

Wundersame Wandlung

Ein Bild ist gut, viele Bilder sind besser – eine Ausstellung in Hannover zeigt, wie die Kunst der Moderne in Serie ging.

Ein Maler will ein Frauenbildnis von absoluter Schönheit und Vollkommenheit schaffen. Jahrelang müht er sich. Als ihn eines Tages Freunde besuchen, schwelgt er in ekstatischem Wahn: Endlich sei sein Meisterwerk

„Die Metamorphosen der Bilder“. Die Schau zeigt unter anderem sechs verschiedene „Herbstmeere“ von Emil Nolde, zwölf „Abstrakte Köpfe“ von Alexej von Jawlensky, sechs „Fenster“ von Robert Delaunay und vier „Frühstücke im Freien“ von Picasso – insgesamt 26 Werkgruppen von elf Malern der klassischen Moderne*.

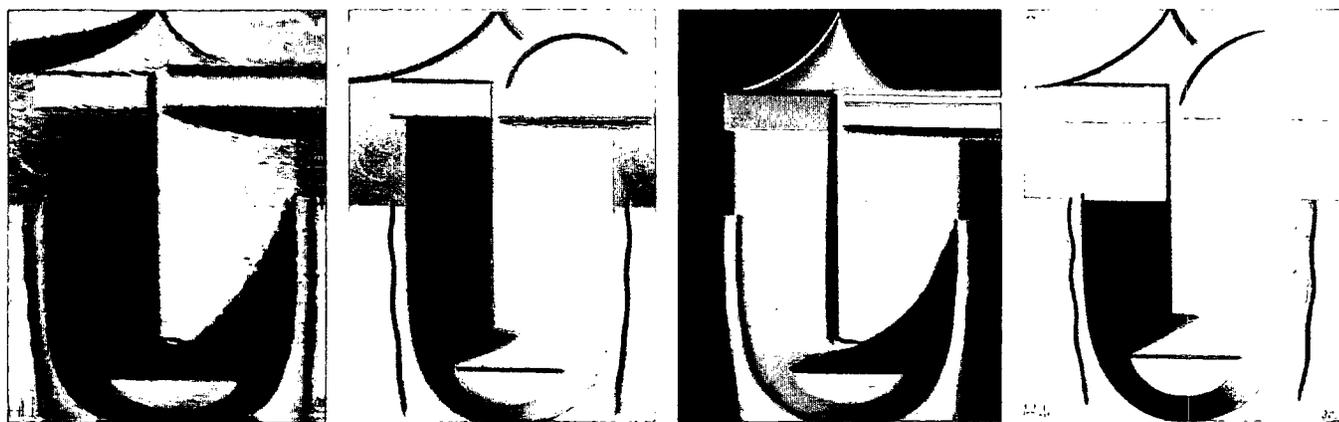
Picassos „Frühstücks“-Büfett ist mit diesen vier Bildern noch längst nicht komplett: Von 1959 bis 1962 tischte der greise Berserker sein Motiv in mehr als zwei Dutzend Gemälden und 150 Zeichnungen auf – ein Festschmaus für Kunsthistoriker.

Grundzutat des opulenten Bildermeisners war Edouard Manets Skandalbild

seine Leinwand mit weiblichen Akten in einer arkadischen Landschaft. Die Vorlage, die ihn so lange angeregt und angestachelt hat, ist nicht mehr zu erkennen, ist schlicht verschwunden und überwunden.

Welche Fassung des „Frühstücks“ sollte nun aber die gültige, die wahre sein? „Die Wahrheit“, schnaubte Picasso, „kann nicht existieren. Wenn ich in meinen Bildern nach der Wahrheit suche, kann ich hundert Bilder mit dieser Wahrheit schaffen. Nun, welche ist die wahre? Jene, die mir als Vorbild dient, oder jene, die ich male?“

Nicht eine Wahrheit also, sondern viele Wahrheiten. Und nicht eine Wirklichkeit, sondern viele Wirklichkeiten.



Jawlenskys „Abstrakte Köpfe“ (1929 bis 1933): „Wie Wein liegen und reifen“

fertig. Doch die Freunde sehen bestürzt nur eine wüst mit Farbe beschmierte Leinwand. Als einziges darauf zu erkennen: eine nackte Fußspitze.

Honoré de Balzacs Erzählung „Das ungekannte Meisterwerk“ fand, knapp hundert Jahre nach ihrem Erscheinen 1831, einen begeisterten berühmten Leser: Pablo Picasso. Dieses Streben nach dem Ideal kannte er nur allzugut aus seinem eigenen Werk.

Doch der robust genialische Picasso wurde nicht wahnsinnig. Er begriff, worüber Balzacs Held den Verstand verloren hatte: Das eine, absolute Bild, in dem sich alle Schönheit und Vollkommenheit vereinigen läßt, kann es nie geben.

Darum plagte er sich nicht jahrelang mit einer Fassung ab, sondern füllte immer neue Leinwände und Zeichenblätter mit den verschiedensten Varianten eines Motivs. Manchmal fetzte er innerhalb weniger Stunden oder Tage eine ganze Serie hin; manchmal trieb es ihn, quer durch viele Jahrzehnte und viele Stile, obsessiv stets wieder zum selben Sujet.

Wie er und andere sich an immer neue Wandlungen ihrer Werke wagten, macht eine Ausstellung des Sprengel Museums in Hannover anschaulich:

„Le déjeuner sur l'herbe“. Es hatte die Pariser Kunstwelt 1863 mit einer splitterfasernackten Dame schockiert, die ungeniert im Wald mit zwei bekleideten Herren picknickt.

Die Dame übersteht den Wechsel von Manets zu Picassos Leinwand recht unbehelligt: Wie in der Vorlage sitzt sie in den Variationen auf der linken Seite, die Hand meist sachte ans Kinn gelegt. Ihre Begleiter jedoch verwandeln sich sehr: Der linke, bei Manet stattlich und ansehnlich, schrumpft bei Picasso zunächst zu einem Winzling und muß später ganz seinen Platz räumen; der rechte Begleiter verliert seine Kleider und sitzt schließlich der nackten Gespielin ebenfalls nackt gegenüber.

Immer mehr malt sich Picasso von Manet los – am Ende, im August 1961, füllt er

* Bis zum 7. Februar 1993. Katalog 320 Seiten; 48 Mark.



Magrittes „Die unerwartete Verführung“ und „Der



Picassos „Frühstück im Freien (nach Manet)“ (1960/1961): Hüllenlos neben nackter Gespielin



Traum“ (1942/1945): DreiBig sind schöner als eine

Zwischen den Bildern Manets und Picassos liegt nur knapp ein Jahrhundert; aber die Welt ist nicht mehr dieselbe.

Metropolen, Maschinen, Massenkommunikation, Industriegesellschaft und Wissenschaft – die Moderne war mit Macht angebrochen. Immer schneller scheint sich die Welt zu bewegen, immer vielschichtiger, schillernder und verwirrender wird sie.

Darauf muß die Kunst reagieren. Und sie tut es. Die Kubisten etwa, allen voran Picasso und Georges Braque, zersplittern ihre Motive. Nicht ein möglicher Blick auf die Gitarre, die Kanne oder das Mädchen soll gezeigt werden, sondern viele mögliche Blicke: von vorn, von der Seite, von hinten – und alle gleichzeitig.

Diejenigen, die jetzt anfangen, Reihen zu ma-

len, haben einen verwandten Gedanken: daß sie nur noch mit vielen Bildern die Vielfalt der Welt einfangen können, mit Bildern, die alle gleich wichtig, gleich wertvoll und gleich wahr sein sollen.

Der norddeutsche Expressionist Emil Nolde numeriert seine „Herbstmeere“ brav durch, ebenso der Exilrusse Alexej von Jawlensky seine „Abstrakten Köpfe“. So ordnen sie alle Bilder in Reih und Glied ein, keines wird hervorgehoben: die Zahlenserie als egalitäres Kunstprinzip.

Auch legt Jawlensky für seine „Köpfe“ genaue Bildregeln fest, an die er sich unter allen Umständen halten will. Das tut er anderthalb Jahrzehnte lang, bis ihm 1934 seine Arthritis die Gelenke so versteift, daß er nicht mehr nach Plan malen kann. Er gibt die Reihe auf, zuversichtlich, daß er zukunftsweisende Kunst geschaffen habe: „Meine Köpfe müssen ebenso wie Wein liegen und reifen, dann werden sie besser schmecken und auch verstanden werden.“

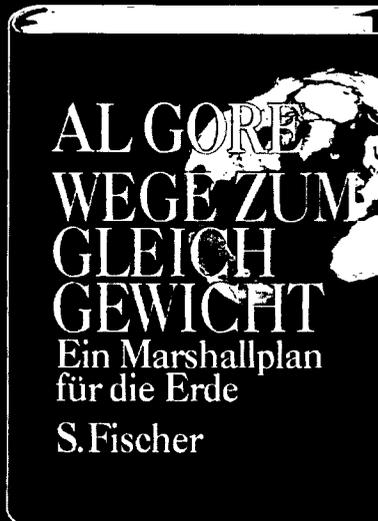
Über Jawlenskys zärtlichen Plural hätten seine Kollegen früherer Jahrhunderte nur den Kopf schütteln können. Natürlich, auch sie rackerten sich mehrfach an ihren Motiven ab: anhand

Das Buch des neuen Vize-Präsidenten

Al Gore

»...könnte
der politische
Klassiker
unserer Zeit

werden.« New York Times



383 Seiten. Gebunden. DM 39,80

»Selten, wenn je, hat ein Politiker so kenntnisreich und leidenschaftlich über die Gefährdung unserer Umwelt geschrieben. [...] ›Earth in the Balance‹ ist nicht nur das Werk eines Politikers, der von hoher Warte mahnt. [...] Hier schreibt auch ein ehemaliger Reporter, der zu recherchieren gelernt hat und den Dingen auf den Grund zu gehen versucht. Wo immer sich die Umweltsünden am eklatantesten offenbaren, ist Gore gewesen. [...] Sein Marshallplan zur Rettung des Globus [...] zeigt zumindest Ansätze auf, die im Rahmen einer vorausschauenden Politik durchsetzbar wären. Als zweiter Mann einer demokratischen Administration hätte er zudem eine Plattform, von der aus er seine Ratschläge zur Rettung der Umwelt in Politik umsetzen könnte.« DIE ZEIT

In allen Buchhandlungen



S. Fischer

von Skizzen und Studien, von Vorfassungen und schließlich, wenn das Werk Lob und Käufer fand, auch noch anhand von Kopien. Doch sie strebten dabei – wie der Held Balzacs – nur den einen großen Wurf an. Sieben „Mona Lisas“? Undenkbar.

In Serie ging die Kunst im späten 19. Jahrhundert beim französischen Impressionisten Claude Monet. Über dessen Treiben beschwerte sich im April 1891 sein Kollege Camille Pissarro: Monet gedenke in seiner nächsten Einzelausstellung nichts als Bilder von Heuschobern zu zeigen. Offenbar wollten die Sammler nichts anderes, schrieb Pissarro höchst verwirrt und verärgert an seinen Sohn, und Monet habe sich auf die Marktzwänge eingelassen – das sei wohl „der fürchterliche Preis des Erfolges“.

Aber Monet ging es nicht ums Geld, sondern um die Kunst. Er wollte das Licht malen, wie es morgens, mittags und abends auf die unscheinbaren Heuschoberschen schien, die nahe seinem Haus in Giverny standen. Er wollte verschiedene Stimmungen einfangen, wollte dasselbe Motiv immer wieder neu erscheinen lassen. Als er Monets Schau gesehen hatte, mußte auch der griesgrämige Pissarro eingestehen: Die 15 Leinwände waren „wahrhaft erleuchtet und wahrhaft meisterlich“.

Monet fehlt in Hannover, wie auch die beiden anderen Gründerväter der Moderne, Paul Cézanne und Vincent van Gogh, die immer wieder neue Modelle desselben Motivs austüftelten, der eine etwa die „Montagne Sainte-Victoire“ und die „Badenden“, der andere die „Sonnenblumen“. Sie fehlen, weil ihre Bilder kaum noch zu bekommen und die Versicherungssummen fast nicht mehr zu bezahlen sind. „Die drei“, sagt Ausstellungsmacher Dietmar Elger, „hätten schlicht unsere Möglichkeiten überstiegen.“

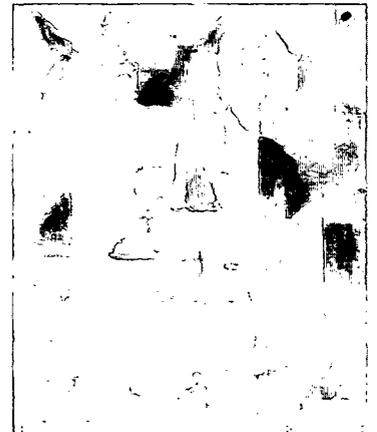
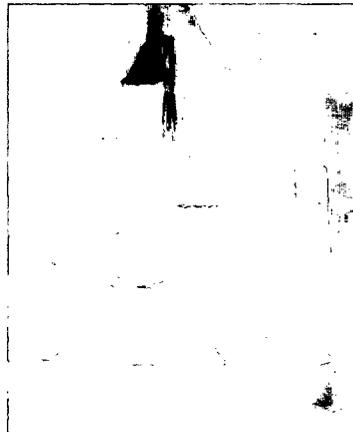
Daher mußte sich Elger auf diejenigen beschränken, die danach kamen. So hängt in Hannover eine Schau ohne Anfang – aber auch eine ohne Ende. Denn mit Munch, Mondrian und Magritte brach sich der moderne Drang zum Mehrfachbild gerade erst Bahn.

Konzeptkünstler wie On Kawara und Roman Opalka starteten in den Sechzigern Open-end-Serien, die sie ihr ganzes Leben lang begleiten sollen. Sie reihen Bild an Bild an Bild, sie können längst Wände, Säle, Hallen füllen – die Serie als monomanisches Memento mori, als pedantisches Protokoll der zerrinnenden Zeit.

Weit weniger melancholisch tritt die Serie auf, wenn sie sich als Sturm auf das Solo-Bild inszeniert. Als Andy Warhol seine „Marilyns“ und „Mona Lisas“ multiplizierte, war das mehr als nur eine Marketing-Masche. Er prokla-



De Chiricos „Piazza d'Italia“ (1956/1952): „Fürchterlicher Preis des Erfolgs“



Delaunays „Fenster“ (1912 bis 1914): Immer schillernder

mierte provokativ: „Dreißig sind schöner als eine.“ Die Menge macht's.

Einer der Ausstellungskünstler, Carl Buchheister, ein hannoverscher Konstrukтивist von eher regionaler Größe, war schon in den Zwanzigern kühn in solche traditionskritischen Kunstgefühle vorgeprescht. Wer eines seiner Bilder kaufen wollte, konnte bestimmen, ob er dafür einen höheren „Originalpreis“ oder einen niedrigeren „Vervielfältigungspreis“ zahlte. Entschied sich der sparsame Kunde für die Vervielfälti-

Die angepeilte Maximalauflage von 20 Exemplaren hat er nie erreicht.

Solche Verkaufsschwierigkeiten plagten den Italiener Giorgio de Chirico nicht. Der Verdacht, den schon der ehrenwerte Maestro Monet auf sich zog, daß er nicht wegen der hohen Kunst, sondern wegen des niederen Mammons bei sich selbst abkupfere, dieser Verdacht ist im Falle de Chiricos vollkommen berechtigt.

Jahrzehntelang schlachtete er seine „metaphysische“ Periode aus – so ge-

nung, durfte Buchheister noch mehrere Exemplare anfertigen und verkaufen.

So sollten, hoffte er, „auch weniger bemittelte Menschen sich abstrakte Bilder leisten“ können. Sein Pech allerdings, daß seinerzeit kaum jemand die Werke haben wollte.

nannt wegen der magischen Suggestion ihrer rätselhaften Puppen, Plätze und Arkaden. Obwohl de Chirico diese Phase „bereits 1919 als abgeschlossen betrachtete“, so formuliert es dezent der hannoversche Katalog, habe ihm die Anfertigung weiterer Fassungen durchaus „keine Schwierigkeiten“ bereitet, da er sich „als klassischer Maler begriff“.

Doch der klassische Maler mußte auch dafür büßen, daß er seine Markenzeichen-Motive so maßlos auf den Markt warf. Die „Piazza d'Italia“ etwa, ein fast verlassener Platz, auf den gespenstisch lange Schatten von klotzigen Stadtpalästen fallen, hat de Chirico selbst über 50mal abgeliefert. Da würden, dachten sich clevere Kopisten, ein paar Piazzen mehr auch nicht auf-fallen. So kommt es, daß Giorgio de Chirico, der sich selber fälschte, auch einer der meistgefälschten Maler der Welt ist.