

## als beedes in einem

gesucht und gefunden – entfachen beide im einen. Markus Lüpertz und Andreas Mühe stellen aus, führen Zeichnung und Photographie gegeneinander zu. In Rostock braucht es einen besonderen Prospekt, um dem Kunstschaffen beider und ihren unterschiedlichen Medien eine Bühne zu geben.

### Anrufung der Mnemosyne

Mutter der Musen, steh mir bei, lass mich singen, meine Stimme vielsagend erheben. Durchs Bildgebirge über Berge und durch Täler schreiten, zu sehen und zu künden, was war und ist und weiter noch. Von Bildern will ich berichten, die auf die Pelle rücken und unter die Haut gehen.

Mnemosyne, Tochter von Uranos und Gaia, Himmel und Erde. Zwischen Himmel und Erde ist ALLES, WAS DER FALL IST, die Welt.<sup>1</sup> In einen knappen Satz fasst der junge Ludwig Wittgenstein das Weltgeschehen. Es feiernd zu künden, braucht es Sänger – „der Sänger“, so Friedrich Hegel, „ist der Einzelne und Wirkliche, aus dem als Subjekt dieser Welt sie erzeugt und getragen wird. Sein Pathos ist nicht die betäubende Naturmacht, sondern die Mnemosyne, die Besinnung und gewordene Innerlichkeit, die Erinnerung des vorhin unmittelbaren Wesens.“<sup>2</sup>

Hegels Rede vom Pathos kennt nicht den negativen Beigeschmack heutigen Gebrauchs, sondern spricht vom erhabenen Stil. Pathos gilt ihm als feierliches Mittel der Überzeugung. Aus der Erinnerung darstellen, bedeutet das Gewesene verändern, um es erfunden, in der aufreizenden Gegenwart eines Kunstwerkes, anderen herzuschenken. Als verdichtete Ansicht von Welt, weitergereicht zur aufmerksamen Betrachtung. Mittlerin ist Mnemosyne, sie garantiert die „Erinnerung des vorhin unmittelbaren Wesens“<sup>3</sup>, das nun, durchlitten und durchdacht ins Werk gesetzt, in einem „für den Betrachter auch gefühlten und fühlbaren Zusammenhang“<sup>4</sup> steht. Das letzte Teilzitat stammt von Friedrich Hölderlin, und sein Insistieren auf der „belebenden Kunst“, die dem Herzen alles wiedergibt, was die herrische Vernunft ihm nahm,<sup>5</sup> setzt das Ausgesagte unter Strom.

Mehr als zweihundert Jahre nach Hegel und Hölderlin formuliert es die Dichterin Friederike Mayröcker einfach so: „die äuszere Welt musz innere Welt werden = das Empfundene. Die innere Welt musz wieder äuszere Welt werden = das Gedicht.“<sup>6</sup>

Mnemosyne gewährt Erinnern und Andenken. Der Sage nach soll Zeus die Titanentochter neun Nächte lang beschlafen haben, und es gingen die Musen – neun an der Zahl – aus dieser Vereinigung hervor.

„Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes,  
Welcher so weit geirrt nach der heiligen Troja Zerstörung,“<sup>7</sup>

An wen wendet Homer sich hier? Hesiod, die früheste Quelle, ruft die Töchter der Mnemosyne beim Namen: Klio, Melpomene, Terpsichore, Thalia, Euterpe, Erato, Urania, Polyhymnia, Kalliope. Aufgaben verteilt er unter ihnen nicht, erst später erfolgen Zuschreibungen, aber auch diese bleiben eher vage. Ob der Dichter der *Odyssee* die schönstimmige Kalliope um epischen Beistand bittet oder Zuspruch und Hilfe von Polyhymnia, der Liederreichen, erhofft, bleibt offen.

Wie Hölderlin halt' ich es mit der Mutter der Musen. Im Entwurf seiner Hymne an Mnemosyne feiert er die Förderin des poetischen Geistes. Es existiert keine vom Dichter erstellte Fassung. Vieles steht auseinander, in mehr oder weniger großen Textinseln auf vier losen Blättern verstreut. Die Teile harren der Verdichtung. Das in rascher Schrift Hingeworfene ist unterwegs, befindet sich im Aufbruch, strebt hin zur Form. Die will noch erfunden sein, und so wirken die Gewebefetzen in Hölderlins mitreißender Handschrift wie zerschossen, noch bevor sie zusammengefunden. Wild, roh, gärend – ein leidenschaftlicher Zustand, der sagt viel und gibt nichts preis. Beredtes Schweigen über das Fehlen des alles tragenden „Wohlklangs“, der, wie es vollendete Werke Hölderlins so eindrucksvoll präsentieren, den Prozess des Entstehens verschwinden lässt – noch herrscht Konflikt:

„Und immer  
Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht“<sup>8</sup>

Dieser aufgewühlte Zustand drückt die Grundbefindlichkeit der Schaffenden aus, steht für ein Suchen, ein Fassen- und Begreifen-Wollen, zeigt die Not, will man dabei nichts verlieren, nichts ausschließen. Und breit grinst das drohende Scheitern, sind Künstler

doch stets gewillt, mehr aufzunehmen, als sich tragen lässt. Immer wieder hebt Hölderlin an, Entgegengesetztem eine Fassung zu geben und Auseinanderstrebendes „als beedes in einem“<sup>9</sup> zu präsentieren. Dies darzustellen, ist ihm heißer Begehrt und Behuf: Flüssiggas, zwei sich gegenseitig ausschließende Aggregatzustände. Unter hohem Druck findet zusammen, was fliehend auseinanderstrebt. Unter solchem Druck stehen Künstler und arbeiten. Und halten sie stand, dann passiert es, Bedeutendes zu sagen, etwas zu schaffen, von dem Hölderlin in der Endzeile seines Gedichtes *Andenken* selbstbewusst verkündet: „Was bleibt aber, stiften die Dichter.“<sup>10</sup>

Das nimmt den Poeten und Denker ein Leben lang in Anspruch, und alle Künstler wissen sich an seiner Seite und tun es ihm gleich. Zeichen geben – der Mensch muss sich und seine Welt erfinden. Den Boden zu bereiten, auf dem er verständig zu wandeln geruht, gereicht ihm zur permanenten Aufgabe. Denn:

„Ein Zeichen sind wir, deutungslos  
Schmerzlos sind wir und haben fast  
Die Sprache in der Fremde verloren.“<sup>11</sup>

Unserer Bestimmung nach, deutungsloses Zeichen zu sein, leere Matrize für unsere eigenen Inhalte, sind wir angetan, selbst Zeichen zu setzen, uns und die Welt zu deuten: „Werde, welcher du bist erfahren“<sup>12</sup>, überträgt Hölderlin Pindars Diktum ins Deutsche und weist der gängigen Übersetzung – werde, der du bist – den Weg über das empfindsame Erfahren. Im Gedächtnis bewahrt, dem Vergessen entrissen, tritt das Erinnernte – erfunden und in einem Artefakt (Gedicht oder Kunstwerk) versammelt – als Andenken in lebendige Erscheinung.

Martin Heidegger sieht in Hölderlins Hymnenskizze den „Quellgrund der Dichtung“<sup>13</sup> beschrieben. Das »f a s t« vor dem Beinahe-Verlust der Sprache in der Fremde aber lese ich mit dem deutlichen Akzent des heftig mahnenden Einspruchs. Aufforderung, entschlossen zu sein, dem Dämon Deutungslos die Stirn zu bieten – Ansporn und treibende Kraft allen Künstlern.

Denn schmerzlos, das heißt unempfindlich geworden, sind wir in vernunftdurchherrschter Welthabe. Uns darin selber fremd. Voller Unbehagen kam uns darüber doch fast die empfindsame Sprache abhanden.

Auf schmalem Grat bäumt sich auf der poetische Geist, stemmt sich gegen Vergessen und Verlieren und sucht, sich und der Welt empfindsam gewiss Identität zu schaffen – balanciert im Wechsel der Gegensätze.

„– ich [Hölderlin] sage: so ist es notwendig, dass der poetische Geist bei seiner Einigkeit und harmonischem Progress auch einen unendlichen Gesichtspunkt sich gebe beim Geschäfte, eine Einheit, wo im harmonischen Progress und Wechsel alles vor- und rückwärts gehe und durch seine durchgängige charakteristische Beziehung auf diese Einheit nicht bloß objektiven Zusammenhang, für den Betrachter auch gefühlten und fühlbaren Zusammenhang und Identität im Wechsel der Gegensätze gewinne, und es ist seine letzte Aufgabe, beim harmonischen Wechsel einen Faden, eine Erinnerung zu haben, damit der Geist nie im einzelnen Momente und wieder einem einzelnen Momente, sondern in einem Momente wie in anderen fortdauernd und in den verschiedenen Stimmungen sich gegenwärtig bleibe, so wie er sich ganz gegenwärtig ist, in der unendlichen Einheit, welche einmal Scheidepunkt des Einigen als Einigen, dann aber auch Vereinigungspunkt des Einigen als Entgegengesetzten, endlich auch beides zugleich ist, so dass in ihr das Harmoniscentgegengesetzte weder als Einiges entgegengesetzt noch als Entgegengesetztes vereinigt, sondern als beedes in einem, als Einigentgegengesetztes unzertrennlich gefühlt und als Gefühltes erfunden wird.“<sup>14</sup> Hölderlin mag nicht enden, mit langem Faden – fein gesponnen – lässt er den poetischen Geist am Tuch der Erkenntnis weben. Kette -|- Schuss – Gegenlauf. Zwischen den vertikal gespannten Fäden des „Einigen als Einigen“<sup>15</sup> (Kette) schießt schnell das Weberschiffchen mit dem entgegengesetzten Faden in der Horizontalen hin und her. Und es webt sich die Textur von „Harmoniscentgegengesetztem“. Ein Fadengitter ist's, das „Einigentgegengesetztes unzertrennlich“<sup>16</sup> verbindet und doch Zwischenräume aufweist, die ins Offene führen.

Wir aber stehen – Hölderlins Komplizin sei Dank – in einer erfundenen Bilderlandschaft und werden, die wir sind, erfahren im Betrachten der Werke von solchen, die sind wie wir auf der Spur, sich zu finden im Wechsel der Gegensätze. Denn:

„Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern sich unsere Möglichkeiten.“<sup>17</sup> Ingeborg Bachmann

*als beedes in einem*

Sonnenuntergang über der Ostsee, die Kreidefelsen auf Rügen – da steht Narziss Mühe und sonnt sich nackt in der Sonne Untergang. Andreas Mühe ist ein reflektierter

Narziss, kein jugendlicher Tor, der selbstverliebt ins eigene Spiegelbild fällt. Seine Lichtbilder sind nicht nach der Natur, sondern erfundene Artefakte, durchkomponierte Sinnengebilde, denen er entschlossen eine photographische Realität schafft. Vor Ort, mit dem Bild im Kopf, gilt es, die Großbildkamera in die richtige Position zu rücken und den Moment abzapfen, da sich die Vorstellung und das Bild auf dem Kopf in der Kamera am nächsten kommen.

Sonne von vorne und hinten. Der Photonarziss Mühe macht das Unmögliche möglich, nutzt einen Spiegel, um darin den Einfall des Sonnenlichts zu brechen und umgeleitet auf seinen Rücken zu schicken. Den Ort des Geschehens fand knappe zweihundert Jahre vorher der Maler Caspar David Friedrich. Nahm ihn nach eingehenden Studien mit ins kleine Atelier und malte aus der Erinnerung seine Ansicht der Kreidefelsen nebst Betrachtern.

Mühe gibt dem Gemälde des Vorfahren seine besondere Gegenwart. In ihr stecken nun beide, Caspar David Friedrich und Andreas Mühe, und setzen Zeichen mit Anspruch auf Dauer. Der Nachfahre hat die Komposition des Gemäldes durchwandert, kennt sich in der erfundenen Landschaft aus. Mühe caspart Friedrich nicht nach, sondern nutzt die erspürte und verinnerlichte Bildatmosphäre, um im Wechsel der Töne im Medium der Photographie seine Erzählung im Bildraum des Vorfahren zu orchestrieren.

Auch Caspar David Friedrich malte nicht vor der Natur. Zwar trieb er Studien vor Ort, die Bildkomposition verwirklichte er jedoch in seinem Zimmeratelier, als brauchte das bildwirksame Zusammentreffen von Geist und Sinnlichkeit einen neutralen, stillen Ort, um sich zu paaren.

Empfindsam zerlegt Mühe das Vorbild, um es in seiner Bild-Erfindung als Photographie wieder in Erscheinung treten zu lassen. So verfährt er auch auf dem Obersalzberg, auf historisch vermintem Terrain. Und es scheint, als habe er Friedrich Nietzsches Rede vom wahren Schein dabei im Ohr. Da der wahre Schein sich als Schein zu erkennen gibt, täuscht er nicht und legt offen, was aus ihm spricht.

In solchem Licht erscheint die Szenerie von *Der Kuss II* – ein erfundenes Standfoto einer erfundenen Filmszene, in der ein hoher Offizier sich von seinem Burschen küssen lässt. Aus voyeuristischer Perspektive aufgenommen, agieren die Akteure verschwindend klein vor erhabener Bergkulisse. Der sichtbare Scheinwerfer im Vordergrund aber zeigt es deutlich: Wir sind am Set, und alles dreht sich im wahren Schein.

Und solche Fingerzeige gibt es in der Werkgruppe vom Obersalzberg viele. Selfie mit schwerem Gerät. Wie eine kleine Salutkanone ragt die große Plattenkamera hier ins Bild, um „Hermann, Reichsjägermeister“ in die selbstgefällige Inszenierung seiner steifen und albernen Parade vor großem Naturbühnenbild zu schießen. Und der Bildraum? Noch einmal Caspar David Friedrich – *Der Chasseur im Walde*? Schon möglich, immerhin zählt das kleine Format aus dem Jahre 1814 zu seinen patriotischen Bildern. Doch beschwören will ich das nicht.

*Soldat am Obersee* – vor erhabener Bergkulisse. Ich klein – Berg übergroß. Wie damit fertig werden? „Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer [...] ergreift“.<sup>18</sup>

Eindrucksvoll schildert Immanuel Kant die Gewalt des Augenscheins, der uns einer narzisstischen Kränkung aussetzt. Doch noch im Vergegenwärtigen unserer physischen Ohnmacht taucht alsbald ein „Vermögen (uns) zu widersetzen“ von ganz eigener Art auf, „welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können“. Ein „nicht-sinnlicher Maßstab“, Kant spricht vom „übersinnlichen Substrat“, weist den Weg aus der Ohnmacht heraus und lässt „die Menschlichkeit in unserer Person unerniedrigt bleiben“.<sup>19</sup>

Hiernach ist das Erhabene nicht in den Dingen selbst anzutreffen, sondern wird ihnen angetragen, fällt als Schlaglicht eines „Geistesgefühls“ auf sie und illuminiert sie aus einer ästhetischen Idee heraus. In ihr kann sich der Mensch trotz seiner Naturhaftigkeit als teilhabend am Absoluten wissen.

Die Hosenträger runter, weit nach hinten gebeugt, wohl in angetrunkenem Zustand in der vom Alkohol beförderten selbstgefälligen Überheblichkeit steht er da – der Soldat. Wer die narzisstische Kränkung angesichts des Übergroßen und Gewaltigen nicht – wie Kant es vorgemacht – intellektuell in den Griff bekommt, der pisst halt drauf. Besser kann man das pathetische Spiel der Nazipropaganda nicht entzaubern. Erstaunlich ist die Leichtigkeit, mit der es Mühe gelingt, in seinen verdichteten Erzählbildern mittels verblüffend simpler Gesten dem falschen Schein den Schleier zu entreißen.

In seinen Personenporträts der *Obersalzberg*-Werkgruppe stellt Mühe Momenten nach. Schnappschüsse von Walter Frenz, der Hitler als Fotograf auf Schritt und Tritt zu begleiten hatte, liefern das Ausgangsmaterial. Die Momentaufnahmen von Frenz stehen ganz unter dem dokumentarischen Aspekt, den Roland Barthes in seinem

großartigen Essayband *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* als „Es-ist-so-gewesen“<sup>20</sup> herausstellt.

Andreas Mühe trennt Ausschnitte aus den Fotos des Leibfotografen Hitlers heraus. Mit dem Skalpell werden in exakten chirurgischen Eingriffen Bildsequenzen zur Bearbeitung freigelegt, Gesten isoliert und Posen herausgeschnitten. Besonderes Augenmerk gilt dabei den devoten Körperhaltungen von Personen aus der Entourage Hitlers. Längst zur zweiten Natur geworden, wirken diese beinahe echt. Doch Mühes Blick dringt tiefer. Und dann zieht der Photograph seinen Darstellern das durchschaute (nun transparente) Posenkleid an und zeigt die Haut, Muskeln, Sehnen und Fasern darunter in entlarvender Nacktheit.

Anders als im Film kann der Photograph einen Charakter nur im Moment eines Schlaglichts erhellen. Und es liegt im Betrachter, aus dem Standphoto die Szene zu entwickeln und weiterzuspinnen. Den erfundenen Kern, die Anleitung zum Fabulieren, präsentiert Mühe in den klaren Umrisslinien seiner Porträts. Das Licht fällt linientreu – graviert kantenscharfe Konturen –, wie bei Leni Riefenstahl.

General Walter Warlimont – klein, untersetzt – kein Vorbild für Arno Brekers Helden aus Stein. In der nackten Inszenierung erscheint er als Modellathlet, in der Körperhaltung gedoubelt vom durchtrainierten Darsteller.

Weißer Nuba erfindet Mühe ins Bild, stellt sie aus. Präsentiert sie, inszeniert in der Ästhetik der Riefenstahl. So entstehen scharfsinnig dumme Bilder. Oxymora sind es. Im Wechsel der Töne durchkomponierte Gebilde, zum Zerreißen gespannt. In ihnen lässt Mühe das „Es-ist-so-gewesen“ der historischen Aufnahmen auf das Es-ist-so-erfunden der nachgestellten Gesten in seinen Photographien prallen und bringt Entgegengesetztes knallend zur Aussage.

Die Position einnehmen, die ein anderer vorher innehatte. Scheinbar ein Kinderspiel. Mühe ist ein Photomime. Sein Spiel ist subtil, wenn er Vergangenen in seinen Erfindungen eine neue Rolle in der Gegenwart gibt: So erscheint Adjutant Fritz Darges, auf den historischen Abbildungen ein Mann mittlerer Größe, eher unauffällig, 08/15-Figur, von einem Modell gemimt, als unterwürfig stolzer, weiß-schwarzer Deutschnuba und Untertan.

Eine klare Linienführung auf glatter Oberfläche liefert das kalte Dekor, hilft der Inszenierung ins Bild. Linientreu, in Reih und Glied, auf Linie sein: Die Augen geradeaus! Autoritär gebärdet sich die so gebrauchte Linie, grenzt ein und aus, trennt

diktatorisch, legt fest, bestimmt, schreibt vor, ist Richtschnur und Leitlinie dem suchenden Auge.

Die Linie hat Deutungshoheit auf dem Schlachtfeld der Propaganda im kalten Abglanz der Macht. Andreas Mühe nimmt sie in Gebrauch und lässt seine erfundenen Realitäten auf der Linie entgleisen. Bilder, die auf die Pelle rücken.

#### ALS BEEDES IN EINEM

Wen sucht Markus Lüpertz sich da aus? Wem widmet er seine Studien? Wem schenkt er Herz, Hand und Verstand? – Einem alten Mann aus Holz. Sein langer schmaler Körper, gespannt wie ein Flitzebogen. Wildes Haar, lorbeerumkränzt und wie vom Sturm zerzaust der lange Bart. Tanzt der gar? Und weil es aussieht, als spiele er Luftharfe, hat man ihn als Apoll identifiziert. So hängt er heute an einer Wand im Berliner Bode-Museum. Der Lindenholz-Apoll von Münstermann aus dem frühen 17. Jahrhundert ist in mannigfacher Hinsicht auffällig. Er war wohl bemalt. Eifertige Restauratoren entfernten die Farbreste erst Mitte des letzten Jahrhunderts. Eine Dummheit, die Lüpertz, der seine Skulpturen bemalt, besonders schmerzen muss. Wichtiger noch, Münstermanns Apoll ist aus einem Figurenensemble herausgelöst, war Teil eines Orgelprospekts, stammt aus einer Schlosskirche. Jetzt erklärt sich das hohe Alter. Gewohnt, Apoll als jungen Mann anzutreffen, musste die greisenhafte Erscheinung befremden. Hier aber stehen wir vor einem Zwitter: Apoll und David in einem. Fremde, wirkmächtig pagane Figuren sich anzuverwandeln und einzuverleiben, bleibt im Ergebnis eine problematische Übung der Christen mit fraglichem Ausgang. Es rumort aus solchen Verbindungen, weil Herrschaft des einen über das andere und Vereinnahmung den Ausschlag geben und nicht die Entfaltung der Differenz in widerstrebig Vereintem. Das Pagane bleibt spröde, unruhig, arbeitet unbändig unter dem Verband. Gegenläufig verweigert es bei Strafe des Untergangs seine Inanspruchnahme, reibt wund. Eine Wunde, die nicht heilen will.

Das Tanzen fällt Apoll in der Haut Davids indessen leicht. Zahlreiche Darstellungen zeigen König David bei der Überführung der Bundeslade, Harfe spielend, tanzend voranschreiten. Eindrucksvoll gestaltet die Szene Francesco Salviati Mitte des 16. Jahrhunderts in der Sala Grande des Palazzo Ricci-Sacchetti in Rom.



Und da ist sie, die Hand Davids, die auch Apolls Hand ist, beide in einer, uns gegenwärtig als Harfenzupfhand. Lüpertz erfasst sie als punctum, als Blickfang, und setzt sie häufig ins Zentrum der Skizzenblätter.

Ossa digiti manus – die Knochen der Finger sind viele. Als Reihen von Kriegern empfunden, sortieren Chirurgen sie in einer Phalanx, unterteilt in proximalis, media und distalis. Mit wenigen suchenden Linien bringt Lüpertz die körpernahen, mittleren und körperfernen Fingergliedknochen in Stellung, und die gezeichnete Hand beginnt, die Saiten der Harfe zu zupfen. Ich liebe den beinernen Stimmgabelbogen, den die Gliedknochen von Zeige- und Mittelfinger am Ansatz der Mittelhandknochen bilden. Trifft der Zeichner den Schwung der Gabelung, präsentiert die zupfende Hand sich stimmig.

Notizen auf fliegenden Blättern sind die Skizzen von Lüpertz zu Münstermanns A/D. Von etwas Notiz nehmen, bedeutet, es wertschätzen, es erinnernd bewahren und aufheben zu wollen. Die Notiz jedoch verändert, gibt im Andenken dem Aufgerufenen eine neue Gegenwart im dazu erfundenen Kunstwerk. Und dies ist der Verlauf. Händisch erspüren, nachfahren, bis die empfundene Linie Kopf über Hand verinnerlicht zurückfließt und Hand über Kopf sich entäußert im Fluss aufs Papier.

Dann stemmt sich, was sehenden Auges erfahren, von innen nach außen und in erfundener Form notiert, gegen das Verschwinden des Anblicks. Durch Mark, Bein und Verstand und wieder Mark und Bein muss es gehen, sonst fehlt es an Gehalt, und die Notiz bleibt blass.

„Die Dichte des Leibes wetteifert nicht mit der Dichte der Welt, sondern ist im Gegenteil das einzige Mittel, das ich habe, um mitten unter die Dinge zu gelangen, indem ich mich Welt und sie Fleisch werden lasse.“<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty beschreibt diesen Stoffwechsel in seinem Fragment gebliebenen Spätwerk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (Paris 1964).

Alles in allem lässt sich vermuten, dass der taktile Sinn ursprünglicher als das distanzierte Sehen ist. In diesem Kontext haben Merleau-Ponty und andere Phänomenologen das Sehen als ein Tasten mit dem Blick beschrieben.

Die äußere Welt muss innere Welt werden = das Empfundene. Die innere Welt muss wieder äußere Welt werden = Zeichnung, Gemälde, Skulptur. Im Handumdrehen schreibt sich Friederike Mayröckers chiasmatische Gleichung für den Stoffwechsel zwischen äußerer und innerer Welt um und wird zur Gleichung für das Vorgehen

bildender Künstler. So reichen sie den Dingen die Hand und beglücken uns mit Bildern, die unter die Haut gehen.

Spielerisch leicht gelingt die Übertragung, weiß man wie Lüpertz, Materialien wie Kohle, Kreide und Gouache auf dem Papier ins Spiel zu bringen. Kohle, bei leichtem Aufsetzen, verhalten zart im Strich – eher grau. Unter hartem Druck bricht Kohle und spurt in tiefschwarzer Dichte. Geschmeidiger im Gebrauch die Kreide, milder im Ton. Die Gouache aber ist ein wunderliches Farbmittel, unmöglich im Verhalten – lasierend-pastos – wie es Dir gefällt. Gieß mehr oder weniger Wasser in die Lache, dann deckt die Farbe oder fließt durchsichtig, hält sich nicht an Grenzen, überschwemmt die Linie, driftet ins Uferlose. Energisch gebietet Lüpertz an manchen Stellen dem Halt, pflanzt Linien oben drauf und fasst die Farbe in Flächen, um erneut Grenzen zu verwischen und so fort. So schafft sich die suchende Hand Orientierung, bringt zu Papier den fliehenden Eindruck und zeichnet Karten vom Neuland der Bilder.

Erinnern, sich im anderen finden, das geht unter die Haut, durchdringt die Oberfläche, frisst sich ein. Wühlt inwendig weiter und bricht sich Bahn in schneller Notiz. In über neunzig Zeichnungen hat Lüpertz sich der Gestalt von Münstermanns Apoll in stets neuen Anläufen genähert. Und den Betrachter, spielt er mit, ziehen die Blätter ins Geschehen hinein. Willst Du mehr über den Apoll von Münstermann erfahren, schau Dich in den Notizen von Lüpertz um, lass Dich empfindsam leiten, verwirren, auf Linie setzen und Ab- und Umwege beschreiten. Willst Du mehr über den Musenführer Apoll wissen, den Beschützer der Künste und rätselhaften Gott? Lies weiter.

Seine Gründe nicht offenzulegen, heißt, sich in der Gestalt des Rätsels zu zeigen und eine Auseinandersetzung zu provozieren, über deren Fortgang der aufmerksame Betrachter zu sich selbst findet und daran klug wird. Heraklit berichtet von der Eigenart Apolls, sich darzustellen und zu offenbaren: „Der Herr, dem das Orakel in Delphi gehört, sagt nichts und verbirgt nichts, sondern er bedeutet.“<sup>22</sup>

Nietzsche, der in seinen Schriften immer wieder darauf verweist, dass Kunst nicht verrät, sondern wesentlich Rätsel ist und als solches in Erscheinung tritt, erweist sich als kritischer Gefolgsmann des Olympiers.

Was aber hält die Kunst im Rätsel zusammen? Was zeigt sie und bringt sie zum Erscheinen? Sie vollführt den ungeheuren Spagat zwischen dem Sinnlichen und Intelligiblen, den nur die Künstler zu halten wissen. Denker, trotz gegenteiligen Behauptens, verfallen allzu leicht dem Primat des Geistes. Nur wenige gehen so weit,

wie Hölderlin es in der Darstellung des poetischen Geistes vollbringt, oder fordern gar wie Nietzsche eine Artistenmetaphysik.

Was präsentieren die Künstler im Schein des Scheins – der nach Nietzsche nicht trügt, weil er nichts vortäuscht, sondern sich offen als Rätsel zeigt? Nichts weniger als die erneuerte Natur erscheint in den Werken, die Gegenstrebiges vereinen.

Ein Fragment aus vorsokratischer Zeit behandelt diese nicht leicht zu verstehende Koinzidenz, vorgestellt in den Insignien Apolls. „Sie verstehen nicht, wie es auseinander getragen mit sich selbst im Sinn zusammengeht: gegenstrebiges Vereinigung wie die des Bogens und der Leier.“<sup>23</sup> Bogen und Leier sind die Attribute Apolls. Beide Instrumente gewinnen aus der Vereinigung gegenstrebigere Kräfte die notwendige Spannung.

Wem es gelingt, jene Spannung auseinanderdriftender Vereinigung im Kunsterleben für sich zu erfahren, dem treten die Dinge zu ungekannten Ansichten zusammen.

Kunstvolles Machen – die Erfahrung des Mythos führt es uns vor.

Wenn es Tag ist, dann ist es Nacht. Wie kommt das zusammen? Alle Logik schließt das aus. Gebiert die Mutter Nacht frühmorgens den Tag, und sinkt er spät abends erschöpft in ihren Schoß zurück, um anderentags als Neugeborener aufzuerstehen, dann sind die Verhältnisse mythologisch zurechtgerückt, das Rad geschlagen, und das Unmögliche tritt rund in Erscheinung. Im Tageskind ist die Mutternacht präsent und Gegenstrebiges in eins gebettet. Kunst schlägt auf ähnliche Weise den Spagat, wenn sie im kunstvoll Gemachten (den Artefakten) den Bogen spannt, Widerstrebiges zusammenhält und zeigt.

Solches Vermögen macht sie attraktiv für Nietzsches Unterfangen. Sinnliche und intelligible Materie zusammenzuhalten, ist ein ungeheuerliches Kunststück, zu dem der Bastard-Denker Nietzsche sich selbstbewusst gegen die Schmähungen seiner akademischen Kollegen bekannte und Schützenhilfe bei der Kunst suchte.

Selbsterkenntnis führte ihn dazu, dies Bündnis einzugehen und für sein Philosophieren zur Richtschnur werden zu lassen.

Im kunstvollen Machen zeigt der Künstler, worin er sich selbst erkennt. Zu allen Zeiten gibt die Kunst Zeugnis davon, was der Mensch ist, ihn darstellt und ausmacht, indem sie unablässig das „Erkenne dich selbst“<sup>24</sup> in den Werken wiederholt und die Künstler als die Regelstifter präsentiert, unter deren Ägide Unvereinbares zusammentritt.

Jene Spannung aber lässt den Betrachter bei den Kunstdingen verweilen, die sich im Schein des Scheins zeigen, und angezogen, ohne das Warum genauer beschreiben zu

können, nach den Regeln der Fügung und ihrem Gebildetsein forschen. Ein Unterfangen, das den reflektierenden Betrachter auf das „Erkenne dich selbst“ zurückführt – als das Wesen, dem die kunstvoll gemachten Dinge im Schein erneuerter Natur wesentlich zusagen.

Aufgabe ohne Ende. Was die Kunst uns zuspielt, gaukelt keine letzte Wahrheit vor, sondern fordert unmissverständlich dazu auf, durch sich selbst hindurch fortzuschreiten und den Prozess der Selbsterkenntnis nicht auszusetzen. Zeichnend Zeichen setzen, Bedeutendes zur Welt bringen und den Dämon Deutungslos in die Schranken verweisen –vielen Landmarken von Markus Lüpertz begegnet des Wanderers Blick in der Bilderwelt.

### **als beedes in einem** – Die Ausstellung

Lüpertz, eigentlich ein Lichtbildfresser, sieht Mühes Werke vom Standpunkt des Malers aus. Bescheinigt ihm – dem Photographen – einen ausgefallenen Sinn für Peinture. Keine Händel sucht der Maler, sondern Austausch. Und beide, Photograph und Maler, müssen sich wohlfühlen auf der ihnen bereiteten Bühne, um darauf auszustellen, was unter dem Beistand der Titanide Mnemosyne entstand und in jenen „Wohlklang“ fand, den das treffliche Zusammenstimmen erzeugt.

Uns zum erstaunlichen Geschenk gemacht, liegt es an uns Betrachtern, ihn aufzunehmen, den bestimmenden Akt „der schöpferischen Reflexion der Künstler, welcher darin besteht, dass sie aus ihrer Welt, aus der Summe ihres äußeren und inneren Lebens, das mehr oder weniger auch das unsrige ist, dass sie aus dieser Welt den Stoff nehmen, um die Töne ihres Geistes zu bezeichnen“. <sup>25</sup> Aus verständlichen Gründen habe ich Hölderlins Gedankengang in den Plural gehoben, um beede, Mühe und Lüpertz, darin anzusprechen.

Was noch zu sagen bleibt:

Ich lobe – Hölderlin steht mir bei – den „poetischen Charakter“ der Ausstellung und des Gezeigten.

Heinrich Heil

Auf Wunsch des Autors wird Photographie in diesem Text mit ph geschrieben.

- 
- <sup>1</sup> „Die Welt ist alles, was der Fall ist.“ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *Werkausgabe Band 1*, Frankfurt am Main 1989, S. 11.
- <sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1952, S. 507.
- <sup>3</sup> Ebd.
- <sup>4</sup> Friedrich Hölderlin, „Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, München 1978, S. 875.
- <sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 885.
- <sup>6</sup> Friederike Mayröcker, *fleurs*, Frankfurt am Main 2016, S. 139.
- <sup>7</sup> Homer, „Odyssee“ in: ders., *Ilias / Odyssee*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, München 1990, S. 441.
- <sup>8</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, 1. Hälfte: *Text*, hrsg. von von Friedrich Beißner, Stuttgart 1951, S. 193.
- <sup>9</sup> Friedrich Hölderlin, „Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes“, in: Hölderlin 1978 (wie Anm. 4), S. 875.
- <sup>10</sup> Friedrich Hölderlin, „Andenken“, in: Hölderlin 1978 (wie Anm. 4), S. 390.
- <sup>11</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1953, S. 203.
- <sup>12</sup> Friedrich Hölderlin „Zweite Pythische Ode“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beißner, Stuttgart 1974, S. 74.
- <sup>13</sup> Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Tübingen 1984, S. 7.
- <sup>14</sup> Hölderlin 1978 (wie Anm. 4), S. 874 f. (Hervorhebungen vom Autor).
- <sup>15</sup> Ebd., S. 875.
- <sup>16</sup> Ebd.
- <sup>17</sup> Ingeborg Bachmann, „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“, Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, Erstveröffentlichung, HF-Livesendung des WDR, Köln 1959.
- <sup>18</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, Leipzig 1924, S. 116.
- <sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 107.
- <sup>20</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 86 f.
- <sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*, hrsg. von Claude Lefort, München 1986, S. 178.
- <sup>22</sup> Herakleitos, „Fragment 93“, in: Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. von Walther Kranz, Bd. 1, Zürich und Hildesheim 1985, S. 172.
- <sup>23</sup> Herakleitos, „Fragment 51“, in: Diels/Kranz 1985 (wie Anm. 22), S. 162
- <sup>24</sup> Der Überlieferung nach lautete so die Inschrift über dem Orakel von Delphi.
- <sup>25</sup> Vgl. Hölderlin 1978 (wie Anm. 4), S. 888.