

Werner Spies, Eröffnungsrede der Ausstellung „para“ im Max-Ernst-Museum Brühl, 28. Oktober 2007

Berlin hat uns den Hit vorgespielt „Die schönsten Franzosen kommen aus New York.“ Die Schau aus dem Metropolitan Museum in New York, die dem französischen neunzehnten Jahrhundert gewidmet war, lockte in Berlin die Besucher in Massen an. Das Max Ernst-Museum in Brühl kann mit einer spannenden Variante aufwarten: „Der bedeutendste Leipziger kommt aus New York.“ Und zwar auch aus dem Metropolitan Museum. Für diesen exzeptionellen Ort, für dieses Weltmuseum entstanden die Bilder unserer Ausstellung. Über ein Jahr lang arbeitete Rauch an seinem Projekt. Das Metropolitan Museum und das Max Ernst Museum treten als Partner auf. Man kann dies mit Max Ernst begründen. Ich konnte vor zwei Jahren für das New Yorker Haus eine umfassende Retrospektive organisieren. Daß nun, als Retourkutsche, aus dem Metropolitan Museum Neo Rauchs Werkschau in Brühl Einzug hält, ist in jeder Hinsicht bemerkenswert. Der Künstler gelangt an den richtigen, stimmigen Ort, an den Ort, der den unverwechselbaren und, möchte man sagen, sinnstiftenden Verwirrungen gewidmet ist, mit denen Max Ernst die Technik und die Themen der Kunst infiziert hat. Es ist diese Nähe zu einer Geschichte, zur Kunstgeschichte, die den Betrachter in tiefem Maße auch im Werk Neo Rauchs zu irritieren vermag. Der Künstler nimmt, das zeigt schon ein erster Blick auf seine Bilder, - nehmen wir „Der nächste Zug“, „Die Fuge“, „Jagdzimmer“, „Paranoia“ oder „Vorort“ - , die sich im Erzählen ungeheurer Geschichten überstürzen, diese Nähe zur Geschichte nicht nur auf sich, sondern er zwingt den Betrachter dazu, das, was er heute, als unverwechselbarer, kritischer Zeitgenosse liefert, an Themen, Objekten und Kombinationen von Realitätsebenen zu messen, die sich

in unser Gedächtnis eingelagert haben. Wir sehen und denken im Vergleich und holen dabei ständig unbewußte oder verdrängte Bilder aus dem Fundus unserer Erinnerung. Die folgenreiche Entdeckung, ja die entscheidende Ideologie, die wir Max Ernst verdanken, die Collage, hat auf einschneidende Weise unsere Erwartung an Kunst und an Poesie geprägt. Von früh auf erscheint Spiel mit Paradox, Verkehrung und Umstellung. Aus diesem Grunde paßt, finde ich, ein Neo Rauch auf stimmige Weise in diese Nachfolge, in unsere Zeit. Auch er liefert Bildstörungen. Diese gilt es zu sehen und in ihrer provokanten, zentrifugalen Kraft zu erleben. Nehmen wir nur einen Titel, den ein Bild aus den neunziger Jahren trägt: „Die große Störung“. Eine genau berechnete Verwirrung ist spürbar. Man denkt an den manifesten Trauminhalt, den Freud beschreibt, und der alles in unverbundene Bilder zerfallen läßt. Und wie im manifesten Trauminhalt die zentrifugalen Kräfte an der Kausalität des Geschehens zerren, zerrt es in Neo Rauchs Bildern. Die Wirkung rührt von einem Bildaufbau, der, vergleichbar dem Aufbau der Konstrukteure von Fernand Léger, zu einer Addition von perspektivischen Raumzellen greift. Die Perspektiven wechseln, der Fluchtpunkte verlagert sich unentwegt. Zwischen den Gerüsten, auf denen die Körper jonglieren, scheint die Schwerkraft aufgehoben. Wie Hogarth in seinem berühmten Stich „Method of Perspective Made Easy“ spielt Rauch mit falschen Nachbarschaften. Nicht nur Räume und Inhalte kämpfen gegeneinander, auch die Farbgebung desorientiert. Das Geschehen wird durch den Kolorit auseinandergerissen. In den Gemälden gibt es keinen Umgang mit Realität, mit Wiedergabe von Wirklichkeit, die nicht an einer persönlichen, erkennbaren Taktik ausgerichtet bliebe. Wo wir auch hinschauen, überall unterbricht der Künstler an seinem Webstuhl das, was er darstellt, mit Durchschüssen, die die Logik außer Kraft setzen. In diesem Vorgehen, das Neo Rauch auf einzigartige Weise beherrscht, und das wir übrigens auch bei anderen

großen Bildmagiern, wie David Lynch antreffen, erkennen wir die entscheidende Forderung des Surrealismus. Dieser suchte das zu bezwingen, was Breton „Le peu de réalité“, das Geringfügige des Realen nannte. Es gibt dazu vom Künstler aus Leipzig Äußerungen, die diese Unzufriedenheit mit dem, was der erste Blick offenlegt, auf packende Weise vors Auge bringen. Der Hinweis, daß das Wesentliche auf das Verwirrende angewiesen ist, faßte er kurz nach der Vernissage im Metropolitan Museum in einem Gespräch mit Jordan Mejas in die Worte „Darum finde ich das wundervolle Bild von dem Tiger, der hinter den Gitterstäben hin und her geht, so zutreffend, dass ich es auch auf meine Malerei übertragen möchte. Bei einem Gedicht wäre das Gitter der Text, dahinter die eigentliche Bedeutung.“ Alle großen Erzähler, alle großen Bilderfinder haben sich an diese Verschlüsselung gehalten, dank der das eigenständige semantische Gitter den Inhalt vor dem Einbruch banaler Erklärung schützt. Dies gilt für Kafka, Beckett, de Chirico, Max Ernst, Beckmann, Buñuel wie für den Dalí der großen Zeit: sie haben jeweils eine Syntax und eine persönliche Ikonographie entwickelt, die es zu erlernen gilt. Auf dieses Vorgehen trifft der Titel des Buches zu, mit dem Raymond Roussel seinem auf den ersten Blick unverständlichen Gebilde aus Schubladenwörtern und ausufernden Bildern eine hermeneutische Gesetzmäßigkeit und eine Begründung für den Interpretationssoz zuweist. In dem posthum erschienenen Buch „Comment j’ai écrit certains de mes livres» erklärt der Schriftsteller die Chiffriermethode, die er in seinen Büchern- nehmen wir nur das berühmte „Impressions d’Afrique“ - ins Werk gesetzt hat. Doch entscheidend dabei wird eines: der Einblick in die Methode, den Roussel gibt, verdichtet die Tiefe und die Dunkelheit seiner Bildwelt zusätzlich. Dank der Notwendigkeit, unaufhörlich zu den rätselhaften Bildern zurückzukehren, beginnen Sinn und Bedeutung zu taumeln. Was Roussel anbietet, ist nicht der Schlüssel, der die verblockten Tore aufzuschließen, zum ‚Sinn‘ zu führen

vermöchte. Er lädt dazu ein, hinter der vermeintlichen Zufälligkeit seiner Kombinatorik eine kalkulierte Komplexität zu entdecken, der er, der Autor, ebenso wenig entkommen kann wie der Leser/Betrachter. Michel Foucault hat diese Aufforderung folgendermaßen beschrieben: „Die Identität von Wörtern- der einfache, fundamentale Tatbestand der Sprache, daß es weniger Buchstaben gibt, die bezeichnen als Dinge, die es zu bezeichnen gibt- führt selbst zu einer zweiseitigen Erfahrung: sie macht das Wort zum Ort einer unvorhergesehenen Begegnung zwischen den entferntesten Erscheinungen der Welt.“ Wir können in diesem Zitat an die Stelle von Wort das Substantiv Bild setzen. Die Frage wurde erstmals von Wilhelm von Humboldt mit dem Hinweis versehen, daß die Sprache von „endlichen Mitteln einen unendlichen Gebrauch machen muß“. Auch im Bereich des Visuellen bleiben die Möglichkeiten, Stimmungen, Dramen und Affekte auf direkte Weise auszudrücken, begrenzt. Auf dieses Manko antwortet – und dafür bleibt der Surrealismus richtungsweisend- die Kombinatorik. Die Mischung von Bildern eröffnet ein endloses Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten. Wir können dies auf Neo Rauchs Spiel mit greifbaren, benennbaren Realitäten ausweiten. Denn die einzelnen Elemente, auf die wir treffen, sind zumeist für sich benennbar. Nur stecken sie sich derart stark an, daß man bald nicht mehr weiß, in welcher Beziehung diese Bildwörter zueinander stehen. Bekanntes wird so neben Bekanntes gesetzt, daß sich bei der Annäherung ein Spalt auftut, in den der ursprüngliche Sinn stürzt und sich den Hals bricht. Beim Zusammenstoß von Dingen, die in der realen Welt voneinander getrennt bleiben, entstehen Möglichkeitswelten, die uns irritieren. Ich glaube, es gilt von dieser Beobachtung auszugehen, um die Verblüffung zu beschreiben, in die uns das Werk von Neo Rauch versetzt. Es geht nicht um Bilder, die eine Synthese zwischen Westkunst und Ostkunst versuchen. Die Hinweise auf die Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Realismus, die zu einer postkommunistischen

Variante geführt hätte, bleiben da schwach und oberflächlich. Die Bemerkung, Rauch sei halt ein Ost-Westmaler, der „die modernen Mythen des Warschauer Paktes und die der westlichen Welt“ zu verschmelzen vermocht habe, erklärt nichts. Weitreichender erscheint der Hinweis auf eine grundlegende Verfremdung, auf die Mittel, die der Maler heranzieht, um sich vom Vertrauten zu distanzieren oder, noch besser, erst keine Vertrautheit zuzulassen. Es gibt im Werk eine Reihe von Motiven, die Fremdheit und Isoliertes zum Ausdruck bringen. Dazu zählen die Bühnen, der Vorhang, der Vulkan, der als Symbol einer unbeherrschbaren und unberechenbaren Gewalt erscheint, dazu gehören die Fenster und Türen, die sich in den Bildern öffnen und wieder schließen. Sie alle schaffen Distanz zum Betrachter. Zitieren wir dazu den Künstler: „Das Fensternotiv des Bildes ist etwas, was mich nach wie vor interessiert und gefangenhält. Die Möglichkeit, dort vor einer dicken Glaswand zu stehen, die sich in einer Mauer auftut und die den Blick in eine Parallelwelt freigibt, in der Gesetze herrschen, die sich unserem rationalen Zugriff weitgehend entziehen, ist die anstrebenswerte Simulation einer übersinnlichen Wahrnehmung mit dem sinnlichen Instrumentarium des Malers.“ Wir hören in diesem Zitat das Wort „Parallelwelt“. Neo Rauch gibt denn auch seiner Ausstellung den Titel „para“. Er liefert zu diesem Wort „para“, das eine Reihe von Begriffen anklingen läßt- paradox, Paranoia, parallel, paralysiert- eine Erklärung. Nach dem Titel befragt, meinte er: „Es sind Spielereien, die ich gelegentlich anstelle. Sicher wäre es auch ohne Titel gegangen, aber diese Vorsilbe war plötzlich da, dieses Beinahe, dieses Als ob, diese Annäherung an einen Realzustand und das Zurückbleiben vor ihm. Ich hatte das Gefühl, das könnte man geradezu als Motto über meine ganze Arbeit stellen.“ Doch ich glaube, der Titel „Para“ ist in jeder Hinsicht aussagekräftig. Er ist programmatisch, trifft er doch all das, was uns bei Neo Rauch beschäftigt, das Allusive, die Ablehnung von fixierten

Bildern. Der Künstler entwirft eine parallele Welt. Er läßt uns in ein fiktives, oft alpträumhaftes *theatrum mundi* eindringen. Und lassen Sie mich damit schließen. Auch hier, bei dem „para“ dürfen wir noch einmal anknüpfen und auf die auffällige Parallelität zum Vorgehen Max Ernsts verweisen. In den vierziger Jahren schuf dieser im amerikanischen Exil, in Sedona ein Buch mit Collagen und Texten, dem er den Titel „Paramythen“ gab. In seinen Blättern stellt er die europäischen Mythen, die er hinter sich gelassen hatte, zu befremdlichen und beunruhigenden Legierungen zusammen. Er greift mit dem Titel „Paramythen“ auf einen Begriff zurück, den Eugene Jolas 1935 in der Zeitschrift „Transition“ vorgeschlagen und definiert hatte: „ Ich sehe darin eine Art epischer Wundererzählung, die eine Synthese aus dem individuellen und universellen Unterbewußten zustandebringt, als Traum, Tagtraum, mystischer Vision. In seiner letzten Ausformung gerät es zu einer phantasmagorischen Mischung aus Prosagedicht, Folklore, Psychogramm, Essai, Mythos und Humor. Die Sprache der Paramythen will eine Art von Wortbeschwörung, Musik, ein Spiegel für ein vierdimensionales Universum abgeben“. Beschreibt dies nicht das labyrinthische Gefilde, in dem uns Neo Rauch dank seiner betörenden, verstörenden Bildern auf der Landkarte der Kunst aussetzt, in dem Gebiet, das ich mit dem Wort „Sperrgebiet des Glücks“ zu umschreiben suchte? In diesem treffen wir auf Begegnungen, die mit einem Schlag das gewohnheitsmäßige Denken und Fühlen aus den Gleisen werfen. Die Bilder werden von den Funken erhellt, die der Kurzschluß nichtisolierter, untereinander fremder Situationen provoziert: der semantische Defekt führt zum neuen Licht des Neo Rauch.

Werner Spies