

1.EINFÜHRUNG - DER WALD

„Ich liebe den Wald. In den Städten ist schlecht zu leben. Da gibt es zu viele der Brünstigen....“

Das schrieb Friedrich Nietzsche in „Also sprach Zarathustra“ und ist wohl gleichen Sinnes mit Francesco Petrarca, der befand: „Mir sind die Städte Feind, mir Freund die Wälder. „

Und auch Michelangelo schon hatte das Gefühl, dass „Frieden nur in den Wäldern zu finden ist.“

Der Wald – so finster, undurchdringlich und geschlossen er sich uns oft darstellt, in unserer Sprache, in unseren Märchen und Mythen, in unserer Phantasie und in unseren Ängsten ist er allgegenwärtig.

Er ist der Ort des Heils, der Langlebigkeit, unseres Ursprungs, der Raum der Götter, der Liebe und des Todes. Er ist älter als die Menschheit, in ihm finden wir Erkenntnis, Verführung und unsere Wurzeln – im wahrsten Sinne des Wortes.

In manchen Sagen stammen die Helden von einem Tier und einem Baum ab, wie etwa der germanische Siegfried, der Sohn einer Linde und des Herrschers der Wölfe gewesen sein soll. In der skandinavischen Überlieferung wurde der erste Mann aus einer Esche geschaffen, die erste Frau aus einer Ulme.

Kein Wunder also, dass Bäume und Wald über die Jahrhunderte hinweg auch die Künstler inspiriert haben, ihn zu beschreiben, ihn zu malen, ihn zu bändigen.

„Man wird mehr Weisheit in den Wäldern finden, als in den Büchern. Bäume und Steine werden Dich Dinge lehren, die Dir kein Mensch sagen wird“. Dieser Überzeugung war Bernhard von Clairvaux – und tatsächlich, wenn wir uns auf diesen Spaziergang durch die Wälder aus 5 Jahrhunderten hier in der Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall begeben, dann ist das ein Gang durch die unterschiedlichsten Vorstellungen und Darstellungen des Waldes, ein Gang durch liebliche Haine und in die Abgründe der menschlichen Seele.

Bilder vom Baum der Erkenntnis, vom Wald der Lüste, vom Wald der Erbauung und vom Wald des Schreckens.

Max Ernst, der in dieser Ausstellung mit seinen „Histoire naturelle“ vertreten ist, stellte in seinem wegweisenden Text aus dem Jahre 1934 die Frage: Was ist ein Wald? Die Antwort lautet verkürzt: Ein magischer Ort, ein Dickicht der Symbole. Ein gigantisches Fabeltier, ein übernatürliches Insekt. Ein Zeichenbrett.“

In seiner Vorstellung drücken Wälder verschiedene Stimmungen aus: „Sie sind wild und undurchdringbar, sie sind schwarz und rostbraun, ausschweifend, weltlich, von Leben wimmelnd, diametral, nachlässig, grausam, inbrünstig und liebenswert, ohne Gestern und Morgen.“

In einem Prosagedicht beschreibt er, dessen Bilder vielfach durchzogen sind von dem Entzücken und der Bedrückung durch die Wälder, das doppelte Empfinden so:

„Die wunderbare Lust, frei zu atmen im offenen Raum. Doch gleichzeitig die Beklemmung, ringsum von feindlichen Bäumen eingekerkert zu sein. Draußen und drinnen zugleich, frei und gefangen.“

Oder wie Werner Spiess, der große Max-Ernst-Kenner resumiert: „Der Gang in den Wald führt zu Jubel und Grausen.“

Aus dem übergroßen Bilderschatz der Sammlung Würth wurden 100 markante Werke ausgesucht, die dem Phänomen und Mythos Wald gewidmet sind, dem Jubel - wie dem Grausen. So verschieden ihre Schaffenszeit und ihre Ausdrucksform, so verschieden auch ihre Deutung und die ihnen immanente Gefühlslage.

Kommen Sie mit auf diese ganz besondere Erkundungstour durch 5 Jahrhunderte Wald, in dem Sie sich verlieben und verirren, entspannen und ängstigen, behaupten und wiederfinden werden.

Denn: „Jeder Mensch ist aus einem anderen Holz geschnitzt, und doch stammen wir alle aus ein und demselben Wald.“

2.ADAM UND EVA – SÜNDENFALL LUCAS CRANACH D.Ä.

Sündenfall und Baum der Erkenntnis – widerspricht sich das nicht? Vielleicht bedingt es sich sogar eher, denn die Umgebung, in der Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis essen und somit uns alle durch die Erbsünde belasten, ist lieblich und freundlich. Es ist ein „locus amoenus“, den Lucas Cranach d.Ä. und Mitarbeiter seiner Werkstatt 1546 für uns entwerfen. Ein wunderbarer Ort, an dem Mensch und Tier in Einklang mit der Flora existieren, eine idealisierte Landschaftsdarstellung, wie sie seit der Antike üblich ist.

Zwar beendet der Sündenfall die Zeitlosigkeit des paradiesischen Seins, und Wehmut soll uns überkommen, wenn wir sehen, was Adam und Eva für uns durch ihre Neugier verspielt haben.

Aber – was soll man denn machen, wenn alle Zeichen auf Erfüllung stehen, wenn das Objekt der Begierde einem feilgeboten wird, wenn nichts der Lust im Wege zu stehen scheint außer einem vagen Gebot, an das man sich nur ungern erinnern mag?

Die Schlange überredet im süßlichen Ton, säuselt, dass man die Warnungen Gottes durchaus ignorieren kann. Was soll schon passieren im Paradies. Eva sieht es wohl genauso, denn sie reicht Adam den Apfel, der bereits angebissen ist und dieser nimmt ihn gerne an. Damit ist der Sündenfall des ersten Menschenpaares perfekt. Die ganze christliche Heilsgeschichte entwickelt sich aus dieser Verfehlung. Auf einmal erkannten sie, „dass sie nackt waren und suchten Schutz hinter einem Feigenbaum.“ So steht es im alten Testament und

so hat Lucas Cranach d.Ä. dieses zentrale Thema mit seinen Werkstattmitarbeitern immer wieder neu variiert.

Genau in die Bildmitte hat er den Früchte tragenden Baum der Erkenntnis steil aufragend gesetzt. Der ruhende Hirsch im Hintergrund – ein Vorbote der kriegerischen Auseinandersetzungen, die in der Menschheitsgeschichte folgen werden. In der Bildersprache der Zeit aber auch ein Attribut der Jagd- und Waldgöttin Artemis, die zudringliche Verehrer in Hirsche verwandelt.

Und obwohl der Sündenfall der verwerfliche Beginn allen Übels ist – die dargestellten Menschen üben eine erotische Anziehungskraft aus. Cranach malt sie nicht unbedingt in anatomischer Korrektheit, sondern verleiht seinen Figuren flüssige, geschmeidige Bewegungen, lässt ihre Haut wie Perlmutter erstrahlen. Platziert vor dem dunklen Baum- und Buschwerk mit einem nur winzigen Ausschnitt des Himmels, wirken Adam und Eva noch graziler, noch sinnlicher, noch ansprechender. Es ist überliefert, dass Cranach Freude daran fand, den Betrachter somit einer Gewissensprüfung zu unterziehen....

3. FAMILIE DER NATURMENSCHEN – LUCAS CRANACH D. Ä.

Im Mittelalter sind die Wälder unheimliche Gebiete, in denen Ausgestoßene, Leprakranke, Räuber und andere, der christlichen Ordnung fern stehende Kreaturen, hausen. Waldgeister, die ein schaurig schönes, ungezwungenes Leben führen, ein wenig unheimlich, aber auch aufregend. Lauter nackte, oft behaarte Gesellen – Naturmenschen, Wildleute eben. Die Menschen sind fest davon überzeugt, dass sie außerhalb der schnell anwachsenden Städte ein fremdes, eigenartiges Dasein führen. Albrecht Dürer ist der erste bedeutende Maler, der sich diesen unheimlichen Wesen widmete. Lucas Cranach d.Ä. folgt ihm und entwirft zahlreiche Varianten der Naturmenschen, so wie diese hier um 1530.

Spannend an diesem Thema ist vor allem die Darstellung des nackten Menschen, damals eigentlich nur erlaubt, wenn es um Adam und Eva ging. Die Farbe der nackten Haut, die Anatomie der Gestalten heben sich vor dem dunklen Wald klar und deutlich ab, was sie in ihrer berückenden Wirkung noch verstärkt. Spitze Ohren hat der Mann hier auf dem Bild, ein Kennzeichen des Waldmenschen. Der Löwe, viel kleiner als sein Bezwinger, liegt in einer Blutlache und hält doch den Blick, elend verendend, auf den Betrachter. Man kann diesen Waldmenschen auch als Sinnbild des Herkules interpretieren, ausgestattet mit Keule und Löwe, dem man Stärke und Tapferkeit, virtus, attestiert. Während die weibliche Figur mit den Kindern bereits Züge der christlichen Nächstenliebe, der Caritas, aufweist. Durch sie bekommt das

schaurige Sujet eine fast friedliche Variante. Verdeckt von einer dichten Laubwand spielt sich diese Szene ab, die allegorischen Wildleute entstammen einer anderen Wirklichkeit als die reale herrschaftliche „Verfügungsgewalt“, die mit der Burg im rechten oberen Bildfeld symbolisiert wird. Typisch für diese Art der bildnerischen Erzählform sind die Wechsel zwischen idyllisch gestalteter Landschaft und beängstigender Wildnis, zwischen Lichtem und Dunklem, Nahsichtigem und Fernen, steil aufragender Szenerie und flacher Ebene. Auch wenn die Naturmenschen aus dem Wald den gottesfürchtigen Christen noch suspekt sind, der Traum vom goldenen Zeitalter und einem Leben in paradiesischer Unschuld wecken Sympathien ihnen gegenüber und lassen sie so zum oft verwendeten Motiv der Maler des Spätmittelalters werden.

4. DER ADLERJÄGER ODER DIE GEIERJAGD - CARL SPITZWEG

„Nicht Bäume abzuschreiben gilt es, sondern Gemüt mitzuteilen.“ Dieses Postulat hatte noch der romantische Dichter Ludwig Tieck aufgestellt. Nur kurze Zeit darauf räumt Carl Spitzweg (1808 bis 1885), einer der Hauptvertreter des deutschen Biedermeier, mit dieser pathetisch aufgeladenen Seelenschilderung á la Tieck und Caspar David Friedrich auf. Und trotzdem überkommt einen bei seinem Bild „Der Adlerjäger oder die Geierjagd“ ein sehr mulmiges Gefühl. So klein, wie der Adlerjäger sich hier darstellt glaubt man kaum, dass er seinen Job erfüllen wird. Dieser kleine Wicht geht fast unter im Angesicht der Berge, Felsen und Wälder um ihn herum. Das mag aber auch daran liegen, dass Spitzweg seine Malweise, nach der anfänglichen Verbundenheit zum Biedermeier, wieder lockerte und eher dem Impressionismus zuzuordnen ist. Diese Kunstrichtung wollte ebenfalls mehr Eindrücke vermitteln, nicht Realität abbilden. Doch muss man auch bedenken, dass Spitzweg, der gelernte Apotheker, bekannt war für seine witzigen Pointenbilder, die gerne gesellschaftliche Gepflogenheiten fast karikierend zum Thema nahmen. Und wenn man dieses Bild unter DEM Aspekt anschaut, dann wird die Geierjagd zu einem hirnverbrannten Unterfangen eines Menschen, der sich anmaßt, die Gewalten der Natur zu bezwingen, und dabei so klein und unscheinbar in diesem Umfeld steht wie ein Zwerg, den der leiseste Windhauch von seiner Kuppe fegen könnte. Spitzweg, der sich durch seine chemischen Apotheker-Kenntnisse ganz besondere Farben mixen konnte, hat viele Reisen mit dem Landschaftsmaler Eduard Schleich unternommen. Dadurch rückte für ihn Landschaft als solche sehr viel stärker in den Vordergrund. Mit Natur- und Farbensinn malte er grandiose Bergmassive wie dieses hier, das sich über dem Adlerjäger erhebt, ihn erdrückt, verwischt, ja beschämt. Wenn man genau hinhört, glaubt man das Lachen der Natur über die kleinen Menschlein zu vernehmen, die sich ihr ebenbürtig wähnen....

5. HEILIGER FRÜHLING – ALEXANDER ROTH AUG

Warum kennt man diesen Maler so wenig, der 1870 in Wien geboren wurde, später nach München übersiedelte und seine Laufbahn als Bildhauerlehrling begann. Als Illustrator hat er sich einen Namen gemacht, als Maler von Deckengemälden etwa im Kurhaus von Meran oder von Wandgemälden für Sakralbauten in Niederösterreich und Wien. Bühnenvorhänge schuf er und Bücher wie „Qua Vadis“ oder „Die letzten Tage von Pompeij“ wurden von ihm zeichnerisch gestaltet. Schon früh lobt man seine Darstellung der deutschen Sagenwelt und vor allem der antiken Mythologie. Unübersehbar ist der Einfluss der Monumentalgemälde des Malerfürsten Franz von Stuck, mit denen sich Rothaug immer wieder auseinandersetzt und inspirieren lässt.

Wenn wir uns den „Heiligen Frühling“ genauer anschauen, dessen Entstehungsjahr nicht bekannt ist – ein Reigen griechischer Jünglinge, eine Landschaft ähnlich einem Bühnenbild, geschaffen aus einer „uralten Sehnsucht nach einem goldenen Zeitalter der Kunst“...Dieser Sehnsucht verdankt Rothaug die antikische Art seiner Bildgestaltung und das starke Pathos im Ausdruck.“ So zu lesen in einer Rede, die über den Künstler Rothaug in einer Monatsschrift des „getreuen Eckart“ noch zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurde. Und weiter beschreibt der Laudator Arthur Rössler, selber Künstler, in ebendieser Hommage aus dem Jahre 1934 Rothaug's Handwerkskunst wie folgt:

„Rothaug streicht die Farbe nicht in österreichischer Barockbreite und Saftigkeit derb hin, sondern streut über das feste Gerüst der mit sicherer Hand gezeichneten Formen gleichsam ein Konfettigestöber flimmernder Farbtupfen und Strichelchen, das erst auf der Netzhaut des Betrachters flächenhaft harmonisch zusammenschmilzt.“

Seine Bäume sind hier nur Requisiten und Dekoration einer angedeuteten Natur für das Glück der Menschen. „Heiliger Frühling“, ein Spiel der Götter und Götterliebende, eine heilige Handlung, eine Messe des Reinen und Schönen im Himmel, im Garten, im Paradies, in einem „heiligen Hain“, ganz im Sinne der antiken Mythologie.

6. LE BOIS DE BOULONGE – FRANTISEK KUPKA

Wenn Sie dieses Bild betrachten werden Sie nur schwerlich glauben, dass Frantisek Kupka, der 1871 geboren wurde, einer der Pioniere der abstrakten Malerei war. Bereits ein Jahr vor Entstehen dieses kleinen Kunstwerkes noch im neoimpressionistischen Stil bemerkt er, „dass es nicht nötig sei, Bäume zu malen, denn die Leute könnten auf dem Weg zur Ausstellung bessere sehen.“ Und tatsächlich hat sich der Künstler auch schon hier um eine vereinfachte Formensprache bemüht. Die Szene aus dem Pariser Stadtpark besteht vorwiegend aus parallel angeordneten Bäumen und Personen, die sich dazwischen befinden und wie vertikale Markierungen in der Landschaft wirken, was durch die Lichtführung zusätzlich betont wird. Es entsteht eine rhythmische Gliederung der Fläche, in der die Tiefenwirkung weitestgehend aufgehoben ist.

Wir sollten aber auch noch ein Wort zum Pariser Stadtpark sagen: Der Bois de Boulogne war, wie der Bois de Vincennes auch, entstanden, bzw. kultiviert worden, um den Stadtmenschen Erholung und Erbauung in zivilisierter Umgebung zu gewähren. Dem ging die Kritik unter anderem Charles Beaudelaires (1821 bis 1867) voraus, der sich über die Landschaftsmaler echauffierte, die in die Wälder rings um Paris zogen, um Naturbilder zu malen und das ländliche Leben abzubilden. Er bescheinigte ihnen die sentimentale Sehnsucht großstädtischer Künstler, die man damals „Champignons de Paris“ nannte, weil sie wie Pilze im Wald aus dem Boden schossen. Für Beaudelaire der absolut falsche Ansatz, denn nun galt der „modernité“ die Aufmerksamkeit, was bedeutete, dass die Repräsentanten einer neuen Lebensform in den Städten zu finden waren, und nur da. Und auch der schwedische Dramatiker August Strindberg meinte: „Der Wald ist die Urheimat der Barbarei und der Feind des Pfluges, also der Kultur.“

In diesem und im Sinne der Modernité entstanden nun bei der Neuordnung der französischen Hauptstadt die großen Boulevards mit Grünanlagen, die der Erholung dienten. Ihre deutsche Entsprechung fanden diese Sonntagsorte auch z.B. im Berliner Tiergarten oder im Grunewald.

Eine inszenierte Natur, die an die Natur draußen vor den Toren der Stadt nur noch erinnerte, letztlich aber angelegt und fast künstlich war.

Emile Zola beschrieb schon in seinem Roman „La curée – die Beute“ von 1872, wie die neue, zu Wohlstand gelangte Elite sich täglich um 15.00 Uhr am Eingang zum Bois de Boulogne traf und mit Pferden und Kutschen die Straßen verstopfte, um Natur zu erleben.....

7. ALLEE IM TIERGARTEN MIT SPAZIERGÄNGERN UND KUTSCHE – MAX LIEBERMANN

Mit Sentimentalitäten jedweder Art hat sich der 1847 geborene Max Liebermann überhaupt nicht mehr aufgehalten. In seinem Bild „Allee im Tiergarten mit Spaziergängern und Kutsche“ vor dem Sie gerade stehen, bewegen sich die Spaziergänger ganz selbstverständlich, „ohne Atelier und Theaterkram“, wie er es selber beschreibt, zwischen den senkrechten Stämmen der Bäume, das sie gänzlich mit ihnen verwoben zu sein scheinen. Das urbane Gegenstück zum „wildem Draußen“, was für viele Künstler dieser Zeit – das Bild stammt von 1923 – ein inakzeptabler wüster Ort für denkende und moderne Menschen ist. Die „Modernité“, die Charles Beaudelaire ausgerufen hatte, wollte Natur als Kulisse, gebändigt, gestaltet, gradlinig und klar. Max Liebermann kann schon früh als Spross einer großbürgerlichen jüdischen Unternehmerfamilie nach Frankreich reisen, wo er die Einflüsse der französischen Mal- und Denkart aufsaugt und verinnerlicht. Längere Reisen führen ihn auch nach Holland. Über 40 Jahre besuchte der dieses Land jährlich und schafft viele Bilder, in denen er zunächst ganz unsentimental und naturverbunden das einfache Leben und den Alltag schlichter Leute wiedergibt. Sein Realismus wird vielfach abgelehnt und

bringt ihm kurzfristig den Beinamen „Apostel der Hässlichkeit“ ein. Mitte der 1880er Jahre aber beginnt Liebermanns aktive Auseinandersetzung mit dem Impressionismus, die ihn zu einem der führenden deutschen Vertreter dieser Stilrichtung werden lässt. Sind es erst die leuchtenden Impressionen einer bunten Ferienwelt in den holländischen Seebädern Scheveningen und Noordwijk, folgen später Szenen aus Straßencafés oder Eindrücke vom Wannensee, wo er 1909 eine herrschaftliche Villa für sich und seine Familie bauen lässt. Momentaufnahmen aus dem Berliner Tiergarten, wie hier zu sehen, halten das moderne Lebensgefühl dieser so glanzvollen Epoche fest. Eine Epoche, in der die Städte und ihre angelegten Naherholungsgebiete die Menschen erbauen, ein Leben der „Modernité“, das mit der ungehobelten Natur des Waldes draußen nichts mehr im Sinn hat.

8. MÄDCHEN MIT HUT ZWISCHEN BIRKENSTÄMMEN – PAULA MODERSOHN-BECKER

„Sinnlichkeit, Sinnlichkeit bis in die Fingerspitze, gepaart mit Keuschheit, das ist das Einzige, Wahre, Rechte für den Künstler.“ Wer das sagt ist die Malerin Paula Modersohn-Becker, geboren 1876 in Dresden. Eine Ausnahme-Künstlerin, die in der nur kurzen Zeit, die ihr das Leben lässt, Wegweisendes leistet, ohne deswegen zu Lebzeiten wirklich anerkannt zu werden.

Sie hat für sich befunden, dass sie nicht in die Stadt gehöre und ist damit gleichen Sinnes wie Hans am Ende, Fritz Overbeck oder Otto Modersohn, die sich aus Protest gegen die akademische Kunst und das Großstadtleben in eine Künstlerkolonie nach Worpswede zurückgezogen haben.

Wie viele Künstlergemeinschaften des 19. Jahrhunderts stehen sie der akademischen Kunstausbildung und ihrer Ateliermalerei sehr kritisch gegenüber und wollen sich in ihrer Abgeschiedenheit um eine neue, unverfälschte Malerei in freier Natur bemühen, eine positive Darstellung der als ursprünglich und unverdorben empfundenen Bauernschaft befördern. Ausgebildet als Kunstlehrerin stößt Paula Becker 1897 in Worpswede zu den Künstlern, die ähnlich wie sie denken und malen. Was muss diese Entsprechung bei den Malerfreunden für sie bedeutet haben. Den entscheidenden Impuls zu bekommen, sich verstanden zu fühlen, zu erkennen, dass man nicht alleine das Unbehagen gefühlt hat, Resonanz zu erfahren.

Doch Anerkennung mit ihrer Malerei im Außen findet sie nicht und zieht sich ins Private zurück. Während einer Parisreise studiert sie die Werke Vincent van Goghs, Gauguins und Cezannes, die sie maßgeblich beeinflussen und ihr Spektrum von der Landschaftsmalerei zur Darstellung von Menschen erweitern, für die sie eine einfache Gestaltung wählte. Ihre Freundin, die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff, erinnert sich, dass Paula Becker in den Bildern vor allem Cezannes eine „unerwartete Bestätigung ihres eigenen künstlerischen Suchens“ fand. Ihre Gemälde, die neben Portraits und Stilleben immer wieder auch die Worpsweder Landschaft umfassen, stehen in der

Reduzierung auf das Wesentliche der undramatischen Landschaftsanschauung Cezannes erstaunlich nahe. Birken bestimmen die karge norddeutsche Moorlandschaft und vier Birkenstämme durchwandern das Bild hier vor Ihnen diagonal vom rechten Bildrand beginnend nach hinten. Unter einem eher wolkenverhangenem Himmel schaut uns die Gestalt eines Mädchens in ortstypischem blau-braunen Kittel mit Kinderhut an. Nichts Individuelles hat dieses Mädchen, nur zwei schwarze Punkte markieren ihre Augen und den Blick auf uns. Diese karge Strenge wird die Künstlerin in den nächsten Jahren noch verstärken und damit Ausblicke auf den Expressionismus geben. Dieses Bild hier ist 1902 entstanden, ein Jahr nach der Hochzeit Paula Beckers mit Otto Modersohn, den sie 1906 verlässt, nach Paris geht, ein eigenes Atelier aufbaut um Anfang 1907 wieder zu ihm zurückzukehren. Paula Modersohn-Becker stirbt, erst 31-jährig, an den Folgen der Geburt ihrer Tochter Mathilde am 20. November 1907.

9. STRAÙE NACH BERNEVAL-LE-PETIT – CAMILLE PISSARO

Die einen verabscheuen das ungezügelt Wuchern von Wald und Wiese und reden dem modernen Stadtleben das Wort, die anderen suchen nach der unverfälschten Wiedergabe der Natur in der Malerei. Der Malstil jedoch ähnelt sich, egal welcher Philosophie die Künstler angehören. Vom Impressionismus geprägt sind die hier ausgestellten Bilder eines Max Liebermann, eines Franticek Kupka, eines Alfred Sisley oder eines Camille Pissaro, dieses 1830 auf den Antillen geborenen französischen Malers. Wobei ER neben Claude Monet, Auguste Renoir und Alfred Sisley zu den Mitbegründern und bedeutendsten Vertretern dieser Kunstrichtung zählt. Auch wenn die Expressionisten und ihre Theoretiker meinten: „Der Impressionismus sei ein Versuch, dem Menschen nichts zu lassen als seine Netzhaut“, so bestimmt er doch über einen langen Zeitraum die Art der Gestaltung und Malerei. Der Moment wird infrage gestellt, Sinnbilder werden geschaffen, keine Ab-bilder, das Fühlen dem Gesehenen gegenüber, das Flüchtige eines Eindrucks rückt in den Mittelpunkt. Oder, wie Werner Spiess erklärt: „Der Impressionismus demonstriert, dass es kein definitives Sehen gibt, dass alles Lug und Trug, Spiel unserer Nerven ist.“

Licht und Schatten, Camille Pissaro hat sie in diesem Bild so großartig eingefangen, dass man die Wärme des Tages und das Wohltuende des Schattens förmlich spürt. Ein Sonntagsspaziergang, heiter, unbeschwert, vielleicht zu einem Treffen mit Freunden und Verwandten oder von der Kirche nach Hause. Dieses Bild von 1900 ist schon die Perfektionierung eines Malstils, dem Pissaro sich Mitte der 18hundertachtziger Jahre zuwandte, um ihn ein Jahrzehnt später

in seinen ureigenen Stil zu überführen. Hater sich zu Beginn dieser Phase noch vom Pointilismus eines George Seurat inspirieren lassen, verfeinert er seine Malweise hin zu diesem besonderen Spiel von Licht und Schatten, das uns hier in einem seiner Spätwerke den schlichten Landschaftsausschnitt so atmosphärisch mit-empfinden lässt. Aufgetupfte Farbe und kurze, nebeneinander gesetzte Pinselstriche erzeugen diese lichte Stimmigkeit. Pissaro selber, der zuletzt an einem Augenleiden krankt, das ihn zwingt, nur noch in geschlossenen Räumen zu malen, nennt diese ausgewogenen Kompositionen die „Harmonie des Ganzen“ und den „Zusammenklang“, die Quintessenz seiner künstlerischen Entwicklung. 1903 stirbt Pissaro in Paris.

10. SONNENUNTERGANG IN MORET – ALFRED SISLEY

Die Ecole des Beaux-Arts - kaum ein Maler des 19. Jahrhunderts, den Sie auf unserem Rundgang finden, war nicht irgendwann auf dieser Kunstschule in Paris. Auch Alfred Sisley, der 1839 als Sohn englischer Eltern in Paris geboren wurde und zunächst in London eine kaufmännische Lehre absolvierte, studiert hier. Denn die Malerei beflügelt seine Seele, nicht die doppelte Buchführung. In London schon hat er die Werke eines William Turner aufgesogen, und in Paris bringen ihn seine Kunststudien mit späteren Weggefährten wie Claude Monet oder Auguste Renoir zusammen. Monet gilt als das „Oberhaupt“ der Gruppe von Malern, die in Barbizon, im Wald von Fontainebleau und an der Seine malen, um direkt vor der Natur zu arbeiten. Doch zeigt sich der Wald und die Natur bei ihm wieder ganz anders, als bei anderen zeitgenössischen Malern dieser Ausstellung. Seine unspektakulären, oft melancholischen Impressionen finden beim Publikum zunächst wenig Anklang. Der „Sonnenuntergang bei Moret“, entstanden 1892, zeigt die Landschaft, in der Sisley seine letzten Lebensjahre verbringt. Verbittert durch Armut und Missachtung seiner Malerei hat er sich an diesen Ort zurück gezogen. Von hier aus geht sein Blick über den geraden Flusslauf hinweg zum gegenüber liegenden Ufer mit hohen schlanken Bäumen und der Silhouette eines Dorfes, das im Dunst der untergehenden Sonne schwimmt. Sisley liebt diesen Abendhimmel, der hier über die Hälfte des Bildes einnimmt und alles einzurahmen scheint, weil er für ihn den „Reiz der Dinge, die Abschied nehmen“ hat. Einige Jahre später, 1899, stirbt Sisley ohne zu Lebzeiten die Anerkennung zu finden, die ihm nach seinem Tod bis heute entgegengebracht wird.

11. SONNE IM BUCHENWALD - LOVIS CORINTH

Das Licht – es ist für alle Maler, nicht nur des Impressionismus, ein Phänomen, eine Herausforderung, eine Kunst, seine Schattierungen herauszuarbeiten. Ein Meister auf diesem Gebiet ist der 1858 geborene deutsche Maler Lovis Corinth, der mit Max Liebermann und Max Slevogt zu den bedeutendsten deutschen Impressionisten gehört. Doch schauen wir uns sein Gemälde „Sonne im

Buchenwald“ von 1917 genauer an. Zwar ist sein Wald noch als momenthafte Aufnahme eines Natureindrucks zu identifizieren, jedoch steigert sich der Gesamteindruck schon fast in einen rauschhaften Zustand. Dominantes Bildmittel ist der kraftvolle Farbauftrag, der mit den breiten Pinselstrichen in der Mitte und den parallel angeordneten Baumstämmen den Betrachter förmlich ins Bild zieht. Ungestümes mag sich im Hinteren des Waldes befinden, Dickicht, Undurchdringliches, Existentielles. Man muss bedenken, dass Lovis Corinth mit überbordendem Temperament und nahezu rauschhafter Kreativität Lebenskraft auf seine Bilder zu projizieren versucht. 1911 hat ihn ein Schlaganfall ereilt, in dessen Folge er seinen körperlichen Verfall wohl mit der Kraft seiner Gemälde kompensiert. Das Subjektive bricht sich hier immer mehr Bahn, die Sinnenfreude der Malerei überlagert die reine Abbildung des Sujets, Anklänge an den Expressionismus, dem sich Corinth seit 1900 annähert, zeigen sich immer deutlicher, der Wald wird hier zum Leben, das es voll auszukosten gilt, zur existentiellen Frage, deren Antwort im Dickicht der Äste verborgen bleibt.

12. WALDINNERES MIT ROSA VORDERGRUND – ERNST LUDWIG KIRCHNER

„Unmittelbar und unverfälscht“ wollen die Begründer der ersten expressionistischen Künstlervereinigung „Die Brücke“ ihre Malerei verstanden wissen. Sie wenden sich gegen bestehende Konventionen und wollen dem die Suche nach dem subjektiv-inneren Ausdruck entgegensetzen. Keine neue Doktrin soll es geben, sondern das pure Lebensgefühl wird transportiert in hellen leuchtenden Farben. Die einfache Kunst der Naturvölker wird zur Inspirationsquelle.

Ernst Ludwig Kirchner hat während seines Architekturstudiums in Dresden Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff kennengelernt, mit denen er sich 1905 zur „Brücke“ zusammenschließt. Man will in die Zonen des Halbbewussten und Emotionalen vordringen, die der Künstler mehr erspürt denn analysiert haben soll.

Das Bild als solches muss nicht mehr gänzlich gefüllt sein, es genügt auch, ein Naturmotiv anzudeuten, um den Betrachter durch Form und Farbe auf die richtige Schiene zu führen. Hier beim „Waldinneren mit rosa Vordergrund“ aus den Jahren 1913/1920 spielt ebenfalls die Farbe eine tragende Rolle in der Gesamtkomposition. Auch wenn rosa nicht unbedingt in der Natur so vorkommt. In Davos, wo er sich, psychisch zerrüttet durch den ersten Weltkrieg, 1918 niederlässt schreibt er in sein Tagebuch: „Auch die Farbe ist nicht die der Natur, sondern eine aus der Gestaltungsabsicht des Malers geborene. Sie schafft in Verbindung mit den anderen Farben des Bildes einen bestimmten Klang, der das Erlebnis des Malers ausdrückt. Für Form und Farbe ist die sichtbare Welt

Anregerin. Sie wird aber so weit umgestaltet, dass im Bild eine vollkommene Neuform entsteht.“

Kirchner malt dieses Bild allerdings nach Eindrücken auf der Ostseeinsel Fehmarn, wo er gemeinsam mit Freunden immer wieder Urlaub macht. In einem Brief schreibt er über den Blick aus einer Strandhütte, die sie dort gebaut haben: „Es ist wunderschön, darin zu sitzen. Ich habe sie so gebaut, dass man über einen rosa Stein hinweg das Meer sehen kann.“ 1938 wählt Ernst Ludwig Kirchner in der Schweiz den Freitod.

13. PARKWEG – MAX BECKMANN

„Darum sage ich nicht nur zum Künstler sondern auch zum Beschauer: Liebt die Natur von ganzem Herzen, und es werden Euch neue ungeahnte Dinge in der Kunst aufgehen – denn Kunst ist nichts anderes als vollendete Natur.“

Max Carl Friedrich Beckmann, 1884 in Leipzig geboren, wohl kaum ein Maler hat so unterschiedliche Phasen durchlebt und durchlitten wie er. Der Parkweg, vor dem Sie hier stehen, ist ein spätes Werk, datiert 1943, eine Zeit, in der er nach der deutschen Besetzung der Niederlande im Untergrund verbringen musste, um den Krieg zu überleben. Umso erstaunlicher das Sujet, das er hier gewählt hat. Krieg ist ihm geläufig und sicher kann man ihn als traumatisiert vom ersten Weltkrieg bezeichnen. Als Mitbegründer der Freien Secessions Berlin 1914 meldet sich Beckmann freiwillig zum Kriegsdienst. Er wird als Sanitäter in Ostpreußen und Belgien eingesetzt, erleidet nur ein Jahr später aufgrund seiner Kriegserlebnisse einen Nervenzusammenbruch und wird entlassen. Er zieht zunächst nach Frankfurt, wo er seine Kriegserfahrungen in seinen Werken verarbeitet, als Schutz und Therapie zum Überleben. Sein Stil erinnert in dieser Zeit an die krasse, wirklichkeitsgetreue Darstellung eines Otto Dix oder George Grosz. Häufige Themen sind die Brutalität des alltäglichen menschlichen Umgangs. Erst in den späteren 20er Jahren kehren wieder Freude und Leichtigkeit in sein Leben. Die Kriegsschrecken sind verblasst und er ist gesellschaftlich etabliert – bis er 1933 von den Nationalsozialisten als Kunst-Professor entlassen und als entarteter Künstler diffamiert wird.

Um so erstaunlicher, dass Beckmann in diesen vierziger Jahren unter den schlimmen Eindrücken der Nazi-Herrschaft und des zweiten Weltkriegs, die er ja auch in seinen Monumentalbildern zwischen 1930 und 1950 immer wieder aufgegriffen hat, ein so friedliches Bild malen kann. Aber ist es wirklich so friedlich? Ist es nicht vielmehr von einer Düsternis, die wenig Idylle empfinden lässt sondern eher Unsicherheit, Angst und Ausweglosigkeit? Dunkle, dichte Baumkronen auf massigen Stämmen, durch die ein Weg führt, der sich auch im Kreis schließen könnte. Kleine, geduckte Menschen auf Fahrrädern, die sich zu schützen scheinen und sicher keinen Sonntagsausflug unternehmen. Ein Bild, was so ganz aus dem Rahmen sonstiger Beckmann'scher Werke fällt. Er gilt als einer der bedeutendsten Repräsentanten des deutschen Expressionismus, wobei er selber jede Zuordnung zu einer Stilrichtung für sich ablehnt. Dennoch erfährt

man aus den Bildern Max Beckmanns so viel über sein eigenes Lebensgefühl und die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts. Dieser Parkweg erinnert mehr an den Innenhof eines Gefängnisses, in dem die Insassen ihren kurzen Rundgang machen dürfen.

14. HISTOIRE NATURELLE – MAX ERNST

Es gibt einen wundervollen Roman über die Jahrhundertliebe zweier Menschen, ein deutscher Künstler und seine wesentlich jüngere, englische Geliebte. Dieser Roman heißt „Himmelsdiebe“ und der Autor, Peter Prange, beschreibt in seinem Nachwort, nach welchem Muster er diese Geschichte geschrieben hat, die einen Teil der Vita von Max Ernst und Leonara Carrington erzählt, die realen Personen und Handlungen aber anonymisiert und in dichterischer Freiheit verändert:

„Und ähnlich der von ihm (Max Ernst) entwickelten Technik der Frottage, bei der durch Schraffieren die Seele eines Werkstoffs auf das Papier gebannt wird, um aus den so gewonnenen Strukturen etwas Neues entstehen zu lassen, habe ich versucht, gleichsam meinen Papierbogen über den Stoff seiner Vita zu legen, um diesen schreibend weiterzuentwickeln und zu gestalten...“ Die Frottage, eine Technik, mit der Max Ernst in die Anatomie eines Baumes, einer Pflanze, einer Frucht, eines Gegenstandes eindringen will. 1926 sind 34 solcher Frottagen in die hier ausgestellte Mappe der „Histoire naturelle“ eingegangen, eine ganz besondere Naturgeschichte, eine Anlehnung an die biblische Genesis, eine fantastische Schöpfungsgeschichte. Zur Herstellung der Frottagen verwendet Max Ernst verschiedenste Materialien, die er dem Papier unterlegt und mit Bleistift durchreibt: Blätter, Baumrinde, Holzbretter, Leder etc. Dinge, deren Oberflächenstruktur ihn ansprechen. Er haucht den unbelebten Gegenständen neues Leben ein, indem er ihnen auf dem Papier eine neue Bedeutung gibt. Vorgefundenes aus der Natur dient ihm als Quelle der Inspiration und wird durch die Frottage und die Bearbeitung des Künstlers in einen neuen Kontext gestellt.

Und Max Ernst liefert sogar mit einer dieser Frottagen selbst, dem Blatt 29 in diesen „histoire naturelle“, eine Erklärung, eine Art Grundkonzept für seine Sichtweise:

La roue de la lumière, das Lichtrad zeigt ein großes, geöffnetes Auge. Die Aufforderung an den Betrachter, nicht nur mit den Augen zu sehen, sondern auch mit dem inneren Auge, mit der Vorstellungskraft wahrzunehmen.

Max Ernst selbst sagt dazu in seinen biographischen Notizen:

„Frottage ist nichts anderes als ein technisches Mittel, die halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes zu steigern, dass Visionen sich automatisch einstellen, ein Mittel, sich seiner Blindheit zu entledigen.“

Doch wie war er zu dieser Technik gekommen, was hatte ihn animiert, den Gegenständen solchermaßen ihr Geheimnis zu entlocken?

Nun, wir schreiben das Jahr 1925, Max Ernst verbringt einige Wochen in Pornic, einem kleinen Ort am Meer in der südlichen Bretagne. Er hat sich im Hotel „Saint Gilles“ eingemietet, es ist Sonntag und in dem Städtchen regnet es ohne Unterlass. Nun hasst Max Ernst Sonntage schon von jeher und in der Trostlosigkeit dieses nassen, grauen Sommersonntages wandert sein Blick lustlos über den Fußboden mit den Holzdielen seines Zimmers im Hotel. Und auf einmal kommen ihm Erinnerungen an kindliche Fieberträume hoch, bei denen in seinem Zimmer die Mahagoni-Vertäfelungen über seinem Bett zu lebenden Wesen werden und beklemmende Bilder liefern, scheinbar nichtssagende Formen alle möglichen Gestalten annehmen.

Er legt ein dünnes Blatt Papier auf die braunen Holzplanken, fährt mit einem weichen Graftstift darüber und entdeckt in den konvexen und konkaven Partien des Holzes auf dem Blatt Papier eine ganz neue, fremdartige Struktur und Schraffur. Nochmal Max Ernst:

„Ich betrachtete aufmerksam die so entstandenen Zeichnungen, ihre dunklen Stellen und andere von zartem Halbdunkel, und war überrascht von der plötzlichen Intensivierung meiner visionären Fähigkeiten. „

Der Holzboden im Hotel mit seinen Maserungen – der Wald an und für sich – wird Ausgangspunkt dieser folgenreichen Phase seines Werkes, die „histoire naturelle“ Zeugnis seines bahnbrechenden Umgangs mit kunstfremdem Material.

15. DIE HEILIGE ZEDER - ANSELM KIEFER

„Die heilige Zeder“ – ist es Ironie, ist es Verehrung, ist es Zynismus, ist es Anklage, ist es Anbiederung was Anselm Kiefer, der 1945 in Donaueschingen kurz vor Kriegsende geborene deutsche Künstler mit dieser Gouache auf festem Zeichenkarton aussagen will? Woher stammt der Begriff der „Heiligen Zeder“ überhaupt, der 11 Jahre später nach Entstehen dieses Bildes auch in einem anderen berühmten Werk Kiefers den Titel gibt: Die Klage der heiligen Zeder. Schauen wir zunächst auf das berühmte Gilgamesch-Epos, dem ersten niedergeschriebenen literarischen Werk der Menschheit überhaupt. Da brechen Gilgamesch, ein Herrscher, zu zwei Drittel Gott, zu einem Drittel Mensch und sein Freund und ehemaliger Antagonist Enkidu auf, um den bösen Riesen zu töten, der für die Götter die Heilige Zeder bewacht und für angst und Schrecken sorgt. Das gefährliche Unterfangen gelingt ihnen und sie arbeiten aus dem Holz der heiligen Zeder ein Tor für ihre Stadt. Die Götter sind über diesen Mord und Raub so erbost, das sie im weiteren Verlauf Enkidu sterben lassen und Gilgamesch verzweifelt ob der Endlichkeit aller Menschen, auch seiner, denn seine Unsterblichkeit ist durch die Erfahrung der Freundschaft und der Liebe zunichte gemacht worden. Auf Anselm Kiefers Bild ist die heilige Zeder eine Mischung aus Mann in Hitlerpositur und Baumstumpf, auf dem er steht. Er hebt den Arm zum Hitlergruß, und auch das Gesicht des Mannes hat Ähnlichkeiten mit dem Führer der Nationalsozialisten. Lesen wir im Baumhoroskop der Kelten

nach, wo die Menschen je nach Geburt bestimmten Bäumen zugeordnet werden, so heißt es bei der Zeder: Zedern sind echte Persönlichkeiten und geborene Führungskräfte. Sie meistern das Leben, strotzen vor Optimismus und Selbstvertrauen. Zeder-Geborene sind natürliche Größen auf ihrem Gebiet, kämpferisch, offen, frontal.“

Es ist schwer, hier eine klare Interpretation zu finden, aber der Zauber liegt gerade in seiner Vieldeutigkeit. Bei Kiefer entsteht nicht selten Bedeutung durch das Zusammenwirken von Bild- und Schriftzeilen, oft Zitate aus den Werken Paul Celans oder Ingeborg Bachmanns. Eine Erweiterung seiner Kunst um die Literatur.

Anselm Kiefer beschäftigt sich in den siebziger Jahren sehr intensiv mit der deutschen Mythologie. Die Werke in dieser „deutschen“ Phase zeichnen sich durch einen dumpfen, fast schon depressiv wirkenden zerstörerischen Duktus aus. In den meisten seiner Arbeiten verwendet Kiefer eine Fotografie als Ausgangsfläche, um sie dann zu bearbeiten. Wenn wir auf diesem Bild der „Heiligen Zeder“ Hitler auszumachen glauben – dann schlägt sein Abbild gleichzeitig ins Lächerliche um, denn die Figur ist bekleidet mit einem weißen Nachthemd. Es fehlt nur noch die Zipfelmütze, und es wäre eine verhuschte Bettgestalt, ein deutscher Michel vor dem Zubettgehen.

Eine komplexe kritische Beschäftigung mit der Geschichte durchzieht Anselm Kiefers ganze Arbeit. Bei der Biennale von Venedig im Jahr 1980 verursachten er und Georg Baselitz mit ihren Werken einen fulminanten Aufruhr, denn die Betrachter mussten entscheiden, ob die scheinbar nationalsozialistischen Motive ironisch gemeint waren oder ob damit faschistoide Ideen transportiert werden sollten. Wenn man bedenkt, dass Anselm Kiefer der Überzeugung ist, dass die Kunst einer traumatisierten Nation und einer irritierten, geteilten Welt Heilung bringen könnte, dass sich kaum ein anderer Künstler wie er so sehr verpflichtet fühlt, mittels der Kunst die Fragen der Vergangenheit und eines ethischen Handelns allgemein zu thematisieren, dann ist es wohl unwahrscheinlich, seinen Bildern faschistoide Ideen zu unterstellen.

Im Oktober 2008 ist Anselm Kiefer, der in Paris arbeitet und lebt, mit dem Friedenspreis des deutschen Buchhandels ausgezeichnet worden.

16. SEELOWER HÖHEN – MARKUS LÜPERTZ

Ähnlich wie Anselm Kiefer hat sich auch Markus Lüpertz, geboren 1941 im böhmischen Liberec, auf recht ungewöhnliche Weise mit der deutschen Geschichte und ihren Schattenseiten beschäftigt. Für ihn darf die Kunst keinen reinen Abbildungscharakter haben, sondern muss sich auf die Suche nach dem möglichen Bild machen. Nehmen wir das Bild hier vor Ihnen: die „Seelower Höhen“ aus dem Jahre 2009. Hier auf den Seelower Höhen fand 1945 die größte und verlustreichste Schlacht, die es je auf deutschem Boden gab, statt. Markus Lüpertz verlegt diese Schlacht zwar wahrheitsgetreu und „geographisch korrekt auf Felder und Wiesen, in Mischwäldern sowie auf Wege und Straßen zwischen

Bäume und Sträucher. Doch die Wege sind überwuchert, die Gleise führen ins Nichts.“ Lüpertz will Geschichte nicht illustrieren, er will sie interpretieren. Er weiß, dass jeder Mythos von Pathos gezeichnet ist, deshalb zeigt er uns keine kolportierten Kriegsszenen, sondern emotional aufgeladene, deutsche Hoheitssymbole, wie etwa ein Stahlhelm, Schaufeln, Fahnen.

Nur ein Hund schnuppert noch am Blut im Boden – das ist alles, was übrig geblieben ist von der verlustreichen Schlacht.

Wald ist hier keineswegs mehr der Ort, der, wie Elias Canetti es beschrieb: „Das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude erfüllt“, sondern ein kahler Ort des Schreckens und der Verwüstung. Wie anklagend erheben sich die kahlen Äste, die als kollektive Erinnerung an unbewältigten deutschen Nationalpathos Desorientierung und Dunkel symbolisieren. Mit den Seelower Höhen bezieht sich Lüpertz übrigens auch auf seine eigene malerische Vergangenheit, denn bereits in den 70er Jahren hatte der Künstler Objekte, wie Schaufel, Eichel, Helm oder Ähre, die kulturgeschichtlich durchaus belastet waren, grotesk in Bildzentrum gerückt. Dass er die inhaltliche Demontage deutscher Symbole in einer Zeit vornahm, in der sich Deutschland von politischen Unruhen und terroristischen Anschlägen erschüttert sah, wurde damals als Provokation empfunden. Heute muten uns die isolierten Helme in der Landschaft eher verloren und wie aus der Zeit gefallen an.

Markus Lüpertz zählt zu den wichtigsten deutschen Künstlern seiner Generation. Konsequenter unterstellt er sein Werk dem Kanon von Formengesetzen, den er selbst entwickelt und über Jahrzehnte hinweg künstlerisch verwirklicht hat.

Nicht nur der postmodernen Malerei, sondern auch der figurativen Skulptur seit 1960 hat er auf diese Weise neue Wege erschlossen. Anfang der 60iger Jahre wird er nach nur einem Semester aus der Akademie Düsseldorf rausgeworfen, weil er sehr zum Ärger der Professoren dort Cowboys am Lagerfeuer gemalt hat. Ab 1970 findet er mit seiner Kunst dennoch zunehmend Aufmerksamkeit, Professuren folgen, Ausstellungen und Veröffentlichungen sorgen für seinen außerordentlichen Ruf, den er auch immer wieder gerne selber belegt.

1988 kehrt er als Direktor an die Düsseldorfer Kunstakademie zurück, der er bis 2009 vorsteht.

Markus Lüpertz lebt und arbeitet in Berlin, Karlsruhe, Düsseldorf und Florenz.

17. WIR RÄUMEN AUF- MILAN KUNC

Der Tscheche Milan Kunc sucht einen sehr plakativen Zugang zu seinen Themen. Man bezeichnet seinen Malstil in der entsprechenden Literatur als ironisch-trotzigen sozialistischen Realismus, als Punk- oder Ostpop mit Elementen aus Werbung, Fotografie, Straßen- und Comickunst. 1944 in Prag geboren muss Kunc im Jahr 1967 nach 8 Semestern Kunststudium die Schule wegen angeblich mangelnden Talents verlassen. Er emigriert wenig später nach Deutschland, da er von einer Italienreise nicht mehr nach Prag zurück kann, wo der Einmarsch der russischen Truppen den „Prager Frühling“ beendet hat. Kunc

studiert in Düsseldorf bei Gerhard Richter und Josef Beuys, wobei dieser ihn einen Werbemaler schimpft.

Doch Kunc lässt sich nicht beirren und beginnt 1974 provokante Bilder zu malen, realistisch entblößte Romantiklandschaften, in denen er einen eigenen Stil entwickelt. Diesen Stil nennt er selbstironisch „peinlichen Realismus“, später nimmt er Punktelemente wie Sicherheitsnadeln und Ketten in seine Kunstgestaltung mit auf. Aus der amerikanischen POPART entwickelt Kunc seinen Ost-Pop, verwendet verstärkt Symbole, die die Systeme West und Ost repräsentieren und bezieht so mit seiner Kunst immer mehr politische Stellung. Von sich selber hat Milan Kunc, der international viel Anerkennung erfährt und als einer der maßgeblichen Künstler der Postmoderne gilt, einmal gesagt: „Der wahre Avantgardist sucht vergeblich in eine Schublade zu passen.“

Bezeichnend sind auch die Titel, die er für seine Bilder wählt, wie hier für dieses 1990 entstandene Werk: Wir räumen auf.

Rehe, comic-haft überzeichnet, die Perching-Raketen aus ihrem Wald tragen. Der Wald ist schon lange nicht mehr das idyllische Fleckchen Natur wie noch in der Romantik oder dem Biedermeier, er ist auch nicht mehr das Synonym für Träume, Abstruses und das Unterbewusste, wie ihn die Surrealisten so oft in beängstigender Manier als Sujet verwandten. Nein, nachdem man ihn längere Zeit gar nicht für würdig befand, in der Malerei aufzutreten, ist er nun der bedrohte Schauplatz und Leidtragende des düsteren Umgangs der Menschen mit der Natur, missbraucht als Endlager und Stationierungsort für Kriegswaffen wie diese Raketen hier. Die Waldszenen in der Kunst verweisen jetzt eher auf die Spuren menschlichen Versagens hin. Milan Kunc hat diese Ideen ironisch konterkariert, indem er Bambis wie in einer Zeichentrickfilmschnulze ihr Revier von den bösen Pershings aufräumen lässt. Lächerlich radikal, peinlich realistisch-naiv gemalt, eindeutig anklagend in seiner Aussage.

18. TOTES HOLZ – GÜNTER GRASS

Günter Grass ist uns allen bekannt als der große deutsche Schriftsteller, dessen literarisches Werk 1999 mit der Verleihung des Nobelpreises für Literatur sicher seinen vorläufigen Höhepunkt gefunden hat. Dabei ist Grass erst sehr viel später zum Schreiben gekommen. Zunächst hatte der Sohn polnisch-deutscher Eltern, geboren 1927 in Danzig, nach dem 2. Weltkrieg eine Steinmetzlehre begonnen und dann ein Studium der Graphik und Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf abgeschlossen. Es folgten Ausstellungen seiner Plastiken und Grafiken. Erst 1957 wendet er sich der Schriftstellerei zu, wo ihm mit der „Blechtrommel“, „Katz und Maus“ oder „Hundejahre“ sehr bald der große Durchbruch gelingt. Grass engagiert sich auf der politischen Ebene stark für die SPD und nutzt seinen internationalen Ruf, um auf Missstände aufmerksam zu machen. Der streitbare Geist tritt aber auch aus der SPD wieder aus, als mit Stimmen dieser Partei das Asylrecht zu Beginn der 90iger Jahre verändert wird. Seit dem Mauerfall werden seine Romane immer wieder von der Problematik

der deutschen Geschichte zwischen Mauerbau und Wiedervereinigung durchzogen. Günter Grass lebt abgeschieden in der Nähe von Lübeck und ist ein ausgewiesener Naturfreund, den der Umgang mit den Ressourcen unserer Welt immer wieder aufs Neue erschreckt und zu Umsetzungen in der Kunst anregt. Die Intention zur Kohlezeichnung „Totes Holz“ aus dem Jahre 1990 beschreibt er wie folgt:

„Totes Holz“ ist tatsächlich die Umkehrung, weil es von Menschen gemachte Katastrophen sind, sei es durch Abholzung, Monokultur oder Abgase.

Katastrophal ist, dass wir in der Geschichte der Menschheit noch nie so gut informiert gewesen sind und trotz des großartigen Informationsstandes keine wirksamen Konsequenzen gezogen werden.“

Günter Grass wird nach eigenen Aussagen zu seinen ersten Zeichnungen dieser Art auf einer Harzreise inspiriert. An der damals noch existierenden deutsch-deutschen Grenze findet er eine Gegend vor, die wie vom Krieg zerstört scheint, Flächen, auf denen das Waldsterben überdeutlich zu sehen ist.

„Auf ein solches Thema kommt man, wenn man den Wald liebt und diese wahnsinnige Vernichtung vor Augen hat.“

19.CANALETTO'S HUND III – ZURÜCK IN DIE SCHULZEIT – GEORG BASELITZ

Erinnern Sie sich an die große Georg Baselitz-Ausstellung im Jahr 2008/2009? Bei dieser Ausstellung wurden viele der Bilder des Künstlers gezeigt, die er als „Remix“ gemalt hatte. Motive aus früheren Jahrzehnten, mit denen sich der bedeutende Maler, geboren 1938 im sächsischen Deutschbaselitz als Hans-Georg Kern, wieder neu beschäftigt hat. Der Begriff „Remix“, den Baselitz seit 2005 den Titeln vieler seiner Gemälde hinzufügt ist aus dem Englischen übernommen und bedeutet „neue Mischung“ oder auch „neue Kombination“. Den wiederaufbereiteten alten Motiven, deren Qualität, Substanz und Programmatik nach wie vor Gültigkeit haben, will er auf diese Weise die bisweilen bleierne Schwere der Vorbilder nehmen und zugunsten einer leichtfüßigeren, schwungvolleren, mitunter auch selbstironischen und farblich deutlich aufgehellten Malerei verändern, weiterentwickeln.

Auch Canaletto's Hund stammt aus dem Jahr 2005 und verweist auf ein Motiv, das ursprünglich auf das Jahr 1955 zurückgeht, in dem sein Gemälde „Sandteichdamm“ entstand. Fast mutet dieses Bild hier vor Ihnen wie ein das Negativ einer Fotografie an: weiße, helle Baumstämme, die den ebenfalls weißen Waldweg säumen, kontrastieren mit dem Schwarz des Himmels. Ein schwarzer Hund liegt wie bereits tot mit den Beinen nach oben auf dem kalten Boden, die Brauntöne links oberhalb des Hundes könnten einen Teich andeuten. Baselitz geht es bei diesem Remix-Verfahren nicht darum, einmal getroffene Aussagen zu verändern, sondern er tritt quasi in einen Wettstreit mit seiner eigenen malerischen Vergangenheit und der Kunstgeschichte, denn der Titel verweist auf den venezianischen Vedoutenmaler Canaletto, in dessen

Stadtszenen immer wieder ein Hund erscheint. Dass er nun quasi auf dem Kopf liegt, ist ein kleiner Gag, den sich der Künstler Baselitz erlaubt, denn auf diese Weise erscheint das ausgewiesene Markenzeichen Canalettos als „typischer Baselitz“, der ja bekanntermaßen alles über Kopf malt. Ebenso ein Remix ist das Öl-Gemälde „Zurück in die Schulzeit“, das Baselitz im gleichen Jahr, 2005, gemalt hat. Auch dieses Sujet hat Baselitz auf den Kopf gedreht gemalt., Das Bild ist eine Auseinandersetzung mit seinem legendären ersten auf den Kopf gestellten Gemälde, „Der Wald auf dem Kopf“ von 1969. Damals drückte sich mit dem Umdrehen des Motivs ein grundlegender Neuanfang aus, der in der Geschichte der Malerei einen der radikalsten Brüche mit den malerischen Konventionen markiert. Bei diesem Akt ging es Baselitz zunächst um die Befreiung der Darstellung vom Inhalt. Gleichzeitig aber hob er herkömmliche Hierarchien auf und verschaffte sich auf diese Weise die Möglichkeit weiter Bilder malen zu können, ohne die Abbildung gewöhnlicher Erscheinungen der Natur aufgeben zu müssen. So beschrieb er einmal selber diesen Prozess, der ihm ganz neue Freiheiten in seiner Darstellungsweise gab.

Ungeachtet dessen lassen sich in seiner Erinnerung an die Schulzeit deutliche Verweise auf Ferdinand von Rayskis Wermsdorfer Wald von 1859 ausmachen, einem Gemälde, das dem jungen Baselitz durch eine Reproduktion in der Aula seiner Schule offenbar großen Eindruck hinterlassen hatte. Denn mit den auffällig roten Farbspuren auf Baselitz Waldboden zitiert er, Peter Klaus Schuster zufolge dessen » merkwürdig aneinandergereihten Pinselstriche vorne rechts auf den Waldboden.«, mit denen Rayski angedeutet hatte, wo auf einem späteren Bild einer Jagdgesellschaft im Wermsdorfer Wald das erlegte Wild anzuordnen sei. »Die tiefroten Farbspuren von Baselitz« auf seinem Gemälde, so Schuster weiter, »sind nichts anderes als das Blut des erlegten Wildes«. Und dennoch, den rein malerischen Werten im Bild Raum zu geben bleibt die oberste Maßgabe seiner Kunst. Was Baselitz auf den Kopf stellt, ist nicht das Bild, sondern das Motiv.

20. TORSO MÄNNLICH, TORSO WEIBLICH – STEFAN BALKENHOL

Gewaltig, fragmentarisch, unvollendet – so zeigen sich uns hier die beiden menschlichen Torsi aus Pappelholz von Stefan Balkenhol, dem 1957 in hessischen Fritzlar geborenen Bildhauer. Ganz ungewöhnlich für ihn, denn wir kennen alle seine überdimensionalen Holzfiguren, die man von weitem für menschliche Wesen halten könnte, Skulpturen, die uns vertraut vorkommen, sympathisch wirken und doch den Kontakt verweigern, Distanz aufrecht erhalten. Balkenhol nutzt für seine monumentalen Skulpturen oft den ganzen Baumstamm, den er als Sockel belässt, Menschen, die im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Holz, dem Baum, dem Wald gekommen sind. Ist bei dem wohl berühmtesten Torso der Kunstgeschichte, dem antiken Torso von Belvedere, das Bruchstückhafte seines Erhaltungszustandes auf die Einwirkung widriger Umstände zurückzuführen, so belässt Balkenhol seine Torsi bewusst

unvollendet. Vielleicht kennt er ja die berühmte Anekdote zum Torso von Belvedere nachdem Papst Julius II., als man den Torso aus der römischen Erde geborgen hatte, Michelangelo Buonarotti die Anweisung gegeben haben soll, die abgeschlagenen Teile zu ergänzen. Michelangelo, der gerade die Schönheit des Fragmentarischen erkannte, soll darauf geantwortet haben, die Statue sei zu vollkommen, als dass ihr etwas hinzugefügt werden dürfe.

Nichts Individuelles kann man über diese, scheinbar noch im Werden begriffenen Torsi aussagen, lediglich ihr Geschlecht ist erkennbar, eine Möglichkeit für den Künstler, sich auf das wesentliche der Körperdarstellung zu konzentrieren. Risse und Splitterungen des Holzes werden nicht geglättet, die Struktur der Oberfläche wird zur ästhetischen Kategorie erhoben. Diese Art der Bearbeitung findet sich zwar auch bei den kompletten Figuren, die Balkenhol sonst aus dem Holz erwachsen lässt, doch scheint hier die Verletzlichkeit und Rauheit des Holzes noch wesentlich mehr als Stilelement eingesetzt worden zu sein. Reduziert auf ein Minimum, oder sollte man eher sagen: „reduce to the max?“ stehen männlicher wie weiblicher Torso auch hier auf den Ateliertischen, die das prozesshafte des Entstehens verdeutlichen. Sie wirken, als habe der Künstler die Skulpturen für eine Weile verlassen um im nächsten Moment wiederzukehren um eine weitere schöpferische Entscheidung zu treffen.

21.BAUM – GÜNTHER ÜCKER

1957 schlägt Günther Ücker den ersten Nagel in eine Leinwand. Der Griff zu Hammer und Nagel ist dabei nicht nur ein destruktiver Akt, sondern schafft für ihn die nötige Anbindung des Kunstwerkes an die Realität. Ücker sieht keine Trennlinie zwischen Kunst und Leben, für ihn gehört beides zusammen.

„Für mich ist und war der Mensch Maßstab und Mittelpunkt allen Geschehens. Wie dieser Mensch ins Bild zu setzen sei, das war mein Konflikt, angesichts einer Wirklichkeit nach der Hiroshima Bombe und dem 2. Weltkrieg, wo die Menschen in der gigantischen Vernichtungsmaschinerie nur noch Schatten geblieben waren. Mein ganzes künstlerisches Tun ist ein Ringen um ein komplexes Menschbild im Prozess der Selbsterkenntnis.“

1984 beginnt Ücker mit der Arbeit an den sogenannten „Nagelwäldern“. Ein brachiales Zeichen des 1930 in Mecklenburg geborenen Künstlers gegen das Waldsterben, das den Wald wieder in den Mittelpunkt des Interesses auch der Kunst stellt. Wenig später entstehen unter dem Eindruck der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl 1986 eine Reihe von „Aschebildern“, ein Material, das er in seinen weiteren Werken immer wieder mit zum Einsatz bringt.

Wir sehen hier seinen „Baum“ von 2003/2004, der direkt an die frühen Serien der Nagelwälder anknüpft. Über die Eigenschaft des Nagels sagt er: „Der Nagel ist etwas Impertinentes, Aufdringliches, Eindringliches, Penetrantes, penishaftes.“ Die düstere Krone aus Stahlstiften erinnert hingegen eindringlich an verbranntes Astwerk oder auch an die Dornenkrone Jesu, ein Symbol des Leidens in beiderlei Hinsicht. Der weiße Leim legt sich nur notdürftig um das

tote Holz, wie ein Schutzmantel um den leblosen Körper, ein kleiner Lichtschimmer zwar, aber wohl nicht ausreichend. Offen bleibt im Werk Günther Ückers, der in Düsseldorf lebt und arbeitet, ob der Mensch sich am Ende Phönixgleich aus der Asche seiner zerstörten Umwelt erheben kann oder ob das Zugrunderichten der Natur auch uns zugrunde richten wird. Denn, um noch einmal mit Ücker zu sprechen: „Die Kunst kann den Menschen nicht retten, aber mit den Mitteln der Kunst wird ein Dialog möglich, welcher zu einem den Menschen bewahrenden Handeln aufruft.“

22. FELLED TREES ON WOLDGATE, THREE TREES NEAR THIXENDALE, SPRING,SUMMER,AUTUMN,WINTER – DAVID HOCKNEY

David Hockney, dem 1937 geborenen britischen Maler, war im Jahr 2009 hier in der Kunsthalle Würth eine große Ausstellung gewidmet. Unter dem Titel „Nur Natur“ wurden Bilder gezeigt, die der Maler zum Teil erst für diese Ausstellung geschaffen hat. Neben Porträts sind Landschaften das zweite große Thema in Hockneys Werk. Damit stellt er sich ganz bewusst in eine englische Tradition. Denn seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war die Erhabenheit der englischen Landschaft ein fester Bestandteil englischer Malerei. Sie sprach damit einem nationalen britischen Gefühl aus der Seele, für das der Garten der Natur, der Landschaftsgarten, wie die Engländer ihn nennen, ein wichtiger Bestandteil der kulturellen Identität darstellte. Hockney wiederum bietet Landschaft als Motiv einen ganz besonderen Reiz, weil sie ihm ein geduldiges Modell und zugleich aufregend wechselhaft ist. Denn Licht und Atmosphäreindrücke können innerhalb von Augenblicken umschlagen ohne Rücksicht auf den Malenden. Immer wieder lässt er sich seit der Mitte dieses Jahrzehnts von den Schönheiten der Natur inspirieren. Immer wieder lässt er sich seit der Mitte dieses Jahrzehnts von den Schönheiten der Natur seiner wiederentdeckten Heimat Yorkshire inspirieren. Wobei er seine Bilder erweitert um das Licht seiner Kindheit und Jugend, um die besondere Atmosphäre, die Orte in der Erinnerung bekommen. Er belebt seine Landschaftsbilder mit einer Stimmung, die sich aus so vielen unterschiedlichen Empfindungen speist und die damit über das reine Naturbild weit hinausreichen.

Auf diese Weise bieten ihm die Woldgate Woods nicht nur das Hier und Jetzt sondern ermöglichen ihm zugleich, seinen gesamten künstlerischen und persönlichen Erfahrungsschatz, sowie das Gefühlte und Erinnernte in sie hineinzulegen.

Hier, bei „Felled trees on Woldgate“ aus dem Jahr 2008, liegen gefällte Bäume im Vordergrund und wie die Latten eines überdimensionalen Gatters hochragende Stämme. Sie zeigen das reale Sujet an, das aber durch eine märchenhaft anmutende Farbigkeit ganz neue Dimensionen erhält. Wie die Hüter eines besonderen Grals oder eines tiefen Geheimnisses umschließen sie das, was wir nur erahnen können. Monumental in ihrer Größe, die so gar nicht zu der lieblichen Farbauswahl passen mag. Ein Märchen, ein Gefühl, ein Erlebnis im Kopf und in der Seele des Künstlers, das uns aber genauso mitnimmt, in unsere frühe, verschwommene Welt. Hockney zieht den Betrachter förmlich in den Raum, um ihm die Gefühle und ästhetische Resonanz nahezubringen, den ein bestimmter Ort in einem besonderen Moment in einzigartiger Weise in ihm auslöst. Die Titel, die seine Bilder tragen, Namen der kleinen Dörfer seiner Heimat, belegen die Tiefe seiner Wurzeln in diesem so malerischen wie abgelegenen Winkel Englands. Kilham, Thwing, Fridythorpe, Thixendale. Wahre Kunst, so kann man sagen, muss immer auf der Höhe der Zeit sein. Bei Hockneys Landschaftsbildern von East Yorkshire ist die Zeit immer das Jetzt. Vier Jahreszeiten zeigen die 8 Ölgemälde „Three Trees Near Thixendale“, Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Immer der gleiche Standort, den Hockney akribisch festhält, damit er immer an der gleichen Stelle mit der gleichen Perspektive steht, wenn er wieder die Staffelei in altertümlicher und doch so frischer Manier am Feldrand aufstellt, um seine Kohleskizzen zu machen. Zu Hause überträgt er das Skizzierte mittels eines digitalen Rasters auf große Leinwände und geht jetzt wieder hinaus, um die besondere Stimmung einer Stunde, eines Lichts auch wieder draußen in der Natur auf die Leinwand zu bringen. Wie bei seinen geschätzten Vorgängern Gogh, Monet und Munch, die sich allesamt mit Landschaftsdarstellungen im Spiegel der Jahreszeiten befassten, setzt auch Hockneys ausgeprägtes Interesse an den jahreszeitlichen Wechseln der Natur, ein detailliertes Beobachten und empathisches Verständnis der ihr innewohnenden Kräfte voraus. Dem liegt ein zyklisches Denken zugrunde, bei dem die einzelnen Beobachtungen und der große Zusammenhang untrennbar miteinander verbunden sind. So ist nur folgerichtig das Hockney den Zyklen der NATUR seinerseits mit BILDERzyklen antwortet. Denn auf den ersten Blick allein von der Erscheinung eines momentan sichtbaren Naturausschnitts inspiriert, lassen sich die Kompositionen in ihrer Gesamtheit zu einer Art „Symphonie“ verbinden, die den ewigen Kreislauf der Natur thematisiert. Die Idee des Zyklischen erweist sich somit formal wie auch inhaltlich schlüssig als das grundlegende Prinzip von Hockneys Landschaftskunst.

23. WRAPPED TREE PROJEKT – CHRISTO

Christo und Jeanne Claude zu erklären würde bedeuten, Eulen nach Athen zu tragen. Jeder kennt die beiden 1935 geborenen Verhüllungskünstler und verbindet mit ihnen das Einpacken und Verschnüren von Gegenständen, von

Gebäuden, von ganzen Parkanlagen. Erinnerung sei dabei nur an den Reichstag in Berlin, die Pont Neuf in Paris, the Gates im Central Park in New York oder die verpackten Bäume im Park der Fondation Beyerler in Riehen bei Basel, deren zeichnerische Vor- und Begleitarbeiten Sie hier studieren können. Was Christo wiederum mit einem Baum, den er eigens für diese Ausstellung hier 2011 verhüllt und vorskizziert hat, umsetzt, haben er und seine Frau Jeanne Claude mit 178 Bäumen im Berower Park der eben erwähnten Fondation an der schweizer-deutschen Grenze 1998 großflächig angelegt. Dort verhüllten sie die unterschiedlichsten Bäume wie Kastanien, Eiche, Esche, Pflaume oder Linde mit einem Material, das man in Japan zum Schutz der Bäume vor Frost verwendet. Für diese Aktion benötigten sie 55.000 qm Polyestergewebe und gut 23 km Seil.

Wie immer hatten Christo und Jeanne Claude, die im November 2009 verstarb, das Projekt gemeinsam geplant, gezeichnet und durchgeführt. 32 Jahre haben sie von der Grundidee bis zur Realisierung gebraucht.

Bäume – schon seit mehreren Jahrzehnten ist es immer wieder der Baum, der die beiden inspiriert. Die Vergänglichkeit der Natur und die Vergänglichkeit einer kurzfristig veränderten Sichtweise sind Teil ihrer Kunstprojekte. Christo sagt dazu:

„Das Temporäre eines Kunstwerkes erschafft ein Gefühl der Zerbrechlichkeit, der Verletzlichkeit und die Dringlichkeit, es zu betrachten sowie auch die Gegenwart des Fehlenden, da wir wissen, dass es morgen vergangen sein wird.“ Und weiter heißt es:

„Die Qualität der Liebe und Zärtlichkeit, die die Menschen dem gegenüber haben, was nicht fortauern wird – zum Beispiel die Liebe und Zärtlichkeit, die wir für die Kindheit und für unser Leben haben – ist eine Qualität, die wir unserem Werk als eine zusätzliche ästhetische Qualität verleihen möchten.“

Die Auseinandersetzung mit den Geheimnissen von Wald und Baum, der Urkraft zwischen Wurzelstock und Krone, ist es, die Christo – und zu Lebzeiten auch Jeanne Claude - immer wieder antreibt, einen natürlich gewachsenen Baum aus dem Stand zur Kunst zu erheben. Element dieser Kunst ist die Verwandlung, die nicht nur dem Objekt temporär widerfährt, sondern auch unser Bewusstsein darüber beeinflusst. Das Verhüllen ist nicht nur Veränderung, sondern eine vollständige Erneuerung auf Zeit. Die „Qualität der Liebe angesichts der Vergänglichkeit“ wird so spürbar.

24. FOREST TRIPTYCHON– ROBERT LONGO

Sind es überdimensionale Fotos, auf die wir hier schauen? Schwarz-Weiß-Bilder eines Waldes im Gegenlicht? Nein, es sind fotorealistische Kohlezeichnungen, die diesen irritierenden Eindruck vermitteln, Robert Longos riesige Ansichten eines Phänomens, das Schönheit und Schrecken zugleich beherbergt.

Ist das wieder der märchenhafte Wald, der uns verirren, verwirren, läutern und wiederfinden lässt? Oder ist es der unschuldige Wald, den Shakespeare als

Pendant zum wilden Herzen des Stadtmenschen sieht? Ist es der Wald seines Zeitgenossen Ariost, in dessen Dichtung der Wald Schauplatz und Synonym sexueller Impulse und Machtwillen darstellt? Ist es der Wald, der den Protagonisten in Sartre's Schrift „Der Ekel“ angesichts eines Baumes, den er beobachtet, erschauern lässt vor der vermeintlichen Sinnlosigkeit dessen Existenz? Oder ist es einer der durch Verwüstung und Raubbau bedrohten Wälder, die auf unserer Erde zu beklagen sind? Es gibt keine endgültige Antwort darauf, und jeder wird diesen Wald mit den Lichteffekten einer wie durch Nebelschwaden verschleierten Sonne sicher unterschiedlich empfinden. Longo bezieht seine monumentalen Bildkompositionen nicht selten aus den Phantasmen von Kultfilmen, wie etwa Stanley Kubricks "Odyssee im Weltraum". Aus solchen Filmszenen, die sein Bildgedächtnis offenbar seit den 1970er-Jahren konserviert hat, erschafft er sich dann in seinen eigenen Bildern eine Art fließenden Übergang von der Realität zur Fiktion. Wo jedoch »Hollywood an die Stelle der Metamorphosen von Ovid tritt«, herrschen nicht länger nur die Konventionen der Antike, sondern eben auch die der medialen Bilderflut, deren Macht Longo durch eigene Eingriffe (unter-)brechen möchte. Anstatt die heutige Bilderflut aber trotzig zu ignorieren, schwelgt Longo lieber in ihr und wird sein eigener Regisseur. Neben dem inspirierenden »Geheimnis«, das seine Werke stets zu umwehen scheint, ist es Longos technische Perfektion, die fasziniert. Sie macht die Oberfläche seiner Werke so »schön« und verführerisch, wie Bilder heute nach Ansicht Longos sein müssen, um mit den Medienbildern zu konkurrieren, an deren Oberflächen alles geglättet und falsch ist, deren Perfektion wir aber schon längst zum Maßstab unserer Wahrnehmung gemacht haben.

Robert Longo, 1953 in New York geboren, wird in einigen seiner Bilder sehr viel deutlicher. In großen Formaten konfrontiert er z.B. die Unschuld schlafender Kleinkinder, die stille Grandiosität von Erde und Planeten mit bedrohlichen Bildern von Atombombenexplosionen oder Revolvermündungen. Robert Longos machtvolle Motive verleihen den Angst- und Sehnsuchtsgefühlen der Menschen des 21. Jahrhunderts Form und Ausdruck, treffen den Betrachter mit voller medialer Wucht. Das Tritychon „Forest“, das Longo in den vergangenen Wochen eigens für diese Ausstellung zeichnete, ist ein eindrückliches Beispiel seines Könnens, das sich weder auf einen Stil, noch auf ein Medium festlegen lässt. Longo hat in seiner künstlerischen Vita schon viele Stationen durchlaufen: Er war Punkrocker und Gitarrist, er hat Musikvideos und Filme gedreht, er hat Plattencover gestaltet oder hat zusammen mit Cindy Sherman in den 70iger Jahren Installationen, Performances und Mulimediakunst entwickelt. Doch seit Ende der 90iger hat er sich verstärkt wieder den großformatigen Kohlezeichnungen in seriellen Werkreihen zugewandt. Seine bis heute bevorzugte Technik. Als Kind der New-Wave-Ära sieht er die Welt in Schwarz und Weiß...

Im Katalog der Dokumenta von 1987 schrieb der amerikanische Kunsthistoriker Edward Fry über ihn: „Kein anderer Künstler geht intensiver und bewusster auf

die bittersüße Beschaffenheit des gegenwärtigen amerikanischen Lebens ein:
Ein Leben, das sich aus Ekstase und dem Schrecken einer postmodernen
Stadtlandschaft, aus Rockmusik, dem Kampf ums Geld, wahnwitzigen
Vergnügungen und Vorspiegelung durch die Medien zusammensetzt.“
Robert Longo ist mit der deutschen Schauspielerin Barbara Sukowa verheiratet
und lebt und arbeitet in New York.

Bernadette Schoog Oktober 2011