
RUDOLF HAEGELES
MALEREI AUS DEM GEIST
DER REVOLTE

„Was ist ein Mensch in der Revolte? Ein Mensch, der nein sagt. Aber wenn er ablehnt, verzichtet er doch nicht: er ist auch ein Mensch, der ja sagt, und zwar von seiner ersten Regung an.“ (Anm. 1)

Rudolf Haegeles Malerei ist Ausdruck der Revolte gegen eine Welt, wie er sie kennt, und zugleich Ausdruck der Liebe zu einer Welt, für die sich die künstlerische Revolte lohnt. Mit siebzehn Jahren wurde er Soldat, mit zwanzig Jahren stellte er, wie er sich zurückblickend erinnert, fest: „Der Mensch ist des Menschen Wolf“. Nach dem Schock der Kriegsjahre war es ihm unmöglich, den ursprünglichen Wunsch, Ingenieur zu werden, in die Tat umzusetzen. Rudolf Haegele entdeckte für sich die Malerei als Möglichkeit, in der künstlerischen Arbeit sein unbedingtes Nein zur Welt, wie er sie erlebt hatte, und ein ebenso unbedingtes Ja zur Veränderung dieser Welt, formulieren zu können. In Gesprächen mit dem Maler über seine Arbeit und das, was ihn zu immer neuen künstlerischen Anstrengungen treibt, fällt sehr bald der Name des französischen Schriftstellers Albert Camus, dessen Erzählungen Haegele besonders schätzt und für dessen Entwurf einer existentiellen Revolte in den Essays mit dem Titel ‚L’homme révolté‘ er Bewunderung und Zustimmung empfindet (Anm. 2). Für den Versuch, ein Portrait des malerischen Werkes von Rudolf Haegele für die siebziger und achtziger Jahre zu entwerfen, sei es daher gestattet, diesem Werk unter der Überschrift „Der Mensch in der Revolte“ Konturen zu geben in der Art einer vorläufigen Skizze „nach dem Modell“. Als der Algerienkrieg 1954 ausbrach, stand der Algerien-Franzose Camus zwischen den Fronten. Mitten in die Kriege- raserei, als bei-

de Kriegsparteien den Schriftsteller in ihren Haß auf den Gegner hineinzuziehen versuchten, bekennt er: „Der Krieg ist ein Betrug, und wenn das Blut die Geschichte bisweilen vorwärts treibt, so nur in Richtung auf noch mehr Barbarei und noch mehr Elend“ (Anm. 3). Die Reaktion auf solche „Neutralität“ waren Unverständnis und Haß auf beiden Seiten (Anm. 4).

Bei einem Künstler, der ein trotziges Ja zu einer Welt sagt, mit der er sich nicht abfinden kann, weil Ungerechtigkeit und Elend ihr Gesicht verzerren, wiederholt sich der Mythos von Sisyphos. Er ist bei Camus Symbol für das Leben und Paradigma des absurden Menschen, der ein Leben bejaht, in dem Mühsal und Leid kein Ende nehmen. Künstler haben die Frage der Absurdität der menschlichen Existenz immer wieder aufgenommen, um – auch das eine Absurdität – der Sinnlosigkeit Stil zu geben. So bewegen sich gerade die leidenschaftlich arbeitenden Künstler mit ihren Träumen, Phantasmagorien und ihrem Wahn auf einer „paranoischen Linie“ (Anm. 5): Nach Hiroshima werden weiter Gedichte geschrieben und Bilder gemalt.

„Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen“, sagt Camus, denn es gelingt ihm, das Schicksal, das ihm die Götter bereitet haben, zu verachten. Es kommt also einzig darauf an, stärker zu sein als die „conditio humana“. Wenn Camus dem Künstler in ‚L’homme révolté‘ eine herausgehobene Position zuweist, so deshalb, weil der Künstler die Kraft hat, die Schönheit gegen die Häßlichkeit zu verteidigen. Er tut dies nicht in dem Glauben, „daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“, Nietzsches Ant-

wort auf das Elend der menschlichen Existenz, die er im ‚Versuch einer Selbstkritik‘ bereits kritisiert (Anm. 6). Nicht also in einem „außermoralischen Sinn“, sondern durchaus im moralischen Sinn soll der Künstler als Anwalt der Schönheit auftreten und Entwürfe einer schöneren, gerechteren Welt liefern.

Wer sich wie Rudolf Haegele zur Philosophie von Camus bekennt, der bejaht die Revolte aus dem gleichen Grund, aus dem er die Gewalt ablehnt. In einer Kunst aus dem Prinzip der Revolte manifestiert sich das metaphysische Verlangen nach Einheit. Der Künstler, wie ihn Camus versteht, klagt den abwesenden Gott an und lehnt es ab, wie Gott zu sein. „Die Umwertung der Werte besteht nur darin, den Wert des Richters durch den des Schöpfers zu ersetzen: die Achtung und die Leidenschaft für das, was ist“ (Anm. 7), sagt Camus in enger Anlehnung an Nietzsche. Der Künstler schafft die Welt neu aus eigener Verantwortung, wenn er dem Flüchtigen seinen Stil aufdrückt. Einheit schaffen ist zugleich Revolte gegen den Tod, ist Ausbrechen aus einem Leben auf den Tod hin.

Rudolf Haegeles Malerei bezieht ihre Kraft zur Revolte aus einem engen Bezug zur Wirklichkeit der Erscheinungswelt. Dem Sichtbaren entnimmt sie den Stoff, um ihn in eine gesteigerte Sichtbarkeit zu überführen. Solches Tun muß weder zu unfruchtbarer Verdoppelung des sinnlich Gegebenen, noch zu dessen Ästhetisierung führen. Das Resultat der leidenschaftlichen Zuwendung zur äußeren Erscheinungswelt, angestiftet durch den Willen zur Verwandlung der unserer Realität entnommenen Bilder, ist eine „potenzierte Sichtbarkeit“ (Anm. 8). Die für

die Phänomene der modernen Kunst so wichtig gewordene Phänomenologie Edmund Husserls spricht von der „Rehabilitation des Sinnlichen und der Sinne“ (Anm. 9). Wirklichkeit in phänomenologischer Sicht ist das, was auf uns wirkt, was „im Gravitationsfeld unserer Interessen, Begierden und Neigungen“ (Anm. 10) ein größeres oder kleineres Gewicht für uns hat.

Künstler wie Giacometti, Bacon oder Dubuffet, denen Haegele durch die Art und Weise seines Zugriffs auf die äußere Wirklichkeit zuzurechnen ist, bemächtigen sich der sichtbaren Welt mit der Absicht, die Dinge in eine neue Ordnung, in eine neue „Grammatik“ einzufügen, die sich von der logischen Ordnung der Dinge prinzipiell unterscheidet.

In einer Welt, die der verbindlichen Weltordnung entbehrt, kann es auch keinen Konsens über einen Kanon bildwürdiger Gegenstände geben. Da aber der künstlerische Prozeß in einer selektierenden Wahrnehmung seinen Anfang nimmt, beginnt bereits hier die individuelle Auslegung der Realität durch das Bild, das sich der Künstler auf Grund einer „widernatürlichen Anschauungs- und Denkrichtung“ (Anm. 11) von der Welt macht.

Die Annäherung an ein künstlerisches Gesamtwerk (oder einen Zeitabschnitt, der in diesem Werk eine erkennbare Einheit bildet) sollte mit der Klärung der Frage beginnen, „wie die Bilderwelt mit der Erfahrungswelt korrespondiert“ (Anm. 12). Es soll im folgenden versucht werden, das malerische Werk der siebziger und achtziger Jahre von Rudolf Haegele an Hand einiger Bilder daraufhin zu untersuchen, wie in ihm die Sichtbarkeit der Dinge zu künstlerisch gesteiger-

ter Sichtbarkeit gelangt und in welcher Weise sich dabei der phänomenologisch begründete „Seitenblick“ auf die Dinge als „Revolte“ zu erkennen gibt (Anm. 13).

In den frühen achtziger Jahren entstand der Zyklus ‚Palimpsest‘, ein Titel, der über dem Gesamtwerk des Malers stehen könnte, da er den Gestaltgebungsmodus seiner Malerei charakterisiert. Die Lexikonbedeutung des griechisch-lateinischen Wortes „Palimpsest“ lautet verkürzt: antikes oder mittelalterliches Schriftstück, dessen ursprünglicher Text aus Sparsamkeitsgründen getilgt wurde, damit die Möglichkeit neuer Beschriftung gegeben war. Bei Haegele hat das Wort als Titel eines Bilderzyklus eine weiterreichende Bedeutung. Es geht in allen Versionen des Themas in einer ersten Bedeutungsschicht um Erinnerungsbilder von Mauern, aber auch Felswänden, die sich dem Künstler als Orte der Mitteilung und des Gedächtnisses darstellten und einprägten. In verwischten und oft kaum mehr entzifferbaren Spuren bleiben die schriftlichen Äußerungen vieler Generationen in der Wand aufbewahrt. Mauern sind von alters her „Klagemauern“, bedeckt mit Namen, Drohungen und Anrufungen. Die Überlagerungen der Schriftzüge schaffen einen nie vollendeten „Text“ von eindringlicher Bildhaftigkeit. Im Bild ‚Volterra‘ (Abb. S. 83) ist es die Erinnerung an die Schriftzüge auf den Wänden in der Umgebung einer psychiatrischen Klinik, im Bild ‚PALIMPEST (NEGEV)‘ (Abb. S. 79) ist es die Erinnerung an die Eintragungen der Söldnerheere, die die Wände einer Felschlucht auf dem Sinai überziehen, Bilderinnerungen, die den Maler zu seinen Mauerbildern inspirierten. Der Bildcharakter der verwischten Schriftspuren mit ihren Auslö-

schungen und Durchkreuzungen steigert sich in den Bildern der ‚Palimpsest‘-Serie zur Revolte gegen den Untergang menschlicher Entäußerung. Dieser Gedanke erhält bei Haegele durch die Offenlegung des Malprozesses eine potenzierte Bildhaftigkeit. Das mehrfache Übermalen, das der Formfindung dient, ist zugleich ein Zerstören und Verletzen. Die Oberfläche der in Mischtechnik mit Acryl- und Dispersionsfarben und Beimischungen von Sand ausgeführten großformatigen Bilder wirkt rauh und aufgerissen.

Durch Inseln verdichteter Malmaterie verwischt sich die Grenze zwischen Bildebene und Betrachtterraum. Sie ist nicht aufgehoben, aber doch sichtbar und haptisch erfahrbar zur Unbestimmtheit hin verschoben.

Der Betrachter fühlt sich hineingezogen in den Malprozeß, den er als Akt der Verletzung und Vernichtung von Erinnerung, als Palimpsest, erlebt.

Der visualisierte Formsfindungsprozeß, der sich als Palimpsest in den mehrfachen Übermalungen artikuliert, und der die Erinnerung an die in der Realität vorgefundenen „Palimpseste“ materialisiert, führt im Bild ‚Volterra‘ (Abb. S. 83) durch die Verschränkung mit einer ganz anderen Erinnerung zu einer weiteren Steigerung der Bildhaftigkeit. In der Mauer, die als Mitteilungsort Bedeutung hat, läßt sich die strenge mittelalterliche Turmarchitektur der kleinen italienischen Stadt Volterra, die für ihre archäologischen Funde berühmt ist, wiedererkennen. Die verwischten Schriftspuren kontrastieren im Bild mit der Strenge und Klarheit der Mauerkonturen und der perspektivischen Andeutung von Mauerkörpern. Die Syntax der Flächenorganisation und die Semantik, die durch den Untertitel ‚Palimpsest‘ vorge-

geben ist, führen zu einer „Ikonik“ (Anm. 14), die für den Betrachter durch eine Verbindung von sehendem und wiedererkennendem Sehen verständlich wird. Im ‚Palimpsest‘-Zyklus wird auf paradigmatische Weise die Transformation von „Ding-Bildern“, die wir der Realität entnehmen und deren Bildhaftigkeit uns im Gedächtnis bleibt, zu „Bild-Dingen“, als Endpunkt eines nachvollziehbaren Gestaltungsprozesses durchgeführt (Anm. 15). Die „latente Sichtbarkeit der Dinge“ (Anm. 16) kommt durch den künstlerischen Transformationsprozeß, der mit einem vom praktischen Interesse befreiten Sehen beginnt und in der Materialisierung der bildlichen Vorstellung endet, nicht nur zum Vorschein, sondern zur gesteigerten Bildwirklichkeit. Stilbildung ist in den bildenden Künsten ein Akt der Rebellion gegen die vom praktischen Interesse geleitete Wahrnehmung, die alles übrige „abgeschattet“ läßt. „Durch die Art, wie der Künstler die Realität behandelt, beweist er die Stärke seiner Abweisung. Aber das, was er von der Realität in der von ihm geschaffenen Welt bewahrt, verrät seine Zustimmung zu wenigstens einem Teil des Realen, den er aus der Dunkelheit des Werdens hervorzieht und ans Licht der Schöpfung bringt“ (Anm. 17), heißt es bei Camus. Und an anderer Stelle in ‚L’homme révolté‘: „Welches auch der von einem Künstler gewählte Standpunkt sein mag, ein Prinzip gilt für alle Schaffenden: das der Stilisierung, die das Reale voraussetzt und zugleich den Geist, der dem Realen die Form gibt.“ (Anm. 18)

Die Mauer als Mitteilungs- und Erinnerungsort gehört zu den Themen, die Rudolf Haegele keine Ruhe gelassen haben. Die Mauer ist für ihn Gegenstand kollektiver Er-

fahrung. Jedem von uns sind Mauern schon aus unserer frühesten Kindheit in bildhafter Erinnerung. Wieviele Kinderspiele spielen sich an der Mauer ab, und welch eigenartiges Gefühl überkommt einen, wenn man als Erwachsener den eigenen Kritzeleien an einer Mauer wiederbegegnet! Wer als Kind den Krieg erlebt hat, dem sind die bizarren Umrisse stehengebliebener Mauern in besonders lebhafter Erinnerung, aber auch das Erlebnis, daß mit dem Verschwinden von Mauern die Grenzen, in denen sich das Leben abgespielt hatte, und die Sicherheit, die sie gegeben hatten, verschwunden waren.

‚Der Mensch in der Mauer‘ (Abb. S. 29), ein Bild aus der Mitte der sechziger Jahre, gehört nicht in den ‚Palimpsest‘-Zyklus. Dieses Bild ist eine stumme Anklage gegen das Verbrechen von Hiroshima, eine Revolte gegen Gewalt. Es ist das Bild eines Bildes, des wohl unglaublichsten, das sich jemals in eine Mauer eingrub: der Schatten eines vom Lichtstrahl der atomaren Explosion tödlich getroffenen Menschen vor einer Hauswand. Ein Opfer der Gewalt, eingeschrieben in eine Mauer, ein nicht auslöschbares Zeichen menschlichen Wahnsinns.

Haegele gehört zu den Künstlern, die das Infernalische nicht verstummen läßt, noch zur Flucht in einen künstlerischen Ästhetizismus treibt. In äußerster Anstrengung versucht er der Obsessionen, die das reale Bild des „Schattens“ von Hiroshima erzeugt hat, durch eine Bildmetapher Herr zu werden und so dem Unsagbaren noch einmal Gestalt zu geben. Ein Ausspruch von Georges Braque mag das erläutern: „Man darf nicht in Bildern denken“, wie es viele Junge heute tun. Man muß sich von den Dingen durchdringen lassen, darf die Verbindung

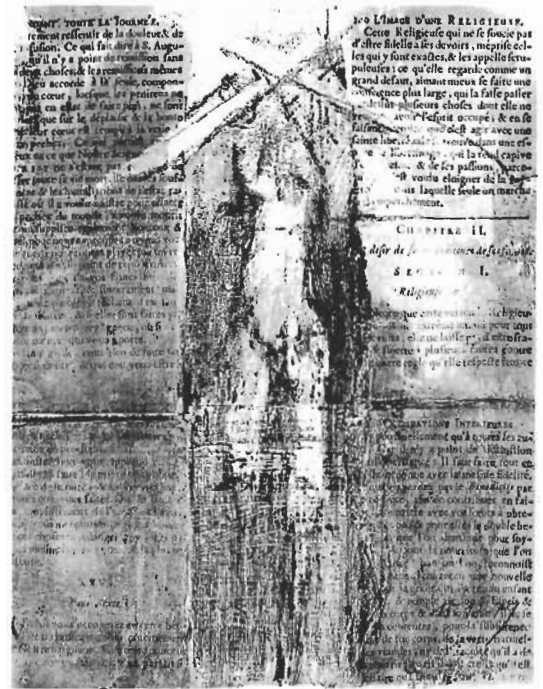


Skizzenbuch 1979
Reihe: Isolation

mit ihnen niemals abreißen lassen und muß sie zu Bildern werden lassen, wann sie es wollen.“ (Anm. 19) Die kaum erkennbare Menschengestalt in ‚Der Mensch in der Mauer‘ ist aus stumpffarbigen Farbflächen „zusammengeflickt“. Sie nimmt die Mitte einer streng vertikal gegliederten Bildfläche ein, die sich durch die Materialität der Farbe mit Sandbeimischung als Mauer zu erkennen gibt. Die bewusste Verwendung eines „armen Materials“ und die Verletzung der Bildoberfläche durch Übermalen und andere „Verwundungen“ geben diesem Bild den Schein eines realen Gegenstandes und verweisen somit ausdrücklich auf das reale, in seiner Bildhaftigkeit nicht zu übertreffende „Schattenbild“ von Hiroshima.
„Das Imaginäre haust in der Welt“ (Anm. 20), sagt Merleau-Ponty. Es ist eine Gewißheit, die gegen die generelle Herabwürdi-

gung „abbildhafter“ Malerei angeführt werden kann, solange sich diese nicht bei der Verdoppelung des Gesehenen aufhält. Der Phänomenologe Merleau-Ponty bringt in seiner Reflexion der Wahrnehmung Philosophie und Kunst in unmittelbare Nachbarschaft, wenn er sagt: „Die phänomenologische Welt ist nicht Auslegung eines vorgängigen Seins, sondern Stiftung des Seins; die Philosophie nicht Reflex einer vorgängigen Wahrheit, sondern, gleich der Kunst, Realisierung von Wahrheit.“ (Anm. 21) Haegeles Malerei ist gerade durch die haptisch erfahrbare Materialität der Bildoberfläche – und das gilt nicht nur für seine ‚Mauer‘-Bilder – eine Kunst, die dem Imaginären in der sichtbaren Welt der Dinge auf der Spur ist. Der Betrachter seiner Bilder, der dem Formfindungsprozeß folgt, geht dabei den umgekehrten Weg des Künstlers: von der Bildwirklichkeit des gemalten Bildes zu einem erkennenden Sehen der sinnlichen Wirklichkeit. In unserer Welt, der die verbindliche Ordnung abhanden gekommen ist und die deshalb an ihrem Ordnungschwund leidet, ist bereits die Selektion bildwürdiger Wirklichkeit ein Akt, bei dem der Künstler die „ganze Verantwortung“ trägt (Anm. 22). „Der Künstler macht die Welt auf seine Rechnung neu“ (Anm. 23), heißt es bei Camus. Das Verlangen nach Revolte ist für ihn „wenigstens teilweise ein ästhetisches Verlangen“ (Anm. 24). Indem der Künstler die Dinge im Bild isoliert, sie durch die Bildgrenzen rahmt, tut er einen ersten Schritt, ihnen seinen „Stil“ aufzuzwingen. Haegeles Bilder der siebziger und achtziger Jahre zeigen isolierte Gegenstände und Figuren, die der Isolierung Widerstand entgegensetzen. Der Maler betont im Gespräch, wie

schwer es ihm falle, Figuren im Bild „festzuhalten“, weil sie die Tendenz hätten, „sich zu entziehen“. In vielen dieser Bilder befinden sich die Figuren am äußersten Bildrand. In ‚Marsyas‘ (Abb. S. 59) soll dieses Phänomen näher untersucht werden. Der Sartyr Marsyas, der die von der Göttin Athene weggeworfene Flöte an sich nimmt und es wagt, sich in einen musikalischen Wettstreit mit dem Kithara spielenden Apoll einzulassen, läßt doppelten Frevel auf sich: was die Göttin verachtet, ist ihm wertvoll, und es fehlt ihm der Glaube an die durch die Ordnung des Kosmos vorgeschriebene Überlegenheit des Gottes. Er glaubt, Apoll aus eigener Kraft besiegen zu können, und offenbart schon damit seinen Mangel an Bildung. Er besitzt nicht einmal die Fähigkeit, das Schöne vom Häßlichen zu unterscheiden. Apoll rächt sich, indem er den Satyr an einem Baum aufhängt und ihm die Haut abzieht, eine Strafe, die sich der Gott für den Fall des Sieges ausbedungen hatte. Die Schindung des Marsyas ist ein beliebtes Thema der Bildenden Kunst, das zu ganz unterschiedlichen Interpretationen herausgefordert hat. Das großformatige Bild Haegeles scheint mir eine Interpretation nahezu legen, die davon ausgeht, daß in der Figur des Marsyas der Marsyas-Mythos mit anderen Mythen verschränkt wird. Der geschundene Körper des besiegten Sartyr ist in Haegeles Bild an den rechten Bildrand gerückt, leicht überschritten von einer grellroten senkrechten Linie, die keine gegenständliche Bedeutung hat, sich aber von der gedämpften Farbigkeit und der lasierenden Malerei des übrigen Bildes deutlich abhebt. Weder ein Baum noch andere eindeutig auf den Mythos bezogene Signifikanten sind im



Skizzenbuch 1979
Reihe: Inquisition

Bild auszumachen. Von links „schiebt sich“ eine scharf konturierte blaue Fläche ins Bild, die zusammen mit dem roten Strich am rechten Bildrand einen inneren Bildrahmen bildet. Die Bildmitte ist durch eine braunrot-tonige Farbfläche besetzt, die noch einmal ausdrücklich den Blick in einen hinteren Bildraum verstellt. Ein weiterer großer „Körper“ mit diffusen Umrissen „stößt“ von links oben in das Zentrum der vorderen schmalen „Bildbühne“. Er scheint den herabhängenden Kopf des Marsyas zu berühren. Mit der Beschreibung der inhaltlich bedeutungsvollen Bildelemente ist man bald zu Ende, ein szenisches Geschehen, das dem Mythos entspräche, gibt sich nicht zu erkennen. Es wird dem Betrachter klar, daß mit der Klärung des „Was“ und „Wo“ im Bild aufgrund eines „Vorwissens“, das der Mythos liefert, sehr wenig für das Erfassen des Bildsinnes geleistet wird. Kommen wird deshalb noch einmal auf den

Mythos von Marsyas und seine künstlerische Rezeption zurück. Apollon, von den Griechen als Sonnengott, Beschützer und Anführer der Musen, als Garant der sittlichen Ordnung und Gott der Künste verehrt, der den Menschen die Kraft verleiht, dem Ungestalteten Gestalt und Ordnung zu geben, handelt in maßloser Rache an seinem im Wettstreit besiehten Gegner. Dabei nimmt Apollon eindeutig die Züge seines Gegenspielers, des Gottes Dionysos, an. Die abscheuliche Tat wird in den meisten Interpretationen als Sieg und Triumph des Schönen über das Hässliche gefeiert, die Schindung in eine Befreiung umgedeutet. Der Beifall, der Apoll gesendet wird, ist der Beifall eines „law-and-order-Denkens“, das sich vom „Hässlichen“, Ungezügelter und Leidenschaftlichen bedroht fühlt (Anm. 25).

Die Körperhaltung des Marsyas in Haegeles Bild weist auch auf den am Kreuz hängenden Jesus, wie er uns aus der Bildtradition bekannt ist. Der von den (aus christlicher Sicht) verblendeten Juden geschundene Gottessohn und der von einem richtenden Gott Apoll gedemütigte Titan überlagern sich in Haegeles Darstellung des Marsyas. Sie könnten aber auch von einer weiteren mythischen Gestalt mitbestimmt sein: vom gefesselten Prometheus, an dem sich der Göttervater Zeus für dessen Aufbegehren gegen die göttliche Gewaltherrschaft rächt. Eine ‚Studie zu Prometheus‘ (Abb. S. 51 und 59) von Haegele legt diesen Gedanken nahe. Camus sieht in Prometheus ein Symbol für die „metaphysische Revolte“ (Anm. 26). Prometheus kämpft gegen den Tod und das dem Menschen von den Göttern bereite Schicksal, welches das Schicksal aller Menschen ist, die „conditio humana“. Descartes’ „Ich denke,

also bin ich“ verwandelt der prometheische Mensch in ein „Ich empöre mich, also sind wir“ (Anm. 27). Prometheus hatte sich als Menschenfreund erwiesen, als er den Erdenbewohnern das Feuer brachte. In Camus’ ‚La peste‘ fragt Tarron in leidenschaftlichem Aufbegehren gegen die Ungerechtigkeit Gottes: „Kann man ohne Gott ein Heiliger sein? Das ist das einzige wirkliche Problem, das ich heute kenne“ (Anm. 28). So wäre Marsyas, der Geschundene, Gekreuzigte und Gefesselte, also gleichzeitig in jeder der drei mythischen Gestalten auch ein Sieger im Kampf gegen die Gewalt, allerdings ein tragischer Sieger mit den Zügen des Sisyphos. „kehrte Prometheus wieder“, heißt es bei Camus in ‚Heimkehr nach Tipasa‘, „würden die Menschen heute wie damals die Götter handeln: sie würden ihn an den Felsen schmieden im Namen eben jener Gerechtigkeit, deren erstes Symbol er ist.“ (Anm. 29) Werner Hofmann kann im Mythos vom strafenden Gott Apoll und dem leidenden Marsyas, in der wechselseitigen Beziehung der beiden mythischen Figuren zueinander, mehrere Symbolschichten aufdecken (Anm. 30), von denen eine für unseren Interpretationsversuch besonders aufschlußreich ist, weil sie im Bild ihre Evidenz hat. „Das Kunstwerk (übernimmt) selbst die Objekt-Rolle des Marsyas: es wird der physischen Verletzung, schließlich der Selbsterstörung ausgeliefert. Der Künstler tritt in einer Doppelrolle als Apoll-Marsyas, als Erlöser-Märtyrer auf.“ Hofmann verweist ausdrücklich auf Kokoschka, Dubuffet, De Kooning und Bacon, die, wie er sagt, in unterschiedlicher Weise den „Menschen seiner angemaßten Würdeformel buchstäblich entkleideten“ (Anm. 31) und darin die Intention erken-

nen lassen, ihr Objekt von Zwängen, Konventionen und Klischees zu befreien.

Haegele betont im Kommentar zu seiner Malerei seine Nähe zu Dubuffet. Sicher kann man auch bei Haegele im Formfindungsprozess (mehrfaches Übermalen mit gelegentlich heftigen, allerdings kontrollierten Attacken auf die Leinwand in Verbindung mit der Wahl eines „armen“ Materials und dem Interesse für Graffiti, die ja Bestandteil seiner Bilder sind,) ein „Bild“ des geschundenen Marsyas entdecken.

Es bleibt die Frage nach dem Schönen, die Bestandteil des Mythos ist, denn Apoll stellt seine Schönheit gegen die Hässlichkeit des Titanen. Sein harmonisches Spiel auf der Kithara besiegt den schrillen und einfachen Flötenton.

Haegele will das Schöne nur als Wahres gelten lassen, und er zitiert dazu einen Ausspruch von Jean Genet, den dieser bei der Betrachtung von Giacomettis Plastiken in dessen Atelier tat: „An der Schönheit ist nur die Wunde ursprünglich, die jeder Mensch in sich hütet“. Wenn die Wunde schön ist, sofern sie „ursprünglich“ und wahr ist, dann ist andererseits die Revolte, die die scheinbare Schönheit ihres schönen Scheins entblößt, schön und wahr. Der Revoltierende schenkt gerade dem Beachtung, was sich dem apollinischen Schönheitsideal nicht einfügt.

Die Wunde findet sich als durchgängiges Phänomen in der Malerei von Rudolf Haegele in der Verletzung der „Bildhaut“. Sie ist aber darüber hinaus thematisiert in Landschaftsbildern mit klaffenden Rissen in der Erdoberfläche oder in einem Bild „Geschlachtetes“ (Abb. S. 30), das sowohl vom Thema her als auch in seinem expressiven Realismus mit der Malerei von Chaim Sou-



Skizzenbuch 1979

Reihe: Isolation

tine zusammen gesehen werden kann. Immer ist es das in den Bildern Haegeles evident werdende Stilprinzip der Revolte, das dieser Malerei Wahrheit und Schönheit gibt, ohne daß beides überhaupt zu trennen wäre. Schönheit, die zugleich Wahrheit ist, erlebte der Maler, wie er im Gespräch mitteilt, bei seinen Reisen durch die nordafrikanischen Wüstengebiete. Es sei deshalb noch einmal auf einen Text des Algerienfranzosen Camus hingewiesen, aus dem die gleiche Faszination durch die Wüste spricht: „Meer, Land, Stille und die Gerüche dieser Erde – ich trank ihren Duft und ihren Atem und biß in die goldene Frucht der Welt und fühlte erschauernd ihren starken süßen Saft mir über die Lippen laufen.“ (Anm. 32) Dies ist die Schönheit, die nicht der Vollendung durch die Kunst bedarf, wie sie seit der Antike in kunsttheoretischen Schriften immer wieder gefordert worden ist.

Das Bild ‚Landschaft (Sinai)‘ (Abb. S. 71) aus der Reihe der Wüstenlandschaften der siebziger Jahre zeigt weder eine „ideale“ noch eine „erhabene“ Landschaft, eher eine uns unbekannte. Man zögert sogar, darin das Abbild einer „Landschaft“ überhaupt zu erkennen, paradoxerweise gerade weil es sich um das Bild von etwas wirklich Gesehenem handelt. Man sieht eine diffus begrenzte Naturmasse, die sich in das Bild „hineinzuschieben“ scheint, oder in einer anderen Bildmetapher: sich in den Bildraum „hineindehnt“. Die Unzulänglichkeit der Sprache, sich der ursprünglichen Wahrnehmung des Künstlers anzunähern, wird in dieser Beschreibung nur allzu deutlich. Der Darstellungsmodus der Malerei Haegeles legt aber die phänomenologische Beschreibung der Bilder nahe, die von der „Ausstrahlung des Sichtbaren“, wie es Merleau-Ponty nennt, ausgeht.

Der durch Konturarmut und Farbkonsistenz bestimmte Bildeindruck der ‚Landschaft (Sinai)‘ erzeugt im Betrachter die Empfindung einer Bewegung, wenn er das Bild auf sich wirken läßt und sich nicht mit dem Wiedererkennen und nachfolgendem Vergleichen des Sichtbaren mit dem Wiedererkannten zufrieden gibt. Die Empfindung, „Wüstenlandschaft in Bewegung“ oder, konkreter gesagt, „in Ausdehnung“, wird von der Darstellung selbst suggeriert und gehört folglich zur Beschreibung des Bildes. Noch einmal sei an den Ausspruch Merleau-Pontys erinnert: „Das Imaginäre haust in der Welt“, der ergänzt werden muß durch die Feststellung, daß bereits die Wahrnehmung stilisiert. Dem Abbild einer Felswüste den Charakter einer sich in den Raum dehrenden Materie geben, heißt, die „gewöhnliche Wahrnehmung“ durch eine „erweiterte Wahrnehmung“



Skizzenbuch 1978
Reihe: Isolation

„(Anm. 33) zu ersetzen. Der französische Philosoph Henri Bergson sagt vom Künstler, er sei „im eigentlichen Sinne ein Zerstreuter“, dem es gelinge, sich von den „Scheuklappen“ der „gewöhnlichen Wahrnehmung“, die von den Interessen und Notwendigkeiten des Lebens und Handelns geleitet ist, zu befreien. Das gilt für künstlerische Wahrnehmung überhaupt und ist von Bergson auch so gemeint. Er beschreibt sie auch als intuitive „Schau der Dinge“, die sich dadurch von der „gewöhnlichen Wahrnehmung“ unterscheidet, daß sie Bewegung und Veränderung und nicht allein das Räumliche an den Dingen wahrnimmt. Wenn nun in Haegeles Landschaftsbild das Feste, der dingliche Charakter des „Wüstenkörpers“, durch ein „Bild der Bewegung“ ersetzt wird, so ist das Phänomen der „erweiterten Wahrnehmung“ in die Darstellung des Gegenstandes „Wüstenlandschaft“ mit hineingenommen. Das Erlebnis einer ursprünglichen Wüstenlandschaft enthält darüber hinaus in der Art und Weise, wie die Felsmasse als eine sich ausdehnende, kontinuierlich sich verändernde Materie dargestellt ist, eine Zeiterfahrung, die sich von unserer alltäglichen Zeiterfahrung wesentlich

unterscheidet. Es ist die Erfahrung der „durée“ (Dauer), wie Bergson das intuitive Erleben der Zeit nennt. Dieses wird durch das formale und farbige Abbild der Felswüste bei Haeegele, wie mir scheint, vermittelt. Allerdings nur dem Betrachter, der bereit ist, der Revolte gegen unser beschränktes Wahrnehmen der Dinge zu folgen.

Es ist die Revolte gegen eine „Wahrheit“, die sich auf die Solidität der gegenständlichen Welt und die damit verbundene, Sicherheit gewährende Unterscheidung von Subjekt und Objekt gründet. Eine solche für unser Leben und Handeln durchaus nützliche Einstellung zur gegenständlichen Welt entbehrt des Reichtums an möglicher Wahrnehmung, wie sie das intuitive Erfassen der Wirklichkeit gestattet. Die moderne Zweckrationalität läßt uns die Dinge nur in der „beschränkten Wahrnehmung“ erfassen und in einer ebenso beschränkten, ausschließlich der Logik verpflichteten diskursiven Sprache aussprechen. Das Umschalten auf eine „erweiterte Wahrnehmung“, wie sie vor allem die moderne gegenständliche Malerei verlangt, fällt offensichtlich heute besonders schwer (wie die Kommentare von Ausstellungsbesuchern zeigen). Politik und Philosophie, die „Aufklärung“ für sich beanspruchen und dabei oft an eine Aufklärung anknüpfen, die durch die philosophische Phänomenologie und die Existenzphilosophie überwunden sein dürfte, spenden solcher Askese in der Wahrnehmung Beifall und warnen vor einem unseren Fortschritt angeblich bedrohenden „Rückfall“ in den „Irrationalismus“. Die evokative Kraft des Bildes ‚Landschaft (Sinai)‘ resultiert aus der Offenlegung des künstlerischen Prozesses, der „in seiner Tiefenbindung an die psychische und geistige Si-

tuation des Subjekts mehr an Bedeutungsstrukturen freisetzt“ (Anm. 34), als begrifflich gefaßt werden kann.

Zu Haeegeles ‚Landschaft (Sinai)‘ muß noch nachgetragen werden, daß es sich um das letzte Bild der Serie von Bildern der Wüste Negev handelt. In den vorangehenden Bildern sind Figuren zu erkennen, die von Bild zu Bild immer weiter an den Bildrand rücken, um schließlich ganz zu verschwinden. Der Verlust an Figürlichem kommt der bildmäÙig formulierten Metapher für „Natur in der Veränderung“, die in dem sinnlichen Erleben der Wüste ihren Ausgangspunkt hatte, zugute.

Figuren in „statu nascendi“ oder, bildhaft gesprochen, im „Vorüberziehen“ finden sich auch in den Bildern des Zyklus ‚Der Tod und das Mädchen‘ (Abb. S. 97–99). Die Bildüberschrift läßt an das bekannte Gedicht von Matthias Claudius und an ein Quartett gleichen Titels von Franz Schubert denken. Das Gedicht von Claudius beginnt mit den beschwörenden Worten des Mädchens. „Vorüber, ach vorüber! Geh, wilder Knochenmann. Ich bin noch jung, geh, Lieber! Und rühre mich nicht an“. Der Tod antwortet sanft: „Gib deine Hand, du schön und zart Gebild! Bin Freund und komme nicht, zu strafen. Sei guten Muts! Ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen“. In der ersten Bildfassung nimmt die Figurengruppe – der Tod und das Mädchen – die rechte Bildhälfte fast ganz ein. In den beiden folgenden Fassungen erscheinen einmal der Tod und einmal das Mädchen allein, und zwar in flüchtiger Skizzierung über einem kaum farbigen Bildgrund am äußersten rechten Bildrand. Im Bild mit der Figur des Todes allein tauchen auf der leeren Bildhäf-

te Schriftzeichen auf. In der letzten Fassung lösen sich die schemenhaften Figuren in Farbflecke auf. Die freien Graphismen, die die Figurenandeutung „durchzustreichen“ scheinen, weisen auf das Ende des Dialogs von Tod und Mädchen. Der Tod wird sichtbar im Verlöschen der Figuren. Inhaltlicher Bildsinn und formale Flächenorganisation kommen zur Synthese, die dem Rezipienten bei aufmerksamer Betrachtung nicht verborgen bleiben kann. Von großer bildhafter Eindringlichkeit ist bei diesem Zyklus das Sich-ausbreiten der leeren Bildfläche, neben der die flüchtig skizzierten Figuren wie vorübergehende Erscheinungen wirken. Der Tod im „Bild“ des Dichters Matthias Claudius stellt sich als Freund vor, und das Mädchen scheint seinem sanften Werben nachzugeben. Der Ausgang des Gesprächs bleibt im Ungewissen.

Dieser Zyklus fügt sich der Vorstellung vom revoltierenden Künstler nicht so leicht ein. Der Tod, den der junge Soldat Haegele im Zweiten Weltkrieg als Bewußtseinsschock erlebte, findet sich in dem Zyklus ‚Der Tod und das Mädchen‘ nicht wieder. Der ab 1982 entstandene Zyklus hat deutlich weniger Expressivität als die kurz vorher entstandenen ‚Palimpsest‘-Bilder. In ‚Palimpsest (Negev)‘ kündigt sich aber etwas an, das für den Darstellungsmodus der Revolte in ‚Der Tod und das Mädchen‘ entscheidend wird. Es ist das Zunehmen der Leere in deutlich begrenzten Flächen. Wenn vorher davon gesprochen wurde, daß sich Dinge oder Figürliches in das Bild „hineinschieben“ oder durch das Bild „hindurchziehen“, betrachtet man die aufeinanderfolgenden Bilder einer Serie, so ist es in dem Zyklus ‚Der Tod und das Mädchen‘ eindeutig die Leere, die sich

„aktiv“ im Bild ausbreitet. In Spuren verwischter Farbe hat sie eine Art materielle Existenz im Bild. Sie besitzt offensichtlich die Kraft, die Figuren zunächst an den Bildrand und dann aus dem Bild hinauszudrängen.

Es gibt eine Erzählung von Camus, die Rudolf Haegele besonders schätzt, nämlich ‚Jonas oder Der Künstler bei der Arbeit‘ (Anm. 35): Jonas, dessen künstlerische Kraft sich im Trubel des Kunstbetriebs erschöpft hat, zieht sich auf einen kleinen selbstgebauten Zwischenboden im Flur seines Hauses zurück in der Hoffnung, in der selbstgewählten Einsamkeit wieder malen zu können. Doch er bringt kein einziges Bild mehr zustande.

Man findet ihn eines Tages tot neben seiner Leinwand. „Sie war völlig weiß. Nur in der Mitte hatte Jonas mit kleinen Buchstaben etwas geschrieben, das man wohl entziffern konnte, ohne indessen sicher zu sein, ob es heißen sollte „solitaire“ oder „solidaire“, übersetzt: „einsam“ oder „gemeinsam“. Es ist das Vermächtnis eines künstlerischen Protests. Dieses letzte „Bild“ der Erzählung ‚Jonas oder Der Künstler bei der Arbeit‘ läßt sich dem letzten Bild des Zyklus ‚Der Tod und das Mädchen‘ an die Seite stellen, weil Bildlichkeit und Sprachlichkeit sich dabei gegenseitig aufhellen können. Die Rede ist in beiden Darstellungen von einer Revolte, die mit dem Tod zu Ende gekommen ist, die aber dem Leben eine Einheit, einen „Stil“, gegeben und sich damit vollendet hat.

Wenn das malerische Werk Rudolf Haegeles unter der Vorstellung der Revolte nachgezeichnet wurde, so mußte dem Werk Zwang angetan werden, gegen den es sich selbst zur Wehr setzen wird. Eine Interpretation ist immer eine Antwort auf eine Herausforde-

zung. Je stärker diese ist, um so größer ist die Gefahr, sich vom Werk des Künstlers zu entfernen durch einen eigenen „Entwurf“. Roland Barthes macht einen grundsätzlichen Unterschied zwischen den „textes lisibles“, den „lesbaren Texten“ und den „textes scriptibles“, den „schreibbaren“ Texten. Während die lesbaren uns etwas mitteilen, was durch den allgemeinen kulturellen Konsens sich erklärt, fordern die „schriftlichen“ zu einer Antwort heraus. Sie nötigen uns, „ihre eigenen Autoren zu werden – sie zu produzieren“ (Anm. 36). Das läßt sich auf die Malerei übertragen. Das Problem ist dabei nur, daß die „Rätsel der Sichtbarkeit“ (Merleau-Ponty) in einen Text übersetzt werden müssen, der zwar aus dem Sichtbaren der Bilder schöpft, selbst aber der Sichtbarkeit entbehrt.

ANMERKUNG

- 1 Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte. Essays. Aus dem Französischen übersetzt von Justus Streller. Hamburg 1953. S. 18.*
- 2 Vgl. Albert Camus: *L'homme révolté. Paris 1951.*
- 3 Zitiert nach: Albert Camus. *Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Morvan Lebesque. Reinbek 1960 (rowobltis bildmonographien 50) S. 122.*
- 4 Vgl. dazu das Kapitel „Das Exil und das Reich“ in: *Anm. 3. S. 117 ff.*
- 5 Hans M. Bachmayer: *Die paranoische Linie. In: Kunstforum Band 100. April/Mai 1989. S. 282–301.*
- 6 Friedrich Nietzsche: *Versuch einer Selbstkritik. Werke I. Hrsg. von Karl Schlechta. Frankfurt/Berlin/Wien 1980. S. 14.*
- 7 Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte; zitiert nach: Anm. 3. S. 98.*
- 8 Bernhard Waldenfels: *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei. In: Kunstforum Band 100. April/Mai 1989. S. 331–341.*
- 9 *Anm. 8. S. 331.*
- 10 *Anm. 8. S. 332.*
- 11 *Anm. 8. S. 336.*
- 12 *Anm. 8. S. 336.*
- 13 *Anm. 8. S. 336. Der Begriff „Seitenblick“, wie er von Waldenfels gebraucht wird, bezieht sich auf die Phänomenologie Husserls: siehe Husserliana. Den Haag 1950. Band XIX/1.*
- 14 Max Imdahl: *Giottos Arenafresken. München 1980. S. 90 ff.*
- 15 *Anm. 8. S. 339.*
- 16 *Anm. 8. S. 335.*
- 17 *Anm. 1. S. 273.*
- 18 *Anm. 1. S. 276.*
- 19 *Zitiert nach Anm. 8. S. 334.*
- 20 M. Merleau-Ponty: *Die Prosa der Welt. München 1984. S. 69.*
- 21 M. Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. S. 17.*
- 22 *Anm. 1. S. 257 ff.*
- 23 *Anm. 1. S. 259.*
- 24 *Anm. 1. S. 259.*
- 25 *Vergleiche dazu Werner Hofmann: Marsyas und Apoll. Erweiterte Fassung eines Vortrags vom 15. Februar 1973 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. In: Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 8. München 1973. S. 8.*
- 26 *Anm. 1. S. 28 ff.*
- 27 *Zitiert nach Anm. 3. S. 100.*
- 28 *Albert Camus: Die Pest; zitiert nach Anm. 3. S. 82.*
- 29 *Albert Camus: Heimkehr nach Tipasa. In: A. Camus: Literarische Essays. Hamburg 1959. S. 145.*
- 30 *W. Hofmann: Anm. 25. S. 30.*
- 31 *W. Hofmann: Anm. 25. S. 31.*
- 32 *Albert Camus: Hochzeit des Lichts. In: Literarische Essays. Hamburg 1959. S. 84.*
- 33 *Henri Bergson: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt 1985. Siehe darin besonders: „Die Wahrnehmung der Veränderung“. S. 149–179.*
- 34 *Hans M. Bachmayer: Anm. 5. S. 283.*
- 35 *Albert Camus: Jonas oder Der Künstler bei der Arbeit. In: Albert Camus: Gesammelte Erzählungen. Aus dem Französischen übersetzt von Guido G. Meister. Reinbek bei Hamburg 1956. S. 213.*
- 36 *Roland Barthes: Die Lust am Text, 1974. Zitiert nach: Jean-Pierre Dubost: Einführung in den letzten Text. Zwei Vorträge. Stuttgart 1986. S. 21 f.*