

Celia Isabel Gaissert

Gewalt im Blick. Der „Zeitraum“- Zyklus von Neo Rauch

Was wird geschehen, wenn ein Maler zwei Ziele ins Auge nimmt, von denen jedes für das Metier unerreichbar erscheint? Neo Rauch setzt sich mit den Grundlagen seiner Kunst auseinander, wenn er seine erste Ausstellung in der Leipziger Spinnerei den Dimensionen von Zeit und Raum zugleich widmet. Ob das Phänomen Zeit oder das des Raumes in einem zweidimensionalen System wie der Malerei schwieriger darzustellen ist, sei dahingestellt – auch nur eines von beidem mit ihren Mitteln erfassen zu wollen, gilt seit den Anfängen dieser Kunst als unheilbares Verlangen. Malerei tritt auf als unverrückbare Herrscherin der Ebene, der Fläche.

Zeit verstreicht beim Malen wie auch beim Sehen und Reflektieren, sie lässt sich indes nicht abbilden. Anders als der Film verweigert das gemalte Bild dem Betrachter jedes realistische Portrait des Alterns, des Verblühens wie auch des Werdens. Der Raum und sein dreidimensionaler Eindruck sind auf der Leinwand gleichfalls schwierig hervorzurufen. Die Wahl des Titels für die Ausstellung der neuen Gemälde von Neo Rauch verbindet nun auf einen Schlag die Parameter von Zeit und Raum miteinander. Rücken Aufgaben nicht zuweilen in den Bereich des Lösbaren, wenn man ihre Komplexität erhöht? Für Rauch findet im Titel zunächst die „Schaffensperiode“ von zwei Jahren Ausdruck, in der die überwiegend großformatigen, überlebensgroßen zwölf Arbeiten entstanden sind. In ihm ließe sich der von ihm angestrebte Schwebestand besser fassen: „Solche Momente werden gerade durch äußeren Druck, eine Rahmensetzung, eine Frist, einen Raum begünstigt.“ (Gespräch mit der Leipziger Volkszeitung vom 9./ 10. September 2006, Seite 9.)

Im Titel der Werkreihe „Zeitraum“, der sich so leichtgängig nur in der deutschen Sprache bilden läßt, schimmert Endlichkeit durch. Ein Zeitraum mag zugestanden oder verlängert werden, er wird ablaufen. Diese Endlichkeit wird dadurch relativiert, wenn nicht aufgehoben, dass im Titel das Wort „Traum“ versteckt ist. Der Traum war nach Aussagen Rauchs nicht nur Entstehungsgrund mehrerer Arbeiten des Zyklus, er beschreibt auch einen Teil ihrer Wirkung nach deren Abschluß. Keine einzige der achtundsechzig Figuren auf den Bildern gewährt der Betrachterin einen Blick, jedes Bild bleibt so auf sich gestellt. Kann es in einem

derart gebildeten Paralleluniversum besser gelingen, das angesprochene Thema von Zeit und Raum zu verfolgen?

Die Bildlandschaften Neo Rauchs leben davon, dass die Gestalten in ihnen aus verschiedenen Zeit- und Wirklichkeitsstufen stammen. Der Maler besteht darauf, dass es einen Zusammenhang gibt, der eines gemeinsamen Blickes für all diese Erscheinungen würdig ist, und setzt Nachkriegsmenschen und Minirockträgerinnen, Comicfiguren wie Bannerträger, Engel und Revolutionshelden, Hip-Hopper und Werktätige, den Richter Daniel und das Rosen-Meesli, Teufel und Hausfrauen in einen Kontext nebeneinander. Die Zeitebene ist auf ersten Blick erkennbar ausser Kraft gesetzt und verschiedene Zeitläufte geraten auf dieselbe Augenhöhe. Es herrscht Vergangenheit vor. Zwar bringt Rauch spielerisch Comicelemente ein und setzt einzelne Graffitizeichen an die Wand, aber all diese Gegenwartssymbole behalten ihren Charakter als Ausnahme, Arabeske des Vorvergangenen. Die geschaffenen Bildwelten dominieren sie nicht, Gegenwart gerät zum Aperçu. Ist die Vergangenheit nicht auch deutlich länger (und wird es mit jedem Tag) als jede Vorstellung von Gegenwart, die nach neurologischen Erkenntnissen nicht länger als drei Minuten anhält? Transformation gelingt vor fremdem Hintergrund leichter als vor zu vertrautem. Was wäre schon fremder als die eigene Vergangenheit? Nicht einmal der Maghreb.

Und was ist in Rauchs monumentalen zweidimensionalen Arbeiten aus dem Raum geworden? In den Arbeiten, über deren Gesicht oft eine feine Narbe läuft, Grenze zwischen kleineren Leinwänden, aus denen die großen gebildet wurden. Dass ein Raum sich durch Zeit verändern kann, ist eine zutiefst deutsche Erfahrung. Den schnellen Wechsel in der Ausdehnung des Staatsgebiets, die Unsicherheit über den umgebenden Raum gab es nicht in Frankreich, erst recht nicht in England. In Mitteldeutschland ist die Erfahrung einer Unsicherheit des Umfeldes besonders ausgeprägt. In Sichtweite der Haldenkegel, die man im Mansfelder Land Pyramiden nennt, als seien sie Grabtempel für ausgestorbene Formen der Arbeit, waren die historischen Zeiträume allein des zwanzigsten Jahrhunderts gekennzeichnet durch schnelle Wechsel von Unterdrückung, Grenzziehung, Hermetisierung, von zögerndem Aufbegehren gegen bestehenden Status wie entschlossener Erhebung.

Die Arbeiten „Der Vorträger“, „Morgenrot“, „Nexus“, „Das Blaue“, „Das Interview“, Die Vorführung“ und „Die Lage“ sowie die kleine (selbstreflexive) Arbeit „Das Ungeheuer“ bilden diesen Raum in ihrer allerersten Hängung außerhalb des Ateliers an den vier Seiten des zentralen Galerieraumes unverstellt, unverhüllt nach. Im Raum sind alle Tafeln zugleich je

einer Farbe, einem Farbraum gewidmet, größere Farbsteine und - prismen sah man nie. Duster gefaßte, aber vereinzelt aufleuchtende Variationen über das erstaunlich lebendige Verhältnis von Grau zu Braun (in „Das Ungeheuer“), die Gelassenheit des Türkis (in „Der Vorträger“), die Unverfrorenheit, die ein Rot an den Tag legen kann („Morgenrot“), die Porzellanaura, die ein Blau noch in größter Ausdehnung auf der Leinwand verbreitet. Und welche Farben vertragen sich, obwohl man es nicht zu glauben vermag? Rosa und Gelb. Manche auch fallen wie ein Vorhang herab. Wenn diese Arbeiten auf Gott bezogen wären, könnte man eine Kathedrale mit ihnen bestücken.

Wie dieser aus Zeit neu gebildete Raum nun blitzschnell umschlägt, seine Form wechselt, lässt sich auf den Bildern von Neo Rauch nachvollziehen. Eine Art Raumraffer setzt Innenraum und Außenraum auf mehreren Gemälden zusammen, als seien sie dieselbe Seite der Medaille. Auf dem Bild „Der Vorträger“ trägt eine Innenseite der Außenwand des Hangars eine Himmelsfarbe und verspricht der Szene so Unendlichkeit. In dem Bild „Das Interview“ tritt eine Meeresdünung zu Füßen der erschöpften Kontrahenten auf, die auf ihren Siebziger-Jahre-Sesseln jegliche Haltung verloren haben. In der Arbeit „Das alte Lied“ schneiden sich drei Räume: eine Bühnenwelt im Vordergrund, eine Schießbude aus dem Jahrmarkt (gefüllt mit Farbdosen) und eine Landschaftsszene mit tätigem Vulkan. Im Bild „Nexus“ läuft eine Kleinstadtstraße wie in einem palladianischen Theater unmittelbar auf eine Bühne zu und schneidet diese von hinten diagonal an. Auf dem Bild „Das Blaue“ ist der eine Bildraum in einer Comicblase enthalten, der zweite ist auf einem Hängeordnerteil gespeichert. Eine dritte Dimension bildet sich auf diese Weise im Kopf des Betrachters, auf seiner höchstpersönlichen Art von Meta- und Metapherenebene.

Die Titel der Arbeiten für sich genommen führen, so kryptisch sie sind, das skizzierte Programm fort: „Das alte Lied“ trotz der Zeit, indem es sich wiederholen lässt, repetiert aber auch das Gestrige. Das „Morgenrot“ und sein Moment kurz vor dem Sonnenaufgang, Beginn der Zeitrechnung auf althergebrachte Weise, erinnern an das Sonnensystem. „Das Blaue“, die von allen Farben am schwierigsten zu gewinnende, ruft den Himmel wach und damit den weitesten Raum. Der Titel „Nexus“ mag auch auf den Film „Startrek“ anspielen, der unter diesem Namen ein Universum einführt, in dem Raum und Zeit andere Dimensionen haben. „Der Vorträger“ und „Die Vorführung“ verweisen auf die Welt der Literatur und des Theaters, die ebenso künstliche wie temporäre Gegenwelten zu realistischer Zeit und zu

gültigem Raum zu schaffen wissen. „Theorie“ und „Lamm“ schließlich könnten Philosophie und Religion ins Spiel zu bringen.

Was treibt diese gemalten Bilder an, die zugleich nah und fern scheinen? Was macht die Bilder neben dem konstitutiven Malvorgang in ihrem Kern aus? Rätselbilder hat man die Gemälde von Rauch immer wieder genannt. Als Rätsel erscheint, was nicht gelöst worden ist oder aber nicht gelöst werden soll. Ist so ein Rätsel etwa wie in einem Märchen vom Maler gestellt? Ist jedes Rauchzeichen ein Rätselbild?

Rauch hat selbst geäußert, dass in seinem Arbeiten etwas Figuratives, auch Narratives angelegt sei. Erzählt Neo Rauch Geschichten?

Dies würde voraussetzen, dass der Maler dem Beobachter um ein Segment der Geschichte, wenn nicht sogar deren Ende, voraus ist. Der Malvorgang, wie Rauch ihn vereinzelt geschildert hat, verläuft aber originär auf der Leinwand. Rauch spricht von dem „Versuch einer Weltaneignung durch Neugründung“ auf der Leinwand (Gespräch mit Christoph Heinrich in der Hamburger Kunsthalle, 17. Mai 2006). Dies hätte auch zur Folge, dass nicht jedes Bildelement als Bedeutungsträger innerhalb einer fiktiven, präexistenten Bildgeschichte angelegt sein kann. Stützen würde dies, dass Rauch in demselben Gespräch von der „Gefahr, im Farbstrudel zu versinken“ gesprochen hat und die figurativen Elemente als „Hilfstruppen“ bezeichnete, um ihn vor dieser abzuschirmen. Sie seien seine Leibwächter beim „Vorstoß in das Reich des Semi-Abstrakten“. Der Sog des Malens würde in gewisse Figuren hineinführen, weil sie neue Konturen zu legen vermögen. Wenn dies der Fall wäre, könnte es sich bei der Methode von Rauch eher um eine besondere Form des „automatischen Malens“ handeln, die abstrakt in ihrem Ansatz, aber figurativ im Ergebnis wäre.

Dagegen, dass seine Arbeiten Geschichten erzählen, könnte auch sprechen, dass Handlungsträger im Bild gar keine Individuen sind, die eine Handlung drehen oder verändern könnten, sondern Sinnbilder. Sie sind von keiner größeren Individualität als Schlemmer-Figurinen - selbst dann nicht, wenn ein winziger weißer Punkt wie von der Hand des älteren Johannes Heinrich Tischbein das Detail ihrer Iris (im Bild „Ungeheuer“) markiert.

Die Gestalten leben in der Tradition des Maschinenmannes von Boccioni und stehen in eher entfernter Verwandtschaft zu den verträumten Cortegiani von Sandro Chia. Sie behalten die unsichere, schillernde Deszendenz von Halbgöttern und sind ausgestattet mit allen homeri-

schen Epitheta, geboren aus etwas wie der Begegnung der weißellenbogigen Hera mit einem schwarzellenbogigen Werk tätigen. Diese Figuren, deren Anfang Rauch bei Giotto und Piero della Francesca sieht, die Figuren zu Gebilden der Architektur zu machen wußten und die Architektur zum Ausgleich, so Rauch, menschlicher erscheinen ließen. Sie stammen aus dem Erfahrungsbereich mehrerer Generationen, sind also keine Illustration von Menschen einer bestimmten Zeit oder einer bestimmten Seele. So erklärt es sich, dass das Personal sich untereinander nicht immer versteht. Oft sind Gruppen von zwei bis drei Personen abgebildet, die in einem gewissen Funktionszusammenhang stehen, aber dieser lässt sich selten auf alle dargestellten Figuren ausdehnen.

Die Arbeiten von Neo Rauch als erzählende Malerei – dieser Topos erscheint auch deshalb schwach, weil die Leinwand keine Darstellung von Zeit erlaubt, Geschichten aber nach Zeit verlangen. Die Geschichte scheint zerstört, zerlegt, bevor sie auch nur begann. Sie kann nur noch in Bewegung geraten, wenn der Betrachter genau dies mit ihr vorhat und von ihr will. Ein Missverständnis also, aber eines, das seine Existenz freiwillig nicht so gern aufgeben möchte. (Des Kaisers neue Kleider...) Warum eigentlich nicht? Je atemloser die Rezeption dieser Kunst wird, umso stärker scheinen die Bilder verlangsamen zu wollen, ja in die Geschichte zu retardieren. Ist es ihre Art der Verteidigung?

Was aber konstituiert diese Gemälde außer dem machtvollen Gebrauch von Farbe – wenn es nicht Geschichten sind?

„Künstler müssen Bezirke aufnehmen, die kontaminiert sind.“, hat Rauch im Jahr 2006, in dem ein großer Teil der Arbeiten abgeschlossen war, in dem öffentlichen Gespräch in der Kunsthalle auch gesagt. Worin könnte die Kontamination in den Bildern bestehen?

Den meisten der großformatigen Arbeiten gemeinsam ist ein unscheinbares, partiell verdecktes Detail: Nur vier der zwölf Arbeiten - und zwar die beiden Kleinformat „Glück“ und „Ungeheuer“ sowie die zwei großen Arbeiten „Theorie“ und „Lamm“ - verzichten auf die Darstellung einer archetypisch erscheinenden Situation von Gewalt. Selbst in der Arbeit „Lamm“ steht das Menschenopfer, mit dessen Hilfe Gott den Glauben Abrahams auf die Probe stellt, als Ausgangspunkt für die Bildfindung noch im Raum. Alle anderen acht Arbeiten kommen ohne eine solche Anspielung nicht aus.

In „Das alte Lied“ wird ein Mann auf allen vieren wie ein Hund an der Kette gehalten und ein zweiter schon bewusstloser Mann mit Blut an den Händen steht kurz vor seiner Tötung durch das Schwert. Im Hintergrund droht ein Vulkanausbruch. Auf dem Bild „Morgenrot“ erhebt sich ein Engel über einem Amboß, auf dem Metall geschmiedet, zugleich auch kleinere organische, möglicherweise noch lebendige foetenartige Wesen mit skelettartigen Einschlüssen, geröstet liegen. In „Das Blaue“ wird die Fesselung eines Mannes vorbereitet, der an einen Müllcontainer gedrückt wird. In „Das Interview“ auf der rechten Bildseite wird eine Übung mit einem Bewusstlosen veranstaltet, die auch der Wiederbelebung dienen könnte. Die „Lage“ gibt einen Ritter in voller schwarzer Rüstung wieder, dem aber Beine von den Unterschenkeln abwärts fehlen. Und in dem Schlüsselbild „Der Vorträger“ wird auf diesen das Geschützrohr eines Panzers gerichtet. Selbst wenn dieses mit Girlanden behängt sein mag, ist dies nicht gerade der Inbegriff einer friedvollen Szene.

Der Maler strukturiert die acht „gewaltbereiten“ seiner Gemälde durch verschiedene Szenen von Gewalt so sorgsam, dass deren Gitter, Muster alsbald wieder verschwindet, als sei nichts geschehen. Das Böse hockt in der Bildmitte und bestimmt den Verlauf des umgebenden Bildes. Danach werden die Spuren wie das Netz der herrschenden Spinne wieder verwischt. Bei der Unauffälligkeit, mit der das Phänomen auftritt, steht die unerbittliche Absicht des Autors zu vermuten. Nie ist die Aggression demonstrativ, nie ist von ihr anklagend oder gar plakativ die Rede. Sie scheint Teil der Normalität und konfiguriert das Bild unter dessen Firnis selbst dann, wenn sie nicht in dessen Mitte auftritt. Sie ist befreit von etwas wie Ursache und Wirkung. Sie hat sich verselbständigt - sogar von ihrer deutschen Heimat.

Das Bild „Der Vorträger“ enthält eine Abfolge von Gewaltmomenten in verschiedenen Stadien. Von Drohung bis Verwirklichung reicht die Szenerie. Sie wird bestimmt durch die Begegnung eines Panzers, der vor dem Vortragenden zum Stehen gekommen ist – wohl nicht überzeugt durch dessen litaneihaft vorgebrachte Rede, die aus roten Bibeln vorgelesen wird, sondern eher gehindert durch die kleine Treppe, an deren Ende sich der blonde Mann sich befindet. Wie drückt der Maler aus, dass sich der Panzer nicht im Einsatz befindet? Dadurch, dass an dessen Ketten zwei Spiegel gelehnt werden können. Man möchte meinen, dass es eine ungewöhnlichere Darstellung einer Feuerpause für die Zivilbevölkerung nicht geben könne. Aber die Panzerschützin, die dabei ist, ihr Kampfgerät zu verlassen, behält ihren kritischen Blick und der Gefährte, der ihr beim Ausstieg hilft, trägt eine Montur mit einsatzbereiten Sprengsätzen - bereit für ein Selbstmordkommando. Seine Heldenpose schiene nur verständ-

lich, wenn es noch zur Zündung käme. Im Hintergrund brennt ein Dachstuhl. Dieser Szenerie vermag man nicht zu trauen, selbst wenn die Großmutter keine Bedenken hat, ihren Enkel (mit den Gesichtszügen des Malers) an Panzer und Benzinkanister vorbei näher an den Vortragenden heran zu schieben. Doch eine Geschichte?

Auf dem Bild „Nexus“ blicken zwei Schauspieler, deren Schuhspitzen einwärts gekehrt sind, Inbegriff des Bedauerlichen, auf eine Leinwand, die der Betrachter des Bildes (wie auch die zweite links) nur von der seiner Rückseite, der Staffelei aus wahrnehmen kann. Diese wird angestrahlt wiederum von der Rückseite durch eine Reihe von Teelichtern, die den Schauspielern das Bild erleuchten, aber auch die Zündschnüre in Gang setzen werden, mit deren Hilfe das Bild und sie in die Luft gejagt werden könnten. Die Diskokugel über ihnen kommt als Kanonengeschoß herangeflogen. Wenn von dieser Szene nach der Detonation sehr viel übrig bleiben würde, wäre dies mehr als überraschend. Der Vorhang könne sinnbildhaft auch für den Tod stehen, hat Rauch geäußert (Gespräch mit der LVZ, 9./10. September 2006). In einem Gespräch mit Klaus Werner hat sich Neo Rauch Ende der neunziger Jahre dazu bekannt, dass ihn „die Sekunde vor dem Exzeß“ besonders interessiere. (Gespräch vom 18. Februar 1997 – Katalog zur Ausstellung „Manöver“, Galerie Eigen und Art, Berlin/Leipzig, 1997)

„Das Blaue“ – die zweigeteilte Leinwand wirkt zugleich wie Ming-Porzellan und verstrahlt. Oder auch: Bei der Wirkung könnte sich um eine thematisch und farblich variierte Hommage Rauchs an das Porzellanwandbild „Der Fürstenzug“ aus Meissner Kacheln in Dresden handeln, das im Langen Gang auf nahezu tausend Quadratmetern den ununterbrochenen Zug aller Wettiner Fürsten abbildet. Auf dem Gemälde Rauchs wird eine Figur von einem Marinepolizisten an einen Mülleimer gedrückt. Beherrscht wird das Bild jedoch von der Malerei als Stichwortgeberin. Ein Künstler mit einer Narrenkappe gemalt wie von Tübke hält seine Mappe mit Arbeiten geschlossen und blickt auf eine leicht bekleidete junge Frau, die ihn mit einem eigenen Werk konfrontieren möchte. Seine Faszination bezieht sich weniger auf das Ergebnis ihrer Bemühungen als auf ihre aus dem Büstier nach oben verrutschte Brustwarze, die seinen Blick vollständig vom eigenen Fach ablenkt. Eine diesem Narr im Kopfpfutz verwandte Gestalt verläßt - in gebührendem Abstand gefolgt von einer Kriechechse - die zweite Szene auf der rechten Bildseite in Richtung auf Vorzeit und mittelalterliche Architektur, während andere Gestalten und Bannerträger, die die Enthüllung von zwei Halbbüsten vorbereiten. Das neue Personal auf der rechten Bildseite ist fest dazu entschlossen, beide Skulpturen noch vor deren Enthüllung zu bewundern. Einer der Herren

hat zu diesem Zweck neben dem Zylinder als Symbol des feierlichen Respekts schon weiße Handschuhe angelegt. Nichts als Spott. Rauch setzt in diesem Wunderwerk meisterhaft verschiedene Arten von Blau mit teilweise beginnender Craqueléebildung gelben Kontrapunkten und einem einzigen leichten roten Strich in der Mitte des Bildes gegenüber. Auf diese Weise dekontaminiert er mit malerischen Mitteln, so verstrahlt das Bild durch den einheitlichen Farbauftritt zunächst wirken mag.

Das sog. Berliner Blau wurde nach der Tschernobyl-Katastrophe Tieren zum Abbau der Kontamination gegeben, da die Farbe in der Lage ist, Cäsium 137 so an sich zu binden, dass dieses von der Tieren mit ihr wieder ausgeschieden werden kann. Welche Musik gehört in so ein Ambiente? Am ehesten die schlagenden Geräusche des Kernspintomographen bei der Abgabe elektromagnetischer Wellen.

In das „Das Interview“ hat die zwei darnieder liegenden Gesprächspartner, leicht an Mikrophon und Malerhose zu erkennen, offenbar die Beschäftigung mit einem Mischwesen aus Skulptur und Malerei überfordert, einer dreidimensionalen Arbeit, an deren Fühlerenden jeweils ein rosa Farbtupfer sitzt, der sich wie Fauna an einem Korallenriff zu bewegen weiß. Der Journalist, dessen Bewußtseinszustand unklar ist, da der Künstler seine Augen in einem Moment wiedergegeben hat, indem sie zugleich geöffnet und geschlossen erscheinen, wird von einem Mann mit den Zügen Rauchs betreut, dessen Kopf von dem Interview ebenfalls gezeichnet zu sein scheint. Was von weitem wie eine schwarzgrüne Verwundung des Betreuers erscheint, ist nur Schattenwirkung von dem Auftritt von Fluginsekten, die schon den Kopf auf dem Bild „Ungeheuer“ wie Einfälle umschwirren. An der Seite des Malers und neben einem Sofakissen wiederum eine Echse mit einem altrosa Panzerschmuck. Was verrät so ein Wappentier über den Zustand von Malerei?

Im Gemälde „Die Vorführung“ wird eine Gartengesellschaft geschildert, deren Aufmerksamkeit auf ein Zauberkunststück gerichtet ist. Nirgends sah man gemalte Getränkeboxen in schönerem Grün. Während eine schwarze Kugel einen rosagelben Zauberkwürfel trifft, fällt ein gewaltiger Renaissance - oder Neo-Renaissancegiebel - in drei Zeitstufen in das Drittel des Gemäldes, das als abstrakte Arbeit in Rosa ausgeführt ist. Wo sitzt hier die Gewalt? Versteckt unter den Zuschauern der Gartengesellschaft: Ein Interpret der Vorführung, der die Mitglieder auf das Kunststück aufmerksam macht und dieses zusätzlich zu erläutern sucht, muß sich zum einen gegen einen Schläger wehren, dessen zweiter Arm in eine Metallschlange

auszulaufen scheint. Zum anderen ist er über einen Stock mit einem Mann des achtzehnten Jahrhunderts mit gebrochenem Blick verbunden. Ein Orthodoxer undefinierbarer Deszendenz, aber doch aus einer der drei monotheistischen Religionen, versenkt im halboffenen Mund des Bewusstlosen Ketten von Perlen. Relikte des Schmerzes... vom Sand im Auge der Muschel.

Auf dem Bild „Die Lage“ kontrastiert eine Mauer, die die eines Staates, aber auch die eines Lagers sein könnte, mit einer Szene von Rittern, denen Teile ihrer Erscheinung, insbesondere Gliedmaßen, abhanden gekommen sind. Zwischen Architekturelementen einer Umbruchgesellschaft stehen Durchfahrverbotsschilder. Wer hätte sich je an so etwas gehalten?

In all diesen Werken tritt die Gewalt – anders etwa als bei Ilja Jefimowitsch Repin - nicht als Beiwerk der Bildidee auf. Die Saporoscher Kosaken, die gerade ein Dorf im Grenzbereich des Osmanischen Reiches angezündet haben, sitzen auf einzelnen Bildvarianten des großen Gemäldes „Die Saporoscher Kosaken schreiben einen Brief an den türkischen Sultan“ von Repin und entwerfen einen Schmähbrief an den Sultan., welcher nach ihrer kühlen Einschätzung nicht einmal einen Igel zwischen seinen Knien zerdrücken könne. Auf dem Bild Ilja Jefimowitschs, das in der russischen Kunstgeschichte als Studie über das Lachen gilt, ist die Ansicht des brennenden Dorfs am Horizont mit einem schnellen Strich von der Szene der Männer zu trennen, ohne dass das Gesamtbild leiden würde oder gar zerfiele. Eine solch leichte Loslösung ist bei den Arbeiten Rauchs meist nicht möglich.

Der bemühte Beschauer und Bilderbeschauer könnte sie übersehen, hat sie auch des öfteren schon übersehen – sie ist eingebettet in irisierende Farben, die wie die herrschende Farbe auf „Das Blaue“ zugleich Schönheit, Präziosität und Gefährlichkeit signalisieren, auch verborgen in alten Gewändern, unterbrochenen Bewegungen, unerklärlich erscheinenden Anordnungen menschlicher Wesen, im Stillstand einer veralteten Gesellschaft, Haltungen aus einer unbekanntem Zeit. All dies liegt so weit außerhalb des im Alltag Sichtbaren, dass es schon deshalb die Blicke auf sich zieht. Aber die Erscheinungsformen und Stilmittel könnten die Sichtachse zu Thema und Strukturprinzip verbauen. Sollen sie es vielleicht sogar? Die Gewalt sitzt letztlich unübersehbar in den Arbeiten. Es liesse sie besonders böse erscheinen, wenn man von Rätsel und Geheimnis ihrer Bilder sprechen würde, während ihre brutale Wahrheit auf ungewohnter, sehr hoch angesiedelter Frequenz, unbeirrt in die Welt ausstrahlte.

Dieses macht das Phänomen, von der die Rede ist, auf den Bildern von Rauch so unheimlich, subversiv. Es wird vor lange vor seinem Ausbruch geschildert, aber doch so umfassend, dass es unausweichlich wirkt. Die Bilder lieferten nur die Bühnen, es komme nicht zum Äußersten, sagt Rauch. Man könnte es auch umdrehen: Dadurch, dass die Gewalt als etwas Zukünftiges dargestellt wird, bleibt man in ihrem Bann. Wenn die Aggression sich schon entladen hätte, würde sie wirkungslos.

Die Rolle der Gewalt in diesem Zyklus ist nicht ohne Vorläufer. Das erste Mal zeigt sie sich in vergleichbarer Konzentration in den Papierarbeiten Rauchs aus den Jahren 2003 und 2004 für die Albertina. Auf den Arbeiten erscheinen Reihen von Zwangsarbeitern („Amt“), Szenen mit Kriegsgefangenen („Verrat“) und von Fesselungen („Hinter dem Schilf“, „Konspiration“), Schlägereien („Runde“, „Prozession“) und sogar etwas wie eine Kernexplosion („Trafo“). Auf der Arbeit „Mammut“ wird eine leblose Person in Richtung auf einen Lastkraftwagen gezogen. In Öl gemalt wie für den Zeitraum-Zyklus und in dessen besonderen Formatgrößen, die sich weit über die Betrachter erheben, erhöht sich die Durchschlagkraft des Dargestellten.

Kein starkes Bild ohne anhaltenden Grund. Was haben seine zwölf Arbeiten zu bedeuten? Tritt der Künstler hier als Zeuge einer vergangenen Aggression oder als Seismograph einer kommenden auf? Selbst wenn man das Ankündigungspotential von Kunst wie auch das von Träumen nicht besonders hoch einschätzt, wird man ab dem Blick auf diese Bilder nicht mehr sagen können, man habe nichts gewusst. Wenn diese Gewalt ausbricht, möchte man nicht dabei sein. Aber man dürfte doch ein Teil von ihr werden, dafür ist sie einfach zu weit gediehen: Gerade das, von dem man sich wegdreht, holt einen unerbittlich ein.

Der Moment der Gewalt ist der zweite große Zusammenhang dieser Gemälde. Dass er nicht davon ablässt, sich eines ebenso großen wie schwierigen Themas anzunehmen, kennzeichnet Rauch wie seine Bilder und zeichnet sie aus. Es scheint sogar, als ob sich auf diese Art und Weise auch erworbene Erfahrungen vererben ließen.

Gewalt in allen Spielarten und Formen - woher kommt dieses Motiv? Ist es Ergebnis einer archaischen Erfahrung, der eigenen Prägung des Malers durch besondere Formen von Gewalt, denen er ausgesetzt gewesen sein mag, einem Unfall etwa, oder rührt sie von den Erzählungen der Erzieher und Lehrmeister aus erlebten Kampfzonen? Entlädt sich in ihrer Darstellung die Anspannung nach zweimaligem Abbau autoritärer staatlicher Hierarchie-

gefüge im deutschen 20. Jahrhundert? Ist sie die fehlgeleitete Antwort auf eine Einebnung, die manche auch Wiedervereinigung nannten und als deren unglückliches Symbol Windräder gelten könnten, die den Blick ins Kinderland verderben? Ist sie - brisanter noch - der besondere Ausdruck neuer Hochspannung einer Gesellschaft, die ihre Mitglieder nicht mehr mit Arbeit und Sinn zu versorgen weiß? Von all dem etwas? Nicht zuletzt könnte in ihr auch das überleben, was von dem historischen gesellschaftlichen Anspruch, „Kunst als Waffe“ einzusetzen, geblieben ist, nachdem jeder Feind entfallen ist.

Und was wäre, wenn es bei der Malerei von Rauch doch ausschließlich um das Auftragen von Farben auf eine Fläche ginge? Um nichts als das richtige, angemessene Verteilen von Farbe auf Leinwand oder Nessel, das anschließend lotrecht aufgehängt werden soll? Was wäre der Fall, wenn auch die Gewalt und ihr Abbild nichts anderes wäre als eine Folge von mehr oder weniger zufälligen Bewegungen des Pinsels in größerer oder kleinerer Höhe, der Wahl der richtigen Pinselgröße, der Respektierung bestimmter Winkel beim Aufsetzen des Instruments wie schon bei dem des japanischen Meisters Hokusai? Nach sorgsamster Präparierung des Untergrundes zur Absicherung des malerischen Ergebnisses. Dann wäre auch das Ausbleiben des erwarteten Sonnenlichts, das ein einziges Mal nur einen Schatten des Pinsels auf die Leinwand werfen sollte, zu verschmerzen. Und man wäre glücklich, mitzuerleben, wie ausgestorben wirkende Farben von nahem betrachtet ihr auffälliges Eigenleben entfalten und von der Ferne sich zur leise wachsenden Komposition fügen. Jedes Bild entwirft seine eigene Zone, in deren Bereich Kurzsichtigkeit in Weitsicht umschlägt.

Mehrere Bilder wirken als überdeutliche Sinnbilder für Verhältnisse in der Malkunst. Der Panzer, an dessen Kette noch Farbe klebt, möchte nicht auf eine neue Art pressen, drucken, die Malerei auf die Erde bringen – er wird etwas zerstört haben, aber so ganz ist ihm dies nicht gelungen. Was bleiben wird, auf dem Betonboden, wird die eine oder andere abstrakte Schliere sein. Nicht mehr, aber auch nicht viel weniger. Auch das wäre etwas, was ein Panzer übrig lässt, wenn nach seinem angeordneten Rückzug auf dem fast leeren Versammlungsplatz noch die Erinnerung an das Geräusch seiner Ketten bleibt. So ein Schicksal für die Abstraktion – überwiegt hier die Trauer oder doch eher die Hoffnung?

Für die gerade neu entdeckte Disziplin der Skulptur hat Rauch vorerst nur ironische Bemerkungen übrig – sei es, dass er diese zweifach, aber nur verhüllt darstellt (in „Das Blaue“) oder einsam und erhaben über jedem möglichen Bewunderer auf der Bergkuppe wie im Bild

„Lamm“ abbildet. Auf der Arbeit „Der Vorträger“ ist sie zwar in anderem, städtebaulichem Kontext wiedergegeben. Aber der Mann, der mit einer Hand auf sie weist, hält in der anderen einen deutlich zu langen Stock.

Das Schicksal der Wiederbegegnung mit diesen Bildern ist offen. Sie werden über alle Welt zerstreut, gehören aber in all ihrer Gewalt und mit aller Gewalt zusammen. Es wird lange dauern, bis man sie wieder so nah beieinander sieht, wahrscheinlich nie mehr zu Lebzeiten der meisten Zeitgenossen. Die wahre Wirkung von Bildern beginnt erst, wenn man ohne sie auskommen muß. Halten sie sich, halten sie zu einem oder gehen sie in einem unter? Schon gibt es Künstler wie den jungen polnischen Fotografen Kobas Laksa, der Rauchs Bilder, die er nur aus dem Internet kannte, nachvollzog und für sich aufbewahrte. Er stellte die Rauchschen Szenen fotografisch nach und bildete sie aus einzelnen digitalen Bestandteilen neu (Serie „Rauchdelikt“). Auch das dokumentiert deren Unverwechselbarkeit. Die Fiktion bereitet sich auf ihren Auftritt in der Wirklichkeit vor. Tant pis, Saint Just.

Wie lange mag man sich an solche Bilder erinnern? So lange wie wir uns bewusst sind, dass Gewalt nicht auf einen Zeitraum begrenzen läßt. Wenn die Gewalt ausbricht, ist der „Zeitraum“, den der Urheber dieser Werke meinte, längst vergangen. Wer weiß, ob es dann überhaupt noch ein Zeitpunkt für Bilder ist. Rette sie, wer kann. Kleinere Bilder wie „Ungeheuer“ und das „Glück“ mit seinem Fliegenpilz als Himmelshälfte liessen sich leicht unter dem Arm transportieren.

Vergessen darf man sie, wenn die Erderwärmung das Meerwasser in die norddeutsche Tiefebene treibt und dessen Wasserlinie sich langsam dem Kyffhäuser nähert, wie es sich auf dem Bild „Das Interview“ schon abzeichnet. Barbarossa hätte dann jedenfalls die Gelegenheit verpasst, seinen Berg noch zu verlassen. „Der Zeitraum“ wäre abgeschlossen - es bliebe bei bilderloser Existenz. Läßt sich so etwas überleben?

Dr. Celia Isabel Gaissert

Hamburg

24. Oktober/ 2. November 2006

© celia.gaissert@snaflu.de