

„das Blaue vom Himmel“ bei Picasso und Hofschien

Ein Einführungsvortrag von Ralf Kulschewskij

Eigentlich sind Doppelausstellungen nichts Neues. Wenn ein Kunstinstitut – sei es ein Museum, ein Kunstverein oder eine

Galerie – Werke zweier Künstler in einer auf Gemeinsamkeit hin konzipierten Ausstellung zeigt, ist das gang und gäbe.

Und das erscheint zumeist sinnvoll, da nicht selten eine irgendwie geartete Verwandtschaft – auch schon 'mal über zeitliche Abstände hinweg und vielleicht bislang ungenügend beachtet – behauptet wird und nun bewiesen werden soll: mangelhaft legitimiert etwa zwischen Caravaggio und Rembrandt (2006 in Amsterdam), erheblich plausibler so betitelt „unerwartete Begegnungen“ der fast gleichaltrigen Léger und Beckmann (2005 in Köln).

Einem nicht nur gelegentlichen Beobachter fällt dabei in den letzten Jahren eine deutliche Tendenz ins Auge, die jeweiligen

Kontrahenten weniger zu vereinen, als sie vielmehr bewusst und absichtlich in Kontrast zu setzen, das heißt, sie möglicherweise

zu entzweien. Oft und gar nicht ausnahmsweise ergibt sich dann eine neue, fruchtbringende Zusammensicht zweier recht unterschiedlicher Oeuvres. Da hat ausgerechnet der unverdrossene Einzelkämpfer Giacometti unlängst eine

überraschende Karriere als „Partner“ von Cézanne (auf dem „Wege des Zweifels“, wie der Titel besagte, 2008 in Louisiana) und von Morandi (2008 in Schwäbisch Gmünd) durchlaufen. Ja, der eigenbrötlerische Schöpfer nervös zerklüfteter

Gestalten hat posthum gar neben dem jungen, still einem fast autistischen Menschenbild dienenden Bildschnitzer Walter Moroder eine absolute „bella figura“ gemacht – die beiden vereinte bei äußerst verschiedenartigen künstlerischen Vorgehensweisen das Ringen um den wesenhaften Kern und die vitale innere Energie menschlicher Existenz.

In dieser Situation scheint das Vorhaben einer Zweierausstellung der Düsseldorfer Galerie Art 204 an sich nicht revolutionär.

Doch die Wahl der beiden Beteiligten überrascht. Mutig, wie sie es nun einmal sind, haben Brigitte und Manfred Schmidt den Entschluss gefasst, zwei Künstlerpersönlichkeiten, wie sie unterschiedlicher kaum vorstellbar sind, zur gleichen

Zeit am selben Ort, also betont gemeinschaftlich zu präsentieren:

den alle, aber auch alle Möglichkeiten der Figuration – einschließlich deren Zerstückelung und erneuten Zusammenformulierung

– ausprobierenden Berserker Pablo Picasso und den immer konzentrierter und stets noch strenger konsequent eine fast schon radikal anmutende Farbmalerie hervorbringenden Bildschöpfer Edgar Hofschien.

Künstlerische Kraftmenschen sind sie beide. Aber der erstere ist ein sämtliche Ideen aufgreifender, sie umdenkender und

neu setzender und sich selbst daraufhin zum Wegweiser einer jeweils umstürzlerischen Stilwende erklärender Absolutist;

allgemein als „Jahrhundertgenie“ anerkannt. Und der andere ein an der Ausweitung der Facetten und zugleich an der Verdichtung der Konkretion seiner Farbbesessenheit arbeitender Forscher; von manchen als „monochrom“ missdeutet.

Und

diese Konfrontation ist – wie sich herausstellt – dann doch etwas Besonderes.

Um die außergewöhnliche Qualität des dargebotenen Picasso-Konvoluts anzudeuten, seien einige der graphischen Werke ausdrücklich genannt.

In etlichen Schaffensphasen hat sich Picasso des Harlekins, einer Figur aus der Commedia dell'arte, bedient – häufig genug

wählte er den melancholischen Clown als Alter ego. Eine beunruhigende, ja fast gespenstische kubistische Gestalt im bunten

Rautenkostüm aus dem Jahr 1915 hält eine Palette in der Hand, die als Attribut auf eine Art Selbstbildnis weisen könnte. Die

vorliegende Aquatinta-Radierung „Les Saltimbanques“ von 1922 dagegen porträtiert die zwei Gaukler ohne erkennbare Identifikation. Ganz im blassen Kolorit der sogenannten Blauen und Rosa Periode gehalten, stehen die beiden traurigen Spaßmacher,

der jugendliche Harlekin im rhombischen Flickenzug und der kindliche Akrobat im verblichenen blauen Turnerdress, mitsamt Hund als bedauernswerte Personifikationen menschlichen Elends in einer ebenso leeren wie trostlosen Landschaft.

Ihre Berufskostüme wirken eher wie eine armselig missratene Verkleidung. Etwa zur gleichen Zeit hat Picasso auch seinen

Sohn Paul im Harlekinanzug gemalt. Vorbild für diese Graphik indes war die ungeheuer intensiv das Gemüt des Betrachters

anrührende Gouache gleichen Titels aus dem Jahr 1905 im New Yorker Museum of Modern Art. Weitere ausgestellte Kaltnadelradierungen mit Menschen und Szenen aus dem Zirkusmilieu belegen Picassos profunde Affinität zur Artistik.

Ein anders großes, lebenslang wiederkehrendes Thema Picassos ist der Tod. Tierische und menschliche Schädel begegnen

in seinem Oeuvre zuhauf. Stilleben von Totenschädeln mit Weinkrug und Kerze führen die ikonographische Vanitas-Tradition reichhaltig fort. Und geradezu als eine pazifistische Ikone wirkte im Kriegsjahr 1944 das Pressefoto des

Künstlers

mit dem von ihm soeben geschaffenen ehernen Totenkopf in Händen, aufgenommen von Robert Capa. Etlichen Schaffs-

Hammel- und Stierschädeln der Vorkriegs- und Kriegszeit folgen anfangs der Fünfzigerjahre mehrere Ölgemälde mit Ziegenschädel und in einer Flasche steckender Kerze – die symbolische Bedeutung von Tod und lebenserzeugender Kopulation ist nicht zu übersehen. Es gibt sogar eine gleichzeitige Bronze-Skulptur mit demselben Motiv. Im Pariser Musée

Picasso befindet sich eine Gouache von 1952, auf der der Ziegenschädel solo dargestellt ist. Nach ihr ist die ausgestellte

Farbaquatinta „La Crâne de chèvre“ aus dem folgenden Jahr geschaffen worden. In einem Katalog der Sammlung Marina Picasso, einer Enkelin des Künstlers, wird von dessen „privater Überlebens-Ikonographie“ gesprochen. Über die Periodisierung von Picassos Lebenswerk ist so viel geschrieben worden, dass es sich hier erübrigt.

Festzustellen

ist jedoch, dass es bei ihm auch einen „Klassizismus“ gibt, der durch voluminöse weibliche Körperformen und gemessene

Bewegungen der dargestellten Personen gekennzeichnet ist. Themen wie „Frauen an der Quelle“, „Vier weibliche Akte am Meer“ oder „Drei Frauen am Brunnen“ sind dominant – die Urthematik von Wasser und Leben, warum sollte gerade sie dem universalen Meister entgangen sein? Während des Sommers 1921, den er in Fontainebleau verbrachte, schuf er das monumental wirkende Gemälde einer weiblichen Liegefigur „La Source“ (im Moderna Museet, Stockholm) und das nicht weniger massive Bild „Trois Femmes à la fontaine“ (Museum of Modern Art, New York). Kräftige, schwere, statuarische Gestalten füllen nackt oder antik gewandt den Raum. Zeichnungen mit einschlägigen Studien sind im

Werkverzeichnis

von Zervos angegeben. In diesen Umkreis gehört auch das mit Kaltnadel überarbeitete Kupferstichblatt

„La Source“ vom Herbst 1921, das in einem Exemplar im Sprengel Museum Hannover vorhanden ist und in einem weiteren in der Ausstellung angeboten wird. Andere wertvolle, in der graphischen Auffassung ähnliche Blätter aus der „Suite Vollard“ („Der Bildhauer und sein Modell“) sowie aus dem Zyklus zur Kupplertragikomödie „La Celestina“ sind ebenfalls vorhanden.

Picasso und die Frauen – das ist ein Kapitel für sich, insbesondere für voyeuristische Biographien. Picasso und seine Musen dürften dem mehr am Schaffen des Künstlers teilnehmenden Sammler beachtenswerter sein. Eine verdienstvolle

Retrospektive 2001/02 in München/Marseille/Barcelona hat die im Kreis der Pariser Surrealisten sehr angesehene Photographin und spätere Malerin Dora Maar aus dem Schatten ihres Gefährten herausgeführt. Die Charakterisierungen

ihrer Psyche reichen von heulender Schwermut bis zu launischem Egoismus. Picasso hat sie in den gemeinsamen Jahren

1936 bis 42 unzählige Male porträtiert: in Gemälden als „Frau mit Hut“, als „Sitzende Frau im Garten“, „am Strand“ und so fort. Und sogar eine übergrosse Bronze-Skulptur „Tête de femme (Dora Maar)“ geschaffen – bis er sie wegen Françoise Gilot verließ. Es wäre unfair, sie in der von Picasso boshaft empfohlenen Weise nur als schizoides Vorbild seiner – von ihr selber angeregten! – hemmungslos „Weinenden Frauen“ anzusehen. Noch nach der Trennung malte er zwei Brustbilder von ihr, deren eines vom 7. März 1944 (jetzt im Musée Picasso in Paris) im Jahr 1955 auch als Farb - lithographie herausgegeben wurde. Ein Exemplar dieser Edition ist in der Ausstellung zu sehen: es zeigt eine Frau mit blauem Hut und in verschiedenen Farbtönen blauem Kleid und mit runden, tiefdunkelblauen Augen, von denen ihr Biograph James Lord später schreibt: „In ihrer Gegenwart spürte man sofort, dass sie kein gewöhnlicher Mensch war. Ihre

Augen strahlten, ihr Blick hatte den Glanz und die Klarheit eines Frühlingshimmels.“

Ob es mit der Farbe Blau bei Picasso eine besondere Bewandnis habe, darf dahingestellt bleiben. Tatsächlich hat er sie auch außerhalb der expressis verbis so benannten Blauen Periode bevorzugt verwendet. Die blau lavierten Lumpen eines verrückten Mannes in der Zeichnung „El loco“ oder gar das Gesichtskarnat und das Bart- und Haupthaar des befreundeten Malers Sebastián Junyer Vidal seien hier stellvertretend für diese Tendenz genannt (beide im Museo Picasso

in Barcelona). Zweifellos aber schreitet der Ausnahmekünstler Pablo Picasso in seinem enormen Schaffen

„den ganzen Kreis der Schöpfung aus

Und wandelt mit bedächtiger Schnelle

Vom Himmel durch die Welt“ – zur Kunst!“

Das Goethesche „Vorspiel auf dem Theater“ abändernd, stellt er „das Blaue vom Himmel“ nicht bloß in Aussicht, sondern

holt es tatsächlich herab und stellt es uns vor die Augen. Mit den genannten und weiteren Werken bietet die Galerie Art 204 eine superbe Auswahl aus seinem immensen druckgraphischen Oeuvre. Ein solches Angebot ist nach Qualität und Umfang im Kunsthandel eine Rarität.

Auch im Falle des Malers Edgar Hofschens lässt sich nicht einfach eine generelle Bevorzugung der blauen Farbe erkennen

und kurz und bündig konstatieren. Angesichts eines durch vier Jahrzehnte konsequent entwickelten bisherigen Lebenswerkes

verbietet sich jede lapidare Konklusion. Und dennoch erfindet und erschafft er nun schon zum wiederholten Male Werkgruppen, die die optische Wirkmacht des Blau erproben und untersuchen und in großformatigen Einzeltableaux wie auch in mehrteiligen Bildfolgen demonstrieren. So dass selbst seine langjährigen Galeristen bisweilen ihr – freilich äußerst

erfreuliches! – „blaues Wunder“ erleben.

Wohl waren sie es – mehr als der Künstler, der ja auch fulminante leuchtend gelbe und brennend rote Tafeln und Zyklen

gemacht hat – und ein enthusiasmiertes Publikum, die einige neuere blaue Gemälde für die gegenwärtige Präsentation erwarteten. Hatte doch schon vor Jahren eine Serie von zehn jeweils kleinformatigen, als Ganzes aber wandfüllenden Bildern eine begeisterte Sammlerin gefunden: ungemein variantenreich wird ein Changieren von blauen und grünen Farbschichten

unter- und übereinander durchgespielt. Und im fast gänzlich gläsernen Hochhausturm einer Wirtschaftsprüfungs-Firma brilliert im transparenten 22. Obergeschoss eine ebenfalls zehnteilige Gruppe von Bildern, die gemäß ihrem Titel „Modifikationen“ das Ultramarinblau in unterschiedlich hellen und dunklen Tönen abwandelt: diese Fluktuation bringt die Bilder ins Oszillieren, so dass das Auge knapp unterm Himmel erst allmählich seine gewohnte Sicherheit wiederfindet. Die Galerie Art 204 verfügt über mehrere großformatige Tafeln der „Modifikationen“-Gruppen „P“ und „Q“, die in vergleichbarer Weise und doch immer völlig anderer Art blaue und schwarze Bildkompartimente gegen- und zueinandersetzen.

Für diese Ausstellung nun hatten die Schmidts auf einige zusätzliche Arbeiten dieser Phase gehofft – doch

der Künstler offerierte ihnen eine jüngst frisch entstandene Werkgruppe, die noch niemand zu Gesicht bekommen hatte. Sie ist hier zum allerersten Mal öffentlich ausgestellt. Bei diesen neuesten Bildern aus dem Jahr 2008 handelt es sich um

Einzelwerke, die aber – zuweilen gerade in ihrer Gegensätzlichkeit – durchaus als Diptychen gesehen werden können. Alle sind definiert durch eine Rechteckform, in deren Feld eine nahezu bildgroße kreisrunde Fläche Platz greift. Das uralte

geometrische und algebraische Dilemma der Unvereinbarkeit von Quadrat und Kreis, auf den Punkt gebracht in der einmaligen

Figur des „Vitruv-Mannes“ von Leonardo da Vinci, kommt einem ins Gedächtnis, wenn auch das queroblange Bildformat Hofschens bewusst von dem mathematischen Zweck absieht zugunsten einer künstlerisch-darstellerischen Produktion.

Wer Hofschens Arbeit über Jahre hinweg verfolgt hat, weiß, dass es ihm am allerwenigsten um die Wiedergabe realer Dinge zu tun ist. Es sind oft Formen, verständliche und deutbare Formen wie eine menschlichen Silhouette oder der Schatten

eines Baumes oder eines Wolkenkratzersturmes, die in das Flächengeviert ragen und das farbliche Gebilde gliedern. Mag dadurch mitunter ein räumlicher Eindruck hervorgerufen werden – Hofschens hauptsächliches Anliegen ist stets die optische Tiefe des durch die Farbe entstandenen Raumes. Gewiss wird sich der zeitgenössische Betrachter, zumal im 40. Jahr des Betretens des Mondes durch den Menschen, an den Erdtrabanten erinnert fühlen. Das ist wohl unvermeidlich,

aber sicher nicht Hofschens Kernanliegen. Ihn interessieren die Gegebenheiten der bildnerischen Form und die Bedingungen der Farbe als Material. Um diese zu ergründen, variiert er die Formate und die farblichen Konstellationen. In dem Bildpaar „Modifikationen W 4 und 3“ setzt er zum Beispiel einen tiefultramarinblauen Kreis in eine fast nachblauschwarze

Fläche und eine nahezu sonnengelbe Scheibe in eine milchigebelweiße Umgebung. Dabei sind die verbalen Kennzeichnungen der Farben lediglich Anhaltsversuche – jeder Betrachter wird seine eigenen wählen. Das hängt mit Hofschens handwerklichem Vorgehen zusammen.

Schon seit langem sind seine Bilder nicht mehr gepinselt oder gequastet. Eine am Vortag angerührte Ölfarbenpaste wird

auf das Leinwandgewebe aufgerieben, richtiger: in dieses hineingepresst. In löffelvollen Fladen wird das Material mit eigens dafür entwickelten hölzernen Spachteln aufgetragen. Mehrfaches Einreiben verschiedener Farbtöne und wiederholtes

Abschleifen der jeweiligen Oberfläche erzeugen das satte, dichte Schimmern, das bequemes Aufpinseln oder gar Aufsprühen flüssiger Ölfarben nie ergäbe. Insbesondere im blauen Rund von „W 4“ wird man die lebend veränderliche Erscheinungsweise der Farbe nicht übersehen. Das Changement der sukzessive aufgetragenen Farbschichten an der Bildoberfläche

und der daraus resultierende Tiefensog in die Untergründe der Malerei hinein machen wesentlich die Faszination der Kunst Edgar Hofschens aus. Da von „Monochromie“ zu reden, wäre verfehlt. Die beiden Tafeln „W 2 und 6“ variieren nicht nur die bildinhaltliche „Mond-am-Himmel“-Tagblau/Nachtschwarz-Thematik, sondern exemplifizieren noch deutlicher die genannte Farb-Schichten-Qualität. Besonders dort, wo sie nicht mit dem ersten Anblick ins Auge fällt, erweist sie sich als delikat und spannend. Bei genauerem Hinsehen ist die „schwarz-weiße“ Tafel „W 6“ nämlich alles andere als schwarz/weiß.

Das großartigste Paar dieser neuesten Werkgruppe bilden die „Modifikationen W 11 und 12“. Allein schon ausgreifender in den Maßen, sind hier in der ersten Tafel die beiden favorisierten Blautöne Hofschens zu einer gemeinsamen Ausdrucksdruckmacht vereint. Und im Pendant, das – begünstigt durch einen feinen Abschleif – weiß-auf-weiß erscheint, treten die

vorwiegend blauen Untertöne des Werkes erst nach und nach zu Tage. In diesem Diptychon findet die bildschöpferischkoloristische

Raffinesse Hofschens einen ihrer beeindruckendsten Gipfelpunkte. Ein (freilich unmaßgeblicher) Wunsch des Kunsthistorikers wäre, dass dieses museumswürdige Paar in zweisamer Hängung vereinigt bliebe. Dasselbe (und gewiss

leichter realisierbar) möchte man für die drei kleinen mondnacht-blauschwarzen Leinwandbilder „Modifikation W 8“ erhoffen (und am besten in der Reihenfolge c,a,b von links nach rechts, aber natürlich mit Rücksicht auf den lokalen Lichteinfall).

Sie erfordern ein langsames vergleichendes Sehen – ihre Finsternis ist nicht undurchdringlich. Sie lässt sich durchschauen,

ohne etwas von der Düsterteit einzubüssen.

Ein „neuer Hofschens“ – und doch der „alte“. Der dem Betrachter mit jedem aktuellen Werkabschnitt einen weiteren Horizont eröffnet. Oder – wie es der Aphoristiker Harald Hülsmann in Worte fasst:

„Der Raum des Bildes –

So begrenzt und doch

Weiter als unsere Welt“.

Eben „das Blaue vom Himmel“. Fazit dieser wunderbaren Ausstellung: die anfängliche Skepsis des Kritikers gegen nichtmonographische

Kunstpräsentationen ist gewichen. Mag der verbindende Slogan von ferne hergeholt erscheinen – Kunstwerke von exquisiter Werthaltigkeit kann man kombinieren, ohne dass sie konkurrieren oder gar einander vernichten. Im Dialog entfalten sie ungeahnte argumentative Potentiale, entbinden charakterliche Tiefenkräfte, erschließen eine humane

und zugleich kosmische Dimension. Das ist mit dem interplanetarischen Ausstellungstitel gemeint. Oder wie es der Faustsche Theaterdirektor schon wusste:

„Besonders aber lasst genug geschehn!

Man kommt zu schau'n, man will am liebsten sehn.

Aber auch:

„Was glänzt, ist für den Augenblick geboren;

Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.“