

Der Apoll vom Obersalzberg

Annäherungen

Ulrich Clewing

Zwei Künstler, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, zusammen in einer Ausstellung. Der eine ist Maler und Bildhauer, der andere Fotograf. Der Maler wuchs im äußersten Westen auf, dort, wo Deutschland nichts näher liegt als die Niederlande. Der Fotograf wurde auf der annähernd gleichen geografischen Breite geboren, nur 600 Kilometer weiter östlich, in einer Stadt, die elf Jahre nach seiner Geburt einen anderen Namen bekam und seitdem nicht mehr Karl-Marx-Stadt, sondern Chemnitz heißt (es muss kein Widerspruch sein, dass er seine Prägung in den wilden, ungeordneten 1990er-Jahren in Berlin erhielt). Und auch das ist in dem Kontext eine Erwähnung wert: Der Maler könnte rein rechnerisch mit etwas Glück der Großvater des Fotografen sein. Als er Rektor der Kunstakademie Düsseldorf war, galt er vielen als entschiedener Gegner der Fotografie – und er selber unternahm damals wenig, um diesem Eindruck zu widersprechen.

Zwei Generationen trennen Markus Lüpertz und Andreas Mühe, und das beschreibt nur undeutlich die Differenzen ihrer Erfahrungen. Trotzdem ist es alles andere als ein Zufall, dass die beiden ihre Werke miteinander ins Gespräch bringen. Das Trennende ist allgemein eine große Kraft, doch weitaus größer ist die Kraft von Gemeinsamkeiten. Und davon gibt es bei Markus Lüpertz und Andreas Mühe mehr, als man bei flüchtiger Betrachtung denkt. Die Suche danach kann eine gedankliche Expedition sein, die bei Oberflächlichkeiten beginnt und einen am Ende bis zum Fundament der Kunst führt. Zunächst gilt es festzuhalten, dass beide Werkkomplexe – Andreas Mühes Fotografien der *Obersalzberg*-Serie und die Zeichnungen, die Markus Lüpertz von Ludwig Münstermanns im frühen 17. Jahrhundert entstandener, heute im Bode-Museum zu Berlin verwahrter Skulptur des antiken griechischen Gottes Apollon anfertigte – im Grunde das gleiche Thema haben. Sowohl dem einen als auch dem anderen geht es nicht um Interpretation. Nicht darum, etwas zu kommentieren, zu kritisieren und darüber Urteile zu fällen. Sondern um Ausdeutung, Aneignung, Klärung des Existierenden. Es ist ein eigenwilliger Erkenntnisdrang, der beide antreibt, jeden auf seine ganz spezielle Art.

Das Überdrehte, Seltsame, Verrückte

Künstler reiben sich an der Kunst, an der Bilderwelt im Allgemeinen. Und sie stoßen dabei auf unbekanntes oder zumindest ignoriertes, vom Rest der Welt übersehenes Terrain vor. Um es mit Markus Lüpertz' Worten auszudrücken: Es ist das Verrückte, Friesische, Seltsame, Überdrehte – und hier trifft nur „das Friesische“ nicht auch auf die Essenz der Arbeiten von Andreas Mühe zu. In der griechischen Mythologie war Apollon der Gott, der die Menschen durch seine Macht schon vor seiner Geburt derart in Angst und Schrecken versetzte, dass sie seiner schwangeren Mutter, der Göttin Leto, die Aufnahme versagten. Nur die Bewohner der bitterarmen, unfruchtbaren und kargen Felseninsel Delos hießen sie willkommen. Die Geburt selbst dauerte „neun Tage und neun Nächte“, und Leto litt, wie es der Alturforscher Karl Kerényi im ersten Band seiner *Mythologie der Griechen* überliefert, „so entsetzlich, wie sie nicht erwartet hatte“. Apollon war der Gott des Lichts, der Weissagung, des Frühlings, auch der Heilung. Vor allem aber war er der Gott der Musik – nicht umsonst schnitzte Ludwig Münstermann, von dem man nicht genau weiß, ob er aus Hamburg oder aus Bremen stammte, seine Figur als Verzierung für eine Orgel.

Bei diesem eigenartigen Bildhauer des Barock ist von der Macht, die Kerényi dem Apollon zuschrieb, nicht viel zu entdecken. Münstermanns *Apollo* ist tatsächlich die verrückte Skulptur, die Markus Lüpertz bei einem seiner Museumsbesuche in ihr erkannte: schlank und – selbst wenn man die perspektivische Verzerrung berücksichtigt, die sich aus seiner vorgesehenen Anbringung hoch oben an der Orgel ergibt – grotesk überlang. Die Glieder verrenkt. Das Antlitz bärtig und ausgemergelt wie bei einem alten Mann, was in merkwürdigem Kontrast zu seinem jugendlichen Körper steht. Dieser *Apollo* mit seinen Attributen und Gegensätzen verkörpert, was Markus Lüpertz in seiner Laufbahn als Künstler schon immer interessiert hat: Pathos, in dem Fall barockes Pathos, und was daraus wird, wenn er dieses Pathos in eine zweite, seine eigene neue Wirklichkeit überführt.

Ein Kreisen und Einkreisen

Die *Obersalzberg*-Serie von Andreas Mühe hat – in ihrer spielerischen Analyse einer ganz spezifischen Bildwelt – ebenfalls viel mit Pathos zu tun. Nur dass es bei Mühe das Pathos politischer Propaganda im Allgemeinen und, um die Sache noch in die Potenz zu heben, das Pathos nationalsozialistischer Agitation im Speziellen ist, das

er vor den Betrachtern kunstvoll dekonstruiert. So wie Markus Lüpertz in seinen im Ganzen fast hundert Zeichnungen (96, um genau zu sein) sich dem münstermannschen Apollon mit eruptiver Energie widmet, ihn malerisch umdeutet, sich von ihm fortreiben lässt und ihn zum Fragment macht, so umspielt auch Andreas Mühe sein Sujet. Vergleiche mit der Literatur drängen sich auf. Die Fotos vom Obersalzberg sind wie eine Erzählung aufgebaut, mit Einleitung, Hauptteil, retardierenden Elementen und einem Höhepunkt, auf den die Schlussequenz folgt. Es ist wie bei dem Maler Lüpertz: ein Kreisen und Einkreisen, ein Fragmentieren und Neuschöpfen. Als Ausgangspunkt für seine Fotos dienten Andreas Mühe jene Bilder, die Hitlers Haus- und Hoffotograf Walter Frenz in den Jahren 1939 bis 1945 von diesem Ort in den Bergen machte.

Wie Lüpertz nimmt also auch Mühe eine Vorlage und baut sie radikal um, selbst wenn einem die Radikalität der neu entstandenen Fotos nicht gleich ins Auge springt. Denn der Künstler erweist sich dabei nicht nur als Meister der Inszenierung. Er nutzt auch ein spezifisches Merkmal seines Mediums, der Fotografie. Seit jeher galt sie als die realistischste unter den Kunstgattungen. Und obgleich sie heutzutage wahrhaft massenweise Verbreitung gefunden hat, obwohl wir uns an Photoshop gewöhnt haben und an Facebook und an Instagram, hat sie erstaunlicherweise nichts von ihrer Beweiskraft verloren. Noch immer sagt ein Foto, „wie es gewesen ist“. Wie sich ein Ereignis zugetragen hat, wer wo zu welcher Zeit zugegen war. Bei Mühe wird daraus ein Konjunktiv. Subtil und souverän ambivalent formuliert er in seinen Bildern nicht ein „So war es“, sondern ein „So könnte es gewesen sein“. Das Potenzial, das seine Fotos daraus schöpfen, ist enorm. Alles ist möglich. Und alles wird über den Haufen geworfen. Bis, wie bei Markus Lüpertz' Übersetzung der münstermannschen Expressivität in Pinselbewegung und geistige Dynamik, vom Pathos der Vorbilder bloß noch eine Hülle bleibt, in der Mühe frei wie ein Kind sein eigenes Theater spielt.

Das Theater des Lichts – und der Farbe

Dieses Theater, und das ist eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Künstler, die sich hier zusammengetan haben, ist belebt durch ein Vermögen und eine Könnerschaft, für die die Kunst von Andreas Mühe oft gepriesen wurde. In den meisten Texten, die über sein Werk erschienen sind, ist die Rede davon, wie hervorragend Andreas Mühe es versteht, „mit Licht zu modellieren“. Vielleicht sollte man das etwas präzisieren, denn eigentlich ist das fast eine Binsenweisheit. Folgt

man Wolfgang Pfeifers *Etymologischem Wörterbuch des Deutschen*, wurde der Begriff „Fotografie“ zum ersten Mal in der *Vossischen Zeitung* vom 25. Februar 1839 verwendet. Er besteht aus einer Kombination von zwei griechischen Wörtern, „phos“ für Licht und „graphike“ für Zeichenkunst und Malerei. Mit Licht zu modellieren, ist demnach keine Spezialität von Andreas Mühle, sondern trifft auf alle Fotografen zu, denn die Fotografie trägt es bereits im Namen. Besser wäre es wohl zu versuchen, seine Bilder mit einem anderen Begriff zu fassen. Auch hier hat Markus Lüpertz eine passende Vorlage geliefert. Was er an Andreas Mühes Fotografien schätzt, so berichtet er gerne im persönlichen Gespräch, ist die „Peinture“ in dessen Bildern. Manchmal gebraucht Lüpertz auch das Wort „sfumato“, um Mühes Kunst zu charakterisieren – einen Ausdruck, der aus der Renaissance stammt, am ehesten mit „Dunstschleier“ übersetzt werden kann und das harmonische Ineinanderfließen von Farbtönen in den Gemälden toskanischer Maler meint, vor allem bei Landschaftsdarstellungen.

Tatsächlich verdient das Kolorit von Andreas Mühes Fotografien besondere Beachtung. Es ist ein genuin malerischer Grundton, der sich durch seine Bilder zieht. Diesem Grundton scheint sich alles Übrige unterzuordnen: die Komposition, die Größenverhältnisse zwischen Mensch und Natur im Bild. Nicht zuletzt die Aussage, so komplex und wenig eindeutig sie auch sein mag. Das Modellieren mit Licht, das Andreas Mühle so hartnäckig zugeschrieben wird, ist also mehr ein Modellieren mit Farbe – und ein ganz wichtiger Punkt, an dem sich die Kunst der beiden berührt. Denn das, was Markus Lüpertz „Peinture“ nennt, beschreibt einen universellen, allumfassenden Vorgang: das Schaffen einer Atmosphäre, einer Stimmung. Einer kunsthaltigen Verfasstheit, die Bilder, welche Peinture besitzen, vom Fotojournalismus oder der zur kommerziellen Verwertung gedachten Gebrauchsfotografie von heute grundsätzlich unterscheidet. Abgesehen von der inszenatorischen Theatralik, abgesehen auch von den jeweiligen Themen steckt in Andreas Mühes Bildern deshalb auch etwas altmeisterlich Venezianisches, Tizianhaftes. Die Farbe der Dinge, Landschaften, Uniformen und Physiognomien in seinen Fotografien bezeichnet nicht nur Gegenstände, Natur, Fleisch. Wenn Mühle davon Gebrauch macht, dann ist seine Palette – noch so ein Ausdruck, der aus der Malerei kommt – die maßgebliche Instanz, die das Bild im Inneren zusammenhält.

Dem der Lorbeerkrantz gebührt

Bei dem Versuch, sich diesen vermeintlich ungleichen beiden anzunähern, drängt sich ein grundsätzlicher Vergleich auf. Er hat Künstler und Kunsttheoretiker schon so lange in seinen Bann gezogen, dass daraus bereits vor langer Zeit ein Terminus *technicus* entstanden ist. Im Jahr 1435 erschien die Abhandlung *De pictura* des italienischen Humanisten Leon Battista Alberti. Alberti, der zu den bedeutendsten Universalgelehrten der Renaissance gezählt wird, entfachte damit einen (bereits in der Antike ausgetragenen) Wettstreit zwischen Malern und Bildhauern – den man bei Lüpertz und Mühe ohne Schwierigkeit auf den Wettstreit von Malerei und Fotografie beziehen kann. Alberti ging es darum zu bestimmen, welche Kunstform bei der Nachahmung der Natur die höherstehende sei. Nach einer Phase des Abwägens entschied er sich für die Malerei. Dies griffen fortan Künstler wie Albrecht Dürer und Leonardo da Vinci dankbar auf, während Bildhauer wie Donatello oder – zwei Jahrhunderte später – Gian Lorenzo Bernini mit ihren Skulpturen, „um die man herumgehen konnte wie um einen Lebenden“, den Siegerkrantz für sich beanspruchten. Natürlich gelten in der Kunst inzwischen andere Parameter als die Nachahmung von Natur. Doch das war schon bei Alberti eine offene Kategorie. Und so ist es Betrachterinnen und Betrachtern auch im Jahr 2016 erlaubt, dazu selber Ansichten zu entwickeln. Das Entscheidende ist, dass die beiden Künstler überhaupt in einen Wettstreit treten.

Ein letzter Begriff, der hier bereits öfter verwendet wurde und dem bei der Annäherung an Lüpertz und Mühe eine spezielle Rolle zukommt, ist der des „Spiels“. Beide Künstler verwenden ihn in Gesprächen auffallend oft. Lüpertz „spielt“ in seinen Zeichnungen mit seiner Vorlage, dem Apollon des Ludwig Münstermann, so wie er es bei seinen Gemälden und Skulpturen seit inzwischen mehr als fünfzig Jahren immer tut. Die Dinge zu überhöhen, zuzuspitzen, „gottgleich“ neu zu schaffen, das hat für Lüpertz eben etwas Spielerisches. Das Gleiche gilt für Andreas Mühe. Auch er, sagt er, „spielt“, wenn er inszeniert, Situationen suggeriert, der Betrachterin, dem Betrachter eine Wahrheit vorgaukelt, die so nur in dem Bild existiert, das sie gerade betrachten. Doch mit Spiel ist hier nicht Kinderspiel gemeint. Kein ausgelassenes, freizeitleitiges, unbeschwertes Vergnügen, kein leichter Zeitvertreib. Das Spiel, das beide zusammen, aber unabhängig voneinander spielen, ist ernst. Man könnte auch versucht sein zu sagen: todernst.

Spiel, Ernst und Krieg

Die Vorstellung vom Spiel als Ernst haben wenige so grandios und zeitlos gültig beschrieben wie der niederländische Anthropologe und Kulturhistoriker Johan Huizinga. Fast achtzig Jahre ist es her, dass sein *Homo Ludens* erstmals publiziert wurde. In einer späteren deutschen Ausgabe erhielt der Band den Untertitel *Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, der das Unmögliche möglich werden ließ: einen Aufsatz von mehreren hundert Seiten in einem Halbsatz zu destillieren. Im *Homo Ludens* schildert Huizinga, der mit seiner Darstellung vom *Herbst des Mittelalters* weltweite Bekanntheit erlangte, anhand einer überwältigenden Materialfülle, wie sich urzeitliche Familienverbände zu funktionierenden Gesellschaften entwickeln. Wie Zivilisationen und Kulturen entstehen, die uns seit Jahrtausenden prägen. Es wäre ein heilloses Unterfangen, den Inhalt dieses epochalen Opus magnum an dieser Stelle auch nur ansatzweise wiedergeben zu wollen. Deshalb soll hier ein winziger Ausschnitt genügen. In einem der Kapitel beschreibt Huizinga ein Ritual der nordamerikanischen Ureinwohner, den sogenannten Potlatch. Dabei handelte es sich um eine Art Geschenkwettbewerb, ein Spiel, wenn man so will. Nur dass die Stämme der Ostküste dieses Spiel als unmittelbare Vorstufe zum Krieg verstanden. Der Potlatch bestand darin, dass der Häuptling eines Stammes dem Häuptling eines anderen Stammes ein Geschenk bereitete – und Letzterer war gut beraten, dieses adäquat zu erwidern. Was wiederum ein weiteres Geschenk des Ersten folgen ließ, welches erneut adäquat erwidert werden musste. Diese Form von „Spiel“ konnte sich über mehrere Tage und Wochen hinziehen. Setzte einer der Beschenkten aus oder revanchierte sich nicht in genügendem Maße, begann die Fehde zwischen den Stammesangehörigen.

Einer der Gründe, weshalb Johan Huizinga den *Homo Ludens* verfasste, war darzulegen, dass die Bedeutung eines Spiels darin liegt, Regeln aufzustellen und dann auch zu befolgen. Das ist das Spiel, das Markus Lüpertz und Andreas Mühle zusammen und jeder für sich allein spielen: indem sie Regeln einhalten. Die Kompositionslehre beherrschen, den Goldenen Schnitt kennen und Farbvaleurs abwägen, um sie in eine schwer zu fassende, aber sehr präzise Harmonie zu überführen. Als Markus Lüpertz zum Rektor der Kunstakademie Düsseldorf berufen wurde, bestand eine seiner ersten Amtshandlungen in der Wiedereinführung der

Aktzeichenklasse, mithin der traditionellen Grundlage einer jeden Malerin, eines jeden Malers.

Andreas Mühe geht bei der Vorbereitung seiner Fotografien intuitiv vor. Doch dabei handelt es sich um die Intuition eines Künstlers, der wie wenige andere von sich behaupten kann, bereits als Kind im Theater aufgewachsen zu sein. Nicht umsonst nennen die Franzosen die Intuition auch „die alte Intelligenz“. Andreas Mühe konnte kaum stehen, da hantierte er schon mit Entwürfen zu Bühnenbildern. Schauspiel war für ihn und seine Geschwister buchstäblich Alltag. Als er als Teenager in Berlin zum ersten Mal in eine eigene Wohnung zog, hatte er schon mehr Inszenierungen gesehen als andere Menschen, selbst wenn sie sieben Leben hätten. Die Regeln, wie das Licht zu setzen ist, wie Körperhaltungen und Gesichtsausdrücke wirken, was ein Kostüm mit einem macht, musste er nicht mehr lernen, als er beschloss, Fotograf zu werden. Die Erkenntnis, dass es Grundlagen gibt, Handwerkszeug, das man als Künstler beherrschen sollte – auch dies ist etwas, das Lüpertz und Mühe verbindet. Die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen zwei Künstlern, die auf den ersten Blick wenig gemeinsam haben, hat uns weit geführt: von der Antike zum norddeutschen Barock, vom bayerischen Voralpenland auf die Bühne der Imagination und positiven Täuschung. Und man könnte diese Fäden weiterspinnen, die Werke von Andreas Mühe und Markus Lüpertz immer wieder miteinander vergleichen, Parallelen erkennen, ohne ihre Unterschiede zu ignorieren. Immer wäre das Gemeinsame stärker als das Trennende. Vielleicht ist es das, was dieses Zusammengehen, diese Ausstellung so zeitgemäß und aktuell erscheinen lässt.