es spielt z.B. für mich ohne Zweifel eine Rolle, dass ich in einem christlich-katholischen Umfeld, wenn auch selbst als Atheist, aufgewachsen bin, und im Katholizismus könnte man sagen, dass nebst anderem, mir eher unlieben auch eine gewisse Weltbejahung, die mitunter in fröhliche Freigeisterei übergehen kann, vorhanden ist, und ich glaube, dass das schon eine gute Grundlage für eine den Menschen wieder ergreifende Kunst ist. Religiöses Verhalten ist ein Gegenstand der Kunst. Mit der Religion kann die Kunst das Wissen um das auch Unversöhnbare im Leben teilen. Und wenn die Kunst auch keine absoluten Wahrheiten mehr produzieren will, auch nicht verifizieren oder falsifizieren kann, sollte sie sich nicht an den billigen Ritualen des Agnostizismus beteiligen.

ML: Kommen wir auf dein Werk zu sprechen. Du bist ja nicht nur Maler, sondern auch Philosoph. Was hat dich bewogen, eigentlich die Philosophie aufzugeben zugunsten der Kunst?

LK: Der Moment, in dem ich mein Philosophiestudium abgeschlossen habe mit einer Dissertation über die Hegelsche Ästhetik, war der Moment, in dem zugleich gewisse politische Illusionen, die aus der 68er Bewegung und ihren Folgen entstanden sind, endgültig den Bach hinuntergegangen sind, jedenfalls für jeden halbwegs intelligenten Menschen. Zunächst war die Idee der Malerei, die ja bei mir eine Vorgeschichte hat in meiner Jugend und in meinem Studium an der

Akademie, verbunden mit der Idee eines Umwegs, der gegangen werden muss, um zu einer neuen Gesellschaftstheorie zu gelangen. Heute sehe ich die künstlerische Betätigung doch eher als Selbstzweck ... Auch in dieser heroischen Verzweiflung, die das Malen öfter mit sich bringt.

ML: Indem du zur figuralen Kunst zurückgekehrt bist – vielleicht nie die figurale Kunst verlassen hast -, drückt sich da auch eine bestimmte Anthropologie aus, für dich vielleicht eine neue Anthropologie? Siehst du mit dieser Kunst die Welt anders als noch vor 20, 25 Jahren?

LK: Vor 40 Jahren, als ich begonnen habe, mich künstlerisch zu betätigen, und auch später noch habe ich die Kunst stärker mit dem Ausdrucksbedürfnis und der Idee, meine persönlichen Visionen nach außen zu stellen, verbunden. Jetzt würde ich sagen, dass diese persönlichen Visionen und Bildideen sehr nützlich sind, um zu Bildern zu kommen, dass aber der Prozess der Realisierung eines Bildes eigentlich genau darin besteht, diese allzu große Begeisterung für das eigene Genie zu überwinden und einen Moment intersubjektiver Allgemeingültigkeit zu erzeugen. Einen Moment, der sich für mich nur vermitteln lässt über die Darstellung des Verhaltens von Menschen. Wobei wir heute –in einer Situation sind, wo neue Regeln des Verstehens der Menschen füreinander gefunden werden müssen. Aber im Grunde fragst du mich nach etwas, dass ich gerade dann nicht wissen und sagen kann, wenn es in meiner Malerei vorhanden wäre, nämlich eine neue Anthropologie.

ML: Deine Bilder drücken, wenn man sie betrachtet, sehr oft Menschen aus, die suchend sind. In vielen Bildern verlieren die Menschen die Balance oder sind gefährdet, die Balance zu verlieren. Suchst du nach einer neuen Anthropologie und ist dieser Umgang – ist deine Malerei – eine Sichtweise auf Menschen, die eigentlich nicht mehr genau wissen, wohin sie gehen, wer sie sind?

LK: Im Unterschied zu anderen Künstlern wie Francis Bacon, bei denen die Sicht des Menschen pendelt zwischen dem Ausgeliefertsein an die Physis und den

existentiellen Sinnlosigkeitsgefühlen der Einsamkeit – sehe ich diese Situation des Suchens, auch der Einsamkeit, des fehlenden Gleichgewichts, als zu bejahende Kondition der Existenz, die neue Freiheitsgrade möglich macht. Vielleicht können meine Bilder etwas Vertrauen in die Möglichkeit dieser Freiheit erzeugen.

ML: In vielen Bildern sehe ich Menschen, wo man das Gefühl hat, dass sie sich auf einer Art Reise, auf einem Weg befinden, aber das Ziel nicht kennen. Ist das nicht nur für deine Kunst symptomatisch, sondern auch für unsere Gesellschaft insgesamt?

LK: Es ist die Asymmetrie der Zeitachse, die sich hier zeigt, nämlich insofern wir biologische und singuläre Wesen sind, die eben den Tod in sich haben, und damit ist jede Entscheidung natürlich eine Entscheidung ins nicht Vorhersehbare, in eine Determination, die wir nicht mehr rückgängig machen können. Es gibt Verhängnisvolles, und dies Verhängnisvolle der Existenz wird umso klarer, als das einzelne Individuum auf sich gestellt ist und sich nicht mehr als Bestandteil eines Kollektivs, das ihm einen übergeordneten Sinn verbürgen würde, verstehen kann. Reisen ohne Anzukommen, ist der Zustand der Melancholie – und Melancholie ist sicher eine Stimmung meiner Malerei.

ML: Du thematisierst also Menschen, deren Bindungen immer loser werden, deren Identität immer fragiler wird, und die offensichtlich nach einem neuen Sinn suchen. Was mir auffällt, ist, dass in deinen Bildern häufig gerade Männer die Suchenden, oft die Verzweifelnden darstellen. Würdest du mit dieser Interpretation übereinstimmen?

LK: Das ist kein Bewusstes, aber es wird schon stimmen, weil ich ein Mann bin. Übrigens, ich glaube, das ist von Pascal: Nur die kann ich anerkennen, die verzweifelt suchen.

ML: Wer sind deine, falls überhaupt vorhanden, Vorbilder? Öfters sprichst du von Beckmann und von Goya, die für dich eine hohe Bedeutung haben.

LK: Ja, wahrscheinlich waren diese beiden die dauerhaftesten und stärksten Begegnungen für mich. Die Priorität gehört Goya, von dem meine Mutter zwei Radierungen besessen hat, die im Wohnzimmer gehangen sind, aus den Capriccios. Diese Sprache nämlich, die zugleich realistisch und phantastisch ist, die immer eine Bildidee formuliert, die in ihrer eigenen Dimension existiert und zugleich versucht, menschliches Verhalten präzise zu schildern, frei von irgendwelchen weltanschaulichen Vorgaben sowohl der antiken Mythologie wie der Kirche, ist der Beginn, der wirkliche Beginn der modernen Kunst im säkulären Sinn.

Und Beckmann war der im 20. Jahrhundert, der diese Tradition – glaube ich – in der bisher gültigsten Form weitergeführt hat, indem er die theatralische Situation als Irrealisierung des Geschehens eingeführt hat, was einen neuen Zugriff auf Realität ermöglicht hat durch diese Künstlichkeit der Inszenierung hindurch, eine Weiterentwicklung der Allegorie, die den Symbolismus in gewisser Weise überwindet. Es handelt sich hier nicht um Bezüge zwischen einzelnen Dingen, die als Sinnbilder verwendet werden und allgemeinen Bedeutungen, sondern um den Gesamtbezug des Bildes als Verweiszusammenhang auf die Wirklichkeit.

ML: Ich sehe bei deinen Bildern etwas ähnliches wie bei Beckmann – die Akzeptanz des Schicksals, also den Umgang mit der Widersprüchlichkeit des Lebens, mit der Widersprüchlichkeit der eigenen Existenz und gleichsam den Versuch, das Leben als ein Spiel zu interpretieren. Ich sehe viel Theatralisches, sehr viel Anekdotisches. Kann man das in deiner Kunst so sehen?

LK: Ich wehre mich ein bisschen dagegen, Dinge tragisch darzustellen. Ich wehre mich dagegen, über den Tod zu weinen. Über gewisse Unvermeidlichkeiten kommen wir nicht hinweg. Wir können sie wissen, und es hat keinen Sinn, dagegen zu remonstrieren und ständig so zu tun: ach, wie schrecklich ist das Leben, weil man am Ende stirbt, oder man sollte vielleicht gar nicht geboren

werden, weil man stirbt usw. Da gibt es einen gewissen Amor fati in meiner Arbeit.

Auf der anderen Ebene ist es für mich interessant, auf einem Spiel aufzubauen, es ist gewissermaßen das Spielverhalten der dargestellten Figur, die das Bild strukturiert und das Bild macht. Weil Bild ist nicht diese Fläche mit einem gewissen Perimeter, sondern ein Bild ist ein Geschehen, das diese Fläche konstituiert.

ML: Ich sehe in deinen Bildern neben Beckmann, Goya noch mehrere Bezugspunkte. Auf der einen Seite sehe ich sehr vieles, was ich aus der Renaissance kenne, auf der anderen Seite – nicht in deiner Bildsprache, aber in der Vermittlung der Stimmungen – eine fröhlich-melancholische, barocke Grundstimmung.

LK: Es gibt eine Beziehung zum barocken Bildraum. Es ist Raum, der nicht nur ein objektivierend dargestellter Raum ist, sondern zugleich Raum, der interagiert mit dem Betrachter und seiner Blickbewegung. Das Bild spielt mit dem Betrachter auf heitere, manchmal etwas ernstere Weise. Heiter ist mir lieber, weil darin das Bewusstsein einer gewissen Harmlosigkeit ist, die Bildsituation ist im Unterschied zur Lebenssituation wieder einsetzbar in den vorherigen Stand, es passiert im Kreislauf des Bilderlebens nichts, das es unmöglich machen würde, wieder von vorne zu beginnen. Das ist das Heitere.

ML: Wieso kann man sich dann nicht mehr in den vorherigen Stand zurückversetzen? Was verändern deine Bilder bei dem Betrachter?

LK: Nein, ich habe gesagt, im Bild haben wir die Möglichkeit wieder auf den vorherigen Stand zurückzukehren, und umgekehrt hat der Betrachter die Möglichkeit, am Bild seine eigene Veränderung abzulesen. Er verändert sich, das Bild natürlich nicht. So verstanden ist das Bild Ort einer Begegnung mit sich selbst, einer Sich-Vergegenwärtigung.

ML: Ja, also deine Bilder sind insofern ja sophisticated. Du erzählst eine Geschichte nur bis zu einem gewissen Punkt, und ab diesem Punkt wird die Geschichte mysteriös, vielleicht sogar etwas surreal. Du lässt also den Betrachter zurück mit seiner eigenen Rezeption und gibst ihm keine vorweggenommene Interpretation, sondern du willst gleichsam ihn verführen – zu was?

LK: Zur Rezeption muss der Betrachter verführt werden. Die Schönheit, die Autorität der Schönheit ist es, dass man bei der Hand genommen wird und irgendwo die Gewährleistung hat, dass man nicht bloß ausgesaugt und mit den eigenen Dämonen alleingelassen wird. Die Schönheit verspricht eine Begleitung, ähnlich wie der Vergil den Dante geleitet hat in der Hölle.

Letzten Endes lasse ich den Betrachter mit der Weiterarbeit an dem Bild allein. Das Bild muss für seine Interaktivität eine größtmögliche Klarheit der Gestaltung haben, das ist meine Verantwortung, es so zu übergeben, aber es enthält natürlich nicht die Summe der möglichen Antworten, oder der Fragen, die er stellt, man kann diese Fragen vorab nicht beantworten. Schon in der Renaissancemalerei war der Moment, wo der einzelne Gläubige in die subjektive Imagination des Heilsgeschehens in zentralperspektivisch konzentrierter Kontemplation entlassen wurde.

ML: Wenn ich auf den Anfang des Gespräches zurückkommen darf, dann kann man – plakativ ausgedrückt – sagen, die moderne Kunst, die abstrakte Kunst, die Avantgardekunst, verführt die Menschen in die Hölle, in die Apokalypse, um über diese apokalyptische Weltvernichtung zum Heil zu kommen. In deinen Bildern interpretiere ich das so, dass du versuchst, die Menschen aus der Hölle, aus der Apokalypse herauszuführen, vielleicht zu einem neuen Humanismus.

LK: Je länger ich jetzt arbeite, desto weltbejahender ist meine Arbeit geworden. Gut, das entspricht in gewisser Hinsicht der normalen Entwicklung von Menschen, die draufkommen, dass ihnen nur eine gewisse Zeit auf Erden gegönnt ist, und die dann auch noch zu verneinen fällt härter, als wenn man jung ist und glaubt, dass man entweder unendlich viel vor sich hat oder das leicht

hingeben kann, was einem noch nicht genug wert ist. Der Avantgardismus hat sich immer bewegt zwischen der Unverständlichkeit und dem Versprechen, eine höhere, absolute Einsicht zu vermitteln. Dagegen bewegt sich das Humane zwischen Verstehen und Nichtverstehen. Ja: es geht um die Rekonstruktion eines menschlichen Blicks auf den Menschen.

ML: Die Ausstellung, die jetzt in Graz stattfindet oder stattfinden wird, heißt „Die Erziehung der Gefühle“. Willst du die Menschen dazu bringen, dass sie mehr auf ihr Gefühl hören, auf ihre Sinne hören als auf Ideologien und abstrakte Werte?

LK: Education sentimentale – Liebeserziehung – ist ein Roman von Flaubert. Flaubert war sicher für den Gebrauch der eigenen Sinne und eine selbständige Herzensbildung und hatte für Lebensrezepte und dergleichen nur Spott übrig. Sicher hätte er sich auch über die Psychoanalyse lustig gemacht, der ich doch etwas Bewußtheit verdanke.

Es ist die Darstellung von Situationen, die zum Teil sehr schmerzhaft sind, wo es um den Erwerb, den krisenhaften Erwerb emotionaler Einstellungen und intellektueller Errungenschaften geht, und das wird als eine Situation, die verschiedene Ausgänge bietet, dargestellt. Es handelt sich auch um eine Anamnese eigener Verletzungen. Belehren über richtiges Fühlen möchte ich niemanden – wie manche Künstler, die wollen, dass die Leute jetzt richtig fühlen, wenn sie ihre Bilder sehen oder ihre Gesänge hören. Ich möchte die Grenzen der Individuation nicht aufheben.