

Lothar Rumold

Vom Ton zum Gegenstand - von der Linie zum Körper  
Bemerkungen zum Werk von Michael Schneider und Doris Eilers

Rede anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung mit Werken der beiden Künstler  
im Karlsruher Künstlerhaus, gehalten am 25.10.2009

Meine Damen und Herren,

der Verein gestattet seinen ausstellenden Mitgliedern seit Beginn des Jahres, den Termin der Ausstellungseröffnung frei zu wählen. Doris Eilers und Michael Schneider haben sich in freier Terminwahl für den traditionellen Sonntagvormittag entschieden. Eine Matinee nannte man das bis vor kurzem noch, das ist eine Veranstaltung, die man sozusagen noch im Morgenrock besucht; *das* Matinee war irgendwann auch einmal ein anderer Name für den Morgenrock. Man findet das noch im Fremdwörterduden, aber schon nicht mehr bei Wikipedia.

Wie ich sehe, haben Sie aber ihre Morgenröcke, sofern noch in Gebrauch, gegen öffentlichkeitsstauereichere Kleidungsstücke getauscht, um hier im Künstlerhaus Ihre Verbundenheit mit der Kunst unter Beweis und womöglich auch auf die Probe zu stellen.

Meine Einführung gliedert sich in drei Teile. Betrachten Sie Teil Eins als unseren gemeinsamen Beitrag zur Bildung - alle reden davon, wir bilden uns. Inhaltlich geht es um die Kunsttheorie des Malers Philipp Otto Runge. In Teil Zwei befaße ich mich mit dem Werk von Michael Schneider, in Teil Drei mit dem von Doris Eilers.

Kunst, meine Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen, bleibt bloße Spielerei, wenn sie nicht "aus dem innern Kern des Menschen" entspringt und darüber hinaus oder besser gesagt: von Anfang an in einer "Ahnung von Gott" und einer "Empfindung unsrer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen" gründet.

Diese Behauptung stammt, wie Sie sich vielleicht denken können, nicht von mir, sondern von Philipp Otto Runge, einem *der* deutschen Maler der Frühromantik. Wir finden sie in einem Brief an seinen Bruder Daniel Runge, geschrieben in Dresden am 9. März 1802, da war der Verfasser 24 Jahre alt, er starb knapp neun Jahre später in Hamburg an Tuberkulose.

Der Brief beginnt mit einem Geständnis, das ich Ihnen nicht vorenthalten möchte, weil es belegt, dass unsere heutigen Verlegenheiten in Sachen Kunst überhaupt nichts Neues sind:

"Es hat mich immer ziemlich in Verlegenheit gesetzt", schreibt Runge an den Bruder, "wenn Hartmann oder sonst jemand bei mir voraussetzten – oder wenigstens von ändern sagten: Der und der weiß eigentlich auch nicht recht, was die Kunst ist. Weil ich mir nämlich selbst gestehen mußte, daß ich es eben auch nicht sagen konnte. Das hat mir entsetzlich im Kopfe gelegen und hat mich gewurmt."

Dann, so Runge an Runge weiter, sei ihm allerdings "ein Licht in der Seele aufgegangen" und er beginnt, dem Bruder nicht seine Einsichten oder Gedanken, sondern, wie er selbst sagt, seine "Empfindungen" in dieser Angelegenheit möglichst "kurz und deutlich" mitzuteilen - von mir eingangs nochmals deutlich verkürzt zu der These (ich wiederhole sie): Kunst bleibt bloße Spielerei, wenn sie nicht "aus dem innern Kern des Menschen" entspringt und von Anfang an in einer "Ahnung von Gott" und in einer "Empfindung unsrer selbst im Zusammenhange mit dem Ganzen" gründet.

Der innere Kern des Menschen, das ist seine ewige Seele, deren Existenz für Runge im Gegensatz zur Existenz Gottes, den man "hinter diesen goldnen Bergen nur ahnen" könne, eine unmittelbare Gewissheit darstellt. Ohne seine Ableitung aus dem künstlerischen Seelenleben ist ein Werk kein ewiges Kunstwerk, sondern bleibt seelen-lose Spielerei, oder, wie Runge auch schreibt, ein Fall von "Künstelei". Ob etwas ewige Kunst oder irgend etwas Anderes ist, entscheidet sich damit nach Runge im Moment der ersten Entstehung und nicht etwa, wie wir Heutigen, Empirismuskontaminierten anzunehmen geneigt sind, am Ende aller Tage bei der nachweislichen Aufnahme in das endgültige Museum der Ewigen Kunst oder in die große finale Kunstausstellung, selbstredend kuratiert von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist. Seine umgehende materielle Vernichtung stünde der Ewigkeit eines Kunstwerks also ebenso wenig im Wege wie der vorzeitige leibliche Tod das ewige Leben der unsterblichen Seele auch nur um einen Tag verkürzen kann.

Meine Damen und Herren, Michael Schneider ist es gewesen, der mich auf Phillip Otto Runges seelentheoretische Begründung des Kunstbegriffs und seine damit verbundene Gliederung der Genese des Kunstwerks hingewiesen hat.

Für Runge ist es also unabdingbar, dass die Leinwand sozusagen geistig grundiert ist mit einer Ahnung von Gott und dem Empfinden unserer Teilhabe am Großen Ganzen. Daraus leitet sich für ihn aber auch eine ganz bestimmte Reihenfolge des handwerklichen Vorgehens ab, falls man die seelische Introspektion noch oder schon zu den handwerklichen Mitteln rechnen darf.

Das eigentliche Malen beginnt für Runge mit der Bestimmung des Bildgegenstandes, hier befindet sich die für seine Kunsttheorie entscheidende Schnittstelle zwischen dem Geistig-Seelischen und der Welt der zunächst leblosen Stoffe. Der *Gegenstand* eines Bildes ist gewählt, wenn wir eine Begebenheit gefunden haben, die in stimmiger Weise die Empfindung charakterisiert, die wir ausdrücken wollen. Bei Runge zum Beispiel "die Empfindungen, die in mir jedesmal beim Monde oder beim Untergange der Sonne aufsteigen, dieses Ahnen der Geister, die Zerstörung der Welt, das deutliche Bewußtsein alles dessen, was ich von jeher darüber empfunden hatte". Zum Ausdruck dieser nicht eben alltäglichen Empfindungen gilt es nun vor allem anderen einen Gegenstand, man könnte auch einfach sagen: ein Bild zu finden. Wenn Sie Runges Bilder kennen, dann wissen Sie, dass dieser sogenannte Gegenstand nicht selten ein hoch komplexes Ensemble von unterschiedlichsten Dingen und Gestalten ist.

Hat man den *Gegenstand*, geht es als nächstes um die *Komposition*, das ist, kurz gesagt, ein erster, grober Entwurf. Dem folgt die *Zeichnung* im Detail. Danach kommt mit der *Farbgebung* Farbe ins Spiel und nach zwei weiteren Stationen, die beide etwas mit der Farbnuancierung zu tun haben, erfolgt die abschließende *Tongebung* als letzte Feinabstimmung der Farben relativ zueinander unter Berücksichtigung aller bereits erwähnten Aspekte.

Sie sehen, dass von den sieben unterscheidbaren Stationen des eigentlichen Malprozesses nach Runge vier Stationen etwas mit der Farbigkeit des Bildes zu tun haben - bei aller Verschiedenheit der beiden Maler wundert es daher nicht, dass mich Michael Schneider ausgerechnet auf Runge hingewiesen hat.

Aber! Seinen Hinweis auf Philipp Otto Runge verband Michael Schneider mit der wichtigen Feststellung, dass bei ihm alles umgekehrt sei. Das heißt Schneider beginnt dort, wo Runge endet, nämlich bei dem, was der Frühromantiker den "Ton" des Bildes nennt. Da er dort aber nicht stehen bleibt, fällt Schneiders Werk nicht unter Runges Verdikt, wenn dieser moniert, seit Michelangelo sei der Geist aus der Kunst entwichen und noch hinzufügt: "unsre jetzt lärmmachenden Leute sind nur noch beim Ton".

Was bei Runge der "letzte Anklang der Empfindung" ist, wird bei Schneider zur ersten empfindlichen Schwingung - damit aber erst zum *Einstieg* in einen Bildfindungsprozess, der sich, wie im Falle des großen Gemäldes an der hinteren Wand, über Jahre hinziehen kann.

Leider ist dieser Prozess im fertigen Bild, wie die marxistisch-hegelianisch Informierten sagen würden, "aufgehoben" im dreifachen Sinn: erstens im Sinne von "bewahrt", zweitens im Sinne von "höher gehoben" und drittens eben leider auch aufgehoben im Sinne von "verschwunden". Michael Schneider meint vielleicht: Gott sei Dank ist das alles nicht mehr zu sehen, mit seinem Einverständnis erlaube ich mir aber, dies als Verlust zu bezeichnen.

Denn die Tragik der bildenden Kunst besteht doch darin, dass ihr wesentlicher Prozesscharakter im vollendeten Werk zum Erliegen kommt und verschwindet. Kein fertiges Bild - und sei es auch noch so gelungen - vermittelt uns die Spur einer Ahnung vom Drama seines Entstehens. Malerei und Bildhauerei sind zunächst lebendige Kunstübungen, Aufführungen ohne Publikum, performative Akte, die einerseits ohne ihr angestrebtes Endziel nicht auskommen, die aber andererseits im Resultat als sie selbst nicht mehr gegenwärtig sind. Dies ist in der Tat eine tragische Situation im klassischen Sinn: da es für ihn offenbar keine andere Möglichkeit gibt, muss der Maler den Weg des Malens immer wieder gehen, obwohl er weiß, dass am Ende der Tod in Gestalt des fertigen Werkes auf ihn wartet, um es einmal etwas melodramatisch zu formulieren. Dass die Kunstgeschichte, wenn man sie als Geschichte der Kunstwerke erzählt, immer etwas von einem Gang über den Friedhof haben wird, ist die unausbleibliche Folge davon.

Michael Schneider hat mir eine Reihe von Fotografien überlassen, die das große Gemälde, auf das ich bereits hingewiesen habe, in den verschiedenen Phasen seiner Entstehung zeigen. Es lässt sich mit Hilfe dieser Zustandsaufnahmen nachvollziehen, wie seine Malerei tatsächlich von einer tonal durchlässigen und konstruktiv unbestimmten Vagheit zu einer weitgehend opaken, gegenständlichen Entschiedenheit voranschreitet bzw., um mit Runge zu sprechen, zurückfindet. Dabei wurden Konturen immer wieder verschoben, Farbwerte unentwegt verändert. Bis irgendwann ein Zustand erreicht war, den der Maler als Endzustand gutheißen konnte. Ich gebe zu, dass mich der Endzustand dieses Großen Bildes ("großen" hier groß geschrieben) beinahe dazu bewogen hätte, meine Thesen zum Verschwinden der Kunst im Kunstwerk nochmals zu überdenken oder mit Runge gesprochen: zu überempfinden.

Unnötig zu sagen, dass die Dingbarmachung des Bildgegenstandes bei Schneider, sozusagen unter den besonderen Bedingungen einer grundsätzlichen Nicht-Dinglichkeit, ebenso wenig gelingt wie bei Runges durchinszenierten Stücken. Natürlich findet bei

Michael Schneider nicht die exakte Umkehrung der von Runge postulierten Abfolge statt. Dennoch kann man festhalten, dass er den Nachweis erbracht hat, dass Runge irrte, als er meinte, die empfindsame, Gott und das Ganze ahnende Seele müsse vor allem anderen den Gegenstand aus sich herausstellen und erst danach dürfe man sich der Detailarbeit widmen. Umgekehrt wird eben auch ein Schuh, will sagen: ein Kunstwerk draus und das Dabeisein mit Leib *und* Seele spielt in *allen* Phasen des Schaffensprozesses eine wesentliche Rolle.

Wie Sie bemerkt haben werden, sind die Bilder von Michael Schneider in der Regel ohne Titel. Hinter dieser verbalen Enthaltensamkeit verbirgt sich bei ihm jedoch kein kunstideologisches Programm und erst recht will er damit nicht irgendeine künstlerische "Position" beziehen - ein Ausdruck, der, wenn es nach mir ginge, auf der Stelle zum Kunstdiskurs-Unwort des Jahres erklärt würde. Dass Schneiders Bilder meistens (noch) ohne Titel sind, ist ebenfalls dem Umstand geschuldet, dass er gewissermaßen ein umgekehrter Runge ist. Da sich bei ihm der Bildgegenstand erst ganz am Ende des Malprozesses herausbildet, braucht es eben meistens eine Weile bis der Maler erkennt, worum es sich bei diesem Gegenstand vielleicht handeln könnte. Wollte er aber jedesmal warten, bis er definitiv weiß, *was* er da gemalt hat, wären alle Ausstellungsmöglichkeiten immer schon verpasst. Und das wäre ja ein Jammer für alle Beteiligten.

Doris Eilers dagegen hat ihren Gegenstand zu Beginn der Arbeit in der Regel schon vor oder in sich. Ihre großen Themen sind, wie sie ohne jedes Zögern bekennt, die Natur und der Mensch - und sie sieht, wie sie sagt, keinen Grund, warum sie jetzt noch anfangen sollte, Quadrate zu malen. Spät erst, nämlich vor etwa sieben Jahren, hat sie damit begonnen, plastisch zu arbeiten.

Während man, wenn ich das so sagen darf, in ihrer Malerei das Knacken der Äste hört und einem ein kalter, gelegentlich auch heißer Wind ins Gesicht schlägt, scheint in ihrem bildhauerischen Werk ein Szenenwechsel, eventuell verbunden mit einem Kleidungswechsel stattgefunden zu haben: von draußen nach drinnen, vom Ungeheuren der Natur ins relativ Geheure der Kultur mit torsischen Reminiszenzen an die Anfänge der bis hierher kunstgeschichtlich zurückgelegten Strecke. Und das feste Schuhwerk mit den Resten von Waldboden in den Profilrillen darf am Eingang zur Abteilung mit den plastischen Werken gerne abgelegt werden.

Natürlich sind solche Gegenüberstellungen wie: hier Kultur, dort Natur, hier der, sagen wir mal "Morgenrock", dort die Regenjacke nur erlaubt, wenn man bereit ist, sie im nächsten Moment zu revidieren. Eine Naturszene ist in Doris Eilers' Bildern immer auch ein Psychodrama, ein intimes Interieur, eine innere Angelegenheit der Malerin mit dem Angebot an den Betrachter, sich in sie einzumischen, will sagen: sein eigenes Seelenleben nicht außen vor zu lassen. Ist das Herbstlaub unter sonnig-blauem Himmel oder züngeln da Flammen zwischen bereits verkohlten Stämmen? Die niemals endgültige Entscheidung für das eine oder das andere wird nicht durch empirische Beobachtung, sondern *hausintern* getroffen, also in jenem Gehäuse, in dem wir, wie einer, der es wissen musste, mal gesagt hat, nicht selber die Herren sind.

Und wer solche zwar ambivalenten, aber immer noch naturalisierenden Sehweisen angesichts autonomer, also selbstzweckhafter Malerei grundsätzlich ablehnt, wird un-

ter Eilers' Gemälden Werke entdecken, die Titel tragen könnten wie "Who's Afraid of Red, White and Black - Wer hat Angst vor Rot, Weiß und Schwarz?"

[Barnett Newman: "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue", zweite Fassung von 1967, 305 x 259 cm, Staatsgalerie Stuttgart; die vierte und letzte Fassung wurde am 13.4.1982 in Berlin bei einer Messerattacke schwer beschädigt.]

Meine Damen und Herren, vieles, wenn nicht das Meiste, ist jetzt ungesagt geblieben. Bei Michael Schneider wäre zum Beispiel unbedingt noch hinzuweisen auf die Raffinesse seiner nicht ganz geraden Linien, die ihr delikates Pendant findet in den sichtbar gelassenen Gussnähten von Doris Eilers' Skulpturen. Und vom Eilers'schen Torso "als Gegenwart einer utopischen Vergangenheit", wie Beat Wyss den Torso genannt hat, kann nun ebenfalls nicht mehr die Rede sein.

Unumgänglich sind aber doch noch ein paar grundsätzliche Bemerkungen zu Doris Eilers' bildhauerischem Werk. Ich sehe darin die Fortsetzung ihrer zeichnerischen Übungen mit anderen Mitteln. Runge forderte, wie jetzt bekannt sein sollte, die Entwicklung vom Gegenstand über die Zeichnung bis hin zum Ton - Eilers hat das offenbar auf produktive Weise missverstanden.

Von den anfänglichen Ton-Körpern ihrer Plastiken stellt Doris Eilers Gips- und Zementabgüsse her, die sie dann weiter bearbeitet. Vor Jahren lernte ich sie kennen als Malerin und vorzügliche Aktzeichnerin, heute sehe ich, wie ihre Zeichnungen aus der Fläche herausgetreten sind und plastische Gestalt angenommen haben. Aber an der Oberfläche, insbesondere der der Gesichter, weisen sie noch Spuren ihrer linearen oder lineaturischen, auch ihrer malerischen Herkunft auf, was für mich ihren besonderen Reiz ausmacht. Wenn man es sich ausnahmsweise einmal gestatten wollte, von Authentizität zu sprechen, so könnte man sagen: diese graphisch-malerischen Relikte machen Eilers' Plastiken zu authentischen Werken einer Künstlerin, die ihre Wurzeln im Malerischen und Zeichnerischen hat.

Ich wage zum Abschluss eine Prognose. Da Authentizität, richtig verstanden, mehr mit momentaner Kohärenz als mit statisch-ewiger Selbstähnlichkeit zu tun hat, wird das Zeichnerische als derzeit authentischer Ausdruck von Doris Eilers' Bildhauerei nach und nach aus den Gesichtern verschwinden. Vor etwa zehn Jahren hatten Doris Eilers und Michael Schneider im Künstlerhaus ihre letzte gemeinsame Ausstellung. Vielleicht werden wir uns in zehn Jahren anlässlich einer nächsten gemeinsamen Ausstellung der beiden hier wieder treffen, um dann festzustellen, ob ich recht behalten habe.

*Lothar Rumold, Oktober 2009*